



**АРХЕОЛОГИЯЛЫҚ ҚАЗБА ЖҰМЫСТАРЫНАН
ТАБЫЛҒАН КӨНЕ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР:
ЖИНАЛУ ЖӘНЕ ЗЕРТТЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция

МАТЕРИАЛДАРЫ

МАТЕРИАЛЫ

Международной научно-практической конференции

**ДРЕВНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ,
НАЙДЕННЫЕ В АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ РАСКОПКАХ:
ПРОБЛЕМЫ СБОРА И ИССЛЕДОВАНИЯ**

MATERIALS

of the International scientific and practical conference

**ANCIENT MUSICAL INSTRUMENTS FOUND IN
ARCHAEOLOGICAL EXCAVATIONS: PROBLEMS
OF COLLECTION AND RESEARCH**

ӨЖ 902/904:681.91/83 (063)

КБЖ 63.4:85.315

А83

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
АЛМАТЫ ҚАЛАСЫ
МӘДЕНИЕТ БАСҚАРМАСЫ
«АЛМАТЫ ҚАЛАСЫ МУЗЕЙЛЕР БІРЛЕСТІГІ» КМҚК
ЫҚЫЛАС АТЫНДАҒЫ ХАЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ
АСПАПТАР МУЗЕЙІ

РЕДАКЦИЯ АЛҚАСЫ:

С.Б. Саров, Ұ.М. Байбосынова, Р. Қайратұлы, Д.Ж. Жайлыбаев,
Ж.Н. Қожахан, А.Б. Сулейменов, Н.Қ. Ибадуллина, Қ.Ж. Жұбатканова

А83 Археологиялық қазба жұмыстарынан табылған көне музыкалық аспаптар: жиналу және зерттелу мәселелері: Халықарал. ғыл.-тәжіриб. конф. материалдары (Алматы қ., 25 қазан 2019 ж.) Древние музыкальные инструменты, найденные в археологических раскопках: проблемы сбора и исследования: матер. Междунар. науч.-практ. конф. (г. Алматы, 25 октября 2019 г.) Ancient musical instruments found in archaeological excavations: problems of collection and research: mat. of intern. scient. and pract. conf. (Almaty, October 25, 2019) / Жауапты құраст. ред. Р. Қайратұлы; құраст.: Д.Ж. Жайлыбаев, Ж.Н. Қожахан, А.Б. Сулейменов, Н.Қ. Ибадуллина, Қ.Ж. Жұбатканова. – Алматы, «Ғылым ордасы», 2019. 188 бет. + 27 б. түрлі-түсті жапсырма – қазақша, орысша.

ISBN 978-9965-23-534-4

Бұл ғылыми жинақта археологиялық қазба жұмыстарынан табылған көне музыкалық аспаптардың жиналу және зерттелу мәселелері, сонымен қатар музыкалық аспаптардың бүгінгі жай-күйі, аспаптарда орындалатын шығармаларға арналған зерттеулер қарастырылған.

В данном научном сборнике рассматриваются проблемы сбора и изучения древних музыкальных инструментов, найденных в археологических раскопках, а также исследования о нынешнем положении музыкальных инструментов и исполняемых произведениях на них.

This scientific collection examines the problems of collecting and studying ancient musical instruments found in archaeological excavations, as well as research on the current situation of musical instruments and compositions performed on them.

ӨЖ 902/904:681.91/83 (063)

КБЖ 63.4:85.315

ISBN 978-9965-23-534-4

© Ықылас атындағы халық
музыкалық аспаптар музейі, 2019

МАЗМУНЫ / ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---------------|---|
| АЛҒЫ СӨЗ..... | 5 |
|---------------|---|

I секция
**ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ АРХЕОЛОГИЯНЫҢ
ЗЕРТТЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ**
Секция I
**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ
АРХЕОЛОГИИ В КАЗАХСТАНЕ**

| | |
|---|----|
| Сартқожаұлы Қ. Алтайдан табылған ата домбыра..... | 8 |
| Чотбаев А.Е. Каракаба, курган №12 – погребение с музыкальным инструментом..... | 32 |
| Тәжекеев Ә.Ә. Біздің дәуіріміздің IV ғасырымен мерзімделетін «қоссаз» домбыра..... | 34 |
| Тазабекова А.Н. Проблемы изучения музыкальной археологии в Казахстане..... | 37 |
| Нүркенов Р.Ш. Оңтүстік Алтайда табылған музыкалық аспаптар..... | 42 |
| Мирзабекова А.Ү. Ұлы дала төсінде сақталған аспапты археология..... | 44 |
| Шохаев Қ.Ә., Қожахан Ж.Н., Ибадуллина Н.Қ. Күлтөбе қаласынан табылған сазсырналар..... | 50 |

II секция
**ҚР МУЗЕЙЛЕРІ ҚОРЫНДАҒЫ АРХЕОЛОГИЯЛЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ
АСПАПТАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ САҚТАЛУ ДЕҢГЕЙІ**
Секция II
**АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ
В ФОНДАХ МУЗЕЕВ РК И ИХ СОХРАННОСТЬ**

| | |
|--|----|
| Жайлыбаев Д.Ж. Ықылас музейі қорындағы Түркістан өңірінен табылған музыкалық аспаптар..... | 54 |
| Далбағай Г.Е. Сазсырнай аспабының зерттелу жолдарына шолу..... | 56 |
| Нүрпейісова С.Қ. Әлем халықтары саз аспаптарының музей қорында жинақталуы..... | 62 |
| Тортенова Г.Ш. Мемориалдық музыкалық аспаптар..... | 67 |
| Салихова Л.Е. Музей қорындағы музыкалық аспаптардың ерекшелігі..... | 71 |
| Жүзбаева Г.Н. Қазақ халқының көне музыкалық аспабы – сыбызғы..... | 74 |

III секция
ӘЛЕМДІК ТӘЖІРІБЕДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ АРХЕОЛОГИЯ
 Секция III
МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ НА ОПЫТЕ ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН

| | |
|--|-----|
| Kolltveit G. A. Scandinavian view on music archaeology research, directions, methodology, and materials..... | 79 |
| Мурадова З.А. Иконография музыкальных инструментов раннесредневекового согда..... | 85 |
| Каменский А.Н. Кратко об истории музыкальной археологии Новгорода Великого..... | 91 |
| Kolltveit G. Jew's harps of bone, wood and metal how to understand construction, classification and chronology..... | 100 |
| Gersbkovych Ya.P. Korkut's heritage in the Cuman milieu of the North Pontic region..... | 111 |
| Қайратұлы Р. Украина жерінен табылған қыпшақ қобызы..... | 122 |
| Шәріпбаева А.Т. Санкт-Петербург мұражайларының жинағындағы қазақтың қобызы..... | 125 |
| Сулейменов А.Б. Археологиялық қазба жұмыстары барысында табылған қазақ халқының музыкалық аспаптары..... | 133 |

IV секция
ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІ
 Секция IV
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
КАЗАХСКОГО НАРОДА

| | |
|--|-----|
| Жүзбай Ж.Ә. Алшын Дайрабай..... | 138 |
| Нүрпейісова С.Қ. Домбыра–дастан тарихының насихатталуы..... | 142 |
| Жақыпбек Н.Б. Қазақский жетыген: время происхождения и развития..... | 151 |
| Алина А.К. Арка домбырасының пернелік жүйесі..... | 157 |
| Жұмашова А.А. Отырардың музыка мәдениеті..... | 164 |
| Тауасарова Д.Р. Өмір қысқа, өнер мәңгі..... | 169 |
| Мұстафаев Е.Ж. Күй өнерінің тәрбиелік мәні..... | 175 |
| Садықов С.Б. Күй өнеріндегі Қоңыр жанрының қалыптасуы мен дамуы..... | 180 |

АЛҒЫ СӨЗ

Елбасы Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың «Рухани жаңғыру» бағдарламасының жалғасы ретінде жарыққа шыққан «Ұлы даланың жеті қыры» мақаласында «Біздің мәдениетіміздің негізгі сюжеттерінде, кейіпкерлері мен сарындарында шекара болмайды, сол себепті оны жүйелі зерттеп, бүкіл Орталық Еуразия кеңістігі мен барша әлемде дәріптеуге тиіспіз. Ауызша және музыкалық дәстүрді жаңғырту қазіргі заманғы аудиторияға жақын әрі түсінікті форматта болуы керек. Сонымен қатар, фольклорлық дәстүрдің ортақ тарихи негіздерін іздеу үшін Қазақстанның түрлі өңірлері мен өзге елдерге бірнеше іздеу-зерттеу экспедицияларын ұйымдастыру қажет» екендігін атап өтті.

Елбасының мақаласында басты назар аударылған қазақ халқының музыкалық дәстүрін қалыптастырған құнды экспонаттарды жинау, сақтау, зерттеу және насихаттау жұмыстарымен айналысып отырған Қазақстандағы бірегей музей Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі. Музей қорында қазақ халқының музыкалық аспаптарымен қатар әлемнің 40-тан астам елінің музыкалық мәдениетімен таныстыратын 1200-ден астам экспонат сақталған. Солардың ішінде ерекше құнды экспонаттар қатарына ортағасырлық Отырар, Тараз, Ақтөбе (Баласағұн) қалаларынан археологиялық қазба жұмыстары кезінде табылған көне музыкалық аспаптар жатқызылады. Мұндай көне аспаптардың табылуы және музейде сақталуы қазақ музыка мәдениетінің тамыры өте тереңде жатқандығының бірден бір дәлелі.

Музей қорындағы археологиялық музыкалық аспаптар қатарына «дүңгіршек», «уілдек», «қос уілдек», «сазсырнай» аспаптары жатады. Дүңгіршек аспабын елімізге белгілі ортағасырлық маман, археолог, профессор У.Х. Шалекенов 1978 жылы көне Тараз қаласының орнына қазба жұмыстарын жүргізген кезде тапқан. Аспап алмұрт тәріздес, аспапты шеберлер тұтас күйдіріп, ішіне дыбыс беріп сылдырлап тұратын ұсақ моншақтар салып жасаған. Бұл аспаппен қатар профессор 1978 жылы ортағасырлық Ақтөбе қаласын қазу барысында қос уілдек, уілдек аспаптарын табады. Бұл музыкалық аспаптар құмды қоспасы бар, тығыз әрі иі қанған балшықтан жасалған. Күйдірілген, қызғылт сары түсті. Бұл музыкалық аспаптарды профессор 1983 жылы музей қорына тапсырды.

Ықылас музей қорындағы тағы бір көне құнды жәдігердің бірі – сазсырнай немесе «Фарабидің сазсырнайы» деп аталады. Аспап 1982 жылы ортағасырлық Отырар қала орнынан табылған. Сазсырнайдың жалпы аумағы – 17 см, ұзындығы – 8 см құрайды. Аспаптың үні жағымды, табиғи, майда қоңыр. Аспапты белгілі тарихшы-этнограф Өзбекәлі Жәнібеков тапсырған.

Музей қорындағы тағы бір ерекше аспап, Саратов облыстық тарихи өлкетану музейі қорында сақталған XIII–XIV ғғ. жататын Алтын Орда көшпенділерінің жерлеу кешенінен табылған домбыраның көшірмесі

Мұндай көне аспаптардың табылуы адамзат тарихымен бірге дәстүрлі музыкалық аспаптар тарихының да тереңде жатқандығын көрсетеді.

Осындай көне музыкалық аспаптардың әлем бойынша табыла бастауы ғылымда «музыкалық археология» терминін қалыптастырды. Музыкалық археология ісіне XIX ғ. аяғы мен XX ғ. басында Кеңес Одағы ғалымдары ішінен алғаш рет көңіл аударған зерттеуші А. Чекотта болса, оның мәнісімен міндетін анықтаған – тарихшы әрі музыка зерттеушісі Н.Ф. Финдейзен. Оның сөзімен айтсақ: «... Бұл ғылым – өте күрделі еңбек пен ұзақ ізденісті қажет етеді» - деп өз бағасын берген. Ал қазақ археологиясында музыкалық аспаптарға жүргізілген зерттеулер мен археологиялық барлау жұмыстары жоқтың қасы. Осыған байланысты этнограф-ғалым, академик Ө. Жәнібековтың: «... Өттен, бізде әуездік археологиямен айналысатын мамандар болғанда көптеген жаңалықтардың бетін ашуға болатын еді», – деп осыдан жиырма жылдан астам уақыт бұрын айтқан өкінішті сөзі бүгінгі күні де өз мағынасын жойған жоқ. Десек те, қазіргі зерттеулер бойынша ұлт ғалымдары ішінде аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін деректер көзін ашып, аспаптар қашалған мүсін тастар мен жартас беттеріне таңбаланған ескерткіштерді тауып, олардың ұлт тарихындағы маңызын анықтаған академик Әлкей Марғұлан болғаны белгілі. Сол себептен, ғалымның еңбектеріндегі аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін деректер мен мәліметтер көзі жинақтала бастады. Соның бірінде: «...Неолит дәуіріне жататын жылнамаға дейінгі IV-III мыңжылдық шамасында қашалған «Таңбалы жартас» көне тас дәуірі ескерткішінде тұтыну құралдары, үй түлігі, тағы аңдар, биіші адамдар сұлбаларымен қоса музыкалық құралдар да қоса кескінделген», – деп жазады Ө. Марғұлан. «Таңбалы жартасқа» үрлемелі аспап ұстаған адам, бақсы зікірі (ойыны), оның айналасында түйе, керік, жылан секілді бейнелер түсірілген. Жазказған облысы, Ұлытау өңірінің «Зыңғыр» тауы алабынан анықталған осы «Таңбалы жартас» ескерткіші 1983 жылдан бері Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінде сақтаулы.

Ө. Марғұлан өз зерттеулерінде заттық және рухани мәдениетке бірдей қатысты болып келетін көне музыкалық аспаптар жайлы этнографиялық деректер мен мәліметтерді қоса жинақтады. Соның нәтижесінде, еліміздегі ең жас, әрі кенже қалған қазақ аспаптану білімінің бір тармағы – аспапты-музыкалық археология саласы белгілі болды. Әлкей Марғұлан музыкалық археологияны зерттеуді алдына мақсат етіп қоймады. Алайда, өзінің зерттеушілік жолында кездескен көне музыкалық аспаптар мен аспапты-археологиялық ескерткіштер жайлы жазып қалдырған ғылыми жазбалары мен құнды деректері арқылы қазақ аспаптану тарихы толыға түсті.

2014 жылы елімізге белгілі археолог, тарих ғылымдарының докторы Зейнолла Самашев бастаған Қазақстан ғалымдары Алтайдың Шығыс Қазақстан облысы, Қатонқарағай ауданы, Қарақаба қорымынан үш түрлі музыкалық аспап тапқан болатын. Оның екеуі шертпелі, бірі

ыспалы музыкалық аспап. Бұл археология және аспаптану ғылымында үлкен жаңалық десек қателеспейміз. Оны «...Жанама қорғанға қазба жұмыстарын жүргізгенімізде жерленген адамдарға тап болдық, олардың бастары шығысқа қаратылып жерленген. Ең қызықтысы олардың барлығы керекті құралдармен жерленген. Олардың барлығы әскери адамдар болған. Сол себептен бе екен, олардың қасына: қылыш, найза, сауыт, дулыға секілді ер қаруы бес қару түгел қойылған. Мені ең бір таңқалдырғаны олардың қасына музыкалық аспаптар да бірге жерленген» - деп археологтың өзі де таңдана сипаттайды.

Міне жоғарыда аталған аспаптардың табылуы, олардың музей қорында сақталуы, археолог Зейнолла Самашевтің ашқан жаңалықтары, алыс-жақын шет елдерде музыкалық археологияның дамуы – Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінде «Археологиялық қазба жұмыстарынан табылған көне музыкалық аспаптар: жиналу және зерттелу мәселелері» атты ғылыми-зерттеу жұмысына бастама. Бұл – бұрын сонды көтерілмеген тың тақырып. Археологиялық қазба жұмыстарынан табылған көне музыкалық аспаптардың зерттелуі – өз кезегінде олардың халық арасында насихатталуы мен музейтану, аспаптану саласында ағартушылық сипат алуына жол ашады.

Көне музыкалық аспаптарды зерттеу барысында, табылған музыкалық аспаптарды негізге ала отырып оларды қайта қалпына келтіру, немесе реконструкциясын жасап шығару қажет. Бұл – тарихшылардың, археологтардың, аспаптанушы өнерпаздардың, музыкалық аспап жасаушы шеберлердің қатысуымен жасалуы тиіс. Аспаптың байырғы қалпын қайта қалпына келтіру арқылы оның дыбысын шығару қажет. Бұл біздің ата-бабаларымыз қолданған музыкалық аспаптың көне, табиғи қоңыр үнін қайтарудың бірден-бір жол.

Байбосынова Ұ.М.

*ф.ғ.к., жыршы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
Франция әдебиеті мен өнері орденінің кавалері*

I секция
**ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ АРХЕОЛОГИЯНЫҢ
ЗЕРТТЕЛУ МӘСЕЛЕЛЕРІ**
Секция I
**ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ
В КАЗАХСТАНЕ**

Сартқожаұлы Қ.
*Туркология және алтайтану ғылыми-зерттеу орталығы,
Нұр-Сұлтан*

АЛТАЙДАН ТАБЫЛҒАН АТАДОМБЫРА

Көне домбыраның табылған орны. Батыс Моңғолия, Қобда аймағы, Манхан сұмыны. Сұмын орталығының шығыс бағытында 35 км қашықтықта нысан орналасқан. Монғол Алтай жотасының бір сілемі Жарғалант-Қайырқан тауы. Осы таудың «Өмнөхөн аман» (Алдыңғы сай) деген жерге орыналасқан Нүхэн-хад (Үңгір тас) деген үңгірден табылған.

2008 жылы осы жердің тұрғыны Н. Дандар деген шопан алғаш үңгірге тап болып, оның ішінде мойны қисық саз аспабын тауып алып, ауыл мектебінің ұстазы Ч. Энхтөр деген азаматқа аларып береді. Ч. Энхтөр мұғалім Улан-Батыр қаласында орыналасқан Монғолия Республикасы Ғылым Академиясының Археология институтына ақпарат жеткізіп, археологтарды шақыртады.

Ц. Төрбат бастаған археологтар тобы 2008 жылы 25 маусымда Ч. Энхтөрге келіп Нүкін-хад (Үңгіртас) үңгіріне барып қазба жұмысын жүргізеді.

Үңгіртас үңгірі (GPS) N 47°37'433" ендікте, E 92°27'273" бойлықта, теңіз деңгейінен 1866 м биіктікте орыналасқан.

Зерттелуі. Саз аспабы табылған үңгірге ең алғаш Ц. Төрбат бастаған монғол археологтары қазба жұмысын жүргізіп, ол туралы «Археологийн судьлал» [1, 274–292 хх.] жинағында жарияланған.

Ц.Төрбаттың бұл мақаласында қазба жұмысының нәтижесі көрсетілуімен бірге саз аспабының суреті, басқа олжалармен (адамның қанқа сүйегі, ер, үзенгі, садақ, қорамсақ, оқтар) бірге жарияланған. Саз аспабы туралы толық сипаттама берілмеген. Ондағы байырғы түрік бітіг мәтіндеріде берілмеген.

Екінші рет Герман археологтарымен бірлесіп Улан-Батыр қаласында 2007 жылы тамыз айының 1–23 күндері аралығында өткізілген халықаралық конференцияның жинағы («Current Archaeological Research in Mongolia», Bonn, 2009.) 2009 жылдың екінші жартысында Бонн университеті тарапынан басылып шығарылған. Саз аспабы табылған Жарғалант хайрхан олжалары (находка) туралы мақаланы осы жинаққа Т. Törbat, D. Batsukh, J. Bemmann, O. Thomas, O. Hollmann, P.Zieme «A Bock tomb of the ancient Turkic period in the Zhargalant

Khairhan mountains, Khovd aimag, with oldest preserved horse-head tiddle in Mongolia – preliminary report» [2, pp.365–383] енгізген. Кейін бұл мақаланың рефераты <http://win.mail.ru/> сайтында жарияланды.

Ц. Төрбаттың неміс зерттеушілерімен бірігіп жариялаған жинақтағы және интернеттегі мақалаларында да домбыраның сипаттамасы, және байырғы түрік бітігі мәтіндері толық берілмеген. Осы жолдардың авторы Қ. Сартқожаұлы Моңғолия Археология институтының лабораториясына жаңадан алып келген (08.07.2008 күні) саз аспабын көріп жазуын көшіріп алуға талпынды. Институт қызметкерлері ұйғармады. Біз осы саз аспабы туралы алғашқы толық емес ақпаратты 2008 жылдың төртінші мезгілінде «Егемен Қазақстан» сияқты 4 газетке жарияладық. Кейін 2008 жыл баспадан шыққан Моңғолия Археология институтының «Studia Archaeologica» атты кезекті басылымы қолымызға түсті. Осы жинақта Ц. Төрбат, Д. Батсүх, Т. Батбаяр, Н. Баярхүү, Т. Идэрхангайлардың «Моңғол Алтай үңгірлеріндегі жерлеу ғұрыптары» мақаласы жарық көрді [1, 274–292-66.].

Осы мақаладағы Жарғалант-Қайырхан тауындағы «Үңгір тас» үңгіріндегі жерлеу ғұрыпына байланысты қысқаша сипаттама берілген екен. Мұндағы байырғы түрік бітігі мәтіні мен саз аспабының сипаттамасы берілмеген, және ақпараты толық емес еді. Біз сол мақаланы пайдаланып алғашқы ғылыми мақаламызды Қазақстан Республикасының «Дала мен қала» газетіне «Атадомбыра» деген атпен жарияладық (2010 ж. №47). Әрине, толық ақпарат болмағандықтан бұл мақалада аздаған кемшілік тұстары болды. Осы мақала Түркияның <http://www.tdtkb.org/> сайтында жарияланды. Қазақстан Республикасының Мәдениет министрлігі тарапынан 2010 жылы 22 желтоқсанда ұйымдастырып өткізілген «Жалпы тіл білімі және түркі тілдерінің өзекті мәселелері» атты халықаралық ғылыми-теориялық конференциясында осы жолдардың авторы «Ертеорта ғасырдан жеткен домбыра» деген баяндамасы тыңдалып, конференция жинағына жарияланды [3, 34–41-66.]. Бұл мақалада саз аспабы табылған жердің, үңгірдің, табылған олжалар мен домбыраның толық емес сипаттамасы, домбыраның мойнындағы бітігі жазудың бір түпнұсқасы, транслитерациясы, транскрипциясы, аудармасы мен түсініктемесі ғана берілді. Біздің мақаламызға байланысты Қазақстан Республикасының ҒА-ның М. Әуезов атындағы Әдебиет және Өнер ғылыми зерттеу институтының ғалымдары, С. Кузенбаева (Өнертану ғылымдарының докторы, профессор), А. Мұқан (Өнертану ғылымдарының кандидаты), Қ. Кенжалиндердің (фолклортанушы, филология ғылымдарының кандидаты) ғылыми мақалалары жарияланды («Дала мен қала» газеті. 2010. – №49–50). Бұл үш ғалымның мақаласында жаңадан табылып отырған домбыра әлемнің шертпе аспаптарының атасы деген қорытынды жасап, өнертану ғылымына қосылған аса құнды жаңалық деп бағаланды.

Германияның Бонны-Райндағы Фридрих Вильгельм Университеті мен Моңғолия ҒА-ның Археология институты 2014 жылы «Далалық

атты сарбаздар құндылықтары» деген атпен аталған жинақтың каталогы «Далалық атты сарбаздардың құндылықтары: VII–XIV ғғ. Моңғолиядағы үңгір қабірлерінен табылған таңдаулы мұралар» деген қосымша атаумен неміс, және моңғол тілінде жеке-жеке жинақ боп жарық көрді.

Ф. Вилгелъм Университет жаңғыртушылары Үңгіртастан табылған саз аспабы, қорамсақ, садақты оқтарымен қоса моңғолия тарапына тапсырған. Осы жинаққа Жарғалант-Қайырхан тауынан табылған Үңгіртас қабірі, ондағы тарихи-мәдени құндылықтар, саз аспабы туралы төрт мақала жарияланған. Онда: Ц. Төрбат, Д. Батсұх, Т. Батбаярлардың «Жарғалант-Қайрханнан табылған саз аспабы» [4, 154–170 хх.], Ц. Баттулғаның «Саз аспабындағы байырғы жазу» [5, 171–179 хх.], Д. Ганпүрэвтің «Алтайдан табылған ятпа аспабы және оны қайта жерлестіру» [6, 184–194 хх.], Д. Батсұх, Т. Баярлардың «Жарғалант-Қайырхандағы үңгір қабірі» [7, 207–242 хх.] мақалалары жарық көрді.

Моңғол зерттеушілерінің ағат тұжырымдарын төменде арнайы сараптаймыз.

Біз Жарғалант-Қайырханның үңгір қабірінен табылған археологиялық мұралардың сипаттамасын Д. Батсұх, Т. Батбаярлардың мақаласынан қысқартып алып, ондағы фото, сызба суреттерін Атласқа енгізіп отырмыз [6, 206–241 хх.]. Бұл нысандағы мұраларды Атласқа енгізіп отырған мақсатымыз, оқырман қауым мен ғылыми ортаны баба тарихтың, этно-мәдениетімен Көк Түріктердің тарихи-мәдени мұраларымен таныстыруды жөн көрдік.

Жарғалант-Қайырхан тауынан табылған мұралар сипаттамасы.

Үңгірдің сипаттамасы. Үңгірдің аузы тік орыналасқан. Кіретін адам тура төменге қарай сырғиды. Үңгірдің аузы 86×60 см. Тікше үңгірдің еденінен сыртқы ернеуіне дейінгі өлшемі 95 см. Ішкі өлшемі 130×280 см. Үңгірдің ішке кіретін сол жақ босағасына аздаған тас үйілген (сурет 1). Жердің қиғаштығына байланысты сырттан сырғып түскен тас жиналып қалған. Археологтар барып көрген кезде үңгірдің ішіндегі жер топырақты алғаш рет осы үңгірді талқан Н. Дандар қазып сыртқы бетінің алғашқы бейнесіне өзгеріс енгізген. Жалпақтығы 35 см, тереңдігі 20 см жерді қазып көрген. Топырақтарын үңгірдің ауыз жағына қарай үйген. Үңгірдің шығыс жақ қабырға тұсында екі үзеңгі мен ердің қапталы анық көрініп жатқан екен. Ал, жартылай көміліп, үңгір қабырғасының жанында жатқан саз аспабын Н. Дандар Ч. Энхтөрге апарып берген. Ердің астыңғы жағынан қорамсақ оғымен табылған. Қазба жұмыстың нәтижесінде бас сүйегі бүтін адамның қаңқасы 1 дана, 20 дана садақтың темір оғы, оқтың ағаш сабтары, жалпақ қасты қазақы ер, түрік үзеңгі (2 дана) табылған [1, 275–279 хх.].

Жарғалант-Қайырхан тауының үңгір орналасқан белдің бетінде қола дәуірінің ұстындары, қорымдары, ежелгі молалар, кейінгі түрік дәуірінің барықтары (ғибадатхана), онымен қоса қойылатын тасмүсіндер көптеп кездеседі.

Бас сүйек. Монғолия Республикасы Ғылым Академиясының Археология институты үңгірден табылған адам қаңқасына антропологиялық зерттеу жүргізген. Адам қаңқасының палеоантропологиялық анализ көрсеткіші төмендегідей. Онда бас сүйек жақсы сақталған. Бастың сол жақ еңбегі бұрын жараланып, кейін толық сақайған белгісі қалған. Бас сүйектегі тыртық ту баста қандай бір үшкір ұшты қарумен ұрғызғаннан пайда болған сияқты. Оқтың орны емес. Тыртық мөлшері 3,6×2,0 см. Бас сүйектің төбесі мен маңдайында бас терісінің құйқасы сақталған. Адам қаңқасының эпифазы мен бас сүйектің жіктері, тістің жалпы сипатына қарағанда 20–25 жастағы жас жігіт деген қорытынды жасалған. Бойының биіктігі 166,7 см, еркек адам [1, 279 х.].

Жарғалант-Қайырхандағы аталмыш нысаннан байырғы түріктердің (ж.с. III-X ғғ) жерлеу дәстүрі бойынша қайтыс болған адамның мүрдесімен қоса көмілген төмендегі мұралар сақталған. Бұл мұралар сол дәуірде адам жерлеу салт-дәстүрінің стандартына айналған мұралар. Онда:

1. Жалпақ қасты қазақы ер қаңқасы. Ағаштан үлкен шеберлікпен жасалған. Қапталының ұзындығы 41,5 см, жалпақтығы 15,2 см, қалыңдығы 7,8 см. Алдыңғы қасының биіктігі 15 см, жалпақтығы 32 см, қалыңдығы 5,8 см.

Алдыңғы, артқы қастарын ердің қапталына ырып отырғызып, иленген қайыс таспамен бекіткен. Қайыс таспа аттың арқасына батып тұрмау үшін ердің қаптал ағашының таспа келетін жерін ойып, қапталмен бірдей теп-тегіс етіп қосқан. Ер қапталының қанжыға өткізетін жерінде оңға жуық тесіктер шығарған. Қанжығаға арыналған бұл тесіктер шаруашылық қажеттілігін атқару үшін жасалған болу керек (сурет 2).

2. Қарапайым ер қаңқасы. Қапталының ұзындығы 40 см, жалпақтығы 14,2 см, қалыңдығы 7,8 см. Жартылай шіріп, ердің оң жақ қапталы мен артқы қасы жоқ боп кеткен (сурет 3).

3. Темір үзенгі 2 дана (сурет 4). а) биіктігі 15 см, жалпақтығы 12,4 см, қалыңдығы 6,1 см; б) биіктігі 15,2 см, жалпақтығы 12,7 см, қалыңдығы 6,3 см.

4. Сауыттың пластинкалары (сурет 5). Сауыттың төрт дана пластикасы мүрдемен бірге көмілген.

а). Биіктігі 9,5 см, ені 4,4 см, қалыңдығы 0,1 см, салмағы 9,6 гр.

б). Биіктігі 7,3 см, ені 3,7 см, қалыңдығы 0,1 см, салмағы 6,2 гр.

в). Биіктігі 7,7 см, ені 4 см, қалыңдығы 0,1 см, салмағы 5,2 гр.

г). Биіктігі 5,7 см, ені 3,1 см, қалыңдығы 0,1 см, салмағы 3,1 гр сауыт пластинкалары сопақ төрт бұрышты.

5. Қорамсақ. Ағаш, қайыңтоз (қайыңның қабығы) сүйек, қамыс, теріден жасалған (сурет 6). Қорамсақтың биіктігі 51 см, жалпақтығы 20 см, ені 9,6 см. Сопақша (овальный) эллипс формалы. Қорамсақтың сыртқы қабын қайыңтозбен иіп келтіріп, жалпақ тақтай ағашқа бекітіп жасаған. Қорамсақтың бет жағы қайыңтозбен қапталғандықтан

доғалана дөңестеліп келіп, жалпақ ағашка бекітілгендіктен артқы жағы тегіс көрінеді. Дәл осы қайыңтозбен тақтай ағашка бекітілген жердің сыртын (2 жерден) жіңішке сыздық ағашпен (қамыс) қырсаулап бекітіп тастаған (сурет №6). Бұл қорамсақтың берік болуына септігін тигізген. Қорамсақтың ауыз жағы ұлы денесіне қарағанда кең болып келгендіктен жаңағы сыздық ағаштың бас жағын сыртқа қарай иіп келтірген. Сыздық ағаштың өлшемі: ұзындығы 87,5 см, жалпақтығы 11 см, қалыңдығы 1,4 см. Қорамсақтың ауыз жағының артқы тақтай ағаш ұлы денесінен жалпақ болып келген. Соның ішін тағыда қайыңтозбен астарлап оның шетін қорамсақтың аузының ішіне бүктеп кіргізіп келіп, екі шетін тақтай ағашқа төрт шегелікпен (ағаш шеге) бекіткен. Қорамсақтың ауыз жағындағы қалған екі тесік басқа бір нәрселерді бекітуге арналған сияқты (сурет №6). Қорамсақтың мойнын сүйекпен қырсаулап, бет жағын сүйек және қамысты сыналап жалғаған сыздықпен қырсаулаған (сурет №6).

6. Садақ (жақ). Ағаш, мүйіз, сыздық қайыс, тарамыс, теріден жасалған. Ұзындығы 134 см, ені 12 см, қалыңдығы 4 см. Жақ-мүйіз, сүйек және ағаштан тарамыс, сыздық қайыс арқылы құрап жасалған, құранды сайман. Жақтың иініне ағашты алып оны мүйізбен астарлап (қабаттап) тарамыспен қатайта орап тастаған. Астар болушы мүйізді тегістеп алып, иіген 4 дана сүйектен құралған. Әрбір құрастырған жалғауды тарамыспен орап қайыңтозбен қаптаған. Мұнда жақтың беліне қайыңтозды көлденеңінен емес ұзынынан орап бекіткен. Жақтың басын қатты ағаштан жасап, керткік шығарған. Топырақ астынан екі иіні мен белі үш бөлініп сынып жатқан жерінен қазып шығарылды (сурет №7). Кірісі сақталмаған.

7. Оқ. Барлығы 23 оқ табылған. Оның сабағының барлығы жұмыр келген. Бірнеше оқтың сабағын соншама шеберлікпен жалғап жасаған. Оқтардың сабағы ағаш, тарамыс, қайыңтоз, темір, тері және қауырсыннан (қанат) құрастырылған (сурет №8). Оқтардың сабағының табанын жасауға тарамыс, тоз немесе ағаштың қабығын қабаттап орап, оны кейде қызыл бояумен бояған. Оққа үш қауырсын орналастырған. Қауырсын жапсырған жерге бояу жаққан. Үш қырлы оқтың сабағының қалыңдығы 77,3 см, диаметрі 0,83-1,05 см; төртқырлы оқтың сабағының ұзындығы 69,5 см, диаметрі 0,73-0,95 см.

Қазба жұмысы кезінде 20 жебе табылған. Темір жебелердің көбі үш қырлы екен. Екі қырлы бір ғана жебе табылған. Жебелер жетесі арқылы сабаққа кіргізе отырып, сыртын тарамыспен берік етіп орап тастаған. Жебенің ұзындығы 8,0-15,0 см, жалпақтығы 1,1-3,0 см, салмағы 6,3-19,0 гр. (сурет №8).

Кісе белдіктің қайысы шіріп кеткендіктен еш бір белгі қалмаған. Белдіктің темір айылбастары, темір құймалар; әртүрлі салпыншақтар ілінетін қапсырмалар сақталған. Темір құймаларында ою-өрнек салынған әшекейлер жоқ. Керісінше әрбір құйманың ортасы төрт бұрыш тесіктермен берілген. Бұл тесіктерге іскек, жанқайрақ, пышақ, қанжар, кісеқалта (қаптырғақ), қорамсақ бекіткіш шығырықтар ілуге

арналған (сурет №10).

Қорамсақ бекітетін екі шығыр табылған. Оның біреуінде жарты ай формалы үш көзді, екіншісі төрт көзді (сурет №9).

8. Пышақ. Ұзындығы 21,8 см, түзінің жалпақтығы 1,9 см, қалыңдығы 0,45 см. Бүгінге дейін қолданыста жүрген қазақ ұсталарының жасайтын қарапайым кездігі.

9. Саз аспабының сипаттамасы. Мұндағы барлық өлшемдер, сипаттамасы Ц. Төрбаттың «Жарғаланат-Қайырханнан табылған саз аспабы» [4, 162–166 хх.] атты мақаласынан алынды. Аспапты тұтас ағаштан ойып жасаған (Сурет №11).

Саз аспаптың жалпы ұзындығы 72,3 см.

а) Аспаптың шанағы: ұзындығы 35,3 см, ені (жалпақтығы) 10 см. Шанақтың бетінің қалыңдығы 1,79–4,21 мм (Сурет №11). Шанақтың бетіндегі тиектің алдыңғы жағында екі кішкентай тесік бар. Бірінші тесіктің диаметрі 8 мм, екінші тесіктің диаметрі 4,4 мм. Бірінші тесікті арнайы тығынмен тығындап қойған (Сурет №11б; 12^а).

Шанақтың бетіне тиек жабысып қалған. Тиек шанаққа көлденең емес ұзына бойна (аспаптың мойнына параллель) жабысқан (Сурет №12^б). Тиектің екі кертгігі бар әр керткіктің өлшемі 0,8 мм, тиектің ұзындығы 5 см, биіктігі 6,7 мм (Сурет №12^а).

Шанақтың артқы жағының формасы дөңестеу томпақша келген. Осы бетіне петроглифтерді ойып безендірген (Сурет №14). Шанақтың бет жағындағы тесікке пара-пар айшық таңбалы \oplus формалы тесік шығарған (Сурет №11^а). Өлшемі 1,9x2,4 см. Аспаптың артқы шанағының екі бүйіріне жазу жазылған.

б) Аспаптың мойны: Мойнының ұзындығы 37 см. Аспаптың бетімен мойнының қосылған жерінің өлшемі 2,8x3,2 см. Аспаптың шанақ, мойнын тұтас ағаштан жонып жасаған. Мойнының орта тұсы 2,4x1,8 см, мойнының басына таяу жері 2,1x2,7 см.

Аспаптың мойны қазақтың қарапайым домбырасына ұқсайды. Мойнының бет жағының ортасы сәл дөңестеу, екі шеті сәл ғана (1-2 мм) жатыңғы қиғаштау.

Аспаптың мойны алдыңғы шанағына қарай қайырыла қисайып қалған. Мойнының қисаю себебі төмендегідей. Онда: Бірінші, қандай бір осындай ағашты қабырғаға сүйеп қоя салса бір айдың ішінде қисайып қалады. Екінші, аспапта ішек болған. Ішекті көшпелі түркілер қойдың аш ішегінен іріп жасайды. Ішек кепкен сайын тартыла-тартыла үзіледі. Міне бұл да мойынның қийсаюына, тиектің орнынан жылжып кетуіне әсер еткен (Сурет №13).

в) Аспаптың басы бұғы немесе аттың басына ұқсас бейнелеген. Құлақтың түбінен танауға дейін 4,9 см. Төбеден танауға дейін 4,9 см. Бастың дәл төбесін астыңғы тамаққа дейін ойып, төрт бұрыш тесік шығарған. Өлшемі 8,6x6,8 мм. Осы тесіктің оң және сол жағынан, жақ пен құлақтың қосылған тұсынан (көлденеңінен) тағы бір тесік шығарған. Оның диаметрі 6–7 мм. Төбедегі төрт бұрыш тесік арқылы кіріп келген қос ішекті, оң және сол жақтан кіріктірілген құлақ екі

ішекті қатайтып, босатып отыру үшін осы көлденең тесік жасалған сияқты. Өкініштісі, қабірде аспаптың екі құлағы сақталмағын.

Екі құлағының ортасына, төбедегі төрт бұрыш ойықтың алдыңғы жағына аттың кекілін мүсіндеген. Осы кекілдің оң және сол жағына аттың (жануардың) құлағын жатқыза бейнелеген. Жануардың танауын, аузын жонып бейнелеген. Танауының екі ұшын ала, жағына қарай ойқыш жасап, одан соң жануардың жақ сүйегін шығыңқы етіп мүсіндеген. Екі жақтың астына қобы шығара ойып келтірген.

Саз аспабының басы бұғы мен бұланның басына ұқсас. Бүгінгі күннің домбыраларындай қалақ бас емес. Ежелгі дәуірден келе жатқан аң стилімен жасалған (Сурет №12).

Қазіргі Түркілер соның ішінде Қазақ халқы мұсылман дінін қабылдағаннан кейін аң стилінен алыстап кетті. Себебі, Тәңіршілдіктің барлық нышандарын жоймайынша, мұсылман дініне бүкіл халық бой ұсыну мүмкін емес еді.

Домбыра пернесі. Аспаптың тоғыз пернесі болған (Сурет №13^в). Тоғыз түркілердің киелі саны. Этностың бір символына айналған сан. Пернелерді ішекпен немесе жіппен тақпаған. Ырғай, қараған немесе қайыңның ішкі жұқа қабығынан таспалап тіліп алып, перне етіп жапсырған. Перне етіп жапсырған жұқа қабыршықты домбыраның мойнын орап орналастырған. Осы кезде домбыраның мойнына жазылған әріптердің үстінен таспалап жапсырған перне қабыршықтары басып қалған. Жазудың кейбір әріптері қабыршық астында қалып қойған.

Саз аспаптағы мәтіндер. Мұнда барлығы 5 мәтін (жазу) жазылған. Барлығыда жақсы сақталған (қараңыз. Сурет №15, 16, 17).

Бір жол жазу аспаптың мойнының қырына, қалған 4 жазу аспаптың шанағының сыртына, петроглиф іспетті суреттердің шетіне үшкір ұшты сайманмен сызып жазып қалдырған.

Жазу №1. Саз аспабының мойнының қырына жазылған. Оның кейбір әріптерінің үстін ұшқат немесе қарағанның қабығынан таспалап тіліп жасаған перненің астында қалған. Бұл жазуда бір қос нүкте, 16 әріп кескіні жазылған (Сурет №15).

Саз аспабындағы жазуды алғаш рет Берлиндік Peter Zieme оқуға талпынған. Демек, әріптерді дұрыс тани алмаған. Ол 12 әріп кескіндерін таныған. Домбыра мойнындағы жазу. Түпнұсқа:

Деген 16 таңба, бір қос нүкте бар. Әрбір әріп кескіндерін домбыраның мойнына ойып жазған. Peter Zieme жоғарыдағы графикалардың 1, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16 таңбаларын дұрыс таныған [2, pp. 378–379]. Ал қалған 3, 4, 5, 11 таңбаларын көре алмаған. 12-ші таңбаны

◆ графикасы деп танып «-nt» деп оқыған. Осының салдарынан саз аспабындағы мәтінді дұрыс оқи алмаған. Былай қарағанда 12-ші таңба ортасында нүктесі бар ромб іспеттес боп көрінеді. Демек, ол ортадағы нүкте ағаштың өз эрозиясы. Ромб тәріздес таңбаның үстіңгі жағындағы имек сызықты байқамаған болуы керек. Әріптердің үстін басқан қара дақтар саз аспабының пернесі етіп жапсырған қабықтардың қалдығы.

Екінші рет осы жолдардың авторы көшірмесін, транскрипция, аудармасы мен түсініктемесін жазып бірнеше мәрте жариялады [3, 34–41- 66.].

Кейін Ц. Баттулга оқылымын, аудармасын жариялады [5, 170–179 хх.]. Ц. Баттулга осы жазудың 3-әріпінің үстіне кейін өрнек ретінде **ᠰ** деп сыза салған сызықтарды «d» деп оқып қате жіберген. Оның сыртында үшінші **᠑** (r) әріп төртінші әріпті ретінде таныған [5, 176 х.].

Мәтінің түпнұсқасы:

ᠰᠢᠮᠲ ᠰᠢᠰ: АРОХОХрАж᠑

Транслитерациясы:

ᠰ² p r¹ küü ḏḡre: sb²t¹d²mz

Транскрипциясы:

ᠰurag küü ḏḡre sebit idmis

Аудармасы:

Жұпар күй әуені бізді сүйісіндірді.

Түсініктеме:

1. Жазудағы бір сөз тіркесіндегі 1-әріп кескіні түрік тілінің үйлесім заңдылығына бағынбаған. Қараңыз, басқы **᠑** (ᠰ², j) таңбасы жіңішке айтылатын сөзге, ал үшінші таңба **᠑** (r¹) жуан айтылатын сөзге жазылатын әріптер. Байырғы түрік бітігтің грамматикасына б.з. 552–570 жылдары реформа жүргізілген. Ал мынау одан бұрынғы дүние. Реформадан бұрын байырғы түрік бітігтерінің әріп-таңбаларын ағымдағы түрде қосып жаза беретін болған. Ол дәуірде жазудың грамматикалық ережесі жасалмаған. Сондықтан б.з. VI–VII ғасырларда жасалған болуы мүмкін деген болжам ұсынамыз.

2. 12-әріпке саралтама жасасак:

- Орта Азияда = **ᠰ**, б.з.б. I ғғ. [8, 128-6.];
- Хуанхэ (Сарыөзен) = **ᠰ** б.з. III–VIII ғғ. [8, 128-6.];
- Кубань = **ᠰ** б.з. VII–IX ғғ. [9, с.128];
- Моңғол Алтайы = **ᠰ** б.з. VI–X ғғ. [8, 130-6.];
- Оңтүстік Енисей, Дон = **ᠰ** б.з. I–X ғғ. [10, с.70];
- Моңғол Алтайы = **ᠰ** б.з.б. VIII–III ғғ. [16.129-6.];
- Мондар Соккан (горный Алтай) = **ᠰ** б.з. I–VI ғғ. [10, с.85];
- Большой Бом (горный Алтай) = **ᠰ** б.з. I–VI ғғ. [10, с.85];
- Енисей (реформадан соң) = **ᠰ**; **ᠰ**;
- Орхон (реформадан соң) = **ᠰ**; **ᠰ**;

Бұл кескінінің эволюциясы осылай өзгерген болуы мүмкін. Олай болса **ᠰ** таңба логограммалық «ев» (журень) деген мағына беретін тым көне кескінінің бірі болмақ. Түрік бітігке б.з. 552–570 жылдары реформа жүргізілгенде «b²» дыбысты **ᠰ**; **ᠰ**; **ᠰ** деп белгілеп байырғы түрік графикасының қорына қосқан. Оған дейін «b²» дыбысының орнына «b¹» таңбасы қолданыста болған. Саз аспабын жасаушы адам өздерінің ұлттық рухани дәстүрін жақсы білетін сауатты адам болған болуы мүмкін. «b²» дыбысын буындық әріп қолданып келген кездегі **ᠰ** кескінімен белгілеген. Нәтижесінде «b²» дыбысы деп таныдық. Бұл талпынысымыз саз аспабындағы сөйлемнің логикасына дөп келді.

3. «күй» лексемасы. Мұндағы В таңба *ök, kö, kü, ük* деп оқылынады.

Бұған қоса **М** (*ü*) таңбасы қоса жазылған. Өйтсе, «*küü*» деп оқылады. Бұл сөз ежелгі түрік тілінде «*kügü*» болған. Ортадағы «*g*» фонемі түсіп қалып V–VI ғасыр дәуірінде «*küü*»деп айтылған сияқты. Бүгінгі қазақ тілінің «*küj*» сөзінің де айтылымы осыған ұқсас. Түрік тілінің осы сөзін қытайлар ерторта ғасырда «*ch'ü*» деп белгілепті. Ұйғыр графикалық мәтінде «*tükedi Afrin çog Tegin kügi*» «Африн-чор Тегін күйі түгесілді (аяқталды)» [Uig.VIII]. Мани гимндерінде (VIII–IX ғғ), Қараханид дәуірінде (XI–XII ғғ), шағатай жазбаларында (XIV–XV ғғ), 1172–1173 жылдары құрастырылған шағатай-перс тілінің сөздігі (авторы Мұхаммад Махди Хаан) еңбектерде «*köög, küüg, kügi*» формада «ән, әуен, күй» деген мағынада берілген [11, p. 709, 711]. Өйтсе, бұл деректер «*küü*» сөзін «*күй*» деп оқып аударуымыздың жөн екеніне дәлел бола алады.

4. «*öge*». Бұл сөзді түркі тілдерінің сөздігінен кездестіре алмадым. Қазақ халқы ешкі малы лағынан жерігенде «шөре-шөре-шөре» деп озандатып, әндетіп, әуендетіп отырып лағын алдыратын-ды. Өйтсе, бұл сөз көне түрік тілінің «*әуен*» деген сөзі екені мағынасынан, қолданысынан өзін-өзі ақтап тұр.

Бұл ақпарат бізге – бүгінгі XXI ғасырда өмір сүріп отырған бүкіл түркі әулетіне домбыраның күй жанры б.з. VI–VII ғасырда әлдеқашан қалыптасып қойғанына дәлел бола алады. Олай болса күй жанры біздің жыл санауымыздан бұрынғы Сақ, Сяунну дәуірінде домбыра түркі этносының рухани байлығының бірі болған деген тұжырым жасауымызға болады.

Жазу №2.

Саз аспабының сыртқы бетінің үстінгі жақ шетіне жазылған бірінші сөздің (оңнан солға қарай оқылуы бойынша) 4-әріпін ойып жазған. Одан соң қос нүктені ойып, одан кейінгі 4-әріпті үшкір ұшты құралмен сызып жазған. Оңнан солға қарай санағанда екінші әріп **Ә** (*d¹*)-ны теріс қаратып **П** (*ŋ*) мен **Ж** (*d¹*) әріптерінің белін басып сызық тартқан. Одан соң **Х** (*č*) әріп сызған.

Түпнұсқа: **АҮӘН: АҮӘД**

Компьютерлік нұсқасы: **ХҮӘк: оЛВФ**

Транскрипциясы: **Ajbilis(1) qadunč (2)**

Түсініктеме:

(1). Бірінші сөздің 4-әріпін **Ц**. Баттулга **Ү** (*γ*) деп танып «*ajlyu*» деп оқып, әуез (мелодия, напев) деп аударған. Бұл сөзді жеке жол ретінде таныған [5, 174 х.]. Қос нүктеден кейінгі екінші сөзді бөлек жазу ретінде таныған. Біз бұған келіспейміз. Бұл екі сөз бірігіп бір ұғымды беріп тұр. Сондықтан да ортасына қос нүкте қойылған.

(2). Екінші сөзді бөлек жазу деп ұққан **Ц**. Баттулга «*qadunč*» деп оқып, «жырлау» (рассказывать былинну, петь былинну) деп аударған [5, 175 х.]. Түрік тілінің заңдылығы бойынша сөз соңындағы «*č*» дыбысының не алдына не артына «*у* (*ы*)» дыбысы келуге тиісті. Демек түпнұсқа мәтінде соңғы «*č*» дыбысынан кейін «*у* (*ы*)» дыбысы жазылмаған.

Σ(s2) болуға тиісті емес. Кей жағдайда қатаң айтылатын сөзге ұяң айтылымды әріп кескіндерін қолданатыны тағы бар. Демек Ц. Баттулга «S(?)u ärgüši» деп оқып, «даңқты күші» деп аударып келіп, келесі «inel» сөзін «атағы» деп аударған [5. 175 х.].

Байырғы түрік тілінде бүгінге дейін Su-даңқ деген сөз түпнұсқаларда кездесе қойған жоқ. Моңғол тілінің «tsuu (цуу)»=даңқ, биік аброй (высокое достоинство) деген мағына береді. Иә, бұлайша да аударуға болатын болуы мүмкін. «tsuu» лексиконы моңғол тілінде 7 түрлі мағына береді екен. Өйтсе, моңғол, түрік тілдерінің ортақ сөзі болуы мүмкін. Мұндай деректер аса көп кездеседі. Ал соңғы «inel» сөзі «текті» деген мағына береді. Ц. Баттулга бұны «атақ» (титул) деп аударған. Мұнысы әнтек келіңкіремейді.

Өйтсе, бұл тіркестер «даңқты, қуатты, текті [адам]» деп аударуға тура келеді.

Саз аспабы туралы сараптама:

Жоғарыда Батыс Моңғолия Алтай таужотасының Жарғалант Қайырхан тауының үңгірінен табылған саз аспабының орны, зерттелуі, археологиялық сипаттамасы мен аспабқа жазылған мәтіндердің түпнұсқасы, транскрипциясы, мен аудармасын және түсініктемесін дайындап алдарыңызға ұсындық.

Демек, бұл саз аспабы Орталық Азиялық ежелгі халықтардың қандай аспабы, қай халыққа тән мұра екендігіне сараптама (анализ) жасауды жөн көрдік.

2008 жылы жариялаған Ц. Төрбаттардың мақалсында «саз аспабы» деп қана ақпарат берді [1, 279 х.]. 2009 жылы Моңғолия археологтарының (Ц. Төрбат, Д. Батсүх) Германиядағы Вильгельм Фридрих атындағы Вонн Университетінің ғалымдары (J. Bemmeln, N.O. Höllmann, P. Zieme) бірігіп дайындағын жинағындағы мақаласында моңғолдардың екі ішекті «Морин хуур» (ат қобыз) деген аспабы деп тұжырым жасаған [2, pp. 376-379].

2014 жылы Моңғолияның Мәдениет, спорт, Туризм министрлігі, Моңғолия ҒА-ның Археология институты, Уланбатыр қаласындағы Ұлттық Орталық музей, Германияның Бонн қаласындағы Райны Ландес Музейі, Бонн Университетінің Археология ҒЗ Институты бірігіп Германияның Бонн қаласында «Далалық сарбаздардың мәдени мұрасы» атты көрме ұйымдастырған еді. Осы көрмеге қойылған тарихи жәдігерліктер қақында Моңғолия, Герман ғалымдарының ғылыми мақаласын жеке каталог ретінде жеке-жеке жинақ етіп неміс, моңғол тілдерінде жарыққа шығарған еді. Осы еңбекте Жарғалант Қайырхан тауынан табылған саз аспабы туралы жоғарда айтып көрсеткен авторлардың бұрынғы «Морин хур (ат қобыз)» деп жасаған тұжырымдарын өзгертіп моңғолдардың «Бойлық арфа» аспабы деген қротын жасаған [19, 70-180 хх.; 20, 154-170 хх.; 21, 180-194 хх.]. Аспаптағы жазу және басқа этнографиялық мұралар түрік этносына тән екенін айтып көрсетіп тұрсада оны моңғолдарға меншіктеген.

Моңғол зерттеушілерінің бұлайша 360⁰ өзгеріп аунап түсуіне

Германияның Бонн Университетінің Археология ғылыми зерттеу институтының жаңғыртушысы (реставратор) Сюзанна Шульцның жаңғыртпасы негіз болған [5, 163 х.].

Сюзанна Шульц Жарғылант Қайырханнан табылған саз аспабын былайша жаңғыртқан (қараңыз. Сурет №18).

Сюзанна Шульц өзінің жаңғыртпасын саз аспабының төмендегі сипаттамасын пайдаланып Арфа аспабы етіп жаңғыртқан. Онда:

- Аспаптың мойны имек болған
- Шанақтағы тиек көлденең емес мойынға паралель орналасқан.
- Аспаптың басының желкесінде төртбұрыш тесік болған.

Уәж: 1. Аспаптың мойны ту баста имек болмаған, түзу болған.

Оның дәлелі аспаб үңгір ішіндегі адам денесімен бірге топырақ астына көмілмеген. Ту баста көмілген мүрденің бір шетінде, үңгір қабырғасына сүйеп қойылған. Оның дәлелі шопан Дандар алғаш үңгірге кіргенде оның ішінде жатқан апабка көзі түсіп, соған тап болған. Одан соң үңгір еденін қолымен қазып басқа құндылықтарға тап болған. Археолог Ц. Төрбат бұл эпизодты анық жазып монғол тіліндегі мақаласында жариялаған [1, 276 х.].

Қандай бір таяқ іспетті сабау ағашты қабырғаға сүйеп қойсаңыз 2-3 ай ішінде бас жағы қисайып майысып қалады. Бұлай майысуына аспаптың қос ішегі тағы да әсер еткен. Оның сыртында ту баста аспаптың мойныны имек болған болса иілген тұсының ағашы шытынап айырылып кетпес еді. Мұнда, кейін 1500 жыл бойы қоңыр салқын, суық және жылы ауаның алмасуынан ағаш кеуіп иілген кезде дәл сол тұсы шытынап жарылып кеткен.

2. Шанақтағы тиек ондаған ғасыр бойы ішектің астында тұрып ішекпен бірге тартыла келіп, бұрынғы көлденең орнынан жылжып аспаптың ұзына бойына паралель болып тоқтаған. Тиекте екі ғана кертік бар. Бес дана кертік жоқ. Бұл реставратордың ойдан шығарған жасанды ақпараты.

Тиектің қабырғасында иненің көзіндей үш дана тап (ине, әлде тебен тәріздес сайманның ұшы жартылай кірген) бар. Бұл тап тиектің келесі екінші бетіне тесіп өтіп кетпеген. Иненің көзіндей үш тап дауысты жаңғыртуға әсер ететін болғандықтан арнай жасаған болуы мүмкін. Ал егер ішекке арналған болса екінші жағына тесіп өткен болар еді. Сонсоң сол тесікке ішекті байлар еді. Ондай мүмкіндік мұнда жоқ. Сондықтан да, Сюзанна-ханумның аспапта ішек байлауға арналған 5 тесік болған деген дәлел мүлде жалған.

3. Сюзанна-ханум аспаптың мойнының желкесіндегі төртбұрыш тесікке тік діңгек орнатып арфаға ұқсатқан.

Осы төртбұрыш тесікке тік діңгек (вертикальная палка) орналасқан болса, ол неге сақталмаған деген сұрақ туады. Сюзанна-ханум аспаб басындағы ойыққа діңгек орнатуы ғылыми дәлелсіз әрі шектен шыққан фантазия болған. Аспаптың кішкентай тиегіне дейін сақталып тұрғанда 22-31 см өлшемді палка неге жоғалды? Әрине ту баста ондай тік палка болмаған. Керісінше осы төрт бұрыш ойық арқылы кірген қос ішек екі

жақ шықшыттан кірген құлаққа бекітілген. Қос құлақ ішекті қатайтып, босатып күйге келтіруге арналған.

4. Сузанна Шулыц ханум аспабтың мойнына орап көлденең жапсырған тоғыз дана қабық таспаларды көре тұра бұл туралы бірде бір әрекет жасамаған. Ал, Петр Цима: «мойындағы жазу қарақоңыр түсті таспа қабықтың астында қалған. Оның себебін түсінбедім» [2. р. 378] дейді. П. Цима көрген, сезген детальд жаңғыртушы С. Шулыц көрмей, елемей кетуі мүмкін емес. Бұл саз аспабының пернесі еді.

5. Сузанна Шулыц ханумның жаңғыртқан аспабына үлгі еткен ежелгі Арфалардың сипаттамасын төменгі таблицадан қараңыз (Кесте 1).

Бұл таблицадан көрсеткен аспаптар классикалық көшпелі тұрмыстағы халықтарға тән мұралар емес. Пазырық аспабы Оңтүстік тайгада, Енисей іспеттес алып дария бойында өмір сүріп, қайықпен нәпақасын тауып жеген халықтың мұрасы екені көрініп тұр. Ал, Ольви, (Торопох) аспаптары тағы соның бір кейпі. Бұл аспапты пайдаланушылар далалық классикалық көшпелілер емес, жартылай отырықшы аңмен, соның ішінде балықпен айналысқан халықтар екені көрініп тұр.

Кесте 1

Трансаксон мәдениеті әсерінен Орта Азия түркілерінде пайда болған Арфа тәріздес аспаптардың сипаттамасы (Сурет №20, 21).

| № | Табылған жері | Хронологиясы | Жалпы ұзындығы | Шанақ (см) | | | Тік діңгек ұзындығы (см) | Тірек саны | Қосымша детальдары | Саз аспабының бет бейнесі |
|---|---------------------|--------------|----------------|----------------------|------|------------|--------------------------|------------|---|---|
| | | | | Қақпа-ғышық ұзындығы | ені | Білік-тігі | | | | |
| 1 | Туулы Алтай пазырық | Ж.с.6 V-IVғғ | 83 см | 26 | 4-12 | 5-9 | 24 | 2 | - Шанақ ортасына + деген айшық таңбалы тесік бар. - Шанақтың екі басын жұқа жарғақ терімен қаптаған. | Қайық тәріздес, құранды тік бұрыш арфа аспабы |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|--------------------|----|--|-----|-----|------|---|---|---|
| 2 | Украина, Оляви қаласы маңының молпасы | Ж.с. III-I ғғ. | 77 | = | 6,5 | 4,5 | 30,6 | 3 | - Шанақтың бір басына ағаш қақпақ салған. Екінші басын жұқа терімен қаптаған. - Дінгегінде құстың, шанақтың бір басына оюдың мүсіні орналастырылған. | Қайық тәріздес, құранды тік бұрыш арфа аспабы |
| 3 | ҚХР. Шыңжаңның Турфан маңы. Янхей I молаларынан 6 дана құнқоу табылған. | Ж.с.б. VIII-II ғғ. | 61 | Шанақ 30-32; Мойнының ұзындығы 35-36 см. | 9,8 | 3,5 | 22 | 3 | - Шанақтың бетін қой терісімен қаптаған. - Шанақтың сыртқы бетінде үшбұрыш (Δ) тесік бар. | - Тұтас ағаштан шанағын ойып, ішіне келденен 5 дана жастық ағаш салып, үстіне сыздықпа шыбықты ұзына бойына орналастырып, оның үстіне шанақтың қақпағын жағсырған. - Дінгек шанаққа қарай күсіея орналасқан. |

| | | | | | | | | | | |
|---|--|-----------------------|------|-------------------------|-------------|-----|----|------|---|---|
| 4 | ЮСР. Шыңжаоның Жағунлук I (Тахаламақан шөлінің шығыс жағысы) мола-сынан 2 дана «Құндық» табылған. ЮСР Шыңжао Жағунлук XIV. Қонқуу | Ж.с.б VIII-II ғғ. | 61,6 | Мойнының ұзындығы 33 см | 6,5-12,2 | 6,9 | 31 | 3 | - Тік дінгекті басқы тесікке берік орналастыру үшін сына қоса қағылған. - Дінгек шанаққа қарай бағытталап қосая орналасқан | - Тұтас ағаштан мойнын жонып, шанағын ойып жасаған. - Шанақтың шетінде ағаш шегенің орны бар. бұл шанақтың бетін терімен қаптап бекіткенінің айғағы. |
| | | Ж.с.б. VIII-II ғғ. | 87,6 | Мойнының ұзындығы 46 см | 6,8-13,2 см | 6,8 | 31 | 3 | - Тік дінгекті ортан белінен арнайы иіп шанаққа қарай бағыттаған. | - Тұтас ағаштан мойнын жонып шығарып, шанағын жайпайта, элифс формалы етіп жасаған. - Шанақ түбінде формалы тесік бар. |
| 5 | Батыс Сібір. Хагты ұлтының «Торроп-қо» атты арфа аспабы. | Көнеден жеткен аспаб. | 90,0 | - | 20 | - | 60 | 5-13 | - Ішек байланатын Тік дінгектің орнына құстың мойнының мүсінделп тұтас ағаштан жонып шығарған. | - Тұтас ағаштан жонып ақу немесе қаздың мойнын шығарған. - Ойып жасаған шынақтың бетін (қақпағын) жұқа ағаштан салған. |

Батыс Қытайдан (Шығыс Түркістан) табылған қоңқу аспаптарының арғы тегі парсылар екені ғылымда дәлелденген құндылықтар. Бұларды ат үстінде жүрген далалық көшпелілер толық пайдалана алмайды. Тек қана жоғарғы таптың Ордадағы хандар, ханумдар, бекзадалар ғана пайдаланған. Бүкіл халықтық болып үлгірмеген аспаптар. Осы жағын жаңғыртушы Сузанна Шульц ханум ескермегендіктен үлкен қателікке ұрынған.

Жоғардағы таблицада салыстыра көрсеткен Пазырық, Ольви қорымнан табылған алғашқы екі аспаптың бірінде 2, екіншісінде үш ішек болған. Ішектері жылқының құйрығынан жасалған топ қылдан болған. Оның дәлелі аспаптағы ішектің іздерінің табы ніріп жасаған жіңішке ішекпен салыстырғанда жалпақ болған. Ал, біздің сөз етіп отырған нысанамыз – Жарғылант Қайырхан аспабындағы тиектің кертiгі 0,8 мм дәрежесінде. 1 мм-ге де жетпейдi.

С. Шульц ханум саз аспабын қытайлардың жетiлдiре өзгертiп, iшек санын оннан асырып тағып пайдаланған арфалар мен парсылардың б.з. XII–XVI ғасырлардан кейiнгi арфаларға ұқсатып жiберген.

С.Шульц ханум неге олай жасады деген сұрақ туындайды. Батыс еуропаның еуроөктемдiк идеологиясымен сусындаған зерттеушiлерге тән «көшпелiлер рухани мөдениет жасамайды» деген теорияның жетегiнде кеткен. Сондықтан да Жарғылант Қайырхан аспабын көшпелiлердiң рухани өнiмi емес, батыс өнерiнiң әсерiнен пайда болған мұра ретiнде қарастырған.

Ал, Монғолияның музыкатанушысы Д. Ганпүрэв мырза С. Шульц ханумының жымысқы идеологиясының түпкi мәнiне түсiнбей «арфа» деген атауды монғолдың «ятта» аспабы деп түсiнiп, оған монғолдық өң беру үшiн аспаптың желкесiндегi төртбұрыш тесiкке тауешкiнiң мүйiзiн сұғып, түзү тиектi домалақтап киiзүйге ұқсатып күлкiлi дүние жасап шығарған (сурет №14). Оған «Алтайн ятта (Алтай ятта аспабы)» деген айдар тағып ат берген [6, 180–193 хх.].

Мiне, сонау бұрынғы дәуiрдiң уақыт пен кеңiстiк ерекшелiгi мен ежелгi далалық дүниетаным, оны тұтыр еткен көшпелiлер дәстүрiн түсiне, сезiне алмағандықтан бүкiл бүтiн бiр этностың рухани мөдениетiн ойыншыққа айналдырған.

С. Шульц ханум байырғы түрiктердiң рухани мөдениетiн жоққа шығарса, Д. Ганпүрэв монғолдандыру мақсатын ұстанған. Сөйтiп батыс пен шығыстың екi зерттеушiсi екi шетке (предел, край) алып қашқан.

Арфа аспабы қазiргi Парсы территориясындағы қос өзен бойында б.з.б. XIX–X ғғ-да, Ассирияда б.ж.с. IX–VII ғғ-да кең түрде қолданыста болған [13, p. 90].

Жоғарыда таблицада көрсеткен аспаптарды Төрбат Ц., Батсұх Д., Батбаяр Т., арфаның бiр түрi «ятта» деп түсiнген. Арфаны да, яттаты да тартып та, шертiп те, ысқылап та ойнайтын аспаптар. Ал, С. Шульц мен Д. Ганпүрiн саусақпен iлiп тартып ойнайтын аспаб жасап шығарған. Осы үш автор Батыс Қытайдан (Шиньжань) табылған 8 құнхауды арфа


тобына жатқызып сөз еткен. Ендеше осы құнқоу аспабы туралы әлем ғалымдарының жазбаларымен танысалық.


Жоғарыда сөз еткен Шығыс Хань династиясының патшасы Линдай-құмар болған Құнқоу (қобыз) 竽篳 саз аспабы қақында қытайдың тарихи жазбаларында көп айтылады. Ғұндардың бұл саз аспабын кейін қытайлар меңгеріп, қытай саз аспаптарының қатарына қосқан.

Әйгілі тарихшы-медиавист, мәдениеттанушы У. Еверхард (W.Eberhard): «Хан династиясының дәуірінде (ж.с.б. 206-б.з. 220 жж.) Орта Азия халықтарының «Құнқоу» атты саз аспабын қытайлар алып пайдаланған. Ферғанада өмір сүрген қаңылылар, самархандылық түріктер құнқоу саз аспабының отаны» [14, р. 260]. деген тұжырым жасаған.

Ежелгі және байырғы қытай тілінің маманы, Хань, Тан дәуірінің қытай иероглифтерінің ғылыми транскрипциясын жасаған ғалым Б. Карлгерн «Құнқоу» атауы «қобыз» сөзінің көне формасы деген тұжырымға келген «Орта Азия мен Қытай мәдениет тарихынан (ж.с.б. II ғ. - б.з. VIII ғ.)» атты еңбектің авторы зерттеуші Б.А. Рифтин құнқоу ішекті аспаб, оны шертіп те, ысқылап тартып та ойнайды [15, с. 122] десе, белгілі қытайтанушы А.Г. Малявкин тағыда құнқоуды шертіп те, ысқылап та ойнайды [16, с. 167] деген ақпарат береді. Бұл екі автордың ақпараты бір жерден шығып отыр. Өйтсе құнқоу аспабын шертіп те, ысқылап та ойнайтын болып отыр.

Құнқоу (қобыз) аспабының ең көне түрі Оңтүстік Түркістан (Шинжань) Хотанның Чемо ауданының Жағұнлұқ (жақындық) деген жердегі № 14 қорымнан 1996 жылы археологиялық қазба кезінде табылған [17, р. 37].

Ұзындығы (шанағы, мойнымен) 87,6 см. Шанақтың астыңғы түбінде  деген формалы (кейіпті) тесік бар. Үш ішектің ізі қалған. Ішектің ізіне, табына қарағанда есіп иіріп жасаған ішек емес топ қылдан жасаған ішек сияқты. Жасалуы тым көркем. ҚХР-ның жерінен табылған Құнқоудың ежелгі түрі. Хронологиясы шамамен ж.с.б. 475–221 жж-ға келеді. Қытайдың жауласқан бектер мемлекеттерінің дәуіріне сай келеді деген қорытынды жасаған қытай археологтары [17, р. 37].

Суретте көрініп тұрған қобыз шанағындағы  таңбасы байырғы сақ (скиф) тердің таңбасы. Бұл таңба байырғы түркі бітіг жазуынан буындық (силлабограмма) кезеңінде saq (скиф) деген атауды таңбалаған. Кейін бітіг жазуға реформа жасаған, кезде байырғы дәстүршілдікті сақтап – as/ys деп оқылатын «S» таңбасынның мәнін белгілейтін болған (Сурет №21).

Өйтсе бұл дерек «құнқоу» атанған қобыз ежелгі сақтардан бермен қарай жалғасқан саз аспабы екенін паш етеді. Келешекте өнер танушылар, шеберлер бұл аспаптың жаңғыртпасын жасап өнер бәйгесіне қосар деген үміттеміз.

Оқырман қауым біздің сөз еткен арфа аспабымен де, құнқу

атанған ежелгі көшпелілердің қобызымен де жақсы таныстыңыздар деп ойлаймын олардың тарихы, қалай ойнау әдіс-емалымен де таныстыңыздар.

Енді осыларды ой жүйелеріңізден өткізіп Жарғалант Қайырхан аспабымен үшеу үш түрлі әлем. Олардың сипаты да ойнау тәсілі де, істелуі де әртүрлі. Біріне-бірі жақындаспайтыны көрініп тұр.

Біздің сөз етіп отырған нысанымыз б.з. VI–VIII ғғ. аралығында, Кіндік Азияның нақ төрінде далалық тұрмыстың классикалық үлгісінде өмір сүрген сазгер түріктің пайдаланған мұрасы.

Ертеорта ғасырда осындай саз аспабын пайдаланған түріктердің келесі буындарында дәстүрлік сабақтастық болуға тиісті. Иә, сабақтастық бар. Өйтсе сол сабақтастықтың негізгі детальдарын таблицада көрсетелік.

Кесте 2

| № | Саз аспабтары | Шамақ тесігі | Ішек саны | Ішектің құлаққа орналасқан орны | Құлақтың орналасуы | Қосымша түсініктемесі |
|---------------------------|-----------------------------|--------------|-----------|---|---------------------------------------|--|
| I Шертпе аспаптар: | | | | | | |
| 1.1 | Топшур (Тәулім алтайлықтар) | Өң бетінде 3 | 2 | Аспабтың басын тесіп 2 ішекті кіргізген | Жанынан | = |
| 1.2 | Хомус (Хакас) | 1,3 | 2 | Аспабтың басын тесіп 2 ішек кіргізген. | Екі жағынан | = |
| 1.3 | Июл (Тува) | 1 | 2 | Сопақ төрт-бұрыш ойық | Екі жағынан | Ішекті ойыққа кіргізіп құлаққа бекіткен. |
| 1.4 | Домбыра (казак) | 1 | 2 | Көне аспапта 2 тесік | Екі жағынан және астынан үстіне қарай | = |
| 1.5 | Дешік пандур (черкес) | 9 | 2 | Аспабтың басын тесіп екі ішекті кіргізген | Жанынан, оңнан солға қарай | 3 топ тесік. 1 топ = 5 2 топ = 9 3 топ = 5 тесік. |
| 1.6 | Комуз (қырғыз) | 1 | 3 | Үш кішіңгәй тесікке ішек кіргізген. | Екі жағынан 3 құлақ кірген. | = |
| II Ыспа аспаптар: | | | | | | |
| 2.1 | Допшулуу (тува) | 1 | 3 | Сопақ төрт-бұрыш ойық | Жанынан | Құлақ оңнан солға қарай жанынан |

| | | | | | | |
|-----|-------------------|---------------------------|---|---|---------------------------|---|
| 2.2 | Пандур (чечен) | 1 | 2 | Екі тесік арқылы ішек құлаққа бай- ланған. | Астынан үсті- не қарай | = |
| 2.3 | Қобыз (қазақ) | Жартылай ытық, ытық | 2 | Ішек құлаққа байланған | Астынан үсті- не қарай | = |

Екінші таблицідағы шертпелі аспаптардың ішегінің саны екіден, шертпе аспаптардың ішегі 2 немесе 3-тен аспаған.

Аспаптың басын тесіп немесе төртбұрыш ойық шығарып сол арқылы құлаққа байлап, орындайтын күй, әуендердің күйін тарылатып, бабына келтірген.

Өйтсе біздің сөз етіп отырған Жарғылант-Қайырхан аспабының басындағы ойық, таблиціда 2-де көрсеткен шертпе аспаптарындағыдай ішекті құлаққа жалғастыратын негізгі деталь болып отыр.

Міне, осындай сараптамалардың нәтижесінде Жарғылант-Қайырхан аспабы қазақтың домбырасы мен туваның икеліне 90 % ұқсастық байқалады. Сондықтан да бұл аспапты бүтінгі қазақ домбырасы мен тува икелінің алғашқы түрлеріне жатқызамыз. Жалпы формасы жағынан алып қарастырғанда домбыраға көп ұқсастық байқалғандықтан біз бұл аспапты Атадомбыра деп атадық.

Олай сенімді айтатын себебіміз түрік текті алтайлық топшур, Шығыс Түркістандық торғауыттардың топшур, туваның икелі, қырғыздың комузы, чеченнің пандурасы, қазақтың домбырасы сияқты екі ішекті шанақты, пернелі шертпе аспаптарының ертеорта ғасырдағы баба нұсқасы.

Осы Жарғалант –Қайырхан аспабын төмендегідей жаңғырттық (сурет №22)

Бұл аспапты осы жолдар авторының жаңғыртпасы бойынша жасап, 2012 жылдан бері Қазақстан Республикасында концерттік бағдарламаларға оркестрге енгізілді. Астана қаласындағы Қобыз сарайының Сапар Ысқақов басшылық ететін «Көк Түріктер» ансамблінің сазаспаптар құрамына кіріп, ежелгі күйлердің ғажайып әуендерімен көрермендерін рухани байлықпен сусындатып жүр.

Аңыз және 1500 жыл бұрынғы домбыра. Домбыра аспабының қалай пайда болуына байланысты қазақ халқының ортасында сақталған аңыз аса мол. Солардың біразын Б. Сарыбаев [18], Қ. Жұбанов [19], Ө. Жәнібеков [20], А. Сейдімбек [21] еңбектерде жақсы көрсеткен. Домбыра және домбыра күйі туралы сөз қозғағанда осы зерттеушілердің еңбектеріне сүйенеміз.

Ақселеу Сейдімбек «Күй шежіре» еңбегінде осы аңыздардың екеуіне ерекше назар аударған. Соның бірі Шығыс Қазақстан облысындағы Күршім ауданының тумасы Арғынбек Қилыбаев ақсақалдың айтуымен хатқа түскен «Қос ішек» күйінің аңызы.

«Ертеде бір аңшы жігіт болыпты, - деп айтылады «Қос ішек» күйінің аңызы. – Сол аңшы жігіт биік таудың қиясын, қалың қарағайдың арасын

тұрақ еткен бұғы-маралды аулап, кәсіп етсе керек. Бірде жолы болып, биік таудың юин қиясынан теңбіл марал атып алады да, маралды етекке түсіру үшін ішек-қарынын ақтармалап алып тастайды.

Содан, арада айлар өткенде, аңшы жігіт аң ауға ұрымтал жер еді ғой деп, баяғы теңбіл маралды атқан жерге соқса, құлағына бір ызындаған дауыс естіледі дейді. Барлап қараса, өткенде атқан маралдың ішегін қарға-құзғын іліп ұшқан болу керек, қарағайдың бұтағына қос тін болып керіліп қалғанын көреді. Ызындаған дыбыстың сол ішектен шығып тұрғанын аңғарады. Қарағайдың бұтақтарына керіле кепкен ішекті сәл ғана жел тербесе ызындап, жаңға жайлы дыбыс шығарады. Оның өзі бірде үйдеп, бірде сарнап, енді бірде сыңсып жылағандай болып, аңшы жігітті алуан түрлі күйге түсіреді.

Сол жерде аңшы жігіт «қой мына қос ішекке тіл бітейін деп тұр екен, бір амал жасайын» - деп, ішекті үйге алып келеді де, бір аспап жасап, соған қос ішекті тағады. Содан тартып көрсе, шынында да қос ішекке тіл біткендей сұңқылдап қоя береді. Бұл үн аңшы жігіттің ғана жанын жадыратып қоймайды, тыңдаған жанның бәрін ұйытады. Осылайша домбыра көптің сүйіп тыңдайтын аспабына айналады» [21, 192-б.].

Қазақ аңыз осылай десе, осыдан XV ғасыр бұрын жасалған Алтай жотасының бір үңгірінде сақталып бізге жеткен кәрі домбыра шанағының сыртқы бетіне бұғының, бұланның суреттері ойып салынған. Ол аз десеңіз домбыраның басы бұғының, бұланның басы. Сонда деймін-ау, бұл кездейсоқтық па, әлде тарихи шындық па? Аңыз не айтса, мына кәрі домбыра бітім тұрпатымен соны дәлелдейді. Бірін-бірі толықтырып, бірін-бірі дәлелдеп аңызда айтылған әңгіменің ақиқатын айғақтап тұрғандай.

Осы аңыздың жалғасы сияқты аңыз-әңгімені этнограф Ө. Жәнібеков ағамыз өз еңбегінде келтірген. Бұл аңыз бойынша, домбыраның шанағына тарихтың тоғыз тарау шежіресі құйылыпты-мыс. Тарихтың сол шежіре-сыры шығып кетпесін деп, домбыраның өн бойына тоғыз тосқауыл перне тағылыпты. Домбыраның мойының жіңішкеріп, шанағының үлкейіп кетуі содан еді дейді. Күндердің күнінде көне өсиетке ынтық бір дана қарт тарих сырын танып-білу үшін домбыраның құлағын тесіп – тыңдайтын, ішегін тағып – сөйлейтін етеді. Содан былай домбыра шанағынан тоғыз тарау сыр ақтарылатын болыпты дейді [20].

Ал мына кәрі домбырада тоғыз перне. Үшеу, бесеу, жетеу, жиырма бір емес тоғыз перне. Аңыз бен кәрі домбыра екеуі тағы да бірін-бірі толықтап, бірін-бірі дәлелдеп тұр.

Үшіншісі «Ақсақ құлан» аңыз. Қаһарлы қаған ұлының өлімін кімде кім естіретін болса көмекейіне қайнап тұрған қорғасын құюды бұйырады. Сол кезде ешкімнің жүрегі дауаламай тұрғанда домбырашы келіп «Ақсақ құлан» күйімен естіртеді. Екі көзінен жас аға тыңдаған қаһарлы қаған: «Күй мынаның көмейіне!» деген бұйрық береді. Домбырашы орнынан ұшып тұрып: «-Дат тақсыр! Мен емес,

мына домбыра ғой Сізге есірткен»,- дейді. «Олай болса, домбыраның шанағына құй, қорғасынды!»,- дейді қаған. Содан бері қазақ домбырасының шанағының бетінде тесік пайда болыпты-мыс. Бұл Жошы қаған дәуірі. Біздің жыл санауымыздың XIII ғасырдың басы. Дәлірек айтсақ, 1220–1227 жылдар шамасы. Ал мына кәрі домбыра V ғасырдың мұрасы. V ғасыр домбырасының шанағында тесік жоқ. Аңыз бұй дейді. Олай болса, «Ақсақ құлан» күй аңыз тарихи шындықтың айшықты да, анық ақпаратын бізге жеткізіп тұр.

Біз жоғарыда ертеорта ғасыр мен орта ғасырда «күй» сөзі туралы ақпараттар мен түсініктеме бердік. Ал біздің қазақ тілінде «күй» лексемасына байланысты талдау берсек [21, 149-6.].

Күй – қазақтың аспапты музыкасы.

Күй – адамның белгілі бір сезім сәті, ол сезімнің қуанышты болуы да немесе мұңды, қайғылы болуы. Адамның көңіл-күйі.

Күй – бұйрық райлы мәндегі сөз. Мәселен, «отқа күй», «біреу үшін біреу күймек жоқ», «збен шыдамым таусылып күйіп кеттім», «нақақ күйдіру» деп келетін бейнелі образды тіркестер.

Күйші – музыкалық аспапта күй тартушы.

Күйте – бұйрық рай. «Домбыраның құлақ күйін келтір», тт.с.с.

Күйлеу – етістік. 1). Жан-жануардың табиғи әсерленуі, шағылысуы, сезімге берілуі.

2). Музыкалық аспапты бабына келтіру.

Күйлі – адамның және малдың жай-күйінің мықты болуы.

Күйіт – адамның және көңіл қонының келуі, сезімге бөленуі.

Күйзелек – қызу қанды, тағатсыз адам.

Күйзелу – адамның сезімге беріліп қиналуы, қайғыруы, қажуы.

Осынау «күй» түбірлі лексеманың түпкі мән-мағынасы сезіммен тікелей байланысты. Көшпелі халықтардың соның ішінде түркі-монғол тектестердің дүниетанымы бойынша ең киелі, ең қасиетті ұғым. Өзгенің де, өзінің де ерік жігерінсіз белгісіз бір күштің құдіретімен берілетін іс-қимыл. Сондықтан да, түркі-монғол халықтарында «күй» сөзі мен «көк» лексемасы «Тәңірдің» синонимі ретінде беріледі. Тұжырып айтсақ, Тәңірлік наным-сеніммен ұштасады. Өйтсе, «kögü, kü:ü, kök» ту баста Тәңірлік құбылысты, Тәңірдің әсерін білдірген. Ежелгі дәуірден бермен қарай «kögü, kü:ü, kök» түрде қолданыста болған осы лексемалардың Тәңірлік наным-сеніммен байланыста болғанын дәлелдейтін тарихи-рухани айғақтар мол.

Түркі халықтарының қағандық заманында қағанның алтын үзiктi ақ ордасында әрбiр атар танды күймен қарсы алу дәстүрi болған. Дәлiрек айтқанда мұның өзi дәстүрден гөрi тәңiрлiк наным-сенiмнiң бiр рәсiмi ретiнде атқарылған. Қаған ордасында тартылатын күйдiң саны бiр жыл iшiндегi күндердiң санына сәйкес 366 болған. Мұны «Тәңiрдiң 366 тармақ күйi» деп атаған. Жыл басы көктемдегi күн мен түннiң теңесер күнiнен (наурыздың 22–23-i) басталып, бұл күндi «Ұлыстың ұлы күнi» деп, ұлан-асыр тойға айналдырған. Ұлыстың ұлы күнiнде бүкiл қағанаттың үмiт-тiлегiн Тәңiрге жеткiзетiн 9 күй тартылған.

Байырғы грек тарихшысы Квинт Курций Руф (б.з.д. I г.) өзінің «Ескендір жорығы» деп аталатын еңбегінде Орта Азия көшпелілердің Ұлыс (наурыз) мейрамын қалай тойлайтынын жазады. Ұлыс күні таң шапақ шашар сәтте қаған ордасының үстіне күн бейнелі жалау көтеріліп, қотанға өңшең қызыл мауытыдан киім киген 365 бозбаланың шығатынын, сонсоң бір жыл бойындағы тәулік санын білдіретін 365 бозбаланың мерекені бастайтынын тамсана суреттейді [8]. Осынау тәңірлік наным-сенім туралы музыка зерттеуші Әбдіқалыр Мұрағи да өзінің «Зүбдәтел әдуыр» деген кітабында былай депті: «Түркі-монғол ән-күйі мынадай үш бөлімге бөлінеді: музыка құралында ойналатын бір түрі бар. Оларды «көктер» деп атайды (көкһа), енді дауыспен айтатын түрлерін «ыр» және «дола» деп атайды. Ал, байырғы түрік елінде күйдің саны 366 болады, бір жылдың ішінде қанша күн болса, соның сонша күйі болады. Оның әр біреуі бір күнде ханның алдында тартылып отырады. Бұлардың ішінде ең асыл және ең ірісі 9 күй» [19, 309-б.; 21, 150-151-66.].

Бұл туралы қазақ күйін зерттеген белгілі этнограф-ғалым А. Сейдімбек былайша түсінік береді. Онда: «Ең бастысы тәңірлік наным-сенімнен шыққан семантикалық негізі ортақ. Көкті (аспанды, әуені) Тәңір тұтқан қазақ ежелден-ақ уақыт пен кеңістік аясындағы өзгерістерді тәңірлік құбылыс ретінде қабылдаған. Сондықтан да, күні бүгінге дейін қазақтар көктемдегі күн мен түннің төтесер кезін жыл басы санап, «Ұлыстың ұлы күні» дейді. Яғни, мемлекеттің, ұлттың ең ұлы күні деген сөз. Мұндай күнде қаған ордасында киелі 9 күйдің тартылуы Тәңірге деген мінажаттың белгісі, жыл басын аман-есен көрген қуаныштың айғағы. Мұның әдемі мысалын қазақ халқының күйшілік дәстүрінен әлі де байқауға болады. «Тоғызтарау» деп аталатын тармақты күй қазақ арасында қазір де тартылады. Тәттімбет Қазанғапұлының бір күйі «Тоғызтарау» деп аталады. Белгілі «Кертөлғау» күйі ертеректе «Тоғызтарау – Кертөлғау» деп аталған тармақты күй екенін көнекөз қарттар айтады» [21, 152-б.].

Бұл тарихи деректер көне дәуірдің өзінде домбыра аспабы, күй өнері, оны танып білу, сезіну, құрмет тұтып бойға сіңіру менталитеті бүгінгі деңгейден кем болмағанын көрсетеді. Бұл аз десеңіз б.з. VII–VIII ғасырында жазылып бүгінге жеткен мына дерекпен танысыңыз. Орталық Монғолияның Баянхонгор (Байқоңыр) аймағы (облыс) Ғалуут (Қаздар) сұмының Олон-нуур (Көп көлдер) ойпатында орналасқан байырғы түрік ғибадатханасы 2008 жылы табылған. Ғибадатхана орнындағы шарбақтасқа мынандай сөйлем қашалып жазылған: «Ізгілік-чор сегіз түрлі саз аспабын менгергендігі үшін қатты тастан ғибадатхана орнаттық» [22, 603–606-66.].

Б.з. VII–VIII ғасырдың өзінде біздің бабаларымыз көк түріктерде 8 түрлі саз аспабы болғанын, сол аспапты менгеріп күй тартып, ән айтқан сазгерге арнал мәңгілік ғибадатхана орнатқаны туралы тарихи-рухани мәдениетімізден баға жетпес ақпарат беріп тұр. Саз өнерін, сазгерлік құдіретін кезінде бабаларымыз қаншалық дәрежеде ұлықтап, ұлағат

тұтқанын осыдан-ақ білуге болады.

Сол саз аспабының бірі құдіретті қара домбыра б.з. V ғасырында жасалған тірі бейнесімен міне біздің қолымызға түсіп отыр. Бүгінгі жағдайда әлемдегі шертпе саз аспабының ең көнесі. Әлемнің көптеген еліне тараған ысып ойналатын саз аспабы қобыздың өзін б.з. X ғасырдан бері қолданыста болған деген тұжырым айтылады. Соңдықтан да қобызды ыспа аспаптардың атасы деп атайды. Өйтсе, шертпе аспаптардың ең көнесі және атасы Домбыра екенін ғылыми тұрғыда дәлелдеп беруіміз керек.

Еуразияның қос құрлығында домбыра аспабы мол тарағанын көрсететін тілдік дерек қолымызда бар. Түркі тектес қазақта – домбыра, қарақалпақ, ноғайда – домбыра, тувада – дамбыра, қырғызда – дүңгір, түркіменде – тамдыра, өзбекте – тамбур, орыста – домра, ауганда – дамбура, иракта – тунбур, монғол тектес халқаларда – домбыр, буряттарда – домбыр, қалмақтарда – дүңгірмә. Бұл атаулардың осылай қалыптасуы домбыра аспабы еуразия халықтарының ортасына қаншалықты дәрежеде таралғандығын көрсетеді.

Жоғарыда сөз еткен тарихи деректер мен халықтар арасындағы таралымы шертпе аспаптардың атасы домбыра екенін көрсетеді. Онымен қатар, түркі халықтарының соның ішіндегі қазақ халқының ұлттық ділінің (менталитетінің) музыкалық мәдениетінің биік өрісін көрсетеді. Домбыра үніндегі дәстүрлі саз тілінің байлығы, оның болмысын бітімін білдіреді. Өйтсе, күй тілі қазақ болмысының, қазақ менталитетінің ұлттық тілі деп тұжырым жасауымызға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер

1. Төрбат Ц., Батсүх Д., Батбаяр Т., Баярхүү Н., Идэрхангай Т. «Монгол Алтайгаас илэрсэн хадны орчуулгууд» // АС.2008.т.24.ф.14.274-292 худ.
2. Tsagaan Torbat, Durburee Batsukh, Jan Bemmann, Thomas O. Hollmann, Peter Zieme. A rock tomb of the ancient turkic period in the Zhargalant Khaikhan Mountains, Khovd Aimag, with the oldest preserved horse-head fiddle in Mongolia – a preliminary report // Current Archaeological Research in Mongolia. Bonn.2009. ss. 365-383.
3. Сартқожаұлы Қ. Ертеортағасырдан жеткен атадомбыра // «Жалпы тіл білімі және түркі тілдерінің өзекті мәселелері» Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Астана: «Астана полиграфия» АО баспаханасы, 2010. – 34–41-бб.
4. Төрбат Ц., Батсүх Д., Батбаяр Т. Жарғалант Хайрханы хөгжмийн зэвсэг (Жарғалант Қайырханның саз аспабы) // Талын морьтондайчдын ов соёл (Далалық ятты сарбаздардың мәдени мұралары). – УБ., 2014.
5. Цэндийн Баттулга. Жарғалант Қайырханның саз аспаптарындағы жазу // Талын морьтон дайчдын ов соёл. – УБ., 2014.
6. Ганпүрэв Д. Алтай ятгын хөгжлийн судалга ба дахин нутагшуулах асуудалд (Алтайдың «ятга» аспабы және оны қайта жерсіндіру мәселесі) // Талын дайчдын ов соёл. – УБ., 2014.

7. Батсұх Д. Батбаяр Т. Жарғалант Хайрханы хадны орчуулга // Талын морьтон дайчдын ов соёл. – УБ. 2014. – 206–241.
8. Сартқожаұлы Қ. Байырғы түрік жазуының генезисі. – Астана 2007.
9. Риф К.К. История Македонского. – М., 1993.
10. Кызласов И.Л. Рунические письменности евразийских степей. – М., 1974.
11. Clauson G. An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish. Oxford. 1972. ss. 709, 711.
12. Этимологический словарь тюркских языков. 1997.
13. Lawergren B. Western Influences on the Early Chinese Qin-Ziher // Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities Vol. 75. 2003.
14. Eberhard W. Die kultur der alten zentral-und westasiatischen Volker nach chinesischen Quellen // Zeischrift für Ethnolegin. 73. 1941. Ss. 215-275.
15. Рифтин Б.Л. Из истории культурных связей, Средней Азии и Китая (до н.э. II в.-н.э. VIII в) // Проблемы Востоковедения. 1960. №5 с. 119-132.
16. Малявкин А.Г. Материалы по истории Уйгуров в IX–XII вв. – Новосибирск. 1974
17. A. Grand view of xinjang's Cultural relies and historic sites china. Urimzhi 1999.
18. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы, 1978.
19. Жұбанов Қ. Исследования по казахскому языку. – Алма-Аты, 1966.
20. Жәнібеков Ө. Алтын домбыра // Қазақ әдебиеті. 1984, 6-қаңтар.
21. Сейдімбек А. Күй шежіре. – Алматы, 1997.
22. Қаржаубайұлы Ж. Байырғы түрік Ғалуты мәтіні // «Еуразияшылдық идеясы контексіндегі Қазақстан түркітануы: мәселелері мен болашағы» халықаралық ғылыми-теориялық конференциясының ғылыми-теориялық мақалалар жинағы. 12-13 желтоқсан 2008 жыл. 603–606 бб.

КАРАКАБА, КУРГАН №12 – ПОГРЕБЕНИЕ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ИНСТРУМЕНТОМ

Могильники Каракаба I–V находятся в Катон-Карагайском районе Восточно-Казахстанской области.

В долинер. Каракаба, на высоте 1750 м от уровня моря, зафиксированы несколько курганных групп. Несмотря на разбросанность в расположении памятников, все археологические объекты привязаны к узкой речной долине, поэтому они квалифицированы как курганные группы и, соответственно, им присвоены номера – Каракаба I, II, III, IV, V и др., начиная с дальней восточной точки.

Памятник представлял собой подокруглой формы среднеуплощенную каменную насыпь из неокатанных камней колотого сланца и сравнительно небольшого количества окатанного речного галечника.

Ниже остановимся на предметах положенных вместе с костяком погребенного человека описывая их место расположение.

На дне подбоя был расположен непотревоженный костяк человека с богатым сопроводительным инвентарем. На глубине 2,38 м, в 17 см от восточного края погребения зачищен выпуклый железный предмет, по всей видимости, воинский шлем, диаметр порядка 24 см, степень сохранности крайне плохая. В верхней части шлема имеется пролом, возможно вследствие коррозии металла и давления грунта. К северу-северо-западу впритык от шлема зачищены небольшие фрагменты железа, вероятно обломки от барницы шлема. На расстоянии 18 см к СЗ от описанного шлема, на глубине 2,56 м расчищен небольшой плоскодонный сосуд с ручкой. Сосуд по форме напоминает современную чайную кружку, размеры: диаметр устья 9 см, ручка 3х3 см, имеет отверстие, высота сосуда порядка 10 см (расчищен не полностью во избежание разрушения, степень сохранности средняя). В 8 см к западу от железного шлема, на глубине 2,4 м выявлен череп человека. Череп располагался с завалом влево, лицевая часть имела небольшой наклон к левому плечу. Костяк человека находился в вытянутом положении на спине, руки вдоль туловища, ноги прямые. В 22 см к северу от нижней части правой плечевой кости располагалось плоское деревянное блюдо с бортиком-окантовкой, размеры 25х30 см, на блюде зачищена жертвенная пища в виде крестца лошади. К югу впритык от останков человека расчищено длинное жердеобразное деревянное изделие, длина 1,5 м, толщина 1-3 см, возможно имитация копыя. В 6 см к западу от описанной находки расчищен, располагавшийся параллельно ориентации покойного у южной стены погребения, струнно-щипковый деревянный музыкальный инструмент.

Общая длина инструмента 67 см, длина грифа 55 см, на правом торце верхней части грифа имеется два струнных колка, установленных в ряд по вертикальной линии. Округлой формы, сравнительно небольшой духовой корпус инструмента диаметром в 12 см, переход от грифа к корпусу имеет пирамидальную форму, степень сохранности инструмента плохая. Между этим музыкальным инструментом и вышеописанным жердеобразным изделием выявлена углубленно-изогнутая, прямоугольной формы древесина, сохранившаяся длина 40 см, ширина порядка 7 см, предположительно, что это может быть «футляр» от музыкального инструмента. К западу от музыкального инструмента расчищена железная сабля в берестяных ножнах, т.е. клинок завернут в бересту, которая свою очередь обмотана тонкой полоской некоего органического материала. Следует отметить, что эфес и часть клинка сабли располагались на музыкальном инструменте. Клинок прямой, рукоять эфеса немного изогнута, перекрестие ромбовидное. Общая длина сабли 1,09 м, степень сохранности средняя. На самом покойном расчищен, положенный по диагонали, объемный деревянный лук со «вставленной» для стрельбы стрелой, длина порядка 88 см, сохранившаяся толщина кибита в районе 1–2 см, сохранность плохая. Под луком, начиная с левой части грудной клетки погребенного и до коленного сустава, располагался берестяной колчан со стрелами. Длина колчана порядка 85 см, ширина 11–14 см, сохранность удовлетворительная. Наконечники стрел различны по формам – ромбовидные, листовидные и т.д., длина примерно соответствует продольным размерам колчана. В верхней части колчана имеется клапан-кармашек для выемки стрел, однако стрелы положены острием вверх, вероятно, это связано с верованием в «зеркальность» инобытия. В районе левой части таза покойного расчищено еще два жердеобразных деревянных изделия, одна длиной в 88 см, другая 79 см, толщина обеих порядка 1–1,5 см. На участке к северу от таза покойного и в районе самого таза выявлены многочисленные детали сбруйной и поясной фурнитуры. К северу от правой берцовой кости и коленного сустава погребенного расчищено два коррозированных железных стремени и роговая пряжка от подпруги. Также к северу от правой голенной кости располагалось деревянное седло, длина ленчиков 37–40 см, ширина 13–15 см. Две луки дугообразных форм, одно длиной 32 см, шириной 6 см, другое длиной 26 см, шириной 3 см. К западу от седла найдена одна концевая бляшка, идентичных с вышеописанными подобными деталями узды параметров и характеристик. К югу от колчана, в районе верхней части левой берцовой кости покойного зачищен, располагавшийся по линии ВЗ, фрагмент деревянного изделия – длина 24 см, ширина порядка 2 см, на восточном конце поделки фиксировались элементы шелковой ткани, возможно, это остатки всадничьей плети. К северу от нижней оконечности первого жердеобразного изделия выявлен фрагмент древесины неизвестного назначения. К северу от центральной части правого предплечья

погребенного зачищено железное тесло, общие размеры 5,5x9 см, в центральной части тесла имеется небольшая выступающая втулка в 2 см, диаметр отверстия 1 см.

Таким образом, погребальный материал из исследованного кургана является уникальным, так как, памятник абсолютно не тронут, все материалы остоялись на первоначальных местах, информативность этих материалов бесспорно.

Особый интерес представляет музыкальный инструмент, который является третьим по счету происходящих из данного могильника.

(К статье прилагаются рис. 23-25, см. вклейку)

Тәжекеев Ә.Ә.

*Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университеті,
Қызылорда*

БІЗДІҢ ДӘУІРІМІЗДІҢ ІV ҒАСЫРЫМЕН МЕРЗІМДЕЛЕТІН «ҚОССАЗ» ДОМБЫРА

Зерттелу тарихы. Сырдың төменгі ағысында орналасқан атақты Жетіасар мәдениеттерінің ескерткіштерінде 1946 жылы Хорезм археологиялық-этнографиялық экспедициясы (әрі қарай ХАЭЭ) әуеден барлау жұмыстарын бастап, 1948, 1949 және 1951 жылдары Алтын-асар, Жетіасар 9 қалашықтарында және Алтын-асар маңындағы обаларда археологиялық зерттеулерін жүргізеді.

Осы аудандарда ХАЭЭ-сы 1958, 1962–1963, 1966, 1971 жылдары барлау жұмыстары жалғасын табады.

1973 жылы ХАЭЭ-сы Жетіасар мәдениетінің қалашықтарында қазба жұмыстары қайта жандандырып, 1976–1978 жж. Бидайық-асарда, 1979-1981 және 1983–1984 жж. Томпақ-асар мен оның маңында орналасқан жерлеу орындарында жасалды. 1986 жылдан «Бекей-Байқоңыр» су торабын тарту жобасы аясында кешенді қорғау жұмыстары басталып, нәтижесінде Алтын-асар, Томпақ-асар, Үлкен Қос-асар және Кіші Қос-асар қалашықтарының маңайынан 700 жуық обалар зерттелді. Бұл зерттеулер 1991 жылға дейін жалғасын тауып, олардың нәтижелері бірнеше монографияларда, ондаған ғылыми мақалаларда жарық көрді.

Жетіасар мәдениетінің ескерткіштері. Сырдарияның ежелгі сағалары Қуаңдария мен Ескідариялық бойында б.з.д. І мыңжылдықтың соңы мен б.з. VIII–IX ғғ. дейін тіршілік ошағы болған жалпы саны шамамен 50-ден аса қамал-қалалар бой көтерген. Оның 27-сі Жетіасар алқабында 5–7-ден топ-топ болып, өзен арналарын жағалай ондаған ұсақ тарамдары мен қолдан қазылған оман арықтарының бойына салынған. Олардың қазіргі үйіндісінің биіктігі 18–20 м-ге жетеді. Асарлардың барлығы әртүрлі деңгейде жасалынған қорғаныс жүйелерімен қоршалған.

Археологиялық заттар кешені. Жетіасар шатқалының ежелгі тұрғындарының материалдық мәдениеті өзіндік ерекшелігімен, категорияларымен айқындалады. Олар:

- Қыш ыдыстар;
- Қару-жарақ және ат әбзелдері;
- Еңбек құралдары және тұрмыстық заттар;
- Киім-кешек;
- Белбеу фурнитурасы және фибулалар;
- Өшекейлер;
- Дәретхана заттарының жиыртғы және айналар;
- Ирандық ойып жасалған тастар;
- Зооморфтық және адам пішінді суреттер мен басқада культтық бұйымдар.

Аталған бай материалдық мәдениет кешеннің басым бөлігі РФ Шығыс музейінде, ал бір бөлігі Мемлекеттік тарихи музейінде және Н.Н. Миклухо-Маклай атындағы Этнология және артропология институтының қорында сақтаулы.

Белгісіз ағаш бұйымы. 1973 жылы Бидайық-асар қалашығының төртінші бекіністі дәлізбен оның баспалдағынан, II құрылыс кезеңінің 9 мәдени қабатынан сыртында ойылып салынған суреттері бар белгісіз ағаш бұйымдары табылған [1]. Оның сақталған үлкен фрагментінде бірнеше жануарлардың суретін анықтаған (26, 27-суреттер).

2018 жылы Қызылорда облысының тарихи-мәдени мұраларды қорғау және пайдалану әдістемелік ғылыми кеңестің шешімімен «Хорезм экспедициясының Сыр өңіріндегі зерттеулер тарихы» атты кітап-альбом дайындау қолға алынып, жоба бойынша РФ жоғарыда аталған ғылыми мекемелерінде өлкемізден табылған жәдігерлер бойынша ғылыми іссапарлар ұйымдастырылды.

«Қоссаз» домбыра. Осындай іссапар барысында 2018 жылдың желтоқсан айында РФ Шығыс музейінің қорында сақтаулы Жетіасар ескерткіштерінен табылған 700-ге жуық ағаш бұйымдардың фрагменттері қайта қаралып, зерттелді. Нәтижесінде 1973 жылы Бидайық-асар қалашығынан табылған ағаш бұйым «Қос мойынды» немесе «Қоссаз» добыраның ата-тегі екені анықталды (28-сурет). Бұған қоса екінші саз аспаптың шанағы табылып отыр (29–30-суреттер).

«Қоссаз» домбыраның бір мойны, құлағы, екінші мойнының басы, шанағының жартысы және ішегі байланатын түймесі сақталған. Жалпы ұзындығы 65,5 см тең.

- Шанағы тегіс табанды, ұзындығы – 25,5 см; биіктігі – 3 см; қалыңдығы 0,5–0,6 см. Шанақ қақпағы сақталмаған. Шанағының сыртында тазының, белгісіз аңның (қасқыр?), ақбөкеннің, қара құйрықтың ойылып салынған суреттері бар. Ішегі байланатын түймесінде тесігі сақталған, түйменің көлемі – 1,5x1,3 см.

- Мойны басымен қоса есептегенде ұзындығы 40 см, шанағына қосылар тұсының ені – 4 см; басы жағында – 3 см тең. Биіктігі – 3 см. Мойнының да беткі қақпағы сақталмаған, іші қуыс болып келген.

- Басы жартылай дөнес, ұзындығы 6 см, ені 3 см. Ішегі мен құлағы байланып бекітілетін екі тесігі бар. Екінші мойны сақталмаған, бірақ, өлшемдері бірдей екінші басы бар.

- Құлағы екі мойнының қосып, ішектерді тартып тұратындықтан құрылымы күрделі болып келеді. Ұзындығы 13 см, екі басы болған, бірақ, біреуі ғана сақталған. Басында бір тесігі және құлақтың дәл ортасында бір тесігі бар. Құлағының домбыра басына бекітілетін тұсы 1 см-ге дейін ойылып жонылған, ал ортасы ұзындығы 7 см, ені 1,8 см. Орта тұсы бір жағы бір, ал екінші шағы екі қырлы болып келген.

Шығу тегі, тарихы, аспап түрі және мерзімі.

Домбыра – дәстүрлі ортаның ішектері, көп пернелі ұлттық саз аспабы. Домбыраның қос ішегінде бүкіл қазақтың аргы-бергі тарихы, салт-санасы мен танымы сақталған. Оның пайда болуы жайлы сан қилы аңыздар мен деректер бар. Кейбір деректер домбыраға ұқсас «таңбура» саз аспабын Әбу Насыр әл-Фараби жасаған дейді.

Домбыраға ұқсас саз аспаптардың бейнесі жартастарға немесе балбал тасқа сонау тас дәуірлерінен түркі кезеңіне дейін қашалып салындығы белгілі.

Музыка зерттеушісі Мұрат Әбуғазы алғаш домбыраның шыққан жері Алтай тауы дегенді айтады. Монголияның Ц. Төрбат бастаған археологтар тобы Нүкін-хад (Үңгіртас) үңгірінен қазба жұмыстары барысында домбыраға ұқсас саз аспабын табады. Белгілі түркітанушы ғалым Қаржаубай Сартқожаұлы домбыра тектес екі ішекті, тоғыз пернелі көне саз аспабы екенін айтып жүр [2].

Бұл Монголия жерінен табылған домбыраның Бидайық-асар домбырасындағыдай аспаптың шанағына бұғының, бұланның бейнелері ойылып салынған. Жәдігерді шамамен б.з. VII ғасырына жатқызады.

«Шертер» – домбыраға ұқсас, екі немесе үш ішекті «шертер» деп аталатын көне ұлттық саз аспабы ағаштан бітеудей ойылып (көлемі 60–70 см) шанағы терімен қапталады, домбыра тәрізді шертіп ойналады. Шертердің көлемі домбыраға қарағанда әлде қайда кіші болып келеді. Шертер аспабы ағаштан ойылып жасалып, шанағы көнмен қапталады. Сондықтан сыртқы түрі, ойналуы домбыраға ұқсас болғанымен, жасалуы жағынан қобызға жақын болып келеді [3, 703-б.].

Шертер мен домбыраның шанақтарын бір-біріне жанастыра біріктіріп жасайтын «қоссаз» деп аталатын жетілдірілген күрделі аспап екі мойынды болады, ішектері жеке-жеке тағылады [4, 647-б.].

Қорытынды. Бидайық-асар қалашығындағы кешенді зерттеулердің нәтижесінде ескерткіш б.з. IV ғасырында өмір сүруін тоқтатқаны белгілі. Осы мерзімге сүйенсек, одан табылған «қоссаз» саз аспабын домбыраның аргы-тегі және ең ежелгі түрі деп айтуға негіз бар (31-сурет). Ал екінші асты мен үсті ашық болған домбыра шанағына жақын шанақтың бір бөлігі, Жетіасар ескерткіштерінде саз аспаптардың бірнеше түрі болғанын дәлелдейді.

Бұл материалдар әрі қарай талқылану, зерттелуі үшін ғылыми

ортаға алғаш рет жарияланып отыр. Зерттеу барысында материалдар бір қатар өнертанушылармен және белгілі жырау, ғалым А.Алматовпен талқыланды. Ескеретін жайт, автор үшін зерттеу нысаны жаңа тақырып болғандықтан саз аспаптардың сипаттамасын беру барысында қателіктер болуы мүмкін.

Сыр өңірінен табылған РФ сақтаулы мыңдаған жәдігерлерді жан-жақты зерттеу, оны ұлттық тарихымызға пайдалану Елбасының «Ұлы Даланың жеті қыры» мақаласындағы «Архив-2025» тапсырмасы аясында жалғасын табады деп есептейміз.

Әдебиеттер

1. Левина Л.М. Этнокультурная история Восточного Приаралья. – М., 1996.

2. Әбуғазы М. Домбыра аспабының шығу тегі жайында. URL: <https://www.oner.kz/music/view/588-dombyra-aspaбыnyng-shygu-tegi-zhajynda> (қаралған күні: 22.04.19).

3. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия. 5 том. – Алматы, 2014. – 703-б.

4. Қазақтың этнографиялық категориялар, ұғымдар мен атауларының дәстүрлі жүйесі. Энциклопедия. 1 том. – Алматы, 2011. – 647-б.

Тазабекова А.Н.

*Қарағандинский областной историко-краеведческий музей,
Қарағанда*

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ В КАЗАХСТАНЕ

История нашей страны уходит своими корнями вглубь тысячелетий и нуждается в более глубоком анализе. Очень важно выявить и проследить истоки культуры казахской нации и тот вклад, который внесли в сокровищницу мировой цивилизации народы, населявшие данный регион в древности. Многие исследователи трудятся над этим, ведется работа археологических экспедиций и отрядов, проложивших маршруты практически во все районы Республики Казахстан. За прошедшие десятилетия археологические исследования продолжались и расширялись, проводились стационарные раскопки памятников, могильников и поселений эпохи бронзы и раннего железа, средневековых городищ. В это время вышли в свет многочисленные статьи и монографии, посвященные отдельным памятникам археологии. Следует отметить, что не все важные проблемы казахстанской археологии изучены с должной глубиной и основательностью. Многие вопросы, решения и выводы, основанные на археологических данных, носят дискуссионный характер. Поэтому не все является бесспорным.

В науке нет истины в последней инстанции.

Археология преподается в университетах и педагогических институтах Казахстана. Она давно уже стала обязательной учебной дисциплиной в системе общего и специального исторического образования. Курс археологии не только дает конкретные знания в области археологии, навыки научного исследования и представления о его процедуре, но и играет значительную роль в формировании у будущего специалиста исторического мышления, гуманистических взглядов. Изучение археологии позволяет понять органическое единство прошлого и настоящего, раскрывает законы исторического процесса, фундаментальные, глубинные проблемы мировой истории и формирует представление о единстве человечества и мировой культуры, изначальных корнях мировой цивилизации.

Термин «археология» состоит из двух греческих слов: архайос (древний) и логос (слово, знание). Впервые ввел в обиход этот термин греческий философ Платон, живший в IV в. до н. э. Под термином «археология» Платон разумел науку о древностях в самом широком смысле слова. Позже, в XVIII в., археологией стали называть историю античного искусства, и только в наше время утвердилось определение археологии как науки, изучающей первобытные, античные и средневековые вещественные источники и восстанавливающей по ним историческое прошлое человеческого общества. В системе исторических наук, формирующих историческое сознание, важная роль принадлежит археологии [1].

Музыкальная археология – раздел музыковедения, изучающий музыкальную культуру древнего мира и средних веков по памятникам материальной культуры. Термин введен В.Ф. Одоевским в программу 1-го археологического съезда в Москве (1869 год) применительно к изучению русских фольклорных традиций, искусства скоморохов и церковного пения [2].

В ходе работы нескольких поколений казахстанских ученых, начиная с 20-х годов прошлого века, был создан музей археологии, что было обусловлено развитием казахстанской археологической науки. Многолетние изыскания, проводимые казахстанскими учеными во всех регионах страны, позволили собрать богатый и зачастую уникальный материал, великолепно иллюстрирующий древнюю и средневековую историю Казахстана. В 1973 году по личной инициативе Первого секретаря ЦК Компартии Казахстана Д.А. Кунаева был открыт Музей археологии [3].

Музей музыкальных инструментов имени Ыхласа, организованный в 1980 году, на сегодняшний день является колыбелью музыкальной археологии Казахстана. В фондах музея насчитываются сотни единиц разновидностей казахских народных музыкальных инструментов.

Музыкальные инструменты – важнейшая составляющая культуры народа. Это индикатор духовного развития, своеобразия восприятия мира, религиозных представлений. Казахские национальные

инструменты – это не только историческое наследие, а еще и показатель уровня духовного развития народа, его душевного богатства, эстетического вкуса, умения и таланта воссоздать музыку Вселенной. Их делали не только для развлечения или услады слуха. Они были задействованы в культах, магических ритуалах, шаманских обрядах и т.д. Музыка сопровождала казаха на протяжении всей жизни. С помощью музыки передавались знания о мире, истории народа, прививались этические нормы.

Разнообразие музыкальных инструментов казахов свидетельствует о своеобразии культуры нашего народа и его духовного богатства. Они отображают религиозные взгляды народа, взаимоотношения кочевников с окружающим миром. Музыкальные инструменты демонстрируют интегрированность казахов в природу, а также лиричность народной души.

Сегодня народные инструменты занимают почетное место в фольклорных ансамблях. Для них создают оригинальные композиции. У нашего народа есть легенда, согласно которой, божественная песня, что лилась с небес, спустилась так низко, что ее услышали казахи-кочевники. Она проникла в их сердца и проявилась в песне. Действительно, казахи наделены особым музыкальным восприятием. Музыкальные инструменты казахов – застывшая песня, оживающая благодаря умелым пальцам музыкантов.

Многочисленные и разнообразные памятники искусства, исследование музыкальной культуры можно изучить, познакомившись с таким направлением как музыкальная археология.

Мы древнейшая страна, широко известная своей музыкальной культурой. В современном обществе не прекращаются поиски артефактов.

В Восточном Казахстане были обнаружены древние музыкальные инструменты, которым более тысячи лет. Летом 2013 года в Катон-Карагайском районе археологи сделали сенсационные находки. В раскопанных курганах Берельской царской долины они отыскивали захоронения знатных представителей раннетюркских народов. Археологи предполагают, что усопшие могли быть шаманами или музыкантами. В захоронениях, датированных VIII веком нашей эры, найдены два древних смычковых музыкальных инструмента, один из них – кобыз. В некрополях обнаружены останки знатных представителей рода, предположительно они могли быть шаманами или музыкантами, рядом с каждым – лошади. В одной из могил найдены два древних музыкальных инструмента эпохи Средневековья. Также среди предметов погребального обряда - хорошо сохранившиеся деревянные седла, колчаны из бересты, сабля, стреме́на, блюда с остатками пищи. На одном из черепов обнаружены части серебряной маски [4].

28 июля 2011 года в США нашли склад старинных музыкальных инструментов. В подвале музея искусств в Цинциннати (Cincinnati Art Museum) была найдена коллекция старинных музыкальных

инструментов, которая насчитывает более 800 инструментов из разных стран и континентов. После этой находки оказалось, что музей Цинциннати является обладателем одной из крупнейших в США коллекций музыкальных инструментов народов, которые не имеют отношения к западной цивилизации. Сама по себе коллекция является очень ценной и редкой. Сейчас представители музея работают над ее изучением [5].

Так как музыкальная археология это одно из направлений в археологии, как упоминалось выше, коснемся последнего этапа в развитии археологической науки, с 1991 г. ставшего годом провозглашения независимого государства Республики Казахстан. Однако, одни страницы истории до сих пор остаются нераскрытыми, другие, если и освещены, демонстрируют фрагментарность, не дают полной картины исторической действительности... появляются спекулятивные ненаучные построения, мифы творимые непрофессионалами, дилетантами, и не только ими, но и ангажированными специалистами. Распад Советского Союза, социально-экономические и политические перемены породили многочисленные дисбалансы в обществе, в том числе, и в идеологической сфере. Сумятица и сумбур проявились и в области методологии исторической науки и в археологии также. Остро встал вопрос о наследии, которое оставила советская эпоха: о методологии исторической науки в условиях, имевшего место в СССР, идеологического прессинга и адаптации. За годы существования в Казахстане археологической науки учеными была воспроизведена относительно целостная картина развития древней истории Казахстана, в том числе и истории культуры [6].

Некоторые исследователи, отрицают закономерность исторического процесса, считают невозможной реконструкцию истории по данным археологии и рассматривают последние лишь как сумму фактов, не дающих общей картины. Данный вопрос уже представляет собой проблему.

Главное заключается в том, чтобы серьезней и масштабней заняться изучением нашего национального музыкального прошлого. Это позволило бы не только обнаружить интереснейшие культурные пласты, но и по-новому взглянуть на глубинные процессы возникновения и развития музыкальных традиций как важной части духовного наследия народа.

Археология действительно позволяет разгадать многие загадки, которые хранит наша земля, в том числе тайны цивилизаций, существовавших на земле много веков назад. Страница за страницей читают ученые эту древнейшую книгу, извлекая из недр земли все новые уникальные артефакты, которые помогают лучше понять прошлое, а главное предугадать будущее. По сути, археология, и есть та «машина времени» на которой можно отправиться в прошлое.

Любое археологическое открытие связано с кропотливым трудом и серьезными временными затратами, археология не терпит своей

актуальности, и интерес к ней только растет. Археологические исследования проводятся сегодня во всех регионах мира. Каждый год организуются экспедиции, исследующие десятки и сотни археологических памятников. Новости археологии постоянно рассказывают нам о свежих археологических открытиях, подчас ошеломляющих. Минусами археологии является то, что на изучение больших и серьезных памятников может уходить несколько лет, недостаточная изученность вызвана порой большой концентрацией различных памятников, различных эпох на ограниченной территории, еще одним значительным минусом археологии является невозможность изучения результатов археологических исследований в полном объеме, который, может представиться возможным. Если история опирается только на ограниченное число письменных источников, то археология непрерывно расширяет свою базу, дополняя историю информацией о новых народах, областях и событиях, которые не освещены ни в каких письменных источниках. Именно археология дает нам основные знания о культуре и искусстве древности [7].

Приподнять завесу над областью духовной культуры древнего Казахстана, над миром ее музыки и музыкальных инструментов – задача не из легких. Чтобы подступиться к ее решению, следует собрать воедино весь широкий спектр знаний по истории, археологии, этнографии, этномузыкологии, фольклористике, инструментоведению и другим смежным научным дисциплинам. Все это запечатлено в материалах археологических раскопок. То, что мы подразумеваем под музыкальной археологией – это не только памятники искусства. Это понятие рассматривается в объемном музыкально-историческом плане. Главный объект исследований – национальный инструментарий – одно из сложнейших явлений музыкальной культуры. К большому сожалению, в нашей республике долго раскачивались, прежде чем осознать необходимость осознания этого интересного и актуального научного направления. В трудах наших историков фигурировали археолого-музыковедческие материалы, но серьезной, концептуальной проработке они не подвергались. Предстоящая конференция делает весомый шаг к тому, чтобы путем научных осмыслений слить в единое целое все известные материалы и постараться воссоздать объективные процессы генезиса музыкальной культуры Казахстана, показать ее место и роль, пути непосредственного влияния на музыкальную культуру в целом.

Литература

1. Байпаков К.М., Таймагамбетов Ж.К. Археология Казахстана: Учебное пособие для студентов вузов. – Алматы: Қазақ университеті, 2006. – 355 с.
2. Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: публицистика. – Т. I. – Вып. 1. – Москва–Ленинград: Гос. изд-во, 1928. – 117 с.

3. “Қазақстан”: Ұлттық энциклопедия/Бас редактор Ә. Нысанбаев – Алматы: “Қазақ энциклопедиясы” Бас редакциясы, 1998.
4. Кирилюк И. В Восточном Казахстане обнаружены древние музыкальные инструменты, которым более тысячи лет // meta.kz
5. <http://www.americaru.com/news/54069>
6. <http://old.e-history.kz/ru/contents/view/405>
7. Гудим-Левкович Л.Н. Методологические проблемы типологического метода в археологии // РА. – 1994. – №2. – С. 71.

Нүркенев Р.Ш.

*«Күйшілер Одағы» Республикалық қоғамдық бірлестігі,
Нұр-Сұлтан*

ОҢТҮСТІК АЛТАЙДА ТАБЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР

Музыкалық аспаптар адамзат тарихында өзінің алар орны бар. Қай заманда болмасын адам баласы музыка аспабы арқылы өзінің ішкі сезімін, күйініші мен сүйінішін, қуанышы мен қайғысын жеткізіп отырғаны белгілі. Әрине, дыбыс шығаруға болатын құралдың нақты шыққан уақытын дәл айту қиын. Бірақ соңғы жылдары еліміздің археологтары тапқан құнды жәдігерлер мен ашқан жаңалықтары негізінде жобалап пайымдауға болады. Мақала «Қарақаба» археологиялық нысанда жүргізілген қазба жұмыстарында табылған музыкалық аспаптарға арналған. Мәліметтерге арқа сүйей отырып сол аспаптардың пішінін қалыпқа келтіріп және иелері жөнінде тоқталып өтпекшіміз.

Қарақаба қорымы Шығыс Қазақстан облысының Қатонқарағай ауданында орналасқан. Сол аймақтағы Қарақаба өзеніне байланысты аталған. Қорым 2012 жылы ғалым-археолог Зайнолла Самашевтың жетекшілігімен ашылған. Бұл ортағасырлық түрк халықтары мекендеген һәм жерленген орын. Шамамен VIII–IX ғасырлар кезені [1, 29-б.].

2014 жылғы № 5 (56) «Мәдени мұра» журналындағы мақаладағы келтірілген дерекке сәйкес бірінші аспап бойынша келесі мәлімет беріледі: «Справа от колчана поверх берцовой кости лежал музыкальный инструмент с длинным грифом. Длина инструмента 63 см. Корпус ладьевидной продолговатой формы. В центре имеется отверстие в виде трех соединяющихся под углом коротких линий. Фиксируется форма основания корпуса – удлиненная, образующая фигуру в виде пятиугольника. В нижней части корпуса также виден выдолбленный край внутренней стороны корпуса» [1, 33-б.].

Бұл Қарақаба-1 тобындағы № 11 обадағы табылған аспаптың сипаттамасы. Көріп отырғанымыздай, аспаптың мойны ұзын, шанағы (кеудесі, денесі) қайық тектес пішінде келген. Шанағында үш бұрышты

ретінде келген жұлдызша – дыбыс ойығы, яғни дыбыс шығаратын орны. Аспаптың шанағы ойылып шабылған.

Қазба кезіндегі фотосуреттер мен жоғарыдағы дерекке сәйкес музыкалық аспаптың сол кезеңде қандай сипатта болғанын қайтадан жаңғыртуға тырыстық (32-сурет).

Аспап ішекті-шертпелі топқа жатқызуға. Жанында ысқыш (смычок) табылды деген дерек болғамандықтан осындай ойға тоқтадық. Мойынындағы перне саны жайлы да еш мәлімет жоқ. Аспап негізінен жерде немесе жылқының үстінде отырып тартуға ыңғайлы. Бүгінгі күнмен салыстырсақ, аспаптың бұл пішіндес түрін кавказ халықтарында кездестіруге болады.

Келесі аспап осы қорымдағы № 12 обада табылған. Бұл жайында З. Самашев келесі мәлімет береді: «Наиболее значимым предметом, положенным вместе с воином, является струнный музыкальный инструмент из дерева. Он находился слева от человека и чуть выше, под рукоятью железной сабли, упомянутой выше. Общая длина инструмента – 0,70 м. Четко видна головка грифа с двумя колками. Корпус инструмента округлый, с чашевидным углублением. На конце чашевидного корпуса имеется корпуса небольшой выступ с отверстием, предназначенный очевидно, для крепления струн» [1, 37-6].

Ғалымның дерегіне сәйкес екі ішекті аспап екенін нақты айта аламыз. Шанағы дөңгелеңе келген, тостаған пішіндес. Шанақтың түбіндегі түйме екі ішекті бекітуге арналған. Жоғарыдағы бірінші аспап сияқты бұл жерде де ысқышы табылмады. Сондықтан нақты қандай түрде қолданғаны белгісіз. Бүгінгі күні дәл осындай пішіндес түріндегі шертпелі де, ыспалы да аспаптар кездеседі. Дегенмен бүгінгі шертпелі аспаптармен салыстырғанда жалпы ұзындығы шағындыау (70 см). Төмендегі суретте табылған аспаптың байырғы түрін қалыпқа келтіруге тырыстық (33-сурет).

Сонғысы Қарақоба-II тобындағы № 4 обадағы табылған музыкалық аспап. З. Самашев келесіше мәлімет келтіреді: «Под колчаном, около локтя левой руки расчистили головку грифа с четырьмя колками и фрагмент грифа музыкального инструмента, изготовленного из дерева. Остальные части сильно сгнили, вследствие чего практически слились с настилом, из-за этого форму инструмента восстановить не удалось» [1, 39-6].

Ғалым тек аспаптың бас бөлігінің ғана сақталғанын айтады. Қалғанын өзіміз топшылап, келесіше сипаттап көрдік. Төрт «құлақтың» орны бар болғандықтан аспаптың мойыны жуан екені анық. Өйткені төрт ішек өз орнында тұру үшін аспап мойыны кемінде 3–3,5 см болуы керек. Аспаптың шанақ бөлігі сақталмағанымен, обадағы ағаш шіріген қалдықтарына қарап (білікті археологтармен ақылдаса келе) төмендегі суреттегі пішінге келдік. Кейін қазба жүргізген археологтармен жеке сұхбат барысында болғандай арнайы ысқышы да жанында жатқан екен. Төменде аспаптың байырғы құрылысын қайтадан қалыпқа келтіруге тырыстық (34-сурет).

Енді музыкалық аспаптардың иесі жөнінде бірер сөз. Мақала барысында автор «бұл ежелді діндарлар, бақсылар болуы мүмкін» деп топшылайды. Дегенмен, біз бұл пікірге келіспейміз. Біздің ойымызша, қорымда жерленген қазақтың сал-серілерінің ежелгі прототипі. Бүгінгі таңда белгілі болғандай, ерте уақыттағы сал-серілер майданның алғы шебінде жүрген жауынгерлер болған екен. «Сал-серілер – өз еркімен тұтастай өлімге кесілген әскер... Әрине, көп жағдайда сал-серілердің шерігі тұтастай қырылатын болған. Ал осы аяулы әскердің кездейсоқ тірі қалғандары болса, бейбіт кезде олар елдің еркесі саналған» [2, 10-б.]. Әрбір обада табылған сауыт-саймандар, қылыш пен садақтар бұл сөзімізге дәлел болғандай. Ал, бас төбесіндегі саңылаулары жайында әлі де зерттеулер қажет.

Қарақоба қорымынан үш аспаптың екеуі шертпелі, бірі ыспалы. Жалпы табылған жәдігерлер бүгінгі қазақ халқының және жалпы түрк халықтарының арғы дәуірдегі (ортағасырлық) музыкалық аспаптары деуімізге толық негіз бар. Болашақта әлі де нақты зерттеуді қажет ететін бұл олжа еліміздің музыкатану ғылымындағы орнонология (аспаптану) саласына баға жетпес зерттеу нысаны ретінде қарастырылатынына толық сеніммен айта аламыз.

Әдебиеттер

1. Самашев З. Музыкалғы древнетюркской эпохи Казахского Алтая // Мәдени мұра. – 2014. – №5 (56). – 29–41-бб.
2. Әсемқұлов Т. Сал-серілер жайлы бір үзік сыр // Егемен Қазақстан. – 2010. – №27. – 9–11-бб.

Мирзабекова А.Ү.

*Тарихи-мәдени этнографиялық орталық,
Түркістан*

ҰЛЫ ДАЛА ТӨСІНДЕ САҚТАЛҒАН АСПАПТЫ АРХЕОЛОГИЯ

Қазақ халқының музыкалық аспаптарының шығу тарихы сонау ықылым замандардан ұлы ғұлама Әбу Насыр әл-Фарабидің тарихи зерттеу-жазбаларынан бастау алады. Заман ағымына байланысты аспаптар өзгеріске ұшырап, бірде шарықтап, бірде ұмыт қалып жатты. Уақыт өте келе оның қайта жандануына Шоқан Уәлиханов, Ахмет Жұбанов, Әлкей Марғұлан, Өзбекәлі Жәнібек секілді тағы басқа ұлт жанашырлары ықпал етсе, қазақтың тұңғыш аспаптанушы ғалымы Болат Сарыбаев үлкен зерттеу жұмыстарын жүргізді. Музыкалық аспаптар алғаш музыкалық аспап ретінде емес, тұрмыстық деңгейде қолданылған құрал, бұйым ретінде пайда болған. Бертін келе олар түрлеріне қарай бөлініп, соқпалы-шулы, сылдырлы, үрлемелі, ыспалы, ішекті-шертпелі, көп ішекті, ұрмалы аспаптар болып жіктелді. Музыка

мәдениетінің өткеніне ой жүгіртіп, әр алуан тарихи деректерге жүгінсек, халық өнерінің қоры шексіз, музыкалық аспаптардың түрі көп болғаны анық. Ата-бабаларымыз тастан, ағаштан, темірден, өсімдіктерден, саздан, малдың терісінен, сүйегінен, мүйізден, шөкпен, қылдан және басқа да дыбыс шығаруы мүмкін заттардан қарапайым ән-күй аспаптарын жасап алатын болған [1, 4-6.].

XVIII–XIX ғасырлар аясында қазақ даласына аяғы жеткен жат жұрттық саяхатшылар мен этнографтардың жазбаларында көне музыкалық аспаптар жайлы деректер кездескенімен, олардың арасында қазақ аспапты-музыкалық археологиясына қатысты мәліметтер жоқтың қасы. Аспапты-музыкалық археология жайлы түсініктер XIX ғ. соңы мен XX ғ. басынан бастап белгілі бола бастады. Әйтсе де, ұлт ғылымында бұл салаға терең мән берілмеді. XX ғ. басында бұл саланың мәнісі мен міндетін анықтаған тарихшы, әрі музыка зерттеушісі Н.Ф. Финдейзен (1868–1926) болды. Р.А. Пфеннигтің «Музыкальные инструменты народов Средней Азии и Казахстана» (СПб., 1885) атты кітапшасында Орта Азия мен Қазақстанның оңтүстігінде тараған музыкалық аспаптар туралы көптеген мәліметтер кездеседі [2, с. 225].

Автор мұнда әрбір аспапқа, оның құрылысы, орындалу ерекшеліктеріне арнайы тоқталған. Қазақ халқының музыкалық фольклорын зерттеуге елеулі үлес қосқандардың қатарында Түркістан генерал-губернаторының әскери капелмейстері А.Ф. Эйхгорн да болды. 1871 жылы оған жергілікті халықтардың әндері мен музыкалық аспаптары туралы мәліметтер жинауды тапсырады. Осы салада атқарған еңбегі үшін ол кейін үлкен күміс медальға ие болған.

А. Эйхгорн еңбегі ұзақ жылдар бойы жарық көрмей, тек 1963 жылы ғана Ташкентте басылған «Музыкальная фольклористика в Узбекистане» атты жинаққа енген. Қазіргі кезде қазақ аспаптану ғылымы – тасқа мүсінделген, жартас беттері мен үңгір қабырғаларына тұрпайы таңбаланған көне музыкалық аспаптар тарихымен толыға түсуде. Қазақ ұғымында бұл сала «Тасқа таңбаланған музыкалық аспаптар туралы ғылым» деген мағына берсе, орыс тілінде ол «Наука о музыкальных инструментах в камне» деген мағынаға ие. Ол түсінікті де. Себебі, музыкалық аспаптар таңбаланған қандайда бір археологиялық ескерткіштердің, жалпы, археология ғылымы мен аспаптану біліміне қатысы бары белгісіз болып келді [3, 10–14–66.]. Соның салдарынан қазақ аспаптану ғылымында осы сөздер қолданылған зерттеу еңбектер жоққа тән болды. Десек те, қазіргі зерттеулер бойынша ұлт ғалымдары ішінде аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін деректер көзін ашып, аспаптар қашалған мүсін тастар мен жартас беттеріне таңбаланған ескерткіштерді тауып, олардың ұлт тарихындағы маңызын анықтаған академик Әлкей Марғұлан (1904–1985) болғаны кеш те болса анықтала бастады. Сол себептен, ғалымның еңбектеріндегі аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін деректер мен мәліметтер көзі жинақтала бастады. Әлкей Марғұланның басшылығымен өткен ғасырдың 1950–1960 жылдары

жүргізілген Орталық Қазақстан өңірінің «Тасмола», «Жолқұдық» секілді археологиялық қазбалардан аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін мұралардың анықталуы ұлттық аспаптану білімі үшін маңызды болды. Алайда, бұл мұралар қазақ аспаптану ғылымы айналысына түспеді. Себебі, жоғарыда Ө.Жәнібеков ағамыз жазып кеткендей, ол кезде қазақтың төл мұрасын зерттеп-танитын аспаптанушы-этнолог мамандар шыға қоймаған-ды. Мәселен, «Тасмоланың» ежелгі қоныс орнына жүргізілген қазба жұмысы нәтижесінде б.з.д. VII–V ғғ. жататын, мүйіз бен сүйектен жасалған бірнеше нұсқадағы үрлемелі сыбызғылар, ысқырықтар мен бұғышақ аспаптары табылды. Көне дәуірлік бұл аспаптардың анықталуы үрлемелі аспаптар жайлы осы кезге дейін айтылып келген пікірлерге түбірімен өзгерістер әкелді. Мәселен, мүйізден жасалған бұғышақтың іші қуыс, жалғыз дыбыс ойық көлденең салынған. Бұл – бұғы секілді жануардың ұзынша болып келген мүйізінен жасалған бұғышақтың ең көне нұсқасы. Ал, сыбызғылар екі, үш және төрт дыбыс ойықты болып келсе, ысқырыққа екі және жалғыз дыбыс ойық салып жасалған. Мұндай мысалдар әлемдік аспаптану ғылымы тарихында сирек те болса кездесетін жәйт.

Осы «Тасмола» қазбасынан біздің заманымызға дейінгі қола дәуіріне (VII–VI ғғ.) жататын шулы-сылдырлы қоңырау аспаптарының анықталуы да қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптарының терең тарихын айғақтай түсті. Бұл аспаптар қоладан тұрқы сопақша, кейде тік бұрышты етіп, ішіне шағын сылдырмағы салып жасалған. Олардың салмақтары 150-ден 260 граммға дейін болып келеді [4, с. 130–145].

Әлкей Хақанұлы Марғұлан Ұлы Дала төсінде сақталған аспапты-музыкалық археологияға қатысты болып келетін осы секілді тарихи ескерткіштер жайлы құнды мәліметтер берумен қатар, ел арасынан өзі кездестірген жекелеген көне музыкалық аспаптарды да көзден таса қалдырмаған. Олардың ұлт мәдениеті, өнері мен тарихында алар орнына мән беріп, қағазға түсіріп, қайсыбір аспаптар жайлы тұңғыш рет мәлімет береді. Мәселен, соқпалы-шулы аспаптар жайлы: «... Дауылпаз – больше применялся во время соколиной охоты, шындауыл – во время грандиозной облавной охоты на диких зверей, имевших военно-парадный характер...», – деп халық тұрмыс-салтындағы қолданысына сипаттама береді. Көне музыкалық аспаптар жайлы осы секілді мәліметтерді ғұлама еңбектерінен алғаш кездестірген өнертану ғылымының кандидаты, белгілі коллекционер, аспаптанушы-ғалым Б.Ш. Сарыбаев (1927–1985) былай деп жазады: «...Қазақ ССР Ғылым академиясының академигі Ө. Марғұлан «Қазақ халқының көне поэтикалық мәдениетін таратушылар жөнінде» деген еңбегінде бұрын белгісіз болып келген кейбір аспаптар жайында тұңғыш рет хабарлады. Аталмыш еңбекте тілқобыз, шанқобыз, сырнай, керней, дауылпаз, шындауыл, ұран суреттеліп жазылған. Ө. Марғұлан этнографиялық мәліметтерге сүйене отырып, қазақтың музыкалық аспаптарының дамуы жөнінде маңызды мәліметтер береді» [4, с. 130–145].

Бұдан біз Б. Сарыбаевтың көне музыкалық аспаптар жайлы өзінің зерттеу еңбектерінде Ә. Марғұлан мәліметтері мен деректеріне сүйенгенін көреміз. Бөкең бұдан әрі: «...Әлкей Марғұлан шанқобыз, сыбызғы, дауылпаз, шыңдауыл секілді аспаптар туралы жазғандарында этнографиялық материалдарды басшылыққа алады. Дауылпаз бен шыңдауылдың айырмашылығын тұңғыш рет ашып көрсетті», – деп жазады. Осылайша, Ә. Марғұлан еңбектеріндегі жекелеген көне аспаптар кейін аспаптанушы-ғалым Б. Сарыбаевтың зерттеулері арқылы ғылыми айналысқа түсірілді. Зерттеуші-коллекционер Ә. Марғұлан жазбалары мен мәліметтерінің құндылығын жоғары бағалап, ұлт аспаптарын зерттеп-тануда маңызды болғанын атап көрсетеді. [5, 9–11-бб.]

Кейінгі жылдардағы біздің зерттеулеріміз бойынша, Әлкей Марғұлан жазбаларынан бұрын белгісіз болып келген «сайрамақ» аталатын үрлемелі аспаптың атауы анықталды. Алайда, аспаптың сипаты жайлы дерек жоқ. Соның өзінде де ғалым аспап атауына аса мән беріп қойын дәптеріне жазып алған. «Атауы бардың – атауы бар» деген халық даналығына сүйенсек, Әлкей жазып алған «сайрамақ» атауымен аталатын аспаптардың ертеде ел ішінде болғаны талас тудырмаса керек. Себебі, біздің зерттеуіміз бойынша осыған ұқсас аталатын аспап атауы ертедегі қазақтар арасында – «құссайрауық», Сібір түркілері арасында – «құссаба» деп айтылатыны жайлы мәліметтер қолымызда бар. Сол сияқты, ғұлама ғалым Ш. Уалихановтың ел ішінен жазып алған аңыз-әңгімесінде «құшатын ән», «әнші құс» мифтік бейне тұрғысында аспаппен байланысты қарастырылған-ды.

Академик Ә. Марғұлан заттық мәдениетке жататын түпнұсқа айғақты заттардың адамзат тарихын зерделеудегі орнына аса мән берген ғалым. Осыны өткен XX ғасырдың басынан-ақ аңғара білген ғұлама өзінің бүкіл зерттеушілік еңбегін қазақ халқының дүниетанымына, поэтикасына, салт-дәстүріне, бақсы-жыраулар өміріне, халқымыздың терең тарихына, археологиясына, қазақ жерінің қатпар-қатпар құпияларын ашуга арнады. Оның ел тарихы мен мәдениетіндегі ұшан-теңіз еңбегін заңғар жазушы М.О. Әуезов: «...Ә.Х. Марғұлан тек ғалым ғана емес, ол өз алдына дербес ғылыми мекеме», – деп бағалады. Ғалым алғаш рет 1926–27 жылдары академик А.Е. Ферсман мен профессор С.И. Руденконың басшылығымен ұйымдастырылған Алтай өңірі мен Қазақстанда жүргізілген археологиялық экспедициялардың жұмыстарына қатысып, жастайынан мол тәжірибе жинақтады. КСРО Ғылым академиясы президиумының ұсынысымен 1938 жылдың соңында Қазақ ССР Ғылым академиясына жұмысқа жіберіліп, өмірінің соңына дейін сонда еңбек етті. Қазіргі кезде Ә. Марғұланның қазақ тарихы мен мәдениетіне арналған он төрт томдық еңбегінің бірнеше томы жарық көрді. Бірінші томның алғы сөзін жазған еліміздің тұңғыш Президенті Н.Ә. Назарбаев: «...Исследование этой неведомой прежде неотъемлемой части ранней истории мира поставило имя А.Х. Марғұлана в один ряд с именем выдающихся археологов, открывших нам

древние цивилизации Египта, Месопотамии, Китая, Индии. Открытие А.Х. Маргулана получило в наши дни развитие, и Казахстана стали называть колыбелью древнейших культур Евразии... В трудах А.Х. Маргулана мы постигаем мировоззрение кочевника, жителя Великой степи», – деп жазды. Археология ғылымының Қазақстандағы негізін қалаған, академик Ә. Марғұлан салған жол Қазақстанның көне Тараз, Ақтөбе, Жезқазған, Семей, Байқоңыр, Алматы, Түркістан, Өскемен т.б. секілді өңірлерде халық тарихын орнықтыруға байланысты қарқынды жұмыстармен жалғасуда. Жабдықталған ғылыми экспедициялар өз жұмыстарымен қоса, әуездік археологияға қатысты болып келетін бірқатар мұраларды да анықтады. Олардың бірі Алматыдағы халық музыка аспаптары музейінің қор-көрмелері арқылы насихатталып отырса, енді бірі мұра анықталған жергілікті жердің өлкетану музейлерінде сақталуда. Аспаптанушы-ғалым, академик В.М. Беляев: «...Адамзат дамуындағы музыка тарихын зерттеу қажеттігінің біріне әр түрлі халықтардың музыкалық аспаптарын зерттеу жатады. Әлбетте, бұл зерттеулер қоғамдық және тарихи негіздерге сүйене отырып, жалпы музыкалық-этнографиялық және археологиялық зерттеулермен міндетті түрде байланыста қарастырылады», – деп жазады. Бұл пікірді академик Әлкей Марғұлан зерттеулерінен нақты көре аламыз.

Ғалым өз зерттеулерінде заттық және рухани мәдениетке бірдей қатысты болып келетін көне музыкалық аспаптар жайлы этнографиялық деректер мен мәліметтерді қоса жинақтады. Бұл салаға алғаш рет зер салып, түпнұсқа ескерткіштердің тұрағын анықтап, ғылыми анықтамаларын жазып, ел өмірі мен тарихындағы орнын нақтылады. Соның нәтижесінде, кеш те болса еліміздегі ең жас, әрі кеңге қалған қазақ аспаптану білімінің бір тармағы – аспапты-музыкалық археология саласы белгілі болды. Бұған ғұламаның еңбектеріндегі толып жатқан мәліметтер, дереккөздер мен түпнұсқа ескерткіш-мұралар куәлік етеді [2, с. 200–225].

Тұтасымен саздан жасалған үрлемелі археологиялық көне аспаптың бірі құссайрауық. Өткен ғасырдың соңында Түркістан қаласының ашылып қалған ежелгі қоныс орнынан кездейсоқ табылған бұл аспап көне түрік дәуіріне (VII–VIII ғғ.) жатады. Қазіргі кезде біздің зерттеуіміз бойынша дыбыс ауқымы, лебіз жүйесі, ойналу тәсілі, сипаты, заты анықталды. Аспап табиғи саз, майда құм секілді заттардың қосындысынан қатты, тығыз етіп жасалған. Аспаптың үрлеу қуысына жақын және екі бүйірінде дыбыс ойықтары бар. Үрлеу қуысының салыну әдісі бұған дейін анықталған ұлттық үрлемелі аспаптарда кездеспейді. Аспаптың сырты кедір-бұдырлы, боялмаған табиғи қалпында. Күйдірілмей табиғи түрде қатып, тасқа айналған бұл аспап көк саздан (мергель) жасалынған. Дыбысы көне дәуірге тән бес дыбыстық (пентатоникалық) жүйеге тән. Аспаптың этногенін анықтауда оның ел арасында «сазсайрауық» (С. Сақалұлы (IV), Фарабидің сазсырнайы (К. Қарабалов (V), «сайрамақ» (Ә. Марғұлан) сияқты атаулары болған. Соның бірі сазсырнай. Үлкендігін қаздың

жұмыртқасындай сопақша етіп, тұтасымен саздан жасалады. Өткен ғасырдың 1968–70 жылдары Шымкент өңірінің «Темір» ауылынан түпнұсқа үлгісі кездейсоқ табылды. Сапалы саз балшықтан жасалған бұл аспапқа 3–4 жерден дыбыс ойығы салынған. Сырты боялмаған, күйдірілмеген. Жергілікті жердің тұрғындары арасында ол «Фарабидің сазсырнайы» деп те аталған көрінеді. Аспаптың дыбыс қатарын, құрылысын, жасалу әдіс-тәсілін Б. Сарыбаев, К. Қарабдалов секілді зерттеуші-ғалымдар анықтады. Қазіргі кезде оның 5–6 жерден дыбыс ойықтары салынып, шеңбер аумағы 16–18 см, жалпы ұзыны 10–12 см етіп дамыта жасалынған нұсқалары орындаушылар арасында сұранысқа ие. Аспапты жасау тәжірибелі шеберлерге, әсіресе саз, керамика заттарымен айналысатын колонерші-мамандарға онша қиын емес. Аспап сапалы саздан әбден иі қандырып иленген соң, белгілі бір қалыпқа келтіріп келтіріледі. Содан кейін белгілі температурада қыздырылған пешке салып күйдіріледі. Қазіргі кезде шеберлер оның сыртына ою-өрнектер салып, сілтілік металдар ергіндісін (платуры) жағып жасайтын болды. Сазсырнай. Саз балшық. Оңтүстік Қазақстан, көне «Отырар» қазбасы, көне түрік (б.з. VIII ғ.) дәуірі. Осыған ұқсас және тұтасымен саздан жасалатын аспаптың бірі – үскірік. Бұл аспаптың сипаты, заты, ойналу, жасалу әдіс-тәсілі бұрын белгісіз болып келді. Аспап алғаш рет 1974 жылы Маңғыстау өңірінен ашылып қалған көне қоныс орнынан кездейсоқ табылды. Жалпы ұзыны 8–10, аумағы 12–14 см болып келеді. Сапалы саздан, қыштан жасалады. Аспаптың дыбысы үскіріп соққан боран мен қатты желдің үйлі-не ұқсас болғандықтан – үскірік, кей жерлерде үйдек аталады. Қазіргі кезде аспаптың этнографиялық қазба нұсқасы музейде сақталып, дамыта жасалынған түрлері шағын ансамбльдерде қолданылып жүр [6].

Музыка аспаптарын жасаушы хас шебер Жолаушы Тұрдығұловтың қолынан шыққан аспаптарын еліміздің ең айтулы, кәсіби музыканттары ойнап жүр. Атап айтсақ, Қ. Байбосынов, А. Қоразбаев, Т. Шамелов, С. Тұрысбеков, А. Үлкенбаева, А. Райымбергенов, А. Қосанова, Е. Әлімбетов, А. Еңсепов және тағы басқалар. Ол қазақтың қара домбырасынан бастап қылқобыз, нарқобыз, дауылпаз, сазген, қос-саз, шертер, шаңқобыз, сыбызғы сияқты ұлттық аспаптармен бірге қырғыздың қомызын да жасады. Сонымен бірге қазіргі кезде қолданыста жүрген, өз лабораториясынан шыққан жиырмаға жуық домбыра түрі: «ән және күй домбырасы, торсық, тұмар, кең шанақты (екі нұсқасы), балдырған, балашық, шіңкілдек, аша, үш ішекті, қуыс мойын, шертер, оркестр домбыралары; қоңыр дауысты (альт), жіңішке дауысты (прима), ащы дауысты (секунда), бас домбыралар (екі нұсқасы) т.б. бар». Шебер қолынан шыққан туындылар елімізде де, шет мемлекеттерде де кәсіби мамандар тарапынан жоғары бағаланып жүр. Мысалы, 1998 жылы Австрияда өткен варган музыкасының III Халықаралық конгресінде әлемнің 22 елінен 70 музыкант қатысқан жиында Жолаушы Тұрдығұловтың жасаған Нарқобызы жоғары бағаланып, суреті Францияның Ұлттық мұражайына және Австриядағы

әлем музыкалық аспаптары мұражайына, Уфадағы Халық музыка орталығына жіберілді [7, 113-б.].

Демек, сонау ескі кезеңдерден қалған көненің көзі, тарихтың жетіле түсуіне негіз болған, ежелгі далалық құн дылықтардың шығу төркінін жан-жақты түбегейлі зерттеу, сонымен бірге олардың қазіргі қоғамдағы көрінісін, ізін тану – архелогияға тән ерек шелік. Ұраны – Алаш, керегесі – ағаш, қарға тамырлы, киіз туырлықты ата-бабаларымыздың басынан өткерген тарихының кей дәуір-кезеңдерінің назардан тыс қалған қалтарыстарына жітірек ден қоя үңілсек, тауы да, тасы да, сонау есте жоқ, ескі кезеңдердегі ғасырлар қойнауынан, әлімсақтан сыртарт қандай сөйлеп қоя беретін шежіресі тұнған халықпыз.

Әдебиеттер

1. Әдістемелік құрал «Ұлттық аспап – ұлы мұраң». – Астана, 2013.
2. Пфенниг Р.А. «Музыкальные инструменты народов Средней Азии и Казахстана». – 1885. – С. 225
3. Шәкәрім Ж. «Көне дүние күмбірі». – Алматы, 2013.
4. Пагин В.А. Источники по изучению древних и средневековых музыкальных инструментов
5. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: «Жалын», 1978.
6. <https://kk.wikipedia.org/wiki/>
7. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы, 1981.

Шохаев Қ.А.

*Қазақ ғылыми-зерттеу мәдениет институты, Түркістан
Қожахан Ж.Н.*

*Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі, Алматы
Ибадуллина Н.Қ.*

Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі, Алматы

КҮЛТӨБЕ ҚАЛАСЫНАН ТАБЫЛҒАН САЗСЫРНАЙЛАР

Түркістан облысына қарасты Қожа Ахмет Яссауи кесене аумағында орналасқан шығыс моншаның оңтүстік-шығыс жағынан 40 м, «Мүсәллә» қақпасынан 80 м қашықтықта ортағасырлық Күлтөбе қалашығы орналасқан. Бұл қалашыққа бірқатар жылдар бойы тұрақты түрде архелогиялық қазба жұмыстары жүргізіліп жүр.

Әр қазба нәтижесінде өткен ғасырлардан хабар беретін түрлі көне жәдігерлер табылып отырады. Соңдай бір ерекше табыс – ортағасырлық үрмелі музыкалық аспаптар.

Бұл қаланың негізгі тарихи атауы – Яссы. Кез-келген ортағасырлық қала сияқты Яссының да құрылымы цитадель (ішкі қамал), шахристан (дуалмен бекіндірілген қала) және рабат (қала төңірегіндегі сауда-қолөнер орны) сияқты үш бөліктен тұрған. Соның ішінде рабат – арабша “бекініс”, “бекет” деген мағынаны білдіретін ортағасырлық қалалардағы сауда-қолөнері дамыған, қаланың еңбекші тұрғындары қоныстанған аудан. Кей дерекке сүйенсек, рабаттар алғашында тек бекініс ретінде іргесі қаланып, кейін ұлғайып, қаланың аумағына кіріп кеткен. Сөйтіп толық бір ауданға айналады, бірақ ол қаланың сыртында қала берді.

Шахристанды – қызметкерлер мекендеді, яғни кіші билеуші топ өкілдері, түрлі кәсіп иелері мекендеді. Қаланың екі бөлігін сыртынан үлкен дуалдар қоршап жатты.

Ал сән-салтанаты басқа екеуіне карағанда жоғары аумағы – цитадельде – патша сарайы және әкімшілік басқару орындары орналасқан.

Яссы қаласының ең жақсы сақталған бөлігі – осы соңғы цитадель. Бұл аумаққа 2010 жылдан бері қазба жұмыстары жүргізіліп келеді. Қала пішіні бойынша «крестіе» ұқсайды.

Және бір қызығы бұл қала I–XIV ғғ. аралығында аса белсенді түрді өмір сүріп келіп, 1399 жылы Ахмет Яссауи кесенесі салынғаннан соң халық жаппай кесененің маңына қоныс аудара бастаған.

2019 жылдың ақпан айында аталмыш қаланың орнынан археологтар музыка әлеміне айтарлықтай жаңалық әкелген ерекше бұйымдар тапты.

1992–1993 жылдары археолог Л.Б. Ерзакович салған ескі қазба орнына 40х20 м көлемде екі А16 және В16 шаршыларға бөліп қазба салынды. Белгіленген әр шаршы 20х20 м көлемде. Қазба салынатын орын жайдақ төбе пішініндегі үйіндіге айналған, үстіңгі жағы тегіс емес ойлы-қырлы, шығыс жағы сай түрінде еңгіс болып келеді. Төбенің үсті мен жан-жағы әр жерден үйінді болып қалған қоқыстарға толы, шамасы, бұл қоқыстар арнайы көліктермен қаладан әкелініп төгілген. Салынған қазбаның жандары дүниенің төрт тараптарына бағытталған. Алғашқы жұмыс қазба орнының жоғарғы қабаты шөп-шалаң және қоқыс аралас бос топырақтан тазартылды. Тазалау барысында шығарылған топырақ арасынан XVIII–XIX ғасырларға тән сырлы және сырсыр керамика бөліктері мен мал сүйектері алынды.

1-ші құрылыс қабаты.

Жоғарыда сипатталған екі ошақтардан 0,35 м қашықтықтан жартылай шеңберлі тандырдың табаны анықталды. Тандыр табанына рет-ретімен сынық қыштар төсеген, шеткі жиектерінде де тандырдың жақтау қабырғасының қалдықтары бар. Жақтау қабырға қатты жанған оттың әсерінен қызарып күйген. Табанына төселген қыштардың бетінде көкшіл түсті күл қалдығы бар. Ошақтың сақталған ені – 0,6 м; жақтау қабырғасының сақталған биіктігі – 0,1 м.

Тандырдың қасынан қыштан қаланған екі қатар қабырға бөлігі ашылды. Бұл тастауаның жақтау қабырғасынан қалған қабырға.

Қабырғада екі қатар қыш қаландысы сақталған, қышарының көлемі 32х15х0,4 м. Жоғарыда ашылған ошақтардың маңын қазу барысында XVI–XVII ғасырларға тән сырлы және сырсыз керамика бөліктері алынды.

Алынған жәдігерлердің ішіндегі ең қызықтысы – саз балшықтан жасалған ысқырықтар.

Түр-сипаты бойынша қазақ халқының сазсырнай аспабына өте ұқсас. Сазсырнай – саздан жасалатын, үрлеп ойналатын музыкалық аспап. «Оқарина» тектес аспаптар тобына жатады.

Жасалу техникасына келер болсақ, алдымен ағаштан арнайы қалып жасалып, қоймалжың сазды жайып қалыптың сыртына қаптайды. Қалыпты ішінен алу үшін сазды екіге бөліп, содан соң екі бөлікті қайта біріктіреді. Кепкеннен соң дыбыс ойықтары ойылады.

Кей кездері сыртын көмкеріп ою-өрнек салады, қазіргі кезде шыны әшекеймен (глазурь) де жылтыратады.

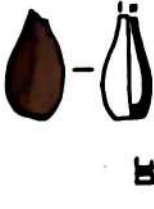
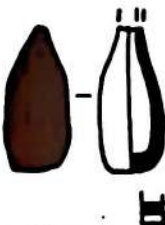
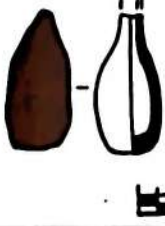
Бағзы заманда бұл аспаптармен балалар халық әндерін орындаған. Аспап ысқырып ойнайтын флейтаның тобына жатады. Бүгінде түркі халықтарында үрлеп ойналатын музыкалық аспаптар сонау бағзы заманда болғаны анықталып отыр. Зерттеушілер Орта Азия халықтары арасында табылған үрмелі музыкалық аспаптардың түп негізі Шығыста пайда болған деседі. Ортағасырларда түркі тілдес халықтар арасында түрлі саздан жасалған үрмелі аспаптар қолданылып, сақталған.

Ал Қазақстан аумағынан мұндай сазсырнайға ұқсас аспаптар бұған дейін де, 1971 жылы Отырар қаласының орнынан табылған. Бүгінде Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінде сақтаулы.

Алайда, кейбір ғалымдардың пікірі тіптен басқаша. Бұл – дәрі құятын құты болуы мүмкін. Себебі құрылымы аспапқа аса келмейді, тым қарапайым. Дегенмен дәрі құятын құттың көлемі табылып отырған саз аспаптарға қарағанда үлкенірек екенін алдыңғы қазбалар барысында табылған құтылармен дәлелдеуге болады. Және де медициналық қажеттілік заттары көбіне монша маңынан табылады. Осындай тұжырымдарды ескере отырып, табылған саз бұйымдар – үрмелі музыкалық аспап деуге толықтай негіз бар.

Бұл аумақтан барлығы 11 саздан жасалған аспап табылған. Олардың төртеуі бүтін, қалғандары бірнеше бөліктерге бөлініп, сынып қалған күйінде табылып отыр. Бүтін сақталған ысқырықтардың формалары конус тәрізді, ауызына қарай сүйірлі, ауыз диаметрі 0,3 мм. Ысқырықтың бүйірі кең, ауыз айналасын жонып істіктеу етіп жасалған. Аспаптар арнайы бір шарықта жасалмаған, өйткені сыртқы беттері бір тегіс емес саусақпен тегістеп жасалғаны көрініп тұр. Бүтін сақталған ысқырықтардың кейбірі күйдірілмеген шикі күйінде сақталған, басқалары қызарып жақсы күйдірілген.

**Күлтөбе қалажурты, А16 шаршысына қюба барысында
табылған жәдігерлер**

| № | Элемент | Материалы | Өлшем | Суреті | Қысқаша сипаттама |
|---|-------------|-----------|--|--|---|
| 1 | А16 Эл-3 | Саз | Биіктігі: 4,5 см Бүйірінің шығынды тұсының дм: 3,5 см Ауыз тесігінің дм: 0,4 мм |  | Ысқырық. Қызыл түсті саздан күйдіріліп жасалған. Ысқырық қолмен өте дөрекі түрде жасалған, пішіні алмағұрт тәрізді, ішкі қуыс арнайы үрлеуге арналған ойықша тесігі бар. Ысқырықты бала ойыншығы ретінде жасаған болуы мүмкін. |
| 2 | А16 Эл-3 | Саз | Биіктігі: 5 см Бүйірінің шығынды тұсының дм: 3 см Ауыз тесігінің дм: 0,4 мм |  | Ысқырық. Қызыл түсті саздан күйдіріліп жасалған. Ысқырық қолмен өте дөрекі түрде жасалған, пішіні алмағұрт тәрізді, ішкі қуыс арнайы үрлеуге арналған ойықша тесігі бар. Ысқырықты бала ойыншығы ретінде жасаған болуы мүмкін. |
| 3 | А16 Эл-3 | Саз | Биіктігі: 4,5 см Бүйірінің шығынды тұсының дм: 3,5 см Ауыз тесігінің дм: 0,4 мм |  | Ысқырық. Қызыл түсті саздан күйдіріліп жасалған. Ысқырық қолмен өте дөрекі түрде жасалған, пішіні алмағұрт тәрізді, ішкі қуыс арнайы үрлеуге арналған ойықша тесігі бар. Ысқырықты бала ойыншығы ретінде жасаған болуы мүмкін. |

Әдебиеттер

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1980. – 208 б.
2. Далбағай Г. Сазсырнай және окарина тектес үрлемелі аспаптар. – Алматы: «Таңбалы», 2017. – 156 б.
3. Жәкішева З. Аспаптану. – Алматы: «Қазақ тарихы», 2012. – 256 б.
4. Ортағасырлық Күлтөбе қаласына жүргізілген қазба есебі.

II секция
**ҚР МУЗЕЙЛЕРІ ҚОРЫНДАҒЫ АРХЕОЛОГИЯЛЫҚ
МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР ЖӘНЕ ОЛАРДЫҢ
САҚТАЛУ ДЕҢГЕЙІ**
Секция II
**АРХЕОЛОГИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В
ФОНДАХ МУЗЕЕВ РК И ИХ СОХРАННОСТЬ**

Жайлыбаев Д.Ж.
Еуразия ғылыми-зерттеу институты, Алматы

**ЫҚЫЛАС МУЗЕЙІ ҚОРЫНДАҒЫ ТҮРКІСТАН ӨңІРІНЕН
ТАБЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР**

Қазақстан археологиясындағы соңғы кездегі жаңалықтар еліміздегі археология ғылымының жан-жақты дамып отырғанын көрсетеді. Соның ішінде археологиялық қазба жұмыстарында жаңа технологияларды пайдалану өте өзекті болып отыр. Бұл археологиядағы жаңа мүмкіндіктерге қол жеткізу болып табылады.

Еліміз бойынша жүргізіліп отырған археологиялық қазба жұмыстарында әсіресе ортағасырлық қалаларды қазған кезде әртүрлі еңбек құралдары, тұрғын үй кешендер, керамикалық заттар табылып, мәдени қабаттар анықталып жатады. Сонымен қатар, Қазақстанның оңтүстік өңірінде ортағасырлық қалалар көп орналасқан. Бұл Ұлы Жібек жолы бойындағы сауда-экономикалық, мәдени қарым-қатынастардың жақсы дамығандығын көрсетеді.

Түркістан облысындағы Отырар оазисіндегі археологиялық қазба жұмыстарының нәтижелері Қазақстан археологиясының ортағасырлық кезеңінің негізгі көрсеткіші болып табылады. Сонымен қатар, еліміз территориясындағы қалалық мәдениеттің көрнекті үлгілерінің сақталғандығымен ерекшеленеді.

Осы археологиялық қазба жұмыстарынан табылған заттардың бірқатар бөлігін музыкалық аспаптар құрайды. Бұл музыкалық аспаптардың негізгі бөлігін үйдіктер, саз-сырнайлар, дүңгіршектер. Бір сөзбен айтқанда Қазақстанның оңтүстігінен табылған музыкалық аспаптарды үрмелі аспаптар тобына жатқызуға болады. Ал, кейінгі жылдары Еуразия кеңістігіндегі археологиялық қазба жұмыстарынан Энеолит, Ерте темір, ортағасырларға жататын музыкалық аспаптар табылуды. Оның ішінде 1947 жылы Алтай Пазырық қорғанынан табылған С.И. Руденконың Скиф арфасы [1, с. 140–154.], Қаржаубай Сартқожаұлының Моңғолия жерінен табылған домбыра аспабы [2, с. 259–270], З. Самашевтің Қарақабдан табылған аспабы [3]. 1980 жылы Саратов облысынан табылған Алтын дәуіріне жататын музыкалық аспап (домбыра немесе қобыз, комуз) және С.П. Толстовтың Хорезм экспедициясынан табылған музыкалық аспаптардың терракоталары

жатады [4]. Қазіргі кезде бұл музыкалық аспаптар жинағы Музыкалық археология ғылымының Еуразия даласында қалыптасуына негіз болып отыр.

Ықылас атындағы ХММ қорында Қазақстан территориясынан табылған музыкалық аспаптар сақталған. Оның саны мен сақталуына және табылған қабатымен жеріне қарай бөліп қарастырсақ болады. Оның ішінде ортағасырларға жататын үйдек, қосүйдек, дүңгіршектер сақталған. Сонымен қатар, Алтын Орда заманына жататын қыпшақ музыкалық аспабының көшірмесі, Қарақабдан табылған музыкалық аспаптың реконструкция жасалған түрі сақталған. Сонымен қатар, музыкалық аспаптардың бейнесі бейнеленген мүсін тастар мен петроглифтер қойылған.

Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі қорындағы КП-300 нөмірімен сақталған сазсырнай аспабы 1982 жылы музей қорына Түркістан облысы (Шымкент облысы) Түркістан қаласы, Отырар көне қала орнынан табылған. Дәл осындай саз сырнайды 1971 жылы жергілікті тұрғындар тауып алған болатын. Оны зерттеуші Б. Сарыбаев дыбысын анықтады. Аспап саздан жасалған, толық күйдірілмеген. Өңі күлгін түсті болып келеді. Дыбыс ойықтары бір-біріне қарама-қарсы жасалған [5]. Саз сырнай негізінен фольклорлық ортада, шағын этно-әндерді орындауға арналған. Ал қазіргі шеберлер осы көне нұсқаны негізге ала отырып, жетілген түрлерін жасап жүр. Саз сырнайдың бұл үлгісі еліміздің барлық өнер ұжымдарында кеңінен қолданылып келеді. Ортағасырлық саз сырнайдың қазіргі саз сырнаймен салыстырмалы қарайтын болсақ, ең бірінші ерекшелік қазіргі аспаптардың дыбыс ауқымының кеңейгендігі. Бұл аспаптың дыбысын тұңғыш рет Б. Сарыбаев анықтап, оны шәкірттері мен зерттеушілер жалғастырып келеді [6, 8-б.].

Көне саз сырнайдың жалпы көлемі – 17 см., ұзындығы – 8 см. Аспаптың үні табиғи қалпын жоғалтпаған, қоңыр дыбыс береді [5]. Қазіргі кезде жетілдірілген саз сырнайларды әр түрлі материалдардан жасайды. Соның ішінде ағаштан жасалған саз сырнайларда кездеседі. Сонымен қатар, қазіргі шеберлер саз сырнайдың сыртын әр түрлі оюлармен немесе көне түркі заманына жататын руникалық жазу немесе петроглифтердегі бейнелерді салып қоятын болған. Бұны шеберлердің саз сырнай аспабының тарихы тереңде екеніне көрсеткісі келетінін анықтауға болады.

Сонымен қатар, ХММ қорында еліміздің оңтүстік өңірінен яғни, Жамбыл облысы, ортағасырлық Ақтөбе қаласынан табылған үйдектер, дүңгіршек, үстіріктер сақталған. Оны өз кезегінде У.Х. Шәлекенов тапқан. Сонымен қатар, музейдегі кейбір археологиялық музыкалық аспаптарды басқа музейлердегі музыкалық аспаптармен салыстыратын болсақ, күрделі мәселелерге жолығамыз. Соның бірі, КП-297 нөмірімен сақталған дүңгіршек. Бұл балаларға арналған ойыншық. Музыкалық аспап ретінде қарастырылады. Ол 1978 жылы Тараз маңындағы Ақбешім қаласынан табылған. Кезеңдеуі VIII–IX ғғ.

жатады. Алайда дәл осындай музыкалық аспап РФ Самара облыстық оқметану музейінде сақталған. Бұл музейдегі дүңгіршектің ХММ қорындағы дүңгіршек бірдей десе болады. Алайда, Самара музейіндегі дүңгіршек Саратов облысының Хвалынск 2 қорымынан табылған [7]. Қорымның ерекшелігі мұндағы 25 % жас балалардың қабірі болып табылады. Осыған сәйкес дүңгіршектің табылуы заңды. Алайда, зерттеушілер бұл дүңгіршектің кезеңін энеолит заманына апарды. Осындай мәселелер Еуразия даласында кездесіп жатады. Соның негізінде музыкалық археологияның қажеттілігі туындайды.

Қорытындылай келе, көтеріліп отырған бұл мәселелер еліміздегі музыкалық археологияның әлі кенже қалып келе жатқанын көрсетеді. Келешекте музыкалық археологияның әлеуетті мәселелерін жан-жақты зерттеуді қажет етеді. Соның ішінде Қазақстанның барлық территориясынан табылған музыкалық аспаптардың кезеңдеуі мен типологиясын жасау аса маңызды болып табылады. Сонымен қатар, түркі дүниесінің астанасы болып отырған Түркістан қаласынан табылған музыкалық аспаптардың зерттеу көне мұраны археология және басқа да қоғамдық ғылымдардың өзектілігіне айналуы тиіс.

Әдебиеттер

- 1 Басилов В.Н. Скифская арфа»: древнейший смычковый инструмент? // СЭ. 1991. №4. С. 140-154.
- 2 Саркожаулы К. Записки казахского этнолога. – Алматы: Издательство «Арыс», 2018. – 480 с. – С. 259–270.
- 3 Самашев З. Музыканты древнетюркской эпохи Казахского Алтая // Мәдени мұра. – 2014. – №5 (56). – 29–41-бб.
- 4 Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. – М.: Музыка, 1980. – 211 с.
- 5 ХММ қорының материалдары. КП-300.
- 6 Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – А.: «Өнер», 1981. – 8-б.
- 7 Васильев И.Б. Хвалынская энеолитическая культура Волго-Уральской степи и лесостепи (некоторые итоги исследования) // Вопросы археологии Поволжья. – Самара, 2003. – Вып.3. – С. 61–99.

Далбағай Г.Е.

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы,
Алматы*

САЗЫРНАЙ АСПАБЫНЫҢ ЗЕРТТЕЛУ ЖОЛДАРЫНА ШОЛУ

Ғасырлар бойы тарих қойнауында көміліп қалған көне дәстүрлі музыкалық аспаптарды қалпына келтіріп, өшкен дәстүрді қайта тірілту, сөйтіп бабалардың музыкалық әуезді үнін жаңғырту өткен

XX ғасырдың 60–70-ші жылдарынан бастау алады [1]. Бұл көптеген ұлттардың мәдени-рухани өміріне үлкен серпіліс алып келген ерекше кезең болатын. Кеңестер Одағы көлемінде қолға алынған осындай ауқымды жұмыспен қатар кең қанат жайып, ұлттық болмысы мен өзіндік ерекшелігін жоғалта бастаған қазақ халқының көптеген музыкалық аспаптары қалпына келтіріліп екінші тынымсы ашылды [2]. Осы аралықта отызға жуық қалпына келтірілген халық аспаптарының ішінен саздан, балшықтан, әктастан т.б. жасалған окарина тектес үрлемелі аспаптардың үні ерекше естіле бастады. Солардың ішінде сазсырнайдың өзіндік үнімен халыққа танылған, қазақ деген халықтың өні мен күйін дүние жүзіне таратқан кезі кеңестік кезеңнің соңғы онжылдығы және еліміздің тәуелсіздік кезеңімен сәйкес келеді.

Тәуелсіздік қазақтың көне ұлттық музыка аспаптарының тұншыққан үнін босатып, жаңа белестерді бағындыруға жол ашты. Шаңға көміліп, тарих қойнауына кетіп үлгерген қасиетті аспаптардың дыбысы біртіндеп күшейіп, сонау мұхиттың арғы жағына да жетті. Еш нәрсеге таңданбайтын Голливуд домбырамыз шаңағынан күмбірлей төгілген күйге тәңгі болды, кәрі Еуропа қазақ халық аспаптарымыздың сазына елтіп бас иді. Қазақтың дәстүрлі: дауылпаз, дабыл, дуылға, тоқылдақ, тұяқ, шың, шартылдауық, сазсырнай, ауызсырнай, желбуаз, керней, құссайрауық, жетіген, шаңқобыз, қобыз, сазген, шертер, адырна... секілді т.б. музыкалық аспаптар көне ғасырлар қойнауынан жаңғырып өзінің табиғи үнін тапты.

Халқымыздың музыкалық аспаптарының ішінде үрлемелі аспаптар тобына жататын сазсырнайдың тарихы да әріде жатыр. Халық шығармашылығында кең көлемде қолданыста болған бұл аспап бергін келе тарихтың қойнауына көміліп қалған болатын. Ұзақ уақыт музыка мамандарының назарынан тыс қалып келген жекеленген саз аспаптарының сахнаға жолы өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап қолға алына бастады. Ол жайлы қазақ дәстүрлі музыкасын зерттеуші, өнертану докторы Ө. Мұхамбетова өзінің «Қазақ күйінің генезисі және дамуы» атты зерттеу мақаласында «Қазақ халқының аспапты музыкасы көнеден келе жатқан синкреттік бақсылық әрекетінің (действие) көрнекті бір саласы болып қалыптасып, бақсылық өмірден ығыстрыла бастағанда көшпелі өмір салтының әр түрлі қырларымен астасып кетті. Олардың бастылары бақсылық ритуал, би, әскери-аңшылық тұрмыста қолдану, эпосты жырлау болатын. Әр алуан тарихи себептерге байланысты XIX ғасырда аспапты музыка мәдениетінің көне тармақтарының түгелге жуығы өзінің дамуын тоқтатты, немесе, терең құлдырауға түсті (курсив біздікі Г.Д.). Тек жыраулық, эпосты айтатын жыршылардың өнері ғана елеулі сапалық даму жолынан өтіп және өзге де толықтырулармен қазақ аспапты музыкасын жаңа биік белестерге көтерді» [3, 119-б.] – дейді. Көшпелі халық өмірінің тарихи кезеңінде болып кейін, белгілі себептермен қолданыстан шығып, ұмыт болған көптеген аспаптар да қазақ халқының өмірінде аты аталғанмен, заты сирек кездесетін, тіпті мүдем ұмытылып кеткені де көп еді.

Дыбысы әуезділігімен, қоюлығымен және құлаққа жағымдылығымен тыңдаушысына берер эмоциялық әсері мол бұл сазсырнай аспабы өзге аспаптар ішінде өзіндік орнымен ерекшеленеді. Сазсырнай балшықтан жасалынып, оқарина тектестер қатарына жатады. Қазір сазсырнай аспабы фольклорлық халық аспаптар оркестрлерінен бастап, көптеген фольклорлық ансамбльдер құрамында, жеке орындауларда бүгінде кеңінен қолданылып жүр.

Алғашқы деректерде Оңтүстік Қазақстандағы Темір станциясының тарих пәнінің мұғалімі А. Әлімовтың оқушыларымен жасаған экспедициясы барысында қазба жұмысында көптеген құмыралар, мыс құмандармен бірге көлемі құстың жұмыртқасындай іші қуыс қос ойығы бар қыштан жасалған аспап та табылады. Жергілікті жердің көнекөз қарияларына көрсеткенде мұның музыкалық аспап, аты сазсырнай екендігі айқындалды. Бұл жайлы зерттеуші: «Сазсырнай аспабын жазушы Дүкенбай Досжанов, Болат Сарыбаевтың музей-пәтеріне Қазақстанның оңтүстігіне орналасқан көне цивилизация орталығы Отырардан әкеп табыс етті» [2, 12-б.] – деген мағлұмат бар. Түрік қағанаты дәуіріне (6–8 ғғ.) жататын үйдік аспабы 1978 жылы қазіргі Жамбыл облысындағы көне Тараз қаласының орнына археологиялық қазба жұмыстарын жүргізген кезде табылған. Аспаптың үлкендігі қаздың жұмыртқасындай ғана, ішінде салдырмағы бар, үндік ойығы үшеу. Ал, сазсырнай Отырар қаласын қазған кезде табылған. Жергілікті қариялар оны «Фарабидің сазсырнайы» деп атаған. Аспап ерекше сапалы саздан алдымен тұтас құйылып, содан кейін күйдірілген. Осы аспаптың құрылысына зерттеу жүргізген ғалым Б. Сарыбаевтың еңбегі зор нәтиже берді. Ғалым ағамыз терең зерттей келе осы аспаптың өзіндік құпиясын ашты. Осы үлгі бойынша сазсырнайдың бірнеше түрлерін жасады. Үздік шыққан ең қолайлысы жетілдіріліп тәжірибеге енгізілді. Ұлттық оркестірлеріміз бен ансамбльдеріміз өзіндік дыбыс үнімен ерекшеленетін жаңа аспап түрімен толықтырылды. Сонымен бірге сазсырнай аспабына тән музыкалық шығармалар іріктеліп, оның орындаушылары көбейді, оны жасаушы шеберлер де баршылық.

Бүгінде бұл аспап қазақ ұлттық аспаптар оркестрлері мен ансамбльдердің толыққанды мүшесі болса дағы, сол кездегі аспапты жасау технологиясынан кейін аспапты түбегейлі зерттеп жазу, әрі қарай дамыту арнайы зерттеу объектісіне айналмаған. Сондықтан бүгін ұлттық үрлемелі саз аспаптарының ішінде халық арасында кең тараған сазсырнайдың шығу тарихы, кәсіби тұрғыда орындау ұсылдары, шеберлікті шындау, репертуар т.б. теориялық және практикалық өзекті мәселелерін өз деңгейінде кәсіби тұрғыда шешу бүгінгі таңда алдыңғы орынға шығып отыр.

Ұлттық үрлемелі музыкалық аспаптарының ішінде ертеден қазақ халқының тұрмысында қолданыста болған бірақ әр түрлі жағдайларға байланысты біздің заманымызға дейін жетпей ұмытылып қалған оқарина тектес саздан жасалған үрлемелі ыдыс аспаптар құрамы әлі толық зерттеліп өзінің бағасын алған жоқ. Біздің бұл аспаптар

туралы қазіргі бар білетініміз кезінде белгілі аспап зерттеушісі, Б.Сарыбаевтың жазып қалдарған мұрасының сол қалпында айналымда болып келуі. Осы үрлемелілер тобына кіретін белгілі болған бірнеше аспаптармен бірге күнделікті қолданыста кең тараған сазсырнай аспабы және өзге де жаңадан табылып жатқан музыкалық аспаптар әрі қарай дамытуды, тереңірек ғылыми тұрғыдан зерделеуді қажет етеді. Құрылымы, диапазоны, көлемі, ойықтарының саны күні бүгінге дейін елеулі өзгеріске түспей кезінде көрсетілген, жазып-сызып кеткен нұсқа бойынша сақталынып, жасалып келген халқымыздың аэрофондар тобы бүгінгі таңда арнайы зерттеуді қажет етеді.

Сонымен бірге сазсырнай аспабының жетілдірілген жаңа үлгілерін жасау жолдары, аспапта орындаушылық мектепті қалыптастыру, репертуардың шеңберін кеңейту жолдары, аспаптың ұлттық музыка мәдениетімізден алар орнын айқындау да күн тәртібінен әлі түскен жоқ. Аспаптың осы салаларын жетілдіру жолдары да зерттеу жұмысының назарында болады. Тарихы әріден басталатын бұл аспаптың бүгінгі өміріміздің рухани эстетикалық құнды мұрасы ретінде толыққанды ғылыми айналымға енгізу мәселесі – зерттеу жұмысымыздың басты тақырыбы болды.

Оқарина тектес үрлемелі музыкалық ыдыс аспаптар ішінен сазсырнай қазір жер-жерде ұлт аспаптар оркестрлері мен ансамбльдерінің құрамына енгізіліп, арнайы жоғары, орта оқу орындарында жеке пән ретінде оқытыла бастауы көне мұрамыздың жаңа мүмкіндіктерін ашуды т.б. көптеген оқу-тәжірибелік мәні бар түбегейлі шешуді қажет ететін өзекті мәселелерді алға тартып отыр. Сазсырнай аспабын дәстүрлі кәсіби тұрғыда орындау ұсылдары, шеберлікті шыңдау, репертуарын байытуды т.б. тарихи-теориялық және практикалық өзекті мәселелері, аспаптың шығу генезисіне тереңірек үңіліп өз деңгейінде кәсіби тұрғыда шешуді қажет ететін мәселелердің қордаланып қалуы аспапты зерттеуіміздің өзектілігін арттыра түседі.

Халықтың дәстүрлі музыкалық аспаптарын зерттеудегі кәсіби аспаптанушы мамандардың алдыңғы қатарлы зерттеу әдістері [4] біздің ұлт аспаптарымызды ғылыми тұрғыдан зерделеп жазуға жұмылдырды. Саз, балшық, әктас секілді материалдардан жасалынатын музыкалық аспаптың шығу тарихын зерттеуде, аспаптың жасалынатын саз материалы жайлы мағлұматты және сөзді орта ғасырлық түрікі халықтардың сөздігін құрастырған Махмұт Қашқаридің танымал еңбегінен [5] кездестіреміз. Осы жерде айта кетер бір жәй, жалпы қазақтың музыкалық аспаптардың қолданысы, сипаттамасы жайлы өз заманында орта ғасырлық ғұлама ойшыл әл-Фарабиден бастап [6], Ш. Уәлиханов [7], А. Жұбанов [8] т.б. секілді көптеген ғұламалар еңбектер жазып қалдырғанымен, олардың зерттеулерінен оқарина тектес үрлемелі аспаптардың халық ішінде кең қолданыста болғаны жайлы деректерді мүлдем кездестірмейміз. Тек ХХ ғасырдың екінші жартысында танымал аспаптанушы ғалым, өнегелі ұстаз, профессор Б. Сарыбаевтың тынымсыз еңбегі мен талмай ізденісі қазақ халқының

музыка мәдениетінің қоржынына ұлттық бояу мол олжа, халық аспаптарының санын молайтып, үніне қайталанбас өзіндік рең әкелді. Солардың ішінде оқарина тектес музыкалық аспаптар жайлы бүгінгі күнге дейін толымды жазған, әрі аспапты реконструкциялау арқылы дамытуға ғылыми зерттеулерінде, жекеленген мақалаларында қазақтың оқарина тектес аспаптардың ерекшеліктеріне, өзіндік келбетіне білгірлікпен сипаттама береді [2, 9-б.]. Осы сипаттамалар негізінде О.Бейсенбекұлы аспапты қалпына келтіріп жасау технологиясын жазып жеке кітапша етіп шығарды [9].

Еліміз тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңде оқарина тектес үрлемелі ұлттық музыка аспаптары, олардың жай-күйінен ақпарат беретін мақалалар негізінен З.Жәкішева секілді санаулы авторлардың үрлемелі аспаптар жайлы мақалаларында көтеріліп келді [10]. Бірақ олар да арнайы іргелі зерттеу объектісіне айналған жоқ болатын. Саздан жасалған үрлемелі аспапты жайлы келесі қадам Қ. Төленов пен Ә. Исабекованың «Сазсырнай үйрену мектебі» кітабымен жасалынып, аспап тарихы мен даму жолы жайлы деректер Б. Сарыбаевтың сазсырнай туралы жарияланған материалдарына негізделеді [11]. Кітаптың басым бөлігі аспаптың жасалу жолдары, музыкалық сауат ашу, жаттығулар мен аспаптың репертуарына арналған шығармалардың ноталық үлгілері, партитуралар берілген. Солардың ішінде жалпы қазақтың дәстүрлі ұлт аспаптары туралы зерттеп жазып жүрген ғалым З. Жәкішеваның еңбектерінде [12, 13] біз оқарина тектес жекеленген үрлемелі аспаптар туралы жаңа деректерді кездестіреміз. Кезінде Б. Сарыбаевтың сипаттап жазған оқарина тектес аспаптар тізіміне жаңа атаулар қосқанын, аспаптардың бұрынғы табылған дерек көздерін толықтырып өзіндік ой-пікір қорытқан толықтырулар болғанын көреміз.

Белгілі музыкатанушылар, әлемдік аспаптану саласының дамуына, жүйеленуіне ерекше үлес қосқан: Э. Хорнбостель, К. Закс, Р. Садоков, Т. Вызго, К. Вертков, С. Левин сияқты т.б. музыкатанушы ғалымдардың музыка аспабының шығу тарихы мен теориясы төңірегінде әр кезеңде жарық көрген жекеленген монографиялық зерттеу еңбектері мен ғылыми мақалалары қарастырылды. Сонымен бірге аспапты зерттеу барысында алдымен, түркі халықтарының музыкалық аспаптары жайлы жазған зерттеуші авторлардан: В. Беляев, В. Успенский, Ф. Кароматов, Р. Абдуллаев, С. Өтеғалиева, С. Субаналиев, В.Сузукейдін; екінші топта, қазақ ұлттық аспаптану саласында өнімді еңбек еткен: А.Жұбанов, Б. Сарыбаев, С. Өтеғалиева, З. Жәкішева, Ж. Жұзбаев. Т. Мұқышев секілді зерттеушілерінің жұмыстары; ал үшінші топта, қазақ халық аспапты музыкасы жайлы жазған: Қ. Жұбанов, А. Затаевич, Б. Ерзакович, П. Аравин, С. Күзембаева, Ә. Мұхамбетова, Г. Омарова, П. Шегебаев және тағы басқа авторлардың зерттеу жұмыстары қарастырылды.

Аспапты зерттеу барысында Алматы қаласындағы Ы. Дүкенұлы атындағы халық аспаптар мұражайының қорында жинақталған және

Астана қаласындағы Қазақстан Президентінің Мәдени орталығы мемлекеттік мұрағатындағы Б. Сарыбаев коллекциясы қорында жинақталған оқарина тектес үрлемелі музыкалық ыдыс аспаптар, ҚР Білім және Ғылым Министрлігінің Ғылым комитетінің Ә. Марғұлан атындағы ҚР Археология институтының қазба жұмыстары нәтижелері сонымен бірге, алыс-жақын шетелдің мұрағаттары мен мұражайларынан қажетті мәліметтер мен деректер іздегіріп қамтылады. ҚР Ұлттық кітапханасы, ҚР Ұлттық ғылым академиясының, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының кітапханасы қорларындағы диссертациялық зерттеулер мен ғылыми еңбектер ғылыми айналымға енгізілді. Қазақстандық колөнершілері мен аспап жасаушы шеберлердің (Түркістан, Атырау, Алматы қк.) жеке дара жасап шығарған және жетілдірген оқарина тектес үрлемелі музыкалық аспаптары зерттеу көздері болды.

Оқарина тектес үрлемелі музыкалық ыдыс аспаптар тобын және сазсырнай аспабының болмыс-бітімі мен мәнін ашу жолында, аспаптың шығу генезисі және тарихына байланысты «оқалпыдан – жалқыға» даму жолымен музыкалық фольклористикадан этномузикатану, аспаптану арасындағы байланыстарды аша отырып тарихи шолу, жүйелеу, саястырып салғастыру зерттеу әдістері қолданылды.

Қазақ халқының ұлттық болмысын ашатын сазсырнай аспабының өзіндік үнін, бояулық ерекшеліктерін ашу үшін салыстырмалы-сараптау әдістерімен танылған, әлемдік аспаптануда есімі белгілі И.В. Мацневскийдің ғылыми айналымға енгізген аспаптану мен оған арналған музыканы қатар синхронды түрде зерттейтін «жүйелі этнофоникалық әдістемесі» пайдалана отырып талданды [4, 38-б.].

Әлемдік аспаптану ғылымында бедерлі із қалдырған ғалымдар Э. Хорнбостель-К. Закс жүйесі бойынша және К.А. Вертков, Н.И. Благодатов, Э.Э. Язовицкаяның секілді авторлар тобының үрлемелі аспаптарды классификациялау кестелері ұлттық аспаптарда кездесетін аэрофондар тобымен толықтырулар жасалды. Саздан, тастан жасалған аспаптар табылған елді мекендер көрсетілетін Қазақстан картасы, З. Жәкішеваның қазақтың көне үрлемелі аспаптарының тізімі, аспаптардың және орындаушылардың фотосуреттері, сазсырнайға арналған (ән, күй және пьесалар, т.б.) шығармалар жинақталды.

Әдебиеттер

1. Вертков К.А., Благодатов Н.И., Язовицкая Э.Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1973.
2. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 208 б.
3. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. – 445 б.
4. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. (Ред.сост. И.В.Мацневский) – М., Сов.композитор, 1987. – 264 с.с илл.

5. Махмұт Қашқари. Түрік тілінің сөздігі; (Диуани лұғат-ит-түрік); 3-томдық жинағы. /Қазақ тіліне аударған, алғы сөзі мен ғылыми түсініктерін жазған А.Қ.Егеубай. – Алматы: ХАНТ., 1998. – 60 б.
6. Аль-Фараби.Трактаты о музыке и поэзии. – Алматы: Ғылым, 1993. – 456 С.
7. Уалиханов Ш. Таңдамалы. – Алматы: Жазушы, 1985. – 560 б.
8. Жұбанов А.Ғасырлар пернесі. – Алматы: «Дайк Пресс», 2006.
9. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры. – Алматы: Ана тілі, 1984. – 128 б.
10. Жәкішева З. Құссайрауық. // Аюжелкен. № 12, 2000.
11. Төленов К. Исабаева Ә. Сазсырнай үйрену мектебі. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2007. – 162 б.
12. Жәкішева З. Аспаптану: Археологиялық және тарихи-этнографиялық зерттеу. Монография. – Алматы: Қазақ тарихы, 2012. – 256 б.
13. Жәкішева З. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2008. – 232 б.

Нүрпейісова С.Қ.

*Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі,
Атырау*

ӘЛЕМ ХАЛЫҚТАРЫ САЗ АСПАПТАРЫНЫҢ МУЗЕЙ ҚОРЫНДА ЖИНАҚТАЛУЫ

Музыка әлемі – адамзат мәдениетінің байлығы ішіндегі мұхиттай шексіз, ғажайып дүние. Қаншама ғасырлар бойы жинақталған музыкалық қазына ұшы-қиыры жоқ мол мұра.

Әлемдік музыка қорына әр халық, ұлт өзіне тән өрнекпен өлшеусіз үлес қосып келеді. Музыка мәдениетінің өткеніне ой жүгіртіп, әр алуан тарихи деректерге жүгінсек, жалпы халық өнерінің қоры шексіз де, музыкалық аспаптардың түрі көп болғаны анық.

Өткен ғасырлар үніне құлақ түрсек, біздің ата – бабаларымыз қарапайым музыка аспаптарын келтірілген қайың, шырша, емен ағаштарынан, қамыстан, өсімдіктен, саз балшықтан, малдың терісі мен сүйегінен, мүйізінен, қылынан, ішектен, тастан т.б. алуан түрлі заттардан дыбыс шығаруға болатынын аңғарып жасаған. Музыкалық аспаптардың алғашқы қарапайым түрлері табиғаттағы түрлі дыбыстарға, адамның, хайуанаттардың дауысына еліктеуден шыққан. Ол «халықтық» және «кәсіби музыкалық аспаптар» болып бөлінеді. Әр халықтың музыкалық аспаптарының өзіндік ерекшеліктері болады. Сондай-ақ, өзара этникалық, тарихи-мәдени байланысы бар бірнеше халықтарға ортақ әрі олардың «ұлттық аспабы» болып саналатын

музыкалық аспаптар бар.

Кез-келген ұлт пен ұлыста «музыка өнері» дамып, жетіліп отырды. Сол өнерді орындап жеткізетін музыкалық аспаптар да мәдени мұра қатарына қосылды. Әлем халықтарының музыкалық аспаптары – гасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа мирас болып келе жатқан мәдени мұра.

Көшпенді өмір кешкен бабаларымыздың музыкалық аспаптарының өзіне тән үні, орындаушылық дәстүрі қалыптасты. Белгілі этнограф, ғалым Бикұмар Кәмалашұлы: «Дүниежүзілік дәстүрлі музыка аспаптарының тарихына үңілсек көбі азиялық көшпелілер тарихына байланысты болып шығады» деген. Ақиқатында әлемдік өркениетке үлесін қосқан көшпенділер халқы ерте заманнан бері музыкалық аспаптарды пайдаланды. Олар жаугершілік заманда халыққа хабар бергенде, аңға шыққанда анды үркітуге, діни жоралғылық салттарында, ән-күйшілік өнерінде музыкалық аспаптарды қолданған.

Мәселен, жау шапқанда елге хабар беру үшін үрмелі аспаптарды дабыл, дағыра, дауылпаз, кернейді пайдаланған. Бақсылар сарнағанда – даңғара (көне үрмелі саз аспабы), асатаяқ, шаңқобызды, әнші-күйшілер өлең-жыр, терме-ән айтқанда немесе күй шерткенде – домбыра, жетіген, сыбызғы, қобыз сияқты шекті аспаптарды қолданған.

Дыбыс шығару ерекшеліктеріне қарай музыкалық аспаптар негізінен үрмелі (флейта, кларнет, саксофон, гобой, труба, валторна, сурнай, лимба, шоор, қурай, сыбызғы, т.б.), шекті ысқылы (виола, скрипка, альт, виолончель, контрабас, гитжак, икки, қылқобыз, т.б.) және шертпелі (арфа, лютия, гитара, балалайка, жетіген, дутар, рубаб, чанг, домбыра), соқпалы (барабан, литавра, ксилофон, челеста, нагора, дойра, дауылпаз, дабыл) т.б. болып бірнеше топқа бөлінеді. Сонымен қатар, қазіргі заманда «электрлі музыкалық аспаптар» тобы бар.

Кәсіби музыкалық аспаптарға симфониялық (опералық), үрлеп ойнайтын және эстрадалық оркестрлер құрамына енетін аспаптар жатады. Кәсіби аспаптардың шығу тегі халықтық музыкалық аспаптарға саяды. Музыкалық аспаптардың даму жолы адамзат қоғамының, оның мәдениетінің, музыкасының, орындаушылық өнерінің жолымен тығыз байланысты. Музыка жанрларының дамуына орай кейбір музыкалық аспаптар халық арасына кең тараған, өзгермей қазіргі заманға жеткен, ал бірқатары біртіндеп жойылып, олардың орнына жаңа музыкалық аспаптар пайда болған. Осы кездегі симфониялық оркестрде қолданып жүрген скрипка, флейта, гобой, кларнет, литавра, арфа, фортепьяно т.б. ертеден келе жатқан аспаптар қатарына жатады.

Атырау облысы тарихи-өлкетану музейінің қорында қазақтың ұлттық саз аспаптары – домбыра, жетіген, қобыз, тастауық, дауылпаз, асатаяқ, тұяқтастармен қатар әлем халықтарының музыкалық аспаптары мандолина, пианино, аккордеон, балалайка, югаславиялық саз аспаптары – двождич, моринхур, Қарақалпақ музыкалық аспабы дутар және алақамбар жинақталған. Энциклопедиялық анықтамалық деректерге сүйене отырып, жеке-жеке тоқталсақ.

Югославия музыкалық аспабы – двожнич қоңыр ағаштан жасалған, сыбызғы тәріздес, үстінде үш және төрт тесігі бар екі түтіктен тұрады. Аспаптың ұзындығы 47,5 см, ені 4,5 см. Әуені құлаққа жағымды, ертегі әуенін еске салады. Ол туралы «Большая музыкальная энциклопедия от А до Я» деп аталатын еңбекте былай деп жазылған:

Двожнич – (немесе босниялық флейта) екі түтіктен тұратын флейта тәрізді үрмелі аспап. Югославияда пайда болған. Сыртқы формасы кішкентай, классикалық флейта сияқты. Двожничтің бірнеше түрі бар: Босния түтікше құралында ұзындығы үштен екісіне қосылады, біреуінде үш тесік, екіншісінде төртеу. Түтікшеде ойнағанда оны аузының бір жағына қойып, орындаушы сол қолында тұрған аспапта даусының қатты шығуын және ауаның көбірек баруын қамтамасыз етуі қажет.

Моринхур – монғол халқының ішекті-ыспалы көне екі ішекті музыкалық аспабы. Бұл атау монғолдың морин – жылқы, хур – ішек, дауыс деген сөздерінен тұрады. Моринхур аспабының басы дәстүрлі түрде жылқы басы тәрізді ағаштан ойылып, шанағының беті терімен қапталып, ысқышы мен ішегі жылқының қылынан жасалған. Сабының ұзындығы 44 см, беті 34 см, ені 23 см. Ішекті-ыспалы музыкалық аспап Моңғолия мен Қытайдың солтүстік аймағына, Ресейдің Бурят, Калмыкия, Иркутск, Забайкалье өлкелерінің халқына кеңінен тараған.

Алтайдан Анадолияға дейінгі түркі халықтарында домбыра аспабы кең тараған. Домбыра тектес шертмелі аспаптарды қазақ, ноғай, өзбек, башқұрт – домбыра деп атаса, тәжік – домбурак, бурят – домбро, монғол – домбор, түрік – томбра, түркімен, қарақалпақ, ұйғыр – дутар деп атайды.

Қарақалпақ музыкалық аспабы – дутар Орталық Азия халықтарының (өзбек, түрікмен, тәжік, ұйғыр) шертіп, қағып ойнайтын екі ішекті музыка аспабы.

Дутар екі түрлі әдіспен – тұтас ағаштан ойылып және құрылып жасалған. Соңғысын өзбектер «қабырға дутар» деп атайды. Дутардың мойны ұзын болады. Сондықтан оның дыбыстық қатары ауқымды, себебі олар хроматикалық жүйемен орналасқан. Дутар сол қол саусақтарымен перне басып, ал оң қолмен қағып немесе саусақтармен шертіп тартылады. Танбур, домбыра аспаптарына қарағанда Дутардың өзіндік орындау ерекшеліктері де бар. Дутар унисон, кварта, квинта, октава, бұрауына келтіріле береді. Осы ерекшеліктерінен Дутарда параллель кварта, квинта, секта интервалдары туады. Көне музыка аспап танбурға ұқсайтын Дутар туралы деректер тек ХҮ ғасырда кездесе бастайды. Дутардың көне үлгісінің мойны сәл қысқалау болып, ішектері жібектен тағылған. Оның 7 түрлі мақамы болған. А.Вамбери өзбек, түрікмен арасындағы қос ішекті музыкалық аспап – дутарды таратушылардың даңқы бүкіл Түркістанға белгілі екенін жазады.

Бұл жәдігерлерді 1968 жылы Гурьев мәдениет үйі жанынан құрылған қалалық «Жайық қызы» ән-би ансамбліне 1971 жылы Югославияға барған гастрольдік сапарда двожнич, моринхур, дутар

аспаптарын сыйға тартқан. Бұл аспаптарды соя жылы облыстық Мәдениет басқармасының орынбасары Рамазан Нұрғалиев музей қорына тапсырған. Қарақалпақ дутарының мойны (сабы) 51см, бет тақтайының ұзындығы 36 см, ені 16 см, 18 пернелі.

Славян халқының музыкалық саз аспабы мандолина – шертіп ойнайтын ішекті музыкалық кішкентай көлемдегі музыкалық аспап.

XVI–XVII ғасырларда Италияда пайда болған. Мойны қысқа, шанағы жалпақ не болмаса жұмыр етіп жасалатын екі түрі бар. Мандолинаның 8 шегі екі-екіден жұпталып 4 шектен тұрады. Әр жұп шек бір дыбысқа (унисон) келтіріп бұралады. Құлақ күйі скрипка аспабындай квинта бұрауына түседі. Сондықтан Мандолина ноталары скрипка кілтінде жазылады. Бұл аспаптың үні құлаққа анық, жағымды естіледі. Саусаққа плектр киіп не медиаторды қысып ұстап шертіп ойнайды. Кілең мандолинадан құрылған оркестр – неаполитан оркестрі деп аталады. Осы аспапқа арналып жазылған Л. Бетховен, А. Вивальди, т.б. композиторлардың туындылары бар. Музейде әр түрлі ұлт өкілдерінің тұрмыс-салтына арналған экспозицияны толықтыру мақсатында 2001 жылы Атырау қаласының тұрғыны Нұрсұлу Наушиева тапсырған. Ұзындығы 64 см, басы 13 см, ені 63 см.

Пианино – италиян тілінен аударғанда «кішкентай фортепиано» деген мағынаны білдіреді. Қазақ музыкатануында бейресми түрде – «күйсандық» деп те аталады.

Пианино ең алғаш Еуропада пайда болды. Бұл Еуропа мәдениеті тарихындағы үлкен жаңалықтардың бірі болды. Бұл аспап бүкіл батыс өркениетінің музыкалық мәдениетін өзгертіп, оның бағытын жаңа арнаға бұрды. Оны 1800 жылы американдық Дж. Хюкинс ойлап жасаған. Ал пианиноның қазіргі заманғы түрі XIX ғасырдың ортасында жасалынған.

Пианино рояльға қарағанда жинақы, сандық сияқты. Жінішке, жуан шектері қақпағы жабық сандықтың ішінде керіліп, дауысы біркелкі ұяң естіледі. Пианино үй жағдайында ойнауға ыңғайлы. Концерттерде «соло» ойнауға дыбысы қаттырақ, клавиатуралық диапазоны пианиноға қарағанда кеңірек рояль пайдаланылады. Дегенмен ойнау техникасы екеуінде бірдей. Бұл аспап жарыққа шығысымен-ақ бүкіл музыкалық топтар мен ансамбльдердің репертуарларында күрт өзгеріс пайда болды. Осы арқылы Бетховен, Шопен сынды композиторлар ұлы классикалық шығармалардың бетін ашып, жұртқа паш етті. Фортепианоның өмірге келуі жалпы мәдениет пен өнер саласында төңкеріс жасайтындай күшпен теңелді. Бүгіндері фортепиано өз тұғырынан түскен емес. Тіпті көптеген адамдардың үйлерінің төрінен орын алған бұл аспаптың музыка тарихында алар орны тіпті айрықша.

Пианино иесі Бисалиева Қалима 1907 жылы Қызылқоға өңірінде дүниеге келген. 1936 жылы пианиноны Орынбор қаласында сауда-саттық жасап, мал, жүн, тері т.б. бұйымдарды өткізіп, айырбастап алған. Пианино қара түсті қайың ағашынан жасалған, бетінде гүл тәрізді өрнегі бар. Ішкі жағында 1936 жыл деген жазуы бар. Ұзындығы 1,47

см, ені 66 см, биіктігі 1,34 см. Атырау қаласының тұрғыны Басамбаева Айдана 2006 жылы музей қорына тапсырған.

Аккордеон – үрмелі тілді клавишті музыкалық аспабы, қол гармоникасы. Француздың *accordeon*, немістің *akkordion* сөзінен шыққан. 1829 жылы Германияда пайда болған. Австрия шебері Кирилл Демиан балалары Гвидо мен Карломмен ойлап шығарған. Сол жақ клавиатурасында аккордтық аккомпаненттің дайын жүйесі бар. Пневматикалық тілшелі музыка аспабының жалпы атауы. Қазіргі түймелі аккардеон (баян) халық тұрмысында, өнер мамандардары мен көркемөнерпаздар арасында кең пайдаланылады.

XIX ғасырда аккардеон Клингенталда (Саксония) көптеп шығарылды. Ресейде күні - бүгінге дейін неміс аккардеонын кездестіруге болады.

Аккардеон бүгінгі таңда металл тілшелері дыбыс шығаратын жіңішке табақшалардан әуе ағыны әсерінен тербеліп шығаратын музыкалық аспап. Орындаушы сол қолмен бақылайды. Сондай-ақ оңмен ойнатылған әуенді сүйемелдеу үшін бас және аккорд батырмаларын басады. Аккардеон дұрыс пианофорттық перне тақтамен (диапазон – төрт октаваның) ең жақсы жасалған хроматикалық үйлесімнің бір түрі. Оң қол үшін фортепьяноның перне тақтасы бар үлкен гармоника. Пішіні баян тәрізді.

2007 жылы Құрманғазы ауданына ұйымдастырылған тарихи-этнографиялық экспедиция барысында, Сүйіндік ауылындағы ардагерлер кеңесінің төрағасы Хасангаев Мыңбайдан экспедиция мүшелері қабылдап алған. 1980 жылы алынған аккордеон әлі де жұмыс күйінде. Ұзындығы 41 см, ені 14 см және 36 см, басатыны 41 см.

Балалайка – орыстың үш ішекті музыкалық аспабы. Алғашқыда екі ішекті болған. Жеке орындауда да, басқа аспаптармен қосылып, әнді, биді сүйемелдеуге де пайдаланылған. Ресейлік ескі ойын атауының нәтижесімен аспап – «брунькой», «балабайкой», «балалайкой» деген атауы азиялық «домрадан» шыққан. Кейбір ғалымдар татарлардың «балалар» деген сөзінен шыққан деп болжайды.

Балалайка XVIII ғасырдың басынан белгілі. 1880 жылы орыс халық аспаптарының негізін салушы В.В.Андреев пен музыка аспап шебері С.И. Налимовпен бірігіп балалайканың жетілдірілген түрлерін (прима, альт, бас, секунда, контрабас) жасап шығарып, оларды оркестрге қосты. С.Н. Василенконың, М.М. Шиполитов-Ивановтың концерттері, Н.П. Будашкиннің вариациялары, т.б балалайка үшін көптеген музыка шығармаларын жазды. Балалайканың дыбысы қатты, бірақ жұмсақ естіледі. Жалпы ұзындығы 600–700 мм. Балалайка үш струнадан және үш бөліктен тұрады. Балалайка жеке концерт, ансамбль және оркестрлік құрал ретінде қолданылады. Бұл Ресей халқының музыкалық символы. Балалайканың дыбысы өте сирек, бірақ жұмсақ естіледі.

Украин қызы Софья Трехина орыс халқының әндерін балалайка саз аспабында ойнағанды ұнататындықтан жолдасы сыйға тартқан. Өміріндегі ең бағалы сыйлық санайтын аспапты Софья Ивановна жасы

ұлғайған шағында музейге тапсыруды ұйғарды. Саз аспабы – орыс халқының мәдени-ұлттық ортылығының экспозициясын толықтыру мақсатында музей қорына 2015 жылы қабылданған. Аспаптың ұзындығы 68 см, ені 42,5 см. Қақпағында Москва -80 деген жазуы бар.

Алақамбар – жеке ағашынан ойып жасалған он үш пернелі, екі ішегі сымнан жасалған қарақалпақ домбырасы. Қарақалпақ халқының шертіп, қағып ойнайтын екі ішекті музыкалық аспабы. Тұтас ағаштан құралып жасалған. Мойны ұзын, дыбыстық қатары ауқымды, хроматикалық жүйемен орналасқан. Сол қол саусақтарымен перне басып, ал оң қолмен қағып немесе саусақтармен шертіп тартылады.

Мойны (сабы) 85 см, бет тақтайының ұзындығы 18 см, ені 35 см. Шанағы мен пернесі дөңгелек өрнектермен безендірілген. Шанағының арқы жағы пластмассамен оймышталып, бетіне дөңгелек, ирек, өрнектері бастырылған. Қақпағында төрт кішкентай тесігі бар. Еділ-Жайық қарақалпақ этномәдени бірлестігі 2013 жылы тапсырған.

Музей қорындағы ғасырлармен сырласқан әлемдік сазды аспаптары әрқашанда күмбір-күмбір сыр шертіп тұрғандай сезіледі.

(Мақалада 35-45-суреттер қосымшада берілген)

Әдебиеттер

1. Атырау облысы тарихи-өлкетану музейінің қорындағы әр жылдардағы актілер (1971, 2001, 2007, 2013, 2015)
2. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: «Аруна Ltd» ЖШС, 2005.
3. Файнелова М., Нұрпейісова С. Нағыз қазақ қазақ емес, нағыз қазақ домбыра. – Атырау, 2013.
4. Харипова Р., Нұрпейісова С., Салыхова Л. Домбыра–дастан (Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі қорынан). – Атырау: «Ағатай» баспасы, 2017. – 170-б.

Тортонова Г.Ш.

*Семей қаласының облыстық тарихи-өлкетану музейі,
Семей*

МЕМОРИАЛДЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАР

Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары халқымыздың тұрмысы мен тіршілік қам-қарекетіндегі, салт-дәстүрі мен дүниетанымындағы, тарихы мен өнеріндегі бірегей заттық мұрасы, рухани-мәдени байлығы болып табылады. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптарының тарихы – көне тас ғасыры. Қазақ аспаптану ғылымының нақты зерттеу нысанасы, дереккөзі саналатын дәстүрлі музыкалық аспаптарымызды зерттеп-біту, орнықтыру ісі ұлы ғұлама Әбу-Насыр әл-Фарабиден

бастау алатыны белгілі. Бұл істі Ш. Уәлиханов, С. Қасиманов, А. Байтұрсынов, Ә. Марғұлан, А. Машани, А. Жұбанов, Б.Г. Ерзакович, Ә. Жәнібек, О. Хаймолдин т.б. ғалымдар одан әрі жалғастырды. Дәстүрлі музыкалық аспаптарымыздың бүгінге жеткен үлгі-нұсқалары мол.

Еліміздің әр түрлі музейлерінің қорлары мен экспозицияларында қазақтың төрт жүзден астам көне музыкалық аспаптары сақтаулы. Осы бай коллекциядан қазақтың музыкалық аспаптарын зерттеу үшін ғылыми құндылығы зор өте сирек кездесетін ондаған көне аспапты кездестіруге болады. Олардың арасында домбыра, қылқобыз, сыбызғы, шаңқобыз, шертер, шырдауыл, даңғыра, дауылпаз, асатаяқ бар. Ленинград пен Москваның музейлері қазақтың музыкалық аспаптарына бай, бұл аспаптар мұнда өткен ғасырдың орта шенінен бастап түсе бастаған. Оларды жинауға алуан түрлі маман иелері: көрнекті ғалымдар, этнограф-тарихшылар, дәрігерлер, суретшілер белсене ат салысқан. Орыс ғалымдары халық әндерін жазып алумен және музыкалық аспаптарды жинаумен айналысқан, сондай-ақ халық творчествосын зерттеуге көп көңіл бөлген. Этнографиялық заттарды іздеу үшін арнайы экспедициялар ұйымдастырған. Ұшы-қиыры жоқ жазық дала мен зеңгір аспан, көшпелі өмір салты мен еркіндік сүйгіш, өз жүгін жлудан қорғау қажеттілігі мен ақынжандылық – осының бәрі қазақ халқын және оның ерекше бай музыкалық мәдениетін тудырды. Ұлттық қазақ зергерлерінің қолынан шыққан бұйымдардың сапасы жоғары болғандықтан, олар әрдайым сұранысқа ие болып, Семейді XIX ғасыр мен XX ғасырдың басында даңққа бөлеген жәрменкелерде олар Орта Азиядан әкелінген әшекейлермен бәсекеге түсетін.

Қазақ халқының көрнекті ағартушылары музыкалық этнографияға аса зор үлес қосты. Олардың ішінде ұлы ақын Абай Құнанбаев өзінің досы, мамандығы бойынша дәрігер, Харьков университетін бітірген саяси жер аударылған Нифонт Долгополовпен бірге 1885–1893 жылдар аралығында бірнеше музыкалық аспаптарды жинастырған. 1885 жылдың жазында Долгополов Абай ауылында қонақта болады. Ол Абай ауылынан 50-ден астам этнографиялық заттар жинаған. Абай әсіресе, ең сирек кездесетін музыкалық аспаптарды жинауға назар аударады. Семей қаласындағы Абайдың республикалық әдеби-мемориалдық музейінде үш ішекті екі домбыра, қияғы тым қарапайым екі қылқобыз, сыбызғы және әсем безендірілген сілқу арқылы дыбыс шығаратын асатаяқ аспабы сақтаулы. Бұл аспаптар 1883 жылы ұйымдастырылған Семейдің тарихи-өлкетану музейінің қорында 1964 жылға дейін сақталып келген. Бүгінгі таңда Семей қаласының облыстық тарихи-өлкетану музейі коллекциясында сақталған 20-ға жуық музыкалық аспап түрлерін музей экспозициясынан көруге болады. Олардың қатарында шертпелі аспаптардан: домбыралар, үш ішекті домбыралар, шертер, жетіген, адырна; ыспалы аспаптардан: қылқобыз, нарқобыз; үрмелі аспаптардан: саз сырнай, сыбызғы, шаң қобыз; ұрмалы аспаптардан: даңғыра, дауылпаз, тай-тұяқ, сылдырмақ, асатаяқ сияқты аспаптар бар. Аспаптар шырша, қарағай, емен, қайың, бал қарағай,

қарағаш, жаңғақ ағашы тәрізді әртүрлі ағаштардан жасалған, олар бір-бірінен үні, формасының өзгешелігі, құрылысы, қайталанбас ою-өрнегі, безендірілуі жағынан ерекшеленеді. Музыкалық аспаптардың әрқайсысының өзіне тән дыбыс тембрі (боюу), динамикалық мұқиятдігі (ырғағы), белгілі бір диапазоны болады. Музыкалық аспаптардың дыбыс шығару сапасы аспаптарды жасауда қолданылатын материалдардың түрі мен қасиетіне, пошымына, дыбыс шығару тәсіліне байланысты. Музыкалық аспаптардың алғашқы қарапайым түрлері табиғаттағы түрлі дыбыстарға, адамның, хайуанаттардың дауысына еліктеуден шыққан. Ол «халықтық» және «кәсіби музыкалық аспаптар» болып бөлінеді. Әр халықтың музыкалық аспаптарының өзіндік ерекшеліктері болады [1, 23-б.].

Музей коллекцияларында бәрінен де домбыра көп орын алған. Домбыра – XIX ғасырда қазақ халқының тұрмысында анағұрлым өте кең тараған екі ішекті, көп пернелі музыкалық аспабы. Ол – қазақтардың өмірінде маңызды орын алатын, өзіндік музыкалық сипаты бар аспап. Олардың кейбірі аса шебер жасалған. Көптеген домбыралардың бітімі өзгеше, безендірілуі әсем, ою-өрнегі ғажап. Оларды зер сала, саралай қарап отырып, аспаптардың жасалуы қандай-қандай жолдан өтіп, қалай дамығаны туралы түсінік алуға болады. Олардың кейбірінде баяғыда-ақ қолданудан қалып, жоғалған шертіп ойналатын аспаптардың жекелеген белгілері сақталған, ал мұның өзі зерттеушілер үшін аса бағалы материал. Қорда сақталған көне домбыралар бір-біріне мүлде ұқсамайды. Олардың кейбірінің шаңағы сопақша болса, кейбірінікі дөңгеленіп, ал енді бірі үш бұрышты болып келеді. Домбыралардың бастары да әртүрлі әдемі жасалған. Көлемі шағын, түрі мүлде қарапайым ол тұтас ағашты ойып жасалған, құрылысына қарағанда шертерге ұқсайды. Алғаш эпикалық дәстүр шеңберінде жыр, толғау, термелерді сүйемелдеуге қолданылған домбыра кейін аспаптық шығарма – күй жанрының қалыптасуына ықпал еткен. Қазіргі кезде домбыра жеке әнді сүйемелдеуге, күй тартуға, халықтық-фольклорлық музыкада, классикалық шығармаларды орындауға қолданытын, мүмкіндігі кең музыкалық аспап болып табылады. Домбыра ежелде қазақтың тарихын баяндаған музыкалық аспаптардың бірі.

Қылқобыздардың да жасалуы әртүрлі. Мысалы, екі аспаптың басына және мойнына үлкендігі әр қилы темір теңгешелер тағылған. Екіншісінің шаңағына салпыншақтар, айна және дөңгелек қанылтырлар бекітіліп, жиек-жиегін әдемілеп өрнектепті. Тағы бір қылқобыздың басы мен мойны сүйекпен әшекейленген. Барлық қылқобызға аттың қылынан екі ішек тағылған. Қобыздардың ішінде бақсылар пайдаланғандары жай адамдар тартқаннан өзгеше. Мысалы, бақсы қылқобыздың басына үкінің қауырсынын тақса, шаңағына айна орнатқан, әртүрлі темір теңгешелер ілген. Бір қобыздың жасалуы өзгелеріне мүлде ұқсамайды, өйткені оның оюу сияқтанып жасалған қос шаңағы бар.

Музей қорында асатаяқтың өте сирек кездесетін бір данасы

сақтаулы. Оның басына төрт металл сақина және төрт дөңгелек жалпақ металл пластинка ілінген. Асатаяқты көбінесе бақсылар пайдаланған, өйткені олар асатаяқты сермеп бақсылық жасаған кезде жаңағы темір теңгешелер бақсының әртүрлі қимылына орай сылдырлап-сыңғырлап алуан түрлі дыбыс шығаратын болған. Металл сылдырмақтарды, қоңыраулар мен сақиналарды тек асатаяқтан ғана емес, қазақтың басқа да музыкалық аспаптарынан көруге болады. Кішкентай қоңыраулар қылқобыз бен домбыраның басына, сондай-ақ шаңағының ішіне де ілініп қойылатын. Мұның өзі темір теңгешелерді тек бақсылар ғана емес, сондай-ақ халық арасындағы орындаушылар да пайдаланғанын көрсетеді.

Әр жылдарда музей мамандары халық аспаптар коллекциясын, сондай-ақ халықтың әнші, күйшілерінің орындауында ән-күйлерді жазып алып, жинақтап зерттеуге кірісті. Кейінгі уақытта музейдің коллекциясы белгілі ғалымдардың, этнографтардың, өнер қайраткерлерінің сыйға тартқан музыкалық аспаптарымен толыға түсуде. Мысалы, әнші, сазгер Болат Сыбановтың баяны мен домбырасы, Сазгер Бекен Жамақасевтың баяны мен пианиносы, қайталанбас әншілер Мәдениет Ешекеев, Жәнібек Кәрменов, Келденбай Өлмесеков, Ақылбек Манабаев, Рахымбек Ноғайбаев, Берік Омаров, Қанат Смағұловтың домбыралары және т.б. [2, 64–65–66].

Тағы бір құнды жинақ – Әсет Найманбаев бастаған көптеген ән мен күй дүлдүлдерінің өз орындауында жазылып алынған 100-ге тарта күй табақтардың сақталуы. Олардың ішінде ән атасы – Өміре Қашаубаевтың жазылған жанды даусы, Дина Нұрпейісованың, Күләш Бәйсейітованың, Жамал Омарованың, Байғали Досымжановтың, Жүсіпбек Елебековтың, Манарбек Ержановтың, ағайынды Мүсілім мен Ришат Абдуллиндердің, Ермек Серкебаевтың т.б. орындауындағы дүниелер музейдің алтын қоры болып табылады.

Көне музыкалық аспаптарды жинау ісінің таза танымдық тұрғымен қоса практикалық маңызы зор. Оларды мұқият зерттеу анағұрлым жетілдірілген жаңа аспаптар жасауға көмектеседі, ал мұндай аспаптарға жергілікті қолөнер шеберлеріне тапсырыс беріледі.

Дәстүрлі музыкалық аспаптар жүйесі этномәдени, этноөнер категориясы ретінде этностың қалыпты тіршілігі мен тұрмыс салтының негізі болып табылатын рухани өрістің өнертанымдық қуатын, тарихи ауқымын, мәнін айқындауға көшті. Дамудың қазіргі кезеңінде ұмыт болған дәстүрлі музыкалық аспаптар жүйесі орнықтырылып, барынша жинақтала түсіп қазіргі өркениет талаптарына сай қызмет ете бастады. Ұлт аспаптарының мәдени мұра ретіндегі рөлі жөнінде ғалым А.Сейдімбек: «Қазақтың күңіренген қылқобызы, күмбірлеген қасиетті қара домбырасы, сыңсыған сыбызғы-сырнайлары – дүние жүзінде теңдесі жоқ әмбебап музыкалық аспаптар» дейді. Сондықтан да жан-жақты, терең тамырлы, тақырыптар ауқымы да сан-салалы болып келетін қазақ аспаптану ғылымының негізгі өзегі, басты нысанасы болып табылатын дәстүрлі музыкалық аспаптар жүйесі ұлт тарихының,

тұрмыстық-этнографияның құрамдас бөлігі болып қала бермек.

Қорыта келгенде, музыкалық аспаптар мен музыкалық мұралар қазақ халқының ежелгі құндылықтары. Халықтардың тарихи туыстастығы оның тарихы мен тілінде ғана емес, музыкалық өнерінде де сақталады. Көптеген тарихи, мәдени деректер бойынша, ежелгі заманнан әр халық өз өмір салтына, тұрмыс тіршілігіне байланысты өнер түрлерін дамытып оны рухани азық еткен. Түркі халықтарының музыкалық мұраларын осы заманға дейін жеткізіп келген музыкалық аспаптардың орны ерекше. Тарих қойнауынан бүгінгі күнге жеткен музыкалық аспаптар түрлерінің әр қайсысын тарихи аяғақ, шешіре, дәлел ретінде қарастыруымыз қажет.

(Мақалада 46-51-суреттер қосымшада берілген)

Әдебиеттер

1. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы: Алматыкітап баспасы, 2009. – 23 б.

2. Семейдің облыстық тарихи-өлкетану музейінің экспозициясы бойынша Жол көрсеткіш. – Семей, 2014. – 64–65-бб.

Салихова Л.Е.

*Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі,
Атырау*

МУЗЕЙ ҚОРЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАРДЫҢ ЕРЕКШЕЛІГІ

Сан ғасырлық тарих бойында әр халық өзінің ұлттық музыкасын қалыптастырып, өзіндік аспаптар жасады. Уақыт өте келе музыкалық аспаптардың сырт бейнесі өзгеріп, жетілдірілді, кейде жанасымен ауыстырылды.

Музыкалық аспап – музыкалық терминология мен музыканы толығымен түсінудің негізгі факторы, себебі ол – оның жалғыз «құжаты» және материалдық ізі. Ол бұрынғы тарихты, мәдениетті, халықтың ғасырлық музыкалық салтын танытатын болғандықтан да өте құнды.

И.В.Мациевский айтқандай, «музыкалық аспаптардың құрылымы онда орындалатын саз әуендерінің ерекшелігін көрсетеді. Музыкалық аспаптардың акустикалық және көркемдік мүмкіндіктері мен оларға тән биік дыбысты, тембрлік, ритмодинамикалық, агоникалық шкалаларды қалыптастыру және халық музыкасының конструктивтік мүмкіндіктері музыка мәдениетінің дамуына әсер етеді [1, 14-6].

Қазақ КСР Жоғарғы Кеңесі Ұйымдастыру комитетінің 1939 жылы 22 шілдедегі №23 қаулысымен мектеп музейі негізінде құрылып, 1940 жылы 5 қарашада ресми түрде ашылған Атырау облысы тарихи-өлкетану

музейінің қорында XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырда қолданған халықтық музыка аспаптары 1975 жылдан бастап жинақталып саны бүгінде 60-тан асқан. Олардың ішінде қазақ халқының музыкалық аспабы-домбыралар коллекциясын ерекше атауға болады.

Музей қорындағы республикаға танымал әнші-күйшілер мен қатар Атырау өлкесінің мәдениеті мен әдебиетіне, экономикасына өлшеусіз үлес қосқан ел ардақтыларының және домбыра жасаушы шеберлердің домбыралары жасалуымен де, сыртқы ерекшеліктерімен де мән-мүңдалап тұрғандай.

Қазақ даласының әр өңірінде кездесетін домбыралар жергілікті жер жағдайына, тұрмыс-салты мен дәстүріне, ән, жыр, күй мектебі мен әр өнерпаздың орындаушылық мәнеріне, аспап жасаушы шеберлердің ісмерлігіне байланысты әртүрлі пішінде дамытылып, өзгеріп отырған. Осыған орай қазақтарда домбыраның кең тараған екі түрі бар.

Батысқазақстандық домбыра үлгісі (қауақ домбыра) төкпе күйлер тартуға еліміздің батыс аймағына кең тараған болса, Шығыс Қазақстандық үлгісі (қалақ домбыра) көбіне шертпе күй тартуға арналған [2, 9-б.].

Осы екі үлгідегі домбыралар да музей экспозициясынан орын тапқан. Қазақ КСР-нің халық артисі, әнші Жүсіпбек Елебековтың 13 пернелі қалақ домбырасы. Мойны 43 см, бет тақтайының ұзындығы 37 см болып келген домбыраны 2003 жылы сол кездегі ҚР Премьер Министрі И.Тасмағамбетов Атырауға келген сапарында музей қорына тапсырған.

Домбыралардың пішіні бойынша әр аймаққа байланысты өзіне тән ерекшеліктері бар. Батыс қазақстандықтардың үлгісі – әдетте, өлшемі үлкен, пішіні кесілген алмұртқа ұқсас сопақ домбыра [1, 38-б.].

Қазақстанның халық жазушысы, ақын Хамит Ерғалиевтің домбырасы мойны 58 см, бет тақтайының ұзындығы 37 см, 13 пернелі құрама шанақты алмұрт тәріздес. Бір ерекшелігі – бір құлағы артында, бір құлағы жанында орналасқан. Хамит Ерғалиевтің домбырасын баласа Мұрат Ерғалиев 2001 жылы музей қорына тапсырған.

Домбыралар сыртқы пішінімен ғана емес, даңқты шеберлердің қолында жасалуымен де құнды. Ұлттық шеберлер домбыраны жетілдірудің әр түрлі жолдарын іздестірген. Батыс Қазақстанда перне сандарын көбейтсе, Орталық және Шығыс Қазақстанда ішек сандарын көбейткен, ол орындаушының шеберлігінің жаңа қырларын ашуға әсерін тигізген. Домбыраны тұтас материалдан, яғни шанақты ойып жасау әдісімен барлық аймақ шеберлері айналысқан. Бұл дәстүр әлі күнге дейін қолданыста. Шанақты құрастырып жинау әдісі кейіннен пайда болған.

Өткен ғасырдың 30-жылдары Құрманғазы оркестрінің құрылуы домбыраның сапасына талапты жоғарылатты. Домбыраны дайындауды белгілі ережелерге жатқызды, нақты стандарт құрылды.

Домбыраның жаңа үлгілерін ағайынды шеберлер Мануэль және Борис Романенколар жасады. Олар қазіргі қазақ домбырасының түрін

калыптастыруға көп әсерін тигізді [1, 39-б.].

Музей қорындағы құнды жәдігер – поляк шебері М. Романенко жасаған Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Мекес Төрешовтың домбырасы. Мойны (сабы) 48 см, бет тақтайының ұзындығы 38 см, 19 пернелі құрама шанақты домбыра. Бет тақтайындағы дыбыс ойығының екі жанына иректелген ойық салынған. Бұл домбыра күйші Оқап Қабигожиннің домбырасы, ол кісі дүниеден өткен соң жұбайы Мекес Төрешевтің өнеріне сүйсініп, тарту еткен екен.

Сондай-ақ, 1970 жылдары республикаға танымал болған шебер Финолла Ысмағұлов жасаған Атыраулық күйші-сазгер, «Құрмет» орденінің иегері Ғатау Ибішевтің домбырасы, музей қорына 2010 жылы тапсырылған. Мойны (сабы) 49 см, бет тақтайының ұзындығы 40 см, 19 пернелі құрама шанақты домбыра.

Домбыралар музей экспозициясына тұрақты қойылып, қала қонақтары мен тұрғындарына насихатталуымен қатар, Атырау облысының Астанадағы күндерінде, ЭКСПО-2017 мамандырылған көрмесінде көрермен назарына ұсынылды.

Сонымен қатар музей қорында қазақ халқының ұлттық аспаптары – қобыз, сазсырнай, сыбызғы, жетіген, интернационалдық әрі жалпыға танымал аспаптар: пианино, балалайка, аккордеон бар және 1971 жылы сол кездегі облыстық Мәдениет басқармасының орынбасары Рамизан Нұрғалиев тапсырған «Жайық қызы» ән-би ансамблінің Югославияға барған сапарында сыйға тартқан музыкалық аспаптары сақталған.

«Жайық қызы» Атырау қалалық Мәдениет үйі жанындағы әуесқойлар ән-би ансамблі. 1968 жылы ұйымдастырылып, 1970 жылы халық ансамблі атағына ие болған. Ансамбль ұжымы Қазақстан ХШДЖК-де (1978), сондай-ақ Югославияда (1971) және Венгрияда (1981) өнер көрсетті. Халық шығармашылығының телевизия фестивалінің лауреаты (1972) Қазақстан Жоғарғы Кеңесінің Құрмет грамотасымен марапатталған [3, 230-б.].

Музей қорына Югославиялық музыкалық аспаптар деген атпен енген экспонаттар бергін келе музей қызметкерлерінің ғылыми-зерттеу жұмыстарының нәтижесінде және интернет материалдарының көмегіне сүйене отырып «двожнич» және «морин хуур» екені анықталды.

Қоңыр ағаштан жасалған, сыбызғы тәріздес, бірақ үстінде 3 және 4 тесігі бар екі түтіктен тұратын двожнич аспабының ұзындығы 47,5 см, ені 4,5 см. Ол туралы «Большая музыкальная энциклопедия от А до Я» деп аталатын еңбекте былай деп жазылған:

«Двожнич (либо боснийская флейта) представляет собой флейту, состоящую из 2-х труб. Сотворен двожнич в Югославии. Двожнич обладает целым рядом разных форм: в Боснии трубки инструмента соединены на две-три собственной длины, причем одна из трубок имеет три отверстия, другая – четыре. Чтобы играть на двожниче, следует приставить его к одной стороне рта, так, чтоб трубка, находящаяся в левой руке руке исполнителя, получала больше воздуха и, как следует, игралась громче».

Басы аттың басы тәрізді болып ағаштан ойылып, шанагының беті терімен қапталып, ысқышы мен ішегі жылқының қылынан жасалған морин-хур – монғол халқының аспабы. Сабының ұзындығы 44 см, беті 34 см, ені 23 см. Морин-хуур екі сөзден тұрады, морин – ат және хуур – ішек деген ұғымды береді. Ішекті-ыспалы музыкалық аспап Моңғолия мен Қытайдың солтүстік аймағына, Буряттар мен Тыва халқына кеңінен тараған.

(Мақалада 52-57-суреттер қосымшада берілген)

Әдебиеттер

1. Нәжімеденов Ж. Домбыраның қоңыр үні. – Алматы: «Өнер» баспасы, 2007.
2. Әбуғазы М. Қазақтың домбыра өнері. – Алматы: «Нұрсәт» баспасы, 2016.
3. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық-анықтамалық. – Алматы: «Аруна» баспасы, 2005.

Жүзбаева Г.Н.

*«Әзірет Сұлтан» мемлекеттік тарихи-мәдени қорық музейі,
Түркістан*

ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ КӨНЕ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАБЫ – СЫБЫЗҒЫ

Музыка әлемі – адамзат мәдениетінің байлығы ішіндегі мухиттай шексіз, ғажайып дүние. Музыка да адамның асқақ, асыл ойлары, арман – мақсаты, ізгі тілектері, қуанышы, қайғы – қасіреті мен әр түрлі сезім иірімдері бейнеленеді. Музыканың адам жан-дүниесіне тигізетін әсері орасан, сондықтан оны шынайы ықыласпен қабылдау арқылы ғана түсінуге болады. Қаншама ғасырлар бойы жинақталған музыкалық қазына – ұшы-қиыры жоқ, аса мол мұра. Әлемдік музыка қорына әр халық, ұлт өзіне тән өрнекпен өлшеусіз үлес қосып келеді. Музыка мәдениетінің өткеніне ой жүгіртіп, әр алуан тарихи деректерге жүгінсек, халық өнерінің қоры шексіз де, музыкалық аспаптардың түрі көп болғаны анық.

Қазақтың ерте заманнан бері келе жатқан музыкалық аспаптарының түрлері өте көп. Ата-бабаларымыз тастан, ағаштан, темірден, өсімдіктерден, саздан, малдың терісінен, сүйегінен, мүйізден, ішектен, қылдан т.б. дыбыс шығаруы мүмкін заттардан жасаған қарапайым 400-ден астам музыкалық аспаптар еліміздің әртүрлі музейлерінің қорларында сақтаулы [1].

Белгілі этнограф, ғалым Бикұмар Кәмалашұлы «Дүниежүзілік дәстүрлі музыка аспаптарының тарихына үңілсек көбі азиялық көшпелілер тарихына байланысты болып шығады» деген. Ақиқатында

әлемдік өркениетке үлесін қосқан көшпенділер халқы қадым заманнан бері музыкалық аспаптарды пайдаланды. Олар жаугершілік заманда халыққа хабар бергенде, аңға шыққанда елге хабар беру үшін үрмелі аспаптарды дабыл, даңғара, дауылпаз, кернейді пайдаланған. Бақсылар сарнағанда – даңғара, асаяқ, шаңқобызды, әнші-күйшілер өлең-жыр, терме-ән айтқанда немесе күй шерткенде – домбыра, жетіген, сыбызғы, қобыз сияқты шекті аспаптарды пайдаланған [2].

Қазақтың музыкалық аспаптары десе ойға бірден домбыра, қобыз, жетіген, сырнай оралады. Жоғарыда біз айтқан 400-ден астам музыкалық аспаптардың кейбірі бүгінде сахнадан орындалмай, тіпті бірлі жарымының нұсқалары да сақталмай бара жатыр. «Қазақ музыка аспаптарының бабасы – қара қурайдан жасалатын сыбызғымыз сахнаға аз шығарылады», – деп өткен ғасырдың соңғы ширегінде этнограф Жағда Бабалықұлы көп айтып еді. Ақыры сыбызғы туралы кейінгі жылдары көп айтылып, зерттелді.

Сыбызғы – көшпелі халықтың көне үрмелі музыкалық аспабы. Сыбызғы аспабының түп-төркіні – Алтай. Алтай қазақтың да, түркі халықтарының да алтын бесігі. Аспаптың орындаушылары қатарында Моңғолия, Қытай қазақтарында көп еді. Алтайдың қарақурайын иіп отырып, сыбызғылар жасалатын. «Қазір бұл аспаптың өзі жасалмай қалып барады. Бұрын Алтайды мекен еткен ата-бабаларымыз қарақурайды кептіріп, сыбызғы жасап алатын. Сыбызғының сонында мал айдап жүрген талай көшпенді халықтың баласын біздер көріп өстік. Әкеміз бұрын былай деп айтатын: «Біздер мал бағып жүріп, тал қурайды алып, ызындата әуелете беруші едік». Қазіргі қурайлардың өзі бұл дауысты шығара алмайтын күйге жеткен деп естідім. Сондықтан Алтайда өскен әрбір қурайдың өзі бір-бір сыбызғы аспабының үні, алтай сыбызғылық дәстүрдің топырағы», – дейді Р. Мұхаммед. Сыбызғы өнерін түркі халықтарының ішінде алтайлықтар, башқұрттар, қазақтар тартады. Жағда Бабалықұлы «Орал тауының төңірегіндегі халықтар: башқұрт пен татарлар сыбызғы аспабын «қурай» деп атауы тегін емес» деген. Яғни сыбызғы аспабы Орал тауындағы қурайдан да жасалатын болған. Дегенмен бұл өнердің тамыры түркі халықтарында жатыр.

Сыбызғы – күй өнерінің насихаттаушысы болған үрлемелі аспаптарға жататын, көне аспаптардың бірі. Ол XVII–XIX ғасырларда қазақ даласына кең тарағаны туралы деректер ғалымдардың еңбектерінен орын алған. Зеттеуші Б.Сарыбаев «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде КСРО халықтары этнографиясының мемлекеттік музейінде Ш.Уәлихановтың сыйға тартқан сыбызғысы сақтаулы екенін жазады. Сондай-ақ, орыс зерттеушісі А. Левшин 1932 жылы Санкт-Петербургтан шыққан «Описание киргиз-кайсацских орд и степей» атты еңбегінде «Қылқобыз және сыбызғы қазақтың басты аспаптарының бірі» деп айтқан болса, саяхатшы капитан И.Б. Андреевтің естелігінде қазақтың музыка аспаптары, соның ішінде сыбызғы туралы сөз қозғалып: «Так же имеют так называемые сыбызғы, сделанные из толстой стволстой травы и деревянные,

обвитые толстою нитью с несколькими дырками» деген деректер бар [3].

Ерте заманда қазақ сыбызғышылары көбінесе сыбызғыны қурайдан қамыстан жасап алып тартқандары белгілі. Ғалым Қ. Жұбановтың «Қазақ инструментінің біреуі – сыбызғы. «Сыбызғы» сөзі ұяң дыбыспен айтылған түрінде, мұндағы ұяң «э» дыбысын қатаң «с» дыбысына айналдырсақ «сыбыс» болады». «Сыбыс» қазақша «дыбыс» дегеннің бір тарауы, сонымен қатар бұл сыбызғы қамыстан, қурайдан жасалатын болғандықтан, қамыс та алғашқы әзірден осылай аталып кеткен. Қазақша қамыстың бір аты – сыбыс. Көп жерде бұл сөз сақталмаған. Сөйтіп «сыбызғы» деген сөз, бірінші жағынан дыбыс, екінші жағынан, сол дыбысты шығаратын аспаптың аты болса, үшіншіден сол құрал болатын заттың аты қамыстың аты болады – деп сыбызғы аспабы жайында жазған деректері бар. Алтай халқының «сыбысқы» және хакас халықтарында «сыбысқа» деп аталатын үрлемелі аспаптары бар.

Сыбызғының дәстүрлі үлгісі қурай өсімдігінен жасалады, аспапты жасауға қара қурай, өгіз қурай, қырлы қурай түрлері пайдаланған. Сыбызғышылар сыбызғыны қурайдан өздері жасап алып тартқан және оны жасау әдіс-тәсілдерінде әрбір өнерпаздың өзіндік өлшемі, өз заңдылықтары болған [4]. Аспапты жасау үшін жаздың соңғы айларында, күз уақыттарында әбден өсіп жетілген өзегі кеңейіп, буыны қатайып кепкен тұзу қурайларды пайдаланған. Қурайды кейбір сыбызғышылар қолының ұзындығымен өлшеп кесіп алатын болған, енді бір өлшемінің түрі өнерпаз-шебер өз тұтамын өлшем етіп алты тұтам, жеті-сегіз тұтам етіп қурайды кесіп алған. Бұл әдіс-тәсіл Башқұрт қурайшыларында да көп қолданылады. Түркімен түйдікшелері, аспапты қамыстан жасауына байланысты қамыстың буындарын санап алты-жеті буынын өлшеп қырқып алатын болған. Сыбызғының тесік-ойықтарын оюдың өзіндік өлшемдері болған. Бірінші ойық қурайдың жіңішке ұшынан алақанның еніндей жерінен ойылады, яғни төрт елі болады. Екінші ойық бірінші ойықтан жоғары қарай үш елі өлшемінде ойылып алынады, келесі үшінші ойық екінші ойықтан екі немесе кейде екі жарым елі өлшемдерінде ойылады. Бабымен жасалған сыбызғының сыртынан сойылған малдың өңешінің ақ шөлімен немесе жас төлдің аш ішегімен қаптайтын болған. Мұндай сыбызғының үні таза, ыстық-суыққа берілмейтін және ұзақ уақытқа шыдайтын болады. Қурай сыбызғыны тартқанда орындаушылар қурайдың өзегін сумен бүркіп отыратын болған. Себебі, қурайдың іші кеуіп, қаңсып кетуіне байланысты дыбыстың біркелкі шығуымен, бояуына кедергі жасайды. Қурайдан жасалған сыбызғының дыбысы біркелкі шығумен бояуына кедергі жасайды. Қурайдан жасалған сыбызғының дыбысы әуезді-жұмсақ, табиғатқа жақын табиғи болып шығады [5].

Сыбызғының қурай, ағаштан басқа бір түрі жезден жасалады. Жез сыбызғы ел ішіндегі өнерпаздардың басқа халықтарда кездесетін темірден жасалған үрлемелі аспаптарға еліктей отырып, ұзын жез түтікшелерді пайдаланып келген. Бірақта жез сыбызғы ел ішінен

қолдау тауып өркендеп кете алмады, оның себебі жез сыбызғының үні бұрыннан қалыптасып қалған қурай, ағаш сыбызғылардан өзгеше, әрі құлаққа тосын естіледі. Дегенмен қалыптасқан ойнау әдістерін пайдалана отырып, сыбызғы үнінің халық көңіліне жақын ерекшелігін жез сыбызғыда да меңгерген таланттар болды. Олар: Ы.Уалиев, Б. Шерубаевтар еді. сыбызғыны жетілдіруде көп ізденген зерттеуші Б.Сарыбаевта жез сыбызғыны шебер тартқан.

Сыбызғы бір қарағанда қарапайым аспап болып көрінгенмен үрлемелі аспаптардың ішінде дыбыс шығару жағынан күрделілігімен ерекшеленеді. Сыбызғыда мүштік болмайды, ол тіске қойылып тартылатын аспап. Сыбызғыда дыбыс шығару үшін түтіктің бас жағын тіске тірейді. Содан кейін ауаны сыртқа шығармай түтіктің бір жағын ернімен жауып тұрады, ауыздың бір бөлігі ашық қалады. Тілмен үстіңгі тістің арасында сал саңылау қалуы қарастырылады, осы саңылау арқылы келген ауа толқыны түтіктің шет – шетіне соғылып дыбысқа айналады [6].

Дыбыстың таза шығуы ауа толқынына байланысты, сондықтан орындаушының тынысы кен болуы шарт.

Шығыс Қазақстандағы сыбызғышылық дәстүрдің түп тамыры сонау алыс ғасырлардан басталады. Көне аншылық заманнан ел аузында айтылып жеткен «Аңшының зары» күйі, бүкіл түркі тектес халықтардың бәріне айтылып жүрген «Қозы көрпеш–Баян сұлу» дастанындағы «Қозы көрпештің қоштасуы» атты күй де осы өңірде сақталып орындалып жүр.

Шығыс Қазақстан сыбызғышылық дәстүр Алтай Тарбағатай тауын бойлап Қытай, одан әрі Манголия аймақтарын қамтыған. Алтайдан Баян-Өлгейге дейін тараған сыбызғышылық өнер үлкен үш мемлекеттегі қандастарымыздың ортақ мәдени мұрасы болып отыр. Бұл өңірдегі сыбызғышылар XVII ғасырдан бастап XX ғасырдың елуінші жылдарына дейін сыбызғымен өнер жарыстырып отырған, оған сыбызғышылар Тілеке мен Жантелі, Шерубай мен Мұса, Оспанғали мен Шанақтың сайыстары тарихи айғақ бола алады.

Еліміздің шығыс өңірінде жеті атасынан бері сыбызғышылық өнерді жалғастырған, майталман сыбызғышы әулеттер де баршылық. Олар Шығыс Қазақстан сыбызғышылық өнерді жалғастырған, майталман сыбызғышы әулеттер де баршылық. Олар – Шығыс Қазақстан сыбызғышылық дәстүрін бертіңге дейін жеткізген сыбызғышылар Бихан Шерубаев, О. Қожабергенов және Ш. Ауғанбаевтар.

Батыс Қазақстан сыбызғышылық дәстүрінің көрнекті өкілдерінің бірі – Сармалай. Сармалайдың күйлерін бізге жеткізген сыбызғышы Ысқақ Уалиев болатын. Ы. Уалиевтің орындауында Сармалайдың бірнеше күйін академик А. Жұбанов нотаға түсіріп жарыққа шығарды. Бұл өңірдің тағы бір сыбызғышысы Мәкәр Сұлтанәліевтің күйлері Б. Сарыбаевтың орындалуында күйтаспаға жазылды. Маңғыстау өңірінің сыбызғышысы Мүйісәт Оңғаровтың орындауындағы күйлер А. Райымбергеновтың жазып алуында бізге жетіп отыр. Батыс Қазақстан

өңірінің сыбызғы күйлерінің әуені созылықы жәй болып келеді.

Өткен ғасырдың аяғына қарай Қазақстанның бір қатар өңірлерінде бұл аспап тым сиреп кетті. Сыбызғының әртүрлі облыс тұрғындарының арасында бір мезгілде емес, біртіндеп жоғалғанын этнографтардың көптеген мәліметтерінен аңғаруға болады. Мысалы, Түркістан өлкесін жете зерттеген этнограф П. Тихов былай деп мәлімдейді: «Түркістанда он екі жыл тұрып сыбызғыны бір-ақ рет көре алдым, онда да тек көзім шалып қалғаны болмаса...». Бұл өлкеде сыбызғының жоғалуын ол екі түрлі себеппен байланыстырады: жергілікті жердің табиғатында сыбызғы жасайтын өсімдіктің болмауы және ол аспапта ойнаудың қиындығы.

Қазақтың классик жазушысы, біртуар тұлға Мұхтар Әуезов халқымыздың музыка өнері жайында: «Қалың қазақ елі тартқан сыбызғыдағы салқын саз, қобыздағы қоңыр күй, домбыраның да екі ішекті ғана емес, әдейі күйге арналған үш ішекті тіліне ораған көп күйлердің ескі-жаңасы тегіс – тарих үшін елеулі бұйым» деген екен [7]. Расында, бұл халқымыздың дәстүрлі музыка өнері атадан балаға мирас болып, ғасырдан ғасырға жалғасып келе жатқан рухани-мәдени байлығы.

Әдебиеттер

1. «Қазақстан» Ұлттық энциклопедиясы 8 том. – Алматы, 1998.
2. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: «Аруна» ЛТД ЖШС, 2005.
3. Мәдениеттану негіздері: Оқулық. – Алматы: «Дәнекер», 2000.
4. Қазақтың музыкалық аспаптары тарихы – Уикипедия-ашық энциклопедиясынан алынған мәлімет.
5. Құмырзақұлы А. Қазақтың музыкалық аспаптары.
6. Мәденова Б. Қазақтың ұлттық музыкалық аспаптары.
7. «Қазақ Энциклопедиясы»

III секция
ӘЛЕМДІК ТӘЖІРІБЕДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ АРХЕОЛОГИЯ
Секция III
**МУЗЫКАЛЬНАЯ АРХЕОЛОГИЯ НА ОПЫТЕ
ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН**

Dr. Gjermund Kolltveit
Independent researcher, Fjellstrand

**A SCANDINAVIAN VIEW ON MUSIC ARCHAEOLOGY:
RESEARCH, DIRECTIONS, METHODOLOGY, AND MATERIALS**

Broadly speaking, music archaeology is an interdisciplinary research area that seeks to explore problems related to music or musical instruments on the basis of archaeological materials.

There is a long tradition of studies of excavated musical artefacts. Especially magnificent instruments, such as the Scandinavian lurs of the Bronze Age – most of them found in the 19th century [1], or the Mesopotamian lyres from Ur – excavated early in the 20th century [2; 3], have received much attention from archaeologists as well as musicologists.

Cajsa S. Lund: A Pioneer

Still, music archaeology does not go particularly far back as a discipline or systematic field of study. For the development internationally, Scandinavia has played a central role, because the Swedish archaeologist Cajsa S. Lund was among the first to carry out systematic and continuing research on sound tools from archaeological materials. She started to compile inventories in Scandinavian museums from the mid 1970s [4, p. 186; 5] and was one of the pioneers who contributed to the formation of the community of music archaeologists. Her work and ideas have influenced and inspired many scholars, in Sweden, Scandinavia and the rest of the world.

In the 1970s Lund worked for the Music Museum in Stockholm with an extensive inventory project of prehistoric sound tools, called Riksinventeringen ('The National Inventory'). It focused mainly on survey and documentation of the finds, and resulted in around 1500 prehistoric finds from Scandinavian museums. It was pioneering not only in its methods but also in its scope and scale: its aim was to create a truly national archive that could be explored by future students. Such inventories were carried out at the same time in Britain by Graeme Lawson and in France by Catherine Homo [5].

International Formalisation of Music Archaeology

In 1977 the first step towards formalization of the subject was taken when the International Musicological Society included a round table called 'music and archaeology' at its meeting at Berkley. The gathering stimulated much response, and in 1981 various scholars encouraged by the meeting established the Study Group of Music Archaeology within the International

Council of Traditional Music (ICTM). Since then there have been several conferences devoted to various topics, within ICTM, the International Study Group on Music Archaeology (ISGMA) and other places.

There is no accepted narrow definition of music archaeology. Individuals representing different academic traditions and perspectives have contributed to and maintained the subject.

In Scandinavia – and indeed other places on the globe – the direction of research differs from work with the ancient civilizations (Mesopotamia, the Middle East, Egypt, China, etc.), because the material only to a limited extent can be supplemented with written documents or iconographical representations. The interpretations are, thus, chiefly based on the archaeological findings: artefacts and their contexts – sometimes in combination with ethnographic analogy, drawn from preserved archaic features and traditions. Accordingly, it is most appropriate to apply a wide understanding of the concept of music.

Terminology: Music Archaeology, Archaeomusicology, Archaeo-Organology

Some music-archaeological projects are clearly about music, while others focus on acoustic spaces or other topics only related to music. For other times, however, it is difficult to decide whether one works with music or non-music. This is reflected in an ambiguity in terminology. Some researchers prefer to use the term archaeomusicology [6; 7], perhaps to emphasise the musicological focus; others prefer archaeo-organology [8], to stress the organological direction and, perhaps, to avoid the concept of music.

Terms as 'music', 'musical instruments', 'intentional sound', 'sound tools' or 'sound-producing devices' are far from neutral. The language, concepts, and classifications that we use reflect different approaches and aims. There are indeed good arguments pro and contra the use of 'music' in music archaeology. I still believe we will never give up this concept, because it is so deeply embedded in our culture, among laymen as well as scholars. In particular situations, however, we may choose another terminology. When we know too little about the sounding music, in the modern sense, we should choose other words than 'music'. Maybe 'sound tool' sounds more boring than 'musical instrument', but it is important to communicate in the best way what we are doing to the media and the general public, if we want to be taken seriously. Accordingly, we cannot use 'music' without any discussion of its meaning or a contextualization. (Later I will give examples of objects I will prefer to call sound producing devices: bullroarers and ringing stones).

Sound, Soundscape, Acoustic Archaeology

Accordingly, music archaeology – especially in Scandinavia and Northern Europe, perhaps – has an equal interest in 'sound' as in 'music', related to a general interest in the archaeology of the senses. A key concept and a fruitful framework for the interpretation of sound and its significance, is soundscape, developed by the Canadian composer Murray R. Schafer [9]. Sounds from sound tools or musical instruments are always parts of

larger sonic environments, where they interact with and sometimes overlap with other sounds. Soundscape refers to the entire acoustic environment, including natural sounds such as animal vocalisations or wind and rain, as well as sounds made by humans. The concept includes not only environments or physical landscapes, but also perception: how people make sense of what they hear. In other words, a soundscape is a physical sonic environment and a way of perceiving that environment.

Some general archaeologists are also, motivated by soundscape studies, interested in the history of sound and hearing [10; 11]. Of particular relevance is the contribution of Steve Mills, who has introduced what he calls an auditory archaeology, which, in short, seeks to identify and reconstruct the significance of sound and hearing in the daily life of the past [12].

Furthermore, the field called acoustic archaeology is the study of the acoustic properties of caves, chambers, churches, and other man-made or natural structures [13; 14]. Much attention has been around research in how people oriented and navigated inside the Palaeolithic caves with acoustic response and echoes [15].

A Multidisciplinary Methodology

From all this we can conclude that music archaeology has a diversity of faces or at least is related to many research directions. Still, the primary source material is the physical remains of musical instruments and sound tools. Interestingly, it is just the material basis of archaeology that requires a multidisciplinary treatment: In order to explore the sonic expressions that archaeological material has been part of, it is in the nature of the case to make use of different types of data and search for any kind of evidence as well as all relevant contextual data from the work of colleagues involved with other aspects of the culture in consideration. The further back in time we go the more need there is for interdisciplinary or multidisciplinary approaches. An investigation of the very earliest indications of musical artefacts in the history of mankind, for instance, would hardly rely on material artefacts alone but would turn to anthropology, biology, linguistics, psychology, acoustics and so forth [16; 17].

Research and Public Engagement

There is no doubt that the archaeology of music and sound is a form of science that has the potential to appeal to a wide audience. Reviving the sounds of the past can in itself be a gateway to interest in history and archaeology.

In Scandinavia, music archaeology has always been aimed at the broader audiences, thanks to Cajsa S. Lund. One of the hallmarks of her work has been to present research for the general public, as concert demonstrations and popular lectures in museums, concert halls, schools, kindergartens and other places.

Example of Scandinavian Material I: Bronze Lurs

From the rich material in Scandinavia, I will briefly draw attention to four kinds of sound-producing devices: bronze lurs, bullroarers, ringing stones and lyres.

The horns of the Scandinavian Bronze Age (1800–500 BCE) – known as bronze lurs – have been important artefacts, by virtue of their magnificent appearance and technology (Fig. 58). They have been regarded as fine examples of ancient musical instruments, especially in the Scandinavian countries, and particularly in Denmark, where most of the lurs are found. To this date 60 lurs are known [18, p. 50]. All of them were found deposited in bogs. From this we assume that the instruments were buried deliberately, in other words that they were offered or sacrificed.

Probably they belonged to the ruling classes of South-Scandinavian societies. Bronze was an aristocratic metal, and the lurs in particular required specialist makers. The technique of bronze casting used in lurs, was the 'lost wax' method (Fr. *cire perdue*). This was extremely complicated in this case, showing that the instruments were masterpieces of metalwork. The lurs were buried in bogs as pairs. The two were made as a pair, twined in opposite directions, one to the left and the other to the right. Hence, they had a symmetrical look, strongly suggesting that they were also played in pairs. Nowadays archaeologists see them as religious and ritual items. This interpretation is supported by scenes at rock carvings, where people visibly playing lur-like instruments seem to participate in processions or rites [1, p. 28–30].

Example of Scandinavian Material II: Bullroarers

Among the so-called free aerophones (where the vibrating air is confined to the outside of the instrument, and not to the inside, as in proper wind instruments), we have finds of bullroarers, or possible bullroarers. This is a sound producing device with a wide geographical distribution, with a variety of usages and functions (Fig. 59). An object of bone from Denmark (dating) is suggested to be a bullroarer. The same applies to an artefact found outside Bodø a few years ago, dated to 2000–3000 BCE (Fig. 60).

From ethnography we know that bullroarers have been used in a lot of cultures in magical and ritual settings, such as initiation rites [19]. From Sunnmøre, Western Norway, there are stories that these sound tools were used as a means to prevent and stop dangerous gusts of wind from entering the fjords [20, p. 22]. The sound of a bullroarer resembles these winds. Another account says that people traditionally used bullroarers as a signal for gathering the local team of fishermen [*ibid.*].

This is in accordance with a lot of other ritual uses of this device in non-European cultures. Interestingly, the same sound tool, and the same sound, might have both practical and ritual functions. These ethnographical pieces of information are useful for interpretations like this, of sound tools or musical instruments from the past, even from the distant past.

Example of Scandinavian Material III: Ringing Stones

There are certain rocks, stone blocks and stone slabs, multiple or single, which produce a metallic or ringing sound when they are struck with a smaller stone. Such stones are found in several places around the world. Some of them are parts of local folk traditions and some might be linked to activities in prehistoric times (Fig. 61).

We have knowledge of about almost 100 ringing stones in the Scandinavian countries. The most ancient of them are from Sweden, which have several stones that can be connected to Bronze Age contexts. Most of the Norwegian stones are traditional, which means that there are stories about them, but only a few have clear pre-historical date [21].

Example of Scandinavian Material IV: Lyres

The lyre of the antiquity spread northwards and westward from the Mediterranean already in the first centuries CE. A number of lyre bridges and other parts of lyres have been unearthed on excavations in Northern Europe. The bridges were found to be made of a variety of materials such as wood, antler, amber or bronze, and had notches for five, six or seven strings (Fig. 62).

With iconography, the material shows clearly that the plucked lyre was the most common stringed musical instrument in Western and Northern parts of Europe for centuries.

Iconographic evidence from Norway suggests that the lyre was in use longer here than in any other place in Europe [22]. The word lyre was not used in medieval Scandinavia, the instrument was probably known under the term harpe (Fig. 63).

Closing Thoughts

As my paper have demonstrated, music archaeology is a recognized field of study in Scandinavia today. Still, it is a rather marginal subject, and there is no relevant position at any university or other scientific institution. Music archaeologists (or archaeomusicologists) are referred to either archaeology or musicology, and in both cases they remain liminal elements, 'betwixt and between'. What we should do while awaiting a proper Chair in music archaeology that will strengthen and consolidate the discipline, is to continue working, with inventories and analyses of materials, with a variety of methods that will support the field in a long term perspective. And we need to continue introducing children and students to the field of music archaeology.

References

1. Lund, C. S. (ed.) (1986), Second Conference of the ICTM Study Group on Music Archaeology. Vol. 2: The Bronze Lurs. Stockholm: Publications issued by the Royal Swedish Academy of Music, 53.
2. Rimmer, J. (1969), Ancient Musical Instruments of Western Asia in the Department of Western Asiatic Antiquities, The British Museum. London: The British Museum.
3. Schauensee, M. d. (2002), Two Lyres from Ur. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
4. Lund, C. S. (2010), 'Music Archaeology in Scandinavia 1800–1990'. In *The Historiography of Music in Global Perspective* (ed. Sam Mirelman). Gorgias Press, USA.
5. Lund, C. S. (in press), 'In the Mind of a Music Archaeologist'. In *Archaeology of Sound, Acoustics and Music: Studies in Honour of Cajsa S.*

Lund. (Kolltveit, G. & Rainio, R. eds.). Berlin: Ekho Verlag, (Publications of the ICTM Study Group on Music Archaeology; vol. 3).

6. Olsen, D. A. (1990), 'The Ethnomusicology of Archaeology: A Model for the Musical/Cultural Study of Ancient Material Culture'. In S. C. DeVale (ed.), *Issues in Organology*, pp.175–97, *Selected Reports in Ethnomusicology*, 8. Los Angeles: University of California.

7. Dumbrell, R. J. (2005), *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, B.C.

8. Hakelberg, D. (1995), 'Some Recent Archaeo-Organological Finds in Germany'. *Galpin Society Journal*, 3–12.

9. Schafer, M.R. (1977), *The Tuning of th World*. New York: Alfred A. Knopf

10. Melini, R. (2012), 'The "Soundscape" of Pompeii'. In R. Eichmann, F. Jianjun & L.-C. Koch (eds.), *Studies in Music Archaeology VIII. Sounds from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, 361–372. Rahden/Westf.: Leidorf.

11. Rainio, R. (2012), 'Power, Magic and Bells. A Contextual Analysis of Finnish Late Iron Age Archaeological Findings'. In R. Eichmann, F. Jianjun & L.-C. Koch (eds.), *Studies in Music Archaeology VIII. Sounds from the Past. The Interpretation of Musical Artifacts in an Archaeological Context*, 373–385. Rahden/Westf.: Leidorf.

12. Mills, S. (2001), *The Significance of Sound in Fifth Millennium cal. BC Southern Romania: Auditory Archaeology in the Teleorman River Valley*. PhD thesis. Cardiff: University of Wales.

13. Lawson, G. et al. (1998), 'Mounds, Megaliths, Music and Mind: Some Thoughts on the Acoustical Properties and Purposes of Archaeological Spaces'. *Archaeological Review from Cambridge* 15(1), 111–134.

14. Scarre, C. & Lawson, G. (eds.) (2006), *Archaeoacoustics*. Cambridge: McDonald Institute for Archaeological Research.

15. Fazenda, B. et al. (2017), 'Cave Acoustics in Prehistory: Exploring the Association of Palaeolithic Visual Motifs and Acoustic Response'. *Journal of the Acoustical Society of America (JASA)*, Vol. 142/3, 1332–1349.

16. Morley, I. (2013), *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality*. Oxford University Press.

17. Wallin, N. L., Merker, B., and Brown, S. (eds.) (2000), *The Origins of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.

18. Post, O. H. (2005), 'De andre lurer'. In *Brudevæltelurerne – verdens første og største lurfund* (P.-O. Johansson, B. Skovholm, and O.H. Post, eds.), 50–57. Allerød: Lokalhistorisk Arkiv og Forening i Allerød Kommune.

19. Dundes, A. (1976), 'A Psychoanalytic Study of the Bullroarer'. *Man* 11(2), 220–238.

20. Sevåg, R. (1973), *Det gjallar og det laet*. Oslo: Det norske Samlaget.

21. Kolltveit, G. and Lund, C.S. (2010), *Ringling Stones in Sweden and Norway – Documentation and revitalization of a prehistoric and traditional sound tool*. Poster presentation at the 7th Symposium of The International

Study Group on Music Archaeology, Tinajin: Tianjin Conservatory of Music.

22. Kolltveit, G. (2000), 'The Early Lyre in Scandinavia'. *Tiltai/Bridges* (University of Klaipeda) 3: 19–25.

Мурадова З.А.

*Институт искусствознания Академии наук
Республики Узбекистан, Ташкент*

ИКОНОГРАФИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОГО СОГДА (по археологическим данным)

Согд (Согдиана, узб. So'g'd) – древняя историческая область Центральной Азии в центре Зарафшанской долины между Амударьей (Оксом) и Сырдарьей (Яксартом) [1]. Упоминание Согда в «Авесте» («Gāum uim suydb.šaiianənt» – «оседлое поселение, обиталище согдийцев») как второй наилучшей страны после прародины ариев Аирияна Вазджо, указывает на важность этого региона с древних времен [2, р. 2-3; 3, р. 1216]. Высокая развитость его культуры и искусства подтверждена рядом археологических открытий на территории Узбекистана и Таджикистана (Афрасиаб, Кафиркала, Пенджикент, Варахша, Уструшана, Калаи-Мут и др.) и в некоторых историко-культурных областях Китая (Сиань, Тяньшу, Хунань, Шаньси и др.), имевших тесные торгового-экономические и культурные связи с Согдом.

Одним из показателей уровня той или иной художественной культуры является наличие развитого инструментария. Обширная иконография согдийских инструментов свидетельствуют о широком распространении лютен, арф, барабанов, тарелок различной конфигурации¹, представлена в одиночном (плакетки, фигурки) и ансамблевых вариантах (настенные росписи, гравюры, рельефы, панно) и является уникальным материалом для изучения их органо-логических характеристик. Ценность подобных находок особенно высока в отсутствии (либо осязаемой скудости) собственно музыкальной информации указанного времени и зачастую (наряду с редкими находками музыкальных инструментов) являются единственным источником сведений о музыке древних эпох, в том числе и раннего средневековья.

В настоящей статье основное внимание уделено музыкальным артефактам раннесредневекового времени (VI–VIII), как введенным в научный оборот, так и привлекаемым впервые.

В числе последних – изображение музыкального ансамбля, найденное близ Самарканда в 2018 г. Находка датируется

¹ Используются принятые названия инструментов ввиду отсутствия на сегодняшний день сведений об их аутентичных наименованиях.

специалистами V-VI вв. н.э. и представляет собой четырехъярусное панно с многофигурной (46 персонажей) композицией, вырезанной на 2 скрепленных железными скобами деревянных досках [4, с. 9, 11] (Рис. 64, 65)². Место находки, городище Кафиркала – «крепость иноверцев» (араб.) – в начале VIII в. н.э. (примерно между 712–738 гг.) подверглась нападению и была сожжена [4, с. 11]. В результате панно имеет утраты и дошло в сильно обугленном состоянии, но именно это обстоятельство сохранило изображения.

Ансамбль расположен на левой половине 3 яруса и состоит из 5 стоящих музыкантов с 2 арфами, 2 лютнями и многостольной флейтой в руках (Рис. 66, 67). Характерность данных инструментов для музыкального искусства Согда позволяет на основе этой находки провести сравнительный анализ с привлечением ранее открытых артефактов.

Арфы представляют собой вертикальный тип с изогнутым резонатором, известный по средневековым источникам под названием «чанг» (Рис. 68). Его аналоги встречаются в росписях Уструшаны (VI–IX вв. н.э.) [5, s.135, Abb.164–165, s.137, Abb.166–167], рельефах оссуариев из Сиваза и Хирмантепе (Кашкадарья) (VI–нач. VII вв. н.э.) [5, s.104, Abb.131; 6, fig.6; 7, fig.7], фреске из Хульбука (XI–XII вв. н.э.) [8, с. 86–87, рис. 55–56], известны по средневековым миниатурам, также гератской и бухарской школы, чем подтверждается распространенность этого хордофона в музыкальной практике среднеазиатского региона. Наиболее близкая по времени параллель – «ку сян кунхоу» (пятиструнная арфа) на плитах погребального ложа согдийского сартпава Ань Цзе (VI в. до н.э., Сиань) [9, с. 179, табл. I, с. 181, табл. III] (Рис. 69). Однако, при сходстве конструкции и способа удержания (резонатором к исполнителю), арфы из Кафиркалы имеют семь струн, что наводит на мысль о семиступенных звукорядах.

Изображения лютен сохранились гораздо хуже: деки резонаторных чаш покрыты многочисленными трещинами и буквально «разрезаны» глубокой продольной полосой (Рис. 70). Тем не менее, дошедшие фрагменты позволяют определить большую округлую форму резонаторов, 4 струны (отчетливо видны у лютни слева), короткие и широкие шейки. Ранние аналоги такого строения дает согдийская (Афрасиаб) и бактрийская (Старый Термез, Кампиртепа) терракота эпохи древности (I в. до н.э. – III в. н.э.) [5, s.75 Abb. 78, s.92–93, Abb. 99–101, s.95, Abb.102–105; 10, с. 17–19, ил. 1–3; 11, с. 103, рис. 12; 12, с. 61–62, ил. 1].

У лютни слева просматривается фрагмент головки с двумя круглыми колками (Рис. 71), но из-за повреждений сложно определить, загнута ли она назад или книзу. Аналогичные колки имеются у лютни из Пенджикента (VII–VIII вв. н.э.) [5, s.121, Abb.153], однако сам инструмент более вытянутой грушевидной формы, головка отогнута

² В статье использованы сканированные (с разрешением в 600 пикселей) копии иллюстраций и прорисовок, опубликованных в № 1-2 журнала «Фан ва турмуш» за 2018 г. (источник указан в списке литературы).

книзу. Типичные для среднеазиатских лютен загнутые назад головки запечатлены на каменных панно саркофага согдийского сартплага (сабао) Юй Хуна (Yu Hong) (VI в. н.э.) из Тайюаня (Китай, провинция Шаньси) [13] (Рис. 72, 72 а). Наиболее близкое строение дает лютия из Уструшаны (VI–IX вв. н.э.) [5, s.137, Abb.166]: большой круглый резонатор, 4 струны, короткая, но сужающаяся к концу шейка, опущенная вниз головка с 4 штырьковыми колками. Объединяет все эти изображения наличие 4 струн, характерное для подавляющего большинства лютен из Согда и Бактрии. По оценкам специалистов, «это количество было самым стабильным и в исламское время», что, по мнению специалистов, говорит в пользу профессионального статуса данных инструментов [14, с. 128].

Приведенные характеристики лютен из Кавфиркалы позволяют отнести их к типу короткой «афрасиабской» люти [10, с. 19, 36, 38, 65; 5: s.22]³, или (что представляется более точным) «согдийского барбата» – инструмента, который «на протяжении нескольких столетий был заметным явлением в городской культурной жизни Согда и других областей Средней Азии» [14, с. 122, 124]. В этом плане важно указание на «огромное количество упоминаний» барбата в письменных источниках «IX и последующих веков». Одно из них, содержащее «уникальное свидетельство о существовании в юнзе XI – первой трети XII в.» названия этого инструмента – «барбат-и Сутди», – фигурирует в стихотворном мадхе (панегирике) Мас'уда ибн Са'да ибн Салмана (1046–1122), связанном с атрибутами согдийской культуры [14, с. 126, 129].

Поддерживая мнение, что «исторически правильной было бы говорить о люти как «барбатовидном» инструменте, а не наоборот [14, с.122]⁴, укажем на солидный массив его иконографии в местах распространения согдийской культуры, устойчивую преемственность основных органологических характеристик, подтверждаемых, в частности, раннесредневековыми изображениями [5, s.136], а также на факт окончательного вытеснения согдийского языка к XII веку⁵. В совокупности это позволяет предположить существование термина «барбат-и Сутди» и в раннесредневековый период. Его обнаружение в письменном источнике – безусловно важное и ценное звено в изучении этого вопроса, при этом уточнение нижней хронологической границы существования термина требует дополнительных исследований.

3 «Именно данный вид люти имел столь большой, округлой формы корпус, именно короткую лютию держали так высоко у груди, в почти горизонтальном положении (с легким наклоном головки)» [10, с.38].

4 К числу сходных терминологических парадоксов, при очевидной исторической корректности обратных определений можно отнести «гобосвидный» сурнай и «кларнетовидный» кошнай.

5 «К IX в. большая часть населения Согда общалась на персидском языке, но еще в X в. ал-Мукаддаси (средневековый арабский географ, автор труда «Ахсан ат-такасим фи ма'рифат ал-акалим» [15] – З.М.), писал: «Свидетельствую о существовании согдийских говоров в долине Зеравшана». (...) Окончательно согдийский язык был вытеснен тюркскими языками к XII в.» [16].

Многоствольная флейта находится в центре ансамбля (Рис. 73). Относительно сохранилась лишь нижняя часть инструмента, показывающая равную длину скрепленных поперечной планкой трубочек, что позволяет определить его как флейту Пана, или сиринкс. Более древние аналоги такой конструкции – изображения сиринксов на парфянских ритонах Нисы (II в. до н.э.), находка из Зартеле (III–II вв. до н.э.) [5, s.57, Abb. 40, 41, 67] (Рис. 74), близкие по времени – из Пенджикента [5, s.121, Abb.153; 17, с. 240, рис. 11, цв. вкл. 16] и Тайюаня [13] (Рис. 75), поздний – на самаркандской миниатюре XVII в. н.э. [10, с.115, рис. 55].

По оценкам специалистов, подобная форма сиринкса – прямоугольный плот – подразумевает неодинаковость воздушного столба внутренних каналов, что позволяло извлекать разные по высоте звуки [18, с. 152]. Как известно, материалом для флейты Пана чаще всего служили камыш, тростник, кость, а также дерево, глина, камень (как правило, в виде единого корпуса с несколькими параллельными каналами разной длины). Высота воздушного столба могла регулироваться либо удалением (выдалбливанием) сердцевины, либо с помощью ввода в канал восковых пробок в необходимой пропорции. Отсутствие подтверждений в виде находок этого инструмента оставляет открытым вопрос – соответствовало ли количество трубочек семиступенным или более широким звуковым рядам, достигаемым, например, передуванием? В нашем случае дефекты изображения затрудняют их точный подсчет, но общий характер изобразительного сюжета (торжественное религиозно-обрядовое действие, подразумевающее профессиональное музыкальное сопровождение), а также наличие семи струн у арфы ансамбля служат косвенным указанием на семиступенный строй сиринкса. В XVII веке этот инструмент упоминался Дервишем (Дарвишем) Али Чанги как мусикар, или шемамэ [19, с. 20].

Состав ансамбля достаточно типичен для раннесредневековой согдийской иконографии: сочетание арфы, лютни и флейты Пана встречается на фреске из Пенджикента [5, s.120, Abb.153; 17, с.240, рис.11, цв. вкл.16], на 6 фронтальной плите погребального ложа согдийца Ань Цзе (VI в.н.э., Сиань) [9, с.181, цв. табл. III, рис.1], присутствует на 5 панели саркофага Юй Хуна [13] и в ансамбле из 12 женских фигурок (нач. VII в. н.э., Хунань) [20, с. 260, fig. 127].

Его концентрическое расположение вокруг фигур божества, правителя либо танцоров также неоднократно встречается на изображениях рассматриваемого времени [10, с. 59, ил. 37; 13, 21, с. 6–7, 9–10, 12. ил. 1–3, 6, 9–11]. Множественность подобных примеров в культовых и светских сюжетах позволяет говорить об определенном изобразительном каноне, отражавшем, как представляется, реальную практику музицирования.

При этом укажем, что изображения ансамблей из Пенджикента и Уструшаны выпадают из приведенного ряда. В первом случае это связано с размещением на своеобразном возвышении «типа эстрады»

(пенджикентская фреска), по мнению специалистов, предназначенном для проведения «театральных действий, музыкальных или танцевальных представлений» [18, с. 240], во втором – на ковре под балдахинном [10, с. 55], возможно, аналогом эстрадного подиума. Сюда же можно отнести и инструментальный ансамбль (Сянь), стоящий позади гостевой палатки в сцене приема знатного торговца согдийским сартпавом Ань Цзе.

Возвращаясь к ансамблю из Кафиркалы, укажем на его отличительную зеркальную симметричность: в центре – флейтист, в первом «круге» от него лютнисты, в замыкающем – арфисты. В этом видится отражение симметрии всей композиции панно, «осью» которой является центральная фигура богини (по мнению авторов находки – Наны (Нанай) [4, с. 10]), окруженная кратно совпадающими группами персонажей, чем, на наш взгляд, усилен сакральный смысл сюжета.

Также отметим, что удвоение лютен и арф, известное по найденным в Китае (Тяньшу, Хунань) изображениям ансамблей с включением согдийского инструментария, в местном сюжете встретилось нам впервые. В то же время центральное местоположение музыканта с флейтой Пана, наблюдаемое также в пенджикентском и сяньском ансамблях, могло быть связано с его солирующей ролью либо с целью усиления тембрового контраста с окружающими хордофонами. Любопытно, что и в ансамбле из гиджакиста, певца и музыканта с мусикаром на упомянутой самаркандской миниатюре XVII века, флейтист сидит не сбоку, а позади центрального певца; на бухарской миниатюре (XVI в. н.э.) музыкант с другим духовым инструментом – продольным наем – изображен посередине между чангистом и дойристом [10, с. 115, рис. 54].

Новая находка и ее анализ в сопоставлении с предыдущими подтвердили важность и укорененность рассмотренных инструментов в музыкальной культуре раннесредневекового Согда. Отсутствие в ней ударных инструментов (возможно, исключавшихся церемониями религиозно-обрядового плана) компенсируется другими образцами согдийского круга, как правило, связанными с танцевальными сюжетами. Тарелки-получаши присутствуют на экспонатах из Miho Museum [20, fig.127, 253–254, fig. J] и в сцене танца на саркофаге Юй Хуна в сочетании с двухсторонним барабанчиком в форме песочных часов [13].

Нахождение в составе ансамбля из Кафиркалы флейты Пана – новый аргумент в корректировке имевшего место мнения о нехарактерности данного инструмента для среднеазиатского региона [10, с. 31, 51]. Хронологический диапазон датировок его изображений (III в. до н.э. – XVII в. н.э.), указанные места находок (в Китае – связанные с согдийской культурой) вкупе с упоминаниями сиринкса как стандартного инструмента ансамблей из Ap-guo (Бухары) [22, с. 358], на наш взгляд, служат доказательством длительного местного бытования этого инструмента.

Таким образом, иконографическая информация, пополняясь с каждой новой находкой, углубляет научные знания и расширяет общие представления о музыкальной культуре наших великих предков.

Литература

1. Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Согдиана>
2. Dresden, M.J. Sogdian Language and Literature: Ehsan Yarshater (Ed.). The Cambridge History of Iran, Vol. III: The Seleucid, Parthian, and Sasanian Periods: Part 8. – Cambridge: Cambridge University Press, 1983. – P. 1216-1230.
3. Guitty, A. (with participation of A. Belenitsky, B. Marshak, M.J. Dresden). Sogdian Painting: the Pictorial Epic in Oriental Art, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981. – 259 pp.
4. Бердимуратов А., Богомолов Г., Бегматов А., Такао У. Уникальные находки с городища Кафиркала // Фан ва турмуш. – Т., 2018. – № 1–2. – С. 8–11.
5. Karomatov F.M., V.A. Meškeris V.A., T.S. Vyzgo T.S. Musikgeschichte in Bildern. Mittelasiien. Band II/9. – VEB Deutscher Verlag für Musik. – Leipzig, 1987. – P.180.
6. Kraseninnikova N.I. Deux ossuaires a décor moulé trouvés aux environs du village de Sivaz, district de Kitab, Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. – 1993. – f. 1. – P. 53–54.
7. Lunina S.B., Stolarova N.P. Un nouvel ossuaire des environs de Šahr-i-sabz en Sogdiane méridionale // Publié par l'association pour l'avancement des études iraniennes. T. 22. – 1993. – f. 1. – P. 55–59.
8. Хмельницкий Б.Г. Дворцы Хуттала: идеи и формы гражданской архитектуры Средней Азии IX–XII веков. – Berlin, 2006. – 152 с.
9. Байпаков К.М. Западнотюркский и Тюркешский каганаты: тюрки и согдийцы, степь и город. Алматы, 2010. – 398 с.
10. Вызго Т.С. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980. – 236 с.
11. Мешкерис В.А. Согдийская терракота. – Душанбе: Дониш, 1989. – 324 с.
12. Мурадова З.А. Бактрийские лютни как памятники культуры среднеазиатской античности и раннего средневековья (по новым археологическим данным): Язык и культура: Материалы XV Международной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд. Центра развития научного сотрудничества (ЦРНС), 2014. С. 60–64.
13. Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_Yu_Hong
14. Джумаев А.Б. «Согдийский барбат» (барбат-и Сутди) и его характеристики по данным письменных и других источников // ΚΟΙΝΟΝ ΔΩΡΟΝ: Исследования и эссе в честь 60-летнего юбилея В.П. Никонорова от друзей и коллег / Сост. и науч. ред. А.А. Синицына и М.М. Холода. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2014. – С. 122–129.

15. Сериков И.И. Ал-Мукаддаси // Восточное историческое источниковедение и вспомогательные исторические дисциплины. Вып. 2. – М: Наука, 1994.

16. Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Согдийский_язык

17. Беленицкий А.М. История и культура Центральной Азии в древности и средневековье. Эссенстика разных лет (общество, история, культура) / Под общ. ред. В.П. Никонорова. – СПб: Изд. РГПУ им. Герцена, 2019. – 740 с., ил.

18. Платонов В.Ф. Парфянские многостольные флейты на ритонах из Старой Нисы: Изучение материального наследия Востока: Культурные традиции и преемственность в развитии древних культур и цивилизаций: Материалы Международной конференции / Ред. В.М. Массон и др. – СПб: Европейский Дом, 1999. – С. 150–152.

19. Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII века). – Т., 1946. – 87 с.

20. Miho Museum / South Wing (каталог). Nissha Printing Co., Ltd, 1997.

21. Мурадова З.А. Центральноазиатские инструментальные ансамбли эпохи раннего средневековья (на примере неизученных артефактов) // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2016. – С. 6–17.

22. Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки Вып. 2 / Ред.-сост. В.С. Виноградов. – М., 1973. – С. 349–373.

Каменский А.Н.

Автономная некоммерческая организация «Центр музыкальных древностей В.И. Поветкина», Великий Новгород

КРАТКО ОБ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ НОВГОРОДА ВЕЛИКОГО

Музыкальная археология является междисциплинарным направлением в современной науке, где применяются методы археологии, органологии (инструментоведения) и музыкологии для изучения древних артефактов, целенаправленно использовавшихся людьми для извлечения звуков. Среди основополагающих целей особенно ярко выделяется попытка приблизиться к пониманию функций звука и музыки, а также их роли в древних сообществах. Для достижения этих целей специалисты по музыкальной археологии решают задачи по поиску, идентификации, топографированию, реконструкции и систематизации звучащих находок.

В середине XX в. широкомасштабные археологические раскопки в Великом Новгороде дали массу материалов для формирования научной базы, одновременно став основой для становления музыкальной

археологии Новгорода.

Первым о музыкальных инструментах из новгородских археологических раскопок в своих работах упомянул советский археолог Борис Александрович Колчин. В частности, в 1959 году первым опубликованным музыкальным инструментом оказался дуговой варган XV–XVI вв., найденный в 1951 г. на Неревском раскопе. находка рассматривалась вместе с другими изделиями из чёрного металла в работе посвящённой железообрабатывающему ремеслу Великого Новгорода [1].

В 1968 году публикуются две очень важные работы Б.А. Колчина, касающиеся звучащих археологических предметов из Новгорода. Первая из них – монография в рамках серии «Археология СССР. Свод археологических источников», посвящённая деревянным изделиям средневекового Новгорода, где в числе прочих артефактов была представлена и подробно описана формирующаяся коллекция деревянных музыкальных инструментов, состоящая из духовых, струнных щипковых и струнных смычковых инструментов [2]. Вторая работа – «Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода», опубликованная в сборнике «Славяне и Русь», является первой публикацией, специально посвящённой звучащим археологическим артефактам Новгорода [3]. В ней Б.А. Колчин демонстрирует характерный набор методик музыкальной археологии, опирающийся на анализ контекста находки и широкий круг этнографических, иконографических и письменных источников, благодаря чему стало возможным сделать предположение не только о типовой и функциональной принадлежности артефактов, но также обрисовать возможный социальный статус владельцев этих инструментов.

В заключении Б.А. Колчин отмечал: «Находка музыкальных инструментов в древнем Новгороде открывает перед нами заманчивую перспективу в изучении музыки древней Руси. Восстановив древний музыкальный инструмент или сделав его абсолютную модель из ели, мы сможем услышать диапазон его звучания, его тембр и определить его технические возможности» [4]. Первая попытка восстановления древних артефактов была предпринята в 1972–1973 гг. мастерами В.Г. Погодиным и Н.Л. Кривоносом на основе сделанных ранее графических реконструкций [5]. Она заключалась в воссоздании целостного облика инструментов путём присоединения недостающих деталей из современного дерева к обломкам, найденным в археологических раскопках. Для придания «экспозиционного вида» новодельные дополнения тонировались в цвет археологического дерева, что создавало образ целого предмета. Никакой сопроводительной статьи, обосновывающей данную методику реставрации с элементами реконструкции, опубликовано не было. Описываемая методика реставрации была направлена исключительно на восстановление вероятного внешнего облика находок, и не могла предполагать восстановления звучания

инструмента. Внешний вид реконструированных инструментов и описываемая методика в последствии были подвергнуты критике, с которой, судя по всему, согласился Б.А. Колчин [6]. Несмотря на явные ошибки эти реконструкции на долгие годы вошли в экспозиции ведущих исторических музеев страны (Новгородский государственный объединённый музей-заповедник, Государственный исторический музей, Российский национальный музей музыки), а их изображения вошли в издания, посвящённые культуре Новгорода и Древней Руси [7]. Работы по возвращению к первоначальному облику двух музыкальных инструментов Новгородского музея-заповедника: гуслей XII и XIV вв., были выполнены только в 2007 году. Эту сложную работу выполнил российский реставратор, палеоорганолог Владимир Иванович Поветкин. Все этапы реставрации были подробно изложены в статье «Пути восстановления орудий музыки древних новгородцев (избранные примеры)» [8]. Остальные инструменты до настоящего времени экспонируются с реконструктивными дополнениями В.Г. Погодина и Н.Л. Кривоноса.

Отдельную публикацию Б.А. Колчин посвятил шипковым хородофонам, а именно гуслим, найденным в Новгороде [9]. Как и в предыдущих работах он даёт детальное описание находок, одновременно с этим рассматривая археологический контекст находок. Сравнивая находки из Новгорода с этнографическими образцами балтийских псалтериумов, Б.А. Колчин приходит к выводу, что конструктивные и технические элементы инструментов без каких-либо значительных изменений просуществовали с XI в. по XIX в., а сам тип крыловидных гуслей сложился к концу I тысячелетия. Стоит отметить, что с современных позиций, такие выводы кажутся несколько необоснованными, так как некоторые важные конструктивные элементы, такие, например, как игровые окна, не встречаются у инструментов позднее XIII в. Причины перехода от лирообразных гуслей к гуслим без игрового окна, а также их преемственность остаются спорными вопросами.

Следующий этап новгородской музыкальной археологии неразрывно связан с научной и реставрационной деятельностью В.И. Поветкина. Свой опыт реконструкции, методику и полученные результаты, демонстрируя комплексный исследовательский подход, В.И. Поветкин подробно изложил в работах 1980-х гг. [10; 11; 12; 13; 14]. Этим публикациям предшествовала большая эмпирическая работа по реставрации и реконструкции древних музыкальных инструментов. Так, ещё в 1978 году В.И. Поветкин приступает к работе по реставрации и реконструкции найденных в 1975 г. на усадьбе «А» Троицкого-II раскопа фрагментов пятиструнных лирообразных гуслей середины XI в. на корпусе которых сохранилась резная надпись, выполненная кириллицей – «СЛОВИША». По заданию Новгородского государственного музея В.И. Поветкин соединил обломки археологического инструмента с реконструктивными дополнениями, изготовленными из нового

дерева, применив для соединений обратимый реставрационный клей. При этом он принял решение отступить от технического задания музея, предписывавшего затонировать новодельные детали под цвет археологических обломков, как это ранее практиковалось по отношению к находкам археологических инструментов из раскопок в Новгороде. Таким образом, В.И. Поветкин оставил новодельные реконструктивные элементы незатонированными. При таком подходе оригинальные детали, контрастируя по цвету с новым деревом, отчётливо выделяются в реконструированном инструменте, что позволяет сразу определить границы оригинальных и восстановленных частей. Впоследствии В. И. Поветкин отказался от практики воссоздания археологических инструментов путём дополнения их новодельными элементами, отстояв необходимость сохранения находок в подлинном виде без реконструктивных элементов. Свою позицию он подробно изложил в нескольких работах конца 80-х гг. [15; 16; 17].

В том же 1978 году реалистичность реконструкции была подтверждена экспериментально, что явилось также важным событием в истории музыкальной археологии: В.И. Поветкиным была изготовлена звучащая реплика-реконструкция гуслей середины XI в. Как отмечал в биографической заметке о В.И. Поветкине российский палеоорганолог Алексей Михайлович Косых – это была первая в РСФСР звучащая реконструкция средневекового музыкального инструмента [18]. В последующие годы В.И. Поветкин создаёт звучащие реплика-реконструкции и других найденных во время раскопок в Новгороде музыкальных инструментов. Это позволило впервые услышать реконструированное звучание древних инструментов из Новгорода: древнерусских гудков, гуслей и сопелей. Так, к уже привычным методам исследования в области музыкальной археологии был добавлен новый – метод экспериментальной археологии, позволивший, как было уже ранее отмечено, не только реконструировать внешний вид инструментов, но и восстановить их возможное звучание. Результаты работы В.И. Поветкина были высоко оценены его современниками. Например, Б.А. Колчинным, о чём последний упоминал во время доклада на IV международном конгрессе славянской археологии в 1980 году [19], и академиком АН СССР и РАН Д.С. Лихачевым [20].

В.И. Поветкин в своих работах также затрагивал вопросы происхождения музыкальных инструментов. Например, в статье «О происхождении гуслей с игровым окном», опубликованной в 1989 г., на широком историческом материале были рассмотрены основные направления развития лирообразных инструментов Европы, их конструктивные особенности и место новгородских находок на общей картине бытования этих инструментов [21]. Затем эта тема была развёрнута в статье «С гуслями сквозь народы и времена» [22]. Также отдельная работа посвящена происхождению новгородских смычковых хордофонов [23].

Анализу древнерусских изобразительных источников в

сопоставлении с археологическими материалами посвящена работа, в которой В.И. Поветкин доказательно продемонстрировал несоответствие изображаемых в древнерусских книгах музыкальных инструментов с реально бытовавшим в Древней Руси [24]. Этой теме он также касался и в более поздних работах [25].

В 1990 году при содействии видных учёных и деятелей культуры В.И. Поветкин в Новгороде создаёт Центр музыкальных древностей, для которого разрабатывает специализированную научную программу по комплексному изучению древних музыкальных инструментов. Одновременно с этим для Центра Поветкина была разработана культурно-просветительская программа, реализуемая через выставки, лекции-концерты по музыкальной археологии, консультации по строительству и методике реконструкции археологических и этнографических музыкальных инструментов.

В.И. Поветкин тщательным образом отслеживал находки музыкальных инструментов и звучащих приспособлений в Новгороде. Благодаря чему было выявлено множество звучащих устройств, приспособлений и их деталей, что, как было уже отмечено, дало возможность выделить новые категории звучащих находок. С начала 1990-х гг. он публикует своего рода ежегодные отчёты об обнаруженных свидетельствах музыкального быта Новгорода и Новгородской земли. Последние его наблюдения за археологический сезон 2010 года были опубликованы в 2011 году под редакцией А.М. Косых [26]. Также А. М. Косых была продолжена работа по публикации находок, найденных во время археологического сезона 2011 года [27].

В работах В. И. Поветкина применяется общепринятая в органологии систематическая классификация музыкальных инструментов Хорнбостеля-Закса [28]. Все найденные звучащие предметы рассматриваются в рамках четырёх групп: самозвучащих (идиофонов), духовых (аэрофонов), мембранных (мембранофонов) и струнных (хордофонов). В той или иной степени, все четыре группы встречаются среди находок из раскопок Новгорода и Новгородской земли.

Важной вехой в истории новгородской и российской музыкальной археологии стало расширение источниковой базы. С конца 1980-х годов В.И. Поветкин постепенно включает в круг исследуемых объектов новые категории звучащих предметов. Начиная с работы под названием «Об одной из детских музыкальных забав на Руси» [29], в публикациях В.И. Поветкина появляются ранее не рассматриваемые категории звучащих предметов, представленные идиофонами и аэрофонами: боталкоколки, бубенчики, шумящие подвески, погремушки, деревянные трещотки, бильца, брунчалки, глиняные свистульки, свистки и др. Этим категориям находок посвящён целый ряд специальных работ. Такой широкий взгляд на музыкальную археологию позволяет исследовать сам феномен культуры звука и его функции в древних сообществах. Накопление и обработка археологического материала за многие годы

проведения раскопок в Новгороде, создали серьёзную базу для развития темы звучащих приспособлений, что особенно ярко отразилось в работах 2000-х гг. Среди них выделяются такие дополняющие друг друга работы, как «Три типа звонцев и общая для них чудская традиция бронзового литья» [30], «Бубенцы и колокольчики среди прочих шумящих и ударных приспособлений в обиходе древних новгородцев» [31] и «Бубенчики-звонцы в Древнем Новгороде (применение, способы производства, типология и хронология)» [32]. Важным вкладом в восточноевропейскую археологию В.И. Поветкина нужно считать разработанную им типологическую схему бубенчиков, при составлении которой были учтены технология, форма, орнамент, материал, период бытования и происхождение каждого таксона. Предложенная им система является открытой, с возможностью дополнения в случае новых открытий.

К сожалению, не оконченной оказалась начатая В.И. Поветкиным работа по систематизации глиняных свистулек, черновик которой сейчас хранится в архиве Центра музыкальных древностей В.И. Поветкина. Часть наработок этого направления была опубликована в работах «Гудебный обиход Новгородского (Рюрикова) городища» [33] и «С песнями глиняных птиц из края Курского в землю Новгородскую» [34].

Как было отмечено ранее, некоторые направления работы В.И. Поветкина в начале 10-х гг. XXI в. продолжил А.М. Косых. Имея багаж научных публикаций по музыкальной археологии Восточной и Северной Европы [35; 36; 37 и др.], он подошёл к этой работе используя накопленный опыт. Это отразилось на характере работ, которые заметно отличались авторским стилем и тезаурусом, а также собственным взглядом на некоторые инструментоведческие вопросы. При этом аналогично работам В.И. Поветкина при рассмотрении новых находок А.М. Косых касался связанных с ними инструментоведческих проблем, в частности вопросов происхождения и терминологии.

Также получила продолжение разработка темы изобразительных источников. Например, в совместной публикации А.М. Косых и С.А. Яценко «Образы музыкантов в новгородском и псковском изобразительном искусстве XIII–XV вв. (костюм и музыкальные инструменты)» [38].

Как мы видим, число исследователей, серьёзно занимавшихся и продолжающих заниматься изучением новгородских звучащих древностей, довольно скромное. Тем не менее, трудами этих исследователей был проделан огромный путь от изучения древних музыкальных инструментов, как исторических артефактов, явственно связанных с музыкальным творчеством в древности, к музыкальной археологии, как археологии звука, которая не мыслима без учёта всего звучащего инструментария древности, встречаемого в ходе археологических исследований. Последний под собой подразумевает широкий круг звучащих древностей. Такой широкий взгляд позволил

обратить внимание на функции звучащих приспособлений и музыкальных инструментов в древних культурах. Таким образом сама по себе музыкальная археология давно вышла за рамки условной музыкальности, отстаивая идею о непрерывности и взаимосвязанности шума и музыки, которые имеют в ряде случаев общие ритуальные корни и в древности могли наделяться магическими функциями.

Расширение источниковой базы коснулось также письменных и изобразительных источников, что, при сопоставлении с гораздо более новым для органологии археологическим материалом, дало возможность яснее представить взаимосвязи этих видов источников.

На наш взгляд, одним из перспективных направлений музыкальной археологии Новгорода является изучение топографии и хронологии находок. Попытка выявления связанных с находками археологических комплексов открывает возможность узнать с какими слоями населения средневекового города связаны те или иные находки звучащих приспособлений и музыкальных инструментов.

Кроме того, по-прежнему актуальным вопросом остается история происхождения некоторых видов музыкальных инструментов из раскопок в Новгороде. Более глубокому пониманию этого вопроса могут способствовать как новые находки, так и тщательный анализ уже найденных артефактов.

Литература

1. Колчин Б.А. Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого (Продукция, технология) // Труды Новгородской археологической экспедиции (МИА СССР; № 65). – М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. Т. 2. – С. 117.
2. Колчин Б.А. Новгородские древности. Деревянные изделия. – М.: Наука, 1968. С. 85-87.
3. Колчин Б.А. Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь. – М.: Наука, 1968. – С. 66-71.
4. Колчин Б.А. Музыкальные смычковые инструменты древнего Новгорода // Славяне и Русь. – М.: Наука, 1968. С. 71.
5. Колчин Б.А. Новгородские древности. Деревянные изделия. – М.: Наука, 1968. – С. 87, 178-179.
6. Поветкин В.И. Спорят две методики // Советский музей. 1988. – № 6. – С. 42.
7. Колчин Б.А., Янин В.Л., Ямщиков С.В. Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. Альбом. – М., 1985. – С. 28-29.
8. Поветкин В.И. Пути восстановления орудий музыки древних новгородцев (избранные примеры) // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 3. – Великий Новгород, 2009. – С. 246-265
9. Колчин Б.А. Гусли древнего Новгорода // Древняя Русь и славяне. – М.: Наука, 1978. – С. 358-365.
10. Поветкин В.И. Новгородские гусли и гудки: Опыт комплексного

исследования // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. – М.: Наука, 1982. – С. 295–322.

11. Поветкин В.И. Проблемы восстановления древних музыкальных инструментов // Краткие тезисы докладов Всесоюзного семинара «Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений». – Л., 1985. – С. 83–85.

12. Поветкин В.И. Гудебные сосуды древнего Новгорода: Из опыта восстановительных работ // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник – 1984. – Л., 1986. – С. 155–167.

13. Поветкин В.И. Спорят две методики // Советский музей. – 1988. – № 6. – С. 42–45, 54.

14. Поветкин В.И. Звонкие струны древних новгородских гуслей: Из опыта восстановительных работ // Новгородский исторический сборник. Вып.3 (13). – Л., 1989. – С. 51–62.

15. Поветкин В.И. Проблемы восстановления древних музыкальных инструментов // Краткие тезисы докладов Всесоюзного семинара «Новые методы исследования, консервации и реставрации художественных произведений». – Л., 1985. С. 83–85.

16. Поветкин В.И. Спорят две методики // Советский музей. – 1988. – № 6. – С. 42–45, 54.

17. Поветкин В.И. Гудебные сосуды древнего Новгорода: Из опыта восстановительных работ // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник – 1984. – Л., 1986. – С. 155–167.

18. Косых А.М. Владимир Иванович Поветкин и музыкальная археология в России за последние 35 лет // Новгород и Новгородская Земля. История и археология. Вып. 25. – Великий Новгород, 2011. – С. 8.

19. Колчин Б.А. Инструментальная музыка древнего Новгорода // Тезисы докладов Советской делегации на IV Международном конгрессе славянской археологии. – М.: Наука, 1980. – С. 68.

20. Лихачев Д.С. О Поветкине // Чело. – 2003. – № 3(28). – С. 8.

21. Поветкин В.И. О происхождении гуслей с игровым окном: Из опыта восстановительных работ // История и культура древнерусского города. – М.: Изд-во МГУ, 1989. С. 116–127.

22. Поветкин В.И. С гуслями сквозь народы и времена // Городецкие чтения: Материалы научной конференции. – Городец, 1995. – С. 24–35.

23. Поветкин В.И. Древний новгородский однострунный музыкальный инструмент. (К вопросу о древнерусском смычке) // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник–1998. – М.: Наука, 1999. – С.180–186.

24. Поветкин В.И. «Русский» изобразительный канон на музыкальные инструменты // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник – 1989. – М.: Наука, 1990. – С. 136–159.

25. Поветкин В.И. Сосуды гудебные времени Ярослава Мудрого // Новгородская земля в эпоху Ярослава Мудрого (источники и исследования). – Великий Новгород, 2010. С. 284–320.

26. Косых А.М. Владимир Иванович Поветкин и музыкальная археология в России за последние 35 лет // Новгород и Новгородская Земля. История и археология. Вып. 25. – Великий Новгород, 2011. – С. 58–78
27. Косых А.М. Музыкальные инструменты и звучащие приспособления из раскопок в Великом Новгороде и Старой Руссе (полевой сезон 2011 года) // Новгород и Новгородская Земля. История и археология. Вып. 26. – Великий Новгород, 2012. – С. 214–227.
28. Хорнбостель Э. М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов. Перевод И. З. Алендера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 229–261.
29. Поветкин В.И. Об одной из детских музыкальных забав на Руси // Материалы по археологии Новгорода. 1988. – М., 1990. – С. 187–191.
30. Поветкин В.И. Три типа звонцев и общая для них чудская традиция бронзового литья (новгородские древности) // Великий Новгород и Средневековая Русь: Сборник статей: К 80-летию академика В.Л. Янина. – М.: Памятники исторической мысли, 2009. – С. 133–143.
31. Поветкин В.И. Бубенцы и колокольчики среди прочих шумящих и ударных приспособлений в обиходе древних новгородцев // Новгородский исторический сборник. – Вып. № 11 (21). – СПб., 2008. – С. 110–141.
32. Поветкин В.И. Бубенчики-звонцы в Древнем Новгороде (применение, способы производства, типология и хронология) // Российская археология. – №2. – 2009. – С. 79–92.
33. Поветкин В.И. Гудебный обиход Новгородского (Рюрикова) городища // У истоков русской государственности: Историко-археологический сборник: Материалы международной научной конференции 4–7 октября 2005 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. – С. 178–194.
34. Поветкин В.И. С песнями глиняных птиц из края Курского в землю Новгородскую // Средневековый город Юго-Восточной Руси: предпосылки возникновения, эволюция, материальная культура: Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию начала археологических исследований Гочевского археологического комплекса. – Курск, 2009. – С. 311–324.
35. Косых А.М. Из истории музыкальной археологии в России // Горизонты звука. Сборник материалов Первого международного конкурса молодых инструментоведов. – Санкт-Петербург, 2004. – С. 41–48.
36. Косых А.М. Как могла выглядеть волынка скоморошья? // Изобразительные памятники: стиль, эпоха, композиции. СПб, 2004б. – С. 173–176.
37. Косых А.М. Янтарная находка из Любши и европейски путь лиры // Antiquitas Iuventae. Сборник научных трудов студентов и аспирантов. – Саратов, 2007. – С. 301–308.

38. Косых А.М., Яценко С.А. Образы музыкантов в новгородском и псковском изобразительном искусстве XIII–XV вв. (костюм и музыкальные инструменты)// Новгород и Новгородская Земля: история и археология. Вып. 27. – Великий Новгород, 2013. – С. 190–199.

Dr. Gjermund Kolltveit
Independent researcher, Fjellstrand

JEW'S HARPS OF BONE, WOOD AND METAL HOW TO UNDERSTAND CONSTRUCTION, CLASSIFICATION AND CHRONOLOGY

Jew's harps of wood, bone and sheet metal from the eastern parts of Asia are technologically sophisticated musical instruments – made with amazing precision and attention to detail. Laurence Picken compared these instruments to the iron versions known from Europe, and wrote that "... in their neglect of this refinement, the iron and steel jew'sharps of Central, South and West Asia, and of Europe as well, must be regarded as degenerate" [1].

This article [2] will address the relation between these two main branches of jew's harps, i. e. between idioglot instruments – where the tongue or lamella is cut from the frame itself, and heteroglot instruments – where the lamella is made separately from the frame, and then attached and adjusted to it. I will discuss some technological differences between them, in relation to classification and chronology. Classification is relevant because it illuminates and conceptualizes the nature of this instrument or group of instruments. I shall also evaluate some theories that suggest a historical and chronological development between the forms. In this case there is not much archaeology, but in combination with other sources, the sparse material might give some indications. The principal question is: What is the technological and chronological relationship between idioglot and heteroglot jew's harps?

When Laurence Picken wrote that the iron and steel jew's harps were degenerate, it was a way of expressing that he valued the technology of idioglot instruments. He also pointed to the similarity between the idioglot versions and free reed instruments. Furthermore, his statement might be seen as fresh and radical compared to a typical evolutionist approach, where primitive forms are developed into complex forms. The European heteroglot version – which is also found in Asia – has traditionally been regarded as the end of the development, whereas the organic, idioglot types have been considered the earliest, with a more simple technology. Curt Sachs, in his article on the development and different playing techniques. The various forms share some common characteristics, corresponding to the definition of a jew's harp: It is a mouth-resonated musical instrument

consisting of an elastic lamella (tongue, reed) which is either joined to, or part of, a surrounding frame. The sound is produced by the vibration of the lamella between the typology of the jew's harp [3], used this instrument as an example of evolution from simple to advanced forms, combined with distribution, where he argued that it travelled slowly from south-east to north-west. For Sachs, the end of the journey of the jew's harp – chronologically, technologically, and geographically, was Europe.

1 Morphology and Terminology

We know that the jew's harp is found in a remarkable variety of forms and shapes, accompanied by different playing techniques. The various forms share some common characteristics, corresponding to the definition of a jew's harp: It is a mouth-resonated musical instrument consisting of an elastic lamella (tongue, reed) which is either joined to, or part of, a surrounding frame. The sound is produced by the vibration of the lamella between the two parallel arms of the frame, and the vibration of the lamella is initiated by plucking, tapping or pulling on a string [4, 5]. In Asia especially there is a diversity of instruments, particularly in the idioglot group, where the instruments are made of organic materials such as bamboo, palm wood, ivory and bone, but also metals.

There are no established names for the two main types of jew's harps, but the most common division, which I use here, is that between idioglot and heteroglot instruments (Fig. 76).

Sachs applied the main distinction between frame jew's harps (Rahmenmaultrommeln) and bow-shaped jew's harps (Bügelmaultrommeln) [3]. He based this terminology on the instrument's type of frame. Jew's harps made of organic materials and sheet metal belong to the former group, while the iron and copper alloy instruments, like those found in Europe, belong to the latter. One problem with this categorization is that in both cases there is a frame, according to common language. Another problem is that some of the 'frame jew's harps' look like they are bow-shaped. This pertains to some examples from Melanesia with a rounded section at the base end of the frame. Consequently, this terminology is not always clear and intuitive.

Sachs' two main groups are related to, but do not correspond strictly to, the idioglot/heteroglot distinction: bow-shaped jew's harps are always heteroglot; frame jew's harps are usually idioglot, but not always. There are some heteroglot examples known from Taiwan and the Indonesian island Enggano. In the Taiwan case, the lubu jew's harp has one or multiple separate tongues, usually made of brass or copper, that are secured to a bamboo frame with a fine thread. In Enggano, both the frame and the lamella are made of metal. These instruments constitute two separate groups in Sachs' typology [3, p. 195, 200; 6].

Conclusively, neither the concepts idioglot/heteroglot nor frame/bow-shaped are ideal or entirely descriptive of the two main types of jew's harps. Another, more precise and appropriate terminology was developed by Genevieve Dourmon-Taurelle and John Wright for their catalogue of jew's harp at the Musée de l'homme in Paris [7]. They distinguish between

(1) type à languette encadrée (LEC), where the lamella is shorter than the frame, and therefore considered to be part of it, and (2) type à languette hors du cadre (LHC), where the lamella is longer than the frame, and additionally bent out from the plane of the frame.

Dourmon-Taurelle and Wright's main types LEC and LHC are not easily translatable to English. Though this is by far the most well-defined typology, I will, for simplicity, retain the idioglot/ heteroglot-distinction.

Unlike Sachs, Dourmon-Taurelle and Wright did not aim for any evolutionary series, but were more concerned with playing technique, and integrated form, material and function in their typological work. Another criterion in their typology was the direction of the lamella in relation to the hand of the player, whether the lamella points away from the holding hand (outward-oriented instruments) or towards the holding hand (inward-oriented instruments) [7, p. 31, p. 43]. The works on jew's harps considered so far resulted in typologies. Typology could be characterized as a process where items are arranged according to similarities, without any predefined classes, with a 'bottom-up' approach. Classification could be characterized conversely, as a method of assigning items to pre-established categories, with a 'topdown' direction [8]. The established classification system of Hornbostel and Sachs, used in museums and collections of musical instruments, is a wellknown example of this method [9].

2 Classification

Sachs classified the jew's harp as a plucked idiophone (12, Zupf-Idiophone) [3, p.186; 8, p.567]. He followed his precursor Mahillon, who in his work from 1893 placed the jew's harp in his class 'autophones' [10], corresponding to idiophones in the Hornbostel and Sachs' system. Prior to Mahillon, the first to include the jew's harp in a systematic classification system covering all musical instruments was the 17th century scholar Mersenne. He apparently reasoned in a similar way, and grouped it among the percussion instruments [11]⁶.

The motive behind Sachs' classification of the jew's harp as a plucked idiophone was the activation and subsequent movement of the lamella. He did not go into details about acoustics, but wrote: "Of the various names only one touches the core of the case. The oldest confirmable European word is *rebuté* (French, 15th century), from *rebuter*, meaning swinging back. This indicates the essential sound-producing movement of the instrument, which was new in Europe at the time: the plucking away (*Fortzupfen*) and the swinging back (*Zurückschnellen*) of the elastic lamella. The jew's harp is therefore a plucked idiophone (v. Hornbostel – Sachs 1212)" [3]⁷.

Consequently, the basis of the classification as idiophone is the activation

⁶ In another work, however, Mersenne regarded the jew's harp as a 'pneumatic' instrument. Fox L. The Jew's Harp. A Comprehensive Anthology (London: Bucknell University Press). - 1988

⁷ My translation. Original text: "Von allen Namen trifft nur ein einziger den Kern der Sache. Das älteste belegbare europäische Wort, frz. (15. Jahrh.) *rebuté*, von *rebuter* 'zurückschnellen', sagt treffend aus, daß die wesentliche, tonbildende Bewegung des damals in Europa neuen Instrumentes das Fortzupfen und Zurückschnellen der elastischen Lamelle ist. Die Maultrommel ist demnach ein Zupf-Idiophon(v. Hornbostel – Sachs 1212)"

and subsequent movement of the lamella. There is no disagreement among authors that the lamella itself has its own fundamental, and that the partials of this fundamental are amplified and articulated by various playing techniques relating to mouth cavity, throat, breath, etc. However, it is not sufficient to describe the acoustical function of the jew's harp in this way. Scholars later in the 20th century argued that the turbulent air produced by the vibration of the lamella between the arms is central to the instrument's acoustical function and that the jew's harp should be reclassified as an aerophone.

Frederick Crane [12] claimed that the jew's harp functions only when a stream of air passes the embouchure portion of the instrument. He noted that the parallel ends of the frame should enclose the lamella tightly, and that the lamella alone cannot produce a harmonic series of partials. Crane's conclusion was that the jew's harp should be reclassified as a free aerophone, under the H/S-group idiophonic interruptive aerophones or reeds (412.1 Selbstklingende Unterbrechungsaerophone oder Zungen) [9, p. 582].

Ola Kai Ledang [13] reached the same conclusion, independently of Crane. He noticed that makers and players of jew's harps know that the arms of the frame are as important as the lamella, and that the distance between the inner edges of the arms and the lamella should be as small as possible in order to make the instrument sound well. Through a series of experiments he demonstrated that this distance has to be very small, not exceeding 0.2 millimetres, to produce distinct partials [13, p. 97-101]. He concluded that the turbulence in the air surrounding the lamella generates an essential harmonic spectrum required for playing, and that the jew's harp should belong to the group of free aerophones, rather than to the idiophones.

Apart from Crane and Ledang, some other organologists have reached the same conclusion, or argued that the jew's harp is more related to free reed instruments than to idiophones [1, p. 584; 14, p. 667-670; 15, p. 185-186; 16, p. 11-21]. Others have followed Hornbostel and Sachs and classified it as an idiophone or similar instrument [17, 18, 19, 20, 21].

The linchpin of the Hornbostel and Sachs classification, which is the context for the debate over whether the jew's harp should be regarded as an aerophone or an idiophone, is the sound-producing medium. This is the main discriminative criterion going through all their classes. The debate can therefore be expressed as 'what is the sound-producing medium of the jew's harp?' We can easily agree with Crane and Ledang that air is an important sound-producing medium. But a decisive difference between free reed instruments and the jew's harp is that the latter is activated in the first instance by direct manual action, either directly by plucking or tapping the lamella, or indirectly by pulling on a string connected to the frame. I believe the aerophone arguments fail by not acknowledging the acoustical importance of the lamella itself, its function as the primary generator of the fundamental, and its importance during playing in that its action maintains the stream of air.

Conversely, it is possible to follow Sachs and others in the importance they attach to the lamella itself, but they still fail by not acknowledging

the turbulent air produced by the lamella, which should be regarded as an important sound-producing medium.

Although the jew's harp in some respects functions as a free aerophone, it is not obvious that it should be classified as such. There are also strong arguments in favour of the plucked idiophone classification. Consequently, the jew's harp can be regarded as both an idiophone and an aerophone.

Due to the difficulties with this type of classification, which does not cater for such acoustic devices as the jew's harp, it is, strictly speaking neither an idiophone nor an aerophone. In other words, it is at the same time either and neither. Hence, it should be considered to be an anomaly, because it does not fit into the established classification system [22].

Borderline cases like this are, indeed, a problem occurring in traditional downward classification systems. In the words of Margaret Kartomi: "It is true that ambiguous or borderline cases cannot be dealt with in a perfectly satisfactory way in Hornbostel and Sachs's system, but such cases must logically occur in all downward classifications whether they be Western 'scientific' or homegrown schemes" [23, p. 172].

Other systems with specific purposes might avoid such ambiguous cases [24]. There is also a revision of the Hornbostel and Sachs classification by the MIMO Project Consortium [25], with adjustments to some established categories and addition of new ones. However, the case of the jew's harp pertains to the top level of the hierarchy and is not affected by this revision.

The jew's harp has an unresolved and anomalous position not only in modern instrument classification. This is probably also relevant for a common view of the jew's harp held by makers and players as well as the general public. Some regard the jew's harp as a wind instrument, while others see it as more of a percussion, or even a stringed, instrument, according to what they deem more important, the vibration of the air or the striking of the lamella.

One interesting point in this classification issue is that the jew's harp is considered to be one single instrument, not a group of instruments. The variation and nuances of the different types are lost. When looking primarily at idioglot forms, different conclusions might be drawn than when looking at the iron, heteroglot instruments. In other words, the disagreements on classification might be symptomatic of the functional and acoustical variation within the jew's harp family.

3 Free Reed Connections

For some forms of idioglot jew's harps a comparison between jew's harps and free reed aerophones is relevant. This is not only a comparison of a theoretical and acoustical nature, but also something that might be connected to actual instruments and historical sources. Laurence Picken argues that the jew's harp "is only a step removed from the free reed of the mouth organ" [15], and that "there are strong physico-acoustic arguments for regarding the finely wrought bamboo jew's harps of East Asia as interruptive aerophones in a class of their own" [1].

Some jew's harps can be activated by the breath, even if they are made for

plucking [26]. In such instruments, blowing might be used as a technical and musical element, along with conventional playing techniques like plucking. There are also jew's harp-like instruments that are meant to be activated and played solely through blowing and inhaling, such as the ngung or enggung from Bali (Fig. 77) [27, p. 33-35; 28, p. 92-95]. This bamboo-item is simply a separate free reed. Its frame is so stiff that it is not possible to initiate the lamella by plucking or pulling. The ngung is used in ensembles for imitating the croaking of frogs [28, p. 95].

The karinding is a real jew's harp from Java where the players sometimes use a tube resonator for extra resonance and amplification. When the resonator is used, the jew's harp is played in a squatting position, and the upper end of the tube – made of bamboo and open at both ends – is held close to the instrument, while the lower end is rested on the ground [29]. This special contrivance indicates a connection between jew's harps and mouth organs.

The reeds of mouth organs are often like miniature idioglot jew's harps, and – interestingly – the term used in ancient Chinese texts describing jew's harps, *huang* (□), is the same word as the reed of mouth organs. Furthermore, *huang* was recognized as an instrument distinct from the mouth organ (*sheng* or *yu*) in which it is found [15, p. 185; 30, p. 139; 31]. This is indicated in some places in the poetic 'Book of Songs' (pre-Qin and Han). Passages mention, for example, "beating the *huang*", "a gentleman holding the *huang* with his left hand", and "blow the *sheng*, beat the *huang*" [31, p. 60]. This suggests that the *sheng* (mouth organ) and *huang* are two separate instruments.

According to other ancient texts, the *huang* was created by the female legendary goddess *Nü Wa*, while another mythological figure created the *sheng* [30, p. 139-140; 31, p. 61; 32, p. 44]. This is another indication that these are two instruments, and also that the *huang* must be very old in China.

As for the relation between them, Li Hwei [30, p. 140] and Laurence Picken [1, p. 585; 15, p. 186] suggest that the jew's harp was the earliest, and that the mouth organs developed from single bamboo jew's harps. Picken's opinion is that such a continuous transition is possible only in bamboo, "in the same material, from struck or plucked macro-idiophone to a plucked micro-idiophone (a Jew's harp) and from this to a breath-activated micro-idiophone (a free reed)" [15, p. 186].

Notice that Picken separates the jew's harp from the free reed, and proposes that the plucked version was the first. However, there are also arguments indicating the opposite. Deirdre Morgan suggests that the free reed Balinese *enggung* preceded the jew's harp *genggong*: "On the Sachsian principle that the simpler form of the instrument is the oldest, it is likely that the *enggung*, a single free reed enclosed in a frame and activated solely by the breath, came first. Since *enggung* is easier to engineer, *genggong* may very well be the result of a morphological elaboration on an *enggung*-like instrument" [27, p. 33-34].

The case is not directly comparable to the Chinese material, but the

point here is that we do not know whether jew's harps predated and then transitioned into free reeds, or vice versa.

4 Transition

The next potential transition is another challenge: In what way did the free reed-like idioglot jew's harp evolve into the heteroglot, bow-shaped version? One suggestion for this transition is made in the dissertation of Genevieve Doumon-Taurelle (Fig. 78) [33]. She proposed a development in five stages, where the first two and the fifth consist of ethnographic instruments found in Vietnam and Laos. The first two stages are idioglot instruments, of which the first is bamboo, the second sheet metal. The fifth stage is a heteroglot type with a hairpin-shaped bow. During the hypothetical phases III and IV, the instrument gets a heteroglot lamella, and the playing position changes from inward to outward-oriented, i. e. To a playing position where the lamella points away from the holding hand and is plucked at the narrow tip end with the otherhand.

This transition theory is fascinating, but it has some problems. It has almost no empirical basis and phases III and IV are purely hypothetical. Moreover, notice that the lamella extends behind the frame as a 'tailpiece' at stages III, IV and V. Doumon-Taurelle considered this to be a typical Asian feature of heteroglot jew's harps, and she also connected it to European forms. Like Sachs, she believed that the earliest heteroglot pieces in Europe exhibited this feature. With the inclusion of this feature, the evolutionary sequence implicitly assumes a dimension of mobility.

Sachs subdivided his class of bow-shaped, heteroglot jew's harps into two groups only, according to whether or not the lamella extended behind the frame as a tailpiece [3]. This was supposedly the only relevant chronological criteria, according to him. Based on the excavated jew's harps from Tannenberg Castle in Hessen, destroyed in 1399, he reported that the earliest European examples exhibited remnants of this feature and that they were the direct descendants of Asian instruments. However, there is no evidence or indication of this. The Tannenberg-specimens have no tailpieces, and they are not the oldest finds in Europe [34]. The earliest European instruments date from around 1200 AD [34] and the tailpiece feature is not found clearly in the archaeological material at all [34, p. 49-50]. Tailpieces are indeed a typical feature of some ethnographic instruments from India, Nepal and Afghanistan. However, we do not know anything about their possible relation either to European jew's harps or to idioglot instruments.

For the transition between idioglot and heteroglot instruments, Sachs pointed to a variety from the Indonesian island of Enggano (Fig. 79) [3, p. 195; 35, p. 53-54 Fig. 35]. Both the frame and lamella are made of metal, and the shape looks like a tuning fork, according to Sachs. His opinion is that this type is only a small step away from the bow-form, and that it represents a link between the two main forms of jew's harps. However, I am not convinced. Could the Enggano-type be a modification of an already heteroglot bow-shaped instrument?

Another track would be to look at the midnorthern region of Asia. In

the republic of Tuva there is an interesting version of demir-khomus (jew's harp made of iron) that is hammered flat like sheet metal. The lamella is formed and attached in such a way that it looks like it is cut directly out of the frame, as with idioglot instruments (Fig. 80) [28]. It is heteroglot indeed, and the lamella is hammered or forged into the frame, but it appears to be an adaptation of idioglot forms. In Tuva and surrounding areas both main types of jew's harps are used traditionally, and they have a deep cultural meaning as a shamanistic and ritual sound tool [36]. However, nothing is known about the age or the historical significance of this particular type, and we have to wait for more material and research from this area.

5 Archaeological Materials

The work of Doumon-Taurelle, like that of Sachs, was based on ethnographic materials. None of them used any historical or archaeological sources. However, only a few sources about the early history and archaeology of idioglot jew's harps are known. Prior to the 1970s, there was almost nothing. Still, hardly anything is known from Southeast Asia, Melanesia or India [37]. There are a few finds from the northern part of Eastern Asia, especially from China and Russia.

One jew's harp was excavated from a cemetery near Chifeng in Inner Mongolia (Fig. 81) [38; 38, p. 5 Fig. 86]. This was an Upper Xiajiadian site, and this culture is dated to 1200 – 600 BC [40, p. 20]. Its length is 9.8 cm, and the material is bone. A small hole in the base end of the lamella probably served for attaching a string, as we know from modern examples.

At least two pieces, made of bone, were excavated from Jianping Shuiquan in Liaoning province [31, p. 61; 39]. The City Museum in Chaoyang dates these pieces to the period from 2146 – 1029 BC, corresponding to the Xia and Shang Dynasties of the Central Plain areas. The site belonged to the Lower Xiajiadian culture, which is generally dated to 2000 – 1200 BC [40]. These are the oldest jew's harps ever found, in China and globally.

Four jew's harps made of bamboo were unearthed from a burial site in Jundushan, north of Beijing [40, 42]. The dating is 700 – 500 BC, which is surprisingly early for such a perishable material as bamboo. The construction corresponds to the bone specimens. They all have the hole near the base of the lamella, and their length is around 10 centimetres.

From the Morin Tolgoi burial site in Mongolia comes another example. The artefact is made of bone, and the context dates it to a period from the third century BC to the first century AD [39, p. 6; 40, p. 20; 43]. Measuring 12.5 centimetres, it is somewhat longer than the Chinese finds. Its shape is slightly different, but the technology and the concept is the same.

Apart from these Chinese and Mongolian finds, there are some ongoing inventories in Russia made by the jew's harp player and researcher Aksenty Beskrovny. His unpublished research has revealed several idioglot jew's harps of bronze, copper, bone and horn from the Urals and the European part of Russia [44]. The oldest specimen seems to date from the second century BC to the third century AD (Perm Krai, from horn). His work clearly shows that the idioglot jew's harps are found remarkably far to the west, though we

still lack finds from Western Europe.

If we then look at the heteroglot instruments, there is a lot of archaeological evidence, but very little comes from Asia. In Europe the oldest reliably dated finds are from around 1200 AD, and from this time the instrument seems to spread rather quickly all over the European continent [34, 45].

Among the very few finds from Eastern Asia are two specimens from Omiya in Japan (Fig. 82), dated to the first half of the 10th century, according to Leo Tadagawa [39, p. 9-11; 46]. The instruments, resembling traditional jew's harps from the island of Sakhalin north of Japan, are large and solid, with a length of 12.8 and 12.4 centimetres. If the early dating of these specimens prove to be correct, they are the oldest heteroglot jew's harps discovered so far.

Archaeology does not suggest anything about how or whether the jew's harp spread from Asia to Europe in the bow-shaped, heteroglot version, as Sachs proposed. Neither do we have any evidence of idioglot jew's harps from the European area, suggesting a transition into the bow-shaped version there [47]. Anyway, if the Japanese finds are authentic, they contradict this possibility, unless they travelled from west to east before the 10th century, which is rather unlikely. The most plausible assumption is that both forms of jew's harps developed in Asia and spread westwards, independently of each other. The idioglot version apparently followed a northern route, but we do not know how far it travelled and where it ended up.

6 Conclusion

Based on the present state of research, it cannot be determined how and where the idioglot forms of jew's harps developed into the heteroglot forms – which Laurence Picken termed degenerate, and Curt Sachs regarded as the most developed forms. Furthermore, we cannot confirm that a transition from one form to another actually took place at all. We simply do not understand the relation between the two main types of jew's harps, apart from the fact that their acoustical functions have much in common. In this situation, we have to await future archaeological finds, and more development of theories and models based on iconography, ethnography, and a combination of various kinds of sources.

I would like to emphasize that progress in this field of research always is about interpretation. Theories, developmental sequences and even finds are human constructions. With some new, exceptional and elucidating archaeological discoveries, the situation would be different, but we would still be left with interpretations and new research questions. We should not exclude the possibility that the universal concept 'jew's harp' – as we understand it today, originally represented two different musical instruments (or groups of musical instruments), with separate roots. At least, this is something that could be discussed. Anyway, music archaeology and organology do not always need an evolutionary narrative, and in modern scholarship we should avoid the propensity to invent lines of descent and classifications at the outset, and then try to fit reality into these theories.

Reference

1. Picken L. *Folk Musical Instruments of Turkey* (London: Oxford University Press). 1975. – 584.
2. The article presents some interim statements from a project based on a research grant from The Institute for Comparative Research in Human Culture (Norway).
3. Sachs, C. Die Maultrommel. Eine typologische Vorstudie, *Zeitschrift für Ethnologie*. – 49. – 1917. – 185-200.
4. Wright J. 1972 Another Look into the Organology of the Jew's Harp, *Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin* 2, 51 – 59.
5. Wright J. 1980 s. v. Jew's harp, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 2, 326 – 328.
6. Sachs, C. *Geist und Werden der Musikinstrumente*(Berlin: Reimer). –1929. – 213.
7. Dourmon-Taurelle, G. – Wright, J. *Les guimbardes du Musée de l'Homme, Institut d'Ethnologie* (Paris: Musée de l'Homme). – 1978.
8. This way of separating classification from typology is suggested explicitly by Elschek – Stockmann 1969, who used their ideas for analysing folk-music instruments.
9. v. Hornbostel, E. M. – Sachs C., *Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch, Zeitschrift für Ethnologie*. – 45. – 1914. – 553-590.
10. Mahillon, V. *Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles* (Paris: Gand). 1893.
11. Mersenne M. In another work, however, Mersenne regarded the jew's harp as a 'pneumatic' instrument (Fox 1988, 15 – 16). – 1957
12. Crane, F. The Jew's Harp as Aerophone, *Galpin Society Journal* 21, 1968. – 66-69.
13. Ledang, O. K. On the Acoustics and Systematic Classification of the Jew's Harp, *Yearbook of the International Folk Music Council* 6, 1972. – 95-103.
14. Adkins, C. J. Investigation of the Sound-Producing Mechanism of the Jew's Harp, *Journal of the Acoustical Society of America* 55(3). – 1974.
15. Picken L. The Music of Far Eastern Asia, in: E. Welles (ed.), *Ancient and Oriental Music, The New Oxford History of Music I* (London: Oxford University Press). – 1957. – 83-194.;
16. Sakurai 1980 An Outline of a New Systematic Classification of Musical Instruments, *Journal of the Japanese Musicological Society* 25(1). – 1980.
17. Schaeffner, A. D'une nouvelle classification methodique des instruments de musique, *Revue Musicale* 13. – 1932. – 215-231.;
18. Norlind *Musikinstrumentensystematik, Svensk Tidskrift for Musikforskning* 14, 1932. – 95-123.;
19. Dräger *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente* (Kassel: Bärenreiter). – 1948;
20. Galpin *A Textbook of European Musical Instruments* (London: Williams and Nowgate). – 1956

41. Fang, J. J. – Kolltveit, G. *The Jew's Harp in Ancient China and its Connection to Mouth Organs*.
42. Beijing Municipal Institute of Cultural Heritage 2009, 1362 figs. 89-91. 1374;
43. Tseveendorj Morin *tolgoin bulshnaas oldson khunnu khel khuur, Shinjilekh ukhaany Akademyn medee 3, 1990. – 72-81.*
44. Beskrovny A. *Jew's Harps in Russian Archaeology (unpubl.)*. – 2015.
45. Kolltveit *The Jew's Harp in Western Europe: Trade, Communication, and Innovation, 1150 – 1500, Yearbook for Traditional Music 41, 2009. – 42-61.*
46. Tadagawa L. *One Thousand-Year Old Excavated Japanese Jew's Harps, Khomus 11, 1996 – 37-47*
47. Although there is nothing that indicates such instruments in the archaeological records, there are some interesting ethnographical sources on wooden artifacts. Belá Bartok wrote that the jew's harp in old Hungary was made of wood (Repiszky 1999). John Wright (1972) mentions indications of wooden jew's harps from Ireland, Flanders and Hungary.

Gershkovych Ya.P.

National Academy of Sciences of Ukraine, Kiev

KORKUT'S HERITAGE IN THE CUMAN MILIEU OF THE NORTH PONTIC REGION

Information about Korkut is contained in the ancient Turkic epos called *Kitobi Dadem Korkut* («The book of my grandfather Korkut»), alongside with other popular stories of the 10th -15th c. [1, c. 588]. He is known as a foreteller [2, p. 154], who, in particular, foresaw (he future mightiness of the Ottoman dynasty, but Korkut was, in the first place, a shaman and a healer, as well as the inventor of the kobyz, a musical instrument which was believed to be endowed with miraculous properties. According to the legend Korkut lirad for more than 200 years – as long as his kobyz sounded [3]. During all periods, his followers, the kobyz players (kobyzchi), also performed the functions of shamans (baksi), healers and foretellers, preceptors and educators. Instruments similar to kobyz, called 'guitars' by the Flemish traveler William of Rubruck. were spread in the milieu of Mongol-Tatars [4, c. 96]. Will developed musical culture of nomadic Turkic-language peoples of the late middle ages might haw been reflected not only in written historical sources, but also in archaeological ones.

In 1983-1985, a team of the Krasnoznamensk expedition of the Institute of Archaeology of the AS USSR, headed by the author of the present article, performed excavations in the area of construction of the irrigation system on the left bank plateau of the Inhulets River, near the village of Kirove, Berislav

district, Kherson oblast. In the center of kurgan 4 about 3.50 m high, at the depth of 2.60 m from the modern surface, an introduced Cum an burial was found. The outlines of the grave could not be determined; therefore it can be presumed that the burial was made in a niche. Above, near the entrance pit or in its filling, isolated human (?) and animal bones have been found. The niche contained a two-level construction, oriented along the line west-east, with the size of 2.42*0.80 m (Fig. 83). Above it there was a layer of reeds, in some places its thickness reaching 2.00 cm (Fig. 83, 4).

The base of the construction was constituted by two pairs of long beams in its top and as much in its bottom. The upper beams, 2.20 m long, were sub-rectangular in section, their thickness being about 10.00 cm (Fig. 83, 2). The beams were linked with each other by joint-pins and at least 5 crosswise planks (two pairs in the center and in its western part, and one pair in its eastern part). The width of the planks was 6.00-10.00 cm, their ends being slightly squared on their sides and narrowed. Six ordinary boards of the same width and rough logs with a diameter of 3.00 – 6.00 cm in section lay on the same level of the planks. Since there were air gaps between the boards, one can presume that it had been additionally covered with thick fabrics or carpets pressed by these logs. The pair of the bottom beams is longer – 2.42 m (Fig. 83, 3), their ends are trimmed and in their eastern part incurred up wards by at least 10.00-15.00 cm (Fig. 83, 4) on their sides there are 12 through openings, with at least 10.00-15.00 cm wide planks inserted into them (Fig. 83, 4). Between them there were air gaps, like between the upper beams.

Lengthwise beams are also connected between themselves by vertical planks and narrow. 3.00-6.00 cm thick boards, with their ends inserted into the openings. Due to the pressure of soil and natural deformation, a part of vertical boards protruded beyond the beams. Two boards with through elongated vertical openings have been discovered along the northern wall, almost in the center and closer to the eastern end.

The western part between the levels was covered by three boards, up to 10.00 cm thick, set up at an angle of 40-45°. Each of the two extreme ones has three through round openings with a diameter of about 2.00 cm, with pieces of tarred cord preserved inside them. These planks served as the bedhead for the deceased, and it is possible that on it there was a pillow made from organic material, which did not survive. A massive wooden element sized 70.00 x 30.00 cm and about 15.00 cm thick (Fig. 83, 2; 84, 5) covers the space between the upper and the lower beams from the east. From one side it has a sub-trapezoidal prominence, while from the other side it is flat. The prominence has through rectangular openings sized 6.00 x 4.00 cm and grooves on its butt end, in which planks are inserted, entering the openings, but without covering them completely. The outside pans of the planks served, evidently, for fastening some other element in the openings.

A skeleton of an adult human was placed close to the northern wall of the construction, on the crossbars of the lower level, stretched on the back, the head pointing west, the face turned to the south, the arms stretched along

the body (Fig. 83, 3). Nearly all accompanying goods were concentrated to the right of the skeleton, along the southern wall. Near his chest there was a buckle (1); on his right shoulder – a dish (2) under which there was an article with a long shaft (3); a knife (4) and a fragment of a stick (5) lay near his pelvis; the place from the dish almost to the knee was occupied by a quiver containing arrowheads and remains of arrow shafts (6); between the quiver and the skeleton there lay a bow (7); near the wall, in front of his feet, there was a musical instrument with a fiddlestick inserted into it (8); to the left of the instrument there were fragments of an iron article; near his foot a jar was placed (9). Pieces of fabric survived on his left shoulder, close to his chest and near the radii of his left arm.

1. An iron sub-rectangular buckle with a broken tongue, sized 2.50*2.20 cm (Fig. 84, 3).

2. A wooden, 19.00 cm long article consisting of two parts (Fig. 84, 4). One part has a shape of a shaft narrowing downwards and imitating a twisted cord, with a thickening on its top, the diameter of which is 2.20 cm (later, four crosswise cracks emerged on it, due to drying out); the other part is semispherical, 4.00 cm high and with a diameter of 8.00 cm on its top, decorated from outside by a thin cordon with thick hatchings. The parts are connected by a small joint-pin with a diameter of 0.60 cm.

3. A tanged one-blade iron knife (Fig. 84, 1). Its length is 11.00 cm, its tang is 3.00 cm long, the maximum width of its blade being 1.40 cm.

4. A fragment of a curved wooden stick with a prominence, its length being 2.00 cm, with a diameter of about 0.40 cm (Fig. 84, 2). In ancient times the prominence might have had a leather socket or wrapping. It might have been a part of a whip.

5. A round dish made from one piece of wood sawn crosswise on a ring foot with a spherical depression (Fig. 85). The dish is 5.00 cm high, its diameter being 37.00 cm, while the height of the ring foot is 4.00 cm, its diameter being 5.00 cm. Parallel strokes survived on its surface, representing traces of turning. It was made from ash-tree. During restoration, fine irregular hatchings have been discovered.

6. A quiver, sized 0.70*1.50 m, made from birch bark, covered with leather, the fragments of which are better preserved in its center and on its base. Near the arrow shafts, there was a slightly curved wooden clasp with a through opening, segment-like in section, sized 3.40*1.00*0.60 cm (Fig. 86, 11), while beside the arrowheads there was a flat subsegment-like plank, sized 13.00*5.00 cm and 0.50 cm thick (Fig. 86, 12).

The quiver contained five iron arrows: a) a socketed triangular arrow with sting-like outgrowths, its socket being 2.60 cm long, the span of the outgrowths being 2.60 cm, the diameter of the socket being 0.50 cm (Fig. 86, 2); b) a leaf-like tang arrow, 3.50 cm long, with its maximum length, in its base, being 1.10 cm (Fig. 4, J); c) a socketed rhombic one with concave lower and slightly convex upper striking sides, with the length of 3.00 cm and maximum width of 1.20 cm (Fig. 86, 1); d) a transversal point (paddle-shaped or «srezen»), 2.00 cm of its length surviving and the width of its

striking facet being 1.00 cm (Fig. 86, 4); e) a very poorly preserved item, probably a rhombic one with an elongated lower part.

At least ten arrow shafts with the diameter of 0.30 – 0.50 cm have been found in the quiver, some of them being marked with strips of different colors: red, yellow, green, black (Fig. 86, 6, 7), and above – with black lines in the form of a slanting net (Fig. 86, 5). Three of them preserved their lugs (Fig. 86, 8-10).

7. A wooden bow, 1.20 m long. It is possible that it was put there with its string removed. Its middle part, made from a 3.00 cm wide piece of wood, seg- diameter of 1 30 cm; a medium one at a distance of 4.20 from the previous, with a diameter of 0.50 cm; and in the top a small opening at a distance of 7.00 cm from the previous one with a diameter of 0.30 cm. On lateral walls, between medium and small opening, there are rectangular cuts, 5.00 cm long and 0.30 cm deep.

From the internal side, in the bottom, there is a trapezoidal bridge, about 1.50 cm long (with one of its ends broken), its lateral sides sizing to 2.20 cm (Fig. 87, 2; 88, 3). Above there are three grooves for strings at a distance of 0.30 cm from each other, and in the base there are small tenons for fastening in the openings on walls on the sides of resonating cavity (the diameter of tenons corresponds to the thickness of walls).

The fingerboard is slightly narrowing upwards, with its reverse side (neck) rounded. Each side of the base bears two short incised lines, and above, at 2.00 cm one from another, there are three deep grooves: dividers of frets (Fig. 88, 4). Immediately after the third fret, there is a 0.40 cm depression, where a flat plank was fastened in the through ment-like in section, has grooved lateral plates and a flat bottom one, 3.30 cm wide, with rounded sides. The lack of any bone details should be mentioned.

8. A wooden bow musical instrument (Fig. 87, 1; 88, 1). H.L. Yevdokymov suggested that its most part was made from ash-tree [5, c. 281], and recently this hypothesis was confirmed by M.I. Kolosova in the Department of scientific and technological examination of State Hermitage². Its length is 87.00 cm. It consists of a resonating cavity and a fingerboard with a figured head.

The resonator is boat-like, sized 47.00 x 11.00 cm (its width is maximal at about its middle part), the thickness of walls is 0.50 cm, its capacity being 1262 cm² (Fig. 87, 1). It is possible that it was caned by a chisel used for making spoons, like those used for the production of Ancient Rus gudoks [6, c. 316], but its traces have been thoroughly removed. The outer depth of the body is 4.50 cm. The base has three resonating wind holes: a large opening in the bottom, with a round opening by a joint-pin, connecting the fingerboard with its head. This plank is rectangular in section, with a series of slanting hatchings under it, on a step, suggesting that it was also glued on. Unfortunately, the fingerboard is broken above the joint-pin, and other 6.00 cm of its structure remain unknown.

The head of the fingerboard, serpentine in shape, was fastened to the reverse side of the plank by means of a joint-pin (Fig. 88, 2). It is slightly

concave: outside and has bulges on its ends on its reverse side (Fig. 87, 1r, 1a). In these bulges, at a distance of 2.00 cm one from another, three openings are drilled, where pegs, round in section, are inserted for stretching strings.

The slightly curved fiddlestick is made from a whole piece of wood or from a branch: its length is 48.00 cm, i.e., it is almost equal to the length of the resonating cavity (Fig. 89, 4). It is round in section, its maximum diameter, in its base, is about

0.70 cm, further on it narrows, but becomes slightly wider at the opposite end.

9. A wooden jar of a semispherical shape, possibly on the small hollow base. Its diameter in its upper part is about 10.00 cm.

Judging by the grave goods that include a bow, arrows and a quiver, it is quite probable [7, c. 116, табл. 6] that the deceased was a male. Unfortunately, it was not possible to collect material for the anthropological examination, due to poorly preserved bones that had crumbled when touched.

The originality of this burial consists in the diversity of wooden articles and in the surprisingly good state of their conservation, as for the kurgans of the Steppe zone. Very few similar burials are known in the North Pontic region [8, c. 216]. In our case the good state of conservation is accounted for not only by the fact that the burial has not been robbed but also by the collapse of the niche shortly after the burial was made. It cut short the access of the air to tightly disposed organic articles, so that they got "conserved". An additional factor could have been represented by the fact that the burial was made in winter, when the activity of microorganisms was minimal. In any other conditions we would have obtained a rather ordinary set of finds: iron arrowheads, a knife, a buckle and (the rot of an obscure wooden burial structure).

When this construction was being cleared, it became immediately obvious that it resembles very much a sledge. It is suggested by the ends of the lower level beams turned up like runners, going beyond the crosswise and lengthwise beams of the upper level, i.e., the bridges of the sledge (Fig. 89, 1, 2). Initially the runners were, probably, more turned up. It is difficult to identify similar constructions, but they, probably, survived in the shape of the so-called 'latticed coffins' and represented not only bodies or other details of wheeled vehicles, but also those of wheel less ones. The general similarity of wooden sledges and wagons is quite evident [9, c. 194, рис. 1; 2, 1; 5].

The sledge was, probably, specially reconstructed for the burial: otherwise it is difficult to explain, for instance, the presence of a bedhead that is of a detail devoid of any functionality in a real sledge, in the position between two levels of lengthwise beams, seats and runners. Entirely non-functional appear to be also crosswise planks of the lower level that would impede movement both on the snow and on the earth. One more evidence of reconstruction might be an element with a prominence and openings (Fig. 84, 5): possibly, it was a detail of a real sledge, representing, maybe, the back of a removable body of the sledge that had been put into the burial due

to the belief that the deceased "travelled" to the other world in the sledge, which, after his expected resurrection, would be used according to its direct purpose. In the layers of Novgorod the Great of the 10th – 15th c. survived fragments of backs of seats, some of them representing exactly the backs of sledges [10, рис. 45; 11, с. 25. рис. 1, 2; табл. 13. 1].

In the upper part of two vertical boards going beyond the lengthwise beams of the upper level, there are elongated through openings (hat, probably, served for fastening a removable sledge body. Such openings were needed to attach the thills to the poppets: the thills of Novgorod sledges had a shape of long perches, round in section [10, с. 53. табл. 43. 1-8]. It is known that the sledge was used not only in winter [12, с. 328], and the items described here have both 'winter' and 'summer' characteristics [the latter include small poppets and only slightly turned up runners: 13, с. 118].

The role of sledges in the burial rite have been very much discussed since the end of the 19th c. [14], and we are not going to go into details of this subject now. It should be only mentioned that, for example, transportation of the deceased to the cemetery by sledge is considered to be an archaic peculiarity [12, с. 328-329; 15, с. 112], while the first finds of vehicles – carts or sledges – in the North Pontic region are dated to the Bronze Age. Wheeled vehicles are considered to derive from sledges [16, с. 33-34]. Imprints of runners of a wooden sledge, on which the deceased was put, have been discovered in the Steppe Volga area in a burial belonging to the Yamna and Catacomb Cultures period [17, с. 131]. A series of clay models of sledges from the end of the 4th millennium BC is present among the material of the Tomashivka group of the Trypillian culture in the Ruh-Dnipro interfluvial area [18].

Quiver, if the plank is considered to be its base (Fig 86. 12), was segment-like in section and did not differ by its size from other similar objects from the traditional set of Cuman military equipment [19, с. 19–20]. Quivers of a more complex and original design are found in the burials of Cuman 'nobility' [8, с. 222, Fig. 4, 4].

Iron arrowheads (Fig. 83, 1–4) are of various types and respectively, of various purposes [19, с. 53]. The same number thereof was found in the quivers from the well-known Chingul kurgan, while burial 3 of kurgan 30 near the village of Vynohradne on the Molochna River contained three such items [8, с. 222; 20, с. 26]. The presence of shafts without heads is accounted for by the fact that it represented a kind of a reserve, since shafts were more often broken, while their production was of a seasonal character [21, с. 132-133].

The bow, without doubt, is of a complex design. Unlike Novgorod bows that were longer and meant for unmounted archers [19, с. 11], this item belonged to a mounted warrior.

Both the dish and the jar have very regular concentric outlines. This suggests that they were produced on a lathe [10, с. 31-32]. The dish, by its shape and size, resembles most of all Novgorod articles of the second type that emerged since the 13th c. [10, рис. 24, 20; с. 35]. Similar vessels,

like also leather ones, were, probably, widely spread both among nomads and among sedentary rural and urban population. On the whole, vessels of various purposes, constituting a kind of a 'burial set', are represented in the burial.

The purpose of the wooden article with a long shaft (Fig. 84, 4) is unknown. Since it was placed under the dish, it can be presumed that it is some kind of vessel as well (the shaft could have been its handle); thus, here we have an original vessel for beverages, alcohol or narcotic ones, judging by the small capacity of its upper container—in total only 100 cm³. However, we cannot avoid noticing the coincidence of the appearance of some details with the description of a Mongolian headgear called 'bocca' provided by Plano Carpini: «on their head they wear something round, made from twigs or bark, one cubit long, ending on the lop with a tetragon. «... while on the top it has one long and fine rod, golden, silver or wooden ...» [7, c. 36-37 cit. after Феодоров-Давыдов 1966.; here there is also information about a headgear called 'gu-gu' and reference to its representations on drawings in Mongolia etc.]»

The iron buckle and the knife (Fig. 84, 1, 3) are very much diffused categories of finds of the Cuman time. Knives are known also from representations on stone statues, both male and female [22, c. 49, рис. 20, 17]. Worth noticing is the position of the buckle on the chest, which means that it is most probably, associated with clothes or a sword-belt, and the position of the knife near the right thigh, i.e., probably, in the pocket of the belt or in a leather sheath appended to it.

The musical instrument is so far the only real artifact of this kind in the circle of Eastern European and possibly, also Eurasian nomadic antiquities of the late middle ages. There is no doubt that it belongs to the type of kobyz (kemenche. in the use of Azerbaijanians). It seems that the instrument was put into the grave broken, in any case, some of its elements are missing, mostly small ones, but very important for a profound understanding of the structure of this unique musical instrument. H.L. Yevdokymov described it as a three-cord instrument. with seven frets on the fingerboard', the cords are passed to the reverse side through an opening in the base of the head of the fingerboard and fastened to the pegs; on the other hand, they seem to pass to the reverse side of the resonating cavity, where they are wound around a shaft-like prominence; in lateral openings of the resonating cavity a Hat plank is shown, with a support for cords on it [5 рис. 2, 3]. This reconstruction does not agree with the information recorded in the field documentation, so we propose another variant (Fig. 89, 3).

The openings do not bear traces of a transversal plank with a support (bridge), but it is obvious that they are situated in the place, where the cords went out on the level of the upper cut of the resonator. So, it is more probable that the openings were made in the places, where the bow was supposed to touch the cords (Fig. 89, 3б). Due to these openings, it was possible, if necessary, to play alternately on outside, lateral cords.

In fact, the disposition of pegs permits to fasten the cords only on the

internal side of the head, passing them here through a special opening. But where it was? There is no doubt that it was not in the head of the fingerboard, as shown on H. L. Yevdokymov's drawing, since this small opening is narrow, amorphous, with a fresh (modern) break inside. One large through opening or three small ones – depending on the number of cords – could be situated only on the missing part of the fingerboard. To avoid contact between the cords while tuning the instrument, the head with pegs was probably, installed with a small inclination to the plane of the fingerboard (Fig. 89, 3r).

Within the fingerboard there should have been a threshold, absolutely necessary, considering the length of the cords. Most probably, its place was the space between the opening in the fingerboard and the superimposed plank. The upper threshold, if it existed, could have been installed inside the resonating cavity, since its strong fastening to the body with tenons or joint-pins, like on many modern string instruments, is not indispensable.

The presence of frets testifies, possibly, to the existence of some type of musical notation, i.e., writing the scores in the form of a certain sign code. The slots for frets could have contained tendon cords, and the total number of frets was not more than three or four, even if we consider as frets short notches along the edges of the fingerboard base and the space from the edge of the connecting plank to the beginning of the opening. However, I.M. Cherkaskyi, a specialist in the field of Ukrainian folk string musical instruments, drew our attention to the lack of logics in such a constructional solution, which, in his opinion, would bring about a considerable narrowing of the sound. But even a relatively simple tertian tonality and a small number of frets would be enough to play melodies within a small range. While playing, the hand of the performer could remain in the same position, and the pitch would be achieved by simple moving fingers within its range. The part of the fingerboard between the head and the lower threshold (neck) served for the additional support upon the body of the performer.

The twisted wooden shaft with a cup (Fig. 84, 4) by no means can be a part of this instrument [5, рис. 3]. These are functionally different objects. The strings were twisted and tied to the lateral planks of the bridge and then either proceeded into the channel of grooves in its upper part or were tied directly in the grooves: there remained traces of rubbing of strings in the shape of slightly impressed strips on wide planes (Fig. 88, 3). When the instrument was ready for playing, the bridge, due to stretched strings, occupied an almost horizontal position and being inserted by its prominences into the openings on the sides, was fastened quite securely.

During our consultations with specialists, a question was often arising regarding the presence of a continuous soundboard of the resonator. I do not believe that it existed. It is also suggested by both the complete lack of any remains thereof and by round upper edges of the resonator, to which it was impossible to attach such a large and massive element. L.M. Cherkaskyi hypothesized the presence of a leather membrane covering the body, since resonator openings would not have sense without it. I believe that this variant should not be ruled out, but the membrane could not be continuous: it would

cover the openings in the sides of the resonator, besides, it would not permit to bring strings outside the bridge, slightly sunk inside the resonator. The known statue from the Simferopol Historical and Ethnographical Museum [22, c. 105, табл. 65. 1156; c. 33. рис. 10, 45], as we believe, shows a similar instrument without the soundboard: if it were present, it would not be necessary to show a double outline on it (however, we should not forget that the representation on stone is schematic).

Wind holes are of various diameters, but the real effect produced by them can be established only when operating specimens are manufactured. It is also quite possible that the ancient artist, whose logics we are hardly able to understand, simply did not know what they do and made them in analogy with some other musical instrument of his time. Ancient Rus gudoks and guslis also had upper soundboards with *v* in *d* holes.

I hope that specialists in the field of musical instruments will express their opinion regarding other possible variants of reconstruction, but some of the raised issues are resolved due to the ethnographic information. In the first half of the 19th c. A. I. Levshin remarked: «kobyz is similar to the Ancient Rus hudok and has some similarities also with the violin, but it is devoid of upper soundboard and consists of a hollowed hemisphere with a handle in the top and a projection in the bottom for fastening, a support. Strings tied on the kobyz are very thick and are twisted from horse's hair. The player plays it with a short fiddlestick, holding it between his knees (like cello). Tones produced by this instrument are extremely coarse and impure, but I have heard it reproducing the songs of various birds, and it sounded very similar to natural songs» [23, c. 354].

Our find fully confirms V.I. Povetkin's words: «Historical ways of development of constructional ideas of musical instruments cannot be separated from general historical processes. That is why even apparently insignificant musical instrument devoid of a legendary halo can have its 'counterpart' in the most unexpected place and time. And this fact should be explained and taken into consideration not only by the historians of music» [24, c. 145]. I consider it quite natural that, being phenomena of the same epoch, very similar to the Cuman article found by us, their 'counterparts' are represented in the layers of the 11, k— 15, fcc. of Novgorod the Great and, partially, of Staraya Russa [10, c. 87, табл. 81. 4-6; 11, c. 182, Fig. 1-4; 25]. Of interest are both constructional similarities and diversities between Novgorod gudoks and Cuman kobyzes.

The biggest similarity consists in its 'boat-like' shape, depth (4.00 – 5.00 cm) and thickness of the walls (0.50 cm) of the resonating cavity, as well as in the serpent-shaped head of fingerboards, the use of a short fiddlestick (luchok, pohudalets) and in the disposition of strings on the same plane. The differences are as follows: two times smaller size of Novgorod instruments (their total length being about 40 00 cm and resonator capacity being 550 cm³); the lack of a long fingerboard with incised frets; the presence of an upper soundboard; a different, external, system of string fastening and a considerably greater (up to 1.80 cm in Novgorod ones) distance between

them. The presence of three strings of various siring (0.60 mm) and two strings of 0.80 mm [6, c. 312], while kobyz, judging by the width of the grooves on the upper plank of the bridge, has a slightly different system: all of them are of the same diameter, so different pitches were ensured only by the degree of stretching of the cords on the pegs. However, if we hypothesize a connection with the diameter of wind holes, all strings were of different thickness.

Central Asia is considered to be the homeland of bow musical instrument, whence, in the 11th c., they found their way to Europe, in particular to Rus [26, c. 180-181]. Therefore, it is quite probable (that they were wide-spread in the intermediary Steppe zone. It is confirmed by numerous evidences. For instance, the Hypatian Codex (Ipatiev Chronicle) tells us about the Cuman 'gudok player' Or, who was sent to khan Otrok (Atrak) by khan Sirchan (Sargan). Thus, the find in the Cuman burial is quite natural, even if unexpected. It fits well into the evidence of a developed musical culture of nomadic Turkic-language people of the late middle ages and concerns one of early stage of development of such instruments.

In Western Europe there are bow musical instruments, similar to kobyz and gudok: rebec (from Arab rebab or rabab), vielle or fidula (from Latin fides - string). These 'brothers' of the kobyz are considered to be the 'ancestors' of the violin. Later the designation 'kobyz /kobuz' passed to the Ukrainian lute-like string pizzicato instrument, kobza. What a strange whirlpool of ideas, their material embodiments and names!

The described burial does not belong either to the category of 'poor' (it is introduced into the center of the kurgan at a considerable depth, and the remains of 'trellised burials' do not occur so frequently), or to the category of 'rich' (many burials are known containing sets of grave goods that are richer both numerically and qualitatively). In other words, the deceased person, evidently, enjoyed a special social status while having a relatively modest property standing [27, c. 108]. It is possible that he acquired this status thanks to his musical abilities, predicting and curing skills, so much esteemed by his contemporaries. It was not Korkut himself, but one of those singers, shamans, healers whose features were absorbed into his image. At the same time, the Cuman musician-kobyzchi, whose tomb we have discovered, could have been a contemporary of the 'gudok player' Or or even – who knows? – he himself.

Reference

1. Мелетинский Е.М. Огузский эпос «Китаб-и дэдэм Коркут» // История всемирной литературы – М., 1985. – Т. 9. – С. 558–590.
2. Basilov V.N. Nomads of Eurasia. – Los Angeles; Seattle; Washington, 1989.
3. Надиров Н. «Вначале был Коркут» // National. – 2004. – №7. (<http://www.kazakh.ru/news/articles/?a-1441>)
4. Путешествия в восточные страны П.Лано Карпини и Рубрука. – М., 1957.

5. Евдокимов Г.Л. «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // *Золото степу. Археологія України.* – К.; Шлезвіг: 1991. – С. 281–283
6. Поветкин В. И. Новгородские гусли и гудки (опыт комплексного исследования) // *Новгородский сборник. 50 лет раскопок Новгорода.* – М., 1982. – С. 295 – 322.
7. Федоров-Давыдов Г.А. Кочевники Восточной Европы под властью золотордынских ханов. Археологические памятники. – М., 1966.
8. Рассемакин Ю.Я. Погребение знатного кочевника на реке Молочной: опыт реконструкции вещевого комплекса // *Степи Европы в эпоху средневековья.* – Донецк, 2003. – С. 207–230.
9. Шалобудов В.П., Лесничий П.П. Опыт реконструкции позднекочевнических повозок (по материалам половецких погребений Поднепровья) // *Степи Европы и эпоху средневековья.* – Донецк, 2003. – Т. 3. – С. 193–206.
10. Колчин Б.А. Новгородские древности. Деревянные изделия. – М., 1968 (САИ. – Вып. Е1-55).
11. Колчин Б.А. Новгородские древности. Резное дерево. — М., 1971 (САИ. — Вып. Е1-55).
12. Вояк Х. Студії з української етнографії та антропології. – К., 1995.
13. Васильев М. И. Функциональные типы средневековых новгородских упряжных саней: проблемы интерпретации // *Новгород и Новгородская земля. История и археология: Мат-лы науч. конф.* – Новгород, 2006. – 20. – С. 115–130.
14. Анучин Д. Сани, лады и кони, пак принадлежности погребального обряда // *Древности (Тр. МАО).* – М., 1890. – Т. XIV. – С. 81–226.
15. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М., 1987.
16. Избицер Е.В. Погребения с поводами эпохи ранней бронзы в Степном Прикубаш.с // *Древние памятники Кубани.* – Краснодар, 1990. – С. 29–35.
17. Юдин А.И., Лопатин В.А. Погребение мастера эпохи бронзы в степном Заволжье // *СА.* – 1989. - № 3. – С. 131–140.
18. Бурдо Н.Б. Керамічні моделі саней тринільської культури // *Український керамологічний журнал.* – 2003. – №1 – С. 25–30.
19. Медведев А.Ф. Ручное метательное оружие. Лук и стрелы, самострел. VIII – XIV вв. – М., 1966 (САИ. — Вып. Е1-36).
20. Отрошенко В В., Рассемакин Ю.Я. Половецкий комплекс Чингульского кургану // *Археологія.* – 1986 – 53. – С. 14–36.
21. Кищенко В.Г. Стрелы древних и средневековых культур Евразии: реконструкция // *Степи Европы в эпоху средневековья.* – Донецк, 2003. – С. 131 – 191.
22. Плетнева С. А. Половецкие каменные изваяния. – М., 1974 (САИ. – Вып. Е 4 – 2).

23. Левшин А.И. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей. – Алматы, 1996.

24. Поветкин В. П. Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года // Новгород и Новгородская Земля. История и археология: Мат-лы науч. конф. – Новгород, 1993. – С. 144–152.

25. Поветкин В.И. Находки в древнем Новгороде и Русс // Новгород и Новгородская земля. История и археология. – Великий Новгород, 2001.

26. Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. – М., 1978. – С. 174–187.

27. Цюмданов В.В. Социальная структура срубного общества. – Донецк, 2004.

Қайратұлы Р.

*Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі,
Алматы*

УКРАИНА ЖЕРІНЕН ТАБЫЛҒАН ҚЫПШАҚ ҚОБЫЗЫ

Кейінгі орта ғасырлардағы көшпелі түркі тілдес халықтардың дамыған музыкалық мәдениеті жазба тарихи деректерде ғана емес, археологиялық деректерде де көрініс табады. Сол көшпелі түркі тілдес халықтардың ішінде Еуразияның кең байтақ жеріне өзінің үлкен мәдениетін қалдырған қыпшақ тайпалары болып табылады. Соған байланысты, бұрынғы замандарда «кумандар», «половцы» деген атпен белгілі болған Украина жеріндегі қыпшақ тайпаларының тарихи жәдігерлеріне назар аударылады.

1983–1985 жылдары КСРО ҒА археологиясының I литері Краснознамен экспедициясының бригадасы Ингулец өзенінің сол жағалауындағы Херсон облысы, Бериславский ауданы, Кирово ауылы жанында қазба жұмыстарын жүргізді. Нәтижесінде №4 қорғаннан биіктігі 3.50 м, тереңдігі 2.60 м Қыпшақтардың жерлеу орны табылды. Қабірдегі сұлба нақты белгісіз. Жоғары жақта шұңқырдан оқшауланған адамның сүйегі табылды [1, р. 81].

Құрылымның негізін жоғарғы және төменгі бөлігінде орналасқан 2 жұп ұзын бөрене құраған. Ұзындығы 2,20 м. жоғарғы бөренелердің аркалық қимасы тікбұрыш формасында, қалыңдығы 10 см. Бөренелер бір-бірімен бүркеншісіз шегелер және кем дегенде 5 көлденең тақтайлар арқылы біріктірілді. Тақтайлардың ені 6–10 см, ұштары сәл шаршы титтес, шеттері тарылған. Ені бірдей 6 тақтайлар мен қимадағы диаметрі 3-6 см өңделмеген бөренелер тақтайлардың бірінің деңгейінде

жатыр. Тақтайлардың арасында ауа саңылаулары болғандықтан, бөренелермен тығыздалған қалың маталар немесе кілемдермен жабылған болуы мүмкін. Төменгі жұп бөренелердің ұзындығы – 2,42 м., шеттері кесілген, шығыс жағынан олар кем дегенде 10–15 см. Жоғары бағытталған, 12 аралық саңылауға ені 10–15 см. Болатын тақтайлар енгізілген. Көлденең бөренелер де өзара тік және шеттері тарылған тақтайлармен байланысқан. Қалыңдығы 3–6 см. Тақтайлар саңылауларға қойылған. Тіректің қысымы мен табиғи деформация салдарынан тік тақтайлардың бір бөлігі бөренелерден шығып тұратын. Тік саңылаулы 2 тақтайша солтүстік қабырға бойынан, орта тұстан және шығыс бөліктен табылды [1, р. 81].

Батыс бөлік деңгейлер арасында қалыңдығы 10 см. үш тақтаймен жабылып, 40–450 жасап орналасқан. Шеткі екі саңылаулардың диаметрі 2 см. болатын 3 аралық дөңгелек саңылаулары болған. Бұл тақтайлар мәйіттің керуеті қызметін атқарған, сондай-ақ органикалық материалдан жасалған жастығы да болған. Өлшемі 70х30 см. және қалыңдығы 15 см. көлемді ағаш бөлшек шығыс жағынан жоғарғы және төменгі бөренелер арасындағы кеңістікті жауып тұр [1, р. 81].

Ересек адамның мәйіті құрылымның солтүстік қабырғасына жағын қойылған, басы батысқа, беті оңтүстікке қарай қаратылып, қолдары дене бойымен созылған. Қоса жерленген заттары мәйіттің оң жағына топтастырылған. Кеуде тұсынан айылбас, оң иығында – табақ, оның астында ұзын білігі бар бұйым; пышақ және таяқ сынығы оның жамбас тұсында орналасса; табақтан тізеге дейін жебе ұштары мен оның қалдықтары қорамсақ қорамсақ пен сүйек арасында садақ; қабырға тұсында аяқ жақта ысқышы бар музыкалық аспап болды; аспаптың сол жағында темір бұйым қалдығы; аяқ тұсында құты қойылған. Сол иығында, кеуде тұсы мен сол қол маңында мата қалдықтары сақталған [1, р. 82–83]. Г.Евдокимов ағаш ысқыштың басым бөлігі шағаннан жасалды деп болжаған болатын [2, с. 281]. Бұл гипотеза кейін М.Л. Колосов атындағы Мемлекеттік басқарманың ғылыми-техникалық сараптама бөлімінде дәлелденді. Ұзындығы 87 см. Басы әсемделген мойыннан және дыбыс шығарушы қуыстан тұрады.

Музыкалық аспаптың шаңағы қайық секілді формада, өлшемдері 47х11 см., қабырғасының қалыңдығы 0,50 см, тереңдігі 1262 см. Ол қашаумен жарылған болуы мүмкін, бірақ іздері жойылған. Ішкі тереңдігі 4,50 см. Негізгі бөліктің үш дыбыстық саңылауы бар: диаметрі 30 см. болатын төменгі жақтағы үлкен саңылау; ортаңғысы жоғарыда аталғаннан 4,20 см. қашықтықта, оның диаметрі 0,50 см; жоғарғысы – диаметрі 0,30 см. шағын саңылау алдыңғысынан 7 см. қашықтықта орналасқан. Ортаңғы және шағын саңылаулар аралығында бүйір қабырғаларда ұзындығы 5 см., тереңдігі 0,30 см. тік кесінділер жасалған.

Ішкі жағынан, төмен тұста ұзындығы 1,5 см. трапеция тәрізді көпір жасалған, бүйір қабырғалары 2,20 см. Жоғары тұсында бір-бірінен 0,30 см. қашықтықта ішектерше арналған үш жыра жасалған.

Бұл жерлеу орнының ерекшелігі ағаш бұйымдардың түрлілігі мен олардың жақсы сақталғандығында. Мүндай жерлеу орындары сирек кездеседі. Біздің жағдайда жерлеу орнының тоналмағандығы, жерлеуден кейінгі топырақ үйіндісі. Бұл органикалық заттарға ауаның жетуін тоқтатып, бұйымдардың сақталуына жағдай жасады. Жерлеудің қыс мезгілінде жасалуы да микроорганизмдердің белсенділігін төмендетіп, заттардың сақталу мерзімін арттырды.

Музыкалық аспап әлі күнге дейін Шығыс-Еуропалық елдерде нағыз артефакт болып табылады. Аспап толығымен қираған, оның кейбір элементтері жоқ. Бірақ бұл ерекше музыкалық аспаптың құрылымын терең түсіну үшін өте маңызды. Г.Евдокимов оны үш өткізгіш құрал деп атап, аспап мойнындағы перне санын жеті деп көрсеткен [2]. Дыбыс шығатын қуыстың бүйір саңылауларында ішектерге тіреуі бар қалпақ тақтасы көрсетілген. Бұл реконструкция далалық құржаттамада жазылған ақпаратпен келіспейді.

Бұл функционалдық әртүрлі объектілер. Ішектер ішек ұстатқыш бүйіріне бұралып байланған, содан кейін шанақтың жоғарғы бөлігінде: кең іздерде сәл жаншылған ішектердің жоғалу іздері қалған. Аспап ойналуда дайын болған кезде, тартылған ішектер үшін ішек ұстатқыштың маңызды орынға ие болды.

«Мамандармен кеңесу барысында үздіксіз қобыз шанағында қақпақтың болуы жайлы жиі сұрақтар туындады. Мен оның болғандығына сенбеймін. Бұл оның қандай да бір қалдықтарының толық болмауымен, сондай-ақ осындай үлкен және жаппай бөлікті бекітуге болатын шанағының жоғарғы шеттері дөңгеленіп кеткенімен де расталады. Л.М. Черкасский шанақты жабатын терінің болуын болжады, себебі, шанақтағы тесіктер соны растайды. Мен бұл болжамды қолдамаймын, себебі терінің үзіксіз болуы мүмкін емес: ол шанақтың бүйіріндегі тесіктерді тері жабатын болады. Сонымен қатар, ішекті шанақтың ішіне сәл тереңірек ішек ұстатқыштан тыс шығаруға жол бермеймін. Музыкалық аспаптар саласындағы мамандар қайта жаңартудың басқа да ықтимал нұсқаларына қатысты өз пікірімді білдіремін, бірақ кейбір мәселелер этнографиялық ақпарат есебінен шешіледі деп үміттенемін» – дейді экспедиция жеткішісі Яков Гершкович [1, р. 89].

Бұл олжа белгілі музыкатанушы В.И. Поветкиннің сөзін толық растайды: «Музыкалық аспаптардың конструкторлық идеяларының тарихи даму жолдарын жалпы тарихи процестерден ажыратуға болмайды. Міне, сондықтан да, аңызға айналмаған музыкалық аспап, күтпеген жерден, күтпеген уақыттан өзінің ұқсасы болып шығуы әбден мүмкін. Бұл факт тек музыка тарихшыларына ғана түсіндірілуге тиісті емес» [3, с. 143].

Ыспалы аспаптардың негізгі отаны Орта Азия жері болып табылады. Олар осы аймақтан XI ғасырда Еуропаға әсіресе Русь жеріне жол тапқан болатын. Бұл оқиға көптеген деректермен дәлелденеді. Мәселен, Ипатьев хроникасында қыпшақтарда «гудок» аспабында

ойнаушы шебер жайлы айтылады. Сонымен, бұл аспаптың қыпшақ жерлеу орнында табылуы кейінгі ортағасырлардағы түркі музыка мәдениетінің дамығандығын көрсетеді. Батыс Еуропада қобызға ұқсас ребек, фидула және федель аспаптары болып табылады. Қобызға ағайын болып келетін осы ыспалы аспаптар скрипканың «ата-бабасы» ретінде саналады. Украина жерінде шертпелі лютия аспабының бір түрі қобза музыкалық аспабы өз есімін «қобыз», «қобуз» деп аталған аспаптардан алған. Ғалым өз еңбегінде кәбірдегі адамның өз заманында ерекше құрметке ие болған тұлғаға теңейді. Мұндай құрметті ол шамамен өзінің бақсылық, болашақты болжау және адамдарды емдеу қасиеттерімен алған болса керек.

Әдебиеттер

1. Gershkovich Ya.P. Korkut's heritage in the cuman milieu of the North Pontic Region // Ukrainian archaeology. – 2011. – 81–90 pp.
2. Евдокимов Г.Л. «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора) // Золото степу. Археологія України. – К.; Шлезвіг. 1991. – С. 281–283
3. Поветкин В.П. Новгород музыкальный по материалам археологических исследований. Раскопки 1992 года // Новгород и Новгородская Земля. История и археология: Мат-лы науч. конф. – Новгород, 1993. – С. 144–152.

Шәріпбаева А.Т.

Д.Нурпейсова атындағы Академиялық қазақ халық аспаптар оркестрі, Атырау

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ МҰРАЖАЙЛАРЫНЫҢ ЖИНАҒЫНДАҒЫ ҚАЗАҚТЫҢ ҚОБЫЗЫ

XIX ғасырдың ортасында Ш.Уәлиханов Санкт-Петербургтегі Шығыстанушылар III Халықаралық конгресіне дайындық барысында ескірген дәстүрлерді анық сақтамай, тіпті ұлттық киімдерін орыс және дәстүрлі мәнерде киіп бастағанын, соның себебінен тарихи және мәдени құндылықтарын зерттеуде қиындықтар туындағанын айтты [1, 39-б.].

Бүгінде, XXI ғасырдың басында, Қазақстан мен Ресейдегі қазақтар белсенді түрде өздерінің дәстүрлерін, әсіресе, музыкалық ортадағы мәдени құндылықтарын жаңғыртып жатыр деп айта аламыз. Осындай дәстүрлердің бірі ұлттық ішекті музыкалық аспап қобыз болып есептеледі. Бұл аспап Санкт-Петербург мұражайларында: Ресейдің этнографиялық мұражайы (РЭМ), Ресей ғылым академиясының Ұлы Петр атындағы антропология және этнография мұражайы (РГА АЭМ) және Санкт-Петербург мемлекеттік театр және музыка өнері мұражайымен (СПМТЖМӨМ) ұсынылған.

Мұражайлардағы барлық аспаптар басы мен мойнынан бастап ожау тәрізді шанагымен бірге тұтас ағаштан шабылып жасалған. Төменгі жағы терімен тартылған (тек бір ғана данада терінің орнына жұқа тақтайша қолданылған). Басында екі құлақтары бекітілген тесіктері бар. Оларға қара немесе боз жылқының қылынан жасалған екі ішек керіледі. Мұражай қорының көбінде жылқы қылынан жасалған ішектердің бірен-сараны ғана сақталған. Қазақтың қылқобызының жоғарғы жалпақ және терімен керілген төменгі жағы қысаң болады. Аспаптың ұзындығы – 55-тен 77,5 см-ге дейін (кейбір даналары – 86 см-ге дейін). Қазақ қылқобызының ені – 19,5 см, ал ішектерінің ұзындығы 50,5 - 70,5 см аралығында болады.

Музыкалық аспаптардың ерекшеліктерін толығырақ қарастырайық.

1. Қобыз, түгендеме нөмірі 8761–13518 К. (Ш. Уәлиханов, РЭМ) [2, 26 б.]. Аспап қалпына келтірілген, себебі ол толық күйінде сақталмаған (ысқышы және жарық бойымен басы мен мойны жоқ).

Резонатордың жабық бөлігі өте ұзартылған. Ол ағаш тақтайшамен жабылған (ағаш шегелер пайдаланылған). Декадағы резонаторлық тесіктің пішіні тікбұрышты. Аспапта көлденең ағаш маңдайшасына арналған кертпелері бар, көрпұстың төменгі жағында тері мембранасы бекітілетін тесік бар. Төменгі бөлігінде тиек бекітілетін ілгек бар. Бас жағында дөңгелектелген мойынның бөлігі сақталып қалған.

2. Қобыз, түгендеме нөмірі 8761–13517 (Н.А. Крыжановский, РЭМ) [2, 27 б.].

Музыкалық аспап 2 дана ағаштан жасалған: мойынның төменгі бөлігі және денесі – бірінен, мойынның жоғарғы бөлігі және басы – екіншіден. Аспаптың ерекшеліктері:

- қобыздың ашық бөлігі сопақ пішінге ие, қатты кеңейтілген;
- жабық бөлігінің ұзындығы қысқа;
- мембрананың қосымша бекіткіші жоқ;
- ашық бөлігінің жоғарғы қыры сәндік тақтайшамен безендірілген.

3. Қобыз, түгендеме нөмірі 4-1/a,b (С. Г. Рыбаков, РЭМ) [2, 33 б.].

Бұл қобыз құрамалы болып келеді. Шанағы мен мойынның төменгі бөлігі бір ағаштан жасалған, мойынның жоғарғы бөлігі және құлақтары орналасқан алақаны басқа ағаштан жасалған. Екі бөлік құлыпқа бекітіліп, 2 жолақша қаңылтырға шеге қағылған.

Қобыздың шанағы 2 бөліктен тұрады: жоғарғы (шар тәрізді) және төменгі (қысаң бөлігі). Тері мембранасының қырлары шегеленген металл жолақтарымен бекітілген.

4. Қылқобыз, түгендеме нөмірі 5935-1/a,b (С. Г. Рыбаков, РЭМ) [2, 36-б.].

Музыкалық аспаптың негізгі элементтері тұтас бір ағаштан жасалған. Аспап дөңгелектенген жоғарғы бөліктен және тері мембранасымен керілген төменгі бөліктен тұрады. Басының пішіні сопақ: оның алдыңғы жағында мүйіз пішінді 4 металл ілгектері бар. Ортасында жез дөңгелекшелері бар. Сол жақта аспаптың басы бұралған жіптер мен моншақтардан жасалған шашақпен безендірілген.

Ысқыштың таяқшасының басында ішектің қылын неғұрлым реттеу мақсатында ол ақ мақта-матамен оралған. Таяқшаның төменгі бөлігінде қылдың түйіні бекітілген тесік бар.

5. Қобыз, түгендеме нөмірі 8761–13515 К (А. А. Лейбин – инициалдары көнтерінде де жазылған, РЭМ) [2, 39 б.].

Кішігірім музыкалық аспап тұтас ағаштан жасалған және қарақошқыл лакпен боялған. Төменгі бөлігі көнтерімен тартылған. Аспаптың ашық бөлігі гүлмен безендірілген, оның айналасында «кюбузь» жазбасы және гүлден өрілген шеңбер бар. Мойынның алдыңғы жағы жалпақ пішінді және артқы жағын дөңгелектенген. Бүйір жағында былғары бауы өткізілген шағын тесік бар. Ол музыкалық аспапты ілу үшін қолданылады. Баудың шеттері шашақтармен безендірілген.

6. Қобыз, түгендеме нөмірі 8761–13241/a,b (Д. Д. Букнич, РЭМ).

Музыкалық аспаптың негізгі элементтері ағаштың тұтас бөлігінен жасалған. Жоғарғы бөлігі дөңгелек пішінді, ал төменгі бөлігі тікбұрышты (көнтері тартылған). Көнтерінің шеттері артқы жағында ағаш және металл шегелерімен бекітілген. Мойынның артқы жағы дөңгелек пішінді, алдыңғы жағы жалпақ пішінді.

Төменде осы аспаптардың негізгі сипаттамалары салыстырылады.

Кесте 1

РЭМ-ның жинағындағы қазақ қобыздарының морфологиялық сипаттамасы

| Параметр | Мәнi, см. | | | | | |
|---|-----------|-----------|-------|------|--------|------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
| Музыкалық аспаптың ұзындығы | 50,5 | 69,5 | 74 | 77,5 | 66 | 86 |
| Денесінің ені | 16 | 26 | 15 | 14 | 16 | 19 |
| Ашық бөлігінің ұзындығы | 10,5 | 15,5 | 16 | 16 | 16 | 19 |
| Ашық бөлігінің биіктігі | 5-6 | 19,5 | 7 | 6 | 5 | 10 |
| Ашық бөлігінің тереңдігі | 5-6 | 9,5 | 6 | 6 | 4 | 7,2 |
| Жабық бөлігінің ұзындығы | 29 | 10,5 | 19,5 | 18 | 17 | 16 |
| Жабық бөлігінің ені | 6,6 -8 | 7,5 -8 | 5-5,8 | 10 | 4-10,5 | 9 |
| Жабық бөлігінің тереңдігі | 5 | 7 | 6 | 4,5 | 3,8 | 6 |
| Ашық бөлігіндегі жабық бөлігінің биіктігі | 6,8 | 8 | 6 | 5,5 | 4,5 | 7 |
| Табанындағы жабық бөлігінің биіктігі | 4 | 7 | 5,8 | 4,5 | 3,8 | 5,5 |
| Мойынның ұзындығы | * | 44 | 38,5 | 43 | 47 | 52 |
| Мойынның бассыз ұзындығы | * | 31,5 | 25 | 29,5 | 23 | 39,5 |
| Денесінің маңындағы мойынның ұзындығы | * | 7 | 4,5 | 3,5 | 4 | 5 |

| | | | | | | |
|-------------------------------------|---|-----|------|------|---------|------|
| Басының маңындағы мойынның ұзындығы | * | 2,5 | 3 | 2,7 | 3 | 3 |
| Басының ұзындығы | * | 13 | 14,7 | 13,5 | 10,5 | 12,5 |
| Басының ені | * | 5,5 | 9 | 10 | 7 | 10,5 |
| Алақанмен бірге ұзындығы | * | 3 | 4,5 | 3 | 3,5 | 5 |
| Алақанның ұзындығы | * | 2,3 | * | * | 2,3 | 2,5 |
| Алақанның сабымен бірге ұзындығы | * | * | 14,5 | * | 9,3 -10 | 4,5 |
| Ысқыштың ұзындығы | * | 53 | 61,5 | 75 | * | 60 |
| Ысқыш таяқшасының ұзындығы | * | | 63 | 76 | * | 61 |

Дереккөз: Кесте мақала авторының есептемеде жазылған (2) РЭМ даналарын зерттеу нәтижесінде толтырылған

Ескерту* – аспаптың бөліктерінің толық емес болғанына байланысты мәліметтер жоқ

РҒА АЭМ жинағында келесі қазақ қобыздары бар:

1. Қобыз, түгендеме нөмірі 4043–1. Аспап Торғай облысында Э.Ф. Финдейзеннен мұражай иеленген.

Аспаптың пішіні ожау тәрізді және иілген мойны доға тәрізді. Аспап бір ағаш түрінен, ысқышы басқа ағаш түрінен (жұмсағырақ ағаш тұқымдасынан) жасалған. Көтері керілген мембранана екі резонаторлық тесіктері және доға тәрізді ішектің ұстауышы – тиек орналасқан (биіктігі 6,5 см). Ішектің ұстауышы аспапқа 10-ға жуық түйіннен құралған жұқа металл пластинасымен бекітілген. Қобыздың бүйір жақтары да тойтармасы бар металл пластиналарымен бекітілген. Материалдың таңдауы тұрмыс-салттық көзқарасқа байланысты болуы әбден мүмкін.

Мойын ортасынан табанының соңына металл жамауларымен қапталған, кейбір бөліктері резонаторлық тостаған, яғни шанақтың ішіне кіреді. Ысқыштың қылдан жасалған ішегі таяқшасының ұшындағы тесіктерде түйінмен байланған. Жылқы қылының бір бөлігі қызық-ақ түсті шүберекпен оралған. Аспаптың салмағы – 1268 гр.

2. Қобыз, түгендеме нөмірі 3188-5. Музыкалық аспап Д.Д. Букинничпен мұражайға 1930-жылдары Торғай уезінде берілген.

Аспап тұтас ағаштан шабылған, шанағы 4 жартылай шанақшадан тұрады. Басының пішінімен және көбелекке ұқсас шанағымен ерекшеленеді.

3. Қобыз, түгендеме нөмірі 411–21. Аспап 1898 жылы Жетісу облысының Лепсі уезінде уезд басшысы К.Н. де Лазариден алынған.

Аспап тұтас ағаштан жасалған және 2 жартылай шанақтардан тұрады. Ең үлкен шанағы «төсі» деп аталады. Оның ені – 37 см, ал биіктігі – 25 см. Шанақтың жоғарғы жағы үкі тырнақтары тәрізді металл салпыншақпен безендірілген. Сол жағында кішкентай ромб тәрізді, ал оң жағында жапырақ тәрізді салпыншақтар бар. Аспаптың

төменгі жағы терімен тартылған, әдетте қобыздың бұл бөлігін «аяқ» деп атайды. Ол жерде 2 тесік және ішекке арналған тиегі болады.

Аспаптың басы күрек тәрізді пішінге ие, оның артқы жағы ішектерін бұрау үшін ашық болып келеді. Басының алдыңғы жағы жабық. Ол өрнектелген металл пластиналарымен безендірілген: ортасында тесігі бар 2 ірі жалпақ және бүйірінде 3 жұқа салпыншақтар бар. Салпыншақтар аспапқа металл ілгектері арқылы бекітілген. Аспаптың төменгі жағында 2 симметриялы тесік бар. Басының екі бүйірінде металл салпыншақтары (бір салпыншағы жетіспейді) бар. Аспаптың салмағы – 1268 гр.

Бастың артқы жағында 2 бұрамалы құлақтары бар. Ішектер жылқы қылынан жасалған. Төменгі жағында ішектері қайыс тері бауымен бекітілген, жоғарғы жағында тесіктер арқылы алақанға өткізілген.

4. Қобыз, түгендеме нөмірі 298–10. Аспапты 1891 жылы Ресей географиялық қоғамы алған. Фотосуретін М. Дудин 1899 жылы түсірген (көлемі 17,0x23,0 см). Аспаптың салмағы – 2452 гр.

Кесте 2

РҒА АЭМ-ның жинағындағы қазақ қобыздарының морфологиялық сипаттамасы

| Параметр | Мәні, см. | | | |
|--------------------------------------|-----------|------|------|-----|
| | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Аспаптың нөмірі | 1 | 2 | 3 | 4 |
| Музыкалық аспаптың ұзындығы | 74 | 69 | 98 | 77 |
| Басының ұзындығы | 8 | 5 | 5 | 7 |
| Басының биіктігі | 10 | 12 | 5,5 | 20 |
| Мойынның ұзындығы | 31 | 31 | 29 | 18 |
| Шанақ диаметрі | 21 | 15 | 33 | 40 |
| Төменгі ұзартылған бөліктің ұзындығы | 16,5 | 16,5 | 15 | 13 |
| Төменгі ұзартылған бөліктің ені | 9 | 8 | 8 | 8,8 |
| Ішектің ұзындығы | 58 | 66 | 66 | 55 |
| Ысқыштың ұзындығы | 65 | 65 | 65,6 | * |
| Басының ортаңғы жағының ұзындығы | 8 | 12,3 | 8,1 | 13 |
| Жоғарғы құлақтарының ұзындығы | 20 | 15 | 15 | 16 |
| Төменгі құлақтарының ұзындығы | 20 | 15 | 21,5 | 15 |

Дереккөз: Кесте мақала авторының мақалада суреттелген РҒА АЭМ-ның даналарын зерттеу нәтижесінде толтырылған.

Санкт-Петербург мемлекеттік театр және музыка өнері мұражайының (СПМТЖМӨМ) жинағында 5 түрлі қобыз бар:

1. Екі ішекті қобыз (ГИК 16516/1656, XVIII в., МТМИ). Қобыз 1934 жылы МЭ-дың Шығыс бөліміне тапсырылған [3, 134–136 бб.]. Ожау тәрізді денесі және көбелекке ұқсас шанағы бар ағаштан жасалған аспап. Аспаптың иілген пішініне байланысты ортасында мүйізден жасалған тиегі бар. Алақанның артқы жағы сыртынан нақышталған

табак жезі мен 3 жезді салпыншақпен безендірілген. Терімен тартылған жабық бөлігінде терімен тартылған жабық бөлігінде үш резонаторлық тесіктері бар. Салмағы – 924 гр.

2. Ожау тәрізді денесі бар екі ішекті қылқобыз (ГИК 16516/187, XIX г. I жартысы). Ұқсас материалдар қолданылған: ағаштан жасалған, теріден жасалған дека, жақсы күйде сақталған жылқы қылыннан жасалған ішектер. Аяққа тартылған тері деканы бекіту мақсатында ағаш шегелер қағылған.

Үлкен шаңағы бұрыштары дөңгелектелген тікбұрышты пішінді. Қобыздың ішінде шоколад иісі бар кондитерлік қағаз табылды. Салмағы – 520 гр.

3. Ожау тәрізді денесі бар екі ішекті қобыз (ГИК 16516/1503, XIX г. соңы – XX г. басы). Дәл жоғарыдағыдай материалдар қолданылған, алайда әшекей ретінде сүйек пайдаланылған. Төс пішінді – біркелкі дұрыс пішінді шеңбер. Төменгі жағы басқа даналармен салыстырғанда жіңішкеуе және ұзындау, дәл сондай ағаш шегелермен бекітілген терімен тартылған. Сүйек және металл әшекейлер салттық емес, эстетикалық сипатқа ие. Салмағы - 466 гр.

4. Ожау тәрізді денесі бар екі ішекті қылқобыз – құрамалы (ГИК 16516/2282, 1975 ж.). А.Н. Мирек 1975 жылы Алматыда алған. Салмағы – 924 гр.

Бұл қобызда дәстүрлі қобыз жасаудан басты айырмашылығы пластмассаны қолдану болып табылады. Сонымен қатар деканың құрамы да өзгеше: денесінің төменгі жағы теріден, ал жоғарғы жағы шыршадан жасалған. Салмағы – 541 гр.

Бұл қобызды Қазақстанның шебері О.Бейсебаев ЛТМЖКИ-ның (Ленинградтық театр, музыка және кинематография институты) аға ғылыми қызметкері А.М. Миректің өтініші бойынша 1975 жылы жасады. Сол шебер тізімдегі келесі мұражай жәдігері – прима-қобызды жасады [4, 39 б.].

5. Төрт ішекті прима-қобыз (ГИК 17249/362, 1975 ж.). Жетілдірілген қазақ қобызы. 1958 жылы алғаш рет 4-ішекті қобыздар жасалған [5, 256-б.].

Ожау тәрізді денесі тері және шыршадан құрамалы, пішіні скрипкаға жақын. Материалдар – ағаш және тері, металл ішектер. Салмағы – 389 гр.

Төменде бұл қобыздар жинағының морфологиялық сипаттамалары көрсетілген.

Кесте 3

СПМТЖМӨМ-ның жинағындағы қазақ қобыздарының морфологиялық сипаттамасы

| Параметр | Мәні, см. | | | | |
|-----------------------------|-----------|------|------|----|----|
| Аспаптың нөмірі | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 |
| Музыкалық аспаптың ұзындығы | 66 | 77,5 | 67,2 | 69 | 59 |

| | | | | | |
|--|------|------|------|--------------------------------|------|
| Денесінің ені | 18,2 | 13,6 | 15,3 | 15,5 | 15 |
| Ашық бөлігінің ұзындығы | 18 | 56 | 15,6 | * | 12,3 |
| Ашық бөлігінің биіктігі | 8,2 | 32 | 5 | * | 8,8 |
| Ашық бөлігінің тереңдігі | 5 | 3 | 5 | 5 | 3 |
| Жабық бөлігінің ұзындығы | 16,3 | 16 | 20 | 39 | 14,7 |
| Жабық бөлігінің ені | 8 | 72 | 4,5 | 15,5 | 15 |
| Жабық бөлігінің тереңдігі | 4 | 3 | 4,6 | 5 | 8 |
| Ашық бөлігінде орналасқан жабық бөлігінің биіктігі | 8 | 5 | 4,5 | 39,9 (ағаш 19,4) 20,5 | 15 |
| Табанындағы жабық бөлігінің биіктігі | 5 | 3,3 | 2,9 | 6 | 8,8 |
| Мойынның ұзындығы | 39 | 45 | 31,6 | 29,1 | 22 |
| Мойынның бассыз ұзындығы | 25 | 36 | 21 | 19 | 16,5 |
| Денесінің маңындағы мойынның биіктігі | 2 | 2 | 3 | 1,5 | 1,8 |
| Басының маңындағы мойынның биіктігі | 2,7 | 2,1 | 3,2 | 1,5 | 1,8 |
| Басының ұзындығы | 14 | 9 | 10,6 | 10,1 | 5,5 |
| Басының ені | 10,3 | 9,1 | 5,1 | 4 | 2 |
| Алақанымен бірге биіктігі | 14 | 18,5 | 14,3 | 14,1 | 14 |
| Алақанының биіктігі | 14 | 18,5 | 13 | 14,1 | 5,5 |
| Алақанының сабымен бірге ұзындығы | 16,4 | 20 | 13,2 | 4,5 | 1,7 |
| Ысқыштың ұзындығы | * | * | * | * | * |
| Ысқыштың таяқшасының ұзындығы | * | * | * | * | * |

Дереккөз: Кесте мақала авторының мақалада суреттелген СПМТЖМӨМ-ның даналарын зерттеу нәтижесінде толтырылған.

Қорытындылай келе, Санкт-Петербург мұражайларының жинақтарында қазақ қобызының ұзындығы 55,5-тен 98 см-ге дейін, ожау тәрізді ішекті аспап ретінде 15 данасы ұсынылған. Ол тұтас ағаштан ортасында тесік ойылып жасалады. Жоғарғы жағында ұстайтын сабы бекітіліп, төменгі жағында тіреуіш ретінде қолданылатын шығыңқы бөлігі бар. Аспаптың ұзындығы 53–75 см 2 жылқы қылынан жасалған ішектері бар. Қобыздың морфологиялық сипаттамаларын салыстыратын талдау көрсеткендей, бұл аспапты жасауда нақты бір қобыз жасау технологиясы болмаған, өйткені сыртқы құрылымның кейбір көрсеткіштері айтарлықтай ерекшеленеді. Осыған байланысты мұражай жинақтарындағы әрбір аспап – құрылымның жалпы қағидаттары ғана ұқсас болып келген сирек үлгілер.

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басындағы мұражайдың

фотосуреттерінде өте маңызды ақпарат бар, ол біржола жоғалып кеткен және басқа да тарихи дереккөздерде көрінбейтін өткен заманның деректерін анық көрсетеді. Мысалы, 1870–1872 жж. аралығында түсірілген танымал «Кауфманның фотоальбомы» томында кобыз жайлы көңіл аударалық деректер кездеседі. 1950 жылдары РҒА АЭМ-ның тапсырысымен осы альбомның шыны негативінен (негативтер Материалдық мәдениет тарихы институтында сақталған) қосымша суреттер жасалды, оның коды И-1718. Аспаптану бағытындағы ақпараттардың молдығы таңғалдырарлық, әсіресе, анық түрде аспапты, оның құрылым және атрибуция ерекшеліктерін, екі қолды ойнау барысында қою қалпын, тіпті киімін, дене күйін, бет қимылын және музыканттардың жалпы психологиялық көңіл-күйін көре аламыз. Қобыз қазақ және көшпенді өзбектер арасында ерекше танымал болды. Кауфманның альбомында қарт Самарқан музыканты суретке түсірілген, ол шебер «кабузчи» болатын [6, 188 б.].

Орталық Азия халықтарын зерттейтін РҒА АЭМ-ның иллюстрациялық қоры ресейлік саяхатшылар жинаған ең бай және әлемдегі ең ірі құжаттық материалдардың қоймасының бірі болып табылады.

(Мақалада 95-97-суреттер қосымшада берілген)

Әдебиеттер

1. Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 5. – Алма-Ата: Казахстан, 1985. – 526 с.
2. Булатова Д. А., Гаджиева А. А. Отчет о НИР Актуальные проблемы изучения, атрибуции и сохранения традиционных тюркских смычковых хордофонов (на материалах музейной коллекции). – СПб: РИИИ, 2015. – 93 с.
3. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. Коллекция музыкальных инструментов. Научный каталог / автор-составитель В. В. Кошелев; н. ред. Н. Б. Захарьина. – т. 2 - СПб: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2016. – С. 134–136
4. Сарыбаев Болат. Казахские музыкальные инструменты. Алма-Ата, «Жалын», 1978. – 39 с.
5. Музыка: Энциклопедия / Под ред. Г.В. Келдыш. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. – 256 с.
6. Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. Материалы Первой инструментоведческой научно-практической конференции «Музыка Кунсткамеры» (Санкт-Петербург, 26-27 июня 2002 г. СПб., 2002. 185-188.

АРХЕОЛОГИЯЛЫҚ ҚАЗБА ЖҰМЫСТАРЫ БАРЫСЫНДА ТАБЫЛҒАН ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАРЫ

Археологиялық қазба жұмыстарынан табылған музыкалық аспаптардың зерттелуін археология және музыкатану ғылымының бір саласы – музыкалық археология қарастырады. Әрине, бұл ғылым саласы өз Отанымызда кеңге қалған ғылым саласы деп айтсақ та қателеспейміз. Соңғы жылдары елімізде және көрші мемлекеттерде археологиялық қазба жұмыстары барысында үлкен жаңалықтарға ие қазақ халқының музыкалық аспаптары ашылуда. Ең алдымен, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейіндегі қазба жұмыстар барысында музыкалық аспаптарды қарастырайық.

Ықылас музейінің археология залында біздің көзімізге тасқа салынған петроглифтер назарымызға ілігеді. Бұл тасқа салынған суреттер Алматы облысының Майтобе деген жерінен табылған. Оның пайда болу уақыты VI–VII ғасырларды қамтиды. Бұл петроглифтерде домбыра аспабы бейнелеген. Соған байланысты домбыра сонғу ежелгі түркі заманынан келе жатқан аспап екендігін дәлелдейді.

Қазақ даласының оңтүстік өңірінде ортағасырлық Отырар, Тараз, Ақтөбе (Баласағұн) т.б. қалаларының қираған жұртын ашу барысында «дүңгіршек», «уілдек», «қос уілдек», «саз сырнайлар» секілді аспаптар табылды. Қазіргі таңда осы аталған аспаптар Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музей қорында сақтаулы түр және 1983 жылдан бері музейдің археология залында кеңінен насихатталып келеді.

Көне Отырар қаласына қазба жұмыстары нәтижесінде археологтар К. Ақышев, Л. Ерзакович, К. Байпақовтар X–XII ғғ. жатқызылатын баспана үйіндісі орнынан үрмелі және үскірік аспабын анықтаған болатын.

Елімізге белгілі ортағасырлық маман, археолог, профессор У.Х. Шалекенов 1978 жылы Жамбыл облысының көне Тараз қаласының (Ақбешім) орнына қазба жұмыстарына жүргізген кезде «дүңгіршек» музыкалық аспабын тапқан және Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музей қорына өткізген (90-сурет). Алғаш рет дүңгіршек аспабының сынықтары ортағасырлық Ақбешім қаласынан кездесіп, толық нұсқасы ортағасырлық Тараз қаласынан табылды. Осыған ұқсас аспаптар VII–VIII ғғ. және кейінгі кезең ортағасырлық Капырқала, Пенджикент, Пайкенда қалаларынан да кездескен. Дүңгіршек аспабы VIII–IX ғғ. екінші жартысына жатады. Аспаптың жалпы аумағы – 12 см., ұзындығы – 7 см. Сақталуы орташа, жарылған жері бар. Өңі – күлгін қышқыл түсті. Аспап туралы VII–VI ғғ. жазбаларда айтылады, оны шеберлер саз бен құмды араластырып күйдіру әдісімен жасайды

делінген. Дүңгіршек негізінен балалар аспабы іспеттес [1, 5-6 бб.].

Ықылас атындағы тағы да бір көне аспаптарының бірі – «қос үлдек аспабы» болып табылады» (91-сурет). Бұл аспапты да музей қорына жоғарыда атап кеткен тарих ғылымдарының докторы, профессор У.Х. Шалекенов өткізген. Қос үлдек аспабы 1978 жылы көне ортағасырлық Ақтөбе (Жамбыл облысы) қаласын қазу кезінде табылды.

Теракотталық қос үлдек бұл бойлық флейталардың бір түріне жатады. Мамандардың пайымдауынша бұл саз аспабының нұсқасына келеді. Қос үлдегі бар бұл аспаптың жалпы ұзындығы – 15*14 см, үлдектің шеңбері – 15*15 см. Екі үлдек шеңберінің арасының ұзындығы – 18 см, түбі – 10 см, түтіктерінің ұзындығы – 14 см, диаметрі – 4 см құрайды. Аспап музыкалық археология үлгісіне жатады [1, 2-б].

Сонымен қатар 1978 жылы № 2 қазба орнынан, цитадельдің оңтүстік-батыс бөлігінен X–XII ғғ. жататын «үлдек» аспабы табылды (91-сурет). Екі қабатты сопақ пішіндегі қыш құмды қоспасы бар тығыз және иі қанған балшықтан жасалған. Өрттеуі бір текті, қызғылт сары түсті. Қыздыру температурасы, °С 900–1050 кептіріп жасаған. Конус формалы көкжиектері тіке тік бұрышты тік түтікшені қалыптастырады. Түтікшелерінің диаметрі – 7 см құрайды [1, 2-б].

Ықылас музейі қорындағы құнды жәдігердің бірі – сазсырнай немесе «Фарабидің саз сырнайы» деп аталатын аспап сақтаулы тұр (92-сурет). Аспап 1982 жылы музей қорына Отырар қаласынан алынды. Саз сырнайдың негізгі аумағы – 17 см, ұзындығы – 8 см құрайды. Аспаптың үні жағымды, табиғи, майда қоңыр. Аспапты белгілі тарихшы-этнограф Өзбекәлі Жәнібеков тапсырған.

Бұдан бұрын зерттеуші-этнограф Болат Сарыбаев дыбысын анықтаған саз сырнайды жергілікті адамдар тауып алған. Аспап саздан жасалған, толық күйдірілмеген, өңі күлгін түсті болған еді. Дыбыс ойықтары қарама-қарсы жасалған. Саз сырнай негізінен фальклорлық ортада шағын әндерді орындауға лайықталған музыкалық аспап болып табылады. Ал, қазіргі шеберлер осы көне нұсқаны басшылыққа ала отырып, жетілдіріп жасап шығарған. Бұл үлгі қазіргі кезде Нұрғиса Тілендиев атамыз құрған «Отырар сазы» оркестрінде тиімді қолданылып келеді. Дыбыс ауқымы да кең, 6 ойықты болып келеді. Жетілдірілген сазсырнай 1-ші октава мен 2-ші октаваның «ля» ноталары аралығын қамти алатын болды. Саз сырнай дыбысын тұңғыш рет Б. Сарыбаев анықтап, оның бұл ісін шәкірттері зерттеуші-шебер Қарабдалов, саз сырнайшы Г. Бекетаева, Қ. Төленов, Г. Далғабай т.б. дамытуда. Жетілдірілген саз сырнайдың сырты глазуурмен әрленіп, ою – өрнек салынады, кейде әбден кепкен ағаштан да жасайды. Музейде осы үлгілердің бәрі де сақтаулы әрі кеңінен насихатталып жүр [1, 7–8-бб.].

Ықылас музейінде көрермен назарына ұсынылып жүрген, Ресейдің Саратов облысында XIII–XIV ғғ. жатқызылатын көшпенділердің жерлеу кешенінен табылған домбыраның көшірмесі сақтаулы тұр (93, 94 суреттер). Бұл аспапты 1963 жылы Саратов облысы Усть-Курдюм

елді-мекені жанында қазба жұмыстары барысында археолог И.В. Синицын тапты [2, с. 213].

Ал бұл домбыра көшірмесінің бізге келуі белгілі ғалым, қоғам қайраткері, жазушы, 1988–1990 жж. аталмыш музейдің басшысы Сәбетқазы Ақатаев байланысты. Бұл аспап XIII–XIV ғғ. Алтын Орда көшпенділерінің музыкалық аспабы болып табылады. Аспаптың түпнұсқасы Саратов облыстық тарихи-өлкетану музейінде сақтаулы. Ал, аспаптың көшірмесін белгілі шебер В.А. Шушкевич 1989 жылы қалпына келтіріп жасаған болатын.

Саратов облыстық тарихи-өлкетану музейінің директоры Л.Н. Любомирова 1989 жылдың 8 маусымында, Қазақ КСР Республикалық халық музыкалық аспаптар музейінің директоры С.Н. Ақатаевқа арнайы хат жазып, Саратов облыстық тарихи-өлкетану музейінің қорында XIII–XIV ғғ. көшпенділердің көшу кешені, Усть-Курдюм ауылы маңында табылған ағаштан жасалған ортағасырлық құралдың бірегей көшірмесі бар екенін хабарлаған. Соның нәтижесінде домбыраның көшірмесі музей қорына алынып, қазіргі таңда кеңінен насихатталып жүр.

2008 жылы үлкен тағы бір үлкен жаңалыққа не Монголияның Алтай тауынан көне түркі заманына жатқызылатын домбыра табылған. Бұл аспапты толық зерттеген және ғылыми еңбектер жариялаған елімізге белгілі түрколог, профессор Қаржаубай Сартқожаұлы [3].

Аспапты тұтас ағаштан ойып жасаған. Саз аспаптың жалпы ұзындығы 72,3 см. Шанақтың бетіне тиек жабысып қалған. Тиек шанаққа көлденең емес ұзына бойна (аспаптың мойнына параллель) жабысқан. Шанақтың артқы жағының формасы дөңестеу томпақша келген. Осы бетіне петроглифтерді ойып безендірген. Шанақтың бет жағындағы тесікке пара-пар айшық таңбалы формалы тесік шығарған [3].

Аспаптың мойны алдыңғы шанағына қарай қайырыла қисайып қалған. Мойнының қисаюу екі себебі бар. Біріншісі, қандай бір осындай ағашты қабырғаға сүйеп қоя салса бір айдың ішінде қисайып қалады. Екінші себеп, аспапта ішек болған. Ішекті көшпелі түркілер қойдың аш ішегінен іріп жасайды. Ішек кепкен сайын тартыла-тартыла үзіледі. Міне бұл да мойнның қийсаюына, тиектің орнынан жылжып кетуіне әсер еткен. Аспаптың басы бұғы немесе аттың басына ұқсас бейнелеген. Өкініштісі, қабірде аспаптың екі құлағы сақталмағын [3].

Қарап отырсақ домбыра аң стилінде жасалған. Себебі, саз аспабының басы бұғы мен бұланның басына ұқсас. Ежелгі домбыраның басы қазіргі домбыралар секілді қалақ бас емес. Мұндай жағдайды Қазақстан территориясына ислам дінінің енуіне байланысты түркі халқы аң стилінен алыстап кетті. Себебі, Тәңіршілдіктің барлық нышандарын жоймайынша, мұсылман дініне бүкіл халық бой ұсыну мүмкін емес еді.

2012 жылы белгілі археолог З.Самашевтың жетекшілігімен Шығыс Қазақстанның Қарақаба-I №11 және Қарақаба-II №4 обаларынан VIII–

IX ғасырларға жатқызылатын түркі заманының аспаптары ашылды.

№ 11 оба бойынша, аспаптың мойыны ұзын, шанағы қайық тектес пішінде келген. Шанағында үш бұрышты ретінде келген жұлдызша – дыбыс ойығы, яғни дыбыс шығаратын орын. Аспаптың шанағы ойылып шабылған [4, с. 681].

Ғалымның дерегіне сәйкес екі ішекті аспап екенін нақты айта аламыз. Шанағы дөңгелене келген, тостаған пішіндес. Шанақтың түбіндегі түйме екі ішекті бекітуге арналған. Жоғарыдағы бірінші аспап сияқты бұл жерде де ысқышы табылмады. Сондықтан нақты қандай түрде қолданғаны белгісіз. Бүгінгі күні дәл осындай пішіндес түріндегі шертпелі де, ыспалы да аспаптар кездеседі. Дегенмен бүгінгі шертпелі аспаптармен салыстырғанда жалпы ұзындығы шағындау (70 см).

Соңғысы Қарақаба-II тобындағы № 4 обадағы табылған музыкалық аспап. З. Самашев келесіше мәлімет келтіреді: «Под колчаном, около локтя левой руки расчистили головку грифа с четырьмя колками и фрагмент грифа музыкального инструмента, изготовленного из дерева. Остальные части сильно сгнили, вследствие чего практически слились с настилом, из-за этого форму инструмента восстановить не удалось» [4, с. 687].

1983-1985 жылдары Украинаның Херсон облысы, Киров елді-мекені жанында жүргізілген археологиялық қазба жұмыстары барысында қыпшақ заманына жататын оба ашылған. Бұл экспедицияның жетекшісі Кеңестік және украин археологы, тарих ғылымдарының докторы Я.П. Гершкович. Бұл ғалымның зерттеулерінде табылған музыкалық аспап ыспалы саз аспаптарына жатқызылып, оны қобыз деп сипаттайды [5].

Ежелгі қобыздың ұзындығы 87 см, шаған ағашынан жасалған. Қобыз шанағының көлемі 47,0×11,0 см, мойны сыртына қарай майысқан. Аталмыш ыспалы аспаптардың Отаны Орта Азия жері болып табылады. Сонымен, бұл аспаптың қыпшақ обасында табылуы ортағасырлардағы түркі музыка мәдениетінің дамығандығын көрсетеді. Батыс Еуропада қобызға ұқсас ребек, фидула және федель аспаптары болып табылады. Қобызға ағайын болып келетін осы ыспалы аспаптар скрипканың «ата-бабасы» ретінде саналады. Украина жерінде шертпелі лютия аспабының бір түрі қобза музыкалық аспабы өз есімін «қобыз», «кобуз» деп аталған аспаптардан алған. Ғалым өз еңбегінде қабірдегі адамның өз заманында ерекше құрметке ие болған тұлғаға теңейді. Мұндай құрметті ол шамамен өзінің әндік, болашақты болжау және адамдарды емдеу қасиеттерімен алған болса керек [5].

Я.П. Гершковичтің пікіріне ұқсас Қарақаба қорымдарын зерттеген З. Самашев та айтқан болатын. Украинаның Херсон және Қазақстанның Алтай тауынан табылған мәйіт иелерін бұрынғы заманда тек қана бақсы, болгер, абыз болған деп толықтай шешімге келуге болмайды. Себебі, адамның денесі қабірге тек музыкалық аспаптармен ғана емес қару-жарақтарымен де жерленген болатын. Тарихи деректерге сүйенсек, бұл адамдар жауынгер, қолбасшы, сал-сері болған деседі [6, 10-б.].

Бұл пікірге дәлел ретінде «Ақсақ құлан – Жошы хан» аңыз жырының басты кейіпкері Кетбұғаны алсақ болады. Бұл жырда аталмыш жыршы Шыңғысханға Жошы өлімі жайлы «Ақсақ құлан» күйін шерту арқылы естіретеді [7]. Негізінен Кетбұғаның тұлғасына аңыз ретінде емес, керісінше осындай тарихи тұлғаның бар болғандығын растау керектігі.

Рашид ад-диннің дерегі бойынша бұл тарихи тұлға Шыңғысханның немересі Хулағудің бас қолбасшыларының бірі болған [7, с. 23]. Кетбұғаға қатысты ауыз әдебиет пен жазбаша тарихи деректі салыстыратын болсақ, сол замандағы әскери қолбасшылар кобыз, домбыра аспаптарында шебер ойнағандығына көзіміз жетеді.

Қорытындылай келе, археологиялық қазба жұмыстарынан табылған қазақ халқының музыкалық аспаптары әлі де терең зерттеуді қажет етеді. Табылған, зерттелген аспаптардың түпнұсқалары жасалып, оларға өзіндік баға тарихи ой-тұжырым жасалуы тиісті. Болашақта өз еліміздегі және өзге мемлекеттерде табылған қазақ халқының аспаптарына байланысты ғылыми еңбек жарияланса, Қазақстанның музыкалық археологиясының дамуына үлкен үлес қосары анық.

Әдебиеттер

1. Қазақтың халық музыкалық аспаптар музейі /Қолжазба/. Археологиялық қазба және мүсін-сурет экспонаттарға арналған ғылыми құжат. – Алматы, 1994–96 жж.

2. Гарустович Г.Н., Ракушин А.И., Яминов А.Ф. Средневековые кочевники Поволжья (конца IX– начала XV века). Уфа: Гилем. – 1998. – 366 с.

3. Сартқожаұлы Қ. Алтайдан табылған атадомбыра // <https://e-history.kz/kz/publications/view/4230>

4. Самашев З. Культура ранних тюрок казахского Алтая (по материалам некрополя Каракаба) //Восхождение к вершинам археологии: сборник материалов международной научной конференции «Древние и средневековые государства на территории Казахстана», посвященной 90-летию со дня рождения К.А.Акишева. – Алматы, 2014. – 698 с.

5. Gershkovich Ya.P. Korkut's heritage in the cuman milieu of the North Pontic Region // Ukrainian archaeology. – 2011. – 81–90 pp.

6. Әсемқұлов Т. Сал-серілер жайлы бір үзік сыр // Егемен Қазақстан. – 2010. – №27. – 9–11-бб.

7. Әбуғазы М. Күй атасы – Кетбұға // <https://www.oner.kz/music/view/2207-cuj-atasy-cetbuga>

8. Рашид ад-Дин. Сборник летописей. – М., Л., 1946. – Т. 3.

IV секция
ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІ
Секция IV
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
КАЗАХСКОГО НАРОДА

Жүзбай Ж.Ә.
Қазақ Ұлттық өнер университеті,
Нұр-Сұлтан

АЛШЫН ДАЙРАБАЙ КҮЙШІ ТУРАЛЫ

Қаратау күйшілерінің ішінде аты аңызға айналған, өмірбаяндық дерегі жалпы жұртқа белгісіз бір тұлға - Алшын Дайрабай Жолбарысұлы (XVIII–XIX ғ.ғ.). Алшын Дайрабай күйшінің атамекені – байырғы Бөкей ордасы, қазіргі Атырау, Ақтөбе жері. XVIII ғасырда Бөкей ордасындағы дүрбеленнен кейін, хан кеңесіне наразы болған алшындар мен тамалардың бір бөлігі Сырға, бір бөлігі Арқаға, Қаратауға көшкені тарихтан белгілі, Дайрабай заманы соған тұспа-тұс келеді. Дайрабайдың әкесі – Жолбарыс, Жолбарыс батыр болған «Шөмекей Жолбарыс» деген атпен тарихи деректерде есімі кездесіп қалады. Жолбарыстан – Дайрабай, Табылды, Көкіш атты үш ұл туады. Дайрабайдан Досназар деген жалғыз бала қалған, одан тараған ұрпақтары – Өзбекстанда, Қазақстанның Ақмола, Қостанай, Қызылорда, Шымкент жерлерінде өрбіген. Өзбекстандағы Науаи облысы, «Үшқұдық» ауданы, «Алтынтау» ауылының қасында «Ақбөгет», «Боранбай» деген елді мекендер бар, осы екеуінің ортасында күйшінің құрметіне «Дайрабайдың тақыры» аталып кеткен жер бар, елдің айтуынша Дайрабай осы тақырда елді жинап таңнан-таңға жыр толғайды екен деседі.

Өлкетанушы Есіркеп Өмірбековтің жеткізуіне сүйенсек, егер ол Ықыластың әкесі Дүкенмен замандас болса, шамамен XVIII ғасырдың аяғы мен XIX ғасырдың басында өмір сүрген деп қана болжам жасай аламыз. Әрине, күйші өмірі туралы ауызша жеткен болжам көп, шежірелік сіптемелер де селдір. Созақта Алшын Дайрабайдың ата-тегін «күнгеілі» деп тергейді, яғни оның атамекені – Қаратаудың күнес бетіндегі Түркістан, Жаңақорған, ежелгі Ақмешіт елі деген сөзді «күнгеі» деп қысқарта айтқандары. Алшын Дайрабай заманында айтулы жырау болғаны айқын, себебі оның жырлары теріскейде әлі күнге дейін айтылады. Жыраулар туралы жазылған мәліметтердің ішінде профессор Алмас Алматовтың зерттеуі Дайрабай күйшінің дерегін анықтауға нақты мүмкіндіктер бере алады. Алмас Алматовтың жеткізген дерегіне сүйенсек, Алшын Дайрабайдың сүйегі кіші жүз, руы – алшын, қаракесек, шөмекей, оның ішінде Андагұл-Балқы дейтін бұтағынан. Ертедегі руын қосарлай атайтын салтқа сай «Алшын Дайрабай», кейде «Андагұл Дайрабай» деп атаған. Алшын Дайрабайдың елі ежелден байтақ Қызылқұмды жайлағанға ұқсайды, Қызылқұмның

«Бестөбе» деген ауылы күйшінің ұрпақ өрбіткен отаны болып саналады. Дайрабай заманында ұста, зергер, жырау, күйші, әнші, сан қырлы өнер иесі болған көрінеді. Түркістан, Ақмешіт, Созақ, Құмкент шээрлеріне дейін күйшілік-әншілік өнерімен атағы шыққан. Түпкі атақонысы Бөкей ордасынан екенін жоғарыда жаздық, ал туған жері – қазіргі Өзбекстанның Науаи облысы, Үшқұдық ауданының «Бестөбе» деген жері. Алшын Дайрабайдың «Бетегелі Бестөбе» деген әні осы күнге дейін айтылады, бұл ән кейде «Дайрабайдың «Қоныры» деп те орындалады. «Бетегелі Бестөбе» «Қазақтың 1000 әні» антологиясына енген. Дайрабайдың таң алдында «Бестөбеден» шырқағандағы дауысы «Аяқұры» ауылында отырған елге жеткен деседі. Қазіргі ашменмен алғанда осы екі елді мекеннің арасы 70 шақырымдай болады, осыған қарап оның дауысының қаншалықты зор болғанын аңдай аламыз.

*Бетегелі-ай Бестөбе, биік заңғар,
«Суық беттен» көрінген «Сырдытам» бар.
Сен есіме түскенде қайран елім,
Тек әншейін шықпаған шыбын жан бар.*

*Біздің ауыл сұрасаң «Баян»-дағы.
Өткен істер аллаға аян-дағы.
Көлеңкелі көктерек көлге біткен,
Жататұғын күн бар ма, саяндағы.*

*Жоғарыдан келемін таудан түсіп,
Орган қамыс жатады баудай түсіп.
Сен есіме түскенде қайран елім,
Жата алмаймын төсекте аунай түсіп.*

Мұндағы «Суық бет», «Сырдытам», «Баян» жер аттары.

Дайрабайдан тараған ұрпақ қазіргі Өзбекстандағы «Үшқұдық» жерінде, Сыр өңірінде, Аркада бар. Қостанай жеріне аты мәлім ақын әрі журналист – Шүкірбай Ақназаров осы Алшын Дайрабайдың өмірін зерттеуші, мағлұмат беруші. Шүкірбайдың әкесі Ақназар ел ақсақалы болған, Алшын Дайрабайдың көзін көрген үлкен кісілердің әңгімесін тыңдап қалған адам. Шүкірбай Ақназаров Алшын Дайрабай жырларын жақсы білетін атақты Қалдаш жыраудың мұраларын да жинақтап, насихаттаушы. Өзбекстан мен Қазақстанға аты мәшһүр ақын, көптеген жыр жинақтары мен деректі әңгімелердің авторы. Бұл тарқатқанымыз Алшын Дайрабайдың Сыр бойындағы дерегі.

Ал енді Алшын Дайрабай жөніндегі Қаратау өңірінде жазылған деректер мен зерттеулерді салыстырмалы түрде келтіре кетейік. Есіркеп Өмірбековтің «Шежірелі өлке» кітабында келтірілген деректерді саралайтұғын болсақ, Алшын Дайрабайдың сүйегі кіші жүз, оның ішінде Алшын, елі – Түркістан, жүрген жері – Қаратаудың күнгеі мен теріскейі, Сыр мен Созақ елінің атақты сал-серісі болған дегенге ойыса береді. Осы жерде Алмас Алматы пен Есіркеп Өмірбековтің жазған деректері бір-бірінен алшақтамайды, керісінше, күйшінің өміріне

қатысты аса маңызды, сирек ғұмырбаяндық мәлімет болып бір-бірін толықтырып отыр. Ерте заманда алшын руының бір бұтағы Самарқан, Бұхара, Ақмешіт, Түркістан, Сауран, Созақ шаһарларын мекен еткені тарихтан белгілі, олай болса Сүтірге, Тама Сатыбалды мен Қоңырат Оңлыбайға ұстаз болған – Алшын Дайрабай үшін Қаратаудың күнгеіі мен теріскейі жат мекен болмаған. Қаратаудағы Алшын Дайрабайдың үлгісін көрген шәкірттері – Қоңырат Оңлыбай мен Тама Сатыбалды десек, олар өз кезегінде Сүтірге жол сілтеген ұстаз күйшілер болған.

Қаратаулықтардың айтуынша, Алшын Дайрабай заманында елге сөзі жүрген, айналасына беделді, айбынды кісі болған екен деседі. Өзі асқан күйші, жанынан сөз шығаратын ақындығы бар дарынды тұлға болған. Созақ елінде «Алшын Дайрабайдың сөзі» деген терме өлеңдер әлі күнге дейін орындалады. Атақты күйші Генерал Асқаров осы Дайрабаймен алыстан қосылатын ағайын болып келеді, руы - алшын, жақсылық, оның ішінде таздар, Алшын Алау батырдан тікелей тараған ұрпақ. Генерал Асқаров Алшын Дайрабайдың күйін жақсы шерткен, термелерін де нәшіне келтіріп айтқан. Қаратаудың күнгеіі мен теріскейін мекен еткен екі Дайрабайдың атын шатастырмау үшін халық сол кездегі салтпенен олардың аттарын руымен қосарлап атап отырған. Алшын Дайрабай мен Аргын Дайрабай туралы Есіркеп Өмірбеков мынадай сипаттама береді:

«Созақ жерінде екі Дайрабай өмір сүрген, Соның үлкені Алшын Дайрабай болған. Ол қобызшы жөгі Тама Ықыластың әкесі Дүкенмен замандас. Қазіргі тартылып жүрген «Дайрабай» күйі Алшын Дайрабайдың күйі. Аргын Дайрабай одан бір ұрпақ кейін өмір сүрген адам, бұл Дайрабай да домбыра тартатын болған. «Оның күйшілігінен ақындығы басым еді» - дейді білетіндер» (). Бұл дерек салыстырмалы түрде зерттеу нысаны бола алады. «Дайрабай» күйінің әуелгі сарыны шынында алшын Дайрабайдікі екенін Генерал Асқаров, Файзолла Үрмізовтер кезінде айтқан, әдетте бұл дербес күй де емес, жыр бастауы болатын. Алшын Дайрабай топқа түсіп жыр бастағанда домбырасын ұзақ тартып, осы бір күйге бергісіз мақамын толғайды екен, кейін сол әуен «Алшын Дайрабайдың жыр бастауы» атанып кеткен деседі. Осы жағдаяттар Қаратаулық күйшілердің тарапынан беріге дейін айтылды, өлкетанушылар да Алшын Дайрабай туралы жазып бақты, бірақ олардың пікірлері дер уақытында зерттелмеді, күйші ретінде ескерілмеді. Аргын Дайрабай болса одан көп кіші, дегенмен ол да өзіндік «Дайрабай» деген туындысын елге таратқан домбырашы, кейін екі мақам араласа келе «Дайрабай» деген бір «жыр күйге» айналғанға ұқсайды. Әрине, қазіргі кезде авторлығы бекіп, күйшілік тәжірибесіне еніп кеткен соң бұл екі Дайрабай қалдырған мұраның ара-жігін ажырату қиынға соғады. Десек те деректің аты - дерек. Есіркеп Өмірбековтің екі Дайрабайдың біреуіне бүйрегі бұратындай әлдеқандай себебі де жоқ, ол өзі куә болған жайттың сырын ашық айтқан зерттеуші ғана. Алшын Дайрабайдың «Дайрабайдың қоңыры» өні мен қазіргі біз ұйып жүрген «Дайрабай» күйінің мелодиясымен әуендес дей алмаймыз, бірақ күйдің

құрылымы жыр күй формасында екендігін ескере келгенде туындының әуелде Алшын Дайрабайдың қолынан шыққанына сенгіміз келеді. Аргын Дайрабай Аркада туып, Тәттімбет, Тоқа дәстүрімен өскен күйші, оның күйі қалай дәлелдесек те жыр күй, не төкпе күй бола қоюм екіталай екенін ескерелік... Кейіннен Аргын Дайрабай мен Алшын Дайрабай үлгісімен өз туындысын шығару қисынын жоққа шығаруға болмайды (осындай жағдай қазақ күйшілерінде көп болған, Сүгір де Ықыласқа еліктеп күй шерткен, кейде таза Ықыласқа тән күйлерді әсерлі орындаған соң ол кейінірек Сүгірдің төл туындысына айналып кеткен. Сүгір күйлерінің Төлегенге ауысуында да де осы жоралғы-жол болғаны анық). Осыдан кейін күйдің шынайы егесі ақырындап ұмытылып, ал оның авторлығы соңғы орындаушыға ауысатын дала дәстүрі бар. Есіркеп Өмірбеков «Дайрабаймен» бірге «Ыңғайтөкпені» де Алшын Дайрабай шығарғанын жазады. Әрине, бұл туындының да арғы түбі жыр-күй екеніне талас жоқ. Дегенмен уақыт пен кезеңнің сырғуы Алшын Дайрабайдан қалған мұраны көмескілендіріп, ақыры бұқараға ортақ халықтық саз етіп жіберді, осы күні теріскей жұрты «Ыңғайтөкпені» Сүгірдің, Сатыбалдының, Бапыштың күйі деп шерте береді. «Ыңғайтөкпені» біз тыңдап жүрген вариантын жеткізген – Жаппас Қаламбаев, ол оны Сүгірден үйренген, ал Сүгір болса оны Алшын Дайрабайдың шәкірті Қоңырат Оңлыбайдан алса керек (Е.Өмірбековтің деректерін саралағанда), содан кейін Сүгір өзіне тән алапат сазгерліктің аркасында өзінің «Ыңғайтөкпе» атты төл күйін шығарған. Жаппас шерткен күйде Сүгірдің өзіне тән төлтума сарыны мен сазгерлік мінезі басым, сондықтан оның авторлығына күмән келтіруге алмаймыз, бұл жерде күйдің арғы әуезі мен ырғағы Алшын Дайрабайдан мұра боп қалғанын айту ғана мұрат.

Қаратау елі осы күнге дейін «Алшын Дайрабайдан қалған сөз еді» - деп төмендегі өлеңді термелететін дағдысы бар:

*Елуде адамдардың артта жасы,
Бойына тарамайтын ішкен асы.
Құданың бергеніне тоба қылып,
Аллаға амал болар қылған ісі.*

*Алпыста ақ бөрідей заман болар,
Басыңнан билік кетсе жаман болар.
Жетпісте еріксіз сен қантаарсың,
Япырмау, кәрілікке не амал болар.*

*Сексенде құр кеудесің, селт етпейтін,
Дүниеде еш нәрсеге қал жетпейтін.
Тоқсанда толықсыған қорғасынсың,
Құйсаң да мың қайтара бірікпейтін.*

*Келеді одан өтіп тоқсан тоғыз,
Қиын ғой, жүзге келу, күдеріңді үз!*

Бұл терме қаратаулық жыршы – Табиғат Асқарованың жеткізуінде жазылып алынды. Ол бұл термені әкесі Генерал Асқаровтан үйренген. Саралай келгенде, Сүгір Алшын Дайрабаймен үзенгілес болмаса да оның шынайы сазгерлік өнегесін Дайрабайдың шәкірттері - Қоңырат Оңлыбай мен Тама Сатыбалдыдан алып, өзінің күйдегі бір бас иетін піріне балағаны ақиқат. Алшын Дайрабай Қаратау күйшілік мектебінің іргетасын қалаған ірі тұлғалардың бірі әрі Сүгірдің өнеге тұтқан ардақты ұстазы болып, Қазақтың аспаптық музыка мәдениеті тарихында аты қала бермек.

Әдебиеттер

1. Өмірбеков Е. Бабалар соқпағы. Деректі повесть пен әңгімелер. – Шымкент: «Ғасыр-Ш» баспасы, 2003. – 256 б.

Нүрпейісова С.Қ.

*Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі,
Атырау*

ДОМБЫРА–ДАСТАН ТАРИХЫНЫҢ НАСИХАТТАЛУЫ

Музей–ел тарихы, ұлттың көнементалитеті, дүниежүзі мәдениетінің қайнар көзі тоғысатын жер. Себебі, музей экспозициясында орналасқан әрбір мұраның астарында сол жеке мұра тарихы ғана емес, осыған байланысты болатын кез-келген халықтың жүріп өткен ізі, тарихы жатыр.

Ұлттық сана мен ұлтжандылықты халықтың бойына дарыту үшін Ұлы дала тарихын ұрпақ санасында тірілту қажет. Осыған орай, ғылыми, ағартушылық-біліми, мәдени мекеме ретінде музейлердің рөлі өте зор.

«Егемен еліміздің тарихында музейлердің орны ерекше», – деп ҚР Президенті Н.Ә.Назарбаев атап көрсеткендей, музей – әлем халықтарының өткені мен бүгінінің, қолөнері мен этнографиясының, салт-дәстүр мен әдет-ғұрпының айнасы. Елдің данқын асырған батырлардың ерлігін, бабалардың дәстүрін, этнографиялық, қолөнер бұйымдарын ұрпақтан-ұрпаққа мұра етіп, мәдениеті мен өнерін дәріптеген халықтың бар асылын жинақтайтын музейлердің бүгінде күнде салмағы артып, жүгі ауырлауда.

Қазақтың қасиетті жерінде ғасырлар бойы қалыптасқан сан қырлы, рухани бай мәдениетінен бізге жеткен көне тарих жәдігерлерін жан-жақты зерттеу, олардың ішінен інжу-маржандай ең асылдарын сұрыптап ала білу, халық даналығы тудырған асыл қазынаны, егеменді еліміздің игілігіне айналдыру төл міндетіміз.

Осы орайда дәуір шындығын, заман ақиқатын қалпына келтіру кезеңінде ғасырлар қойнауынан жеткен көненің көзіндей әрбір мұраларды бағалайтын, ұлттық тарих үшін ерекше мәні бар,

мемлекеттік «Мәдени мұра» бағдарламасында Елбасы Н.Ә.Назарбаев «Біз келер ұрпақтарымыз ұдайы жалғастыруға тиісті ұлы істі бастап бердік. Алыс жол алғашқы адымнан. Ол тоқтамайды да», – деп атап көрсеткеніндей, соның жалғасы бүгінгі күні республика көлемінде жүргізіліп жатқан ҚР Президенті Н.Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» бағдарламалық мақаласы барша қоғамға зор сілкініс әкелді. Еліміздің ертеніне көз тіккен Елбасы ұлттық құндылықтар арқылы өскелең ұрпақты тәрбиелеуге айрықша мән беріп, халқымыздың ұлттық бірегейлігінің мызғымас негізін құрайтын жаңаша ізденістер мен нақты атқарылар жұмыстарды көрсетіп берген болатын.

Бүгінгі таңда ұлттық сананы қалыптастыру мақсатында рухани мәдениетімізді жаңғыртуда музей қорын қазақ халқының ұлттық салт-дәстүрін, әдет-ғұрпын, мәдениетін, тұрмыс-тіршілігін насихаттайтын тарихи құнды жәдігерлермен толықтыруда Атырау облысы тарихи-өлкетану музейінің атқарып отырған жұмыстары сан алуан.

Соның ішінде қазақ халқының ең сүйікті, ең көп тараған ішекті, көп пернелі музыкалық аспабы – домбыраның музей қорында жинақталуы мен жүргізілген ғылыми зерттеу жұмыстарын ерекше атап айтуға болады.

Ахмет Жұбановтың болжамы бойынша «домбыра» сөзі «қозы құйрық» дегенді білдіретін «дунбаһ» және «бурра» деген екі араб сөз тіркесінен пайда болған. Шындығында да домбыраның шанағының пішіні конус тәрізді және қозының құйрығы сияқты аяқталады. Домбыраның қатты жоғарғы бұрауында қойдың ішегі шыдамағандықтан, орнына 50-60 жылдардан бастап, лесканы пайдаланып келеді. Домбыра бұрын бес, жеті, тоғыз, он үш пернелі болған, кейіннен жарты тоннан байлануына байланысты 19-22 пернеге жетіп тұрақтады.

Қазақстанда жусан мен жусан тектес шөптің 150 түрі бар көрінеді. Домбыраның үніне жусанға жайылған қойдың немесе ешкінің ішегінің де әсері жоғары. Маңқыстау мен Атыраудың тұзды жерінің шөбіне жайылған қойдың ішегі мықты, жоғарғы сортқа жатқызуға болады екен [1].

Қазақстан мен Қырғызстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткері Илия Жақанов: «Домбыра! Тәңір сөзіндей бір анық нәрсе – қазақ пен домбыра бірге жаратылған. Домбыра – қазақтың жаны мен жүрегі. Домбыра – демі мен лебі. Домбыра – шаттығы мен қайғысы. Домбыра – мінезі мен жаратылысы. Домбыра – қуаты мен айбары. Домбырада қазақтың қаны тулайды. Қазақ... домбыра... Бұл екі құдіреттің бағы мен соруы бір», – деп осылайша домбыраға сипаттама берген [2].

Құдіретті саз аспабының жинақталған жері Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі. Музейдің қорына алғаш 1975 жылы Махамбет ауданы, Сорчинко ауылының тұрғыны, Ұлы Отан соғысының ардагері Тыныбай Лекеров өте сирек кездесетін аса құнды сүйекпен, күміспен өрнектелген домбыраны тапсырған.

Сүйекпен, күміспен өрнектелген домбыра шамамен XIX ғасырдың

басында (1800 жылы) жасалған. Ағаштан жасалған домбыраның сыртына күміс пен сүйек пластинкаларын уақ шегелермен шегелеп, Батыс Қазақстандық үлгідегі өрнекпен әшекейлеген. Домбыраның құлағымен мойнының беті және екі жағы сүйекпен қапталып, бетін күйдірілген дөңгелекше өрнегімен өрнектеген. Ал мойнымен шанағының жоғарғы жағының сыртқы беті үшбұрышты өрнегі бар күміспен қапталып, ортасына сүйектің бетіне күйдірілген дөңгелекше өрнегі салынған. Домбыраның шанағының артқы беті үшбұрышты өрнегі бар киоластырылған (кресттелген) күміспен әшекейленген.

Ақсай ауылында тұратын Лекерос Тыныбайдың қызы Сагура апайдың айтуынша домбыра Тыныбайға әкесі Лекерден, Лекерге оның әкесі Маймақтан қалған екен. Осы домбыраға қарап отырып сол кездегі он саусағынан өнер тамған аталарымыздың шеберлігі мен қиялына таң қаласың. Себебі домбыраның сыртындағы сүйекпен күміспен өрнектелген әшекейі, оның бетіндегі бедері күні-бүгінге дейін сол күйінде сақталған [2].

*Кім кесіп мүсіндеді домбыраны
Кім пішіп, жобалады, жоңғалады.
Пернемен, ішек тағып, тиек тіреп
Кім тұңғыш құлақ күйге оң бұрады?!
Әнеки күй жазылған, шежіре таспа
Шешуін шешіп бергін шекті қақта,
Бас ием сол шеберге ағаш рет*

Домбыра жасап берген бар қазаққа! – деп драматург Тәңірберген Қалилаканов жырлағандай, 2000 жылға дейін музей қорында Атыраудың өнернамасында өзіндік із қалдырған, қазақтың өнерін дәріптеп, екі ішекті домбыраға тіл бітірген халық шебері Уахап Нарешовтың, Қазақ КСР-ның еңбек сіңірген тұрмыс қызметкері Бисенғали Мырзағалиевтың, Қазақстанның мәдениет қайраткері Арыстанбек Молдашевтың, соғыс және еңбек ардагері Ізім Бекмағамбетовтың домбыралары сақталып келді.

Әлкемізден шыққан Иманғали Нұрғалиұлы Тасмағамбетов барымызды бағалауға, жоғымызды түгендеуге, атадан мирас болып қалған тарихи-мәдени мұра құндылықтарымызды ардақтауда көп еңбек сіңірді.

ҚР Президенті Жарлығымен 1999 жылы ақпанның 18-інде Атырау облысының әкімі болып тағайындалған жерлесіміз Иманғали Тасмағамбетов Қазақстан мұнайының 100 жылдық мерекесі қарсаңында облыстық тарихи-өлкетану музейін орталыққа көшірді.

1886 жылы салынған бір қабатты бұрынғы шіркеу үйінде 1940 жылы ашылған облыстық музей алпыс жылға жуық уақыт бойы жұмыс істеп келді. Халықтың өз тарихымен жақын танысуына қолайлы мүмкіндік жасап, музейді 1999 жылдың 3 қыркүйегінде күрделі жөндеуден өткізілген Б. Момышұлы көшесіндегі №3 үйде орналасқан екі қабатты бұрынғы мәдени-ағарту училищесі ғимаратына көшірді. Музейдің ашылуы рәсіміне Қазақстан Республикасының Президенті

Н.Ә. Назарбаев қатынасты.

Жаңа қоныс атыраулықтар үшін, оның ішінде музей қызметкерлері үшін ерекше ұмтылмас жаналық болды. Бұл музейдің республика көлемінде алдыңғы қатардан көрінуіне үлкен септігін тигізсе, қала қонақтары мен көрермендердің музейге көптеп келуіне зор мүмкіншілік туғызды.

«Жақсының жақсылығын айт, нұры тасысын» демекші, адамгершілігімен, қарапайым, ұйымдастырушылық қабілетімен халықтың қошеметіне ие болған өлкеміздің перзенті Иманғали Нұрғалиұлы сол кездегі музей басшысы, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Нариман Үлкенбайұлымен үнемі байланыста болып, көптеген мәдени игі шаралардың ұйтқысы бола білді.

2000 жылы – Мәдениетті қолдау жылы аясында қоғам қайраткерлері, дүлдүл домбырашылар мен өнер адамдарының пайдаланған жеке домбыраларының музей қорына жинақталуына тікелей басшылық етті. Сол жылдары оның бастамасымен 20-ға жуық домбыра музей қорына қабылданды. Олар Қазақстанның халық артисі Қаршыға Ахмедияровтың Елбасы Н.Ә. Назарбаевқа сыйға берген және өз домбырасы, 1836-1838 жылдардағы ұлт-азаттық көтерілістің жалынды жыршысы, ақын Махамбет Өтемісұлының, Қазақ КСР-нің халық артисі Дина Нұрпейісованың, КСРО-ның халық артисі Нұрғиса Тілендиевтің, Қазақ КСР-нің халық артисі Жүсіпбек Елебековтың, Қазақстанның халық жазушысы Хамит Ерғалиевтің, Қазақ КСР-нің еңбек сіңірген мәдениет қызметкері, дирижер Сейітхан Құсайыновтың, Қазақстан мемлекеттік сыйлығының лауреаты, жазушы Ақселеу Сейдімбековтың, Қазақстанның халық артистері Рысбай Ғабдиевтің, Әзидолла Есқалиевтің, Мекес Төрешевтің, Айгүл Үлкенбаеваның, Алтынбек Қоразбаевтің, Бекболат Тілеухановтың, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, күйші-сазгер Шәміл Әбілғаевтің, дирижер Боздақ Рзахановтың, драматург Берқайыр Аманшиннің, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, айтыскер ақын Аманжол Әлтаевтің домбыралары болатын. Кейіннен Шыңжаң аймағы хас шеберінің қолынан шыққан, жетпіс жылдам астам рухани серігі еткен, жасы тоқсаннан асқан дәулескер күйші Қ.Мақайұлының домбырасын 2014 жылы Астана қаласының әкімі И. Тасмағамбетовтың арнайы хаты негізінде музей қорына қабылданды. Осы дәстүрмен кейіннен жазушы-драматург, педагогика ғылымдарының докторы Советхан Ғаббасовтың, Атырау облысындағы тұңғыш отбасылық ән-күй ансамбльдерін құрушылардың бірі Финиятolla Есенғалиевтің, Қазақ КСР-інің еңбегі сіңірген мәдениет қызметкері Сағын Жалмышевтің, Қазақ КСР-ның еңбек сіңірген геолог-барлаушысы, тау-кен инженері Ғалымжан Хакимовтың, Қазақстанның мәдениет қайраткері, қолөнер шебері Арыстанбек Молдашевтің, партия-кеңес қайраткері Уәли Жайықовтың, КСРО-ның Құрметті мұнайшысы Бөлекбай Сағынғалиевтің домбыраларымен толықты [3].

Бүгінде тағдыры әр қилы қасиетті домбыралар тарих қойнауынан былайша сыр шертеді.

2000 жылы Атырауда Күй атасы Құрманғазыға арналған ескерткіштің ашылу салтанатында Қазақстанның халық артисі Қаршыға Ахмедияров домбырасын Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевқа сыйға берген. Оны шебер Жақсылық Оспановқа арнайы тапсырыспен жасатқан. Үйенкі ағашының көп жылдық кептірілген түрінен жеті шанақты етіп жасалып, сабының бетіне майыспай, мықты болуы үшін қара ағаштан жапсырма салынған домбыра музей қорына 2000 жылы тапсырылған.

Домбырада «Құрметті Нұрсұлтан Әбішұлы! Құрманғазы бабамыздың аруағы қолдасын! Қаршыға. 4.VII.2000» деген жазу бар.

Қазақстан Республикасының халық әртісі, Құрманғазы атындағы ұлт-аспаптар оркестрінің концертмейстері Тұяқ Шәміловтің айтуынша, Дина Нұрпейісованың домбырасы шамамен 1930 жылдары жасалған. Домбыра әуелі Қазақстанның халық әртісі, күйші Қали Жантілеуовте болған. Кейіннен домбыраны өнер зерттеушісі Аббас Смайылов сақтап, 1978 жылы домбыраны қайтадан Тұяқ Шәміловке тапсырады. Ұзақ жылдар сақтаған домбыраны Тұяқ Шәмілов 2000 жылы музейге табыс етті.

Ақын Махамбет Өтемісұлының әйгілі қызыл қайыңнан жасалған шешен домбырасы өткен ғасырдың 20-жылдары өз туысы, Ташкентте тұратын күйші Арыстан Баталовтың қолында болған. Кейіннен ол інісі – Қатепке, Қатептен келесі інісі Қажетке берілген. Қажет қайтыс болғаннан кейін домбыра олардың аналарының қолында қалады. Содан туысканы Елеу ұзақ жылдар өзінде сақтайды. 1979 жылы зерттеуші-ғалым Мұстафа Ысмағұлов Махамбеттің домбырасын Елеудің ұлынан алып, өз үйінде сақтайды да, біраз жылдар өткесін домбыраны жөндеп, 1985 жылы Алматыдағы қазақтың ұлттық саз аспаптар мемлекеттік музейіне табыстайды. 2003 жылы М.Өтемісұлы домбырасының көшірмесін Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясының халықтық саз аспаптарын жасау шебері, Гурьев (Атырау) музыка училищесінің алғашқы түлектерінің бірі – Әділ Мұса Әділұлы жасап, осы жылы Махамбет бабамыздың домбырасының көшірмесін облыстық музейге салтанатты түрде тапсырды.

Халық Қаһарманы Нұрғиса Тілендиев көзі тірісінде сол кездегі Атырау облысының әкімі И.Н.Тасмағамбетовке «Өзімді өнердің биік шыңына алып шыққан асыл домбырамды тек өзіңе ғана сыйға қалдырамын, құлыным!» деген екен. Ерекше дарын иесі өмірден өткен соң, зайыбы Дарига Тілендиева аманатын орындау мақсатында Атырауға арнайы келген болатын. Осы сапарда Атыраудағы Кіші Өнер Академиясына Халық Қаһарманы, сазгер Н. Тілендиевтің есімін беру рәсімі болып өтті. Онда Дарига Тілендиева:

– Менің және біздің отбасымыз үшін енді Атырау да өз туған жеріміздей жүрегімде жақын жататын жәннатті мекен болмақ. Осындай ақ шаңқан өнер ордасына Нұрғисаның есімі берілуі бізді де елжіретіп жатыр. Нұрғиса еліне, халқына риза болып өткен адам. Ол елдің болашағына да сеніп кеткен-ді. Сол сенімі ақталды. Осындай құрмет

жасаған халқыма, оның Иманғалидай басшысына мен де бек ризамын, – деп, 2000 жылы қарашаның 17-і күні домбыраны музейге табыстады.

1936 жылы поляк шебері Романенко Ахмет Жұбановтың тапсырмасы бойынша атақты күйші Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі, Құрманғазы күйлерін шебер орындаушы Окап Қабигожинге арнап домбыра жасаған. 1942 жылы Окап Қабигожин дүниеден озған соң домбырасы 15 жыл бойы үйінде сақталады.

1957 жылы Мекес Төрешев Алматы қаласындағы «Қазақконцерт» бірлестігінде әнші болып жүрген кезінде Окап Қабигожиннің жұбайы оның дауысын естіп, өнеріне риза болады.

Міне, осыдан кейін ол Мекес Төрешевті үйіне шақырып алып: «Ағаңның бейнетін бермесін, өнердегі бағын берсін», – деп батасын беріп, домбыраны сыйлаған.

Қазақстанның халық артисі Мекес Төрешев осы домбырамен 50 жыл бойы жолдас болып, онымен ән салған. Осы қасиетті домбыраның арқасында өнерде бағы жанды. Ол соңғы кездегі қатты ауырған шағында жұбайы Жақсыгүлге:

«Алға қарай домбырамның тағдырын Иманғали Тасмағамбетов шешеді. Сол кісінің рұқсатынсыз ешкімге бермендер» деген екен. 2008 жылы қазан айының басында Иманғали Нұрғалиұлы Атырауға арнайы келіп, Мекес Төрешевтің жанұясына барып, қасиетті домбыраны облыстық тарихи-өлкетану музейіне табыс етуін өтінді. Сол жылы домбыраны жұбайы Жақсыгүл Рахманқызы музейге табыстады.

Сөзге шешендігіне, тура жолдан таймаған шыншылдығына орай Н.Ондасынов кезінде Уәли Жайықовты «Гурьевтің кара биі» атаған екен.

1965 жылы 50 жасқа шыққан мерейтойында оған облыстың бұрынғы басшысы, сол кездегі облыстық партия комитетінің ауыл шаруашылығы бөлімінің меңгерушісі Оңайбай Көшекөв сынды ел ағасы сыйға тартқан. Домбыра қолдан сүйектеліп жасалынған. Сол кезде туыстары және Н. Тасмағамбетов пен Ж. Шырдабаевтар қоллапшап, осы домбырамен екі күй тартқызған екен. Домбырасын ұлы Ғалымжан 2006 жылы музей қорына тапсырды.

2007 жылы Алматы қаласында Қазақстан Коммунистік партиясының бірінші хатшысы Дінмұхамед Ахметұлы Қонаевтың 95 жылдығына арналған айтыс болып өтті. Айтыста бас жүлдені алған Мемлекеттік «Дарын» жастар сыйлығының лауреаты Аманжол Әлтаев сол кездегі Алматы қаласының әкімі И.Н. Тасмағамбетовке тарту еткен. Домбыраны 2007 жылғы облыстық музейге Батыс Қазақстан темір жолының бастығы Селбаев Амангелді тапсырды.

Міне, осындай қазақтың біртуар ұлдарының қолданған домбыралары музей экспозициясынан орын алған болатын. Ия, күллі қазаққа есімдері белгілі өнер иелері домбыраларының біздің музейде сақталуы – үлкен мақтаныш.

Кейінгі жылдары музей басшысы Рашида Харипованың басшылығымен ҚР еңбек сіңірген қайраткері Нариман

Үлкенбайұлының, Құрманғазының нотаға түспеген күйлерін жеткізуші Әсима Ізмұхамбетованың, Қазақстанның мәдениет қайраткері, ақын Максұт Неталиевтің, күйші-сазгер Ғатау Ибішевтің, өнерпаз Сағидаш Мырзағалиеваның домбыраларымен толығып жалғасын тауып келеді.

Қазақстанның және Қырғызстанның еңбек сіңірген қайраткері, композитор Ілия Жақанов музейдің пікір кітабына: «Көктемнің бір шуақты күнінде, жаңадан көркемделген өлкетану музейіне біраз жыл шертіп, «Ағады, Жайық ағады», «Оралдың Ерке самалы», «Доссор вальсі», «Кұлсары» т.б әндерді шығарған ақ домбырамды сыйға тарттым. Жан серігім болған домбырам халық қазынасы болып тұра берсін» деп, 2015 жылы Өлке мәдениеті және әдебиеті залының ашылуында домбырасын музей қорына салтанатты түрде тапсырған болатын.

Музей қорын Батыс өңірінде қалыптасқан, төкпе күй тартуға арналған құрама шаңақты домбыра жасау шеберлерінің туындысымен толықтыру мақсатында 2017 жылы батыс аймақ Маңғыстау, Батыс Қазақстан, Ақтөбе және Атырау облыстарының арасында өткізілген I аймақтық «Үкілі домбыра» сайысының жеңімпаздары Нұржан Мусаевтің, Асылан Серікбаевтің, Сансызбай Ахметовтың, Нұрлыбек Бисенбаевтің, Едіге Нәбиевтің, Досжан Бижановтың, Сайран Мадияровтың, Тілек Мәуленовтың жасаған сегіз домбыраларымен толықтырды.

500 адамдық оркестр құрамында домбыра тартқан ҚР Білім беру ісінің үздігі, аға мұғалім, республикалық байқаулардың лауреаты, сазгер Нұрпейіс Молдақұлов, халық көркемөнерпаздар шығармашылығы Бүкілодақтық фестивальдерінің жеңімпазы, домбырашы, дирижер Нысанбай Сауғабаев, домбырашылар Аманғали Ахметов, Сағидаш Мырзағалиева және Құрманғазы өңіріне белгілі күйші Мұғаш Дәулетовтердің де қасиетті аспаптары да музей қорына қабылданды.

Өткен жылы Мемлекет және қоғам қайраткері, Атырау облысының Құрметті азаматы Саламат Мұқашевтің 90 жылдығына орай ұйымдастырылған еске алу шарасында жұбайы Мәрия Жәкішева домбырасын салтанатты түрде музей қорына табыс етті.

2008 жылы Иманғали Нұрғалиұлының музей қорында жинақталған домбыралардан кітап шығару бастамасына сол кездегі басшымыз Нариман Үлкенбайұлы жетекшілік етіп, біраз деректер жинақтаған болатынбыз. Осы деректер негізінде сол кездегі басшымыз Қойшығұл Жылқышиевтің жетекшілігімен «Нағыз қазақ – қазақ емес, нағыз қазақ – домбыра» шағын кітапша жарық көрді.

Қазақстан Республикасының Президенті Н. Назарбаевтің «Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру» мақаласындағы жаңа тарихи кезеңдегі рухани жаңғыру жолында ғасырлар бойы әр қазақтың төрінен орын алған қастерлі домбыраның мәртебесін жаңғырту, жастардың ұлттық құндылықтарға қызығушылығы мен құрметін арттыра түсу мақсатында музей қорына жинақталған домбыралардың тарихына ғылыми-зерттеулер жүргізіліп, толықтыру нәтижесінде Р.Харипованың

жетекшілігімен «Домбыра-дастан» кітабы жарық көрді. Кітап бес бөлімнен тұрады.

Кітаптың алғашқы бөлімі «Аңыз – домбыра тарихына», екінші бөлімі «Жан серігі қазақтың» музей қорында жинақталған өнер қайраткерлерінің, дүлдүл күйшілердің домбыраларына, үшінші бөлімі «Алып сурет, аламан оркестр» аңызға айналған оркестрге арналған.

1957 жылы облыстық жастар мен студенттердің І облыстық фестивалінде Атырау (Гурьев) қаласының Мұнайшы стадионында 500 өнерпаздан құралған оркестр Нұрғиса Тілендиев пен Сейітхан Құсайыновтың дирижерлігімен Құрманғазының «Адай», «Сарыарқа», Дәулеткерейдің «Қосалқа», Динаның «Тойбастар», Сейітхан Құсайыновтың «Мереке» күйін тартты. Бүкілодақтық VI фестивальге дайындалған оркестрге облыстың сол кездегі басшысы Нұртас Ондасынов өлшеусіз еңбек сіңірген.

Бес жүзі бірдей домбырасын бөзеп, Жайық бойын дүркіретіп, бүкіл Атырауды тікесінен тік тұрғызған сол бір дүлей топтан кейін бүкіл еліміздің құлағын елендеткен Токсанбай Құлтұмиев, Шамшиден Шәріпов, Орын Құлсариев, Зәмзәм Есжанова, Серік Дәулетияров, Сержан Шәкіратов, Боздақ Рзаханов, Сейітхан Құсайынов, Тельман Мұсағалиев сынды көшелі өнерпаздар шықты....

500 адамдық оркестрдің жалғасы 2013 жылы 29 мамырда Атырау өңірінде адамзат мәдениетіне күй атты теңдессіз мұра қосқан қазақ халқының ұлы күйшісі Құрманғазы Сағырбайұлының 190 жылдығына орай республикалық күй фестивалі өтті. Фестивальге еліміздің Маңғыстау, Батыс Қазақстан, Ақтөбе, Қостанай, Қарағанды облыстары мен Алматы, Астана қалаларынан, Ресей елінің Астрахань облысынан келген – «Атамұра» ансамблі және Атырау қаласы мен облыс аудандарының өнерпаздары қатысты. Құрманғазы бабаның халық арасында кеңінен танылған 14 күйін мың өнерпаз бір уақытта орындап, Жайық-Каспий атырабын күмбірлеген күйге бөледі. Шара соңында Атырау облысы әкімі Бақтығожа Ісмағамбетовке күй атасы Құрманғазы атындағы республикалық фестивалінде бір мезгілде 1000 өнерпаз біріккен оркестр Құрманғазының күйін орындағанын растап, Қазақстан рекордтар кітабына енгізілгендігі жөнінде және фестиваль қатысушыларына тарихи құжат ретінде арнайы сертификаттар табыс етілді.

Кітаптың төртінші бөлімі өлкеден шыққан «Шеберлер» және бесінші бөлімі «Домбыра – қазақ тарихының күй-дастаны» ақын-жазушылар өлеңдеріне арналған.

Музейде өткен «Домбыра-дастан» кітабының таныстырылым шарасында өнер қайраткерлері – Қазақстанның халық артисі, күйші-сазгер Қаршыға Ахмедияровтың, Қазақстанның халық жазушысы Хамит Ерғалиевтің, Қазақстанның халық артисі Рысбай Ғабдиевтің, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Шәміл Әбілтаевтің, Нариман Үлкенбайұлының, күйші, сазгер Ғатау Ибішевтің домбыраларымен «Дина Нұрпейісова атындағы халықтық музыка Академиясы» Атырау

музыка колледжінің студенттері Құрманғазының «Сарыарқа» және Сейілхан Құсайыновтың «Мереке» күйлерін тамылжыта орындаса, Қазақстанның еңбек сіңірген артисі Мекес Төрешевтің домбырасымен колледж студенті Әділет Тілеш Әбубәкір Кердерінің «Он бір тілек» термесін орындап, көрерменнің ыстық ықыласына бөленді.

Ақын Қадыр Мырзалиев

Қос ішектің бірін қатты,

Бірін сал-сал кем бұра.

Нағыз қазақ – қазақ емес,

Нағыз қазақ – домбыра, – деп жырлағанындай, өнерлі өлкедегі рухани құндылықтар туралы сыр шерткен «Домбыра-дастан» кітабының болашақ ұрпаққа берер тағылымы мол.

Биылғы жылы «Ұлттық домбыра» күніне орай домбыра аспабын жасаушы қолөнер шеберлері арасында «Үкілі домбыра» республикалық байқауы өтті.

Байқау қазақ халқының ұлттық құндылықтарының бірі – домбыраның артықшылықтарын көрсете отыра, оның әуендік, әуезді жогары мүмкіндіктерін анықтау, ұрпақтан-ұрпаққа жалғасқан сан ғасырлық тарихы бар саз аспаптарын жасау шеберлігін жандандыру және насихаттау, жастардың ұлттық құндылықтарға деген қызығушылығы мен құрметін арттыру мақсатында өтті.

Байқауға республиканың Нұр-Сұлтан, Алматы, Шымкент қалалары мен Атырау, Батыс Қазақстан, Жамбыл, Қызылорда, Маңғыстау, Түркістан, Шығыс Қазақстан облыстарында домбыра жасау шеберлері сайыстарында жүлделі орындарға ие болған 30 үміткер қатынасты.

Байқауда домбыраның үні таза, қоңыр, тембрі жұмсақ, құлаққа жағымды болуы, ішектің тербелісі жиі болуы, дыбысының неғұрлым алысқа жетуі, бет қақпағының жаңғырығы мол болғаны, басы мен аяғы бірдей «сөйлеуі», бауыры жұмсақ, мойны ыңғайлы келуі, домбыраның сырт пішіні эстетикалық тұрғыдан әсем және үйлесімді болуы 7 түрлі талап бойынша бағаланды.

Байқау қорытындысы бойынша Батыс Қазақстан облысының тумасы, Алматы қаласының тұрғыны Әсима Иманғалиева «Бас жүлдені» қанжығасына байласа, I орынды Алматы қаласының тұрғыны Азат Үзенбаев, II орынды Алматы қаласының тұрғыны Талант Тежекенов пен Алматы облысының тұрғыны Әсет Исекеев, III орынды Қызылорда облысының тұрғыны Мейірбек Ділманов, Алматы қаласының тұрғыны Ғани Жұмабаев және Шығыс Қазақстан облысының тұрғыны Ерасыл Уалиев иеленіп, домбыралары музей қорына қабылданды.

Міне, осындай қазақтың біртуар ұлдарының қолданған домбыралары музей экспозициясынан орын алып, халыққа насихатталып келеді.

Домбыра, сенде мін бар ма?

Мінсіз болсаң – тіл бар ма?

Тіл жоқ деуге бала ма,

Тілден артық үн барда?

Домбыраның күші мал

Көмейінде күй барда? – деп Ілияс Жансүгіров жырлағандай, күні бүгін музей қорында қалақ, тұмар және құрама шанақты домбыралардың түрлері жинақталған [2].

Сондай-ақ, музей қорында қоссаз – шертер мен домбыраны біріктіріп жасаған бес ішекті шертелі аспап, қарақалпақ халқының дутары мен алақамбар домбыраларымен қатар, облыстық музейдің Құрманғазы, Исатай, Индер аудандық филиалдарында белгілі күйші, домбырашы Қисмет Мендіғалиевтің, Құрманғазы, Дина, Дәулеткерей күйлерін шебер орындаушы Рысқали Мұхамбетұлының, шебер Хамза Серікбаевтің, Қазақ КСР білім беру ісінің үздігі Жұпар Сәрсенғалиеваның, «Қазақ тілі» қоғамының сыйға берген домбыралары бар [4].

(Мақалада 108-сурет қосымшада берілген)

Әдебиеттер

1. Жұмагелді Нәжімеденов Домбыраның қоныр үні қайда кетті? – 2 қыркүйек 2004 ж.
2. Ғайнелова М., Нұрпейісова С. Нағыз қазақ қазақ емес, нағыз қазақ домбыра (Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі қорынан). – Атырау, 2013.
3. Харипова Р., Нұрпейісова С., Салыхова Л. Домбыра–дастан. (Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі қорынан). – Атырау: «Ағатай» баспасы, 2017. – 170 б.
4. Атырау облысы тарихи-өлкетану музейінің қорынан (эр жылдардағы актілер)

Жақыпбек Н.Б.

*Казахская Национальная консерватория им.Курмангазы,
Алматы*

КАЗАХСКИЙ ЖЕТЫГЕН: ВРЕМЯ ПРОИСХОЖДЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

Музыкальные инструменты занимают особое место в истории культуры казахского народа. Народ посредством сопровождения различных музыкальных инструментов выражал свою печаль и душевную тревогу в трудные времена и в час бедствий, радостное ликование в мирное время. Традиционные обряды, национальные сакраментальные события, разнообразные явления общественной жизни находили своё продолжение в исполняемых песнях, звуках кюев. Всмотреваясь в древнюю музыкальную культуру казахского этноса, убеждаемся в том, что история искусства не ограничивается одним или двумя инструментами, а также является в целом общим для сохранивших культурный дух поколений тюркских народов богатым

культурным наследием со своеобразным звучанием, таинственностью. Инструменты и их виды, широко используемые среди тюркских народов, выражающие их разные сокровенные мысли и печальное настроение, вполне могут быть доказательством сказанному. Аль-Фараби в своём научном труде «Великая книга музыки» генезис происхождения древних музыкальных инструментов связывает с природными звуками и имитацией этих звуков. Шелест песка, завывание ветра в пещерах, шорох камыша и другие звуки идентичны звукам музыкальных инструментов [1, с. 18]. Исследователь В.Виноградов, высказав мнение: «Взаимосвязь музыкальных инструментов ясна, как божий день, их отчётливые признаки ведут на Север, в Центральный Казахстан и Южную Сибирь, в Алтай и кыргызская музыка, и казахская музыка словно по отдельности распустившиеся два побега, когда-то образовавшиеся из одного корня» [2, с. 71], заявляет, что используемые тюркскими народами инструменты существуют с испокон веков и они многообразны.

В силу различных исторических причин, а также в связи с сохранением духовной культуры в устной форме, звуки и мелодии традиционных музыкальных инструментов с подобной богатой историей не были записаны, соответственно не сохранилась и письменная история. Их повторное изучение возобновилось в XIX веке и начало пополняться ценными сведениями. Был выяснен генезис происхождения различных инструментов, их структура, техника исполнения, музыкальные особенности, инструментальные возможности, а также была сделана запись инструментальных произведений, жанровый диапазон был увеличен. Исполнительская возможность инструментов также расширилась.

Но всё же, можно прийти к убеждению, что аналогичная ситуация не является универсальной для всех казахских музыкальных инструментов. Хотя существуют такие инструменты, как домбра и кобыз, которые, начиная с XIX века систематически исследуются, инструментальная возможность которых вносит вклад в ознакомление с нашей национальной культурой, но некоторые ударные, духовые, струнные щипковые музыкальные инструменты участвуют лишь в составе оркестров, или же не сумели продемонстрировать свои музыкальные возможности. В истории возрождения данных инструментов из-за недостаточного исследования инструментов, из-за малочисленности исполнителей на инструменте и отсутствия спроса на употребление инструмента не смогли развиваться в настоящее время. Один из них – инструмент жетыген, который является основой сегодняшней темы нашего исследования.

Жетыген – древний казахский многострунный щипковый музыкальный инструмент. Сведений касательно времени появления и использования инструмента ничтожно мало. Следовательно, историю происхождения инструмента жетыген мы рассмотрим параллельно, связывая с использованием многострунных инструментов в разные

исторические периоды существования казахского этноса.

Тот факт, что у древних шумеров, живших 3000 лет назад до н.э. и в древнем Хорезме существовали многострунный инструмент кифара, в Пазырыкском кургане был найден двухструнный музыкальный инструмент V–IV веков до н.э., похожий на арфу [3, с. 21–22, с. 35], [4, с. 5–15], в древнем городище Койкырылган на территории нынешней Средней Азии в IV веке существовал струнный инструмент, свидетельствуют о том, что наш народ с испокон веков имел культурные ценности и увлекался музыкальным искусством, а также инструмент жетыген имеет глубокие корни.

Данные многострунные инструменты со временем прошли через многочисленные пути развития, превратившись в усовершенствованный национальный инструмент одних народов, а в некоторых странах сохранились лишь старая структура и исполнительский вариант, а у некоторых народов вообще вышли из употребления, были преданы забвению, до нас дошли только через легенды и письменные источники. Соответственно структура и исполнительское искусство обновлялись по творческим особенностям каждого народа, подвергались изменениям. С течением времени античные арфаобразные инструменты начали классифицироваться по группам. Например, вертикальные многострунные инструменты назывались – арфаобразные музыкальные инструменты, струнные ударные инструменты с палочками – цимбалаобразными, вид инструмента, которого исполнитель кладёт на свои ноги в горизонтальном положении и играет щипая пальцами, относят к цитраобразным инструментам. Жетыген, считающийся казахским национальным музыкальным инструментом, среди классификационных групп относится к числу цитраобразных инструментов.

В мировом музыковедении многострунные цитраобразные инструменты были проанализированы с точки зрения структуры музыкальности, внешнего облика и музыкальной идентичности. Результаты исследования, выявив взаимную схожесть многострунных инструментов народов Азии и тюркских народов, сделали предположение, что их генезис происхождения и пути распространения общие. В странах Азии среди вышеназванных инструментов, начиная с древних эпох и до наших дней были в употреблении и сформировалась полноценная группа музыкальных инструментов, виртуозно исполняющая не только различные мелодии определённого народа, но и классическую музыку. Особенно, в число инструментов, заявивших о себе как о широко распространённых многострунных инструментах в мире музыки, вошли – китайский инструмент цинь, гучжен, японский – кото, корейский – каягым, вьетнамский – данчань и т.д. [5, с. 179].

Историческим преемником этих инструментов был многострунный глиняный инструмент, широко распространённый в IX–XII веках среди тюркских племён, обитавших Монгольское плато [5, с. 179–18]. В ту эпоху населявшие плато народности в связи с жизненными

перипетиями во время многочисленных войн, когда они подвергались нашествиям и были вынуждены покидать родные места, переселиться в чужие страны, растеряли свои национальные ценности. Несмотря на это, они сумели сохранить многострунные щипковые музыкальные инструменты и донести будущим поколениям свои духовные музыкальные ценности. Среди народов, сохранивших древний облик своих исконных инструментов, донёсших до сегодняшнего дня, особое место занимают хакасы со своим инструментом чатхан. А также у тувинцев – инструмент чадаган, у тофа – инструмент чаттыган, у казанских татар – инструмент етиген, у башкир – инструмент чанза не преданы забвению. А древние Алтайские племена по истечении времени забыли свой многострунный инструмент, с которым раньше не расставались и инструмент вышел из употребления [6, с. 112]. В свою очередь инструмент жетыген соседнего кыргызского народа также вышел из употребления, оставив в памяти лишь название инструмента: «Жетигенди чалганда Жети жузу чогулду... Жети хандын чыры деп, Жетигиң Манас сыйы деп... Жетиген деп өзгөрткөн Эмкилердин чатагы» [7].

У кочевых племён, а именно у монгольского народа, из числа глянцевых инструментов инструмент ятага развивался стабильно и до настоящего времени превратился в сформировавшийся многострунный музыкальный инструмент монгольского народа.

Проводя анализ генезиса происхождения и формирования многострунных инструментов, можно убедиться в том, что жетыген имеет свою собственную историю. Об этом рассказывали такие исследователи и путешественники, как А. Маслов, П. Паллас, И. Георги, С. Болотов С. Гмелин, П. Рычков, которые утверждали о том, что в казахской степи слышали мелодии, исполненные на данном инструменте, оставив некоторые высказывания. Например, исследователь А. Маслов в своей статье, опубликованной в журнале «Сибирский Вестник» (1818) даёт более точное описание инструмента жетыген: «Ятага – музыкальный инструмент, используемый оренбургскими кыргызами. Корпус продолговатый, середина имеет четырёхугольную форму, чуть изогнутый в одну сторону. Обе деки по бокам цельные, остальные две деки соединены друг с другом двумя деталями, соотношения между ними 9:25...» [8, с. 214]. Как и показывает это высказывание, исследователи и путешественники называли инструмент по-разному: «ятага», «елтага», «джаттыган». А этнограф С. Болотов касательно звучания инструмента сравнил его с торбоном и высказал ценное мнение: «В руках виртуозного исполнителя его звуки слушаешь с наслаждением» [6, с. 109]. Как и видно с приведённых сведений – название инструмента соответствует названиям инструментов родственных народов, существующих с тюркской эпохи. Это доказывает, что генезис этих многострунных инструментов одинаковый.

Благозвучные звуки инструмента жетыген также созвучны звукам

других многострунных инструментов. Вероятно, в царских дворцах Древнего Шумера и азиатских стран исполнители на многострунных инструментах, даря наслаждение своим слушателям, сформировали музыкальную традицию, лелея мелодией, через звуки каждой струны впитывая в себя горделивость и высокомерие, присущие аристократам [9, с. 99–129]. Красивые и чарующие мелодии, медленно извлекаемые из инструмента, волнующие душу завораживающие звуки алиют на сердца слушателей и в качестве связующего инструмента, позволяющего небу и земле общаться между собой. Кроме того, как пишутся в легендах, многострунные инструменты тюркских народов также услаждают слух слушателей, выражая их чувство тоски и сокровенные тайны, излечивая душевную боль людей, потерявших близких, повышая мотивацию для жизни. Исследователь Б.Сарыбаев заявил, что на инструменте жетыген, доставшемся нашему народу от наших предков, и относящемуся к ценностям «Культурного наследия», играли не для развлечения, а исполняли патриотические произведения, повышающие национальное самосознание и призывающие к терпению и толерантности [6, с. 112].

История происхождения инструмента жетыген хоть и широко распространена среди народов Азии и Шумера, среди кочевых тюркских народов, с течением времени вышла из употребления. Возвращение музыкального инструмента жетыген связано с проведением самостоятельных поисковых работ учёного-этнографа, профессора Б.Ш. Сарыбаева, который опирался на письменные источники русских путешественников XIX века П. Палласа, И. Георги, Б. Рычкова и т.д. Таким образом, благодаря тщательным исследованиям учёного в 1965–1966 г.г. вышел в свет, инструмент жетыген впервые в числе фольклорных инструментов вновь вошёл в число казахских национальных музыкальных инструментов. Инструмент получил своё название «жетыген» в связи с семью струнами, которые были натянуты в период, когда учёный проводил свои исследования. Об этом исследователь подробно рассказывает в своём труде, как он записал во время экспедиции со слов домбриста Жаксылыка Елеусинова историю происхождения семиструнного жетыгена [6, с. 111].

Инструмент жетыген, который на протяжении ста лет вышел из употребления, до 60-х годов прошлого века был предан забвению и был на грани исчезновения, благодаря неустанному труду Б.Ш. Сарыбаева превратился в национальный музыкальный инструмент, пополнил ряд казахских инструментов. Он, придавая огромное значение строению структуры инструмента, объясняя модель жетыгена изготовителю глиняных инструментов О. Бейсембаеву, для извлечения звука из инструмента образовал диатонические лады, впервые сделал 13-струнный инструмент, со временем развил и усовершенствовал инструмент, доведя количество струн до 22, изготовил несколько вариантов жетыгена.

Исполнители на жетыгене, взявшие за основу вышеназванный

вариант, исполняя на сцене традиционные песни и кюи, способствовали широкой популяризации инструмента среди населения, пропаганде мелодий инструмента. Начиная с 70-х годов первыми исполнителями на жетыгене стали Талгат Сарыбаев и Кайыржан Маканов. А, начиная с 80-х годов такие исполнители, как Едил Кусаинов, Сауле Мерекеева, Шахбану Кылышбаева, Нургуль Жакыпбек, внесли свой непосильный вклад в окончательное становление инструмента жетыген в народе.

Спустя годы в связи с положительной характеристикой мелодии инструмент был широко известен среди народа, а в 90-е годы выросла заинтересованность и появился спрос на инструмент. Однако, с увеличением числа исполнителей и обновлением репертуара инструмента у жетыгена уменьшилась сольная исполнительская возможность и появились препятствия.

Об этом в своём труде предупреждал исследователь Б.Ш. Сарыбаев, где он пишет, что древний вариант инструмента жетыген сохранил без изменений среди тюркских народов, его настрой и методы игры на инструменте можно адаптировать к жетыгену. В этот период искусствовед, известный кюйши Абдулхамит Райымбергенов, основываясь на потенциальные возможности, всесторонне изучив инструмент, сумел внести в процесс формирования жетыгена возрождённые старинные способы, правильно направив исполнителей, указал оптимальный путь.

Жетыген соседнего родственного кыргызского народа, название которого созвучно с казахским инструментом, может предполагать, что способы игры на этих инструментах в те времена были одинаковы. Беря за основу хакасский инструмент чатхан, исполнительская модель жетыгена и у кыргызов, и у казахов используется одинаково. В настоящее время тот факт, что Народная артистка Республики Кыргызстан Роза Аманова обратившая внимание на некогда забытого инструмента жетыген, в целях его возрождения на родине демонстрирует её участие и заботу, её огромный вклад в музыкальное наследие своего народа посредством пополнения ещё одним древне-историческим инструментом.

Литература

1. Әл-Фараби Музыканың ұлы кітабы. – Алматы, 1996.
2. Виноградов В. Кыргыздың халық музыкасы. – Фрунзе, 1958.
3. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М., 1980.
4. Мешкерис В.А. Эволюция, типология и миграция струнных инструментов Средней Азии VI-IV вв. до н.э. IV в. н.э. (Алтай, Хорезм, Восточная Парфия) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. вып.1. – СПб: РИИИ, 1998.
5. Жакыпбек Н.Б. Қазақтың көне жетіген аспабы. // Музыкалық білім және музыкалық ғылым саласындағы өзекті мәселелері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 60 жылдығына арналған

халықаралық ғылыми практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2005.

6. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981.

7. Манас эпосы. Из Киргизских источников.

8. Маслов А.Л. Музыкалық аспаптарды суретін сала отырып баяндап жазу. – М., 1909.

9. Болотов С. С гармонии – к гармонии. – М., 2001.

Алия А.К.

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы,
Алматы*

АРҚА ДОМБЫРАСЫНЫҢ ПЕРНЕЛІК ЖҮЙЕСІ

«Қазақстан тәуелсіздіктің үшінші онжылдығына батыл қадам басып, даму жолындағы алған бағыты – дұрыс, міндеті – айқын егеменді ел болған кезде ұлттық материалдық және рухани мәдениет ескерткіштерін іздестіру, анықтау, табу және зерттеудің жаңа бағыттары белгіленді. Сан ғасырлық сипаттарымен, тарихи маңызымен сақталған және ауызекі түрде қалыптасқан қазақ мәдениеті жалпы түркі руханиятының бір бөлігі» [1, 67-б.].

Қазақ халқының аспаптық музыкасының көркем жанры Күй өнері – көне замандардан бері халықпен бірге келе жатқан қасиетті өнер. Осы орайда күйшілік мектептер арасында дара тұрған, орындаушылық мәнерімен ерекшеленетін шертпе күй мектептерінің бірі Арқа күйшілік мектебі. Жалпы Арқа шертпесі жайында зерттеу жұмыстары көптеп танылады. Дегенмен, осы күнге дейін зерттелмеген тұстары да жетерлік. Соның бірі Арқа күйшілік мектебі күйлерінің орындалу ерекшеліктеріне байланысты пернелік жүйесі жайында айтылуы осы мақалаға негіз болмақ.

Қазақтың шертпелі аспаптарының ішіндегі ең көп қолданылатыны және көптеген үлгі, нұсқалары бар аспап – домбыра. Домбыралардың шанағы тұтас ойып та, құрап та жасалады. Домбыралардың сырт нұсқалары әр түрлі болып келгенімен, жасалу әдісі – тәсілдері мен бөлшектері ортақ. Домбыра негізгі бес бөліктен тұрады. Олар: бас, мойын, кеуде, шанақ, қақпақ. Осыларға қосымша: құлақ, тиек, кемер ағаш, тұжым ағаш, бастырма, ішек, үндік (ойық), пернелер, қалқа, серпер, желкелік, түйме, өрнек, желбезек тақтайша деп аталатын қосалқы бөлшектері де бар. Тиектің де бірнеше түрі бар. Олар: бас (жоғарғы) тиек, негізгі тиек, түйме тиек, табалдырық (шайтан) тиек. Бұл бөлшектерсіз домбыра үн шығармайды, ойнауға келмейді, деп көрсетеді Зәбира Жәкішеваның еңбегінде [2, 9-б.]

Домбыра пернелерінің ешбір халықта кездеспейтін, қазақ

дүниетанымы мен домбыра болмысына тән тағы бір көне атауларын зерттеуші – ғалым Т. Әсемқұлов былайша көрсетеді: «шыңырау перне – (до), жуас перне – (до диез), көсем перне – (ре), даңғыл перне – (ми), мұңлы перне – (ми бемоль), жетім перне – (фа), емірелі перне – (фа диез), оғыз перне – (соль), үйсіз перне – (соль диез), шағырмақ перне – (ля), Кетбұға перне – (си), тылсым перне – (си бемоль)». Бұдан тыс домбырада «оймауыт перне» деген болады. Бұл, белгілі бір перненің арасындағы сағаның ағашын саусақтың басы сиятындай етіп шұжырлап ою арқылы жасалатын перне. Қашаған пернеден де кіші микроинтонацияны, шамамен сегізден – бір немесе индиялық ситарарадағыдай он екіден бір тонды беретін перне [3, 21-б.]. Бұл перне Тәттімбеттің «Қосбасарларында» және «Көкейкесті» күйін орындауда кездеседі.

Қазақ аспаптану саласында маңызды еңбек жазған З.С.Жәкішева «Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары» еңбегінде дәстүрлі домбыралардың түрлері мен құрылымына тоқталады. Қазақ дүниетанымы бойынша домбыра бойында қолөнер, орындаушылық, күйшілік секілді танымдық құндылықтар жинақталған. Адам көкірегіне нұр құятын, жамандықтан сақтайтын күшке ие аспап ретінде оған үкі, қоңырау тағып, төрге іліп қастерлейді. Басқа аспаптарға қарағанда домбыра бақсы ойыны, дуаналық, балгерлік, емшілік секілді діни – ғұрыптық салттарда қолданылмайды. Қазақ даласының әр өңірінен «үшем», «бүктемелі», «үш ішекті», «қуыс мойын», «екі жақты», «желбезекті», «қос мойын», «кең шанақты», «қауақ», «тұмар» деп аталатын үлгі нұсқалары жайында мағлұматтар алынды.

Шағын үлгідегі балаларға арналып жасалған екі ішекті түрі – шіңкілдек деп аталады. Шіңкілдектің үні басқа аспаптар дыбысымен қосылғанда ашық естіліп, ерекшеленіп тұрады.

Сонымен бірге Ахмет Жұбановтың «Ән күй сапары» еңбегінде домбыра тобында әлі де болса сирек қолданылатын нұсқасы үш ішекті домбыра екенін атап өткен. Аспап ішек саны, бұрауы және үш ішекте орындалатын күй шығармаларымен ерекшеленеді. Ұлы Абайдың кезінде өз ән – күйлерін сүйемелдеген үш ішекті тарихи домбырасы сақталғаны мәлім.

XX ғасырда қазақтың аспаптық музыкасында ірі инновациялық оқиға орын алды. Академик Ахмет Жұбановтың бастауымен алғаш 1934 жылы ұлт аспаптар оркестрі құрылды. Осыған байланысты домбыраның да түрлі стандарты нұсқалары жасалды. «Мәселен, кәсіпқой шеберлердің қолынан шыққан шанағы ұлғайтылған тенор домбыра бұрынғы халық музыканттары ұстап-тұтқан аспаптарға қарағанда анағұрлым шыққыш болды. Пернелердің аралығын жарты тон етіп байлаудың нәтижесінде диатоникалық дыбыс қатары хроматикалық болып өзгерді. Рас, бұл өзгеріс «Сарыарқа перне» деп аталатын пернені мүлдем жойып жіберді. Бұын «си» және «си бемоль» ноталарының ортасында тұратын бұл перне «ля» мен «до» аралығында «бейтарап терция» қызметін атқаратын. Сондай-ақ, қазақ

тенор домбыраларда «си» мен жоғарғы регистрдегі «до» пернесінің арасында акустикалық жарты тоннан гөрі молырақ интервал болатын. Осы ежелгі дыбыс жүйесін «темперациялау» арқылы оркестр қазақтың халық аспабының шеңберінен шығып, жаңа мүмкіндіктерге ие болды.

«Абай ауылында малдың ішегімен қатар, қос ішегі сымынан тағылған домбыралар да тартылыпты. Жергілікті жұрттың айтуынша, ондай домбыраның дыбысы «қыздарша сынсып» шықса керек» [4, 103,114-б.].

Жұбановтың дерегіне сай Абай ауылының үш ішекті домбыралары XIX ғасырда татарлар қауымынан енуі мүмкіндігін жасырмайды: «Абай ауылында солдаттықтан қашқан татарлардың сол арада қалып, қоныстанып, үйленіп сіңіп кеткендері аз болмаған. Олар да өздерінің «тальянкалары», скипкалары, мандолиналары арқылы татар, орыс халық әндерін орындаған. Абай ауылында домбыраға үш сым шек тағылып тартылу дәстүрі осылардан – мандолина үлгісінен болу керек» [5, 113 б.].

Ықылас атындағы орталық аспаптар мұражайынан алынған деректер бойынша:

Байжігіт күйшінің (XVIII-XIX ғ.ғ. арасында өмір сүрген) домбырасы. Домбыраның сызба үлгісі этнограф О.Хаймолдиннен алынды. Аспапты сипаттамасы бойынша қалпына келтіріп жасаған белгілі қобызшы, шебер Сматай Үмбетбаев. Аспаптың жалпы ұзындығы 1 м 10 см., бірінші нұсқасы. 1983-84 ж.ж. алынды [6, 143 б.].

Байжігіт домбырасының қалпына келтірген 2-нұсқасы. Аспап 3 ішекті, перне саны 19. Шебері С.Үмбетбаев. 1985ж. алынды.

Байжігіт домбырасының қалпына келтірілген 3-ші нұсқасы. 3 ішекті. Шебері С. Үмбетбаев. XVIII-XIX ғасырлар аралығында өмір сүрген күйші – домбырашы Байжігіттің ел арасындағы «Далдірен торы», «Салкүрен», «Байғыз зары», «Келіншек», «Жетім торы», «Мын гүл» т.б. күйлері сақталған. Мұра 1985 ж. алынды [6].

Абай Құнанбайұлының (1845-1904) – үш ішекті тарихи домбырасы. Жалпы ұзындығы 92 см., шамақ ұзындығы 17 см., шамақ ені 7см., түпнұсқа. XIX ғасырдың ортасында жасалған. Мұра Семей қаласындағы Абайдың әдеби – мемориалдық мұражайы қорынан тарихшы – этнограф, Мәдениет министрінің орынбасары Өзбекәлі Жәнібектің сілтемесімен 1981ж. Мұражай қорынан алынды. Үндік саны 10., бет тақтайы 24 ағаш шегемен орнатылған [6, 143-6.]. Пернелік жүйесі бойынша «қашаған» перне «си» мен «до» аралығында кездеседі.

Әбікен Хасеновтың (1867-1958) – домбырасы. Заты: ағаш, ішек, желім, бояу. Ұзындығы 83 см., шамақ ені 17 см., шамақ биіктігі 6 см., мойын ұзындығы 49 см., перне саны 12. Мұраны белгілі шебер Қ.Қасымұлы 1950 жылдар шамасында жасап, күйшіге сыйға берген. Түпнұсқа аспапты Әбікеннің жұбайы Шәкен Хасенова тапсырды. Сілтеме жасап алғызған Ө. Жәнібек. мұражайға 1980 ж. алынды.

Мағауия Хамзиннің (1928-2006) – домбырасы. Ұзындығы 96 см., шамағы 26 см., биіктігі 11см., 1970 жылдарда күйшінің өзі дамытып

жасаған үлгісі. Бет тақтайының үстіне қосымша тақтай «желбезектер» салынған. Мураны күйшінің өзі тапсырды. 1983 ж. алынды.

Мағауия Хамзиннің домбырасының 2-ші көшірме нұсқасы. Шебері С.Кенжеғараев., 1984 ж. алынды [6, 143-6.].

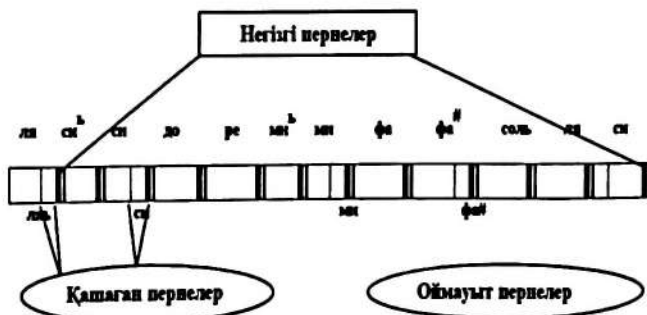
Арқа домбырасы мойыны жуан, қысқа болып келеді. Шанағы бұрышты, қозықұйрық немесе қалақтау пішінде болып, перне саны жеті, сегіз, тоғыз болып келеді.

Арқада ән домбырамен қатар шертпе күй домбыраларының болғандығы аян. Олардың құрылымы туралы азды көпті мәліметтер бар. Осы домбыраның түрін зерттеушілер оның құрылымын ән және дауыс ерекшелігімен байланыстыра зерттейді: «Арқа күйлерінің құрылымы кәсіби әннің әуені негізінде қалыптасқан аспаптық құрылым. Яғни, домбыраның белгілі пернелерінде қалыптасып сабақтасқан күй тараулары ырғақ өлшемі оралымды, күйдегі аралық қашықтығы алшақ, тараулары әр қайталауында суырып-салма өзгеріске түседі.

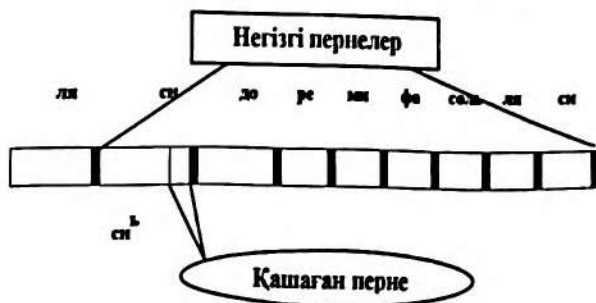
Күйшілік, орындаушылық үлгісі – бірыңғай шертпе дәстүрі жалғыз ішекті мәнерлей тартып, үстіңгі ішекті кезекпен алмастыра орындау тәсілі жағынан негізгі арқауы – «Арқаның» интонациялық ырғақ ерекшеліктерімен сабақтасады. Яғни, әннің әуені емес, аспаптық бастаудың негізінде» шығарылады.

Осы орайда біздер XVIII–XIX ғасырларда дәулескер әнші күйшілердің шығармашылығында қолданылған домбыралардың пернелік жүйесіне тоқталуды жөн көрдік. Себебі, перне жалпы аспаптың құрылымы. Күйдің ладтық және құрылымдық негізіне әсер беруші маңызды факторлардың бірі. Пернелік жүйе мәселесін алғаш көтерген А.Жұбановтың алға тартқан бейтарап перне мәселесін бүгінгі таңда А.Тоқтаған, Т.Әсемқұлов және Б.Мүптекеев дамытты. Әйтсе де, Арқа домбырасының пернелік жүйесі осы кезге дейін арнайы зерттеу нысанасы болмады. Мақаламыздың негізгі мақсаты да мұражайларда сақтаулы Байжігіт, Абай, Ә.Қашаубаев, Ж.Елебеков, М.Хамзин, Д.Садуақасов домбыраларының пернелік жүйесін қарастырып талдау мақаланың басты мақсаты болмақ.

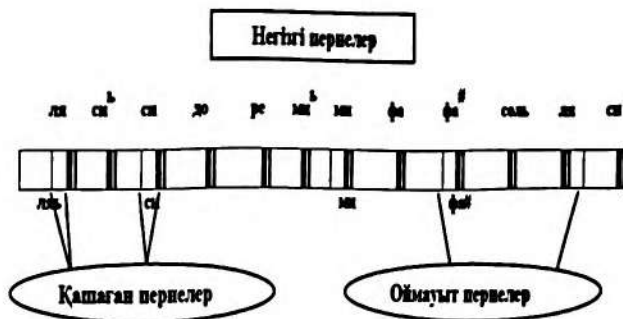
Байжігіт домбырасының пернелік жүйесі:



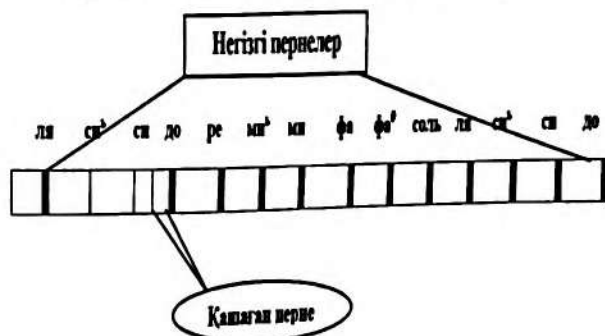
Абай Құнанбаев дамырасының пернелік жүйесі:



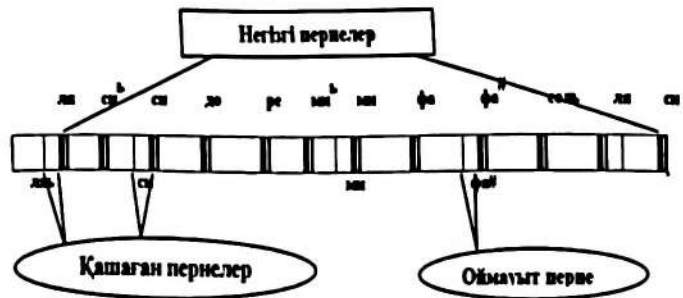
Әміре Қашаубаев дамырасының пернелік жүйесі:



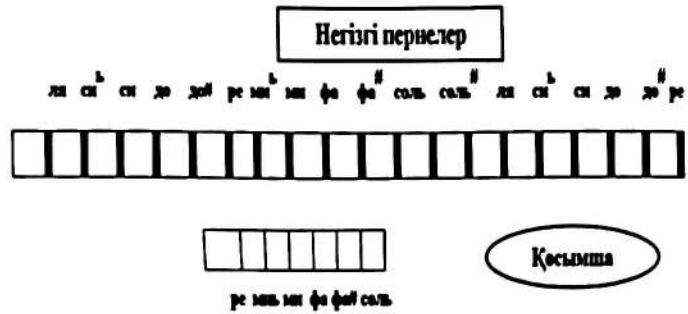
Жүсіпбек Елебеков дамырасының пернелік жүйесі:



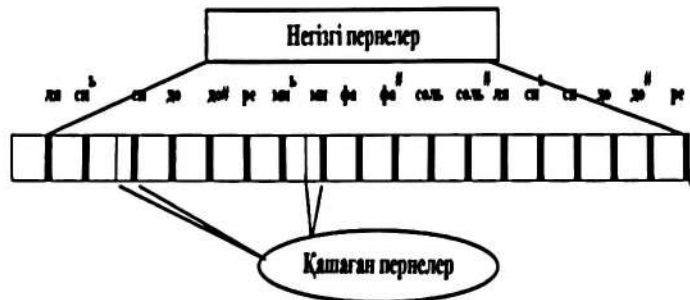
Әбікен Хасенов дамырасының пернелік жүйесі:



Мағауия Хамзин дамырасының пернелік жүйесі:



Дәулетбек Садуақасов дамырасының пернелік жүйесі:



Арқаның ән мен күй домбыраларының пернелік жүйесі бойынша ладтық дыбыс қатары, пернелерінің саны орта есеппен: 9-19 пернелер аралығында болған. XVIII-XX ғ. дейінгі аралықта қамтылды. Домбыраның құрылымы, перне саны әртүрлі болуы ойнау репертуарына әсер етеді. Соған байланысты пернелік жүйе жалпы алғанда алуан түрлі болған. Арқаның ән домбырасы мен күй домбырасының пернелік жүйесі жағынан айтарлықтай айырмашылық кездеспейді. Домбыралар әр орындаушыға ғана арналып жасалғандықтан жүйелілігі әр түрлі, дегенмен, Арқа домбырасының пернелік жүйесі ән мен күйге ортақ. Байжігіт домбырасының пернелік саны – 12, Абай домбырасының пернелік саны – 9. Қашаған перне «си» мен «до» аралығында орналасқан. Әміре Қашаубаевтың домбырасы – 12 пернелі. «ля» мен «ля», «си» және «до», «ми» мен «фа» аралығында қашаған пернелер, сонымен қатар, «соль», «ля», «си» оймауыт пернелері салынған. Жүсіпбек Елебеков домбырасың перне саны – 12. «си» мен «до» аралығында қашаған перне орналасқан. Әбікен Хасенов домбырасы – 12 пернелі. «ля»-«ля», «си»-«до» қашаған пернелер, «фа»-«фа#» аралығында оймауыт перне орналасқан. Арқа мектебінде заман ағымына сай өзгеріске ұшыраған Мағауия Хамзиннің домбырасы – 19 пернелі. Хроматикалық жүйедегі домбыраға санымен қатар желбезек тағылып, қосымша пернелер орнатылған. Бұл пернелер шертпе күй дәстүрінің диапазондық ерекшелігін дамытудағы өзгеше құбылыс. Екі ғасырды жалғап тұрған аспап екі заман ағымына сай өзгерісте болды. Себебі, оркестрде орындаудың бір қыры осында жатыр деп айтуға болады. XX ғасырдағы орындаушылардың бірі Дәулетбек Садуақасовтың домбырасы – 19 пернелі. Дегенменде, домбырасы Арқа пернелік жүйеге сай болып келеді. оған дәлел жарты тон арасындағы байланған қашаған пернелер осыған себеп. Олар: «си» және «до», «ми» мен «фа» арасындағы пернелер. Әрине бұның бәрі мұражайдан алынған деректерге сүйеніп үстіртін жасалған тұжырымдар. Бұл бастама әлі де өзінің жалғасын тауып, тереңдеп зерттеуді қажет етеді. Ол іс болашақтың қолында.

Әдебиеттер

1. «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» Антология. – 2009.
2. З.С. Жәкішева Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы, 2011.
3. Т. Әсемқұлов Домбыраға тіл бітсе // Жұлдыз №5 1989.
4. А.Қ.Жұбанов Ән – күй сапары. – Алматы: «Ғылым» баспасы, 1976
5. А.Жұбанов Ғасырлар пернесі. – Алматы: «Дайк-пресс», 2002.
6. З.С. Жәкішева «Өзбекәлі Жәнібек тағылымы» 143 б.

Жұмашова А.А.
*«Отырар мемлекеттік археологиялық қорық-музейі»,
Түркістан облысы*

ОТЫРАРДЫҢ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТИ

Қазақ халқының музыкалық аспаптары арқылы музыка мәдениетінің дамығаны оның ерте заманнан бері қалыптаса бастағаны белгілі. Қазақ халқының музыкалық аспаптарының құрылымы, дыбыс ерекшеліктері, ойнау тәсілдері басқа халықтардікінен өзгешелігімен ерекшеленеді.

Қазақ халқының музыка мәдениеті туралы П.С. Паллас, А. Левшин, Ш. Уалиханов, М. Георги, Г. Потанин, С. Рыбаков, Ә. Марғұлан, А. Машанов, Ә. Жәнібеков, Б. Сарыбаев сияқты зерттеушілер мен ғалымдардың еңбектерінде жазылған.

Орта Азия мен Оңтүстік Қазақстанда ойын-сауық қойылымдары мен театр өнері ортағасырларда кең тараған. Жазба деректерде музыканттар, сиқыршылар, актерлер, т.б. әр түрлі өнер иелері жайында жазылған. Ойын-сауық қойылымдары антикалық дәуірден бастау алып, Орта Азия мен Қазақстанда бетперде киген әртістер көбінесе мерекелерде көріністер мен сахналық қойылымдар жасады. Оңтүстік Қазақстанда театр өнерінің дамығанын Құйрықтөбеден (ежелгі Кедер қалашығында) қазба жұмыстары барысында табылған X–XII ғ.ғ. тән бетперде, XI–XII ғ.ғ. қыш ыдыстар, ағаш тақтайшалар арқылы біле аламыз. Сопақша және дөңестеу болып келген бетперденің биіктігі 20 см, ені 12 см. Оның ішкі жағында қалыпқа келтіру кезінде қалған саусақ іздері бар, сырты қызыл ангобпен сыланған. Бетпердедегі көз бен ауыздың орындары тар тесік түрінде кесіліп жасалған. Дөң мұрыны мен қастары томпайтылып берілген, ал құлақтары жабыстырылған [1, 196-б.].

Қазақ халқының музыкалық аспаптарына сазсырнай, қобыз, домбыра, сыбызғы, үлдек, сазген, желбуаз, даңғыра, дабыл, дауылпаз, шыңдауыл, дүңгіршек, асатаяқ, тоқылдақ, адырна, сақпан, шаңқобыз, желқобыз, тұяқтас, шыртылдауық, кепшік, бұғышақ жатады. Даланың құбылуына байланысты музыка да мұңды, көңілді ырғаққа толы болып келеді. Музыкалық аспаптардың ертеден келе жатқан өз тарихы бар, олардың кейбіреуіне тоқталатын болсақ, мысалы қобыздың қобыз деп аталуы көне түркілердің тәңірге жалбарынған кезде айтатын сөздеріне мензейтініне қарап аспаптың әуел бастан-ақ гұрыптық аспап болғанына күмән келтіруге болмас. Қобыз өте ерте дәуірден келе жатқан музыка аспабы. Қобыз атасы сазгер, жыршы, ақын, бақсылардың қамқоршысы Қорқыт болған.

Қобыздың ең ескі түрі Ұлытаудың теріскей баурайында бір ғажайып мүсін таста сақталған, ал екінші түрі Қарқаралы аумағында, Дегелен тауының бір алабында VI–VIII ғасырларда бір мүсін тасқа ойып түсірілген. Қобызды аңыз бойынша үйеңкі деген ағаштан жасаған, ол

су жағасында өсетін көп жыл жасайтын ағаш, сабағы жуан, жапырағы өте көп. Үйеңкі дымқыл және құрғақ жерде өсе береді. Қорқыт атаға байланысты туған өлеңдерде мәселен қобыздың неден жасалғаны былай баяндалады:

*Қарағайдың діңінен
Қайырып алған қобызым.
Үйеңкінің түбінен
Үйіріп алған қобызым.
Қара еменнің өзегін
Жарып алған қобызым,
Ақ қайыңның безінен
Қағып алған қобызым,
Таусылғанда амалым
Нақыл берген қобызым,
Шағылғанда табаным
Ақыл берген қобызым.*

Бұрынғы замандарда қазақ халқының қобызының формасы аққу бейнесіне ұқсас болып келген [2, 105-б.]. Қазақ халқында аққу киелі құс болып саналған оны еш уақытта атып өлтірмейді және аққудың үні жаратылыстағы ең әдемі үн деп есептелген. Ол туралы саяхатшы, этнограф П.С.Паллас: «Аспаптың дыбысы мен сыртқы көрінісі аққуды елестетеді» деп, А.Левшин: «Қырғыздардың ең басты музыкалық аспабы қобыздың үнінен әр түрлі құстардың дауысына еліктейтін табиғи өте ұқсас сарынды естідім» деп жазады.

Қорқыт ата жайындағы аңыздар қазақ, қырғыз, т.б. түркі халықтарының арасында сақталған. Қобызды Қорқыттың қалай шығарғаны туралы мынадай аңыздар бар: ұлы сазгер, әрі жыршы Қорқыт өзгеше музыкалық аспап жасау үшін ойланып жүреді, бір күні түсінде періштелер аян береді, ағаш аспапқа түйенің көнін қаптап, жылқының қылынан шек жаса дейді. Сол айтқандарды орындап, әлгі аспапты қолға алып тарта бастағанда керемет әуен шыға бастайды [3, 2-б.]. Тағы бір аңызда былай делінеді: Қорқыт елсіз жерде Желмаясын мініп келе жатса, алдынан бір әдемі үн естіледі. Ол жерге келсе айдалада өзі тартылып жатқан қобызды көреді. Қорқыт Желмайдан түсіп, қобыздың сарынының тыңдап көп уақыт оның қасында отырады. Қобыздың сарыны басылған кезде қобызды бауырына басып үйіне алып келеді.

Қазіргі Қызылорда облысының Төретап станциясынан бес-алты шақырым жерде, Сырдарияның жағасында мазар болатын, мазарды Ә. Диваев суретке түсірген. Ол жерде қазіргі кезде Қорқыт атаға арналып қобыздың формасында жасалған архитектуралық ескерткіш орнатылған. Авторлары – архитектор Б. Ыбыраев, физик С. Исатаев.

Қазақ халқының музыкалық аспаптары туралы этнограф Ө.Жәнібеков өзінің «Уақыт керуені» атты еңбегінде былай деп жазады: Халқымыздың музыкалық аспабы дабыл арқылы жаудың жақындағанын, ұрыс қимылды бастау, оны тоқтату жайлы дыбыс

беретін болған. Дауылпаз, шындауыл, аңшылыққа қажет болса, даңғыра кепшік той-думан кезіндегі қызықшылыққа арналған. Әсіресе ұрмалардың көпшілігі жаутершілікке, әртүрлі қашықтыққа тиісті хабар беру үшін, аң аулау кезінде құстарды ұшыруға немесе аңдарды тосынға қарай ығыстыруға пайдаланған, ал үшіншілері бақсының сарының ғұрыптық билерін сүйемелдеуге бейімделген. Асатаяқ, сылдырмақ бізге көпшілік жағдайда бақсы ойыны арқылы жеткен. Шыртылдауық, сақпан, шың баланың қабілетін дамытуға негізделген ең қарапайым аспаптар болып табылады [4, 8-б.].

IX–X ғғ. кең тараған музыкалық аспаптың бірі үрмелі саз аспабы – сазсырнай болған. Оның ең алғашқы түпнұсқасын 1968 жылы Отырар қаласының орнынан өлкетанушы, тарихшы Асантай Әлімов тапқан. Асантай Әлімовтің Отырардан тапқан сазсырнайын өнер зерттеушісі Болат Сарыбаевтың «Қазақтың музыкалық аспаптары» (1978) және «Отырар» энциклопедиясы (2005) кітаптарында сөз етіледі. Сазсырнай саз балшықтан белгілі үлгідегі қалыпта екі сұлбада жасалып біріктіріледі, кептіріліп, ойықтары ойылып, 960 градус ыстықта күйдіріліп, сыртына глазурь жағылады. Өрнекті алты тесікті үрлеп ойнайтын аспап, саз балшықтан күйдіріліп жасалған. Аспапты күйге келтіру үшін әуелі үрлеуге арналған ойықты сазсырнайдың ерінге тақалатын тұсының оң жағынан сәл солға қарай қиғаштау ояды. Сонда шанақ қуысына бағытталған ауа ішкі ернеуге тиіп толқын пайда болады. Шанаққа тиген ауа толқыны жаңғырып, дыбыс шығады. Дыбысты қажетті биіктікте алу үшін белгілі бір көлемде аспаптың бүйірінен ойықтар жасалады. Ойықтарды сазбалшықпен үлкейтіп немесе кішірейту арқылы дыбыс қуаты төмен не жоғарылатылады [5, 32-б.]. Ол туралы өнер зерттеушісі, ғалым Болат Сарыбаев былай деп жазады: «Отырардан табылған сазсырнай маған жеткізілді. Менгеру әрекетінде ол аспаптан әуелі үш дыбыс шығардық. Екінші октаваның ми-бемоль, фа, соль ноталарына сәйкес. Төменгі ойығын жауып ойнағанда ми-бемоль, соль ойығын жартылай ашқанда фа ал толық ашқан кезде соль ноталарына сәйкес дыбыстар шығады». Болат Сарыбаевтың «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты кітабында былай деп жазады: «Сазсырнай аспабын жазушы Дүкенбай Досжанов, Болат Сарыбаевтың музей пәтеріне, Қазақстанның оңтүстігінде орналасқан көне цивилизация орталығы Отырардан өлкетанушы Асантай Әлімовтен әкеп табыс етті. Осыдан кейін «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық ансамблін құру туралы ой туған екен. Бұл аспаптың кеңінен қолданылуына көп еңбек сіңірген педагог-музыкант Өтебай Сахов болатын. Сазсырнайдың тұсауын кескен халық әртісі Нұргиса Тілендиев еді. Отырардан шыққан сазсырнайды қайта жетілдірген Отырарлық суретші, керамист Кендебай Қарабалов болатын, оның жасап шығарған осы музыкалық аспабымен кез келген әндерді орындауға болады.

Үскірік – саз балшықтан күйдіріліп жасалған үрлеп ойнайтын аспап. Үскіріктің Әбу Насыр әл-Фарабидің туған қаласы Фараб-Весидж – Зернук, Оқсыз қалажұртынан табылған бір нұсқасы Руханият Әбу

Насыр әл-Фараби музейінің қорында сақтаулы. Музыкалық аспапты өлкетанушы Адахан Алтаев тауып, өлкетанушы Жұмашев Абдулла арқылы Руханият Әбу Насыр әл-Фараби музейіне сыйлаған.

Сазырнайдың әл-Фарабидің туған қалажұртынан Адахан Алтаев тапқан, бір үлгісін өлкетанушы Абдулла Жұмашев Сирия Араб Республикасының астанасы Дамаск қаласындағы әл-Фараби атындағы этно-мәдени орталыққа тапсырған.

Көне музыкалық аспаптарымыздың бірі сыбызғы үні арқылы жан-жануарлардың, адам табиғатының және қоршаған ортаның тылсым сырын өрнектеп келтіреді. Ал, халық аспаптарының бірі жетіген – жеті ішекті көне аспап, ішектері жылқы қылынан тағылатын. Келесі музыкалық аспаптың бірі шертердің сыртқы тұрпаты домбыраға, кейде қобызға келеді. Ішектерінің қыл шанағының ашық мойнының түзу болуы домбыраға жуықтады [6, 49-6].

Тарихшы-этнограф, өнертанушы ғалым Ө.Жәнібеков қазақ халқының музыкалық аспаптары туралы өзінің «Уақыт керуені» атты кітабында былай деп жазады: халық аспаптары жайлы алғашқы деректер қазақ даласының перзенті, шығыстың әлемге аты әйгілі ғұламасы Әбу Насыр әл-Фарабидің еңбектерінде, X–XI ғғ. бізде болған араб, парсы, еуропа саяхатшылардың жолжазбаларында кездеседі.

Екінші Аристотель атанған энциклопедист, философ жерлесіміз Әбу Насыр әл-Фараби музыка мәдениетіне үлкен мән беріп, зерттеген. Оның ғылым мен өнердегі үлкен дүниесі оның музыкасы. Музыка теориясына арнап бірнеше еңбек жазған: «Музыканың ұлы кітабы», «Музыка жайлы талдау», «Ырғақтардың классификациясы», «Ғылымдардың шығуы», «Ғылымдардың энциклопедиясы». Әбу Насыр әл-Фараби музыка туралы еңбегіне кіріспес бұрын ертедегі грек оқымыстылары Пифагор, Аристотель, Евклид, Аристоксен, Птолемейдің тиісті еңбектеріне сүйенеді. Оның музыка теориясына арналған үлкен еңбегі «Музыканың ұлы кітабы» деп аталады. Бүкіл әлем зерттеушілері музыка теориясының үлкен кітабы деп бағалаған Әбу Насыр әл-Фарабидің бұл еңбегінің көшірмесі Оңтүстік Қазақстан облысы, Отырар ауданы, Шәуілдір ауылындағы Руханият Әбу Насыр әл-Фараби мұражайында сақтаулы. 1967 жылы Каирда басылып шыққан нұсқасын және арабша қолжазбасын тапсырған фарабитанушы Ақжан Машанов болатын. Ақжан Машанов әл-Фарабиді таныту арқылы қазақ халқының ежелгі музыкалық мұраларын, музыкалық аспаптарын да жария етті, сол арқылы елдің салт-дәстүрін, рухани өрісін, өнерге көзқарасын айқындап берді. Әбу Насыр әл-Фараби өз еңбегінде математикалық тәсілдер пайдаланып музыкалық дыбыстарды тұңғыш қағаз бетіне түсірген. «Музыканың ұлы кітабы» атты трактатында музыканың дыбыс сипаты, оның құрылымы, музыканың жақсы жақтары мен оның тәрбиелік мәнін жан-жақты ашып көрсетеді. Ғұлама ғалым қазақ домбырасына ұқсас аспапты ойлап тауып сол аспапта өзі ойнаған, бір қызығы Әбу Насыр әл-Фарабидің еңбектерінде қазіргі домбыраға ұқсас тамбурлардың бұрын тұрақты және жылжымалы

пернелері болғаны жазылған.

Отырар мемлекеттік археологиялық қорық-музейінің қорында сақтаулы тұрған қазақ халқының музыкалық аспаптары домбыра, қобыз, сазсырнай, дауылпаз, шаңқобыз бұлар ұлттық сана-сезімімізді өсіріп, төл музыкалық мәдениетімізді көрсетеді. Оларды жинауға Отырар музейінің қызметкерлері белсене ат салысып, заттарды іздестіру үшін де арнайы экспедициялар ұйымдастырған.

Отырар, Тараз, Ақтөбеде бірнеше жылдар бойы жүргізілген археологиялық қазба жұмыстары барысында баланың әуездік қабілетін дамыту үшін дүңгіршек, шың, сазсырнай, үшкіріктің табылуы және X–XI ғасырларға жататын Кедерден табылған ойыншы маскасы, Қойқырылған қаласын (ежелгі Хорезм) қазғанда осыдан 2400-дей жыл бұрынғы қазақ домбырасына ұқсас қос ішекті аспап ұстаған әуезділердің қыш мүсіндерінің табылуы қазақ халқында музыка мәдениетінің дамығанын көрсетеді.

Қазақстан тарихында, қазақ халқының тұрмыс-салтын, мәдениетін, өнерін қалыптастыруда Отырар өркениетінің орны ерекше. Отырар өркениетінің ғылым мен өнердегі жетістіктері – дүниежүзілік ғылым мен мәдениетте өшпес із қалдырған ғұлама бабамыз Әбу Насыр әл-Фарабидің үлкен дүниесі музыка теориясына арнап жазған жоғарыда аталған еңбектерінен, Отырардан табылған әуездік аспаптардан, Құйрықтөбеден табылған ойыншы бетпердесінен, қыш ыдыстардағы өрнектерден көрінетіндігі осы өңірлерде ежелден музыка өнерінің дамығандығын көрсетеді. XIX–XXI ғасырларда өмір сүрген өнер иелері – Мәделіқожа Жүсіпқожаұлы, Майлықожа Сұлтанқожаұлы, Жүсіпбекқожа Шайқысламұлы, Ергөбек Құттыбайұлы, Мырзабек Байжанұлы (Қызыл Жырау), Садуақас Жақашұлы, Балтабай Тебейұлы, Байбосын Күзенбайұлы, Елеусіз Байырбекұлы, Тәушен Әбуова, әлемдік поэзияның алыбы Мұхтар Шаханов, Қазақстанның халық ақыны Әселхан Қалыбекова, айтыскер ақындар Бекарыс Шойбеков, Маржан Есжанова, аса көрнекті сазгер ән жанрының майталманы, Қазақстанның халық әртісі Шәмші Қалдаяқов сынды өнер иелерінің өзі осындай дәстүрдің жалғасы болып табылады.

Әдебиеттер

1. К.М. Байпақов. Қазақстанның ежелгі қалалары. – Алматы: Аруна, 2005. – 196 б.
2. Қазақ бақсы – балгерлері. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 105 б.
3. Тарихи тұлғалар. – Алматы, 2006. – 2 б.
4. Ө.Жәнібеков. Уақыт керуені. – Алматы: Жазушы, 1992. – 8 б.
5. Отырар энциклопедиясы. – Алматы, 2005. – 32 б.
6. О. Бейсенбекұлы. Сазды аспаптар сыры. – Алматы, 1994. – 49 б.

ӨМІР ҚЫСҚА, ӨНЕР МӘНГІ

Қазақ халқының музыкалық мәдениетінің қалыптасуы мен дамуының тірі куәлігі – сан ғасырлық тарихы бар біздің заманымызға дейін жеткен музыкалық аспаптар. Музыкалық аспаптар археологиясы – археологияның ең қызықты саласының бірі. Осы бағытпен танысу арқылы өнер ескерткіштерін, музыкалық мәдениетті зерттеуге көп мүмкіндік туады. Музыкалық аспаптар – олардың тарихы мен дамуы әлемнің көптеген ғалымдарын қызықтырды. Музыкалық аспаптар терминологиясы мен музыканы қалыптастырудағы тарихи процестерді зерттеу өте маңызды, өткеннің білім көзі ретінде – тарих, мәдениет, халықтың дәстүрлі музыкалық аспаптары ерекше бағаланады. Музыкатанушы этнограф И.В. Мациевскийдің айтуынша «музыкалық аспаптар құрылымы орындалатын музыканың барлық ерекшелігін тындарманға жеткізе алуы тиіс. Музыкалық аспаптардың акустикалық және көркемдік мүмкіндіктері сөзсіз-ақ музыкалық мәдениеттің дамуына әсер етеді». Қазақстан тарихын ғылыми зерттеуде археологтар маңызды рөлге ие, соның нәтижесінде Қазақстанның ежелгі тарихы, оның ішінде мәдениет тарихының дамуының тұтас бейнесі анық болды. Музыкалық аспаптар археологиясы жас ғылым саласы болып табылғандықтан бұл ғылыммен танысу арқылы өнер ескерткіштерін, музыкалық мәдениетті зерттеуге мүмкіндіктер туады. Қазіргі таңда бүкіл ғылыми әлемді дүр сілкіндірген үлкен жаңалықтар музыкалық археология саласының негізінде ашылуда. Осы тұста халықтың музыкалық аспаптарын зерттеу ежелде өткен ата-баба тарихынан көптеген деректер берері анық. Археология ғылым ғана емес, бұл адамзаттың болашаққа есігін ашатын өткен заман кілтті болып табылады. Бұл өткен ғасырдың құпияларымен байланысқа түсіп, бірегей жаңалықтарды жасай отырып, жерлеу орындарын, қалаларды қазу, артефактілерді табу үшін қызықты экспедициялар жасауға мүмкіндік береді. Музыкалық аспаптар археологиясы арқылы тек өнер ескерткіштері ғана емес, халықтың бүкіл музыкалық болмысын кең көлемінде қарастырады. Зерттеудің басты мақсаты – ұлттық аспап – музыкалық мәдениеттің ең күрделі құбылыстарын анықтау болып табылады. Музыкалық аспаптардың алғашқы дәлелдемесі палеолит дәуіріне жатады, адамдар тастан, сүйек пен ағаштан құрал-сайман жасауды үйреніп, әртүрлі дыбыстарды шығара алған. Кейінірек дыбыстар иректелген сүйек қабырғасының көмегімен шығарылды (бұл дыбыс тістердің тітіркенуіне ұқсас болды). Шатқалдар (погремушка) бас сүйектерден жасалып, іші тұқымдармен немесе кептірілген жидектермен толтырылған. Бұл дыбыс жерлеу рәсіміне жиі сүйемелдеу болған. Ежелгі замандарда аң аулау кезінде жануарлар мен құстардың

дыбыстарын салу үшін, әртүрлі рәсімдерді орындауда, мерекелерге шақыруда халықтық музыкалық аспаптар пайдаланылды. Біздің уақытымызға дейін, әр түрлі музыкалық аспаптармен байланысты халық әдет-ғұрыптары сақталған. Орта ғасырдағы көшпенділердің музыкалық мәдениеті туралы, әсіресе Түркі қағанатының (VI–VIII ғғ.) музыкалық мәдениеті туралы сақталған құжаттар Жапонияның Нара қаласында, Сесонд императорлық қазынасында, баға жетпес құжаттар – партитура, табулатура (музыканы жазба белгілерін пайдалану арқылы тіркеу жүйесі, орган, клавесин, кейбір ішекті аспаптар және сирек жағдайда үрмелі аспаптар үшін қолданылған) сақталған. Археологиялық қазбалардан табылған артефактілер арасында көне түрік музыкалық аспаптары, сондай-ақ Дунхуадан (музыкалық балл, табулатура) табылған түрік музыкалық ноталар жазылған хат ерекше назарға ие. Будданың жиырма бесінші сутрасының ноталары, оның әуендері қазақтың танымал «Гакку» халық әніне сәйкес келеді. Сол кезде жапондықтар Шығыс Түркістанның музыкалық аспаптары оркестрін «Гагака», ал бұл аспаптарды ойнау тәсілін «билли» деп атаған. Бұл сөздер қазақ тілімен үйлесімді: гагака – музыкалық мотив, билле – музыкалық, танымдық би. Орта ғасырларда қазіргі қазақ даласын «Дешті қыпшақ» деп атаған яғни «қыпшақ даласы» дегенді білдірген. Орыстар қыпшақ даласының оңтүстік және батыс шетіндегі халықтарды «половчий», ал батыс еуропалықтар «кумандар» деп атады. Қыпшақтардың сол күндердегі үстемдігі әсерінен қыпшақ тілі кең тарады. Бұған «Codex Sumanicus» (б.з.д 1303 ж.) кітабы дәлел болып табылады. Бұл кітапта бізге дейін жеткен Қыпшақ әуендерінің музыкалық ноталары жазылған, олар католиктік хорлар үшін батыс еуропалық музыкада қолданылған романстік квадрат нотасы түрінде түсірілген. Қазақ музыкасының зерттеушісі Б.Г. Ерзакович: «Біздің болжамдарымыз бойынша, Кумандар кітабында қазақтардың музыкалық тілінің айқын белгілері бар деп сенімді түрде айта аламыз» деп жазды. Ежелгі Орталық Азия халықтарының әлемдік музыка мәдениетін дамытуға қосқан үлесі айқын. I мыңжылдықтың екінші жартысында Хорезмнің музыкалық мәдениеті Алдыңғы Азияның көркемдік әлемінің ықпалымен қалыптасқан. Азияның музыкалық аспаптары Хорезмнің оң жағалауындағы Қойқырылған–Қала, Базар–Қала, Анка–Қала, Қозықырылған–Қалалардан табылған теракоталық мүсіндердің ішекті аспаптармен бейнеленуімен ерекшеленеді: Теракоталық мүсінді музыканттардың бейнелерінде ежелгі еуропа мәдениетінің ізі де жоқ. Бұларда сақтар мекен еткен аймақ мәдениеті үшін дәстүрлі болған, шопандар мен көшпенділердің азиялық киімдерінің үлгісі көрсетілген. Қазақстандық археологтар Шығыс Қазақстан облысындағы Алтайдан ежелгі музыкалық аспапты тапты. Археолог, тарих ғылымдарының докторы Зейнолла Самашев бастаған қазақстандық ғалымдар Алтайдағы археологиялық қазба кезінде көне жауынгердің жерлеу алаңын тапты. Археолог жауынгердің VII ғасырда өмір сүргенін айтады. Жауынгердің жанынан ғалымдар

осы тарихи дәуірдің қару-жарақтарын тапты: дулыға, найзаның ұштары, семсер, дойбы, аттың сүйектері және аттың алтын әбзелдері табылды. Археологиялық қазбалардың негізгі ашылуы – қобызға ұқсас музыкалық аспаптың табылуы. Археологтың көзқарасы бойынша, адам жоғары лауазымға ие болған. Бірінші сараптамалар нәтижесі жауынгердің 40 жасқа дейін болғанын көрсетті, сонымен қатар екі археологиялық топ бір жерде екі ежелгі музыкалық аспаптарды тапты.

Қазба жұмыстары барысында табылған археологиялық материалдарды зерттеу Э.Хорнбостел мен К.Закстың музыкалық аспаптарды классификациялау жүйесі арқылы жүзеге асырылады. Хорнбостель-Закс жүйесі – Австриялық музыкантушы Эрик Морич фон Хорнбостелдің (1877–1935 жж.) неміс музыканты Курт Закспен (1881–1959 жж.) әзірлеген музыкалық аспаптарды жүйелі түрде жіктеуі. Бұл жіктеу бірінші рет 1914 жылы «Zeitschrift für Ethnologie» журналында жарық көрді. Жүйе көптеген Еуропалық елдер, АҚШ пен Ресейдің аспаптану ғылымдарының негізі болды. Хорнбостель-Закс жүйесі 1866 жылы Брюссель консерваториясының музыкалық аспаптарын сақтаушы француз аспаптарының шебері Виктор Шарль Маййон әзірлеген жіктеу әдісіне негізделген. Археологиялық және этнографиялық мәліметтер ежелгі музыкалық аспаптарды зерттеудің пәнаралық мүмкіндіктерін іздеуге негізделген. Хорнбостель-Закс жүйесі археологтар тапқан музыкалық аспаптарды және олардың бөліктерін музыкалық жіктеуге енгізуге өз септігін тигізеді, бұл жіктеуге дыбыс шығару технологиясы және ежелгі және орта ғасырлық музыкалық аспаптардың дыбыс көзі жатады. Хорнбостель-Закс жүйесі бойынша аспаптар:

Идиофондар – дыбыстық көзі аспаптың өзі болып табылатын музыкалық аспаптар (үшбұрыш, ксилофон, марimba, вибрафон, қоңыраулар, билалар). Идиофондар материалы жағынан тағы да екі түрге бөлінеді. Металлдық идиофондар, дыбыс шығарушы элементтері металлдан жасалған – үшбұрыш, вибрафон, қоңырау;

Мембранофон – музыкалық аспаптарындағы басты элемент болып дыбыс шығарушы тартылған мембрана болып табылады. Мембраналық аспаптарға барабандар жатады, бірақ мембранасыз да барабандар болады бұл барабандар идиофондарға қатысты біртұтас ағаш бөліктерінен тұрады. Сонымен қатар дыбыс шығару барысында мембрананың дыбысы өзгеретін ерекше аспаптар классы бар.

Хордофон – музыкалық аспапта басты элемент екі нүкте орталығында тартылған дыбыс шығарушы ішек. Бұл топқа барлық ішекті аспаптар және бірқатар пернелі аспаптар (фортепиано, клавесин) жатады.

Аэрофондар (грек. – ауа, дыбыс) – бұл топ аспаптарда басты элемент ауа дірілі болып табылады.

Музыкалық мәдениетте әлемнің рухани білімі мен ежелгі адамның музыкалық аспаптар мен дауыстардың салт-жоралғы дыбыстар арқылы бейнеленген. Этнографтардың, археологтардың, жергілікті

тарихшылардың, музыкатанушылардың, салт-жоралар мен рәсімдердің сипаттамалары, сондай-ақ олардың күнтізбелік-салттық циклмен байланыстары бар. Этнографиялық дереккөздер бізге музыкалық аспаптар туралы ең толық ақпарат береді, атап айтқанда, олар қандай пішінде табылғанын, қандай ежелгі және ортағасырлық музыкалық аспаптардың бар екендігін, оларды қайта құру жолдары қандай екенін және олардың өмір саласы қандай екендігін көрсете алады. Жалғыз археология деректері негізінде ежелгі және ортағасырлық музыкалық аспаптарды зерттеу мәселесі қиын. Қазіргі кезде археологтар осы мәселені барған сайын ғылыми қазба жұмыстарын жүргізу барысында анықтауда, олар әртүрлі дәрежелі түпнұсқалығы бар музыкалық аспаптар ретінде түсіндіріледі. Көбінесе музыкалық аспаптарды зерттеуде олардың үзік фрагмент ретінде кездесуі қиындықтар тудырады. Ежелгі және орта ғасырдағы халықтың музыкалық мәдениетін қалпына келтіру мәселесі өте маңызды. Ең ежелгі құралдар – барабандар (дабыл, дағыра). Идиофон ежелгі соқпалы аспап. Дыбыс ұзақтығы және жиі қайталануы жүрек соғысының ырғағымен байланысты болды. Жалпы, ежелгі адам үшін музыка негізінен ырғақ. Барабандардан (дауылпаздардан) кейін үрмелі музыка құралдары ойлап табылған. Астуристе табылған сыбызғының (37000 жыл) ескі прототипі оның мінсіздігімен таң қалдырады. Онда бүйірлік тесіктер ойылып, дыбыстық өндіріс қағидасы заманауи сыбызғылармен бірдей. Ішекті музыкалық аспаптар да ежелгі замандарда да ойлап табылды. Ежелгі музыкалық аспаптардың бейнелері көптеген үңгірлерде сақталған, олардың көпшілігі Пиренейде орналасқан. Мәселен, Гогол үңгірінде ысқыштарды алып жүрген бірнеше «бишілер» суреттері бар. Лира ойнатқыш дыбысты шығарып, сүйек немесе ағаш шеті бар ысқыштарды соқты. Дамудың хронологиясы бойынша ішекті аспаптар мен бидің өнер табысы бір уақыттық кеңістікті алады. Италияның үңгірлерінің бірінде ғалымдар саз балшықта қалған адам аяғының ізін тапқан. Іздері таңқаларлықтай болды: адамдар табанымен жүріп, содан кейін бірден екі аяғымен секірген. Ғалымдар бұл әрекетті «аң аулау биі» деп түсіндірген. Күшті және қызықты музыканың ырғағында аңшылар би билеп, күшті, епті және қу жануарлардың қозғалысына еліктеді. Музыканың сүйемелдеуімен, ата-бабалары туралы, айналасын қоршаған табиғат, көргендері туралы айтылған. Осы кезде аэрофон пайда болады – сүйек немесе тастан жасалынған құрал, оның көрінісі ромбқа немесе найзаның басына ұқсас келеді. Ағаштағы тесіктерге олар жіптерді байлап, содан кейін музыкант осы жіптерге қолын созып, оларды бұрады. Нәтижесінде, гуіл дыбыс естілді (бұл ежелгі адамдар түсінігінде аруақтар дауысы). Бұл құрал мезолит дәуірінде өзінің даму шегіне жеткен. Енді бір мезгілде екі-үш дыбыс шығара алатын болған. Бұған тік тесіктерді кесу арқылы қол жеткізілді. Осындай құралдарды жасау әдісінің қарапайымдылығына қарамастан, бұл әдіс Океанияның, Африканың және Еуропаның кейбір бөліктерінде көп уақытқа дейін сақталған. Германияның оңтүстік – батысындағы Шваб Альбындағы

үнгірде 37 мың жастағы және жыртқыш құстың сүйегінен (болжамдар бойынша ақ басты гриф) жасалған толық сақталған сыбызғы табылды. Біртұтас сақталған сыбызғы саусақтарға арналған бес саңылаулы және V тәрізді болған. Аспап гриффондың кәрі жілігінен жасалған. Тюбинген университетінің зерттеу жетекшісі Николас Конардтың айтуынша, археологтар біртұтас сақталған бірнеше сыбызғы тапты, бірақ қазірдің өзінде мамонт сүйектерінен жасалған, құстың сүйегінен жасалған музыкалық аспаптар табылуда, бірақ осы сыбызғы «Үнгірлерден табылған ең жақсы сақталған» археологиялық табыс болған. Әлі күнге дейін мұндай ежелгі артефактілер өте сирек кездесетін және ең бастысы, олар адамзаттың күнделікті өміріндегі мәдени құбылыс ретінде музыканың пайда болу күнін белгілеуге мүмкіндік бермеді. Анықталған құралдардың барынша дәл болуын анықтау үшін Германия мен Ұлыбританияда тәуелсіз зертханалық зерттеулер жүргізілді. Табылған артефакттардың екі жағдайында да дәл сол күн 37 мың жыл бұрын пайда болды деген деректер анықталған, ол жоғарғы палеолит дәуіріне сәйкес. Ең көне сыбызғы археологтарға жергілікті халықтың өз мәдениеті мен салт-дәстүрлері бар деп пайымдауға негіз береді. Ең ежелгі сыбызғы – адамдарға өзара ықпалдасуына және әлеуметтік бірлікті нығайтуға көмектесетін музыкалық дәстүрдің бар екендігі туралы айғақ. Николас Конард Тюбинген университетінің археологтары тобымен бірге, Блаубойрен маңындағы Гейзенкластер үнгіріндегі мамонт сүйегінен жасалған сыбызғы тапты. Бұл әлемдегі археологтар тапқан үш ескі аспаптардың бірі. Барлық үшеуі Хайзенкластер үнгірінде табылды, бірақ соңғы табылған екі артефакттан қатты ерекшеленеді. Бұл тек музыкалық аспап емес, әрине, сәнді әшекей зат ретінде болған. Радиоуглерод әдісінің көмегімен зерттеушілер сыбызғы бөліктері орналасқан шөгінді қабатының жасына қарай 30-дан 36 мыңға дейінгі кезеңге тиесілі аспаптар екендігі анықталды. Бұл мамонт тісінен жасалған сыбызғы 1995 жылы сол жерде табылған сүйек сыбызғыдан мың жыл жас екенін білдіреді. Екінші зерттеу нәтижесінде музыкалық аспаптың жасын анықтағанда – 37 мыңға жуық жыл болды. Бұл сыбызғы құндылығы оның рекордтық жасында емес, мәдениеттің пайда болуы туралы пікірталас. Қазір музыканың тарихы шамамен 37 мың жыл бұрын басталғанын айта аламыз», – деп атап өтті Конард. Арнайы назар аударуға лайық тұстар археологиялық материалдарды ашу орны мен уақыты, әдетте, тек техникалық ақпарат түрінде немесе үшінші нұсқада қысқартылған шағын сілтеме түрінде ғана бар. Археологиялық материалмен жұмыс істеу кезінде ерекше назар аудару анықталған объектіні (объектінің бір бөлігін) атрибуциялауға, танысуға және, атап айтқанда, оны белгілі бір атауға ие болуы, өйткені бұл атаулар тек саяси географияның қазба жұмыстары мен нақты геосаяси жағдайға байланысты. Археологиялық материал негізінен жазылған ақпарат көздеріне негізделген, географиялық жағынан да, уақытша да, белгілі бір табылғаннан да, екі жүз жыл бойы негізсіз уақытты аз уақытқа созады. Археологиялық материалға негізделген музыкалық аспаптарды

қайта құру, жоғарыда келтірілген түзетулерді ескере отырып, мүлдем басқа мәдениетке жататын қиялдың, білімнің, тәжірибенің және білімнің бұзылуына әкеліп соқтыратындықтан, мүмкін емес болса, кем дегенде өте қиын болып көрінеді. Анықталған пән бар болған мәдениеттен (уақыттың, тілдің, өмірдің, технологияның, діннің, саясаттың, ғылымның, білімнің) Соған қарамастан, реконструкцияның нәтижелері музей жинақтарында және басылымдарда құрметті орынға ие болды.

Осы уақытқа дейін қазақ музыкалық терминологиясы музыкалық немесе лингвистикалық әдебиетте де жеткілікті түрде көрсетілмеген. Қазір оның құрылуы музыкалық аспаптарды жетілдіру дамыту мен тығыз байланыста жүзеге асады, себебі бұл жалғыз «құжат» және осы музыканың материалдық ізі болып табылады. Қазақ халқының өміріндегі аспаптар мен аспаптық музыканың ерекше рөлі осы мәдени қабаттың терең тарихи жерін растайтын көптеген ежелгі мифтер мен аңыздарда көрінеді. Қазақ фольклорындағы бұл мифтер мен аңыздар терең мағыналық және сұлулықпен салыстыруға болады. Олар қазақ халқының этногенезіне қатысқан байырғы тайпалар мен халықтар тарапынан құрылған, өз кезегінде ата-бабаларының ең бай мәдени дәстүрлерінің көрінісі. Дәстүрлі діни жүйенің ажырамас бөлігі болып табылатын музыкалық мифтер мен аңыздар әлемнің ең жоғары деңгейінде музыкалық аспапты ғарыштық жасаушы және тасымалдаушы, таза энергияның дирижері ретінде музыкалық үйлесімді бүтін ғарышқа, табиғатқа және адамға біріктірді. Қазақтар сенім нанымна сәйкес, музыка аспаптары әлемдік тәртіптің тасымалдаушылары болып табылады, олардың ойыны ғарыш күштерінің теңгерімін сақтайды. Өмір сүретін энергия ағымымен бәрін қанықтыру арқылы аспаптар барлық тірі жануарлардың дамуын қамтамасыз етеді, осы дүниенің тіршілігін сауықтырады және адамдарға түсініксіз рахат сыйлайды. Аспаптар – қасиетті, олар мұқият тыңдаушылардың көңілін көтереді. Музыка аспаптары өзінің сиқырлап алар дыбыстарымен адамның жүрегін жұмсартады, ақпаратты «сөзсіз» таратып, мәңгі өмір сүруге қабілетті. Музыкалық аспаптар – бұл қасиетті, ол адамға және ғарышқа әсер етеді, сондықтан өмірлік салт-жоралардың қажетті құрамдас бөлігі болып табылады. Осы аңыздар өнердің мәгілігінің дәлелі.

Әдебиеттер

1. Қазақтың музыкалық аспаптары: альбом / Б. Сарыбаев «Казахские музыкальные инструменты»: альбом / Б. Сарыбаев. – Алматы: Жалын, 1978.
2. Жубанов А. «Музыкальный букварь». – 1935.
3. Теллов Б. «Психология музыкальных способностей» – М., 1961.
4. Юсуф Баласағуни «Кути-билиг» («Познание, ведущее к счастью», 1069–1070 гг.) в сутре «Золотой блеск».
5. Виноградов В.С. «Мир музыки Фикрета» Баку: 1983
6. Ариоменди А.Л. Дошкольное музыкальное воспитание. – М.:

«Прогресс». – 1989.

7. «Актуальные проблемы национальной музыковедческой науки» (избранные исследования и статьи) «Чокан Валиханов и духовная культура казахского народа».

8. Ветлугина Н.А. Возраст и музыкальная восприимчивость // Восприятие музыки / Ред.-сост. В. Н. Максимов. – М., 1980.

Мұстафаев Е.Ж.

Абай атындағы ҚазҰПУ, Алматы

КҮЙ ӨНЕРІНІҢ ТӘРБИЕЛІК МӘНІ

Осы түрлі сөз жаздым,
Қағаздың бетін қаралап
Ұнамдысын алыңдар,
Әр қалайда саралап.

Кете Жүсіп

Сонғы кездері күй өнерінің беделі түсе бастағандай. Теледидардан сахнағашығып, былқылдатып күй тартып отырған өнерпазды көрмейсің. Қасиетті қара домбыраның дауысы эстрада әндерінің арасында ғана тыңқылдайды да қояды. Радиоқабылдағышты қоссаң, диктор «Бүгін сіздер күмбірлеген күй мен қалықтаған ән тыңдайсыздар» дейді, бірақ таңертеңнен кешке дейін бір күй тыңдауға зар болып қала бересің.

2006 жылы Алматыда өткен «Күй керуені» атты күйшілер фестивалінен бері 13 жыл өтіпті, содан бері күй өнеріне мемлекет тарапынан ойдағыдай көңіл бөлінбей келеді. Ол фестивалді де ұйымдастырып, әр өңір күйшілерін бір сахнаға топтастырып, қазақтың күй өнерін әспеттеп, төрге шығарған ел азаматы Иманғали Тасмағамбетов болды. Соның ізінен «Мәңгілік сарын», «Қазақтың 1000 күйі» атты күй-антологиялары жарық көрді.

Күй алаңсыз тартылмай кетті деп отырғаным жоқ. Республикалық конкурстар өтіп тұрады, жабылудан аман қалған музыка мектептері мен музыка колледждерінде, жаңа Астана мен оңтүстік астанадағы жоғары оқу орындарында күй бөліміне түсіп, оқып жүргендер, құдайға шүкір, бар. Бірақ, көңіл толмайды да тұрады. Құдды тыңдарман мен көрермен күй өнеріне қарсы жорыққа шыққандай әсер қалдырады.

Сонғы уақыттарда білім саласы жайлы, білім беру әдісі жайлы, инновация технологиялары жайлы көп айтылып та, жазылып та жүр. Жоғары оқу орындарында, арнайы орта білім беретін орындарда, орта мектептерде жазылып жүрген мақалалар, ғылыми жұмыстар, барлығы дерлік тек білім беру туралы жазылады. Ал, тәрбие беру туралы аз айтылады. Білім беру мәселелерін жиі-жиі айтқанымыз сондай, жас ұрпақ тәрбиесі төңірегіндегі әңгімелер өмірдің ағымынан тысқары

қалып жатқан жайы бар.

Тәуелсіз Қазақ елінің жақсы атын әлемге таныту үшін алдымен тәрбиелі, содан соң білімді ұрпақ өсіруіміз әр мұғалімнің басты міндеті болуы тиіс. Қазіргі жаһандану заманында жастар эстрадалық жеңіл әндерге, шоу бағдарламаларға қызығып жүрген кезде ұлт тәрбиесіне жете мән берілмей жүргенін көзіміз көріп жүр. Қазақ ұлтының төл өнері күй, кисса-дастан, жыр, өсиет-термелердің теледидардан және радиодан, концерт сахналарынан сирек көрінуі ойлы азаматтардың жанын ауыртып жүргенін сезіп жүрміз.

Қазақтың күй өнері ғасырдан ғасырға, атадан балаға, ұстаздан шәкіртке, жең ұшынан жалғасып келе жатқан қайталанбас қасиетті өнер болып табылады. 2014 жылдың 28 қараша күні Париж қаласында өткен ЮНЕСКО-ның штаб-пәтеріндегі отырыста «Күй өнері – қазақ ұлтының ғана төл өнері. Домбырамен күй орындаудың қазақ халқының бірлігі мен өзіндік ерекшелігін, ауызбіршілігін сақтаудағы атқаратын маңызы зор» деген сөз жазылды. Сөйтіп, адамзаттың мәдени мұрасы болып саналатын 10 мұраның қатарына қазақтың күй өнері қосылып отыр. Бұл қазақ халқының ғана емес, қазақ өнерінің де мәртебесін көтере түспек және ұлтымыздың мәдени тарихына қосылған сүбелі үлес деу керек.

Біз, оқытушылар, балаға білім беру жағынан кенде емеспіз, бірақ тәрбие беруге келгенде ақсап жатамыз. Атақты А. Эйнштейннен сұрапты: «Баланы тәрбиелі етіп өсіру үшін не істеу керек деп ойлайсыз?» деп, сонда ол «Балаларға ертегі оқып беріңіздер» деген екен. Бұл нағыз ғұламаның сөзі деп айтар едік. Ертегі айтылған жерде ауыз әдебиеті де, жазба әдебиеті де, мәдениет те, тарих та, география да, музыка өнері де қамтылады. Ахмет Байтұрсынов атамыз да «Елді түзеу үшін бала оқыту ісін түзеу керек» деп айтып кеткен екен.

Біздің қозғайын деп отырған тақырыбымыз – «Күй өнерінің тәрбиелік мәні». Сіз күйді тыңдамай, білмей, түсінбей-ақ қойыңыз, домбыра тартпай-ақ қойыңыз. Күйдің тек атына ғана шолу жасай отырып, балаға өнегелі тәрбие беруге болады деп толық айта аламыз. Сөзіміз дәлелді болу үшін мысалдар келтіре кетейік:

1. ЮНЕСКО ұйымы «Қазақ халқының ата-бабалары осыдан бес мың жыл бұрын жылқы малын қолға үйреткен, сауып сүтін ішкен, мініп көлік еткен» деген деректі өз мұрағатына алтын әріппен жазып қалдырған болатын. Қазақ халқында 6 мың күй бар деп Ақселеу Сейдімбек ағамыз айтып кетіп еді. Қазір ғалымдар, өнер зерттеушілері «10 мың күй бар» деп айтып жүр. Сол күйлердің көпшілігі жылқы малына арналған.

Атап айтсақ «Көк ала ат», «Қара жорға», «Торы ат», «Қара қасқа ат», «Боз жорға», «Бозшолақ», «Майда жал», «Тел қоңыр», «Торы жорға», «Торы аттың кекіл қақпайы», «Торы жорғаның табақ тартуы», «Сал күрең», «Мың жылқы», «Ат жортақ», «Балжынгер», «Тепеңкөк», «Жетім торы», «Сылаң торы», «Көкбалақ», «Жібек жал», «Желқара», «Ат қалған», «Боз айғыр», «Жирен жорға», «Исатайдың Ақтабаны-ай»,

және т.б.

«Мың жылқы» Сүгірдің күйі.

«Он жылқы» емес, «Жүз жылқы» емес, «Мың жылқы». Жылқы малы сұлу, тәкаппар, қайратты, шыдамды, жүйрік жануар екені баршаға белгілі. Дүние жүзінде автомобильдің күшін жылқының күшімен есептейтіні белгілі. Ал енді, осы жануарға қыруар күтім керек, мезгілінде жемдеу, баптау, тарау, сылап-сипау, емдеу, бәйгеге қосу және т.с.с. Бұл жануарды күтіп-баптау еңбекқорлықты, сабырлықты, ақылды қажет етеді. Ертеде мың жылқы бір үйір болып есептелген, қазір олай емес. Қазір елу жылқыны, жүз жылқыны бір үйір деп айта салады.

1929–1933 жж. арасында Қазақ жеріне басшы болып И. Голошескин деген жауыз келеді де, өзімен бірге ашаршылық пен жұтты ала келеді. Ол «Асыра сілтеу болмасын, аша тұяқ қалмасын» деген жарлық шығарады. Сол кездері кедей деген қазақтың шамамен 50 қойы, бес сиыры, екі жылқысы болған екен. Ал, бай-бақуатты қазақтардың малының есебі болмаған, ұсақ мал мен ірі қараны айтпағанда, оншақты, тіпті одан да көп үйір жылқылары болған. Бағып-қағу мен мал басын көбейтудің қиын екенін жоғарыда айтып кеттік. Сондай байлығы бар қазақ оспадар жарлыққа қалай шыдап отыра алсын! Сөйтіп, 1930–40 ж.ж. арасында 3 млн. қазақ қырылады, ол сол кездегі қазақтардың жартысы болатын. Мінеки, Сүгір атамыздың бір ғана күйінің атынан жас ұрпақ мол тарих пен тәрбие ала алады.

Демек, біз жылқы малы мен күй өнерінің арасындағы тығыз байланысты көріп отырмыз. Бұл біздің ата-бабаларымыздың бай-бақуатты болғанын көрсетіп тұр, және де ұптымызға деген мақтаныш сезімін ұялатады.

2. Қазақ күйлерінің аттарында «ақсақ» сөзі жиі кездеседі. «Ақсақ құлан», «Ақсақ құла», «Ақсақ киі», «Ақсақ тоқты», «Ақсақ қаз» және т.с.с. Қазақ халқының ауыз әдебиетінде Қорқыттың қобызын көру үшін Арқадан жолға шыққан қырық қыз туралы аңыз бар. Қырық қыздың біреуі ақсақ болады. Сыр бойына сол ақсақ қыз ғана жетеді. Қалған отыз тоғыздың ажалы жол азабынан, ит-құстан, ыстық-суықтан, желден, басқа да табиғи апатынан жетеді.

Қазіргі Қызылорда облысы, Қармақшы ауданында, Сырдария өзенінің жағасында орналасқан Қорқыт кесенесінің маңында «Ақсақ қыздың» моласы тұр.

Бұл жерде айтылатын бір әфсана бар. Адамның төрт құбыласы түгел болмайды. Егер түгел болса, адам құдайды ұмытып кетеді, өзін өлмейтіндей көреді. Зағип жанды көргенде көздің қадірін білу, шалақты көргенде екі қолдың қадірін білу керек. Бейіттерде жазылған «Біз сендердей болғанбыз, сендер де біздей боласыздар» деген жазу ел аузында қалған көне сөздердің бірі болып есептеледі. Адам өзінің ажалды екенін түсініп, біліп жүргені абзал. «Ақсақ» сөзінің мағынасын да осы ойдың төңірегінен іздеген дұрыс деп ойлаймыз.

3. «Аққу» күйі. Бұл киелі құсқа арнап күй шығармаған күйші кемдекем. Аққу сыңарынан айрылғанда, өзін биіктен жерге тастап өлтіреді

екен. Бұл күй адамдарға «тату болындар, махаббаттарың мәңгі болсын, бір-біріннен айрылмаңдар» деген ізгі ой тастайды.

4. Халық күйлері «Кеңес»

Ертеректе әр ауылдың өз кеңесі болған. Ауыл ақсақалдары мезгіл-мезгіл жиналып елде болып жатқан жаңалықтарды айтып отырған. Жастардың саналы тәрбие алу мәселелері, әлеуметтік мәселелер туралы, отбасы жайлы әңгімелер кеңестің өзекті тақырыбы болған.

5. «Байжұма» атты күйлер.

Бұл атаудағы күйлер көптеген күйші-композиторлардың шығармашылығынан елеулі орын алған.

Ертеде қазақтар жұма күні ат шаптырып, ас берген. Көрші ауылдардың халқын қалдырмай шақыратын болған. Сойылған малдың көптігі сондай, табақ тартуға жылқы малын пайдаланған. Бұл айғақ біздің ата-бабаларымыздың қонақжайлылығын, жомарттығын, ағайынға, көршіге деген жақсы қарым-қатынасын көрсетіп тұр. Сондықтан күйдің атын «Байжұма» деп қойған.

6. «Ақжелең» атты күйлер.

Ел арасында Қазанғап күйші алпыс екі тарау «Ақжелең» күйлерін тартқан деген дерек бар. «Желең» сөзі «жеңіл, ашық» деген мағынаны береді. Жеңіл киініп алған адамға, «желең жүрсің ғой» дейді. Адамда алпыс екі тамыр бар деп айтылады. Алпыс екі «Ақжелең» болып аталуын да осыған жоримыз. Демек, «Ақжелең» атты күйлер ақжарқын, ашық, қарапайым, елгезек болуға үгіттейді деп түсінеміз. Адамның әр тамырына күй арқылы жол табу деген мағынада тартылған деп ойлаймыз.

7. Құрманғазы «Аман бол шешем, аман бол»

Күйші күйін анасына арнаған. «Жұмақтың кілті ананың табанының астында» дейді дана халық. Күйдің атына жете мән бере отырып, жас ұрпаққа ананы сыйлауды, құрметтеуді үйрету әр саналы, тәрбиелі азаматтың парызы дер едік.

8. Қорқыттың күйі «Башпай»

«Бұл күй – Қорқыттың өлер алдында шығарған соңғы күйі» дейді халық. Қорқыттың аяғы байқамай қарындасына тиіп кетеді. «Мені көмгенде, башпайымды далаға шығарып көміндер, ит-құс жеп кетсін» деп Қорқыт өле-өлгенше өзін кінәлі санап өткен екен дейді.

Бұл жерде біз қарындасқа деген ізгі құрметті көреміз. Ал, қарындасқа құрмет сөзінің қасында ана, әже, әпке, жеңге, жар, қыз, құдағай, құдаша, жалпы әйел затына деген құрмет көрініп тұр.

9. Құрманғазы «Кісен ашқан».

Бұл күйдің атымен Құрманғазы ағамыз кейінгі ұрпаққа ой тастап кеткен. Күй ағасы «Менің қолым мен аяғымда кісен бар, біз орыс империясының боданымыз. Бодандықтан бостандыққа жету керек. Кісенді ашындар, болашақта қазақ тәуелсіз ел болу қажет, осы күйді тыңдай отырып, қазақ халқының басынан өткерген тағдыр-тауқыметін біліп жүріндер, егемендікке ұмтылындар» деп айтып тұрғандай.

10. Құрманғазы «Қызыл қайың»

Құрманғазы түрмеден қашып келе жатады да, үлкен қызыл қайыңды көреді. Қайыңның түбіне барып тығылады, қутыншылар көрмей, өтіп кетеді. Үйіне аман-есен келген соң «Қызыл қайың» деп күй шығарады. Күй тек бір ағашқа арналған деп айтсақ, ол саяз ойлау болар еді. Атамыз қазақтың тау-тасы, ағашы, өзен-көлі, жалпы қазақ даласының табиғатына риза болып тұр. «Мені орыс қутыншыларынан қорғап қалған қазақтың бай табиғаты» деп айтқысы келгендей әсер қалдырады.

11. Халық күйі «Нар идірген»

Бұл күй әр өңірде әр түрлі нұсқада тартылады. Тарихын қысқаша айта кетейік. «Бір байдың түйесінің ботасы өліп, нәімей қояды. Бай күй тартып, идірген өнерпазға қызымды беремін дейді. Сол жынға өнерін көрсету үшін бір шал, бір жігіт, бір жас бала келеді. Үшеуі кезекпен күй тартады. Шал өз күйімен нарды идіріп жібереді. Шалға тигісі келмеген қыз түйенің желінін қысып ұстап, кезек жігітке келгенде сауа бастайды. Жас бала қызға қолым жетпеді деп өкініп күй тартады».

Осылай «Шалдың тартқаны», «Жігіттің тартқаны», «Баланың тартқаны» деген атпен «Нар идірген» күйі ел құлағында қалды. Жоғарыда айтып кеткендей, бұл күй өнері мен жан-жануардың байланысын көрсетеді, әрі домбыра аспабының қасиетін аша түседі.

12. Сейтектің күйі «Заман-ай».

Күй 1915–16 ж.ж. шыққан. Бірінші дүниежүзілік соғыс жүріп жатқан кез болатын. Орыс әскерлері қазақ даласына келіп, зорлықпен ер адамдарды окоп қазуға деген желеумен айдап алып кетіп жатады. Қазақ халқының басына түскен сол зұлматты көзімен көрген Сейтек «Заман-ай» деп, зарланып күй шығарады. Бұл күйді күй-жоқтау деп айтуға болады.

Біз аз ғана мысал келтірдік. Енді, «Күй» сөзінің этимологиясына да бір тоқталып өтейік. Қазақ жағдай сұрасқанда «Күйлі-қуаттысыз ба?» немесе «Көңіл күйіңіз қалай?» дейді. Демек, «күй» сөзі тек бір адамның ғана емес, бір отбасының, бір ауылдың, бір өңірдің, жалпы бүкіл халықтың көңіл-күйі, тұрмыс-тіршілігі деп түсінген жөн. Жоғарыда айтылған он мың күйдің атына шолу жасай отырып, талғампаз тыңдарман қазақ ұлтының терең тарихымен таныса алады.

«Өткенге топырақ шашсаң, болашақ сені таспен атады» дейді данышпан қазақ. Біз қазақтың күй өнері арқылы келер ұрпаққа оң тәрбие бере алсақ, біздің болашағымыз да жарқын болары сөзсіз. Тәрбиелі ұрпақ қана елімізді ұшпаққа шығара алады. «Ұлт тәрбиесі – ұлттық өнерде» дегенді астын сызып айтқымыз келеді.

Әдебиеттер

1. kaztag.info/news/detail.php?ID=322764
2. Сейдімбек А. Күй-шежіре. – Алматы, 1992.
3. Мұстафаев Е. Күй өнері және тәрбие. – Алматы, 2018.

КҮЙ ӨНЕРІНДЕГІ «ҚОҢЫР» ЖАНРЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ

Музыка – өнер әлеміндегі күрделі саланың бірі. Бірақ осының сыртында музыканттар зерттемеген, музыканттар қол сұқпаған көптеген дыбыстар бар. Қазақ халқы сол дыбыстардың әрқайсысына ат қойып таңбалапты: сырқырап тұр, шырылдап тұр, ысылдап тұр, шыркырап тұр, барылдап тұр, қырылдап тұр, дырылдап тұр, ызындап тұр, т.с.с. Бұл дыбыстар музыканттар пайдаланатын дыбыстардан тысқары. Бірақ осындай дыбысқа ат қоюда, қазақ жүздеген сөз шығарған екен. Әлде кең табиғатта жүргендіктен жасады ма, әлде бір басқа да жағдай бар ма?! Соған қарағанда, қазақ халқы дыбысқа, соның ішінде «қоңыр үнге» ерекше мән берген болуы керек.

Бұл мақаламызда осынау қасиетті «қоңыр» сөзінің мән-мағынасына, дыбысқа қатысты қыры және дәстүрлі күйшілік, әншілік өнеріміздегі «жанр» ретінде қалыптасуы жөнінде жан-жақты қарастырмақпыз.

Қазақта ертеден келе жатқан қасиетті «қоңыр» деген сөздің философиялық мағынасы зор. Себебі «қоңыр» – тек музыка аспабынан шығатын дыбыс бояуының (тембрі) ұғымынан басқаша, табиғи қолданыста ауқымы кең ұғым. Музыкадағы «қоңыр күй», «қоңыр ала», «қоңыр қаз», «алқоңыр» деген атаулар әрбір жеке ән-күйлердің саз-сарынын анықтайды. Құлаққа жағымды, жайлы, ұнамды қоңыр сөзі тұрмысқа, әл-ауқатқа, дыбысқа қатысты айтылады. Адамның көңіл-күйін, рухын, мінез-құлқын бейнелейтін кейбір жайттарды «қоңыр қалыптағы күй» – дейді.

Қоңыр аба, сазды жайлап,

Сапырып сары қымыз, бие байлап.

Шілінгір, ыстық та емес, суық та емес,

Самал жел, қоңыр салқын тұрған айлап (Қызыр Момбекұлы, 1920 жыл)

Бұл өлеңдегі қоңыр салқын сөзі ауа райының ыстық та емес, суық та емес, адам тұрмысына жайлы жағын бейнелеп тұр.

Қоңыр – деген қазақ үшін аса ерекше ұғым. Ол тек музыкалық, үндік ерекшелік ғана емес, бояу түсі, көрініс, ой өрімі де сияқты. Қоңыр түс көз шағылатын аппақтан да, көз қорқатын дұр қарадан да ұтымды. Қоңыр аса қатты байқалмайтын, көрінбейтін түс болғанымен, оның арғы адамзат тарихында, мәдениетінде үлкен танымдық қызмет атқарған.

Өзге ұлттардың танымында қоңыр түсі өзіндік мәнге ие. Ежелгі египеттіктер бұл түсті ерекше кастерлеген. Біріншіден, олардың өздерінің қоңыр түсті болуына байланысты, екіншіден, топырақтың түсі, яғни египеттіктер үшін байлықтың түсі болып саналған. Еуропа

жұрты әуел баста бұл түсті онша жақтырмаған. Қоңыр түсті киімді тек қана кедейлер киген. Бұл түс – еуропалықтар үшін жердегі балшықтың түсімен байланысты болғандықтан, олар үшін «настықтың», кедейліктің символын білдірген. Алайда Еуропа тарихына буржуазия деп аталатын әлеуметтік топтың келуімен, бұл түске деген көзқарас та өзгереді. Олар қоңыр түсті киім киген, бұның өзіндік сипаты болып, қоңыр түсі енді «өзіне деген сенімділіктің», «тұйықтықтың» символына айналады. Ислам мәдениетінде қоңыр құлдыраудың белгісі ретінде қабылданады, ал христиан әлемінде рухани қазаның символы болып табылады. АҚШ-та 1980 жылдары, яғни үрейлі кездерде адамдар сұр, қара, көк түсті киім кесе, ал 1990 жылдары, яғни американдықтар үшін тыныш уақытта адамдар қоңыр киім киген екен. Қоңыр түсі – АҚШ халқы үшін тыныш өмірдің, сенімді болашақтың, қаржылық тұрақтылықтың белгісі болғанға ұқсайды.

Азия халықтарында да бұл түстің орны бәлек. Мысалы, филиппиндіктердің мына аңыз олардың шығу тегімен байланыстырылады: «Құдай саздан өзіне керекті бір мүсін жасап, оны пешке салады екен. Бірінші мүсінді мезгілінен бұрын алады, одан ақ адам пайда болады. Екіншісін ұзақ ұстағандықтан, ол күйіп, қарайып кетеді. Ал үшінші мүсінді пеште қанша уақыт керек, сонша ұстайды. Сол мүсіннен құдай қоңыр адамдарды, яғни филиппиндіктерді жаратыпты». Жапон императоры жасыл-қоңыр түстес киманоны қыс мезгілінде, ал қоңыр-сұр киманоны жаз мезгілінде киген екен. Жапон тілінде қоңыр түсін нақты атайтын номинатив жоқ екен, олар көбіне «шай түстес» немесе «түлкі түсіне ұқсас» т.с.с. соның тұрпатына жуық сөздермен атайды екен. Еуропаның көптеген тілдерінде қоңыр түсінің шығуын жанған немесе күйген нәрсенің түсімен байланыстырады. Ал қазіргі гректерде қоңырдың реңкін беретін түстердің барлығын кофе түстес деп атайды. Ал эскимос халқы қоңыр түсі дегенді мүлдем білмейді екен. Сонымен бірге, қазақ тілінде қоңыр сөзі жота, төбе, таулардың атауымен жиі тіркеседі. Қоңыр төбе, Үш қоңыр, Қоңыр т.б. оронимдер.

Қазақ қара торы баласын ханнан да ыстық санайды. Тіпті ақындар ондай балаларды да қоңыр деп атайды екен [1, 8-б.].

Қоңыр сөзінің мағынасы терең, сан қырлы және қырынның өрісі ұшан-теңіз. Оның рухани қыры бар. Мәдени аспектіде қоңыр ұғымы әсіресе кеңірек көрініс тапқан. Сондай-ақ бұл сөздің дінге де қатысы бар деген пікірлер соңғы кезде кейбір зертеушілер тарапынан айтыла бастады. Мысалы, ақын, мәдениеттанушы Оралтай Білаловтың қоңыр сөзіне қатысты концепциясы төмендегідей: «Ұлттық ділдің өзіндік иммундік жүйесі бар. Ол иммундік жүйе халықтың, ұлттық рухани энергетикалық-эгрорлық өрісінің аясында пайда болады. Эгрорлық немесе рухани энергетикалық өріс халықтың ел болып, тарих аренасына шығуынан біраз бұрын (инкубациялық кезең) халықтың аспандағы Иесі (Түркі елдеріне қатысты айтсақ, Көк Тәңірі) және басқа да иелерінің тарапынан жасалынатын манифестация

нәтижесінде біріншіден, және халықтың өз тарапынан жасалатын манифестациядан пайда болады. Ал түркі елдерінің, оның ішінде қазақтың рухани энергетикалық, эгзорлық өрісі «қоңыр»-деп аталады. Құдайлар мен басқа иелердің өз манифестациясын қалай жасайтынын айтып беру тұрмақ, пайымдау, дәлірек айтқанда, шет жағасын түйсіну оңай емес. Қазіргі кезде ғылымның білетіні «пассионарлық дем салынуы» (пассионарный талчок). Сондықтан құдайлар мен иелер тарапынан жасалатын манифестацияны қоя тұрып, халықтың өз тарапынан жасалатын, эгзорды қалыптастырып, дамытып нығайтуға бағытталған манифестацияға келейік. Бұл былай алып қарағанда, онша күрделі де емес сияқты. Ата дәстүрді ұстану, оның шартын сақтау, дамыту, өз дінінің жөн-жоралғысын, рәсімін күнделікті тіршілікке қолдану, әр адамның өз күш-жігерін ұлттық мүддеге жұмсауы т.б. Сөйтіп эгзорлық өрісті, яғни Қоңырды байыту. Нәтижесінде Қоңыр Байқоңырға айналуы мүмкін. Негұрлым ұлттық эгзорлық, яғни рухани энергетикалық өрісі күшті болса, соғұрлым ұлттық ділінің иммундік жүйесі мықты болады... Халықтың ділі жоғары күш Иелері, Киелерімен өте тығыз байланыс-бірлікте түзіледі. Елдің ұлттық боп ұюына, адамдардың бір-біріне пейілінің түзу болуына шапағатын тигізіп тұратын киелі өріс (аура) әрбір ұлтта бар. Түркі тілдес елдерде, оның ішінде қазақ халқында ол киенің атауы – Қоңыр».

Қазақтың белгілі көрнекті ақындары да «қоңырды» өз шығармаларына арқау еткен екен. Солардың ішінен Ж.Нәжімеденовтің «Қоңыр түс» өлеңін мысал ретінде қолданып отырымын.

Қоңыр шешем қоңыр кешіті жамылып,

Көзін сулап қалып еді қамығып.

Қоңыр жолға түсіп едім мен өстіп-

Қоңырқай ой маза берер емес түк.

Қоңырайып жатыр алда жол әлі,

Кеудем кейде қоңыр күйге толады.

Қоңыр әнмен қазақ бесік тербетіп

Өргізіпті-ау қоңыр-қоңыр баланы.

Қоңыр күті, қоңыр дала, қоңыр үн...

Қоңыр күймен өтіп жатыр өмірім.

Қоңыр күзде қоңыр шаруа күйбеңмен,

Қоңсы қонған қоңыр қызға үйленгем.

Қоңыр-қоңыр күй тыңдап ем жасымда,

Шешем қалды қоңыр төбе басында.

Қоян жонға қоңыр ымырт түскенде,

Қоңырайып отырамын үстелге... – деп жырлаған екен.

Қоңыр сөзінің қазақ үшін киелі де қастерлі ұғым екенімен ешкім дауласа қоймас. Жалпы қоңыр сөзі – тіршілік бастауымен, халықпен, табиғатпен, баламен тығыз байланысты. Қоң – бала мағынасында, қоңырым, қоңыр қозым т.б. Қоң – ел, қоңдыгер, қанды, қоңырат т.б. Қоң – малға қатысты, кой, конь, т.б. Қоң – мифонимдер, Қамбар, Йасон, Айсан, аргон, т.б.

Бұл сөздің басқа мағыналарын былай қоя тұрып, тек музыкаға қатысты қырына тоқтайтын болсақ, оның өзі сан түрлі, керемет күрделі. Қазақ халқының дыбыс идеалы қоңыр үн боп саналады. «Қоңыр» деп жұмсақ, майда, мол, құлаққа жағымды, әуезді үнді айтады. Қоңыр күйлер философиялық ойға құралып, көбінесе өмірдің ойлы, мұңды сәттерін толғайды. Сол арқылы тыңдаушыны сабырға шақырады немесе өмірдің мән-мағынасын зердеге ұлатады.

«Қоңыр» деп күй өнеріндегі белгілі бір жанрды да айтуға болады. Қазақтың күйшілік өнерінде қоңыр деген атпен көптеген шығармалар кездеседі. Алтайдан Атырауға дейінгі байтақ даланың барлық өлкелеріне кең тараған үрдіс деп айтуға болады. Қытайдағы қазақтарда «Алпыс екі қоңыр»-деген тұтас бір күйлер топтамасы бар. Оны бір адам шығарды ма, алпыс екі адам шығарды ма, ол жағы бізге белгісіз. Сонда осыншама адамды бір бағытқа жұмылдырған, бір тақырыпта тоғыстырып, тебіренткен «қоңыр» деген нендей күй екен өзі?! [1, 3 б.].

«Баян-Өлгей қазақтарының домбыра және сыбызғы күйлері» атты жинағында 62 тармақты қоңыр деген күйдің шығу тарихы жөнінде төмендегідей аңыз келтіріледі.

«Жер ортасы жасқа жеткен, дәулетіне әулеті сай, бір байдың жарық дүниде жарғақ құлағы жастыққа тимей армандағаны шыр еткен бала даусын есту екен. Ақ сақалын тарамдап, Алладан тілегені кейінгі ізін жалғары, әке түтінін өшірмей келер күнге жалғастырушы бала болыпты. Өстіп жүргенде күндердің бір күнінде бәйбіше жүкті болып ұл табады. Шексіз қуанышқа бөленген бай, ұлына арнап бүкіл төңіректі түгел қамтыған үлкен той жасайды. Бұл тойға аты шыққан талай палуан, жорға мен жүйрікті үйірі мен айдаған талай бай да келеді. Әр рудан келгендерге арнап бай бөлек-бөлек үй тіктіріп күтуші тағайындайды, етті атпен тартқызып, қымызды сел қып ағызады. Бай өз тойында басқадан артық байлығын танытып, ұлан-асыр тойына қоса даңқын асыру үшін бәйгеге 62 қоңыр жорға қосады. Осы 62 қоңыр жорға жарысқа қосылған талай жүз жорғаның ішінен біркелкі суырылып шығып, араларына бөтен жорға түсірмей, бірінен соң бірі алдымен келеді. Сөйтіп жорға жарысында алдыңғы 62 орынды байдың жорғалары алады. Байдың бірінен-бірі өткен 62 қоңыр жорғасына арналып осы күйлер шығыпты-мыс»-дейді [2, 85-б.].

«Қоңыр» – адам дауысының я музыкалық аспаптың қою, барқыт тембрін (қоңыр дауыс), ішекті аспаптың төменгі регистрін немесе төмен бұралуын (қоңыр бұрау) сонымен қатар, музыкалық шығарманың медитациялық, пәлсапалық-пайымдық күйін немесе этосын (қоңыр күй) білдіретін қазақтардың дәстүрлі музыкалық эстетикасына тән кең мағыналы ұғым [3, 74-б.].

Қоңыр, Алқоңыр, Майда қоңыр, Жай қоңыр, Жайма қоңыр, Наз қоңыр, Арбиян қоңыр, Жолаушының қоңыр күйі атты туындылар ән-күй өнерімізде баршылық және бұл туындылардың ортақ тұсы «қоңыр» жанры. Қоңыр – қазақтың ән-күй өнерінде дәстүрлі жалғасқан жанр. Бұл күйдің негізгі тақырыбы жастық ұлғайған, жан дүниенің, өмірдің

базарынан қайтқан қоңырайған кезеңін суреттейді. Сонымен қатар, күйге тональді өзгерістер беру арқылы аумалы-төкпелі заманын әуездейді. Бұл батыс күйшілік мектебі күйлеріндегі қоңырлату ерекше стилі [4, 242 б.].

Бұл дәстүр қазіргі заман композиторларының шығармашылығында да кең орын алған. Қ. Ахмедияров, А. Жайымов және т.б. композиторларымыздың «Қоңыр» атты күйлері осы сөзімізге дәлел бола алады. Бір сөзбен тұжырымдағанда «Қоңыр» ұғымы жұмсақ, жағымды әуезділікті білдіреді. «Қоңыр» деп аталатын туындылардың дені байсалды, мұңды, салиқалы боп келеді. Мақаламызды қорыта келгенде айтарымыз, бұл жанр халқымыздың ділі, тілі, болмысы және кәсіпкерлі өнерімен біте қайнасып келешектеде дами беретіндігі сөзсіз.

Әдебиеттер

1. Нәжімеденов Ж. Қоңыр және домбыра (домбыра үнінің акустикалық ерекшеліктері): монография. – Алматы: ҚазМӨҒЗИ, 2005.
2. Есенұлы Айтжан, Елеусізқызы Гүлперизат Күй керуені. – Алматы: «Өлке», 1997.
3. Қазақстанның музыкалық дауысы / Құрастырған: Жәния Әубәкірова – Алматы: «RUAN» баспа компаниясы, 2014.
4. Қаршыға Ахмедияров. Күй толғау // Құрастырған: К.Сахарбаева. – Алматы: «Елтаным баспасы», 2016.

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТТЕР / СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Kolltveit Germund – Dr. Art. (University of Oslo), independent researcher (Fjellstrand, Norway)

Алиия Асель Кайратовна – өнертану ғылымының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы, Халық музыкасы факультеті, «Домбыра» кафедрасының оқытушы (Алматы қ., Қазақстан)

Байбосынова Ұлжан Малікайдарқызы – ф.ғ.к., жыршы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Франция әдебиеті мен өнері орденінің кавалері

Гершкович Яков Петрович – археолог, д.и.н., ведущий научный сотрудник Национальной Академия наук Украины (г. Киев, Украина)

Далбағай Гүлфайруз Есімханқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы «Домбыра» кафедрасының аға оқытушысы (Алматы қ., Қазақстан)

Жайлыбаев Дәулет Жақсымұратұлы – гуманитарлық ғылымдар магистрі, Еуразия ғылыми-зерттеу институтының аға ғылыми қызметкері (Алматы қ., Қазақстан)

Жақыпбек Нургул Бижанқызы – магистр искусствоведческих наук, Старший преподаватель Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы (г. Алматы, Казахстан)

Жұмашова Ақлима Абдуллақызы – т.ғ.к., «Отырар мемлекеттік археологиялық қорық-музейі» РМҚК, этнография, әдебиет және мәдени-көпшілік іс-шаралар бөлімінің меңгерушісі (Түркістан обл., Қазақстан)

Жүзбаева Гаухар Нәрікбайқызы – «Әзірет Сұлтан» мемлекеттік тарихи-мәдени қорық музейінің экскурсоводы (Түркістан қ., Қазақстан)

Жүзбай Жанғали Әлімханұлы – Қазақ Ұлттық өнер университеті «Домбыра» кафедрасының профессоры (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)

Ибадуллина Нұрлы Қалданқызы – гуманитарлық ғылымдар магистрі, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінің аға ғылыми қызметкері (Алматы қ., Қазақстан)

Каменский Автономной Николаевич – специалист по музыкальной археологии Автономной некоммерческой организации «Центр

музыкальных древностей В.И. Поветкина» (г. Великий Новгород, Российская Федерация)

Қайратұлы Рүстем – өнертану ғылымдарының магистрі, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінің жетекшісі (Алматы қ., Қазақстан)

Қожахан Жансая Нұрханқызы – гуманитарлық ғылымдар магистрі, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейі Ғылым бөлімінің жетекшісі (Алматы қ., Қазақстан)

Мирзабекова Айман Үсенқызы – ОҚО тарихи-мәдени этнографиялық орталықтың ғылыми қызметкері (Түркістан қ., Қазақстан)

Муратова Зулфия Алиевна – PhD искусствоведения, заведующий отделом музыкального искусства Института искусствознания Академии наук Республики Узбекистан, с.н.с. (г. Ташкент, Узбекистан)

Мұстафаев Ерболат Жұмашұлы – Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, «Өнертану» саласының қауымдастырылған профессоры, Абай атындағы ҚазҰПУ «Музыкалық білім және хореография» кафедрасының аға оқытушысы, күйші (Алматы қ., Қазақстан)

Нұрпейісова Светлана Құспанқызы – Атырау облысы тарихи-өлкетану музейінің сектор жетекшісі (Атырау қ., Қазақстан)

Нүркенов Рүстем Шахымұранұлы – өнертану ғылымдарының магистрі, «Күйшілер Одағы» Республикалық қоғамдық бірлестігінің төрағасы (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)

Садықов Сәлімгерей Бақытғалиұлы – ҚР мәдениет қайраткері, профессор, Д.Нұрпейісова атындағы халықтық музыка Академиясы, Атырау музыка колледжі (Атырау қ., Қазақстан)

Салихова Лаззат Естеновна – Атырау облысы тарихи-өлкетану музейі, Экскурсиялық-бұқаралық жұмыс бөлімінің меңгерушісі (Атырау қ., Қазақстан)

Сартқожаұлы Қаржаубай – филология ғылымдарының докторы, профессор, түрколог, Түркология және алғайтану ғылыми-зерттеу Орталығының директоры (Нұр-Сұлтан қ., Қазақстан)

Сүлейменов Абзал Батырбекович – гуманитарлық ғылымдар магистрі, Ықылас атындағы халық музыкалық аспаптар музейінің ғылыми қызметкері (Алматы қ., Қазақстан)

Тазабекова Асель Нурмузановна – младший научный сотрудник Карагандинского областного историко-краеведческого музея (г. Караганда, Казахстан)

Тауасарова Дилорам Рахимовна – ОҚО Тарихи-мәдени этнографиялық орталықтың ғылыми қызметкері (Түркістан к., Қазақстан)

Тәжекеев Әзілхан Әуезханұлы – PhD доктор, Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университетінің «Археология және этнография» ғылыми-зерттеу орталығының жетекшісі (Қызылорда к., Қазақстан)

Тортонова Гульнур Шалатаевна – Семей қаласының облыстық тарихи-өлкетану музейі, «Семей аймағының тарихы» бөлімінің жоғары дәрежелі маманы (Семей к., Қазақстан)

Шәріпбаева Ақнар Тәттібайқызы – Д. Нұрпейісова атындағы Академиялық қазақ халық аспаптар оркестрінің солисті (Атырау к., Қазақстан)

Шохаев Қуаныш Әбдіхалиұлы – Қазақ ғылыми-зерттеу мәдениет институтының г.ғ.м. археологы (Түркістан к., Қазақстан)

Чотбаев Айдос Ерболатович – старший научный сотрудник Института археологии им. А.Х. Маргулана (Алматы к., Казахстан)

ҚЫСҚАРТУЛАР ТІЗІМІ / СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

1. AS USSR – Academy of Sciences of the Soviet Union
2. ICTM – International Council of Traditional Music
3. ISGMA - International Study Group on Music Archaeology
4. LEC – languette encadrée
5. LHC – languette hors du cadre
6. АН СССР – Академия наук СССР
7. ҒА – Ғылым академиясы
8. ЛТМЖКИ – Ленинградтық театр, музыка және кинематография институты
9. КСРО – Кеңестік Социалистік Республикалар Одағы
10. КСРО ҒА – Кеңестік Социалистік Республикалар Одағының ғылым академиясы
11. Қазақ КСР – Қазақ Кеңестік Социалистік Республикасы
12. Қазақстан ХШДЖК – Қазақстан Халық шаруашылығының жетістіктер көрмесі
13. ҚР – Қазақстан Республикасы
14. МТМИ – музей театрального и музыкального искусства
15. МЭ – музей этнографии
16. РАН – Российская академия наук
17. РҒА АЭМ – Ресей ғылым академиясының Ұлы Петр атындағы антропология және этнография мұражайы
18. РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика
19. РФ – Ресей Федерациясы
20. РЭМ – Ресейдің этнографиялық мұражайы
21. СПМТЖМӨМ – Санкт-Петербург мемлекеттік театр және музыка өнері мұражайымен
22. СССР – Союз Советских Социалистических Республик
23. ХАЭЭ – Хорезм археологиялық-этнографиялық экспедициясы
24. ЮНЕСКО – ағыл. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Қ. Сартқожаұлының «Алтайдан табылған ...»
мақаласына қатысты суреттер



1-сурет. Жарғыланты
Қайырхан үңгірі



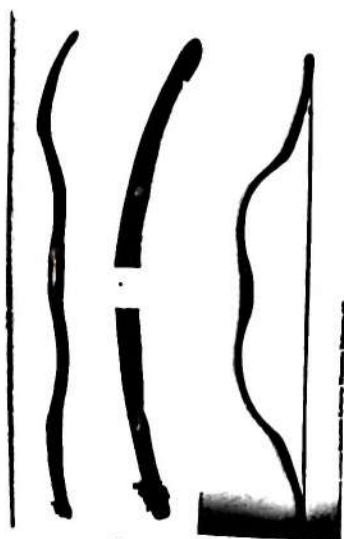
2-сурет. Ер қаңқалары



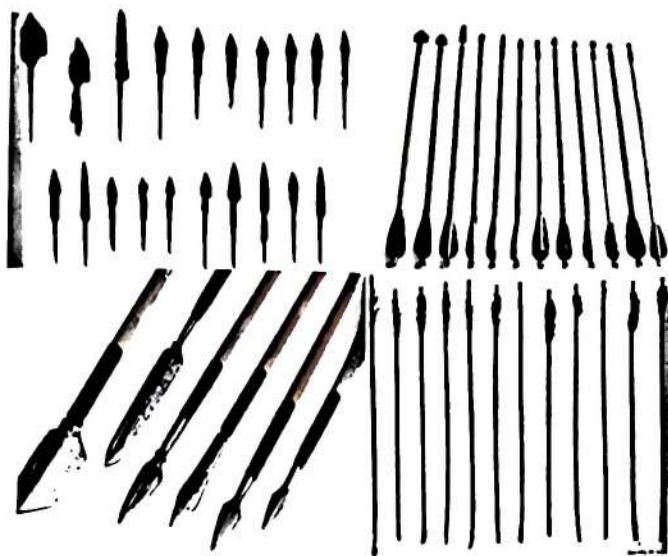
3-сурет. Ер қаңқалары



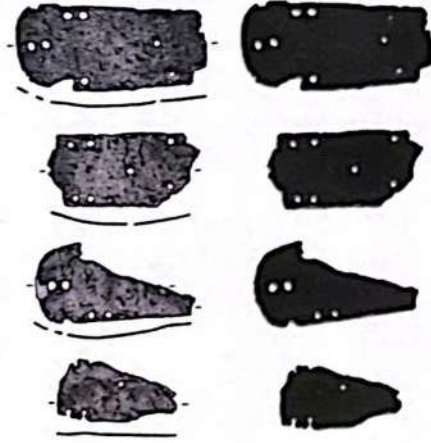
4-сурет. Темір үзеңгі



7-сүрөт. Садак



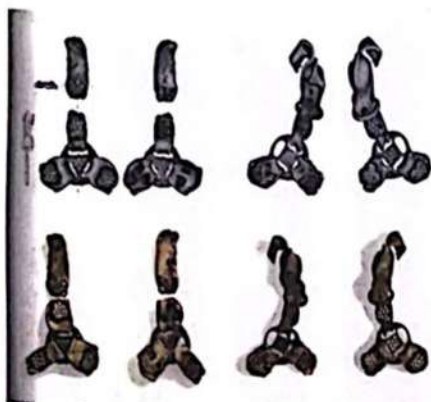
8-сүрөт. Охотар



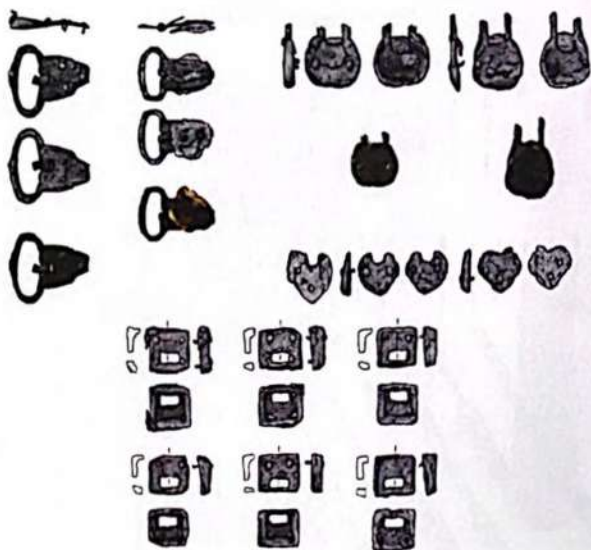
5-сурет. Сауыт пластинкалары



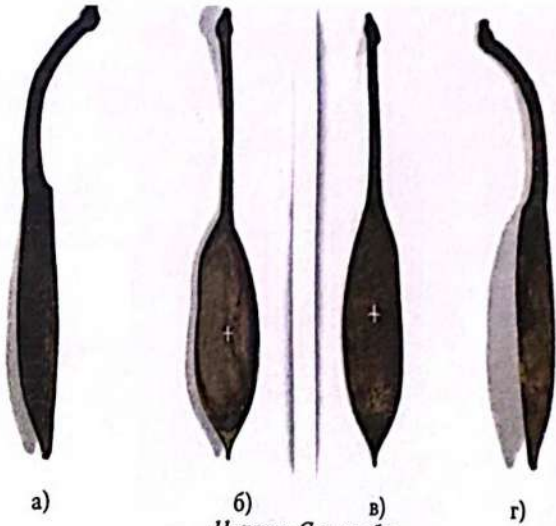
6-сурет. Қарамсақ



9-сурет. Қорамсақ бекітетін шығырлар



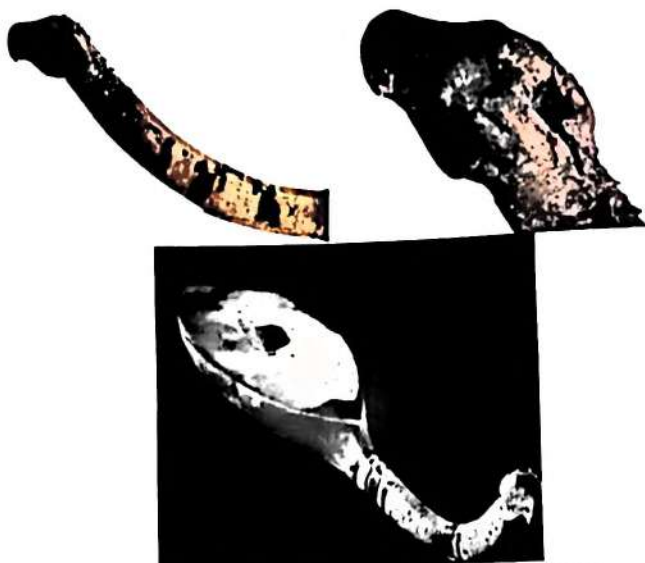
10-сурет. Кісе белдік



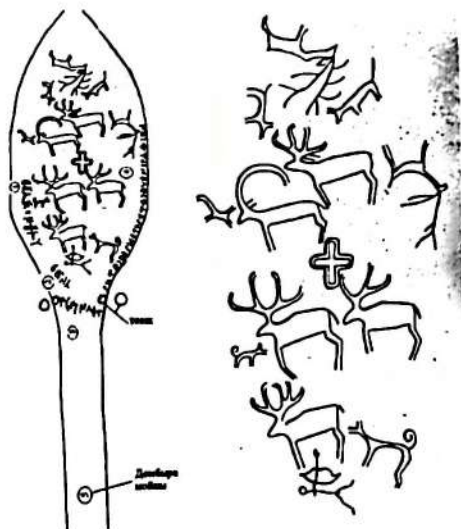
11-сурет. Саз аспабы
 а) Саз аспабының оң жақ қабырғасы
 б) Бет жағы
 в) Артқы жағы
 г) Сол жағы



12-сурет. Саз аспабының тиегі, шынағы



13-сурет. Саз аспабының мойыны, басы, шанағы



14-сурет. Шанақтың сыртқы бетіндегі сурет және жазулар



15-сурет. Аспабтың мойынындағы жазу



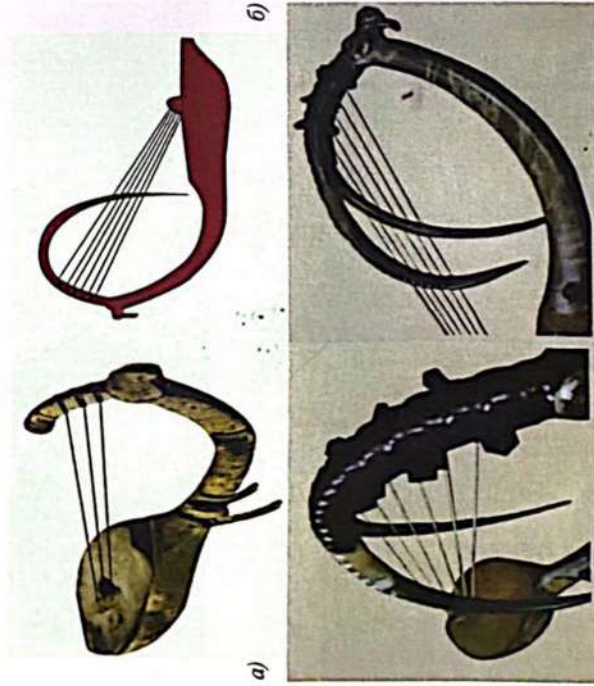
16-сурет. Екінші жазудың мәтіні.



17-сурет. Төртінші жазу мәтіні



18-сурет. С. Шульц ханумының жасағыртпасы



19-сурет. Д. Ганмурзеттің жасағыртпасы

- а) Түпнұсқаны жасағыртқан түрі
б) Саз аспабын моңғолдандырып жерсіндірген жасағыртпасы



а)

б)

в)

г)



20-сурет. Арфа іспеттес ежелгі саз аспаптары
 а) Пазырық аспабы (Таулы Алтай)
 б) Сармат аспабы (Украина, Ольви)
 в) Шығыс Түркістан (Батыс Қытай), Янхай аспабы.
 г) Батыс Сібір. Хаңты халқының «Торопюх» атты аспабы



21-сурет. Шығыс Түркістан.
Хотонның Жауылуқ (жақындық)
қорымынан табылған гүл күлкіру. Б.з.б 475-221жж.



22-сурет. Саз аспабы. Қ.Сартқожаулының жайғыртасы

Иллюстрации к статье А. Чотбаева «Каракаба, курган №12 ...»



*Рис. 23. Долина реки Каракаба,
где расположены уникальные памятники*



*Рис. 24. Погребальная камера с нетронутым
погребением в Кургане №12*



*Рис. 25. Музыкальный инструмент положенный
рядом с погребенным воином*

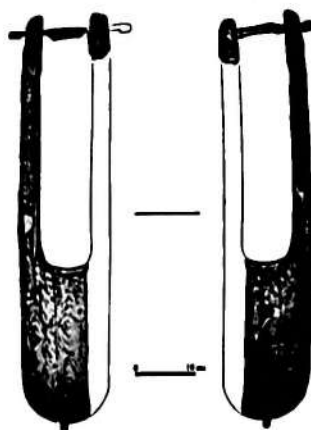
Ә.Ә. Тәжесевтің «Біздің дәуіріміздің ...» мақаласына қатысты суреттер



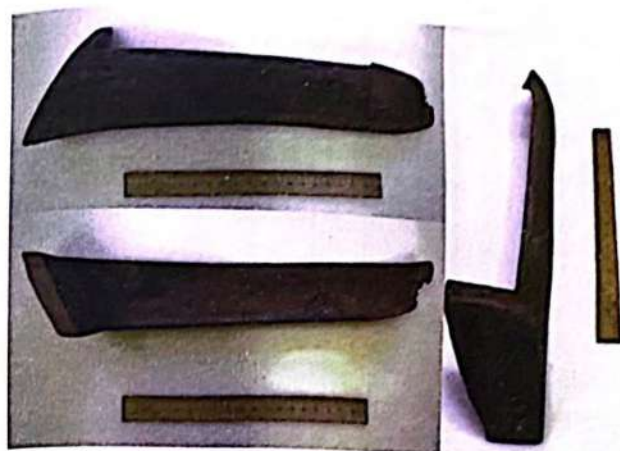
26-сурет. «Қоссаз» дамбыраның астынан көрінісі



27-сурет. «Қоссаз» дамбыраның алдыңғы жағынан көрінісі



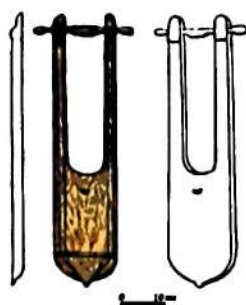
28-сурет. «Қоссаз» дамбыраның сызбасы



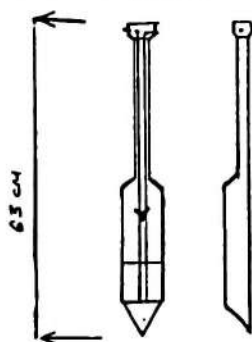
29-сурет. Асты мен үсті ашық саз аспабының шанагының көріністері



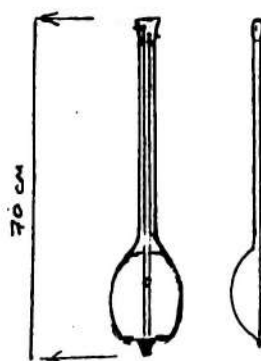
30-сурет. «Қоссаз» дамбыраның шанагы



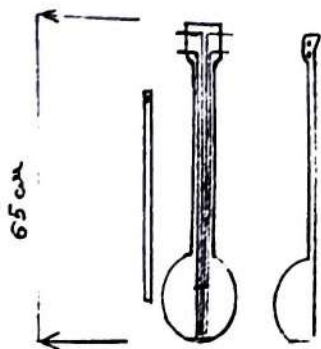
31-сурет. «Қоссаз» дамбыраның реконструкция жобасы
(Ә.Ә.Тәжесеев, А.Ж.Назаров бойынша)



32-сурет. Музыкалық аспаптың қалыпқа келтірілген түрі



33-сурет. Музыкалық аспаптың қалыпқа келтірілген түрі



34-сурет. Музыкалық аспаптың қалыңға келтірілген түрі

С.Қ. Нұрпейісованың «Әлем халықтары саз аспаптарының ...» мақаласына қатысты суреттер



35-сурет. Двооснич



36-сурет. Моршхур



37-сурет. Моршхур



38-сурет. Дутар



39-сурет. Дутар



40-сурет. Мандолина



41-сурет. Пианино



42-сурет. Аккордеон



43-сурет. Балалайка



44-сурет. Алақамбар



45-сурет. Алақамбар

**Г.Ш. Тортонованың «Мемориалдық музыкалық аспаптар»
мақаласына қатысты суреттер**



46-сурет. Этнография залындағы музыкалық аспаптар экспозициясы



47-сурет. Этнография залындағы музыкалық аспаптар экспозициясы



48-сурет. Қылқобыз



49-сурет. Дамбыра



50-сурет. Дамбыра



51-сурет. Даңғыра

Л.Е. Салихованың «Музей қорындағы ...» мақаласына қатысты суреттер



52-сурет. Жүсіпбек
Елебековтың
дамбырасы



53-сурет. Хамит
Ергалиевтің
дамбырасы



54-сурет. Мекес
Төрешовтың
дамбырасы



55-сурет. Фатау
Ибішевтің
дамбырасы

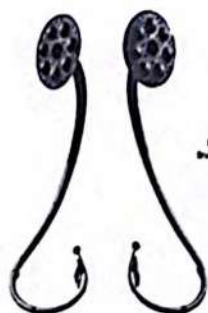


56-сурет. Двожнич
астабы



57-сурет. Моринхур
астабы

Illustrations to Gjermund Kolltveit's article «A Scandinavian View ...»



Pair of bronze lunulae
Brudevalle, Gotland
Denmark
c. 1000 BC

Fig. 58



Bullerup
La Nave, Gotland
Denmark
Upper Mesolithic
approximately 6200-5200 BC



Bullerup
La Nave

Fig. 59

Stone axes which
you, Nordland, Norway
2000 BP

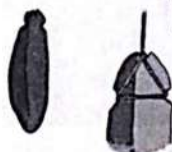


Fig. 60



Fig. 61



Copper-gilt,
York (UK)
8th c.
WOOD

8th c. bronze
axehead
6th-7th c. AD
AYRSH

8th c. bronze
axehead
8th-9th c. AD
AYRSH

8th c. bronze
axehead
Gotland Denmark
Viking Age
BRONZE

Fig. 62



Austad Stone Church
Pordal,
Selvald, Aust-Agder
Norway
c. AD 1200



Fig. 63

Иллюстрации к статье З.А. Мурадовой
«Про наскальные изображения ...»



Рис. 64. Пapyrus, V-VI вв. н.э.,
Кафиркала

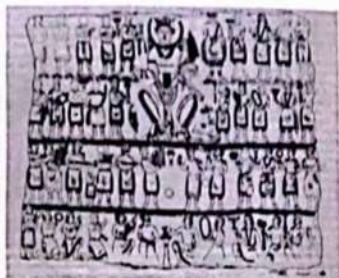


Рис. 65. Прорисовка компози-
позиции.



Рис. 66. Ансамбль музыкантов.
V-VI вв. н.э., Кафиркала

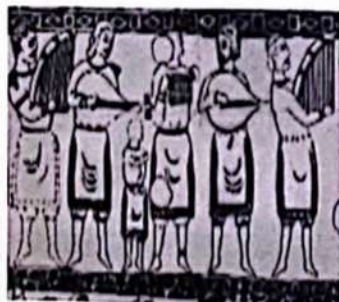


Рис. 67. Ансамбль (прорисовка)



Рис. 68, 68 а. Арфисты
(фрагмент). Кафиркала



Рис. 69. Согдийская арфа. VI в.
н.э., Сиань

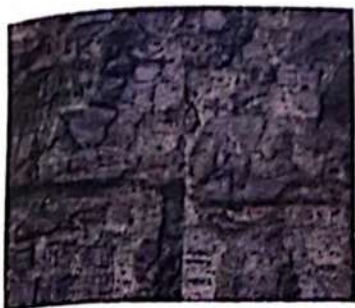


Рис. 70, 70 а. Лютнисты
(фрагмент). Кафиркала



Рис. 71. Головка лютни
с 2 колками



Рис. 72, 72 а. Лютни, VI в. н.э.,
Тайюань, Шанси



Рис. 73. Сирикск. Кафиркала



Рис. 74. Сирикск. III-II вв. до н.э.,
Зартена



Рис. 75. Сирикск. VI в. н.э.,
Шанси

Illustrations to Gjermund Kollveit's article «Jew's Harps of Bones»

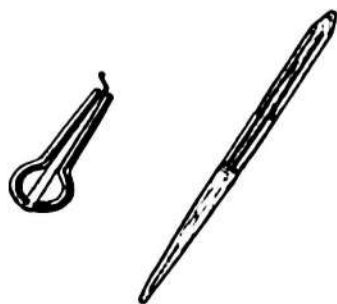


Fig. 1 Heteroglot (left) and kloglot (right) jew's harps (drawing by the author).

Fig. 76



Fig. 2 Ngyang from Bel. Modern instrument (photo by Dan Miel).

Fig. 77

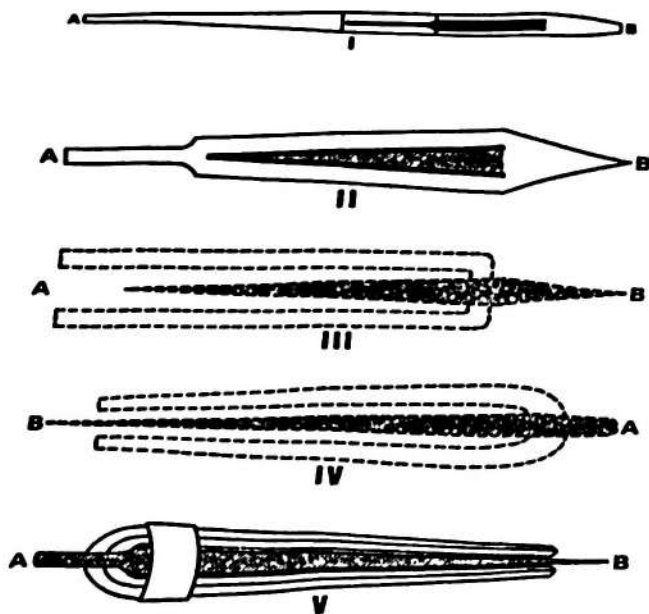


Fig. 3 Model of the transition in five stages from kloglot to heteroglot jew's harps, from the dissertation of Dournon-Tsarevskii (1975). The letter A is the end where the instrument is held; B is the end where the instrument is plucked, tapped or pulled (Plat 1992, 78).

Fig. 78

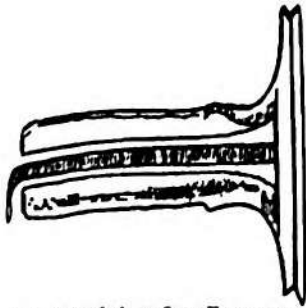


Fig. 4 Jaw's harp from Haggano, Indonesia. According to Sachs, this type represented a transitional form between the two main varieties of jaw's harps (Sachs 1923, Fig. 35).

Fig. 79



Fig. 5 Domri-khoms from Tawa. Modern instrument (photo by Dan Mol).

Fig. 80



Fig. 81

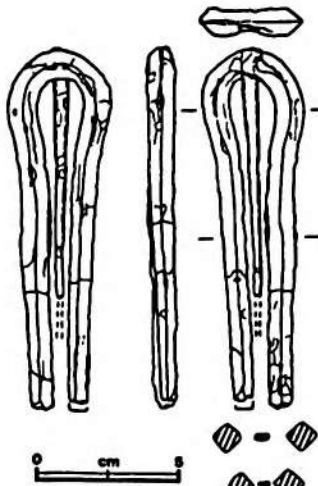


Fig. 7 Two Japanese iron jaw's harps from Onojo (Sakhalin prefecture), outside Tokyo. Excavated from the Kenzō Edoji of the Mikawa Shrine and dated to the first half of the 10th century. Length 12.8 and 12.4 cm (Tadagawa 2007, Fig. 9).

Fig. 82

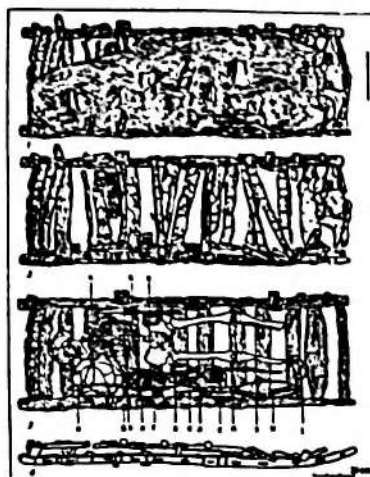


Fig. 83

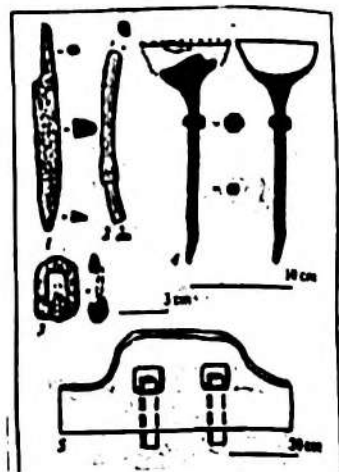


Fig. 84

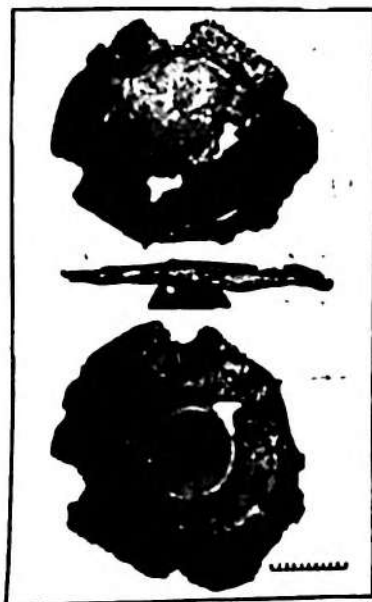


Fig. 85



Fig. 86

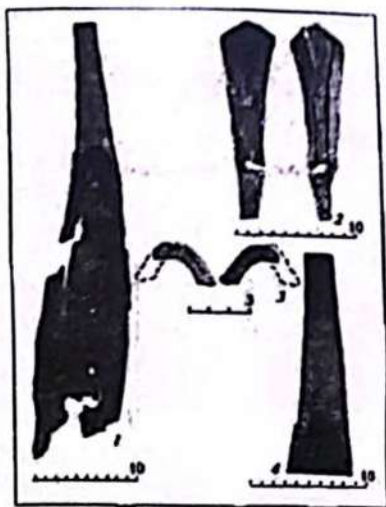


Fig. 87

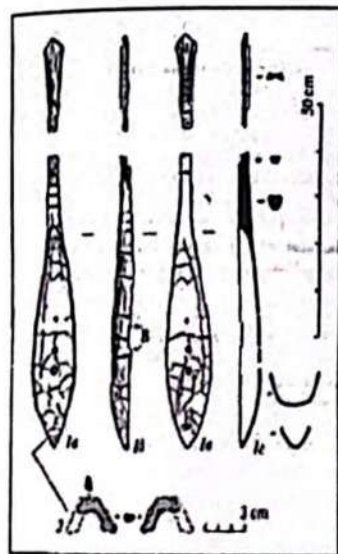


Fig. 88

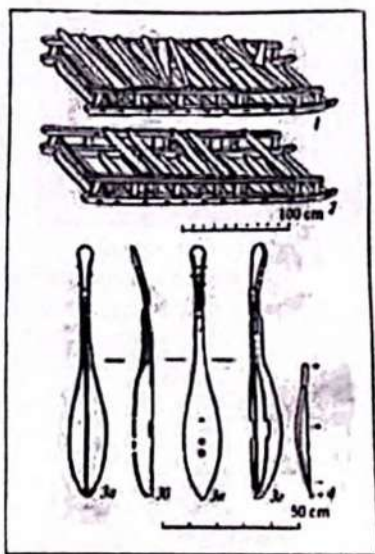


Fig. 89

А.Б. Сулейменовтың «Археологиялық қазба жұмыстары барысында ...» мақаласына қатысты суреттер



90-сурет. Дүңгіршек



*91-сурет. 1 - үілдек,
2 - қос үілдек, 3 - үілдек*



92-сурет. Саз сырнай



93-сурет. Саратов облыстық тарихи-өлкетану музейіндегі көшпенділер жерлеу кешенінен табылған домбыраның түпнұсқасы



94-сурет. Саратов қ. көшпенділердің жерлеу кешенінен табылған, домбыра көшірмесі

**А. Шәріпбаеваның «Санкт-Петербургдағы қобыз жинағы»
мақаласына қатысты суреттер**



95-сурет. «Кабузчи»



96-сурет. Жетісу облысы.
Қырғыз-музыкант. Виртуоз.
Н.Ордэ. 1880-ші жылдар.
Қазақтар. РҒА АЭМ. Жинақ
№ 255-67 (9: 67)



97-сурет. С.М. Дудин. Қобыз және
домбыра музыкалық аспаптары.
Фототаңба, 17,0 / 23,0 см. 1899 ж.
РҒА АЭМ, № 1199-284

**С.Қ. Нұрпейісованың «Домбыра – дастан ...»
мақаласына қатысты суреттер**



98-сурет. Сүйекпен күміспен өрнектелген домбыра.
XIX ғасыр.