Сагыналы Субаналиев

КЫРГЫЗДЫН ЭЛДИК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫ



Сагыналы Субаналиев

КЫРГЫЗДЫН ЭЛДИК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫ

ИДИОФОНДОР,
МЕМБРАНОФОНДОР,
АЭРОФОНДОР

ФРУНЗЕ
«АДАБИЯТ»
1991

ББК 85 315. 3
С 89

Субаналиев Сагыналы

С 89 Кыргыздын музыкалык аспаптары: Идиофондор, мембранофондор, аэрофондор. — Ф.: Адабият, 1991. — 144 б.: ил.

ISBN 5-660-00488-1

Искусство тааануу илиминин кандидаты С. Субаналиевдин бул китебинде кыргыздын үйлөмө, урма, какма жана элдик музыкалык аспаптарынын этимологиясы, сырткы көрүнүшү, жасалуу жолдору, добуш бийиктиги ж. б. жактары баяндалат.

Китеп адистерге жана музыка сүйүүчүлөргө арналат.

Книга С. Субаналиева представляет собой целостное описание мембранных, духовных и самозвучащих музыкальных инструментов киргизского народа.

Книга расчитана на специалистов и любителей музыки.

С $\frac{4905000000—199}{М\ 455\ (11)—91}$ —95—91

ББК 85.315. 3

ISBN 5-660-00488-1

© Субаналиев С. 1991

КИРИШҮҮ

Кыргыз эли эзелтен колдонуп, пайдаланып келген музыкалык аспаптар, анын турмуш-тиричилиги, салт-санаасы менен тыгыз байланышта болгону жалпыга белгилүү. Ал аспаптардын сырткы түзүлүшүнө, жалпы көрүнүшүнө элибиздин социалдык, чарбалык карым-катнашы, улуттук бөтөнчөлүгү, эстетикалык, философиялык көз карашы, көркөм өнөрдү баалай билүүсү, өз таасирин тийгизбей койгон эмес. Ошондуктан аспап (анын түзүлүшү, техникалык-акустикалык өзгөчөлүгү, күндөлүк турмушта колдонулушу) өткөн замандын оозеки салттагы музыкасына баа берүүдө, анын тарыхый өзгөчөлүктөрүн туура түшүндүрүүдө бөтөнчө мааниге ээ. Себеби аспаптын өзү же анын калдыктары (археологиялык эстеликтерде, сүрөт-чиймелерде, кол жазмаларда, эскерүүлөрдө болсун) көптөгөн кылымдар бою жашап келе жаткан оозеки салттагы элдик музыканын колго кармалчу, көзгө көрүнгөн бирден-бир күбөсү.

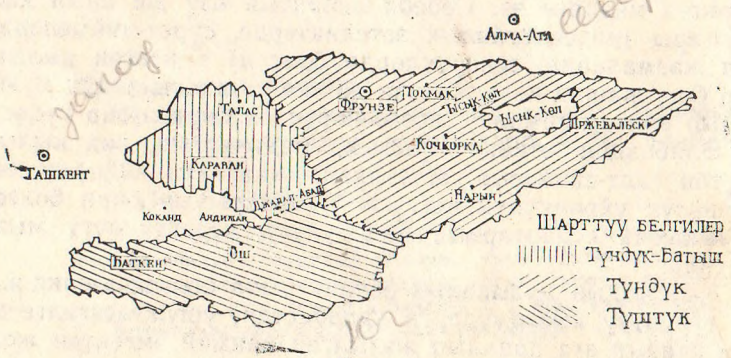
Элибиздин өткөн тарыхын, маданиятын, көп кылым сүргөн салт-санаасын, эстетикалык касиети өйдө көркөм дүйнөсүн үйрөнүүнүн негизги булактарынын бири болгон музыкалык аспаптардын баалуулугу, керектүүлүгү мына ушунда.

Кыргыздын музыкалык аспаптарына болгон эзелки жана туруктуу кызыгууларга карабастан, ушул мезгилге чейин атайын ага арналып жазылган илимий эмгектин жоктугун айта кетүү зарыл.

Чынында эле биздин колдо болгон маалыматтарга караганда байыркы Енисей кыргыздарынын музыкалык аспаптары жөнүндөгү эскерүүлөр Тан дооруна тийиштүү жазма даректемелерге барып такалат. Ал маалыматтар биздин эранын VII—X кылымдарын камтыйт. Мындай маалыматтар өзгөчө өткөн кылымдагы географ-саякатчылардын, тарыхчы-этнографтардын сапардагы кезде жазган эскерүүлөрүндө, илимий эмгектеринде арбын кездешет. Алсак, П. П. Семенов — Тянь-Шанский, Н. А. Северцев,

Ч. Ч. Валиханов, Ф. В. Поярков, Н. А. Маев, Г. С. Загрятский, Н. Н. Каразин, Н. Фридерикс, В. Н. Кушелевский, Д. Л. Тагеев, С. Е. Дмитриев, Алибий деген накыл ат менен жазган А. В. Андреев, Е. Ковалев, В. П. Наливкин, М. И. Венюков, Л. Ф. Костенко жана башкалар элибиздин турмуш-тиричилигинин өзгөчөлүгүн сүрөттөө менен катар анын музыкалык аспаптары жөнүндө да маалыматтар беришкен. Аталган авторлорго тийиштүү эскерүүлөрдөгү баса көрсөтүлүүчү нерсе — музыкалык аспаптарыбыздын күндөлүк турмушта ээлеген ордунун, аткарган «милдетинин» кеңири чагылдырылышы. Биздин күндөрдө мындай жөрөлгөнү С. М. Абрамзон, Е. И. Махова, Ж. Т. Баялиева, К. И. Антипина сыяктуу советтик тарыхчы-этнографтар улантышууда.

Өзгөчө өткөн кылымда жергебизде болуп кетишкен музыканттардын 1870—1883-жылдарда Ташкенде аскердик оркестрдин капельмейстри болуп иштеген А. Эйхгорндун, француз саякатчысы Г. Капюнонун жазып калтырган маалыматтарын айта кетүүбүз абзел. Алар элибиздин бир нече музыкалык аспабын сүрөттөп жазуу менен гана чектелбестен, аткарылган күүлөрдүн кээ бир үлгүлөрүн нотага түшүрүп калтырышкан. Ушул жагдайы менен алар өтө баалуу жана керектүү.



Карта

Албетте, кыргыздын элдик музыкасы, ошонун ичинде музыкалык аспаптарын изилдеген баалуу эмгектер советтик мезгилде пайда болду. Ал изилдөөлөр А. В. Затаевичтин, В. С. Виноградовдун, В. М. Беляевдин калемдерине тийиштүү. Элдик музыкабызды изилдөө жана нотага түшүрүү боюнча аталган авторлордун эмгектери жалпыбызга кеңири белгилүү болгондуктан, биз алардын аспаптык бөлүктөрүнө гана токтоло кетүүнү туура таптык.

А. В. Затаевич элибиздин музыкалык аспаптарынын беш түрүн сүрөттөп жазган. Алар танбур түрүндөгү чертме кылдуу аспаптар тобуна кирген комуз же болбосо чертмек, жаа менен добуш чыгаруучу кылдуу аспаптар тобундагы кыяк, өзүнөн добуш чыгаруучу же болбосо идиофондор[1] тобуна кирген темир комуз, узунунан бойлото кармап ойнолуучу үйлөмө аспаптар тобуна кирген чоор жана кош чымылдактуу үйлөмө аспаптар тобундагы сурнай. А. В. Затаевич комуз менен кыяктын өлчөмдөрүн[2] келтирип, аларда кеңири кездешүүчү буроолор (толгоолор) жөнүндө маалымат берет. Музыка изилдөөчүнүн өзүнө гана тийиштүү болгон тыкандык, зээндүүлүк жана тажрыйба нотага түшүрүлгөн комуз жана кыяк күүлөрүнүн ар биринин толгоосун көрсөтүү керек экендигин терең түшүнө билгенинен байкалбай койбойт. Ушул жагдайда, анын казак күүлөрүн нотага түшүргөн мурунку эмгектеринде мындай маалыматтар кездешпегенин айтуу ашыктык кылбайт. Бүгүнкү күндөгү ар бир (үлгүсү европалык эмес) элдин маданиятынын ички бөтөнчөлүгүн, өзүнө мүнөздүү айырмасын, аны жараткан чеберлердин, устаттардын чыгармачылык ой жүгүртүү системасын терендеп түшүнүүгө, үйрөнүүгө багытталган илимий-методологиялык позициядан туруп көз жүгүрткөндө А. В. Затаевичтин эмгегиндеги жогоруда көрсөтүлгөн бөтөнчөлүк өтө баалуу жана маанилүү.

Фактологиялык жактан арбын материал камтыган В. М. Беляевдин «Кыргыздын музыкалык маданияты» аттуу очеркинде да аспаптар сүрөттөлгөн бөлүм кездешет. Бөлүмдө аспаптар жөнүндөгү кыскача маалыматтар менен катар чоордун жана темир комуздун теориялык жактан мүмкүн болгон добуш катарлары келтирилген. А. В. Затаевич сүрөттөп көрсөткөн аспаптарга бул эмгекте керней жана доол кошулган. В. М. Беляевдин ою боюнча доол, керней жана сурнай «Кыргыздын аскердик оркестринде» колдонулган аспаптар болуп эсептелет. Мындан тышкары кыргыз чоору эки жагы тең ачык жана бойлото кармалып ойнолуучу үйлөмө аспап экендиги жөнүндө илимий-клас-

---

[1] Бул түшүнүк грек тилинин idios — өзүнүкү, fonos — добуш деген сөздөрүнөн жаралган. Бул топко кирген музыкалык аспаптардын добуш булагы катары керилген жаргак, тартылган кыл же болбосо аспап ичине камалган аба керектелинбейт. Аларда добуштун булагы болуп аспаптардын сырткы түзүлүшүнүн бир бөлүгү кызмат аткарат. Мисалы, коңгуроонун жаагы, темир комуздун тили жана башка ушу сыяктуулар.

[2] Бул фактынын тарыхый жана маданий мааниси өтө чоң. Себеби, А. В. Затаевич өлчөгөн комуз кыргыз элинин улуу демократ-акыны Токтогул Сатылгановго тийиштүү болгон.

сификациялык аныктама берилген. Буга чейинки эмгектерде чоордун түзүлүш өзгөчөлүгүн тактабай, тескерисинче чаташтырууга жол ачкан «дудка», же болбосо «пастушья дудка» сыяктуу терминдер аркылуу зарылчылыгын жүзөгө ашырган. Ушуну менен катар эле темир комузда добуш салуунун башкырлардын узляу, тувалыктардын хомей деп аталган бир кишинин бир эле мезгилде эки түрдүү үн чыгарып ырдоосуна тектеш экендиги жөнүндө туура байкоону жазган.

В. С. Виноградовдун эмгектеринин дээрлик бардыгынан элибиздин музыкалык аспаптары жөнүндөгү бөлүмдөр бар. А. В. Затаевич сүрөттөгөн аспаптардын катарына В. С. Виноградов да «Эл ичинде, өзгөчө Кыргызстандын түштүгүндө керней, сурнай сыяктуу үйлөмө аспаптар кеңири тараган» — деп, аталган эки аспапты кошкон. Музыка изилдөөчү өзгөчө сурнайдын элдик музыкалык тажрыйбада кеңири колдонулганын айтуу менен анын негизинен жортуулдарда, жоокерчилик турмушта пайдаланылганын баса көрсөтөт. Керней болсо аш-тойлордо, жортуулдарда атайын белги берүүчү аспап катары милдет аткарганын эскерет. В. С. Виноградовдун «чоор кээде най сыяктуу жасалат» — деген байкоосу кыргыздарда туурасынан кармалып ойнолуучу үйлөмө аспаптын болгондугун айгинелегенсийт. Башка жазма даректемелер менен катар ал, ушул багыттагы изилдөөлөрдү жүргүзүүнү талап кылары бышык. Тилекке каршы, В. С. Виноградов кийинчерээк жазган эмгектеринде комуз, кыяк, темир комуз, чоор, добулбас жөнүндө гана сөз кылып, кыргыздын музыкалык аспаптары ушулар менен эле чектелерин айтат.

70-жылдардын башында музыкалык аспаптарыбыз жөнүндөгү изилдөөлөр Б. Алагушевдин «Кыргыздын музыкалык аспаптары» деген чакан эмгеги менен толукталды. Окурмандар мурунку эмгектерге салыштырганда бул жерден көп жаңы аспаптар менен таанышат. Алар мүйүз керней жана жыгач ооз комуз. Фактыга бай негизде жазылган эмгекте бир топ тактык эместер кездешет. Автор өз оюн бышыктоочу далилдерди келтирбей эле туруп кыргыздын добулбасы эки жагынан жаргак капталган цилиндр түрүндөгү урма аспап деген ойду айтат. Музыкалык аспаптарды классификациялоодо да автор кыргыздардын чоорун өзбектердин найы, кошнайы менен бир типтеги аспаптар катары карайт. Тактап келгенде чоор эки жагы ачык узунунан бойлото кармалып ойнолуучу үйлөмө аспап болсо, най туурасынан кармалып ойнолуучу, ал эми кошнай болсо чымылдыктуу аспаптар түрүнө киришет. Албетте, мындай майда-чүйдө көрүнгөн фактыларга көңүл бур-

бай койсок деле болмок. Бирок, аспаптарды классификациялоодогу тактыкты, тыкандыкты көзгө илбөө башка изилдөөчүлөрдү да кээ бир фактыларды туура эмес түшүндүрүүгө, жоромолдоого жол ачууда. Мисалы В. С. Виноградов «Кыргыздардын музыкалык маданияты, алардын келип чыгышын үйрөнүүдөгү баалуу маалымат» деген макаласында «Кыргыздардын белгилүү аспабы чоор, шоор деген ат менен Алтайда жана Хакасияда белгилүү» деп жазат. Аталган аспаптардын өзүн жана аталышын тыкандык менен иликтөөгө алганда, биринчиден шоор (так аталышы «шогур») деген сөз Алтайда гана кезигээри жана анын хакастарда колдонулбасы аныкталды. Экинчиден тоолуу-алтайлыктардын шогуру, хакастардын пыргасы, чоордон айырмаланып астыңкы эриндин же тилдин жардамы менен ышкырууга ылайыкталган жылчык-кесиндиге ээ экендиги такталды. Эки аспаптын тең үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү жок болуп чыкты. Мына ушунун бардыгы аталган аспаптардын (чоор менен шогурдун, пырганын) бир топко кирерин эмес, алардын башка-башка типтеги музыкалык «куралдар» экендигин айгинелейт. Демек, музыкалык аспаптарды классификациялоодогу илимий тактык эң зарыл, эң керектүү шарттардын бири.

Көпчүлүк бөлүгү кыргыз темир комузчуларынын көркөм өнөрүнө арналган, азыркы мезгилдин эң ири этноорганологу Э. Эмсгаймердин «Орто Азия менен Сибирде темир комуздун таралышы жөнүндө»[1] жазган макаласын көрсөтүүбүз зарыл. Макала 1941-жылы «Ethnos» журналында А. Байбатыров аткарган «Аялдардын арманы», «Тагылдыр тоо» күүлөрүнүн нотасы менен кошо жарыяланган. Анда автор темир комуз тибиндеги аспаптардын өзгөчөлүгү, алардын аялдар, бой тарткан кыздар арасында гана таралышынан келип чыгышы жөнүндө баалуу ойлор айткан. Советтик окуучуларга белгисиз болгон бул эмгек жакында гана орус тилине которулуп басылып чыкты[2].

Жогоруда көрсөтүлгөн эмгектерде кыргыздын аспаптык музыкасын нотага түшүрүү боюнча белгилүү иш-тажрыйба жыйналды. Өзгөчө А. В. Затаевичтин нотага түшүргөн күүлөрү, обондору өз мезгили үчүн жогорку илимий

---

[1] Бул түшүнүк грек тилинин ethnos — эл, уруу жана organon — аспап, курал деген сөздөрүнөн жаралып, элдик музыкалык аспаптарды изилдөөчү илимдин аталышы болуп эсептелет.

[2] Бул жөнүндө караңыз: Эмсгаймер Э. Варганы в Сибири и в Средней Азии. — Китепте: Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Сб. научных трудов ЛГИТМи К им. Н. К. Черкасова Л., 1986 г., с. 80—93.

деңгээлде ишке ашырылган. Себеби, белгилүү фольклорист «чыгарманы угуп, анын негизги образын, формалык өзгөчөлүгүн эсине сактап калуу аркылуу нотага түшүргөн» (мындай ишти көп тажрыйбалуу жана чоң таланттуу музыкант гана ишке ашыра алмак). Бирок ал өзүнүн көз алдында ар бир аткарылган сайын кайрадан жаралып, кайрадан өзгөрүлүп турган күүнүн бүткүл турпатын ийне-жибине чейин калтырбай кагаз бетине түшүрө алган эмес» — деп, жазат В. С. Виноградов. Ал эми В. С. Виноградовдун өзүнүн нотага түшүргөн күүлөрүнө чоң тактык мүнөздүү. Ушундай эле жогорку деңгээл Москва консерваториясынын элдик музыка кабинети тарабынан чыгарылган «Кыргыздын музыкалык фольклору» аттуу нота альбомуна да тийиштүү. Мындай жогорку тактыкта нотага түшүрүлгөн эмгектердин ичине элдик аспаптык музыканы нотага алуу боюнча XX кылымдагы эң эле белгилүү чеберлеринен болгон Э. Эмсгаймердин биз жогоруда атаган макаласын кошуубуз абзел.

Мындан тышкары кыргыздын алты музыкалык аспабы жөнүндөгү кыска маалымат (аспаптардын сырткы түзүлүшү сүрөттөлгөн эмес жана алардын кайсыл чөйрөдө, учурда жана ким тарабынан колдонулушу көрсөтүлгөн эмес) кеңири чийме-сүрөт менен жабдылган «СССР элдеринин музыкалык аспаптарынын атласынан» берилген. Кыргыз элинин музыкалык аспаптарын үйрөнүүгө арналган изилдөөлөр негизинен жогоруда саналган эмгектер менен гана чектелет.

Жыйынтыктап келгенде, сөз кылынган эмгектердин бардыгында, кыргыздын музыкалык аспабына арналган изилдөөлөр алардын бир бөлүгүн гана түзгөн. Ал эми музыкалык аспаптарга атайын арналган эмгек бир топ илимий-методологиялык мүчүлүштөргө ээ. Аталган изилдөөлөрдүн көбүндө чаташтыруулар, жаңылыштыктар кездешет. Мисалы кыргыз элинин музыкалык тажрыйбасына мүнөздүү болбогон узунунан кармалып ойнолуучу сарбас най сүрөттөлөт. Кыргыздын темир комузун казактардын шанг кобузу менен чаташтырылган учурлар да кездешет. Кээ бирин гана эсепке албаганда көпчүлүк изилдөөлөрдө аспаптарды сүрөттөө андагы аткарылуучу музыка менен эч кандай байланышсыз ишке ашырылган. Музыкалык аспап менен андагы аткарылуучу обон-күүнүн диалектикалык тыгыз байланышта, биримдикте экендигин эске албай изилдөө жүргүзүү, бүгүнкү күндөгү илимий-методологиялык позициядан караганда эң олуттуу кемчилдик болуп эсептелет.

Кыргыздын музыкалык аспаптарын терең жана бүгүн-

кү күндөгү илимий жетишкендиктердин негизинде изилдөө өтө зарыл маселе экендиги ачык айкын көрүнүп турат. Мындай изилдөөлөр аспаптык музыканын жаралышын, өнүгүп өсүшүн аныктайт. Музыкалык аспаптын жекече өзгөчөлүгүн чагылдырган күүлөрдүн, кайрыктардын социалдык жана жанрдык өзгөчөлүгүн тактайт. Эзелтен колдонулуп келе жаткан аспаптардын элдик аспаптык музыка менен болгон диалектикалык байланышын көрсөтүп, күндөлүк турмуштагы ээлеген ордун, аткарган эстетикалык жана прикладдык милдетин айкындайт. Музыкалык аспаптарды үйрөнүүчү, изилдөөчү илимдин маселелерин чечет. Мына ушулардын өзү эле кыргыз элинин музыкалык аспаптарын изилдөө өтө актуалдуу экендигин айгинелеп турат. Өзгөчө мындай тереңдетилген изилдөөлөрдүн алгачкы башталыш учуру — аспаптардын өзүн үйрөнүү, анын тигил же бул касиетин аныктоо азыркы мезгилдеги музыка таануу илими үчүн өтө баалуу, келечекте ийгиликке жеткирүүчү багыт болуп эсептелет.

Тереңдетилген изилдөөлөрдө такталып, музыкалык аспаптын жеке өзгөчөлүгүнүн тийгизген таасири айкын байкалган күүлөрдүн ладдык, обондук, ыргактык жана композициялык түзүлүштөрү, фактуралык мүмкүнчүлүктөрү, обонду, музыкалык теманы өрчүтүү ыкмалары, бүгүнкү күндө гүлдөп өсүп жаткан жазма салттагы профессионал композиторлорубуздун, республикабыздын музыкалык өнөрүн өркүндөтүүсүнө зор көмөк көрсөтө алат. Мындан тышкары музыкалык аспаптардын кечегисин жана бүгүнкүсүн үйрөнүү, аларды өзгөртүп, өркүндөтүп жасоодогу келечеги кең багытты тандоого, андагы аткаруучулук өнөрдүн элдик методикасын үйрөнүү, академиялык окуу жайлардагы окуу-методикалык процессти бышыктоого жардам берет. Кошумчалап кетээрибиз, мындай окуу процессинин Советтик Чыгыш республикаларында (Азербайжанда, Арменияда, Өзбекстанда, Тажикстанда) эбак эле ишке ийгиликтүү ашырылып, тажрыйбада кеңири колдонулуп келе жаткандыгы белгилүү.

Колуңуздардагы китеп жогоруда сөз кылынгандай, музыкалык аспаптарды изилдөөнүн алгачкы, башталыш учуру болгон — аспаптардын өзүн үйрөнүүдөгү, алардын тигил же бул касиетин аныктоодогу алигиче кезигип, орун алып келе жаткан мүчүлүштүктөрдү толуктай алат. Ушуну менен катар эле сырткы түзүлүшү, аткаруучулук техникасы, эмоциялык таасир берүү касиети, добуш катары музыкалык ой жүгүртүүнүн калыптанышынын татаал процессин, элибиздин материалдык маданиятын, илимий-практикалык түшүнүгүн, тарыхый салтын, көркөм дүйнөсүн

чагылдырган көп түрдүү музыкалык аспаптары жөнүндө кеңири маалымат бере алат. Мына ушундан улам биз сөз кылып жаткан феномендин сырткы түзүлүшүн, жасалуу өзгөчөлүктөрүн, ал жасалган материалдын физикалык касиетин, ушул касиет жөнүндөгү элдин үрп-адатка айланган түшүнүгүн, аталышын, таралуу ареалын, аны колдонгон социалдык чөйрөнү, теориялык жактан мүмкүн болгон жана тажрыйбада колдонулган добуш катары, үн чыгаруу техникасын, аны пайдалануунун ыкмаларын, репертуарын, ушунун бардыгын жараткан жана колдонгон элдин көз карашын эсепке алуу менен бардык жагынан текши жана терең изилдөө зарылдыгы келип чыгып олтурат.

Кыргыздардын музыкалык аспаптары жөнүндөгү бул изилдөө жогоруда аталган эмгектерге жана көбүн эсе автор өзү топтогон материалдардын, байкоолордун негизинде жаралды. Материалдар Кыргыз мамлекеттик искусство институтунун фольклордук кабинети жана Кыргыз ССР композиторлор Союзунун элдик музыка кабинети тарабынан 1975-жылы Чүй өрөөнүндө, 1974—1976—1978-жылдарда Ош областында, 1979—1981—1982-жылдары Ысык-Көл жана Нарын областтарында өткөрүлгөн фольклордук-этнографиялык экспедицияларда чогултулган. Кошумча материалдар 1977-жылы Чаткал, 1980-жылы Талас өрөөндөрүнөн топтолгон.

Бул экспедицияларда жыйналган материалдардын локалдык өзгөчөлүгүн, аспаптардын жана аларда аткарылган күүлөрдүн, элдик терминдердин системасын үйрөнүү этнограф-тарыхчылар жана лингвисттер сыяктуу эле республиканын аймагын үч регионго бөлүп кароого мүмкүнчүлүк берди. Алардын биринчиси — Чүй өрөөнүн, Нарын, Ысык-Көлдү камтыган республиканын түндүгү, экинчиси — Талас, Чаткал, Токтогул өрөөндөрүн, Фергана өрөөнүнүн түндүк-батышынан орун алган Ош областынын Ала-Бука жана Жаңы-Жол райондорун камтыган республиканын Түндүк-Батышы, үчүнчүсү — азыркы Ош областынын калган райондорун өз кучагына алган республиканын түштүгү.

Этнографтар Памирдин Жерге-Тал жана Мургаб райондорун жердеген кыргыздарды материалдык маданиятынын өзгөчөлүгүнө карата Түштүк-регионуна кошушат. Биздин колдо Памир кыргыздарынын музыкалык аспаптары жөнүндө толук маалымат болбогондуктан алардын тигил же бул регионго кошулушу такталган жок. Көрсөтүлгөн региондордун чек ара бөлүктөрүндө — Чүй өрөөнүнүн батыш бөлүгү, Токтогул өрөөнү, Жаңы-Жол, Ала-Бука район-

дору жайгашкан жерлер региондор арасындагы кош таасирге ээ экендигин айта кетүү зарыл (картаны караңыз).

Мындай региондорго бөлүү тигил же бул аспаптын таралуу ареалын тактайт. Алардын бир гана улутка тийиштүү локалдык, же болбосо бир топ улут колдонгон жалпы регионалдык мүнөзүн байкоого, ал эми күндөлүк турмушта колдонулушу боюнча жалпы элдик, же жалаң гана фольклордук чөйрөгө тийиштүүлүгүн аныктоого шарт түзөт.

Кыргыз элинин музыкалык аспаптарын изилдөөдө автор, көркөм өнөрчүлүктү үйрөнүүдө ийгиликтүү колдонулуп келе жаткан жана аны жалпы маданий турмуштун алкагында караган, анын социалдык тарыхый өнүгүүсүн эсепке алган диалектикалык-материалисттик методологияга, улуттук маданиятты изилдөөнүн лениндик теориясына таянат. Мындан тышкары ар түркүн элдердин, түрдүү маданияттын, коомдук музыкалык аспаптары менен аспаптык музыкасын терең изилдеген советтик жана чет өлкөлүк прогрессивдүү окумуштуулар К. Квитка, Г. Хоткевич, Т. Вызго, К. Вертков, Г. Благодатов, Б. Сарыбаев, К. Закс, Э. М. Хорнбостель, Э. Эмсгаймер, Э. Штокман жана башкалардын эмгектеринде кезиккен баалуу табылгаларды, ийгилик алып келген иш тажрыйбаларды да колдонот.

Аспаптарды музыкалык маданият гана эмес жалпы эле материалдык жана рухий маданият системасынын элементи катары кароо менен музыкалык куралдардын баарын түп-тамырынан бери изилдеп, алардын күндөлүк турмушта аткарган милдетин, тарыхын, эл ичинде таралуу жагдайын, музыкалык стиль бөтөнчөлүгүн талдоодо системалык-этнофония методунун жаралышына алып келген советтик жана чет өлкөлүк окумуштуулар Ф. Қароматов, Р. Зелинский, Л. Кунц, Б. Шароши, Л. Ленг жана башкалардын эмгектери принципиалдуу мааниге ээ болду. Бул методдун негизги маанисин, ар бир элдин рухий маданиятынын алкагында тынбай өнүгүү жана жаңылануу процессине камтылып, бири-бири менен диалектикалык тыгыз байланышта болгон музыкалык аспаптын жана аспаптык музыканын ажырагыс биримдигин, бир эле мезгилдеги байланышын биринчи орунга коюп изилдөө түзөт. Аталган биримдик, бир эле мезгилдеги байланыш бир жагынан музыкалык ой жүгүртүү процессинин өнүгүп-өсүүсүнөн көрүнсө, экинчи жагынан аспаптарды өркүндөтүү процессинен байкалат.

Кыргыздын улуттук музыкалык аспаптарын изилдөөдө системалык-этнофония методун колдонуу, элибиздин музыкалык куралдарын, аларда аткарылган күүлөрдү дайыма өнүгүп, өсүп, өрчүп келген кубулуш катары бүткүл рухий

маданиятыбыздын контекстинен бөлбөй кароого шарт түзду. Изилдөөнүн негизин түзгөн материал болуп, автор тарабынан жазылып алынган күүлөр жана алар аткарылган гана музыкалык аспаптар алынды. Ошол эле аспаптар өз кезегинде терең үйрөнүлүп, бардык жагынан изилдөөгө дуушар болушту. Тигил же бул аспапта аткарылган күүлөрдү анализдөө, алардын сырткы түзүлүш өзгөчөлүктөрү, добуш катары менен өз ара байланыштырылып, бири-бири менен тыгыз биримдикте ишке ашырылды. Мына ушундай жол менен барганда гана музыкалык аспапты, аны жараткан музыкалык маданият системасын, аны жараткан улуттун социалдык жана этникалык тарыхын үйрөнүүнүн кеңири мүмкүнчүлүгү ачылары бышык. Бул метод биринчи кезекте аспаптардын толгоосун, добуш катарын, ыргактык жана динамикалык мүмкүнчүлүктөрүн, андагы аткаруучулук ыкмаларды, алардын функционалдык, социалдык, локалдык өзгөчөлүктөрүн, жасалган материалынын символикасы, тембри (түсү), формасы, салтка айланган терминдери жана да башка көптөгөн параметрлери менен органикалык биримдикте изилдөөнү шарттады. Системалык-этнофония методу «музыкалык аспап» түшүнүгүнүн жаңы аныктамасын ар бир улуттун музыкалык тажрыйбасынын тарыхый бөтөнчөлүктөрүнө таянып иштеп чыкты. Аны тактоочу, айкындоочу негизги «белги» катары кишинин андан добуш чыгарууга болгон аракети, далалаты көрсөтүлдү.

Элдик обон-күүлөрдүн формасын анализдөө маселесинин бир жактарын гана чечкен илимий эмгектердин пайда болушуна карабай, монодиялык[1] музыкалык маданияттын үлгүлөрүн ийне-жибине чейин изилдөөгө жарай алган терминологиялык аппарат, теориялык система түзүлө элек. Мындай абал бизди Европанын жазма салттагы көп үндүү профессионалдык музыкасын изилдөө үчүн жаралган терминдерди, түшүнүктөрдү колдонууну шарттады. Бул терминдер, түшүнүктөр жалпы айтылуучу ойдун контекстинде, элдик музыканын үлгүлөрүндөгү форма жаратуу процессинин, алардын жыйынтыгы катары пайда болгон түзүлүш бирдиктеринин өзгөчөлүктөрүн белгилүү бир өлчөмдө чагылдыра алат жана окурмандын көз алдына тартууга даремети жетет деген ишенимдебиз. Мындай анализге туш келген нота мисалдары музыкалык аспап жана аспаптык музыканын бир эле мезгилдеги тыгыз байланы-

[1] Монодия грек тилинин monos — жалгыз деген сөзүнөн таралган. Бул түшүнүк көп үндүү музыкалык маданияттан айырмаланып жалгыз гана обон негизги орун ээлеген, көбүн эсе чыгыш элдерине мүнөздүү музыкалык маданиятты мүнөздөйт.

шын эсепке алуу менен изилденет. Ушундан улам келтирилген нота үлгүлөрү жөн гана көркөмдөө үчүн келтирилген мисал эмес, текст менен бирдикте каралуучу баалуу материал. Комплекстүү изилдөөнүн ар бир элементи, конкреттүү аспаптын жекече өзгөчөлүгү менен шартталган. Себеби, белгилүү советтик окумуштуу Б. В. Асафьев баса көрсөткөндөй аспап жасалган «материал, анын үн түзүлүшү, тембри, анда ойноонун техникасы, аспаптык күүнүн формасынын калыптаныш процессине жана анын жыйынтыгы болгон композициялык түзүлүшүнө таасирин тийгизүүчү башкы фактор болуп эсептелет».

Элдик аспаптык музыканы нотага түшүрүүдөгү ар түрдүү жаңылыштыктар, кокустан туулучу бурмалоолор, адаштыруулар бул маселенин өтө актуалдуу экендигин айгинелейт. Чындыгында элдик аспаптык күүлөр, аларды жараткан жана аткарган адамдын гана эсинде сакталат. Ал эми нотага болсо таптакыр башка музыкалык системанын өкүлү, музыкалык ой жүгүртүү процессин башка системада ишке ашырылуучу инсан түшүрөт. Мына ушундан улам анын оозеки салтта өмүр сүрүп келе жаткан көркөм өнөрчүлүктүн бир баалуу көрүнүшү болгон аспаптык музыканы нотага түшүрүүдө эрксизден эркин мамиле жасары бышык. Бул эркин мамиле көбүн эсе кокустан, ойлонулбастан, нотага түшүрүүнүн башка музыкалык системанын өкүлү экендигинен келип чыгары такталды[1]. Ушинтип жаралган ноталык транскрипция өзүнүн оригиналы — күүдөн, обондон башкача, ага барабар эмес. Себеби, бардык эле транскрипция — үн чыгарып жаткан жандуу материалдын чагылдырылышы, бир түрдөн экинчи түргө өтүшү, башка белги системасынын тилине которулушу. Ошондуктан транскрипция өзү өмүр сүргөн жана которулган эки түрдүү белги системасынын — жандуу музыка жана жазма аныктаманын мүнөзүнө, өзгөчөлүгүнө гана байланыштуу болбостон, бир белгиден экинчиге которгон инсандын көз карашына, тажрыйбасына, илимий даярдыгына, чеберчилигине, табигый талантына да байланыштуу.

Айтылган кыйынчылыктар, аспап күүлөрүн нотага алууда бизди биринчи ирээтте Е. В. Гиппиус тарабынан сунуш этилген, кийинчерээк И. В. Мациевский тарабынан аспаптык музыканын өзгөчөлүгүнө жараша өркүндөтүлгөн ана-

[1] Акыркы жылдардагы жүргүзүлгөн изилдөөлөр мындай өзгөчөлүк автордук нота текстине да мүнөздүү экендигин айкындады. Бул көрүнүш андай текстин оозеки тилге жакындыгы, окшоштугу менен түшүндүрүлөт. Мына ошондуктан анын «маанисин чечмелөөдө көп түркүндүүлүк, көп мазмундуулук пайда болуп, алар бири-бирине окшошбойт жана теңелбейт экен».

литикалык нотацияга кайрылуубузду шарттады. Транскрипция биринчи ирээтте нотага түшүрүлгөн күүнүн түзүлүш өзгөчөлүктөрүн чагылдырууга багытталган. Нота саптары ал күүлөрдүн композициялык мыйзам ченемдүүлүгүнө жараша жайгаштырылган. Бул болсо чыгарманын жалпы композициясынын айрым элементтерин, түзүлүш бирдиктерин аныктоону, алардын кайталануусундагы бир беткей ыргактуулукту так байкоону жеңилдетет.

Аспаптардын өзгөчөлүгүнө карата нота саптары бирде жалгыздап жайгашса, бирде кош сап түрүндө, синтездештирилген нотация деп аталган ыкмада жайгаштырылган. Нота саптарынын үстүнө жайгаштырылган чийме чоор күүлөрүндө кезигүүчү бир үндүн көпкө созулуу өзгөчөлүгүн тактайт. Чийме Р. Ф. Зелинскийдин эмгектеринен өздөштүрүлдү. Нота сызыктарынын баш жагына коюлган скрипкалык жана бас ачкычтары күүнүн тоналдуулук өзгөчөлүгүнө тиешеси жок. Алар кээ бир учурда табигый добуш катары менен байланышкан болсо (мисалга темир комуздун репертуарындагы кайрыктар), кээ бирде үйлөмө аспаптардын үн түзүлүш бөтөнчөлүгүн мүнөздөйт. Аспап күүлөрүн ыргак өзгөчөлүктөрү боюнча тактыларга бөлүү зарылчылыгы келип чыккан учурда, алар көбүнэсе «композициялык түзүлүшү, ыргактык комплекстер тобу, интонациялык биримдиги боюнча мезгилдештирүүгө туш келишти». Ошондуктан такты сызыгынын ордуна «ага окшош сызыкча» (К. В.. Квитканын аныктамасы) колдонулду. Күүлөрдү мезгилдештирүү жана алардын чектерин аныктоо ыргактык комплекстердин квантитативдик же квалитативдик түрлөрдө уюшулушуна гана эмес, аспаптардын үн түзүлүшүнө, добуш катарына жана үн чыгаруу бөтөнчөлүгүнө да байланышкан. Мисалга темир жана жыгач ооз комуздардагы добуш чыгаруу ыкмасы менен байланыштуу болгон, туруктуу кайталануучу музыкалык басымды көрсөтүүгө болот. Китепте мисал катары тиркелген он бир күүнүн нотасы кыргыздын аспаптык музыкасына эң мүнөздүү үлгүлөрдөн. Алар биз жазып алган көп материалдын ичинен тандалып алынды. Он экинчи нота мисалы В. В. Янковскийге тийиштүү болгондуктан материалын биз аналитикалык нота графикасына которуп бердик. Келтирилген күүлөр, биз жогоруда сөз кылган ой-пикирди гана далилдебестен кыргыз элинин музыкалык аспаптарынын көп түрдүүлүгүн, атагы алыска кеткен аткаруучулар менен катар ысмы өз айлынан алыс чыкпаган, катардагы жупуну аткаруучулардын чыгармачыл дареметин, көркөмдүктү жаратуучу да, кабылдоочу да мүмкүнчүлүгүн көрсөтө алышат деп ишенебиз.

Талаа экспедициясы шартындагы эң зарыл жана ийгиликти камсыз кылуучу составдык бөлүктүн бири болгондуктан, биз биринчи болуп ар бир аспаптын добуш катарын аныктап берүүнү ишке ашырдык. В. М. Беляев темир комуз жана чоор үчүн «теориялык жактан мүмкүн» деп эсептелген, ал эми В. С. Виноградов темир комуз үчүн «орточо жалпылатып» берген добуш катарлардан айырмаланып, китепте сүрөттөлгөн добуш катарлар биз изилдеген жана анда аткарылган күүлөр нотага алынган конкреттүү аспаптарга тийиштүү. Бул добуш катарлары узундук өлчөөлөрдүн, изилдөөчүнүн музыкалык угуу жөндөмүнүн жана аспапта аткарылган кайрыктарды, күүлөрдү анализдеп салыштыруунун аркасында аныкталган.

Элибиздин музыкалык аспаптарынын айырмалоочу белгилерине карап класстарга, топторго, түркүмдөргө бөлүүдө, автор бүгүнкү күндө бардык жерде үлгү катары кабыл алынган жана кеңири колдонулуп жаткан Э. М. Хорнбостель менен К. Закстын тарыхый морфологиялык классификациясы, сандык индекси да кошо колдонду. Аталган систематика музыкалык аспаптарды топторго бөлүүдө, биринчи кезекте алардын добуш булагын эсепке алат. Ушундан улам алар идиофондор, мембранофондор, хордофондор жана аэрофондор болуп бөлүнүшөт. Биз биринчи номерлүү шилтемеде түшүндүргөндөй идиофондор тобундагы аспаптардын добуш булагы болуп, алардын сырткы түзүлүшүнүн бир бөлүгү кызмат кылат. Мисалга жылаажындын сырткы алкагы, темир комуздун тили ж. б. Мембранофондор тобуна кирген аспаптардын добушу болуп кериле тартылган жука жаргак кызмат кылат. Мындай аспаптан кол же таякча менен ургулап үн чыгарылабы же болбосо атайын калдыраган, шуудураган үн чыгарылабы ага маани берилбейт. Хордофондор тобуна кылдуу аспаптар кирет. Алар өз кезегинде чертме кылдуулар (мисалы комуз) жана тартма же болбосо жаалуу (мисалы кыяк) аспаптарга бөлүнүшөт. Аэрофондор тобун болсо үйлөмө аспаптар түзөт. Элдик аспаптарды изилдөөдөгү мындай бир беткей көз карашка, бир түргө келтирүүчү бөтөнчөлүккө ээ болгон бул систематика дүйнө элдеринин музыкалык куралдарын классификациялоодо кеңири колдонулуп келе жатат.

Изилденген музыкалык аспаптар жөнүндөгү маалыматтар бир түргө келтирилип, композициялык окшош ыкмада берилди. Ушуга байланыштуу ар бир аспап жөнүндөгү баяндама төмөнкү бөлүмчөлөрдөн турат; 1) аспаптын аталышы жана анын түрлөрү; 2) этимологиясы; 3) аспаптын сырткы түзүлүшү; 4) аспапты жасоонун жол-жоболору; 5) аны жасоодо керектелүүчү материалдар; 6) аспаптын

Кыргыздын музыкалык аспаптарынын тарыхый морфологиялык классификацияланышы

Аспаптардын аталышы	Түзүлүш өзгөчөлүктөрү	Сандык индекси
1	2	3
I. Идиофондор		
1. Дилдирек	Жел жүргөндө, кыймылдаганда бири-бирине урунуп добуш берүүчү эки темир табакча.	142.3
2. Аса-Муса	Бири-бирине жана өзү бекитилген жыгач алкакка (таякка) урунуудан добуш берген шалдырактуу аспап.	112.12
3. Шалдырак	Добуш салуучу бөлүктөрү (шакекчелери) жалгыз түз окко бекитилип силккенде үн салуучу аспап.	112.112
4. Коңгуроо	Үн салуучу тили эркин кыймылдаган жана түп жактагы кадоосунан илинип (асылып) коюлуучу аспап.	111.242 122.
5. Жылаажын	Тоголок идиш сымал, ичиндеги эркин кыймылдаган бүдүрү силккенде үн чыгарган аспап.	112.13
6. Жекесан	Коңгуроо сымал тилдүү аспап.	111.242 122*
7. Жыгач ооз комуз	Тили да, жаагы да бир оюлуп жасалган аспап.	121.21
8. Темир комуз	Тили жана жаагы бөлөк жасалып, бирок кадоо менен бириктирилген аспап.	121.22
II. Мембранофондор		
1. Добулбаш	Жаргагы тегерек алкактын бир жак бетине гана көктөлүп бекитилген аспап.	211.311—8

* Жекесан, коңгуроо тибиндеги аспаптарды функционалдык эволюциясынын кезектеги бөлөк тепкичин күбөлөйт.

1	2	3
2. Доол	Тулкусу туулга сымал темирден жасалып, кенен жагына жаргак тартылган аспап.	211.11—9
3. Кабак	Жаргагы туурасынан байланып бекитилген жана добушту өзгөртүп гана турууучу идиш сымал мирлитон*	242—8
4. Камыш	Камыш түтүктүн сырткы катуу кабыгы кесилип алынып ички жука кабыгы калтырылган бөлүгүнүн адамдын үнүн зырылдап кооздой алган бөлүгү. Мирлитон түркүмүнө кирет.	242
5. Тарак	Адамдын үнүн кооздоо үчүн тараккa капталган жука, бирок катуу кагаз. Бул аспап да мирлитондор түркүмүнө кирет.	241
III. Хордофондор		
1. Кол комуз же домбура	Танбур сымал, эки кылдуу чертме аспап.	321.321—5
2. Комуз же чертмек	Танбур сымал үч кылдуу чертме аспап.	321.321—5
3. Зым кыяк же кыжак	Эки кылы жезден жасалган жаалуу тартма аспап.	321.312—7
4. Кыяк	Эки кылы жылкынын жалынан жасалган жаалуу тартма аспап.	321.312—7
IV. Аэрофондор		
1. Жалбырак	Жарылма үндүү аспап.	413
	Ушул эле аспаптын өзүнөн үн берүүчү түрү.	412.1
2. Зуулдак	Тез айлануудан үн салуучу аспап.	412.22

* Мирлитондорго же болбосо «обон салуучу барабандарга» өзүлөрү үн салбаган, бирок добуштун түсүн зуулдап кооздой алган жаргактуу аспаптар кирет. Алар мембрафондор тобуна кошулганы менен өз алдынча түркүмдөгү аспаптар болуп эсептелишет.

1	2	3
3. Чыңырткы	Тасма түрүндөгү тилдүү үйлөмө аспап.	412.14
4. Барылдак	Үйлөгөндө жаактарынын улам ачылып-жабылуусунан үн салган үйлөмө аспап.	412.11
5. Ышкырык	Эки башы бүтөлгөн кыймылсыз тыгындуу үйлөмө аспап.	412.221.311
	Ушул эле аспаптын тыгыны кыймылдап туруучу түрү.	412.221.312
6. Чымылдак	Цилиндр түрүндөгү жалгыз тилдүү (кларнет тибиндеги) үн көзөнөктөрү жок үйлөмө аспап.	422.211.1
	Ушул эле аспаптын үн көзөнөктөрү бар түрү.	422.211.2
7. Чопо чоор	Чоподон, ылайдан жасалган шар түрүндөгү үйлөмө аспап.	421.13
8. Туулга чоор	Сүйрү идиш сымал сүйлөмө аспап.	421.13
9. Мүйүз керней	Бойлото ийилген, мүштөгү жок үйлөмө аспап.	423.121.1
10. Керней	Түптүз келген, табийгый үн катарлуу үйлөмө аспап.	423.121.11
	Ушул эле аспаптын мүштөктүү түрү.	423.121.12
11. Сурнай	Кош чымылдактуу (тилдүү), түтүгүнүн ооз жагы кеңейип кетүүчү үйлөмө аспап.	422.112
12. Ышкырык чоор	Ышкырууга ылайыкталган эрин жылчыгы бар, үн көзөнөктөрү жок үйлөмө аспап.	421.211.11
	Ушул эле аспаптын үч көзөнөктүү түрү.	421.211.12
13. Чогойно чоор	Узунунан бойлото кармалып ойнолуучу, эки башы ачык, үн көзөнөктөрү жок үйлөмө аспап.	421.111.11

1	2	3
14. Балтыркан чоор	Узунунан бойлото кармалуучу, эки башы ачык, үч үн көзөнөгү бар ийлөмө аспап.	421.111.12
15. Чоор	Узунунан бойлото кармалуучу, эки башы ачык, төрт үн көзөнөгү бар үйлөмө аспап.	421.111.12
16. Сыбызгы	Туурасынан кармалып ойнолуучу, үн көзөнөктөрү бар үйлөмө аспап.	421.121.12

үн түзүлүшү жана добуш катары; 7) ойноо техникасы; 8) аспапта ойноодо колдонулган манжаларды айкалыштыруунун ыкмалары; 9) үн тембри жана добуш бийиктигинин чектери; 10) үн диапозону; 11) аспаптын таркалуу өзгөчөлүгү; 12) аны урунган социалдык чөйрө; 13) аспап жана анын репертуарынын семантикасы; 14) аспаптын репертуарына эң мүнөздүү күүнү талдоо.

Аспаптардын өзүн сүрөттөп жазуу болсо, сөз кылынуучу объекттин функционалдык (күндөлүк турмушта аткарган милдетинин) өзгөчөлүгүнө таянат. Мындай баяндама кыргыз элинин, музыкалык аспаптарды колдонуусундагы магиялык тепкичтен тартып таза эстетикалык деңгээлге өтүү процессиндеги кээ бир орчундуу учурларын баса көрсөтүүгө, түшүндүрүүгө чоң жардам берет. Себеби, «элдик музыканын социалдык жана көркөмдүк жагдайларынын диалектикалык тыгыз байланышы, бир эле кубулуштун эки башка сапатынын ажырагыс биримдигин айгенелеп турат».

Колуңуздардагы эмгекке кыргыздын кылдуу аспаптары жөнүндөгү бөлүм кирген жок. Анткени, алар биринчиден көп эле жолу түркүн авторлор тарабынан изилденген жана окурмандарга кеңири белгилүү, экинчиден аталган аспаптарды колдонуу, урунуу жагдайында көп өзгөрүүлөр пайда болду, үчүнчүдөн алардын репертуарын көбүн эсе эстетикалык милдет аткарган жана жалаң гана угууга арналган күүлөр түзөт. Андай чыгармалар кыргыз элинин ооздеки салттагы профессионалдык музыкасынын тарыхый жактан кийинчерээк жаралган үлгүлөрү катары, өз алдынчалыгы ачык көрүнгөн форма түзүлүшүнө, обон өнүктүрүү ыкмасына жана так байкалган жанрга бөлүнүү бөтөнчөлүгүнө ээ. Бул болсо, изилдөөнүн, биз бул эмгекте колдонгондон башкачараак — эстетикалык, социологиялык, музыкалык-диалектологиялык жана теориялык-аналитикалык типтерин талап кылат. Кыргыздын элдик ас-

паптык музыкасынын стилдик жана жанрдык башталыш булагын тереңирээк түшүнүү, музыкалык аспаптардын эволюциясын үйрөнүү максатында биз биринчи кезекте идиофондорго, мембранофондорго жана аэрофондорго көңүл бурууну туура таптык.

Китеп менен таанышуу процессинде окуучу кыргыздын музыкалык аспаптарынын 29 түрү жөнүндө маалымат алат. Анын ичинен 23 түрү биринчи жолу изилденип, сүрөттөлүп илимий чөйрөгө киргизилип олтурат.

ИДИОФОНДОР

Орто Азия элдеринин эң эзелкилеринин бири — кыргыздар. Алардын улут болуп калыптануу тарыхы көп кылымдарды камтып, байыркы мезгилге такалат. Өзүнүн жаралуу жолунун татаалдыгы, көп кырдуулугу бүгүнкү күнгө чейин ар түрдүү гипотезаларды, болжолдоолорду, ой жорууларды туудуруп, илимий чөйрөдө алигиче басылбай келе жаткан талаш-тартышты шарттады.

Чынында эле кыргыздарды эскерген эң байыркы жазма эстелик эки миң жылдан ашуун мурун жаралган, ал эми «кыргыз» этноними Енисейден тартып Афган Бадахшанына чейин созулган кең аймакта кезигет. Буга карабастан тарых илиминин, бүгүнкү күндөгү абалында, талаштуу маселени шек туудурбас фактыларга таянып чечүүгө мүмкүндүк берүүчү даректемелер, жазма эстеликтер жок.

Мына ушундай болсо да, Орто жана Борбордук Азияда, ошондой эле коңшу региондордо жашаган элдердин улут болуп калыптануу процесси менен тыгыз байланышта болгон кыргыздардын этникалык тарыхынын көп кырдуулугу, түркүн аспектүүлүгү талашсыз. Бул жөнүндө көптөгөн археологиялык эстеликтер күбө боло алат. Алар кыргыздардын Минусин ойдуңунан тартып Волга боюна чейинки аймакта жашаган элдер менен болгон этникалык тектештигин жана тыгыз байланышын, ошондой эле Кавказ, Иран менен болгон карым-катнашын айкындашат.

Этникалык калыптануу процессинин татаалдыгы, улут болуп жаралуу тарыхынын байыркылыгы кыргыз элинин жашоо турмуш-тиричилигине, диний көз караш комплексине, архитектурасы менен көркөм өнөрчүлүк дүйнөсүнө өз таасирин тийгизбей койгон эмес. Аларда Орто Азия менен катар эле Борбордук Азия цивилизацияларынын таасири да таасын байкалат. Ошону менен катар эле байыркы кыргыз урууларынын сактар, усундар, динлиндер, гунндар жана Түштүк Сибирди жердеген уруулар менен болгон этникалык байланышы ачык байкалат. Чарбачы-

лыктын ар түркүн формаларынын — көчмөнчүлүк жана жарым көчмөнчүлүктүн эзелтен келе жаткан терең жана тыгыз байланышын өз кезегинде Ф. Энгельс баса көрсөткөн. Мына ушундай байланыштын — отурукташкан дыйканчылыктын шартында өнүгүп өскөн маданияттын, көчмөн урууларда жаралган маданият менен болгон байланышынан, бири-бирине тийгизген таасиринен өз алдынчалыгы ачык байкалган жаңы бир түрү жаралары бышык. Алар чынында эле эл отурукташкан байыркы Барсхан, Ат-башы шаарларынан, Жумгал, Тогуз-Торо сыяктуу шаарчалардан, Шырдакбек, Чалдовар, Таш-Рабат сыяктуу коргончолордон байкалат. Аталган курулуштардын сырткы көрүнүшүнөн, ички өзгөчөлүгүнөн согдий-түрк жана Батыш Фергана архитектурасынын тийгизген таасирин ошондой эле көчмөндөрдүн түшүнүгүнүн, көз карашынын чагылганы байкалат. Мындан тышкары туш кийиз менен шырдактын оюуларынан «кыргыз элинин оймо салуу өнөрүнүн бөтөнчөлүгүн айгинелеген «кочкор мүйүздү» жана көптөгөн башкаларды гана эмес, согдийлердин ыйык кушу—кыргоолдун келбетин, XI—XII кылымдардагы караханиддерге тийиштүү уюл түрүндөгү айланмаларды, XI—XII кылымдарда кеңири таралган басма сүрөттөрдү табууга болот». Темирди, колону, алтынды, күмүштү жана алардын аралашма куймаларын, кымбат баалуу таштарды иштетүү да жогорку деңгээлге жеткен. Аларды иштетүүдө колдонулган ыкмаларды үйрөнүүдө да кыргыздардын жогоруда аталган аймакты жердеген элдер жана болгон байланышын далилдейт. Бул ыкмалардын ичинен, Кадимден Волга боюнда, Сибирде, Орто Азияда жашаган сарматтарга, гунндарга, усундарга, ирандыктарга жана түрк тилдеринде сүйлөгөн урууларга жакшы белгилүү болгон баалуу буюмдарга назик тор сыяктуу оюу салуу, калыпка салып кооздоп куюу, быткылоо аркылуу кооздогон из салуу, чапкы менен гүлдөтүү, бир заттан жасалган оюуну экинчисине жабыштыруу жана асыл таштарды кадоо кеңири кезигет.

Этникалык тарыхынын татаалдыгы менен тыгыз байланышта болгон элибиздин диндик көз карашынын калыптануусу да көп түрдүү өнүгүп-өсүү баскычын башынан өткөргөнүн айта кетүү зарыл. Өткөн мезгилдин чиелешкен тарыхый окуялары кыргыздардын диний түшүнүктөрү анимизимдин, тотемизмдин, бакшылыктын, зороастризмдин, буддизмдин, христиан дининин таасири астында калыптанган. Жадегенде ислам да «эң эле байыркы ырым-жырымдар, үрп-адаттар менен келишүүгө, катар жашоого аргасыз болгонун» тарыхчы-этнографтар баса көрсөтүшөт. Эгерде анимизм, тотемизм жана бакшылык жергиликтүү

шартта пайда болсо, буддизмдин идеологиялык, маданий жагдайга тийгизген таасири өтө туруктуу болгон. Бакшылыкка баш койгон көчмөн түрк уруулары бул таасир астында исламга караганда буддизмге көбүрөөк ынтызарлык көрсөтүшкөн. Ушуну менен катар эле көчмөн түрк уруулларынын, жергиликтүү согдийликтердин сөөктү коюу ырым-жырымына тийгизген таасирин, археологиялык табылгалар айгинелегенин айта кетүү зарыл. Мындай ырым-жырымдын көп убакыт бою өзгөрүлбөй сакталаарын баса көрсөтүү да өтө зарыл. Бул бири-бирине тийгизген таасирлер карым-катнаштар жалаң гана идеология менен чектелип калбай турмуштагы башка жагдайларды да камтыган. Мындан көбүнэсе маданий байланыштар ишке ашып, эки жактын тең көркөм өнөрүнүн байыры белгилүү. Белгилүү тарыхчы А. Н. Бернштамдын ою боюнча көркөм чыгармачылык менен диний көз караштын байланышы байыркы тотемдик түшүнүктөрдүн оюулардын маанисин (мисалы «кочкор мүйүз», «карга тырмак» ж. б.) сактоого көмөк көрсөтсө, ал эми зороастризм менен айкалышкан бакшылык оюулар эмблемасына ыйык күч касиетин таңуулай алган. Буддизмдин гандхар багытына тийиштүү агымынын тийгизген таасири да айкын байкалат. Айта кетүүчү нерсе мындай таасирдин көп түрдүүлүгү жана көп жерден байкалышы. Бул жөнүндө чыгыш таануу илиминин белгилүү өкүлү, академик Н. И. Конрад мындай деп жазат: «...буддизм жалаң гана диний түшүнүктү тараткан эмес, ал өзү адабиятты, болгондо да көркөм адабиятты, жыгачты, сөөктү оюп буюм жаратуу жана кооз буюмдарды калыпка куюп жасоо сыяктуу көркөм өнөрчүлүктү кеңири тараткан. Аны менен кошо сүрөтчүлүк, скульптура жасоо кеңири өнүккөн жана тараган». Буга далил катары Айртам храмынын фризин кооздоодо колдонулган эркек музыкант аткаруучунун барельефин көрсөтүүгө болот. Табылга Таластагы байыркы Тараз шаарында археологиялык казуулар жүргүзүлгөн кезге тийиштүү.

Бул сыяктуу байланыштарды кыргыз элинин музыкалык аспаптарын үйрөнүү да толуктай алат. Алар бир жагынан жогоруда айтылган карым-катнаштардын күбөсү болсо, экинчи жагынан үрп-адат, ырым-жырым жана башка диний түшүнүктөр менен болгон тыгыз биримдикти айгинелейт.

Жалпылап айтканда, Евразиянын көчмөн жана отурукташкан уруулларынан көп нерсени сиңире алган кыргыздар, коңшулаш элдердин рухий дүйнөсүнөн өз бөтөнчөлүгү, оригиналдуулугу менен айырмаланган жогорку көркөмдүктөгү маданий мурас жарата алган. Анын өзүнчөлүгү, өз

алдынча стилге ээ экендиги ушул мурастан ачык көрүнөт.

Кыргыз урууларынын байыркы музыкалык аспаптарынын (кеңири алганда бүткүл көркөм өнөрчүлүгүнүн) жакынкы эле мезгилге чейин сакталып келген негизги өзгөчөлүгүнүн бири — бул алардын бир эле мезгилде эстетикалык да, ырым-жырым, үрп-адаттарында да колдонула бериши. Мындай көрүнүш «коомдук түзүлүштүн жогорку баскычына караганда, анын төмөнкү, алгачкы баскычында экономикалык, социалдык жана диний чөйрөлөрдүн көркөм өнөрчүлүк жана бири-бири менен болгон байланышы өтө тыгыз болот» деген ойду далилдеп турат. Мындай байланыш кыргыздардын музыкалык аспаптарынын күндөлүк адаттагы турмушта жана ырым-жырым, үрп-адаттарда аткарган милдетинен да кеңири көрүнөт. Бирок, бул бөтөнчөлүк алардын баарынан бирдей байкалбайт.

Элдик аспаптарды, алардын эстетикалык же болбосо иш-тажрыйбалык, үрп-адаттык милдети боюнча да бөлүп жиктөөгө болот. Чынында эле кээ бир аспаптардын милдети толук бойдон күндөлүк тажрыйбадагы шартка баш ийген болсо, ал эми кээ бири үрп-адат менен байланышкан маселелерди чечүүгө багытталган. Албетте, аспаптардын көпчүлүгүнө биринчи кезекте тийиштүү болгон бөтөнчөлүк, алардын адамдын эстетикалык керектигинин кеңири тармагын канааттандыруусу болуп эсептелет. Айтылган ой материалисттик көз караштын — искусство коомдук сезимдин калыптануусунун бир формасы, ошондуктан ал бүткүл коом менен тыгыз биримдикте өнүгүп өсөт, материалдык турмуштун өзгөрүүсүн чагылдырат, ошол эле убакта белгилүү өлчөмдө болсо да өз алдынчалыкка ээ деген маанилүү аныктамасын далилдеп турат.

Элибиздин идиофондор тибиндеги аспаптарын сүрөттөөнү, функциясында ырым-жырым, үрп-адат жана диний таасир ачык-айкын көрүнгөн «музыкалык куралдарынан» баштоону туура таптык.

Жаралуу учуру, көркөм өнөрчүлүктүн социалдык функциясынын чарбалык ырым-жырым, үрп-адат менен тыгыз байланыш мезгилине такалуучу аспаптардын ичинен биринчи кезекте дилдиректи көрсөтүүгө болот.

Дилдирек, бири-бирине урунуудан үн чыгаруучу тегерек, жука эки темир (жез, коло) табакча. Өткөн мезгилде республиканын бардык эле жерлеринде жолуккан жана колдонулган. Азыр болсо ал жөнүндө Ысык-Көл, Нарын жергелеринде (Түндүк региону) жашаган улуу муундун өкүлдөрү гана маалымат бере алышат.

Аспаптын аталышы дилдире деген сөздөн келип чыкканы талашсыз. Жалпы окуучуларга белгилүү болгондой

дилдирек, бул аспаптан башка, балдар ойной турган, чуркаганда айлануучу оюнчуктун да аталышы.

Экспедиция мезгилинде чогултулган материалдар, дилдиректи түзүүчү эки жука темир табакчалардын чекелери кесилип кооздолгондугуна күбөлөштү. Мындай оюу салынган табакча көп катуу деле болбогон шамалдын таасири астында кыймылга келип бири-бирине кагылышып добуш чыгарган. Табакчанын диаметри 50—70 мм түзгөн, ал эми калыңдыгы 1—1,5 мм барабар болгон. Аспаптын орто ченинен оюлган көзөнөккө жип өткөзүлүп жана анын жардамы менен дилдирек малдын мойнуна илинген.

Дилдирек көбүн эсе кызытылбай иштетүүгө жараган жумшак жана ийилчек металлдар — жезден, мистен жана башкалардан жасалган. Табакчанын чекесиндеги оюулар темир кескич кайчынын жардамы менен салынган. Аспапты темир усталар суранган жана каалаган адамдын талабы боюнча жасап беришкен.

Маалымат бергендердин айтуусуна караганда аспаптын акырын дирилдеп чыккан үнү шамалдын же болбосо малдын катуу басыгынан пайда болгон. Мындан тышкары оттогон мал калың бадалды, бийик өскөн чийди, чөптөрдү аралаган кезде да аларга урунган аспап үн чыгарган.

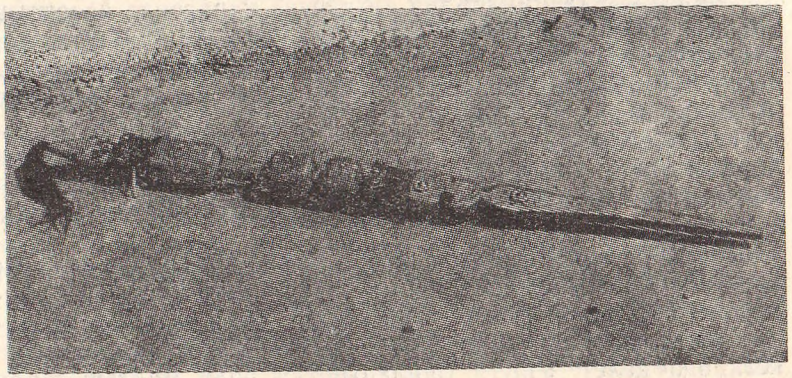
Өткөн замандагы кыргыз элинин социалдык чөйрөсүнүн бардык эле катмарында дилдиректи, малды көз тийүүдөн, кырсыктан, жамандыктан сактоочу тумар катары колдонушкан.

Аспапка малды аман сактоо ырым-жырымдарында чоң орун берилип келгенин баса көрсөтүү менен чарбалык үрп-адаттардын анимисттик, тотемисттик көз караштар, түшүнүктөр комплекси менен болгон тыгыз байланышын эскере кеткибиз келет. Ушуга байланыштуу бодо малдын жана кой-эчкинин мойнуна тагылган аспаптарга ошол жаныбарлардын колдоочусунун (мисалы Чолпон-Атанын, Шыбыр-Атанын ж. б.) аттарын берүү салты кызыгууну туудурбай койбойт. Дилдиректи башка максаттарда колдонуусу бизге белгисиз.

Коомдук өнүгүүнүн ар бир баскычында бири-бирин алмашкан диний түшүнүктөргө жараша, алардын бөтөнчөлүктөрүнө карата өзгөрүп олтуруп биздин күндөргө чейин жетип келген аспаптардын бири — Аса-Муса. Бул аспаптын бөтөнчөлүгүнө токтоло келгенде, андан үч түрдүү диний көз караштын — бакшылыктын, буддизмдин, исламдын жана элибиздин этникалык тарыхынын чиелишкен татаалдыгынын тийгизген таасирин көрө алабыз. Ушул түрдөгү аспаптын бизге белгилүү болгон алгачкы үлгүсү Пенжикент шаарында жүргүзүлгөн археологиялык изилдөөлөр

мезгилинде дубалга салынган сүрөттөн табылган. Ал сүрөт биздин эранын VI кылымына тийиштүү. Сүрөттөгү аспап төрт колдуу аял кудай — Шиванын ажырагыс белгиси катары көрсөтүлгөн. Бул «айырмалоочу белги» биздин күнгө чейин көп деле өзгөрүүгө учурабай жетип келгенин, белгилүү саякатчы, географ П. П. Семенов — Тян-Шанский-дин 1856—1857-жылдарда кыргыз жергесине жасаган саякатында кошо жүргөн сүрөтчү П. М. Қошаровдун тарткан сүрөтүнөн көрүүгө болот.

Аса-муса — бири-бирине жана өзү бекитилген жыгач алкакка — (таякка) урунуудан добуш берген шалдырактуу (жылаажындуу) аспап. Дубаналардын атайын көтөрүп жүргөн «белгиси» катары бардык жерде кеңири таралган. Бүгүнкү күндө болсо, өзүнүн кадимки түрүндө колдонуудан чыгып калган. Мына ошондуктан ал жөнүндөгү маалыматтар улуу муундун өкүлдөрүнүн гана эсинде сакталып калган.



Азыркы учурда жасалган аса-муса

Аспаптын аталышынын бир нече түрү жолугат: шалдырактуу аса-таяк, аса-муса жана аса-таяк. Аса-мусанын бир түрү бакшылардын, дубаналардын таягынын аталышы катары биздин күндөгү изилдөөчүлөр тарабынан такталган. Ушундай эле ысымды, тактап айтканда «ассай-массай» деген дагы бир түрү П. М. Қошаров тарабынан да жазылып калтырылган. Булардын баары, өткөн мезгилде аспаптын көпчүлүк учурда аса-муса деп аталганын далилдеп турат. Демек, аспаптын эл ичинде кеңири тараган аты — аса-муса. Анын мындай аталып калышынын аспапты жасоодо колдонулган жердиги да себепчи болгондой. Анткени, эл ичинде ал бадалды аса-муса деп аташат. Анын латын тилиндеги илимий аталышы. Эл ичинде бул бадалдан жасал-

ган таякты курандагы Муса (Библиядагы Моисей) таянган экен, мына ошондон улам ал аса-муса деп аталып калыптыр деген айрым имиштер да тараган[1].

П. М. Кошаровдун тарткан сүрөтүнө караганда жыгач негизинен эки бөлүктөн турат; жазы төрт кырдуу келген жогорку жагы тоголок келип, этек жагы учталган төмөнкү бөлүктөр. Дубаналар өз аспабын ичке тоголок жеринен кармашкан. Сүрөттө байкалгандай аспаптын жазы төрт кырдуу бөлүгү оюулар менен кооздолгон. Мындан тышкары темирден жасалган тегерекчелер, жарым ай түрүндөгү кадоолор жайгашкан. Алар аса-мусаны кыргыз усталары жасап жүрүшкөн жана боз үйдө колдонулуучу ала-баканга жакындатат. Аса-мусанын учталган жагына темир каптап коюлган. Сүрөттөн аспапты ийинге асып алып жүрүүгө ылайыкталган жазы боо да байкалып турат. Аспаптын жогорку бөлүгүнүн төрт кырдуу жазылыгы жана шалдырактар (алардын ордуна көпчүлүк учурда жылаажындар) илинип коюусу, аса-мусанын «Пенжикент аса-мусасы» менен тектештигин айгинелейт.

Аспап көпчүлүк учурда жыгачтан — аса-муса бадалынын белгилүү чектеги жоонунан жана түзүнөн жасалган. Кээ бир учурда бардыгы текши темирден жасалган аса-мусалар да кездешет. Бул жөнүндө белгилүү орус окумуштуусу жана саякатчысы, зоолог, зоогеограф Н. А. Северцев мындай деп эскерет: ...«Биз этнографиялык жактан абдан кызыгууну туудурган кишини — арык ат минип, жалаң жамаачыдан турган кыска чапан кийип, кайыш курчанып, баштык асынып, колуна коңгуроолуу темир таяк кармаган, ошондой эле коңгуроо тагылган шоңшогой калпак кийип, жылаңайлак жүргөн кара-кыргыздардын* дубанасын, же мындайча айтканда кереметтүү жиндисин жолуктурдук». Үй турмушунда керектелүүчү эмеректерди, айыл-чарба шаймандарын жасай билген кыргыздын темир усталары үчүн, текши темирден аса-мусаны жасоо көп деле кыйынчылык келтирген эмес.

Аспаптагы үндүн булагы — анын жазы төрт кырдуу алкагына тагылган кичинекей коңгуроолор жана ар түрдүү шалдырактар. Андан үн чыгаруу үчүн ичке учун жерге урушкан же болбосо аркы-терки кыймылдатышкан.

Дин кызматкеринин «белгиси» болгон аса-мусаны дуба-

---

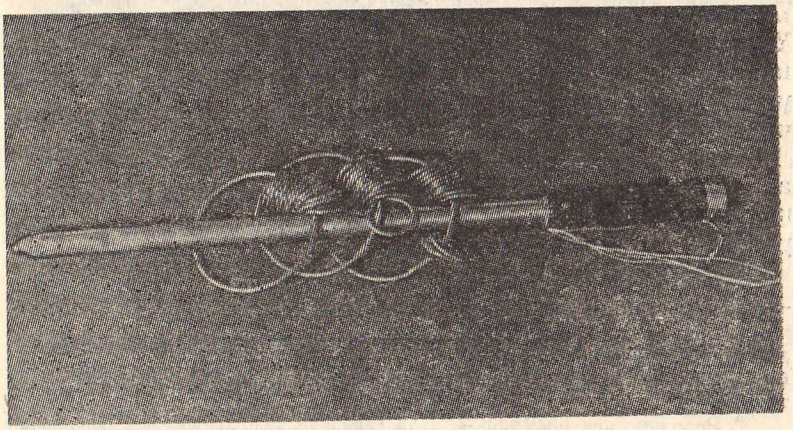
[1] Араб тилинде таяк — аса деп аталат. Демек, аспаптын аса-таяк деген түрүн которгонубузда таяк — таяк деген тавталогияга туш келебиз. Бул дагы аспаптын негизги аталышы аса-муса деп айтууга негиз түзөт.

* Революцияга чейинки илимий жана окурмандардын кеңири чөйрөсүнө арналган адабиятта кыргыздарды ушунтип аташкан.

налар гана колдонушкан. Н. А. Северцев таамай байкагандай, кыргыздын дубаналары «кайырчылык менен күн көрүшүп, рухий эрктин күчүн даңазалап, кээде көзү ачыктык кереметти көрсөтүп, болочок болор ишти алдын ала айтышкан жана табыпчылык да кылышкан». Андан ары өз оюн улап окумуштуу аларды «...чыныгы мусулман дубанасы же болбосо дервиши да, талаа кыргыздарынын (казактардын — С. С.) баксысы да, эмчиси да эмес, бирок бухаралык накшбендилер орденинин дервиштерине жакын келишет» — дейт. Бул мүнөздөмөгө П. П. Семенов — Тян-Шанскийдин: «дуана — көзү ачык киши же болбосо сибирликтерче айтканда бакшы» — деп, айтканын кошуу менен өзүнүн өмүр сүрүүсү үчүн элибиздин диний көз карашынын көп түрдүүлүгүнө жана исламга чейинки ырым-жырымдардын туруктуу сакталышына байланыштуу болгон дин кызматкеринин толук мүнөздөмөсүн ала алабыз. Ошол учурда кыргыздарда өкүм сүргөн коомдук түзүлүштүн дубаналар үчүн эң ыңгайлуу абал экенин айта кетүү зарыл.

Азыр сөз болуучу музыкалык аспаптын сырткы түзүлүшүн, диний үрп-адаттын жана күндөлүк тажрыйбанын тийгизген таасири астында өзгөрүлчү эволюциялык өнүгүүнүн мисалы катары кароого болот. Анын добуш берүүчү бөлүктөрү (шакекчелери) жалгыз жана түз окко бекитилип силккен кезде үн чыгаруучу аспап — шалдырак. Өзүбектердин, уйгурлардын, тажиктердин сафаилине тектеш.

Аспаптын аталышынын шыңгырак, кыңгырак деген түрүн республиканын бардык эле жерлеринде жолуктурууга болот. Шалдырактын өзү болсо көбүнчө республиканын



Шалдырак

Түштүгүнөн, кээде Түндүк-Батышынан гана жолугат. Бул аспаптын аталышынын негизги фонетикалык түрү **шалдырак.**

Шалдырак, узундугу 430 мм, диаметри 15 мм барабар жалгыз түз октон турат. Бул түрүнө караганда шалдырак чынында эле Пенжикент аса-мусасынын соңку түрүнүн бири сыяктуу. Бул ойду ырастоочу кыйыр күбөнү В. М. Беляев тарабынан келтирилген сафаилдин келип чыгышы жөнүндөгү уламыштан байкоого болот. Анда сафаил бир кездерде мусулман олуясынын китеп коюучу таканчыгы экен деген баян берилет. Мүмкүн Пенжикенттин аса-мусадагы коңгуроолору да өзгөрүлгөн чыгаар. Шалдырактын жалгыз түз, бирок эркин кыймылдай тургандай бекитилген үч чоң шакекчеси алардын ордун баскандыр. Алардын кошулган жерлери ширетилип (кандалып) коюлган. Аспаптын кармагыч жак этегинен биринчи турган шакектин диаметри 80 мм, ал эми калган экөөнүкү 71 жана 78 мм түзүшөт. Шакектер бири-биринен 40 мм аралыкта жайгашышкан. Колго-кармоочу бөлүктүн диаметри 20 мм. Ал биринчи шакектен 130 мм алыстыкта жайгашкан. Аспаптын жалгыз түз огунун учу ичкертилип коюлган. Ичи болсо көндөй. Ал жерге майда тоголокчолор (шариктер) салынып коюлган. Үч шакектин ар бирине диаметри 28 мм болгон 22 ден майда шакекчелер тизилген.

Шалдырактын шакектери да, шакекчелери да темирден жасалган. Чоң шакектерден айырмаланып кичине шакекчелердин кошулган жерлери ширетилип (кандалып) бекитилген эмес. Аспаптын негизин түзгөн жалгыз түз ок жезден, мистен жасалат. Биз сүрөттөгөн аспапта ал жезден жасалган. Ал эми сырты болсо хром менен жабылган. Шалдырактын колго кармалчу бөлүгү кара пластикалык массадан жасалган.

Музыкалык аспапты силккен кезде шакектер 180° барабар жарым айланган кыймыл жасашат. Кыймыл башталган жана токтогон чекит аспаптын негизги огунда жайгашкан. Чоң шакектер окко тийип токтоор замат, кичинекей шакекчелердин кыймылынан жаралган шуудураган үн угулат. Демек, аспаптык үн палитрасы айкын угулган эки составдык бөлүктөн турат. Алар аспаптын «ээси» дубаналар тарабынан ар түрдүү ыргактарга уюштурулуп пайдаланылган.

Элибиздин өткөн турмушунда, шалдыракты дубаналар зикир чалуу учурунда колдонушкан. Биздин күндө болсо аспап көбүн эсе өздүк көркөм чыгармачылыгынын катышуучулары тарабынан колдонулуп келе жатат. Өз демилгелүү драма кружокторунун койгон спектаклдеринен жо-

луктурабыз. Кыргыз мамлекеттик искусство институтунун 1975-жылы уюштурган фольклордук экспедициясынын катышуучуларынын маалыматына караганда шалдырак аваздык-аспаптык ансамблдеринде ыргактык урма аспап катары кеңири пайдаланылган. Мындай көрүнүштү коомдук түзүлүштүн, аспапты колдонгон элдин көз карашынын өзгөрүлүүсү астында, музыкалык аспаптын диний үрп-адатта колдонулуу милдетинен акырындап ажырап, көбүн эсе эстетикалык жагдайды аткарууга оой баштаганын туябыз.

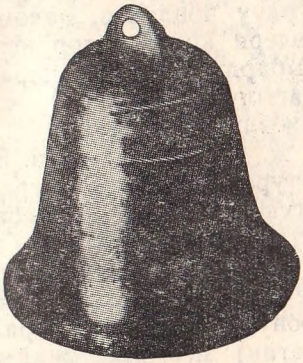
Бөтөнчөлүгү ачык көрүнгөн дубаналардын зикир чалуу «репертуарында», шалдырак коштоочу роль ойногон. Анын ыргактык уюштурууга мүнөздүү болгон мыйдам ченемдүүлүгүн, же болбосо жөн эле бир багыттуулугун алдын ала айтуу кыйын. Дубаналар зикиринде ал жөн гана ыр сабынын басымдуу ачык-айкын хорейлик (түшүнүктүн эң кеңири маанисинде) мүнөзүн көрсөтүү үчүн колдонулган. Адатта ыр саптарынын алгачкы муундарындагы басымды атайын бөлүп көрсөтүүнү тажрыйбалашкан. Ошондуктан, мындай өзгөчөлүк колдонулбаган, жолукпаган учурларда да алар аны динамикалык мүнөздөгү басым менен толуктоону ишке ашырышкан. Айтылган ойду дубаналар тарабынан арбын колдонулган «Олдо ий!» мотивинин жардамы менен түшүндүрүүгө аракет кылалы. Ал дуваналардын «аваздык композициясында рефрендик» милдетти аткарган. Бул эки кыска жана бир созулган үндөрдөн турган комплекс кеңири таралган ыргактык мотив болуп эсептелет. Биринчи мууну бөлүнүшкө туура келген ыргактык фигура табыйгатына эле «кичине болсо да өнүгүүгө, аз маанилүү үндөн маанилүү, басымдуу үнгө умтулгандыкка ээ». Биринчи эки муунду баса көрсөтүү максатында динамикалык мүнөздөгү басым берүү пайдаланылат. Ал көбүн эсе шалдырактын жардамы менен ишке ашырылат. Эл ичинде кеңири аткарылып келген «Кул пенде» деген күүдө жана ырда каданстык милдетти аткарган. Ал дубаналардын репертуарындагы эң көп колдонулган ыр-күүлөрдүн бири. Мына ошондуктан «Кул пенденин» темир комузда аткарылган экинчи бир түрүнө кийинчерээк кеңири токтолмокчубуз.

Бир жагынан диний үрп-адат түшүнүктөрүнүн сакталышында чоң роль ойногон мал чарбачылык турмуш менен, экинчи жагынан буддизм элементтери менен тыгыз байланышкан идиофондордун бири **коңгуроо.** Ал өткөн мезгилде жергебиздин баардык аймагында кеңири тараган. Бүгүнкү күндө сейрек болсо да республикабыздын баардык райондорунан кездештирүүгө болот.

Аспап Түндүк жана Түндүк-Батыш аймактарында коң-

гуроо делинсе, Түштүк жагында ал зынгырооч деп да аталат. Ошондой болсо да ал негизинен коңгуроо деген атта кеңири тараган.

Биздин оюбузча коңгуроо лексемасы байыркы түрк тилиндеги — qonur — басыңкы, кырылдап чыккан үндү билдирген. Анын мына ушундай мааниси Махмуд Кашкарынын белгилүү сөздүгүндө берилген. Ушундан улам qonra — сөзү өспүрүм баланын үнүнүн өзгөрүшүн мүнөздөйт. Кыргыз тилиндеги күңкүлдөө, жоон үн салууну түшүндүрүүчү коңгуроо лексемасы жогорудагы сөздөргө жакын экендиги күмөн туудурбайт. Байыркы түрк тилиндеги коңгуроонун аталышы — Кыргыз тилиндеги коңгуроо сөзүнүн ага болгон фонетикалык жакындыгы да күмөн туудурбайт.



Коңгуроо

Коңгуроо биздин өлкөдө да, чет элдерде да кеңири колдонулуучу аспаптардан. Ал төмөнкү бөлүктөрдөн турат; ооз жагы, негизги тулкусу жана түбү. Аспаптын ооз жагы кең, ал эми түп жагы кууш болуп кетет. Адатта, коңгуроонун ооз жагынын диаметри, анын тулкусунун бийиктигинен чоңураак келет.

Коңгуроонун жасалышында адатка айланган өлчөм бирдиги колдонулбайт. Анын өлчөмү тажрыйбалык муктаждыкка жараша болот. Себеби, ири мүйүздүү малга бир өлчөмдөгү коңгуроо тагылса, ал эми кой-эчкиге башка чендеги аспап керектелет. Аспапттын түбүнүн жана ооз жагынын аталышы республиканын баардык булуң-бурчтарында бирдей. Аспап көбүн эсе жезден, колодон, мистен, темирден жасалган. Алар темир усталар же болбосо күмүштө иштеген — зергерлер жасашкан. Алар аспапты жасоодо металлды кооздоонун түрдүү ыкмаларын колдонушуп, коңгуроонун сырткы көрүнүшүнүн кооздугун арттырууга аракеттенишкен. Кээ бирлерине усталар күмүш чаап, сыртына оймо-чийме салып, оюмдарды коюп кооздугун, баалуулугун арттырышкан.

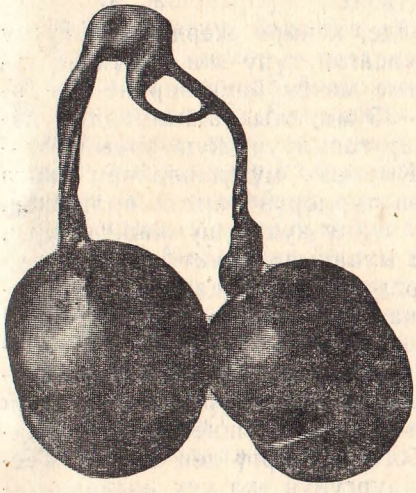
Элибиз колдонгон коңгуроолордун ар биринин үнү башка-башка чыгып, бири-биринен айырмаланып турган. Элдин айтуусуна караганда күмүш чабылган коңгуроолордун үнү кооз келип, кулакка өтө жагымдуу угулат имиш. Бирок, азыркы илимий изилдөөлөр тескерисинче «кооз үн берген коңгуроолордун материалдарын көп тыкандык менен химиялык анализден өткөзгөн мезгилде, алардын сос-

тавына күмүштүн такыр кошулбаганы, эгер кошулса да абдан аз экендиги аныкталды». Ушуга байланыштуу коңгуроого күмүш жалатуу, эки түрдүү металлды жалгаштыруу механикалык жол болгондуктан, ал аспаптын үн тембрине көп деле таасир тийгизбеген шекилдүү.

Революцияга чейинки кыргыз элинин турмушунда, табияттын түрдүү кырсыктарынан көп жапа чегүүчү мал чарбасы чоң роль ойногон. Ошондуктан коңгуроо кыргыз коомчулугунун бардык социалдык катмарларында кеңири пайдаланылган. Себеби, кыргыздардын эзелтен келе жаткан түшүнүгү боюнча аспап жан-жаныбарды табигый кырсыктан, көз тийүүдөн жана да башка малга тийүүчү апааттан сактаган. Ушундан улам аспапты үй жаныбарларынын баарына тагуу үчүн түрдүү чоңдукта, өлчөмдө жасашкан. Кээ бир маалымат ээлери коңгуроолор көлөмүнө жараша тигил же бул жаныбарды сактоочу пирдин атынан аталган. Мисалы, койго тагылуучу кичинекей коңгуроо Чолпон-Атанын коңгуроосу, жылкыга тагылган чакан аспап Камбар-Атанын коңгуроосу ж. б. у. с. делинген. Бүгүнкү күндө коомдук малга коңгуроо тагылган учурлар жок эмес. Алар көбүн эсе асыл тукум берүүчү жаныбарлардын белгиси болуу менен катар, өткөн мезгилге тийиштүү сыйкырдуулуктан, диний ишенимден айрыла баштаганын айта кетүү зарыл. Бизге баалуу маалымат бергендердин көпчүлүгү азыр коңгуроонун туманда, аба ырайы өзгөргөн (мисалы жаан, кар жааган) мезгилде, жайылган малды табууну жеңилдетүү жана карышкыр ж. б. жырткычтарды чочутуу үчүн тагыларын айтышты. Кээ бирлери болсо коңгуроо малга жөн гана тагылганын жана алар ошол салтты сактап келе жаткандыктарын эскертишти. Байыркы анимисттик түшүнүктөрдүн, табиятка сыйынуу сыяктуу үрп-адаттардын өзгөрүүсүнө жана бүгүнкү күндүн тийгизген таасири астында тажрыйбалык керектиктин биринчи орунга чыгышын мына ушул конкреттүү фактыдан көрүүгө болот. Мындан тышкары аны аспаптын милдетинин эволюциялык өзгөрүү процессин ачык-айкын далилдеген көрсөткүч катары кароого болот. Чынында эле сөз кылынган эволюциялык процесске, ар түркүн тоскоолдуктарга, өйдө-төмөнгө карабай, аспапты керектөөнүн тажрыйбалык жагдайынын эстетикалык жагдайга уламдан-улам оошу, жол бериши мүнөздүү. Мындай өзгөрүштүн бир мисалы — аялдардын тойлордо, салтанаттуу учурларда колдонгон ат жабдыгына коңгуроонун кириши. Алдыда бара жаткан кооз ээр-токумдуу кыздын же жаш келиндин атынын жүгөнүнө тагылган коңгуроо тынбай үн салып, кыргыз үчүн өзүнчө майрам болгон көчтү көркүнө

чыгарып, көчкөндөрдүн көңүлүн көтөргөн. Мындай салттын эзелтен келе жатканы жана анын кеңири таралганы жөнүндө көптөгөн эскерүүлөрдү окууга болот. Белгилүү саякатчы Ч. Ч. Валиханов «коңгуроо тагылып, жакшы жабдылган өгүз памир кыргыздарында күлүк аттай эле баалanат» деп, эскерген. Бул көрүнүштү суктануу менен В. П. Наливкин, Б. Л. Тагеев, Л. Ф. Костенко жана башкалар сүрөттөп жазып калтырышкан. Алардан жылаажын жана жекесанда ачык-айкын көрүнгөн, коңгуроо түрүндөгү аспаптардын эстетикалык милдетинин кеңири кулач жайганын көрөбүз.

Көптөгөн археологиялык табылгалардан дайыма бийлеп жаткан Шивага[1] таандык белги катары кеңири белгилүү аспап жылаажын. Ал эч өзгөрүүсүз бүгүнкү күнгө чейин келип жеткен жана эл ичинде кеңири колдонулат. Индияда жылаажын бүгүнкү күндө да «бийчиликтин символу, бийчинин тотемдик белгиси». Биздин өлкөдө ушундай эле мааниде жылаажынды азербайжан, өзбек бийчи аялдары колдонушат. Аспаптын эстетикалык функциясын күчөтүүнүн таасирин кыргыз аялдарынын аны жасалга катары колдонуусунан байкоого болот. Мындай адат көбүн эсе Түштүктө жана Памирде кеңири тараган. Алтындын, күмүштүн буусу жалатылган жылаажын баш кийим жасалгасы катары шуру, шакектердин арасына кошулуп тагылган. Ал эми Ысык-Көл өрөөнүндө болсо жылаажын түрүндөгү күмүштөн жасалган түймөлөр колдонулган. Жылаажындын касиеттүү тумар катарынан чыгып түймөгө айланышын жана жөн эле жасалга болуп кызмат кылуусун, анын эстетикалык милдетинин күчөө процессинин конкреттүү бир мисалы катары кароого болот.



Жылаажын

Жылаажын — бир жак капталында оюугу бар тоголок шар сымал музыкалык аспап. Силккенде үн чыгаруучу аспап ката-

[1] Шива — индуизм жана бракминизм диндериндеги Брахма, Вишну менен катар жогорку үч кудайдын бири. Ал көбүнчө ыйык бий бийлеп сүрөткө тартылган.

ры ал кеңири колдонулуп келген. Аспаптын жылаажын деген ысмы Түндүк аймакта кездешет. Түндүк-Батышта болсо аны куш-коңгуроо деп аташат. Ал эми Түштүктө болсо зыңгырооч деген ат менен белгилүү. Тарыхчы-этнографтардын изилдөөлөрүнө караганда Памир кыргыздарында ал буун, түймө деп аталат. Аспаптын негизги аталышы—жылаажын.

Бул сөздүн этимологиясы араб тилиндеги жаладжал — коңгуроо деген лексемага барып такалат. Ушул формадагы сөздү Аль-Фарабинин «Китаби аль-Мусики ал-Кабир» («Музыка тууралуу чоң китеп») деген эмгегинен жолуктурууга болот. Өзбек тилинде болсо бул сөз жангилламок, дангилламок деген түрдө жолугат.

Аспаптын экинчи аталышы болсо, жылаажын көбүнчө кушка тагылгандыктан келип чыкканын далилдейт. Ал эми Түштүктө кездешүүчү ысым шыңгыроону сүрөттөөчү зың, зың эт сөздөрүнөн келип чыккан. Памирде кездешүүчү аспаптын аталышы болсо, анын функционалдык өзгөчөлүгү менен байланыштуу. Ошондуктан аспаптын ал аталышы анын аялдар жасалгасында аткарган ролунан келип чыккан деп айтууга болот.

Бүгүнкү күндө жылаажын куш салуу аземи кезиккен же болбосо кайра жарала баштаган жерлерден жолугат. Аспаптын кулакка жагымдуу үнү тоолуу жерде майда бадалдар арасында олжосун чокуп жегени жаткан кушту табууну ылдамдатат.

Коңгуроо сыяктуу көп элде, кеңири жерде жолугуучу жылаажындын кыргыздар жасаган түрү эки бөлүктөн турат жана алар күмүш эритме менен бири-бирине кандалат. Алардын диаметри 25—35 мм, жылаажындардын көлөмүнүн түрдүү болушу, алар тагылуучу куштардын өзгөчөлүгүнө байланыштуу. Кыргыз мүнүшкөрлөрү аңга салуучу куштардын көптөгөн түрлөрүн таптай билишкен. Алардын ичинен «кыргый, чүйлү куш, шумкар, ителги, ылаачын, тоо ылаачын, кара ылаачын» сыяктууларды атоо жетиштүү. Албетте, шумкардын жана андан эки эсе кичине ителгинин көлөмүнө жараша, аларга ылайыкталган түрдүү жылаажындар пайдаланылган. Эң эле кичине өлчөмдөгү жылаажын аялдар жасалгасы үчүн пайдаланылган. Аталган аспаптардын бардыгы шар түрүндө болушкан жана алардын бир жак «чокусуна» кичинекей илгич кадалган. Ал көзөнөк же болбосо бүлдүргү деп аталган. Темир же жезден жасалчу бүлдүргүнүн эки учу жылаажындын ич жагынан эки тарапка кайрылып коюлган. Аспаптын ичиндеги үн берүүчү тоголок бүдүр (шарик)[1], кээ бир

[1] Элдик дастандардын бири «Сейитбектин» беттеринен мындай бүдүрдүн шыңгыроо деп аталганын окууга болот.

учурда бүлдүргүнүн ички учуна тагылган. Бирок, көбүнчө ал эркин кыймылдап (тоголонуп) үн салган. Бүлдүргүнүн сыртындагы шакекчесинен өткөзүлгөн жип аркылуу мүнүшкөрлөр жылаажынды куштардын куйругуна тагышкан. Жасалга катары даярдалган жылаажын болсо шуру, мончокторду бири-бирине улаган. Аспаптын бүлдүргү тагылган жагы бүтүн келип түбү деп аталган. Ал эми ичи, карама-каршы жагы туурасынан же болбосо кайчылаштырылып оюлган. Добуш берүүчү тоголок бүдүр да, бүлдүргү да аспаптын эки бөлүгүн күмүш менен ширетүүдөн мурун жайгаштырылып орнотулган. Туурасынан же болбосо кайчылаш оюунун жазылыгы тоголок бүдүрдөн чоң болбойт.

Аспап темирден, жезден, колодон жасалган. Ар түрдүү металл эритмелерин алуу байыркы кыргыз урууларына жакшы белгилүү болгон. Бул жөнүндө көптөгөн археологиялык эстеликтер күбө боло алышат. Мисалы, Чаткал өрөөнүндөгү Жерге-Тал көрүстөнүнөн табылган жезден, колодон жана жез менен күмүштүн кошундусунан жасалган буюмдар биздин эранын VIII—X кылымдарына таандык. Ал эми Чүй өрөөнүндөгү Краснореченск шаарчасында жүргүзүлгөн археологиялык изилдөөлөр мезгилинде колодон жасалган «жылаажындын бүлдүргү тагылган бөлүгү» табылган. Темирден жасалган жылаажындын үн тембрин жакшыртуу максатында аны сугарышкан. Бул максатка жетүү, башкача айтканда, аспапты, үн тембрин жакшыртуу темир усталардын чеберчилигине, иш тажрыйбасына жараша болгон жана дайыма эле ийгиликтүү боло берген эмес. Колодон, жезден жана мистен жасалган аспаптардын түрү эл ичинде угумдуу деп эсептелинген. Көпчүлүк темир усталардын изденген, чыгармачыл кишилерден болгонун айтуу зарыл. Ошондуктан жылаажындардын басымдуу көпчүлүгүнүн бетине кооз оюмдар, чиймелер салынган. Маалымат берген кээ бир кишилердин айтуусуна караганда, күмүш жалатуу жылаажындын үн тембрин жакшыртуу үчүн ишке ашырылган. Кооз оюулар, чиймелер болсо аспаптын эстетикалык милдетинин күчөшүнө көмөк берген. Мына ошондуктан күмүш жалатылган, оюучийме салынган жылаажын мыкты эсептелинген жана кымбат бааланган.[1] Мындан тышкары темир усталар, зергерлер кош жылаажын да жасашкан. Алардан ар түрдүү үн

[1] Бул жөнүндө да, биз жогоруда шилтеме жасаган кенже эпос «Сейитбектин» беттеринен «алтындан шаңгыроо салдырып, күмүш жылаажынды жашырып, көп пул берип, зергерге жасатып Сейитбектин шумкарына таккан эле» — деген саптар менен тааныша алабыз.

чыгаруу максатында бири кичине, бири чоң өлчөмдө жасалган. Кош жылаажындын үндөрүн толгоого келтирүү үчүн, усталар аспаптын тулкусун өгөөлөп жукартуу ыкмасын колдонушкан. Аялдардын жасалгасы катары колдонулуучу жылаажындар үчүн алардын сырткы көрүнүшү, көздүн жоосун алган тышкы турпаты баалуу болгондуктан, зергерлер, темир усталар мына ушул максатта гана иштешкен. Көркөмдүк касиети чоң алтын, күмүш жалатылган түймөлөр эл ичинде кеңири таралган.

Жылаажындын үнү жумшак, кулакка угумдуу келип уккан кишини кумарланта алат. Өзгөчө кош жылаажындын үнү уккулуктуу, кооз. Алар көбүнчө кварта, квинта, кээде секста добуш аралыктарына күүлөнүлгөн. Бул анын комуз, кыл кыяк сыяктуу элдик музыкалык аспаптарда колдонулуучу бурооло системасы менен тыгыз байланышта экендигин айгинелейт. Айтылган ойду ал аспаптардын кичине октаваны толук, ал эми биринчи октаванын баштапкы тетрахордун камтыган регистрлеринин төп келиши да далилдемекчи. Айтылгандардын күбөсү катары, ата-тегинен бери мүнүшкөрчүлүккө, күмүш устачылыкка аралашып жүргөн А. Жаманкулов жасаган жана кичине секстага (VIII) күүлөнгөн кош жылаажын автордун өздүк коллекциясында сакталып турат.

Жогоруда айтылгандай жылаажын байыртан колдонулуп келе жаткан жана кеңири тараган аспап. Тарыхчылардын маалыматтарына караганда байыркы түрк уруулары жылаажынды найзанын учуна тагышкан. Бул жөнүндө Монгол Алтайынан табылган «байыркы түрк этносу калыптанган негизги аймактан, ...түрктөрдүн өзүлөрү чийген» аскадагы сүрөттөр (Хар-Хад жазмасы) күбө. Жазма биздин эранын VI—VII кылымдарына тийиштүү. Ушундан улам байыркы кыргыз уруулары да жылаажындын үнүн ыйык көрүп, аны ар түрдүү каргашадан куткарчу жана душмандарга зыян келтирүүчү касиеттүү күч катары баалашканын айтууга болот. Бул сыяктуу аскадагы жазмалар, сүрөт-чиймелер Чыгыш Түркстанда да арбын кезигет. Мисалы Кызылда табылган үй бооруна тартылган сүрөттөрдө, жогорудагы таш чиймелер сыяктуу сюжеттер жолугат. Алар да биздин эранын VI кылымына таандык. Кызыктуу нерсе, кыргыз мүнүшкөрлөрү жөнүндөгү эң алгачкы маалыматтар да б. э. V—VII кылымдарына барып такалат. Демек, мүнүшкөрлөр жылаажынды ошол мезгилдерден бери урунуп, колдонуп келе жатканын ишенимдүү айтууга болот. Аспаптын аялдардын, балдардын баш кийимине тагылуусу, кийинчерээк аялдар жасалгасынын бир элементине айланышы да ошол мезгилдеги көз караштын

таасири астында пайда болгону ачык. Бул гана эмес жылаажын өткөн мезгилде кызыл булгаарыдан жасалган бийик кончтуу, жыгач такалуу өтүктүн такасынын ичине салынып коюлган. Мындай өтүк жөнүндөгү маалыматты Ч. Ч. Валихановдун эскерүүсүнөн, П. М. Кошаров тарткан сүрөттөн алууга болот.

Кийинчерээк жылаажындын сырткы түрү, өзгөчө үн тембри мүнүшкөрлөргө байланыштуу болуп, алардын эстетикалык көз карашы, табити менен аныкталган. Себеби, аспапты кеңири колдонгон жалгыз гана ошолор болуп калган. Жылаажындын үнүнүн кооздуктун эталонуна, жагымдуу үндүн идеалына айланышында алардын үлүшү чоң.

Бул жерде биз мурун ырым-жырымдарда колдонулган «добуш берүүчү куралдардын» эстетикалык милдетинин күчөшүн гана эмес жалпы эле эмгектеги, күндөлүк турмуштагы эстетикалык жагдайдын күчөшүнүн конкреттүү бир мисалын көрүп турабыз. Куш салуунун өзү дагы ышкыбоздуктан жаралганын жана өткөн мезгилде көбүн эсе «башкаруучу феодалдык чөйрөдө кеңири таралганын», алардын «көңүл ачуу оюну болгонун» айтуу зарыл. Искусство менен турмуштун мындай тыгыз катнашын, бири-бирине тийгизген таасирин «коомдун өнүгүшүнүн бардык жактары, анын түзүлүшү, анда өкүм сүргөн көз караш, социалдык чөйрө менен байланышта бирдиктүү бүтүн бир система катары гана караганда» туура түшүнүүгө жана туура түшүндүрүүгө болот. Албетте, коомдук карым-катнаштардын өзгөрүүсү менен аспапты, анын үн тембрин ж. б. баалоо системасы да өзгөрүлгөн. Мисалга алсак, биз сөз кылган куштун куйругуна тагылуучу кош жылаажын, анын ээсинин кадыр-барктуулугун, социалдык чөйрөдө ээлеген жогорку ордун күбөлөгөн. Ушуга байланыштуу Россияда кеңири тараган мисалга токтололу; өткөн кылымда үч ат чегилген жол арабага тагылган коңгуроонун көлөмүнө жараша анда жол жүрүп бара жаткан кишинин чинин, турмушта ээлеген ордун билүүгө болгон. Жакынкы күнгө чейин эле тибеттиктердин бийлик ээлерине, мамлекеттик кызматкерлерине атайын бөлүнгөн коңгуроо кошо берилген. Бүгүнкү күндө болсо элдик ырларда болсун, жазма салтка өткөн акындардын чыгармаларында болсун жылаажын үнү, табигаттын кооздугун, аялдар күлкүсүнүн жагымдуулугун сүрөттөөдө кеңири колдонулат. Ал үндүн кооздугунун, угумдуулугунун символу. Кары-жаш дебей, көпчүлүк кыргыз угуучулары үчүн жылаажын жана анын үнү, бүгүнкү күндө эстетикалык гана түшүнүктү туюнткан көрүнүшкө айланды.

Жекесан коңгуроо сымал тилдүү аспап. Өткөн мезгилде жекесан кеңири белгилүү болгон. Аспаптын жекесан деп аталышы Түндүк жана Түндүк-Батыш аймагында кезигет. Жекесанды коңгуроо деп атаган учурлар Түштүктө кезигет. Түндүк жана Түндүк-Батыш аймагынын чек ара жерлеринде төө коңгуроо деген ысым да кезигет.

Жекесан лексемасынын этимологиясы так аныкталган жок. Боолгоолорго караганда ал, жогоруда аталган такасына жылаажын салынган өтүк менен байланыштуу. Себеби, өткөн мезгилдеги баатырлар кийчү өтүк жекесан деп аталган[1]. Сөздүн ушул маанисинде «Манас» эпосунан да таанышууга болот.

Аспаптык негизги аталышы жекесан, анткени бул сөз аны жасоо, колдонуу жөнүндө так маалымат бере алат.

Жекесан көпчүлүк элдердин күндөлүк турмушунда кеңири тараган жана жолуккан коңгуроолордон көп айырмаланбайт. Жекесандын бүлдүргүсү жана тили илинүүчү бүтүн жагы түбү деп аталат. Мындай аталыш жергебиздин бардык аймагына таралган. Аспаптын тулкусу жекесандын өзү менен айкалыштырылып өз алдынча ысым менен аталбайт. Кээ бир маалымат ээлеринин айтуусуна караганда жекесандын тулкусунун бийиктиги 70—120 мм. Аспаптын ачык жагы оозу деп аталат. Анын диаметри да жогоруда көрсөтүлгөн өлчөмдөргө жакын. Жекесандын калыңдыгы 3—4 мм. Аспаптын жалпак табактан конус формасында жасалган жөнөкөй түрлөрү эл ичинде кеңири таралган[2]. Мындай «конустун» ичке учу бөлүнүп-бөлүнүп кесилип, бири-биринин үстүнө кайрылып коюлган. Кесиндилер ортосундагы пайда болгон жылчыктар аркылуу кайыштан жасалган боо тагылган. Боонун бир жак учуна аспаптын үн чыгаруучу тили илинген, ал эми экинчи учунан болсо төөнүн мойнуна тагылган. Албетте, оокаттуу кишилер кооз оймо-чийме салынып, күмүш жалатылган жекесандарды колдонушкан. Мындай аспаптардын жасалышы да чеберчилик менен ишке ашырылган. Тили түп жагына кайыш боо эмес, темир шакекче аркылуу бириктирилген. Анын эл ичинде кеңири таралган аты — көзөнөк.

---

[1] Мындай өтүк, биздин оюбузча Жакынкы жана Орто Чыгыш өлкөлөрүндө (мисалы Иранда) байыртадан кол башчынын белгиси катары колдонулуп келе жаткан «алтын кур, өтүк, туу жана доолбас» менен байланышкан эң эзелки салттын кыргыздарда сакталышы болуп эсептелет.

[2] Ар түркүн буюмдарды жасоодо бул сыяктуу ыкманын кеңири таралганын археологиялык изилдөөлөр көрсөттү. Тарыхчы П. Н. Кожемяканын айтуусуна караганда сырга жасоо үчүн «диаметри 2,5—3 мм болгон коло зым алынган. Анын бир жак учу ургулоо аркылуу үч бурч формадагы жука табакчага айлантылган».

Кээ бир учурда аны илгич деп аташкан. Жогоруда айтылгандай, эл ичинде кош жылаажын сымал, кош жекесан колдонулган. Алар бири-биринен көлөмдөрү боюнча айырмаланышат. Сырткы түзүлүшү боюнча көлөмдөрүнөн башка айырмачылыгы жок.

Башка аспаптар сыяктуу эле жекесанды темир усталар колодон, жезден, темирден жасашкан. Өткөрө тыкандык менен калыпка куюлуп жасалган жекесандардын сыртына күмүш жалатылган жана оюулар салынган. Албетте, аспаптын мындай түрлөрү кымбат тургандыктан ал сейрек кездешкен.

Жекесандын добушу бийик чыгып угумдуу келет. Өзгөчө кош жекесандын үнү өзүнүн кооздугу, уккулуктуулугу менен айырмаланган. Кош жылаажын сыяктуу эле кош жекесан да белгилүү бир толгоо менен күүлөнгөн. Жекесан, жылаажын жасай алган жана комуз да черткен А. Жаманкуловдун айтуусуна караганда аспап кичине жана биринчи октавадагы добуштарды камтыган регистрде үн салган. Ушул эле регистрде октавага күүлөнгөн[1]. Аталган добуш регистринин жекесанды күүлөөдө колдонулушу, анын башка музыкалык аспаптардагы үн система менен болгон тыгыз биримдигин айкындайт.

Албетте, аспаптын сырткы түзүлүшү көптөгөн ондоолорго, өзгөртүүлөргө туш келип, үн тембри кооздолуп, көчмөндөрдүн майрамы болгон көчтүн шаңын арттырып, көркүнө көрк кошууга ылайыкталган. Көч салтанатын жаратууда жекесандын ролу өтө чоң болгон. Себеби, бул күнү «Жогу, бары бир дүрбөп, жамачылуу болсо да көйнөктөрүн жууп кийишип, күн ылгап, алдынан жайлуу конуш, жаңы ырыс тилеп, сары жылдыз менен тең туруп, эртелеп жүк коюп чыгат. Көч үстүндө эки туугандын таарынычы, эки уруктун кастыгы мындай таштalат, алар көч үстүндө бири-бирине көмөк кылуу карызын эстейт. Көч үстүндө беш көкүл кыз менен боз уландын үзөңгү кагыштырып катар бастырышы эрөөн эмес. Т. Касымбековдун «Сынган кылыч» романында кыргыз көчү, анын көркү коңгуроолор жөнүндө айтылган эпизоддон үзүндү келтирели. «Көч экен... Эң алдында көч баштаар туу кармап келатты. Шыңгыр, шыңгыр, шыңгыр... Көч сүрдөөнү дүңгүрөп, сансыз коңгуроолор шыңгырап, шаатыттан кыйып өтүп калды...

---

[1] Кош жекесандын күүлөнүшүн А. Жаманкулов «Шаңгырама» күүлөрүндөй деп атады. Комузда шыңгырамалар алтынчы диктоникалык позицияда чертилет. Аталган позицияда астыңкы кылдан алынуучу үн менен комуздун бош чертилген жогорку кылынын үн аралыгы октаваны түзөт. Бул өзгөчөлүк шыңгырамаларды айырмалоочу негизги белгилердин бири болуп эсептелет.

Көч жай чоюлуп, калкылдай чубай берди. Жүгү зыңгырап үстүнө калдуу килем, теке мүйүз түр салган кызыл шырдак жапкан, керилген каймал **төөлөр мойнундагы коңуроолорун шыңгыратып** (астын биз сыздык — С. С), ак элечек кемпирлердин жетегинде... Көч-көчтөн кабар келгенде, сый кийинтип катынын бээсине, кызын ардактап айгырына мингизип алып, үйүн артып, чыйт ышкырып он жандыгын алдына салып, көч катарына түшө берет». Жекесанды элибиз ичиндеги бардык эле социалдык чөйрө өкүлдөрү колдонушкан. Ал жогоруда көрсөтүлгөндөй көч алдындагы төөгө тагылган. Жекесан турмуш тиричиликтеги аткарган мына ушул кызматы менен башка өзүнө тектеш аспаптардан айырмаланган. Мисалы, кербендерде коңгуроону эң артына тагышкан. Себеби, аспаптын үнү аркылуу кербендин кырсыксыз, токтолбой келе жаткандыгы жөнүндө кербенчилер «кабар» алып турушкан. Чыгыш элдеринин тарыхын, географиясын жана маданиятын изилдөөчү белгилүү илимпоз, саякатчы Ю. Н. Рерих Гоби чөлүнүн Түштүк-Батыш тарабын изилдөөдө киреге иштеген кербенчилердин кызматынан пайдаланган. Ошол кездеги кыйынчылыктар жөнүндө сөз кылуу менен ал мындай деп жазган; «чарчаган төөлөр жай басып жол арытууда. Кербен сабынын акырында илкиген жаныбарлардын мойнундагы чоң коңгуроолор мүндүү үн салат».

Жылаажындар сыяктуу эле кош жекесан аспаптын ээсинин абалын, кербен башчынын, көч ээсинин байлыгын, атак-даңкын күбөлөгөн.

Чынында эле жекесанды жалаң эле «кабарчы» аспап катары кароого болбойт. Анын көчмөндөр турмушундагы салтанаттуу учуру көчтү шаңдандыруудагы аткарган милдетин, көчмөндөрдүн ар биринин көңүлүн көтөргөн таасирин сүрттөгөн адабият беттерине токтололук. Ал чыгармаларда жаңы конуштан, жаңы күндөн жалаң гана жакшылык күткөн, үмүттөнгөн көчмөндөрдүн ой толгоосу, санаасы жөнүндө окууга болот. Мындай салт өткөн кылымда жергебизди кыдырып көрүп, эл турмушу менен кеңири таанышкан орус саякатчылары тарабынан да байкоого алынып, көңүл бөлүнгөн. «Бир жерден экинчи жерге көчүү, көчмөндөр үчүн эң салтанаттуу майрам болгон. Алар эң жакшы кийимдерин кийишип, минген аттарына оюу салынган гүлдүү жабдууларды жабышып, күмүш чабылган ээрлерге баалуу кездемелер жабышат. Көчтү бойго жеткен, же жетейин деп калган кыз баштайт». «Аялдар үчүн эң бактылуу күн, бул бир жерден экинчи жерге көчүү. Кыргыз аялдары көч күнү жибектен тигилген кийимдерин кийишип, күмүш кур курчанышат... Чачтарына күмүш жа-

салгалар тагышат». Мындай салтанаттуу учурду сүрөттөө «Манастын» саптарынан да кеңири кезигет. Мисалга, Манас баштаган кыргыздардын Алтайдан Ала-Тоого көчүүсүн сүрөттөгөн эпизодду алалы.

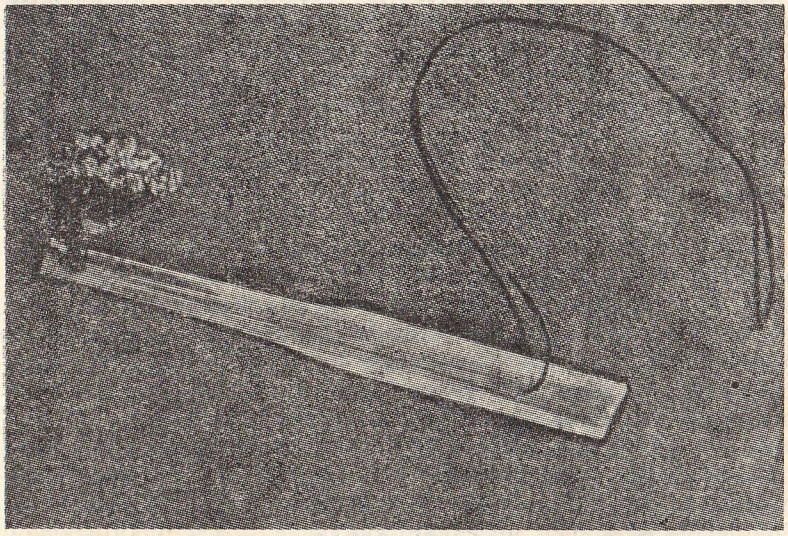
Алтын ооз кернейди,
Арылдата тарттырды.
Алтын доол кактырды,
Алты кежим абайы
Аргымакка жаптырды,
Алты жүз экен атаны,
Ак ордо үйүн арттырды.
Коколору көнөктөй
Коңгуроолуу кара нар,
Колго көчү барабар,
Козголгондо төрөндүн
Салтанатын караңар
Жебилгеси жер чийип,
Жекесаны баш жарып,
Кыйбаты көп арзаны аз,
Кыз-келини кыял мас.

Бул жерден да турмуштун эстетикалык жагдайынын күчөө процесси ачык көрүнүп турат. Жекесан, жылаажын сыяктуу эле эзелки аспаптардын социалдык чөйрөнүн турмуш тажрыйбасы, күндөлүк тиричилиги менен болгон тыгыз биримдигин айкындап, байыркы адамзат коомунун «техникалык жетишкендигинин гана үлгүсү болуу менен чектелбестен, анын эстетикалык идеалы катары да кызмат аткарган».

Жогоруда сөз кылынган бардык эле аспаптардын «репертуарында» биринчи орунга алгачкы синкреттик санаасалттар, түшүнүктөр чыгып, алардын таасири даана билинип, музыка менен турмуштун тыгыз биримдиги көрүнүп турат. Мындан аркы сөз болуучу аспаптарда — жыгач ооз комуз жана темир комуз болсо мындай көрүнүштү шарттуу түрдө гана эске алууга болот. Бул болсо музыкалык аспаптардын көркөмдүктөн тышкаркы милдетинин (түшүнүктүн эң кенен маанисинде) бошондошуу, эстетикалык таасир берүү жагдайынын күчөшү менен түшүндүрүлөт. Чынында эле темир комуз менен жыгач ооз комуздун репертуары каалаган мезгилде, каалаган жерде аткарылуучу күүлөрдөн турат. Алардын композициялык түзүлүшүндө чыгармачылыктагы эң эркин форма жаратуу, накта музыкалык мыйзам ченемдүүлүктөрдү өнүктүрүү кеңири кездешет. Айта кетүүчү нерсе темир жана жыгач ооз комуз түрүндөгү аспаптардын бакшылар (шамандар) тарабынан кеңири колдонулганы байыркы мезгилге гана тийиштүү эмес. Мындай учурлар бүгүнкү күндө да жолугат. Биздин күндөрдө Батыш Европа органологдорунун эң белгилүү-

лөрүнүн бири, темир жана жыгач ооз тибиндеги аспаптар менен байланышкан көп маалыматтарды чогултқан жана изилдеген Э. Эмсхаймердин айтуусунда, ушул түрдөгү аспаптардан «келип чыгышы боюнча эң байыркысы — жыгачтан, сөөктөн жасалып боо тагылганы» — деп эсептейт. Биздин материалда ал — жыгач ооз комуз.

Жыгач ооз комуз — тили жана жаагы бирге оюлуп жасалган, республиканын айрым гана райондорунан кездешкен аспап. Ал негизинен Аксы жергесинде, фольклордук чөйрөдө гана жолугат (Түндүк-Батыш аймагы)[1]. Аспапты жасагандар жана колдонгондор көбүн эсе багыш этникалык тобунун өкүлдөрү[2]. Бул, кыргыз элинин составдык бөлүгүн түзгөн багыш уруусунун Түштүк Сибирде жашаган түрк элдери менен болгон эзелтен берки тарыхый, маданий жана этногенетикалык байланыштарын күбөлөйт. Жыгач ооз комузду жасоо жана колдонуу салты Түндүк-Батыш аймагынын башка жерлеринде да (мисалы Чаткал өрөөнүндө) сакталып калган.



Жыгач ооз комуз

[1] Аксы, Чаткал тоо кыркаларынын этегинде жайгашкан азыркы Ала-Бука, Жаңы-Жол райондору ээлеген территориянын эзелтен келе жаткан салт аты. Бул аттын келип чыгышы, биздин оюбузча, орто кылымдагы Ахсы (Ахсыкет) шаары менен байланыштуу.

[2] Бул уруунун революцияга чейинки жайгашкан территориясы менен жыгач ооз комуздун таралуу регионунун туура келиши жөнүндө тарыхчы С. П. Поляковдун эмгегин караңыз.

Жыгач ооз комуз аспаптын негизги аталышы. Анын таралышы аспап жасалчу материал жана андан үн чыгарууда негизги роль ойногон аткаруучунун оозу (ал аспаптын үнүн күчөтүүчү резонатордун ролун аткарат) менен байланыштуу.

Комуз лексемасынын келип чыгышы түрколог-дор жана музыка таануучулар тарабынан көп эле жолу түшүндүрүлүп, чечмеленген. Байыркы түрк урууларынын тилинде кобыз, музыкалык аспаптарга тийиштүү жалпы ат деп эсептегендер туура пикирди билдиргендей.

Биздин оюбузча бул сөз менен алгач үн күчөтүүчү оюлуп жасалган көңдөй резонаторлуу аспап аталган. Себеби, байыркы түрк тилиндеги qovi — көңдөй, оюлган деген түшүнүктөрдү берген. Ал эми qovuq деген сөз болсо бакшылар (шамандар) тарабынан жин-перилерди кубалоодо айтылчу сөз болгон. Сөздүн ушул мааниси Махмуд Кашкарынын белгилүү сөздүгүндө чагылдырылган. Айтылган ойду толуктоочу мисал катары кыргыз, казак бакшыларынын комузду, кобызды, ал эми Якут бакшыларынын (шамандарынын) добулбас менен катар кылдуу аспапты колдонгондорун көрсөтүүгө болот. Кийинчерээк, сөздөр үчүн мүнөздүү болгон семантикалык контоминциянын негизинде,— кылдуу гана музыкалык аспап эмес жалпы эле музыкалык аспаптар колдонула баштаган деп болжолдоого негиз бар. Буга мисал катары украиндыктардын кобзасын алалы. Ал чертме аспаптын ушундай аталышы, байыркы түрк тилиндеги кылдуу аспапта ойноо, комуз чертүүнү түшүндүргөн govza лексемасынан келип чыккан. Анын мындай түшүндүрүлүшү байыркы киевдик орус мамлекетинин кыпчак уруулары менен болгон тыгыз карым-катнашына байланыштуу. Бул сөз алгач украин тилинде да кылдуу аспапта ойноону билдирсе, кийинчерээк ал элдин кылдуу аспабынын ысмына айланган. Украиндыктар менен катар ал поляктар тарабынан да колдонулган. Баса, көрсөтө кетээрибиз — сөз эки элди, эзелтен пайдаланып келе жаткан улуттук аспаптарынын аталышы жөнүндө гана болуп жатат. Демек, бул жерде аспаптын өзүнүн өздөштүрүлүшү эмес, анын аталышынын пайдаланылыш эволюциясы жөнүндө кеп салынып жатат. Жыгач ооз комуздун сырткы түзүлүшү — узундугу 150—200 мм түзгөн жазы жука сызыкча түспөлүндө. Аспаптын бир жак башы ичке 9—12 мм келип, «учу» деп аталат, ал эми кенен жагы 18—22 мм түзүп, түп жагы же болбосо «негизги» делип эсептелинет. Жазы сызыкчанын ортосунан аспаптын добуш берүүчү булагы болгон тили оюлат. Тилдин эки жак капталынан орун алган алкак аспаптын, жаактары деп аталат. Бир

эле жазы сызыкчадан оюлгандыктан, аспаптын тилининг негизи (түп жагы) жаак менен бириккен болот. Жыгач ооз комуздун тили өз кезегинде жазы 7—9 мм жана ичке 2—3 мм бөлүктөн турат. Тилдин жазы жагынан оюлган көзөнөккө жиптен боо тагылат. Анын узундугу 260—300 мм. Ал кээде боо деп аталса, кээде какма, илме жип деп да аталат. Аткаруучулар жыгач ооз комузду ушул боонун жардамы менен кагышат. Аспаптын тилинин кагылуудан термелип үн чыгаруучу жагы анын ичке бөлүгү болуп эсептелет. Жыгач ооз комуздун ичке учуна адатта акак, шуру тагылган чачы тагылып коюлат. Чачы аспаптын учуна түз байланбастан, ага илме жиптин (аспаптын жазы жагындагы илме боодон диаметринин кичинелиги менен айырмаланган) жардамы менен бириктирилгендиктен, аткаруучулар аны түймө деп коюшат.

Аспапты, адатта аткаруучулар өзүлөрү жасап алышат. Ал Түндүк аймакта сары жыгач, ал эми башка жерлерде бөрү карагат (Berberis ablonga) деп аталган бадалдан жана аса-мусадан жасалат. Жыгач ооз комуздун таралуу ареалы менен аса-муса өскөн аймактын бири-бирине туш келишин айта кетүү ашыктык кылбайт. Республиканын территориясында экөө тең Аксы аймагы орун алган жерден тышкары кездешпейт. Аспапты дайыма жасап жана колдонуп жүргөн ышкыбоздор аны 30—40 минуттун ичинде эле даярдап коюшат. Ал үчүн жакшы курчутулган маки жана узундугу 20—30 см келген жазы жыгач жетиштүү. Аспап кээде шилбиден да (Lonicera Karelini) жасалат. Кызыктуу маалымат берген кээ бир кишилердин айтуусуна караганда, Түштүк аймагында төөнүн, жылкынын тең бөлүнүп жукаланган кабырга сөөгүнөн жасалган жыгач ооз комуздар кездешкен. Алардын айтуусуна караганда мындай аспаптар азыркы мезгилде жасалбай да, колдонулбай да калган.

Аспапты кагуу үчүн жыгач ооз комузчулар анын ичке учунан сол кол менен бекем кармап, баш бармактын сыртын сол жак ууртка такашат. Оң колдун бир нече манжасына боо катуу оролот. Ал боону оң жакты көздөй катуу жана бат-бат силккен мезгилде аспаптын тили термеле баштайт. Термелүүдөн пайда болгон үн аткаруучунун ооз резонаторунун жардамы аркылуу күчөтүлөт.

Жыгач ооз комуздун үн тембри коңур, мукамдуу келип, кулакка жагымдуу угулат. Мындай үндү аспаптан алуу ыкмасы көп күч жумшоону талап кылган процесс. Себеби, ал процесс жүрүп жаткан кезде дем алуу жана дем чыгаруу операциялары тез-тез алмашылып турат, ал эми алардын пайдалуу коэфициенти өтө төмөн мүнөздө бо-

лот да, аспаптын тилинин термелүүсү да тез токтойт. Ошондуктан аткаруучуларга аспапты чалуу учурунда көп күч сарп кылууга туура келип, алар бат чарчашат. Аспаптын үн түзүлүшү табигый добуш катардын жеке бир көрүнүшү болуп эсептелет. Жыгач ооз комуздун добуш катарынын көлөмү гексахорддон ашпайт. Себеби, анда обон салууда колдонулган добуштар табигый добуш катардын 7—8—9—10—11—12 жекече тондорунан турат.

Жыгач комузда аткарылган аспаптык күүлөрдүн регистри, ладдык өзгөчөлүгү дайыма үн салып туруучу негизги тонго байланыштуу. Ал аспаптын тилинин калыңдыгы, жазылыгы жана узундугу менен аныкталат. Аспаптын өзүнө гана мүнөздүү бөтөнчөлүктөр, өзгөчө анда аткарылган күүлөрдүн ыргактык түзүлүшүнөн байкалат. Мисалы, туруктуулук менен кайталануучу ыргактык басымдуулук, бат-бат кайталануучу баштапкы термелүү процесси менен күчөтүлөт. Себеби, темирге караганда жыгачтан жасалган тил аз термелип бат токтоп калары белгилүү. Ушундай эле, жыгач ооз комузда бир кагуу менен темир комуздагы сыяктуу эки-үч үн алуу кыйын. Мына ушунун бардыгы ылдамдатылган жүрүштү, аткарылган күүлөрдүн жандуу мүнөзүн шарттайт. Ушундан улам аспаптын репертуарынан созолоңку үндүү лирикалык маанайдагы күүлөр өтө сейрек кездешет.

Жыгач ооз комузду бүгүн да болсо жалаң гана кыздар, келиндер кагышат. Аспапты өзгөчө жаш келиндер кагышкан. Өткөн замандагы кыргыз аялдарынын турмушундагы бул мезгил бөтөнчө мааниге ээ болгон. Өмүр жолунун жаңы мезгили башталып, келечекке умтулуусу арткан келиндин колундагы аспап анын көңүл сезимин, ички дүйнөсүн, жашоодон күткөн жакшы үмүтүн билдирип «ырдаса», ал эми өз каалоосу менен келбей, махабат оту тутанбай, суук мамилеге туш келгендердин колундагы жыгач ооз комуз алардын мундуу көңүлүн, шордуу өмүрүн айтып боздогон.

Аспап жана аспап жасалчу материалдар менен байланышкан айрым сөздөр, уламалар, эл ичинде көп эле жолугат. Алардын ичинен эң эле көп тараганы аса-муса. Биз жогоруда көрсөткөндөй бадалдын аталышы. Библиядагы Моисей (курандагы Муса пайгамбар) менен байланыштырылат. Эл ичинде таралган сөздөргө караганда, бадалдын мындай аталышына анын калың бырыштуу кабындагы узунунан бөлүнүп турган жери жарака себепчи. Алар бадалдан жасалган таякка таянып туруп Муса пайгамбардын ыйлаган кездеги көз жашынын изи деп айтылат. Жыгач ооз комузду жасаган жана кага билгендердин айтуу-

суна караганда дайыма шамал жүрүп турган кыраңда өскөн аса-мусада жасалган аспап эң мыкты үн берет. Андай жерде өскөн жыгачтын составында нымдуулук аз келип, чоң серпилме касиетке ээ болот экен[1]. Демек, андан жасалган жыгач ооз комузду какканда анын тили ийкемдүү келип бир топ узактыкта термелери бышык. Чынында эле аса-муса бадалынын «сөңгөгү катуу жана оор болгондуктан ал сууга калкыбай дароо сууга чөгүп кетет».

Жыгач ооз комузду репертуарынан орун алган күүлөргө стилистикалык бир беткейлик жана биримдик мүнөздүү. Қолдо болгон материалдарга таянуу менен аспап таралган Түштүк аймагында кичине формадагы эркин түзүлүштөгү күүлөр кеңири кезигет. Аларга мүнөздүү өзгөчөлүктөр жөнүндө «Жорго» күүсү, анализдөөдөн кабардар болууга болот (№ 1 мисалды караңыз)*.

Бул күүнүн түзүлүшүнүн микро түзүлүштөгү (микроформалык) деңгээлинде эки музыкалык теманын (обондун) элементтери ачык көрүнүп турат. Бир тактылуу биринчи мотивди биз шарттуу түрдө «алгачкы ыргактык-мотив» (2-тактыны караңыз) деп атадык. Ал музыкалык тема катары пайдаланылуу үчүн али да болсо калыптанбагандыгы, бүткөн бир түргө келбегендиги менен аныкталат. Ошого карабастан «алгачкы ыргактык мотив» күүгө тийиштүү эмоциялык абалды, анын таасир берүү касиетинин бир мүнөздүү көрүнүшүн аныктай алат. Мындай таасир берүү абалына жетүүдөгү негизги курал — дайыма кайталоого алынган (тактап айтканда дайыма сакталган) «бириндеелип кайта жыйналган» ыргактык комплекс. Өзгөчө анын биринчи жарымынын «бирипделген ыргактык» топтун ролу чоң. Ушундан улам бул ыргактык комплекске мүнөздүү хорей басымы (биринчи муундун басымдуулугу) анын ачыктык, тактык жана алга умтулган мүнөзүн шарттайт. Бири-бири менен байланышкан хорейлик стопалардын тизмеги болсо алардын аяктооч муундарындагы басандоого карабастан тынбаган кыймылдагы динамикалык өнүгүүнү жаратып, бир калыпта термелген ыргакты — «жорго

---

[1] Азыркы кездеги илимий жетишендиктер элибиздин көп кылымдык тажрыйбасында аныкталган маалыматты ырастады. Жыгачтын аз нымдуулукка ээ болушу анын микрофибриллаларынын (клетка кабыгында целлюлоза жайгашкан жыгачтын булаларынын) арасындагы аралыкты азайтып, алардын бири-бирине болгон илээшүү күчүн арттырат. Қатуу жыгач массасынын көлөмү көбөйүп, анын механикалык касиети артат.

* Бул күүнү биз Т. Эргешовдун аткаруусунда жазып алганбыз. Қол алдында жыгач ооз комузу жок болгондуктан анын тембрине жакындатуу максатында негизги тону төмөн болгон темир комуз колдонулду.

салуу ыргак» таасирин бере алат. Себеби, мындай ыргактык комплекс кыймыл менен тыгыз байланышкан, ушуга мүнөздүү таасир берүү мүмкүнчүлүгүнө ээ. Ошондуктан ал көбүн эсе «ат чабуу ыргагы» катары белгилүү. Бул «ыргактык мотивди» биринин артынан бирин улап жана убакыт өткөрүп кайталоо, абалкы жагдайын өзгөртүп кайталоо (мисалы секвенция түрүндө) ага тынымсыз өнүгүп турган, алга умтулган мүнөздү бере алганын байкоого болот.

Эки тактадан турган (9—10 тактыларды караңыз) экинчи темалык мотив обон түзүлүшүнүн өйдө-ылдый аттаган кыймылы жана ыргактык өлчөмүнүн майдаланган-дыгы менен айырмаланат. Эгерде темалык мотивдин биринчи бөтөнчөлүгү анын чымырканган, күчөнгөн мүнөзүн көрсөтүп, чукул бөлүп турса, ал эми экинчиси жанданган, алга умтулган абалды түзө алат. Булардан кийин пайда болгон обондун төмөндөө өзгөчөлүгү темадагы чымыркануу-ну басаңдатып тынчтандыра алат. Биринчи мотивке салыштырмалуу өзүнүн ачыктыгы, дааналыгы менен айырмаланган экинчи мотивдин жалпы чыгарманын чегинде пайдаланылышы кокусунан эмес. Кульминация күүнү төрткө бөлгөндөгү үчүнчү бөлүмүнө туш келет (чыгарманын жалпы тактысы 31 болсо, кульминация 17—20 тактыларга туура келет). Бул болсо көркөм өнөрчүлүктө кеңири кездешүүчү чыгарманын «алтын кесиндиси» деп аталган бөлүмүнө кульминациянын туура келишин айтып турат.[1] Күү өзүнүн ладдык түзүлүшүнүн негизги таяныч тону болгон добушта жана жайлануу, тынчтануу, айтылуучу ойдун толук бүткөндүгүн билдирген бир түспөлдөгү ыргактык сап менен аяктайт.

Аспаптын өзгөчөлүгү менен байланышкан бөтөнчөлүктөрдү табигый добуш катардын эселенип кайталануучу 8—10—12 жекече тондорунун ладдын туруктуу добуштары катары колдонулушунан, добуш катардын көлөмүнүн кеңири эместигинен жана жарым тондук добуш баскычтарынын кездешпегенинен байкоого болот.

Обон салуудагы добуштардын туруктуу тондорго өзгөрүүсүз дайыма кайтып келиши, ал үндөрдүн ыргак каражаттары менен баса көрсөтүлүшү ушул типтеги мотивдердин эң байыркы мезгилде, көркөм өнөрчүлүктүн калып-

---

[1] Көпчүлүккө маалым болгондой «алтын кесинди» закону математикалык катнашты билдирип =0,62 коэфициенти менен мүнөздөлөт. Белгилүү музыка таануучу Л. А. Мазелдин аныктамасы боюнча музыкалык чыгарманын «алтын кесинди» бөлүгүн табуу үчүн анын тактысынын жалпы санын 0,62 көбөйтүп, андан чыккан суммага барабар тактыны күүнүн башталышынан санап алып таштоо керек.

тануусу менен кошо жаралып жана сакталып келе жатканын айгинелегенсийт.

Күүнүн жалпы түзүлүшүнө (макроформасына) мүнөздүү, чыгарманы эркин өнүктүрүүнүн кээ бир принциптерин колдонуу, аткаруучуга айтылуучу ойду толук жеткире алган сымбаттуу композицияны түзүү мүмкүнчүлүгүн берген. Ушуну менен катар күүнүн композициялык негизин жалпы жана эркин өнүктүрүү принциптерин синтездештирүү түзөт. Күүнү өнүктүрүүдөгү теманын кайталануусу, форма жаралуу чектеринин эркиндиги, түзүлүш элементтеринин кезектешүүсүнүн тартипке, бир беткейликке келтирилбегендиги ачык көрүнөт. Мындан тышкары күүдөгү кайталануунун аздан өзгөртүү ыкмасын да айта кетүү зарыл. Булардын бардыгы чынында эле, чыгарманын темасынын түзүлүшүнүн эркин өнүктүрүү принцибинин негизинде ишке ашырылганын күбөлөйт. Кошумча далил катары, темалардын баштапкы этаптагы жакындыгынын жоктугун жана өзгөрүлбөй кайталанган ыргактык сөлөкөтүн келтирүүгө болот. Ал жөнүндө күүдөгү үзгүлтүксүз үн агымынын өнүгүүсүндөгү так, ачык билинген этаптардын жоктугу да айкындайт. Биздин оюбузча мына ушундай, же болбосо ушуга окшош түзүлүштөгү чыгармалардан «форма жаратуу процессинин» (Б. В. Асафьевдин) термини ишке ашканын көрө алабыз.

Сөз пайдаланылбай, конкреттүү түшүнүктүүлүктөн, заттуулуктан четте турган көркөм өнөрдө кайталоо чоң роль ойнойт. Ошондуктан, күүнүн архитектоникасындагы «кристалдык форманын» калыптанышы кайталоо ыкмасы менен тыгыз байланышкан. Музыкалык чыгармаларды анализдөөнүн ушул деңгээлинде Европалык жазма профессионалдык музыканын ошондой эле шашмакомдордун аспаптык бөлүмдөрүнүн түзүлүш өзгөчөлүктөрүн архитектуранын конструкдивдик элементтери менен салыштырууга мүмкүн болсо, ал эми биздин мисалдагы күүнүн формасын жогоркудай салыштыруу туура болбос. Себеби, эли-биздин өткөндөгү маданияты — көчмөндөр маданияты. Аспап күүлөрүнүн композициялык «форма-схемасынын» өзгөчөлүктөрүн түшүнүүдө аны шырдактарда, туш кийиздерде жана килемдерде кездешүүчү оюулар менен салыштыруу үзүрлүү жыйынтык берди. Алардын ортосундагы окшоштукту жарыштык оюулардын, геометриялык фигуралардын (квадраттардын, түз бурчтуктардын, ромбдордун ж. б.) жайгаштырылышы менен күүнүн композициясындагы кайталануучу элементтердин аналитикалык нотага алуу жолу менен кагаз бетине түшүрүлгөндөгү графикалык схемасын салыштыруу көрсөттү.

Жыгач ооз комуздун өзүндө аткарылган «Күүнүн»* (№ 2-мисалды караңыз) жалпы «кристаллдык түрдөгү» түзүлүшүнөн репризалуу эки бөлүмдүүлүктүн өзгөрүлүп өнүктүрүлүүчү жана контрастуу түрлөрү байкалат. Ал эми теманы өзгөртүүдө болсо кайталап өнүктүрүү методу менен вариациялык форманын айкалыш белгилерин көрө алабыз.

Күүнүн экинчи (20—48-тактылар) жана төртүнчү (74—108-тактылар) бөлүмдөрүнүн сырттан карагандагы окшоштугу, А (1—19-тактылар), $А_1$ (20—48-тактылар), В (49—73-тактылар), $А_1$ (74—108-тактылар) формуласы менен белгиленген композициялык схема, анын репризалуу эки бөлүмдөн турган форманын жөнөкөй түрүнө жакындатат. Бирок бул жакындоо сыртынан гана көрүнгөн абал. Себеби, күүнүн төртүнчү бөлүмүндө, биринчи бөлүмдө келтирилген музыкалык тема толук түрдө кайталанбайт. Алардагы ыргактык формуланын туура келгени менен обондук бөтөнчөлүктөр — добуштардын алмашылышы, интонациялык өзгөрүүлөр ачык, айкын болуп турат. Мындай өзгөрүүлөр күүнүн түзүлүшүн кайталоочу формага, тактап айтканда вариациялык өнүгүү методуна жакындатат. Бирок, кайталоо формасынын толук калыптанышына, күүнүн темасынын толук өзгөртүлүп кайталануусунун жоктугу жолтоо. Ал эми «Күүнүн» үчүнчү чейрегиндеги айкын бөлүнүп турган тема (49—73-тактылар), чыгарманын жалпы түзүлүшүн репризалык-өнүктүрүүчү формага жакындатып, анын көптөгөн түрлөрүнүн бири катары кароого шарт түзөт. Чыгарманын ар бир бөлүгүндөгү бөтөнчөлүктөр болсо, алардагы темалык жакындыктарга, туруктуу кайталануучу ыргактык формулага карабастан, конкреттүү эки бөлүмдөн турган форманын белгилерин бере алат. Албетте, бул жердеги контраст, түшүнүктүн эң кеңири маанисинде каралуучу, катуу карама-каршылыксыз учуру. Мындай контрастуулук, бизге күүнүн чиелешкен түзүлүшүнөн айкын көрүнгөн эки түрдүү бирдикти — А (1—48) жана $А_1$(49—108) бөлүктөрүн көрсөтүүгө мүмкүнчүлүк берет. Эки түзүлүштөгү бирдиктин бөлүнүүсүн шарттаган ошондой эле анын ички ыргагын бириктирип турган фактор — күүнүн тематикалык материалы (49—73-тактылар). Бул тематикалык материал башкалардан айырмаланып өзүнүн фондук милдет аткаруусу, ачык-айкын эместиги менен мүнөздөлөт. Ошондуктан бул тема $А_1$ бөлүмүнө киришүү катары кызмат кылат. Аталган теманын бул

* Күү 1974-жылы Қалман-кызы Анаштын аткаруусунда жазылган алынган.

бөтөнчөлүгү, угуучунун жогорку чыңалууга жеткен көңүл бөлүүсүн бошондотуп, контрастуулугу менен айырмаланган кезектеги жаңы тематикалык материалды кабылдоосун оңтойлотот. Ыргактык жана өлчөмдүк контраст активдүүлүктөн, ачык-айкындыктан жай салмактуулукка, ойду аяктагандыкка өтүшү менен мүнөздөлөт. Мындай контрасттын ролу өтө чоң. Себеби, бир түрдүү мүнөздөгү бөлүмдөргө ажыратууга кыйынчылык келтирген триолдук кыймыл, мурунку жуп-жуп болуп уюштурулган тема блокторуна салыштырмалуу чоң айырмачылыкка ээ. Буга байланыштуу күүнүн динамикалык мүнөзү өзгөрүлөт. Андагы эмоциялык, ыргактык комбинаторикага катышуучу тематикалык элементтер сейректей баштайт. Ладдын эң туруктуу жана жардамчы баскычтарын бөлүп, акыркы добуштардын динамикалык басымын күчөтүү, күүнүн ушул эпизодунун каданстык мүнөзүн айкындайт. Күүнүн темптик басаңдашын да айта кетүү зарыл. Күүнүн жалпы түзүлүшүнүн мындай бөлүнүшү, музыканы кабылдоонун көп түрдүү механизмине таянган, анын композициялык түзүлүшүнүн ар түрдүү деңгээлине да байланыштуу.

«Күүнүн» тематикалык өзгөчөлүгүнүн жана түзүлүшүнүн микротүзүлүштүк деңгээлин анализдөөнү анын А бөлүмүнүн бөтөнчөлүгүнөн баштоо ылайыктуу. Себеби, андагы тематикалык материалды жана формалык түзүлүштү үчкө бөлүп кароого болот. Биринчи (1—8 тактылар) өзүнүн бүткөн түргө келбегендиги, андан алыстыгы, обондук бир түрдүүлүктөн аны жалпы фондук материал, келерки, обондук тактыгы менен айырмаланган теманы (9—19 тактылар) даярдап берген киришүү бөлүмү катары кароого болот. Экинчиси болсо алгачкы тематикалык бөлүктү кайра кайталоочу ролду аткарат. Үчүнчү бөлүккө (19—42 тактылар) болсо жалпы музыкалык материалды өнүктүрүү, өстүрүү жүктөлгөн. Аталган бөлүм, чындыгында негизги теманы тигил же бул деңгээлде өзгөртүп кайталоо милдетин аткарат. Кайталоо алгачкы тема менен салыштырганда гана билинет, айкындалат. Аны айкындоочу бөтөнчөлүктөрдүн бири тактылык басымга ээ болгон хорей жана ямб мотивдеринин жалпы карама-каршылыкта болушу эсептелет. Биринчи планда турган музыкалык темадагы активдүүлүк, алга умтулгандык метрикалык өйдөлөөчү (ямб) ыргак түзүлүшү («жыйынтыктоочу ыргак») менен жетишилсе, ал эми аны өнүктүрүү хорей түзүлүшүнүн саптары («бөлүп туруучу ыргак») аркылуу ишке ашырылат. Ошондуктан бул экөөнүн бир обондук катарга бириктирүү мүмкүнчүлүгү бар экенин да эске алуу керек. Эки түрдүү темага тең обондук ыргактык айкалыштыруу ык-

масы мүнөздүү. Өзгөчө аткаруучунун, ямбга мүнөздүү бөтөнчөлүк — ойдун толук айтылгандыгын, аяктаганын билдирүүсүнө, ладдын туруксуз баскычын каршы коюп, андагы ачык-айкын билинген тынчтангандыкты бейтараптык менен алмаштыра алганын айтуу зарыл. Ушундан улам анын жардамы менен чыгарманын дагы өнүктүрүлүүсү ишке ашырылат. Керектүү учурда болсо чыгарманын аяктаганын билдирүү максатында ладдык туруктуу добуш ыргактык фигура менен баса көрсөтүлөт (18-тактыны караңыз).

«Күүнүн» A_1 бөлүгү бирдиктүү жана бүтүндөй. Ал негизинен функционалдык жактан айырмаланган эки музыкалык темадан турат. Анын биринчиси жогоруда айтылгандай жалпы фон катары кызмат кылып A_1 — негизги бөлүгүнө киришүү милдетин аткарат. Экинчи музыкалык тема болсо «бир топ аралыкка алыстатылып кайталанган» А бөлүмүнүн темасынын өзгөртүлүп өнүктүрүлүүсү. Эки темадан тең туруктуу кездешкен ыргактык фигура жана окшош обондук-интонациялык комбинаторика кездешет.

Музыкалык темалардын окшош бирикмелерин кайталоодогу «мыйзам ченемдүү көрүнүштөн, кокустан жолугуучу элементтерди» бөлүп караганда, анда ички ыргактык бар экендиги дайын болду. Айтылган ойдун далили катары кыргыз уздарынын колунан жаралган жана Түндүк-Батыш аймагынын букары, түштүктө кажары деп аталып таар согууда колдонулган оюулардын убакыт аралыгы жана мейкиндикте жайгаштырылыш композицияларын салыштыруу жетиштүү. Аталган таарлардагы бир түстүү жана гүл салынган тилкелердеги оюулардын жайгаштырылышы «Күүнүн» тематикалык комплекстеринин кайталануусундагы ыргактык мыйзам ченемдүүлүк менен үндөшүп турат. Аталган үндөштүк күүнү аналитикалык нота графикасын колдонуудан ачык көрүндү (нота графикасына көз салыңыз). «Күүнүн» жалпы түзүлүшүндөгү «форманын процесс катары ишке ашуусу» эркин вариант жолу менен өрчүтүлгөнүн айтуу да зарыл.[1] Бул ыкма угуучунун көңүлүн дайыма өзүнө тартып, жаңы таасирленүүнү күттүрүп, убакыттын өсүшү менен шайкеш келип, кайталоо ачып берүүчү бат кабыл алуу жана бат эске тутуу менен айкалышып турат. Ал эми өзгөртүп кайталоо фактору болсо кээ бир чыгармада кездешүүчү бир беткейликтен, бир

[1] Мындай жолду (кеңирээк караганда форманы) эркин варианттык эмес эркин-синкреттик деп атоо туура болор. Себеби, элдик аткаруучулардын чыгарма жаратууда ойлоо процессине, жалпы эле психологиясына форма жаратууда анын конкреттүү көрүнүштөрүн бөлүп кароо, жиктеп ажыратуу мүнөздүү эмес.

түрдүүлүктөн, окшоштуктан келип чыгуучу супсактыктан кутултат. Күүдөгү бир эмоциянын, бир таасирдүүлүктүн өкүм сүрүүсү андагы туруктуу кездешүүчү ыргактык түзүлүш менен түшүндүрүлөт. Өз кезегинде, мындай ыргактык түзүлүш жыгач ооз комуздун бөтөнчөлүгүнө байланышкан. Алардын бири аспаптын тилинин бөтөнчөлүгүнөн жаралган кыска ыргактык бирдиктердин ылдам темпте аткарылуусу болуп эсептелет. Чыгарманын добуш катарынын чектелген көлөмү (пентахорд) ладдын жардамчы жана негизги баскычтары катары бир эле туруктуу үндөргө-табигый үн катардын 8—10—12 жекече тондоруна таянуусу да, аспаптын үн булагы болгон тилинин бөтөнчөлүгүнө байланыштуу. «Күүнүн» А бөлүмүнүн хорейлик мотивиндеги «шуулдаган үндүн» (19-такта.) пайда болушу аткаруучунун дем алуусу жана аспаптын өзгөчөлүгү менен шартталат. Биздин оюбузча бул «шуулдаган үндүн» пайда болушу, хорейлик мотивдеги активдүүлүккө, ошондон улам абанын (аткаруучунун дем алуу, дем чыгаруу аппаратындагы) көп чыгашага учурашы менен байланыштуу. Себеби, комуз каккан кишинин дем алуусунун басаңдашынан аспаптын үнү керектүү деңгээлдеги резонанс ала албай калат, так угулбайт. Айтылган ой күүнүн динамикалык күчөөсүндө да даана билинип турат. Анткени, ылдам темпте аткарылган күү, комуз каккан кишинин какма жипти бат-бат силкүүсүн талап кылат. Мына ушунун натыйжасында аспаптын тилинин термелүү фазаларынын бири-бирине аралашып кетүүсү пайда болот. Ал эми хорей мотивинин A_1 бөлүгүндөгү жайлатылган темпте аткарылышы шуулдаган үндүн убакыт аралыгындагы өзгөрүүсүнө алып келет[1].

Жыгач ооз комуз күүлөрүнүн угуучуларга таасир берүү күчү, алардын турмуштук көз карашына (ошонун ичинде музыкалык өсүшүнө да), акыл-эсине, ойлоо сезимине, жалпы маданиятына жараша болот. Музыка таануу илиминде бул көп кырдуу жагдай «кишинин музыкалык жөндөмдүүлүк, зээндүүлүк комплексинин бөтөнчө түрдөгү структуралык-функционалдык түзүлүшү» деп аныкталды. Кыргыз угуучулары жыгач ооз комуз күүлөрүнөн өткөндөгү турмуштун кайгы-капасы менен кубанычынан, азабы менен ардагынан жакшы менен жаманынан кабар ала алышат. Мындай көп кырдуу, татаал сырдуу образ-

[1] Бул кубулушту так аныктоо үчүн эксперименталдык изилдөөлөр талап кылынат. Себеби, чыгарманын темпи менен аткаруучунун дем алуу процессинин байланышы үйлөмө аспаптарда гана ачык көрүнбөстөн, андан алыс сыяктанган аспаптарда ойноого (мисалы, скрипкада, фортепианодо) да өз таасирин тийгизери аныкталды.

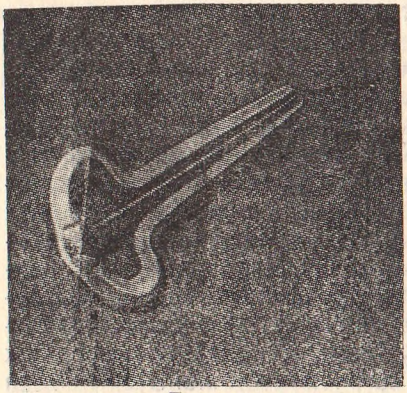
дардын жаралышында жыгач ооз комуздун тембри чоң роль ойноп алат. Ал элибиздин эң кооз деп эсептелген «добуш идеалынын» тажрыйбада кездешүүчү эң бир мукамдууларынын, жагымдууларынын бири.

Эмоциялык жана психологиялык жактан алганда жогоруда анализге алынган күүлөр, жыгач ооз комузчунун ички дүйнөсүнүн эргүүсүнөн угуучунун көз алдында жаралып өнүгүүчү көркөм өнөрдүн үлгүсү болуп эсептелет. Көпчүлүк учурларда мындай өнүгүү, аткаруучунун көңүл эргүүсүн ээрчип, өзүнүн жаралуусундагы ички динамиканы, имминенттик логиканы ага баш ийдирет. Мындай учурда жыгач ооз комузчу эсине сактап келген жана күүнүн өнүгүшүн, түзүлүшүн баш ийдирүүгө аракет кылган схемадан өтө алыс болгон структуралык бирдик жаралышы мүмкүн. Ушундай процесстин негизинде жаралган күүлөр, башкалар сыяктуу эле өзүнө мүнөздүү образдык логикасынын, түзүлүш мыйзам ченемдүүлүгүнүн тактыгы, жеткилең иштелгендиги менен айырмаланат. Аткаруучулардын бул чыгармачылык ыкмасынын көп кылымдарды камтып, мезгилдин сыноосунан өтүп, бүгүнкү күнгө чейин сакталып келгенин айтуу зарыл. Мындай күүлөрдүн түзүлүшүндөгү туруктуу сакталуучу элементтерге караганда өзгөрүлүп, өөрчүтүлүп туруучу элементтердин басымдуулук кылары такталды. Айтылган өзгөчөлүктөр жана күүлөрдүн бир кыйла өлчөмдөгү масштабы эске алынып, жыгач ооз комуздун ушундай деңгээлдеги композициялык үлгүлөрү күү — импровизациялар деп аталды.

Элдин кооз добуш, үн жөнүндөгү идеалы! Темир комуздун кайталангыс өзгөчөлүгүн баса көрсөткөн жана башка элдердин окшош аспаптарынан айырмалай алган — мына ушул кооз добуш. Темир комуздун тембри, аны башка элдердин маданиятында кезиккен көрүнүштөн ажыратып таануткан жана өз маданиятыбыздын тарыхын, музыкалык-эстетикалык процесстерин өзүнө чагылткан «белгиси». Темир комуздун башка элдердин музыкалык маданиятында кезиккен окшоштугу Борбордук жана Орто Азия, Жакынкы Чыгыш менен гана чектелип калбастан Европаны жана Америкаңы да камтыйт. Аспапты колдонгон көпчүлүк элдерде аны дайыма аялдар кагышат. Бул жагдай алардын ортосундагы окшоштукту далилдөө менен катар, мындай өзгөчөлүк бакшылыктын алгачкы учуру болгон, аялдар бакшылыгынын күчөп турган мезгилине барып такалат. Биздин күндөрдө аспаптын социалдык жактан ажырамдалышынын себеби, унутулуп калса да темир комуз дагы эле аялдар, кыздар тарабынан кагылып келе жатат.

Темир комуз — тили менен жаагы бөлөк-бөлөк мате-

риалдардан жаралган, фольклордук чөйрөдө да, элдик профессионалдык аткаруучулардын чөйрөсүндө да кездешүүчү жалпы элдик музыкалык аспап. Аспаптын темир комуз деп аталышы менен катар Түндүк аймагынын кээ бир жерлеринде (Ысык-Көл ойдуңу, Чүй өрөөнүнүн күн чыгыш тарабы) ооз комуз деп атоо да кезигет. Өткөн заманда аспап жасалган материалдарга жараша коло комуз, жез комуз деп аталганын да болжолдоого болот. Анткени, аспаптын мындай аталышын «Манас» эпосунун беттеринен окууга болот.



Темир комуз

Аспаптын кеңири таралган жана колдонулган аты — темир комуз. Биринчи сөз аспаптын материалы менен байланышса, ал эми экинчиси анын добушун күчөтүүчү резонатор — аткаруучунун оозу менен байланышкан.

Темир комуз өзүнүн сырткы түзүлүшү боюнча, башка элдерде жолуккан ушул типтеги аспаптардан көп деле айырмаланбайт. Буга карабастан аспаптын сырткы түзүлүшүнүн кээ бир өзгөчөлүктөрү анын кайсы улутка тийиштүүлүгүн тактап көрсөтүүгө мүмкүнчүлүк берет. Темир комуздун негизги бөлүгү жарым тегерек тартат да, ал эми учу болсо бири-бирине жарыша созулган эки бөлүктөн турат. Аспаптын жарым тегерек бөлүгүн аткаруучулар чара деп аташат. Ал тегерек, эллипсис, туура тегерек формаларында кездешет. Чаранын өлчөмү 45—65 мм тартып 20—30 мм чейин жеткен көрсөткүчтү берет. Аспаптын жаактарынын узундугу 45—70 мм. Эки жактын ортосунда тил жайгашат. Темир комуздун тилинин жазы жагы аспаптын чарасына бекитилет. Азыркы учурда колдонулган ыкма күндөлүк турмушта колдонулуучу техникалык терминде «жарганат куйрук» деп аталат. Аспаптын тили менен чарасы кошулган жерди аткаруучулар кадоо деп аташат. Темир комуздун жаактарынын жана тилинин үч жактары энсиз келет. Аспаптын тилинин учу болсо кайрылып коюлат. Темир комуздун сырткы түзүлүш бөлүктөрүнүн аталышы республикабыздын бардык аймагында бирдей.

Темир комузду жасоо үчүн түрдүү материал пайдаланылат. Алардын катарына темир, жез, мис, коло кирет. Элдик оозеки чыгармачылыктын үлгүлөрүнүн беттеринен

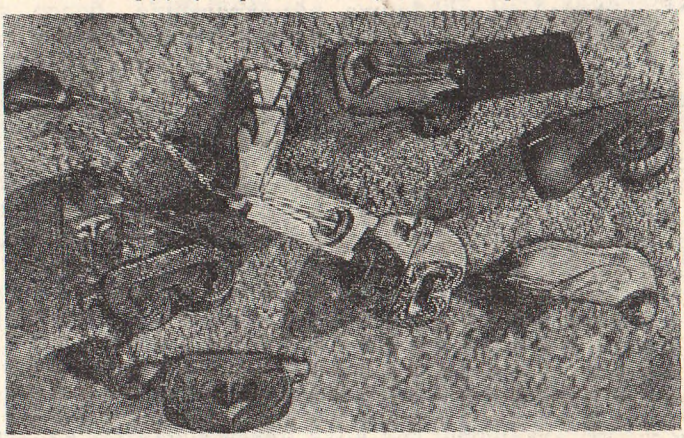
алтын, күмүш комуздар жөнүндө окууга болот. Бирок, аспап өткөн мезгилде көбүн эсе темирден жасалган. Акыркы жылдарда болсо жезден, мистен жасалган аспаптар кеңири таралууда. Анын себеби, аталган металлдардын жумшактыгы, ийилчээктиги менен түшүндүрүлөт. Аларды муздак иштетүү ыңгайлуу экендигин да эстен чыгарбоо зарыл. Темир комуздун тили болсо жалаң гана болоттон жасалган. Аспап «эң жөнөкөй айыл чарба шаймандарынан (кетмен, орок, балта, кестик, така) курал жаракка (кылыч, айбалта, милтелүү мылтык, кара келте, бараң мылтык) жасай билишкен» темир усталардын колунан чыккан. Өткөн кылымдын акырынан тартып биздин күндөргө чейин аспаптын тилин жасоо үчүн колдонулган материалдын эң мыктысы болуп көп колдонулуп, эскилиги жеткен чалгы эсептелген. Элибиздин турмушунда чалгы колдонула баштагандан мурун, аспаптын тилин атайын иштетилген (сугарылган) темирден жасашкан. Ал темир атайын даярдалган арчанын көмүрүнө кызытылган. Темир усталар аспапты көбүнчө атайын сурагандарга жана башка бир буюмга алмашуу үчүн жасашкан. Бүгүнкү күндө болсо аспапты белек буюмдарын даярдоочу цехтерде, атайын ачылган устаканаларда жасашууда. Жезден жана мистен жасалган аспаптар көбүнчө Түштүк аймагынын кээ бир райондорунда (Фрунзе, Ноокат, Кара-Суу) кезигет. Республикабыздын башка аймактарында болсо, темирден жасалган аспаптар таркалган. Темир комузчулар аспапты жаңгактан, өрүктөн жасалган кутучаларда сакташкан (14-сүрөттү караңыз). Кутучанын сырткы түзүлүшү сүйрү келип, туура эмес ромбуну элестетет. Ичке келген жагында, кутучанын тулкусуна перпендикуляр багытта аспаптын тили салынуучу урчук орношкон. Ал ич жагынан оюлуп коюлат. Мына ушул оюлган жерге темир комуздун учу кайрылган бөлүгү жайгаштырылат. Аспаптын өзү болсо, анын сырткы түзүлүшүн элестеткен оюуга киргизип орнотулат. Кутуча эшилген түркүн түстөгү жиптер менен бириктирилүүчү жука капкак менен жабылат. Эки жак капталы адатта оюулар менен кооздолуп, жиптин учтарына майда шуру-мончок тагылып коюлат.

Темир комуздан добуш чыгаруунун ыкмасы төмөнкүлөрдөн турат; аткаруучу сол колу менен аспаптын чарасынан кармайт да, жаактарын тишине такайт. Үстүңкү жана астыңкы тиштердин ортосундагы аралык аспаптын тилинин жазылыгынан 1—2 мм ашык. Темир комузчунун эриндери болсо чоң, кичине ачылып, жабылып, абанын сарпталышын жөнгө салып турат. Аткаруучу аспаптын тилинин

учунан илип кагуу менен аны термелтет. Термелүүдөн пайда болгон үн, аткаруучунун дем алуу, дем чыгаруусу жана үн күчөтүү чаранын жардамы менен күчөтүлөт.

Аспап адатта сөөмөйдүн жардамы менен кагылат. Ортон же баш бармак пайдаланылган учурлар да кездешет. Темир комуз кагуудагы мындай көп түркүмдүүлүк сыртқы кооз кыймылды гана жаратпастан аспаптын үнүнө тембрдик көп түркүндүүлүк киргизип, байыртан келе жаткан мукамдуу десең мукамдуу, шаңдуу десең шаңдуу угулган добуштуу көркөм өнөрчүлүк менен жолугушуу кубанычын тартуулайт. Темир комузчулар эринди бекем кымтуу жана бошотуу аркылуу аспаптын үн тембрин түрдөнтө алышат. Кээ бир аткаруучулар темир комуз кагуу учурунда ышкырык сыяктуу добушту ала алышат. Бул добуштун тембри аспаптын үн тембрине жакын. Ушундай үндү ала алган Кыргыз ССРинин эмгек сиңирген артисти Т. Тыныбековдун айтуусуна караганда ал «ышкырык» кичине тилдин жана көмөкөйдүн катышуусу менен алынат экен.[1] Мындай «ышкырык» аспаптын бөтөнчөлүгүнө (мисалы, добуш алуудагы туруктуу кайталанып туруучу ыргак ж. б.) байланыштуу жетишпей жаткан созулуңку үндү жоктотбой, толуктап турарын айтуу керек.

Эл ичинде эки темир комузду бир эле мезгилде катар каккан аткаруучулар да жолугат. Алар аспаптын бирин



Темир комуз кутучалары

[1] Албетте, аталган «ышкырыктын» жаратылышынын физиологиялык негизин тактоо үчүн хакастардын кош үн менен ырдоо ыкмасы — хайланы, тувалыктардын ушундай эле өнөрү — хайды үйрөнүүдө колдонулгандай ларингоскопиялык, рентгенотомографиялык изилдөөлөр талап кылынат.

ууртуна салып, тилинин кайрылган учун сыртка чыгарып коюшат. Ал эми экинчи аспапты болсо кадимкидей эле сол кол менен кармашат. Эки аспапты тең аткаруучулар оң колдун сөөмөйүнүн же ортонунун жардамы менен алмак-салмак кагышат. Темир комузду ушинтип каккан мезгилде оң колду түрлөнтө кооздоп шилтөө ыкмасы кеңири колдонулат. Бул болсо чыгарманын көркүнө көрк кошуп, уккулуктуулугун арттырат. Кээде эки аспапты тең эки ууртуна салып, эки колду түрлөнтө кооздогон кыймыл менен коштоп каккандар жана темир комуздун чарасын ууртуна салып, тил менен кага алгандар да жолугат. Алар темир комуздун чарасын ууртуна салып, ал эми өз тили менен аспаптын тилин термелтип добуш алышат. Мындай ыкмада көбүн эсе жөнөкөй формадагы, татаал эмес күүлөр аткарылат. Оозго салып жана тилдин жардамы менен күү салган аткаруучулар бүгүнкү күндө республикабыздын Түштүк аймагында гана кезигет. Аталган ыкмадагы темир комуз кагууну үйрөнүү көп аракетти, эмгекти талап кылат.

Октавага, нонага барабар темир комуздун үн түзүлүшү, табигый добуш катардын диатоникалык бөлүгүн камтыйт. Аспапты кагуу тажрыйбасында колдонулган үн катардын көлөмү көбүнчө гексахордду, пентахордду түзөт. Аспаптын негизги тону анын тилинин калындыгына, узундугуна жана жазылыгына көз каранды. Ал көбүн эсе кичи октаванын соль (д) добушу менен биринчи октаванын ми ($е^1$) добушунун аралыктарында болот. Темир комуз күүлөрү, органдык пункттун милдетин аткаруучу (тактап айтканда дайыма үн салуучу) негизги тон менен коштолот. Ал октава, же эки октава төмөн угулат. Кыргыз темир комузчулары аспаптын тилин бир жолу кагуу менен эки-үч түрдүү баскычтагы үн чыгара алышат. Мындай өзгөчөлүк тувалыктарда да кезигет. В. С. Виноградовдун айтуусуна караганда, темир комуз күүлөрүн аткаруу учурунда табигый добуш катарынын 8, 9, 10, 11, 12 жекече тондору пайдаланылат. Биз нотага түшүргөн материалдарда болсо алар 7 — тартип 13 жекече тондорго чейинки аралыктагы добуштарды камтыйт.

Өткөн мезгилде темир комузду аялдар жана кыздар кагышкан. Аспапты базарга барганда, алыскы саякаттан кайткан мезгилде белек катары алып келишкен. Бирок, көбүн эсе аспап темир усталарга атайын айтылып жасатылган. Темир комуз үйлөнүү тоюндагы күйөө атайын тартуулоочу белектердин тизмесине кирген. Жогоруда айтылгандай, темир комуздун аялдар жана кыздар арасында таркалышы анын байыркы мезгилден бери үрп-адаттар-

да, ырым-жырымдарда пайдаланылышы менен түшүндүрүлөт. Э. Эмсхаймердин изилдөөлөрүнө караганда темир комуздун жалаң аялдар, кыздар тарабынан колдонулушу матриархат мезгилиндеги аял бакшыларынын ээлеген орду менен байланышкан. Ошол мезгилде аспап аялдар арасынан чыккан бакшылардын ыйык куралы болгон.

Тарых илимдеринин кандидаты, СССР ИАсынын этнография институтунун илимий кызматкери В. Н. Басиловдун маалыматы боюнча аялдардын темир комузу сыяктуу аспаптын жардамы менен бакшылык кылуусу, бүгүнкү күндө да тувалыктарда сакталып калган.

Темир комуздун белгилүү бир социалдык чөйрөдө колдонулушунун дагы бир негизги себеби, анын атайын бир үрп-адатка такай багышталбаган лирикалык маанайдагы репертуары жана техникалык, акустикалык бөтөнчөлүгү. Бүгүнкү күндөгү өзгөрүлгөн жаңы шартта аспаптын социалдык тар чөйрөдө гана колдонулушу жоюлуп бара жатканын айтуу зарыл. Ушундан улам темир комузду аялдар жана кыздар эле какпастан, өспүрүм балдар да, чоң кишилер да каккан учурлар адатка айлана баштады.

Элибиз эзелтен бери темир комуз кагуунун чеберлерин жогору баалашкан. Алардын ысмы муундан муунга өтүп сакталып жана улам жаңы кошумчалар менен толукталып уламышка айланган. Мына ушундай уламыштардын биринде элибиздин темир комузчу кыздарынын жарышып кагышуусу жөнүндө айтылат. Алардын ысымдары да сакталган: Күңгөйдөн Бурулча, Суусамырдан Сейилкан, Таластан Толгонай, Аксыдан Азимкан. Эл ичинде айтылып келген бул уламыштын чындыкка жакын экенин белгилүү комузчу Мекиш Баатаев карыя черткен «Бурулчанын селкинчек», «Толгонайдын тосмосу», «Сейилкандын селкинчек», «Азимкандын кыз кыял» деген күүлөрү айгинелегенсийт. Атактуу Бурулча темир комуз кагууну өспүрүм кыздардын үйрөнүүсүнө көп көңүл бөлүп: «Эгерде силер өзүңөрдүн балдарыңарга темир комуз кагып берсеңер алар сөзгө чечен, зээндүү болуп өсүшөт, ал эми аны жасабасаңар сөзгө чоркок жана түнт болуп өсүшөт» — деп айткан экен деген сөз эл ичинде алигиче сакталууда. Бул сөздөрдөн биз элибиздин көркөмдүк жөнүндөгү жалпы түшүнүгү гана эмес, музыканын тарбиялык маанисин баалай билгендиги жөнүндө маалымат ала алабыз. Ушул айтылган ойго маанилеш сөздөрдү орто кылымдагы эң улуу философтордун бири, теңдешсиз дарыгер Абу Али ибн-синанын эмгектеринен кездештире алабыз. Анын айтуусу боюнча «бешиктеги баланын мүнөзүн калыптандыруу үчүн

биринчиден жеңил-желпи термелтүү, экинчиден аны уктатаардын алдында ыр ырдалып күү аткарылуусу керек» экен. Бул айтылган ойдун орто кылымдардагы Чыгыштын баарына мүнөздүү көрүнүш экенин баса көрсөтүү менен алардын бардыгынын «Кишинин аң-сезимине музыканын эмоциялык таасир берүү күчүн дайыма эске алышканын жана анын психологиялык негизин, этикалык маңызын үйрөнүшкөнүн» айта кетмекчибиз.

Темир комуздун репертуарын түзгөн күүлөрдү үч түрдүү стилистикалык катмарга бөлүүгө болот: 1) обондор менен болгон байланышы сакталган күүлөр, 2) обондордун өзү жана 3) күү — импровизациялар. Темир комузда аткарылган көпчүлүк ырлардын обондору добуш катарынын көп кеңири эместиги, диатоникалык ачыктыгы, тематикалык материалынын айкындыгы менен айырмалангандыктан алардын аспаптык күүлөргө айлануу жолу оңойлотулган. Мындай обондорду аткаруу менен темир комузчулар аларды кайталап өрчүтүү ыкмасы аркылуу өнүктүрүшөт. Бул шартта күүнүн формасынын эң көп иштетүүгө туш келген бөлүкчөсү анын мотивдик өзөгү болуп эсептелет. Алгачкы тематикалык материалды өнүктүрүү менен аткаруучу, чыгарманын алгачкы түзүлүш схемасын «ичтен кеңейтүү» жолу аркылуу өзгөртүп, өрчүтөт. Бул ыкманы ишке ашыруунун жолдорунун көп түрдүүлүгүн «Кул пендеден» (№ 3 мисалы) көрөбүз*. Бул күүнү элдик музыкалык өнөрдү эсине сактагандардын улуу муундарынын өкүлдөрү гана кагышат. Ырдын, обондун формасы эки саптан турган текст менен байланышкан. Айрым бир толук айтылган ойду билдирген түзүлүшү жыйнактуу жана так. Анын айрым өзгөчөлүктөрүнө карабастан, музыкалык чыгармалардын түзүлүшүн тактаган пикирди, ойду толук айтуу мүмкүнчүлүгү бар эң жөнөкөй форма деп атоого болот. Анткени, тигил же бул өзгөчөлүктөргө карабастан, аны ушул форма катары мүнөздөөчү көпчүлүк белгилер бар. Биринчиден, ар түрдүү аяктоочу эки окшош бөлүкчөнүн бардыгы жана экинчиден, алардын музыкалык жактан жеткилең иштелген форманын милдетин аткаруусу. Булардын бардыгы тигил же бул түзүлүштөр, өзгөрүүлөр аркылуу ишке ашырылат. Чыгарманын ушул түзүлүшү өзүнүн логикалык жеткиленүүлүгүн эки тактыдан турган толуктоо менен күчөтө алган. Чыгарманын түрдүү текст менен кайталанган түзүлүшү, жалпысынан саптык түзүлүштү элестете алат.

---

* Айта кетүүчү сөз «Кул пенденин» обону күү катары темир комуздан башка аспаптарда да кеңири аткарылат.

Аспаптык күүгө айланган «Кул пендеде» анын ыр обонунун бардык белгилери сакталган: ошол эки тактылуу кошумчасы бар (учур), формасы, ладдын биринчи жана бешинчи баскычына таянуучу бири-бирине окшош эки музыкалык-тематикалык түзүлүш. Чыгарманын биз изилдеп жаткан аспаптык варианты, анын баштапкы түзүлүшүн, бир канча жолу кайталоодон туруп, жөнөкөй форманын кайталоо аркылуу татаалданышынын үлгүсү болуп эсептелет. Мындай кайталоонун негизинде үч-беш бөлүктөн же болбосо А—$А_1$—А—$А_2$—А схемасын берген музыкалык чыгарманын формасы такталат. Бул чыгарманын ортоңку бөлүктөрү ($А_1$—$А_2$) алгачкы тематикалык материалды өнүктүрөт. Кеңири белгилүү болгондой, баш-аягы такталган бир топ масштабдуу музыкалык теманы эки жолу өзгөртүүсүз кайталоо (2—16 тактылар) андагы айтылган ойдун жеткиленүүлүгүн, таасирдүүлүгүн арттырат. Кайталоону андан ары улантуу, чыгармага формалык жаңылык киргизбей, тескерисинче көркөмдүк жактан мүчүлүштүккө жол берип, бир беткейлик, окшоштук жаратат. Темир комузчу күүнү аткарып жатып, мына ушул өзгөчөлүктү эске алгандай. Анткени, эки жолу эч өзгөрүүсүз кайталоодон кийинки үчүнчү жолку кайталоого бир топ өзгөртүүлөр киргизилип, кеңейтилген (17—24 тактыларды караңыз). Мындай ыкма, кабылдоонун оптималдык деңгээли менен алга жылуунун, өнүктүрүүнүн ортосундагы антиномиянын* ийгиликтүү чечилиши болуп эсептелет. Өзгөртүлүп, кеңейтилген тематикалык материалдын эки жолу кайталануусу жалпы чыгарманын «алтын кесүү» бөлүгү менен математикалык тактык менен төп келиши изилдөөчүнү да, угуучуну да тандандырбай койбойт.

Күүнүн добуш катарынын көлөмү бир топ кеңири. Ал алты добуштан жана төмөнкү кварталык үндөн турат. Мындай абал чыгарманын аваздык түрүнүн обон өзгөчөлүгүнө байланыштуу. Табийгый добуш катар менен байланышкан аспаптар — жыгач ооз комуз жана темир комузда кагылган күүлөрдөн байкалгандай 11 жекече тон, бир кылкаланып тегизделген үн түзүлүштөрдөгү добушка салыштырмалуу, төрттөн бир тонго, тактап айтканда 45 центке төмөн угулат. Андыктан бул тонду нотага алуу мезгилинде аны до диез эмес, до бекар (с) катары алуу ылайыктуу болду. Жалпылап алганда бул күүдөн темир комузчунун, колдо болгон жупуну мүмкүнчүлүктөрдү ыраатту колдонуу менен келишимдүү аспаптык композицияны

---

* Антиномия — логикалык жактан далилдөөгө мүмкүн болгон эки абалдын, жобонун ортосундагы карама-каршылык.

түзө алганын көрөбүз. Чыгарманын аналитикалык нота графикасы болсо, элдин күндөлүк турмушунда колдонулган көркөм буюмдарда кездешүүчү оюмдар менен болгон байланышын ачык-айкын далилдеп турат.

Эгерде ырдын обонун өзгөртпөй, так күүгө салган чыгармаларда анын тийгизген таасири байкалып турса, ал эми ырдын обону менен эзелки байланышта болгон күүлөрдө ага карама-каршы процесс байкалат. Мындай күүлөр бир жактан кылымдар тереңинде жаралган элдик обондор менен болгон байланышты көрсөтүшсө, экинчи жактан аспаптык күү-төкмөчүлүктүн келип чыгыш жолдорунун бирин айкындап тургандай. Айтылган ойду, көбүн эсе республиканын түштүгүндө жолугуучу «Дарты өттү», «Бей дарты ой» сыяктуу күүлөрдөн байкоого болот. Бул күүлөр темир комуз менен катар эле башка аспаптарда да аткарылып, мазмун биримдиги менен айырмаланышат. Биздин өтүнүч боюнча Т. Эргешов ырдап берген «Дарты өттүнүн» аваздык түрү (№ 4 мисалды караңыз) речитациялык мүнөздө. Ал үч трихорддун тиркелишинен туруп, жалпы суммасы беш үндү (пентахордду) түзөт. Бирок бул үндөрдүн бардыгы бир эле мезгилде колдонбойт. Күүгө салынган «Дарты өттүнүн» түзүлүшү аваздык түрүнө салыштырмалуу бир топ татаал. Анткени, андагы «микро учур» композициялык структурасы саптык түзүлүш менен айкалышкан. Чыгарманын негизги темасынын ар бир өзгөртүлүп кайталануусу менен анын масштабынын симметриялык түрдө өсүшү байкалат. Чынында эле күүнүн темасынын көз алдыбыздан биринчи өткөрүлүшү 5 тактыдан (3—7 тактылар) турса, экинчи өткөрүлүшү болсо 7 тактыдан (8—14 тактылар), ал эми үчүнчү кайталанышы болсо 9 тактыдан турат (15—23 тактылар). Мындай масштабдын кеңейишинин соңунан аны сыгыштыруу ишке ашырылып, тема 7 тактылуу масштабга түшүрүлөт (33—39 тактылар). Күүнүн масштабын кеңейтүү жана анын кульминациясын баса көрсөтүү, ладдын туруксуз баскычтарына таянуу жана гармониялык милдети өзгөрүлүп туруучу тематикалык элементтерди кайталоо аркылуу ишке ашырылган (11, 18, 28 тактылар). Ал эми кульминациялык чыңалууну төмөндөтүү жана алгачкы абалга кайтууда, аткаруучу функционалдык жактан туруктуу тематикалык элементтерди пайдаланган (29, 31 тактыларды караңыз). Жыйынтыктап айтканда темир комузчунун логикасы так, композициялык сымбаты менен айырмаланган чыгарма жарата алганын көрүүгө болот. Күүнүн башталышында жана аягында көз алдыбыздан өтүп, чыгарманын негизги темаларынын аралыгында фон

болуп кызмат кылган мотив, анын толук бүткөн сымбатын баяндоо менен катар, аваздык түр менен күүнүн түзүлүшүнүн ортосундагы айырманы да ачык көрсөтөт. Бул болсо чакан түзүлүштөгү темир комуз күүлөрүнүн (ырдын обондору жана обондун негизинде жаралган күүлөр) сырткы схемалык окшоштугуна карабастан ички түзүлүшүндөгү диалектикалык, стилдик бөтөнчөлүктөрү менен бири-биринен айырмаланып турарын көрсөтөт. Диалектикалык жана стилдик бөтөнчөлүктөр көбүн эсе Түштүк аймагында кеңири таралган речитативдик жана кеңири созулма мүнөздөгү ыр обондору менен байланышкан.

Темир комуздун репертуарынын негизин музыкалык темасы кайталоо, өзгөртүү методу аркылуу өнүктүрүлүүчү эркин түзүлүштөгү төгүлмө күүлөр түзөт. «Тагылдыр тоо», «Керме тоо», «Турумтай», «Карача торгой» жана башкалар темир комуз күүлөрүнүн классикалык үлгүлөрү болуп эсептелет. Ал эми темир комуз күүлөрүнүн көпчүлүк үлгүлөрүн темир комузчулар жөн эле «Күү» (түрлөрү «Темир комуз күү», «Биринчи күү», «Экинчи күү» ж. б.) деп атап коюшат. Бул күүлөр укмуштай жөнөкөйлүгү менен айырмаланган байыркы элдик көркөм өнөрдүн үлгүлөрү менен таанышуу кубанычын тартуулай алышат.

Биз 1974-жылы Аксыдагы (Түндүк-Батыш аймагы) Мукур айылында жашаган Калман кызы Анаштан жазып алган күүнүн микроформасы (№ 5 мисалды караңыз), бөтөнчөлүгү ачык көрүнгөн «баштапкы-мотивди» өзгөртүүсүз жана өзгөртүп кайталоодон турат. «Баштапкы-мотив» андан аркы өнүктүрүүгө түрткү берүүчү материалды камтыганы менен айырмаланат. Гармониялык милдет тарабынан көз салганда, чыгарманын мотивдик түзүлүшү негизинен обертондук туруктуу баскычтардын айланасындагы добуштарды активдүү колдонуудан турат. Мындай көрүнүш биринчи кезекте темир комуздун бөтөнчөлүгү менен байланыштуу. Ушундан улам жупуну каражаттардын жардамы аркылуу, толук иштелип бүткөндүгү менен айырмаланган композицияны жарата алган темир комузчунун таланты, шыгы таңдандырбай койбойт.

Күүнүн бардык тематикалык материалын, алардын милдеттик өзгөчөлүгү боюнча бир нече топко бөлүүгө болот: а) алгачкы тематикалык материал — «баштапкы мотивдер» (2—13 тактылар); б) алгачкы тематикалык материал менен анын өзгөртүлүп кайталанышынын ортосундагы тематикалык элемент (14—16 тактылар) «байланыш мотивдери», в) «баштапты мотивдерден» бөлүнүп чыккан «өзгөртүлүп кайталануучу мотивдер» (17—18 жана 24—25 тактылар). Биз келтирген нота графикасында бул бөлү-

нүүлөр ачык-айкын билинип турат. Нота графикасы жайгаштырылган баракты сол жактагы жогорку бурчунда «баштапкы-мотивдер» жайгашкан, алардын оң тарабында «байланыш мотивдер» орун алган, ал эми ортоңку катарда болсо эки бөлөк «өзгөрүлүп кайталануучу мотивдер» жайгашкан. Сөз кылып жаткан мотивдердин биринчиси чоң октаванын ля добушунан алынуучу табигый добуш катардын өзгөрүлмө баскычтарынан турат. Мындай абал ушул добуштан алынуучу табигый добуш катардын өзгөрүлбөгөн, туруктуу баскычтарына таянуу менен жаралган «өзгөртүлүп кайталануучу мотивдин» экинчиси менен теңдештирилет. Бирок, бул мотивдин аяктоочу тактысындагы обондун үндүн квинта аралыгына чукул жасаган кыймылы толук туруктуулук жана тынчтануу алып келбейт. Ушунун негизинде биринчи мотивдин кайталануусу шартталат. Күүнүн алга умтулган активдүү мүнөзү үч жана эки үлүштүү ыргактык формуланын кезектеши жана шарттуу түрдө басымдуу эсептелинген үлүштүн бөлүнүшүнүн натыйжасында пайда болгон «жыйынтыктоочу ыргактык формуланын» жардамы аркылуу жетишилген. Ушундай ыкмадан кыймылга келген ямб, күүгө активдүү кыймылдоочу импульс бере алган. Өз кезегинде ал дактил мотиви аркылуу күчөтүлүп, чыгарманын алга умтулуучу жигердүүлүгүн шарттайт. «Өзгөртүлүп кайталануучу мотивдин» уламдан-улам симметриялык мүнөздө кыскартылышы көңүлдү бурат (3+3, 2+2). Ушул эле симметриянын «алтын кесүү» зонасында бузулушу жана күүнүн аяк жагында кайра калыбына келүүсү да өтө кызыктуу. Анткени, мындай ыкма күүдө жаңы теманы пайдаланбай туруп эле кульминация бөлүмүн баса көрсөтүү мүмкүнчүлүгүн ачат. Тематикалык элементтердин симметриясын бузуу жолу менен кульминацияга жетишүү өтө сейрек кездешүүчү көрүнүш. Ушундан улам угуучунун кабыл алуу жөндөмү толук пайдаланылып кадимкиден тышкары ойду өзүнө бөлгөн, кызыгуу туудуруп алга жетелеген элес жаралат. Себеби алга жылуу, өнүгүп өсүү менен оптималдык деңгээлдеги кабылдоонун ортосундагы антиномияда булардын биринчиси «жеңишке» жетишти. Жыйынтыктап айтканда мунун баары күүдөгү образдуулукту, мазмундуулукту өнүктүрүүдөгү динамикалык факторлордун, статикалык факторлорду жеңгенин айкындай алат.

Чыгарманын жалпы архитектоникалык түзүлүшүнө сымбаттуулук, күүдөгү айтылчу, берилчү негизги ойду бышыктай алган ички логиканын так өнүгүшү мүнөздүү. «Өзгөртүлүп берилген мотивдердин» кайталануу ыргагынын нота графикасы толкун түрүндө болуп, кыргыз оймочулар

өнөрүндө кеңири колдонулуучу «кыял оймону» элестетет. Бул ассоциативдик байланыштар, кыргыз темир комузчуларынын музыкалык жана жалпы эле чыгармачылык ой жүгүртүүсү менен элдин күндөлүк турмушунда колдонулган көркөм буюмдардын ээлери — оймочулардын ой жүгүртүүсүнүн ички мыйзам ченемдүүлүктөрү жөнүндө кызыктуу болжолдоолорду айтууга мүмкүнчүлүк берет. Анткени, биз атаган уздар «Эң татаал оюулар салынган килемдерди, шырдактарды, чийлерди жасоодо эч кандай колдонмо куралдарды пайдаланбай эле, көз ченеминин, эске тутуу мүмкүнчүлүгүнүн, чыгармачылык ой жүгүртүүсүнүн жардамы аркылуу ишке ашырышат». Чеберлер, ал буюмдарды жасоодо «Ар бир көркөм элдик салтты, ыкмаларды катуу сактоо менен боекторду пайдаланууда, оюуларды жайгаштырууда же жалпы фонду колдонууда өзүнө гана мүнөздүү болгон өзгөчөлүктөрдү, жаңылыктарды киргизе алышат». Элибиздин көркөм өнөрүнүн ушул багыттарында колдонулуучу, бузулбай сакталчу салттарынын фонунда ар бир чыгармачыл кишинин жекечелигин сактоо жана композициялык түзүлүштүн туруктуу элементтеринин, өзгөрүлүп туруучу эркин элементтери менен болгон катнаш мыйзам — ченемдүүлүгүн бузбоо сыяктуу чыгармачылык ыкмалардын окшоштугу изилдөөчүнү таңдандырбай койбойт. Мындай көрүнүш, элдик аткаруучулар эсине бекем түйүп, сактап келе жаткан жана алардын ой жүгүртүү процессинин жекелик деңгээлинде көрүнүп, билинген темир комуз күүлөрүн жаратуудагы жалпы композициялык схеманын бар экендигин айкындайт.

Бүгүнкү күндө, темир комузчулар арасында «Курама күү» сыяктуу композициялык ыкма колдонулат. Аталган ыкма бир бөлүмдөн турган темир комуз күүлөрүнүн формасын кеңейтип, өз бөтөнчөлүгү менен айырмаланган «күү-сюиталарды» түзүүгө жардам берет. Адатта алар кеңири белгилүү ырлардын обондорунан туруп, ылдам-жай, созулма-тез катнаш принциби аркылуу бириктирилет. Мындай «күү-сюиталардын» эң мыкты үлгүлөрү көркөмдүк касиетинин жогорулугу, ачык-айкын билинген бөтөнчөлүгү менен айырмаланышат.

Жогоруда баса көрсөтүлгөндөй кыргыздын музыкалык аспаптарындагы аткаруучулук жолдордун эволюциялык өнүгүп-өсүшү жана татаалданышы кеңири этногеографиялык аймакта көп мезгил катмарында болуп өткөн идеологиялык, маданий, этногенетикалык байланыштарды айкындап, алардын бири-бири менен болгон катнашын көрсөтө алат. Аспапты жараткан, аны колдонгон, урунган элдин коомдук түзүлүшүнүн, дүйнөгө болгон көз карашынын өз-

гөрүүсү менен алардын үрп-адаттарда, ырым-жырымдарда, жалпы эле күндөлүк турмушта аткарган милдети өзгөрө баштайт. Бул өзгөрүү көпчүлүк учурда «добуш куралынын» эстетикалык милдетинин күчөшү менен мүнөздөлүп, аспаптын үнүнүн тазалыгы, кооздугу артат. Мына ушунун негизинде Ф. Бозе баса көрсөткөндөй «элдин музыкалык добуш идеялы» жаралат (мисалы, жылаажындын, жекесандын, жыгач ооз комуздун, темир комуздун үн системасынын комуз, кыяк сыяктуу аспаптардын күүлөнүшү жана добуш регистрлери менен төп келишин көрсөтүү жетиштүү).

Ырым-жырымдан, үрп-адаттан тышкары аткарылуучу кеңири мазмундагы күүлөр жаралат (мисалы, темир жана жыгач ооз комуздардын репертуарындагы күүлөрдүн стилдик көп түрдүүлүгү). Бул күүлөрдүн форма түзүлүшүндө накта музыкалык каражаттардын күчөшүн байкоого болот. Темир комуз кайрыктарынын, өзгөчө күүлөрдүн формасынын процесс катары өнүгүш жана калыптануу өзгөчөлүктөрүнө эркин варианттуулук же болбосо эркин-синкреттүүлүк (бул жерде элдик күүлөрдөгү форма жаратуу процессинин бөлүнбөгөндүгү эске алынат) мүнөздүү. Күүлөрдүн жалпы өнүгүүсүндө, угуучулар үчүн улам жаңыланган өзгөртүүлөрдү киргизүү, алардын көңүлүн буруу байкалат. Мындай өнүгүү, кайталоо ыкмасына мүнөздүү болгон жеңил-желпи кабылдоону, негизги ойду баса көрсөтүүнү, убакыттын пайдалуу өтүү процесси менен айкалыштыра алат. Биз сөз кылган күүлөр үчүн кайталоонун так жана тыкан ыргагы мүнөздүү. Ал «мыйзам ченемдүү көрүнүштү, кокустан пайда болуучу факторлордон бөлүп карагандa» (Е. Гиппиус) ачык көрүнөт. Бул «бөлүп кароо» күүлөрдөгү кайталоонун ыргагын, уздардын колунан жаралган оюлардагы, чийме-сүрөттөрдө композициялык мыйзам ченемдүүлүгү менен салыштырып кароого мүмкүнчүлүк берет. Айтылган ой, бизге биринчиден темир комузчулар менен оймочу уздардын чыгармачылыгындагы психологиялык негиздердин, методдордун окшоштугун көрсөтсө, экинчиден элдик чеберлердин ой жүгүртүүсүндө, эсинде сакталган аспап күүлөрүн өнүктүрүүнүн композициялык схемаларынын, ыкмаларынын бар экендигин жана алардын сезим деңгээлинде ишке ашырыларын айкындай алат. Бул жерде кишинин интеллектуалдык ишмердигинде негизги орунду ээлеген тандоо менен айкалыштыруу процесстеринин ролу хрестоматиялык ачыктыкта көрүнүп турат. Психология илиминде алар симультандык байланыштар жана сукцессивдик синтездер системасы деп аталат. Белгилүү советтик психолог А. Р. Лурияның ай-

туусу боюнча алар» синтетикалык ишмердиктеги айланачөйрөнү чагылдырууну ишке ашырган негизги эки ыкма». Улам кайталануучу ыргактык формада, күүлөрдөгү башкы өзөк болгон бир беткей пикирдүүлүк, туруктуу сезимталдык, чектелген көлөмдөгү добуш катар, табигый үн түзүлүштүн эселенип кайталанган жекече тондорунун ладдын негизги жана жардамчы баскычтары катары колдонуу жана башкалар аспаптын жекече бөтөнчөлүгүнө байланыштуу. Бул бөтөнчөлүк өз кезегинде музыкалык ойлоо процесс өзгөчөлүгүн калыптап, ушуну менен катар эле алардын алдында турган милдеттер менен аныкталган. Күүлөрдүн тийгизген таасири ар бир угуучунун турмуштук түшүнүгү, көнүмүш адаты, маданий деңгээли менен тыгыз байланыштуу. Кыргыз угуучулары үчүн ал бөтөнчөлүгү ачык-айкын көрүнгөн, образдык жактан таасирдүү, жаркыраган дааналыгы менен айырмаланган элести жарата алышат.

МЕМБРАНОФОНДОР

Кыргыздын жаргактуу аспаптарынын ичинен элдик диний көз караш системасына киргизилген жана сыйкырдуу күчкө ээ деп эсептелгендеринин бири — добулбаш. Ал кыргыздарда тараган бакшылык менен тыгыз байланышта. Орто Азия жана Сибирде тараган бакшылык сыяктуу эле кыргыз бакшылыгы татаал мүнөздөгү диний идеология менен психологиядан туруп байыркы үрп-адатты, түшүнүктөрдү камтыйт.

Элибиздин ушул түрдөгү аспаптарын эскерген эң байыркы жазма даректемелердин бири Тан дооруна (589—961-жж.) тийиштүү болгон династиялык хроника. Ал маалыматтар Н. Я. Бичуриндин жана Н. В. Кюнердин которуусунда бизге белгилүү. Бул аспапты биздин эранын VI кылымында Борбордук Азиянын көчмөн урууларынан өздөштүрүлүп алынган кытай цзегусу деп болжолдоого болот. Анткени, цзегу (азыркы күндө баньгу деп аталат), кыргыз добулбашы сыяктуу эле энсиз алкактын бир жагына гана тагылган жаргагы бар аспап.

Өткөн кылымда мындай аспапты орус саякатчылары жана этнографтары сүрөттөп көрсөтүшкөн. Бул жагдайда кыргыз дубанасын (бакшысын) жана анын аспабын сүрөттөгөн П. П. Семенов — Тян-Шанский «...биз отурган боз үйгө кооз кийинген, аккуунун мамыгынан жасалган шоңшойгон калпагы бар, колуна добулбаш кармаган «дубана» кирип келди» деп жазган. Ышкыбоз этнограф жана врач Ф. В. Поярковдун эскерүүсү аспаптын күндөлүк турмушта аткарган милдетин — дарылоодо, эмдөөдө колдонулушун аныктайт. Анын эскерүүсү боюнча «...Жетисуулук кара кыргыздар төрөттөн кыйналып, эстен танган аялдарга кыйкырык менен «жардам» беришкен; боз үйдү айлана чуркап, катуу үн салышкан, таяктар менен койгулашкан жана өзүлөрү жасап алган добулбаштарды (барабандарды) кагышкан...» Ал эми добулбаштын бакшылар тарабынан гана колдонулган учурун биздин күндөрдө

С. М. Абрамзон тарабынан Қашкарда жашаган кыргыздардан аныкталган. «Қашкар округунда жашаган кыргыздарда жакынкы күнгө чейин ооруган кишилерге жармашкан жин-шайтандарды «куугунтуктоого» алган бакшылар болгон. Алардын ичинде аялдар да, эркектер да болушкан. Бакшылар оорулууларды эмдөөдө «дап» деп аталган жаргактуу аспапты пайдаланышкан. Бул аспап уйгур бакшылары («парихон») колдонгон добулбаштан көлөмүнүн чоңдугу менен айырмаланган. Аспаптын жыгач алкагына көптөгөн темир шакекчелер илинген. Эмдөө учурунда бакшы аспапты ургулап үн чыгарып турган». Ушул түрдөгү аспапты жазуучу, этнограф жана сүрөтчү Н. Н. Қаразин да сүрөттөп көргөзгөн. Башка авторлордон айырмаланып аның эскерүүсү аспаптын аш-тойлордо колдонулган учуруна тийиштүү.

Бүгүнкү күндө жаргактуу аспапты атоодо кыргыздар доол, добул, добулбаш, добулбас, доолбарс деген сөздөрдү колдонушат. Бул сөздөрдүн бардыгы кыргыз угуучулары үчүн жалпы эле жаргактуу аспаптар менен байланышкан түшүнүктөр болуп эсептелет. Көпчүлүк учурда бир эле ысым менен жасалышы боюнча да, түзүлүшү боюнча да бири-биринен айырмаланган аспаптар аталат. Албетте, биздин максатка ар бир аспаптын так жана таамай аталышы ылайык. Ошондуктан биз аларды оозеки сүроолордун жана башка даректемелердин негизинде тактоого, аныктоого аракеттендик.

Биринчи кезекте, кыргыздын классикалык эпосу «Манастын» Сагымбай Орозбаков айткан вариантына кайрылалы. Бул чыгармада эпикалык мүнөздөгү кеңдикте жортуулдар, тойлор, аштар байгелер гана эмес, музыкалык аспаптар, аспаптык ансамблдер, алардын күндөлүк турмушта аткарган милдети так сүрөттөлгөн. Биздин оюбузча бул жерде манасчынын аткаруучулук чеберчилиги гана ачык көрүнбөстөн, анын кеңири көз карашы, терең түшүнүгү байкалат. Жаргактуу аспаптардын ичинен Сагымбай көбүнчө доол жана добулбасты эскерет. Алар салгылашууну баштоону, маанилүү чечим кабыл алууга элди жыйноону кабарлоочу курал катары колдонулуп, салтанаттуу жүрүштөрдү коштоп, аш-тойлордо кызмат кылышкан. Албетте, бул жерде жалгыз гана жаргактуу аспап колдонулбастан, катарында сурнай, керней, сыбызгы болгон аспаптык ансамбль колдонулган. Сагымбай Орозбаковдун саптарынан бизди кызыктырган жаргактуу аспап жөнүндө түрдүү маалымат алууга болот. Мисалы, алтын доол, алтын купа добулбас, жезден кылып койдурган, пил терисин чойдурган жана башкалар. Мында бизди кызыктырган эки нерсе жо-

лугат. Биринчиси аспапты жасоодо колдонулган алтын жана жез, ал эми экинчиси болсо купа. Купа кыргыз тилине араб тилинен келип кирип, имараттын (көбүнчө чыгыш элдеринин эстеликтериндеги) чамгарак түрүндөгү жабылган чатырын, (төбөсүн) жана ушул формада кезиккен буюмдардын жалпы эле аталышы катары колдонулат. Мисалы, алтын жалатылып ат жабдыктарды жана башка буюмдарды кооздоодо, бекемдөөдө пайдаланылуучу дөмпөйген кадоо да купа деп аталат. Ушундан улам доол же добул деген ысым менен кыргыз баатырларынын туулгасы сымал түзүлүштөгү, жаргагы жез купанын жардамы менен керилген аспап аталганын айтууга болот. Жаргакты катуу керип карматуу үчүн аны аспаптын тулкусуна жазылыгы 40—50 мм келген жез алкак менен кыпчытып, купа аркылуу бириктирилип коюлган. Мындай аспаптардын кээ бир үлгүлөрү эл ичинде сакталып калган жана коңшулаш элдерде да кезигет. Мисалы, казактардын шындаулу жана өзбектердин, тажиктердин чиндаулу.

Ушуну менен катар эле эпосто төгөрөк жыгач алкактын бир жак бетине керилген жаргагы бар аспаптар түрүнө кирген чилмардан жана дап эскерилет. Мындай түзүлүштөгү аспаптарды кыргыздар жөн гана колдонбостон аны жасай да билишкен. Биз чогулткан маалыматтарга караганда мындай аспапты эл ичинде добулбаш деп аташкан. Мына ушундан улам, ушул түркүмдөгү аспапты жогоруда сөз кылынган туулгалу добулбастан ажыратып бөлүү максатында анын бул аталышын калтыруу керек деп ойлойбуз.

Добулбаш — төгөрөк алкактын бир жагына гана керилген алкактуу урма аспап. Анын аталышынын биринчи бөлүгү, академик К. К. Юдахиндин ою боюнча санскриттен (байыркы индия адабий тилинен) келип кирген. Белгилүү советтик музыка таануучу В. М. Беляев да анын «индиялыктардын dhol деп аталган барабаны менен байланышта экендигин» белгилейт. Бул жерде сөз, цилиндр түрүндөгү эки жагына жаргак тартылган аспаптын өзүн пайдалануу жөнүндө эмес анын аталышынын гана өздөштүрүлүшү жөнүндө болуп жатканын айта кетүү зарыл. Аспаптын аталышынын экинчи бөлүгү болсо кыргыз тилинде басуу, сыгынуу, эзүүнү, кордук көрсөтүүнү, эгин бастырууну түшүндүрөөрү жалпыга белгилүү. Байыркы мезгилде балким ал сөз кагууну, ургулоону да түшүндүрүшү мүмкүн.

Аспаптын аталышынын экинчи жана негизги варианттарындагы бөлүгү (баш) кыргыз тилинде башты, баштаалышты, башчыны, кол башчыны, биринчини түшүндүрөт.

Ушундан улам добулбаш кыргыз элинин жаргактуу аспаптарынын эң алгачкысы жана кол башчынын белгиси болгон деген ойду айтууга болот. Эгерде биринчи ойду миң жылдан ашуун мурда жазылган Тан доорундагы жазма даректемелер далилдесе, ал эми экинчи ойдун жазылышына байыркы түрк тилиндеги уңгу сөз баштын маанилери түрткү берди. Чынында эле байыркы түрк тилиндеги basad — кол башчылык кылууну, башкарууну туюндурса, dasla — жетекчиликти, daslamag — башкарууну, буйрук берүүнү түшүндүргүн. Tui уңгу сөзү болсо кол салууну билдирген жаргактуу аспаптардын кол башчынын, аскер жетекчисинин белгиси болгонун алардын байыркы түрк тилинде деп аталышы да аныктап турат. Ал ошол тууну да, аскер башчысынын белгиси болгон найзанын түпөгүн да билдирген.

Аспап жазылыгы 200—250 мм түзгөн төгөрөк алкактан турат. Алкактын жазылыгы добулбаш жасагандардын карыш өлчөмүнө байланыштуу. Алкактын мындай жазы болушу добулбашты, бир жаргактуу цилиндр түрүндөгү аспаптарга жакындатат. Алкактын калыңдыгы болсо 20 мм, башкача айтканда бир ээлиге барабар болот. Бул өлчөм алкак жасоодо колдонулган жыгачка жараша болот. Аспаптын алкагын кээде каптал жыгачы деп аташса, кээде жөн эле жыгач деп коюшат. Төгөрөк алкактын диаметри адатта 450—600 мм түзүп, элдик ченем менен алганда эки же үч карышка барабар. Аспаптын кере тартылган жаргагы кээде тери, же керилген тери деп аталып анын ийленбестен эле пайдаланарын айгинелейт. Ал алкакка көктүн же болбосо кайыш тасманын жардамы менен керилген түрдө бекитилет. Аспаптын жаргагынын керилүү деңгээлин өзгөртүп туруучу атайын курал аспапта колдонулбайт.

Добулбаштардын алкагы жумшак жана жакшы ийилген жыгачтан жасалган. Адатта бул үчүн жергебизде өскөн арчалардын бардык түрлөрү жана тал, кайың пайдаланылган. Өзгөчө кызгылтым түстөгү, тыгыз түзүлүштүү, оңой кесилген бирок катуулугу, жагымдуу жыты менен айырмаланган арча жыгачы кеңири колдонулган. Кесилген жыгач балта, керки же чот сыяктуу жөнөкөй аспаптардын жардамы менен жукаланып тактай түрүнө келтирилет. Ал тактай ным жана жумшак кезинде төгөрөк формада ийилет. Жукаланып кесилген тактайдын эки учу болсо бири-бирине көктүн жардамы менен бириктирилет. Добулбаштын алкагын мындай жол менен жасоо кыргыздын жыгач усталары үчүн көнүмүш болгон.

Аспаптын алкагын жасоо ыкмасы жана анын жазылыгы,

добулбашты памирдик тажиктердин дафына жакындатат. Элдик тажрыйбанын керилген теринин термелүүсүнүн созулушу анын массасына байланыштуу экендигин аныкташы, жаргак үчүн адатта ири мүйүздүү малдын жана төөнүн терисин пайдаланууну шарттаган. Жаргакты алкакка керүүдөн мурда аны нымдоо, жумшартуу жана кылдан тазалоо сыяктуу иштетүүдөн өткөн. Мындай иштетилүүдөн өткөн жаргак кургаганда катуу керилип бийик жана ачык чыккан үндү алууга мүмкүнчүлүк берген.

Ачык тембри, бийик үндүүлүгү менен айырмаланган добулбаштан добуш чыгаруу үчүн көбүн эсе камчы сап пайдаланылган. Жогоруда көрсөтүлгөндөй кыргыз добулбашынын жаргагы калың келип үнү узак созулгандыктан ал көп кырдуу милдет аткарууда колдонулган. Ал эми бакшылар колдонгон аспаптардын жаргагы жука териден (көбүнчө майда жандыктардын) жасалган. Алардан үн кол менен ургулоо аркылуу алынган.

Маалымат бергендердин айтуусуна караганда аспаптын көлөмү боюнча чоңдугу менен айырмаланган үлгүлөрүн адатта барымтачылар колдонушкан. Өткөн мезгил үчүн «Барымта кыргыз урууларынын ортосундагы талаш-тартышты чечүүнүн бирден-бир жолу болгон. Барымтачылар жайылып оттогон малды (өзгөчө мындай «чабуулдун» негизги максаты болгон жылкы үйүрүн) добулбаш кагып үркүтүү менен аларды айдай качууну өзүлөрүнө жеңилдеткен.

Барымтачылыктын эзелки «кесип», салт экендигин, анын байыркы түрк тилиндеги малды түшүндүргөн сөзүнө барып такалышынан эле көрүнүп турат.

XX кылымдын башталышынан тартып добулбаш сейрек колдонула баштаган. Ошондуктан анын репертуарын түзгөн татаал ыргактык эмес, кабар берүү милдетин аткарган эң жөнөкөй кагуулар да кагаз бетине түшүрүлбөй (нотага алынбай) калды.

Жалпыга белгилүү болгондой, ыргак чоң эмоциялык таасир берүү жөндөмүнө ээ. Мындай жөндөм, ыргактын киши организминин туруктуу ишкердүүлүгүн, жөндөмүн сактоодо аткарган бөтөнчө биологиялык ролу менен байланыштуу. Мындан тышкары ыргак, кишинин угуу жөндөмү менен такталып, текшерилип турууга мүмкүн болгон убакыт аралыгында өтүүчү процесстердин уюштурулуш өзгөчөлүгүнүн көрсөткүчү болуп эсептелет. Ошондуктан үн аркылуу берилген ыргактык темпти кабылдоо реакциясы активдүү мүнөздө өтөт. Мына ушул өзгөчөлүктүн элдик тажрыйбада аныкталышы жана такталышы жалгыз туулгалуу доолдун элдик аспаптар ансамблинин катарында

колдонулушун шарттагандай. Бул аспаптар тобунун негизги максаты жогорку деңгээлде уюштурулган, ар кандай мазмундагы кабар берүүнү ишке ашыра алган системаны түзүү болгон. Анын жардамы менен ар кандай «буйруктар» берилген, көңүл буруу, көңүл бөлүү жетишилген (мисалга керней, сурнайдын салгылашуу алдындагы добуш белгилерин көрсөтүү жетиштүүдүр).

Жалгыз туулгалуу доол жөнүндө «Манас» эпосунан окуйбуз. Жогоруда сөз кылынгандай эпостун саптарында «кызыл жезден жасалган алтын купалуу» аспап сүрөттөлгөн. Өткөн кылымдын орто ченинде Ысык-Көл жээгинде болуп өткөн тойдо ушундай аспаптын колдонулганын орус жазуучусу, сүрөтчүсү, этнограф Н. Н. Каразин эскерген. Бул аспаптын биздин күнгө чейин келип жеткен үлгүсү жакын арада эл ичинен табылып Талас областынын Киров районунун өздүк көркөм чыгармачылык тобуна катышкандар тарабынан пайдаланылууда (№ 26, 27 сүрөттөрдү караңыз).

Доол — тулкусу металлдан (жезден, мистен ж. б.) жасалган жалгыз туулгалуу аспап. Доолдун жаргагы тулку-



Алтын купа доол

суна жезден же мистен жасалган алкак менен кысылып, купа менен бекитилет. Ал көбүнчө «кабар берип, кабар айтуучу» аспап болгон. Аспаптын аталышынын добул, добулбас, доолборс деген түрлөрү республикабыздын бардык эле жерлеринен кезигет. Анын негизги жана кеңири тараган түрү — доол. Бул сөздүн этимологиясы жөнүндө жогоруда сөз кылынганы окуучулардын эсиндедир.

Аспаптын негизги бөлүгү баатырлар кийүүчү туулга түрүндөгү тулкудан турат. Анын чуштугуйуна өзүнө жараша капкак бекитилет да, ага шакекче тагылат. Доолдун жаргак тартылган бетинин диаметри 550 мм, ал эми тулкусунун бийиктиги — жаргак керилген жээктен тартып ичке учуна чейинки аралык — 400 мм (№ 26, 27 сүрөттөрдө аспаптын өлчөмү келтирилди). Доолдун жаргагын керип кармап турган алкак аспаптын тулкусуна кооздолгон купанын жардамы менен бекитилет. Аспаптын жазылыгы 50 мм. Анын тулкусу жогорку көркөмдүктөгү оюулар менен кооздолгон. Доолу ат үстүндө же жөө жүргөндө кар-



О. Кенчибаев жасаган доол (Чолпон-Ата шаары)

мап жүрүү максатында тулкусунун сыртына жазы кайыш тасма бекитилет. Экинчи кайыш тасма болсо аспаптын ичке учу менен тулкусунун ортосуна тартылып коюлган. Бул тасмалар аспаптын жаргагын оң колдо кармаган таякча менен ургулоого ыңгайлаткан. Ал таякчалардын узун-

дугу 400—450 мм барабар келип бир жак учу жоон болот. Жортуулга, аңчылыкка чыккан кезде жогоруда сүрөттөлгөн кайыш тасмалар аркылуу ээрдин кашына илинген. Аспаптын тулкусу республикабыздын көпчүлүк жерлеринде чара, ал эми керилген жаргак **тери**, кайыш тасма болсо боо деп аталат. Доолдун үн чыгарууда пайдаланылуучу куралы **таякча** деп аталат.



Таякча

Доолдун туулга түрүндөгү тулкусу көбүн эсе жезден жасалган. Жаргак болсо добулбаштагыдай эле ири мүйүздүү малдын, жылкынын же төөнүн («Манаста» — пил териси эскерилет) терисинен жасалып, тери бир нече күн бою нымдалып андан кийин гана аспаптын тулкусуна кере тартылып, темир алкак менен кыпчытылып купа менен бекитилген. Таякчаларды адатта добулгудан (Spiraea hypericisolia) жасашкан. Себеби, добулгунун сөңгөгү катуу келип, ал эми кээ бир жерлеринде буралган уюлдар кезигет (№ 28 сүрөттү караңыз).

Өткөн кезде аспап жүрүштөрдө, жортуулдарда, тойлордо, байгелерде кеңири колдонулган. Мындан тышкары доолду аңчылыкка чыккан бүркүтчүлөр, куш салгандар, чочутуп учуруу үчүн колдонушкан. Мындай адаттын эзелтен берки келе жатканына кыргыз тилинде сакталып калган **какмачы** деген лексема күбө боло алат. Анын **как, кагуу** деген сөздөн таралганы айкын. Доолдун ушул милдетин күбөлөгөн дагы бир нерсе как деген лексеманын жапайы айбанатка уучулук кылууну түшүндүргөнү. Мына ушунун бардыгы доолду элибиз байыртан колдонуп, пайдаланып келгенин күбөлөбөй койбойт. Азыркы кезде болсо аспапты өздүк көркөм чыгармачылык ийримдеринин катышуучулары пайдаланышууда (мисалы, Таластын Киров районундагы «Жылдыз» ыр-бий ансамбли).

Доолдун колдонулушу жөнүндөгү «Манаста» кездешкен жана да башка оозеки маалыматтар анын репертуарынын негизинен эки түрдөн турганын болжолдоого мүмкүнчүлүк берет. Алардын биринчиси аңчылыкта колдонулуучу айрым ыргактык катарлар менен экинчиси болсо тойлордо, байгелерде, жортуулдарда пайдаланылган ыргактык комплекстер. Доолдун репертуарынын экинчи түрүндө, аспап сурнай, жезнай аткарган күүлөрдүн ыргактык жагдайын түрлөнтүү менен катар ушул ансамблдин «кабар-

лоочу» милдетин аткаруусунда чоң роль ойногон. Ар түркүн күн «кабар» берүүдө колдонулган аспаптык ансаблдин өзгөчөлүгү жана түрлөрү жөнүндө эпостун саптарынан так маалымат алууга болот. Алардын бири керней, сурнай, жезнай жана доолдон (добулбаштан) турган аспаптык ансамбль. Ал жөнүндө «Манаста»:

Керней тартып бапылдап,
Дап согулуп дапылдап.
Сурнай үнү такылдап,
Чилмардан кагып шакылдап.—

деп сүрөттөлөт. Бул Жакынкы жана Орто Чыгыш өлкөлөрүндө кеңири тараган салтанаттарда, жортуулда, салгылашууда колдонулуучу бийик үндүү ансамбль болуп эсептелет. Мындай ансамбль адатта эки керней, сурнай, нагора же болбосо эки добулбаштан турган. Жогорудагы үзүндү мына ушул түрдөгү ансамблди сүрөттөп көрсөткөн.

Ушул түрдөгү «аскердик оркестр» жөнүндөгү маалымат тигил же бул тарыхый окуяны чагылдырган элибиздин оозеки салттагы поэзиясынын үлгүлөрүнөн да жолуктурууга болот. Маселен өткөн кылымга тийиштүү үлгүлөрүнүн бири болгон «Бугу менен Сарыбагыштын чабышы» аттуу ырды мисалга келтирүү жетиштүү. Анда 1854—1958-жылдары болуп өткөн эки кыргыз уруусунун өз ара кагылышы сүрөттөлгөн. Ал чыгарманын биздин темага тийиштүү үзүндүсүн келтирели:

Төрөгелди баатырды,
Кернейин өкүртүп.
Сурунайын бакыртып,
«Черикчи» деп чакыртып
Добулбашы дүңгүрөп,
Тоо жаңыртып күңгүрөп.

Бул эпизоддон байкалгандай, жогорудагы «аскердик оркестрде» доол кээде добулбаш менен алмаштырылган. Анткени, добулбашты жасоо жеңил болгондуктан ал доолго салыштырмалуу кеңири таралган жана пайдаланылган.

Манасчы С. Орозбаков тарабынан сүрөттөлгөн аспаптык ансамблдин экинчи түрү «камералык» мүнөздө. Анын составы сыбызгыдан, жезнайдан жана кылдуу аспаптардан турат. Алар кээде ырчыларды коштоого да алышкан. Ушундан улам мындай топту аваздык-аспаптык ансамбль деп атоого болот. Ал жөнүндө «Манастын» саптарынан мына буларды окууга болот.

Жезнай үнү ызылдап,
Сыбызгы үнү тызылдап,
Ырчылар ырын ырдашып,
Ышкылуусу тыңдашып.

Жалпылап айтканда жогоруда келтирилген маалыматтар Жакынкы жана Орто Чыгыш өлкөлөрүндө колдонулган «аскердик оркестрдин» жана «камералык» аспаптык ансамблдин катарында пайдаланылган аспаптардын бирдейлигин айгинелейт. Тилекке каршы кыргыз элинин музыкалык тажрыйбасында жогоруда көрсөтүлгөн» аскердик оркестр» да, «камералык» ансамбль да сакталып, бүгүнкү күнгө келип жеткен жок. Өткөн мезгилде алардын репертуарына кирген күүлөр да унуткарылган. Андай күүлөрдүн кээ биринин өзгөчөлүгү жөнүндөгү маалыматты алардын башка аспаптарда аткарылып, биздин күнгө чейин жеткен үлгүлөрүнөн алууга болот. Жогоруда сөз кылынган «аскердик оркестрге» мүнөздүү музыкалык форма түзүлүш өзгөчөлүктөрүн 1928-жылы А. В. Затаевич тарабынан Ж. Богачиновдун аткаруусунан нотага түшүрүлгөн «Байге» аттуу күүдөн байкоого болот. Чыгарманын башталыш тактыларынан эле угулган октавалык интонация кыякчынын кернейдин үн берүүсүн кайталап жаткандыгын айкындайт. Мындай обон салуу керней үчүн эң эле мүнөздүү көрүнүш. Адатта ал байгенин башталышын кабарлаган. Бул үн салуунун чынында эле кабарлоо (бул жерде байгенин башталышын кабарлайт) экендигин кыякчынын күүнү коштой айткан «Ат кетти, ат кетти» текстти айгинелейт. Кернейдин кабарлаган үн салуусунан кийинки тематикалык түзүлүш (3—9 тактылар) сурнайда аткарылган жана доолдун ыргактык түзүлүшү менен коштолгон. Аткарылган темадан кийин кайрадан керней үн салат. Бул жолу ал октава интонациясын эмес септиманы берет. Мындай өзгөрүү чынында эле «кернейдин партиясы» экендиги менен бизди ынандыра алат. Себеби, кернейдин репертуарын түзүүчү добуш аралыктарынын эң эле кеңири тарагандары — октава, септима жана квинти аралыктары экендиги кеңири белгилүү. Кезектеги жаңы тема (12—18 тактылар), обон салган аспап сурнай болуш керек деген оюбузду ырастайт. Анткени, күүнүн ушул эпизодунун добуш катарында субкварталык добуш (Фа-си бемоль) арбын кезигет. (14 — такт жана башкалар). Бул көрүнүш кыргыз сурнайынын добуш катарынын жекече өзгөчөлүгүн чагылдырат. Ал айырмачылык жөнүндө, биз үйлөмө аспаптар бөлүмүндө кеңири токтолобуз. Темалардын андан аркы көп жолку кайталанышында кернейдин фанфаралык интонациялары ар бир эпизодду ачык-айкын бөлүп, чек коюп турат. «Байгени» аткарган «чыгыштын аскердик оркестринде» ыргактык чоң роль доолго тийиштүү болгон. Бул ансамбль байгенин башталышын гана кабарлабастан, ага катышкан күлүктөрдүн ар-биринин марага жетиши жө-

нүндө да кабарлагандай. Айтылган ойду бышыктоочу фактор катары, чыгарманын аяк жагындагы ар бир жаңы теманы коштогон кыякчынын сөзүн (мисалы, «Кара кашка ат келди» ж. б. у. с.) көрсөтүү жетиштүү.

Салтанаттуу жүрүштү коштогон чыгармалардын эң белгилүү үлгүлөрүнүн бири катары М. Күрөңкеевдин аткаруусунда нотага түшүрүлгөн «Кер өзөндү» көрсөтүүгө болот. Белгилүү советтик музыка изилдөөчү В. М. Беляевдин айтуусуна караганда «Кер өзөн» кыргыздардын «Атчан аскер маршынын» эң мыкты үлгүлөрүнүн бири болуп эсептелет.

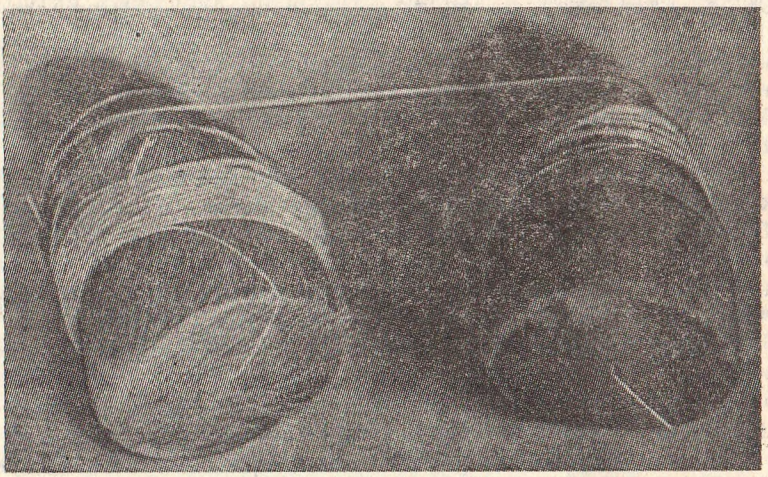
«Чыгыштын аскердик оркестринин» составына кирген аспаптардын дээрлик бардыгы эң катуу чыккан үндүү. Ошондуктан алардан үн чыгаруунун өзү да кыйынчылыкты туудурат. Ушул топтогу аспаптарды тандоодо жана алардын үн салуусун айкалыштырууда элдик тажрыйба алардын добушунун катуу чыгыш күчүн гана эсепке албастан, эмоциялык таасир берүү мүмкүнчүлүгүн да эсепке алгандай. Себеби, «үндөгү динамиканын эмоциялык таасири өтө терең. Катуу чыккан үн (же болбосо үндүн тез күчөшү) кескин жандануу пайда кылат. Бул кубулуш, кишинин мындай үндөрдү кырсык алып келүүчү табигый процесстер же болбосо кайгы-капа, коркунучту билдирген кыйкырык, бакырык менен байланыштыргандыгы аркылуу түшүндүрүлөт».

Биз сүрөттөп жаткан ансамблдин катарына ыргактык аспапты — доолду кошуу анын үнүнүн күчү менен гана байланышпастан, көбүн эсе ыргактык уюштуруу жагындагы жөндөмү менен түшүндүрүлөт. Анын социалдык маанизи да өтө чоң. Анткени, «алгачкы доордо эле ал коомдук эмгекте ыргактык жактан уюштуруу милдетин аткарган».

Сөз кылынып жаткан ансамблдин калыптануусунда үндү кабылдоочу киши организминин физиологиялык реакциясы гана эске алынбастан, добуштун жардамы менен кабыл алынган кабардын негизинде түзүлүүчү образдын, эмоциялык абалдын ролу да эске алынган. Мына ушунун бардыгын эсепке алуу коомдун социалдык муктаждыгын канааттандыра алган өз ара кабарлашуунун ийкемдүү системасын жарата алган.

Кыргыздын жаргактуу аспаптарынын ичинен өзүнүн келип чыгышы боюнча өтө кызыктуусу жана сырдуусу кабак болуп эсептелет (№ 2 сүрөттү караңыз). Бүгүнкү күндө колдо болгон маалыматка караганда, мындай типтеги аспаптарды алиге дейре колдонуп, пайдаланып келе жаткан элдердин саны бирин-экин гана. Ушундай типтеги бамбуктан жасалган аспап вьетнамдыктарда кезигет.

Кабак — жаргагы байланып бекитилген үндү кооздоочу жана күчөтүп туруучу аспап. Жаш балдардын оюнчугу. Азыркы учурда Аксыдан (Түндүк-Батыш аймагынан) гана кездешет. Кыргыз тилиндеги **кабак** деген сөз биздин жана коңшулаш жергеде өскөн ашкабактын майда сортун түшүндүрөт. Өткөн мезгилде элибиз анын бышкан кезинде ичин тазалап туруп, идиш катары колдонушкан. Бул лексема байыркы түрк тилиндеги ашкабактын аталышы болгон qavaq терминине да төп келет. Белгилүү советтик музыка изилдөөчү Ю. Г. Кондун болжолуна караганда аспаптын аталышы байыркы түрк тилиндеги капкакты билдирген gapag лексемасынан да чыгышы мүмкүн.



Кабак

Аспаптын сырткы түзүлүшү конус түрүндөгү идиш сымал келип, эки жагы ачык болот. Кабактын тулкусунун диаметри чоң жагына жаргак тартылат. Анын орто ченине узундугу 5—10 м келген ичке жип, аны бир жак учу экинчи аспаптын жаргагына бекитилет. Жаргак аспаптын тулкусуна жип менен катуу оролуп бекитилип коюлат. Кургап кысыла баштаган жаргак оролгон жипти, кабактын тулкусунун жоон жагына тартып өзүнүн бекемделишин дагы күчөтөт.

Кабакты жасоодо биз жогоруда атап көрсөткөн Орто Азияда өсүүчү ашкабактын майда түрүнүн кабыгы пайдаланылат. Аталган өсүмдүктүн кабыгы музыкалык аспаптан тышкары насыбай, тамеки салуучу идиш — чакча жа-

соодо да колдонулган. Жаргак үчүн майда жандыктардын жука териси пайдаланылган. Элибиздин башка жаргактуу музыкалык аспаптарындагыдай эле тери нымдалып иштетилгенден кийин капталган. Биз сүрөтүн көрсөткөн аспаптын тулкусу жаш малдын мүйүзүнөн жасалган. Демек, элдик тажрыйбада ашкабактын майда түрүнүн кабыгынан башка да материалдарды колдонуу кезиккен.

Аспап жаш балдардын, өспүрүмдөрдүн оюнчугу катары «кызмат» кылган. Анын жардамы менен алар өзүлөрүнүн сүйлөгөн сөздөрүн, ырдаган ырларынын обондорун «кооздошкон» жана күчөтүшкөн. Мына ушундай «диалогдун» эки катышуучусу эң узун жип менен бириктирилген эки аспапты колдоруна алып, эки жакка басышкан. Аралыгы 5—10 м жерде туруп кабактын ачык жагына кезектешип сүйлөшкөн же ырдашкан. Бир «аткаруучу» сүйлөп жаткан учурда экинчисинин аспаптын ачык жагын кулагына такап туруусу зарыл болгон. Мына ушул шартта гана жаргак аркылуу күчөтүлүп жип аркылуу биринчи аспаптан экинчи аспапка «жеткирилген» үндүн шыбыртын экинчи «аткаруучу» уга алган. Мына ушинтип эки өспүрүм бири-бири менен «сүйлөшүп» ойношкон.

Сүрөттөлүп жаткан аспап өспүрүм балдардын арасында гана таркалып, алар өз оюндарын кызыктуу өткөрүүгө мүмкүнчүлүк алышкан. Кабак бүгүнкү күндө колдонуудан чыгып калгандыктан, ал жөнүндөгү маалыматтар улуу муундун өкүлдөрүнүн гана эсинде сакталып калган.

Элибиздин мирлитон түрүндөгү музыкалык «куралдарынын» катарына кабактан тышкары «камыш» жана «тарак» сыяктуу аспаптарды кошуу зарыл.

«Камыш» — өзү үн чыгарбаган, бирок добушту кооздоп туруучу аспап. Ал ар түрдүү аталат да, ысым аспапты жасоодо пайдаланылуучу материал менен байланыштуу.

«Камыш» үйлөмө аспап чымылдак сыяктуу эле суу камышынын сөңгөгүнөн жасалат. Чымылдактан айырмаланып аспаптын үн көзөнөктөрүн оюу мезгилинде камыштын ички жука кабыгы бузулбай сакталып калышы зарыл. Ал чел кабык «камышта» аткарылуучу күүнүн үн тембрин дирилдете өзгөртүп кооздой алат. Аспаптын тембрининмындай өзгөрүлүшүн симфониялык оркестрдин составындагы аспаптарда колдонулуучу сурдинанын жардамы менен үн чыгаруу ыкмасын элестетет жана үндүн жалпы күчүн акырындатат.

Аспаптын жалпы түзүлүшү, сырткы көрүнүшү, андан үн чыгаруунун ыкмасы, добуш катары, үн түзүлүш, ре-

пертуары үйлөмө аспап — чымылдактан көп айырмалан-байт. Ошондуктан «камышты» өзүнчө кеңири сүрөттөө артыкча болчудай. Себеби, аспаптын үн көзөнөгүн жаап турган жука чел кабык тез эле айрылып калат. Ал айрылары менен аспап мирлитондор түркүмүнө үйлөмө аспаптар тобундагы кларнет түркүмүнө кирүүчү чымылдакка айланат. Ушундан улам бул жерде «камыш» менен чымылдактын ортосун жиктеп бөлгөн айырмачылыкты айтуу менен гана чектелүү биздин максатка туура, ыңгайлуу.

«Камышты» көбүн эсе жаш балдар оюнчук катары колдонушкан. Ал эми чоңдор болсо «камышты» кадимки музыкалык аспап катары колдонушуп, анда аткарылуучу обондун, күүнүн тембрин өзгөртүүдөн рахат алышкан. Аспаптын репертуары да жогоруда биз көрсөткөндөй өзгөчөлүккө ээ.

«Тарак» деген ысым менен жалпыбызга белгилүү, күндөлүк турмушубузда кеңири колдонулган жука, катуу папирос кагазынын таракка капталып музыкалык аспап катары колдонулган учуру аталат. Аспаптын аталышын биз шарттуу түрдө гана «тарак» деп атадык. Эл ичинде болсо кээ бири — «жалбырак», «папирос кагаз» делип аталат.

«Тарак» бир кездерде кагаздан эмес, даректын жазы жана катуу жалбырагынан жасалып келгенин улуу муундун өкүлдөрүнүн көбү эскеришти. Бүгүн ал жалаң гана кагаздан жасалат.

Жука, катуу (папирос) кагазы эки бүктөлүп тарактын эки жагына капталат. Мына ушул түзүлүштөгү «аспапты» аткаруучу эриндеринин ортосуна учкай киргизет да, акырын, өзү сүйгөн обонду сала баштайт. Дем алып, дем чыгаруу учурунда термелүүгө дуушар болгон кагаз, аткаруучу салган обонду кооздоп, түрлөнтө алат.

«Тарактары», «камыш» жана «кабак» сыяктуу эле көбүн эсе балдар музыкалык «оюнчук» катары колдонушкан. Өспүрүмдөр болсо анда обон салып, күү чалып өзүлөрүнүн эстетикалык табитин канааттандырышкан.

Аспаптын репертуары өтө кеңири. Себеби, мындай аспапта каалаган обонду салууга мүмкүн болгон. Алар элдик ырлардын обондору, элдик аспаптык күүлөр жана башкалар.

Музыкалык аспапта аткаруучулуктун көп түргө бөлүнө баштаганын мембранофондордун төмөндөгү функционалдык классификациясы көрсөтө алат.

Функционалдык өзгөчөлүктөр	Аспаптардын аталышы
1. Диний түшүнүктөр, ырым-жырымдар менен байланышкан аспаптар	Добулбаш
2. Коомдун материалдык өндүрүш жагдайында колдонулган жана андан бөлүнүп чыга баштаган музыкалык аткаруучулук	Кабак, доол
3. Эстетикалык жагдайы ачык көрүнгөн функционалдык көп түрдүүлүк	Добулбаш
4. Кабар берүү максатына ылайыкташтырылган жогорку уюштуруучулук деңгээлдеги музыкалык аспап аткаруучулук	Добулбаш, доол жана «чыгыштын аскердик оркестри».

АЭРОФОНДОР

Адамзаттын социалдык жактан калыптанышы анын табигый өнүгүүсү жана жетилүүсү менен тыгыз байланышкан процесс экени жалпыбызга белгилүү. Анын негизги себептеринин бири адамзаттын өмүр сүрүү үчүн болгон күрөшү жана турмуш шарттары болгон. Адамзат коомунун жалпы, бириккен, уюшкан кыймыл-аракетке болгон муктаждыгы алардын ортосундагы карым-катнаш формаларынын бири — үн менен кабарлоону, үн символдорунун пайда болушун шарттаган.

Үн менен кабарлоонун көп нерсени камтуусу, анын жалпыга тийиштүү мүнөзү жакшы белгилүү. Белгилүү советтик музыка изилдөөчү А. Н. Сохордун ою боюнча үндөрдү бири-бири менен катнаштырууда, жаңылыктарды билдирүүдө, кабар алмашууда пайдалануу негизги орунду ээлейт. Сөз көп түрдүү «үн-тилдер» (африкалыктардын «тамтамдарынын тилин» индеецтер колдонгон «ышкырыктар — тили» ж. б.) кабар берүүчү добуштар (коңгуроолор, фанфарлар, почта сурнайы, транспорт каражаттарынын добуш кабарлары) булардын бардыгы добуштун кабарлоо милдетинин тажрыйбадагы, иш жүзүндөгү көрүнүшү. Адамзат аларды өзүнүн коомдук өнүгүп өсүүсүнүн эң алгачкы тепкичтеринде эле баамдап, кеңири колдонуп келген.

Айтылган ойдун далили катары кыргыз элинин үйлөмө музыкалык аспаптарынын көп түрлөрүнүн өзгөчөлүгүн келтирүүгө болот. Бул топто эң байыркы музыкалык аспаптардын жөнөкөйлөрүнөн тартып, эң татаалдарына чейинки кызыктуу түрлөрү жолугат. Алардын кээ бирлери бүгүнкү күндө да жолукса, кээ бирлери жакынкы эле мезгилге чейин колдонулуп келген. Бирок, көпчүлүгү колдонуудан эчак эле чыгып калгандыктан, аларда аткарылган обондор, күүлөр унутулуп калынды. Ушуга карабастан аталган топтогу аспаптардын көпчүлүгүн болбосо да басымдуу бөлүгүн улуу муундун өкүлдөрүнүн эскерүүлөрүнө жана маалыматтарына таянып сүрөттөөгө, кайрадан жаратууга болот.

Коомдук өнүгүүнүн белгилүү бир мезгилинде оор жумушту биргелешип аткаруу процессин жеңилдетип, көпчүлүктү бир ыргакта кыймылдатуу үчүн ар түрдүү үндөр буюмдарды бири-бирине ургулоо, алакан чабуу жана башкалар пайдаланылган. Мына ошол мезгилде колдонулган эң жөнөкөй, же мындайча айтканда «жалган» музыкалык аспаптардын бири жалбырак болгон. Бул аспаптын уудуунун, ызы-чуунун булагы болуусунан арылып, белгилүү бир тондогу добуш бере алган «куралга» айлануура чейинки өткөн жолу, музыкалык аспаптардын гана эмес жалпы эле музыканын жаралуу процессинин конкреттүү бир көрүнүшүн айгинелеп турат.

Жалбырак — бир эле мезгилде жарылма үндүн булагы да, жана өзүнүн үн чыгаруусун кээде токтото коюучу да үйлөмө аспап болуп эсептелет.

Аспаптын сырткы түзүлүшү да, өзүнүн болгону да жалбырак экенин айта кетүү зарыл. Бул үчүн жаңгактын (Armeniaca vulgaris), өрүктүн (Luglans regia), көк теректин (Populus bolleana) мырза теректин (Populus piramidalis), алмуруттун (Pupis communis) жалбыректары пайдаланылат.

Үн чыгаруунун ыкмасы эң жөнөкөй. Мүмкүн болушунча жазы, жырылган, тешилген жерлери жок жалбырак тандалып алынат да сол колдун бармагы менен сөөмөйүнүн түзгөн төгөрөгүнүн үстүнө коомай коюлат. Сол колдун башкы бармактары сөөмөйдүн астына кошо ийилет. Ушундай абалда жайгашкан жалбырак оң колдун алаканы менен катуу урулат. Бул уруудан таралган абанын басымынын жалбыракты жара коюуга мүмкүнчүлүгү бар. Мына ушул жарылуудан жаралган добуш — аспаптын үнү болуп эсептелет. Үндүн тембри алаканда катуу чабуудан жаралган добушка окшош. Аспаптын өзүнө мүнөздүү жана бир топ жерге чейин угулган добушун, адатта жаз (апрель, май) маалында көп угууга болот. Бул аспапты көбүн эсе жаш өспүрүмдөр «ойношот».

Этек жагы аткаруучунун астыңкы эрини менен тиш этинин ортосуна кысталып, ал эми уч жагы астыңкы-үстүңкү эриндердин арасында бүгүлгөн жалбырак татаал эмес обондорду аткарууда пайдаланылган. Мындай аспаптын үн түзүлүшүнө эрежеге салынып калган көрсөткүч мүнөздүү эмес. Анткени, ар бир аспаптын добуш катарынын көлөмү анын өз алдынчалыгына гана эмес, ар бир аткаруучунун угуу жөндөмүнө байланыштуу болгондуктан алардын ар биринин негизги добуш бийиктиги ар түрдүү. Ушуга байланыштуу анда аткарылган обон интонациялык жана ыргактык өзгөрүүлөргө дуушар болот. Мындай өзгөрүү-

нүн себеби, аспаптын өз алдынчалыгына байланыштуу экендиги түшүнүктүүдүр. Ошондой болсо да бул аспап өзүнүн алгачкы жарылма үндүү «ынагына» салыштырмалуу репертуарлык «көп кырдуулугу» менен айырмаланып турат. Бүгүнкү күндө болсо бардык эле жерде жалбырактын бул түрдө колдонулушу сейрек кездешип, анын ордуна кино жана сүрөт тасмаларын колдонуу арбыныраак болуп баратат. Мындай «аспаптын» сырткы түзүлүшү эллипсис формасында келип, ал жалбырактан өзүнүн бышыктыгы жана үн салууга мыкты ыңгайлашкандыгы менен айырмаланып турат. Албетте, мындай өзгөчөлүктөр обондун форма түзүлүшүнө, интонациялык, ыргактык бөтөнчөлүгүнө өз таасирин тийгизбей койбойт.

Жаратылыш добуштарын тууроодо келип чыккан аспаптардын бири — зуулдак. Бул сыяктуу аспаптар өлкөбүздүн Ыраакы Чыгышында жана Түндүгүндө жашаган элдерде кеңири кездешет. Алардын колдонулуш тажрыйбасына караганда зуулдак көбүн эсе табынуу, сыйынуу сыяктуу ар түрдүү ырым-жырымдарда колдонулган жана ага катышкандарды бир эле мезгилде окшош эмоциялык абалга келтирүү үчүн пайдаланылган. Бүгүнкү күндө бул аспап элибиз ичинде музыкалык эрмек, оюнчук катары колдонулуп келе жатат.

Зуулдак — тез айланып үн чыгарып, үн салган аспап. Жергебиздин бардык райондорунан кездешет. Ал ызылдактан тышкары бул аспапты топчу, жипке байланган топчу деп да коюшат. Негизги аталышы зуулдак.

Аспаптын негизги бөлүгү узунунан жара тилинген куурайдын, камыштын сөңгөгүнөн турат. Кээ бир учурда жазы жыгачтан жасалган учурлары да кездешет. Аны Токтосунов Матисактын колунан кездештирдик. Эмесе, ошол аспаптын өлчөмдөрүн келтире кетели. Аспаптын негизин узундугу 70 мм туурасы 20 мм калыңдыгы 3 мм келген жазы тактай түзөт. Тактайчанын орто ченинен бири-бирине 10 мм аралыкта жайгашкан эки көзөнөк оюлуп, ал көзөнөктөр аркылуу жип өткөрүлөт. Тактай жазы келип бир тегиздикте даярдалган.

Экспедиция кезинде биз тактайчанын ордуна топчунун колдонулган учурларын да кездештирдик. Колдонулган топчунун чоңдугу адатта 3 же 5 тыйындын көлөмүнө барабар келет. Зуулдактан үн чыгарууда негизги милдет эшилген ичке жипке жүктөлгөндөй. Ал жиптин орточо узундугу 500—600 мм түзөт. М. Токтосуновдун зуулдагына таккан жибинин узундугу 660 мм барабар экен. Анын айтуусуна караганда мындай узундуктагы жип менен жай темптеги күүнү, обонду коштоо ыңгайлуу, ал эми ылдам

темптеги обон-күүлөрдү коштоо үчүн жипти узундугу 400 мм ашпоосу керек.

Аспаптын ызылдаган добушун алуу үчүн анын жибин бир аз абалда кармап туруп солго же оңго айлантуу керек. Бул айлануудан жыйрылып, кыскара түшкөн ишти бош абалда буралган багытка каршы катуу тартып айлантуу зарыл. Жазыла баштаган жип тактайчаны же топчуну катуу айлантат да аспаптын үн булагы болуп кызмат кылат.

Бир беткей бийиктиктеги **үндү жана өз** бөтөнчөлүгү ачык билинген тембрдүү өздөштүрүү процессинин, музыканын көркөм өнөрчүлүктүн бир түрүнө айлануусундагы ээлеген орду абдан чоң. Бул жөнүндө А. Н. Сохор минтип жазат: «Белгилүү бир бийиктиктеги добуштун өзгөчөлүгүн адамзат коому, аны жараткан жана пайдалана баштаган мезгилде гана түшүнө, биле жана андай баштаган. Бул жагдайдагы биринчи кадам — турмуш тиричилик кажетинен келип чыккан жаратылыштагы үндөрдү, биринчи ирээтте куштардын сайроосун тууроо деп да айтууга болот». Мына ушундай жаратылыштагы жан-жаныбарларды тууроодон жаралган кыргыздын аспаптары — чыңырткы жана барылдак.

Чыңырткы — тасма сымал тилдүү үйлөмө аспап. Эң эле жөнөкөй музыкалык жана аңчылар колдонгон аспап катары республикабыздын бардык жеринен кездешет. Түндүк-Батыш жана Түштүк аймактарында ал кыйгак, кыйгак чөп деп аталса, ал эми Түндүктө (Ысык-Көл, Нарын өрөөндөрүндө) таралган аты — чыңырткы. Аспаптын алгачкы аталган ысымдары ал жасалчу материалга, кыйгак чөпкө байланыштуу экенин көрсөтүп турат. Сабагы узун, энсиз келген жана кесип кетүү мүмкүнчүлүккө ээ чөптүн түрү элибиз тарабынан кыйгак деп аталат. Аспаптын мындай аталышынан айырмаланып чыңырткы сөзү эликтин, чаарчыгынан кыйкырыгын мүнөздөө да колдонулат. Мунун өзү музыкалык аспаптардын алгачкы мезгилдеги көп милдеттүүлүгүн айкындайт.

Чыңырткынын сырткы түзүлүшү энсиз 3—5 мм келип, узундугу 50—70 мм түзөт. Анын эки кыры кесип кетүү жөндөмүнө ээ экендигин айтып өттүк. Ал мына ушунусу менен камыштын жалбырагына түспөлдөшүп турат.

Бул аспаптык жардамы менен аткаруучулар кекиликтин корозунун (Alectoris caceliк) сайраганын, эликтин (Capreolus capreolus) чаарчыгынын кыйкырыгын туурашат, аларга окшоштура үн салышат. Ушул максатта кыйгактын жазыраак, узунураак бир сабагы тандалып алынат да, узунунан бириктирилип кармалган эки колдун

баш бармактарынын ортосуна кысылат. Эки колдун калган бармактары болсо жарым жумулуп, өзүнчө үн камерасын жаратат. Баш бармактардын биринчи жана экинчи муундарынын ортосундагы аралыкка туш болгон кыйгактын бөлүгү кере тартылат. Аткаруучунун үйлөгөн желинин агымы кыйгактын курч кырына барып урунат да, аны кыймылга келтирет. Бул кыймыл болсо абанын жаңы толкунун жаратат. Мына ушунун негизинде добуш алынат. Аспаптын үнүнүн катуу, акырын чыгышы, созулуу убакыты абанын үйлөнүү күчүнө байланыштуу. Добуштун тембри жана бийиктиги колдун манжалары жараткан үн камерасынын көлөмүнө жараша өзгөрүп турат.

Чыңырткыны көбүн эсе аңчылар жана бош убактыларында эң мыкты «кекилик» болуп жарышкан балдар колдонушкан.

Ушул сыяктуу эле аңчылыкта жана жапайы жаныбарлардын добушун тууроодо колдонгон аспаптардын бири барылдак. Эстондордун ушуга окшош путкэпили сыяктуу барылдактын үнү ири мүйүздүү малдын мөөрөгөнүн элестетет.

Барылдак — абанын басымы астында жаактары улам ачылып жана жабылуудан добуш берген үйлөмө аспап. Аталышынан эле көрүнүп тургандай ал үн тууроочу «курал». Бул жөнүндө анын экинчи аты — барпылдак айгинелейт. Барпылдактын азырынча Түндүк-Батыш аймагынын Аксы жергесинде колдонулганы аныкталды.

Сырткы түзүлүшү боюнча аспап бойлото кеткен узун жаракасы бар чатыр гүлдүүлөр түркүмүндөгү өсүмдүктөрдүн сабагынан турат. Аспаптын узундугу 150—250 мм ашпайт. Аспапты балтыркандын (элибиз чатыр гүлдүүлөр тобундагы өсүмдүктөрдүн Negacieum түркүмүнө кирген бөлүгүнүн бардыгын ушинтип аташат) жаш жана солкулдак сабагынан даярдашат.

Барылдактан үн чыгаруу үчүн анын бир жак ачык учун алаканга такоо керек, ал эми экинчи уч жагынан болсо жел үйлөнөт. Аткаруучу оң колу менен аспаптын өз эринине такаган жагынан кармап катуу үйлөй баштайт. Белгилүү бир басым менен кыймылга келген аба алаканга такалып, андан кийин аспаптын каптал кесиги аркалуу сыртка чыгат. Мындай ачылуу-жабылуу өз кезегинде абаны толкутат да үндү пайда кылат. Аспаптын үнүнүн катуу чыгышын, бийиктигин өзгөртүү аны кармап турган манжалардын санын азайтуу же болбосо жалпы эле колду алакан жакка жылдыруу аркылуу жетишилет. Бул өзгөчөлүк аспаптын абаны толкутуучу жаактарынын көлөмүнүн кичирейүүсү жана чоңоюусу менен түшүндүрүлөт.

Өткөн мезгилде барылдак балдар үчүн баалуу добуш салган оюнчук, ал эми чондордо музыкалык эрмек болуп кызмат аткарган. Бүгүн болсо унуткарылып бараткандыктан ал улуу муундун өкүлдөрүнүн гана эсине сакталып калган.

Белгилүү бир бийиктиктеги үндү өздөштүрүү жана алардын кабар берүүдөгү баалуу жактарын аңдап таануу процесстери менен байланышкан кыргыздардын бир топ аспаптары бар. Алар бүгүнкү күндөгү элдик музыкалык аспаптарды изилдөө илиминде «балдардын аспабы» делинип аталып жүрөт (бул терминди словак жана болгар окумуштуулары И. Мачак, М. Тодоровдор колдонушат). Мындай аспаптар көбүн эсе күндөлүк муктаждыкта колдонулгандыктан, алардан алынган добуштар иш жүзүндө пайдасы тийүүчү добуштар катары бааланган. Ал үндөрдү кайталоо жеңил болуп, эстеп калууга ыңгайлуу болгондуктан кабар берүүчү «курал» катары пайдаланылган жана аны кабылдоочулар тарабынан бир беткей мааниде бааланган. Бара-бара адамзат коомунун күндөлүк тиричилик жана иш тажрыйба муктаждыгынан чектелүүдөн чыга баштоосу жогоруда сөз кылынган үндөрдү эстетикалык жактан баалоого мүмкүнчүлүк берди. Ушундан улам белгилүү бир бийиктиктеги добуштар кошумча касиетке ээ болушуп, кооз үндөр катары баалана башташты. Бул добуштар, аспаптык музыкада иш жүзүнө ашырылып, аспаптардын добуш катарында бекиле баштаган. Мындай өзгөчөлүк биз жогоруда балдардын музыкалык аспабы деп атаган топтон жакшы байкалат. Алардын катарынан бир добуштан тартып бир нече үн берүүчү аспаптардын көпчүлүк түрү кезигет. Мындай абал алардын добуш катарынан уламдан улам татаалдануу, жетилүү процессин айгинелеп турат. Сөз кылып жаткан аспаптар адамзат коомундагы үндү күндөлүк иш тажрыйбасында гана колдонуудан музыкалык (кеңири алганда) жалпы эле көркөмдүктө, ишмердикте керектөөгө өтүү чегинде турганы менен айырмаланышат. Биз сөз кылып жаткан өтүү процесси кыргыз элинин музыкалык маданиятынын өз алдынча система катары жаралуусунун тарыхый өзгөчөлүгүн чагылдырары айкын. Ал аспаптарда аткаруучунун ички дүйнөсү, ой толгоосу менен аспаптан «өндүрүлүп алынган чыгарманын» ортосундагы аралык өтө кыска келип, байланышы тыгыз болот. Мындай аспаптар **ышкырык, чымылдак** жана **чопо чоор.**

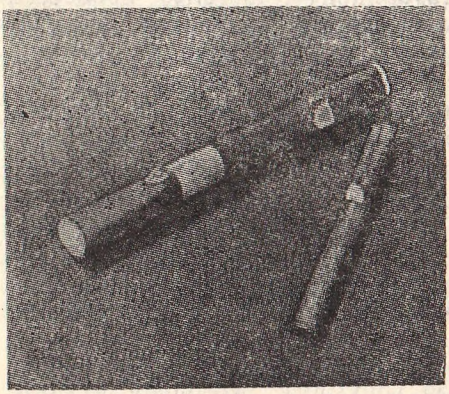
Белгилүү бир добуш бийиктигине, өзгөчө күчөнүп чыккан добуш бийиктигине ээ ышкырык, жогоруда аталган аспаптардын көпчүлүгүнө салыштырмалуу турмуш за-

рылчылыгынан жана материалдык өндүрүштөн келип чыккан көркөм өнөрчүлүктөн тышкаркы коммуникациянын талабына төп келген.

Ышкырык — эки башы тең бүтөлгөн кыймылсыз тыгындуу, үн көзөнөктөрү жок үйлөмө аспаптын кеңири таралган негизги аты. Республикабыздын бардык булуң-бурчунан кездешет. Аспаптын аталышы, андан үн чыгаруунун өзгөчөлүгүнө байланыштуу.

Аспаптын сырткы түзүлүшү, узундугу 90—160 мм диаметри 19—25 мм келген цилиндр тибиндеги түтүктү элестетет (№ 16 сүрөттү караңыз). Ышкырыктын жогору жактагы тыгыны жарым төгөрөк келет да, оң жагына карата кыйгачталып кесилет. Аспаптын тыгынынын кыйгачталып кесилген бети менен анын сырткы кабыгынын ортосундагы жылчык аркылуу үйлөнгөн аба анын боорунан оюлган ышкырык кесиндисине барып урунат. Урунуу аспаптын ичине камалган абаны толкутат да добуш жаратат. Аспаптын боорундагы ышкырык оюугу жана анын жогорку башы, же болбосо ооз жагы өнөр жай ишканалары жасаган атайын ышкырыктардан айырмаланбайт.

Ышкырыкты жасоо үчүн көбүн эсе талдын түрлөрү пайдаланылат. Алар — ыргай тал (Salix coerulea), эчки тал (Salix iliensis) жана башкалар. Жаз айларында (апрель, май) талдын жоон эмес жана бутаксыз 90—160 мм узундуктагы бутагы кесилип алынат. Анын жогору жак учунан ышкырык жылчыгы оюлат. Оюунун сырткы түзүлүшү өнөр жай ишканалары чыгарган ышкырыктардын формасына түспөлдөш. Ышкырык жылчыгы оюлгандан кийин түтүкчөнүн кабыгын акырын ургулоо аркылуу анын сөңгөгүнөн бөлүп сууруп алышат. Бөлүп алынган жыгач — өзөк (сөңгөк) экиге бөлүнөт да аяк жагына келүүчү бөлүгү кыскартылып кесилет. Экиге бөлүнгөн өзөк кайта кабыктын ичине киргизилет. Жогоруда көрсөтүлгөндөй, ышкырык жылчыгы аркылуу агылган аба ышкырык кесиндисинин кырына урунат. Бул урунуудан аспаптын ички тыгындарынын ортосунда камалган аба кыймылга келип толкуп добуш



Ышкырык

жаратат. Эки тыгындын ортосундагы бош жердин өлчөмүнө (көлөмүнө) жараша ышкырыктын тембри да, добуш бийиктиги да өзгөрүлүп турат. Эгерде, аталган жердин көлөмү чоңураак болсо аспаптын добуш бийиктиги төмөн чыгып, үн тембри коңур келет, ал эми көлөмү кичине болсо добуш регистри бийик болуп, тембри кулак тундурган чырылдак мүнөздө болот. Кээ бир аткаруучулар аспаптын төмөнкү тыгынын өйдө-төмөн жылып тургандай кылып жасашат. Бул аспаптын добуш бийиктигин, үн тембрин өзгөртүп турууга мүмкүндүк бере алат. Андан жылдырууну аспаптан үн чыгарып жаткан учурда да ишке ашырууга болот. Аспаптан сиренанын үнүн элестеткен боздоп-уңулдоо сыяктуу добуш чыгат.

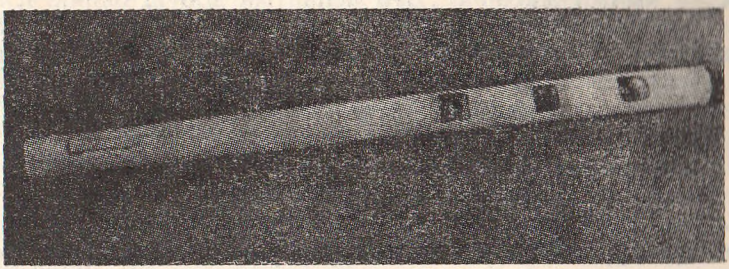
Бүгүнкү күндө ышкырык балдардын музыкалык оюнчугу катары колдонулуп келе жатат.

Ышкырык жасалган талдын кабыгы сөңгөгүнөн жаз айларында гана оңой-олтоң ажырагандыктан, ошондой эле бат кургап тырышып калуусунун натыйжасында аны мезгил-мезгил менен гана пайдаланылуучу аспаптардын катарына кошууга болот.

Мындан ары сүрөттөлүүчү балдардын музыкалык аспаптары — чымылдак менен чопо чоордо аткаруучу өнөрпоздун ички дүйнөсү, чыгармачылык эргүүсү менен аспапта жаралган күүнүн ортосундагы аралыктын алысташы, добуш бийиктиктеринин бири-бири менен болгон байланышынын күчөшү байкалат. «Коомдук күндөлүк турмушу менен байланышкан үн ишмердигинен» накта музыкалык чыгармачылыкка өтүү процессинин белгилүү бир деңгээлин көрсөтөт.

Чымылдак — цилиндр сымал жалгыз тилдүү (кларнет тибиндеги) добуш көзөнөктөрү жок үйлөмө аспап. Чымылдактын үн көзөнөктөрүнүн түрлөрү да кездешет (№ 18 сүрөттү караңыз). Аспап өткөн кезде жергебиздин бардык эле булуң-бурчунда кеңири тараган болуу керек. Себеби, **чымылдак** деген сөздүн ооз гармоникасынын жана оюнчук ышкырткычтын аталышы катары өзүнүн белгилүү эмгегинде К. К. Юдахин жазып кеткен. Бүгүн болсо аны Түндүк (Кемин өрөөнү) жана Түндүк-Батыш (Аксы) аймагынан гана жолуктурабыз. Кошо кетүүчү нерсе, чымылдак деген лексема сурнайдын үн салуучу камышын же чыйылдагын атоо үчүн да колдонулат. Аспаптын Аксыда кездешүүчү экинчи аты — камыш сурнай мына ушуга байланыштуу болсо керек. Бул жерден сурнайдын ушул сыяктуу жөнөкөй аспаптар менен болгон генетикалык байланышын көрүүгө болот. Ушул жагдайдан карап көрсөк, аспаптын экинчи ысымы да тажрыйбада колдонулууга,

же мындайча айтканда «өмүр сүрүүгө» толук акысы бардай. Айтылган ойду анын чымылдактан айырмаланып үн көзөнөктөрүнүн бар экендиги да колдоп тургандай. **Чымылдак** деген ысымдын чыңылда, чыңкылдак деген сөздөрдүн негизинде жаралганы талаш-тартыш туудурбайт деп ойлойбуз. Аспаптын камыш деп аталышы болсо, аспап жасалчу жердик менен байланышта пайда болгону ачык-айкын.



Чымылдык

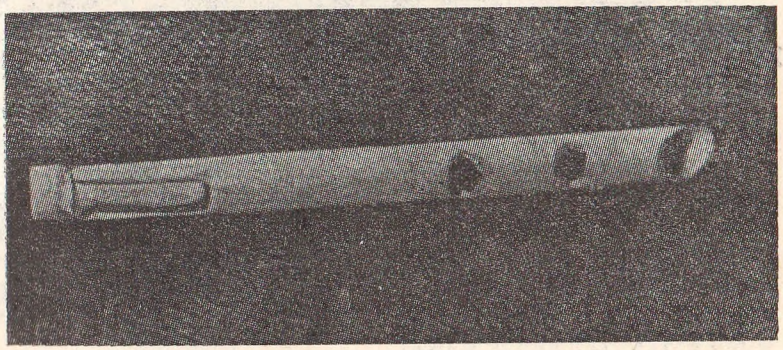
Чымылдак, узуну жана диаметри аны жасоодо колдонулган камышка көз каранды болгон цилиндр түрүндөгү түтүк. Адатта анын узундугу 200—300 мм ал эми диаметри 12—16 мм. Түтүктүн бир жак башы өсүмдүктүн табигый түрдөгү муун калакчалары менен жабылган. Экинчи башы болсо ачык болот. Аспаптын жабык жак башынын кырынан 8—10 мм алыстыкта чыңкылдап үн салуучу тили оюлат. Ал камыш түтүктүн боорунан кесилет да, бир жак учу менен ага биригип турат. Чымылдакты оозго салып калуу күч менен үйлөгөн кезде кесилген тил тез-тез термелип түтүкчөнүн ичиндеги абаны толкутат. Ал болсо үндү жаратат. Биз Түндүк аймагынан таанышып сүрөттөгөн аспаптын добушту өзгөртүүчү көзөнөктөрү жок экен*. Ушул эле түрдөгү аспаптын, биздин көз алдыбызда С. Калчороев жасап тартуулаган үлгүсүндө бир топ өзгөчөлүктөрдүн бар экенин байкадык. Ал аспапты С. Калчороев камыш сурнай деп атады. Чымылдактын боорунан оюлган тилдин негизи аспаптын жабык жагын карап тескери кесилет экен. Бул болсо аспаптын тилинин термелүүчү бөлүгүн кыскартуу, узартуу аркылуу добуш бийиктигин өзгөртүүнү жокко чыгарып таштады. Чымылдактын көзөнөк оюлуп жаткан мезгилде камыш түтүктүн учу жарылып кеткендиктен аны кесип таштап кыскартып, эки көзөнөк менен чектелүүгө гана туура келди.

* Бул аспапты бизге Бекарстанов И. сүрөттөп берди.

Аспаптын бөлүктөрүнүн аталышы төмөндөгүдөй: бир жак учу — ачык учу, ал эми экинчи учу — жабык учу, жабык жагы.

Аспапты жасоо үчүн камыштын бышкан кездеги сабагы пайдаланылат. Мындай камыштан жасалган чымылдакты ойноодон мурун аны сууга салып нымдашат.

Чымылдактан үн чыгаруу үчүн анын тили оюлган жабык жак башын аткаруучу оозуна салып, эриндерин бекем кымтыйт да күч менен үйлөй баштайт. Ылдам термелген тил өз кезегинде аспаптын түтүгүнүн ичиндеги абаны кыймылга келтирет. Мына ушул кыймылдан жаралган добуш аспапка тийиштүү үн болуп эсептелет. Чымылдактан добуш чыгаруу ыкмасы өзбектердин кошнайы, тажиктердин сурнагы, түркмөндөрдүн диллитүйдүгү, казактардын камыс сырнайы сыяктуу аспаптардын үн чыгаруу процессине окшош. Аспаптан үн алуунун эң негизги шарттарынын бири — чымылдактын түтүгүнүн тили оюлган жагынын жабык болушунун зарылдыгы. Ансыз үн чыкпайт. Эгерде аспаптын түтүгүнүн тили оюлган жагы ачык болсо аны аткаруучулар өз тили менен бекитип үн чыгарган учурлар кездешет. Биз Түндүк аймакта жолуктурган чымылдактын узундугу 210 мм диаметри 12 мм тилинин узундугу 50 мм. Бул аспаптын негизги добуш бийиктиги кичи октаванын ми ь (es) барабар. Аспапты катуу үйлөп, табигый добуш катардын башка баскычтарына өтүүгө аракет жасаган мезгилде чымылдактан үн чыкпай калганы байкалды. Анын себебин аспаптын тилин ойгон кездеги кетирген каталык менен түшүндүрүлөт. Чымылдактан үн чыгарып жаткан учурда анын тилинин термелген бөлүгүн өзгөртүү аркылуу аспаптын добуш бийиктигин ар кыл үнгө которууга болот. Мындай өзгөртүүнүн көлөмү үч үн баскычына барабар.



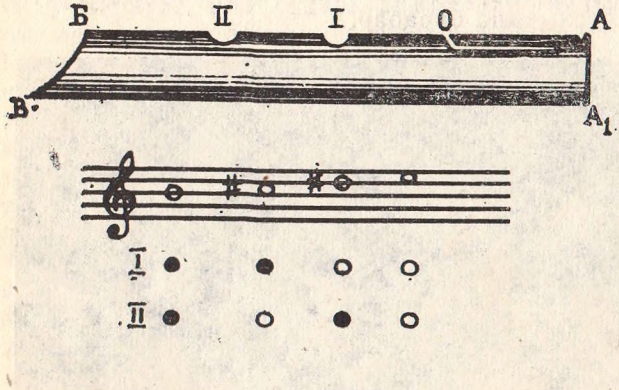
С. Калчороевдин камыш сурнайы

Экинчи аспаптын (С. Калчороевдин камыш сурнайы) узундугу 144 мм диаметри 18 мм. Негизги добуш бийиктиги биринчи октаванын си (h^1) баскычына туура келет. Аспаптын негизги добуш бийиктигинен кийинки баскыч бир кылка тегизделген добуш катарындагы бүтүн бир тондун чоңдугуна абдан жакын (195,5 цент), ал эми үчүнчү баскыч — жогорку кварталык тондун көрсөткүчү да жогоркудай эле абалда (520,5 цент). Аспаптын үн түзүлүшүндөгү атталып өтүп кеткен добуш — ре (dis) төмөнкүдө көрсөтүлгөндөй колдун манжаларын айкалыштыруу аркылуу алынат (№ 1 таблицаны караңыз).

Жогоруда көрсөтүлгөн камыш сурнайдын добуш катарынын бардык баскычтары С. Калчороев тарабынан аткарылган «күүдө» катышат. Өзү аткарган жана жараткан күүнү» С. Калчороев «ар түрдүү» деп атады.

Революцияга чейинки учурдагы Кыргызстанда чымылдак балдардын музыкалык аспабы сурнай ордуна колдонушкан. Алардын жоокердик турмушту туураган оюунунда чымылдак «жортуулга» аттанууга «чакырган», «чабуулдун» башталышын белгилеген. Улуу муундун өкүлдөрүнүн айтуусуна караганда өткөн заманда балдар чыбыктан «ат» минип, куурайдан «найза» кармап чымылдактын чыңкылдаган чакырыгы астында «душмандарды» — коңшу айылдагы өзүлөрү сыяктуу курбуларына каршы чабуулга өтүшкөн.

Чымылдакты балдар, өспүрүмдөр гана эмес чоңдор да колдонгон учурлар кездешет. Алар өзүлөрүнүн жөнөкөйлүгү менен айырмаланган күүлөрдү тартышып эстетикалык табитин канааттандырууга, көңүлүн көтөрүүгө пайдаланышкан. Буга карабастан чымылдактын «репертуарын-



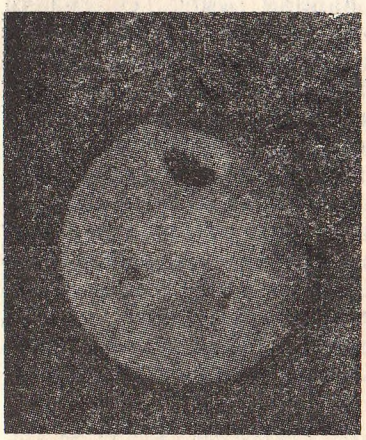
$А_1$–В	160
А–Б	144
0–Б	104
0–II	83
0–I	57
I–II	25
II–Б	21
Б–В	12
А–$А_1$	12

Мисалы

да» балдар жараткан кабар берүүчү, «жортуулга», «чабуулга» чакырган күүлөр негизги орунду ээлеген. Алар көбүнчө ыргактык өзгөртүүлөр, өнүктүрүүлөр аркылуу жаралган. Буларда өзүнчө белгилүү бир обондук түзүлүш болгон эмес. Тек гана аспаптын өзүнүн үнү мааниге ээ болуп, аны укканларга белгилүү бир өлчөмдөгү кабарды билдире алган. С. Калчороев аткарган «күүдөн» мына ушул өзгөчөлүктү байкоого болот (№ 6 мисалды караңыз). Күүнүн ыргагын ылдамдатуу жана жайлатуу аркылуу аткаруучу чынында эле кадимки сурнайда тартылчу жортуул күүлөрүн элестеткен чыгарма жарата алган десек жаңылышпайбыз.

Чопо чоор. Ушундай ысым менен элибизде ылайдан же чоподон жасалган шар түрүндөгү үйлөмө аспап (глобулярдык флейта) белгилүү. Аспап республикабыздын түштүгүндө Сузак, Ленин, Базар-Коргон, Кара-Суу, Өзгөн райондорунда кеңири таралган. Ал жалаң гана фольклордук чөйрөдөн кездешет. Айрым жерде аны үч ылай чоор деп да аташат. Кара-Суу, Өзгөн районундагылар ышкырык деп да коюшат. Ал эми жалпыга маалым жана кеңири таралган аты чопо чоор.

Чопо чоордун сырткы түзүлүшү сүйрүрөөк шар сымал. Чоңдугу болсо жумурткanын көлөмүндөй. Аспаптын бир жагы жерге коюуга ылайыкташтырылып кенен жана жалпак келет. Ага карама-каршы жагы ичкерээк келет да, үйлөгөндө үндү пайда кылуучу көзөнөк, же мындайча айтканда «ооз» калтырылат. Бизге ушул аспаптын ышкыбозу Исманл Карабаев жасаган жана биздин коллекциябызда сакталып турган чопо чоордун өлчөмүн көрсөтө кетели.



Чопо-чоор

Аспаптын кенен жагынын (түбүнүн) диаметри 30 мм айланадагы чоңдугу 100 мм үн чыгаруучу көзөнөгүнүн — оозунун диаметри 7—8 мм анын эки бөлүгүнөн үн өзгөртүүчү эки кичине көзөнөктүн орун алганын көрөбүз. Бул көзөнөктөрдүн диаметри 2—3 мм барабар. Аспаптын оозунун бир жагы (адатта үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн карама-каршы тарабы) бир аз тегиз келет. Бул жерге биринчиден чопо чоордо ойноочу кишинин астыңкы эрини такалат, ал эми



Чопо чоордун үн катары

экинчиден ал үн чыгаруу-ну оңойлоткон белги, аныктама катары кызмат аткарат.

Чопо чоорду жасоого арналган ылай, демейдеги турмуш тиричиликте колдонгон сыяктуу бышытылып жетилтилет. Себеби, андан жасалган аспап кургагандан кийин жарылып кетпейт жана бышык болот. Аспапты жасагандардын айтуусуна караганда ак ылайдан жасалган чопо чоордун үнү тунук келип жагымдуу болот экен. Буга караганда ал жасалган топуракта акиташ же болбосо алебастр (кыргыз тилинин түштүк диалектисинде аны арзик деп аташат) болсо керек. Алар чопо чоор жасаган ылайдын акустикалык көрсөткүчүнүн жогору болушуна шарт түзүүсү ыктымал.

Аспап төмөнкү жол менен жасалат. Даярдалган ылайдан бир чоң үзүм алынат да шар түрүнө келтирилет. Аны менен бир эле мезгилде жасоочунун сөөмөйү аспаптын келечектеги үн камерасы болуучу көңдөйдү оюуга багытталат. Ошол эле сөөмөйдүн жардамы менен үн чыгаруучу көзөнөктү, аспаптын оозун жасоо да ишке ашырылат. Чопо чоордун үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү болсо, көбүнчө ширенкенин бир талынын, же болбосо анын өлчөмүнө барабар болгон чырпыктын жардамы менен көзөлөт. Аспапты жасоонун негизги жолдору мына ушулар.

Чопо чоордун үн чыгаруунун ыгы анча деле татаал эмес. Аткаруучу чопо чоорду бармак менен сөөмөйдүн жардамы аркылуу эки жагын ал эми башка манжалардын жардамы аркылуу түбүнөн кармайт да, анын ооз жагын алдыңкы эринине такайт. Үстүңкү эриндин жардамы менен үн чыгаруучу көзөнөктүн кырына үйлөнгөн абаны багыттайт. Үйлөнгөн аба ал кыргакка барып урунат да, аспаптын үн камерасынын ичиндеги абаны толкута баштайт. Мына ушунун негизинде үн пайда болот. Жалпылап айтканыбызда чопо чоордо добуш чыгаруунун жолу симфониялык оркестрлерде колдонулган туурасынан кармалып ойнолуучу кадимки флейтанын ыгына окшош келет. Бул ыкма жаңы үйрөнүүчүлөр үчүн көп кыйынчылык туудурбайт. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөр болсо сөөмөй аркылуу бекилип, ачылып турат. Анын негизинде аспапта күүнү же обонду аткарууга мүмкүнчүлүк түзүлөт.

Чопо чоорго диатоникалык үн түзүлүш мүнөздүү. Аспаптын үн катарынын көлөмү терцияны түзөт же жөнө-

ЖОРГО

Аткаруучу Т. Эргешов (XXXI)




15
20
25
30

KYY

Аткаруучу Калман-кызы Анаш (XIII)




35
40
45
♪=204
5т.
55
60
65


70
♩=120
75
80
85
90
95
100
105

КУЛ ПЕНДЕ

Аткаруучу К. Карасартова (XVII)




25
30
35
40
45
50



КУЛ ПЕНДЕНИН ОБОНУ



ДАРТЫ ӨТТҮ

Аткаруучу Т. Эргешов (XXXI)





ДАРТЫ ӨТТҮНҮН ОБОНУ



КҮҮ

Аткаруучу Калман-кызы Анаш (XIII)




20
25
30
35


40
45
50


55
60
65
70

АР ТҮРДҮҮ

Аткаруучу С. Калчороев (XIV)



ТА-ТА-РИ-ТА-ТАМ

Аткаруучу И. Карабаев (XVI)



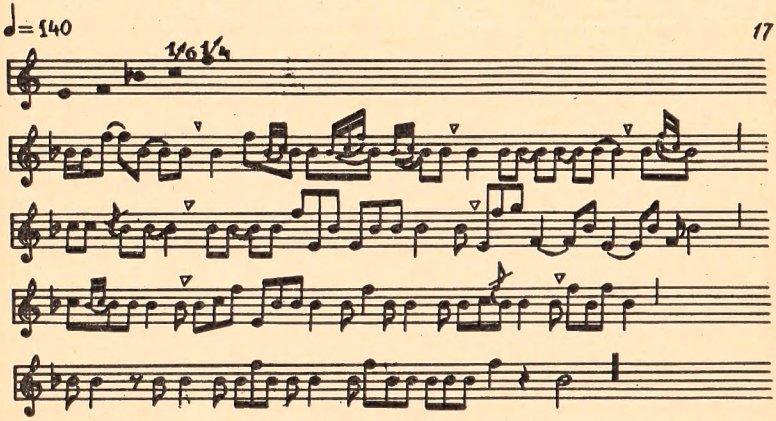
СУРНАЙ КҮҮ

Аткаруучу Ж. Куттубаев
(Талас өрөөнү)



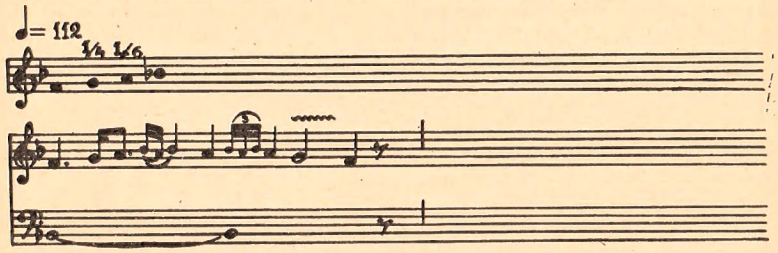
АР ТУРДУУ

Аткаруучу С. Калчороев (XIV)



КОЙЧУНУН КҮҮСҮ

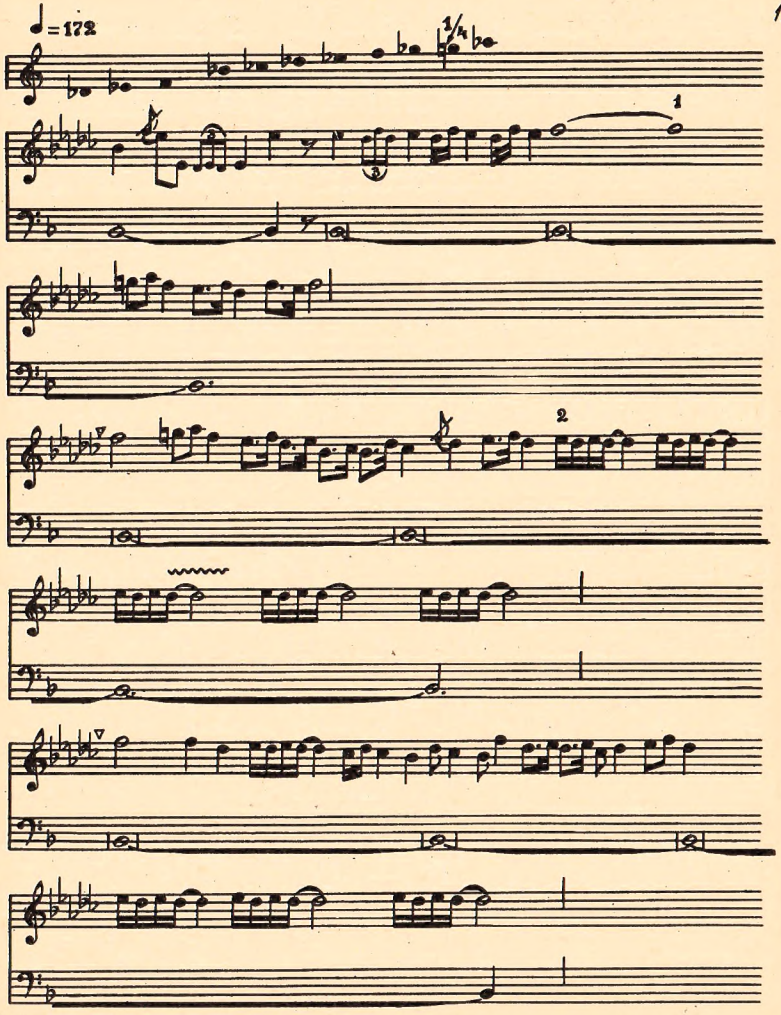
Аткаруучу М. Калжигитов (XII)

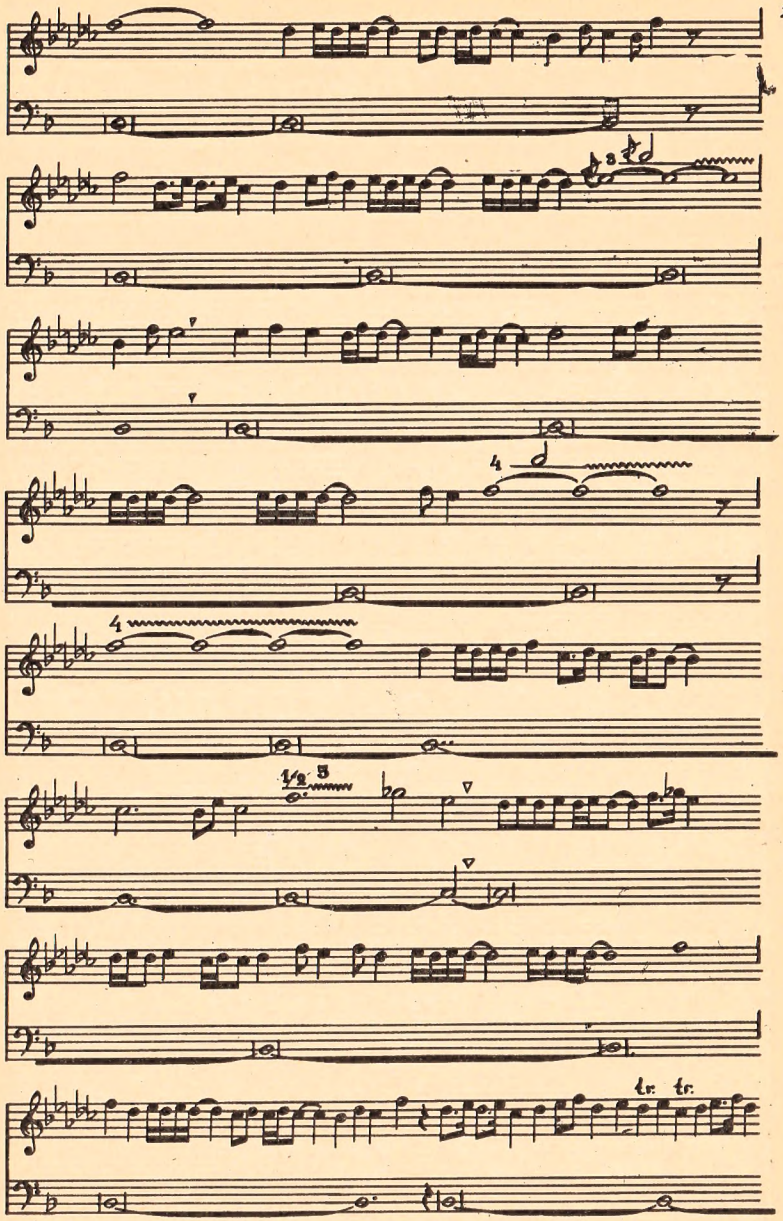



tr.
tr.

УЗАК КҮҮ

Аткаруучу А. Каримов (XVIII)



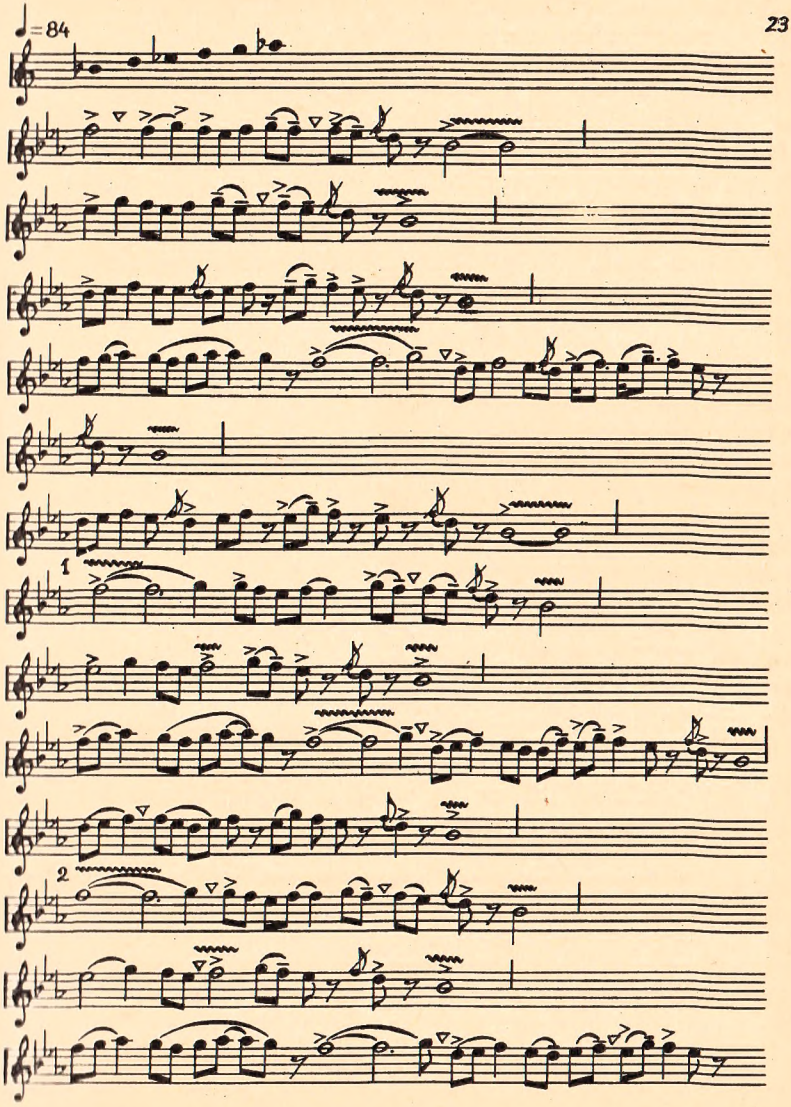

4
4
1/2 3
tr. tr.

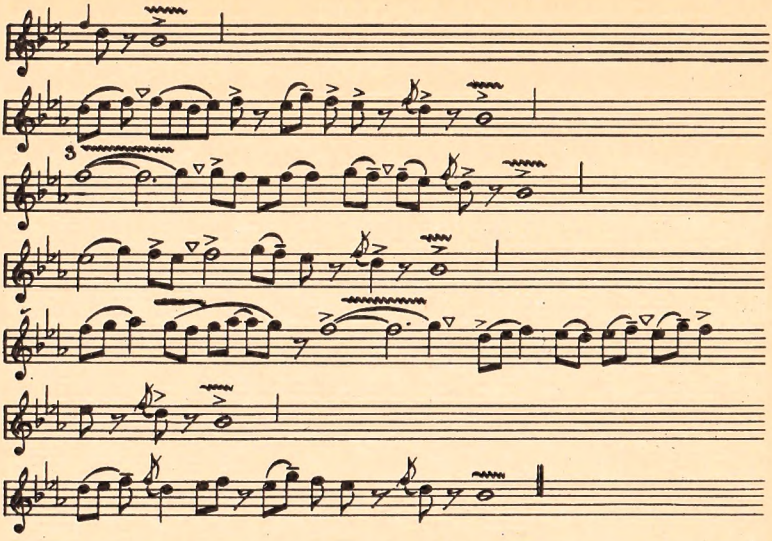

16
17


18
19
20

БЕКТАШ

Аткаруучу Р. Сакеев (XXII)





БЕКТАШТЫН ОБОНУ

(Обонго сөз кошуу аракети)



көйлөтүп айтканда үч үнгө барабар. Бул чоордо ойноонун техникасы да бир топ жөнөкөй. Ал негизинен бир көзөнөктү табуу, экинчисин ачуу операцияларынан турат. Мына ошондуктан анда колдонулган манжаларды айкалыштыруу, эптештирүү ыкмалары да өтө жөнөкөй келет. Аспаптын үн камерасынын көлөмүнүн кичинелигине байланыштуу анда жогорку обертондорго күчтөнүп үйлөө аркылуу өтүү мүмкүн эмес. Ушул себептен чопо чоордун үн диапозону өтө чектелүү. Мындай чектелген жагдайды кенейтүү үчүн, бул биринин үн катарын бири улаган бир нече чопо чоордо ойноо болуп эсептелет. Оюбуз түшүнүктүү болсун үчүн биз, үйлөмө музыкалык аспаптардын негизги үн бийиктигине токтололу. Бул көрсөткүч, ал аспаптардын ички көлөмүнөн орун алган абанын өлчөмүнө жараша болот. Мисалы чогойно чоордун негизги добушу анын түтүгүнүн ички диаметрине жана узундугуна көз каранды. Демек, чопо чоордун да негизги добушу аспаптын көлөмүнө жараша төмөн же жогору болот.

Мына ошондуктан аткаруучулар, үн диапозону кеңири обонду же күүнү ойноо үчүн бири-биринен көлөмү чоңураак жана биринин добуш катарын бири улаган бир нече чопо чоорду колдонуу ыкмасын пайдаланышат. Үлгү катары И. Карабаев жасаган жана биз жогоруда өлчөмүн көрсөткөн чопо чоордун добуш катарын келтирели*. Чопо чоордун добуш бийиктиги (регистри) үчүнчү октавага туура келет. Бирок мындай бийиктикке жана ышкырыкка өтө жакын экендигине карабастан аспаптын тембри бир топ жагымдуу келип, жумшак угулат.

Аспап негизинен балдар, жаш өспүрүмдөр чөйрөсүндө кеңири таралган. Чопо чоор аларга көбүнчө музыкалык оюнчук катары кызмат аткарган. Ал эми чоң кишинин колунда чопо чоор кадимкидей музыкалык аспапка айланып, анда ойноочунун ой түркүмүн, сезим чабыттарын чагылдырууга жетише алган. Аспаптын ышкыбоздору көбүнчө өздөрүнүн рухий табитин, көркөм сезим зарылдыгын канааттандырууга багытталган обонду же күүнү аткарышкан. Бул жагдай фольклордук чөйрөдөгү музыкалык аспаптарга мүнөздүү көрүнүш.

Чопо чоор кээде белги, кабар берүүчү аспап катары да колдонулган. Анын мындай өзгөчөлүгү жөнүндө бизге И. Карабаев маалымат берди. Арстанбап, Кара-Алма сыяктуу калың жаңгак токойлорунун арасында кайтарылган жылкыларды сугарууга айдаганда, же болбосо жайыт

* Нота сызыгынын алдындагы тегерекчелердин боёлгону добуш өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн жабыгын, ал эми боёлбогону алардын ачык экенин билдирет.

алмашканда, жылкычылар (И. Карабаев өзү да жылкычы болгон. С. С.) чопо чоордо «ышкырып» бири-бирине кабар берип турушкан. Ал эми күн кечтеген маалда болсо И. Карабаевдин үй-бүлөсү анын адаттагы «ышкырыгын» күтүшкөн да ал угулар замат кечки тамак даярдашып, үй-бүлө башчысынын эс алуусуна шарт түзүшкөн.

Биз сөз кылып жаткан аспаптын репертуарынын негизин түзгөн күүлөр жөнөкөй, жыйнактуу жана угууга жеңил келишет. Алардын дээрлик көпчүлүгүнүн аты жок болгондуктан чоорчулар аларды жөн эле чоор күү, же чопо чоор күү деп атап коюшат. Аткаруучулар ал күүлөргө көп деле маани бербей, аларды жөн эле «та-та-ри-та-та-дам, та-та-рита-та» деп коюшат. Мына ушундай бир «та-та-ри-та-тамдын» нотага түшүрүлгөн үлгүсүн келтирели (тиркемедеги № 7 мисалды караңыз).

Күүнүн темасынын (негизги обонунун) масштабы, аткаруучунун «дем тартуусунун жана дем чыгаруусунун» бир түркүмүнө баш ийдирилгенин, ирээттелгенин байкоого болот. Теманын экинчи жолку өзгөртүлүп кайталануусунда да, аспапта ойноочунун дем алуу процессинин өзгөчөлүгү чагылдырылган. Ал эми теманын үчүнчү жолку кайталанышындагы фермато (адаттан тышкары созулган добуш) абанын (тактап айтканда аткаруучунун деминин) көп чыгашаланышына алып келген. Мына ушундан улам теманын кийинки кайталануулары үзүлүп-үзүлүп аткарылып, чакан бөлүкчөлөрдөн тура баштаганын көрүүгө болот. Кийинки кайталануулар болсо бири-бирине окшош келишип, күүнүн жалпы түзүлүшүнө көп деле «жаңылык» киргизе алышкан эмес. Советтик белгилүү музыковед-фольклорист И. И. Земцовскийдин ою боюнча мына ушул өндүү эң жөнөкөй аспап кайрыктары, күүлөрү музыкалык эмес үндөрдүн, добуштардын чыныгы музыкалык сапатка өтүшүнүн, андан өнүгүп чыгуу процессинин көп түркүмдүүлүгүн айкындай алат.

Ушундан улам татаалдай баштаган турмуш шарттары, социалдык муктаждыктар үндүн жардамы менен кабарлоону жөн гана жаңылоо эмес, анын жогорку жана жаңы типте уюштурулган системасын жаратууну талап кылган. Бул болсо өз кезегинде ар түрдүү кабарды үн аркылуу берүү үчүн «көп добуштуу, добуш катары кеңири татаалдана баштаган обон-кайрыктуу» аспаптардын жаралышына түртку берген. Мына ушул жагдайда өзгөчө үйлөмө аспаптардын ролу чоң болгондугу жалпыга белгилүү. Себеби, аспаптык обондордо, күүлөрдө музыкалык ой жүгүртүүнүн ар түрдүү формасы өзгөчө айкын көрүнүп турат.

Мына ушундай татаалдана баштаган үн аркылуу түү-

шүндүрүүнүн татаал системасын түзүүнүн көпчүлүк бөлүгү ар бир аткаруучунун ички дүйнөсү, аспаптардын добуш катарларынын бир беткейлениши менен терең байланышкан. Ушул мүнөздөгү өзгөчөлүктөр менен байланышкан кыргыз элинин үйлөмө аспаптарынын катарына туулга чоор, мүйүз керней, керней, сурнай кирген. Булардын ичинен эң байыркысы жана жөнөкөйү мүйүз керней болуп эсептелет.

Мүйүз керней — ийрисинен келген мүйүз же мындайча айтканда үйлөө үчүн атайын оңойлотулган мүштөгү жок болгон табигый керней. Көбүн эсе Түндүктө кездешип, ал эми Түштүктө жана Түндүк-Батышта сейрек учураган. Бүгүнкү күндө болсо мүйүз керней негизинен колдонуудан чыгып калган.



Мүйүз керней

Аспаптын кеңири таркалган жана негизги аталган ысмы — мүйүз керней. Академик К. К. Юдахин керней деген сөз менен кыргыздар темирден жасалган диаметри чоңураак түтүктөрдү атаарын айтат да, ал сөздүн бизге иран тилдеринен келип киргенин аныктайт. «Кернейчи» (Түндүктө жана Түндүк-Батышта), «Карнайчи». (Түштүктө) деген сөздөрдүн колдонулушу жана кеңири таралышы да иран тилдери менен байланышкан. Мына ушунун бардыгы элибизде бул аспапты колдонуу байыртан келе жаткан салт экенин күбөлөйт.

Аспаптын сырткы көрүнүшү аны жасоодо пайдаланылган жапайы жаныбарлардын мүйүзүнүн түзүлүшүнө жараша болуп, узундугу 300—450 мм ашпайт. Биз колго кармап кеңири изилдеген аспап* 360 мм барабар келген. Мүйүз кернейдин жалпы узундугунун түрдүү болушу, аны жасоодо пайдаланылган кийиктин (carga sibirica) текесинин мүйүзүнүн өлчөмүнө барабар. Мындай мүйүздүн бардыгы эмес көңдөй бөлүгү аяктаган жерден баштап кесилип таштаалат. Мүйүздүн кесилген жеринен мүштөк сыяктуу оюу жасалат. Оюу аспаптан үн алууну бир топко оңойлотот.

---

* Ал аспап Кыргыз мамлекеттик Б. Бейшеналиева атындагы искусство институтунун фольклордук кабинетинде сакталып турат.

Мүйүз кернейдин мүштөк жак бөлүгүнөн көзөнөк оюлуп ага боо тагылып аспапты алып жүрүүдө жана сактоодо колдонулат. Кернейдин бөлүктөрүнүн аталышы үйлөмө аспаптардын дээрлик бардыгында колдонгондой. (№ 22 сүрөттү караңыз).

Жогоруда айтылгандай мүйүз кернейди жасоодо кийиктин текесинин мүйүзү пайдаланылат. Алардын эң узуну адатта бир метрден ашык келет. Жергебизде кезигүүчү текелердин мүйүзүнүн эң эле узуну 147 см барабар. Башка жаныбарлардын мүйүзүн пайдаланганын биз жолуктура алган жокпуз.

Аспаптан үн чыгаруунун ыкмасы табигый түтүктөрдөн үн чыгаруу процессинен айырмаланбайт. Түтүктүн ичиндеги аба аткаруучунун эриндеринин термелүүсүнөн кыймылга келип толкуйт. Бул толкун өз кезегинде добушту жаратат. Жогоруда айтылган узундугу 360 см келген мүйүз кернейден үн чыгаруунун алгачкы учурунда андан шуулдаган добуш чыкты. Ал эми аба басымы бир калыпка келип тегизделгенинен тартып ал коңур тембрлүү бийик үнгө ээ болду. Мүйүз керней сыяктуу аспаптын үнүнүн күчү менен анын добуш бийиктиги бири-бири менен тыгыз байланышта. Аспаптын добуш катары табигый үн сабынын бир нече тондорунан (көпчүлүк учурда алгачкы) турат. Биз ченеп изилдеген мүйүз кернейден, аткаруучу эриндерин эркин чыңалтып үйлөгөн кезде кичи октаваны ми (е) жана фа (ф) добуштарынын ортосуна туура келүүчү үн алынды. Эриндерди чыңалтууну өзгөртүп жана үйлөнгөн абанын басым күчүн өзгөртүп аспаптын добушун тегиздөөгө, оңдоого болот. Теориялык жактан алганда мүйүз кернейдин добуш катары табигый үн сабынын II—III IV—V жекече тондорунан турат. Бул болсо, кабарлоого жароочу кыскача күүлөрдү аткарууга мүмкүнчүлүк берет. Мүйүз кернейдин үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү жок.

Аспаптын көп кылым камтыган «өмүрүнө» аны өркүндөтүүгө багытталган бир эмес, көптөгөн аракеттер жасалганы талашсыз. Мына ушундай аракеттин бири жөнүндө А. Эйхгорн мындай деп эскерет: «малчынын кернейи. Тоо коюнун (оригиналда ушундай аталган — С. С.) мүйүзүнөн. Фергана областындагы Узгенттен. Камыштан жасалган чымылдагы бар». Мүйүз кернейди көбүн эсе баатырлар жана жергебиздин жан-жаныбарлар, өсүмдүктөр дүйнөсүн жакшы тааныган, аны баалай да, баамдай да билген, ушуну менен катар эле музыка жагына да жакын болгон кыргыз мергенчилери колдонушкан.

Мүйүз кернейдин «репертуары» кыска-кыска кайрылган топтолууну, чабуулга өтүүнү ж. б. кабарлаган күүлөр-

дөп турат. Ал кайрыктардын негизги чордону көбүнчө аткарылуучу чыгарма эмес аспаптын үн тембри экени ачык айкын талашты туудурбайт.

Улуу муундун өкүлдөрүнүн эсинде сакталып калган байыркы аспаптардын бири — туулга чоор. Анын сырткы түзүлүшү ага чейинки окшош түркүмдөгү аспаптарга салыштырмалуу татаал мүнөзгө ээ.

Туулга чоор — «тумшугу» (тактап айтканда жел үйлөнүүчү көзөнөгү) толук калыптана элек, сүйрү идиш түрүндөгү үйлөмө аспап. Ал Ноокат, Фрунзе, Баткен райондорунда гана жашаган улуу муундун өкүлдөрүнүн эсинде сакталып калган. Алардын айтуусуна караганда аспаптын аталышы аны колдонгондордун күндөлүк турмушуна байланыштуу. Себеби, туулга деп кыргыздар баатырлардын башына кийүүчү темирден жасалган жоокер жарагын аташкан. Республикабыздын башка райондорунан бул аспап жөнүндөгү маалыматты жолуктура албадык. Жоокерчилик милдетинин окшоштугуна караганда «Манас» эпосундагы кабар берүүчү аспап чыңыроон ушул туулга чоор болуу керек деп болжолдоого болот.

Аспаптын сырткы өлчөмү ал жасалган материалга жараша болот. Ал үчүн көбүн эсе бодо малдын мүйүзү колдонулат (жапайы жаныбарлардын мүйүзүн колдонуу учурун маалымат ээлери эстей алышкан жок). Мүйүздүн ачык жана кенен жагы жыгачтан жасалган тыгын менен бекем жабылган. Тыгындын сырткы түзүлүшү конус сымал болгондуктан ал аспаптын ичине терең кирген эмес. Ал эми ооз жагы болсо өсүмдүктөрдүн табигый чайырынан жасалган желим менен бекемделет. Аспаптын (мүйүздүн) жабык жана ичке жак учуна жакын жерден аткаруучу үйлөп үн алуучу көзөнөк оюлат. Туулга чоордун үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү болсо аспаптын тыгындалып жабылган жагынан оюлат. Алардын саны экиден ашпайт. Аткаруучулар аспаптын үн чыгаруучу көзөнөгү бар жагын оозу деп, ал эми үн өзгөртүүчү оюуларын болсо көзү деп аташат. Туулга чоорду тыгындоо үчүн кол алдында болгон жыгачтын көпчүлүк түрү пайдаланылган.

Маалымат бергендердин айтуусуна караганда туулга чоордон үн чыгаруу туурасынан кармалып ойнолуучу сыбызгылар түрүндөгү аспаптарда кандай ишке ашырылса, ошондой болгон. Теориялык жактан караганда аспап үч үндөн турган комбинацияны бере алат. Катуу үйлөө аркылуу башка обертонго өтүү мүмкүнчүлүгү жок эмес. Европалык белгилүү музыковеддер К. Браилою менен Л. Пикендин оюна караганда ушул типтеги (үч үндүү системалар) аспаптар эң байыркылардан болуп эсептелет.

Туулга чоор күндөлүк турмушта аткарган белгилүү милдети бар аспап. Ал баатырларга бири-бирине кабар берүү үчүн пайдаланылган. Аспапты барымтачылар да колдонушканын болжолдоого болот. Алар коңшулаш уруулардын жылкысына тийип талоон салган «жортуулдарда» колдонушкан. Элибиздин эзелтен берки келе жаткан салтында, колдонгон заңында «барымтачылык кылмыш катары эсептелинген эмес».

Аспап жападан жалгыз эле кабар берүүчү курал катары гана пайдаланылган эмес. «Баатырлар» тыным алуу учурунда туулга чоордо түрдүү лирикалык күүлөрдү аткарып көңүл ачышкан. Жалаң гана функционалдык мүнөзгө ээ болгон туулга чоордун репертуары мына ушул сыяктуу ыкма аркылуу аз-аздан лирикалык маанайдагы күүлөр менен толуктала баштаган. Бул болсо аспаптын репертуарынын «баш аягына» чейин эстетикалык мүнөзгө чулганган мүнөзгө өтүшү жөнүндөгү ойду далилдей алат. Биз маектешкен көпчүлүк маалымат ээлери бул жөнүндө баса көрсөтүп, ал күүлөр «Дарты өттү», «Бейдарт ой» жана башкалар экендигин айтышты. Биринчи аталган күүнүн добуш катарынын үч үндөн турары жөнүндө темир комуздун репертуарына кирген чыгармалардын диалектикалык өзгөчөлүгү жөнүндө сөз кылганда эскерип кеткенибиз окуучулардын эсиндедир.

Ушул эле туулга чоор кирген топтогу аспаптардын бири — кернейди кыргыздар кеңири колдонгону жөнүндө биз фольклордук маалыматтардан билебиз. Ал жөнүндө «Манастын» Сагымбай Орозбаков айткан саптарында да эскерилет. Белек, Орозбак сыяктуу атактуу кернейчилердин ысымдары биздин күнгө чейин келип жетти. Кернейдин жыгачтан жасалчу эң байыркы түрүн өткөн кылымда А. Эйхгорн эскерген. Ал эми Тагеев Б. Л., М. Андреевдер болсо кернейдин аш-тойдо аткарган милдети жөнүндө баалуу маалыматтарды калтырышкан. Бул аспап жөнүндө Н. Н. Миронов биздин күндөрдө жазганы белгилүү. Кернейдин ооз жагынын түзүлүшү боюнча айырмаланып турган түрүн, француз саякатчысы, этномузыковед Ш. Капьюнун «Борбордук Азия кыргыздарынын жана сарттарынын музыкасы» деген макаласындагы сүрөттөн көрүүгө болот. Керней жана анын кыргыздар тарабынан колдонулушу жөнүндө В. С. Виноградов да 1939-жылы басылып чыккан китебинде жазган.

Керней — түптүз кармалып ойнолчу табигый үн катарлуу үйлөмө аспап. Анын мүштөктүү жана мүштөксүз түрлөрү да жолугат. Темирден, жезден, мистен жасалган керней өзбек, тажик, уйгур кернейи менен бир типте. Ошон-

дой эле монголдордун бурэсине (ухер-бурэсине) жана түндүк индияда жолугуучу карнага окшош аспап.

Керней кыргыз бийлеринин, манаптарынын атайын шаан-шөкөттөрүнүн, каада-салттарынын маанисин көтөрүүдө колдонулган жана жортуулдарда, салгылашууларда ар түрдүү кабар берип турган аспап болгон. Мына ушунданбы, керней элибиздин күндөлүк турмушунда башка аспаптарга салыштырмалуу аз таралып, атактуу бийлердин манаптардын, уруу башчыларынын ордосунда гана кезиккен. Бүгүнкү күндө болсо аспап Өзбекстанга чектеш жерлерде гана жолукпастан, республикабыздын көпчүлүк жерлерине таркала жана колдонула башталды. Аспаптын аталышы керней, криней (Түндүк жана Түндүк-Батыш аймактарында) жана карнай (Түндүк аймагында). Керней аспаптын негизги аталышы болуп эсептелет.

Оозеки маалыматтарга караганда керней өзүнүн түзүлүшү, сырткы көрүнүшү боюнча өзбектердин карнайынан айырмаланган эмес. Ушундан улам алардын ичинде Фергана өрөөнүнүн Кокон, Анжиян сыяктуу шаарларында жасалгандары да болсо керек деп болжолдоого болот. Тарыхый маалыматтарга караганда Кокон шаарында жасалган кернейлер кыска келгендиктен колдонууга ыңгайлуу болгон. Республикабыздын түндүгүндө болсо көбүн эсе Чыгыш Түркстанда жасалган аспаптар пайдаланылганын айтууга болот. Себеби, Кашкарда жасалгандар «жүрүштө, жортуулдарда алып жүрүүгө ыңгайлатылып — ичке бөлүгүн, кенен бөлүгүнө салып кыскартып коюуга мүмкүн кылып жасалган». Мындан тышкары кернейди кыргыздын темир усталары эң эле аз санда жасашканы жөнүндө оозеки маалыматтар бар. Алар темир усталыктан, зергерликтен тышкары музыкалык аспаптарды — жылаажынды, жекесанды, коңгуроону, темир комузду да жасашкан.

Мына ушундай жол менен жасалган кернейдин бири тарыхый маалыматтар боюнча кеңири белгилүү Ормон ханга тийиштүү болгон. Маалымат бергендердин айтуусуна караганда кернейчи аспабына үн чыгаруу үчүн жардамчыны пайдаланган. Ал аспаптын ооз жагынан кармап өйдө көтөрүп турган. Керней оор болгондуктан кернейчиден тышкары аспаптан үн чыгаруу үчүн күчтүү эркектер пайдаланылган да алар эки-үч түрдүү добуш чыгарууга араң жарашкан. Бул жомок сыяктуу миш-миштен эки нерсенин баалуулугу бизге айкын экени ачык. Биринчи аспаптын өлчөмү, экинчи аспаптын мүштөгүнүн жоктугу. Анткени, аспаптын мүштөгүнүн жоктугу андан үн чыгарууну кыйындатат. Албетте, мындай аспаптын ар биринин негизги добуш бийиктиги ар түркүн болгон жана анын

көлөмүнөн айкындалган. Ал эми аткаруучулар болсо өзүлөрүнүн кесиптик устаттыгына жараша мындай аспаптан табигый добуш катардын бир нече жекече тонун ала алышкан.

Башка үйлөмө аспаптардан айырмаланып кернейдин ооз жагы деп аткаруучулар анын кеңейген бөлүгүн айтышкан. Аспаптын мүштөк жагы болсо атайын сөз менен белгиленген эмес. Башка элдердин табигый добуш катарындагы үйлөмө аспаптары сыяктуу эле кернейдин үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү болгон эмес.

Жогоруда айтылгандай керней жезден, мистен жасалган. Түштүк Сибирь менен Алтайда жашаган байыркы түрк тайпаларынын жана азыркы улуттардын пыргысы, абыргасы сыяктуу жыгачтан жасалган аспаптар да болгонун айта кетүү зарыл.

Кернейден үн чыгаруу бүгүнкү мезгилде мүштөктүн жардамы менен жеңилдетилген. Табигый добуш катардын бир нече жекече тондорунун жардамы аркылуу кернейдин үнү күчтүү чыгып, алыска угулган.

Аспаптын негизги милдети тажрыйбалык жагдай менен байланышкандыктан ал көбүн эсе ири манаптардын (Түндүк аймагы) жана Кокон хандыгынын жергиликтүү акимдери — даткалардын (Түндүк-Батыш жана Түштүк аймактары) ордолорунда пайдаланылган. Эзелтен бери эле белгилүү кернейчилердин ысмы эл ичинде алиге дейре эскерилүүдө. Маселен, белгилүү комузчу жана кыякчы Муратаалынын чоң атасы Белек Ормон хандын кернейчиси болгон. Ал кернейчи болуп гана кызмат кылбастан башка элдик музыкалык аспаптардын көпчүлүгүн кага, черте жана тарта билген.

Кернейди элибиз көп кылымдар бою колдонуп келгени жөнүндө «Манас» эпосунун саптары күбө. Андан кернейдин күндөлүк турмушта аткарган милдети жана сырткы түзүлүшү жөнүндө маалымат алууга болот. Керней жалгыз үн салып же болбосо доол менен биригип элди чоң жыйынга, топко чогулткан жана чакырган, же болбосо эпостун баш каарманы Манастын жарлыгын «билдиришкен». Мисалга Манастын жалпы эл менен Алтайдан Ала-Тоого көчүү жөнүндө кеңеш салуу үчүн элди чогулткан эпизодун көрсөтүүгө болот.

Ошондо Манас канетти?
Аземин элдин арттырды,
Алтын ооз кернейди
Арылдата тарттырды,
Алтын доол какгырды.

Бул саптардан байкалгандай керней жана доолдун кээ

бир бөлүктөрү жезден же мистен жасалган. Алар кээ бирде алтындын буусу менен жалатылган. Ушундан улам байыркы Ирандагы аскер башчысынын белгиси катары берилүүчү чоң доол (кус) жана алтын жалатылган өтүк эске келет. Аталган буюмдар желек менен бирге кол башчыны, аскер жетекчисин айырмалоочу, билдирүүчү белги болгон. Демек, алтын жалатылган керней, доол жана «Манастын» саптарынан көп эле жолугуучу такасына жылаажын салынган өтүк — жекесан эпосто баатырдын (Манастын) ажыратма белгиси катары каралганы шек туудурбайт.

Тарыхый этнографиялык изилдөөлөр кернейлерди жортуулдарда колдонуу өзгөчөлүгүн тактоо менен ал жөнүндө. «Чоң жортуулдарга аттанган аскер башчылары дайыма кернейчини ээрчитип жүргөнүн» айтышат.

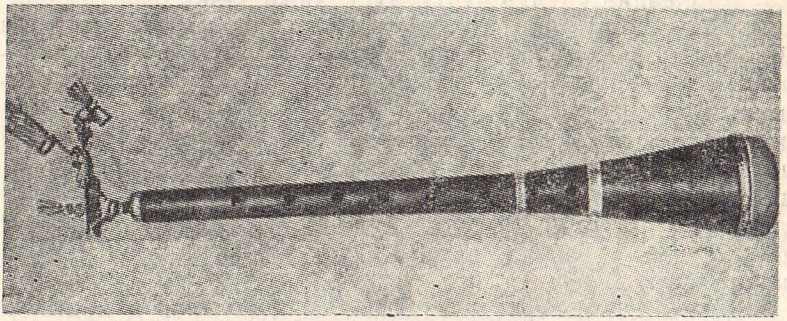
Кернейдин үнүнүн күчтүүлүгү, анын элдик оюн-тамашаларда колдонулушу жөнүндө өткөн кылымдын аягында Памирде жана Алайда чек араны коргоо кызматын өтөгөн орус офицери Б. Л. Тагеев — «Орус коноторунун урматына берилүүчү тамашага кыргыздарды чакырып жаткан кернейдин кулак тундурган катуу үнүнөн мен кулагымды басып жатып араң кутулдум? — деп эскерет. Кернейдин үнүнүн кулак тундурган катуулугу жөнүндө М. Андреев да эскерген. Бүгүнкү күндө да керней республикабызда элдик оюн-зооктордо, той-тамашаларда кеңири колдонулуп жатат.

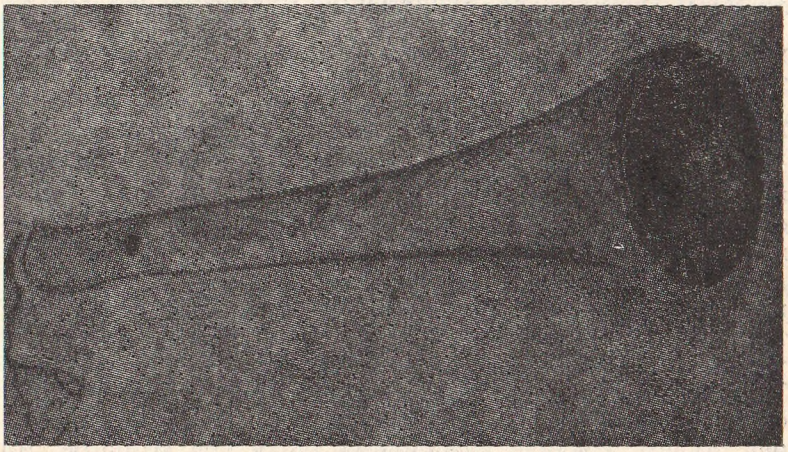
Кернейдин репертуары негизинен күжүрмөн даярдыкка чакырган, душмандарга кол салууга белги берген жана жеңиштин салтанатын майрамдаган фанфарлардан турган.

Кабар алмашуунун атайын уюштурулган системасына кирген үйлөмө аспаптардын ичиндеги эң эле жеткире иштетилип жасалганы сурнай болуп эсептелет.

Сурнай — камыштан жасалган кош чымылдактуу, түтүгүнүн ооз жагы кеңейип кетүүчү үйлөмө аспап. Аспаптын түтүгүнүн капталында үн өзгөртүүчү көзөнөктөр жайгашкан. Өткөн замандагы элдик оозеки салттагы профессионал аткаруучулар арасында кеңири таралган. Бул жөнүндө өткөн кылымдагы орус саякатчылары менен этнографтарынын эскерүүлөрүнөн окууга болот. Аспаптын эл ичинде кеңири колдонулганы жөнүндө «Манастын» саптарынан да окууга болот. Бул сыяктуу маалыматты китептин алгачкы беттеринен эле биз айтып өткөн кытайдын Тан династиясы мезгилине таандык жазма даректемеден окууга болот. Аларда аспап **били** деп аталат. Аны Н. В. Кюнер жалпы жонунан эле үйлөмө аспап деп которгон. Ал эми Б. Л. Рифтин болсо аспаптын сырткы түзүлүш өзгө-

чөлүгүнө жараша анын аталышын тактап били деп которуу менен анын кош чымылдактуу (гобой тибиндеги) үйлөмө аспап экендигин аныктаган. Ушул эле аспаптын аталышы жөнүндө В. С. Виноградов Палладий жана Поповдун сөздүгүнө таянуу менен «жылкыларды үркүтүүдө колдонулуучу «ышкырык» деп болжолдогон. Бул жерде, жогоруда көрсөтүлгөн котормолордун тууралыгын аныктоо биздин милдет эмес экендигин эскертүү менен ошол мезгилдеги кыргыздардын турмушунда эки аспаптын тең колдонулушу мүмкүн деген болжол айтмакчыбыз. Мүмкүн В. С. Виноградов айткан «ышкырык» чарбалык ырым-жырым менен байланыштуудур. Себеби, ушундай түрдөгү аспап бүгүнкү күнгө чейин монгол ламаларынын диний салтында сакталып калган. Ал аспап сыйкырдуу жылкы Ажнай мордун кишинөөсүн тууроодо колдонулуучу



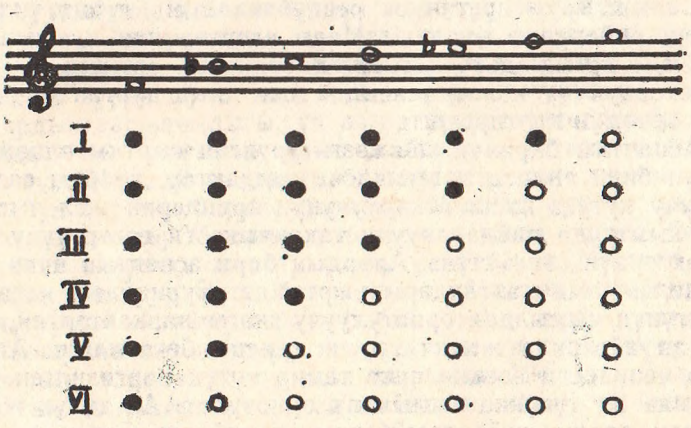


Сурнайдын арткы бетинин көрүнүшү

сөөктөн жасалып, күмүш чабылган — ышкырык.* Айтылгандын бардыгы, кыргыздар сурнайды эзелтен эле колдонуп келишкенин айкындоочу баалуу далилдер болуп эсептелет.

Аспаптын кеңири таркаган негизги аталышы — сурнай. Сурнайдын аталышынын этимологиясына байланыштуу В. М. Беляев анын экинчи бөлүгүнө токтолуп найдын-камыш түтүктү же жөн эле түтүктү билдирерин айтат. Аспаптын аталышынын этимологиясы жөнүндө «Музыкалык энциклопедия» «зурна — майрамдык чоор» деп которгон.

Кыргыз сурнайынын узундугу 400—550 мм түзөт. Аспаптын түтүгүнүн кенен тарабы ачык жагы же болбосо оозу, ал эми чымылдак салынуучу тарабы жабык жагы деп аталат. Маалымат бергендердин айтуусуна караганда аспаптын 440—660 мм жеткен түрлөрү кезиккен. Мындай сурнайлардын кенен тарабынын диаметри 80—90 мм түзгөн. Көрсөтүлгөн өлчөмдөр, эл ичинде сурнай жасоочулар колдонгон табигый чен өлчөмдөр — карыш менен ээлинин метрикалык системага которуунун натыйжасы. Адатта карыш 220—230 мм, ээли болсо 18—22 мм барабар. Ошондуктан жогоруда көрсөтүлгөн өлчөмдөрдүн көрсөткүчү ушул сандар менен мүнөздөлөт. Анткени, сурнайдын узундугу 2—3 карышка, ал эми ооз жагынын диаметри болсо 4 элиге барабар болгон. Маалымат ээлеринин айтуусуна караганда кыргыз сурнайынын эң эле байыркысы жөнөкөй бөлүктөрдөн турган. Ал жезден же жука темирден жаса-



Мисалы

* Кыргыз тилинде а ж н а й деген сөзгө жакын ажына лексемасынын сыйкырдуулук маани берерин көрсөтө кетүү кызыктуу.

лып ооз жагы кеңейген түтүктөн турган. Ал эми энсиз жагы болсо жыгачтан жасалган көңдөй тыгын менен жабылган. Анын диаметри 2—3 мм ашпайт. Ич жагына болсо темир өзөкчө салынат. Өз кезегинде ал өзөкчөгө чымылдак орнотулат. Мындан тышкары ал жыгач тыгын аткаруучунун эринин бекем такап алып катуу үйлөөсүнө көмөктөшөт.

Элибиз колдонгон сурнайдын алты үн өзгөртүүчү көзөнөгү болгон. Алардын бардыгы аспаптын түтүгүнүн бет жагына жайгашкан. Сурнайдын үн өзгөртүүчү көзөнөктөрүнүн алтоосу бир жак бетинде, ал эми жетинчиси болсо арка жагында жайгашкан, кыргыз сурнайы жөнүндө маалымдоолорду музыка изилдөөчү (Б. Алагушов) эскерет. Сурнайдын үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү эл ичинде көз деп аталат. Кыргыз сурнайчылары көбүн эсе бир гана чымылдакты колдонушкан. Ошондуктан кыргыз сурнайчылары кошумча чымылдак салынган кутучаны пайдаланышкан эмес.

Аспаптын сырткы түзүлүшү, өзгөчө темирден жасалган түтүгүнүн ооз жагынын кеңдиги, аны монголдордун жана буряттардын бишкуруна жакындатат. Бул жөнүндө өткөн кылымда Чүй жана Ысык-Көл өрөөнүн кыдырган орус саякатчысы Н. Фридерикстин «Мага кеңейген ооз жагы жезден жасалган кыргыздардын үйлөмө аспабында аткарылган күүнү угууга туура келди» — деген баалуу эскертүүсү күбө боло алат.

Салыштыруу иретинде республиканын түштүгүндөгү Ленин районунун мурдагы Масы кыштагынан алынып келинип, Кыргыз ССРинин эмгек сиңирген артисти Т. Тыныбековдун өз коллекциясында сакталып турган сурнайдын өлчөмүн келтирели.

Аспаптын биринчи эле көзгө урунган сырткы өлчөмдөрүнүн бири андагы кошумча чымылдактар, аларды салып коюучу кутуга жана аткаруучунун эриндерин жел чыгарбай кымтууда пайдалануучу таканчык. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн саны сегиз. Алардын бири аспаптын ички бетинде, ал эми калгандары сыртында. Сурнайдын негизги түтүгүнүн чымылдак орнотулуучу жагы капкакталган, же тактап айтканда жыгач тыгын менен бекитилген. Анын орто чениндеги өзөккө ичке темир түтүк киргизилген. Өз кезинде ал түтүккө чымылдак орнотулат. Ал түтүк жука жезден оролуп жасалгандыктан калайдын жардамы менен кандалып коюлган. Сурнайдын кеңейип кетүүчү ооз жагынын кыры аркы-терки кесилип кооздолгон. Аспапты жасоодо пайдаланылган жыгачтын сырты суу тартпас үчүн атайын суюктук слиф менен майланган.

Сурнай өрүк жана тыт жыгачынан жасалып, ак тунуке, жез жана башкалар менен кооздолот. Мындан тышкары шилби, бөрү карагат да колдонулат. Аталган жыгачтар кыргыз жеринде арбын кезигет. Чымылдак жасоо үчүн колдонулуучу камыш да республиканын бардык жеринен кезигет. Аспап жасалчу материалдардын бардыгы атайын «технологиялык» иштелүүдөн өтөт. Алар көп кылымдар бою элдик аткаруучулардын таржыйбасында иштелип чыккан, жыгачты белгилүү бир мезгилде кесүү, кургатуу, сактоо жана башкалар.

Кыргыз сурнайынан үн чыгаруунун ыкмасы, ал сыяктуу башка элдердин аспабындагыдан айырмаланбайт. Ал эми симфониялык оркестрде колдонулган сурнай тибиндеги аспаптардын үн чыгаруу ыкмасына салыштырмалуу кыргыз аткаруучуларынан дем чыгаруу процесси көбүрөөк күчтөнүүнү талап кылат. Аспаптын үнү катуу жана бийик чыгат. Тембри болсо кескин келип, мурунчул тыбыштарга жакын. Үндүн пайда болушу болсо гобойдуку сыяктуу бир аз кечигип угулат. Жалпыга белгилүү болгондой алты үн өзгөртүүчү көзөнөгү бар кыргыз сурнайынан жети баскычтан турган диатоникалык добуш катарын алууга болот. Мындай үн катардын негизги добуш бийиктиги көбүн эсе сурнайдын чымылдагынын калыңдыгына, жазылыгына жана узундугуна жараша болот. Биздин оюбузча Орто Азия элдеринин сурнайларынын сырткы түзүлүшүндөгү өзгөчөлүктөрдүн бири — аспапты күүгө келтирүүчү кошумча көзөнөктөрдүн жоктугу. Чынында эле Кавказ жана Закавказьеде жашаган элдер колдонгон сурнайларда мындай кошумча көзөнөктөр бирден (мисалы азербайжан зурнасы) алтыга чейин (армян зурнасы) жетет. Алардын зарылчылыгы, үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн сурнайдын ооз жагынан алыс жайгаштырылганына байланыштуу. Мындай аралык көбүн эсе аспаптын жалпы узундугунун төрттөн бирине барабар. Мындай аралык теориялык эсептөөлөр боюнча аспаптын негизги добуш бийиктигинен квартага жогору чыкчу үндү берет. Мындай болжолдоонун тууралыгы биз изилдеп үйрөнгөн аспаптын түзүлүшүнөн көрүнүп турат. Себеби, анын күүгө келтирүүчү кошумча көзөнөктөрү жок, ал эми үн өзгөртүүчү VIII көзөнөгү аспаптын ооз жак кырынан 120 мм аралыкта оюлган. Аспаптын ичиндеги кыймылга келип үн чыгаруучу аба тилкесинин узундугу 415 мм. Цент өлчөмүндө алганда аталган аралык 590 центке барабар. Бул көрсөткүч тритондун чондугу болуп эсептелет. Сурнайчылардын аткаруучулук тажрыйбасында болсо ал дем үйлөө күчүн өзгөртүү аркалуу же болбосо VIII көзөнөктү жарым-жар-

тылай гана ачуу аркылуу ондолуп кварта аралыгынын көрсөткүчүнө теңделет. Аспапта чыгарма аткарылган учурда, мына ушул кварта аралыгына төмөн жайгашкан үндү активдүү колдонуу же колдонбоо кыргыз сурнайынын өзбек, тажик сурнайларынан бөлүнгөн айырмасы болуп эсептелет. Колдогу материалдарга караганда кыргыз сурнайчыларынын андай добуш катарларын активдүү колдонгонун айгинелейт. Анткени, кыргыздын элдик музыкасында «мындай квартага төмөн жайгашкан үндүү добуш катар, адатта каденцияларда өзгөчө көп кезигип, экинчи туруктуу үндүн (тониканын) милдетин аткарып, ал үн менен чыгарма аяктайт». Мындай добуш катары өзбектин сурнай күүлөрүндө кооздоочу кошумча үн катары гана кездешет. VIII үн көзөнөгүн өзбек сурнайчылары, аспапты күүгө кетирүү үчүн колдонушканын өткөн кылымдын аяк ченинде басмадан жарык көргөн «Түркестан альбомунун» сүрөттөрүнөн байкоого болот. Эки сүрөттө тең сурнайчылардын колдору бирдей абалда турганы байкалат. Аспаптын жогорку жагындагы төрт көзөнөк сол колдун, ал эми төмөнкү үч көзөнөк болсо оң колдун манжаларынын жардамы менен бекитилип турат. Эки сүрөттө тең VIII көзөнөк ачык, аткаруучунун чыпалагы көтөрүлгөн абалда. Биздин байкообузда бул кокустан болгон окшоштук эмес. Ал өзбек сурнайчылары үчүн көнүмүш болгон аспапта ойноочу манжаларды жайгаштыруу ыкмасынын көрүнүшү. Бул ойду Т. С. Вызгонун «Өзбек сурнайынын добуш катары диатоникалык мүнөздө жана көлөмү октаваны түзөт» дегени ырастап турат. Чындыгында эле VIII көзөнөк аспапты күүгө келтирүүдө колдонулган болсо анда өзбек сурнайынын добуш катары нонаны түзмөк. Анткени, сегиз көзөнөк тогуз үндү берет.

Жогоруда айтылгандарды жана 30-жылдарда белгилүү сурнайчы Жунусалы Куттубаевден жазылып алынган «Сурнай күүнүн» нотага алынган вариантынын добуш катарын эске алуу менен алты үн өзгөртүүчү көзөнөктүү кыргыз сурнайынын теориялык жактан мүмкүн болгон төмөнкү добуш катарын сунуш кылууга болот. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү сегиз болгон аспапта бул үн катардын көлөмүн дагы эки добушка көбөйтүүгө болору түшүнүктүүдүр. Мындан тышкары, сурнай тобундагы аспаптарда колдонулуучу ыкманын бири — «октавалык обертондорду колдонуу менен аспаптын добуш катарынын көлөмүн кеңейтүү» мүмкүнчүлүгү бар экендигин унутпоо керек. Демек, кыргыз сурнайчыларында өз аспабынын добуш катарынын көлөмүн күчтөнүп үйлөө аркылуу башка обертонго өтүү менен кеңейтүү мүмкүнчүлүгү болгон. Күндөлүк тажрый-

бада пайдаланган үн катардын көлөмү, албетте чектелүү. Аспапта ойноонун техникасы көп түрдүү жана татаал. Ар түрдүү кооздоочу үндөр, кеңири аралыкта жайгашкан үндөргө секирүү жана өзгөчө форшлагдар көп колдонулган.

Сурнайдын бийик жана катуу чыккан үнү анын көбүн эсе кабар берүүчү музыкалык аспап катары колдонулуусун шарттаган. Кыргыз элинин революцияга чейинки турмуш-тиричилигинде сурнай бир топ кеңири колдонулган. Керней, доол, жезнай, сыбызгыдан турган аспаптык ансамблдин катарында сурнай аш-тойлордо, күжүрмөн жүрүштөрдө, жортуулдарда пайдаланылган. Байгенин, эр сайыштын башталышын кабарлаган аспап болгон.

Өткөн кылымдын аяк чениндеги кыргыз элинин турмушун жакшы билген Г. С. Загряжский сурнай жөнүндө өтө баалуу маалыматтар калтырган: «Согуш жана барымта учурунда сурнай кабар берүүчү музыкалык курал катары колдонулат». «Байгеге катышкан аттардын саны ар убакта ар түрдүү болот. Алардын баары сурнайдын үнүнө карай чогулушат. Сурнайчы болсо аспабын жыйынга чогулгандардын астында ары-бери бастырып жүрүп тартат».

Ири феодалдардын (манаптардын, бийлердин, даткалардын) салтанатын, жеңиштин шанын даңазалаган же болбосо чабуулга чакырган күүнү аткаруу көрүнгөн эле сурнайчыга тапшырыла берилген эмес. Мына ошондуктан сурнайчылыкка аракеттенген кишиге катуу талап коюлган. Ушундан улам сурнай тартууга аракеттенгендердин саны чектелүү болгон жана сурнай аны кесип кылгандардын колунда сакталып келген. Алардын аткаруучулук өнөрү жана репертуары жөнүндө орустун өткөн кылымдагы белгилүү ишмери Н. А. Маев мындай деп эскерет: «Токмокто мага бир жолу кыргыздардын барымтага барарда, душманга кол саларда, жеңиш салтанатын майрамдаарда ж. б. аткарылуучу музыкасын угууга туура келди. Музыкалык маанисин ачык билинген, бирок жапан үндөргө кулак акырындап көнө баштады. Бир кыргыз абышка сурнау (сурнай — С. С.) тартып, ал эми экинчиси аны ээрчип ойноп жатты: алар барантага (барымтага — С. С.) даярдануу күүсүн аткарып жатышты. Алыстан сурнайдын үнү өзүнүн кескиндүүлүгүн жоготуп, жагымдуу угула баштады. Бир аз убакыттан кийин күүнүн темасы өзгөрүлүп, бөлөк-бөлөк бөлүнүп аткарыла баштады. Аспаптын кескин чыккан үнү күчөп, күү чолок-чолок угулуп жатты. Эки аткаруучу бири-биринен талашкан түрдө ойноп баштады. Кээде биринчи аткаруучу катуу чыккан бир эле үндү көпкө созсо, экинчиси ошол мезгилде чолок-чолок чыккан күүнү өзгөртүп кайталоону токтоткон жок. Европалык угуучу үчүн

жапан угулганы менен өз алдынча өзгөчөлүккө ээ күү жаралганы көрүнүп турду». Андан ары автор эскерүүсүн улантып мындай дейт: «...барымтадан ийгиликтүү кайтууну сүрөттөгөн күүнүн обону салтанатты, кубанычты таасын билдирип мындан мурунку аткарылган чыгармадан кескин айырмаланып турду».

Аспаптын кеңири таралышына жолто болгон себептердин бири, анын эл ичинде бийликтин ээлеринин «белгиси» катары эсептелиши болгон. Бул жерден да биз Г. С. Загряжскийдин күбөлүгүнө кайрылалы: «Кыргыздын ар бир байынын өзүнүн сурнайчысы болот. Ал анын ата-тегинин же болбосо өзүнүн эрдиги жөнүндө күү салып көңүлүн ачат». Мындан тышкары сурнайдын катуу чыккан бийик үнү да өз ролун ойногондой. Себеби, ал кыргыз элинин көпчүлүк аспабынын үн тембрине көп кошула албаган, коошпогон. Мына ушул себептенби, Россияга кошулгандан кийин сурнай «жортуулдагы, аскердеги, жоокердик» милдетинен кутулуп жалаң гана чоң аш-тойлордо колдонуу менен чектелип калды.

Өткөн замандын атактуу сурнайчыларынын ысмы муундан муунга өтүп, алардын аткаруучулук өнөрү жөнүндөгү эскерүүлөр эл ичинде алиге дейре эскерилүүдө. Мына ошол аткаруучулардын ичинен Турпатын, Тойкожонун, Шадыкандын ысымдары кеңири белгилүү. Ал эми Ж. Куттубаевдин ысмы гана эскерилбестен анын аткарган күүлөрү кыргыз радиосунун фондусунда сакталууда. «Манастын» жана башка кенже эпостордун саптарынан үнү катуу чыгып алыс угулган сурнайлар жөнүндө кеңири эскерилет. С. Г. Загряжскийдин эскерүүсүнө караганда кыргыз «сурнасынын (сурнайынын С. С.) үнү жакын жерден же болбосо боз үй ичинен кескин жана катуу угулгандыктан, аны чыдап угуу өтө кыйын. Ал эми алыстан туруп анын түрлөнгөн үнүн угуу бир топ эле жагымдуу. Сурнай күүлөрүнүн ар бирине атайын сөздөр төп келет». Чынында эле оозеки маалыматтарга караганда кээ бир сурнайчылар аспапты «сүйлөткөнү» менен кеңири белгилүү болгон. Сурнай күүлөрүндө мындай өзгөчөлүк, обон менен текстин ортосундагы ыргактык катнаш аркылуу ишке ашырылган. Анын негизги милдетинин өзгөчөлүгү кабарлоо, жаңылык билдирүү, белги берүү болгон.

Сурнайдын репертуарынын чыныгы кеңдиги жөнүндө XX кылымдын башындагы кыргыз элинин турмушун жакшы билген И. В. Андреев (Алибай) мындай деп эскерет: «Кыргыз үнүн түрлөнтө кооздоп, сырнайда (кларнетте) ойноп жатты. Күмүш чабылып, оймо-чийме салынган аспап кээде боздогон, кээде ачынткан үн салат. Андан чыгып

жаткан үн, азияттан башкага түшүнүксүз, сыйкырдуу угулат. А кыргыз болсо сурнайдын үнүнөн, өзүнүн ата-тегинин эрдигин «окуй» алат, кошокчулардын каңырык түтөткөн «ыйын» угат. Мындай музыканы кыргыздар өтө жогору баалайт, абдан сүйөт, аны менен кошо чоңойгон, кошо жашап келе жатат».

Өткөн мезгил шартында атайын милдет аткарган (мисалы жортуулга чакырып, чабуулга өтүүгө белги берген ж. б.) күүлөр эл турмушунун өзгөчөлүгүнө байланыштуу эчак эле колдонуудан чыгып, унутулуп калды. Жөнөкөй гана эмес, аш-тойлордо, эр сайыштарда, ат чабыштарда ойнолуучу күүлөр да нотага алынбай, кагаз бетине түшүрүлбөгөн. Мисал «Хан Ормондун чабуул күү», «Найза сал» өндүү ж. б. күүлөрдү көрсөтүүгө болот. Ушундай эле Тойкожонун «Сурнай күү», «Торгой сайрап таң атты», Тураптын «Сурнай күүлөрү» биздин мезгилге комуздун, кыл кыяктын аткаруусунда гана келип жетти. Маалымат ээлеринин айтуусуна караганда «Найза сал» күүсү эр сайыштын алдында аткарылган. Ал эми «Торгой сайрап таң атты» күүсүн аткаруу менен сурнайчы Тойкожо айылдаштарын таң заардан ойготкон. Эл эсинде ал күү «сүйлөгөн».

Торгой сайрап таң атты,
Тозоку пенде көп жатты.
Булбул сайрап таң атты,
Бузуку пенде көп жатты.
Күкүк сайрап таң атты,
Күнөкөр пенде көп жатты.

— деген сөздөр сакталып калган.

Албетте, андай күүлөрдүн түзүлүш өзгөчөлүктөрүнөн, алардын күндөлүк турмуштагы аткарган милдетинин таасири билинбей койбойт. Ушул мүнөздөгү чыгармаларга биз жогоруда көрсөткөн Ж. Куттубаевдин «Сурнай күүсүн» кошууга болот. (№ 8 мисалды караңыз). Күүнүн биринчи темалык бөлүгү (1—5 тактылар) — киришүү бөлүмүнүн милдетин аткарып, угуучуну көңүл бөлүүгө, кулак салууга чакыргансыйт. Мындай өзгөчөлүк сегиздик жана чейректик өлчөмдөгү нотолардын, обондо кезигүүчү кеңири аралыкта жайгашкан жогорку үндөргө көтөрүлүшү (фанфаралык кайрыктар) аркылуу ишке ашырылат. Бул бөлүнгөн аспапка мүнөздүү болгон үн жаратууда ыкчамдык жана анын локалдык өзгөчөлүгү (төмөнкү кварталык үн жана аны кеңири колдонуу) ачык көрүнүп турат.

Күүнүн кийинки тематикалык түзүлүш бирдиги (6—8-тактылар) өзүнүн масштабдык жактан чектелүү экендигине карабастан толук бүткөн бир ойду билдире алат. Анын бул өзгөчөлүгү кийинки кайталануулларда (9—11-тактылар)

күчөтүлөт. Ойдун толук айтылып бүткөндүгү, көпкө созулган «кадансалык» үн — төмөнкү кварта менен баса көрсөтүлөт. Мындан тышкары ал үн күүнүн ладдык таянычы катары да милдет аткарат. Күүнүн жалпы түзүлүшү мына ушул теманын бир нече жолу кайталанышы менен аныкталат. Өзгөчө теманын биринчи кезектеги масштабынын уламдан-улам кеңейтилишинин мааниси чоң. Ал белгилүү тактыкта, тартипте ишке ашырылган. Анын тактылык көрсөткүчүнө кайрылуу бул өзгөчөлүктү өтө ачык-айкын далилдейт: 3, 4, 3, 6, 6, 3, 4, 6, 6. Мындай тактык аткаруучулардын терең иштелип, толук бир ойду билдирген чыгармаларды жаратуу мүмкүнчүлүгүнө ээ экендигин далилдейт. Күүнүн тематикалык кайталануулларынын кыскартылып же болбосо кеңейтилип кайталанышы анын бөлүмдөргө бөлүнүү чектеринин белгиси катары да кызмат аткарат. Мисалы, А бөлүмү (9—31 тактылар) жана A_1 бөлүмү (32—50 тактылар). Андай бөлүнүүнүн белгиси болуп, баштапкы тематикалык бирдиктин өзгөрүлбөй кайталануусун эсептөөгө болот (9—11 жана 32—34 тактыларды салыштырыңыз). Мындан тышкары ар бир бөлүмдөгү локалдык кульминациялардын бар экендиги жогоруда сөз кылынган бөлүнүүнү толуктап, күчөтүп турат. Баса көрсөтүүчү нерсе— алардын чыгарманын «алтын кесилиш» зонасына төп келиши. А бөлүмү үчүн бул 19—22 тактылар. Ал баштапкы тематикалык түзүлүштүн 6 тактыдан турган кеңейтилип кайталанышына туура келет (19—25 тактылар). Андан кийинки 6 тактылуу, темасы элестүү кайталануу, бөлүмдүн кульминациялык мүнөзүн күчөтө алат. Анын жыйынтыктоочу, тактап айтканда аяктоочу өзөгү катары өткөрүлгөн 3 тактылуу баштапкы тема айткандарыбызды дагы күчөтө алган (№ 2 санды караңыз). A_1 бөлүмү үчүн обондук материалы ачык-айкын элестүү келген 6 тактылуу теманы экинчи жолу кайталоо, ал үчүн кульминациялык милдетти аткарат (жалпы күүнүн 45—50 тактыларын же болбосо A_1 бөлүмдүн башталышынан тартып 14—15 тактыларын караңыз). A_1 бөлүмдүн кульминациясында пайдаланылган тема өз бөтөнчөлүгү, таасирдүүлүгү менен А бөлүмүнөн кескин айырмаланып турат. Баса көрсөтүүчү нерсе, биз сөз кылган күүнүн негизги тематикалык түзүлүшүнүн биринчи жарымы өзгөрүлүүгө көп жолу учураса, ал эми экинчи жарымы көбүн эсе өзгөрүүсүз кайталанат. Өзгөрүлгөн учурда болсо чыгарманын ыргактык жагдайын гана камтыйт. Мындай так сактоо биздин оюбузча күүнүн жана сурнайдын «кабар берүү милдети» менен анын чечмелөөчүнүн ортосунда кабыл алынган оозеки түрдөгү шарттама менен байланышкан. Бул сыяктуу күүлөрдүн бөтөн-

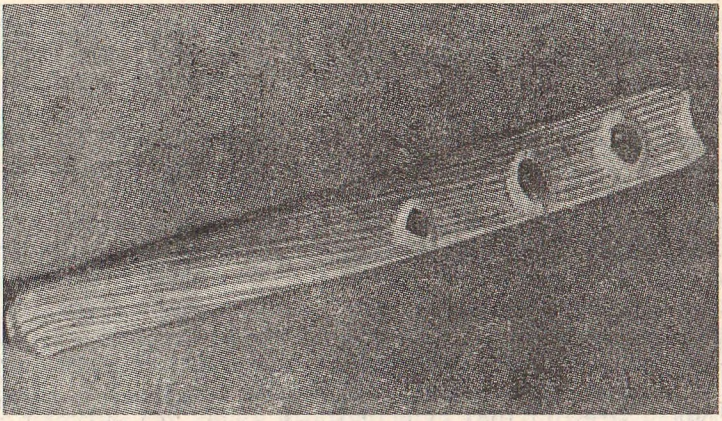
чөлүгү жөнүндө терең үйрөнгөн музыка изилдөөчүлөрдүн айтуусуна караганда, ал мезгилдин, чөйрөнүн, стилдик же болбосо анын бир кездердеги сөздөр менен болгон байланышы аркылуу түшүндүрүлөт.

Кыргыздын элдик музыкалык өнөрүнүн синкерттүүлүгүн жана сөз менен болгон байланышын эске алып, күүнүн экинчи жарымынын өзгөрүүсүз калышын, анын бир кездерде толук бир маанини билдирген сүйлөм менен кошо аткарылганы менен түшүндүрүүгө болот. Мына ошондуктан бул күүнүн негизги темасын сурнайчынын өзгөртпөй сактоого аракет кылышы жана анын ишке ашырылышы, жогоруда көрсөтүлгөн түшүнүк менен бекем байланышын айкындайт. Ал эми чыгарманын акыркы кайталанышындагы негизги темасынын темпинин өзгөрүшү (Allegro .I-156дан Presto.I-168) сурнайчынын күүнү тез бүтүрүп, ал «кабарлап» жаткан окуянын (мисалы байгенин башталышы, эр сайышка чыгуу ж. б.) өзүнө кезек берүүгө умтулган аракетин көрсөткөндөй.

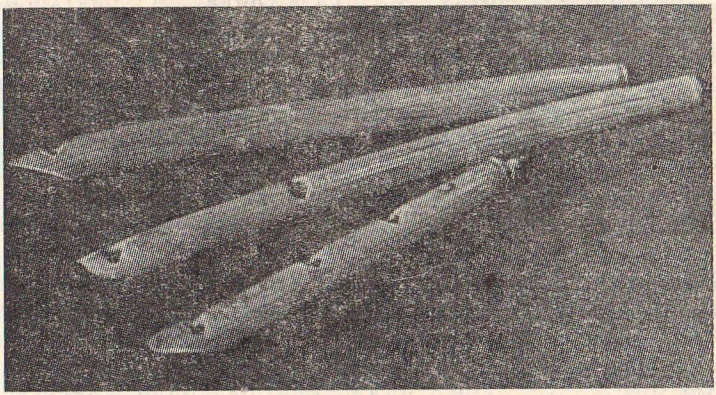
Музыканын көп кырдуу бөтөнчөлүгү, анын алгачкы жаралышынан тартып эле коомдук зарылчылыктын көпчүлүк таламдарына жооп берүү, канагаттандыруу мүмкүнчүлүгүн ачкан. Бул өзгөчөлүк ар бир коомдук түзүлүш бөтөнчөлүгүнө, тигил же бул замандын шартына карата көрүнгөн жана билинген. Буга карабастан андагы бир жалпылыкты байкоого болот. Ал жалпылык музыканын эстетикалык функциясынын уламдан улам күчөшү болуп эсептелет. Өзүнүн жаралышынын алгачкы этаптарында музыка көпчүлүк эл катышкан эмгектин түрлөрүн уюштурууга, тажрыйба алмашууга жана күндөлүк турмуштагы ыкмаларды үйрөнүүгө чоң көмөк берген. Убакыт өткөн сайын музыканын башка милдеттери басаңдап жалаң гана эстетикалык жагдайда аткарган кызматы күчөп, биринчи орунга чыккан. Айтылган ойдун далили катары кыргыздын үйлөмө аспаптарынын чоор, чогойно чоор, ышкырык чоор жана сыбызгы сыяктууларынын өзгөчөлүктөрүн көрсөтүүгө болот.

Аталган аспаптар биринчи кезекте эмгек процесси менен байланыштуу. Аларда аткарылган күүлөр эмгектин тигил же бул түрлөрүн өздөштүрүүгө катышат деп айтууга болот. Анткени, бул аспаптардын репертуары «музыканын жардамы аркылуу өз чөйрөсүн чагылдырууга, ошонун негизинде аны «өздөштүрүүгө», өзүнө баш ийдирүүгө багытталган чыгармалардан турат.

Ышкырык чоор. Бул ысым менен фольклордук чөйрөдө гана кездешкен эринди такап үйлөөчү (ышкырууга ылайыкталган) жылчыгы бар, түтүкчө түрүндөгү чоор.



Ышкырык чоор



Ышкырык чоордун түрлөрү

Кээде **чогойно чор** деп коюшат. Келечектеги изилдөөлөр, анын таралуу географиясын кеңейтет деген ойдобуз. Себеби, ушундай типтеги үйлөмө аспап алтайлыктарда «шогур), хакастарда (пыргы), тувалыктарда (шоор) кеңири таралган.

Бул чоорду, балтыркан, элик балтыркан, аюу балтыркан сыяктуу чатыр гүлдүүлөр түркүмүндөгү өсүмдүктөрдүн сабагынан жасалгандыктан, анын сырткы көрүнүшү түтүкчө түрүндө болот. Башка чоорлордон болгон өзгөчөлүгү, аспаптын бир башынын (тактап айтканда капталынын) кыйгач кесилиши жана ал жерден ышкырууга ылайыкталган жылчыктын оюлушу. Өсүмдүктүн сабагынын табигый өзгөчөлүгүнө карата ышкырык чоордун бир жагы

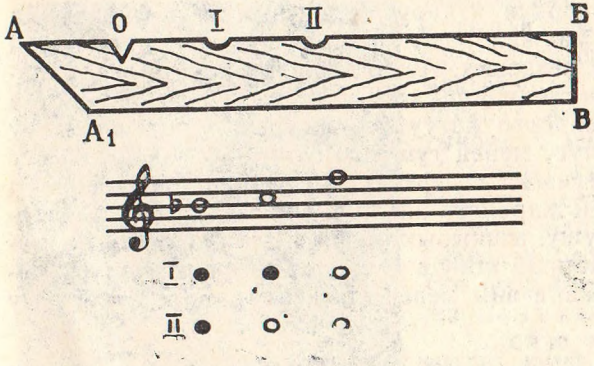
ичкерээк келип, орточо узундугу 300—350 мм, жоон жагынын диаметри 18—22 мм, ал эми ичке жагынын болсо 16—18 мм болот. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн жалпы саны көбүн эсе экини же үчтү түзөт. Биз жолуктурган ышкырык чоорлордун дээрлик бардыгынын ичке жагы өсүмдүктүн муун-түйүндөрүнүн табигый тосмосу аркылуу жабылып турганын байкадык.

Жогоруда сөз кылгандай ышкырык чоор көбүнчө балтыркан, элик балтыркан сыяктуу чатыр гүлдүүлөр түркүмүнө кирген өсүмдүктөрдүн көңдөй сабагынан жасалат. Чоор жасоо үчүн өсүмдүктүн солкулдак чагын же бышып кургаган сабагын пайдалануу муктаждыкка жана жылдын мезгилине жараша болот. Аспапты жасоодо колдонулган мындан башка өсүмдүктөрдү биз жолуктура алганыбыз жок.

Ышкырык чоорду жасоочулар өүмдүктүн көңдөй сабагын курчутулган маки же бычактын жардамы менен даярдашат. Андагы үн өзгөрүүчү оюу да ушул эле куралдардын жардамы менен ишке ашырылат да, кыйгач кесилип, бир жак капталы сакталып калган жерден ышкыруу үчүн ыңгайлатылган жылчык оюлат.

Чоордон үн чыгаруу үчүн, аткаруучу анын ышкырык жылчыгынын этегине алдыңкы эринин такайт да, тилинин жардамы менен өзү үйлөгөн абаны (демди) жылчыктын кырына багыттайт. Күч менен үйлөнгөн аба курч кыргакка келип урунуп, аспаптын ички көңдөйүндө камалган абаны козгоп, тембри ышкырыкка жакын добуштун жаралышына шарт түзөт.

Аспаптын үн түзүлүшү табигый добуш катардын өзгөчөлүгүнө таянат. Ал эми үн катарына болсо бир калыпта түшүрүлгөн жагдай мүнөздүү эмес. Ал ар бир аткаруу-



Мисалы

чунун көз карашына, ой-пикирине, аткаруучулук чеберчилигине жараша болот. Ошондуктан алардын бардыгы өзгөчө жеке үн катарына ээ. Окуучуларыбызга дайындуу болсун үчүн биз, фольклордук экспедиция убагында ченелип алынган ышкырык чоордун өлчөмүн жана анын добуш катарынын таблицасын келтирели.

Ушул аспапта ойноодон жаралган үн айкалыштыктарды жазып алып изилдеп көргөнүбүздө, анын негизги добушу биринчи октаванын «си» бемолуна ($в^1$) туура келери аныкталды. О чекитинин (ышкырык жылчыгынын ордунан) 26 мм аралыкта жайгашкан үн өзгөртүүчү биринчи көзөнөктү ачуу менен аткаруучу экинчи октаванын «до» нотасын (с) алса, ал эми экинчисин ачуу менен ушул октаванын «фа» нотасын алат. Аспаптын бул үн катарынын жаралышы демейдегиден бир аз четте. Анын себеби, үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн аспаптын ооз (ышкырык жылчыгы) жагына жакын орун алышында. Ушунун негизинде түтүкчөнүн ичинде камалган үн пайда кылуучу абанын термелүүсү демейдегидей, аспаптын төмөн жагынан эмес, анын ооз жагынан кыскара баштайт. Ошондуктан биринчи үн өзгөртүүчү көзөнөк аспаптын ичинде камалган аба тилкесинин узундугун 26:210 маанисиндеги катнашы эмес, анын 184:210 маанисиндеги катнашын мүнөздөсө, ал эми экинчи көзөнөк 65:210 маанисиндеги катнашты эмес 135:210 маанидеги катнашты мүнөздөйт. Акустикалык эсептөөлөр бул аралыктардын — секунданын 16, квинтанын 14 тонго, бир кылка тенделген (темперацияланган)* үн түзүлүштөгү ушундай эле интервалдардан көтөрүңкү угуларын бизге айкындады. Жыйынтыктап айтканда, бул көрүнүш чоорчулардын тембрдик түрлөр, добуштук бийиктик жагдайда атайын изденүүсүнүн жыйынтыгы эмес, жөн эле бир жолку аракетинин корутундусу экенин баса көрсөтмөкчүбүз.

Ышкырык чоордун аткаруучуларынын тажрыйбасында бармактарды (манжаларды) айкалыштыруунун жөнөкөй гана ыкмалары кездешет. Аспаптын үн тизмегинин диапазонуна бир топ кеңирилик мүнөздүү. Ал жогорку жана төмөнкү обертондорго катуу же акырын үйлөө аркылуу өтүү мүмкүнчүлүгү менен түшүндүрүлөт.

Аспаптын негизги репертуарын ар кандай үндөрдүн айкалыш ыгынан жаралган чакан «кайрыктар» түзөт. Алардын пайда болушу, ышкырык чоордун үн түзүлүшүнүн негизин түзгөн табигый добуш катарларынын өзгөчөлүгү менен чектелген жана аны менен аныкталат. Буга аткаруучу

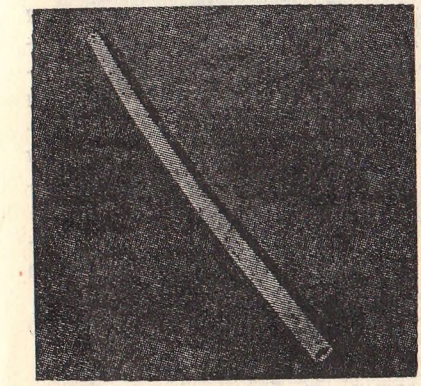
---

* Темперация латын тилинин temperatio — туура катнаш, шайкештик деген түшүнүктү билдирген сөзүнөн алынган.

тарабынан «Ар түрдүү» деп аталган «кайрык» мисал боло алат (тиркемедеги № 2 мисалды караңыз). Андагы үн айкалыштыктан жаралган «теманын» негизин, жогоруда айтылган үч үн — в[1], с[2], а түзүп турат. Мындан тышкары биринчи октавага тийиштүү «ми» (е[1]) жана «фа» (а) добуштарынын пайда болушу, аткаруучунун төмөнкү обертонго өтүүсү менен түшүндүрүлөт. Бул үн айкалыш ыкмаларынан жаралган «кайрыктын» түзүлүшү, аспаптын үн катарын түзгөн добуштарды ыргактык, өлчөмдүк жана интонациялык жактан өзгөртүп кайталоолордон турат. Алардын көлөмү болсо аткаруучунун «дем алуу — дем чыгаруу» циклине баш ийдирилген.

Чогойно чоор. Элибизде узунунан бойлото кармап ойнолуучу эки жагы тең ачык, үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү жок үйлөмө аспап. Мындай аталышты республикабыздын дээрлик бардык жеринен угууга болот. Кээ бир жерде (Кемин өрөөнүндө) ушинтип жыгачтан (сары жыгач, бөрү карагат) жасалган, үн өзгөртүүчү төрт көзөнөгү бар чоорду аташканын жолуктурдук. Бирок элдик чөйрөгө чогойно чоор деген ат менен кеңири тарагандыктан биз аны чогойно чоор деп алдык. Анын сырткы көрүнүшү түтүк сыяктуу келип, узундугу 450—650 мм түзөт. Чатыр гүлдүүлөрдүн, же болбосо өз аталышы айтып тургандай чогойнонун табигый өзгөчөлүгүнө жараша анын бир жак башы ичкерээк келет. Аспаптын ички жана тышкы диаметри ал жасалган материалдын өзгөчөлүгүнө жараша болуп, орто эсепте 18—24, 16—18 мм барабар.

Аспап чогойнодон тышкары көбүнчө балтыркандын түрлөрүнүн сабагынан жасалат. Мындан тышкары согондун сабагын колдонгон учурлар да кездешет. Аталган өсүмдүктөрдүн өзөгүн тазалоодо жыгачтан жасалган сабоо да колдонулат. Аспаптын ооз жагынан кыргагы үн чыгаруу процессин жеңилдетүү максатында жукалантылып учталат. Аткаруучулук тажрыйбада аспапты көбүнчө убактылуу гана пайдалануу өнөкөтү кеңири кездешет. Себеби, балтыркандан, чогойнодон, согондон жасалган чоор бат эле сынып же жарылып калат.



Чогойно чоор

Чогойно чоордогу үн чыгаруунун ыкмасы өзүнүн татаалдыгы менен айырмала-

нат. Бул процесске аткаруучунун бүткүл дем алуу органы катышат. Аспаптын ооз шакегинин (тегерегинин) төрттөн үч бөлүгү (адатта жогорку жагы) аткаруучунун тиши менен жабылат. Ал эми анын тили болсо жарым тегерек тартып аспаптын төмөнкү кыргагынын этегирегине жылчыктын так ортосуна чогойно чоордун төмөнкү кыры туура келет. Аткаруучунун деми тилдин үстү аркылуу аспаптын мына ушул кырына келип урунат. Бул болсо аспаптын түгүнүн ичиндеги абанын термелүүсүн пайда кылат. Чогойно чоордун негизги добушунун бийиктиги аспап түтүкчөсүнүн ичиндеги абанын массасына жараша болот. Согондун сабагынын жукалыгы жана уч жагынын ичкелиги аспаптын үнүнүн тембринин ачык жана тунук болушун шарттайт. Балтыркандын сабагынын калыңдыгына, ички көңдөйүнүн чоңдугуна жараша чоордун үнү жапыз жана коңур угулат. Ошол эле согондун, балтыркандын сабагынын солкулдак жашыл же кургап жетилгенин колдонуу да аспаптын үн тембринин мүнөзүнө өз таасирин тийгизбей койбойт.

Чогойно чоор кең мензуралуу* аспап болгондуктан, андан жөнөкөй кайрыктарды аткарууга мүмкүнчүлүк берген табигый добуш катарынын же болбосо обертондордун баштапкы (үчүнчү же төртүнчү) добуш бирдигинен тартып онунчусуна чейин алууга болот. Төмөндө шарттуу түрдө «до» (С) нотасынан алынган обертондук катарды келтиребиз. Ушул түрдөгү добуш катары ар бир аспаптын негизги тонун түзгөн ар кандай добуштан алууга болот.

Мындай үндөрдүн тизмегин көбөйтүү үчүн кыргыз аткаруучулары кээде чоордун этек жак кыргагынан алыс эмес жерден каптал көзөнөк оюшат. Анын максаты чогойно чоордун негизги тонунан башка, экинчи добуштан ушундай эле обертондордун катарын алуу. Себеби, аспаптын төмөнкү жагынын оозу жабылып, жардамчы каптал көзөнөктүн ачылышы, анын түтүгүнүн ичинде камалган абанын массасын өзгөртөт, тактап айтканда азайтат. Ушунун негизинде чоордун негизги тону жогорулайт. Бул аткаруучуга, жогоруда биз көрсөткөндөй добуш катары эки түрдүү үндү алууга жана ал ойногон обонду, күүнү түрлөнтө кайрууга, кооздоп кайталоого мүмкүнчүлүк берет.

Аспапты, биринчиден көбүн эсе чоор үйрөнүүчүлөр, андан үн чыгаруу машыгуусунда, мындайча айтканда анда ойноонун алгачкы мезгилинде колдонушкан.

Экинчиден аткаруучулар (алар жалаң эле эркектер

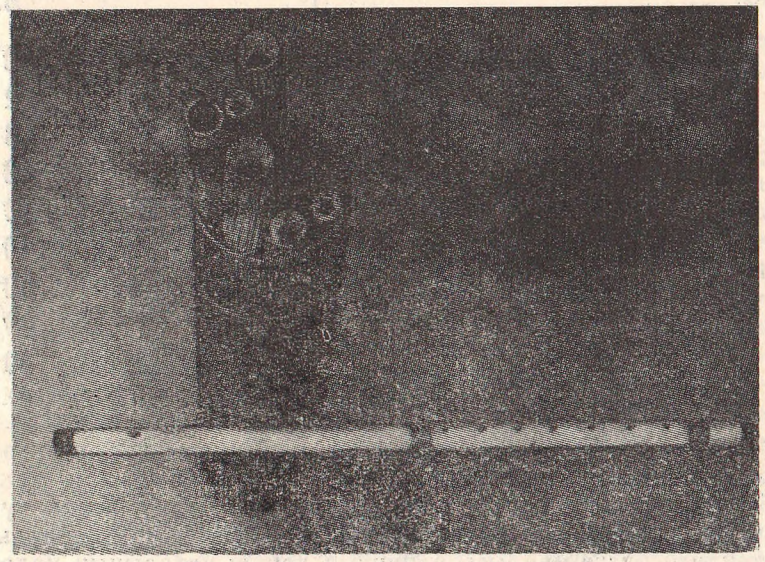
* Мензура — музыкалык аспаптардын үн булагынын көлөмүнүн өлчөмдүк маалыматы.

болушкан) чогойно чоорду жылдын жай, эрте күз мезгилинде гана колдонушкан. Аспаптан үн чыгаруунун татаалдыгына байланыштуу жаш балдардын чөйрөсүндө колдонулган эмес. Эстей кетүүчү нерсе, бул чогойно чоор түрүндөгү аспаптардын эң байыркы аспап экендиги. Ушундай музыкалык куралдар, окумуштуулардын изилдөөлөрү боюнча байыркы таш доорунан тартып эле колдонула баштаган.

Ушул аспапта ойной билген Түп районунун Климовска айлында жашоочу Казаков Дүйшекенин айтуусуна караганда, чогойно чоордун репертуары көбүнчө лирикалык маанайдагы кайрыктардан турган. Ал чыгармалар негизинен аткаруучунун өзүнүн жана анын жакын чөйрөсүндөгү угуучулардын музыкалык табитин канааттандырууга багытталгандыгы менен айырмаланышат.

Балтыркан чоор. Узунунан бойлото кармалып ойнолуучу үн өзгөртүүчү үч көзөнөгү бар, үйлөмө музыкалык аспап. Өткөн мезгилде жергебиздин дээрлик бардык бурчунан кездешкен. Азыр болсо көбүнчө Ноокат, Лейлек, Баткен райондорунан жолуктурууга болот. Бул жерлерде аны куурай чоор, балтыркан чоор деп аташат.

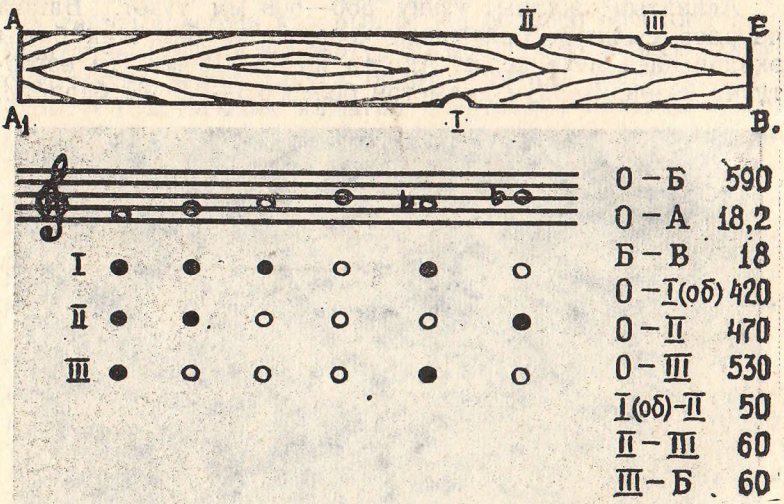
Аспаптын жалпы узуну 550—600 мм түзөт. Башка чоорлор сыяктуу, балтыркан чоордун да бир жак башы экинчисинен ичке келет. Адатта ал 16—18 мм. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн диаметри болсо 0,5—0,6 мм барабар.



Кутуга салынган балтыркан чоорлор

Алардын экөө демейде аспаптын угуучулар жагындагы капталына оюлса, ал эми үчүнчүсү анын карама-каршы жагынан орун алганын көрүүгө болот. Балтыркан чоордун үн көзөнөктөрүнүн бардыгынын бир беткей жайгашкан үлгүлөрү да учурайт. Көзөнөктөрдүн аралыгы ар түркүн болгону менен алардын орточо чоңдугу чоордун жалпы узундугунун ондон бир бөлүгүн түзөрүн байкадык.

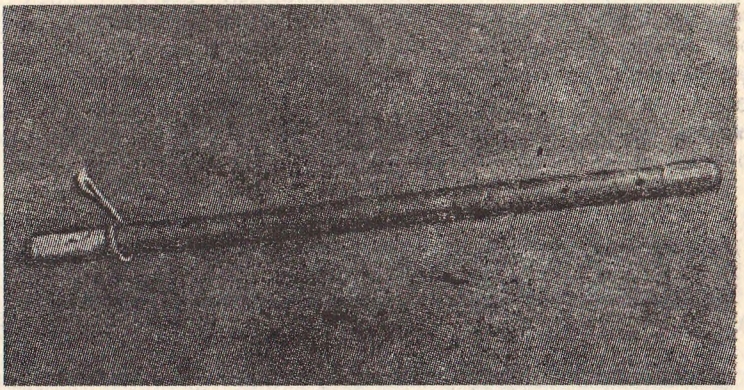
Аталышынан көрүнүп тургандай, аспап көбүнчө балтыркандын сабагынан жасалат. Балтыркан чоордун ышкыбоздору, ал жасалуучу өсүмдүктөрдүн сабагы бышып жетилген кезинде (адатта күздө) кесип алып сактап коюшат. Себеби, ушул мезгилде өсүмдүк сабактарынын акустикалык мүнөздөмөсүнүн өтө жайлуу кези болорун элдик тажрыйба аныктап, тактаган. Буга карабастан аткаруучулар кээде алардын солкулдак жаш сабагынан да чоор жасашат. Ал ар бир учурдун өз шартына жараша болот. Жука жана морт болгон балтыркандын сабагынан жасалган аспаптын иштөө мөөнөтүн узартуу үчүн, чоорчулар түрдүү айла-амалдарды колдонушат. Сыртынан кагаз менен чаптаташат, же болбосо ар түркүн кутуларды, кичинекей үкөкчөлөрдү колдонушат.



Мисалы

Аспаптын үн чыгаруунун жолу, жогоруда чогойно чоордо сүрөттөгөн ыкма менен бирдей, андан айырмасы жок. Балтыркан чоордун негизги добуш көрсөткүчү аспап түтүгүнүн ичинде камалган абанын массасына көз каранды экендиги бизге маалым. Аспаптын добуш катарынын көлө-

мү теориялык эсептөөлөргө караганда бир октава өлчөмүнөн ашат. Бирок аткаруучулук тажрыйбада андан чакан өлчөмдөгү үн тизмеги пайдаланылат. Үйлөмө аспаптардагы аткаруучулукта колдонулган манжаларды кайчылаштыруу ыкмасы, аспаптын үн катарындагы айрым добуштардын так жана туура бийиктигин алуу үчүн пайдаланылат. Күчтөнүп үйлөө аркылуу жогорку обертондорго өтүү мүмкүнчүлүгүн болсо, чоорчулар, аспаптын үн тизмегинин көлөмүн кеңейтүү максатында колдонушат.



Темирден жасалган балтыркан чоор

Булар жөнүндө, төмөндө биз ченем алып, тактаган балтыркан чоордун өлчөмүнүн жана добуш катарынын таблицасынан маалымат алууга болот*.

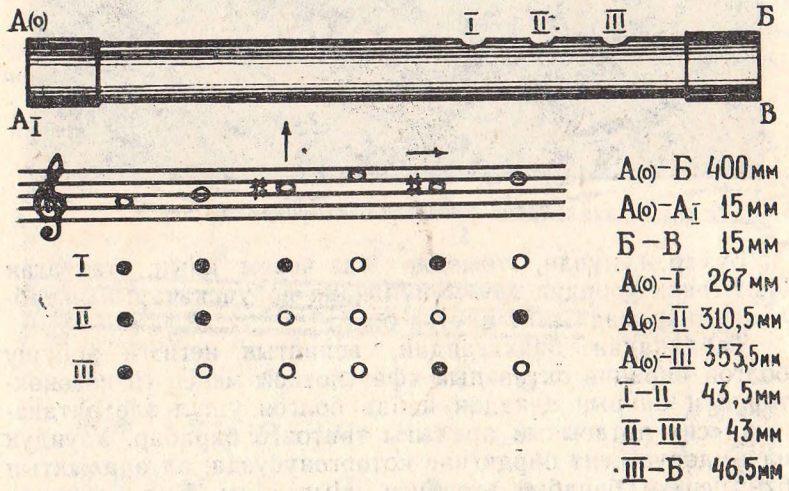
Таблицадан байкагандай, аспаптын негизги добушу болгон биринчи октаванын «фа» нотасы менен үн көзөнөктөрүнүн баарын ачкадан пайда болгон ушул эле октаванын «си» нотасынын аралыгы тритонго барабар. Узундук өлчөмдөрүн цент бирдигине которгонубузда, ал аралыктын 579 центке барабар экендиги аныкталды. Бул көрүнүш, биз жогоруда сөз кылган бармактарды кайчылаштыруу, же болбосо үйлөөнүн күчүн азайтуу сыяктуу жолдор менен чоорчулар тарабынан такталат. Ал эми калган интервалдар — секунда 186 центке, терция 394 центке барабар болуп чыкты. Бул интервалдар адаттагыдан көп деле айырмаланбайт, себеби бүгүнкү күндөгү изилдөөлөргө караганда, мындай өзгөрүүлөр +40 центке чейин жетет экен.

---

* Бул жерде Лейлек районунун Кулунду айылында жашоочу Калжигитов Манатка тийиштүү балтыркан чоордун өлчөмү жана добуш катары келтирилди.

Накта теориялык жактан караганыбыздагы аспаптын үн тизмегинин өзгөчөлүгү ушул. Бирок аткаруучулук тажрыйбада алар угуу жөндөмү жана бармактарды айкалыштыруу аркылуу чекене өзгөртүүлөргө, оңдоолорго туш болушат. Аспаптын үн тембри ачык жана тунук келгени менен андан болор-болбос шуулдаган кошумча үн угулуп турат. Анын катуу же акырын чыгышы аткаруучунун дем үйлөөсүнүн күчүнө жараша болот.

Элибиздин өткөн турмушунда балтыркан чоорду көбүнчө койчулар менен жылкычылардын колунан көрүүгө мүмкүн болгон. Ошолор тарабынан жаралган көптөгөн чоор күүлөрү алардын күндөлүк турмушун, ой-тилегин, үмүтүн чагылдырып, кайгы-кубанычына тең ортоктош болгон десек жаңылышпаган болор элек. Бүгүнкү күндө да балтыркан чоорду көбүнчө эркектердин гана колунан көрүүгө болот.



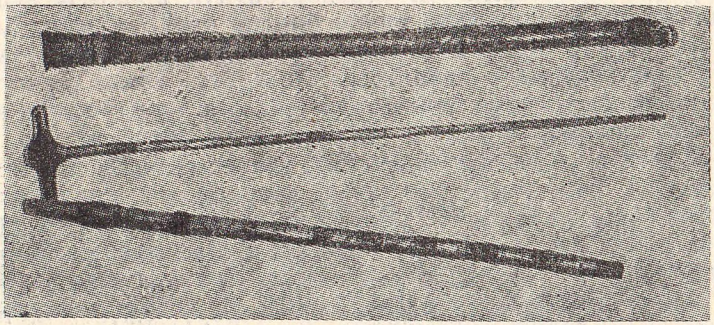
Мисалы

Балтыркан чоордун репертуары көбүн эсе көп татаал эмес күүлөрдөн турат. Аларда аспаптын үн тизмеги менен үн түзүлүшүнүн өзгөчөлүгүнүн тийгизген таасири ачык-айкын. Ал эми ыр обонунун (кеңири алганда аваздык музыканын) катнашы көп байкала бербейт. Ошондой күүлөрдүн мүнөздүү өзгөчөлүгү жөнүндө М. Калжигитовдон жазылып алынган «Койчунун күүсүнөн» кабар алууга болот. Бул күүнүн формалык түзүлүшүнөн, обондун негизин түзгөн добуштардын кыймылынын тибинен аспаптын өзгөчөлүгү аларга зор таасир тийгизгенин көрүүгө болот. Ар-

тыкча муну толкун сымал өйдө көтөрүп, кайра төмөн түшкөн добуш кыймылы далилдейт. Себеби, мындай кыймыл аспаптын үн көзөнөктөрүн төмөндөн баштап катарлата ачуудан жаралат. Мындан биз аткаруучу балтыркан чоордун негизги үн тизмегин гана пайдаланганын көрүп олтурабыз. Буга карабастан чоорчу өтө татаал эмес, бирок ойдо каларлык элес бере алган жыйнактуу, чакан чыгарма жаратканын байкоого болот.

Ал негизги теманы түрлөнтө өзгөртүп кайталоо жана ал кайталоонун масштабын уламдан-улам чоңойтуу аркылуу жетишилген. «Койчунун күүсүнүн» чакандыгы, жыйнактуулугу жана ачык элестүү обондуулугу анын ушул аспаптын репертуарындагы эң байыркы күүлөрдөн экендигин айгинелейт.

Чоор. Узунунан бойлото кармап ойнолуучу, эки учу ачык, төрт көзөнөктүү үйлөмө музыкалык аспап. Ал элибиздин өткөндөгү турмушунда эң кеңири таралган музыкалык аспаптын бири болгон. Бүгүнкү күндө көбүнчө республиканын түштүк райондорунан кезиктирүүгө болот. Чоорлордун ичинен, анын мына ушул түрү аспап ышкыбоздорунун тажрыйбасында кеңири колдонулуп келген негизги «музыкалык куралы» болгон. Жасалган жердигине карата аспап шилби чоор же болбосо сары жыгач чоор делинип аталган. Элдик оозеки чыгармачылыктын үлгүлөрүндө (жомоктор, уламыштар) бул аспаптын куурай деп аталганын жолуктурууга болот. Так ушул аспап кыргыз угуучуларына чоор жөнүндөгү негизги элести берип келген.



Чоор, чоордун сүмбөсү жана кабы

Аспаптын жалпы узундугу 650—680 мм. Кээде 330 мм болгон чоор да кездешет. Чоор түтүгүнүн эки жагы мүйүздөн же жезден жасалган жээк алкак менен капталат. Ал алкактар, биринчиден аспаптын эки жак башынын кыргагын жарылуудан сактап турат. Экинчиден болсо ооз

жагындагы аспаптан үн чыгаруу жолун жеңилдетет. Ошондуктан ал конус формасында жасалат, ал эми чоордун этек жагындагы алкак цилиндр формасына ээ. Ойнолуп бүткөндөн кийин, аспаптын ичине жыгачтын ичкерээк түз бутагынан жасалган сабоо салынып коюлат. Ал чоорду сынып-бүлүнүүдөн сактоого багытталган аракеттин чарасы. Мындан тышкары аспапты булгарыдан тигилген атайын кынга салып сактаган учурлар да кезигет.

Чоор негизинен бөрү карагаттан жана сары жыгачтан жасалат. Кээде шилбиден, катуу камыштан жасалган чоорлор да кездешет. Аспап үчүн адатта, аталган өсүмдүктөрдүн эки-үч жыл болгон түптүз жана бутагы жок сабагы пайдаланылган. Даярдалган жыгач күн тийбеген, жел жакшы кирген жерлерде кургатылган жана сакталган. Кесилип алынган жыгачтын кабыгы тазаланып, андан кийин ал тептегиз эки бөлүккө тигинен тең бөлүнгөн. Андан соң жыгачтын өзөгүн түзгөн көндөйү бычактын же кездиктин жардамы аркылуу кеңейтилет. Ушундай жол менен даярдалган эки бөлүк үй жаныбарларынын ичегисинин жардамы аркылуу бири-бирине жармаштырылган. Ал үчүн ичегинин бир нече кабатын колдонушкан. Биринчиден бул чоордун бекемдигин арттырса, экинчиден нымдуулугун сактап, аткаруучунун үйлөгөн абасын жалаң гана «пайдалуу» сарпталуусун шарттаган. Үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн диаметри 0,6—0,8 мм ден ашпаган. Алар темир зымдын жардамы (тактап айтканда анын отко кызытылган учу) менен оюлган. Биз жолуктуруп, өлчөгөн чоорлордун дээрлик бардыгынын үн көзөнөктөрүнүн аралыгы аспаптын жалпы узундугунун ондон бирине барабар экен. Дагы айта кетүүчү нерсе аспаптын үн өзгөртүүчү көзөнөктөрүнүн саны төрттөн ашпаганы. Чоордогу кээде кезигүүчү бешинчи көзөнөктүн бирден-бир милдети чоорду күүгө келтирүү, башкача айтканда анын негизги тонун тактоо.

Аспапта үн чыгаруунун жолу, узатасын бойлото кармап ойнолгон, эки жагы тең ачык чоорлордогу колдонулган ыктан айырмаланбайт. Чоордо ойноонун алдында, анын ичин суу менен чайкоону аткаруучулардын дээрлик бардыгы колдонушат. Аспап диатоникалык үн түзүлүшкө ээ. Накта теориялык жактан алганда чоордун добуш тизмегинин көлөмү эки жарым октаваны түзөт.

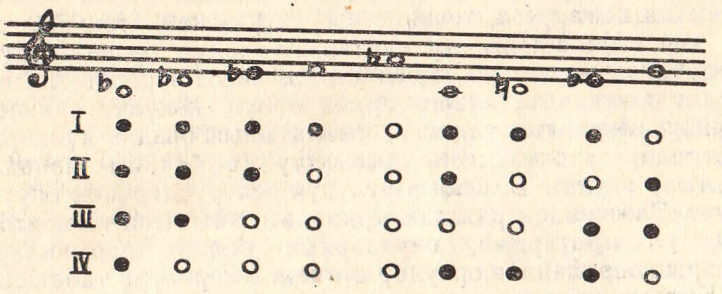
Бирок аткаруучулук тажрыйбада андан чакан көлөмдөгү үн катар пайдаланылат. Ал бир октаваны, гептахорду (жети үндү) же болбосо гексахорду (алты үндү) түзөт. Бул жөнүндө ачык-айкын түшүнүк алуу үчүн Асанбай Каримовдун чоорунун үн катарынын жана негизги өлчөмүнүн таблицасын келтирели. Анын негизги добушу (тону)

кичи октаванын «си» бемоль (в) нотасына барабар. Демек, же мындайча айтканда беш үндөн турушу ыктымал.

Чындыгында болсо анын көлөмү септимага (жети үнгө) барабар. Мунун себеби катары, биринчи жана экинчи көзөнөктөрдүн аралыгынын бирдей сакталышын көрсөтүүгө болот. Анын калган көзөнөктөрүнүн аралык өлчөмүнүн чоң экендигин көрүүгө болот (таблицаны караңыз). Узундук өлчөөлөрдү центке которуу бизге буларды айкындады: аспаптын добуш катарындагы эки терциянын чоңдугу 260—263 цент, кварта (в — es^1) 462 цент. квинта (в — ϕ^1) 634 цент жана септима (в — as^1) 969 цент.



О–Б	675	О–I	390	IV–Б	95
$О–О_I$	12	О–II	454	I–II	64
Б–В	13	О–III	517	II–III	63
$А_I–А_I$	15	О–IV	580	III–IV	63



Мисалы

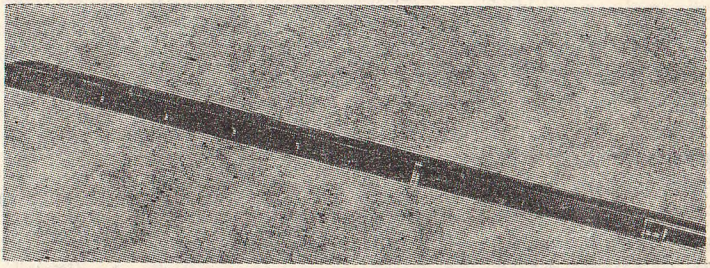
Бул аралыктардын бардыгы бир кылка тегизделген (темперацияланган) үн түзүлүштөгү аталган интервалдардын так добуш бийиктигинен төмөн угуларын байкоого болот. Бирок, биз жогорку таблицадан байкагандай чоорчулардын аткаруучулук тажрыйбасында колдонулган бармактарды кайчылаштыруу, демдин күчүн чектөө аркылуу алар оңой эле түзөтүлөт. Аталган ыкмалар жалаң гана аспаптын үн тизмегинин мына ушул «кемчилигин» оңдоого багытталган. Ал эми чоордун добуш катыгынын көлөмүн кеңейтүүдө, чоорчулар катуу күчтөнүп үйлөө аркылуу жогорку обертондорго өтүү жолун колдонушат.

Чоордогу бармактарды айкалыштыруунун жолун, биз аны А. Каримовдун ыкмасын сүрттөө менен көрсөтө кетели. Ал киши чоорду оозунун сол жагына кармап ойногондуктан, аспаптын этек жагындагы эки көзөнөктү сол колунун манжалары менен ал эми оң колунун манжалары менен жогорку эки көзөнөктү басканын байкадык. Аткаруучунун колунун мындай жайгашышы, анын табигый түзүлүшү менен төп келип, аткаруучуну тез чарчап-чаалыгуудан сактаган.

Аспаптын негизги добуш бийиктигиндеги тембри коңур келгени менен бир аз супсагыраак угулат. Бийиктеген сайын тунуктана, жагымдуулугу арта берет. Мына ушул добуш бийиктигинде чоордун репертуарынын негизин түзгөн аспап күүлөрүнүн дээрлик көпчүлүгү аткарылат. Аспаптын так ушул добуш бийиктигине ага мүнөздүү шууллдаган кошумча үндүн (органдык пункттун) бир топ катуу угулушу байкалат.

Балтыркан чоор сыяктуу, чоор да көбүнчө койчунун, жылкычынын колунан жолуккан. Эгерде бул кесип элибиздин өткөн турмушунда жалпы эркек аттуунун бардыгына тийиштүү экендигин эстесек, анда чоордун эң кеңири таралганын эч ким күмөнгө чыгарбас. Аспап алардын турмушунда чоң роль ойноп, койду, жылкыны таңдан тартып жайытка чыгарууга, кечинде чогултууга көмөктөш болгон. Ал эми «Манастын» ыр саптарына көңүл бөлсөк, андан чоор башка аспаптар менен катар, анын чоролорун жортуулга узатканын, аларга эрмек болуп, көңүлүн ачканын окуйбуз. Аспаптын ушундай кызматынын биздин күндөрдө кайталануусу жөнүндөгү кызыктуу (а балким жападан жалгыз) окуяны Б. Сабыр уулунун эскерүүлөрүнөн окууга болот. Эл ичинде ырдалган ырлардын, айтылган жомоктордун, уламыштардын, окуялардын башкы каармандары катары чоор жана чоорчулар өтө көп эскерилери талашсыз.

Кыргыз чоорлорунун так ушул түрүнүн репертуары көп түркүн күүлөргө өтө бай болгон. Алар өзүнүн татаал



Бүгүнкү күндө жасалган чоор

композициялык түзүлүшү, сезим чагылдыруу терендиги, обондук элестүүлүгү, курчаган чөйрөнүн түркүмүн көркөм чагылдыруу жөндөмү менен айырмаланышканын айтпай кетүүгө болбойт. Бул оюбузга мисал катары А. Каримовдун аткаруусунда жазылып алынган «Узак күүнү» карап көрөлү (тиркемедеги № 4 мисалды караңыз). Күүнүн тематикалык (жөнөкөйлөтүп айтканда обондук) түзүлүшү аткаруучунун «дем алуу — дем чыгаруусунун» бир үзүмүнө барабарланганын жана алардын ар бири өтө «созолонгон» добуштар аркылуу бөлүнгөнүн көрүүгө болот. Күүнүн көркөмдүгүн арттырган, эмоциялык таасирдүүлүгүн күчөткөн «созолонгон» добуштардын (нотанын мисалындагы 3, 4, 5, 7, 10, 13 14, 16, 17 сандарды караңыз) негизги өзгөчөлүгү, алардагы чыгармага мүнөздүү ыргактык кагыштын (ритмикалык пульсациянын жоголушу, андан ажыроо болуп эсептелет. Айта кетүүчү нерсе, бул «созолонгон» добуштардын кээ биринин дирилдөөсүн, кээ биринин дирилдөө менен эки иргелеш добуштун кезектештигинен жаралган кооз обонду кошултуусун, кээ биринин форшлаг же дем алуу менен бөлүнүшүн алууга болот (жогоруда көрсөтүлгөн сандарды караңыз). Күүнүн аяк жагында чоорчу жаңы теманы (обонду) киргизүү менен чыгарманын көркөмдүк күчүн, таасирдүүлүгүн күчөтүп, угуучуну ойго салып сезимин ойгото алган десек жаңылбаган болор элек.

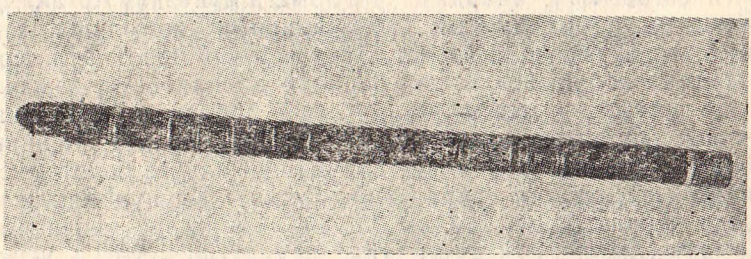
Айлана-чөйрөнү, дүйнөнү өзүнүн сүрөттөп, элестетип көрсөтүү жөндөмү аркылуу өздөштүрүүсү музыканын, башка көркөм өнөрчүлүк сыяктуу эле, эстетикалык табияты менен байланыштуу. Эстетикалык сезимдин объективдүү дүйнөнүн субъективдүү чагылышы катары кызмат кылуусу сыбызгынын репертуарындагы күүлөрдөн ачык-айкын көрүнүп, билинип турат. Ал күүлөр турмуштун тажрыйбалык зарылчылыгы менен эч кандай байланышпаган деңгээлге чейин көтөрүлгөн.

Сыбызгы сыяктуу туурасынан кармалып, ойнолуучу үйлөмө аспаптын Борбордук Азияны жердеген көчмөн түрк уруулары тарабынан колдонулганы жөнүндөгү байыркы кытайлык жазма даректемеге 2 миңден ашуун жыл өттү. Ушул сыяктуу аспапты енисейлик кыргыздар колдонгону жөнүндөгү кытай жазма маалыматына да, миң жылдан ашуун убакыт толгонун айтуу зарыл. Биз жогоруда айтып өткөн «чыгышты аскердик оркестринде» колдонулган сыбызгы жөнүндө Н. А. Северцевдин, Ч. Ч. Валихановдун, С. Е. Дмитриевдин эскерүүлөрүнөн, эмгектеринен окууга болот. Өткөн кылымдын аяк ченинде ал жөнүндө А. Эйхгорн да жазган. Туурасынан кармалып ойно-

луучу сыбызгыны кыргыз элинин эзелтен колдонуп келгенине күмөн санабай турган маалымат атактуу манасчы Сагымбай Орозбаковдун өлбөс-өчпөс поэтикалык саптарынан чоор, жезнай менен катар кезигет. Аспап Түндүк-Батыш жана Түштүк аймактарында азыр да арбын кезигет.

Сыбызгы делинип кыргыз элинин музыкалык тажрыйбасында колдонулуп келген, туурасынан кармап ойнолуучу, үн кыскартуучу көзөнөктөрү бар үйлөмө аспап аталат.

Ал өзбек менен тажиктердин найына, тувалыктардын лембисине, буряттардын лимбисине жана башка дагы чыгыш элдеринин ушул сыяктуу аспаптарына түспөлдөш.



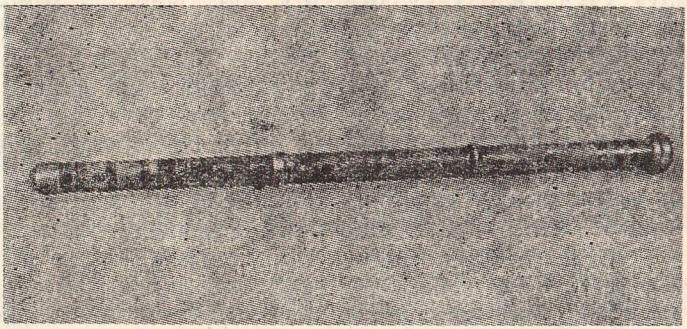
Сыбызгы

Бүгүнкү күндө аспап республиканын Түштүк жана Түндүк-Батыш аймактарында (мисалы Аксыда) гана кезигет. Ал жерлерде аспаптын сыбызгы-най деген ысымдары да кездешет. Белгилүү сыбызгычы Ы. Сакеевдин ою боюнча сыбызгы деп кыргыздар, кээде айтылып жүргөндөй чоорду эмес туурасынан кармалып ойнолуучу үйлөмө аспапты аташкан. Бирок, айта кетүүчү нерсе, чынында эле Түндүк аймагынын кээ бир жерлеринде (көбүн эсе Чүй өрөөнүнүн батыш тарабында) ушул типтеги аспапты сыбызгы деп атаган учурлар кездешкен. Бул аймактын көпчүлүгүндө мындай аспаптын жезден жасалган түрү кеңири таралып, ал жезнай деп аталып келген. Сыбызгы деген сөздүн өзбек элинин ушул типтеги аспабы — найдын Фергана өрөөнүндөгү таралган аталышы экендигин 30-жылдарда белгилүү советтик музыковед В. М. Беляев аныктаган. «Манас» эпосунун саптарындагы сыбызгы, жезнай жана чоор башка аспаптар менен катар кезигерин жогоруда атадык.

Аспаптын чынында эле сыбызгы деп аталары жөнүндөгү дагы бир маалыматтын ээси Ч. Ч. Валиханов «Алардын (кыргыздардын С. С.) музыкалык аспаптары ордолуктарына (казактардыкына — С. С.) окшош; балалайка

(комза), чоор жана чебызга — флейтанын түрү» деп жазган.

Сыбызгы деген лексеманын жаралышы биздин болжолдоо боюнча байыркы түрк тилиндеги sigir — ышкыруу деген сөздөн келип чыккан. Ага фонетикалык жактан жакын болгон сөздү тува тилинен жолуктурууга болот. Ал — сыгы, сыгызы-ышкырык, сыгырар-ышкыруу. Бул сөздөргө жакын лексемалар кыргыз тилинде да кезигет; ызгы, ызылда, ызгырык жана башкалар. Фонетикалык жактан алганда мындан жакын сөздөр да бар. Алар — сызгырылт, сызгырылта ышкыр. Сыбызгы лексемасы аспаптын аталышы катары гана колдонулбастан үндү, ышкырыкты мүнөздөөдө да колдонулат. Чынында эле сыбызгынын үнү бийик, катуу чыгып бир аз ышкырыкка окшоп турат. Чоордо кездешүүчү күүлдөө, шуулдоо мында кездешпейт.



Т. Тыныбековго тийиштүү сыбызгы

Элдик аспаптарды үйрөнүүгө чыгуу мезгилинде биз сыбызгынын эл ичинде колдонулуп келе жаткан эки бөлөк үлгүсү менен кеңири таанышууга мүмкүнчүлүк алдык. Биринчиси Кыргыз ССРинин эмгек сиңирген артисти Т. Тыныбековго тийиштүү аспап. Ал Ленин районунун Масы айылынан (Түштүк аймагынан) алынып келинген экен. Экинчиси болсо Өзгөн районунун Семиз-Көл айылында жашоочу, элдик аткаруучу Ы. Сакеевге тийиштүү аспап. Экөө тең жыгачтан жасалган. Т. Тыныбековго тийиштүү сыбызгы — тыттан, (Morus nigra), ал эми Ы. Сакеевдин сыбызгысы — өрүктөн (Armeniaca bulganis). Экөө тең жезден жасалган шакекчелер менен бекемделген. Бул фактынын өзү эле элибизде аспаптын эзелтен колдонулуп келгенин айгинелейт. Анткени, кытайлардын, япондордун, монголдордун жана башка чыгыш элдеринин ушул типтеги аспабында темир шакекчелердин ордуна ичке жип менен бекемделип үстүнө кара лак жабылат. Азыркы мез-

гилде өзбек жана тажик найында жип менен бекемделген адатты элестеткен кара лак менен сырдап коюу гана сакталып калган. Биздин оюбузча темир шакек менен бекемдөө ыкмасы жип ороп бекүүгө караганда эртерээк пайда болгондой. Эмнеси болсо да бул аспаптардын бирибирине байланышпай, бир эле убакытта пайдаланыла баштаганы айкын. Бул ойду башка изилдөөчүлөр тарабынан айтылган болжолдоолор, гипотезалар да коштойт. Мына ушул шакекчелер С. Е. Дмитриевге «сыбызгы — (С. Е. Дмитриевдин айтуусунда «сыбызге» — С. С.). беренелүү жез чоордун түрү» — деп айтууга түрткү болгон болуу керек.

Биз кеңири изилдеген биринчи сыбызгы (Т. Тыныбеков аны сыбызгы-най деп атады — С. С.) беш жез шакекче менен бекитилген экен. Алардын эки энсизи аспаптын үн чыгаруу үчүн үйлөнүүчү көзөнөгү жок башында жайгашкан, ал эми калган үчөө болсо аспаптын аяк жана орто чендеринен орун алган.

Экинчи сыбызгынын жасалып жана пайдаланылып жүргөнүнө көп убакыт өтүп, абдан баалуу аспап болуп калган. Ал он төрт жез шакекче менен бекитилген. Аспаптын эки башында жайгашкан эки шакеги калгандарынан жазы. Сыбызгынын тембрин жакшыртуучу, малдын ичегиси менен капталган көзөнөктүн (М чекити) эки жагында да эки шакекче жайгашкан. Калган шакекчелер аспаптын үн өзгөртүүчү көзөнөктөрүнүн ортосунда жайгашкан.

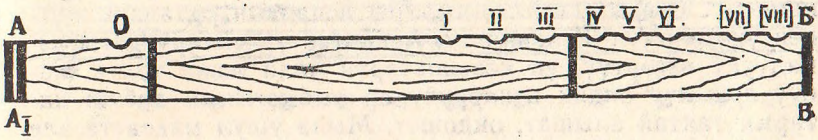
Эки аспап бири-биринен үн өзгөртүүчү көзөнөктөрүнүн жайгашышы, тембр көзөнөгүнүн биринде бардыгы, экинчисинде жоктугу жана сыбызгыларды күүгө келтирүүдө пайдалануучу көзөнөктөрдүн биринде гана колдонулганы менен айырмаланышат.

Сыбызгылардын экөө тең адаттагыдай эле алты үн өзгөртүүчү көзөнөктүү жана алар менен бир беткей жайгашкан аспапты күүгө келтирүүдө пайдаланылган эки көзөнөктүү. Экинчи сыбызгынын ссоветтик жана чет элдик Чыгыш өлкөлөрүндө колдонулган ушул типтеги аспаптарга тийиштүү болгон бардык белгилер бар (тембрдик, жетинчи тескери көзөнөк ж. б.). Эки сыбызгы тең бир жак башына карата ичкерип кетет. Биринчи аспапта мындай өзгөртүү 2 мм барабар болсо, экинчисинде 1,5 мм барабар. Сыбызгынын сырткы түзүлүшү менен байланышкан түшүнүктөр башка үйлөмө аспаптарда сыяктуу эле үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү — **көз,** жел үйлөнүп, добуш алынуучу көзөнөгү — **ооз,** аспаптын түтүгүнүн ачык бөлүгү — **аяк жагы** жана жабык жагы — **ооз жагы** деп аталат.

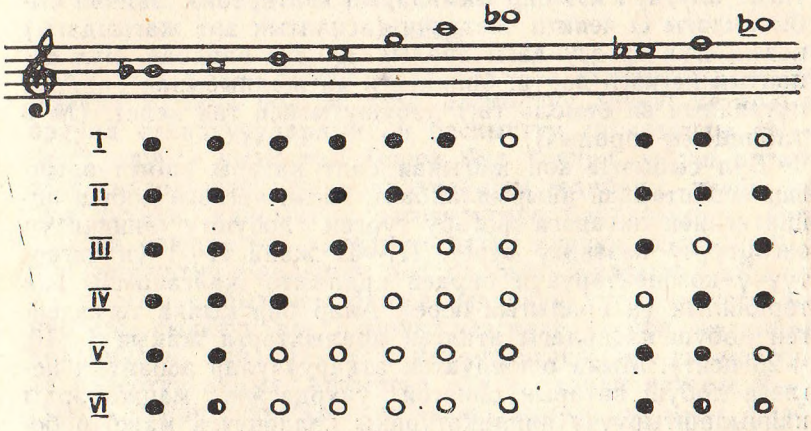
Аспапты жасоочу чеберлер аны көбүн эсе өрүктүн же

болбосо тыттан жасашат. Кээде бөрү карагаттын жоон сабагы колдонулат. Мындан тышкары камыштын сөңгөгүнөн да жасалган. Ал аспапты көбүнчө балдар жасап, балдар колдонушкан. Элдик тажрыйбада сейрек да болсо металлдан жасалган сыбызгылар кездешкен. Ал жезнай деп аталган.

Өрүктүн, тыттын жыгачынан аспапты жасоодон мурда алар жакшылап кургатылып жана ыңгайлуу жерде сакталган. Жыгачты болсо адатта күзүндө, жалбыректары түшкөн мезгилде кесип даярдашкан. Анткени, ошол мезгилде андагы нымдуулук эң эле аз болгон. Камыштын болсо кургак сөңгөгү колдонулган. Аспаптын үн өзгөртүүчү көзөнөктөрү адатта учу кызытылган темир зымдын жардамы менен тешилген. Камыштан жасалган сыбызгыны көбүн эсе балдар убактылуу гана колдонгондуктан, анын



А–Б	513	О–I	153	О–III	210	О–V	266
А–О	103	О–II	183	О–IV	236	О–VI	295
О–VII	340	Б–В	16	II–III	27	IV–V	30
А–А I	18	I–II	29,1	III–IV	26	V–VI	27
				О–V	276	VI–VII	47
						VII–Б	64

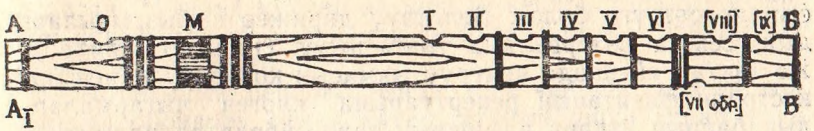


Мисалы

аспапты күүгө келтирүүчү көзөнөктөрү жок болгон. Жыгачтан жасалган сыбызгылардын түтүгү жыгач усталар колдонгон эң жөнөкөй аспап — кырма дүкөндүн жардамы менен даярдалган. Атайын кесилип кургатылган жыгачтан жасалган аспаптын түтүгүнөн жарака чыгуу же жарылып кетүү аз кезиккен. Эгерде андай жарылып кетүү пайда болсо, ал металлдан жасалган шакекчелер менен бекемделген жана органикалык клей менен жабыштырылган. Мындай аспапта ойноодон мурун, аткаруучулар анын ичине суу жүгүртүп нымдашкан.

Сыбызгыдан үн чыгаруу, башкача чоорлордун түрүнө салыштырмалуу жеңил эле ишке ашырылат. Аспаптын үнү күңгүртүрөөк келип, ышкырыкка жакын болот да, өзүнүн тембрдик бөтөнчөлүгү менен бөлүнүп турат. Ошондуктан анда аткарылган күүлөр өзгөчө кооз жана уккулуктуу келет. Сыбызгынын добуш катары диатоникалык негизде. Кыргыз сыбызгычылары аспаптын октавага жеткен үн көлөмүн колдонушат. Аспаптан үн чыгаруудагы чыңалууну өзгөртүү, үн көзөнөктөрүн чала жана толук жабуу аркылуу элдик аткаруучулар сыбызгынын добуш катарын тактай алышат, ондошот. Мына ушул максатта эле манжаларды кайчылаштыруу ыкмасы колдонулат. Таблицадан көрүнгөндөй. (№ 8 таблицаны караңыз) биринчи сыбызгыдагы О чекти менен VII (тескери жактагы) көзөнөккө чейинки аралык 340 мм түзүп, негизги добуш бийиктиги биринчи октаванын си бемоль баскычына барабар. Төмөндө биз узундук өлчөөлөрдүн көрсөткүчүнүн жыйынтыгын цент өлчөмүнө которуудан келип чыккан көрсөткүчтөрдү жана аспаптын добуш катарынын так бийиктигин алуунун кээ бир ыкмаларын келтиребиз. Экинчи сыбызгыдагы О чекити жетинчи (аспаптын арт жагындагы) көзөнөктүн ортосундагы аралык 320 мм барабар. Бул аспаптын негизги добуш бийиктиги да жалпысынан биринчи октаванын си бемоль ($в_1$) добушу менен төп келет. (№ 9 таблицаны караңыз).

Бул сыбызгы көп жагынан салт катары кабыл алынган аспаптардан айырмаланбайт. Анын негизги добуш бийиктигинен октавага жогору турган добушту экинчи үн өзгөртүүчү көзөнөгү берет. III—II жана II—I үн өзгөртүүчү көзөнөктөрүнүн бирдей аралыкта жайгашышы эки терциялык үн аралыгын берет. Алар бир кылка тегизделген добуш катардагы аталган аралыктарга жакын (—16, +26 цент). Мына ошондуктан аткаруучулар аспаптын негизги добуш катарын ойногон учурда эле манжаларды кайчылаштыруучу аппликатураны колдонууга мажбур болушат. Мунун жардамы аркалуу аспаптын добуш ката-



А–Б	488	Б–В	18	О–V	248
А–О	100	О–VII(обр)	320	О–VI	276
О–М	72	О–I	135	I–II	28
М–I	64	О–II	163	II–III	29
VI–VII(обр)	44	О–III	192	III–IV	28
А–AI	16	О–IV	220	IV–V	28
				V VI	28



Мисалы

рынын VII жана IX баскычтары алынат. Өзгөчө теориялык жактан мүмкүн болгон жети баскычтуу добуш катардын ордуна аткаруучулардын он баскычтуу үн катарды ($в^1$—des^2) алуусу кызыктуу. Бирок бул кеңири добуш катардын колдонулушу же колдонулбашы алибетте тигил же бул күүнүн, кайрыктын өзгөчөлүгүнө байланыштуу. Бул жагдай боюнча биз «Бекташ» аттуу күүнүн аткарылышынан жетиштүү маалымат ала алабыз. Жалпылап айтканда кыргыз сыбызгысы башка элдердин ушул типтеги аспаптары сыяктуу эле азыркы мезгилде кеңири жагдайда колдонулуу, пайдалануу мүмкүнчүлүгүнө бай экенин баса көрсөтүү зарыл. Айтылган ойдун далили катары Кыргыз ССРинин искусствосуна эмгек сиңирген ишмери, флейтачы жана дирижер Р. Г. Мироновичтин тувалыктардын сыбызгы түрүндөгү аспабы менен жүргүзгөн тажрыйба-

сын көрсөтүүгө болот. Белгилүү дирижер сыбызгычылардын, секста интервалына төмөндөтүү (транспозициялоо), же тактап айтканда көчүрүү ыкмасын колдонуу менен оркестрдик флейтанын репертуарына кирген чыгармалардын баарын аткара алышарын тажрыйбада далилдеген.

Өткөн заманда сыбызгыны элибиздин оозеки салттагы профессионал аткаруучулары колдонушкан. Алар элибиз кылымдар бою жаратып келген түркүн түстөгү обондорду, күүлөрдү сактап жана өрчүтүп келишкен. Бүгүнкү күндө болсо аспап көбүн эсе өздүк-көркөм чыгармачылык топторунун катышуучулары тарабынан колдонулуп келе жатат. Сыбызгынын, жезнайдын тембрдик жана күндөлүк тажрыйбада колдонуу бөтөнчөлүктөрү жөнүндө ошондой эле алар жасалчу жыгачтар «Манас» эпосунун саптарында кеңири чагылдырылган. Эки аспап тең жортуулдардын, аш-тойлордун «катышуучулары» болгон. Төмөндөгү эпизод аталган гана музыкалык аспаптардын кеңири таралганына күбө болбостон сурнай, керней, чоор, добулбастардын арбын колдонулганын айгинелей алат.

Керней тартып бапылдап,
Дал согулуп тапылдап,
Чилмардан кагып шакылдап
. . . . . .
Жезнай үнү ызылдап,
Сыбызгы үнү тызылдап.
Ырчылар ырын ырдашып,
Ышкылуусу тыңдашып.

Сыбызгы түркүмүндөгү гана эмес, үйлөмө аспаптардын башка түрлөрүнүн да кыргыздарда арбын болгонун кытайдын жазма даректемелери бизге жеткирди. Жогоруда биз сөз кылган Тан династиясына (618—907-жылдар) тийиштүү хроникада кыргыздарга тийиштүү аспаптар катары «сыбызгы, чоор, ышкырык чоор жана жалпак конгуроолор» көрсөтүлгөн. Орто жана Жакынкы Чыгыш өлкөлөрүндө кеңири тараган «аскердик оркестр» кыргыздар тарабынан да кеңири колдонулган. Бул жөнүндө оозеки маалыматтар гана эмес, өткөн замандын саякатчыларынын, географтарынын, тарыхчы-этнографтарынын эскерүүлөрү күбө боло алат. Мисалы, өткөн кылымдагы француз саякатчысы Ш. Капью Түркестанда кеңири тараган жана «чыгыштын аскердик оркестри» аткарган чыгарма жөнүндө эскерип анын Кокон хандыгында «Алымкулдун маршы» деп аталарын айткан. Ушул эле чыгарманын Бухара амирлигинде да аткарылып, ал жерде «Сарбаздар маршы» деп аталарын эскерет. Саякатчы сөз кылган чыгарма чындыгында аймакта кеңири таралган жана «Сарбозча» деп

аталган. Мындай күүлөр эл ичинде кеңири таралып «Сарбас күү» деген ат менен кыл кыякта, комузда аткарылып биздин күнгө жетти.

Сыбызгынын репертуарында элге кеңири тараган ырлардын обондору менен катар, атайын ушул аспап үчүн жаралган түркүн мазмундагы күүлөр кезигет. Анын репертуарынын көпчүлүк бөлүгүн кыяк менен комузда аткарылган күүлөр түзөт. Алар сыбызгычылар тарабынан ушул аспапка салынып «иштелип» чыккан. Алсак «Ак Мактым», «Бек Арстан ташы», «Бекташ» аттуу жана башка күүлөр. Төмөндө биз Ы. Сакеев аткарган «Бекташ» аттуу күүнүн нотага алынган үлгүсүн келтиребиз. (№ 12 мисалды караңыз). Күү душмандар менен күрөштө курман болгон Бекташ баатырды кошуп ыйлаган карындашынын арманы, же тактап айтканда анын кошогунун аспаптык варианты болуп эсептелет. Ушундан улам андагы тематикалык түзүлүштөрдүн ар бир ыр сабына жараша бөлүнүшү, обондун кыймылынын кульминациялык бийик үнгө карай умтулушу жана андан кийин төмөн карай «кулап» түшүп каденциялык созулуңку үндөргө токтолушу байкалат. Бул белгилердин бардыгы кошокко мүнөздүү өзгөчөлүктөр экенин В. С. Виноградов баса көрсөткөн. Чынында эле күүнүн түзүлүшү бир нече бөлүмдөн туруп, алардын ар бири поэтикалык текстин саптарына ылайыкталганы байкалат. Алардын ар биринен саптык түзүлүшкө тийиштүү белгилер — саптардын ар түрдүү муундуулугу, өзгөрүлүп өнүгүп туруусу ж. б. байкалат. Ошол эле мезгилде аз-аздан кезиккен интонациялык жана ыргактык өзгөрүүлөр саптын кайталанышындагы жадатма бир беткейликтен кутулууга шарт түзөт. Биздин колдо болгон алты саптуу поэтикалык текстин биринчи сабын, алгачкы музыкалык тема менен кошкон кезде алардын бири-бирине төп келгени байкалды (албетте, бул кошууда биз, аспаптык күүгө мүнөздүү болгон добуш кооздоолорун эсепке алганыбыз жок). Бул төп келүү, сыбызгычынын биз көрсөткөн, же болбосо ага жакын поэтикалык саптар менен тааныш экендигин күбөлөйт. Ы. Сакеев күүнү аткарган мезгилде аны оюнда кайталап турган деп айтууга же болбосо, ишенимдүү болжолдоого болот. Кийинки кайталоолор көбүн эсе музыкалык темага тийиштүү болуп, аткаруучунун поэтикалык текси так эсептөөгө далалаттанбагандыгын айкындайт. Ушундан улам ыр саптарынын саны бештен төрткө көчкөнү байкалат. Биринчи жолу аткарылган обон саптын негизги бөтөнчөлүктөрүнүн бири — анын толук иштелип, түзүлүп бүтүп, өз ичиндеги «алтын кесилиш» зонасына ээ экендиги (№ 1 санды караңыз). Бул му-

зыкалык саптын кульминациялык өзгөчөлүгү анын кеңейтилген түзүлүшүндө (ал поэтикалык саптардын 4—5 туура келет). Мындай кеңейгендиктин андагы «дем алуу — дем чыгаруу» түрмөктөрүнүн көбөйүшүнө алып келет. Мындай бөтөнчөлүк күүнүн добуш катарынын VII баскычынын ладдык жактан чыңалып чыгышы жана ыргактык өзгөрүшү күбөлөйт. Аспаптын добуш катарынын экинчи баскычынын күүнүн аткарылыш мезгилинде бир да жолу пайдаланбаганын айта кетүү зарыл. Мындай көрүнүш аспаптын добуш катарынын өзгөчөлүгү менен түшүндүрүлөбү же күүнүн обондук өзгөчөлүгүнө байланыштуубу, так айтуу кыйын. Анткени биздин колдо күүнүн аваздык вариантынын темасы жок. Күүнүн темасынын жогоруда көрсөтүлгөндөй экинчи жолу кайталанышы, төрт саптан турат (№ 2 санды караңыз). Жалпылап алганда ар бир кайталанган строфа (куплет) бири-биринен көп деле айырмаланбайт. Мына ошондуктан алардын бири-бири менен болгон байланышы көбүн эсе механикалык мүнөздө. Алардын бири-биринен так бөлүнүп турушун да айтуу зарыл.

Чыгарманын жалпы түзүлүшү жөнүндө сөз болгондо, анын строфасын түзгөн ар бир саптагы кичинекей өзгөрүүлөр күүнүн таасир берүү күчүн арттырып, көркүнө көрк кошо аларын айтуу зарыл. Мунун баары «Бекташтын» түзүлүш өзгөчөлүгүн, эркин өзгөрүлүүчү строфалык форма деп атоого мүмкүндүк берет. Күүнүн эмоциялык таасирдүүлүгүн арттырган жана көркүнө чыгара алган каражаттардын бири — аспаптагы аткаруучулуктун ар түркүн ыкмаларын, штрихтерин кеңири колдонуу. Чынында эле, аспаптагы бир эле үн чыгаруунун бири биринен болгон билинер-билинбес айырмасы, бир эле добуштун катуу жана акырын чыгышы (cresendo, diminuendo), үндү portato штрихи менен акырын бөлүп көрсөтүү, баса белгиленген hegato ж. б. күүнүн жалпы мүнөздөгү бөтөнчөлүктү шарттайт. Ал эми акыркы штрих (Portato) күүнүн обон кыймылынын жогорку үндөн башталып төмөнкү үнгө өтүшүнө жакшы өбөлгө түзөт. Ар бир саптын аткарылышындагы айырманы аз да болсо бөлөктөн көрсөтүп, жиктеп турат. Сыбызгынын өздүк тембри болсо, чыгармадагы музыкалык образды ачып берүүдөгү эмоциялык ийкемдүүлүктү, каныккандыкты шарттайт. Аспаптан алууга мүмкүн болгон дирилдек кооз добуш болсо чыгарманын сезимдүүлүгүн, жүрөктү толкуткан таасирдүүлүгүн арттырып турат. Бул «Бекташтын» көркөмдүгүн арттыра алган.

Жогоруда сөз кылынгандай кабарлоочу, белги берүүчү добушту алуучу аспаптар адамзат коомунун мүчөлөрү-

нүн ортосундагы катнашуунун, байланыштын зарылчылыгынан келип чыккан. Коомдук эмгектин, турмуштун талапынан жаралган бул добуштар өтө жөнөкөйдөн тартып, белгилүү бир үндү берүүчү «куралга» чейинки татаал эволюциялык жолду басып өткөн. Алардын ушул жагдайын изилдөө, музыкалык аспаптардын келип чыгуусун гана эмес жалпы эле музыканын жаралышынын конкреттүү бир жолу — белгилүү бир добушту өздөштүрүү аркылуу ишке ашканын айгинелеп турат. Бул жерде добуш берүүчү куралдардын, адамзат тарабынан жалаң гана тажрыйрыйбалык пайдасы эсепке алынбастан, алардын көркөмдүк мүмкүнчүлүктөрүнө эстетикалык баа берүүсү да жогорку ролду ойногонун баса көрсөтүү зарыл. Өз кезегинде эстетикалык баа берүүнүн көз караштын калыптанышына жана сакталышына үндөрдүн, музыкалык аспаптардын добуш катарында бекемделиши зор көмөк берген. Ушундай өзгөчөлүккө ээ аспаптардын катарынан ышкырык, чымылдак, чопо чоор сыяктуулардын бөлүнүп чыгып, коомдук эмгекке көмөк болуудан жалаң гана музыкалык ишмердикке өтүүнүн чегинде тургандыгын айтуу зарыл. Бул аспаптарда аткарылган чыгармалар алардын добуш катарынын бөтөнчөлүктөрүн чагылдыруу менен музыкалык үнүнүн, жалпы эле музыканын, музыкалык эмес үндөрдөн кантип бөлүнүп чыкканын, өнүгүп өсүү эволюциясын көрсөтүп турат.

Кыргыз элинин аспапта аткаруучулук өнөрүнүн эволюциялык процессинин соңку бир этабы атайын уюштурулган үн аркылуу кабар берүү системасынын (биринчи кезекте «чыгыштын аскердик оркестри») жаралышы менен байланышкан. Мындай системаны добуш чыгаруу ыкмаларынын уламдан-улам татаалданышы, коомдун мүчөлөрүнүн добуштун көркөмдүк эталонун тандап алышы жана анын биринчи кезекте кишинин ички дүйнөсүн чагылдыруусу менен аныкталышы, ошонун негизинде баа берүүсү менен мүнөздөйт. Мисал катары кыргыз сурнайынын добуш катарынын өзбек, тажик сурнайына салыштырмалуу өзгөчөлүгүн көрсөтүү жетиштүү.

Музыканын коомдук муктаждыкты канааттандыруудагы милдети көп кырдуулугу коомдун түзүлүшүнө, мезгилдин өзгөчөлүгүнө, музыканын жеке бир бөтөнчөлүктөрүнө жараша ар түрдүү шартта, түркүн формада ишке ашырылат. Бирок буга карабастан аларга мүнөздүү бир жалпылык байкалат. Ал музыканын тажрыйбалык милдетинин бошондошу жана эстетикалык таасир берүү мүмкүнчүлүгүнүн уламдан улам күчөшү болуп эсептелет. Бул ойду кыргыз элинин музыкалык тажрыйбасында колдонулган

аспаптардын башка бир тобунун бөтөнчөлүгү айгинелейт. Ал аспаптар элибиздин өткөн турмушундагы негизги чарбачылыгы малчылык менен байланышкан. Мындай аспаптардын репертуарына кирген күүлөрдөн, аткаруучулардын музыка каражаттары менен өз турмушунун өзгөчөлүгүн чагылдырууга, демек, аны өздөштүрүүгө, аны баш ийдирүүгө жасаган аракети байкалат. Ушул типтеги күүлөрдөн аспаптын бөтөнчөлүгүнүн таасири байкалат жана алардын поэтикалык сөз менен болгон тыгыз биримдиги көрүнүп турат.

СӨЗ АЯГЫ

Элибиздин өз тулкусунан (идиофондор) добуш чыгаруучу, жаргактуу (мембранофондор) жана үйлөмө (аэрофондор) аспаптарын системалык-этнофония методун колдонуу менен этномузыкология илиминде алгач терендете изилдөө, алардын келип чыгышы жана эволюциялык өнүгүп өзгөрүүсү узак убакытты талап кылып, кылымдарды басып өткөн процесс экендигин көрсөттү. Бул процесстин жүрүшүндө аталган аспаптардын көпчүлүгү тигил же бул адамзат коомунун мүчөлөрүнүн үндүн жардамы аркылуу кабарлашууга болгон муктаждыктарын, ошонун ичинде биргелешип эмгектенүү, үрп-адат салттарын ишке ашыруу, өзүнүн ой-сезимин, акыл-эсин өстүрүүнү, рухий дүйнөсүн калыптоо сыяктуу жагдайларын камсыздандыра алышкан. Алгач синкреттик мүнөздө болуп, кишинин күндөлүк турмушу, чарбачылыгы менен тыгыз байланышкан. Кийинчерээк ал аз-аздан бөлүнүп өз алдынчалыкка ээ боло баштаган. Бул чынында эле «музыкалык аспаптардын байыркы синкреттүү мүнөздөгү өндүрүштүк-магиялык комплекстерден келип чыгышын айкындайт». Бул ойду далилдөөчү мисал катары кыргыздардын төмөндөгү музыкалык аспаптарынын дилдиректен күүгө салынган жылаажынга, жекесанга жана жалбырак, чыңырткыдан сыбызгыга, чоорго чейинки өсүп өнүгүүсүн көрсөтүүгө болот.

Өзүнүн татаалдыгы, көп кырдуулугу менен айырмаланган мындай эволюция жөн гана бөлүнүп чыгуу эмес, көп элементтүү комплекстердин негизинде ишке ашырылган «жаңы сапаттын, музыканын бөтөнчө ролунун жаралышы жана калыптанышы» катары кароо зарыл. Бул эволюциянын ар бир этабы жогоруда сөз кылынган кыргыз элинин музыкалык аспаптарынын) турмуштагы аткарган милдети (функциясы) тарабынан шартталып, аны жасоонун ыкмаларында, түзүлүш өзгөчөлүктөрүндө, регистринде, добуш тембринде чагылдырылып турат. Бул жагдай музыкалык ой жүгүртүү процессине да таасир берип анын өнүгүп өсүү формасынын түркүн көрүнүштө экендигин, көп түрдүүлүгүн айгинелейт жана диалектикалык көп кырдуу байланышын айкындайт. Мисалы, күндөлүк турмуш

тажрыйбасында колдонуу үчүн узактыгы, бийиктиги боюнча аныкталган добуштарды жана добуш катнаштарын тактоо керек болгон. Алар кандай жолдор менен ишке ашырылганынын жекече бир көрүнүшүн мүйүз кернейдин, кернейдин, чогойно чоордун «репертуарынан» байкоого болот. Бул жөнөкөй мүнөздөгү үн катнаштары өз кезегинде аларды эстетикалык жактан баалай билүүгө мүмкүнчүлүк алат. Мындай көрүнүштү жылаажындын, жекесандын үнүнө берилген мааниден жана туулга чоордун «репертуарынын» кеңейишинен байкоого болот. Ушундай жол менен музыкалык добуш катарларынын алгачкы системалары жаралып, ошол эле мезгилде алар музыкалык аспаптардын үн түзүлүшүндө бекемделген. Бул процесстин көп деңгээлдүүлүгүн, анын алгачкы кадамынан тартып логикалык жактан жеткиликтүү иштеген түрлөрүнө чейинки өтүлгөн жолун үч үндүү аспаптар — ышкырык чоор, чымылдак, чопо чоор, туулга чоордун репертуарынан көрүүгө болот. Мындай добуш катардын андан аркы кеңейиши балтыркан чоордун үн түзүлүшүндө ишке ашырылган.

Кыргыз элинин коомдук музыкалык тажрыйбасында иштелип чыккан жана көп кырдуу өнүгүүгө жетишкен системаны аспаптардын үн катарынан байкоого болот. Өз кезегинде болсо коомдун музыкалык тажрыйбасы элдин турмуш-тиричилиги, философиялык ой жүгүртүү өзгөчөлүгү, тарыхый көз карашынын бөтөнчөлүгү, эстетикалык түшүнүгүнүн табияты, турмушту көркөм аңдоо жана чагылдыруу принциби менен мүнөздөлөрүн жана музыкалык аспаптарды колдонуу шарты менен байланыштуу экендигин эске алуу зарыл.

Мындай тыгыз байланыштын мүнөзүн аныктоодогу негизги жагдай болуп турмуш-тиричилик өзгөчөлүгү эсептелет. Ар бир элдин турмуш шартынын өзгөрүүсү менен анын коомдук түзүлүшүнүн бардык элементтери кыймылга келип, өзгөрө баштаары бышык. Албетте, ал музыкалык аспаптын колдонулушуна, пайдаланылышына өз таасирин тийгизбей койбойт. Мына ушундан улам кээ бир музыкалык аспаптар жардамчы иретинде колдонулуп, экинчи орунга өтсө, башкалары биринчи орунга чыгып, аны колдонгон, пайдаланган элдин музыкалык маданиятынын калыптанышына зор таасир тийгизе баштайт. Ушул жагдайдагы эң эле мүнөздүү көрүнүш «чыгыштын аскердик оркестринин» тагдыры. «Оркестр» элибиздин өткөн турмушунда кеңири колдонулуп келген болсо, бүгүнкү күндүн түп-тамырынан берки өзгөрүүсүнөн кийин ал унутта калып, колдонуудан такыр чыгып калды.

Улуттук музыкалык тажрыйбабызда иштелип чыгып

колдонулуп жүргөн, кичи жана биринчи октаваны камтыган «регистрдик-тембрдик-добуштук идеал» калыптанган. Ал «идеалдын» бөтөнчөлүгү биринчиден элибиздин эстетикалык баалоо жөндөмүнө, экинчиден аталган регистрдеги үндүн кооздугун арттырган обертондордун байлыгын мүнөздөгөн тембрдик көп түрдүүлүктү байкоо сезимине байланыштуу. Баса көрсөтө кетүүчү нерсе, биз сөз кылган «идеалдын» жаралышы жалаң гана эстетикалык баалоо жөндөмүнүн натыйжасы эмес, ал «идеалдын» өзүнүн ошол көз карашты, ошол бааны жаратууга ишкердүү катышуусу.

Жогоруда, музыкалык аспап элдик философиялык түшүнүктүн, ой жүгүртүүнүн өзгөчөлүгүн чагылдырарын айтканбыз. Мына ошол бөтөнчөлүктү ачык-айкын далилдөөчү көрүнүштөрдүн бири — аспаптардын сырткы түзүлүш бөлүктөрүн атоодон байкалат. Анда колдонулган сөздөр антропоморфтук мүнөздө. Мисалы, үйлөмө аспаптардагы үн өзгөртүүчү көзөнөктөрдүн — **көз**, өз тулкусунан үн чыгаруучу аспаптардагы добуш булагынын **тил** жана кылдуу аспаптарда кезиккен **моюн, кулак, баш, көкүрөк** деген атоолор адамдын дене түзүлүш моделин чагылдырып турат. Мындай өзгөчөлүк дүйнө элдеринин басымдуу көпчүлүгүнөн жолугуучу бөтөнчөлүк.

Аспапта ойноочулардын чыгарма жаратуудагы композиция түзүү принциптери менен учкай тааныштыруу алардын, элибиздин башка көркөм өнөрчүлүгүндө колдонулуучу принциптер менен окшош экендигин көрсөттү. Себеби, алар көпчүлүк учурда белгилүү бир коомдук экономикалык формацияга мүнөздүү болгон, анда басымдуулук кылган көркөм ой-толгоонун бөтөнчөлүгү, өнөр ээлеринин психофизиологиялык жеке мүнөзү менен шартталат. Мисалга аспаптык күүлөрдөгү композициялык түзүлүш элементтеринин убакыт-мейкиндигинде жайгашуусундагы мыйзам ченемдүүлүк менен оймочулар колдонгон ыкмалар ортосундагы окшоштукту көрсөтүү жетиштүү.

Китепте сүрөттөлгөн музыкалык аспаптардын көпчүлүгү бир катар этногенетикалык жана этнографиялык маселелерди тактоого жардам бере алат. Тарыхчылар, этнографтар баса көрсөткөндөй кыргыз урууларынын көпчүлүгүнүн Түштүк Сибирдеги этникалык процесстер менен болгон тыгыз байланышын тактай алат. Ушуну менен катар эле, байыркы кыргыздардын «усун жана сак уруулар союзу менен болгон катнаштарын» да толуктоого көмөк көрсөтөт. Аспапта ойноочулардын бизге берген маалыматында аны кадимки, байыркы чоор деп атоолору кызыгууну туудурбай койбойт. Ал эми кыргыз тайпаларынын

Түштүк Сибирде өткөн этникалык процесстер менен болгон байланышын кадиксиз айкындап турган аспап-жыгач ооз комуз. Бул аспаптын бүгүнкү күндө да кыргыздын багыш уруусу жашап келген аймакта гана сакталып, колдонулуп келгенин биз жогоруда айтканбыз.

Калган аспаптын көпчүлүгү болсо бир эле мезгилде Тянь-Шань тоолорунда эзелтен жашаган жалпы көчмөн урууларды, Фергана өрөөнүндө жашап дыйканчылык менен кесип кылган тайпалар ортосундагы карым-катнашты күбөлөйт. Ал байланыштын «күбөлөрүнүн» бири — добулбаш. Анын эң эзелки «бакшылардын» аспабы катары көрсөтүлгөн сүрөтүн атактуу Саймалы-Таш петроглифинен көрүүгө болот. Ал Түндүк аймагынын Тогуз-Торо (ички Тянь-Шань) жергесинде жайгашкан. Ташка чегилген бул сүрөттөрдүн жаралуу мезгили биздин эрага чейинки II—I миң жылдыкка таандык деп аныкталып келе жатат. Белгилүү тарыхчы А. Н. Бернштамдын айтуусуна караганда ал сүрөттөр «тоолук малчы урууларынын миндеген жылдар бою түзгөн эбегейсиз зор касиеттүү жайы, мазары (храмы)» болгон. Ушуга байланыштуу көңүлгө түйөрлүк бир өзгөчөлүк — Саймалы-Таштагы сүрөтү чегилген ыйык аспап-добулбаштын, кыргыздарда бүгүнкү күнгө чейин ушул ыйык мүнөздө сакталып келиши.

Элдик музыкалык аспаптарды изилдөө, алар жөнүндөгү биздин маалыматыбызды, түшүнүгүбүздү арттырды, кеңейтти. Аспаптар сан жагынан көбөйдү, алардын түзүлүш өзгөчөлүктөрүнүн көп түрдүүлүгү такталды. Чынында эле, буга чейин биз сегиз гана элдик аспапты (бул катарда кылдуу аспаптар да бар) билсек, азыр болсо өз тулкусунан добуш чыгаруучу аспаптар тобунун саны гана ушуга барабар экендигин көрүүгө болот. Ал эми китепте сүрөттөлгөн аспаптардын жалпы саны жыйырма жетини түзөт. Алардын сырткы түзүлүш өзгөчөлүктөрү боюнча бөлүнүүсү да өстү. Туурасынан кармалып ойнолуучу сыбызгынын, жалгыз туулгалуу доолдун, бир жагында гана жаргагы бар добулбаштын, алкактуу аса-мусанын, үйлөмө-идиофон дилдиректин мүнөздүү өзгөчөлүктөрү такталып, ээрин жылчыгы бар ышкырык чоордун, эки жагы тыгын менен бекитилген ышкырыктын, жалгыз тилдүү чымылдактын, мирлитон түркүмүндөгү кабактын, түз өзөктүү шалдырактын, идиш сымал шыңгырак —жылаажындын, коңгуроонун, жекесандын бар экендиги аныкталды.

Кыргыздарга тийиштүү музыкалык аспаптарды өркүндөтүү маселелери өзгөчө тыкандыкты, өткөндөгү тажрыйбаны, элдик илимий-практикалык билимди жалпылоону, ар бир аспаптын бөтөнчөлүгүн эске алууну талап кылат.

Бул багыттагы келечек иштери музыкалык акустиканын мыйзам ченемдүүлүгүн, аспап жасалчу жыгачтын бөтөнчөлүгүн, эске алуусуз мүмкүн эмес экендиги ачык-айкын болду. Ошондой болсо да сүрөттөлгөн көпчүлүк аспаптардын өркүндөтүүсүз эле элдик аспаптар оркестрлеринде, ансамблдеринде кеңири колдонууга болору бышык. Элдик аспаптар алардын тембр боёгун көрктөндүрүп, кооздой алат. Мына ушундай сапатка ээ аспаптын бири — сыбызгы.

Айта кетүүчү нерсе, көпчүлүк эзелки музыкалык аспаптарды жалаң эле элдик аспаптар оркестрлеринде, ансамблдеринде гана колдонбостон, симфониялык оркестрлердин тембрин кооздоо үчүн эч өзгөртүүсүз эле колдонуу фактыларынын кеңири кездешкени. Мисалы орус композиторлору А. Н. Серовдун «Душман күчү», Н. А. Римский-Корсаковдун «Көрүнбөс шаар Кижи баяны» операларында, армян композиторлору А. А. Спендиаровдун «Үч пальма» симфониялык сүрөттөмөсүндө, австриялык композитор Г. Малердин № 4 симфониясында, советтик композитор С. С. Прокофьевдин «Подпоручик Киже» аттуу чыгармасында жылаажын түрүндөгү аспап колдонулган. Ал эми коңгуроо болсо Г. Малердин № 6 «Альпы» симфониясынын партитурасынан жолугат. Аса-мусанын үйлөмө аспаптар оркестринде пайдаланылып жүргөн бунчук менен болгон байланышы жалпыбызга жашырын сыр эмес. Европа өлкөлөрүнө осмон-түрктөрү тарабынан кеңири жайылтылган оркестр бунчугун француз композитору Г. Берлиоз «Траурдук-триумфалдык» жана советтик композитор Л. К. Книппер № 4 симфонияларында ыктуу колдонуп, ийгиликке жетишишкен.

Сөз соңунда, окуучулар менен жыйынтыктоочу ой бөлүшпөй эле, келечектеги зарыл чечилүүчү кээ бир маселелерди атай кетүүнү туура көрдүк. Чынында эле алдыда терендетилген теориялык анализдөөлөр, эстетикалык, социологиялык, музыкалык-диалектологиялык жана тарыхый-этнографиялык изилдөөлөр күтүп турат. Алардын музыкалык-теориялык маселелерди толугураак, тагыраак чечүүгө шарт түзөрү бышык. Бул жагдайдагы биринчи кезекте изилденүүчү маселелер күүлөрдөгү форма жаратуунун процессуалдык жана архитектоникалык өзгөчөлүктөрүн үйрөнүү, тема өнүктүрүүнүн бөтөнчөлүгүн изилдөө жана алардын кыргыз совет профессионалдык музыкада колдонулуш мыйзам ченемдүүлүгүн байкоо жана башкалар.

МАЗМУНУ

КИРИШҮҮ 3
ИДИОФОНДОР 21
МЕМБРАНОФОНДОР 67
АЭРОФОНДОР 82
СӨЗ АЯГЫ 139

Научно-популярное издание

СУБАНАЛИЕВ САГЫНАЛЫ

КИРГИЗСКИЕ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

ИДИОФОНДОР, МЕМБРАНОФОНДОР, АЭРОФОНДОР

Издательство «Адабият»

На киргизском языке

Илимий-популярдык басылыш

СУБАНАЛИЕВ САГЫНАЛЫ

ҚЫРГЫЗДЫН ЭЛДИК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫ

ИДИОФОНДОР, МЕМБРАНОФОНДОР, АЭРОФОНДОР

Редактору *А. Алышбаева*
Кенже редактору *Э. Кутуева*
Сүрөтчүсү *Р. Жангарачева*
Көркөм редактору *Г. Половникова*
Тех. редактору *В. Крутякова*
Корректору *Ж. Елтинова*

ИБ № 556

Терүүгө 10. 04. 90. берилди. Басууга 28. 01. 91. кол коюлду. № 1 типографиялык кагазы. Кагаздын форматы 84×108$^{1}/_{32}$. Адабий арибн. Жөнөкөй ыкма менен басылды. 4,5+0,75 вкл. физ. басма табак, 7,56+1,26 вкл. шарттуу басма табак, 8,8 учеттук басма табак, 9,24 шарттуу боёк түшүрүү. Нускасы 3000. Заказ № 158. Баасы 95 т.

«Адабият» басмасы
720361, ГСП, Фрунзе ш. Совет көчөсү, 170.

Кыргыз ССР басма, полиграфия жана китеп соода иштери боюнча мамлекеттик комитети. Кыргыз ССРинин 50 жылдыгы атындагы Кыргызполиграфкомбинаты.
720461, ГСП, Фрунзе 5, Жигули көчөсү, 102.

