

## О ТЕРМИНАХ НАРОДНОЙ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ У КЫРГЫЗСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ КОНТАКТНОЙ КОММУНИКАЦИИ<sup>1</sup>.

### Предварительные заметки

**Аннотация.** В статье на основе полевых экспедиционных, архивных и эмпирических исследовательских материалах фольклористов XX в. автором предлагается один из путей решения жанровой типологии кыргызских народно-инструментальных композиций контактной коммуникации для щипкового хордофона – *комуза*.

**Ключевые слова.** народная жанровая типология, кыргызские комузисты, «*Камбаркан*», «*Ботой*», «*Кербез*», «*Арман кюу*», «*Шыңгырама*», «*Толгоо*», «*Обон кюу*», *оң буроо (толгоо)*, *сол буроо (толгоо) кюу*, традиционно-народная «история», «теория» кыргызских инструментальных композиций, контактная коммуникация.

Как известно, все существующие системы классификации и критерии жанровой типологии были разработаны и, в основном, сложились в европейской научной традиции, в письменном профессиональном музыкальном искусстве. Они характеризуют все нюансы и особенности именно этой культуры, являются ее яркими репрезентантами.

Что касается критериев и классификационных систем по жанрам профессиональной музыки восточной устной традиции в целом и инструментальной музыки контактной коммуникации в частности, то «... в силу того, что долгое время музыкальная система восточных культур развивалась независимо и обособленно, ее осознание далеко не так просто и однозначно, как может показаться» [14, 51]. На современном этапе в этом плане проделана определенная работа [17]. Однако необходимость широкого и углубленного изучения, адекватного научного осмысления достижений народов Востока остается еще острой и актуальной. Особенно в плане выявления не только вопросов дифференцированности и обособленности, но и общности – дублирования стереотипов человеческой интеллектуальной деятельности и мышления, выраженных в неповторимой, глубоко индивидуальной и самобытной национальной форме.

Экстраполируя стереотипы человеческого мышления в виде критериев и систем классификации жанров, сложившихся в профессиональной музыке европейской традиции на искусство кыргызских инструменталистов, мы можем констатировать их применимость и для характеристики фундаментальных качеств кюу как музыкального жанра. Отметим их преподносимость и отсутствие прикладной функциональности с одновременным сохранением «хронотопического» единства как характерной черты первичных, обиходных жанров. Именно в этом заключается особенность кыргызских инструментальных композиций – *кюу*, где наряду с сохранением родимых черт первичных жанров было реализовано «специфически художественное познание и отражение действительности» [16, 241]. В общих чертах это напоминает процесс, который происходил в жанрах профессиональной музыки письменной европейской традиции.

---

<sup>1</sup> Контактная коммуникация – термин И. В. Мациевского, акцентирует различие форм существования и передачи музыки в системе устной и письменной традиции: «Произведения восточной профессиональной, как и европейской народной музыки, функционировали и переходили из поколения в поколение лишь путем прямой контактной коммуникации от исполнителя к исполнителю, минуя посредника - нотный текст» [10, 149]

Произошло освобождение *кюу* от оков утилитарности, которое обусловило освоение нового содержания, обогащения разнообразными средствами выразительности, расширение тематики, углубления смыслов и повышения эмоционального уровня воздействия на слушателя. Оно дало больше возможностей для отражения различных оттенков размышлений и искренних лирических высказываний художника-создателя, художника-интерпретатора в лице комузиста. По справедливому замечанию И. В. Мациевского, «самостоятельная инструментальная музыка для слушания – достижение зрелого периода инструментализма с высоким уровнем эстетического осознания творческого процесса» [10, 275].

Во всем этом велика роль той социальной среды, где происходила деятельность создателя–интерпретатора, где формировалось его мировоззрение, художественно-эстетические вкусы и предпочтения <sup>2</sup>.

В то же время кыргызские инструменталисты в композициях для щипковых хордофонов (*комуза, кюу*) выработали свою собственную систему классификации <sup>3</sup>, четкие критерии их определения. Это глубоко логично, ибо «... слабая разработанность специальных теорий стиля и жанра во многих отношениях с лихвой компенсируется скрытыми в языке системами знаний, понятий и представлений о них» [12, 93]. Носителем этого феномена является народ, его язык, мудрая народная речь. Подобные жанровые типологии и представления указывают на те или иные существенные и специфические стороны жанра и помогают исследователю наиболее полно и глубоко, а главное, адекватно отразить и обрисовать их в своих текстах. Задача исследователей здесь предельно ясна – перевести на «общепонятный язык описания музыкальных явлений, то есть терминологию музыковедения (*или выработать понятный для всех оригинальный способ описания – С. С.*). Речь идет о раскрытии в слове различных аспектов музыкального мышления ..., относящихся к разным музыкальным системам» [14, 51].

Действительно, в неповторимом творческом наследии комузистов имеются не только яркие, своеобразные инструментальные композиции, но и термины, понятия, определения, характеризующие изустную историю, теорию, методику и приемы создания музыкально-художественных образцов, их типологическую и жанровую классификацию. Устная история *кюу*, как история музыки в традиционном ее толковании представлена в виде многочисленных легенд, преданий о создании инструмента и многих, если не всех *кюу*, а также рассказов о комузистах, об их легендарных творческих состязаниях – *чертишиүү*. Эти повествования легко доступны и понятны. В то же время, совсем не прост информационный пласт, связанный с народной методикой обучения игре на инструменте, с дифференциацией исполнительских стилей, описанием системы жанровой типологии, с

---

<sup>2</sup> Как утверждает И. В. Мациевский «Инструментальная музыка – составная часть культуры этноса. Она тесно связана с его бытом, традициями, психическим складом, представлениями о прекрасном, системой символов добра и зла, любви и ненависти... Эти связи сказались на тематике, мотивах и образах инструментальной музыки, своеобразия мышления, ритме, динамике, типе, экспрессии, характере созерцания, идейной наполненности, художественной предназначенности произведений... Инструментальная музыка реализуется в своих, только ей присущих художественных образах. Наиболее рельефно эта специфически инструментальная образность выявляется в жанрах музыки для слушания» [10, 274]». Говоря о жанрах, он указывает, что «функционально все произведения инструментальной музыки могут быть объединены в две основные жанровые группы. В первой оказались бы жанры, связанные со строго определенными ситуациями исполнения, во второй, не приуроченные» [9, 274]. Самое главное, на что обращает внимание исследователь: особенностью инструментальной музыки для слушания является воспитание лучших качеств «членов общества в духе традиционных представлений о нравственности, правах и обязанностях человека» [10, 277]

<sup>3</sup> Естественно, такие дефиниции и классификации могли быть созданы и функционировать в изустной практике.

анализом композиционных закономерностей и формообразующих процессов. Изучение всего этого требует от исследователя использования сложного, современного аналитического аппарата и высокого профессионализма. Ибо «... системы музыки разных народов различаются существенными признаками и терминологией, и полноты музыковедческого описания можно достичь лишь путем полного заимствования и исследования всех терминов разных систем» [14, 57].

Изучение архивных источников творческого наследия мастеров прошлого и других аспектов дают возможность обрисовать существующую в исполнительской практике комузистов систему жанровой классификации. Как аппарат решения задачи, как средство реализации поставленных целей, она логична, лаконична и мобильна, очень проста и конкретна. Термины легко запоминаются, доступны для изучения, ибо тесно взаимосвязаны, хорошо сочетаются со звуковой организацией музыкального инструмента – *комуза* – как элементы единой и нерасторжимой системы. Одновременно эти термины жанровой классификации *кюу*, взаимодействуя с ресурсами исполнительского искусства кыргызских комузистов, дополняют и полнее раскрывают специфику двух взаимосвязанных художественных явлений – звучащего материала и его отражения в словесных формулах. Можно считать, что именно здесь формировалось эстетическое осмысление жанра, выработались его художественные критерии. Хорошо известно, что в обиходной, функциональной музыке подобные рефлексии маловероятны, ибо «... на этапе акустической реализации жанра его феномен ... превращается в намек, знак, реликт» [12, 137].

Приоритет всеохватности в этом вопросе принадлежит выдающемуся комузисту, яркому представителю традиционного однопозиционного стиля исполнительства, мультиинструменталисту Мураталы Куренкееву (1860-1949). Он был не только комузистом, но и выдающимся кыякистом (*кыяк* – традиционный двухструнный смычковый хордофон кыргызов – С.С.), исполнителем на *чооре* (*чоор* – кыргызская продольная открытая флейта – С.С.) и на казахской домбре<sup>4</sup>.

«Мураталы отличался от своих товарищей по профессии энциклопедической осведомленностью в вопросах фольклора, блестящим знанием народных музыкальных традиций и бережным отношением к ним» [4, 5]. Эти высказывания В. С. Виноградова хорошо соотносятся с впечатлением А. В. Затаевича: «Это – величавый, представительный и умный старик, с большой зарядкой народного юмора и острой наблюдательностью, так и светящихся в его глазах и находящих лучшее себе отражение в трактовке им своего богатого репертуара» [7, 376]. Далее он еще раз подчеркивает, что «старый Мураталы является настоящим «кладезем» музыкальной талантливости, опыта и знаний, типичнейшим, так сказать, сконденсированным представителем кыргызской музыкальности» [7, 376]. Можно констатировать, что свидетельства и восторженные оценки тех исследователей, которые непосредственно общались с «энциклопедически осведомленным и блестяще знающим народные музыкальные традиции» корифеем-комузистом, и, самое главное, хранителем этой традиции, имеют большую ценность. Известный кыргызский искусствовед К. Кумушалиев в своей монографии «Рождение кыргызских театров», изданной в 1971 году, на основе своих бесед с М. Куренкеевым писал, что все *кюу* для *комуза* он разделял на следующие жанры. Первый – это «*Камбарканы*», ибо «*Камбаркан*» всем *кюу* голова», второй – это «*Ботой*», третий – «*Арманы*», четвертый – «*Толгоо*», пятый – «*Кербезы*», шестой – «*Кара өзгөй*», седьмой – «*Шыңгырама*», восьмой – «*Обон кюу*» и последнее переходное с *оң кюу* (*оң буроо*) в *сол кюу* (*сол буроо*) [9, 71-74]<sup>5</sup>. Те же жанровые определения, зафиксированные от М.

<sup>4</sup> Более подробно о творчестве М. Куренкеева см.: Беляев В. М. [1], Виноградов В. С. [4].

<sup>5</sup> В связи с этим обратим пристальное внимание на очень интересные наблюдения Е. В. Назайкинского, который писал, что «в названии жанра, ... как и прозвища, часто даже в самой своей вербальной форме запечатлевают те или иные примечательные свойства жанра, отдельные его признаки. Причем эти признаки

Куренкеева, встречаются в документах, которые хранятся в фонде государственного архива страны<sup>6</sup>. Самое важное то, что в них перечислены кюу, принадлежащие тому или иному жанру общим количеством свыше 90 наименований, где самым большим по количеству является жанр “*оң толгоо*” (“*оң буроо*”). Это понятно, ибо М. Куренкеев как блестящий знаток народной музыкальной традиции и яркий представитель традиционного однопозиционного исполнительского стиля не мог не хранить в своем творческом багаже инструментальные композиции, входящие в мегагруппу *кюу* “*оң толгоо*” и составляющие наиболее древний пласт искусства кыргызских инструменталистов<sup>7</sup>.

О подобной жанровой классификации кыргызских *кюу* для *комуза* свидетельствует и другой корифей – комузист Карамолдо (Токтомамбет) Орозов (1883-1960). Согласно его пониманию инструментальные композиции кыргызских комузистов в целом делятся на «*оң толгоо*» («*оң буроо*») и «*сол толгоо*» («*сол буроо*») в соответствии с функцией струн – нижней и средней (при игровом положении инструмента). Если функции мелодической, т.е. настроенной выше чем остальные, выполняет нижняя струна, то исполняемый в такой настройке *кюу* – *оң толгоо* (*оң буроо*) *кюу*. Когда мелодической, т.е. настроенной выше, чем две другие струны является средняя, то это *сол толгоо* (*сол буроо*) *кюу*. Согласно К. Орозову, *оң толгоо* (*оң буроо*) *кюу* являются наиболее древними. Их осталось небольшое количество. А *кюу*, входящие в *сол толгоо* (*сол буроо*), сегодня занимают преобладающее место в репертуаре комузистов. Они насчитывают более пятнадцати вариантов настройки, против трех в *оң толгоо* (*оң буроо*). Также, как и М. Куренкеев, Карамолдо при разделении *кюу* на жанры говорит о «*Камбаркане*», «*Ботое*», «*Шыңгыраме*» и т.д. [15, 25].

Связь различных настроек комуза с жанрами *кюу* была зафиксирована в 1928 году А. В. Затаевичем. В частности, он писал, что «... для различных пьес данные три струны настраиваются различным образом, и сами эти строи исстари носят особые характеризующие их названия» [7, 33]. Далее он продолжает: «боковые струны, настроенные в унисон на квинту ниже от средней, дадут настрой камбаркан, те же струны, ниспадающие на кварту от средней, характеризуют строй *кербез*, в том случае, когда первая струна слева (если держать инструмент перед собой, шейкой вверх) ниже на

---

могут принадлежать и музыке, и особенностям ситуации, могут относиться к исполнителям и инструментам или к словам и содержанию текста, могут метко характеризовать функцию. В названиях жанров можно видеть многоголосие национальных языков, ибо уже сам жанровый термин говорит об истории жанра, о той его одной из начальных стадий, когда он где-то и почему-то получил такое название. Совокупность одних только жанровых имен может дать нам почти исчерпывающую характеристику жанра, взятого в его обобщённом значении. Опираясь на анализ названий, нетрудно получить даже определение понятия музыкальный жанр, притом более или менее развернутое и хорошо согласующееся с действительностью» [12,108]. Завершим цитату следующим высказыванием Е. В. Назайкинского: «В своей же совокупности жанровые термины практически характеризуют все стороны жанра» [12,236]. Добавим сюда и известное изречение румынского этномузыковеда К. Брэилоу от 1931года, призвавшего строить классификацию народных песен по тем конкретным жанрам, которые сам народ создает.

<sup>6</sup> Шифр: ГАКР. Фонд 1603. Дело 18. с. 101-108.

<sup>7</sup> Как утверждал В.С.Виноградов, «Мураталы играл абсолютно все, все мелодии, которые бытовали в окружающей его среде и которые были переданы ему по наследству от деда и отца. Он не ограничивался простым воспроизведением – фотографированием этих мелодий, а обязательно создавал из них инструментальную пьесу. Любая мелодия массовой народной лирической песни, *кошока* (плача, причета – С.С.), превращались в *күү* – скромное, небольшое по размерам, но художественно законченное произведение» [4,36]. В этой цитате дана исчерпывающая характеристика генезиса самого распространенного и самого раннего из сформировавшихся жанров кыргызской инструментальной композиции – *кюу* для *комуза*. Действительно, музыкальный материал вокального прототипа лирических песен, музыкальные темы эпических сказов – *дастанов*, плачей – причетов – *кошоков* и т.д. – были той основой, на базе которой возник жанр «*обон кюу*».

квинту, а третья (правая) на кварту от средней, мы получим строй *шыңгырама*, нижняя кварта – у первой струны и верхняя секунда – у третьей дают строй *оң кюу*» [7, 34].

О разделении *кюу* для комуза по функциям струн на *оң толгоо* (*оң буроо*) и *сол толгоо* (*сол буроо* или *терс буроо*) писал и филолог-фольклорист Дж. Мукамбаев [11, 205]<sup>8</sup>. Надо заметить, что его информация очень ценна тем, что она получена от кыргызов, проживающих либо в инонациональной среде, либо на периферии национальной территории – Памир, Афганский Бадахшан и др.

Наши полевые экспедиционные материалы также подтверждают приведённую выше народную жанровую классификацию. В частности, она согласуется с информацией, полученной от комузиста Болуша Мадазимова (1927-1997), который за свою многолетнюю деятельность в области культуры был удостоен высокого звания Народного артиста Кыргызской Республики, а также лауреата Государственной премии им.Токтогула в области искусства. Во время фольклорной экспедиции 1978 года, осуществленной фольклорным кабинетом Союза композиторов Кыргызской ССР, совместно с сектором фольклора Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (ныне Российский институт истории искусств), от Б. Мадазимова было записано 12 *кюу*, относящихся к мегагруппе *оң толгоо* (*оң буроо*). Мастер показал свою высочайшую эрудицию, несмотря на то, что всегда позиционировал себя как представитель исполнительского стиля восходящего к Ниязалы, Токтогулу и их ученикам, т.е. мастерам-создателям и интерпретаторам однопозиционного стиля игры на комузе, входящем в мегагруппу *сол толгоо* (*сол буроо*). Об этом, то есть о причинах генезиса и препосылках возникновения такой обобщенной дифференциации *кюу* на мегагруппы, основываясь на собственных наблюдениях, а также на материалах монголоведа Л. Л. Викторовой и тюрколога И. В. Стеблевой, неоднократно писали и мы [17, 70-78, 168]. Подобные, но как бы прямо не относящиеся к жанровой систематизации *кюу* соображения выдвигает В. С. Виноградов. Например, в своей монографии «Киргизская народная музыка» исследователь писал: «объединяющим началом *кюу* с одним названием, например, *Камбаркан* или *Ботой* и т.п. служат: а) эмоциональный характер музыки; б) строй инструмента; в) лад; г) известная мелодичная общность» [5, 159]. В другой работе он подчеркивает, «исполняя *«Ботой»*, *«Камбаркан»*, *«Шыңгырама»* ... комузист обязательно сохраняет закрепленные за ним образный строй, эмоциональную окраску, ладовые основы, важнейшие фактурные приемы и присущую ему ведущую мелодию – лейттему, которая подвергается разнообразным преобразованиям на основе вариантного и вариационного принципов развития» [6, 57].

В работе, посвященной творчеству М. Куренкеева, можно прочитать: «Традиционные *кюу*, такие, как *«Камбаркан»*, *«Ботой»*, *«Шыңгырама»*, *«Кер толгоо»* и многие другие, образуют основной фонд киргизской народной инструментальной классики. Квалификация народного музыканта определяется качеством исполнения этого «концертного» репертуара. Мураталы были хорошо известны все эти пьесы. Многие из них он знал в нескольких вариантах. Но прежде всего он стремился раскрыть индивидуальный образ каждого из них. Мураталы любил исполнять *«Шыңгыраму»* в нескольких вариантах, но всегда подчеркивал праздничный, пышный, полнозвучный характер ее музыки» [4, 39].

Носители и создатели-интерпретаторы кыргызских традиционных инструментальных композиций – *кюу* – осознали свои творения как вторичный, преподносимый жанр, так или иначе подчеркивали его отличие от обиходных,

---

<sup>8</sup> «*Терс*» – противоположенное «*оң*». Попутно заметим, что *сол* – левое, левая сторона, *оң* – правое, правая сторона, а *буроо*, *толгоо* – строй, настройка [19, 161, 569, 652, 729, 746]

функционально-утилитарных, первичных жанров. Такие характеристики не противоречат критериям, предъявляемым преподносимым, концертным жанрам профессиональной музыки письменной европейской традиции. В этой системе конкретный инструмент, его структурные особенности, репертуар и жанровая классификация, составляют единое целое, где основная определяющая роль принадлежит специфике звуковой организации *комуза*, которая выступает системообразующим фактором. Полнее понять и адекватно оценить эту взаимосвязанную, взаимодействующую триаду мы можем, используя системно-этнофонический метод И. В. Мадиевского, который позволит непосредственно войти в самую суть любой этнической культуры, но и поможет в той или иной мере стать ее носителем [10, 97,105].

В органологических исследованиях является аксиомой, что любой носитель той или иной этнической культуры, в первую очередь, опирается на специфическую особенность своего звукового орудия. В нашем случае – это настройка инструмента. Именно настройка *комуза* определяет, дифференцирует и создает жанровую систему *кюу*. Этот устный «канон» выражается в жесткой привязанности того или иного жанрового наименования к настройке инструмента. Определение настройки инструмента осуществляется с помощью наименования жанра. Очевидна тесная взаимозависимость и непосредственное взаимодействие двух элементов народного творчества. Это взаимодействие является основой того простого, оригинального, конкретного, мобильного и оптимального решения проблемы жанровой дифференциации и классификации *кюу* кыргызскими комузистами.

Если при определении особенностей исполнительского стиля кыргызских комузистов имеет значение техника игры, детерминированная спецификой звуковой организации инструмента, то во главе угла при жанровой классификации *кюу* стоят около пятнадцати вариантов настройки *комуза* в мегагруппе *сол толгоо (сол буроо)*, где мелодической (выше других настроенной) является средняя струна инструмента. Добавим, что и эта дифференциация *кюу* была предопределена спецификацией звуковой организации *комуза*. Все эти способы настройки инструмента *кюу*, соответствующие определенной жанровой дифференциации, являются основополагающими для каждого исполнителя, отражают их индивидуально-эмоциональные особенности, определяют модальную сущность и детерминируют известную мелодико-интонационную общность между ними.

Заметим, что в некоторых последних работах В. С. Виноградов, со ссылкой на Т. Чыналиева, предлагает другие названия настроек *комуза*. Например, *бош толгоо* (слабый, ослабленный строй), *чың толгоо* (крепкий, напряженный строй), *кош бош толгоо* (парный ослабленный строй), *терс бош толгоо* (обратный ослабленный строй). В привычной музыковедческой терминологии первый означает квинтовую, второй – квартовую, третий – октавно-квинтовую, четвертый – квинто-секундовую настройки. Хотя В. С. Виноградов утверждает, что «сочетания этих слов легко поддаются расшифровке в сопоставлении с общепринятой терминологией» [7, 53], в таком виде, какими они представлены, возникает больше вопросов, чем ответов.

Во-первых, такие сложные словосочетания в качестве названий настроек *комуза* в практике кыргызских инструменталистов не употреблялись и не употребляются. Во-вторых, они довольно абстрактные, трудно запоминаются и понимаются. В-третьих, как известно, абстрактные понятия для культуры изустной традиции не характерны. В-четвертых, Т. Чыналиев как комузист сформировался в период, когда традиционные методы обучения и передачи накопленных знаний прервались под воздействием повсеместного и интенсивного внедрения европейской образовательной парадигмы, основанной на совершенно иной системе координат музыкального мышления. Видимо, это подтолкнуло Т. Чыналиева, не получившего от мастеров старшего поколения обязательного минимума знаний, включающего общепринятые в их среде термины, которые использовались для характеристики всех явлений искусства кыргызских

комузистов, а также для обозначения понятий раскрывающих особенности их творческого мышления, на создание только ему понятного арга. Кстати, здесь нелишне будет вспомнить, что такие признанные классики-комузисты, как М. Куренкеев, К. Орозов, Токтогул и другие, сообщили А. В. Затаевичу совершенно иное. Точнее, логичное, конкретное, понятное и легко запоминаемое: квартровая настройка – это настройка «*Кербез*», квинтовая настройка – это настройка «*Камбаркан*», кварто-квинтовая – это настройка «*Шыңгырама*», квинто-квартовая – это настройка «*Толгоо*» и т.д.

Кстати, подобное наблюдается и в других близкородственных культурах. Например, в узбекской инструментальной музыке, где квартвый строй двухструнного дутара в Ташкенте и Фергане именуется «*Тоновар соз*», в Бухаре «*Бухороча*», в Хорезме «*Мискин*», квинтовый строй в Фергане «*Ушиок соз*», в Намангане «*Турткул соз*», унисон в Фергане и Ташкенте «*Куштор*», Бухаре, Самарканде, Хорезме «*Джуфт тор*», октавный строй в Фергане называется «*Бастии соз*», в Хорезме «*Бастии тузум*» и т.д., то есть, все названия строев связаны с названиями жанров, исполняемых на этих строях [13, 169].

Об аналогичных явлениях на примере азербайджанских ашугов и таристов, а также литовских скудучай мы писали неоднократно [17, 169].

Сходный принцип связи в определении названия мелодического оборота или попевок наблюдаются в персидской, туркменской и других аналогичных музыкальных культурах, например, лад хиджаз, исфахан, замбур в иранской культуре и ширван перде, зарин перде, лал перде в туркменской, а также общее значение лексемы макама на всем Ближнем и Среднем Востоке [2, 55].

К сожалению, арга Т. Чыналиева ввело в заблуждение и других комузистов, воспитанных на европейской образовательной парадигме. К примеру, им пытался пользоваться Ч. Исабаев в своем нотном сборнике «Избранные кюу для комуза». В вводной части своей работы он приводит наименование настроек комуза по Т. Чыналиеву, но вынужден в скобках расшифровать их, указывая, что в этой настройке исполняются «*Кербез*», в этой «*Камбаркан*», а в этой «*Шыңгырама*» [8, 5-6].

Другим «нововведением», вернее, навязыванием представлений в качестве якобы традиционной терминологии, используемой в жанровой классификации кыргызских кюу для комуза, являются такие как «*кара кюу*» (*кара* – черный), «*чертим кюу*» (*черт* – щелкать, щипать), «*айтым кюу*» (*айтым* – скажи, сказать) и т.д. Эти названия, не адекватные реальным явлениям, отражают стремление создать искусственную, не имеющую никакого отношения к понятию жанра, систему. Они не только нарушают синкретизм кюу как единого целого, неделимого художественно-эстетического целого, но и примитивизируют и опошляют его как феномен искусства. Ярким образцом такого опошления является термин «*кара кюу*». Согласно исследованиям лингвиста С. Сыдыкова, в кыргызском языке лексема «*кара*» употребляется в двадцати семантических вариантах. Более того, учёным были проанализированы значения термина «*кара*» и в других тюркских языках (уйгурском, казахском, узбекском, хакасском), а также его употребление в орхоно-енисейских рунических памятниках. Эти изыскания доказали, что ни один из семантических вариантов лексемы «*кара*» не использовался и не используется в качестве наименования жанра кюу у инструменталистов [18, 84-91]. По существу, это искусственно навязанный примитивный «неологизм», не имеющий никакого отношения к высокому искусству кыргызских комузистов и к жанру кюу.

Возможно, не стоило обращать на это внимание, если бы эту лексему не начали использовать без углубленного изучения и без должного критического анализа некоторые зарубежные исследователи, в частности, американский фольклорист Теодор Левин [20, 269].

В свое время о рассматриваемых терминологических проблемах писал В. М. Беляев, который особо подчеркивал, что «пьесы для комуза, как и для кыяка, в большей своей части, программные». Но некоторые из них имеют названия инструментально-жанрового значения, аналогичные таким наименованиям классических произведений, как

прелюдия, интермеццо и другие. Названия «Камбаркан», «Кербез», «Шыңгырама» связаны, прежде всего, с настройкой струн *комуза*. Термин *шыңгырама* определяет обычно яркий, звенящий характер пьес и исполнения. *Кербез* – эффектная виртуозная пьеса. Все эти наименования используются для различных по тематике и по содержанию произведений [3, 29].

Таким образом, термин народной жанровой типологии кыргызских инструментальных композиций для основного щипкового хордофона *комуза* – *кюу*, выступая центральным репертуарным репрезентантом на прелиминарном уровне, подтверждает свою состоятельность не только в качестве высоко креативного художественно-коммуникационного фактора, но и научно-парадигматического эстетического художественного феномена.

### Литература:

1. Беляев, В. М. (Смирнов). Творчество Мураталы Куренкеева. (1860-1949) // Советская музыка, 1949. № 2. – С. 66-69.
2. Беляев, А. В., Травина, П. К. Виктор Михайлович Беляев. – М.: Советский композитор, 1990. – 336 с.
3. Беляев, В. М. Музыкальная культура Киргизии // Очерки по истории музыки народов СССР. – М.: Музгиз, 1962. – С. 7-47.
4. Виноградов, В. С. Мураталы Куренкеев. – Фрунзе: Киргосиздат, 1962. – 178 с.
5. Виноградов, В. С. Киргизская народная музыка. – Фрунзе: Киргосиздат, 1958. – 323 с.
6. Виноградов, В. С. Музыка Советского Востока. От унисона до полифонии. Очерки. – М.: Советский композитор, 1968. – 234 с.
7. Затаевич, А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. – М.: Советский композитор, 1971. – 420 с.
8. Исабаев, Ч. Комуздун тандалма күүлөрү. – Фрунзе: Кыргызстан, 1987. – 176 с.
9. Күмүшалиев, К. Кыргыз театрларынын жаралышы. – Фрунзе: Кыргызстан, 1971. – 175 с.
10. Мациевский, И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 519 с.
11. Мукамбаев, Дж. Эл ичи өнөр кенчи. – Фрунзе: Кыргызстан, 1982. – 239 с.
12. Назайкинский, Е. В. Стилль и жанр в музыке. – М.: Владос, 2013. – 248 с.
13. Расултаев, Дж. Взаимосвязь между строем и жанрообразованием в узбекской дугарной музыке. Проблемы традиционной инструментальной музыке народов СССР. – Л.: ЛГИТМиК, 1986. – 172 с.
14. Рождественский, Ю. В. Проблемы терминологии и словаря в музыковедческой и музыкально-критической литературе // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент: Фан, 1983. – С. 51-55
15. Солтонбеков, Б. Карамолдонун күүлөрү. – Бишкек: Кыргызстан, 2003. – 120 с.
16. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Вопросы социологии и эстетики музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – 295 с.
17. Субаналиев, С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий Кыргызов. – Бишкек: Учкун, 2003. – 336 с.
18. Сыдыков, С. Кара деген сөздүн сamentикасы жөнүндө. Тюркологические исследования. – Фрунзе: Илим, 1983. – 150 с.
19. Юдахин, К. К. Киргизско-русский словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1965. – 975 с.
20. Levin, T. The music of Central Asia. // Indiana Universe Press Bloomington and Indianapolis. 2016. – 675 p.

**On the terms of folk genre typology  
of Kyrgyz instrumentalists of contact communication.  
Preliminary notes**

**Abstract.** In the article, based on specific field excursion, archival and empirical research materials of folklorists of the 20th century, the author proposes one of the ways to solve the genre typology of Kyrgyz folk instrumental compositions of contact communication for plucked hordophones - komuz.

**Keywords:** folk genre typology, Kyrgyz komuzis, "Kambarkan", "Botoi", "Kerbez", "Arman Kyuu", "Shungurama", "Tolgoo", "Obon Kyuu", a of Buroo (Tolgoo), Sol buroo (Tolgoo) Kyuu, traditional folk "history" Kyrgyz instrumental music "theory", contact communication.

***Сведения об авторе:** Субаналиев Сагыналы, Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики, кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Института философии, права и социально-политических исследований НАН Кыргызской Республики.*

***Information about the author:** Subanaliev Sagynaly, Honored Worker of Culture of the Kyrgyz Republic, Candidate (Ph.D) of Art, Professor, Senior Researcher at the Institute of Philosophy, Law and Socio-Political Studies of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic.*