

Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы

ӘОЖ 78.07(=512.122)

Қолжазба құқығында

**ЖАМЕНКЕЕВ ЕРЖАН ЕРБОЛАТОВИЧ**

**Қазақтың домбыра дәстүріндегі күлкі мәдениеті**

6D040400 – Дәстүрлі музыкалық өнері

Философия докторы (PhD)  
дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Отандық ғылыми жетекші:  
А.С. Сабирова  
өнертану кандидаты, доцент

Шетелдік ғылыми кеңесші:  
С. Жераньска-Коминек  
музыкатану докторы,  
Варшава университеті  
Музыкалогия  
институтының  
профессоры, Польша.

Қазақстан Республикасы  
Алматы, 2018

## МАЗМҰНЫ

<b>КІРІСПЕ</b> .....	3
<b>1 ЭТНОКӨРКЕМДІК БОЛМЫС ЖҮЙЕСІНДЕГІ КҮЛКІ</b> .....	16
1.1 Еуропа халықтарының этнокөркемдік болмыс жүйесіндегі күлкі.....	16
1.2 Ілкі заманғы қазақ халқының этнокөркемдік болмыс жүйесіндегі күлкі	19
1.2.1 Күлкімен байланысты этнокөркемдік жанрлардың түп төркіні мен даму сатылары.....	19
1.2.2 Түркі халықтарының нарративтеріндегі күлкімен байланысты негізгі нышандар.....	24
1.2.3 Комизмнің жалпы тілдік құралдары.....	31
<b>2 ДОМБЫРА ДӘСТҮРІНДЕГІ ӘЗІЛ КҮЙЛЕР ТІЗБЕГІНІҢ ТИПОЛОГИЯСЫ</b> .....	37
2.1 Әзіл күйлер (күйдің аңызына байланысты әзілді болуы).....	49
2.1.1 Халықтық әзіл күйлердің аңызы.....	52
2.1.2 Кәсіпқой күйшілердің әзіл күйлерінің аңызы.....	55
2.1.3 Қазіргі заман күйші-сазгерлерінің әзіл күйлерінің аңызы.....	67
<b>3 ДОМБЫРА ДӘСТҮРІНДЕГІ ӘЗІЛ КҮЙЛЕРДІҢ СЕМАНТИКАЛЫҚ БЕЛГІЛЕРІ</b> .....	72
3.1 Әзіл күйлердің музыкалық тілі.....	72
3.2 Әзіл күйлердің орындалуындағы көрнекілік белгілері.....	97
3.3 Әзіл белгілерінің ортеке және би күйлеріндегі сипаты.....	107
3.3.1 «Ортеке» атты ойын күйлері.....	107
3.3.2 Қалмақтың би-күйлері (буын билері).....	111
<b>ҚОРЫТЫНДЫ</b> .....	124
<b>ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕРТІЗІМІ</b> .....	131
<b>ҚОСЫМШАЛАР</b> .....	138

## КІРІСПЕ

Қазақ халқының ұлт болмысын танып-түсінуде өзінің мейлінше шыншылдығымен, демократияшыл сипатымен ерекшеленіп, адам мен қоғамтануға қатысты мол мағлұмат бере алуда қазақтың әзілді саз өнерінің алатын орны ерекше. Бұл саладағы зерттеу бағытында адамдар арасындағы бірыңғай ашық әзіл, қалжың тұрғысында қарау жеткіліксіз, сонымен бірге толып жатқан қарым-қатынас қалыптарын танытатын синкретті сипатты басқа салалармен сабақтас өнер түрлерін қамти алу назардан тыс қалмауы тиіс. Өнердегі әзіл мейлінше айқын көрініс табатын тиым, емеурін, нұсқау, жөн-жоралғы, ырым, салт-дәстүр, наным-сенім белгілері мәдени-рухани айғақ болып табылады.

Кез келген мәдени-рухани үрдісті қоғамдық құбылыс ретінде қабылдауға болады. Әзіл күйлер мен олардың аңыздары, бір қарағанда ешкіммен, ешқашан егеске түспейтін қарыз-парызы жоқ құбылыс сияқты болып көрінгенмен, сол қалпында қоғамдық көркем сана мен болмыс ретінде қарастыруды қажет етеді. Бұл ретте, қазақтың әзіл күйлері дәстүрлі мұраның арналы бір саласы екені қаншалықты күмәнсіз болса, оның қоғамдық-әлеуметтік қызметінің де мән-маңызы соншалықты күмән тудырмайды.

Қазақ халқының ғасырлар бойы көшпелі өмір салтты бастан кешкен тарихи-әлеуметтік ахуалына орай, шаруашылық-мәдени типінің өзіндік ерекшелігіне байланысты әзіл мұрасының синхронды сипатынан гөрі, этникалық мәдениетке жан-жақты айғақ бола алатын сипаттары басым болып отырған. Шаруашылық-мәдени типі экстенсивті жүйені тұғыр еткен сахара қазақтары үшін күй мұрасы – халық болмысының ең бір жанды айғағы, мәдени-рухани үлгісі. Қазақтың күй өнерінің өзіндік бір сипаты әлеуметтік топтар мен жіктердің рухани айғағы ретінде жеке-жеке бөлшектенбейді. Мәдени-рухани мұра ретінде қазақ күйлері этно-әлеуметтік субъектінің біртұтас мұрасы ретінде эстетикалық-деректік әсерге бөлеп отырады. Содан да болар, қазақтың дәстүрлі қоғамында кез келген күй төрдегі төреден бастап, есіктегі малшыға дейін бірдей түсінікті эстетикалық әсерге бөлеген.

Яғни, әзілді күйлер жігіт пен қыздың, жеңге мен қайының, жас пен кәрінің, ер мен әйелдің арасындағы моральдық-этикалық қарым-қатынас қалыптары ретінде ғана көрініс тауып қоймайды, сонымен бірге олардың әрі қоғамдағы, әрі өз араларындағы орнын айғақтауға да себепші болып отырады.

Қазақ арасындағы толып жатқан салт-дәстүрлер мен ырым-жоралардың ыңғайында көрініс табатын әзіл-оспақтардың, بازیна-наздардың, ойын-қалжыңдардың қай-қайсысында да эротикалық тақырып кейде ашық түрде, кейде емеурін түрінде, кейде астарлы сөз түрінде ұдайы көрініс тауып отырады. Осы орайда, қазақ арасындағы мұндай қарым-қатынастардың қоғамдық өмірді реттегіштік, адам мен адамды жарастырғыштық қасиетінің айырықша ықпалды екенін атап өткен жөн. Міне, бұл тұрғыдан келгенде де қазақтың әзіл күйлерін жинап-терумен қоса, тарихи-рухани құбылыс ретінде зерттеп-зерделеп отырудың маңызы зор. Қазақтың әзіл күйлерінде кездесетін эротикалық

нышандар мен ашық айтылмайтын емеуріндер, олардың көркемдік төл сипаттары, әсіресе күнделікті өмірде көпшілік қолды қатынас құралы ретінде тұтынуға жарай бермейтін тыйым көркем құралдардың қоры, түптеп келгенде, халық мұрасы ретінде жерде қалдырмай жинақтап отыруды да және ғылыми зердемен ден қойып отыруды да қажет етеді.

Музыкадағы әзілді жинап зерттеу нысанасы ету әлемнің көптеген елдерінде әлдеқашан орныққан дәстүр. Осы орайда, таза тарихи тұрғыдан зерделеген, әзіл күйлер мен эротикалық емеурін-астарға толы әзіл-қалжыңдардың аспаптық фольклорлық мұра ретінде зерттеу нысанасы болуы назар аудартады. Бұл ретте, байырғы грек философы Аристотельдің (б.з.д. 384-322 жж.) «Поэтика», «Риторика» деп аталатын еңбектерінен бастап, бүгінгі күнге дейінгі мың сан ғылыми-зерттеу еңбектерде сан-сала қырлары арнайы қарастырылып келе жатқанын тәптіштеп тізбелемесе де мол мұрасының бары айғақсыз түсінікті.

Күлкі мәдениетіне байланысты зерттеу еңбектері әсіресе батысеуропалық ғалымдармен аз жазылған жоқ. Олардың арасында Г.Узенер [1], С.Рейнак [1, 3 б.], Е.Ферле [1, 3 б.] сынды есімдер ерекше аталады. Пасха кезіндегі күлкіге Г.Флюк [1, 3 б.] еңбегі жазылса, оның алдында К.О.Мюллер [1, 3 б.] кітаптары жарияланған. Сардонистикалық күлкімен Л.Мерклин [1, 3 б.] айналысты. Арнайы зерттеулермен бірге өз еңбектерінде аталған мәселеге байланысты жеке пікір білдірген И.В.Маннгардта («Герман мифтері» және «Мифологиялық зерттеулер») [1, 3 б.], Э.Норден [1, 3 б.], Х.Дитрих [1, 3 б.] және О. М. Фрейденберг [1, 3 б.], т.б. болды. Қазақтың әзілді музыкалық фольклоры мен кәсіпқой күйшілігінің жиналып, зерттелуі, белгілі себептермен кенжелеңкіреп келе жатқанын мойындауға тура келеді. Рас, XIX ғасырдан бастап-ақ қазақтың әзіл сөздерін жинақтауға ден қойған Ә. Диваев [2] сияқты ғалым-зерттеушілер болған. Қазақтың рухани мәдениетінің жанашыр жоқтаушысы, білгір зерттеуші Халел Досмұхамедұлы 1928 жылы жарық көрген «Қазақ халық әдебиеті» атты еңбегінде қазақ халық әдебиетінің осы бағыттағы түрлерін алғашқылардың бірі болып Ә. Диваев жинап, тұңғыш рет 1900 жылы Ташкент қаласында қолжазба күйінде жариялап таратқанын жеткізген [3]. Ілгерідегі Ә. Диваев мұрасы ғана емес, беріде ғұмыр кешкен белгілі ғалым Бейсембай Кенжебаевтің екі дәптерге жинақталған қазақтың эротикалық фольклоры жайлы жинағаны да қазіргі кезде белгілі болса да, дәптердің өзі табылмады.

Жалпы, қазақтың эротикалық фольклоры арнайы жинақталып жарық көрмегені болмаса, халық мұрасы ретінде әр кезде де ғалым-зерттеушілердің назарын аударып отырғанын атап өткен ғалым А. Сейдімбек [1]. Ғалым осы бағыттағы ауыз әдебиеті үлгілері Әубәкір Диваев [2], Әлкей Марғұлан [4], Бейсембай Кенжебаев [5], Мырзабек Дүйсенов [6] сияқты білікті ғалым-зерттеушілердің, Ғабит Мүсірепов [7], Сапарғали Бегалин [8], Қуандық Шаңғытпаев [9], Шерхан Мұртаза [10], Оразақын Асқар [11] сияқты белгілі қаламгерлердің әр кездері жинап-терген эротикалық фольклор үлгілерін архив қойнауларынан, жазба мұраларынан ұшырастырған болатын.

А.Жұбановтан кейін күйтану ғылымы, әсіресе XX ғасырдың 60 жылдарынан бастап бөлек ғылым саласы ретінде дараланды. Бұл саладағы зерттеулер алуан түрлі бағытты қамтиды:

1. *Күйдің синкретті құбылыс ретінде қарастырылуы, магиямен, сөз және би өнерімен байланысына арналған зерттеулер.* Күйтанудың бөлек бағытын салааралық күйтану бағыты құрайды. Ол ертеректегі саз өнерінің синкреттілігінен туындаған. Қобыз дәстүріндегі жыр құрамындағы магиялық қызметін [12] және күйді сөйлету дәстүрі, күйдің көне тотемдік ұғымдармен байланысын [13], күйдің би қимыл-әрекеттері мен ырғақтарының күймен сәйкестігі қуыршақ өнеріндегі рөлі туралы зерттеулер [14] диссертациялық еңбегіміздің соңғы бөлімдерінде пайдаланылды. Әсіресе, ортеке өнерінің балаларды күлдірте тәрбиелеудегі маңызын айрықша атаған жөн. Күйдің синкретті құбылыс ретіндегі даралығын, оның бағдарламалық мазмұнын құрайтын аңызбен сабақтастығын арнайы зерттеп көрсеткен Ә. Мұхамбетованың [15] ғылыми тұжырымдамасы зерттеу еңбегіміздің II тарауында қолданылды.

2. *Күйтанудың монографиялық зерттеулер бағыты.* Ахмет Жұбановтан бастау алған бұл ғылыми бағытты Т. Мерғалиев, П. Аравин, А. Айтуарова, Г. Искакова, М. Гамарник, Ғ. Ахмедияров, Р. Малдыбаева, Алсаитова, С. Нұрмолдин жалғастырды. Т. Мерғалиев Құрманғазытану мектебінің жалғастырушысы Сейтек Оразалиев шығармашылығын және өнердегі жолын, күйлерінің шығу тарихын баяндап Құрманғазы ізбасарларының өнердегі тағдырын және Құрманғазы мектебінің XX ғасырдағы өзгерістері мен көркем қолтаңба мәселесін жан-жақты зерттеді. Сейтек шығармашылығын және күйлердің құрылымдық-ладтық жүйесіндегі айрықша қолтаңбаларын айқындаған жас ғалым К. Жукибаеваны да атап өтуге болады [16].

А. Жұбановтың тарихи очерктері дәстүрлі күйшілердің естеліктеріне сүйенсе [17, 18], П. Аравин күйтануда тұңғыш рет мұрағат деректеріне, құжат көздеріне сүйеніп жүгіне отырып тарихи шындықты құжат жүзінді дәлелдеді. Тұңғыш рет Дәулеткерей шығармашылығын кезеңдестіру, күйлердің шығу тарихын заман аясында қарастыру күйшіні XIX ғасырдың жеке тұлғасына ретінде қалпына келтіруге мүмкіндік берді [19].

XX ғасырдың 70-ші жылдарынан бастау алатын бұл бағытты 90-шы жылдары жас буын күйтанушылардың еңбектерінде жалғасын тапты. Мәселен, М. Гамарник Тәттімбет өмірі мен шығармашылығын арнайы зерттеп күйтануда П. Аравин әдістемесін жалғастырды [20]. Яғни, Ауызша Далалалық Тарихнама немесе елдің есінде сақталған әңгімелермен қатар ғалым әсіресе Ресей мен Қазақстанда сақталған мұрағаттық құжаттардың негізінде Тәттімбет күйшінің шығармашылық дара жолын және күйшінің көпқырлы екендігін ғылыми дәлелдеді. Тәттімбетті күйшілігімен қатар би-болыстық қызметі, геологиялық барлау экспедицияларына қатысуы, Тәттімбеттің дипломатиялық қызметімен қоса оның дала актеры болғандығына назар аударуы жұмысымыздағы бейәдеп күйлердің зерттелуіне ой-түрткі болды.

А. Айтуарова мен Г. Исакова композитор Н. Тілендиевтің ән және оркестрлік күй шығармашылығын қазақтың дәстүрлі музыкалық өнерімен салыстырмалы зерттеулерінде Нұрғисаның күлкі мәдениетімен байланыстарын да атап өтеді [21, 22]. Домбыраның антропоморфты құрылымы мен музыкалық аспаптарға көзқарасы көне мифологиялық және магиялық түсініктерден бастау алатындығына назар аударды. Сол себепті диссертациямыздың бейәдеп күйлері бөлімі жоғарыдағы айтылған Г. Исакова мен А. Айтуарова зерттеулерінің тұжырымдамаларына сүйенеді.

Күйтанушы Р. Малдыбаеваның зерттеуінде М. Хамзиннің шығармашылығы күй өнеріндегі тұтас тұлға ретінде қарастырылған. Оның домбырашы және күйші ретіндегі шертпе күй дәстүріне қосқан үлесі және орындаушылық айрықша қолтаңбасына жан-жақты және дәлелді талдау жасалған [23]. М. Хамзиннің орындауында жеткен Тәттімбет күйлері диссертациямыздың III тарауында зерттеу материалы ретінде талданады.

Маңғыстау күйшілерінің шығармашылығы арнайы зерттеу тақырыбы ретінде тұңғыш рет Ғ. Ахмедияровтың «Есір Айшуақұлы» атты кітабында өзек болды [24]. Күйшінің шығармашылық жолы, күйлерінің шығу тарихы және Маңғыстау күйшілігіне тән қол ойнату және орындаушылық мәнер мәселелері қарастырылған зерттеудің аймақтық күйтану зерттеулеріне өзіндік үлес қосты. Бұл бағытты тереңдете қарастыруға С. Өтеғалиеваның монографиялық еңбегі [25] мен А. Жұмағалиеваның М. Өскінбаев жайында жазған магистрлік диссертациясы [26] толықтыра және тереңдете түсті. Диссертациялық жұмысымыздың II және III бөлімінде Маңғыстау күйлерінің әзілді аңыздары мен қол ойнату дәстүріндегі әзілдесу тәсілдерін сипаттау барысында, жоғарыда аталған еңбектердің ғылыми тұжырымдамалары ескерілді.

XXI ғасырдың басында Қаратау күйшілік өңірінің көрнекті өкілі Сүгір Әлиұлының шығармашылығын арнайы зерттеген Алсаитова шертпе дәстүрінің аймақтық қолтаңбасын айқындады [27]. Осы өңірде тараған Сүгірдің “Ілме”, “Бес жорға” күйлері біздің зерттеуіміздің назарында болып, оның әзілді элементтерінің ұлттық және ұлтаралық сипат алуы тұжырылымдалды.

Аймақтық зерттеулерде айрықша орын алатын Алтай өңірінің күйлері де ұсынылған зерттеу еңбегіміздің нысанында болды. Аталған аймақтың XVIII ғасырдағы тарихи шежірешісі Байжігіттің шығармашылығына арнайы тоқталған С. Нұрмолдин аймақтың күй дәстүрін тануға үлес қосты [28]. Бұл жолдағы халықтық және XIX ғасырдағы кәсіби күйшілердің әзілді күйлері зерттеу жұмысымызда талданды.

3. *Күй өнерінің аймақтық зерттеулері.* Аймақтық зерттеулерді алғаш алға қойған Қ. Жұбанов қазақ халқындағы күйдің пайда болуы жайындағы мақаласында күй аймақтарын салыстырмалы зерттеу мәселесін тұңғыш қойған болатын. XX ғасырдың 70 жылдары Ә. Мұхамбетова күй аймақтарының даму кезеңдерін алға тартып, Шығыс Қазақстан күйлерінің көне түркі кезеңінде пайда болу мүмкіндігіне болжаса, ал Батыстың төкпе күйлерінің отырықшы Орталық Азия халықтарының макомат шығармашылығымен байланысты болуы жайлы жараал жасады [15, 544 с.]. Сол себепті, Шығыс пен Батыс күйлерінің

тарихи кезеңдері жағынан алшақтығы күйдің аймақтық ұяшықтарының тарихи түрлі уақытта пайда болып дамығандығын көрсетті. Кейінгі буын зерттеушілер осы ғалымның ойын дәлелдей түскен. Маңғыстаудың төкпе күйі мен қол ойнату дәстүрі және ондағы түркімен ладтарының қолданылуын зерттеуші С. Өтеғалиева қазақ-түркімен байланыстарын салыстырмалы зерттеу барысында дәлелдеп шықты [29].

Шығыс Қазақстан күй дәстүрімен сабақтастық табатын Жетісу күйлері ертеректегі қалмақ-құмық байланыстарымен салыстырмалы зерттеген Б. Мүптекеев диссертациямыздың пародия тақырыбындағы тарауларының бастау көзі болды [30]. Шығыс Қазақстан күйлерінің сыбызғы дәстүрімен байланысын тұңғыш атап өткен Т. Бекхожинаның ойларын [31] сыбызғы дәстүрін арнайы қарастырған Т. Мұқышев осы үрмелі аспаптың бүгінгі таңдағы хал-ақуалын жан-жақты зерттеуге ықпал етті [32]. Қытайдағы бауырластарымыздың шертпе үлгісіндегі орындаушылық шеберлігі мен күйдің төл иірімдерін сипаттаған У. Бекенов кейін бұл аймақтық үш күй мектебін бөле-жара зерттеуге мүмкіндік туғызды [33, 34]. Іле күйлерін экспедициялық сапардан жазып хаттаған оның бел баласы Д. Бекенов аталған аймақтың айрықша күй табиғатын көрсетті [35]. Диссертациямыздың II бөлімінде Д. Бекеновтың хаттаған күйлерінің аңыздары зерттеу материалы ретінде қолданылды.

Нәтижесінде әр күй аймағының өзіндік ерекшелігін айқындауда дәлелді ғылыми тұжырым жасаған Г. Омарова әр күй ұяшығының өз тарихи даму кезеңі алуан түрлі болғандығына көз жеткізді.

*4. Күй жанрлары жайлы зерттеулер.* Күй жанрлары мәселесі күйтанудың әлі де пікірталас күйінде қалып отырғандығын мәлімдеу қажет. Зерттеушілердің бір тобы жанр ол стильдік және қағыс, ырғақ, құрылым бірлігі деп тұжырымдаса [36, 37, 38], ал екінші топ зерттеушілері мұндай ортақ қасиеттері бар күйлер тобын аттас [39] немесе тармақты [40] деген атауды ұсынды. Зерттеу барысында қолданылған қалмақ-құмық, жаңылтпаш күйлер тобы қарастырылды. Демек, жоғарыда аталған аттас күйлердің ғылыми тұжырымдамасы біздің еңбекте аса өзекті болды деп айтуға болады.

*5. Күйтанушылардың ноталық күй жинақтары.* XX ғасырдың бірінші жартысында фольклористердің белсенді жинаған ұнтаспалары мен ноталық жазбалары осы күнде музыка зерттеушілерінің негізгі ғылыми материалдарына айналды. Дегенмен, XX ғасырдың екінші жартысы мен бүгінде жинақталып жатқан музыкалық мұраларымыз музыкатанушылардың қорын едәуір көбейтіп, кәдесіне жарап келеді. Күй өнерін зерттеуде Т. Мерғалиевтің «Домбыра сазы» [41], «Қазақ күйлерінің тарихы» [42], Қ. Ахмедияровтың «Дәулеткерей» [43], «Құрманғазы» [44], «Табыну» [45], Б. Ысқақовтың «Салтанат» [46], «Сарыарқа саздары» [47], А. Райымбергеновтің «Күй қайнары» [48], А. Есенұлының «Күй қастерлі әуез» [49], «Күй тәңірдің күбірі» [50], «Құрманғазы» [51], «Тәттімбет және Арқа күйлері» [52], Ж. Жүзбайдың «Шертпе күйдің төрт мектебі» [53], Қ. Сайжановтың Мырза Тоқтаболатұлының өмірі мен шығармашылығы турасында жазған «Жетіқарақшы» атты еңбегі [54], Б. Жүсіповтің «Жиделі байсын күйлері» [55], авторлық бірлестікте жарияланған «Нарату» Маңғыстау

күйлерінің жинағы [56], М. Әбуғазының «Шығыстың шыңырау күйлері» [57], Е. Нұрымбетовтың «Сыр сұлейі - Әлшекей» [58], Б. Нұржановтың «Кұрақтың Досжаны» [59], т.б. маңызды күй жинақтарындағы күйлер тобы зерттеу жұмысының негізгі музыкалық материалдарын құрады. Әр аймақтың төл орындаушылықтарын ескере отырып, қағаз бетіне түскен жоғарыда аталған ноталық жинақтар диссертацияның II бөлімінде әзілді аңыздар көлемін арттырып және III бөлімінде әзіл күйлердің семантикалық белгілерін айшықтап көрсетуде үлкен септігін тигізді.

Күй өнерінің синкреттілігі жөнінде алғашқылардың бірі болып Қ. Жұбановтың [60] зерттеу еңбектері, академик А. Жұбановтың [61] қазақтың күйші-композиторларының өмірі мен шығармашылығы жөніндегі көп жылғы ғылыми-зерттеу жұмыстары әрбір күйшінің репертуарлық қоры мен шығармашылығының даму динамикасы барысындағы күйдің тақырыптық мәселелері жөніндегі салалы еңбектері Қазақстан музыкатану ғылымының өркендеуіне үлкен жол ашты. Оның ішінде күй мен аңыз арасындағы байланыс, өңірлік орындаушылық үлгілері, аспаптар түрлілігінің маңызы мен себептері, жанрлық классификациялары, т.б. қазақ күй өнерінің ғылыми-зерттеу тармақтарының жеке-жеке жіктеліп, музыкатану әлемінде күй өнерінің қазақи кейпінде өз орнын ғылыми негізде орнықтыруына мүмкіндік берді. Оның бүгінгі нәтижесі - қазақтың күй өнері 2015 жылы ЮНЭСКО-ның материалдық емес мәдени құндылықтарының қорғауына кіруі дәлел болады.

Күй - күрделі ұлттық өнер түрі. Ментальдік талғамды қажет ететін осынау күрделі, биік өнер түрін қазақ халқы қашанда қадірлеп ұстаған. XX ғасырдың екінші жартысы музыкатану ғылымы күй өнерін зерттеуде үлкен жетістіктерге жетті десек болады. Күйдегі құрылымдық мәселелері жөнінде ғалым Б. Амановтың [62], қазақтың көшпелі өмір салтындағы күй өнерінің қалыптасуы және күй мен аңыз арасындағы байланыс жөнінде ғалым Ә. Мұхамбетова [63], қазақ домбырасының пернелік мәселері турасында ғалым Б. Қарақұлов [64], күйдегі өлшемдер мен ырғақ мәселелері жайында ғалым С. Өтеғалиева [65], сонымен қатар А. Сейдімбек [40], П. Шегебаев [66], Г. Омарова [67], С. Қалиев [68], Т. Әсемқұлов [69], Б. Мүптекеев [30, 164 б.], т.б. ірі ғалымдарымыз күй өнерінің маңызды салаларына жіті тоқталып, үлкен ғылыми еңбектер жазды. Оның ішінде күй өнеріндегі тартыс, бәсекелестік үлгісіндегі күйлер мен тартыс барысында орын алатын әзіл күйлер тақырыбы да тарихи себептерге байланысты арнайы зерттелмесе де, жоғарыда аталған ғалымдардың қаламына ілігіп отырған тақырып деуге болар. П. Шегебаевтың Динаның «Науысқы» (Науаи) [66, 107 б.] әзіл күйі жөнінде жазған мақаласы, А. Сейдімбектің «Қазақтың күй өнері» [40, 92 б.] атты үлкен монографиясындағы Қазақстанның әрбір өңіріндегі әзілді тартыс үлгілері, Т. Әсемқұлов [69], Б. Жүсіповтың [55, 288 б.] музыкадағы каламбур, яғни есер тартыс жөніндегі зерттеулері, Қ. Сайжанов [54, 14 б.], Е. Нұрымбетов [58, 117 б.], Б. Мүптекеевтің [30, 165 б.] еңбектері де әзіл күйлерді тереңірек зерттеп, басқа да тың, архивтер мен халық арасында сақталған ерекше үлгілерін орындаушылық тізімімізге қосып, оның жан-жағын саралап, ғылыми түрде негіздеуге бағыт-



бағдар берерін түсіндік. Өйткені, күй - ол адам мінезінен, ішкі жан-дүниесінен, оның білімі мен тапқырлығынан хабар бергіш сыртқы айнасы іспетті. Күй тек бір сарында емес, адам сияқты ортасы мен жағдайына байланысты мың құбылатыны сөзсіз. Ол дегеніміз, күй адамның көңілді, қуанышты кезін бәз сол қалпында да бейнелей алады. Яғни, домбыраның бойымен орындаушының қолдары мен саусақтарының қимылы, тіпті көзі, мұрны, беті, құлағы, тісі, отырысы, тербелісі, басқа да іс-әрекеті бір күйдің мазмұн-мағынасын ашуда қызмет ете алады дегеніміз. Адамзаттың мәдени өміріндегі әзілдің байырғы заманнан бертін келе жеткен жетістігі де сол, әуелі сөз өнерімен (салт-жоралғы әндері, кәсіби әндер, т.б.) байланысты музыкаға еніп, әлем халықтарының ұлттық музыка әлемінде әзілдің де өз орнын ала бастауы, сонан соң ең биік деңгейі – ол әзілдің аспаптық музыкада өз орнын табуымен ерекшеленеді. Өйткені, тыңдаушы мәдениетінің жоғарылауы музыкадағы әзілдің нышандарын танып-біліп, оған деген моральдік қажеттілігінің пайда болуынан демекпіз. Қазақ халқының аспаптық музыкасы да осы үрдістің бір бөлігі. Күй өнері жеке-дара бөлініп, бөлек аспаптық өнер болып шыққаннан бергі даму сатысының шыңы да күй арқылы әзілдесе білу, күлдіру, астарлап ой тастау қабілеттерінің пайда болуы деп білеміз. Өйткені, күй әлемі – әсте қазақ халқына тән рухани әлем.

**Зерттеудің өзектілігі.** Ұлтымыздың көне заманнан әзіл-қалжыңмен өмір сүрген халық екендігін білеміз. Өзінің ауыз әдебиетінде, ертегілерінде, аңыз-әңгімелерінде, жыр-дастандарында, әндерінде және сонымен қатар күйлерінде де ерекше қолдана білген. «Тарихқа тереңдесек күллі түркі халықтарының мәдениетінде – ол якут, хакас, башқұрт, татар, қырғыз, өзбек, түркімен және моңғол халықтарында да кездеседі. Әсіресе, жастардың ойын-сауық отырыстарындағы жігіт пен қыздың айтыс әндерінде, билерінде және үлкен додаларда өнерпаздардың сайыстарында көп көрініс табады. Сол сияқты қазақтың дәстүрлі күйлері де өз әзіл-қалжыңымен бір төбе. Сонымен, осы бізге жеткен күйшілердің мол мұрасын, домбырашылардың қолданысына енгізіп, этикалық-эстетикалық тұстарын кейінгі ұрпаққа ашып, анықтап жеткізу үлкен мәселе болмақ» [138]. Өйткені, дәл осы тартысты доданы біріміз білсек, біріміз білмей жатамыз.

Адам пайда болғаннан бастап рулық, тайпалық деңгейге дейінгі адамдық қарым-қатынас үлгілері жөніндегі В. Пропп [70], Е. Тұрсыновтың [71] сынды ғалымдардың ғылыми зерттеулерінің негізіне сүйенсек, алғашқы адамдардың өмір сүруі үшін күресуінің нәтижесі халықтық, дәстүрлі бәсеке ойын-сауық үлгілерінің тууына әкелді. Және де түрік халықтарының мәдениетіндегі тартыс, айтыс, өнер сынасу дәстүрлерінің қалыптасуы да, адамзаттың даму эволюциясымен тығыз байланыста екенін көрсетті. Тамыры тереңде жатқан адамдар арасындағы бәсекелестіктің кәсіби өнер сатысына ауысу процесінде нендей қасиеттерімен қазіргі уақытқа жеткені әлі де үлкен мәселе болмақ. Бір анығы, адамдар арасындағы мәдениетіміздегі, спорттық ойындардағы, тұрмыстық өмірдегі тартыс, сайыс, жарыстардың сұраныстан шықпай, оның

қажеттілігі осы күнге дейін көруші, тыңдаушы, бақылаушы тараптардың өмір сүру салтынан өшкен жоқ.

Аспап сарынымен тартысу, сайысу арқылы өнерлерін сынға салу қазақ күйшілерінің ертеден бар дәстүрі. Елге есімі мәлім күйшілердің қай-қайсысы да небір әсем өрнекті күйлерін егес үстінде төгіп тастайтын болған. Күй айтысында ердің намысы ғана емес, елдің де намысы сынға түскен сәттер аз емес. Бұған қазақ пен түрікмен, қазақ пен қырғыз, қазақ пен қалмақ арасында болған күйшілер сайысы, соған орай туған толып жатқан күйлер куә. Дәулеткерей, Өскенбай сынды күйшілердің түрікмен күйшілерімен арада болған күй сайыстарында дүниеге келген небір сиқырлы саздары мен шежірелі аңыз – әңгімелері ұрпаққа мұра [40, 93 б.].

Күй айтыстары тек әсем сазды күйлерді ғана дүниеге әкеліп қоймайды, сол күйлердің қалай дүниеге келгенін баяндайтын тамаша аңыз-әңгімені де туындатып отырады. Мұндай аңыз-әңгімелер өзінің деректілігімен, ширыққан оқиғасымен ерекшеленеді. Әсіресе, айтыс барысында тың күйді төгіп тастайтын арқалы өнерпаздың шеберлік-шалымы күй айтыстарына қатысты аңыз-әңгімелердің негізгі арқауы болып отырады. Халық сарапшы болып, әділ бағасын береді. Көпшіліктің қошеметіне бөленеді [40, 94 б.].

Домбыра дәстүріндегі әзіл күйлердің ерекшелігі де сол, оны орындаудағы шеберлік ұлттық құндылықтың үлкен бір саласы десек артық емес. Тартыс үстінде әзіл тақырыбын қозғауда орындаушының домбырадағы оң қол, сол қол қимылдары, саусақ басу және тарту әдістері, аспаптың құрылысы мен ондағы перне байлау мәселелері, актерлық шеберлігі пен аңызын айтудағы сөз тапқырлығының негізгі белгілерін айшықтау арқылы әзіл күйлер маңызының ашылып, оның заңды орны ғылым сахнасында табылары анық. Өйткені, күй тартыс өнерінің қалыптасқан бізге белгілі жүру динамикасы бар. Яғни, қарсылас күйшілер әуелі өздерінің шабытын шақырып, таныстыру мақсатында қай ауылдың тумалары немесе қай орындаушылық стильдің өкілдері екендерінен хабар берсе, сонан соң негізгі шеберлік бөліміне көшеді. Шеберлік бөлімі күй тартыстағы негізгі бөлім болып есептеледі. Бұл бөлімнің даму шыңы (кульминациясы) – қарсыластардың пародия, келеке, күлдіргі, мазақ, жаңылтпаш күйлерге көшу кезеңі болып табылады. Міне, зерттеудің өзектілігі де осы, күй тартыстың әзілді бөліміндегі күйлердің музыкалық құрылымы мен семантикалық белгілерін анықтап, маңызына қол жеткізудің нәтижесі қазақ күй өнерінің көп жылдар бойы ашылмаған қырын негіздеуге мүмкіндік береді. *Ол – қазақтың күй өнеріндегі әзілдің орны.*

Әркімнің қолынан келе бермейтін бұл өнер асқан байқампаздық қасиет пен тапқырлықты талап етеді. Бүгінгі күннің орындаушылары дәл осы қасиеттер сахнада көмек беретінін жасырмайды. Жеңіліс тауып немесе жеңу емес, басты мақсаты осы өнердің отын өшірмеу. Орындаушылардың саны артса, бұл өнердің сөнбесі анық. Күлкі мен әдемі әзіл әрдайым жарасымдылық табады, сол себепті күй тартыстағы дәл осы сарын қашанда жұртты таң қалдыруын тоқтатпайды.

**Зерттеудің мақсаты.** Әзілді өнердің домбыра дәстүріндегі орнын айқындау арқылы, оның көркем ерекшеліктерін қорытындылау және алуан түрлі ұлттың болмысымен (әлем картинасымен) сабақтастыру нәтижесінде ұлттық өзгешеліктерін көрсету.

**Зерттеудің нысаны.** Қазақтың дәстүрлі күй тартысындағы сазбен әзілдеу өнері.

**Зерттеу пәні.** Домбыра дәстүріндегі әзілдің ұлттық нышандары.

**Зерттеу жұмысының болжамы.** Зерттеу жұмысы белгіленген уақыт аралығында көздеген нәтижелерге жетіп, орындаушылық тәжірибемізге сүйене әзіл күйлерге тән семантикалық белгілерінің анықталатынына және тақырыптың тың болуы келешекте әлде де тереңірек зерттейтін күй жанашырларының шығатынына сенімділік ұялатады. Зерттеу нәтижелері қазақтың күй өнерін классификациялауда жаңа орындаушылық бағытты қалыптастырады, жанрлық түсініктерін кеңейтіп, күйдегі кейбір үрдістерге басқаша анықтама беруге мүмкіндік береді. *Демек, ұсынылып отырған зерттеу қазақтың дәстүрлі күй өнерінің өз айрықша ұлттық нышандары бар деген жорамалдың дәлелі болмақ.*

**Зерттеу жұмысының міндеттері:**

- түркі және еуропа халықтарының күлкіге байланысты көне түсініктеріне талдау жүргізу;

- қазақ және түркі халықтарының сазбен әзілдесу жайлы музыкатану, тарихи және этнографиялық деректерді сараптау;

- әзіл күйлері аңызының түрлері мен олардың айтылу ерекшеліктерін талдау;

- домбыра дәстүріндегі әзілдің көркем құралдар жүйесінің көріністерін сипаттау;

- домбыра дәстүріндегі музыкалық әзілдің ұлттық нышандарының семантикалық көркем тәсілдер жүйесін айқындау.

- домбыра күйлерінің өзге өнер салалары (би, ән, театр, айтыс) арасындағы әзілге байланысты ортақ қасиеттерін сараптау.

**Зерттеудің әдістемелік негіздері.** Зерттеу салыстырмалы-теориялық және тарихи-типологиялық, әрі кешенді әдістерге сүйенеді. Қазақстан және өзге түрік елдерінің музыкатану зерттеушілерінің еңбектеріне және қазіргі таңдағы орындаушылардың репертуарындағы әзілді аспаптық шығармаларына сүйене түрік халықтары мен қазақтың әзіл күйлерінің орындаушылығы мен құрылымы жағынан айырмашылығы анықталады. Әзіл күйлерге арналған арнайы күй кеші ұйымдастырылып, халықтың аспаптық музыкадағы әзілге жасаған реакциясы мен пікірі тіркеліп, бақылауға алынады. Әзіл-қалжыңға негізделген қазақтың күй өнерін және оның орындаушылық дәстүрінің Қазақстан республикасында сақталған және қолданыстан тыс, ғылымға беймәлім аймақтары жайлы тарихи сараптаулар және мұрағаттарды, сақталған үнтаспаларды ғылыми айналымға енгізуді көздейді.

**Зерттеу тақырыбының зерттелу деңгейі.** Зерттеу жұмысымыз Б. Аманов [62, 39 с.], А. Сейдімбек [40, 96 б.], П. Шегебаев [66, 107 б.], Т. Әсемқұлов [69],

Б. Жүсіпов [55, 288 б.], Б. Мүптекеев [30, 165 б.], т. б. ірі ғалымдарымыздың зерттеу еңбектеріндегі әзіл күйлерге байланысты ой-тұжырымдары мен мақалаларындағы болжамдар мен тұжырымдар зерттеу бағытын реттеп отырды. Дәл бұл тақырыптың аз зерттелуі ізденіс барысында қиындық тудыруы да заңды деп есептейміз, бірақ дегенмен қол жеткізген зерттеу барысындағы нәтижелері болашақта жасалатын зерттеу жұмыстарының жоспарын айқындауға мүмкін берді.

**Зерттеу жұмысының материалдары.** Зерттеу жұмысы ғылыми түрде алғаш зерттелгендіктен, әуелі Қазақстанда жарық көрген көптеген күй кітаптарына (А. Жаңбыршин [56, 132 .], Б. Ысқақов [47, 221 б.], А. Тоқтаған [49, 140 б.], Ж. Жүзбаев [53, 7 б.], Д. Бекенов [35, 24 б.], Қ. Сайжанов [54, 17 б.], Е. Нұрымбетов [58, 117 б.], т.б.) басылған қазақтың әзіл күйлері іріктеліп алынды. Келесі кезеңде Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның фольклорлық зертханасы [73] және күй зерттеушілерінің мұрағатынан [74] аңызы мен орындалуы әзілді күйлердің бірсыпырасы зерттеу тақырыбын ашуға көмегін берді.

#### **Зерттеудің ғылыми жаңалығы. Тұңғыш рет:**

- қазақтың күй өнеріндегі бәдік, арсыз, есер деп аталған әзілдің ұлттық ерекшеліктерін құрайтын жанрлық топтары (жаңылтпаш, бәдік, қалмақ-құмық күйлері) зерттеу нысанасы болды;

- домбыра дәстүріндегі әзілдің көркем тәсілдері саз өнерінің тұтас көркем құбылысы ретінде талданды;

- домбыра бұрауымен сабақтас музыкалық әзілдің орындалуына сипаттама берілді;

- әзіл күйлерге тән музыкалық төл ұғымдардың анықтамалары көрсетілді;

- нәтижесінде әзілді күйлердің мәдениетте тұтас көркем құбылыс ретінде орны айқындалды.

#### **Қорғауға ұсынылатын негізгі тұжырымдар:**

1) күлкінің түп төркіні жоғарғы палеолиттен бастау алатын мифтен неолиттің аяқ кезі мен металл дәуірінің бастапқы кезеңінде ғибраттық мазмұндағы тұрмыстық ертегілерге және әлеуметтік сатира сарынының пайда болуымен ерекшеленеді;

2) түркі халықтарының күлкі мәдениетімен байланысты негізгі нышандары:

- күлкінің орасан зор терапиялық әсерінің болуымен;

- салт-дәстүрде мәжбүрлі, жасанды күлкі туылумен байланысты, құт дарыту сенімінен туындады;

- күлкінің құнарлылықпен байланысы бар;

- күлкі әдетте түркілердің мифтік санасында физикалық дене элементтерінің төменгі бейнелерімен көрсетіледі;

- күлу салты отбасылық әдет-ғұрыптарға тән;

- күлкі би өнерімен сабақтасатындығы анықталды.

3) Ә. Мұхамбетова күй мен аңыз арасындағы сабақтастықты: *аңыздағы күй, аңыз-күй, күйдегі аңыз және күй және аңыз* мағыналық байланыстарынан әзіл және әзіл элементтері бар күйлерде төрт топтың үшеуі: аңыздағы күй, күйдегі

аңыз, аңыз және күй топтарының кездесетіні анықталды. Халық және кәсіби (XIX-XX ғ.) күйлері бар күйдегі аңыз, аңыз және күй топтары көптеген әзіл күйлердегі күй алдыңғы қатарға шығып, ал әңгіме тек кіріспе қызметін атқарады. Әзіл күйлердің аңыз бен күй тобында бүтін сюжеттік-композициялық байланыстың болмауы, сөз бен саз бірлігінде күй негізгі қызмет атқарып, тыңдаушының назарын аңызға емес, күйге бұратындығы дәлелденді;

4) әзіл күйлер *семантикасына тұрақты (стереотипті) қайталаулар тән*. Олар Жетісу, Алтай, Қаратау, Сыр, Маңғыстау, Бөкей, Ақтөбе, Арқа т.б. күйшілік-орындаушылық мектептердің күйлеріне тұтас орындаушылық талдау жасау нәтижесінде анықталды:

– көп ноталардың лига арқылы шапшаң қайталануы, секвенция түрінде, пунктирлік ырғақтар, тұтып тарту әдістері, хроматикалық жүрістер, секунданың кездейсоқ пайда болуы, глиссандоны бірнеше рет сырғытып тарту және көлемі шағын, әр буыны бірнеше қайталану арқылы түрленуі және буындарды байланыстырушы бір қайырманьң болуымен ерекшеленетіні;

– күйдегі қол ойнату мен тұтып, іліп, сырғытып, т.б. ырғақтармен күйдің логикалық формасын бұзып тарту – күй мағынасының астарын байқататындығы;

– әзіл күйлерде қол ойнату тәсілдерінен: қайшылап тарту, қиып тарту, перне бойымен оң қолды толқынлатып және саусақтармен теріп тарту, іліп тарту, теріс тарту, сол қолмен іліп тарту, сүйретіп тарту, орап тарту және де мимикалық актерлық шеберліктер, нұсқау, сілтеу, дене мүшелерімен емеурін етіп тарту үлгілерін қамтитыны;

– күйшінің күйді дене мүшелері және қосымша құралдармен (бәкі, ұстара көмегімен), ұрмалы аспап ретінде қолдана тартуы және домбыра пернелерін бәкімен тіліп, мойнынан ысырып тастап, пернесіз күй тартуы, ең бастысы «кәдесіз пернені» тартыс кезінде күйшінің қосымша пернелерді жылжыту арқылы немесе өздігінен байлап жоғарғы саға тұсында тағып тартуы;

– «Ортеке» биінің және «Қалмақ биінің» бұрынғы нұсқаларында пародия элементтеріне құрылған күйлердің мазмұны мен пішіні қысқа қайырылатын ырғақтар бірнеше рет қайталанып, биді сүйемелдеу үшін шығарылған бұл күйлердің құрылымы күрделі емес, пентатоникалық жүйеде орындалатындығы тұңғыш рет анықталды.

**Зерттеу жұмысының сыннан өтуі мен сарапталуы.** Зерттеу жұмысы Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның музыкатану ғалымдары мен арнайы кеңес мүшелерінің алдында жүйелі түрде қадағаланып, талқылаудан өтіп тұрады. Практика жүзінде халық сынынан өту мақсатында 6 желтоқсан 2017 ж. Ғылым ордасының ұйытқы болуымен «Әзіл күйлер шеруі» атты ғылыми дәріс-күй кешіміз өтіп, көпшіліктің қолдауына ие болды. Сонымен қатар, Польша мемлекеті, Варшава университетінде өткен ғылыми тағылымым кезінде, Варшава университетінің 200 жылдық мерейтойы аясында семинар өткіздік. Семинарға аталған университеттің және өзге Варшава университеттерінің магистранттары қатысты. 2017 жылы «Әзіл күйлердің аңызы» атты

баяндамамен «Великий Шелковый путь – нити прошлого и перспективы будущего» II Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясында сөз сөйледім. 2016-2017 жылдары Қытай мемлекеті Пекин консерваториясында 2 мәрте лекция-концертпен сапарға шықтық. Қазақтың ұлттық музыкалық аспаптары мен тартыс өнері жайында шеберлік сабақтары БАҚ өкілдерімен өте ауқымды өтті. 11.06.18 ж. Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның домбыра кафедрасының кеңейтілген отырысында «Қазақтың домбыра дәстүріндегі күлкі мәдениеті» атты тақырыбымыз бен оның негізгі аспектілері жан-жақты талқыланып, қорғауға рұқсат алды.

### **Зерттеу жұмысының тақырыбы бойынша төмендегі мақалалар жарық көрді**

1. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлер және олардың орындалуы // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Халық музыкасы факультетінің 70 жылдық мерейтойына байланысты халықаралық конференция. - 2015. –Б. 107-111.

2. Jucose kuis of Kazakh dombra tradition // International journal of environmental and science education - 2016. Vol. 11. №18. – P. 11427-11448.

3. Semantics of comic kuys in the kazakh dombra tradition and their performances // 3rd International conference on Eurasian scientific development. Proceedings of the Conference (March 02, 2018). Premier Publishing s.r.o. –Vienna, 2018. - 86 p.

4. Жаңылтпаш күйлер // Қазақстанның ғылымы мен өмірі халықаралық ғылыми-көпшілік журналы. - 2018. - №2/3 (57). – С. 82-86

5. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлер аңыздарының әдебі // Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық Университеті «ХАБАРШЫ». – 2018. - №2 (170). – Б. 252-257.

6. Қалмақ күйлеріндегі әзілдің нышандары // Қазақстанның ғылымы мен өмірі халықаралық ғылыми-көпшілік журналы. - 2018. - №3(58). – Б. 65-69.

7. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлердің аңызы // «Заманауи музыкалық түркологияның көкейкесті мәселелері» Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы. - Алматы, 2018. – Б. 205-210

### **Зерттеудің теориялық және практикалық маңыздылығы және күтілетін нәтижелері**

Зерттеу нәтижелері «Қазақ музыкасының тарихы», «Этносольфеджио», «Орындаушылық өнер тарихы» пәндерінің мазмұнын едәуір толықтыра алады. Зерттеудің тұжырымдары ән-күй сайыстарын, жалпы дәстүрлі музыкалық әзілді насихаттауда мәдени жобаларға қолдануға мүмкіндік береді. Қазіргі заман өнер әлемінде күй тыңдаушы және орындаушы жастардың қатарын едәуір көбейтуге оқу үдерісіне және сахна төріне әзіл күйлердің жүйелі енуі мұрындық бола алады. Күй зерттеу саласында «Әзіл күйлер» деген атаумен ғылыми негізделген күйлер категориясы қолданысқа кіруіне бұл зерттеу жұмысының маңызы зор. Зерттеу жұмысының нәтижесі күй сайыстарында немесе күйге арналған арнайы жобаларда тартыс өнерін дәстүрлі талаптармен қайта жаңғыртып, бәсеке

шартына әзіл күйлерді қосу арқылы «Айтыс» өнеріндегідей «Күй тартыс» өнерін жүйелі жандандыруға мүмкіндік береді.

**Зерттеу жұмысының құрылымы.** Зерттеу жұмысы кіріспе, 3 бөлімнен, қорытындыдан және қосымшадан тұрады.

1 бөлім. «Қазақ халқының мәдени этнокөркемдік және болмыс жүйесіндегі күлкі».

2 бөлім. «Домбыра дәстүріндегі әзіл күйлер тізбегінің типологиясы»

3 бөлім. «Домбыра дәстүріндегі әзіл күйлердің семантикалық белгілері».

Зерттеу жұмысымыздың соңында қосымшалар бөлімі беріліп, зерттеу барысында пайдаланылған және жаңа табылған материалдардың ноталық жазбалары, терминдік анықтамалар, күй аңыздары көрсетіледі.

# 1 ЭТНОКӨРКЕМДІК БОЛМЫС ЖҮЙЕСІНДЕГІ КҮЛКІ

## 1.1 Еуропа халқының этнокөркемдік болмыс жүйесіндегі күлкі

*«Смех есть аффект, [проистекающий]  
из внезапного превращения  
напряженного ожидания в ничто»  
Кант (Кант, V, 352).*

Этнос болмысының алуан саласы туралы дерек көзі бола алатын әзіл күйлер ең алдымен халық әдебінің тұңғыық сарқылмас мұрасы. Әзіл күйлерді ұлттық мұра ретінде ғылыми зердемен саралау арқылы ғана оның әрі көркемдік-тілдік жүйе ретіндегі қасиеті, әрі тарихи деректік маңызы, әрі халық болмысының айғақтық мәні ашыла түседі. Әрине, осы саланы зерттеуде қазақ халқының күлкі мәдениетін қарастыру ғылыми нысанның аясын кеңейтері хақ. Осы бөлімнің негізгі мақсатыда қазақ қоғамындағы және күлкі мен оның мәдениет пен әдепке қатысты тұстарын түркі және еуропалық мәдениеттермен сарындас түсінік болмысты кең мәдени аяда сараптау.

М. Бахтин Франсуа Рабле шығармашылығындағы күлкі мәдениетін талдағанда Наурыз мерекесіне жақын еркіндіктер орнағанын ескертеді. Ортағасырлықтардың өмірінде күлкілі әрекеттер және түрлі көңілді рәсімдермен өтетін карнавалдық үлгідегі мерекелер үлкен рөл атқарған. Тіпті көпкүндік алаңдарды шеру- карнавалдардан бөлек «жындылар мерекесі» («праздник дураков», «festa stultorum») және «есек мерекесі», сонымен қатар ерекше дәстүрге негізделген «пасхалық күлкіні» («пасхальный смех», «risus paschalis») атайды. Жәрмеңкелермен өтетін шіркеулік мерекелерден «храмдық мерекелер» ерекше орын алды. Бұл мейрамда үлкен великандар (бойшандар), карликтер (қортықтар), уродтар (ұсқынсыз, түрі құлықсыз адамдар), үйретілген аңдар жәрмеңкенің аясында қызмет жасайтын. Жүзім жинау уақытында ауылды жерде де, қалалы жерде де осындай көңілді атмосфера орнайтын. Азаматтық және тұрмыстық рәсімдер өткен кезде де күлкі жүретін, оны шуттар (күлдіргіштер) мен жындылар жасайтын, яғни түрлі сайыстардың жеңімпаздарын марапаттағанда кейіпкерлеріне пародия жасайтын («goi pour rire») [75].

Айтылған барлық рәсімдік көрсетілім формалары күлкіден бастау алады және принциптік түрде ұстамды, байсалды ресми шіркеулік және феодалды- мемлекеттік – культтік формалар мен бейресми рәсімдер болып өзгешеленген [75, с. 2]. Бұл мүлдем бөлек әлем сияқты болды. Адамдар мен олардың арасындағы қарым-қатынас өздері құрған ресми *екінші әлем* және *екінші өмірде* өтетін. Ортағасыр адамдары осындай *қосәлемдік* өмірге әр түрлі дәрежеде қатысы болған, яғни белгілі бір уақытта осымен өмір сүрген. Қосәлемдік дүниетанымды елемей өтсек не ортағасырдың не қайта жаңғыру дәуірінің мәдениетінің негізгі келбеті мен көрінісін аша алмайтынымыз сөзсіз.



«Француз әдебиетінің классигі бола тұрса да Ф. Рабле шығармашылығы – әлем әдебиетінің классиктерінің ішіндегі ең қиыны, өйткені ол өзін түсіну үшін оқырманның әдебиеттің қатып қалған қағидаларынан ажырауын, ал бастысы – толық зерттелмеген халықтық күлкі мәдениетінің басқа да қырларын қайта тереңірек зерттеуді талап етеді» - деп жазған болатын М. Бахтин [75, с. 2].

Сонымен, батысеуропалық халықтық күлкі және оның формалары – бұл жоғарыда айтқандай халықтық өнердің аз зерттелген тұстары, деп мойындалғандығын ескерте отырып, ғалым оның мәдени-тарихи, фольклорлық және әдебиеттану бағытында фольклористика мен тіл білімі тарапынан, көшедегі, алаңдардағы бұқара халықтың күлкі мәдениетін терең сол мәдениетке сай деңгейде нысанаға алынуы керектігін жария етеді [75, с. 2]. Ғылыми әдебиеттерде халықтық рәсімдерге, аңыздарға, лирикалық және эпикалық халықтық өнерге, оның ішінде күлкіге қатысты тұстары жеткілікті дәрежеде зерттелінбемендігін айту керек. Қазіргі таңда халықтық күлкіге тән дұрыс ғылыми сипаттама берілмей, қазіргі уақыттың эстетикалық деңгейі тұрғысынан анықталғандығын ескеру қажет. Елдегі күлкінің түрлі формалары ресми шіркеулік және феодалдық ортағасырдың лауазымды өнеріне қарсы тұрған еді. Бұл мәдениеттің түрлі формалары мен көріністері - карнавал түріндегі алаңдағы мейрамдар, жеке күлкілі рәсімдер және культтер, шуттар мен жындылар, дәулер, қортықтар мен келбеті сүйкімсіз адамдар, түрлі деңгей мен тегтегі скоморохтар, түрлі пародиялық әдебиеттер, т.б. кейіпкерлер - бір стильге ие болып және бүтін халықтық-күлкі және карнавалдық мәдениеттің құрамдас бөліктерін құрады.

Халықтық күлкі мәдениетін ел арасында көрініс тапқан формаларының ішінде: ғұрыптық ойын-сауықтар (карнавалдық үлгідегі тойлаулар, алаңдардағы түрлі күлкілі әрекеттер т.б.), пародиялық шығармалар, ауызша, жазбаша, латынша және әр халықтың өз тіліндегі халықтық боқауыздары болды [75, с. 2].

Ойын үлгілерінің басым екенін көріп, көркемдік-образдық, театрландырылған сауық формасы ортағасырдың театрландырылған ойын-сауық мәдениеті құрылысын халықтық-алаңдық карнавалдық мәдениетке жақын болғанын, М. Бахтин айрықша атап өтеді [75, с. 2]. Бұл мәдениеттің карнавалдық өнер негізін шынайы өмір мен өнердің шекарасында орындалып отырған өзінше бір бөлек «өмір» десек, карнавал кезінде ол өмірдің өзі болғандығы жасырын емес. Себебі ол ешқандай сахналық алаңдарсыз, көрерменсіз, актерсіз, рампасыз, көркемдік-театрлы қойылымсыз еркін формада өтетін. Өз кезегінде ойын белгілі бір уақытқа өмірдің өзі болған.

Демек, Еуропадағы *Карнавалдық күлкі* – ол ең алдымен мерекелік күлкі. Бұл дегенеміз, бір адамның екінші бір объектіге күлуі емес. Карнавалдық күлкі әуелі бүкілхалықтық болып, көпшілік сипат алған М.Бахтиннің анықтамасындай өмірмен сабақтас күлкі болса («смех на миру»), екіншіден карнавалдық күлкінің амбивалентті қасиеті: бірде көңілді адамның өзі күлкіге айналған, енді бірде күлкі нысаны болса, екіншіде өзі мазақтаушы қызметін атқарды.

М. Бахтиннің пікірінше халықтық-мерекелік күлкінің ең басты ерекшелігі ол күлкінің сол күліп жатқан адамның өзіне де бағытталып тұратынында. Карнавалда *халық өзін осы жаңарып жатқан әлемнің бір бөлігі ретінде есептеген, яғни осы әлеммен бірге өліп, қайта туылып, жаңарып отырамыз, деп сенген.* Міне, осы қырынан еуропалық халықтық-мерекелік күлкінің сатиралық күлкіден айырмашылығы айқындалса, екіншіден шығыстық наурыз мерекесімен сабақтастық табуын көреміз. Сатиралық күлкіде сатирик өзін сырттан бақылап, күлуші ретінде сезінеді. Амбивалентті халықтық-карнавалдық күлкіде күлуші де, күлдіруші де, күлкіге қалған адам да – барлығы қайта жаңарып жатқан әлемнің бөлігі болып қабылданады [75, с. 3].

Ал Көне Ресей халқының күлкісін зерттеуші Д. Лихачев күлкі мәдениетінің өзіндік қыр-сырын айқындай келе, Көне орыс халқы пародиясының негізгі мағынасы – ол белгілердің және олардың ретінің бұзылуы, мағынасыздыққа әкелуі, ретсіз, жүйесіз, ебедейсіз әлем құруында, деп біледі де *антимәдениеттік әлем жасау пародияның негізгі мақсаттарының бірі,* деп ескертеді [76].

Көне орыс халқында жынды (ақымақ) деген кім еді? Негізінде ақылды адам, бірақ істеуге болмайтын заттарды істеп, қалыпты жасалатын заттарды бұзу, тәртіпке бағынбау арқылы бүкіл әлемнің жасанды бетпердесін ашып тастаушы. Қалыптасқан белгі жүйесін бұзушы немесе сол жүйені қате қолданушы. Міне, осы себептерге байланысты көне орыс халқының ертегілеріндегі «жалаңаштық» немесе «жалаңаштануда» терең гәп жатқандығын ескеру қажет.

Күлкінің негізгі атқаратын қызметі – ол «жалаңаштау» («оголять», «раздевать» Л. С.), шындыққа жету, қоғамның күрделі белгілерінен, этикетінен, рәсімдерінен, жасанды теңсіздіктен шындықты бөліп алуды мақсат етеді.

Жындылықтың өзі де жалаңаштыққа жатады. Жындылық – кәдімгі өмірдегі әдеттерден, барлық қалыптасқан формалардан, қоғамдық шарттылықтан, жасандылықтан ақылды бөліп алу болып табылады. Сол себептен жындылар әрқашан шындықты көріп әрі оны қоғамға көрсете білген. Олардың шынайылығы мен адалдығы да сонда. Қолында ештеңе болмаса да көңілді жүретін адал сайқымазақтарды Д. Лихачев әулиелерге жақын, ал олардың көркем әлемі ол «өмірді теріс көрсеткен әлем», деп түсіндіреді. Сол себепті көне орыс күлкісін – «шешіндіруші» (раздевающий) күлкі, жалаң шындықты көрсететін, еш нәрсені бағаламайтын жалаңаш адамның күлкісі. Дурак (жынды) - ол орыс мәдениетінде «таза» шындықты көріп, оны бетке айтушы болып есептелген [76, с. 3-4].

Міне, қысқа шолудан кейін әр мәдениеттің өз күлкісі, өзіне ғана тән ұлттық нышаны болатындығына сендіреді. Демек, қазақтың да күлу мәдениеті бар екендігіне зор сенім ұялатады. Ендеше ұлтымыздың күлкі нышандарына кезек берелік.

## 1.2 Ілкі заманғы қазақ халқының этнокөркемдік болмыс жүйесіндегі күлкі

### 1.2.1 Күлкімен байланысты этнокөркемдік жанрлардың түп төркіні мен даму сатылары

Биологиялық жаратылыс ретінде адам баласының жыныстық толыса бастау шағы, яғни ұлдың ержетіп, қыздың бойжетуі, әдетте, эротикалық дерек атаулыға айрықша ден қойдырады. Тіптен, қазақшыл музыкалық әзілдің көбінесе жаңа толыса бастаған жігіт-желеңнің арасында көбірек орындалып, сол буын деңгейінде ұрпақаралық жалғасын тауып отыратыны да сондықтан. Көбінесе, әзіл күйлер сырт көзден таса, эзотериялық тұрғыда айтылады. Былайша айтқанда, саз әзілі көбінесе аз аяда, шағын ортада, негізінен жігіт-желең арасында айтылып, ұрпақ жады арқылы жалғасын тауып отырады. Алайда, әзіл күйлердің көрініс табуына жыныстық толысу қаншалықты әсер еткенімен, әдетте этно-мәдени қалып-қасиеттің шек-шекарасынан шықпайды. Тіптен, шектен шыққан дегізетіндей аса дәрекі, балағат-боқтық қимыл-әрекеттердің өзі де этникалық мәдениеттің айғағы ретінде көрініс табады. Яғни, әзіл күйлер тек-тамырын қалыптасу жолдарын этностың болмысымен, соған байланысты орныққан шаруашылық мәдени типімен, салт-дәстүрлерімен, моральдық-этикалық қалыптарымен шендестіре зерделенуі қажет. Осы қалыптарды тауып сипаттау, ұсынылып отырған бөлімнің негізгі мақсаты.

Жалпы, күлкі мәдениеті ата-бабаларымызда ерте қалыптасқандығына саяхатшылардың қалдырған естелік деректері дәлел бола алады. Соның бірі Приск Панийскийдің жазғанын келтіруді жөн көрдік. Ол ғұндардың тайпалық одағындағы қу, сайқымағазактар жайлы: «Қас қарая шырақтар жағылған соң, Аттиланың қарсы алдындағы ортаға екі кісі шықты да, оның жеңістері мен әскери ерліктерін марапаттап жырға қосты; Осынау салтанатқа қатысушылар оларға ден қойып, бірі әннің құдіретіне таң-тамаша болса, бірі жорық жолдарын еске алып, рухтанып отырды, келесі біреулер уақыт шалдықтырған шыраймен, еңселері түсіп, көз жастарын көлдетумен болды. Ән аяқталған кезде әлде қайдан скифтердің *қушыкеші шыға келді де қайдағы жоқты айтып, отырғандардың ішек-сілесін қатырды*» [77].

Инициациялық түсініктермен байланысты рәсімдердің түркі халықтарында сақталғандығы ауыз әдебиеті үлгілері растайды. Халықтың байырғы таным-түсінігіне айғақ болатын *мифтік аңыз-әңгімелерден бастап, эпос, ертегі, жұмбақ, мақал-мәтел, айтыс, қара өлең, жағдаят (тұрмыстық әңгімелер) және тіпті көне заманның петроглифтері (жартастас суреттері) сияқты өнер түрінде молынан ұшырасатын* деп пен ұят қалыптары, айғақ-нышандары қазақ арасында біртұтас этно-мәдени жүйе ретінде қалыптасқанын аңғартады.

Қазақ мифологиясындағы «Су перісі – Күлдіргіш» туралы былай жазылады: «*Далалы жерлердің өзендерінде, қамысты сай-салаларында, иірімді тұмаларда (кішірек бастау, бұлақ) сұлу арулар – су перілері өмір сүреді. Қазақтар оларды Күлдіргіш деп атайды. Күлдіргіштер су түбінде жасырынады. Сол себептен қамыс пен құрақ өскен жайылма айдын қауіпсіз, тыныш болып көрінеді. Ағаштардың жуан діндерін аймалаған су ақырын ағып*

жатады. Қайраңды саланың мөлдір суында серке балықтардың морши жүзгені жоғарыдан байқалып тұрады. Осындай аялы да саялы жерлерде қауіп бар деп ешкім ойламайды. Тұңғиықта, сарғыш қоңыр өзен балдырында Күлдіргіш жасырынатынын біле бермейді. Перілер жалаңаш келіп, шомылып жүрген жас жігіттерді қызықтырып арбайды, еліктіріп, қасына шақырады. Жігіт жақындай бергенде жармаса кетіп, ұзын қолдарымен мойындарынан орай қысып, өлгенше қытықтап, су түбіне, балдырлы түнекке тартып әкетеді» [78].

Атақты ғалым Е. Тұрсынов қазақтың тұрмыстық ертегілерінің бастамаларын зерттей келе, оның нышаны жоғарғы палеолиттен бастау алатындығын анықтады. Ғалым әзілдің мифтен ертегіге өту сатыларындағы даму кезеңдерін дәлелді баяндайды.

Мәселен, дамудың алғашқы сатысында дуалистік мифке негізделген айла-шарғы жасаушылық (орысша баламасы - трюкачество) дәстүріндегі мифтің негізгі кейіпкерлері фратрия негізін салушы егіз ата-бабалармен байланыстырылды. Соның бірі – айлакер, ақылды, тәжірибелі, ал екіншісі – епсіз, өмірге бейімсіз болуы, ағайынды егіздер бәсекелестігінде екінші ағайынның күлкілі, жосықсыз, ебедейсіз жағдайларға тап болып отыруы назар аудартады. Әрдайым қызғылықты әрі күлдіргі жағдайларға тап болған егіздердің екінші ағайыны көне мифтік жанрларда айла-шарғы жасаушылық дәстүрін қалыптастырды. Аталған дуалистік мифте тұрмыстық күлдіргі баяндаулардың барлық элементтері бар болатын: олар ақылды-ақылсыз, тәсілқой және икемсіз боп әр түрлі күлдіргі көріністерде салыстырылды. Бұл айла-шарғы жасаушылық (трюкачество) дәстүрі әсіресе кейін күлдіргі сықақ көріністермен тұрмыстық ертегілерде жалғасын тапты.

Ауыз әдебиетіндегі әзілмен байланысты мифтік шығармашылықтың **екінші даму кезеңінде тұрмыстық ертегідегі** егіздер мифі Алдар көсе мен шайтандар циклі болып құбылып өзгеріске ұшырайды. **Неолиттің аяқ кезі мен металл дәуірінің бастапқы кезеңінде ғибраттық мазмұндағы тұрмыстық ертегілердегі** сияқты кейіпкерлердің күлдіргі басынан кешкендерінде тәрбиелік мәнді емеурін айқын байқалып отырды. Осы топтағы сатиралық ертегілер, зердесіз эззіл және қырық өтіріктер жайлы ертегілерді айрықша атаған жөн. **Қола дәуірінде тұрмыстық әзілді және ғибрат мазмұнындағы ертегілерден орта ғасырлардағы әзілді кейіпкерлер туындады.** Ал қалыптасқан қазақ қоғамында дәстүрлі тұрмыс тіршіліктің өзгеруі салдарынан ғибрат мазмұндағы әзілді тұрмыстық ертегілер әлеуметтік сатира сарынының пайда болуымен ерекшеленеді, деген тұжырым жасалды. Оларға Е.Тұрсынов тұрмыстық анекдот тақырыбындағы Тазша бала, Жиренше шешен және Алдар көсе жайлы ертегілерді жатқызады [79].

Н. Смирнова тұрмыстық сатиралық ертегілердің кейіпкерлері – «әділетті қорғаушы Алдар көсе, Тазша бала, ұрылар – бұрынғы дуалистік мифтердің жалғастырушылары, деп біледі. Таңғажайып ертегіге дуальдік мифтерден көшкен бұл кейіпкерлер сатиралық ертегілердің кейіпкерлері бола бастады», - дейді [80].

А. Золотарев көптеген фактілерге сүйенген материалдардың негізінде Жер бетіндегі алғашқы адамдардың қоғамдық құрылымның формасы - дуальдік формада болғанын дәлелдеді. Адамзаттың қоғамдық ұйымының дуальдік формасы мифологияда да көрініс тапты. Ол дуалистік мифтердегі қарама-қарсы фратриялардың басында тұрған ағайындылар еді. Фратрия мүшелерінің қайсы-біріне үстемдік берілсе, негізгі кейіпкерлер де сондай қасиетке ие болған. Мысалы бір фратрия физикалық және рухани түрде мықты болса, екіншісі керісінше әлсіз, ақымақ болатын. Ағайындылар (бауырлар) – дуалистік мифтердің негізгі кейіпкерлері – антагонистерге айналды, яғни олардың бірі ақылды, тапқыр, пысық болса, екіншісі – ебедейсіз, ақымақ болатын. А. Золотарев осыдан кейін көптеген ертегілерді екі топқа бөлді: біріншісі, ол екі ағайындылар туралы, бірі ақылды бірі ақымақ, жолы болғыш және жол болмайтын. Ал, екіншісі, күрделі, синкретті құрылымдағы ертегілер» [81].

Демек, алғашқы қауымдық құрылыстағы синкретті мәдени қаһарман бейнесі қосарлы сипат алды: бірі шынайы қаһарман болса, екіншісі- күлдіргі. «С одной стороны, четко распределяются между братьями близнецами героические и комические черты; с другой стороны, создается сложный образ героя, действующего то как мифологический демиург, то как богатырь, то как плут-трюкач» (Бір жағынан егіз ағайындылардың қаһармандық және әзілді қасиеттері айқын үлестірілсе, екінші жағынан кейіпкердің күрделі бейнесі бірде мифтік демиург, енді бірде батыр, немесе айла шарғы жасаушы қу болып қалыптасады). Бұл мифтің тұрмыстық ертегілерде дамытылуы әріректе – анекдот және ертегілерде жалғасын тапты [82].

Осы дуальді-рулық құрылымның мифтік идеологиясы алғашқы қауымдық құрылыс қоғамының рухани дамуына ерекше әсер етті. Ата-бабаларымыз рудың екі эндогамдық жартыға бөлінуін әлемдегі нәрсенің барлығын екі қарама-қайшылықпен теңдестіруге әкелді. Сондықтан екі фратрия өкілдері қарама-қарсы физикалық және рухани қасиеттермен ерекшеленетініне сенді: біреулері тәжірибелі, тәсілқой, мейірімділер болса, екіншісі – зұлым, ебедейсіз, нашар аңшылар. Бұл дуальдік қоғам заңдылықтары дуальді-рулық қауымдастыққа кірген тотемдік топтардың әдет-ғұрып араздығына ұласты да қазақтың саз өнерінде айтыс, тартыс, жалпы екі топқа бөлініп орындайтын көне сарындардың таралуына әсерін тигізді [81, 83]. Мысалға, бәдік, күлапсан, жар-жар сарындарының ерлер мен әйелдер, қыздар мен жігіттер топтары болып кезек-кезек айтылуы осы ес білмес ескі заманның сарқыншағы болғандығына дау туғызбайды.

Қазақ және түркмен ертегілеріндегі айлакер Алдар-Көсе мен шайтан бейнелеріндегі Алдар кейде шайтан қылықтары мен мінезін ұқсатады. Мәселен, бір ертегіде қалыңдығының төсегінде бөтен адамды көрген Алдар сұраусыз қонаққа шайтандармен бірге жармасып қытықтай бастайды. Сонда қонақ қытықтан о дүниелік болады [84]. Тура сондай әдіспен елсіз жерлерді мекен еткен күлдіргіш деп аталған ғажайып антропоморфты тіршілік иесі де адам өлтірді. Демонологиялық мифтік кейіпкерлердің басым бөлігі осындай әрекетке

барғандықтан, ел ішінде «албасты басты», «марту басты» деген сөз тіркестері пайда болды.

Дуалистік мифтегі екі ағайындының бәсекесі фратрия адамдарының бәсекесіне, ал одан кейінірек басқа аймақ, тіпті басқа халықты мазақ әңгімелердің шығарылуына әкеп соқтырды. Өзге халықтың алдамшы я шынайы кемістігі жайын баяндайтын мазақ әңгімелер осы дуалистік мифтерден туындаған.

*Дуалистік мифтегі ағайындар бәсекесі қоғамда мүлік теңсіздігі пайда болған кезден бастап өзгеріске ұшырайды. Ертегілерде ол мүлікке талас болып өзгереді. Баяндау сарынына ирония элементтері кіреді: таласта жеңу үшін кейіпкер айлаға не өтірікке барады. Демек, оқиға көркем шығармаға айналып, танымдық емес, сауықтық мақсатты көздей бастайды [79].*

Дуалистік мифология дүниетаным түсінігі ретінде әр түрлі мифологиялық мағынадағы әдет – ғұрыптарда жалғасын тапты.

Түркі халықтарының арғы тегінде де дуальдық қоғамның болғанына көптеген фактілер дәлел болады. Халықтардың екі бөлікке бөлінуі, мысалы: қыпшақ – алдыңғы және артқы [85], ғұндарда [86, 87], қырғыздарда [88-90], оғыздар мен түркімен тайпаларында [91, 92] – оң және сол қанат, көне түркілерде – Батыс және Шығыс қағанат: тіпті көне түркілерде әскерлері батыс (телес) және шығыс (тардуш) қанаттар болып бөлінген [93].

Дуалдық қоғамның тағы бір көрінісі түркі халықтарындағы тайпа мен рулардың кара және ақшыл боп бөлінуінен көруге болады. Алтайлықтарда - кара-найман және көгүл-найман (көгілдір, аспан түсті), көшпелі өзбектерде – ақ-маңғыт және кара-маңғыт, ноғайларда – ақ-ноғай және кара-ноғай, қазақтарда – ақ-қойлы және кара-қойлы т.б. [94- 98].

Дуалистік мифология дүниетаным түсініктің тағы бір жалғасы – Наурыз мерекесі.

«Еуразия көшпелілерінің өмір-салты мен таным-түсінігі қалыптастырған Ұлыс тойы, яғни Ұлыстың ұлы күні (наурыз тойы) тиыммен шектелмейтін әзіл-қалжыңның орнығуына тарихи себептің бірі болды. Бұл ретте, аспан денелерін бақылау арқылы қоршаған ортаның тұрақты заңдылықтарын танып-түсіну көшпелі өмір салттың қалыптасуына бірден-бір негіз еді. Көктегі Күн көшпелілер өмір салтының ғана емес, сонымен бірге таным-түсінігінің де дінгегі еді. Сондықтан да, көшпелілердің наным-сенімінде Күн барша тіршіліктің тірегі ретінде қабылданып, Тәңірдің көктегі көзіне баланып отырған» [139]. Бұған Күнге табынудың толып жатқан айғақ-мысалдарын көлденең тартуға болады. Солардың ішінде күн мен түннің, яғни жарық пен қараңғының теңесер шағы Еуразия көшпелілері үшін айырықша киелі мән-мағынаға ие. Күн мен түннің теңесуі байырғы сахара тұрғындары үшін Тәңір құдіретіне баланып, адамдар арасында да теңдік идеясының орнығуына себепші болған. Яғни, Ұлыс күні хан мен құл, бай мен кедей, еркек пен әйел, үлкен мен кіші, ата мен күйеу, ене мен келін т.б. сияқты қоғамдық-әлеуметтік топтар мен жіктер өздерін шын мәнінде табиғаттың бір бөлшегіндей сезініп, күн мен түннің теңесуіне еліктеп, теңдік идеясын ең бір киелі рәсім деңгейіне көтерген. Ұлыс

күні «Кұл құтылар құрықтан, Күн құтылар сырықтан», деп айтылатын өлең-жырда теңдік идеясы айқын аңғарылады. Яғни, бұл күнгі әзіл-оспақтың оғаштығы жоқ, бұл күнгі қылық-қасиеттің әбестігі жоқ. Ұлыс күнгі толып жатқан салт-жоралардың басқасын былай қойғанда, *қуыршақ ойнау, ерлер мен әйелді өзара күрестіру, спорттық жарыстар, небір эротикалық астарға толы әзіл-қалжыңдар мен бәдік айтыстарын ұйымдастыру, құйтырқы емеуріні мол жұмбақ-күйлер мен жаңылтпаш-күйлермен тартысу*, қысқасы осының бәрі де дәстүрлі әзіл өнерінің халық болмысымен біте қайнасып жатқан тек тамырын айғақтайды [3].

Ұлыстың ұлы күнімен шендес эротикалық саз өнері тек қана Еуразия көшпелілерінің аясымен шектелмеген. «Ақыл – ауыс, ырыс - жұғыс» дегендей, Еуразия көшпелілерінің тегеурінді әсер-ықпалын жапсар елдердің бәрінен аңғаруға болады. Әсіресе еркіндік идеясы ойынмен жапсарлас ғұрыпты іс-әрекеттерде жүзеге асты.

Зерттеуші Йохан Хейзинга [99] түрлі әлем халықтарының ертеректегі философиясында барлық құбылыстардың түбінде карама қайшылыққа негізделген күштер күресі жатыр, ол жалпы табиғат үдерісіне тән қасиет, деп түсіндіруге талпыныс жасады. Сол себепті діни мағынадағы мерекелерде әлемнің пайда болуы жайлы баяндайтын сайыстар өткізу грек, көне үнді, арийлер, кейінірек еуропалық орта ғасырлардағы сайыстарда етек алған болатын. Мұндай сайыстарда айтылған сөз әлемдік тәртіпке ықпалын күшейткендіктен, сайыстар ырымның негізгі өзегін құрады.

Мәселен, көне үнді дәстүрінде сұрақтар мен жауап түрінде өткен жұмбақ айтыстарда сәуегей брахмандардың рәсімі құрбандық шалудың бір бөлігі. Ведалық дәстүрдегі сұрақтар ең алдымен Ғарышқа, оның пайда болуын анықтайтын мағынада қойылған. Сондықтан сайыс ойынның бір түрі іспетті болды, себебі сайыс белгілі бір шарттармен, белгіленген орында, уақытпен шектелген. Ырымдар жұмбақтар ең алдымен ырымдар символикасының білімін анықтауға бағытталды. «Атхарваведа», «Ригведа», «Махабхаратада» философиялық мағынадағы діни сұрақтар түрінде қойылған әңгіме-диспут әрі ойын болып өрбітілген. Ал «Авестадағы» Ясналар Заратуштра мен Ахурамазда арасындағы ойын түрінде өтетін сұрақ-жауаптар құрады. Міне, сайыстың ойын түрінде қабылдануы антик дәуірінен бастау алғандығын көру қиын емес. Нәтижесінде ғалым: «Идея благородного соперничества является одним из мощных импульсов культуры. ... без определенного поддержания игровой позиции культура вообще невозможна» (Ізгілікті бақталастық идеясы мәдениет дамуының қуатты түркітерінің бірі... Ойын позициясының белгілі бір сүйеуінсіз мәдениеттің тіршілік етуі мүмкін емес) [100], деген түйінге келеді. Демек, Наурыз кезінде өткізілген көптеген шығармашылық, спорттық сайыстар көне замандағы ата-бабаларымыз өткізген сайыстардың заңды жалғасы болды және осы тектес түсініктер бауырлас түркі халықтарында да сақталған.

XX ғасырдың басында-ақ тувалықтар арасында *ойтулааш* ойыны белгілі болған. Ол көптеген жыныстық тыйымдар сақталмаған жастардың неке алдындағы ойыны және зерттеушілердің пікірінше бастама сипатында болды.

Әдетте ойынға бірнеше аалдың тұрғындарының 15-16 жастан бастап бозбала мен бойжеткендері, бойдақ ерлері мен тұрмыс құрмаған әйелдері жиналған. Бұндай ойындардың өту уақыты мен тәртібі қатаң белгіленген болатын [101].

Ойындарды малшылардың жазғы жайлауларынан Хемчик аңғарына қайтып келген уақытында ұйымдастырған. Сонымен қатар, кезекті шаруашылық циклдың аяқталуы табиғи ырғақтардың қисық сызығындағы ең жоғары белгіге сәйкес келеді: ойтулааш күзгі толық айға орайластырылып, 15-ші күннің түніне келеді. Бұл уақыт аралығы Саян-Алтай түріктерінің пікіріне сәйкес, осындай мерекелік ойындарды өткізу үшін ең қолайлы болды. Ескі және жаңа айдың, туылу мен өлімнің арасында болып, ол өзгеру мүмкіндігін қамтыды. Өзгермелілік, ауыспалылық күздің басты белгісі болды және ойынның атмосферасына сайма-сай келеді [101, с. 124].

Белгіленген уақыт пен жерде ойынның қатысушылары жиналып, далаға от жағып, ән шырқап, шеберлік пен ақылдылықпен сайысып, сыбызғы-сырнайларда ойнайды. Ойтулааштың міндетті бөлігі келесі ойындар болды: *чинчи чажырар* «мөншақ тығу»; *аржыыл кагар* «орамалмен ойын»; *окчу гүртүр* «оқ ату» және т.б. Олардың ішінде *ак-ыяш* «ақ таяқ», ай жарығымен ертұрмансыз бұқаларға отыру (соңғы екі ойынды төменгі әлемдегі «бұқалар» салтына «қабылданғандармен» салыстыруға болады) ойындары болды. Ойыншылар екі топқа бөлінеді, бұл ретте туған бауырлар мен қарындастар бір топқа кірген. Ойын барысында жігіттер қыздарға жағынуға тырысып, бозбала өзіне ұнаған бойжеткенді ашық далаға ертіп кетуге тырысады. Дәстүр қыздарға жақындықты шектемеген, тіпті олардың туыстарына немесе билікке шағым айтуына рұқсат бермеген. Балалардың некесіз туылуына қоғамдық пікір қарсы болмаған [102, 103].

Ойын уақытша болса да ұжымдағы қарым-қатынастарды үйлестіре отырып, дидактикалық және психотерапевтік әсерге ие болған. Көтеріңкі көңіл мен шығармашылық еркіндікті қалыптастыра отырып, ол тек қана мейрамның бір бөлігі болмай, сонымен қатар күнтізбелік рәсім, ру-тайпа әулиелеріне құрбандық шалу немесе үйлену салты сияқты оның мәнін білдірді [101, с. 125].

Демек, *кез-келген өтпелі рәсім түптің түбінде мифтік алғашқы туындылардың түпнұсқалық жағдайын осы тайпалық топқа қазіргі заманның шындығына көшіру арқылы анықталады. Бұл ретте мерекеде аталған мифтік ұғымдардың жүзеге асуын қамтамасыз етіп, күнделікті өмірді уақытша ысыра, хаостың тынысы сезілетін қауіпті шекке қоя, ойын теңдікті қалпына келтіретін негізді дайындаушы рәсім болғанын аңғартады. Ойынның қосбірлікті мәні - бір мезгілде бас тарту және қайта құру, яғни тек спорттық қана емес, оған қоса поэтикалық, музыкалық жарыстарда да орын алатын бәсекелестік, қарама-қайшылықтар элементтерінде айқын көрінеді* [101, с. 126].

1.2.2 Түркі халықтарының нарративтеріндегі күлкімен байланысты негізгі нышандар



Адам өмірінің табиғи жолы ойын жағдайының нәтижесіне себепші тәуелділікке ие болады. Оңтүстік Сібір дәстүрінде ойын болжамдық функцияға ие және «өмір», «бақыт», «тағдыр», «болашақ» ұғымдарына байланысты болды. Мысалы, ойдағыдай жеңіске жету жеңімпаздың бақытына және оның малдарының көбеюіне кепілдік беретін болады деп сенді. Сонымен қатар, шаманистік тәжірибеде сүйектер (тастар сияқты) әрдайым болжауға арналған құрал ретінде қызмет етті. Ойынның қасиетті нысандарына семантикалық жақындығы оны күнделікті тұрмыс пен тұрақтылықтан жоғары көтеріп, бекітілген ережелерді қатаң сақтауды талап етті. Ойынның кез келген заңының бұзылуы, рәсімдік тәртіптің сақталмауы тек қана заңды бұзушыға ғана емес, бәріне жаманшылық әкеледі деп саналды. Осылайша ол бүкіл топты қауіп-қатерге әкелуі мүмкін деп сенген [101, с. 128].

Түріктердің күлкі мәдениетімен байланысты негізгі нышандарына тоқталып өтейік.

1. Түркі халықтарының дәстүрлі тәжірибесінде **күлкі орасан зор терапевтикалық әсерге** ие болды: ол психологиялық жарақаттарды жазады, адамдар арасындағы қарым-қатынастарды жақсартты. Сонымен қатар күлкі **шығармашылық және деструктивті аспектілер бірлігінде кешенді семиотикалық механизм** болды [76, с. 3].

Саян-Алтайдың байырғы халықтарының жерлеу рәсімдерінің көптеген бөлшектері өлім-жітімге «қарсы тұрғандығын» айғақтайды. Рәсімде өлімнің образымен сәйкес келмейтін элементтер болды: үлкен ұжымдық тамақтану, секіру ойындары, эротикалық және салттық жағдайлардың көріністері, сонымен қатар хакастарда **қолдау таппаған, бірақ та тыйым да салынбаған күлкі** болды. Бұлардың барлығы *түріктердің дүниетанымында соңғылық сипаты жоқ, керісінше ауыспалы мағынадағы, жаңа туылымға әкелетін кезеңді білдіретін* [101, с. 165].

2. Салт-дәстүрде **мәжбүрлі, жасанды күлкі болған немесе болуды қалайтын рәсімдер туылумен байланысты, құт дарыту сенімінен туындайды.**

Якутиялық урасада деп аталған **аспанның кіндік шешесі – Айысытты шығарып салу мейрамы** ұйымдастырылғанда әйелдер «өздерінің беттеріне еріген сары майды жағып, біраз уақыт бір-бірінен асып түсетіндей етіп күлген». Олардың сенімдері бойынша, **жоғарғы қамқоршы ана ең көп күлген әйелдің бойына бала дарытып, «қут» берген. Салттық күлкі көбінесе мәжбүрлі, жасанды болды** [101, с. 161].

Қалай дегенмен, **күлкі тіршілік ету принципімен** анықталды. Бұл Алтай эпосындағы төменгі әлемнен шыққан кейбір фольклорлық кейіпкерлердің күлетініне қайшы келмейді. Олар әдетте ойын тақырыбымен, құнарлылықпен байланысты [101, с. 161].

Күлкінің көне заманда тірі нәрсенің өнуімен байланыстырылғанның енді бір дәлелі түркі халықтарында сақталған әдет-жоралғылар мен олардың мифологиялық түсініктемесі.

Мәселен, әдіснама тұрғысынан әлем ертегілерін зерттеуші В. Пропп [70] өз еңбегінде **күлкі өмірдің басталуы, ал өмір өз кезегінде күлкі шақыратындығын** айтып, саха халқының фольклорларында екі бақсы әйел жайлы аңызды баяндайды:

*Толғақ кезінде екі бақсының күйеулері құрбандық шалынған екі жабағының терісін сыдырып құдай анаға жайып, Ұмай әр теріде кезек-кезек аунап, терлеп, үш түн бойы үзбей күлген»* [104]. Үшінші күні жиналған әйелдер бала қамқоршысы Ийехсит құдайын бала туған үйге шығарып салады. Ресми мәзір кезінде қатысушылардың бірі **тоқтаусыз күледі**, ал қалғандары қуанышқа ортақтасады, себебі олар күлген әйелдің болашақта жүкті болатындығын көрсеткен. «Оны Ийехсит құдайының өзі осылай белгі берді, деп есептейді» [104, с. 130]. Яғни, бұл рәсімдегі жасанды күлкі шынайы қатты күлкіге ауысуы - себеп, ал оның салдары – әйелдің жүктілігі болса, бұл рәсімде сахалар жүкті болу үшін күлетіндігін айғақтайды [105]. Осы рәсімнің мазмұнында күлкі магиясының бары айқын көрінеді.

Сонымен бірге саха бақсылары өлген адамның жанын қайтару үшін де мынадай мәтіні бар ән салған:

«Егер өлген адамды қайта оятуға рұқсат берсе,

Егер адамға тірі жанын қайтаруға мүмкіндік туса,

Үш рет күлген табалдырыққа аттау қажет...» [105, с. 199]. Өмір мен өлімді бөліп тұрған табалдырықтың бір жағында күлуге рұқсат болса, екінші бөлігінде оған тыйым салынған. Демек, табалдырық өмірдің екі қарама-қарсы жағын көрсетіп, екі өмірді ажыратушы белгі.

Ал көне Тұран мифтерінде құдай күлкісі Әлемді жаратушы, күлкі арқылы қоршаған ортаны туғызады.

Мәселен, «Рүстем мен Зораб» дастанында былай делінген: «Ұл бала еш уақытта жыламады, жаратыла салысымен ол бірден күлді» [106]. Шындығында да грек ойшылы Плинийдің тұжырымынша (VII, 78), Зороастр туа бітті бірден күлген.

Күлкі о дүниеден өмірге өтуді қамтамасыз етеді. Күлкі өмірді жаратса, адамның өмірге келуіне ілессе, ол сол өмірдің жалғастырушысы да болды. Олай болса, күлкі өлімді де өмірге өзгеркендей адамды қайта жарата алады. Күлкі игілікті әрекет бола тұра, өлімді жаңа өмірге бастайды, әрі өмірді жаратушы магиялық құрал.

Мұндай тұжырым жасауға тарихи негіз бар. Рулық қоғамның ұйымдастырылуындағы әлеуметтік институттарының арасындағы маңыздысы алғашқы қауымдық құрылыстың инициация рәсімі болғаны аян.

Зерттеуші В.М. Ионов саха халқының мифтері мен әдет ғұрыптарында баланың дүниеге келуімен байланысты түрлі рәсімдік мағынадағы жасанды күлкілердің жиі ұшырасатындығына назар аударып, аңшылықта да қақпанға түскен аңға қарата күлу сол аңның қайта жаралуына ықпал ететіндігіне әкеледі деген сенімнен туғандығын жазды. Қақпанға түскен ақкісті (горностай) әкелісімен-ақ оның тұмсығына май я кілігей жаға отырып, қарқылдап күліп тұрып арбау сөздер айтылатын. Өздігінен ататын мылтықпен өлтірілген бұғы не

бұланды алыстан көргенде саха аңшылары, шауып, секіріп, айқай салып, қарқылдап күліп, өз қуанышын ашық білдірді. Кейбіреулері тіпті бұғының үстіне секіріп шығып күледі екен. Яғни, аңды аулаған соң күлу оны ұстаудың құралы емес, жануарды жаңа өмірге қайта жандандырып ұстау үшін, аңды қайта тірілтіп туғызу үшін күлуді көздейді. Бұл күлкі бала тапқандағы әйел күлкісімен мағыналас. Аңды түрлі әрекеттермен тірілту мақсатында (соның ішінде сүйегін көму арқылы) аңшылыққа қайта шығу үшін атылған жануарды қайта тірілтті. Этнографияда кең тараған бұндай деректер күлкінің өмірді жаңғыртудың бір құралы екенін көрсетіп отыр.

**Демек, күлкі адам баласы мен жануарды арттыруға бағытталған.**

3. **Күлкінің құнарлылықпен байланысы** хакастың жыл сайынғы дұғаларында байқалады. Ер адамдар тауда «ұрық-жан» (кут) туралы сұрау рәсімін жүргізіп жатқанда, үйде әйелдер қарқылдап күлген. Әйелдер күлген кезде құтты жұтып қойып, жүкті болады деген сенім болған. Құмандықтарда да ұрық сұрау рәсімінде де күлкі мотиві кездеседі [101].

**Мифологиялық дәстүрде күлкі - бұл өмір сүрудің әмбебап белгісі** болғанның айғақтайды. Алтайдағы «Мадай-Кара» эпосында Ерлік жері жер асты патшалығына енген күн әлемінің кейіпкері туралы пікірталасқа түседі:

Біреуі: «Ол өлі» дейді,

Екіншісі оған: «Тірі ол» дейді,

Біріншісі: «Ол жылап жатыр» дейді,

Екіншісі оған: «Күліп жатыр» дейді.

«Егер ол өлі болса, өртеу керек оны,

Егер ол тірі болса, онда қарау керек» -

Осылай екі алпауыт сөйлесті [109], деген үзіндісі оған дәлел.

**Қырман басындағы күлкі жер өнімділігін арттырады. Яғни магиялық күлкі өнімді көбейтуші құрал.** Бұл егіншілікпен айналысқан отырықшы мәдениеттердің күлкі концепциясы. **Топырақ, яғни жер-ананың өзі әйел ағзасы ретінде қабылданған. Жердегі өнімді жинап алғанға дейінгі дақылдармен болатын түрлі өзгерістер әйел ағзасындағы құбылыстарға баланды.** Диқаншы жер өнімінің тууын жүктіліктен босанған жер іспетті санаған [69].

**Жер жырту немесе егін егу уақытында күлген халықтар туралы деректер болмаса да, түрлі халықтардың әдет-ғұрыптарында әдепсіз, ұятсыз әндер орындау, эсхрологиялық (яғни рәсімдік боғауыздар), жалаңаштану әрекеттері байқалып отырады.** «Мәселен Афина мен Александрия қалаларында Тесмофориялар кезінде әйелдер бейпіл әндер айтып, Деметра колесницасына еріп отырды. Эсхрология Грецияда зире тұқымын егу кезінде, дақыл мол және жақсы өсу үшін, орындалды. Ал Кипр мен Сицилияда мұндай әндер арпа және бидайды еккен кезде айтылған» (Бог., с. 59). Бұл кезде түрлі құйтырқы, арсыз әрекеттер орын алды. «Грек диқаншылары егіншілік кәсіптің балағат сөздерін қолданып, жалаңаштануға шейін барған ерсі әрекеттер жасады»[108].

4. **Күлкі** әдетте түркілердің мифтік санасында **физикалық дене элементтерінің төменгі бейнелерімен** көрсетіледі. Батырлық эпос, ертегілерде, жұмбақтарда және т.б. материалды және физикалық төменгі бейнелер, билік өкілдерін әшкерелеу мақсатында, сатиралық мінездемелерді қалыптастырады.

Алтай фольклорында әртүрлі әзілдің түрлері бар: (рыргал - көңіл көтеру, ойын – ойын, соот - ойын-сауық, көңіл көтеру, шоот, шодылга – сатира және т.б.). Әрі әзілдің бұл түрлері той, мейрам сияқты ұлттық мерекелердің салттық әрекеттерімен өзара байланысты (үйлену той, мереке). Сол мерекеледе алтайдың **этиологиялық аңыздарына сай өнім беруші астыңғы мүшенің жалпыға бірдей мәні көрсетілген.**

Алтайлықтардың салтында, салттық күлкі - өмірді растайтын құндылық санағандықтан олардың: құдай-ананы көру, таулық қыздармен кездесу, Кочо-Канмен ойындары күлкі мен әзілге құрылды. Магиялық дуалауда және пұтқа табынушылық қоғамда әзілдің архаикалық ерекшеліктері оның таза әрі қасиетті екеніне сенімнен тарағандығын көрсетеді. Фольклортанушылардың ойынша, күлкі – пұтқа табынушылық қоғамдағы сиқырмен айналушылардың рәміздерінің бірі бола отырып, жақсылық жасау үшін де, зұлым күштердің зұлымдығына да қарсы бағытталып отырды.

5. **Күлу салты отбасылық әдет-ғұрыптарға тән.** Бала туылған кезде, алтайлықтар той тойлаған - ол той Койу квчо деп аталған. Койу квчо кезінде жаңа туылған балаға ат берілді. Койу квчо ешқандай ұрыс-керіссіз, маскүнемдік төбелессіз өткізілу керек. Көптеген тағамдарды дайындай отырып, онымен туған-туыстарды ғана емес, сонымен бірге таныстарын да шақырып тамақтандырғанда, мереке кезінде күлкі мен әзілдер естілді.

А.М. Сағалаевтың пікірінше: «...күлкімен босандыру, осы актілерге қатысты мифологиялық санамен ұқсастық байқалады. Кейбір деректерде, алтайлықтарда **нәресте дүниеге келгенде халық бірігіп, айғай-шу мен қару-жарақтың атқан дыбыстарымен атап өтетін болған**» [101].

Жалпы фольклорлық тексттерде күлкі адамның өмірге келген кезінде ғана емес, кез-келген басқа да рәсімдерде де кездесіп отырған. «Темене-Коо» деген алтай батырлық эпосында, Сары-Каан **батыр балаға ат бере, күліп, жаңа туылған балаға бұл өмірдің қажетті белгісі ретінде ат сыйлайды:**

«Сары-каан эмди айты: Сары-каан енді айтты:

*Минер адыумен берейин ...Мінер атыңды берейін,*

*Ады V Фектир- Феерен болзын Тектир-Феерен атың болсын*

*Ферген бойътды мен адайын: Саған, өмірлік ат берем:*

*Темене-Коо деп баатыр бол» - дейт.* Темене-Коо батыр бол деп.

*Сары-каан онойдо айдып, Сары-каан деп айтып*

*Ары квереп, багыра салды, Артқа қарап, айқайлап,*

*Бери квереп катқыра салды.* Алға қарап, күлімдеді [109].

Свгуш с Ос и свгуш кожоп сияқты ауызша және ән байқауы алтайлықтардың ауызша поэзияларында бөлек жанр ретінде ғана көрсетілмеген. Сөз сайысы, үйлену салтының маңызды әрі ажырамас бөлігі болған. М.А. Толбина аттастыру салтын орындаушының негізгі фигуранты, чечеркешті

колданады - бұл ауызша айтыс. Қалыңдықтың үйіне құдалар кіріп барлығымен амандасып, құда жақтан ең үлкені қалыңдықтың әкесіне былай дейді: «Чукурала серетен бедеер, тукурала ийт эдетен бедер, бойыгар ла билигер, кыс урдаган улус эдис» - «Тылағын көрсетіп, итті қуғандай әрі түрте қуып жіберермісіздер, өздеріңіз біліңіздер, біз де қыз өсірген адамдармыз». Қалыңдықтың әкесі кесемен чегенді ұсына отырып, дәл сөйлей:

« Фааны (рок, - рурт (рок, (рооны (рок, - мал (рок, (рол баштап (перген кижі ууртагар» - «Қай кезде болмасын үлкендерсіз жанұя жоқ, жол сілтеуші басшысыз, табын жоқ, ұрттаңыз» [110]. Зерттеуші үйлену салтындағы ауызша айтысына ерекше назар аударады. Бұндай чечеркеш ұзаққа созылады, құдалық біткенге дейін созылуы мүмкін. Басқа да орындаушылар қосылып, Әркім өз шешендігімен жоғарыға қол жеткізуге тырысады.

Белгілі болғандай, солтүстік алтайлықтарда және басқа да сібір халықтарында құда түсу салтына қалыңдықтың ата-анасымен сөйлесуге әншіні, комушта ойнай алатындарды, икилиде, топшурда ойнайтын, әзілі жарасқан, өткір сөзді және әзілдерімен кез-келген адамды күлдіріп баурап алатындарды апарған. Ең бастысы, күлкі мен кездейсоқ әңгіме, өткізілген іс-шарада, танысуға және табысқа жету үшін қажет болған.

Үйлену салты, көптеген зерттеушілердің әзіл көз-қарастарында бір қоғамның басқа қоғамға ауысуы салты ретінде қарастырған. Бұл өтпелі фаза өліммен тең болған, яғни байырғы халықтардың өмір-тұрмысында бұл қайта туылу және туумен байланысты болды. Алтайлықтардың үйлену салтында табиғаттың қайта туылуымен байланысты көне рәсім-ойындарының элементтері осы күнде де сақталған. Мұны «Айғыр мен бие» ойыны туралы (Айғыр ла Бее) Н.А. Тадина былай дейді: «Әдетте күйеу жігіттің таай ағасы айғырдың рөлін сомдаған. Әсіресе ол қалыңдықтың туысқанына, яғни бие рөліндегі адамға шабуылдап ойын ретінде, сонымен осылай айғырдың мінез-құлқын неке кезінде келтіреді. Аттың тебуі сияқты шабуылдан әйел адам аяқпен тебу арқылы ғана қорғана алған. Бұл салтқа күйеу бала мен қалыңдық, және басқа да қатысушылар қатысқан. Аталған салтта эротикалық элементтер ертеден-ақ шыққандығы айқын көрінеді: адамның жануармен ажырамас байланысы мен жануарларға тән күштер магиялық жолмен жас жұбайларға да берілетіндігі туралы көріністер көрсетілген» [111].

Алтайлықтардың үйлену немесе үлкен ұлттық тойларында әр кезде сөзге шешен, тапқыр, әзілқой адамдар болатын. Және де солардың қатысуымен өтетін бәсекелестікке негізделген Ос с модор жаңылтпаш айту өнері болған. Табышқак атты жұмбақ ойынында да әзіл элементтері бар адамның әмбебап төменгі дене-мүшелері ежелгі салт-дәстүрлері инициацияларымен үйлесетінін де атап өткен жөн.

Әзілді күлкі алтайлықтардың фольклорында, әлемнің кемелсіздігін көрсетіп, тазартады және адамды жаңартады, өмір қуанышын растайды. Алтайлықтардың салт-дәстүрінде күлкі өмірді растайтын құндылық ретінде қарастырылады.

Ұлыс күнінде әзіл-оспақтың еркіндігі бәдік өлеңдерде де анық байқалады.

Әзілді өнердің нысаны оның музыкалық туынды ретінде көрініс табуына басқа да толып жатқан этникалық төлтума қасиеттер ықпал етіп отырған.

Қазақ арасында жас ерекшеліктеріне орай, туыстық қатынасына байланысты қалыптасқан мың сан жөн-жоралғылар, салт-дәстүрлер бар. *Мәселен, қыз бен жігіттің, құрбы-құрдастардың, нағашылы-жиендердің, қайны мен жеңгенің арасындағы қарым-қатынастар негізінен әзіл-қалжың, بازیна-наз, ойын-оспақ түрінде көрініс табатыны аян. Мұның өзі қоғамдық өмірдің барлық сәттерінде салт-дәстүрлер мен жөн-жоралғыларға ұласып, сол қоғамдық өмірді реттеп отыратын негізгі тетіктердің бірі еді.*

Қазақ этнографиясының зерттеушісі Ш.Тохтабаева қазақтың әдет-ғұрыптарындағы әзілдің орны мен әдебін айта келіп, туысқандар арасындағы тыйымдарға да жеке тоқталады: «А.Мейірманова атап өткендей үйлену тойына дейін күйеу жігіт киіз үйдің төрінде отыруға, қалыңдықтың туысқандарымен, әсіресе әке жағынан ер адамдармен еркін қарым-қатынас жасауға (қайын), болашақ жарының ата-анасының атын атауына, қалыңдық ата-анасының алдында бас не аяқ киімсіз болуға, әзілдесуге және жеңілтек тақырыптағы әңгіме қозғауға рұқсат етілмеді. Алдын ала сыйлық бермей қалыңдық туысқандарына тіл қатып я қол беріп амандасуға тыйым салынды» [112].

«Келін күйеуінің туысқандары алдында аяқтарын айқастыруға, керілуге және қатты дауыстап сөйлеуге, тіпті күлуге болмайтын. Жасы өзінен үлкен ер адамдардың алдында бетін орамалмен бүркеп, бүйірімен тұрып не отырған жөн саналды. Атасы, жасы үлкен ер адамдар отырған жерге жөнсіз кірмегені абзал» [112, с. 198]. Бұл тыйымдар экзогамиялық некенің қалдықтарының дәстүрлі қоғамда орасан зор роль атқарғанын айқын көрсетсе де, Ұлыстың ұлы күні әдептік шектеулер жойылып Жер мен адам баласының өнімділігіне апаратын амал деп түсінілді. Соның айқын айғағы ілкі заманнан жеткен жартас суреттеріндегі өнімділік белгісі болған эростық бейнелер.

Қазақтың күлкі мәдениетінің алғашқы нышаны осыдан б.з.д. 6-шы мыңжылдықпен сәйкес келетін тас дәуірі өнеріндегі **Ботай мәдениетінен** бастау алды. Ежелгі Қазақстан бейнелеу өнеріндегі жиі кездесетін мотивтердің ақпараттық ерекшелігін айқындайтын әлем картинасында адам біртұтас, шексіз әлемнің бөлігі ретінде **эротикалық ұрпақ жалғастыру тақырыбындағы түрлену мотивтері** арқылы жеткізіледі: «Ботай кезеңінен бастап отқа табыну ырымдары ерекше орынға ие бола бастайды. Оның күш-қуатына, шыдамдылығына, күйлілігіне төлдің саны, сапасы, тіпті адамдардың аман-есендігі байланысты болды. Красный Яр елді-мекенінен өгіз мүйізінен жасалған айғырдың культтік фаллостары табылды. Өгіз бен айғырдың образдары тұтас символикалық күште құдды қосылғандай. «Фаллостық бұйымдар тотеммен неке идеясында бейнеленіп, әйел бастамасы сияқты салт-жораларда көрініс тапты...» [113]. Алайда, осы материалдық көне өнер айғақтары жалғызсырап қалмады. Дәл осы дәуірдің күлкі мәдениетіне қатысы бар екінші маңызды айғағы – рухани мәдениет жәдігерлерінің зерттеулерімен де дәлелдене түсті.

**6. Қоғамдық дамудың келесі сатысында күлкібилеумен сабақтасады,** яғни аңшылық, соғыс, дақыл егу алдында күлу эстетикалық ғанибет алу үшін

емес, табиғатқа рационалды әсер етудің құралдарын білмеген адамның әрекеті десек те болады. **Би бұл аяда селкілдеп күш салу болса, оны бақсы бірде селкілдеген бірде талмалы қимылдарымен көрсеткен. Осы рәсімдегі селкілдеген күлкінің күші бимен сарындас. Яғни, күлкі өмірді жаратудың магиялы құралы, ол рационалды түсінікке мүлдем қарама-қарсы.**

Әрине, күлкі ерте кездегі политеистік нанымдармен байланысты болғандықтан да күлкіні христиандық пен мұсылмандық монотеистік діндер қабылдамады. Кейінірек туған мифтер мен ертегілерде өлім күлкісі, әзәзіл күлкісі, адамды суға батыратын русалкалар күлкісі, елсіз жерге қонған жолаушыны қытықтап өлтіретін күлдіргіш күлкісі зұлым мағынаға ие бола бастауы содан [70, 116 б.]. **Ортеке биінде де тотемизмнің рәсімдік билерін көруге болады.**

### 1.2.3 Комизмнің жалпы тілдік құралдары

Әдетте адамдардың күлкі нысаны не нәрсе болады? Осы жерде адамның барлық жағы күлкілі болуы мүмкіндігін жасырмаймыз.

Ол адамның сырт келбеті, қарекеті, ақылсыздығын ашатын пайым-пікірі, адам мінезі ерекше келемеж нысаны бола алады, оның ынтызарлығы, мақсаты. Адамның сөйлеу мәнері де күлкілі болуы мүмкін, егер де ол көпке дейін тіл қатпай үндемеген жағдайда. Бір сөзбен айтқанда адамның өмірдегі физикалық және моральдік өмірі күлкі нысаны бола алады.

Өмірде де, өнерде де күлкі құралдары біркелкі. **Пропп өз зерттеу еңбегінде күлкіні туғызушы көркем құралдарды топтастырған.**

*Комизмнің тілдік құралдарына ден қойсақ оның тілдік ерекшеліктері айрықша қарастыруды қажет етеді. Осы орайда енді комизмнің тілдік құралдарына жеке тоқталайық.*

Чернышевский жануарлардың қылықтарының күлкілі болу себебі, олардың бір шамасы адамдікіндей, деп жазған. Демек, тура немесе жанама мағынада күлкілі нәрселер адамның рухани өмірімен байланыстырылады.

Аристотель «Барлық тірі жандар арасында тек адамға ғана күле білу қасиеті тән», — деген еді өзінің жан туралы трактатында [113]. Осы ойды Брандес жалғастыра келе: «Тек адам ғана күледі және ол кісілік нәрсенің әсері», - деген болатын [114].

Қазақ ертегілеріндегі Алдар көсенің үстем тап өкілдерімен қарым-қатынасында өзін халықтың рухани әкесі санаған бай мен манаптардың түкке тұрғысыз пасықтық таяздығы, өзін басқалардан жоғары қоюы, дене жуандығы арқылы ажуаланады. Бұл әзілді әдіс сатиралық мақсатта қолданылған. Тәтті, алаңсыз өмірге үйренген жалқау байлардың мысқыл бейнесі, осы бейқам өмірге шек қойған Алдар көсе, Жиренше шешеннің ұтымды сөздері мен әрекеттері арқылы одан әрі күшейе түседі. Мұндай ертегілерде байлардың алдамшы беделі мен ұлылығын мысқылдау арқылы күлкінің мықты жойғыш қару екендігіне көз жеткізеді [115].

Енді бір ертегілерде келбетінің көсе болуы, киімін жоғалтуы, сырт келбетіндегі келеңсіздіктер де күлкі шақырады. Күлкі себебі мұнда да сырттай,

физиологиялық әдептен тыс негіздердің ішкі рухани белгілерді бөгеуінен туындайды. Кейбір жағдайларда адамды ерекшелеп тұратын иіс те комизм жағдайына себепкер болады [115, 7 б.].

1. Ертегі мен мифтерден енген **пародиялау әдісі** дәстүрлі музыка өнерінде кездесіп отырады. Ол өмір құбылыстарының сыртқы сипатына еліктеуден туындайды (адамның қимыл мәнері, өнердегі құралдар), сонысымен пародияға түскен құбылыстың ішкі мағынасы бүркеліп, тіпті мойындалмайды. Адамның кез келген қимыл әрекеттері: жүрісі, мимикасы, сөйлеуі, кәсіби машықтары пародияның нысаны бола алады. Яғни, пародия адамның ішкі қауқарсыздығын ашудың күшті құралы болып табылады.

2. *Гипербола* – асыра әсерлеу, әдетте комизмді мақсат етпейді.

Асырғандық немесе асыра сілтеу - кері кейіпкерлерді сипаттау үшін қолданады. Алып, ешнарсеге икемі жоқ антагонист кейіпкер, ол қорылдағанда жер сілкінетін немесе жегенде апыл-ғұпыл асайтын өзіндік сатиралық гиперизолизациялық бейнесін көрсетеді [116].

Ақымақтық немесе алдау - комедиялық және әңгімелеу фольклорында негізгі әңгіме болып табылады. Бұл жерге халық анекдоттары, фацециялар, шванкиялар, фабльолар сонымен бірге жануарларға байланысты сатиралық ертегілер кіреді. Қандай да бір жағдай болмасын, моральдық тұрғыдан ақталған айлакер қу және әзілқой қалжыңбас, тыңдармандары мен оқырмандары соларға қарай бүйірі бұрып алданғанға мүлдем елемейді. Әсіресе біреуді жынды қылып қою Алдар көсе ертегісінде сатиралық фольклордың басты тәсілі ретінде қолданылады. Олар өте ерекше халықтық әзілге толы. Тыңдаушы алдаушының жағында емес, адамдар алдауды мақұлдағандықтан емес, алданып қалғандықтан олар - ақымақ, ойлана алмағандықтан және алдануға лайық болғандықтан деуге болады.

Оның бірі жеті қалжыңбастың өзідерін әзілдеп жеңген әзілқой жайлы ертегі (Қырық өтірік). Бұл жерде күлкі циникалық және мағынасыз болып көрсетілген, яғни жеңімпаз - ол жеңіске жеткендіктен онікі дұрыс болады, ал ертегінің әзілқой қиялының құрбаны болған ақымақтарды күлкі ешқашан аямайды. Сондықтан, ертегілер лезде әлеуметтік сатира характеріне ие болған [115].

3. *Алогизм*. Ақылсыздық, қарапайым нәрселерді дұрыс қадағалай алмаушылық, мәселелерді шеше алмау күлкі шақырады. Көркем-әдеби шығармаларда, өмірдегі сияқты алогизм екі түрлі болады: адамдар сорақы әңгіме айтады немесе ақылсыз әрекеттер жасайды.

Оның біріншісінде, біздің күлкімізді қалыптасқан ой жүйесін бұзып, тілді бұзу арқылы жасалады. Қазақ фольклорында мұны **жаңылтпаш** өнері деген.

Дұрыс емес ойды сөзбен айтып жеткізе алмай, күлдіре алуды айтады. Алогизмнің бір мысалы ретінде Тазша бала, Алдар көсе және Жиренше шешеннің афоризмдері қызмет ете алатынын айтсақ болады. Ал күйшілер өз ойларын аспаптық орындауындағы шығармасымен жеткізген [115].

Алогизм айқын және жасырын болады. Біріншіден алогизмнің күлкілі екенін сол бойда ашық түрде көрсетілсе, екіншісі –әшкерелеуді талап етеді,



яғни күлкі дәл сол әшкерелеген соң анықталады. Әшкерелеу әрекет етушінің ақылсыздығы кесірінен туындайды. Тыңдармандар, көрермендер, оқырмандар үшін жасырын алогизмнің ашылуы сөйлесушінің ақыл-ойы аяқ асты етілуі арқылы орын алуы мүмкін, ол оның және сөйлеуші пікірінің сәйкес келмеуінен туындайды. Сондықтан осы өмірлік алогизмді Чернышевский дәл айқындаған: «Ақымақтық - күлкіміздің басты мақсаты, қайнар бұлағы» [117].

Шығыста, Насреддиннің бейнесі, ақылды тапқыр, қарапайым болып көрсетілген. Бұл бейнедегі кейіпкер Таяу Шығыс елдерінде әлі күнге дейін бар.

Ертегі фольклорында басты кейіпкерлердің ақымақ типіндегі бірнешеуі әр түрлі жағдайларда, ақымақтық жасауы – оның ұжымдық құбылысқа айналуына әкелетіндігін көруге болады. Ертегінің басқа бір типі—жеке тұлғалардың ақымақтық ісі туралы ертегілердің ұлттық әзіл әңгімелері және ақымақтар жайлы ертегілері жатады.

#### **4. Өтірік өлең (ложь).**

Әзілдің шарттарын зерттей, оның әсерінен алогизм мен ақымақтық туындаса, бұдан біз неге адамның өтірігі күлкілі болатындығының шешімін тауып аламыз. Бұл сұрақтың жауабын айтпастан бұрын, өтірік күлкінің екі түрі бар екендігін айта кетуіміз керек. Бір жағдайда өтірікші өтірікті шындыққа балау арқылы алдындағы адамды алдауға тырысса, екінші жағдайда алдауға тырыспай, мақсаты - көңілін көтерткісі келеді. Мысалы Мюнхгаузеннің әңгімелері оған айқын дәлел болады.

Жалған өтірік әрдайым күлкілі емес. Егер күлкілі болсын десек, онда, адамның жасаған зұлымдықтары сияқты майда әрі трагедиялық жағдайға алып келмейтіндей болуы керек. Бұдан әрі, оны ашу керек. Ашылмаған өтірік күлкіге алып келе алмайды. Өтірік айтылған кезде, біреуі айтып, басқалары тындайды [70, с. 110]. Кейбір жағдайларда өзінің өтірігі өтті-ау деген өтірікшіге байқалмайды. Бұндай жағдайда айналадағылар өтірікшіні құштарлана тамашалай, оның өтірігін айқын көрсе, ал өтірікші өзінің өтірігімен тыңдармандар алданып жатыр деген сенімде болса, өтірікші ақымаққа баланып, бірақ оны өзі байқамай қалуы. Екінші жағдайда тыңдармандардың бірі бірден айыпталушы өтірікшіге реплика тіл қатып, бұл өте үлкен күлкіге алып келеді, себебі мұндай жағдайда өтірікші ақымақтың өтірігі айыпталады. Күлкі жасырылған өтірік ашылған кезде күлкі кейіпкерлерінің қиын жағдайлардан құтылудың жолдарын табумен, тыңдармандарын таң қалдырады [70]. Сюжеті ашық және айқын алогизмге негізделген оқиғалар тыңдармандарына қуанышты күлкі алып келеді.

**Каламбурлар**, өткірлік пен парадокстар және келекенің кейбір формаларын жатқызуға болады. Ю.Б. Боров каламбурды сөз ойыны ретінде жазады: «Каламбур — қалжыңның бір түрі. Бұл қалжың, өзінің жеке тілдік құралы бар сала ретінде туындаған» [118]. Музыкада сапасы жағына төмендетілген шығарманың немесе орындаушылық шеберліктің моделі музыкалық каламбур болуы мүмкін.

**Каламбур ол жұмсақ әзілге негізделеді [70].**

Міне, осы тарауда айтылған нәрселерді тұрыжымдасақ, жыныстық қарым-қатынастар, ұрпақтың пайда болуы туралы байырғы замандардан бері қалыптасқан халықтық таным-түсініктер бар. Қазақ арасында күні бүгінге дейін сақталған аспан мен жер туралы аңыз әңгімелер, тұрақты сөз тіркестері, онда аспан – аталықтың, жер – аналықтың негізіне балануы, сол байырғы таным-түсініктердің нышаны. Тәңірдің аталық әрі Көк құдайы болуы, Ұмайдың аналық әрі Жер құдайы болуы қазақ арасында бүгінгі күнге дейін сақталған. Бұл сияқты мифтік-космогониялық таным-түсінік Еуразия көшпелілерімен жапсар көптеген елдерде бар.

Әйелдің нұрдан жүкті болуы, әйелдің қасаға жерік болуы, тіршілік иелеріне Тәңірдің қаса үлестіруі, Іле мен Қаратал өзендерінің пайда болуы жөніндегі аңыз-әңгіме, қаса тастардың кездесуі, міне қазақ арасында күні бүгінге дейін айтылатын немесе кездесетін осы сияқты айғақ-белгілердің қай-қайсысы да байырғы мифтік санананың көрінісі екенін аңғартады. Маңғыстауда Шопан ата қорымынан 150 шақырымдай жерде Шырақтас деп аталатын белгітас бар. Бұл белгі тас еркектің қасасы түрінде қашаланған. Оның үрпіне бертін келгенше бала көтермеген әйел шырақ жағып, тілек тілейтін болған. Яғни, дүние жүзінің көптеген елдерінің салт-дәстүрінде кездесетін – қасаға (фаллос) табынудың қазақ арасында да болғаны байқалады.

Әдетте, қазақ арасындағы миф, эпос, ертеке, аңыз, әпсана, хикая сияқты фольклорлық жанрларда ұшарасатын эротикалық мотивтер мен айғақ-белгілер халықтың байырғы таным-түсінігімен, байырғы наным-сенімімен шендесіп жатады. Ал, жұмбақ, жаңылтпаш, қара өлең, жағдаят (тұрмыстық әңгімелер), мақал-мәтел, айтыс сияқты фольклорлық жанрлар түрінде мол ұшырасатын эротикалық мотивтер, бейпіл сөздер көбінесе салт-дәстүр, әдет-ғұрып, қарым-қатынас қалыптары (норма) аясында көрініс табады. Әсіресе, туыстық және құрбы-құрдастық қарым-қатынас аясында қалыптасқан жөн-жоралар, әдет-ғұрыптар толып жатқан әзіл-қалжың түрлеріне себепші болып отырады. Мұндайда астарлы сөздер мен емеуріндер эротикалық фольклордың тұздығы сияқты «дәмін» кіргізіп, шырайын келістіреді.

Қазақтың әзілді фольклорлық туынды ретінде белгілі бір жанрлық канондар аясында көрініс тапқанымен, өзіндік ерекшеліктері де айқын байқалып отырады. Мәселен, әдеттегі жұмбақтар өзінің композициялық құрылымы жөнінен байлауы және шешуі бар екі бөлімнен тұрса, эротикалық жұмбақтарды көбінесе шешуі көп нұсқалы болып келеді. Яғни, жұмбақ айтушының көкейіндегі шешу бейпіл сөз болғанымен, жалтара ақталу үшін шешудің екінші вариантын да сайлап отырады. Сөз жоқ, бұл сияқты шешуі қос нұсқалы жұмбақтар өзінің поэтикалық бедерлілігімен, эмоциялық тегеурінділігімен тыңдаушысын мейлінше ұшқыр ой додасына шақырып, поэтикалық бәсекеге түсіре алады.

Сол сияқты, эротикалық айтыстарда да жанрлық канонның сыртқы белгілері айқын сақталғанымен, ішкі мазмұны мен орындалу әдіс-тәсілдерінде төл сипаттарының болатынын аңғару қиын емес. Өлең, күй, ақындық немесе жұмбақ айтыс болсын, айтыс мұраты – жеңу. Осының қай-қайсысында да ерлер

жағы әсіресе қыз-келіншектермен айтысқанда астарлы сөзге кейде ашық бейпіл сөздерге, еркекке ғана жарасар эротикалық қимыл-қозғалысқа сүйеніп отырады. Мәселен, домбыра тартысса қыз қолы бара бермейтін дөрекі қимылмен тартып, оны қыздың да қайталауын талап етеді. Жұмбақ айтысса қос мағналы шешуі бар жұмбақтар айтады. Айтысқа түссе бейпіл сөздерді қарсыласын жеңудің негізгі құралы ретінде пайдаланады. Сол сияқты, құйтырқы сөздерде (балогурство) негізінен «лингвистикалық» құйтырқылық бел алып жатады. Құйтырқы сөздерде көбінесе мағыналық қисын бойынша емес, дыбыстық үйлесім бойынша сөз құрап, сайқымазақ әсер береді. Құйтырқы сөздің тірегі ұйқас. Ұйқас арқылы сөздің мағынасын көмескілеп тыңдаушыны күлкілі әсерге бөлейді. Ұйқас-ырғағы үндес сөздердің шартты түрде қосақтасуы кез келген құбылысты төл мәнінен айырып, ойды қисынсыздандырып, тыңдаушысын еріксіз күлдіреді. Мұндай қасиет, әсіресе жаңылтпаштарға, құйтырқы сөздерге, құйтырқы ән өлеңдерге тән.

Басым көпшілігі күнделікті көз көрген, естіген немесе бастан кешкен әңгіме түрінде (жағдаят) айтылады. Фольклорлық жанр ретінде бейпіл жағдаят канондық қалып аясында айтылғанымен, оның жыныстық қарым-қатынас туралы дерек бергіштік қасиетін төл сипаты ретінде атап өтуге болады.

Міне, осы қасиеттердің қай-қайсысы да қазақтың дәстүрлі эротикалық фольклорына тән төл ерекшеліктер ретінде ден қойдырады.

Қорыта айтқанда, қазақтың эротикалық фольклоры да халық болмысын танып-түсінудің мәнді айғақтарының бірі екені ешкімге де күмән келтірмеуге тиіс. Сондықтан да қазақтың эротикалық фольклорына да халықтың төлтума мұрасы ретінде ден қоюдың мән-маңызы айрықша зор.

Осы тараудың негізгі қорытындыларын түйіндей келе төмендегідей тұжырымдарға қол жеткізілді:

1) әр мәдениеттің күлкісінің өзіне ғана тән ұлттық нышандары болады. Әлем халықтарының ертеректегі философиясында барлық құбылыстардың түбінде қарама қайшылыққа негізделген күштер күресі жатыр. Олардың бірі жағымды мағынада болса, екіншісі жағымсыз, яғни күлкілі. Осы себепті табиғат үдерісіне тән қасиет – діни мағынадағы мерекелерде әлемнің пайда болуы жайлы баяндайтын сайыстар өткізу грек, көне үнді, арийлер, кейінірек еуропалық орта ғасырлардағы сайыстарда етек алған;

2) батысеуропалық ортағасыр өмірінде күлкілі әрекеттер және түрлі көңілді рәсімдермен өтетін карнавалдық үлгідегі мерекелерден бастау алды. Батыс Еуропа тұтас мәдениеттің бір жағында ұстамды, байсалды ресми шіркеулік, феодалды-мемлекеттік, культтік формалар, ал екінші жағында – бейресми рәсімдер болып екі мүлдем бөлек әлемге бөлінгенін көрсетті. Қосәлемдік өмірге әр түрлі дәрежеге қатысы болған бейресми екінші әлемге жататын көшедегі, алаңдардағы бұқара халықтың күлкі мәдениетінің түрлі формалары мен көріністері - карнавал түріндегі алаңдағы мейрамдар, жеке күлкілі рәсімдер және шуттар мен жындылар, дәулер, қортықтар мен келбеті сүйкімсіз адамдар, түрлі деңгей мен тегтегі скоморохтар, түрлі пародиялық әдебиеттер, т.б.

кейіпкерлер - бір стильге ие болып және бүтін халықтық-күлкі және карнавалдық мәдениеттің құрамдас бөліктерін құрайтындығы анықталды;

3) көне орыс халқы пародиясының негізгі мағынасы – әдеткі белгілердің ретінің бұзылуы, оның мағынасыздыққа әкелуі, ретсіз, жүйесіз, ебедейсіз әлем құруында, антимәдениеттік әлем жасау пародияның негізгі мақсаттарының бірі болды. Дурак (жынды) - ол орыс мәдениетінде «таза» шындықты көріп, оны бетке айтушы екіндігіне көз жеткізілді;

4) ғалым Е.Тұрсыновтың ертелігілік ауыз әдебиетінің даму кезеңдеріне сүйене отырып, түркілік-қазақ мифтік сананың даму сатыларын анықтауға мүмкіндік берді. Дамудың алғашқы сатысында дуалистік мифке негізделген айла-шарғы жасаушылық (орысша баламасы - трюкачество) дәстүріндегі мифтің негізгі кейіпкерлері фратрия негізін салушы егіз ата-бабалармен байланыстырылды. Екінші даму кезеңінде тұрмыстық ертегідегі егіздер мифі Алдар көсе мен шайтандар циклі болып құбылып өзгеріске ұшырайды. Неолиттің аяқ кезі мен металл дәуірінің бастапқы кезеңінде ғибраттық мазмұндағы тұрмыстық ертегілер, ал қола дәуірінде тұрмыстық әзілді және ғибрат мазмұнындағы ертегілерден орта ғасырлардағы әзілді кейіпкерлері бар ертегілер туындағандығын көрсетті. Дуалистік мифтердегі қарама-қарсы фратриялардың басында тұрған ағайындылар антагонистерге айналды, яғни олардың бірі ақылды, тапқыр, пысық болса, екіншісі – ебедейсіз, ақымақ болатын, осыдан егіз ағайындылардың қаһармандық және әзілді қасиеттері айқын үлестірілген;

5) наурыз мерекесінде де күн мен түннің теңесуі байырғы сахара тұрғындары үшін Тәңір құдіретіне баланып, адамдар арасында да теңдік идеясының орнығуына себепші болған. Ерлер мен әйелді өзара күрестіру, спорттық жарыстар, небір эротикалық астарға толы әзіл-қалжындар мен бәдік айтыстарын ұйымдастыру, құйтырқы емеуріні мол жұмбақ-күйлер мен жаңылтпаш-күйлермен тартысу орын алған;

б) осы бөлімде түркі халықтарының күлкі мәдениетімен байланысты **негізгі нышандары** нақыталды:

- күлкі орасан зор терапевтикалық әсерге ие болды;

- салт-дәстүрде мәжбүрлі, жасанды күлкі болған немесе болуды қалайтын рәсімдер туылумен байланысты, құт дарыту сенімінен туындайды;

- күлкінің құнарлылықпен байланысы мифологиялық дәстүрдегі өмір сүрудің әмбебап белгісі болған. Қырман басындағы күлкі жер өнімділігін арттырады, магиялық күлкі өнімді көбейтуші құрал;

- күлкі әдетте түркілердің мифтік санасында физикалық дене элементтерінің төменгі бейнелерімен көрсетіледі;

- күлу салты отбасылық әдет-ғұрыптарға тән. Күлкі өмірді жаратудың магиялы құралы болып табылады.

7. Бұл тарауда комизмнің **тілдік құралдары** қарастырылды. Олар пародия, гипербола, алогизм, өтірік өлең және каламбур.

## 2 ДОМБЫРА ДӘСТҮРІНДЕГІ ӘЗІЛ КҮЙЛЕР ТІЗБЕГІНІҢ ТИПОЛОГИЯСЫ

Халық музыкалық мұрасының үлкен бір парасы – дәстүрлі әзіл күйлер. Дәстүрлі күйлердің жүрекке кеңдік, ойға өріс, сезімді нәзік ететін қасиеті мен күдіреті еш нәрсемен шендестіруге келмес. Ескіден келе жатқан есті күйлердің тағылымдық мазмұнымен қоса, астарлап айтылатын ой, тұспалдап жеткізетін тілек, емеурінмен білдіретін ескерту, өкпе, наз, базына, қалжың, кей шақта әзілмен өріліп, ойнақылана төгілгенімен, әдептен озып, арнасынан ауып кететін жақтары да бар. Бүгінгі мәдениет өлшемімен алғанда, біз үшін бұл дегеніңіз – сыпайлықпен сыйыса алмайтын өрескелдік.

Сыпайлық – ұятсыздық пен ұялшақтықтың арасындағы бір тылсым нәрсе, мәдениеттіліктің ең басты белгісі, айнала қоршаған ортасына сүйкімді ететін қасиет. Ал, ерсі, анайы нәрсе адамның жек көрушілігін, түсінбестігін туғызды. Ол надандықпен қосылатын болса, тіпті жиіркеніш тудырады. Мәдениеттің еуропалық жүйесіне көшкелі бері біз бірыңғай сыпайлықты ғана насихаттай бастадық та, бұрынан бар дүниелерді күресінге итеріп тастадық. Сол себепті "сыпайы" мәдениеттің өзіне ақаулық түсті. Ауыздан ауызға тарап, еш жерде таршылық көрмей айтылған әзіл күйлер аңыздары ендігі жерде құлаққа түртпей тиетін болып, белгілі бір ортаның көңіл көтерер "жабық" жағдайында айтылуға көшті. Бірақ, «егер мүмкіндігі мен орайын тауып айта білсең, дүниеде айтуға болмайтын нәрсе жоқ» деген қағиданы еске алсақ, бүгінгі қағаздың беті көтермейтін бейпіл жолдар, заманында халық күйлерінің қысылып-қымтырылмай-ақ қалыпты күн кешуге мүмкіндігі бар.

Ұлықтаған, елдік идеяны ту етіп көтерген өршіл рух Кеңестік идеологиямен үйлесім таба алмаған. Мәдениет – тиым салттардың жиынтығы, қолдан құйылатын қалып болса, ал біз сол тиым салттардың жиынтығын кімдердің өмір салтына, қай халықтың мәдениет ұстынына қарап жасадық? Әрине, еуропа мен орыс халқына қарап жасадық. Сол дамыған еуропа жұртының өзі бүгінде қолдан құйылған қалыптан, жасанды мәдениеттен қажып, шаршай бастады. Алыстан жеткен күйді айтпағанда, күнделікті тіршілігіміздегі шектен шыққан "сыпайлықтан" өзге түгілі, өзіміз де қажы бастағанымыз жасырын емес.

Ақсақалдарымыз алқа-қотан отырып, құлақ құрышын қандыра өздері тыңдайтын күй-бір арна, ал қыз-келіншектер пен кейуаналар тыңдайтын күй басқа. Сол сияқты жастардың ортасында жеке орындалатын да күйлер болатын. Қазақ күйі тыңдаушының жасына, жынысына, отырыс ерекшелігіне қарай да шертілетін. Сондықтан да, әзілді күйлердің өзі бір заманда, белгілі бір дәрежеде ұлт мәдениетіне өз әлінше қызмет жасады. Олар өздігінен жойылып кеткен жоқ, оларды жою туралы саясат болды. Әзілді күйлерді тыңдаушы ортада қандай қызмет атқарғанның байыбына бармай-ақ, себебін білмей-ақ, анығын аршып алмай тұрып, ұлттық өнеріміздің тәнінен керексіз зат сияқты салып алып тастай салдық. Бірақ Жаратқанның араласуымен болған жаратындыда артық нәрсе болмайтынын ешкім ескерген жоқ. Бүгін

көз жасымыз көл етіп "Күйімізді ешкім тыңдамайды, күйге ешкім құлақ түрмейді, дәстүрлі өнерге жат болып кеттік" - деп шағымданатын әдет шығардық. Қазір мұндай ахуал қала түгілі далада да, сахна мен дастархан басында да орын алып отыр. Ал, енді сол күйлерімізді халық қаншама ғасырлар бойы тыңдап келіп, соңғы бір ғасырда неге тыңдамай қалды? Халық күйлер мен халық композиторларының күйшілерді әлгіндей "тұздық" – әңгіме арқауы, тыңдаушы мен орындаушы арасының дәнекер өзегі ретінде бір кездері тылсым қызмет атқарған шығар? Сол себепті, тыңдаушы да оған аса бір құмарлықпен құлақ түрген болар!

Мәдениет деген ұғымды тұтас бір ағза деп қабылдасақ, соның бір мүшесі әзіл күйлері өмір сүре беруі тиіс еді. Тәндегі артық рудимент, яғни "қалдық" деп танытылғандықтан өзіндік даму тарихы бар осы тектес күйлерді сылып тастаған кезде, біздің күй мәдениетіміз де қырыққан серкедей, тым "сыпайы" дүниеге айналып сала берген. Артық-ауыс дүниелерінен толық тазартылғаны сондай, ақыры күй тыңдалмайтын дәрежеге жетті.

Өкініштісі, әзіл күйлердің ендігі жерде өмір сүру мүмкіндігі шектеулі. Өйткені бүгінгі тыңдаушының да, күйдің де тіршілік ету аясы тым тарылып кетті. Жалпы, бүгін де терең мазмұнды дәстүрлі күй мүлдем "жабық" десе де болады. Ал, оны жаңғыртамын, деп әрекет жасап көргісі келген адамнан біздің қоғам "ақмақ" жасап беруге дап-дайын. Бір ескеретін жайт: бүгінгі күннің жеткен биік ой-өрісінде әзіл мен бейпіл-табиғилық ұғымын шатастырып жүргеніміз байқалады. Солай бола тұра, адам баласының жоспарлы түрде өмірге келуін ешкімнің де "анайылық" деуге аузы бармасы анық. Демек, әзіл ұғымының шын аты – табиғилық! Адамнан адамның пайда болуы қандай табиғи болса, өткендегілер әзіл күйлерді де жайдақтамай-ақ, жасырмай-ақ, жанамалап отырып-ақ тыңдаушысының санасына жеткізе білген. Бірақ, әсіресе, шынайы, қазақы әзілді музыканы жаңғыртып, сахналандырам деген адамның арамтер болары анық. Шындық пен шынайылықты танудан кеткен жұртта бұл мүмкін бе?

Дәстүрлі күйдің мұндай түрі жалғыз қазақта ғана емес, түркі жұртында да бар. Ал, Еуропа елінде біздегіден музыкалық әзіл әлдеқайда жақсы сақталған. Ал біздің мәдениетіміз бен иманымыз көтермейтін деңгейге бағытталған күй, жырларды жалпы тиражбен басып шығаруға да ұмтылудың қажеті жоқ, деп санау етек алды. Фольклор ғылымының жазылмаған заңы бойынша, фольклор зерттеуші мамандар барынша аз данамен шығарылып, кітапхана сөрелерінің сирек қорында сақталуы тиіс секілді. Іздеген оқырман керегін сол жерден тапсын. Өйткені, әзіл күйлер шыққан дәуірлерде біздің бабаларымыз өзінен кейінгі ұрпағының қаладағы тас үйлердің тар бөлмелерінде тұрып, келін-кешік пен бала-шағаның ортасында сығылысып отыратындықтарын білген жоқ.

Барша әзіл күйлер, эрот мақал-мәтелдер, эрот жырлар мен айтыстар мәдениет деген ұлы ағзаның бір мүшесі, мәңгі ажырамас бір бөлшегі екенін ұмытпағанымыз абзал. Сол дүниелерді байыбына бармай-ақ, керектігі мен қажет еместігін ажыратып алмай тұрып, көзсіз сылып тастаған уақытта біздің

мәдениетіміздің тәніне ақау түсіп, оның орнын құрт үңгі бастады. Өйткені, олар әуелде тұтас жаратылған, бірін екіншісі толықтырып, сақтап тұрған егіздер болатын. Егер осы ақаулықты қайта қалпына келтіру қажеттігі туа қалса, "тыңдаушының иманы көтере ме, мәдениеті жете ме және қоғам соған дайын ба?" деген заңды сұрақ қойылары хақ.

Біздің ойымызша, барша өнер түрлері сияқты күйлердің де өмір сүруге толық хақысы бар. Тек, оның таралымын шектеп, әркімнің мәдениеті мен иманы көтерген деңгейге дейін ғана насихаттауға болады. Өркені өскен елдерде дәстүрлі саз өнерінің бұл жанры өте аз таралыммен кітапханалардың сирек кітаптар бөлімінде сақталып, зерттеуші-ғалымдар мен дәстүрлі саз мұрасына ерекше қызығушылық танытқан оқырманға ғана беріледі. Адамзат баласына белгілі ақиқат: өмір өзгеріп, өркениет пен мәдениет сан рет бүршік жарғанымен, адам жаны төл табиғатынан аластағысы келмей, тума бастауына тартыла беретіндігі. Біздер санасы жетілген, ақылы кемел, ХХІ ғасыр өркениетіне ілескендер шын мәдениетті адам баласы өз табиғатын тапқан кезде ғана оның жаны да мәңгі рахат табады.

«Қазақтың күй өнерінде қамтылмайтын тақырып жоқ деуге болар. Күйдің көлемі де шағын болғандықтан (бір-бір жарым минуттан алты-жеті минутқа дейін), осы уақыт аралығында күй әуені бірнеше тақырыпта сөйлеуі мүмкін: қайғылы басталып, жігерлі әуенге ауысуы (Құрманғазы – «Кішкентай»), көңілді басталып, ойлы боп құбылуы (Тәттімбет – «Бес төре»), шертпе әдісінен күйқылжыған жүрдек сарынмен жалғаса алуы мүмкін (Қ. Ахмедияров – «Хамаң толғау», «Күткенде»» [142]. Міне, осы орайда ұсынылып отырған зерттеу тақырыбы да бұл үрдістің бір бөлігін қамтып, қазақ халқының көңілді күйлерін зерттеу нысаны ретінде қарастырмақ. Зерттеуде көтеріңкі көңілдегі күйлерді шартты түрде сарынының көркем сипатына, орындаушылық шеберлігіне және аңызының мазмұнына байланысты екі үлкен арнаға бөлуге болады: *әзіл күйлер* және құрылымы күрделі, әзіл элементтері кездесетін *көпсарынды күйлер*.

**«Әзіл күйлер деп тақырыбы мен әңгіме аңызы тікелей тыңдаушының езуіне күлкі келтіріп, көңілін көтеру үшін шыққан күйлер тобын айтамыз.** Есбай күйші өзінің шеберлігін сынағандағысы сол, тіпті жәндікті («Бөгелек күйі») ұшып жүрген жерінен қағып отырып, күй шығарады. Мақсаты ұшып жүрген бөгелекті ұстап алу емес, керісінше соны нысан ретінде алып, түрлі қол қағу әдістерімен тыңдаушыны күлдіру, таң қалдыруды мақсат еткен. Сонымен бірге Тәттімбеттің «Өкше күйі», Өскінбайдың «Жаңылтпаштары», халық күйі «Жаңылтпаш-сайқал», Құлшардың «Түт, шіркін», «Кербез керік» күйлері, Динаның «Науысқы» күйі (П.Шегебаевтың мақаласынан), Н.Тілендиевтің «Баламишка», А. Жайымовтың «Әзіл ақжелең» күйі осы айтқан топтағы әзіл күйлерге жатады» [140].

Әзіл күйлер өз ішінде аңызы мен орындалу әдебіне қарай 3 бағытта жүреді:

1. Салиқалы әзіл күйлер.
2. Емеурін әзіл күйлер.
3. Бейәдеп (бәдік, арсыз, дөрекі, есер) күйлер.

Аталған үш топқа жататын күйлерге орындаушылығына қарай музыкалық талдау жасасақ, әр топтың өзіндік ерекшелігі айқындалатыны анық. Сол себепті, қолымызда бар материалдарды осы топтардың әрқайысына лайықтап, жан-жақты талдау жүргізіп көрелік.

**Салиқалы әзіл күйлер** қатарына күй аңызының сюжеті күнделікті өміріміздегі әдепке сай келетін қалыпта айтылып, орындалуында эротикалық астарды көздемейтін күлдіргі күйлерді айтамыз. Мысалы: Өскінбай мен Құлбай бақшының тартысынан қалған «Жаңылтпаштың» төрт түрі, К. Ержановтың «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» күйі, Н. Тілендиев «Баламишка» күйі, т.б.

Салиқалы әзіл күйлер тобына адам мен жануарлардың жүрісі мен ойынын салатын пародиялық, аспапта орындау шеберлігін түрлі техникалық мүмкіндіктер арқылы көрсететін әдепке сай күйлердің жататынын айттық. XIX ғасырда дала мәдениетінде еркін қалыпта орындалатын салиқалы әзіл күйлері XX ғасырда қазақ даласы қалалық-сахналық мәдениетке ауысқанда тіптен сұранысқа ие болды. Өйткені, Ресей үкіметінің өнер мен мәдениеттегі цензуралық шектеулері қазақ фольклорындағы бәдік, дөрекі, арсыз күйлерден гөрі салиқалы әзіл күйлердің сахнада орындалуына мүмкіндік берді. Сол кездегі сахналық мәдениеттің талаптарына сай болғандықтан салиқалы әзіл күйлердің насихаты басқаларына қарағанда жоғарырақ болды.

Күй синкретті өнер десек, аңызының алдымен айтылуы қазақтың күй өнерінде тән. Бірақ, салиқалы әзіл күйлер тобының насихаты сахналық мәдениеттің уақытымен тұспа-тұс келгендіктен, біз осы уақытқа дейін тек орындалуын ғана көріп не естіп келдік. Өйткені, Совет өкіметі кезінде еуропалық сахналық мәдениет іспетті көрермен концертке алдын-ала музыка (күй) тыңдау үшін дайындалып келетін еді. Бірақ, ар жақ бер жағынан толық қанды хабар алмайтын. Сол себепті, салиқалы әзіл күйлердің шығу тарихы тасада қалса да, негізгі музыкалық материал (әзіл күйлер) дүйім жұрттың алдында орындалып келгені қуантады.

Қазіргі таңда **бағдарламалы тартыс**, яғни белгілі бір қазақтың күйлері шеңберінде немесе күйші-композитордың күйлері аясында тартысу үрдісі бар екенін білеміз. Бұрынғы суырып-салмалық тартыс өнері тарихи себептерге байланысты практикамызда үзіліп қалды. Бірақ, дегенмен, бағдарламалы тартыс өнері де қазақтың күй өнерін, оның ішінде тартыс өнерін сақтап қалып, оны әрмен дамытуда зор септігін тигізбек.

**Емеурін әзіл күйлер** тобында күй аңызы тұспалдап айтылады да, ал күй мәтіні түрлі ырғақтарға сүйеніп, оң қол мен сол қолдағы қағыс-қимылдары тыңдаушыға тек күй тақырыбына емеурін етеді. Мысалы, халық күйі «Қағытпа», Тәттімбеттің «Сылқылдақ», Д. Құрақұлының «Қыпың», «Бәти қыз» күйлері, Мырзаның «Кел жатайық, төсек сал» күйі (Емеурін күйі), т.б.

Мұндай күйлер, әлбетте тек жігіт пен қыз арасындағы тартыстарда көрініс табады. Күй тілінде сөйлесу қазақ даласына тән қасиет. Күймен ханға баласының өлімін естірткен (Кетбұға «Ақсақ құлан», Қожеке «Жиреншенің өлімін естірту»), қуанышын елмен бөліскен (Есір – «Ақжарма»), жұмбақ күйлер



(Сембектің «Сезбестің күйі», Ә. Хасенов «Қоңыр») және сонымен қатар тартыс үстінде жігіт қызға сезімін білдіріп отырған кездер де аз емес.

Күй тілімен тілдесу қазақ домбырашыларына таңсық дүние емес. Тіпті, күй өнерін арқалап жүрген қобыз бен сыбызғы орындаушыларында да ойды күй тілімен жеткізу дәстүрі жақсы дамығанын көруге болады. Мысалы, найманның ру басшысы болған Ерденнің Бименді деген жалғыз ұлы қайтыс болғанда қобызбен бала Ықылас жұбату күйін тартады. Сондағы қобыздан шыққан сарын «Айналайын, қарағым-ай, үйбай-ай» деп сөйлеп, азалы жанның қайғысына мұң қосып, көңіл айтқандай әсер береді. Мұны түсінген Ерден бала Ықыласқа ризашылығын білдіріп, астына ат мінгізіп қайтарады [120]. Сол сияқты Сейтек күйші де бала кезінде Құрманғазымен ілесіп, көрші ауылдың тойына түседі. Бір байдың қызы болысқа ұзатылып жатқанын көріп, сондағы отырған күйшілердің арасынан бала Сейтек күй тартады. Домбыраның көмейінен шыққан қатал үн:

*- Айтыңдаршы ағайын, осы да әділдік пе? Мен шындықты жасыра алмаймын зой... Он үш жасар қызын қырық бестегі болысқа ұзатып отырған қатыгез бай әкені мақтауға бола ма, әрине, жоқ, жоқ..., деп қақсап тұрады», -* дейді [121]. Одан ерте шыққан күйлер қатары да аз емес. Бұған XIII ғасырда өмір сүрген Мөңке ханның «Кеңес» күйінің де аңызы айғақ болады: *«Ертеде сонау Шығыс жақта, Ұлы жүз елінде Мөңке деген хан болыпты. Ол жанындағы уәзірлермен мәслихат құрарда қолына домбырасын алып, бойлай бір күйді тартады екен. Бұған әбден құлақтары үйреніп, дағдыланған уәзірлер, осы күйдің сазын естігенде, «Әмірші кеңеске шақырады» - деп, тегіс жиналатын көрінеді. Содан бұл күйдің сазы Мөңкенің кеңеске шақырған «Кеңес» күйі аталып кетіпті деген аңыз бар...»* [121].

Міне, сондықтан күй тілімен тілдесу үстінде әзіл-қалжыңның да болуы ғажап емес екені анық. Естірту, жоқтау, хабарлау сарындарынан бөлек күй өнеріндегі тартыс үстінде орын алатын емеурін арқылы қыз бен жігіт арасындағы тілдесу дәстүрі немесе екі ер орындаушы арасындағы қағытпа қалжыңдардың қазақ күйшілік дәстүрінде ерекше дамығаны осы күнге дейін жеткен небір аңыз-әңгімелердің көптігімен дәлел бола алады. Мысалы, Алтай халықтарында шаң қобыз аспабымен тілдесу дәстүрі болғанын айтуға болады. Бойжеткен қыздың үйіне келген жігіт үйдің сыртынан бір әуенді орындайды. Ол әуен қызға сыртқа шық дегендей меңзеп тұрады. Сонда қыздың да жауабы көп күттірмей жетеді. Ол өз шаң қобызымен «бүгін шыға алмаймын, апам жібермейді» дегендей жауап қайтарады [122].

Емеурін әзіл күйлердің музыкалық тілі күй тақырыбынан хабар бергіш қасиеті болады. Яғни, отырған ортасына немесе жас мөлшеріне байланысты күйші-орындаушы өзінің айтқысы келген ойынан хабар береді. Оған Мырзаның Мамық қызымен болған тартысынан бір мысал келтірейік:

«Бірде Мырза бір той үстінде Жем бойының атақты сұлтаны Байсарының домбырашылығымен төңірегіне даңқы шыққан Мамық қызымен күй тартысып қалса керек. Алқакотан топта өнер бәсекесіне түскен қос күйші бірін-бірі жеңе алмай көп отырады. Әлден соң Мырзаның күйлері таусылып абдырай бастағанын пайдаланған Мамық, «Ілме» күйін желдірте, екі ішекті іліп қағып

тартады. Сол кезде арқасы қызып намыстанған күйші тосыннан «Сыр жаңылтпашы» және «Бытпылдык» күйлерін шығарған деседі. Мырза шеберлігіне бас ұрған Мамық қыз оған тағы да бірер күй тартқызып өнеріне ризалық білдіреді. Ұзаққа созылған күй бәсекесінен аздап қалжыраған күйші үй иесіне арнап тағы да бір күй шығарып, тыңдаушы топты таң қалдырады. «Бұл күйдің аты не?» - деген қыз сұрағына күйші: «Екеуміз күй тартысып отырып қалыппыз, жұрт демалсын, біз де дем алайық, үй иесі төсек салсын, ал әлгі күйімнің аты **«Кел жатайық, төсек сал»**, - болсын дейді. Әрине, күй мазмұны қатар өскен құрбыларға жарасымды әзіл-қалжыңға құрылған» [54]. Мырзаның «Сыр жаңылтпашы», «Кел жатайық, төсек сал» күйлерін автор «тартыс күйлер» қатарына жатқызған [54]. Әрине, мұндай күйлердің орындалатын да, шығатын жері де тартыс үстінде болатыны анық. Мақсаты – жеңу. Мырзаның «Сыр жаңылтпашы » күйі қазақ халқындағы жаңылтпаш күйлердің легін тағы бір шебер үлгісімен толықтырып отыр. Ал, «Кел жатайық, төсек сал» күйіне келсек, бұл күйді күйші-композитор Төлепберген Тоқжанов «ақсақалдардың аузынан **«Емеурін күй»** деп те еститінбіз», - дейді. Өйткені, тікелей күйдің өзінің атын әр жерде айту ұят болғандықтан, «Емеурін күй» деп те орындай беретін. Әрбір ортаның өзінің *әңгіме айту мәнері, әдеп-ережелері бар десек, күйдің де бұлай орта таңдауы заңды.*

Қазанғаптың шәкірті Кәдірәлі Ержанов Табын руынан шыққан Тасыбай мен Қонысбай деген күйшілерді өздерімен ауылдас бір байды алдап соққанын күй тілімен жеткізіп, ел алдында мазақ етіп шығарған «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» деп тартыс күйін тағы бір мысал қып келтіруге болады. Күйдің әуенінен «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» сөздерінің буыны күй ырғағына дәл түскенін көруге болады. Күй 4/4 өлшемде жүреді. Егер сөзді қалай оқылады, солай жазсақ, онда «Қас-қау-анарада, қас-қау-мынарада» деп әр сегіздік нотада күй сөйлеп тұрғанын еш қиындықсыз байқаймыз.

**Бейәдеп күйлер** қатарына күй аңызы бәдік, арсыз және орындаушылығында әдетте күнделікті өмірде ұят болып есептелетін іс-қимылдарды оң қол мен сол қол қимылдары арқылы немесе адамның басқа да дене мүшелерімен ашық көрсете орындайтын күйлерді айтамыз. Бұл күйлер де әдетте жігіт пен қыз арасындағы тартыс үстінде туады. Ер күйші әйел затынан жеңілмеу үшін осындай құйтырқы тәсілдерге барып отырғаны тарихта көп кездеседі. Мысалы, Әлшекейдің «Қыз тоқтаған» күйі, халық күйі «Жаңылтпаш-сайқал», Д. Құрақұлының «Бұқтым-бұқтым», Сыдық күйшінің «Жалаң бұтым, шерт-шерт», «Қаңғырып өттің бейшара», т.б. күйлерді жатқызуға болады.

Ашық орындалатын **бәдік** (Б.Мүптекеев), **дөрекі** (Е. Нұрымбетов), **арсыз, есер** (Б.Жүсіпов, Т. Әсемқұлов) күйлерге келсек, оның фольклорымыздағы маңызын атап өткен жөн. Сөз өнері – ақындар айтысы мен аспаптық күй тартыс өнері арасындағы аналогтардың болуы зерттеу жұмысымыздың бағытын реттеуде көмегін бермек. Мысалы, сөз өнеріндегі қайым айтыс күй өнерінде түре тартыс немесе қайым тартыс (Ақселеу Сейдімбек) десек, жұмбақ айтыс сияқты күймен жұмбақтасу өнерін (Сембек «Сезбестің күйі», Ә. Хасенов «Қоңыр») және қыз бен жігіт арасындағы бәдік айтыстың үлгісін бәдік, дөрекі

немесе арсыз тартыс күйлерден көреміз. Сонымен қатар лақпа айтыстың (Қиясбайдың қызбен айтысы) аналогы ретінде есер тартыстың да болғаны жайлы Т. Әсімқұлов жазды [69]. Бұл дегеніміз қазақтың тұрмыс-салтындағы эзілдесу әдебінің әр түрлі категориялары ұлттық өнердің барлық түрінде тірелей (параллельно А.С.) дамығанын көрсетеді. Қазақтың сөз өнеріндегі бейпіл сөздер жайында алғаш үлкен еңбек жазған Ақселеу Сейдімбектің мына сөзін тілге тиек етейік: «...кез келген халықтың эротикалық фольклоры сияқты, қазақ халқының да бейпіл сөздері ұлт болмысын танып-түсінуде өзінің мейлінше шыншылдығымен, демократияшыл сипатымен ерекшеленіп, адам мен қоғам тануға қатысты мол мағлұмат бере алады» [1]. Ал, енді аспаптық орындаушылыққа келгенде, күй тілінің де ақпаратшыл (информаторлық) қасиетін назарда ұстап, күйдің шығу тарихы мен оның авторы мен орындалу ерекшеліктерінің арғы жақ-бергі жағынан мол мағлұмат алуымыз ашық эротикалық күйлер тобының фольклорымыздағы маңызын айқындай түседі.

«Бәдік» (бәдік адам) мағынасы өзгеріп қазіргі кезде біреуді мазақтау үшін, анығырақ айтсақ, анайы сөйлейтін адамның баламасына айналды. Бәдік бұрыннан келе жатқан көне жанр. Біз келтіріп отырған аспаптық музыкадағы бәдік күйлер тарих қатпарларындағы өзгеріске түскен формасы. Бәдіктің шығу тегі көне замандарда «бәдік» деген ауруды адам бойынан аластату үшін бақсы-балгерлердің қолданған «ауруды» басқа жаққа «көшіріп, емдеу» әрекеті кезінде айтылатын сарын болса, кейінгі тарих белестерінде, қыз бен жігіттің, ақын-жыраулардың айтыстарында бәдік жанрының функциясы өзгеріске түскен. Тек бәдіктің өлең-жыр формасы сақталып, жанрлық сипатынан айрылған. Бәдік мағынасы қазіргі кезде біреуді мазақтау үшін, анығырақ айтсақ, мысалы, анайы сөйлейтін адамды «бәдік адам» дейді. Орындаушылықта да, осы анайы қимыл-әрекеттерді қолданылғандықтан халық арасында осы тектес «бәдік күйлер» деп аталған. Сөздердің уақыт өте келе өзінің түпкі мағынасынан алыстауы жөнінде күйші, зерттеуші А. Тоқтағанның «Күй – тәңірдің күбірі» атты еңбегінде мынадай мысалдар келтіріледі және әдеттегі терминдердің немесе әлемдегі кейбір сөздердің уақыт өте, өзінің алғашқы мағынасы мен қызметінен айрылатыны жөніндегі мысалдар бізге «бәдік» сияқты мағыналық өзгеріске түскен басқа да термин-сөздердің қалыпты процесте екенін көрсетпек:

«Ағылшынның жиһангері Кук Австралияға келіп түскенде қарнында дорбасы бар бір ғажайып аңды көреді. Жергілікті халықтың көсемінен бұл нендей аң деп сұрайды. Сонда көсем «кенгуру» деп жауап береді. Ал «кенгуру» - австралияның жергілікті халқының тілінде «мен сізді түсінбедім» деген сөзі екен. Соған қарамастан осы сөз аңның аты болып қалыптасқан. Ал «каникул» сөзі біздің санамызда демалыс ұғымымен тығыз байланысты. Ескі латын тілінде «канис» сөзі ит деген мағынаны береді. Ал «каникул» сөзі ит күндері, ит мерзімі деген мағынаны береді, немесе таратып айтатын болсақ, жазғы айлар иттің айлары болып есептеледі екен. Бірақ сөз өнерінің болжап болмас заңдарының арқасында осы латын сөзі демалыс күндері деген мағынаны беретін сөз болып қалыптасты. «Трагедия» ұғымының генезисі де қызықты. Қазіргі кезде трагедия қасірет деген мағына береді. Ал көне грек заманында «трагос»

сөзі «теке» деген мағынаны берген. Ал «трагедия» сөзі «текенің шеруі» деген мағынаны берген екен. Яғни, жылдың бір мезгілінде көне Юнанның қалаларында текенің кебін киіп, бақсылар жер асты күштерінің сыртқа шыққанын символдық ырым арқылы көрсететін болған. Осы шеру түрлене келе, дами келе, сахнада орындалып, уақыт өте драма өнерінің кемелденуіне байланысты адам танымастай болып өзгерген» [125].

Бәдік күйлер бір жағынан «арсыз», «эротикалық» қимыл-әрекеттерді қолданса, екіншіден елді күлдірту, көңілін көтеру қызметін атқарады. Мысалы, қазақтың ауыз әдебиетіндегі қара өлең жолдарында:

Оралыңның барында ойна да күл.,  
Күлің барда күнде ойна, осындайда.,  
Күл де ойна, күлің барда, тіршілікте.,

- деген клише жолдарында өмір бар жерде күлкі бар. Күлкі бар жерде күш-қуатың бар, «өлгеннен соң қаласың жым-жырт болып», деп, күлкі жоқ жерде өмір де жоқ дегенге меңзейді. Ерте заманда ойын-күлкінің магиялық қасиеті бар деп сенген. Көптеген салт-жораларда күлу, күлдіру рәсімдері болған. Күйдегі эротикалық қимыл-әрекеттер, ғалымдардың айтуынша артына ұрпақ қалдыру рәсімінен пайда болған.

Қазақтың музыкалық тұрмысында бұрыннан белгілі түре тартыс, сүре тартыспен қатар «құлақ шығарып тартысу» мен «есер тартыс» деген болған. Алғашқы айтылған түре тартыс пен сүре тартыста күйдің тереңдігі, күйдің саны, орындаушылық шеберлік сынға түссе, соңғы екі тартыстың жөні мүлдем бөлек [69]. Мағынасы жағынан «бәдік» күйлерге жақын сайқымазақ әзіл, күлкіге толы көңіл-күй білдіретін күйлер де молынан кездеседі. Мысалы, «Егінбайдың домбыра бұрауын бұзбай тартқан» атты күйін музыкалық логика жоқ, жігіт қыздың «домбыраның құлақ күйін бұзбай тартыңыз» - деген өтінішіне орай домбыраның құлақ күйін келтірмей, күй сарынында домбыраның құлағын бұрағандағы ішектен шыққан дыбысты айнытпай келтіреді [30].

Ал, есер тартыс шамамен қазіргі «музыкалық каламбур» немесе «музыкалық масқарампаз» деген ойынға ұқсас. Мысалы, ақындар арасындағы «арсыз» айтыс сияқты, үлкен домбырашылар тартысып кеткеннен кейінгі масқарампаздар ойыны. Мұнда күйі неғұрлым ұсқынсыз, музыкалық логикаға неғұрлым қайшы, күлкілі әрі домбырашының қимылы неғұрлым тұрпайы болса – сол жеңіске жетеді. Жоғарыда айтылған кәдесіз перне осы есер тартыста пайдаланылып, өзінің асқан «әрсіз» дыбысымен жұртты таңқалдырып, күлкіге батырады екен [69]. Славян халықтарындағы «скоморох» сөзіне анықтама берген орыс зерттеушісі А. Г. Фаминцын былай дейді: «...слово скоморох – производное от арабского *maskhara*(смех, насмешка), ряд видоизменений которого существует в языках народов Восточной и Южной Европы в том же близком значении [123]. Яғни, масқарампаздықтың (каламбур) өзі сықақшыл, мысқылшыл, сыншыл мағынасында түрік халықтарынан бөлек әлемнің басқа елдерінде де кең тарағанын айтуға болады. Ол өз алдына әрқилы тарихи кезеңдерде кәсіби аспаптық музыкаға да өтуі заңды құбылыс демекпіз.

Ал жаңылтпаш жанры (скороговорка) бізге белгілі күй өнерінде де кеңінен орын алған. Күй тартысында күйші өзінің бәсекелесін «жаңылдыру» үшін жаңылтпаш күйлерін тартқан. «Жаңылтпаш», «бәдік» күй атты күйлер барлық өңірдің күйшілік мектеп өкілдерінде (мысалы, Өскенбайда, Қазанғапта, Әлшекейде, Тоқада, Тәттімбетте, т.б.) кездеседі.

Қазіргі кезде жаңылтпашты көбінесе балалар мен бозбалалар айтады. Негізінен жаңылтпашты, «Алтыбақан», «Ақсүйек», «Қыз ойнақ» сияқты жастар жиналған жерде көңіл-күй көтеру үшін айтылған. Жастардың бұл жиылысында жаңылтпаштың «арсыз» түрлері де көп айтылатын болған. Бәдік жаңылтпаштарды айтқанда, адам сөздің айтылуынан шаттасса, жиналған елдің алдында күлкілі жағдайда қалатын болған. Мысалы, тартысты, бір-бірін жаңылдырту күйлеріне Өскенбайдың «Жаңылтпаш» күйі дәлел бола алады [29].

Жаңылтпаш өнері өзге де түркі халықтарының дәстүрлі халық мерекелерінен көруге болады. Мысалы, өзбек халқындағы масхарабоздар театрын айтуға болады. Халықтың ауызша дәстүрлі театры ретінде өзбек халқының сөз өнерінің өткір үлгілеріне негізделеді. Театр барысында комедиялық, сатирикалық қойылымдар, пантомима, би мен әндер орындалады. Ферғана даласында бұл өнерді «кызыкчи» деп те атайды [124].

Ендігі айтылатын мәселе, ол - құрылымы мен тақырыбы, сонан соң күй тартыстағы ереже-шарттарының ұқсас тұстарына байланысты жаңылтпаш тектес күйлер қатарының да болатынын сөз етпекшіміз. Мысалы, Өскінбайдың «Шалыс өре» күйі. Аты айтып тұрғандай, ыңғайсыз, орындалуы күрделі жаңылтпаш тектес күйлер қатарына жатады. Осы сөздің түсініктемесін А. Есенұлы кітабынан кездестіруге болады. Автор былайша жазады: «Аты түсініксіз, ешқандай мағына бермейтін «Шалыс өре» күйін алайық. ... Бұл күйдің аты қазақтағы ат байлау тәсілінен шыққан Айта кетейік. Алдыңғы екі аяқ байланса – тұсау деп аталады. Соған сәйкес байлайтын баудың аты «тұсамыс» болады. Алдыңғы екі аяқ пен артқы бір аяқты байлау – шідерлеу деп аталады. Баудың аты – «шідер». Артқы оң аяқ пен алдыңғы оң аяқ немесе артқы сол аяқ пен алдыңғы сол аяқ байланса – «өрелеу» болып саналады. Ал егер алдыңғы оң аяқ пен артқы сол аяқ немесе алдыңғы сол аяқ пен артқы оң аяқ байланса – «шалыс өре» болады. Енді осыдан келіп күй атауының сырын ашамыз. «Шалыс өре» дегеніміз айқыш-ұйқыш, қиғаш тәсілдері көп, шытырман күй деген ұғымды береді» [125].

Күй өнерінің айрықша ерекшеліктерінің бірі ретінде оның тек қана мелостық негіздерін ғана емес, сонымен бірге кинематикалық (қосғалыстардың жиынтығы) негіздері бар екенін әсте ұмытпауымыз керек. Себебі күй тек тыңдауға ғана арналған дүние емес, сол сияқты көруге де арналған. Өнді аспапсыз айтуға болады, бірақ күйді аспапсыз тарту мүмкін емес. Сол себепті «Шалыс өренің» мелосын оның техникасынсыз (оң қолдағы қозғалыстар) тарту осы күйдің қадірін түсіретіні даусыз. Бұған дәлел ретінде белгілі домбырашы Серік Халеловтың Мұрат Өскінбаев орындаған «Шалыс өре» күйі жайындағы мына сөзіне жүгінеміз:

«Бұл күйді нотасы бойынша тартса оп-оңай, ал Мұраттың өз тартысын көзбен көріп, оң қолы қалай қимылдағанын байқап қалған соң, бұл күй туралы түйсік-түсінігің мүлдем ауырлап кетеді. Себебі, күйге әр беретін, нәр беретін тек қана сол қол емес, сонымен бірге оң қолдың арнайы бағыттағы, негізгі тақырыпқа қызмет етуі күй атаулыны қабылдауда сол қолға пара-пар дүние екендігін ұмытпауымыз керек». Сондықтан қазақ атамыз айтқан «көштің жүгі тең болсын», демек «Шалыс өрені» тартқан кезде визуалды техниканы қоспаса күй өз дәрежесінде шықпайды», - деп, жаңылтпаш күйлерге тән оң қол ойнату дәстүрінің күй мағынасын ашудағы маңызын атап өтеді [49].

Сол сияқты Қазанғаптың «Ысырма» күйін де жаңылтпаш стиліндегі күйлерге жатқызуға болады. Себебі, әуелі аңызынан сосын орындалуынан да байқауға болады. Аңызына сүйенсек, Қазанғап пернеде сол қолын асты-үстінен айналдырып тартады да Үсен төреден күйді қайталап беруін сұрайды. Ал, Үсен төренің тартысы ұзаққа шыдамай күйдің күрделілігіне байланысты орта шенінде ысырылып түседі. Сонда Үсен төре де Қазанғаптың шеберлігіне риза болып, күйдің атын «Ысырма» деп қояды. Орындалуының қиын тұсы - шапшаң дөңгеленіп келе жатқан әуені сарынында сол қолдың сұқ саусағымен екі кварталық ноталарды алып үлгеруінде. Яғни, Ысырма күйін тартыс үстінде қарсыласты жаңылдыру үшін орындап, қайталап беруін сұрағанда екінші күйші қайталай алмаса жеңіледі және елдің алдында күлкіге қалуы әбден мүмкін. Міне, сондықтан жаңылтпаш тектес күйлер қатарына осындай да күйлер жататынын айтқымыз келеді.

Қолымыздағы материалдардан Құрақтың Досжаны тартқан «Бұқтым-бұқтым» күйін мысалға алсақ болады. Күй аңызы Досжан күйшінің жиырма бестен асқан кезінде Торғай өзенінің бойындағы қияқы жаппас Белгібайдың үйінде болған қызбен тартысын баяндайды. *«...Қыз домбыра тартқан сайын құдіреттеніп, күй сай-салаға құйылып жатқандай болды. Ол күйін аяқтап болып кезек саған келді дегендей, көз қиығын тастады. Менің де күтіп отырғаным сол еді, домбыраны ала сал бір төгілттім білем. Отырғандар «Бәрекелді» деп қояды. Сонымен, не керек, екеуміз кезектесе тарттық. Ол да қалар емес. Қыз үстіндегі қызыл камзолын шешіп тастапты. Қыздың бұл қылығы мені тіпті, онан әрі шабыттандырып жіберді. Қос ішекке қол салып тұрып тарттым, отырып тарттым болар емес, бір кезде аяғымдағы етікті шешіп тастап башпайыммен қағып, қыздың алдына жорғалап жетіп барып саусағыммен, башпайыммен кезек-кезек домбыраның тесігіне сүңгітіп-сүңгітіп жібердім. Осы кезде күйді түсінген қыз: «Ту-у, саған дауа жоқ екен», деп, шығып кетті. Бір кезде қарасам, Белгібайдың қолында етігім:*

*Ой, Досжан-ай, өлтірдің зой, өлтірдің зой, - деп арқамнан қағып, риза болғандығын білдірді» [59].*

Осы тектес халық күйі «Жаңылтпаш-сайқал», Әлшекейдің «Қыз тоқтаған», Д. Құрақовтың «Қыпың», Тәттімбеттің «Былқылдақ», Тоқаның «Қыз күйлетер», т.б. күйлерін еліміздің басқа да күйшілік мектептерінен көп кездестіруге болады.

Қорыта айтқанда, аталған үш топ әзіл күйлерге қатысты *қандай* деген сұраққа жауап береді. Әдеби нормасына қарай үш анықтауыш (салиқалы әзіл күйлер, емеурін әзіл күйлер, ашық эротикалық күйлер) әзіл күйлерді жүйелі зерттеуімізге жол ашады деп есептейміз. Және де, жас ерекшеліктеріне қарай әр топ өз орындаушыларын табуда осы үш анықтауыш көмегін бермек. Мысалы, салиқалы әзіл күйлерді әдетте ой тоқтатқан жасы 50-ден жоғары адамдар тартса, емеурін күйлерді 35-тен жоғары шамадағы адамдар, ал бәдік, арсыз, дөрекі, есер күйлер әдетте 35-ке дейінгі жас буын арасында тартылған деп пайымдаймыз.

**Ал, әзіл элементі бар көпсарынды күйлер деп аясында әуен-сазы, ырғақ, лад пен пернелік жүйесі, композициясы, жалпы тұтас көркем тіл жүйесі жағынан әзілдің нышаны ғана көрінетін күйлер тобын айтамыз.** Бұл күйлердің музыкалық тақырыбы құбылмалы, көп мінезді, ал күйдің әзілін музыкалық мәтіні арқылы жеткізілуін қазақтың халық күйлерінен бастап, қазіргі заман күйші-сазгерлерінің күй қорынан көп кездестіреміз. Мұндай әзілді күйлер тобына Тәттімбеттің «Бес төре», Есбайдың «Терісқақпай», Сүгір «Бес жорға», т.б. күйлерін жатқызуға болады. Яғни, *көпсарынды күйлер тобы* үлкен арна болып зерттелуге тұрарлық бөлек тақырып демекшіміз. Біз өз тарапымыздан соның ішіндегі әзілдің нышандарын ғана айқындап, домбыра дәстүріндегі қай күйлер осы арнаға кіретінін белгілейміз.

Көпсарынды күйлер тобындағы әзілді күйлер тыңдаушының езуіне күлкі тарттырып, көңілін көтеру үшін ғана қызмет етпейді, өйткені күй құрамы бірнеше кейіпкердің бейнесін немесе әр түрлі кезеңдерді суреттейді. Егер орындалған көпсарынды күйлердің ішінен әзіл күйлерге тән белгілер төбе көрсетсе, бұл күйді әзілдің нышаны көрінетін *көпсарынды күйлер* қатарына жатқызуға болады. Қазақ күйлерінің ішінде теріс бұрауда шертілетін Тәттімбеттің «Бес төре» күйін М. Хамзиннің жеткізген нұсқасында мысал қып алып көрелік. Күй о баста тарихына сүйенсек бес төренің бейнесін күйдегі бес түрлі әуенмен суреттейді. Күйдің басы лигаларға негізделіп, жарқын, жігерлі басталады да, күй жылдамдығы бірте-бірте саябырсып, жоғарғы ішекте оң қолдың сұқ саусағының жұмсақ етті жерімен жоғары іліп тартатын ойлы бөлігіне ойысады. Міне, бастапқы күйдің мінезі өзгеріске түскенін осы жерде байқаймыз. Бұл тек бірінші өзгеріс. Әрмен күй әуені ойлы бөлігінен төменгі ішектің с1 нотасынан бастап кең қағысты ендігі бір жігерлі бөліміне ауысады. Осы аталған үш бөлім бір рет қайталаудан өткен соң, төменгі ішектің g2 тірегіндегі төртінші мүлдем бөлек мінездегі әуен жүреді. Күй бұл бөлімде бірде жігерлі бірде сабырлы шертіледі де, бесінші көңілді, секіртпе бөлімге көшеді. Жоғарғы ішектегі с1 нотасынан төменгі ішектегі d1 нотасына секіре тартылып, күй тағы бір басқа адамның ойнақы бейнесін бергендей әсер қалдырады. Соңғы қорытынды алтыншы бөлім аталған бес бөлімге немесе бес төреге деген Тәттімбеттің қорытынды ой толғанысы деп те қабылдасақ болады. Әуен өте ойлы, назды құбылғаны анық байқалады.

Бұл талдауымыз тыңдаушы ретінде жасаған талдауымыз дегеніміз дұрысыр-ақ болар. Өйткені, әзілдің нышаны болатын түрлі музыкалық орындалу тәсілдері зерттеу жұмысымыздың III-ші тарауында егжей-тегжейлі

көрсетіледі. Тәттімбеттің «Бес төре» күйі бірнеше мінезді суреттейтін, оның ішінде көңілді әуендері де кездесетін әзілді күйлер қатарына жататыны домбыра тартпайтын қарапайым тыңдаушыға да сөзсіз естілетіні анық. Сонымен, қазақ халқында кездесетін бірнеше мінезді күйлердің ішінде көңілді әуеннің де жүретінін ескеріп, оның әзілді әуенін бөле талдап, күй зерттеушілігінде **әзіл күйлермен** қатар әзілдің элементтері кездесетін **көпсарынды күйлердің** де келешекте ғылымға қосылуы орынды деп есептейміз.

Әрине, еуропа мен славян немесе өзге әлем халықтарының әзілдесу салтын айтпағанда, қазақ жерінің өзінде-ақ әр өлкенің әзілдесу қалыптары (норма) әр түрлі екенін айта кеткеніміз жөн. Бір өлкенің әзілдесуі салты қазақтың басқа бір өлкесіне ауыр тиюі немесе тіпті күлкілі емес болып, ал сол өлкенің өзінде жеңіл, әзіл-қалжың күйінше қабылдануы ғажап емес. Сол себепті, келтіріп отырған күйлердің әзілді болуы-болмауының да белгілі бір дәрежеде нақты айтылмауы да мүмкін, дегенмен қазақ тілі барлық өлкеге ортақ тіл болғандықтан, музыкалық тілімізде де ортақ түсініктер бар екені заңды деп білеміз. Қазақтың күйшілік өңірлеріндегі күйші-сазгерлердің әрқайсысы әуелі өзінің туған өлкесінің ел-жұртына түсінікті әуендік-ладтық жүйесімен, домбыра үлгісімен, бояуымен, тарту дәстүрімен қызмет жасап, танылады. Көрші жатқан халықтардың (қырғыз, түркімен, қалмақ, башқұрттармен) аспаптық-орындаушылық қатынастарын ғана емес, өз ішіміздегі Маңғыстау күйшілік дәстүрінің Бөкей ордасының күйшілік дәстүрімен, Алтайдың Арқа, Жетісудың күйшілік мектептерімен, Сырдың күйшілігі Батыс Қазақстан, Арқа, Қаратау күйшілік дәстүрлерімен көркем қарым-қатынастары өзара әрекеттестікке түсіп ықпал ететіндігін бүгінгі күні зерттелмеген үлкен мәселе болса да, бұл бағыттағы игі бастамалар Ә. Мұхамбетованың [63], С. Өтеғалиеваның [126], Б. Мүптекеевтің [30] еңбектерінен көрінеді. Міне, осы арада пайда болатын өнер байланыстары бір ел екінші бір елдің дәстүрі мен менталитетін түсініп, оны музыка тіліне салуына да алып келетіні шындық. Яғни, ортада ортақ музыкалық дәстүр үлгісінің пайда болуына әкеледі. Ал, ол арада әзілдесу қалыптарының (норма) ортақ тәсілдерінің де айқындалып, қалыптасуына әкеліп соғатыны сөзсіз.

Ойымызды қорыта келе, бұл бөлімнің маңыздылығын айтқымыз келеді. Себебі, алдағы тарау мен тараушаларда жоғарыда келтірген анықтамалар жүйелі талдау жүргізіп, зерттеу жұмыстарын белсенді жүргізуге жол ашады деп ойлаймыз. Әзілге негізделген күйлердің өзін аңызына, тақырыбына, құрылымына, музыкалық мәтіні мен көркемдік орындаушылығына қарай **әзіл күйлер** және әзіл элементтері кездесетін **көпсарынды күйлер** деп екі үлкен арнаның ара-жігін ажыраттық. Біздің негізгі нысанамызға айналып отырған әзіл күйлер тобы өз ішінде орындалу әдебіне қарай үшке бөлінді: 1) салиқалы әзіл күйлер; 2) емеурін әзіл күйлер; 3) бейәдеп (бәдік, арсыз, дөрекі, есер); Әрқайсысына тән қазақ халқындағы ХІХ-ХХ ғасырлардағы және қазіргі заман күйші-композиторларының күйлерінен мысалдар келтіріліп, талдау жүргізілді. Көпсарынды күйлерден әзілдің нышанын аңғаруға болатынын айтып, осы топ



қатарына кіретін күйлерден мысал келтірдік. Күй түбегейлі көңілді, жарқын болмағанымен, құрылымындағы әзілдің элементтері біздің зерттеу нысанамыздан тыс қалмауы заңды. Және де алдағы уақытта қазақ халқындағы көпсарынды күйлердің кең тарқатылып зерттелуі үлкен ғылыми жұмыс бола алатынын да айтып кеткеніміз жөн. Сонымен қатар, қазақ халқының ауыз әдебиетінде кездесетін *жаңылтпаш* өнері күйге де тән екенін атап өттік. Оған келесі бөлімдерде жіті музыкалық талдаулар жүргізетін боламыз. Қазақ халқында жаңылтпаш атауымен кездесетін онға жуық күйді анықтап отырмыз. Және де жаңылтпаш тектес, орындаушылық-стильдік ерекшеліктері ортақ «Шалыс өре», Қазанғаптың «Ысырма» сынды күйлеріне терминдік және орындаушылық талдау мен анықтамалар беріп өттік. Әзілге негізделген күйлердің *қандай* екеніне толық анықтама берген бұл бөлімнің маңызы осында.

## 2.1 Әзіл күйлер (күйдің аңызына байланысты әзілді болуы)

Қазақ халқында тіркелген бес мың күй болса, сол күйлердің бес мың аңызы бар екені анық. Өйткені күйшілік-орындаушылық дәстүрде басқа да ұлттық өнер салаларындағыдай сөздің маңызы өте зор. Күйші күйін орындамас бұрын, халықты әсерлі әңгімесімен аузына қаратып, тартылатын күйіне тыңдаушының көңіл күйін дайындап, әбден қызықтырып алатыны белгілі. Күйдің арғы-бергісінен хабар беріп, тақырыбы аясында әр қилы әңгімелерімен күй тыңдауға ұйытады десек болады. Мәселен, әзілді күйлердің ғажабы сол, әуелі шыққан аңызымен есте қалады. Айталық, сол Құлшардың қызбен және оның шешесімен болған күй тартысында, үш тараптан да әзіл-қалжыңға толы күй аңыздарын көреміз. Сонымен қатар, Тәттімбеттің арғын қызымен болған тартысын айталық, Өскінбайдың Құлбай бақшымен тартысы, Әлшекейдің әзілді күй тартыстарын, т.б. қазақтың күйшілік өңірлерінде болған көптеген күй тартысын мысал қылып келтіре беруге болады.

Күйдің аңызымен де әзілді болып, оның жан-жақты саралап, эстетикалық сезімге бөлейтін барлық қырларын ашу осы **тараудың мақсаты болмақ**. Өйткені, күйші-орындаушылардың кез келгенінің репертуарлық қорын ақтарсаңыз, тартыс, бәсеке, егес үстінде шыққан немесе әзілдің элементтері бар арнау күйлердің үлкен легін көресіз. Олар осы уақытқа дейін халық жадында ықылым заманнан сақталып, қазақтың әзіл-қалжыңға деген тұрмыстық өмір барысындағы қажеттілігінің көрсеткіші және дәстүрімізде бар тартыс-бәсекенің арқасында дүниеге көптеген әзілді күйлердің келуіне себеп болды. Сонымен, күй - ең әуелі оның бастамасы болатын аңыз-әңгімесімен әзілді болатынын талдап, дәлелдеп көрелік.

Зерттеуіміз әзіл күй аңызын сөз етпес бұрын кезең-кезеңімен, көнеден бері осы бүгінгі күнге дейінгі әзіл күй аңыздарының тізбектеліп, рет-ретімен талдануын көздейді. Осы орайда Ақселеу Сейдімбектің зерттеуінде ұсынылған [127] күй аңыздарының үш арнасын негізге ала отырып саралап отырмыз. Олар:

- 1) Халық күйлерінің аңыздары;
- 2) Кәсіпқой күйшілердің туындыларындағы аңыз-әңгімелер;

3) Заманауи күйші-сазгерлердің шығармаларының аңыздары;

Ендігі айтылатын мәселе күй аңызының сөзге шешен, тапқыр адамның жеткізуіндегі тәсілдері жөнінде болмақ. Бізге белгілі анекдот айту өнері де әзілге икемі бар адамның қолынан ғана күлкілі болатынындай, күй аңызын айтып отырып, оқиға желісіндегі негізгі мотивті өзгертпей, айналасын интерпретациямен, түрлі сөздік құралдармен күлкілі қып шығару да әзілді күй аңыздарын жеткізуде маңызды орын алады.

Күйдің аңызымен әзілді болуын сөз қылғанда мынадай сұрақтарға да тоқталып өткеніміз дұрыс болар: Күй аңызындағы болып жатқан жағдай күлкілі ма, әлде айтушының өзі әзілқой, сөзге шебер ма? Яғни, жоқтан бар етіп отырған күй аңызын айтушының өзі де болуы әбден мүмкін емес пе? Бұл ретте әуелі күй мен аңыз арасындағы синкретті байланысты айқындап алғанымыз орынды деп есептейміз.

Белгілі ғалым, өнертанушы Әсия Мұхамбетова күй мен аңыз арасындағы сюжеттік, мағыналық жағынан төрт түрлі байланысын көрсетіп өткен:

**біріншісі: аңыздағы күй;**

**екіншісі: аңыз-күй;**

**үшіншісі: күйдегі аңыз;**

**төртіншісі: күй және аңыз;**

«**Аңыздағы күй** (аңыз аясындағы күй *А. Сейдімбек*) тобында күйдің бейнелік мазмұны аңыз желісінен туындайды. ... бұл түрдегі музыка сюжеттік әңгімелеуді жалғастырады және сонымен бірге бірыңғай бүтін бөлінбейтін сюжеттік-композициялық құрылым құрайды. Аңыздағы күйдің синкреттік формасында оның екі компоненті, яғни сюжеттік-композициялық (СК) және сюжеттік-мағыналық (СМ) тығыз байланыста» болады [15].

«**Аңыз-күй** (аңызға айналған күй *А.С.*) тобында музыканың образдық мазмұны мен жеке бөлімдерінің реттеліп келуі толығымен аңыз желісіне бағындырылған. Аңыз-күйде әңгіме мен музыка арасындағы сюжеттік мағыналық байланыс сақталады, бұл форманың музыкалық-иллюстративтік және музыкалық-бүтіндік нұсқаларының болуы сюжеттік-композициялық байланыстың әлсіреуін (сондықтан кішкентай әріппен – ск деп белгіленеді) айқындайды. Композицияның біртұтастығы әңгіме мен музыканың енді ск мен СМ байланыстарының өзара әрекетінің қорытындысы болып табылады» [15].

«**Күйдегі аңыз** (төл аңызы бар күй *А.С.*) тобында синкреттік тұтастық болып табылатын туынды мазмұны бір сюжеттің қосарланып баяндалуына емес, аңыз желісінің әртүрлі жақтарын сипатталуына негізделеді. Осыған байланысты, өзінің мазмұны секілді, синкреттік тұтастық композиция тек әңгіме мен күйдің әрекеттесу нәтижесі ретінде құралады» [15].

«**Күй және аңыз** (күй мен аңыз *А.С.*) тобында күй мен аңыздың арасында бағдарламалық байланыс жоқ. Мұнда шығармашылық бірлікті айқындайтын синкреттік форма өзінің ыдырауын тапты. Әңгіменің шығармашылық құндылығы төмендеген сайын ол күйдің алдында баяндалатын кіріспеге айналады. Синкреттік форма көркем әдебиетке тән құндылығынан айырылған алғы сөзі (конферанс) бар таза музыкалық формаға айналады. Бұл топта

жалпылама-мағыналы байланыстардың болмауы шығармашылық тұтастық ретінде синкреттік форманың ыдырауына әкеліп соғады» [15].

Енді, жоғарыда аталған күй мен аңыз арасындағы байланыс түрлерінің қайсысына әзіл күйлері тән болады?

Қолымызға түскен материалдарға сүйенсек, аңыз аясында шыққан әзіл күйлер легі жетерлік. Мысалы, Әшім Дүңшіұлының «Ақ ерке», «Ақ толқын» және «Жай толқын» тартыс күйлерін жатқызсақ болады [35]. Мәселен, аңызына сүйенсек бұл күйлер о баста тарихта болған оқиға. Тек, Әшім күйші елге тараған осы оқиғадан алған әсерінен аттас үш күй шығарады. Сол сияқты Құлшар Бақтыбайұлының да қыз бен оның шешесімен болған тартысынан да, сюжеттік-мағыналық (Ә.Мұхамбетова), сюжеттік-композициялық (Ә.М.) жағынан толыққанды басы мен логикалық соңы бар тартыс күйлер жиынтығын көреміз. Келтірген мысалымыздағы күйлер аңызымен ажырамас тығыз байланысқа түсіп, бүтін сюжеттік-композициялық құрылым құрағанын көруге болады. Ол өз алдына осы топта әзіл күйлердің болатынын растап, осы уақытқа жеткен басқа да тартыс күйлерді аңызымен мысал қып келтіруге мүмкіндік береді.

Аңыз-күй тобында күйдің әңгімеге қызмет етіп, екінші орынға шығатынын ескерсек, бұл категорияға жататын әзіл күйлер тобын әлі кездестірмедік. Өйткені, біздің жинаған материалдарымызға сүйенсек, күйдің әзіл аңыз-әңгімесі керісінше күйдің негізгі тақырыбын ашуға немесе оны одан әрмен әсерлі, күлкілі етуге қызмет жасайтынын аңғардық. Сол себепті, аңызға айналған күй (Ақселеу Сейдімбек) тобындағы әзіл күйлердің болашақта табылатынына сенеміз.

Күйдегі аңыз немесе төл аңызы бар (А. С.) күйлер қатарына Қазанғаптың шәкірті Кәдірәлі Ержановтың «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» күйін жатқызсақ болады [42]. Себебі, аңызына сүйенсек, Табын руынан шыққан бір бай бесінші әйелі қып бір кедейдің жас қызын малға сатып алады да, бір жұма өтпей қызға ғашық жас жігіт байды жолдастарының көмегімен алдап соғып, алып қашады. «Екеуі анда қашты, мында қашты» деп жігіттің достары байдың басын қатырады. Ал, ол аралықта жігіт өзінің тапқырлығымен, ержүректілігімен өз мақсатына жетіп, сүйіктісімен қайта қосылады. Осы оқиғаны көрген К. Ержанов жігіттің тапқырлығы мен байдың аңғал-ақымақтығынан шын махаббат пен өтірік махаббаттың мысалын көреді. Ой түйіні күйге айналып, Табын руынан шыққан Тасыбай мен Қонақбаймен болған тартысында «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» деп мазак қып күй тартып, жеңген [42].

Ал, енді аңыз және күй категориясына қазіргі таңда белгілі көптеген әзіл күйлерді келтіруімізге болады. Себебі, бұл топта орындалатын күй алдыңғы қатарға шығып, ал алдында айтылатын әңгіме тек кіріспе қызметін атқарады. Мысалы, халық күйі «Жаңылтпаш-сайқал», Қазанғаптың «Жаңылтпаш» күйі, Н. Тілендиевтің Л. Хамидиге арнаған «Баламишка» күйі, Тәттімбеттің «Сылқылдақ», «Терісқақпай», Есбайдың «Бөгелек», т.б. әзіл күйлерді атауға болады. Бәрінде дерлік аңыз бен күй арасындағы бүтін сюжеттік-

композициялық байланыс жоқ. Күй негізгі музыкалық қызметті атқарып, тыңдаушының назарын аңызға емес, күйге бұрады.

Міне, сонымен күй мен аңыз арасындағы сюжеттік-композициялық байланыс жөнінде айтқанда төрт топтың үшеуінде (аңыздағы күй, күйдегі аңыз, аңыз және күй) эзіл және эзіл элементтері бар күйлер кездесетінін анықтадық. Оның ішінде халық және авторлық (XIX-XX ғ-дағы және қазіргі заман композиторларының) күйлері бар. Ал, аңыз-күй тобында мифтік, ертегі, халық күйлері тән болғандықтан, ондай сюжеттегі эзіл немесе эзіл элементтері бар күйлердің қолымызға лезде түсе қоймауы тарихи себептерге байланысты, уақыт еншісіне қалдыруды аңғартады. Бірақ, дегенмен жиналған материалымыздың көлеміне және жиналу қарқынына қарасақ, болашақта аңыз-күйлерде эзілдің нышанын көреміз деп сенуге болады.

### 2.1.1 Халықтық эзіл күйлердің аңызы

Бұл бөлімде күй аңыздарының кітап беттеріне түскен түпнұсқа жазба үлгісін жан-жақты зерделейтінімізді атап өткен жөн. Яғни, күй аңыздарының эзілділігін талдау барысында оқырманға түсінікті және ыңғайлы болуы мақсатында әрбір күйдің шығу тарихын толық қалпында мысал қылып аламыз. Авторы ұмытылған қазақтың халықтық эзіл күйлерінің аңызында қыз бен жігіт арасындағы тартыс түрлері көптеп кездеседі.

Әдетте тартыс үстінде туған күй-аңыздарында ирония көркем құрал ретінде басым түсіп отырады. Ирония қазақ әдебиетінде де көп кездеседі. Мысалы, "Айман-Шолпан" жырында Айманның Әлібекті, "Біржан - Сара" айтысында Сараның Жиенқұлды "мақтауы". Абай иронияны әлеуметтік өмірдегі кемшіліктерді мінеп, шенеуге арнады ("Болыс болдым мінеки", "Қайтсе жеңіл болады жұрт билемек", т.б.). Халық күйлерінің ішінде өзінің аңызымен езуімізге күлкі үйірдіретін «Қағытпа» деген күйді талдап өтуге болады. Аңызы былайша баяндалған:

*«Өзі күйші, өзі сері бір жігіт жұрт қарағандай жорға атын жоғалтып, іздеп жүріп бір ауылға тап болады. Бейтаныс ауыл болған соң, үй таңдап жүрсін бе, шеткерірек тігілген бір үйге ат басын бұрады. Сәлем беріп үйге кіріп келсе, бойжеткен қызы бар үй екен. Төрге жайғасып, амандық-саулық сұрасады. Үйдің үлкендері көрші ауылға қонақтап кетсе керек.*

*Үйге қонақ келген соң бойжеткен қыз кіріп-шығып дәм қамдайды. «Сырт көз сыншы» деген емес пе, жас қыздың қылық-қимылын бағып отырған сері жігіт бойжеткеннің шалбарының балағынан шоқ түсіп күйдірген ойықты көзі шалып қалады. Шалбар ойығынан қыз балтыры ағараңдай көрініп, көз арбайды.*

*Сонда, мырс етіп күлген сері жігіт іргеде сүйеулі тұрған домбыраны ала салып, бір тосын сарынды шертеді. Домбыра үні сылқ-сылқ күліп, әлдебір сөзді қоймай қайталағандай болады. Бойжеткен қыз ши ішінен құлақ түріп тыңдаса, «жалаң бұттан жалт-жұлт, жалаң бұттан жалт-жұлт» деп сөйлеп отырғандай әсер береді. Жігіттің нені меңзеп тартып отырғанын сезген қыз «қап, мына көлденеңді көк аттыға келеке болдым-ау, берген асты*

*ішіп, жөнімен келіп, жөнімен кетпей ме!» деп іштей намыстанады. Бірақ, сыр бермейді, кіріп-шығып дәм қамдап, дастархан жаяды. Ал, сері жігіт болса, домбыра тіліне оралған әзіл сарынды қызықтап, сұңқылдай қайталап қоймайды.*

*Жігіттің мұнысына әбден намыстанып, шыдай алмаған қыз орайлы сәтте: «Бәрекелді, тәрізі күйші ауылдың баласы болдыңыз-ау, мынауыңыз бұрын естімеген сарын екен, кәне, мен қайталап көрейінші, былай тарттыңыз ба?!» - деп, домбыраны қолына алады. Сөйтсе, қыз да тегін болмаса керек, домбыраны алған бетте сарынын өзгертпестен басқаша сөйлетіп, қарымта жауап қайтарады. Сонда қыз тартқан домбырада «жөніңе жүр, жолаушы, жөніңе жүр, жолаушы!» деген қарымта жауап естіледі. Қыздың зілсіз қарымтасын сері жігіт те жазбай танып, өнеріне сүйсінген екен дейді»[40].*

Бұл күй аңызынан басында-ақ оқиғаның шиеленіске толы сюжетпен қамтылғанын байқаймыз. Күй аңызының өзі жігіт пен қыз арасы көркемдік қақтығысқа әкелетініне емеурін етіп тұр. Күй аңызындағы «*Үйдің үлкендері көрші ауылға қонақтап кеткен болса керек*» деген сөздерден кейін-ақ тыңдаушы аңыздың қызығына кіре бастайды. Орындаушының мақсаты да сол, мейлінше тыңдаушысын орындалатын күйіне аңызы, күйдің мазмұны арқылы баурап алу. Бұл ретте, жігіт пен қыздың арасындағы көркемдік қарым-қатынас орнау үшін бір заттың түрткі болуы керек екенін көреміз. Оның нысаны – қыздың киімі. Бойжеткен қыздың балтыры шалбарындағы от шоғынан пайда болған тесіктен жалт-жұлт етіп, жігіттің арадағы қызбен сөз, өнер қақтығысының жасалуына түрткі болғанын байқаймыз. Ал, енді оны жеткізіп мысқылдаудың құралы күй болғанын ерекше айтып кетейік. Яғни, күйдің музыкалық тілі қызбен көркемдік қақтығысқа түсуіне мүмкіндік бермек. Бұл жөнінде Ақселеу Сейдімбектің сөзінше: «...күйдің мүмкіндігі эмоциялық әсермен шектелмейді, сонымен бірге информаторлық міндет те атқарады деген сөз. Бұл ойды одан әрі тереңдете ден қойсақ, бүкіл халықтың сөйлеу тілінен басқа, екінші бір тілде – күй тілінде түсінісе алатын рухани сапасын аңғарамыз. Сөз жоқ, бұл – музыкалық мәдениет тарихындағы күдіретті құбылыс» [127]. Және осы ойын әрі қарай былай толықтырады: «... қазақ күйлерін тыңдаған адам оның сөздік мағынасына іштей ілесе алмаса, дәлірек айтсақ, қазақ тілін білмесе, күйдің мән-маңызын, емеуріні мен семантикасын толық түсінуі мүмкін емес. Мұның өзі готика ғибатханасына немесе алтын үзікті ақ ордаға сыртынан ғана сүйсініп, ішіне кіре алмағанмен бара-бар. Бәлкім, қазақ күйлерін аспапты музыка ретінде айрықша даралап тұрған қасиеті ретінде осы ерекшелігін айтуға болар» [90].

Иә, күйдің ерекшелігі де сол болуы керек, ол (күй) өзінің музыкалық тілімен информаторлық қасиетке де ие болып отырғаны. Жігіттің домбыра арқылы қыздың шалбары туралы хабар беріп, ал, оны қыздың түсініп, жігіттің не айтқысы келгенінен іліп алып өрбітуі сөзімізге толық дәлел болады. Әлбетте, күйдің музыкалық тілі сөйлем құрылымымен өлшенбейді, бұл ретте сөйлем буыны ғана негізге алынады. «Күй аспапты музыка ретінде сөзге кіріптар емес. Өмір-тіршілік дерегін білдіретін ең мәнді сөз немесе сөйлем көп ретте күйдің

әуендік-буын-ырғағына ғана әсер етеді. Күйдің логикалық құрылымына сөз ықпал ете алмайды. Сондықтан да, күйдің музыкалық бітімі өзінің біртұтас әуендік жаратылысымен, бас-аяғының бүтіндігімен тәнті етеді», - деген Ақселеу Сейдімбектің тұжырымы ойымызды қуаттайды [127, 30 б.]. Демек, домбыра әуенінің келеке қып *«жалаң бұттан жалт-жұлт, жалаң бұттан жалт-жұлт»* деп сөйлеп, қыздың намысына тиюі біріншіден, қыз тартылған күйдің характерінен толық хабардар болғаны, яғни күйдің келеке күй екенін оның орындалу тәсілі мен күй әуенінің құрылысынан тануы; Екіншіден, жоғарыда айтқан сөйлемнің буындық қалпы (формасы) күй қалпымен үйлесіп, адамның сөйлеп тұрғанындай әсер беруі.

Әрине, орындаушы аңызын айтып отырып, екінші жақтан болған реакцияны келтірсе, күй аңызының көркейе түсетінін біледі. Сол себепті, бойжеткен қыздың *««қап, мына көлденеңді көк аттыға келеке болдым-ау, берген асты ішіп, жәнімен келіп, жәнімен кетпей ме!»* деп, іштей жауап қайтаруы, қыздың жағдайын көз алдымызға елестетіп, күлкімізді келтіретіні анық. Міне, сол себепті бұл тәсілдің маңызы ортадағы диалог арқылы басталып, тұспалды әзілдесу нышандарымен жалғасады. Жігіт өзінің мысқылдаған күйін қайталап, тартуын тоқтатпай, кезек қызға жеткенде, қыздың да сөз бен сазды келеке құралына шебер айналдыра білгенін көреміз: *«мен қайталап көрейінші, былай тарттыңыз ба?!»*, - деуі, жігітті менсінбей, енді ұялудың кезегі жігіт жақта болатынын сездіреді. Жігіт орындаған күйді қайыра өзіне қайталап орындап беріп, және күйге өзгешелік еңгізіп, әуен ырғағына *«жәніңе жүр, жолаушы, жәніңе жүр, жолаушы»* депсөйлем буынын кірістіру жігіттің таңданбауына амал қалдырмайды. Ал, біз тыңдаушы ретінде бұл оқиға желісінде әзіл-қалжыңның екі-жақтан кезек-кезек дөңгеленуінен үлкен көңілді әсер алатынымыз сөзсіз. *Күй аңызы – орындаушы (аңызын айтушы) – тыңдаушы*, бұл үштік үлкен коммуникативтік тараптар. Күй аңызының мақсаты тыңдаушыға толық құнарымен жету болса, орындаушы (аңызын айтушы) бұл жерде дәнекерші ретінде салмақты қызметті атқарып, әрі сарапшы-байқаушыға айналады. Дәнекершінің бойында тапқырлық, шешендік, орындаушылық шеберліктің болуы міндетті. Әйткенде, адам бойында тапқырлық қасиеті болмаса, өнердің қай саласында болмасын, әзіл-қалжың тақырыптарын қозғау өте қиын екенін көреміз.

Сол сияқты халық күйі *«Жаңылтпаш-сайқалдың»* аңызы да әзілге толы қыз бен жігіт арасындағы тартыстың бір үлгісі. 1995 жылы күй зерттеушісі, ғалым Сағатбек Медеубекұлының Алматы облысының Еңбекшіқазақ, Райымбек аудандарына жасаған экспедициялық сапарынан *«Жаңылтпаш-сайқал»* күйі табылып отыр. С. Медеубекұлының бізге берген видеотаспасында 80 жастағы атақты Мергенбай күйшінің баласы Ыбырайымхан Мергенбайұлы өзі орындап көрсеткен. *«Жаңылтпаш-сайқал»* күйі, бәдік өлең, матөк өлең, жаңылтпаш, күлкілі жұмбақтар, *«арсыз»* мағынасындағы жанрлардың барлығы эротикалық фольклордың тармақтары деуге болады. Ал, эротикалық фольклор болса, халқымыздың барлық ауыз әдебиетінің жанрлық үлгісінде кездеседі». Бұл жөнінде ғалым Базаралы Мүптекеев кандидаттық диссертациясында жазды.

Қазіргі кезде «бәдік» деп ел ішінде арсыз сөйлейтін адамды айтады. Дәстүрлі қоғамдағы ақындар айтысында бірін-бірі жеңе алмағанда екі қарсылас бәдік айтысқа түсіп кететін. Сол сияқты, әсіресе қыз бен жігіт күй тартысқанда жігіт өзінің «арсыз» күйімен қызды жеңуге тырысқан. Б. Мүптекеевтің зерттеуіне кірген Жетісудың осынау айрықша күйі тақырыбымен-ақ елең еткізеді. Күйдің әрі жаңылтпаш, әрі сайқал деп аталуы аңызының да, орындалуының да әзіл-қалжыңға негізделгенін айтып тұр. Жетісу күйшілік дәстүріндегі *бәдік күй* аталатын Жаңылтпаш-сайқал күйінің аңызында да жігіт қызбен тартысып отырып, ел алдында абыройын өзінің құйтырқы орындау тәсілімен сақтап қалады. Өйткенде, қыз да шебер күйші еді, тек қазақ қызы көпшілік алдында шариғи заңдарға бой ұсынуы міндет.

Ыбырайымхан ақсақалдың баяндауында «Жаңылтпаш-сайқал» күйінің сюжеті мен қыз бен жігіт арасындағы диалог толығымен айтылмайды. Тек күйдің шығу тарихы тартыс үстінде жігіттің қызға қойған талабымен есте қалады. Жігіт қызға тартқан күйін қайталап беруін сұрайды, ал қыз сол арада қақпанға түсіп қалғанын өзі түсінеді. Өйткені, көпшілік арасында ауылдың үлкендері мен күйдің небір тыңдармандары отырғанда қыздың жігіттей ерсі қимылдар жасауы әдепке жатпаған. Қыздың ары – бүкіл елдің намысы. Қазақтың ұғымында қыз оңай қол жететін олжа болмаған. Сол себепті, мұндай ойын, бәсеке үстінде есер жігітке қарымтасын беріп, бүкіл елдің ұяты мен қарғысына қалудан сақтанған. Жігіттің тапқырлығы орындаушының баяндауында бізге осынысымен езу тарттырары айқын. Өйткені, жігіт қызды қулықпен жеңіп отыр.

Жоғарыда келтірген халық күйлерінің аңызы ер мен әйел арасындағы өнер бәсекесін сипаттауда орындаушы бойында сөз тапқырлығының болуы маңызды екенін көрсетеді. Өйткені, тыңдаушының езуіне күлкі келтіруде орындаушының ортаға сай сөз саптай білуі күй аңызының әзілді болып шығуына көмегін берері сөзсіз. Күй тілінде тілдесу оның әзілін, емеурін белгілерін түсіну қабілетінің күйшілерде биік көрсеткішке ие болғанын аңғартады. Оған қазақтың осындай халық күйлері дәлел болады.

### 2.1.2 Кәсіпқой күйшілердің әзіл күйлерінің аңызы

Әдетте әзіл күйлердің тәрбиелік мәні дегенде, осы күйлер тобын және осы тектес күйлердің аңызын мысал қып келтіруге болады. Күй тартыстың ең айтулысы ер мен қыз-келіншектер арасындағы додалар екені сөзсіз. Оның мысалы ретінде Құрманғазының басынан өткен мынадай оқиғаны келтіруге болады: «Күндердің күнінде бір байдың ауылында үлкен жиын-той болады. Үлкендері бөлек, ал жастары өздері бөлек үйге жиналып, қыз-жігіт болып ортаға өнерлерін салады екен. Сонда әншілері ән айтып, ақындары айтысып, күйшілері күй тартысып, отырыс тәмәмдалуға жақындағанда ортаға Құрманғазы шығып, әлгі байдың Айжалғыз деген қызымен күй тартысып, Күнжалғыз деген қызымен айтысқан екен. Ол кезде қыздың атымен күйді атау дұрыс деп те, дұрыс емес деп те таныған уақыт деседі. Екі қыздың жеті ағасы бар екен. Енді, батырға да жан керек дегендей, сол жерде екі қыздың әдемі

кылығына арнап Құрманғазы «Айда бұлбұл, Айжан-ай» деп күй шығарып кеткен екен», – дейді тарихшы, домбырашы Нұрманов Аманжол Әмірұлы. Бұл деректі консерваторияның фольклорлық бөлімінен, зерттеуші Бағлан Бәбіжаның әріптестерімен жасаған экспедициялық жазбасынан алып отырмыз. Міне, осы сынды астарында әзілі бар күй аңыздары қазақ даласында көптеп кездеседі. Байқағанымыздай, күй аңызы күлдіре отырып, тәрбие де береді. Жігіт күй тартыста жеңілсе масқара болады. Сол себепті, қалай да болса жеңудің амалын іздеп, тіпті «дөрекі» әрекеттерге дейін барады. Ал біз білетініміздей, дәстүрімізде сайыс алаңында жеңу үшін барлық айла-тәсілдерге рұқсат бар. Осы орайда бірнеше күйдің аңызына тоқталып өтейік.

### **Әлшекейдің «Тоқтаған» күйінің аңызы:**

*«Манап Көкеновтың Әлшекей жайлы бір өлеңінде: «Бес күйді тартысып жеңісе алмай, соңында «Егес» күйін тартып, Әлшекей жеңген екен», - деп айтылатын жері бар. Сол осы «Тоқтаған» күйі болуы керек.*

*Өйткені Ә. Әбдіхалықов бұл күйді «Қыз тоқтаған» деген атпен нақышына келтіріп орындайды. Яғни, күйдің аты айтып тұрғандай, қыздың тоқтап қалып, Әлшекейге жауап қайтара алмай жеңілгенін мойындағаны.*

*Бұл күйде Әлшекей орындау шеберлігінің сан қырлы ерекшеліктерін көрсеткен. Күй Арқаның Айшасымен тартыс үстінде дүниеге келген. Айша да осал күйші болмаған. Тарту шеберлігі Әлшекейден бірде кем түспей, орындаған күйлерін өзіне дәлме-дәл қайталап беріп отырған. Бір күйді Әлшекей «бармағын» шығарып ойнайды. Күйдің соңғы қағысын қақпай, оң қолының сұқ саусағын домбыраның дыбыс шығатын ойығына тығып бітірген. Дәл осы күйді қайталауға келгенде Айша іркіліп, тоқтап қалған екен. Себебі, шаригаттың заңы бойынша қыз бала саусағын шығармайды. Айша сол себепті күйді қайталамаған.*

*Әлшекей осылайша тапқырлық танытады да, Айша «шеше көрген» өнегелі тәрбиесіне көпшілікті куә қылады. «Тоқтаған» күйінен Айшаның Әлшекейден жеңілгеніне көзіміз жетеді. Бірақ бұл жерде жеңу-жеңілуден бұрын «Қыз өсірмей, құс өсірген» қазақ халқының ізетті тәрбиесіне сүйсініп, ризашылық білдіресіз.*

*1970 жылы Манап Көкенов бастаған Сыр бойының бір топ өнерпаздары Қызылорда қаласына концерт беруге келеді. Осы топта бірге Әлшекей күйлерін халыққа насихаттаушы ретінде күйші Ә. Әбдіхалықов та болады. Ол уақытта барша халық коммунистік идеологияның шырғауында болып, Кеңес өкіметінің дүркүреп тұрған кезі-тін. «Тоқтаған» күйін Әбдіқадыр енді орындайын деп тұрғанда, М. Көкенов келіп:*

*1. Сен бұл күйді бармағыңды шығарып ойнама. Партияның саясаты билеп тұрғанда, жазықсыз қуғындалып кетерміз, - деп күйді орындатпайды. Шынында да, біреудің тапқырлығын, ойнау шеберлігін дәл сол саясаттың кезінде кім түсінді дейсіз? Түсінсе де, бұқпантайлап ауыз ашағандар қаншама? Күйдің атынан заты көрінетін сол тұсты да (бармағын шығару) «үкіметке қол шошайту» деп жала жаппасына кім кепіл?!*



*Бұл күй орындалу ерекшелігіне орай қазақтың «дөрекі» күйлер қатарына жатады» [58].*

Мінеки, Әлшекей Айшаны жаңылдыру үшін бас бармағын саусақтарынан шығарып, күй тартады. Осы жерде неге күлеміз? Өйткені, санамызда қалыптасқан күйдегі қисындық түсініктер бұзылады. Адам оң құлағын оң қолы бос бола тұра, сол қолымен қасығандай, Әлшекей де әдеттегі қағыстарды сұқ саусақ пен бас бармақтың алма-кезек қимылы арқылы емес, бармағын саусақтарынан шығарып алып, ары-бері бармағымен күй тартып бізді күлдіруге әрекет етеді де, ал, қарсыласын жаңылдырып, қызды ыңғайсыз жағдайға түсіреді. Оған қоса, тыңдаушының құлағы мен көзі үйренген соңғы қағыстың орнына, домбыраның дыбыс шығаратын тесігіне саусағын тығып, күйді қисық бітіреді. Стереотиптердің осыншама бұзылуының мақсаты жеңу, руының алдында ұятқа қалмау ғана. Шарифаттан алыстамайтын қазақтың далалық дәстүрінде қыздың ел көзінше бейпіл іс-әрекеттер жасауына тыйым салынады. Айша күйшінің түсіп қалған жағдайы өзіне сынақ болса, ал көріп отырған немесе аңызын тыңдап отырған адамды еріксіз күлкіге әкеледі.

Жігіттің бес күй тартып жеңе алмай, тек тапқырлығы мен шеберлігінің арқасында дөрекі күй тартып, жеңуі – ол қыздың да мықтылығын көрсетеді. Өйткені, дөрекі, бейпіл тәсілдері болмаса, Әлшекей күйші не болары еді? Демек, бұл жерде «тәрбиелік мәні бар аңыз» деген сөзіміздің жаны бар. Бұл тартыстың аңызы қазақ қызының жүріс-тұрысы, намысы, дәрежесі турасында көп үлгі болатыны айқын. «Тоқтаған» немесе «Қыз тоқтаған» күйінің аңызы әзілді бола тұра, ой тастайтыны осыдан демекшіміз.

#### **Өскінбайдың «Жаңылтпашы».**

*«Ер жігіт елдің елдік дәстүрінен шет бола ма, Өскінбай күйшінің де түркімендер ішінде Құлбай, Сапар-Мәмбет, Өдеуіл сияқты күйші достары, Сейіт Мұрат, Қош Мұрат деген ағайынды біліш-тамыры бар екен. Бірде жанына ерткен бір топ жолдастары бар Өскінбай аң аулап жүріп, жолы болып, екі киік атып алады. Киік атқан жері біліш-тамырлары қоныс еткен Ұлықұдық, Сауқұдық деген жерлерден алыс болмаса керек. Өскінбай «Неде болса тамырларымды бір қуантайын» деп, қос киікті жетегіндегі атына теңдеп, Сейіт Мұрат пен Қош Мұраттың ауылына ат басын бұрады. Сол бетінде ауылға келсе, үй сыртында сіресіп бірнеше ат кермеде тұр, үй ішінен гу-гу дауыс естіледі дейді. Өскінбай дыбыс берген екен, іштен Қос Мұрат тамыры жүгіріп шығып, шұқыраса амандасады. Сылқ еткізіп киікті түсіріп, мәз болысып қалады.*

*- Ау, неғып дуылдасып жатырсыңдар? Мына аттыларың кімдер? – деп Өскінбай жөн сұрайды.*

*- Пай-пай, несін сұрайсың! Өзіңнің жездең Мәмбетпана болыс, нәубет старшын, Үдімбет-Салық бастаған игі жақсылар бүкіл Хиуаны аузына қаратқан Құлбай-бақшының өнерін тамашалап, ду-ду болып жатыр! – дейді Қош Мұрат тамыры.*

*Өскінбай сырттан даңқын білетін Құлбай-бақшының атын естігенде «Апырай, қалай болар екен!» деп, сәл бөгеледі де, тамырынан:*

- Құлбайды сырттан естігенім болмаса, көрмеп едім, домбыра тартысы қалай екен? – деп сұрайды.

- Ойбай, несін айтасың! Оның жанында сен домбыра ұстауға ұяласың! – деп, Қос Мұрат тамыры Өскінбайдың намысына шоқ тастап жібереді.

Айтқанындай үйге кірсе, Мәмбет-пана бастаған игі жақсы-жайсаң төрге жайғасқан, орталарында Құлбай-бақшы ұзын мойын домбырасының пернелерін құлаштай қуалап, күй төгіп отыр дейді.

- А-а, балдыз екен ғой, кел төрлет! – деп Мәмбет-пана басын көтеріп отырады.

- Кел, балдыз, сенің де бірдеңе тыңқылдататының бар еді ғой, мына Құлбай бақшыдан өнеге үйренетін болдың!

Мәмбет-пананың жездесініп айтқан әзіл сөзі Өскінбайдың жаңағы сырттағы сезімін одан сайын қоздырып, намыс буа түскендей болады. Бірақ, сабыр сақтаған қалпы төрге озып, жайғасқан соң:

- Біздің қазақ «Жақсы күй – жан азығы», «Жақсыны көрмек үшін» дейді.

Құлбай-бақшының даңқын сыртынан естуші едім, енді міне көз көргенге қуаныштымын! – деп сұлу – сыпайы тіл қатады.

Бірақ, жездесініп отырған Мәмбет-пана нықтап қоймайды.

- Ау, балдыз, сен өйістіп сынықсыма, бұл жерде саған бұйыратындай қыз жоқ. Онан да, Құлбай-бақшының мысы басып, жауыр аттай маймаңдап отырмын десейші! – деп қусыра түседі.

Сонда Өскінбай мұнан әрі шыдай алмай:

- Апыр-ай, жездеке-ай, болмадыңыз ғой! Тәуекел, қазақ пен түркіменге, бірде жеңіп, бірде жеңіліп, бірде жығып, бірде жығылып жүрген қашаннан жарасушы еді. Азар болса, Құлбай-бақшы Хиуаны аузына қаратқан шығар. Ал, Кіші жүздің үш тақтасын аузына қаратқан, алты-науайының бірі мен боламын! Бері бер дутарыңды – дегенде, Өскінбай жоны шымырлап, арқасы қозып, өңі алабұртып кетсе керек Құлбай-бақшы дутарын ұстата берген екен.

Сол жерде Өскінбай дутардың үнін де құбылтып, өзінің қимылын да құбылтып, бұрын-соңды қазақ-түркімен естімеген ойнақы сазды құйқылжыта тартып шығады да, дутарды Құлбай-бақшыға тастай салады.

Құлбай-бақшы да кәнігі күйші ғой, ол да бір күйді тыпыршыта тартып, ойнақтатып келеді де дутарды Өскінбайдың алдына тастай салады.

Өскінбай да іркілмейді, тура алғашқы өз күйінің сыңарындай, құйтырқы қағасы мол екінші күйін бұлаңдата қағып шығады.

Осы кезде Мәмбет-пана:

- Ал, ағайын, менен бір сауға болсын! Бұл жолы біреудің жеңуін көруді мұрат тұтпай-ақ қоялық. Екеуі де шалғыш екен! Төрелік тең болсын! – деп күй айтысын тоқтатқан екен.

Өскінбайдың осы жолы тартқан екі күйі де ел ішінде «Жаңылтпаш» деген атпен тараған»[56].

Бұл аңызда бір кейіпкер екіншісін кекетіп, оның намысына тиюді көздейтін кездерді көп байқаймыз. Алдымен Қос Мұрат тиіссе, сонан соң Өскінбайды жездесі Мәмбет-пана сөзбен тағы түртеді. Өскінбайдың сөз шабуылына төтеп

бергендегі кейпі аңыз тыңдаушыны күлкіге қалдырады. Күй аңызын тыңдап отырып, әзіл-қалжыңға толы небір астарлы сөздерді естиміз. «Бұйыратын қыз жоқ», «жауыр аттай маймандама», «тыңқылдататының бар еді ғой» деген сөздерден кейін оқиғаның ушыққанын көреміз. Тыңдаушы Өскінбайдың қандай амалға баратынын күтеді. Жездесінің әрбір сөзі Құлбай-бақшымен болатын өнер қақтығысына алып келе жатқаны сөзсіз. Сол себепті, Өскінбайдың дутарды алып, барлық мәселенің шешімін беруі – сол жердегі көрермен немесе күй аңызын тыңдап отырған біздердің эстетикалық қажеттілігімізге берген дұрыс жауабы болатынын көреміз. Тартыс күйлердің құдіреті сол – елдің делебесін қоздырып, назарын өзінен алғызбауын айтпағанда, басында айтылатын күй аңыздарының өзі сюжеттілігімен, драматургиялық қайшылығымен, әзілділігімен есте қалып, елдің аузында ұзаққа қалады. Білетініміздей, сөз өнерінде «Жаңылтпаш» дегеніміз әдеттегіден тілге ауыр келетін сөз тіркестерін біреуге айтқызып, сөзден жаңылдырып, шатасқан сәтінде күлкіге айналдырып, келекету ойыны болса, мінеки, күй өнерінде де музыкалық мәтіннің бұзылып тартылуынан осындай жаңылтпаш күйлермен тартыс, бәсеке үстінде әжуалау өнері бар екенін көреміз.

Әзілді күйлер аңыздарының басым бөлігі тартыс оқиғасына құралып яки эротикалық тұспалды көздеген. Соның бірі Қазанғаптың **«Бұрандама келіншек»** күйінің аңызы. Күйдің ноталық мәтіні «Қазақ күйлерінің тарихы» [42] атты еңбекте жарияланғанлықтан, күй аңызын осы кітаптың нұсқасымен беруді ұйғардық. Аңыз былайша баяндалады:

*«Қазанғап өз өнерін елге насихаттау мақсатында ауыл аралап жүргенде 6-7 жастағы баласы бар келіншек жүрген боз үйге кіріп келеді. Амандасып, шөлдегенін айтып, келіншектің берген қымызына шөлін қандырады. Бірақ, әлгі келіншек Қазанғаптың атақты күйші екенін хабардар болып, ыстық шәйінен дәм татуын сұрайды. Міне, сонда ары-бері былық-сылық етіп шәй дайындап жүрген отыздар шамасындағы келіншекке «Бұрандама келіншек» деп күй арнаған деседі» [42, 79 б.]..*

Күйдің негізгі 8/8 өлшемдегі ырғағы дәл «Бұраң-дама-келін-шек» деп сөздің буынын әр такт сайын сөйлеп тұрғандай әсер береді. Жүрдек, ойнақы орындалуы тақырыптың ашылуына әбден жарасып тұр. Үйдегі келіншектің *былық-сылық* етіп жүруі дегені түрлі ойға бұрады. Ол келіншектің кербезденіп былқ-сылқ етуі немесе ірі, салмақты келіншектің денесінің былық-сылық етуі де болуы мүмкін. Тыңдаушыға осындай ойлардың келуі ғажап емес, ал, ол өз алдына біздің бет бұлшық еттеріміздің күлуіне әкеледі.

Сыр бойы күйшілерінде де эротикалық мағынадағы күй аңыздары сақталған. Соның бірі ретінде тарауымыздың басында келтірген Мырзаның **«Кел жатайық, төсек сал»** күйін де атауға болады.

**«Бұқтым-бұқтым».** Балтабай Нұржановтың «Құрақтың Досжаны» атты еңбегінде Досжанның немере інісі Алмат Наурызбаев «Бұқтым-бұқтым» күйінің аңызын былай баяндайды: *«Бір кеішті Досжан әнсіз, күйсіз өткізбейтін..., бүгін де жұрт солай жиналып қалыпты. Айналасы толған қыз-келіншек, жігіт-желең. Күйші әр күйді тартар алдында күйдің шығу тарихын айтып,*

таныстырып отырады. Домбыра бетінде салалы саусақтары суда секірген ақ шабақтай жалт-жұлт етіп көзге ілінбеді

Күйді тартқан сайын құйқылжыта ойнап, жылжи-жылжи есікке жақындап, қайтадан жылжып орнына келгенін біреу байқап, біреуі байқамайды. Күй тартып болғаннан кейін жұрт шуылдасып жаңа тартқан «Бұқтым-бұқтым» күйіңіздің шығу тарихын айтып беріңізші – дейді. Сонда Досжан атамыз былай бастап еді:

Жиырма жастан асқан кезім, жанымда атқосшымен Торғай өзенінің бойында қияқы жаппас Белгібайдың үйіне түстім. Бекең көрші ауылдағы үлкен тойға жүргелі жатыр екен. Мен де бірге аттандым. Белгібаймен осымен үшінші рет кездесуім. Ол да домбыраны жақсы ойнап, ән салатын сері жігіт болатын.

Той болып жатқан жерге, біз де түс мезгілі ауа жеттік-ау. Той қызып, ән-жыр, күйлер бірінен соң бірі жалғасып таусылар емес. Бізді күтіп алған ашаңдау келген ұзын бойлы жігіт Бекең келді де, екінші бір жігітке үлкен ақ боз үйге кіргіз дегендей белгі берді. Ішке ене-бергенімізде бізді әдейі күтіп отырғандай бір сәт тыныштық орнады. Екеуміз де орналастық. Қазақта аталы сөз бар «Алыстан алты жасар бала келсе, алпыстағы шал орын берер» деген. Бұл маған білдірген құрмет сияқты боп көрінді. Сәлден кейін әр жерден күбір-күбір сөздер естіліп жатты.

Бұл Құрақтың Досжаны ғой – деп. Бір кезде ән, жыр қайтадан басталып та кетті. Мені кім біледі деген оймен қыз-келіншектерге көз қырымды әлсін-әлсін тастап отырмын. Қайырма айтыстармен қатар, жұмбақ айтыстар да қалыс қалар емес. Кезек бір кезде оң жақта отырған үкі көзді аққұба талдырмаш қызға келді. Бұл не айтар екен деп қызға қарап қалыппын. Ол үкілі домбырасын алып, күйді құйқылжыта тарта жөнелді. Онымен Тереңсай бойындағы ауылда кездескеніміз есіме түсті. Қыз домбыра тартқан сайын құдіреттеніп, күй сай-салаға құйылып жатқандай болды. Ол күйін аяқтап болып кезек саған келді дегендей, көз қиығын тастады. Менің де күтіп отырғаным сол еді, домбыраны ала сал бір төгілттім білем. Отырғандар «Бәрекелді» деп қояды. Сонымен, не керек, екеуміз кезектесе тарттық. Ол да қалар емес. Қыз үстіндегі қызыл камзолын шешіп тастапты. Қыздың бұл қылығы мені тіпті, онан әрі шабыттандырып жіберді. Қос ішекке қол салып тұрып тарттым, отырып тарттым болар емес, бір кезде аяғымдағы етікті шешіп тастап башпайыммен қағып, қыздың алдына жорғалап жетіп барып саусағыммен, башпайыммен кезек-кезек домбыраның тесігіне сүңгітіп-сүңгітіп жібердім. Осы кезде күйді түсінген қыз: «Ту-у, саған дауа жоқ екен», деп, шығып кетті. Бір кезде қарасам, Белгібайдың қолында етігім:

Ой, Досжан-ай, өлтірдің ғой, өлтірдің ғой, - деп арқамнан қағып, риза болғандығын білдірді. Сонда тартқан

Бұқтым, бұқтым, сайға бұқтым,

Бұқтым, бұқтым, сайда .....!

Деген күйім деп домбырасын күмбірлете тарта жөнелгені әлі есімде.

*Міне, осы күннен бастап, ел мені күйші Құрақтың Досжаны деп атап кетті деп айтып отыратын» [59].*

Досжанның «Қыз үстіндегі қызыл камзолын шешіп тастапты. Қыздың бұл қылығы мені тіпті, онан әрі шабыттандырып жіберді» деуі тыңдаушының, оның ішінде ер адамдардың делебесін қоздырып, кем дегенде жымиюына әкелетіні сөзсіз. Одан әрмен «қыздың алдына жорғалап жетіп барып саусағыммен, башпайыммен кезек-кезек домбыраның тесігіне сүңгітіп-сүңгітіп жібердім» деуі жоғарыда айтқан ер орындаушыларға тән күйтырқы орындау тәсілінің тағы бір көрінісі екенін түсінеміз. 25 келген шағы, жастықтың буымен есерленуі тыңдаушыға таңданыс эмоциясын береді. Таңданыстың соңы бет ұстап ұялып күлуге де әкелуі ғажап емес. Бұл да тыңдарман арасында орта талғайтын күйдің аңызы демекшіміз. Дегенмен, өз тыңдаушысының құлағында күлдіргі әзіл күй ретінде есте қалатыны сөзсіз.

«Құрақтың Досжаны» кітабында Досжанның Ырғыз ауылының Бәти деген күйші қызымен болған тартысының да аңызы келтіріледі. Сондағы кездесудің нәтижесінде Досжан қызға «Қыпың көз, айттың сөз», «қыз жігітке сөз айтушы ма еді?!» деп қызға берген бір жауабында «Қыпың» деген күйін, сонан соң «Бәти қыз» деген күйі дүниеге келеді [59, 14 б.]. Аталған күйлер де тартыс үстінде шыққан күйлер. Жалпы, Құрақтың Досжаны бәсеке-сайыстарға көп қатысқан күйші екені шығармашылығынан көрінеді. Мысалы: «Бұқтым-бұқтым», «Терісқақпай», «Қыпың», «Бәти қыз» күйлері нағыз тартыс күйлері деуге болады.

Тәттімбет - «Сары қамыс» күйі. Күйді орындап, жеткізген Тұрысбек Түсіпбеков. Орындаушының айтуына қарағанда күй табиғат көріністерін суреттеуге арналған. Көне бір сарынды негізге алған күйші адам жанының сан түрлі сәттерін бейнелеуге осы күйін арнаса керек [47].

*Жазушы Хамит Дәрібаев өзінің «Тәттімбет» атты шығармасында «Сары қамыс» күйін суреттей келе, Тәттімбет күйшінің осы күйге арқау болған сезімді сәттерін былайша суреттеген:*

*«... Күзгі шақ. Көкөрім даланың көркі енді-енді қуарып, сұрғылт тарта бастаған. Сары қамыстың сәні сол қалпы. Қыстаққа жаңа көшіп келіп, шаруа қамымен жүрген әкесі Қазанғап пен анасы Қалайыда тыным жоқ. Байлық, бекзаттық қандарына сіңгенімен, екеуі де еңбекқор. Сауық-сайранмен жүрген он-он бес сері қыз-жігіт келе қалды. Астарында өңкей жүйрік. Тобықты елінің тойдан қайтқан жастары екен. Қосылып ән шырқап келді...*

*Ат белін суытып, бүгін осында демалмақшы болған жастарған қой сойылып, сый-сияпат көрсетіледі.*

*Құттымбет отауындағы сауыққойларға ауыл жігіттері мен қыз-келіншектері келіп қосылады. Түрлі ойын, ән-күй, айтыс гулеп, жұртты қызыққа бөледі де тастады.*

*Қонақтардың арасында, әсіресе, Шырын деген сұлу көп көпшілік көңілін баурап алады. Әдемі қоңыр шырайы, қой көзі мөлдіреп, ән салғанда әуезді даусы адам жанын елжіретеді екен. Түнге қарай бәрі «Ақсүйек» ойнауға шықты. Айсыз қараңғы түнде сүйек іздегенсіп, гашиқтардың оңаша қауышуы үшін*

ойдан табылған сияқты ойынды қыз-бозбала ежелден жақсы көреді. Бүгін де ақсүйек іздеп жүргендер ептеп бірін-бірі тауып, жұптаса бастаған. Тәттімбет ойында Шырын ғана. Жігіт жүрегіне тосын қуаныш ұялатқан бүлдіршін қыз да мұны аңсардай көрінген. Төрт-бес түп ши арасына жете бере екеуі жүздесе кетті. Тәттімбет Шырынның қолынан ұстаған бетте сары қамыс қалыңына қарай тартқан еді, қыз көнбеді.

Күйші бала, - деді Шырын сықылықтап, екеуі оңаша қамыс ішіне кіргеннен кейін, - не болды соншама біреудің құсына түсіп, жігітім ұрын келіп те кеткен.

Шырынжан, жалғанда сенен артық жан керек етпес ем. Нұрлы көзіңе, тәтті сөзіңе іңкәр болдым, Шырынжан...

Тәттімбет құшағына жай ғана икемдеп еді, қыз құлай берді. Ыстық сүйіс, ләззатты құшақ табысып, жасөспірім жігіт тұңғыш рет әйел құшағының рақатын көрді. Таң сібірлеп ата бере ғана олар амалсыз ажырасты. Кейін Шырын ұзатылыпты дегенде, Тәттімбет сары қамыстың ішінде бір күн кезген. Біршама жасқа келіп, тоқтасқан кезде де Шырынның «күйші бала» деген әуезді үні ой дүниесін қайта-қайта жалт қарататын. Сан сағыныш желеуі болған қайран сары қамыс.

...Тәттімбет күй шертті. Майда, әуезді әуен тербеліп, күй болып толқыды. Сағынышты сыр, құшақ-құшақ күлкі, шалқыған ән-күй, ғашықтардың оңаша табысуы әңгіме-дүкен боп ағытылды» [47, 241 б.].

Күйдің аңызсыз өзін тыңдасаңыз сағыныш сезіміне, не басқа сезімге шомуыңыз мүмкін. Бірақ, аңыз-әңгімесінің астарында эротикалық емеуріндер жатқаны анық. Бұл күй музыкалық мәтінімен әзілді, күлдіргі күй болмауы мүмкін, бірақ аңзындағы эротикалық элементтері «Сары қамыс» күйін лирикалық, эротикалық күйлер қатарына жатқызуға болатынын меңзейді. Күлкілі болмаса да, осындай тақырыптағы күйлер және олардың аңызы біздің зерттеу нысанамызға кіретінін атап өткен жөн. Әдеттегі эротикалық астары бар күйлер қыз бен жігіт арасындағы тартыс үстінде орын алса, бұл жағдайда күйдің авторы аңыздың негізгі кейіпкері ретінде қызбен ғашықтық сезімге бөленгені суреттеледі. Терең ойлы, лирикаға толы «Сары қамыс» күйін аңызсыз бірден түсіну әсте оңай емес. Кез келген күйдің нақты шығу жағдайы мен себебі болатын болса, бұл күйдің де аңызы осылай толығымен айтылып, күйдің мазмұнын ашуда үлкен рөл атқаруы дұрыс деп есептейміз.

Тәттімбет «**Былқылдақ**» күйі **I-түрі**. Бұл күйде Тәттімбет Есілдің бойында құдайқонақ болып, бір үйге кіріп келеді. Сол үйдің бойжеткен күйші қызы жайында естігені бар болуы керек. Екеуінің арасында тартыс басталып, қыздың қырқыншы күйінен кейін, Тәттімбет өзінің жеңіліп қалуынан сақтанып, етігін шешіп бәшпайымен тартқан күйі деседі. Шарифат заңы бойынша қызға әуретті жерлерін ашуға қатаң тиым салынғанын біліп, қыз сол жерден тоқтайды. Сондағы орындаған күйі «Былқылдақ».

Тәттімбет «**Терісқақпай**» күйі. Тәттімбет Найман ішіндегі Сыбан Ақтайлақ бидің Әнапия деген қызымен болған тартысында да, қызды башпайымен тартып жеңген деседі. Орындаушы: күйші Жақсылық Төленов.

Тәттімбеттің «Былқылдақ» және «Терісқақпай» күйі де күйші қыздарды бәшпаймен орындап, жеңген күйлер. Тыңдарманның күлкісін келтіріп, «күйші қалай аяғын шешіп тартады?», «ыңғайсыз, ерсі емес пе?» деген таңданыс ойлар келетіні сөзсіз. Міне, тағы да әдеттегі қалыптар (норма) бұзылып, қисық тарту әдісі езуімізге күлкі әкеледі. Оң қолымен емес, аяғының бәшпайымен тартып отыр. Күй тақырыптары да әзілдің нышаны болатынынан хабар береді. Былқылдатып тарту, оң емес теріс тарту деген сөздер әлбетте күнделікті тартыла бермейтін күйлердің мінездемесі.

Осы ретте «башпай» деген атпен тартылып жүрген қыл қобыз аспабындағы Қорқыттың **«Башпай»** күйін де саралап өткеніміз жөн. Өйткені, зерттеу барысында домбыра күйлерінің ішінде башпаймен орындалатын күйлердің саны жетерлік. Әрине, Қорқыттың «Башпай» күйі әзіл күй дегеннен аулақпыз. Тек, ер мен әйел арасындағы күнделікті өмірде тіпті сол кездің өзінде тәртіп-тыйымдардың болғанын туралы айтқымыз келеді. «Башпай» деп аталуы оның аңызымен байланысты. Бұл күйдің аңызын айтып, орындап берген Қорқыт күйлерінің насихаттаушысы, күйші - Нышан Шәменұлы. Зерттеуші Мұсабек Жарқынбековтың «Қорқыт. Елім-ай» атты еңбегінде «Башпай» күйінің аңызы былай жазылған: *««Башпай» күйі Қорқыттың өмірінің соңында шығарған ақырғы күйі дейді аңыз. Қорқыт өлімнен қашып, дарияның бетінде отырғанда қарындасы тамақ апарып беріп тұрған екен. Күндіз-түні өмір күйін тартып, өліммен алысып шаршаған күйші бірде қарындасының әкелген тамағын ішкеннен кейін бойы маужырап, қалғып кетеді. Тамақ салынған дорбамен қарқұрт болып ілесіп келген ажал қобыздың үні шықпай тұрған кезде күйшіні шағып алады. Әзірейіл қарақұрттың уы бойына жайылып, әлсіреп бара жатқан Қорқыттан соңғы тілегін айтуды өтінгенде ол: «Бұл өмір поасыз жалған екен. Өзіңнен қанша жыл қашсам да, бәрібір тапқаның ба, сұм ажал? Менің өмірімде екі күнәм бар деп білемін. Бірі – өлімнен қырық жыл бойы қашқаным. Кілем жайып, Сырдың бетінде отырғанымда бірде алай-дүлей дауыл тұрған еді. Сол кезде қарындасыма башпайым тиіп кеткен болатын, екінші күнәм – сол. Сол себепті де мені көмгенде осы екі башпайымды ашық қалдырыңдар», - деп ең соңғы «Башпай» күйін тартқан екен. Қарындасы ағасының тірі қалмасын сезіп, оны өлімге қимай: «Аға, ағатай, алтыным», - деп еңірегенде: «Жылама, жылама, жылағанмен бола ма? Бұл мәуріттен ешкім де қашып құтыла алмаса керек, ажалдың құрығы ұзын екен», - деп жұбатып, басу айтады. Әзірейіл Қорқыттың жанын алады да, өзі айтқандай, оны жерлегенде екі башпайын ашық қалдырып, қобызын бейітінің үстіне қойыпты. Содан көп жылдар бойы Қорқыттың қобызы өзінен-өзі мұңды күй тартып, күндіз-түні: «Қорқыт, Қорқыт», - деп күңіреніп тұрыпты деседі» [128].*

## "Башпай"

жеткізген Нысан Шәмәтулы

ойлы, жай



Күйдің аңызы Қорқыттың қарындасына аяғынының байқаусыз тиіп кеткенін айтады. Қобыз тартушылардың кейбірі аңыз бойынша Қорқыт байқаусыз дауыл кезінде аяғымен қарындасын итеріп жіберген дейді. Яғни, Қорқыт бұл өмірден күнәдан ада болуы үшін тіпті кез келген дене мүшесінің қыз балаға тиіп кетпеуін де ескергенін айтпақпыз. Бұл ер мен әйел арасындағы жыныстық субардинация іспетті. Бұл күйді назарға алған себебіміз де сол, домбыра, сыбызғы және қобыз күйлерінің арасында тақырыбы әзілге жақын аттас күйлердің немесе әзіл күйлерді орындау барысында әдетте қолданылатын адам дене мүшелерінің атауымен аталған күйлердің ара жігін ажыратуда бірінші оның аңызының салмағы айрықша болмақ. Мысалы, Тәттімбеттің «Өкше күйі», Ықыластың «Жалғыз аяқ», Қазанғаптың «Керең бел», Кененнің «Құлақ күйі», т.б. осы сынды күйлердің шығу тарихы әр түрлі екенін айтқымыз келеді. Бірі әзілді болса, бірі ойлы, терең мағыналы болып келеді. Әсілінде, қазақ халқында башпаймен тартылған күйлер қатары да аз емес: Тәттімбеттің «Терісқақпай», «Сылқылдақ», Құрақ Досжановтың «Бұқтым-бұқтым», Мырзаның «Қыз тоқтаған», Нұрмұханбет Мергенбайұлының тартыс үстінде башпаймен тартып жеңген тартыстары сияқты мысалдарды келтіре беруге болады. Яғни, әдетте әзіл тартыс үстінде қолданылатын адамның башпайы күй атауында кездессе, ол оның әзіл күй екенінен хабар беруі үшін жеткіліксіз екенін айтпақпыз. Бұл сөзімізбен, кез келген күйдің музыкалық мәтін-мазмұнын ашуда оның аңызының маңызын тағы бір астын сызып атап кеткіміз келеді.

**«Жалаң бұтым, шерт-шерт».** Бұл күйдің ұнтаспасын өнертанушы, күйші Ардаби Мәулетұлынан алып отырмыз (Қосымша Ә). Ұнтаспада Алтай өңірінің халық күйшісі Ғалым Сыдықұлы (9.10.1947ж.) өзінің әкесі Сыдық Райымбайұлының (1894-1986) тартыс кезінде шығарған күйі жайында былай әңгімелейді: «Бұл бүкіл Шақабай руына таралған күй аңызы. Әкеміз Сыдық күйші жастау кезінде бір күйші әйелмен күй шертісіпті. Сырттағы бір байдың қызы, үстіндегі бүкіл киімін дамбалына дейін жуып, жайып тастап, көрпеге оранып үйде отыр екен. Күмістелген домбырасы бар дейді, ешкімге ұстатпайды. Сыдық күйші кіріп келіп, домбырасын босағаға сүйеп қойып:

- Домбырашы екенсің ғой?, - дейді
- Жеңілсек жеңіліп қалармыз, бірақ көрейік енді өнеріңізді?, - дейді күйші әйел кербезденіп.



- Әкел домбыранды! - деп, қыздың күміс домбырасын алмақшы болады. Сыдық күйші өзі кішкене болса да оңайшылықпен тайына қоймайтын адам болған.

- Сен кімсің, домбырада нең бар? Әне итаяғың тұр емес пе?!, - дейді әйел.

- Жоқ, сен әйелсің, мен еркекпін!, - дейді Сыдық күйші.

- Бақа басты еркектен мен артықпын, әкел бері домбыраны! – деп, әйел **«Қаңғырып өттің, бейшара»** деген күйін тартады (Қосымша Б). Сонда күйші әйел:

Қаңғырып өттің, бейшара,  
Байталың кетті, бейшара!  
Еліңе кет, бейшара,  
Жанымнан кет, бейшара!

- деп, иығын шығарып күй шерткен екен. Күй тартып болған соң, әйел:

- Берші анау қайыршыға домбырасын! – деп, күміс домбырасын беріпті. Әйел сонда жалаңаш отырсам да күй тарттырды, енді жігіт те тартсын деп ашуланып отыр екен. Ол кезде тоғыз пернелі домбыра дейді. Сыдық күйші де:

- Әкел, қанеки, домбыранды! – деп, **«Жалаң бұтым, шерт-шерт»** деп күй шертеді. Күй:

Жалаң бұтым, шерт-шерт,  
Жалаң бұтым, шерт-шерт.  
Жалаң бұтыңды ары тарт,  
Далаң бұтым, бері кел!

- деп сөйлеп, әйелдің «кет, қаңғырып» дегеніне тиісті қарымтасын береді.

Міне, Алтай күйшілік мектебіндегі тартыс күйлердің, оның ішінде әзіл күйлердің қорын **«Қаңғырып өттің, бейшара»**, **«Жалаң бұтым, шерт-шерт»** сияқты әуезді, шебер күйлер толықтырып отыр.

Бұл жерде арнайы әзілді шумақ сөздердің күй буынына түсуі езу тарттырады. Жігіт жақ та, қыз жақ та бір-бірінің қарымтасын өлең шумақтарын күй тіліне түсіріп, домбыраның әуенімен лезде беріп отырғанын көруге болады. Және де күй аңызының сюжеттік драматургиясы әдеттегі күй аңыздарынан ерекшеленеді. Бастапқыда қыздың киімдерін жайып тастап, шарасыз көрпе оранып отыруы тыңдаушының күлкісін бір келтірсе, дамбалсыз отырған қыздың үйіне Сыдық күйші кіріп келді дегенде екінші рет күлеміз. Жағдайдың сондай ыңғайсыз екені рас. Қыз не тұра алмайды, не жүре алмайды, әйтеуір өз жағдайының тұтқыны болып отыр. Сыдық күйші әдейі іздеп келгеннен кейін сол сәтті пайдалана кетудің қамын жасап, мазақ қып **«Жалаң бұтым, шерт-шерт»** деуі оқиғаның қақтығысқа әкелетінін сездіреді. Әрине, бұл да күлкілі. Ары-бері қимылдай алмай отырған күйші қыз көрпеден иық шығарып **«Қаңғырып өттің, бейшара»** деуі де одан әрмен қызықтырады. Күй аңызындағы екі қарсыластың диалогы тыңдарманның көңіліне ие болғыш қасиеті бар екені

практикамызда да байқалады. Оның ішінде әзілі болса, тіпті күй аңызының сәнін кіргізеді. Екі күйдің де шығу оқиғасы күлкілі, көңілді екенін осындай деректерге сүйеніп айта аламыз.

Дархан Бекеновтің «Іле қазақтарының күйлері» атты еңбегінде Өшімнің Дүңшіұлының «Ақ ерке», «Ақ толқын» және «Жай толқын» деген күйлерінің шығу тарихын былай жазған: «*Бұрынғырақта атақты бір домбырашы жігіт болыпты. Ол ел жайлауға көшіп жатқан мезгілде қасына бір жігіт ертіп, жолаушы жүріпті. Күнестің кереге тасының астындағы құлазыған шөлде келе жатқандай, кенезелері кеуіп кетіпті. Жол-жөнекей сусындап алуды ойлап, маңына көз салса, алыстан ақ төбедей бір үй көрініпті. Сусындап алайық деп екеуі сол үйге барыпты. Үйден оңашалау жерде екі әйелдің бие сауып жүргенін көреді. Бұлардың алдынан бір қара төбет арсылдап жүргізбейді. Сонда үйден бір бойжеткен қыз шығады да, жігіттерді көріп, үйіне қайта кіріп кетеді. Домбырашы жігіт қасындағы жолдасына: «Өй, мынау не деген көргенсіз еді, келген қонақтың атын байламақ түгіл, тым құрыса итін де қорымады-ау», - дейді. Екеуі қара төбетті арсылдата үйге кіріп барса, қыз төсектің үстінде аяғын айқастырып алып, кергішті қысып, кесте тігіп отырады. Домбырашы жігіт: «Құдаша, амансыз ба?» - дейді. Қыз көз қиығымен біріп қарап қойып, үндемей отыра береді. «Мынаның қорлығы-ай» деп ойлап, жігіт төрге шығып отыра бергенде, төсектің бас жағында тұрған күмістеулі домбыраға көзі түседі. Жігіт еңкейіп, домбыраны алып құлағын бұрап, енді шертейін дей бергенде: «Домбыраны бері әкеліңіз, бұзып қоясыз», - дейді қыз. Жігіт ашумен: «Мінеки, домбыраңыз!» - деп, алдына лақтырып тастай салады. Қыз домбыраны қолына алып, құлақ күйін бұзып тастап, «Шерткіш болсаңыз енді шертіңіз», - деп домбыраны жігітке ұсынады. Жігіт домбыраны ала салып, құлақ күйі бұзылған домбырамен күй шерте бастайды. Жігіт шерткен күй қыздың көңілін тебірентіп жібереді. Қыз кергішті жастыққа сүйей салып, жылжи-жылжи төсектен түсіп отырғанын өзі де сезбей қалады. Мұны байқаған жігіт күйін аяқтап, домбыраның құлағын қайта бұрап, құлақ күйін келтіреді де: «Пәленнің баласы не деген домбырашы еді деп ауылымызға айта барайық, сіз де бір күй шертіңіз», - деп домбыраны қызға ұсынады. Қыз бір күй шертеді де, домбыраны жігітке қайта береді. Жігіт ағылтып бір күй шертеді. Көңілденген қыз қымыз құюға асығып, қазан-аяқ жаққа бара бергенде, саумал құйған көнегі бар қыз шешесі үйге кіріп келіп: «Бұлар кім, иен үйде...» деп дүрсе қоя береді. Қыз жігіт алдында өзінің салауатының түспеуін ойлап, бәйек болып: «апа, жолаушы екен, сусын ішуге келіпті!» - деп күмістелген тегенемен толтыра қымыз құяды. Жігіттер екі саптаяқтан қымыз ішіп болғанда, қыз қайта қымыз құйып, жігітке ұсынады да: «Күйіңізді шерте беріңіз, жаңағы күйіңіздің аты не? – деп сұрайды. Жігіт «Ақерке» деген күй болады», - дегенде, қыз жымиып күледі. Жігіт тағы: - «Мынау – «Ақ толқын», мынау – «Жай толқын», - деп екі күй шертіп тастайды. Қыздың шешесі де күйге балқығандай, қымыздың үстіне шәй қайнаттырып, жік-жапар бола бастайды. Сөйтіп отырғанда үй иесі келеді. Жөн сұраса келе, жігіттің бұрыннан елге даңқы жайылған домбырашы екенін біледі. Үй иесі*

*жігіттің дәм айдап үйіне келіп қалғанына қуанып, асты-үстіне түсіп, келістіре қонақ етіп, ертеңіне ғана жолға салған екен. Әшім күйші осы әңгіменің сюжеті бойынша қызға арнап «Ақ ерке», «Ақ толқын», ал кешігіп ойланатын шешесіне арнап «Жай толқын» деп үш күй шығарады» [35].*

Әшім күйші тартыс-бәсекеде жиі төбе көрсететін күйші болған. Жетісуда атақты болған Қожекенің баласы Рақышпен және қырғыздың күйшісі Асанәлімен болған күй тартыстары ел аузында сақталған. Әшімнің бұл күйлері негізінде аңызға айналған үш күй жатыр. Яғни бастапқыда аңыз-әңгіме ретінде елге тараған оқиғаны негізге ала отырып, сол оқиғадан алған әсерінің нәтижесі Әшім күйшінің осы үш күйдей аттас «Ақ ерке», «Ақ толқын» және «Жай толқын» күйлерін шығаруға шабыттандырады. Мұндай дәстүрді Құлшардың тартыстарынан да көреміз. Өйткені, ақсақал күйшілер және Маңғыстау өңірінің кітаптарында (авторлық ұжым «Нарату» кітабы, 2005 ж.) Құлшардың қыз бен оның шешесімен тартысы өзінің ойдан шығарған немесе естіген әңгімелерден алған әсерінен шыққан айтыс күйлер дейді. Қалай болғанда да, бұл біздің қазынамыз. Әрине, оқиға желісі қазақтың күйшілік дәстүріндегі «құлақ күйін бұзбай тарту», яғни құлақ күйі қалай тұр, сол күйінші әсем сазды күйкылжыта кету, қыз бен жігіт арасындағы диалогтың дамуына себепші болады. Тыңдаушы, құлақ күйін бұзбай тарту өнерінен хабары болмаса, әлбетте бұған тыңдап отырып, таң қалары сөзсіз. Қыздың кербезденіп, жігітті сынауы назар аудартады, өйткені тыңдаушы жігіттің қандай шара қолданатынын асыға күтеді. Қыздың бәйек болып кіріп келген шешесіне жауап беруі де, қыздың қулығын көрсетеді. Соңында жігіт қыздың кешігіп ойланатын шешесіне арнап күй шығаруы және оның аты «Жай толқын» дегенде амалсыз күлесің. Өйткені, сұлу қызына «Ақ ерке», «Ақ толқын» деп күй тартып, шешесіне толқынның жайын арнаса әлбетте күй аңызы күлкілі болады. Бұл күйлердің шығу тарихы да әзілге негізделген қыз бен жігіт арасындағы жарасымды қалжыңмен өрбитінін көреміз. Тармақты күйлер қатарын аталған үш күй толықтыратыны анық.

Есбайдың «Бөгелек» атты күйі қазақ халқына кең тарап үлгерген күйі десек артық айтқанымыз болмайды. Шеберлігі кемеліне жеткен күйшілер ғана орындайтын бұл күйдің орындаушылық ерекшелігі де ерекше. Есбай күйшіні А. Есенұлы өзінің зерттеуінде былай сипаттайды: «...ол домбыраны арқасына қойып та, төбе-басынан айналдырып та, тіпті бәшпайымен де тартқан» [125].

Байқағанымыздай, ХІХ ғасыр кәсіпқой күйшілердің шығармашылығы, күй тақырыптарының алуандығы мен орындаушылық деңгейінің биік кемеліне жетуі алтын ғасыр екеніне күмән келтірмейді. Себебі, әзіл күйлерді жинастыру барысында осы уақытта туып, өмір сүрген кәсіпқой күйші-композиторларының төл туындылары қорымызды едәуір толтырып отыр. Дегенмен, одан ертерек шыққан авторлық әзіл күйлердің аңыздары мен орындалуы да келешекте әлде де қоржынымызды толықтырып, табыла жататынына сенеміз.

### 2.1.3 Қазіргі заман күйші-сазгерлерінің әзіл күйлерінің аңызы

Ал, Кәдірәлі Ержановтың төл туындысы «Қасқа-ау, ана арада-қасқа-ау, мына арада» күйінде ирония мен сарказмның белгілері айқын көрінеді. «Қазақ

күйлерінің тарихы» (2000 ж.) атты еңбекті күйдің аңызы былай келтіріледі: *«Кәдірәлінің ұстазы атақты күйші Қазанғап, қасына ерген шәкірттеріне тек күй үйретіп қана қоймайды, оларды басқа ауылдың домбырашыларымен тартысқа шығарып, қандай жағдайларда қарсыласын жеңуге болатынын айтып, үнемі баулып отырады. Бір жылы Кәдірәлі Қазанғаптың қасында жүргенде Табын руының Тасыбай, Қонақбай сияқты белгілі домбырашыларымен тартысып оларды жеңеді. Кәдірәлінің оларды жеңу себептері былай болыпты: Тасыбай мен Қонақбай ауылындағы жасы жетпістер шамасындағы бір бай төрт әйелдің үстіне бесінші етіп, көрші ауылдағы бір кедейдің жас қызын малға сатып алыпты. Қыз байдың үйінде бір жұма болғанда, елде қалған сүйген жігіті артынан іздеп келіп, бір түнде алып қашып кетеді. Түн ортасында бай жас «жұбайын» іздеп, шырт ұйқыда жатқан ауылды бөрліктіріп оятады.*

*Қыздың қашуына көмектескен сол ауылдың қу жігіттері байды мазақтап, қыз бен жігіт ауылдан ұзағанша оны алдарқатып (алдандырып), ауыл маңындағы қарабарақтың арасынан іздеген болып, «ана арада, мына арада» деп, түн ішінде қарауытып көрінген қарабарақтың арасын байға аралатып, әбден сілесін қатырыпты. Осы оқиғаны естіген Кәдірәлі Тасыбай мен Қонақбай ауылының байларын мазақтап, «Қасқа-ау, ана арада-қасқа-ау, мына арада» деп күй шығарғанда Тасыбай мен Қонақбай: «Сараң байдың қырсығы бүкіл елге, ел намысына тиді», - деп, өздерінің жеңілгендерін мойындапты» [42]. Күйдің аңызына сүйенсек, бұл күйден мазақ күйдің тағы бір үлгісін көреміз. Күйдің әуенінен «Қасқа-ау ана арада, қасқа-ау мына арада» сөздерінің буыны күй ырғағына дәл түскенін көруге болады. Күй 4/4 өлшемде жүреді. Егер сөзді қалай оқылады, солай жазсақ, онда «Қас-қау-анарада, қас-қау-мынарада» деп әр сегіздік нотада күй сөйлеп тұрғанын еш қиындықсыз байқаймыз. Аңызын естіп, сонан соң күйді тыңдаған адам, аңыз бен күй арасындағы шынайы байланысты көретіні сөзсіз. Күй әуелден мазақ оқиғаның желісімен шыққанын анық аңғарамыз. Байдың аңғалдығы расында күлкімізді келтіреді. Жас келіншегін іздеймін деп жастардың ойыншығына айналғанын өзі де байқамай қалып отыр. Ал, тартыс барысында айтыстағыдай ақынның білімді, соңғы оқиға-жаңалықтардан және қарсыластарының айналасында боп жатқан жағдайлардан хабардар болғанындай, күйші де жекпе-жекте қарсыластарының осал жерін тапқырлығының арқасында тиімді пайдалана алатынын көреміз.*

Қазіргі таңда күйшілігімен қатар композиторлық қырымен көзге түсіп жүрген домбыра аспабының шебер орындаушысы Бауыржан Бекмұханбетовтің 25ке тарта күйі бар. Күйлері домбыра аспабына арнайы жазыла тұра әр түрлі тақырыпты, орындаушылық стильді қамтуының арқасында басқа да қазақтың ұлттық аспаптарына ыңғайлы болып келеді. Жетіген, қыл қобыз, үш ішекті домбыра аспаптарында Б. Бекмұханбетовтің күйлері бүгінде кеңінен орындалып, насихатталуда. Солардың бірі ретінде әзіл тақырыбына негізделген «Бәдік» күйі. Бұл күйде жігіт пен қыздың тартысы, әзіл-қалжыңы, эротикалық сезімге толы көріністері бейнеленген. Оқиға желісі былай: *«бір ауылдың күн десе көзі, ай десе аузы көрінетін, ақылына көркі сай күйші қызы болады екен.*

*Күндердің күнінде қыз күйшілігін қызғанып, киіз үйдің есігін жауып, домбыра тартып отырады. Оны естіген ауылдың жігіттері көрмекке барады. Домбыраның үніне сүйсінгендері сонша сұлу қызды көрмек болып, үйдің киізін көтеріп, астынан сығалап қыздың мазасын алады. Сол кезде қыз бұлданып, мазақ қылып жігіттерге саусағын шығарып күй шығарған екен деседі». Бұл күйді қыз екі саусақ бір тырнақ әдісімен тартып отырса да, жігіттер сығалап, сыртқа шақырып бой бермейді. Бұл күйде жігіттің де жауабы махаббат сезіміне, эротикалық мазмұнға толы көңіл күймен көрсетіледі. Яғни, бұл күй-диалог. Бір күйде екі адамның бейнесі тартыс әдісімен көрсетіледі. Киіз үйдің астынан сығалап, қыз көргісі кеп, жата қалып жанталасуы жігіттің бейнесін күлкілі қып көрсетіп тұр. Қыздың жауабы қол шығарып тарту болса, езуімізге күлкі келмей қайтсін? Бірі қалыңдық іздеп, бірі кербезденіп домбыра сазымен қол қимылдарын жасап жатқаны әзілді кейіпкерлердің бейнесін ашып тұрғаны сөзсіз. Тыңдаушыға аңызы арқылы мол мағлұмат беріп, оны әрмен тыңдауға ұйытатыны «Бәдік» күйінің де ерекшелігі екенін айтқымыз келеді. Енді, белгілі бір оқиға әсерінен күй шығару дәстүрі қазақ күй өнерінде көп кездеседі. Жоғарыда айтқан Әшім Дүңшіұлы да белгілі бір оқиға әсерінен «Ақ ерке», «Ақ толқын» және шешесіне арнап «Жай толқын» деп күй шығарады немесе сол Құлшардың қызбен және оның шешесімен болған тартысын маңғыстаудың жазба еңбектерінде Құлшардың өз тарапынан шығарған тармақты күйлері де болуы мүмкін деп жазады, яғни шеберлік деңгейінің жоғарғы көрсеткіші деп есептейміз. Міне, сол сияқты Бауыржан Бекмұханбетов те үлкендерден естіген әңгімесінен осындай күй туғанын айтады.*

Қорыта айтқанда, бұл тарауда күйдің ең маңызды тұсы – олардың аңыз-әңгімесінің сюжеттілігі мен құрылымында болып отыр. Яғни, біздің зерттеу жұмысымыздың нысаны болып отырған әзіл күйлердің аңызы орындаушының (аңызын айтушы) сөз шеберлігіне байланысты әзілді бола алатынында.

Бұл бөлімде жасалған тұжырымдарды қорытындылайтын болсақ, әзілді күйлердің аңызы әзілді болуы мынада:

I. Әзіл күйлердің аңыздары күймен сабақтастықта арнайы зерттеліп, мазмұны жағынан музыкатануда тұңғыш рет ғылыми топтастырылды. Оларды:

1. Салиқалы әзіл күйлер;
2. Емеурін әзіл күйлер;
3. Бейәдеп (бәдік, арсыз, дөрекі, есер) күйлер топтары құрайды.

Әр топ аңыздарына жеке анықтамалар берілді.

Мәселен, оқиғасы күнделікті өмірімізде әдепке сай келетін қалыпта айтылып, орындалуында бейпіл астарды көздемейтін аңыздары бар әзіл күйлер**салиқалы** туындылар тобына жатқызылды.

II. Сонымен бірге бөлімнің нысанасы ретінде күйтану ғылымында алғаш рет аңызы жағынан «**Емеурін күй**» деп аталатын арсыз күйлер аңыздары да талданды. Күйдің өз аты ұятты «Емеурін күйлер» халқымыздың имандылық сақтап, саз арқылы ишарамен сөйлесу дәстүрін сипаттаса, емеурін күйлердегі бейпіл қасиеттер бола тұра, әдеп шеңберінен аспай, халқымыздың құйтырқы сөз бен әрекеттен сақтанатындығына көз жеткізілді. Осындай бейәдеп

күйлерқатарына еліміздің әр өңірінде әрқалай аталатын “бәдік”, “арсыз” күй туындылардың орындалуында есер іс-қимылдар, оң қол мен сол қол қағыстары немесе басқа дене мүшелерімен көрсете орындалатын әдіс-тәсілдердің қолданылу маңыздылығы айқындалды.

III. Анайы сөйлейтін адамның баламасына айналған бүгінгі «Бәдік» (бәдік адам) сөзінің мағынасының заманауи жағдайда өзгеруі қазіргі кезде мазақтау, аспаптық музыкадағы бәдік күйлердің де тарих қатпарларындағы өзгерістерін байқатты. Бұл күйлер де әдетте жігіт пен қыз арасындағы тартыс үстінде туып, жігіт күйшінің қыздан жеңілмеу мақсатында бейәдеп, бәдік тәсілдерге баруын елдің алты ауызы дәлелдейтін аңыздарына сүйене баяндалды. Осындай ашық эротикалық мағынадағы күй аңыздарын қазақтың ауызша фольклорын және күй өнерін зерттеушілер **бәдік** (Б. Мүптекеев), **дөрекі** (Е. Нұрымбетов), **арсыз**, **есер** (Б. Жүсіпов, Т. Әсемқұлов) деп аталатындығына, демек бұл **бейәдеп** фольклорымыздың ұғым терминдеріне назар аударылды.

IV. Бейәдеп тартыстарда «құлақ шығарып тартысу» мен «есер тартыс» түрлерінің тарихта болғандығы анықталды. Түре тартыс пен сүре тартыста күйдің тереңдігі, саны, күйші-домбырашының орындаушылық шеберлігі сынға түссе, мағынасы жағынан “есер тартыс” сайқымазақ, әзіл, күлкіге толы тартыс түрінің ел тағдырында мереке күндері еселі орын алғандығы көрсетілді. Мұндай тартыс түрінде күйі неғұрлым ұсқынсыз, музыкалық қисынға қайшы, күлкілі әрі оны орындаушы қимылы неғұрлым тұрпайы болса – сол жеңіске жеткендігі көрсетілді. Жоғарыда айтылған “кәдесіз перне” осы есер тартыста пайдаланылып, өзінің асқан «әрсіз» дыбысымен жұртты таңқалдырып, күлкіге батырғаны айтылды.

V. Тараудың қарастырған енді бір топ күйлері ел ішінде – жаңылтпаш атауымен байланыстырылады. Көбінесе балалар мен бозбалалар ортасында тартылған жаңылтпаш күйлер «Алтыбақан», «Ақсүйек», «Қыз ойнақ» сияқты жастар бастаңғыларында көңіл көтеру мақсатында орындалғандықтан, дәстүрде жаңылтпаштың «арсыз» түрлері анықталды. Жаңылтпаш күйлермен мазмұндас «Шалыс өре» күйілерінің мағынасы: ыңғайсыз, орындалуы күрделі жаңылтпаш күйлер қатарына жатады. Соңғыларында визуалды мнемотехника әдістерін қосу, оң қол ойнату дәстүрінің күй мағынасын ашудағы маңызы жан-жақты сарапталды. Талдау барысында жаңылтпаш тектес Қазанғаптың «Ысырма» күйі қарастырылды. Тартыс үстінде қарсыласты жаңылдыру үшін орындап, қайталап беруін талап ету, әрі жеңілгенді елдің алдында күлкі ету мүмкіндігі дәстүрде шеберлікті жоғары бағалаудың айқын дәлелі болатындығын көрсетті.

VI. Бөлімде әзіл күйлердің аңыздарымен қатар әзіл элементі бар *көпсарынды күйлер* аясы да қарастырылды. Әуен-саз, ырғақ, лад пен пернелік жүйесі, құрылым мен жалпы тұтас көркем тіл жүйесінде әзілдің аздаған нышандары көрінетін күйлер сипатталып, олардың нағыз әзіл күйлерден айырмашылығы көрсетілді.

VII. Күйдің аңызымен де әзілді болып, оның жан-жақты саралап, эстетикалық сезімге бөлейтін барлық қырларын ашу кезінде зерттеуде Ақселеу Сейдімбектің ұсынған күй аңыздарының үш арнасы негізге алынды. Олар күй

мен аңыз арасындағы Ә. Мұхамбетованың жасаған тақырыптық-сюжеттік байланысы үлгісінде:

- аңыздағы күй;
- аңыз-күй;
- күйдегі аңыз;
- күй және аңыз болып бөлініп:

- 1) Халық күйлерінің аңыздары;
- 2) Кәсіпқой күйшілердің туындыларындағы аңыз-әңгімелер;

3) Заманауи күйші-сазгерлердің шығармаларының аңыздары арасындағы сюжеттік, мағыналық жағынан төрт түрлі байланысы көрсетілді.

Аңыз-күй тобында күйдің әңгімеге қызмет етіп, екінші орынға шығатыны және аңыз-күй тобында мифтік, ертегі, халықтық күйлерге тән болғандықтан, ондай мазмұндағы әзіл аңыздары әзіл күйлерде кездеспейтіндігі анықталды. Сонымен бірге күйдің әзіл аңызы күйдің тақырыбын ашуда, оны әсерлі, күлкілі жетізуде қызмет атқаратындығы аңғарылып, күй мен аңыз арасындағы бағдарламалық-композициялық байланыс үш топқа (аңыздағы күй, күйдегі аңыз, аңыз және күй) тән екендігі анықталды.

Бұл бөлімде әзіл күйлердің музыкалық материалын халыққа ұсынар алдында оның әзілді аңыз әңгімесінің маңызын айқындауға тырыстық. Орындаушы, яғни күйдің аңызын айтушы немесе шығарған күйін таныстырушы өзінің тапқырлығы мен шешендігінің арқасында аңыз-әңгіменің күлкілі, көңілді боп шығуына үлкен үлес қосады. Ал, ол дегеніміз - орындаушы негізгі музыкалық бөлімге, яғни әзіл күйді орындауға көшкенде күй аңызының әзілді тақырыпты ашудағы қызметі зор екенін тағы да дәлелдейді. Күй аңызымен де әзілді боп келеді. Бұл тараудан түйетініміз, ол – қазақ халқында әзіл күйлердің аңыз-әңгімесі көптеп сақталғандығы және сол кездің орындаушыларының сөз саптауы мен тапқырлығының биік деңгейде болғандығы. Қазақ жерінің әрбір өлкесіне тән менталитетпен жеткен әзіл күй аңыздарын талдағанда зерттеу жұмысымыздың көркейіп, терминдік анықтауларды жасауда түрлі мысалдарды негізге алып, салыстырмалы талдау жасауымызға мүмкіндік берді. Яғни, әзілдесу салттарының ортақ тұстары мен айырмашылықтарын да байқауға болады. Ол күй тақырыптарынан да байқалады. Күй аңыздарын жан-жақты зерделеуіміз зерттеуіміздің келесі музыкалық тарауын танып-түсінуде үлкен рөл атқарады. Сондықтан, әзіл күйлердің музыкалық тіліндегі әзіл белгілерінің әуелі оның аңыздарында да болатынын, яғни әңгіме айтудағы әдеттегі логикалық түсініктердің күлдірту үшін бұзылатынын дәлелдегіміз келді.

### 3 ДОМБЫРА ДӘСТҮРІНДЕГІ ӘЗІЛ КҮЙЛЕРДІҢ СЕМАНТИКАЛЫҚ БЕЛГІЛЕРІ

«Қалыптасқан логикалық әрекеттерді бұзсақ, адами мәдениеттің немесе тәртіптің шеңберінен шықсақ, белгілі бір дәрежеде басқа бір адамның түрлі реакциясын тудыратынымыз анық. Ол күлкі де болуы мүмкін. Қазақтың домбыра дәстүріндегі көптеген күйлердің музыкалық тіліне мән беретін болсақ, оның тақырыбы жағынан көп ақпарат алатынымызды білеміз. Қазақ күйлерінің көпшілігіне варианттылық тән екені белгілі. Яғни, атауы бір болғанымен, музыкалық әуені түрлі құбылады (Тәттімбеттің «Сарыжайлау», «Бес төре», халық күйі «Ел айрылған», Құрманғазы «Төремұрат», т.б.). Музыкалық тілі күйдің әр нұсқасынан түрлі ақпарат бергенімен, негізгі бір ойды жеткізуді көздейді. Бірақ, күйдің ішіндегі драматизм адамның бірде еңсесін көтеріп, бірде ойға шомытып, кейде көңілін көтеріп, күлдіртіп, ал кейде сағыныш сезіміне бой алдыруы мүмкін. Күй орындаушылығындағы қолдың түрлі сермеп тартылуы, актерлық шеберлік, басқа да күйшінің тапқырлығына байланысты көзге көрінетін тұстарын айтпағанда, құлақпен еститін музыкалық тіліндегі әзілді тұстары көп-ақ» [141]. Міне, осыдан туатын сауал: Қазақтың домбыра күйлерінің музыкалық тілінде әзілдің көрсеткіші болатын қандай семантикалық белгілері бар? Келесі бөлімдер практика жүзінде жасаған талдауларымыздың нәтижесі деуге болар.

#### 3.1 Әзіл күйлердің музыкалық тілі

Зерттеушілердің жазбаларынан байқағанымыз, әзіл тақырыбындағы күйлерде қалмақ, «Ортеке» күйлеріндегідей күй әуеніндегі белгілі бір техникалық әдіс-тәсілдердің немесе қайырманың **қайталануы** көзге бірінші түседі. Яғни, төменде келтірілетін әзіл күйлерінің **семантикасының барлығы дерлік тұрақты стереотипті қайталауларға** негізделген. Олар мынадай тәсілдерден құралады:

Домбырадағы **екі немесе одан да көп ноталардың лига арқылы шапшаң әрі бірнеше қайталана алынуы** немесе **секвенция түрінде орындалуы сөзсіз көп жағдайда күйдің әзілді күй екенінен хабар береді**. Мысалы: Сүгірдің «Бес жорға», «Ілме» күйлері:

"Бес жорға"



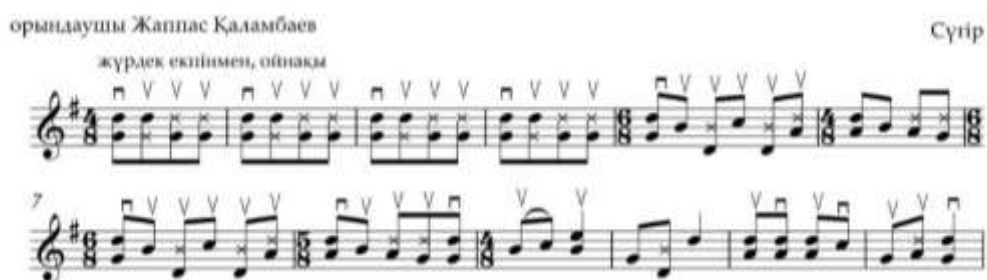
Бес жорғада әуен белсенді жоғары барып, кері  $a^1$  тірегіне қайтып,  $b^1$ ,  $c^2$ ,  $h^1$ ,  $d^1$ ,  $g^1$ ,  $a^1$  ноталары лига арқылы бірнеше рет қайталанады. Біркелкі келе жатқан күй әуенінің бұл жерде өзгешеленуі, автордың ат жүрісін, оның ойнақтағанын бейнелегенін көрсетеді. Мұндай тәсіл Елемес Таласбайдың орындауында жеткен халық күйі «Бұлғын сусар» күйінде де көруге болады. Өте ойнақы, жеңіл тартыс көңілді әсер қалдырады. «Бес жорға» күйінің басы кең, күреп тартылғанымен, негізгі буын өте жеңіл жүреді. Ал, жоғарыда көрсеткен лигалық әдістер күйдің ең ойнақы әзілді жері екенін байқатады.

### "Бес жорға"



Ал, енді «Ілме» күйіне келер болсақ, Сүгір Әлиұлының күйлерінің ішінде «Ілме» күйінен ойнақы славян халықтарының әуендерін анық естуге болады. «Гуси-гуси» немесе «один белый, другой серый» деп орыстың ойын-сауық кезінде айтылатын халық әндеріне пародия іспетті. Яғни, күй түгелімен әзіл күй дегеннен аулақпыз, бірақ дегенмен әзілдің элементтерін әзіл күйлерге тән семантикалық белгілер арқылы айқын көруге болады. 1-ші үлгі:

### "Ілме"



Қайырманьң секвенция арқылы бірнеше жерде қайта-қайта қайталануы немесе шапшаң іліп, теріп тартатын әдістер күйдің ойнақы мінезінен хабар береді. Ғалым Жаулыбай Иманалиев бұл күйді тіпті Сүгірдің «Құлақ күйі» дейді, яғни күйші домбырасын қолына алғанда, домбыраның құлағы орнына келгенше, қол жүргізіп тартатын еркін формадағы күй дегені. Бұл күйде де лигамен нотадан нотаға сырғу тәсілдері секвенция арқылы орындалады.  $G^1-d^2$  тірегің қағып,  $e^2$ ,  $f^2$  ноталарын лига арқылы алып,  $g^2$ -де тоқтап, қайта  $g^2$ -ден төмен  $f^2$ ,  $e^2$  ноталарын лига арқылы өтіп,  $d^2$ -ге келу әсте тыңдаушыға жақсы эмоция сыйлайды. 2-ші үлгі:

## "Ләме"

орындаушы Жаппас Қаламбаев  
жүрдек екпінмен, ойнақы

Сүгір



Әрі оны екі рет қайталап, оны әрмен секвенция арқылы, яғни жоғары  $c^2$ ,  $e^2$ ,  $f^2$ ,  $g^2$ , сосын  $g^2$ ,  $f^2$ ,  $g^2$ ,  $a^2$ , сосын  $a^2$ ,  $e^2$ ,  $f^2$ ,  $g^2$  және  $g^2$ ,  $f^2$ ,  $e^2$ ,  $d^2$  нотасына лигалар арқылы ойнатып әкелген соң екінші ойнақы тәсілге тап боламыз. Ол - орыстың «ақ қаз, сұр қаз» халық әуеніне ұқсас  $d^2$ ,  $e^2$ ,  $f^2$  тіректерінде екі ішекті ілу және лигалық тізбектер арқылы тартылатын секвенция. Жалпы күйдің тақырыбы айтып тұрғандай, күйдің мұндай мазмұнда өрбуі заңды. Лигалық тізбектер, ілме қағыстар күйдің көңілді күй екенінен хабар беріп тұр. Және де, күй барысында әр буында осындай тартылу тәсілдерін көруге болады.

Халық күйі «Желмая» да іліп тарту әдісіне сүйенеді. Бұл күй 2/4 өлшемінде жүреді. Аттың әрбір аяғының жерді тепкілеп, ойнақтағанын күйде қағыспен секірте отырып, сол қолмен іліп тартылатынын көреміз.  $C^2$ ,  $d^2$ ,  $c^2$ ,  $e^2$ ,  $c^2$ ,  $e^2-d^2$ ,  $c^2$ ,  $d^2$ ,  $c^2$ ,  $e^2-d^2$ ,  $c^2$  ноталарының іліп, алма-кезек орындалуы күйдің көңілді қайырмасы іспетті. Жылдам тартылуы да күйдің жеңіл, көңілді екенін айтады.

## "Желмая"

Халық күйі  
Орындаған Дәулет Халықұлы  
Нотаға түсірген Баиғ Нұрлік

Темп  $\text{♩} = 126$



Бұндай лигалалық ойнау тәсілдері арқылы Қазанғаптың «Он сегіз жасар Балжан қыз» күйінде де қыз бейнесін суреттегенін көреміз. Құлшардың «Түт, шіркін», Дайрабайдың «Дайрабай», Динаның «Науысқы», Бәзғаламның «Жолаушы», Н.Тілендиевтің «Баламишка», т.б. күйлерінде осындай жеңіл, ойнақы тарту әдістерін аңғарамыз.

Күйдегі пунктирлік ырғақтар – оның ішінде қағыстарға әр түрлі екпін беру арқылы және оң қолдың ішкі және сыртқы тұстарымен тұтып тарту әдістері арнау күйлерде адамның жүрісін, жан-жануарлардың шабысы, ақсақ жүрісі, ебедейсіз қимылдарын салғанда көп қолданылады. Ал, ол өз алдына әзілді күйлер тармағында көп кездеседі. Мысалы: Құлшардың «Ат жортақ» күйі:

## "Атжортақ"

жеңіл, ойнақы

Күлшар  
Орындаған: С.Шәкірат  
Нотаға түсірген: А.Жанбыршы



«Ат жортақ» күйінде басынан соңына дейін бір ырғақты, ақсақ аттың жүрісі пунктирлі ырғақпен суреттелетіні көрінеді. Екінші қағысқа екпін беру арқылы оны соза тартамыз. Әдетте, әлсіз деп есептелетін жоғарғы қағысымыз сол сәтте-ақ салмақты негізгі қағысқа айналып, бізге тасаурап қалған аттың жүрісін береді. Ол да күйші шеберлігінің деңгейін көрсетеді.

Есірдің «Сайға бұқтым» күйлері:

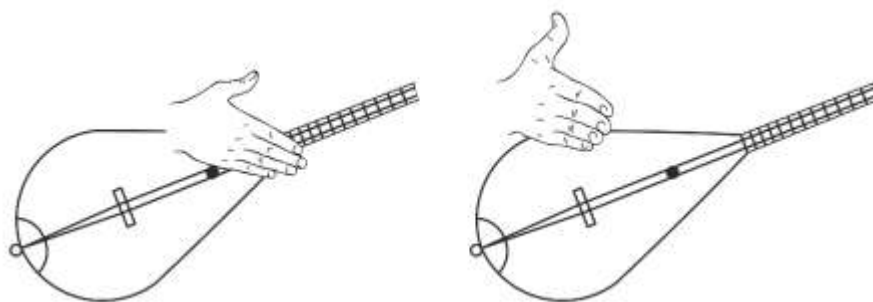
## "Сайға бұқтым"

жеңіл, ойнақы

Есір  
Орындаған: І.Шығанов  
Нотаға түсірген: Г.Ахмедьяров



Нотада көрсетілген «Сайға бұқтым» күйінің сегіздік паузаларына тұту әдісі жасалады. Оң қол жоғарғы қағыста домбыраның екі ішекті бітей қағады. Яғни, дыбыс үзік-үзік болып тыңдаушыға әдеттегі жүйелі күй әуенін емес, керісінше теріс тартылатын күйді ұсынады:



Д. Құрақовтың «Бұқтым-бұқтым» күйінің аңызы мен қатар орындалуы да әзілділігімен аталған топқа жатады. Себебі, тұтып тарту барысында пунктирлі ырғақ екінші қайталауында түрленеді. Бұл кезде орындаушы қызды жеңу үшін оң қолымен төменгі қағыста сұқ саусағын домбыраның тесігіне сұғады да, кері шығарғанда саусақ ішектерге тиер-тиместей боп дыбыс шығарады. Сондағы негізгі ырғақ өз қалпында қалады. Аңызына сүйеніп айтар болсақ, тек орындаушының түрлендіруі арқылы «бұқтым-бұқтым» сөзімен қатар «сұқтым-сұқтым» сөзі де күй барысында естіледі. Яғни, жоғарыда келтірген дәрекі күйлер қатарына жататынын көреміз:

## "Бұқтым, бұқтым"

орташа екпінде



Досжан Құрақовтың «Бұқтым-бұқтым» күйінің негізгі әуені оң қолмен тұтып немесе синкопалық әдіспен орындауға сүйенеді. Күйдің үздіксіз осылай тартылуы белгілі бір орындаушылық стильдегі күйлердің қатарын қалыптастырады. Өйткені, Есірдің «Сайға бұқтым», Құрманғазының «Бұқтым-бұқтым» күйлері дәл осы айтылған орындаушылық әдіспен орындалады. Әзілділігіне келетін болсақ, әрине Досжанның күйі алдымен аңызымен, оның ішінде күй қайырмасымен буындас тексттің айтылуымен езуімізге күлкі келтіреді. Эротикалық күйлер қатарына кіретіні тек аңызы емес, сонымен қатар орындаудағы оң қол саусақтарының күй барысында негізгі ырғақпен қағыстың орнына сұқсаусағын домбыра тесігіне сұғып тартуымен демекшіміз. Дыбыс сұқсаусақтың төменгі жүрісінде тұтылады да, тесіктен сыртқа шыққанда саусақ бетімен үстіңгі ішекті жоғары қағып негізгі ырғақтан шықпай, толығымен үзіліп қалмайды. Тұтып тарту әдісі әзіл күйлерде адамның түрлі қимылын, жүрісін суреттейтін орындаушылық тәсіл деуге болар. «Бұқтым, бұқтым» күйі де қайталауларға негізделгенін көреміз. Қазақ күйлеріне тән бір буынның екі рет қайталануы болса, әзіл күйлерде қайырма буын екі және одан да көбірек қайталанады. Ал, әрбір қайталауы бірін-бірі қайталамай түрлі орындаушылық тәсілдерге сүйене көркейіп отырады. Міне, бұл күйде айтылған орындаушылық әдіс-тәсілдер анық көзге түседі. Тұтып тартылатын ырғақтың өзі «Бұқтым, бұқтым» сөзін айтып тұрғандай әсер қалдырады.

Осы тектес қазіргі заман күйші-композиторы Айтқали Жайымовтың «Әзіл Ақжелең» күйін айтсақ та болады. Пунктирлі ырғаққа негізделген әзілді күйлер тобын қазақтың әрбір күйшілік өңірінде көптеп кездестіруге болады.

XIV ғасырда Алтай өңірінде би, әрі күйші болған Бейсенбі Дөненбайұлының да күй мұрасы осы уақытқа жетіп отыр. Ойнақы ырғақпен астасқан «Кербез сылқым» күйінің шығу тарихы да, орындалу ерекшелігі де тақырыбымыздың зерттелу аймағына кіретіні даусыз. Себебі, жоғарыда көрсетілген күйлермен қатар осы күйдің де ырғақтық ерекшеліктері назар аудартады. Қысқаша тарихы былай:

*Бейсенбінің ел билеп тұрған уақытында күйеуінен айырылған Әйми деген әйел жесір қалу алдында тұрады. Сонда Әйми сұлу басы таласта тұрғанда «менің бұрынғы күйеуімнің руында мені әмеңгерлікке аларлықтай жігіт туған жоқ» – деп, қасарысады. Ал Бейсенбі ел намысын өз намысым деп біледі. Ол кезде жесір кету ел-жұрт үшін үлкен қорлық саналады. «Осығұрлым өңмеңтейтін, жесірің кетті ме» дейтін сөздер де бар. Әймидің керейде мені*

алатын жігіт жоқ деуі білген адамға намыс қозғайтын іс еді. Бұған шыдамаған Бейсенбі «бірінен ассаң да, он екісінен аса алмайсың» - деп қалады. Осыны аңдып отырған сұңғыл әйел: «Он екі керейдің қай бекзатын танымын, көз алдымда өзіңіз тұрсыз, сізге мақұлмын, сіз мақұлдық бермесеңіз басымды ашам» - деп күшейеді. Осы қиналыста қалған Бейсенді қасындағы жолдасы Мыңжанға «кербез сылқымға сөз ұстатып алғаным-ай!», деп өкінеді. Мыңжаң: «жаңылмайтын жақ, сүрінбейтін тұяқ болмайды» - деп ақыл береді. Кейін Әйми Бейсенбіге аяулы жар болып, ел қадіріне бөленген кезде Мыңжан би: «Әуелгі сөз рахым деген, кербез сылқым көңіліңізден, домбыраңыздан ұмыт қалмасын!» - деп ескертеді. Жақсы жардың жағымды қылығы, нәзік сезімі, «Кербез сылқым» күйін тудырып біздің заманға, ұрпақ жалғады [57].

«Кербез сылқым» күйінің орындалуындағы басты ерекшеліктері – ол қыздың нәзік қылығын, сылқымдығын көрсететін ырғақтық жүйеде екенін көруге болады. Ырғағы жағынан бір сегіздік және бір төрттік нотаға негізделіп, 6/8, 9/8 өлшемдерінде кезектесіп жүретінін байқаймыз. Бұл күйдің ерекшелігі дегенде осы ырғағының өзі біршама затты көрсетіп тұр. Ырғағындағы үздіксіз бір әдіс қыздың кербездігінен көрініс беретіні айқын. Күй барысында кездесетін триольдар автордың таңдануын, күрсінуін «Ойпырмай-ай», «Қап-ай а, қалай болғаны?» деген ойлы сиқынан хабар бергендей болады. Күйдің бірінші бөлімінен кейін тірегі до-соль болатын жоғарғы буынға ауысады, яғни сезімінің шырқау шегі күйдің осы жерінде бейнеленеді. Бірақ бұл тіректе әуен дамымай бір қызығы секвенция арқылы баспалдақ іспеттес төмен қарай ( $g^1, f^1, e^1, d^1, c^1, h, a$ ) екі қайтара тартылып, бірінші бөлімге қайта келіп сабасына түседі. Сонда байқайтынымыз бірінші бөлім автордың ойға түсіп, таңдану бөлімі десек, ал қысқа қайыратын жоғарғы  $c-g^1$  тірегінен төмен сырғитын әуен сол бірінші бөлімнің қосалқы дамытушы бөлігі іспеттес. Өйткені бұл үлкен буын күйде екі рет қайталанып, екеуінде де осындай әсерге бөлейді.

Күйдегі ырғақтан бөлек қағыстың өзі рөл атқаратыны мәлім. Міне, сол негізгі сегіздік-төрттік ырғағы тек төмен қағыспен тартылатынын атап өткен жөн. Ол күйдің тақырыбын аша түсіп, автордың сезімін, айтқысы келген ойын түсінікті қыла түседі. Ал күйдегі лигалар қыздың қылығын көрсетіп, күйдің көркемдігін байқатады.

Сонымен, бұл күйде тебіреніс пен жеңіл күлкіні байқағандаймыз. «Ойпырмай-ай, мына сылқымның қақпанына түсіп қалғанымдай а? Өзіне сенімді болуын қарашы?! Қап-ай а, бұл қалай болғаны?» деп сөйлеп тұрғандай. Мұндағы негізгі тақырып қыздың бейнесі болса, сол бейнені автордың ойымен тек күрсініп емес, жымия күрсініп, яғни болған жағдай толығымен жеңіл күлкіге боялтып, біздің тек ойлы күй деп қана емес, әзілдің нышаны байқалатын күй деп қабылдауымызға әкеледі.

## "Кербез сылқым"



Күйдегі **хроматикалық** жүрістер де әзілдің нышаны екені айқын.

**Секунда** (диссонансты) интервалы қазақтың домбыра күйлерінің кейбірінде (Махамбет «Жауға шапқан», «Өкініш», т.б.) жігерлі, батырлық күйлерде шиеленісті, қақтығысты білдірсе, кейбірінде **күй барысында кездейсоқ пайда болуы әзілді күйдің мінезін береді**. Мысалы: Есбайдың күйі «Бөгелек»:



Күйдің музыкалық тіліне мән берсек, тоқтаусыз ағылып жатқан әуенді естиміз. Бірақ, әзілден хабар беретін тұсы да бар. Ол – күйдің қайталанып келіп отыратын қайырмасы сияқты  $c^2$ - $a^1$  тірегінде тартылатын іліп тарту әдісі –  $c^2$ -ні басып тұрып,  $b^1$  секундалық нотаны бірнеше рет іліп тарту. Басынан бірқалыпты келе жатқан әуен, міне, осы жерде бұзылғандай болады. Ал, ол әрине күй тақырыбын ашудағы күйші-композитордың орындау тәсілі. Байқасақ, «Бөгелек» күйі негізінен көрерменнің алдында актерлық іс-қимылмен орындалатын күй дегеннің өзінде, музыкалық тілі де әзілді тақырыптағы әуенімен құлақ түргізеді.

**Глиссандоны үздіксіз бірнеше рет сырғытып тарту да әзіл тақырыбынан хабар береді**. Мысалы, Өскінбайдың «Жаңылтпаш» күйі соңында глиссандомен ары-бері сырғып бітеді. Тыңдаушыны басынан көз ілестірмей шатастырып келген әуен соңында жоғары-төмен сырғып тартылуы еріксіз күлкіні әсте тудырады. Мұндай тартыс үлгісін Н. Тілендиевтің «Баламишка» күйінен де көруге болады. Татар әуеніне негізделген орта буындағы шапшаң вариациялардың соңы төмен және жоғары мойын бойымен сырғи бас буынға қайта оралады. Қазіргі таңда сахнада жиі көріп келеміз. Әзілдің нышаны бар екендігі халықтың реакциясынан да білінеді. Аталған екі

күй де әзіл тақырыбындағы күйлер, сондықтан алдағы талдауларымызда басқа да ерекшеліктеріне жіті тоқталамыз.

Әзіл күйлердің тағы бір айтуды қажет ететін тұсы ол – композициялық құрылымы. Көлемі жағынан әзіл күйлер шағын музыкалық туындылар болып табылады. Яғни, күйдің негізгі буындары (бас, орта, саға) өз алдына шағын және сол әр буыны бірнеше рет қайталанудың арқасында күйді түрлендіріп отырады. Тартыс-бәсеке барысында бүкіл буындарды байланыстырушы бір қайырма болады. Және де сол қайырма әр кез қайталанып келген сайын орындаушының мүмкіншілігіне қарай техникалық жағынан әр түрлі өзгеріп отырады. Оған жоғарыда келтірген күйлер дәлел болады.

«Жаңылтпаш сайқал» тартыс уақытында, әсіресе қыз бен жігіт арасында болған тартыс кезінде тартылғандықтан бұл күйде асқан тапқырлықтың, шеберліктің болуы заңды. Теріс бұрауда ойналатын бұл күй *ырғақ жағынан да, күйдің басынан аяғына дейін қолданылатын лигалар, онымен қоса шертіп отыра оң қолмен көрсететін мимикалық техникаларға бай* болғандықтан, бұл күйді күрделі күйлер қатарына жатқызуымыз керек. Өлшемі 4/8 болатын бұл күй *ойнақы, кең ауқымды қағыспен, жүрдек жүреді.*

### "Жаңылтпаш сайқал"

жүрлек, ойнақы



Негізгі мақсаты тақырыбынан көріп тұрғандай *қызды жаңылту, яғни қайталай алмастай күй шығару*. Сол себептен *күйдегі жиі кездесетін лигалар осы қызметті атқарып тұр*. Күй әдеттегідей емес, бірден жоғарғы соль нотасынан бастап, онымен қоса бірінші қағыстан кейін лига арқылы ашық ішекті алып барып үшінші ашық дыбысты жоғарғы қағыспен алады. Және де сол екпінмен үш рет қайталап, негізгі әуенді бастап кетеді. Сондағы көріп тұрғанымыз, e<sup>1</sup> нотасы лигамен f<sup>1</sup> арқылы g<sup>1</sup> жетуі, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, c<sup>1</sup>, d<sup>1</sup> дыстарында ашық ішекке лигалардың жиі жасалуы, оған қоса бір қағыспен лига арқылы үш дыбысты бірден алып, одан кейін түрлендіре бастағанда шынында да бұл күйдің жаңылтпаш тақырыбына сай келуі күмәнсіз көрінеді. Дыбыстың ыдырату ырғағымен жүргізілуі, яғни төрттік нотаның екі сегіздікке бөлінуін күйдің соңына дейін көруге болады.



Ал күйдің сайқалдығына келетін болсақ, бұл жерде *үздіксіз ашық ішекке жасалатын лигалар жаңылтпаш болып, онымен қоса сол аралықта оң қол саусағымен қыздың ұятты жерін әуенмен қосарлап сілтеуі* бұл бәдік күйдің бәдік тұстарын көрсетеді. Негізгі мақсат жеңу. Онымен қоса айтып кететін бір жайт, бұл күй көрермендердің алдында орындалып жатыр. Мүлдем басқа затты көздейді. Түсіндіре кетейік, егер ол екі күйші бөлек өздері куәгерсіз тартысса мүмкін басқаша сипатқа ие болар ма еді, бірақ бұл жерде халық отырғандықтан, тек тыңдаушының көңілін көтеру, өзінің шеберлігін, тапқырлығын көрсетуді ғана негізгі мақсатқа айналады. Міне, сол жағынан талдасақ бұл күй басқаша көрініс табады. Мәселен, жігіттің шарасыздығы, «қыздан жеңілді» деген аттаққа ие болған қазақта жігіт үшін үлкен намыс саналған. «Байтал шауып, бәйге алмас» деген бар емес пе, міне осы мақалдың мағынасы егер жігіт жеңілсе мүлдем әдірәм қалар еді. Тағы айта кететін үлкен мәселе, қазақтың тәрбиесінде, оның ішінде қызға деген мықты тәрбиені осы күйден-ақ көруге болады. Қыз бала қанша керемет күйші болып, әлгі жігіттің жасаған әдісін қайталай алса да елдің көзінше жасамай, бетін жауып тұрып шығып кетуі қазақ халқының қыздарының ар-ұятының мықтылығының көрсеткіші. Бір күйдің өзінде этикалық-эстетикалық тұстарын көру, қазақ халқының күй өнеріне мүдделілігімізді тағы да дәлелдей түседі.

## "Сыр жаңылтпашы"

жеткізуші әрі орындаушы:  
Қобылаш Жаймұратов



Жаңылтпаш күйлерінің қатарына Мырзаның «Сыр жаңылтпашы» күйі әзілділігімен кіреді. Орындаушылығында қайталауға негізделген көркем сазды қайырмалар транспозицияланып саға бөлімде де түрлене қайталаанады. Әзіл күйлерге тән әдіс – ол әр қайталау орындаушының түрлі орындау техникасына сүйеніп, өзгеріп отыруында. Міне, сондықтан да, бұл күйде де негізгі қайырма әр такттың екінші нотасына лига арқылы квинта интервалына секіріп отырғанын байқауға болады.



Үзінді

14 *p* *mf* *f* *сәл тездетте*

18 *f*

Жоғарыда айтқан қайырманың түрленуі дегеніміз, күй қайырмасының саға бөліміндеоктава арқылы лигамен а-ден а1-ге секіреді. Ал бұл өз алдына осы күйдің ерекше тұстарының бірі. Өйткені, октавалық секіру әр екі такт сайын қайталанып, күйдің ойнақы мінезін көрсетеді. Негізгі бөлімдегі қайырма мен саға бөліміндегі қайырманың соңы ортақ әдіс ие. Байқағанымыздай, секундалық d мен e, саға бөлімі e1 мен d1 ноталары өзара лига арқылы байланысқа түсіп, әр қайырманы қысқа қайырып отырады.

Үзінді

31 *p* *mf*

Күйдің оңай тартылмауы заңды, себебі қайырманың лига арқылы әр қайталауында қолдың пернеден шығып кету қаупі бар. Квинта немесе октавалық секірулер сөзімізді қуаттайды. Әдеттегі бір қалыпты жүретін күй формасының бұзылып, қол ырқына оңай түсе қоймайтын күрделі туындылардың «жаңылтпаш күйлер» деп аталуы да содан.

Мырзаның «Қыпың» күйі де күрделі әзіл күйлері қатарында. Күйдің сағадан басталуы да елең еткізеді. Төмен қағыстар күйдің ойнақы кіріспесі іспетті 2/4 өлшемінде 2 такт бойы өзгермей келе негізгі бөлімге көшеді. Мырза күйлеріне тән орындаушылық ерекшелік ретінде секундалық қайыру әдісін айтсақ болады. Бұл күйде де осы әдіс көзге түседі. Негізгі бөлімдегі e1 мен a2 аралығындағы күй сазы жалпы төрт рет тартылады. Яғни лига арқылы алма-кезек қағыспен екі рет және төмен қағысты жоғары жүріс арқылы тағы екі рет қайталанып, түрленіп отырады. Ендігі кезекте кварта интервалы негізінде төмен-жоғары сырғитын c1-f1, d1-g, e1-a1 тіректері оң қолдың әрбір екінші сегіздік нотасын жоғары қағыспен тартатын бөлігін айтуымыз керек. Әсте, бұл күйдің ерекше тұсы да осы жерінде. Мазак күй болғандықтан тартыс түсінігінде бұндай орындалу тәсілдерінің болатыны заңды. Аспаптық орындаушылықта қазақи әзілдесудің тәсілдерінің бірі ретінде осындай белгілі бір интервал негізінде лига арқылы сырғитын ноталық тіректер тізбегін айтсақ болады. Мырза күйдің осы жерінде де төрттік ұзақтықтағы d нотасымен қайырып отыратыны тағы байқалады.

## "Қыптың"

ойнақы



Мырзаның «Бәти қыз» күйі де тартыс үстінде шыққан әзіл күйлер қатарына жатады. Қыз бейнесін, оның сылқымдығын, жүрісін суреттейтін қағыс-тәсілдер бұл күйде де кездеседі. Әуелі орта буындағы 2/4 өлшеміндегі триольдердің b1-f1 тіректерінде толқынлатып басбармақ пен сұқсаусақтың іліп тартылуы жоғарыда айтқан қыз бейнесіне жігіттің реакциясы сияқты шыққанын буын екенін көреміз. Мұндай әдіс «жаңылтпаш» стиліндегі күйлерге де тән, мысалы сол Өскінбайдың «Жаңылтпаш» күйі де әр буынында триольдерге сүйенеді. Триольдік ұзақтықта тарту Құрманғазының «Байжұма» күйінде де кездеседі, дегенмен әзіл тартыс барысында белгілі бір күрделі не жігерлі не ойнақы негізгі қайырманы алар алдындағы дайындық іспетті есептеуге болады. «Бәти қыз» күйінде де ойнақы орта буынның негізгі қайырмасын тарту алдындағы триольдер соған айғақ.

## "Бәти қыз"

жылдам



Сыдық Райымбайұлының «Қаңғырып өттің, бейшара» (қыздың тартқаны) күйі де эротикалық астармен шертілетін Алтай күйшілік аймағының туындысы. Күйдің негізгі музыкалық мәтіні күй тақырыбынан хабар береді. Күй басы лигалар арқылы төменнен жоғары іліп тартыла басталады да, әрмен тіпті жаңылтпаш стилінде өрбиді. Күй барысында g1 ашық ішегін іліп, лигалар арқылы ырғақты бұзып тартады. Оны ноталық үлгідегі күйдің негізгі өлшемнің жоқ екенінен көруге болады. Басы 4/8 өлшемде басталып, 6/8, 7/8, 5/8 және 4/8 деп күй тұрақты бір өлшеммен ұзақ жүрмейді. Жаңылтпаш тектес қалыпта (форма) дегеніміз осы болар. Күйдегі кідіртп, тоқтау орындаушының актерлық шеберлігін көрсететін тұсы деп болжаймыз. Өйткені, қазақтың дәстүрлі музыкалық өнері, оның ішінде тартыс барысында орындалатын көңілді күйлердегі музыкалық паузалардың белгілі бір мағынасы бар. Ол жерде

орындаушы актерлық шеберлігіне сүйеніп, көзбен, ыммен қимыл жасауы мүмкін немесе қолдарымен сілтеп, келеке, т.б. әрекеттер жасауы да ғажап емес. Сол себепті, «Қаңғырып өттің, бейшара» күйіндегі люфт паузалар жоғарыда айтқан адами әрекеттерге кезек береді деуімізге негіз бар деп есептейміз. Ал, енді күйдің аңызына сүйенсек қыздың бұл күйде иық шығарып тартатын жерлері де бар:

*үзінді 1*

### "Қаңғырып өттің, бейшара"

(қыздың тартқаны)

орындаған Ғалым Сыдықұлы

Сыдық Райымбайұлы



Аңызында жігітті кекетіп, мазақ қылып айтылған қыздың сөздері осы үзіндіде түсінікті болады. G1, e1, c1 пернелеріне жасаған табиғи флажелеттер қыздың «бейшара, бейшара» деген сөзін елестетеді. Теріс бұрауда болғандықтан күйдің негізгі әуені астыңғы ішекте жүреді.

*үзінді 2*

### "Қаңғырып өттің, бейшара"

(қыздың тартқаны)

орындаған Ғалым Сыдықұлы

Сыдық Райымбайұлы



Сыдық Райымбайұлының тартыс үстінде шыққан күйлерінің аңыздары туралы жоғарғы бөлімде айттық. Міне, сол тартыста Сыдықтың берген жауабы - «Жалаң бұтым шерт, шерт» деп тартқан күйі (Қосымша Ә). Күйдің негізгі өлшемі тұрақты 4/8 өлшемде жүреді. Синкопалық ырғақ ойнақы тартылады. Құдды күй тақырыбын айтып тұрғандай. Жоғарғы қағысқа лигалар жиі алынатыны күйдің ойнақы мінезінен және жеңіл тартылатынынан хабар береді. Алтай күйшілік өңіріне тән бурдондық с нотасы күйді соңына дейін демейді. Теріс бұраудағы күйлерде әдетте әуен төменгі ішекте жүретіні тағы бар. Сондықтан бұл күй де ол үрдістен тыс емес. Әрбір фразаның соңы екпінді

төрттік ұзақтықтағы ноталармен аяқталып отырады. Яғни, күй сазы «шерт-шерт» сөзін айтқандай, орындаушы сөздің буынын күйге салады.

## "Жалаң бұтым шерт, шерт"

(жалаң бұтыңды ары тарт, далаң бұтым бері кел деп Сыдық күйшінің шерткені)

орындаған Ғалым Сыдықұлы

Сыдық Райымбайұлы

Ойнақы

бұрыңғы



Қыздың күйіндегі кідірістер бұл күйде де кездеседі. Және де d1-e1 секундалары лига арқылы сегіздік ұзақтықта жалғанып, үзіле қалғанын көруге болады. Яғни, әзіл күйлердегі люфт паузалар белгілі бір мағынаға ие. Ол – тартыс үстінде орындап жатқан күйіне кідірістер қосып, орындаушы өзінің актерлық қосымшаларын пайдалануындағы шеберліктің мән-мағынасы. Екі күйде де ым-ишараның белгілі бір ырғаққа сүйенген орындары бар екенін көруге болады. Аңызы өз құнарымен тыңдаушының құлағына жетіп, сонан соң осы екі күй («Қаңғырып өттің, бейшара», «Жалаң бұтым шерт, шерт») тартылса, онда әрбір қимыл, ырғақ және ым-ишаралардағы мағынаның әзілмен астасқанын сөзсіз аңғару қиын емес.

үзінді 2

## "Жалаң бұтым шерт, шерт"

(жалаң бұтыңды ары тарт, далаң бұтым бері кел деп Сыдық күйшінің шерткені)

орындаған Ғалым Сыдықұлы

Сыдық Райымбайұлы



- деп дәмбірасын лақтырып жіберіңізті...

Маңғыстауға аты шыққан күйші-сазгерлердің бірі – Құлшар Бахтығалиев. Құлшар Маңғыстау күй мектебін жетік меңгеріп қана қоймай, өз жанынан жиырмадан астам күй шығарған, күйші-композитор. Құлшардың тыңдаушыларға аса сүйікті, елге кең тараған күйлері, оның кемпір және қызбен күй тартысында туған «Қыз қамаған», «Кербез керік», «Ат жортақ», «Сық-сақ», «Кебіс қалған» күйлері Маңғыстау өңірінен асып, иісі, қазақ күй қорына

қосылған қайталанбас өрнекті, асыл туындыларға айналды. Құлшар күйлерін тыңдай отырып, оның өте күрделі амалдармен орындалатынын байқаймыз. Мұндағы орындаушылық мәнердің өзгешелігі, оң қол мен сол қол шеберліктерінің жоғары деңгейде дамуы, күйшінің асқан орындаушы болғанын дәлелдей түседі, тіпті оның өзіндік «Құлшар шалыс» деген әдісі де болған көрінеді. Қазақ күй қорында Құлшардың «Тілемсек», «Жап та, қымта», «Нар идірген», «Күйдім-жандым» сияқты т.б. күйлері сақталған. Құлшардың күйшілік мектебі — «қырық мылтық» мектебі деп те аталған [56].

*Тұрнайы, орындалуы ыңғайсыз, орындаушыдан айрықша күрделі әрі шеберлікті қажет ететін жаңылтпаш тектес күйлер қатарындағы күйлердің қатарында атақты «Түт, шіркін» күйінен анық көре аламыз.*

«Түт шіркін» («Сық-сақ» деп те аталған) – бұл күй жеңіл, ойнақы болғаныменен орындаушылық жағынан күйшінің техникалық мүмкіндігінің жақсы болуын қажет етеді. Маңғыстау өңірінің бұл туындысы жалпы 6/8, 9/8, 4/8 өлшемінде жүреді.

### Үзінді 1

#### "Түт шіркін"

Құлшар  
Орындаған С.Шәкірат  
Нотаға түсірген А.Жаңбыршы

Жеңіл, жүрдек

Жаппай

*Жүрдек келе жатқан әуен бірде жай, бірде қайта домбыра мойнының бастанқы тұсына қарай алынуы, орындап отырған кемпірдің кербездігін, қыз кезінде де оңай шағылатын жаңғақ болмағанын түсіндіріп отырғандай. Күйде жиі қолданылатын форшлагтар күйді әсерлете түсіп, тыңдаушының делебесін қоздырады. Басынан аяғына дейін лигалар арқылы өрбігендіктен, оң қол осы аралықта қатарынан бас бармақ арқылы жоғарғы қағыстарды қағып үлгеруін көреміз. Онымен қоса шегелеп отыратын ылғи төмен қағыстарды және пунктирлық ырғақтарды да байқаймыз. Қасындағы қарсыластарына «біліп қой», «сақ бол» дегендей сыңай танытады. Ал енді мына театрлық күй қойылымының әзілді, ұтқыр кезі бұл кемпірдің бір қағыспен үш дыбысты лига арқылы кезек-кезек алып отырып, оң қолының бас бармағын саусақтарының арасынан шығарып «Әрі ойнандар, шырақтар!» дегендей сілтеп-сілтеп жіберуі. Күйдегі әсем әуенге бұл әдістің керемет үйлесіп кетуі күйшінің ғажап шеберлігін көрсетеді. Және де арнайы осы бөлімінде жасағысы кеп отырған «саусақ сілтеу әдісін» жүрдек келе жатқан ырғақты баяулатып, тыңдаушыға*

қарап тұрып «зер салыңыз» деп маңыздылығын байқатуда. Ол дегеніміз, күйші шеберлігінің тек орындаушылығында ғана емес, тәжірибелі актерлығын да байқатады, яғни бұл күйде де комизмнің иісі сезіліп, әзілге де негізделгенін айтпақпыз.

Үзінді 2

### "Түт шіркін"

Құлшар  
Орындаған С.Шәкірат  
Нотаға түсірген А.Жанбырша

Жеңіл, жүрдек

Жаппай

Орта буынның екінші қайталауында е дыбысы тірек ретінде болып, үстіңгі ішекте әуен жүреді. Сонан соң көрсетілген негізгі тақырып кіші сағаның а нотасына дейін барып, с-f<sup>1</sup> тірегінде транспозиция арқылы тағы тартылады. Ал бірінші бөлімге байланыстырушы d-d<sup>1</sup> және a-d<sup>1</sup> ноталарын екі төмен қағыспен қағып-қағып үзбей өтеді. Сөйтіп, бастапқы бөлім осы жерде тағы бір қайталанып соңына жетеді. Құлшар бұл күйді өзі шығарған дейді жеткізушілеріміз, яғни тармақты (циклды) етіп осыншалықты асқан шебер қойылыммен ұсыну таңғаларлық жағдай. Сонымен, қазақтың әзіл-қалжыңын бұл күйде де байқадық. Әзілі ырғағында да, ерекше қиысқан дыбыстарында және актерлік шеберлігінде де айқын көрінеді. Бұл күй Т. Мерғалиевтің «Домбыра сазы» атты еңбегінде халық күйі «Келеке күй» деп берілген [41].

Ал орындаушыға қиындық туғазатын енді бір жаңылтпаштың нұсқасы Құлбай бақшының Өскінбаймен тартысы кезінде туған Өскенбайдың «Жаңылтпашы». Бұл күйде оң қолдың перне басу әдісі ерекше әр түрлі формада көрсетіледі.

# "Құлбай бақшының Өскінбаймен тартысы"

## Жаңылтпаш I

Құлбай

жүрдек

Нотаға түсірген Қ.Ахмедьяров

п v v п п v v

mf

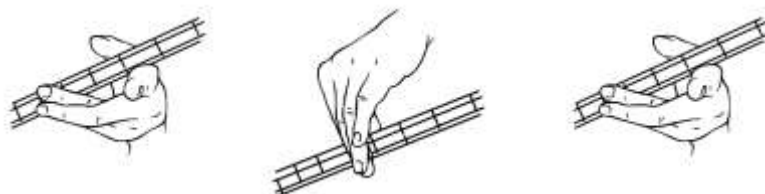
6

9

13

17

«Жаңылтпаш» күйі, бірінші әдіс.



21

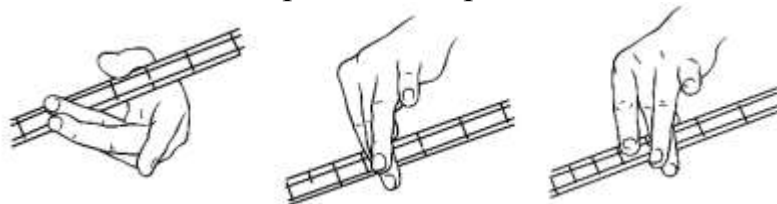
25

30

34

## «Жаңылтпаш» күйі, екінші әдіс

Күйді орындағанда бірнеше мәртеден іліп тартылатын  $f^1-c^2$ ,  $g^1-d^2$ ,  $b^1-f^2$ ,  $c^2-g^2$  тіректері күйдің екінші қайталауында өзгеріске ұшырайды. Мысалы,  $f^1-c^2$  екі рет іліп тартылған соң, үшінші ілу әдісі сол қолдың сұқ саусағы мойынның жоғарғы жағынан  $g^1-c^2$  басқышын іледі де, қайта сол кварталық басқыштарды 3-ші және 4-ші саусақтарымен бірге іледі. Осы тәсілмен әр биіктікте сол қолдың шеберлігін көрсек болады. Күй дамыған сайын бұл басу әдістері тағы да түрленеді. Төрт мәрте іліп тартудың үшінші және төртінші ілу кезінде орындаушы сол қолдың сұқ саусағы мен ортаңғы саусағын мойынның екінші бетінен кезектеп іліп тартқанын көреміз:



Саға бөлімінде оң қолдың сұқ саусағын домбыраны іле диагоналды қиып тарту әдісі жасалады:



Саға бөлімінен бас буынға жоғарыда көрсеткен пернені әдеттегі сол қолмен басу әдісі емес, оң қолдың сұқ саусағымен пернелерді a-d тірегіне дейін кезектеп басу тәсілімен орындалатынын да айта кету керек:



Күйшінің мақсаты жаңылдыру, яғни қарсыласы барынша жаттап үлгере алмайтын іс-қимылдарды жасайды. Сол себепті күйдің соңында бас буындағы  $e^1-a^1$  тірегін сол қолдың ортаңғы саусағымен  $a^1$  нотасын, сұқ саусағымен  $e^1$  нотасын домбыра мойынын саусақтар арасына орналастырып тартады. Жаңылтпаштың шарықтау шегі де осы болуы керек. Өйткені, әдетте қалыптасып қалған сол қолдың жүйке жүйелері бұлай басуда адам ырқына оңайшылықпен көне қоймайды. Одан әрмен сол қолдың ортаңғы саусағы  $a^1$  пернесінен  $c^2$  пернесіне сырғып, одан соң  $a^1$ -ден  $d^2$ -ге, кейін  $f^2$ -ге сырғып отырып сол пернелерде сол қолдың сұқ және ортаңғы саусақтарымен кезек-кезек іліп тартады.

Жаңылтпаш тобындағы туындылардың енді бірін 1963 жылы Кәдірәлі Ержановтың орындауынан жазып алынған **Қазанғаптың «Жаңылтпаш»** күйі Т. Мерғалиевтің «Домбыра сазы» (1972) атты еңбегінде жарияланған. Орындалуына қарасақ, күй бір ырғақты, басынан соңына дейін 5/8 өлшемде



екінші сегіздік нотаны лига арқылы алып, қолдың логикалық жүрісін бұзып, әуенді бірде төменнен жоғары, бірде жоғарыдан төмен жылдам дөңгелетеді.

## "Жаңылтпаш"

тезірек

Қазанғап



Кәсіби күйшінің ырқына оңай бағынбайтын саусақ басу әдістерін көруге болады. Мұндай күйлер тек тартыс үстінде шығатыны анық. Өйткені, жаңылтпаш өнері тек күй өнерінде емес, сөз өнерінде де қарсыласты ыңғайсыз жағдайда қалдырып, елдің алдында мазақ етіп, жеңуді көздейді [136]. «Жаңылтпаш» атты күйлер легін толықтыратын Қазанғаптың бұл туындысы үлкен қазына екені белгілі.



Жаңылтпаш күйлерінің қатарын толықтырып, қазіргі уақытта осы дәстүрдің жалғастырушысы кім дегенде күйші Надирбеков Жақсылық Рзаханұлын (1972 ж.) айтсақ болады. Қоржынында оннан астам әр түрлі тақырыптағы күйлерді кездестіруге болады. Атап айтсақ: «Құлақ күйі», «Тел бұрау», «Тартыс», «Секіртпе», «Тойға шашу», «Толғау», «Жаңылтпаш», т.б. [129] Біздің зерттеу нысанамызға Ж. Надирбековтың «Жаңылтпаш» күйі түсіп отыр. Өйткені, қазіргі таңда тартыс өнерінің бұрынғы үлгісінің оты өшкендіктен, яғни суырып салма күйшілік өнердің ұмыт бола бастаған шағында осындай «Жаңылтпаш» сынды күйлердің насихатталуы «күй тартыс» өнерінің баяғыдай қайта жаңғырып, дамуына мүмкіндік береді деп ойлаймыз. Сонымен, Ж. Надирбековтың «Жаңылтпаш» күйі:

*үзінді 1*

## "Жаңылтпаш"

Жаксылык Нәдірбеков



Күйдің басы белсенді басталып, бірден лигалық әдіспен тартылатын бөліммен жалғасады. Күй басынан аяғына дейін тұрақты 4/8 өлшемде жүреді. Негізгі бөлімдегі a1-c1 тірегінен басталатын сегіз такттық бастапқы әуен екінші қайталауында қиындай түсіп, сол қолдың ырқына оңай келмейтін сырғыта лига арқыла тартылатын секвенциялардың жиынтығы орындалады. Күй жылдамдығы тез болғандықтан орындаушының техникалық мүмкіндігі жақсы болуы шарт екенін көреміз. Орта буынында да, сағасында да негізгі қайырма бөлімі түйендеп отырады. Яғни, орта буынның соңы басында көрсетілген негізгі буынның күрделі сырғыту тәсілімен тартылатын қайырма бөлімімен жалғасып кетеді. Сағасы секвенция арқылы орта буынына тұрақтап, сол жерде жаңылтпаш мәнеріндегі негізгі қайырмасын қайталайды.

үзінді 2

## "Жаңылтпаш"

Жаксылык Нәдірбеков



Оң қолдың бас бармағы мен сұқ саусағының шатасып кетпеуі керек. Өйткені, күй барысындағы лига арқылы сырғытып тарту әдістері оң қолдың қағысына оңай бағына қоймайды.

Ал, енді Кәдірәлі Ержановтың авторлық «Қасқа-ау ана арада – қасқа-ау, мына арада» деген күйі де тартыс үстінде шыққанын жоғарыда айттық. Күй тілінен емеурін мағынасын түсіну шебер тыңдаушы мен күйшінің ғана жаратылысына тән екені белгілі. Міне, осы күйдің музыкалық тіліне мұқият мән берсек, күй тақырыбындағы сөздің өзі құлаққа естіледі. Құрманғазының «Аман бол шешем, амал бол», халық күйі «Ақсақ құланда» «Балаң өлді, Жошы хан», т.б. сол сияқты домбыраның сөйлеуі осы күйге де тән. Орындаушылығында сырт көзге көрінетін әдеттегі көркемдік орындау тәсілдері болмағанымен, күй мәтіні мазак күй екенінен хабар бергіш қасиетке ие. Оған күйдегі екі төрттік ұзақтықтағы ноталардың ыдырап, төрт сегіздік ұзақтықтағы ноталармен

өрілуінде деп есептейміз. Негізгі ойды әрбір такттағы осы үрдіс ашып тұр. Яғни, күй нотасына қарасаңыз «Қас-қау-ана-рада, қас-қау-мына-рада» деп, «қас-қау» сөзіне екі төрттік, «ана-рада, мына-рада» сөздеріне төрт сегіздік ұзақтықтағы ноталар түсіп тұрғаны анық байқалады:

## "Қасқа-ау, ана арада - қасқа-ау, мына арада"

жүрдек, әзілмен

Кәдірәлі Ержанов



Нұрғиса Тілендиев «Баламишка» - қазіргі заман композиторының туындысы болғандықтан, бұл күй де ерекше жаңалығымен келген көңілді күй. Әрине, татардың әуенінің негізінде шыққандықтан, сол елдің майда вариациялары бұл күйде айрықша көрініс табады. Татардың мерей-тойларының қандай жоғарғы көңіл-күйде өтетіні бізге мәлім.

Міне, күйдің басы  $c-g^1$  тірегін бірнеше қайталап шертіп, әншілеріміздің ән басында жоғарғы нотаны шырқап алғанындай күйдің негізгі бөліміне бірден кірісіп кетеді. Байқағанымыздай, әдеттегі бас буын,  $d-a$ ,  $g-d^1$  тіректерімен басталмайды. Оң қолдың ортаңғы (ортан терек) саусағын бас бармаққа қаққанда шығатын дыбыстар осы күйдің басын бастайды.



Ешқандай қағыссыз бірінші оң қол саусақтарының «шырт» еткен дыбысы, сосын сол қолдың төртінші саусағымен  $d-g^1$  дыбыстарын іліп  $c-e^1$  пернесін басып қалады. Осы жүйемен  $4/8$  өлшемде  $h-d^1$ ,  $d^1-f^1$ ,  $c-e^1$  пернелерінде лигалар арқылы іліп отырып әуен жүріп, әрі қарай дамиды. Бұл күйде бір қағыспен 5, 6 тіпті одан да көп дыбысты алуды байқаймыз. Домбыра мүмкіндігінің кең екендігіне және орындаушының қиялындағысын домбыраға салып оған тіл бітіруге болатындығына тағы көз жеткіземіз.

## Баламишка

Күйді орындаушы - Н.Тілендиев

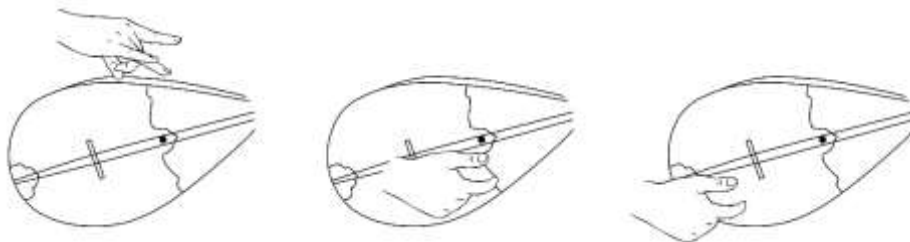
Нүргиса Тілендиев

*жылдым, шайытты*

Оң қолдың төрт саусағымен домбыра бойын, оның шанақтарын шертіп тарту әдісі «Баламишка» күйінің негізгі бір ерекшелігі:



Сол қол саусақтарымен іліп, ал қолмен бірде қақпақты, бірде шанақты қағып, тиектің артынан екі ішекті кезекпен іліп шертілуіне не дейсіз?! Асқан шеберлікті қажет етеді және кез келген күйшінің ырқына бағына бермейтініне көз жеткізіп отырмыз.



Вариациялар әр қайталануында әрқалай түрленіп отырады. Әдетте домбырада пернемен төмен сырғитын глиссандо бұл жолы жоғары қарай жүріп әуенмен ұштасқанын көреміз. Осындай көптеген түрлі тәсілдерді бүгінде бір күйде кездестіру, ондай тәсілдерді жалпы қолдануға болатыны жаңалық боп келгені рас. Жетісу өңірі көптеген ұлттармен тығыз қарым-қатынаста жатқан аймақ болғандықтан, мұнда тек татар емес қырғыздардың да септігі тиюі мүмкін. Мәселен, қырғыз халқында да қолды ойнату тәсілі ерекше дамыған.

Осындай факторлар төл өнеріміздің өз қолтаңбасымен жан-жақты ерекше белең алып дамуына септігін тигізері анық.

Оң қолдың сұқ саусағымен тиектің артқы бөлігінде екі ішекті кезек-кезек іліп тарту әдісі:



«Баламишка» күйі тыңдаған адамның езуіне еріксіз күлкі үйірілетіні практика түрінде дәлелденген. Бұл күй қанша шеберлікті көрсететін күй дегеннің өзінде астарында жеңіл ойнақы әзіл жатқанын көреміз. Мимика, түрлі қимылдар, әуеннің ерекше өзгеріп отыруы тыңдаушыға күлкі келтірмей қоймас. Сондықтан болар халық та бұл керемет туындыны жақсы бағалап, домбырашы жас буын да бұл күйді ерекші құмарлықпен осы уақытқа дейін сүйіп тартып келеді. Өйткені күлдіре отырып та ұрпағымыздың өз қара домбырасына деген махаббатын ашуға болады.

Айтқали Жайымов «Әзіл Ақжелең» - атына сай «Ақжелең» жанрында шығарылған жеңіл, ойнақы, әзілге құрылған күй экспромт, формасы жағынан еркін суырып салмалық жүйеде дамиды. Негізгі ырғағында Құрманғазының «Бұқтым-бұқтым» күйінің желісі алынған. Дегенмен, өзіндік жаңалық, ерекшеліктері бар. Кіріспесінде де жалпы күй ән бойына параллельді квартада жүріп отырады. Сондықтан да дәстүрлі күйлерде кездесе бермейтін 3-4 саусақтардың пернеге үздіксіз басылуы өзгешілік сипаты. Сосын оң қолда бір такт синкопалық қатынастардың кездесуі, бұрын-соңды болмаған бір тональдіктен екінші тональдікке жиі ауысып, құбылып отыруы күйдің әзілдігін айшықтай көрсетіп, тағы да ерекшелік сипатын танытады.

## "Әзіл Ақжелең"

тез, ойнақы



Тақырып (1 цифр) екі элементтен тұрады, оның біріншісі (1 цифр) әуен ойналуына байланысты түрлене өзгередіін кварталық интонацияда болады. Ал, 2 цифрдың екінші элементі басқаша биіктікте біріншінің өрістеуін жалғастыра түседі. Тақырып өрістеуіне лигаларды пайдалану аса оған ерекше бояу мен сымбат береді.



1 сағаның 3 цифрында тақырып әуені өрістей түседі, ладтық өрістеу құрамы міндетін атқаратын альтерация белгілері пайдаланылады.

4 цифр – 1 саға өзгерістермен қайталаңады, дыбыстық диапазон кеңі түсіп, терциялық ойын басталады: кіші терция және кішірейтілген терция, болмаса кіші терция және кіші секунда f-fis – дыбыстарының осы бөлімдегі өрістеудің негізін құрайды. Одан соң тақырып элементтері қайырылып оралып, 6 цифрдан әрі тағы да өзгерген түрде 1 саға қайтадан естіледі. Автор бұл шығармасында түрлендіру, құбылтудың асқан шеберлік өнерін көрсетіп отыр.

Әрі қарай бастапқы тақырып элементтері қайырыла оралып, біртіндеп өрби түсіп күй аяқталады.

Күй ауқымы әдеттегі дәстүрліктен ауқымды. 1 сағаның бөліктері үш дүркін қайталаңады және қайталануында жаңа бояуымен өзгере естіледі. Тақырып орта буынды да қамтиды.

Күйдің шарықтау шыңы бөлігінде қайталануына қарамастан, күй шағын құрылымда.

Сонымен қатар, автордың төкпе және шертпе күйлер ерекшеліктерін астастыра, қабыстыра білетіндігін қадап айту керек.

Өзінің ою-өрнек, әшекей бедерлерінің әртүрлілігімен, нәзік реңімен (нюанс) құбылып отыратын шертпе күй ерекшеліктерін А. Жайымов өз күйінде тамаша пайдаланған. Сөйтіп, дәстүрлі «Ақжелең» жанрында жаңаша кестеленген күй шыққан [130].

Жетісу өңірінде оның ішінде қазақтың дәстүрлі ән-күй өнерінде бәдік, күләпсан деген ән-күй атаулары кездесіп жатады. Жалпы көптеген Бәдік өлеңдерде әзіл-қалжың сипатты жолдары молынан кездеседі. Кейбір бәдік мазмұнында байырғы, ұмыт боп бара жатқан ескі ғұрып іздері сайрап жатыр.

Кейіннен тіпті эротикалық фольклорға бет бұрып кетуі Жетісу күйлерінің Бәдік күйлерінен аңғаруға болады. Соның бір жалғасы ретінде Жетісу стилінде шығарған Бауыржан Бекмұханбетовтің «Бәдік» атты төл күйі (Қосымша В). Күйдің құрылысына тоқталсақ, күйдің басы кіріспемен басталып, қыз шымылдықтың бір шетін ашып қана сығалап, қарап жатқанын суреттейді. Музыка тілінде ол фермата әдісімен көрсетілген. Кейіннен күйдің жалғасы бас буындағы он алтылық  $h^1$ ,  $a^1$ ,  $g^1$  ноталарын іліп тарту арқылы қыздың екі саусақ

бір тырнақ әдісін қолдана отырып, киіз үйдің сыртында отырған жігітке саусағымен көрсету арқылы бейнелеген. Ары қарай күйдің үстіңгі ішегіндегі саз әуені жігіттің ойнағаны, қызға жауап қайтаруы, қызды өзіне шақырғаны жайлы көрсетілген. Жалпы күйдің мазмұны бір-біріне деген жауап қайтаруы, қыздың қылықты қылығы, сүйкімділігі, ұялуы, еркелігі, жігітке көз қиығымен карауы т.б. күй тілінде айқын көрінеді.

## "Бәдік күйі"

Б.Бекмұханбет

The musical score for "Bedik kuyi" consists of four staves of music. The first staff starts at measure 1 and ends at measure 6. The second staff starts at measure 7 and ends at measure 11. The third staff starts at measure 12 and ends at measure 17. The fourth staff starts at measure 18 and ends at measure 22. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs.

Күйді орындауда актерлік шеберліктің маңызы да жоғары. Өйткені, сахна үстінде орындағанда Б. Бекмұханбетов өзінің орындаушылығынан бөлек домбыра шанағына тығыла жігіттің сығалағанын, басын изеп қызды сыртқа шақырғанын, қыздың менсінбей кербезденіп, мысқылдауын салғанын байқадық. Яғни, күй барысындағы ферматалар қимыл-ишараның аталған белгілері десек болады.

The musical score continues from measure 104 to measure 126. It consists of five staves of music. The first staff starts at measure 104 and ends at measure 109. The second staff starts at measure 110 and ends at measure 115. The third staff starts at measure 116 and ends at measure 121. The fourth staff starts at measure 122 and ends at measure 125. The fifth staff starts at measure 126 and ends at measure 130. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and slurs. A "rit." marking is present at the end of the fifth staff.

Яғни Бәдік күйдің желісі жігіт пен қыздың тартысы. Қорыта келсек, Жетісу күйшілік өнерінің жалғасы ретінде, осы бір жанр болып қалыптасқан «Бәдік күйі» Қазақтың дәстүрлі күй өнерінде тайға таңба басқандай орын алады деген сеніммен өз жалғасын 21 ғасырға нық қадаммен күй мұрасына жол тартты.

Бұл бөлімде Қазақстанның әр күйшілік-орындаушылық аймақтарының күйлерін талдай отыра әзіл күйлерге тән белгілер анықтауға тырыстық. Жоғарыда көрсетілген ноталық үлгілердегі музыкалық белгілердің тегін емес екенін ұнтаспалар мен видеонұсқалардағы күйші-композиторлардың орындауына және өзіміздің тәжірибемізге сүйене отыра жіті талдап, көрсетуге әрекет жасадық. Көргеніміздей, әзіл тақырыбының мазмұнын түсінерде ең әуелі оның негізгі музыкалық тіліне сүйенгеніміз жөн. Яғни, күйдегі қол ойнату әдіс-тәсілдерсіз оң қолдың қарапайым қағыстары мен қайталауға негізделген тұтып, іліп, сырғытып, т.б. ырғақтармен күйдің логикалық формасын бұзып тартудағы астарынан әзілдің нышанын көре білуді айтып отырмыз. Сонан соң, музыкамен қатар күйдің маңызды бөлігі ретінде көзге түсетін орындаудағы оң қол, сол қолдың небір ойнату тәсілдерін айтуға болады. Олар: қайшылап тарту, қиып тарту, перне бойымен оң қолды толқындатып және саусақтармен теріп тарту, іліп тарту, теріс тарту, сол қолмен іліп тарту, сүйретіп тарту, орап тарту және де мимикалық актерлық шеберліктер, нұсқау, сілтеу, дене мүшелерімен емеурін етіп тарту, т.с.с. небір үлгілерін мысал қып келтіре беруге болады.

Домбыра орындаушылығындағы тартыс, бәсеке барысында адамның бойынан табылған тапқырлық бүгінгі күні жоғарыда айтылған орындау әдіс-тәсілдерін бір арнаға жинауға мүмкіндік беріп отыр. Және де әзіл күйлерге тән өзіндік орындаушылық әдіс-тәсілдердің де өз алдына бөлініп шығып, оларға толық анықтама беруге септігін тигізді. Талдау бөлімі Жетісу, Алтай, Қаратау, Сыр, Маңғыстау, Бөкей, Ақтөбе (Қазанғап), Арқа, т.б. күйшілік-орындаушылық мектептерді толық қамтыды деп есептейміз.

Жаңылтпаш және жаңылтпаш тектес күйлерді талдауда олардың музыкалық формасының ұқсас және әрқайсысының өзіне тән белгілері көркемдік-музыкалық мәтінімен айқындалды. Бірі күйді тартуда логикалық жүрісті төменнен жоғары немесе керісінше ары бері ойнатса (Қазанғап «Жаңылтпаш», Мырза «Сыр жаңылтпашы»), екіншісі қол ойнату тәсілдеріне сүйеніп, тыңдаушының не көрушіні визуалды алдап, иллюзия жасайды десек болады (Өскінбай «Жаңылтпаш», халық күйі «Жаңылтпаш-сайқал»). Негізгі мақсаты шатастырып, күйді қайталап бере алмайтын мәнерде тартып және оны қайталап беруін талап етуі – бұл жаңылтпаш күйлерге тән ережелер деуге болар.

Бөліп айта кететін дүние – ол күйдегі эротикалық астар (емеурін) мен белгілер. Қыз бен жігіт арасында орын алатын мұндай күйшілік-орындаушылық үрдіс соңғы ғасырдың жаңалығы емес екені белгілі. Қазақтың домбыра орындаушылығы дамуының шарықтау шегін белгілей алсақ, онда осы категориядағы күйлер сол кезден бастап үлкен аудиторияға шықты деп санауға болады. Өйткені, аспаптық өнерде әзілдесу, күлдіру, астарлы әзілді ой тастау өнердің басқа салаларын айтпағанда, аспаптық музыкада орындаушылықтың



дамыған шыңында басқа да күй бағыттарымен қатар тұрары орындалу күрделілігіне байланысты сөзсіз заңды екені анық.

### 3.2 Әзіл күйлердің орындалуындағы көрнекілік белгілері

Түрік халықтарының барлығында дерлік өнер бәсекесі халықтың делебесін қоздырып, рухани қажеттілігін өтейтін құбылысқа айналғаны анық. Өнердегі бәсекелестіксіз мәдениеттің дамуы да екіталай. Ол жөнінде ХХ ғасырдың атақты философы Й. Хейзинганың мына сөзімен келіспеске болмас: «идея благородного соперничества является одним из мощных импульсов культуры. Без определенного поддержания игровой позиции культура вообще невозможна»[99]. Мысалы, тәжік, өзбек халықтарында ұрмалы *дойра* аспабымен тартысу өнері өте жақсы дамыған. Екі орындаушы бірін-бірі қиын ырғақтармен шатастырып, тіпті аспаптарын аспанға лақтырып, оны қағып ала белгілі бір импровизациялық шығармасымен сабақтастыра орындайды. Тіпті, бір емес үш дойраны қатар ұрып, елді таң қалдырып отырады. Әзірбайжанда саз аспабымен ақындығын сүйемелдейтін *ашыктар* да халықты өзінің сөз тапқырлығымен, актерлық шеберлігімен қатар, саз аспабындағы қимыл-әрекеттерімен сүйінспеншілігіне ие болып отырған. Сол сияқты түріктерде де *дейшме* жұмбақ айтысында ерніне ине тіреп айтысу дәстүрі сақталған. Яғни, өзінің шеберлігін дәлелдеу үшін ел алдында еріндік сөздерді айтамын деп ернін қанатып алмай толық айтып шығу керек болады. Цирк өнеріне тән күрделі элементтердің ұлттық музыкада да көрініс табуы орындаушылық дәстүрдің кемелдігіне жетіп, белгілі бір дәрежеде дамығандығының айғағы. Міне, домбырадағы әзіл тақырыбындағы күйлерді орындауда тек тыңдау ғана емес, сонымен қатар құрамдас бөлігіне кіретін визуалды іс-әрекеттердің де күй тақырыбын ашуға септігі мол екендігін айтқымыз келеді. Өнертану докторы Сәуле Өтеғалиева бізге берген сұхбатында мынадай оқиғаны айтып берді: «90-шы жылдарда Маңғыстаудан күйші Сержан Шәкіратов ағамызды Алматыға күйлерін жазып алуға алып келдім. Студияға кіргізіп Құлшардың «Кербез керік», Есбайдың «Бөгелек», т.б. сол сынды қол ойнату дәстүріне байланысты күйлерді жазып алмақшы болдым. Бірақ, Сержан ағамыз «өзім жалғыз, адамдар қарамай ма?» дегендей сыңай танытты. Сонда сенесіздер ме, Сержан ағамыз тыңдаушы халықсыз қол ойнататын күйлерін тарта алмай шықты. Ал, ол дегеніміз оң қол, сол қол шеберлігіне негізделген күйлерді тыңдаушы, көруші халық болмаса, біріншіден орындаудың маңызы да жоқ, екіншіден күй тақырыбын ашудағы құрамдас бөлігі екендігінде деп түсіну керек. Яғни, орындаушы дәл сол күйлерді сермейтін жерінде қолын сермемесе күй өзінің негізгі мінезінен айырылып қалатындығында». Сондықтан, қазақ халқының әзіл күйлерін орындауда төмендегі әдіс-тәсілдердің маңызына тоқталып өткенді жөн көрдік.

Күйді қолдың түрлі қимылдарымен әзілді ету кең таралған тәсіл. Әсіресе, тартыс кезінде орын алатын әдіс – қарсыласына өзінің шеберлігінің деңгейін көрсету мақсатында немесе жаңылдыру ниетінде көп қолданылады.

Күй әуеніндегі белгілі бір ырғақтар немесе қағыстар бірнеше рет қайталанатын жерінде, орындаушы тыңдаушының танданысына ие болу, көңілін көтеру үшін сол сәтте қолдарын түрлі құбылтуға әрекет жасайды.

Біз бұл жерде екі қолдың сан түрлі әрекет жасауын екі бөлек қарастырғанымыз жөн:

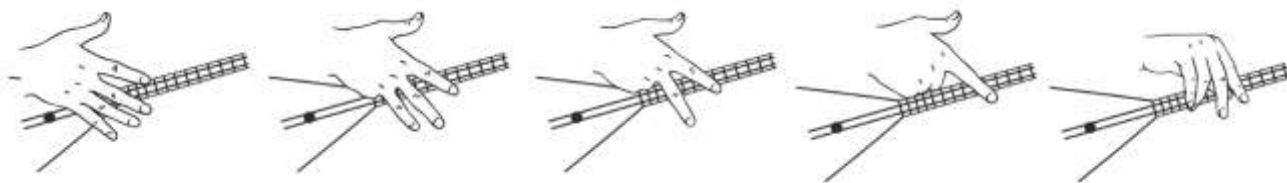
- Оңақай адам үшін оң қолдың негізгі қызметі қағыс алу,
- Сол қолдікі – перне басу екені белгілі.

Осы орайда **оң қолдың шеберлігін көрсететін күйлер тізбегіне** талдау жасап көрелік.

Құлшардың «Кербез керік» күйі:



«Кербез керік» күйі, бірінші әдіс.



Бұл күйдің мәтінінде көрсетілген буыны негізгі қайталанып отыратын қайырма буыны. Басынан соңына дейін осы буыны 4-5 рет тартылса, сонша рет оң қолдың әрқилы әрекетін көруге мүмкіндік береді. Яғни,  $g^1-d^2$  тірегінде төменгі ішектегі  $g$  нотасын іліп тарту кезінде оң қолдың алдымен төртінші саусағынан бастап бірінші саусағына дейін мойын бойымен кезек-кезек іліп тарта жүргізіледі.

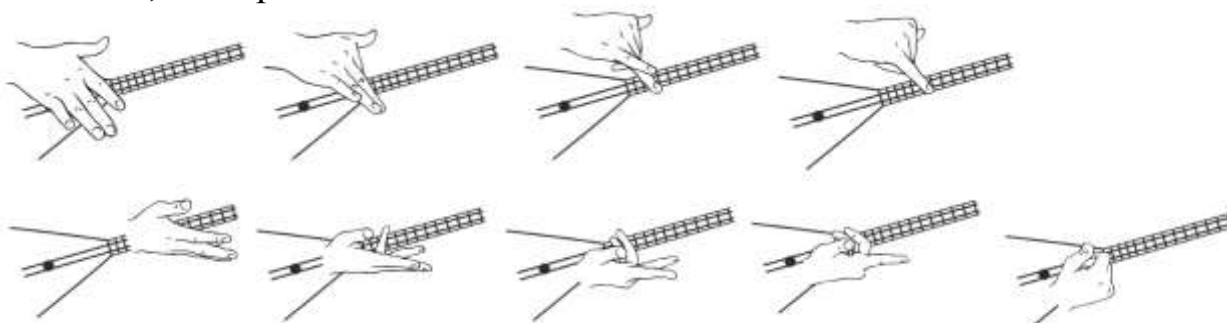




«Кербез керік» күйі, екінші әдіс.



Екінші ретінде сұқ саусақ пен ортаңғы саусақтың қиып тарту үлгісін көруге болады. Үшінші қайталауында керісінше оң қолдың бірінші саусағынан бастап төртінші саусағына дейін іліп тартып, мойыннан кері төмен қарай қайтқанда алақанды аша отырып, төртінші саусақтан бірінші саусаққа дейін қайта тізбектеп, іліп түседі:



Төртінші қайталауы да оң қолдың буынын әрі-бері қайыра толқынлатып тарту әдісіне сүйенеді:



Мінеки, күй суырып салмалыққа негізделген өнер десек, бұл тұста орындаушы шеберлігі мен қиялының кеңдігіне қарай оң қолды түрлендіре беруіне болатынын да білген жөн. Бірақ, дегенмен бізге дейінгі үлкен күйшілердің көрсеткен нұсқалары осы демекпіз.

Қазақ күйшілігінің даму кезендерінде тартыс өнері адам мүмкіншілігінен тыс немесе санаға оңай кірмейтін орындау тәсілдерінің пайда болуына әкелді. Күйшінің негізгі қаруы оң қол мен сол қол десек, келтірген мысалдағы күйлер күйші қолдарының ғажап өзгерістерге үздіксіз түсе алатынын дәлелдейді.

Күйшінің күйді дене мүшелері және қосымша құралдармен тартуы - әсте ол да бір өнер. Әрине, әзілге негізделген өнер. Аяғының бәшпайымен тартып, күй тартыста жеңді дегенді қазақ халқының күйшілік аймақтарының көпшілігінде кездестіреміз. Мысалы, Ахмет Жұбановтың, «Ғасырлар пернесі» еңбегінде Тәттімбеттің сан мәрте қызбен тартыс кезінде осы әдісті қолданғанын көреміз. Одан бөлек Сыр өңірінде Әлшекейдің қызбен тартысы да осы тектес [58]. Тіпті, өкшемен тартқан Тәттімбеттің «Өкше күйі» көрсетілген [47]. Ұстарамен домбыраның ішектерін қиып алмай тарту да қазақ күйшілік даласында тараған ерекше бәсеке өнері деуге болады.

Мергенбайұлы Ыбырайымхан күйші ақсақалдан мынадай деректер жазылды: «Әкеміз Мергенбайдың ең үлкен ұлы – Нұрмұханбет, одан кейін Бекмұханбет. Екеуі де шебер күйші болатын. Бір күні Нұрмұханбет жартыдан (руы, ұлы жүз ішінде) шыққан Ақбайдың Нұрғожасымен тартысқа түсіпті. Негізгі шарт бойынша ішекке тигізбей пышақпен тарту керек болыпты. Міне, сол кезде Нұрғожа пышақпен тартып, кезек Нұрмұханбетке келгенде «сен пышақпен тартсаң, мен ұстарамен тартамын» депті. Сөйтіп, тартыс соңында Нұрмұханбет домбыраны аяғымен тартып, жеңіске жеткен екен» [73].

Қазақ - сөзге тоқтаған халық. Күй тілінде ақтарыла сыр шертілсе, қазақ халқы күйдің айтпақ ойынан маңызын таба білген десек, артық емес. Күйші ел алдында отырып күй тартқандықтан, оның көздері, бет-әлпеті, аузы, қасы, шаштары, денесінің өзі де күйшінің эмоциясынан хабар береді. Сол себепті, әзіл тақырыбында күй тартқанда да, адамның аталған мүшелерін **актерлық шеберлікпен** қолдануға болады. Өйткені, бізге белгілі Шашубай әнші ән айтқанда, бет терісін төбесіне түйіп, әнін бастап кеткен соң ұзаққа шыдамай екі беті салп етіп екі жаққа түскенде халық ду күліп, әзіл әндерге қошемет көрсетіп отырады екен.

**Домбыра аспабын қосымша өзге музыкалық аспап ретінде қолдану** да қазақ халқы үшін таңсық дүние емес. Өйткені, домбырадан бөлек көнеден келе жатқан қобыз аспабының өзі бізге үш музыкалық аспаптың қызметін беретінін білеміз. Олар: ысқышты, шулы және ұрмалы аспаптар. Яғни, қобызды қияғымен ысқышты аспап ретінде; сілқу арқылы бойындағы майда темірлерден асатаяқтың дыбысын беруі; бетіндегі тері қаптамасын ұрудың арқасында ұрмалы аспап ретінде қолдануға болады; Міне, сол сияқты домбыра аспабын да ұрмалы аспап ретінде қолдануға болатынын қазақтың күйші-композиторларының көпшілігінің шығармашылығынан көреміз. Мысалы, Тәттімбеттің «Айдос» күйі, Н. Тілендиевтің «Баламишка», Өскінбай «Жаңылтпаш» күйлерінде домбыраның бет қақпағын, шанағын соғу арқылы домбыраның ұрмалы аспап ретіндегі қырын көруге болады.

Күй тартыс өнерін **пародиялық өнермен** тығыз байланыстыруға болады. Өйткені, әр қарсылас күйші бір-бірінің күйін айнытпай қайталап беруі, оған қоса әзіл үшін тарту әдісін, қағу, отырысындағы мәнерін көрерменге қайталалап көрсеткенде, пародияның әр түрлі үлгісін көретініміз анық. Тіпті, мынадай да ойын түрі болғанын байқаймыз: Таласбек Әсемқұловтың жоғарыда көрсетілген мақаласында («Домбыраға тіл бітсе») мынадай дерек келтіріледі: Белгілі

күйшілердің күй тартысынан кейін, сол ауылдың жастары өздері домбыра ұстап, әлгі тартысып кеткен екі күйшінің барлық іс-қимылдарын салып, өзара ду күлкіге айналдырған.

Бізге дейін Өскінбай Қалмамбетұлының көптеген күйлері жетті. Соның ішінде түркіменнің Құлбай деген бақшысымен болған тартысы нағыз пародия деуге болар. Төрт түрлі жаңылтпаш жетті. Бірін Өскінбай тартса, бірін Құлбай тартты. Төрт түрінде де ортақ орындаушылық әдістер кездеседі. Бұл дегеніміз екі орындаушы өздерінің сазында жаңылдыра тартқан қол ойнату тәсілдерін бір-біріне қайталап беріп отырғанын айтады. Яғни, Өскінбайдың жасаған тәсілін Құлбайдың ойнату нұсқасында, және керісінше Құлбайдың тартысын Өскінбай қайталап беріп халық алдында пародияның аспаптағы үлгісін көрсетті демекпіз. Тартыс - пародиямен сабақтас. Ел алдында домбырашы қарсыласын салып жеңеді немесе сала алмай күлкіге қалып ойсырай жеңілуі мүмкін. Сондықтан, актерлық шеберлік аспаптық музыкада, оның ішінде қазақтың домбырадағы тартыс өнерінде маңызды орынға ие.

**Әзіл-қалжың күйлердің орындаушылығы жайында сөз қозғағанда домбыраның пернелік жүйесі маңызды қызмет атқаратыны анық. Өйткені, күйшінің шығарған әуенінің қаншалықты әдемі болатыны тікелей перненің байлануынан білінеді.** Әрине, әр өлкенің, тіпті, әр күйші-композитордың өзіндік пернелік жүйесі болған. Олай дейтініміз, бұрындары күйшілер өз аспаптарын бірі өзі жасап, бірі сол кездегі шеберлерге жасатты дегеннің өзінде домбыраға пернелерін байлау процесі күйшілердің өз қолынан өткен. Ал, ол дегеніміз бүгінгі күнге жеткен авторлық пернелер (Сейтек, Қашаған, Сарыарқа, Түркімен, Оғыз, т.б.) немесе тартыс кезінде қолданылатын қосымша пернелердің (кәдесіз перне) тууына себеп болды. Бұған дейін домбырадағы перне мәселесіне зерттеуші ғалымдар - Б. Каракулов, Б. Мүптекеев, А. Алина және В. Шукенова тоқталған болатын. Б.Мүптекеевтің диссертациялық еңбегінде жылжымалы перне мәселесі жан-жақты қарастырылған болатын. Ол: «Болат Қарақұловтың айтуынша барлық аймаққа ортақ домбыра мойнында жылжымайтын тұрақты пернелер *ля*, *до*<sup>1</sup>, *ре*<sup>1</sup>, *ми*<sup>1</sup>, *соль*<sup>1</sup>, *ля*<sup>1</sup> болса, енді аспаптың бас буынындағы *ля* мен *до* аралығындағы *си*<sup>б</sup>, *си* пернелері, орта буындағы *фа*<sup>1</sup>, *фа*<sup>#1</sup> пернелері домбыра мойнында аймақтық ерекшелікке байланысты әр күйшінің домбырасында әрқалай орналасады» [131].

А. Сейдімбеков пен Т. Асемқұлов сияқты белгілі зерттеушілер домбыра пернелерінің дәстүрлі атауларын көрсетеді. Берілген перне атауларының арасынан «авторлық» пернелерді де табамыз. Ол дегеніміз әр орындаушы өзінің домбырасының дыбыстық қатарын қадағалап, шығармаларында өзіндік жаңа қосымша пернелерді енгізген, мысалы: Сейтек, Өскенбай, Дайрабай, Құрманғазының «Сарыарқа» пернелерін айтуға болады.

В. Шукенованың Махамбет Өтемісұлы жайындағы мақаласында Батыс күйшілік мектебінің пернелік жүйесін көрсете отырып, Махамбеттің домбырасында орналасқан он бес перненің дыбыстық қатары «домбырасының мойнында алшақ орналасқан пернелер арасында байланған перне іздері қалса,

саға аймағындағы *силь*, *до#* пернелері босатылып, жылжымалы болғандығын байқатады. Ақын домбырасының мойыны мен кеудесі аралығында перне көлеміндей ойық орналасқан, аталмыш *бейтарап* перне күйшінің күй мұрасының барлығында кездеседі. Ақын домбырасында бұл биіктікте орындау қиындыққа соқпаса керек, себебі аспаптың мойыны мен кеудесі қосылатын жер жіңішке болып, орындаушылық техникаға кесірін тигізбеген сыңайлы» [131, 81 б.].

### Ерекше перне тағу үлгісі



«ляь–ля, *до#-ре*, *фа#-соль*, *ляь-ля* бірге орналасып, екінші октаваның *силь*, *до#* пернелер жылжымалы болып көрсетілген.

Ендігі мәселе, Махамбет домбырасындағы байланған соңғы перне *до#* пернесінің тағылу ерекшелігінде. Аспап мойынының ортасынан тесіліп тағылған бұндай перне байлау түрі зерттеушілердің еңбегінде атау алмаған. Осы тұрғыда Махамбет домбырасы құрылымы жағынан күрделі аспап болып табылады [131, 81 б.].



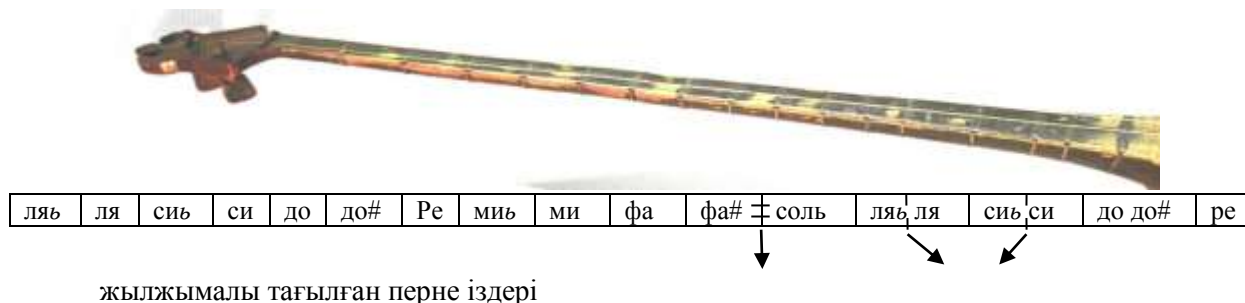
Динаның домбырасындағы 15 перненің *ля-силь*, *до#-ре*, *ляь-ля* бірге орналасып, *силь*, *соль#*, *силь* пернелерінің жылжымалы болып, *ляь*, *силь* пернелерінің қасында пернелер тағылғанын көруге болады.

Сейтектің домбырасының пернелік жүйесі бітімі жағынан көне домбыраларға ұқсап, он бір пернеден тұрады.



Дегенмен, Сейтек домбырасының мойыны ескіріп, перне ораласуын жүйелендіруде қиындық туғызуда. Аспапты шертіп, күй құлағын келтіру арқылы айқындалса керек. Әйтседе ре-миь, ляь-ля пернелерінің бірігіп орналасқанын айқын көруге болады.

XX ғасырдағы төкпе дәстүрінің көрнекті өкілі Ахмет Жұбановтың домбырасының дыбыс қатары төмендегідей:



А. Жұбановтың домбырасының мойнында орналасқан он алты перненің фа# пернесі жылжымалы, сағадағы ляь және сиь пернелерінің ізі анық көрініп, до және до# ноталары бірігіп орналасқанын байқаймыз.

В. Шукенова зерттеу нәтижесінде мынадай тұжырым жасаған: *«Қорыта айтқанда, жалпы Бөкейлік домбырашылардың аспаптарының пернелік жүйесін зерттеуде бұл аймақта тұрақты ля, си, до, ре, ми, фа пернелері бекітіліп, басқа дыбыстар жылжымалы болып келетіндігі анықталды. сиь – Бөкейлік домбыра аспабына тән «сарыарқа» пернесінің жылжымалы болуы жалпы аймақтық құбылыс. Бұрын соңды байланған перне іздерінің қалуы күйшілердің домбыра пернелік жүйесіне, осыдан туындайтын дыбыстық қатарына айрықша ден қойғанын аңғартады».*

**Перне байлауына өзгеріс енгізу арқылы әзілге қол жеткізу домбыра дәстүрінде бар дүние. Бәрімізге белгілі күйші-домбырашылар өз домбырасының пернесін өздері байлап, тіпті ағаштан шауып домбыраның өзін де жасап алатын десек, тартыс кезінде қосымша перне байлап, домбырадан әдеттен тыс оқшау дыбыстар шығаруы заңды деп есептейміз. Ол жөнінде зерттеуші, ғалым Т. Әсемқұловтың «кәдесіз перне» жөнінде жазған мақаласынан жоғарыда көрдік. Яғни, *кәдесіз перне тікелей көрерменнің көңілін көтеріп, тартыс үстінде жаңылдырып, мазақ ету мақсатында қолданылған перне екенін көреміз.* Одан бөлек домбырада «қашаған», «түркімен», т.б. пернелерді көруге болады. Мұндай перне байлау түрі бір күйшілік өңірдің күйшілерінің бәрінде де болады дегеннен аулақпыз. Әлі де зерттеуді қажет ететіндігін көреміз. Дегенмен, шеберлік пен тапқырлықтың көрсеткіші ретінде орындаушының осындайда да қыры болғанын атап өткен жөн.**

А. Сейдімбектің «Қазақтың күй өнері» еңбегінде Тоқаның қызбен тартысында тіпті **домбыра пернелерін бәкімен тіліп, мойнынан ысырып тастап, пернесіз күй тартып жеңген деген дерек келтіріледі [40].** Яғни,

ладсыз күй тартты деген сөз. Тартыс үстінде барлық айла жарамды десек, бұл да домбыра пернесін бұзып тартудың бір үлгісі демекпіз.

Т. Мерғалиев Сейтек күйлері мен оның шығармашылығы жайында айтқанда, домбыраға қосқан Сейтектің жаңалығын былай айтады: «... Сейтектің домбыраға енгізген жаңалығына келсек, - ол өзіне дейінгі қазақ күйшілерінде болмаған домбыраның «шайтан тиегі» мен бірінші пернесі арасына қосымша перне тағып, сол пернені өз күйлеріне кеңінен пайдаланады. Бұл қазірде «Сейтек перне» аталып кетті. Мұның өзі Сейтек күйлерінің түрікмен музыкасымен байланыста екендігін көрсетеді. Өйткені күйлердің аталмыш пернені түрікмен дутаршылары негізгі перне ретінде қолданады» [121].

Аты «кәдесіз» болғанымен, бұл перне мүлдем қолданылмайды деген пікір тумаса керек. Жоғарыда айтылған жылжымалы пернелер турасындағы зерттеулерден кейін біз де мынадай болжам айтуымызға негіз бар: Т. Әсемқұловтың «кәдесіз перне» деп атап кеткен домбыраның жоғарғы саға тұсындағы перне тартыс кезінде күйшінің қосымша пернелерді жылжыту арқылы немесе қосымша өздігінен байлап тағуының нәтижесінде қолданысқа енген демекпіз. Өйткені, перненің жылжымалы болуы тартыс барысында осындай тәжірибелерге, тәуекелге баруына мүмкіндік береді. Басты мақсат жеңу. Оған қоса, күйші өзінің ойындағы сазының жоғарыда келтірген қосымша пернелерді қолданса ғана ойдағыдай шығатынын сезуі мүмкін.



Сурет 1 - Т. Әсемқұловтың жеткізген терминологиясы



Сайдалы сары Тоқа қырғызбен тартысында қомуздың пернесіз екенін көріп, тіпті, бәкісімен пернелерді тіліп, алып тастағанын айттық. Сол сияқты Өскінбай да түркіменмен тартықанда пернесіз тартқанын білеміз. Ол да өз алдына домбырадағы пернелік жүйенің өзгеруін байқатады. Өйткені, мүлдем перне тағылмаған домбырадан өзгеше дыбыстарды естуге болады. Пернелік жүйедегі мұндай өзгерістер әдетте тартыс үстінде шеберлікті көрсетіп, елдің көңілін көтеріп, жеңу үшін болғандықтан, біз бұл жерде әзілдің көптеген нышандарын көреміз.

Әзіл-қалжың күйлерді зерттеуде тіл мамандарымен де кеңесуге тура келеді. Өйткені, күй тақырыбы мен оның аңызы сөз өнерімен тікелей байланыста жүреді. Айтыс өнерінің қазіргі таңдағы барлық түрлерінің аналогтары күй тартыс өнерінде де кездесетінін жоғарғы бөлімдерде айттық. Яғни, әзіл-қалжыңға негізделген айтыс өнері болса, әзіл-қалжың тартыс үлгісінің де болуын меңзейді. Қазақ халқы қашан да сөздің түп төркініне, астарына, мәні мен мағынасына ерекше назар салған. Сөз күдіреті мен сөздік қорымыздың байлығы үшін әрдайым мағынаға толы сөздерді қолданған. Қандай сөзді алып қарасақ та, өзіндік мағынасы мен терең астары ой түбінде жатады. Сөздің шығу тарихы, шығу тегіне мән бермесек те, зерттей келе көп нәрсені аңғармай жүргенімізді байқаймыз. Мәселен, күлкі, әзіл, қалжың деген сөздердің астарына бұрындары үңіліп көрмеппіз. Бірақ зерттеудің нәтижесінде қандай сөз болса да белгілі мақсатта туындайтыны, қажеттіліктен сөздердің қолданысқа ие болатындығына көзіміз жетті. Сол себепті де, қазағымыздың «әзіл» және «қалжың» деген екі сөзінің ара-жігін ажыратуға тоқталуымызға бірнеше себеп бар.

- біріншіден, бұл сөздер тұрмыста жиі қолданылады;
- мәні мен мағынасы бір-біріне жақын болғанымен, қандай айырмашылығы бар екеніне көңіл бөлу қажеттілігі туындайды;
- бұл құбылыстың түп-төркіні қайдан шыққандығын айқындау қажеттілігі бар;
- бұл сөздерге этимологиялық талдау жасау қажеттілігі де туындап отыр.

Қазақтың күнделікті тұрмысындағы әзіл және қалжың туралы түсініктері сан алуан. Әзіл мен қалжың екеуі екі бөлек нәрсе. Әзілді қалжың немесе қалжыңды әзіл деп түсіну қалыптасып кеткен қағида болғанымен, оның астарына үңілсек айырмашылықтарын байқаймыз. Сондықтан сөздің жүйесіне мән беру аса қажет. Қолдану барысында, сөздердің орынды жұмсалуды сауаттылыққа алып келеді. Сондықтан сөзді түсініп қолдану, астарына назар салу, өз жүйесімен пайдалану, ретімен жұмсау халықтың даналығын, шешендік тапқырлықтарын байқатады. Қазақ – тілі бай әрі уытты, сөзден жеңілмеуге тырысқан шешен халық болғандықтан, сөздердің мағыналы жұмсалуды заңдылық. Әрбір пайдаланған сөздердің тәрбиелік мәні, көпшіліктің айтар ойына жарасса – жетістік, деп бағаланды. Әзіл, күлкі жайында сөз қозғасақ көз алдымызға сөзсіз әзіл-сықақ театрларының ойыншылары, актерлер, халыққа жалпы мағыналы күлкі сыйлайтын театрлар ойға оралады. Сатириктердің де жазып қалдырған әзілдерінің нақты айтар ойы болса, қоғамға ой тастаса еш

уақытта мағынасын жоймайтындығы белгілі. Бірінен бірі естіп, ауыз әдебиетіндегідей ұрпақ жадында сақталады. Осы ұғымдардың нақты этимологиясын саралап көрелік. Сөздің шығу тегіне қарап отырсақ, қазақ ешқашан сөзді мақсатсыз қолданбағанын көз жетізуге болады.

**Әзіл** – «әз» сөзі негізгі мағына жағынан, «жұмсақ», «сыпайы», «игі» деген сөздермен сәйкес келеді. «Зіл» - ауыр деген мағынада. Шығатын қорытынды, ауыр, айтылуы көңілге тиетін әңгімені, болмаса адам бойындағы кемшілікті, олқылықтарды жұмсақ, сыпайы түрде жеткізу. Бұл жерде де асқан тапқырлық қажет. Әзілдер әрдайым мақсатпен, оймен, белгілі бір мағынамен жеткізіледі. Айтар ойдың астарында үлкен мағына жатады. Қоғамды әзіл арқылы тәрбиелеуде баға жетпес методика жатыр. Әзіл арқылы көпшілікті тәртіпке шақыру, үлкен – мектеп. Қоғамға ой салып, кемшілікті түзету басты міндет саналса, демек әзілдің де мағыналы болуының да өз міндеті бар. Осы бір ретте, сатирик, «Шаншар» театрының директоры Уәлибек Әбдіраймов мынадай пікір айтқан еді:

«Елімізде әзіл-сықақ театрлары бірінен соң бірі ашылуда, бұл дегеніміз даму. Әзіл-сықақ театрлары көпшіліктің көңілін көтеруге, күлдіруге жұмыс істейді. Ал, әзіл дегеніміз тілдің дамыған жерінде жүреді. Сондықтан еліміздегі театрлардың дамығанын не әлсірегенін әзіліне қарап ажырату керек. Олар қаншалықты әзіл айтып жүр, көрерменге қандай әзіл ұсынуда? Ал егер әзіл тілдің дамыған жерінде жүретін болса, онда тіліміздің беталысы қандай? Қазіргі жағдайда мемлекеттік тіліміздің жағдайы мүшкіл деп айтуға болады. Өзім араб тілі маманы болғандықтан, тілге қатысты бірнеше қағидалар барын білемін. Соның бірі ғасырлар өткен сайын тіл де дамып отырады, егер қоғам дамуына ілесе алмаса, онда тіл де тоқырап өшеді дейді. Иә, ол рас, мемлекетіміз көркеюде, шетел асып, білімін жетілдіріп жүрген азаматтарымыз қаншама! Бірақ, біздің қоғамымызда тілдің өзектілігі ешқашан жойылған емес. Мемлекеттік деңгейде қаншама бағдарламалар қабылдаймыз, оның орындалуы көңілден шығып жүр ме? Күлкі театрларының бәрі де көрерменге қызмет етеді дедік, көрермен күлсе күледі. Көрерменге қандай әзіл керек екен деп көңілін бақылап отыратын жайымыз бар. Бұрын театр көрерменді тәрбиелеуші еді, қазір керісінше біз көрерменге қарай ойыстық. Бұл дұрыс емес. Мұндай жағдайда алдымен тіл даму керек, демек тіл дамыса әзіл де дамиды. Ойлы, астарлы әзілдер шығады» [7].

Иә, шындығы сол болмақ, қоғамның мұқтаждығына сай айтылған әзілдер расында өтімді болады. Қарапайым халық бейнесі көрініс табатын әзілдер көпшілік көңілінен шығады. Шындықты әзіл арқылы жеткізу бүгінгі әзіл-оспақ театрларының парызы. Енді, қатарлас жүретін, қоса қолданылатын қалжың сөзіне тоқталып өтейік.

**Қалжың** – өзіндік аудиториясы бар, құрдастар арасында, белгілі бір мақсатты көздемей айтылып, айтылған жерде қалатын, күлкі тудыратын, көңіл көтеру үшін ғана қолданылатын сөз. Айтар ойында, терең, астарлы мағынаның болмауымен ерекшеленеді. Сондықтан, қазақтың күй өнерінде де жеңіл,

емеурінмен тыңдаушының көңілін көтеру үшін ғана тартылатын қалжың күйлердің болатынын жоғарыда атап, көрсеттік.

### 3.3 Әзіл белгілерінің ортеке және би күйлеріндегі сипаты

Бұл бөлімде «Ортеке» биінің және «Қалмақ биінің» бұрынғы нұсқаларында пародияның элементтері қарастырылмақ.

Егер пародия ұғымының ғылымда қабылданған анықтамасына сүйенер болсақ, пародия (фр. *parodie*- керісінше қайталанған өлең) - белгілі бір шығарманы немесе оның авторын, әдеби ағымды, тұтас бір жанрды соған еліктей сынап-сықақтайтын әдебиет, театр, музыка және эстрада жанры. Міне, осы анықтамаға сәйкес дәстүрлі күйшілік өнердегі «Ортеке» атты халық күйлері мен Жетісуда тараған «Қалмақтың би күйлері» немесе «Буынды билері» юморлық пародия түріне жақындық танытады. Ендеше әр топ күйлерін жекеше қарастырайық.

«Ортеке» өнерінің және «Қалмақтың би-күйлерінің» шыққан аңыздарынан әзіл белгілерін байқауға болады. Яғни, күйдің көрерменге тікелей қаратылып, пародия, мазақ, келеке ниетімен орындалуы әуелі шыққан немесе тартылатын күйдің аңызының әзілді екенін көрсетеді.

Қазақ халқында өзге ұлт сарындары домбыра күйлерінде кездесуі көршілес елдермен болған түрлі саяси, сауда-саттық немесе өнер байланыстарының нәтижесі деуге болар. Осы күнге дейін домбыра күйлерінен қырғыздың, түркіменнің, орыстың, қалмақтың, құмықтың, өзбектің, моңғолдың, т.б. алыс-жақын елдердің сазын естуіміз осыған айғақ бола алады. Соның қарапайым бір мысалы ретінде Б. Жүсіповтың айтуындағы мына әңгімені келтіруге болады: «Дәулескер күйші Шал мырза Тоқтаболатұлының төл шәкірті Жалдыбай Қазалы қаласында ресторан ұстайды. Күйшілікті жете меңгерген Жалдыбай түрлі халықтан құралған клиенттердің ыңғайына жығылып домбырамен көптеген халықтардың әуендерін күй ғып тартқан деседі. Сол дүбірлі қонақасылардың бірінде орыстың белгілі халық әуені «Камаринскаяның» ізімен шығарылған күй екен бұл. Күй өте әуезді, ажарлы, тез қабылданады. Күйдің бар болмыс-бітімінен белгілі дәрежеде орыс халқының мінезі, темпераменті елес беріп отырады» [49].

#### 3.3.1 «Ортеке» атты ойын күйлері

«Халық күйлерінің аңыз-әңгімесіне көбінесе тарихи оқиғалар, қиял-ғажайып аңыздар, жан-жануарлардың бітім-қасиеттері арқау болып отыратыны аян. Сондай-ақ, байырғы салт-дәстүр, наным-сенімдер де халық күйлерінің аңыз-әңгімесіне негіз болады» [127]. Дархан еліміздің күйшілік қазынасынан халық күйлерін зерделей келе, салт-дәстүрге байланысты және жан-жануарлардың ойыны мен жүрісін келтіретін көптеген халық күйлерінен әзілдің нышанын ажыратуға болады. Мысалы, халық күйлері: «Бұлғын сусар», «Қаражорға», «Ортеке», «Сал күрең», «Шымылдық үзер», т.б. Осы бағыттағы халық күйлерінің арасында әсіресе бала ойынымен байланысты күйлер, яғни

жан-жануарлар төлінің қимыл-әрекетін, ойынын суреттейтін небір арнау күйлерді атауға тұрарлық. Өйткені, бала бейнесі әрқашан шынайылыққа негізделген, қайғыны, астарлы философияны, байсалдылықты көксемейді. Керісінше, шынайы ойыны, ебедейсіз жүрісі, ақылға сиымсыз іс-қимылдары күйде де немесе аңызында да бала бейнесін күнделікті өмірімізбен тікелей байланыстырады. Бұл жерде «ойын» деген ұғымды ерекше атап өткен жөн.

«Ойын» бала үшін рухани дамудың, әлемді танып, игерудің амалы деуге болады. Қазақ халқындағы «**Ортеке**» өнері тікелей балаларды ойын арқылы тәрбиелеудің үлкен бір үлгісі десек қателеспейміз. «Ортеке» би-күйі аңшылық кәсіп заманынан жеткен музыкалық-театралдық дәстүр. Ортеке қуыршақ театры ойын арқылы баланы жан-жақты тәрбиелейді. Әйгілі Тәттімбет күйші өзінің Бозжорғасын күй ырғағына билетіп үйреткенін де академик А. Жұбанов жазды [61]. Жетісудағы Байсерке күйші де өз күйлерінің кейбірін ортеке билетіп тартқан. Атақты Балуан шолақ, Шашубайлар да осы дәстүрдің жалғастырушылары ретінде тарихта қалғаны мәлім. Мысалы, Жетісуда таутекені я ешкіні немесе лақты бітеудей сойып, терісін сылып алып, кептіріп, аяқтарына мойыны арқылы тұмсығына дейін жіп жалғап, күйші саусақтарына, болмаса білегіне іліп, ырғақты күй тартқан. Сонда алдындағы сұлба күй ырғағымен билеп тұратын болған [131]. Міне, осы дәстүрде бізге жеткен Наурызбайдың «ортекесін» айтуға болады. Бұл күй Әбди Әлімшарұлының орындауында бізге жетіп отыр.

### "Наурызбайдың Ортекесі"

Наурызбай

Орындаған Әбди Әлімшарұлы

Орта екпінде, талқыта

The image shows a musical score for a piece titled "Наурызбайдың Ортекесі". The score is written on three staves of music. Above the first staff, it says "Орта екпінде, талқыта" (Medium tempo, with ornamentation). Above the second staff, it says "Орындаған Әбди Әлімшарұлы" (Performed by Abdi Alimsharuly). Above the third staff, it says "Наурызбай" (Nauryzбай). The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/8 time signature. The first staff contains measures 1-9, the second staff contains measures 10-14, and the third staff contains measures 15-18. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Әуені қарапайым орындағанға жеңіл екенін көруге болады. Саға бөлімінің болуы бұл күйдің бір ерекшелігі десек болады. Әдетте, бірнеше рет қайталанатын негізгі әуен кейбір күйлерде сағаға дейін бармайтынын байқаймыз. Ал Наурызбайдың ортекесін күйшіліктің дамыған уақытымен тұспа-тұс келгендігімен ерекшеленеді. Өйткені, орындалуында күрделі тұстарын байқауға болады. Күй барысында екпін сала кідіртіп тартатын тұстары анық көрінеді. Төрттік а<sup>1</sup> нотасына күрей шертіп, ортеке күйінің кіріспесін көрсетеді. Әуен лигалық орындауларға бай. Бір буыннан екінші буынға лигалық әдіспен көшуі күйді әсемдей түседі. Және күйдегі екі сегіздік немесе екі төрттік ноталарды күрей тартуы текенің жерді тебінген бейнесін береді.

Мәселен, Төлеген Момбековті бала кезінде Бапыш күйші де күйге баулығаны мәлім. Себебі, Төлеген «Бапыш атамның күйі» деп Бапыштың

«Қарқара», «Ыңғай төкпе», «Қаражорға» күйлерін 11-12 жасынан бастап орындаған. Тағы бір қызық ақпаратты У. Бекенов өзінің «Күй көтерер көңілдің көкжиегін» атты еңбегінде келтіреді: «Төлегеннің бала кезінде Бапыш күйшіден күй тыңдай отырып, есінде қалған бір қызық көрініс, ол кісі қолдан «Ор теке» жасап алып, аяғына жіп байлап, күй тартқанда «Ор текені» күй ырғағында ойнатып отырады екен. Мүмкін, бұл күйге құмар қағілез баланы еліктіре түсу үшін Бапыш күйшінің қолданған айла-тәсілдерінің бірі болар» [120], деп жазады.

Ортеке жанрының көптеген түрін Жетісу, Алтай, Батыс, Сыр, Маңғыстау өңірлерінде кездестіруге болады. Қуыршақтар: теке, аю, марал, бұғы, арқар, есек, тіпті адам пішінін қолдана отырып, түрлі би ырғағын әуенге салады. Мұны тыңдаған бала аңшылықтың, аңдардың қадір-қасиетін түсінуді үйренеді және өз туған жерінің төл музыкалық мұрасын құлағына сіңіріп, аспаптық орындаушылықтан хабары болады және қолөнердің қыр-сырымен танысады. Бұл үлкен театр өнерінің ішінде әрине, әзіл-қалжыңның да болуы заңды. Өйткені, ортеке жанры да алдымен, аңызын айтуды қажет етеді. Ал, күйдің алдында айтылатын аңыз-әңгіме музыкадан бұрын, әсіресе ортеке жанрында әзілділігімен емеурін жасайды.

Ғалым-зерттеуші М.Х. Кадыров өзбек туындыларына жақын ортеке күйлері жайлы өз пікірін былайша білдірген: «у отдельных киргизских и казахских сказителей функционировало сказание эпоса в сопровождении домбры в синтезе с представлением деревянных фигурок охотников, козленка, теленка. Когда сказитель начинал играть, фигурки оживали, делали различные движения, и это было забавно» [132].

Одан бөлек қазақ халқында сақталған «Ортеке» күйлерін би ырғақты күйлер легіне жататындығын жорамалдайтындар да жоқ емес. Солардың бірі Б.Әбішева, Б. Құбайжанов пен Ш. Қозыбақовтың орындауында жеткен «Ортеке» атты халық күйлеріне және де Т. Әсемқұловтың орындауындағы Байжігіттің «Ортеке» күйіндегі тау теке мен басқа да аң-жануарлардың жүрісін би ырғағының көмегімен суреттелетіндігін сипаттайды [124]. Оған қоса осы тектес күйлердің көбісінің төл аңыздары бар екенін ескерген жөн.

«Ортеке» өнері көріп тыңдайтын музыкалық қуыршақ театры десек, бұл ретте аңызы мен музыкалық тіліне қуыршақтың пішіні де түрлі реакция тууына өз әсерін беріп, күйдің музыкалық тілі де күй мінезінен хабар береді. Оның ішінде күлкі тудыратын «Ортеке» күй аңыздарына назар аудармас бұрын осы өнерге қатысатын қуыршақтарға аз-кем тоқталып өтейік.

Қазақстанның әр өңірінде ортеке қуыршақтары әр алуан болып келген. Жетісуда күйші Әбди Әлімшарұлы (1926 жылы туған) нағашылары Нұрпейіс, Байтайлық, Наурызбай күйшілер секілді күйлерінің көбін «ортеке» билетіп тартса [131], батысқазақстандық Науша Бөкейханов 4 қуыршақты билеткен [133], Жәнібек Әлпейісов «Қожанасырдың есекті үйретуі» деп атаған ортеке түрін қолданса [134], Маңғыстауда Мұрат Өскінбаевтың «Сегіз лақ» күйімен сегіз текені билеткені [124], ал заманауи күйші Бақыт Басықараев ортекені

«қалмақ» әуеніне салып [124, 123 б.] текені билеткені туралы жазба деректер бар.

Театртанушылар мен этнограф-ғалымдар «Ортеке» өнерінің астарында **пародия**, келеке ету әрекеттерімен көрсетілетін би мазмұнының жатуы ғажап емес, деген түйінге келген. Мәселен, театртанушы Е. Жуасбеков «ор» сөзін *шұңқыр* сөзімен түсіндіріп, бұрындары түркі халықтарында шұңқыр қазып, қақпанға әдетте түсетін ешкі, текенің шарасыз шұңқыр ішінде секіргенін адамдар қызық көрген екен [124, 125 б.]. Оны қуыршақ қылып, пародия жасағаны деп түсінуге болады. Осы ретте Ө. Жәнібеков өзінің «Эхо...» атты кітабында [135] М. Әуезовтың ортеке жөніндегі жазбасына сүйеніп былай жазады: «Бір кезі Шымкент қаласында өткен диспут кешінде М. Әуезовтың өз аузынан қазақтың ықылым замандардан бері келе жатқан сері биші-ортекешілер жайында естідім. Олар орға байқаусыз түсіп кеткен текелердің секіргенін биімен салады» [124]. Міне, қиын жағдайға тап болған текенің қимыл-әрекетіне сүйсіне ойын театрын тамашалаған халқымыз қайталанбас өнерді туындатқандығына тамсанбасқа амал жоқ!

А. Есенұлының «Күй – Тәңірдің күбірі» атты еңбегінде Есбайдың «Ортеке» күйі Бөлтек күйшінің орындауында жеткізген ноталық нұсқасына сүйене отырып, осы би-күйлердің көркем тілі жайлы алдын ала аз-кем тұжырым жасауға болады. Қазақтың ертеректегі қуыршақ өнеріне арналған күй ырғағынан [125] жалпы әзіл күйлерде жиі кезігіп отыратын «қайталаулардың» болуы және көлемі бойынша шағын және қайталаулардың негізінде түрленіп отыруын байқатады. Осы ретте Б. Әбішеваның зерттеуінде күйші Б. Құбайжановтың орындауындағы халық күйі «Ортекені» талдағанда мынадай ерекшеліктерін атап өткен: «Жануарлардың жүрісін салатын мұндай (Ортеке Е.Ж.) квинта бұрауындағы күйлерге қайталаулар тән. Негізгі интонациялық ядросы, түрленіп, бірнеше рет қайталанатын және бұдан бөлек төрт рет қайталанатын қосымша мотивті де атап өту керек» [124].

Б. Әбішева әзілге негізделген тағы бір «Ортеке» күйін жан-жақты бажайлайды. Ол - Ш. Козыбаковтың орындауындағы халық күйі «Ортеке»: «.....бұл әзіл-қалжыңға негізделген күй. Сыр өңірінің дәстүріне жатады. Драматургиялық дамуы әдеттегі төкпе күйлердегі бас буын, орта буын, сағаны қамтиды. Ал, әуені көңілді, сергек мінезде жүреді. Күйдің әзілді болуына форшлагтар, төменгі бағытта кварталар арқылы орындалатын секіртпелер, ақсақ ырғақтар әсер етіп, біздің ойымышша, ортеке образын ашуға әбден жарасады. Күй орындалу барысында әдеттегі қазақ күйлеріне тән түрлі ырғақтарға негізделіп, ауысып отырады» [124, 125 б.].

«Ортеке – біріншіден, көшпелі өнердің таңғажайып, синкретті жанры. Екіншіден, (орға түсіп кеткен теке) – жануардың қимылына еліктеген адамның әзіл биі. Бұл ретте, күлкіге объект ретінде аңғалдығы мен ағымақтығының кесірінен орға түскен адам да қалған» [124, 125 б.].

Міне, ортеке өнері баланы ойыншық аңдарды билете отырып, күйге қызықтыра баулудың бір жолы екенін көреміз.

Жоғарыда келтірілген деректерден шығатын қорытынды, ортеке о бастан көрерменнің көңілін көтеру, күлдірту үшін, келеке, әжуа қып, бимен пародия жасау арқылы аңды, адамды салып, тындаушыны ду күлкіге бөлейтін қуыршақ театры болған демекпіз. Күлдірте отырып, ой тастау, сергіту ортеке өнерінің негізгі мақсаты десек болады. Әрине, синкретті жүретін музыканың ықпалы да зор екенін ұмытпаған жөн. Дегенмен, жиналған материалымызға сүйене отырып, әуендік құрылымы көп жағдайда би ырғағындағы көңілді музыкаға негізделетінін көреміз. Ортекенің көрермені негізінен балалар болатынынан да болуы мүмкін. Өйткені, бертін келе ортеке тікелей балалар тәрбие көзінің бірі ретінде қазақ халқында да, өзге түркі, славян елдерінде де көрініс тауып келеді.

### 3.3.2 Қалмақтың би-күйлері (буын билері)

«Қалмақтың би-күйлері» атты билерін қазақ пен қалмақ арасында болған шапқыншылықтардан бөлек екі елдің өнер сайыстарында, әсіресе аспаптық тартысында қазақтар домбырамен тартып, қалмақтың әдепсіздігін келемеждеген. Және де қалмақтың «буын биін» билегеннің өзінде қалмақтың сорақы да әдептілікке жатпайтын қылықтарын келтірген. Мысалы, тамақ ішіп отырып, тамақ құятын шөмішпен итті бір салып қалуы, қақырынып түкіруі биде келтіріледі [131]. «... күйдің ертеректегі (қазіргі кезде ұмытылған) нұсқасында қалмақтың қалай аң аулағанын ебедейсіз түрде көрсетеді; бір адам ат болып, оның үстіне ертоқым ерттеп, екінші адам аңшы болып, қолына садақ ұстап, аң аулау сәтін суреттейтін қимылдарды келтірген» [131, 90 б.].

Қазақ пен қалмақ арасындағы өнер сайыстарының ұшқыны сыбызғы күйлерінде де сақталған. Оған А. Сейдімбектің «Қазақтың күй өнері» атты еңбегіндегі сыбызғышы Ауғанбаев Шанақтың орындаған мына күй дерегі айғақ болады: *«Қазақ пен қалмақтың арасындағы жаугершілігі көп заманда екі елді егестірген мәселенің түйіні ұдайы найзаның ұшымен, қылыштың жүзімен ғана шешіліп отырмаған. Найзадан өтімді сөзге тоқтаған, қылыштан өткір уәжді тыңдаған кез де аз болмаса керек.*

*Бірде екі жақтың әскері сеңдей сіресіп, мұздай құрсанып келіп, үлкен бір қантөгіс шайқас басталғандай екен. Сонда елдің қамын ойлап белі бүгілген бір қарт тұрып: «Уа, ағайын! Арадағы түйін-түйіткілді қан төкпей шешейік!» - деп сөз бастайды.*

*Сол кезде тіресіп келген екі ел әскерінің ішінде бірінен-бірі асқан дәулескер қос күйші бар еді дейді. Сол екі күйшіні күй сайысына түсіріп, қай жағы жеңсе сол жағының талабын орындауға уәде етіседі.*

*Сонда қамалдай қаумалаған қалың әскердің ортасына ақ киіз жайылып, үстіне қос күйші шығарылады. Алғашқы кезекті қазақ күйшісі алып тартқан екен.*

*Екінші кезек қалмақ күйшісіне тиеді.*

*Күй біткенде екі жақтың түнеріп тұрған әскері соғыспақ ниеттерін ұмытып кетіп еді дейді [40].*

“Қалмақ күйлері” деп тартылатын шығармалардың бір тамыры қалмақ шапқыншылығы кезіне жатса, екінші тамыры қазақтардың Қытай, Монғол асып

барып қоныстану кезеңімен байланыстырылады. Қоян-қолтық араласу нәтижесінде қазақтар арасына кең тараған күйлердің **көбі би ырғағында** туған. Бұл күйлер би ырғағына байланысты бір қалыпты ойналып (пунктирлі ырғақ), көбінесе “қалмақтың буын биі” деп аталатын биін осы күйлермен домбырада сүйемелдейтін. Күйлердің мазмұны мен пішіні қалмақ халқының әуендері мен би сарындарынан құрылған. Қысқа қайрылатын ырғақтар бірнеше рет қайталанады. Биді сүйемелдеу үшін шығарылған бұл күйлердің құрылымы күрделі емес. Пентатоникалық жүйеде орындалады. Біздің экспедициялық сапарлардан жиналған “қалмақтың би күйлері” деп аталатын биге арнаған күйлерді ғана кездестірдік [131]. Биді орындаушылардан:

“Бұл қалмақтың биі ме? Жоқ қазақтың биі ме?” – деп сұрағанда,

- Қалмақтың билеген биі мен оның күйі, - деп жауап берген. Дегенмен, “буын би” деп аталатын қазақтың би-күйлерін Қазақстанның шығыс бөлігінде, Алтай – Тарбағатай, Шығыс Түркістан, Монғолияда тұратын қазақтарда әлі күнге дейін кездеседі. Қазақтың “буын би” ырғағына билейтін “Қара жорға”, “Бала бүркіт”, “Құсбегі - дауылпаз”, “Буын би”, “Алқа – қотан” т. б. оған дәлел [30].

С. Медеубекұлының 1995 жылы Алматы облысының Еңбекшіқазақ, Райымбек аудандарына жасаған экспедициясының нәтижесінде көптеген құнды материалдар жиналды. Бізге ұсынған видеоматериалда 80 жастағы күйші Мергенбайұлы Ыбырайымхан ақсақал қалмақтың «Қаражорға» күйін тартады. Былай түсіндіреді: «Бір үйдің ішінде 10-20 адам отырады. Домбыраның сазымен біреуі буын биін бастайды «ыршы» дегенде, екіншісі іліп ала билей кетеді. Өйістіп, бір үй тұтас билеп шығады. Түрлі би күйлері болатын, бірақ негізі осы күйге билейтін» дейді [74].

## "Қалмақтың қара жорғасы"

Орындаған Ыбрайымхан Мергенбайұлы

Орташа, би ырғағымен

≡ - *ре ішегіндегі ашық, соль ішегін алақанмен тұту арқылы екі ішекті бірдей қара қағыспен қағу;*

Жетісуда сонымен қатар Омархан Керімқұловтың орындауында қалмақ күйінің тағы бір үлгісі сақталған. Өлшем 6/8 және 4/8 болып кезектесіп отырады. Қағысының ерекшелігі төменгі сегіздік нотада ішекті тұта қағуда



екенін көруге болады. Яғни, буын биіне тән қимылдарды жасағанда екпін бере отырып билеу үшін орындалатын сияқты. Сонымен қатар, төменгі ішектегі он алтылық ұзақтықтағы е дыбысы жоғарғы төмен қағыста керісінше жоғары қарай алақанмен тұтылып тартылады. Аталған екі әдістің қатар келуі, яғни төмен тұтып және екі он алтылық нотаны жоғары алақанмен тұтып орындау күйді күрделі етеді. Би күйі екенін тағы бір дәлелдейтін жері – ол екі төрттік d дыбыстарын жоғары төмен тұтып буын би ырғағына салуында деуге болады. Әдеттегі бишілердің қимылына дөп түсетін ырғақтық белгілер екені айқын.

### "Қалмақ күйі"

Ән сияқты Орындаған Омархан Керімқұлов

7  
12  
16

— re ішегіндегі ашық, соль ішегін алақанмен тұту арқылы екі ішекті бірдей қара қалыспен қасу;  
 (сұз) саусақпен пернені басып тұрып, төмен(П) қығыстан кейін қалған саусақтармен тұтып, стакаatto ойыну;

Омархан Керімқұловтың орындауында «Қалмақтың би күйі» деген атаумен ендігі күйді де талдап көрсек болады. Тұтып орындалу тәсілі қалмақ күйлеріне тән екенін бұл нұсқадан да байқаймыз. Өйткені, қалмақтың ерсі әдеттерін, күнделікті тұрмыстағы әдет-қылықтарын би арқылы қазақ халқы домбырамен сүйемелдеп би арқылы салып отырған. Бүгінгі күнге әуені бізге күй боп, қимыл-әрекеттері би болып екі үлкен арнаға бөлініп жетті десек те болады. Әсілінде қатар жүретін өнер түрі демекпіз.

### "Қалмақтың би күйі"

Ән салғандай Орындаған Омархан Керімқұлов

7  
13  
19

Байқағанымыздай, сегіздік ұзақтықтан он алтылық ұзақтыққа бөлшектеніп келе жатқан күй ырғағы бірде тек сегіздік ұзақтыққа түсіп тұта тартылады. Күйдің қорытынды кодасы десек те болады. Күй бөлімдері бірнеше реттен қайталанатындықтан негізгі әуеннің аса дамып, саға бөлімдеріне бармайтынын байқаймыз. Оның себебі күйдің көнелігін білдірсе керек. Көне күйлерге тән қасиеттердің бірі ретінде әуен-сазының шағын және қарапайым болуында екені баршамызға мәлім.



≡ - *ре ішегінде ашық, соль ішегін алақанмен тұту арқылы екі ішекті бірдей қара қағыспен қағу*

«Қалмақтың күйі Домбыражай» да би ырғағымен шыққан күй. Бұл күйді де бүгінге орындап жеткізген күйші О. Керімқұлов болатын. Қалмақ күйлерінің бір тамыры қалмақ шапқыншылығы кезінде жатса, екінші тамыры қазақтардың Қытай, Моңғол асып барып қоныстану кезеңімен сабақтас. Қоян-қолтық араласу нәтижесінде қазақтар арасында кең тараған күйлердің көбі би ырғағында туған. Сондықтан әуен бірқалыпты, баппен 4/8, 6/8 өлшемінде жүріп отырады. Төменгі ішекті қағып, жоғарғы қағыстың алдында тұтып орындау әдісі бұл күйге де тән. Бурдондық қызметтегі *d* дыбысы Алтай аймағына тән күйшілік дәстүрдің белгісі демекпіз. Сол себепті күй бастан соңына дейін бурдонмен орындалады да, негізгі әуен соль ішегінде жүреді.

### Қалмақ күйі "Домбыржай"



≡ *ре ішегінде ашық, соль ішегін алақанмен тұту арқылы екі ішекті бірдей қара қағыспен қағу*

Т. Мерғалиевтің «Домбыра сазы» (1972) атты еңбегінде 1962 жылы Мұхит Битеновтің орындауында «Қазақтың қалмақ биі» деген халық күйінің нотасы

берілген. Алтай аймағында кең тараған әдеттегі «буын биінің» 2/4, 4/4 өлшемінде жүретін би ырғағындағы күй екенін көруге болады.

### "Қазақтың қалмақ биі"

Казахско-калмыцкий танец

Халық күйі

Жігерлі, жүрдегірек. Умеренно, скоро  $\text{♩} = 120$

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and includes a dynamic marking of 'p'. The third staff concludes the piece with a double bar line and a final cadence. Dynamic markings include 'mf' at the beginning and end of the piece.

Пунктирлі ырғақ буын биінің негізгі ерекшелігі. М. Битеновтің орындауындағы 8/8 өлшемдегі «Қазақтың қалмақ биі» күйі жоғары-төмен қағыста жүретін әдеттегі қалмақ әуендеріне сүйенген қарапайым үлгісі деуге болады.

Қаршыға Ахмедияровтың орындауынан шәкірті Бауыржан Бекмұханбетовтың жазып алған «Қалмақ күйі» (Қосымша Г) мен «Құмық күйі» (Қосымша Д) зерттеу жұмысымызға кіріп отыр. Екі күйді де талдап, зерттеу жұмысымыздағы басқа қалмақ күйлерінен айырмашылығын анықтап көрелік. Алдымен көзге түсетіні – «қалмақ күйінің» күйдің тел бұрауда жүретіндігі. Бұнда да жоғарғы ішек бурдондық қызмет ретінде жүреді де, күйдің негізгі әуені астыңғы ішекте тартылады.

үзінді 1

### "Қалмақ күйі" (биі)

орындаған Қ.Ахмедияров

Халық күйі

The musical score is written on four staves in a single system. It features a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs. The score includes measure numbers 8, 15, and 20. Dynamic markings include 'p' and 'mf'. The piece concludes with a double bar line.

## "Қалмақ күйі" (биі)

орындаған: Қ.Ахмедьяров

Халық күйі



Қалмақ күйлері бимен сабақтасып жатқандықтан Омархан Керімқұловтың орындауында жеткен «Татар күйін» талдап көрелік. Өйткені татардың әуен сазы да би қимылдарымен тікелей байланысып жататынын фольклорлық зерттеулердегі бізге жеткен деректерден көруге болады. Сонымен қалмақ күйлерінен татардың би күйлерінің айырмашылығы қандай? Татар мерекелері әдетте гармонь аспабымен сүйемелденетін болғандықтан қазақтың домбыра аспабына өткен татар әуендері гармонның орындалу әдістеріне сүйенетіні көрінеді. Шапшаң, ноталық ұзақтықтардың жиілігі күйдің басынан соңына дейін тоқтамайды. G-d<sup>1</sup> тірегінен басталған әуен лига арқылы e<sup>2</sup> саға бөлігіне дейін дөңгеленеді. Өлшем 4/8, 5/8, 6/8 болып кезектеседі. Қалмақ күйлеріндегі қарапайымдылық татар күйлерінде жоқ. Әрбір бөлім арасы секвенция арқылы жалғанатынын байқауға болады, бірақ әр қайталауында түрленіп отырады. Қалмақ күйлерінде де секвенциялық өткелдерді көреміз. Негізгі қағыс жоғары, өйткені әуен бір ішекте лига арқылы жүріп отыр. Сондықтан қалмақ күйлерінде кездесетін бурдондық жүйені татар күйлерінде кездестірмейміз. Ішектер теріліп тартылады. Ұсақ қағыстар мен тез жылдамдық татар күйінің негізгі ерекшелігі деп айтуға болады. Домбыра аспабына түскен өзге ұлт әуендерінен құралған күйлерді экспедиция барысында Шонжы ауданының мәдениет үйінде қызмет жасап жатқан Бақытхан Жұмақадірұлының орындауында «моңғол сазы», «қытай сазы», «ұйғыр сазы», «татар сазы», «қалмақ сазы» деген атаумен бірнеше күйлерді жазып алдық [137]. Ол күйлерді ұстазы Дәулет Халықұлынан үйренгендігін айтты. Ол дегеніміз халықтар арасындағы өнер байланысы осындай әлем туындыларының домбыра немесе басқа да қазақ халқының аспаптарына өтуіне әкеліп соғады.

## "Татар күйі"

Орындаған Омархан Керімқұлов

Он ырғағымен

Домбырадағы шалыс бұрауда (секунда) жеткен К. Ахмедияровтың орындауында «Құмықтың би күйін» де айта кету керек. Бурдондық секунда  $f$  дыбысы күй бойы қостап, астыңғы ішектегі әуенмен ерекше үндестікте болады. Әрбір төрт такт сайын негізгі мотив қайталанып отырады. Марш элементтерінде көруге болады. Мысалы, әр квадраттың соңы немесе фразалардың соңы екі сегіздік және бір төрттік нотамен бітіп отырады. Майдаланған он алтылық жиілік екі сегіздік, бір төрттікпен түйінделіп, қайталана беретінін көруге болады.

## "Құмық күйі" (биі)

Ойнақы, билете бұрауы

Халық күйі  
Орындаған Қ.Ахмедияров  
Нотаға түсірген Б.Бекмұханбет

Одан әрмен негізгі әуен транспозиция арқылы  $f^1$  тірегінде жалғасады. Осы тұста форшлакпен орындалатын  $f^1 a^1 f^1 a^1 f^1 b^1 a s^1 b^1$  қатарын көруге болады. Күйдің қайырма бөлігі іспетті. Орта бөлімнен секвенция арқылы сүйретпе қағыспен негізгі буынға оралады.



Қазақ халқына кең тараған буын биі негізінен домбырамен сүйемелденген. Домбыра аспабындағы пунктирлі асқақ ырғаққа бишінің буындарын қозғалтып, импровизацияға негізделген түрлі қимылдарды жасауына мүмкіндік береді. Қазіргі таңда буын биін ансамбльмен сүйемелдеу жақсы дамығанын көруге болар. Ансамбльдердегі ішекті шертпелі (домбыра, бас домбыра, прима домбыра, шертер, т.б.) аспаптар би ырғағын беретін негізгі аспаптар. Міне, сондай ансамбльдердің қатарында Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының түлектерінен құралған Тұран, Хассак этно-фольклорлық ансамбльдері. Тұран ансамблінің де, Хассак ансамблінің репертуарынан буын биіне арналған шығармаларды көруге болады. «Қаражорға» деп аталатын шығармаларының өңдеуі негізінен Қытайдың Шың Жаң өлкесінде тұратын қазақтарға кең тараған түпнұсқасына сүйеніп жасалған. Қазаққа «Қаражорға» деген атаумен би де, күй де, ән де жеткен. Сондықтан, Тұран немесе Хассак ансамбльдерінің өңдеуіндегі «Қаражорға» шығармаларынан әннің де, жеке аспаптардың күй етіп тартатын тұстарын да, би элементтерін де көруге болады.

Қазақ халқының бертін келе дамыған ансамбльдік өнерінде әзіл тақырыбында шыққан шығармалардың саны аз десек болады. Әзілді шығармалар шығару үрдісінің енді дамып келе жатқаны сезіледі. Соның дәлелі ретінде Хассак этно-фольклорлық ансамблінің авторлық «Жастар думаны» шығармасын мысал қылып талдап көрсек болады. Ансамбль мүшелерінің әрқайсысы бірнеше аспапта орындай алуы, түрлі тәжірибелерге баруға мүмкіндік беретіні анық. Хассак ансамблінің құрамында үш жігіт және екі қыз болғандықтан, ансамбльде ер мен әйел дауыстарының үйлесімді әуендетіп, ән салуы шығарма барысында қолданылып жатса, кәсібилік жағынан заңды деп білеміз.

«Жастар думаны» - Хассак ансамблінің авторлық төл туындысы. Бұл шығарманың шыққандағы негізгі мақсаты – қазақ халқында әзілмен ұштасқан айтыс өнері, күй тартыс, орындаушылық пен актерлық шеберлік және би элементтерін бір шығарманың барысында үлкен синтезін көрсету. Ансамбль құрамы жігіттер мен қыздардан тұрғандықтан осындай тәжірибе жасап көрудің қисыны бар. Тәжірибе дейтінімізге бірнеше себеп бар: *біріншіден*, қазақтың этно-фольклорлық ансамбліне дәстүрге негізделген әзіл-қалжың тақырыбында арнайы шығарма жазу; *екіншіден*, бұған дейін әдетте ансамбльдік өнерде композитор бөлек, орындаушы бөлек, сүйемелдеуші бөлек болса, Хассак ансамблі мүшелерінің жоғарыда айтқандай бесаспап кәсіби музыкант болуы әншінің де, күйшінің де, сүйемелдеушінің де, актердың да рөлін сомдауға түрткі

болды; үшіншіден ансамбльдік қолданысқа енді кіріп келе жатқан қазақтың ұлттық аспаптарын (шіңкілдек, барбыт аспабы) насихаттауда осындай халықтың делебесін қоздырып, қыз бен жігіт арасындағы өнердегі бәсекелестікті көрсететін шығармалардың рөлі үлкен деп есептейміз.

Бұл туындының негізгі көрінісі қазақ халқының думанды жиындарында әдеттегі жастар отырысы барысында өрбиді. Ғашық жігіт өзінің жігіт жолдасымен қыздың аты-жөнін білгісі кеп, әндетіп, қызға көңілін білдіреді. Қыз да жолдасымен өздерінің оңай шағылатын жаңғақ емес екендерін білдіртіп, жігіттің босқа әуре боп жатқанын есіне салып кекетеді. Жігітжолдас та намысқа беріліп, досына «жасыма, алынбайтын қамал жоқ» деп, қызжолдастың сөзіне «талғампаз бола бермеңіз, өзіңізге жігіт жетпей, басыңыз қайғыға душар болмасын» деп әзілдеп жауап береді. Айта кететін жайт, ер жігіттердің жігерлі қоңыр даусына домбыра, барбыт, дабыл, қыл қобыз аспаптарының, ал қыздардың сызылған әдемі дауыстарына жетіген, сыбызғы, саз сырнай, шаң қобыз сынды аспаптардың үндескен дыбысы сүйемел жасайды. Әр кейіпкердің бейнесін көрсету үшін аспаптың тембрі, дыбыс мүмкіншілігі де маңызды екенін айта кеткен жөн. Алма-кезек жігіттер мен қыздардың айтысы аспаптық (домбыра, қыл қобыз, жетіген, дабыл, сыбызғы) тартысқа ұласады, ендігі кезекте жастардың орындаушылық тапқырлығы сынға түседі. Бірі өз аспабында қолмен түрлі қимылдар жасаса, бірі аспаптың өзін иығына салып, теріс қойып, т.б. әдістермен шеберліктерін көрсетеді. Би ырғақты шығарма болғандықтан, ансамбльдің орындауындағы буын биін де көруге болады.

Міне, байқағанымыздай «Жастар думаны» тек тыңдаудан гөрі көріп, көзбен тамашалауды қажет ететін туынды. Қазақ халқының дәстүрлі музыкалық өнері – ол әншілік, күйшілік, жыршылық, тағы басқасын зерделей келе, даламызда ансамбльдік өнерге қарағанда жеке орындаушылық өнердің жақсы дамығанын көреміз. Этнограф, ғалым Болат Сарыбаевтың зерттей келе тапқан қазақтың құнды бұйымдары мен музыкалық аспаптарының ендігі тағдыры насихат жолының дұрыс болуында деп есептейміз, яғни осы уақытқа дейін аты аталып, қолданысқа кірмеген қазақтың көне музыкалық аспаптарын әуелі ансамбльдерде қолданғанымыз жөн. Себебі, ансамбльдер эксперименталдық орталық ретінде қайта жаңғырған көне аспаптардың мүмкіншілігін, ерекшелігін, түрлі дыбыстық қасиеттерін айқындап, келешекте орындаушылардың қолданысында жеке аспап ретінде жүйелі дамуына жол ашады. Хассак ансамблінің де көздеген негізгі мақсаты осы. Әдетте, жетіген сүйемелдеуші аспап ретінде ғана көзге түссе, Хассак ансамблінде оны негізгі тақырыпты орындаушы аспап ретінде көруге болады. Ол дегеніміз, мысалы, домбыра, қыл қобыз, сыбызғы, т.б. аспаптар керісінше жетігенге қызмет жасайды. Бұл бір ғана мысал. Айтқымыз келгені, әр аспапты өзінің негізгі функциясынан айырып алмай, аспаптардың бірқалыпты бір-біріне қызмет жасауына мүмкіндік беру, яғни домбыраны ырғақ және аккорд ұстағыш ғана аспап емес немесе қыл қобыз бен саз сырнай, сыбызғы тек фразаларды байланыстырушы немесе тремоло ұстайтын ғана аспап емес, кәдімгідей үйлесімді әуен шығаратын қазақтың ұлттық музыкалық аспабы ретінде

халықтың назарына ұсынуда болып отыр. Осының аясында қайта жаңғырған аспаптарды қазіргі таңға дейін жақсы дамыған негізгі аспаптарымызбен үйлесімді қосып отырсақ ұлттық аспаптық-ансамбльдік өнеріміздің де, аспаптарымыздың да насихатталуы ілгері жылжитыны сөзсіз.

Қорыта келе үш тараушадан құралған диссертациялық еңбектің III бөліміндегі күйлерге қатысты зерттеу жұмысымыздың практика тұрғысында анықтаушы белгілері айқындалған.

Әзіл күйлердің семантикалық белгілерін музыкалық мәтінінен (3.1 “Әзіл күйлердің музыкалық тілі”) және визуалды көркемдік ерекшеліктерінен (3.2 “Әзіл күйлердің орындалуындағы көрнекілік белгілері”) анықталып, қазақ халқындағы барлық күйшілік мектептердің әзіл күйлеріне музыкалық және орындаушылық талдау жасалды. Музыкалық тілінен әзілдің нышанын байқай алатыны қазақ халқына тән күйдің қасиеттеріне сүйене отырып, олардың ырғақтық, қағыс ерекшеліктерін, айқындай, музыкалық әзілге тән тілдік қасиеттері анықталды. Орындаушының актерлік ойыны мен шеберлігіндегі әзілдің нышандары жеке қарастырылды. Әзіл күйлердегі оң қол, сол қол қағысындағы әдіс-тәсілдері, мнемо-техникасы, мимикасы, дене қозғалысы, домбыраны әртүрлі музыкалық аспап ретінде қолдануы, т.б. сол сынды ерекшеліктеріне орындаушылық талдау жасай отыра семантикалық белгілері бөлек қарастырылды.

Күй орындаушылығындағы қолдың түрлі сермеп тартылуы, актерлік шеберлік, басқа да күйшінің тапқырлығына байланысты көзге көрінетін тұстарын айтпағанда, құлақпен еститін музыкалық тіліндегі әзілді тұстары көп-ақ. Зерттеушілердің жазбаларынан байқағанымыз, әзіл тақырыбындағы күйлерде қалмақ, «Ортеке» күйлеріндегідей күй әуеніндегі белгілі бір техникалық әдіс-тәсілдердің немесе қайырманьң қайталануы көзге бірінші түседі. Яғни, тарау барысында келтірілген әзіл күйлерінің семантикасының барлығы дерлік тұрақты стереотипті қайталауларға негізделген. Олар мынадай тәсілдерден құралады:

**1. Домбырадағы екі немесе одан да көп ноталардың лига арқылы шапшаң әрі бірнеше қайталана алынуы немесе секвенция түрінде орындалуы сөзсіз көп жағдайда күйдің әзілді күй екенінен хабар береді.**

**2. Күйдегі пунктирлік ырғақтар – оның ішінде қағыстарға әр түрлі екпін беру арқылы және оң қолдың ішкі және сыртқы тұстарымен тұтып тарту әдістері арнау күйлерде адамның жүрісін, жан-жануарлардың шабысы, ақсақ жүрісі, ебедейсіз қимылдарын салғанда көп қолданылады. Ол өз алдына әзілді күйлер тармағында көп кездеседі.**

**3. Күйдегі хроматикалық жүрістер де әзілдің нышаны екені айқын.**

**4. Секунда (диссонансты) интервалы қазақтың домбыра күйлерінің кейбірінде (Махамбет «Жауға шапқан», «Өкініш», т.б.) жігерлі, батырлық күйлерде шиеленісті, қақтығысты білдірсе, кейбірінде күй барысында кездейсоқ пайда болуы әзілді күйдің мінезін береді (Мысалы Есбайдың күйі «Бөгелек»).**



5. Глиссандоныүздіксіз бірнеше рет сырғытып тарту да әзіл тақырыбынан хабар береді (Н. Тілендиев «Баламишка», Өскінбай «Жаңылтпаш»).

6. Композициялық құрылымы жағынан көлемі шағын музыкалық туындылар болып табылады. Яғни, күйдің негізгі буындары (бас, орта, саға) өз алдына шағын және сол әр буыны бірнеше рет қайталанудың арқасында күйді түрлендіріп отырады. Тартыс-бәсеке барысында бүкіл буындарды байланыстырушы бір қайырма болады. Және де сол қайырма әр кез қайталанып келген сайын орындаушының мүмкіншілігіне қарай техникалық жағынан әр түрлі өзгеріп отырады.

7. (3.1) “Әзіл күйлердің музыкалық тілі.” тараушасында көрсетілген ноталық үлгілердегі музыкалық белгілердің тегін емес екенін ұнтаспалар мен видеонұсқалардағы күйші-сазгерлердің орындауына және өзіміздің тәжірибемізге сүйене отыра жіті талдап, көрсететілді. Әзіл тақырыбының мазмұнын түсінерде ең әуелі оның негізгі музыкалық тіліне сүйенгеніміз жөн. Яғни, күйдегі қол ойнату әдіс-тәсілдерсіз оң қолдың қарапайым қағыстары мен қайталауға негізделген тұтып, іліп, сырғытып, т.б. ырғақтармен күйдің логикалық формасын бұзып тартудағы астарынан әзілдің нышанын көре білуді айтып отырмыз.

8. Күйдің маңызды бөлігі ретінде көзге түсетін орындаудағы оң қол, сол қолдың небір ойнату тәсілдері: қайшылап тарту, қиып тарту, перне бойымен оң қолды толқындатып және саусақтармен теріп тарту, іліп тарту, теріс тарту, сол қолмен іліп тарту, сүйретіп тарту, орап тарту және де мимикалық актерлық шеберліктер, нұсқау, сілтеу, дене мүшелерімен емеурін етіп тарту, т.с.с. небір үлгілерін мысалдарымен қоса көрсетілді.

Домбыра орындаушылығындағы тартыс, бәсеке барысында адамның бойынан табылған тапқырлық бүгінгі күні жоғарыда айтылған орындау әдіс-тәсілдерін бір арнаға жинауға мүмкіндік беріп отыр. Және де әзіл күйлерге тән өзіндік орындаушылық әдіс-тәсілдердің де өз алдына бөлініп шығып, оларға толық анықтама беруге септігін тигізді. Талдау бөлімі Жетісу, Алтай, Қаратау, Сыр, Маңғыстау, Бөкей, Ақтөбе (Қазанғап), Арқа, т.б. күйшілік-орындаушылық мектептерді толық қамтыды деп есептейміз.

9. III бөлімде жаңылтпаш және жаңылтпаш тектес күйлерді талдауда олардың музыкалық формасының ұқсас және әрқайсысының өзіне тән белгілері көркемдік-музыкалық мәтінімен айқындалды. Бірі күйді тартуда логикалық жүрісті төменнен жоғары немесе керісінше ары бері ойнатса, екіншісі қол ойнату тәсілдеріне сүйеніп, тыңдаушының не көрушіні визуалды алдап, иллюзия жасайды. Негізгі мақсаты шатастырып, күйді қайталап бере алмайтын мәнерде тартып және оны қайталап беруін талап етуі – бұл жаңылтпаш күйлерге тән ережелер деуге болар. Жоғарыда аталған немесе басқа да жаңылтпаш күйлерінде мынадай тартыс үлгілерін көруге болады:

- оң қол саусақтарының ретсіз шапшаң қимылдауы;
- оң қолмен домбыраның бет қақпағы тұсында диагоналды қиғаш тартыс үлгісін көрсету;

- сол қолмен домбыра мойнының үстіңгі тұсынан пернені басу;
- іс-қимыл жасай отыра әуеннен шатастыру;
- сол қолдың ортаңғы саусағымен астыңғы ішекті, сұқ саусағымен үстіңгі ішекті басып тарту;
- әуеннің жүйесіз әр буынға шұғыл ауысуы;
- қағыстың біркелкі болмауы; т.б.

10. Күйді **қолдың түрлі қимылдарымен әзілді ету** кең таралған тәсіл. Әсіресе, тартыс кезінде орын алатын әдіс – қарсыласына өзінің шеберлік деңгейін көрсету мақсатында немесе жаңылдыру ниетінде көп қолданылады. Күй әуеніндегі белгілі бір ырғақтар немесе қағыстар бірнеше рет қайталанатын жерінде, орындаушы тыңдаушының танданысына ие болу, көңілін көтеру үшін сол сәтте қолдарын түрлі құбылтуға әрекет жасайды.

11. Күйшінің **күйді дене мүшелері және қосымша құралдармен тартуы** - әсте ол да бір әзілге негізделген өнер. Аяғының бәшпайымен тартып, күй тартыста жеңді дегенді қазақ халқының күйшілік аймақтарының көпшілігінде кездестіреміз.

12. Күйші ел алдында отырып күй тартқандықтан, оның көздері, бет-әлпеті, аузы, қасы, шаштары, денесінің өзі де күйшінің эмоциясынан хабар береді. Сол себепті, әзіл тақырыбында күй тартқанда да, адамның аталған мүшелерін **актерлық шеберлікпен** қолдануға болады.

(3.2)“Әзіл күйлердің орындалуындағы көрнекілік белгілері” атты тараушада **домбыра аспабын қосымша өзге музыкалық аспап ретінде қолдану қарастырылды** (ұрмалы аспап ретінде қолдану).

Күй тартыс өнерін **пародиялық өнермен** тығыз байланысты, оған қоса әзіл үшін тарту әдісін, қағу, отырысындағы мәнерін көрерменге қайталалап көрсеткенде, пародияның әр түрлі үлгісін қарастырылды.

13. Домбырадағы орындаушылық дәстүріндегі перне жылжыту немесе перне байлау мәселесі, орындаушы өз аспабын әдетте өзі жасап және пернелерін өздері байлау үрдісі әзіл күйлерде жылжымалы «кәдесіз перне»қолданылғаны белгілі болды. Кәдесіз перненің немесе басқа да қисық дыбысты пернелердің домбырада пайда болуы егжей-текжейлі қарастырылды. Тартыс, бәсеке барысында пернені жылжыту, тіпті пернесіз (Тоқаның қырғызбен тартысы) домбыраны тарту арқылы тыңдаушының езуіне күлкі әкеліп, әзілге қол жеткізілді.

13.Әзілмен байланысты қазақ халқындағы ортеке қуыршақ өнері мен қалмақ күйлері домбыра дәстүрінде кездесетіндіктен, осы екі топ күйлерге де тоқталдық (3.3.1 «Ортеке» атты ойын күйлері» 3.3.2 «Қалмақтың би-күйлері (буын билері)»).

14. Әзіл-қалжыңға негізделген күйлерден “Ортеке” тобы драматургиялық дамуы әдеттегі төкпе күйлердегі бас буын, орта буын, сағаны қамтиды. Ал, әуені көңілді, сергек мінезде жүреді. Күйдің әзілді болуына форшлагтар, төменгі бағытта кварталар арқылы орындалатын секіртпелер, ақсақ ырғақтар әсер етеді. Күйдегі ақсақ ырғақпен орындалатын қайталаулар барысында негізгі сарын ғана түрленбейді сонымен қатар билеп жатқан қуыршақтың биі де өзгеріп отыра

күлкі сыйлайды. Оң қол қағысымен қатар ілінетін форшлагтар немесе аралық ноталарға екпін беріле тартылса күй жарқырай өзгешелене түседі. Міне, сондықтан ортеке өнеріндегі әуен мен қуыршақ биінің шұғыл түрленіп отыруы біздің езуімізге күлкі келтіреді.

15. Қалмақ күйлері де қайталауға негізделген. Және де төмен, жоғары қағыстарын тұтып тарту немесе ақсақ пунктирлі ырғақпен тарту әдісі жиі кездеседі. Қалмақ күйлерінің әуені бурдондық жүйемен жүреді, тел бұраудағы «Қалмақ күйі» мен шалыс (секунда) бұраудағы «Құмық күйінде» әуен төменгі ашық ішекпен қатар жүреді. Аталған күйлерге тән ортақ қасиет – ол негізгі әуеннің астыңғы ішекте жүретіні мен би ырғақты болуында. Сондықтан, қалмақ билеріндегі келеке, мазақ қимылдар мен домбырадағы қайталауға негізделген ақсақ, тұтпа тартыстар - ұлттық музыкамыздағы күлкі мәдениеті аясына кіретін өнер болып табылады.

## ҚОРЫТЫНДЫ

Әр мәдениеттің күлкісінің өзіне ғана тән ұлттық нышандары болады. Әлем халықтарының ертеректегі философиясында барлық құбылыстардың түбінде қарама қайшылыққа негізделген күштер күресі жатыр. Олардың бірі жағымды мағынада болса, екіншісі жағымсыз, яғни күлкілі. Осы себепті табиғат үдерісіне тән қасиет – діни мағынадағы мерекелерде әлемнің пайда болуы жайлы баяндайтын сайыстар өткізу грек, көне үнді, арийлер, кейінірек еуропалық орта ғасырлардағы сайыстарда етек алған;

Батысеуропалық ортағасыр өмірінде күлкілі әрекеттер және түрлі көңілді рәсімдермен өтетін карнавалдық үлгідегі мерекелерден бастау алды. Батыс Еуропа тұтас мәдениеттің бір жағында ұстамды, байсалды ресми шіркеулік, феодалды-мемлекеттік, культтік формалар, ал екінші жағында – бейресми рәсімдер болып екі мүлдем бөлек әлемге бөлінгенін көрсетті. Қосәлемдік өмірге әр түрлі дәрежеге қатысы болған бейресми екінші әлемге жататын көшедегі, алаңдардағы бұқара халықтың күлкі мәдениетінің түрлі формалары мен көріністері - карнавал түріндегі алаңдағы мейрамдар, жеке күлкілі рәсімдер және шуттар мен жындылар, дәулер, қортықтар мен келбеті сүйкімсіз адамдар, түрлі деңгей мен тегтегі скоморохтар, түрлі пародиялық әдебиеттер, т.б. кейіпкерлер - бір стильге ие болып және бүтін халықтық-күлкі және карнавалдық мәдениеттің құрамдас бөліктерінің құрайтындығы анықталды;

1. Көне орыс халқы пародиясының негізгі мағынасы – әдеткі белгілердің ретінің бұзылуы, оның мағынасыздыққа әкелуі, ретсіз, жүйесіз, ебедейсіз әлем құруында, антимәдениеттік әлем жасау пародияның негізгі мақсаттарының бірі болды. Дурак (жынды) - ол орыс мәдениетінде «таза» шындықты көріп, оны бетке айтушы екіндігіне көз жеткізілді;

2. Ғалым Е.Тұрсыновтың ертелігілік ауыз әдебиетінің даму кезеңдеріне сүйене отырып, түркілік-қазақи мифтік сананың даму сатыларын анықтауға мүмкіндік алдық. Дамудың алғашқы сатысында дуалистік мифке негізделген айла-шарғы жасаушылық (орысша баламасы - трюкачество) дәстүріндегі мифтің негізгі кейіпкерлері фратрия негізін салушы егіз ата-бабалармен байланыстырылды. Екінші даму кезеңінде тұрмыстық ертегідегі егіздер мифі Алдар көсе мен шайтандар циклі болып құбылып өзгеріске ұшырайды. Неолиттің аяқ кезі мен металл дәуірінің бастапқы кезеңінде ғибраттық мазмұндағы тұрмыстық ертегілер, ал қола дәуірінде тұрмыстық әзілді және ғибрат мазмұнындағы ертегілерден орта ғасырлардағы әзілді кейіпкерлері бар ертегілер туындағандығын көрсетті. Дуалистік мифтердегі қарама-қарсы фратриялардың басында тұрған ағайындылар антагонистерге айналды, яғни олардың бірі ақылды, тапқыр, пысық болса, екіншісі – ебедейсіз, ақымақ болатын, осыдан егіз ағайындылардың қаһармандық және әзілді қасиеттері айқын үлестірілген;

3. Наурыз мерекесінде де күн мен түннің теңесуі байырғы сахара тұрғындары үшін Тәңір құдіретіне баланып, адамдар арасында да теңдік идеясының орнығуына себепші болған. Ерлер мен әйелді өзара күрестіру,

спорттық жарыстар, небір эротикалық астарға толы әзіл-қалжындар мен бәдік айтыстарын ұйымдастыру, құйтырқы емеуріні мол жұмбақ-күйлер мен жаңылтпаш-күйлермен тартысу орын алған;

4. Осы бөлімде түркі халықтарының күлкі мәдениетімен байланысты **негізгі нышандары** нақыталды:

- күлкі орасан зор терапевтикалық әсерге ие болды;
- салт-дәстүрде мәжбүрлі, жасанды күлкі болған немесе болуды қалайтын рәсімдер туылумен байланысты, құт дарыту сенімінен туындайды;
- күлкінің құнарлылықпен байланысы мифологиялық дәстүрдегі өмір сүрудің әмбебап белгісі болған. Қырман басындағы күлкі жер өнімділігін арттырады, магиялық күлкі өнімді көбейтуші құрал;
- күлкі әдетте түркілердің мифтік санасында физикалық дене элементтерінің төменгі бейнелерімен көрсетіледі;
- күлу салты отбасылық әдет-ғұрыптарға тән. Күлкі өмірді жаратудың магиялы құралы болып табылады.

7. Бұл бөлімде комизмнің **тілдік құралдары** қарастырылды. Олар пародия, гипербола, алогизм, өтірік өлең және каламбур.

II бөлімде әзілге негізделген күйлердің аңызы мен олардың орындаушылығындағы ерекшеліктері зерттеу жұмысы барысында жүйелі түрде талдану мақсатында әзілге негізделген күйлерді аңызына, тақырыбына, құрылымына, музыкалық мәтіні мен көркемдік орындаушылығына қарай **әзіл күйлер** және құрылымы күрделі, құрамында әзілдің элементтері кездесетін **көпсарынды күйлер** деп екі үлкен арнаның ара-жігін ажыратып көрсеттік. Әзіл күйлердің негізгі мақсаты тыңдаушының көңілін көтеру, күлдіру, орындаушылық шеберлігімен таң қалдыру болса, әзілді көпсарынды күйлер толығымен ондай қасиетке ие емес екенін көрсеттік. Себебі, көпсарынды немесе әзілді күйлер деп бірнеше музыкалық мінезді, бейнені суреттейтін күйлердің ішінде әзілдің нышаны ғана көрінетін күйлерді атаймыз. Яғни, күй толығымен тыңдаушысының көңілін көтеру үшін ғана емес, сонымен қатар ойлы, қайғылы, жігерлі болатындығында. Тәттімбеттің «Бес төре», Сүгірдің «Ілме», «Бес жорға», сол сияқты қазақ халқындағы т.б. күйлерді жатқызуға болады. Әзіл күйлер өз ішінде орындалу әдебіне қарай үшке бөлінді: 1) салиқалы әзіл күйлер; 2) емеурін әзіл күйлер; 3) бейәдеп күйлер (бәдік, арсыз, дөрекі, есер); Әрқайсысына тән қазақ халқындағы халық күйлерінен, XIX-XX ғасырлардағы және қазіргі заман күйші-композиторларының күйлерінен мысалдар келтіріліп, талдау жүргізілді. Көпсарынды күйлерден әзілдің нышанын аңғаруға болатынын айтып, әзілді күйлер қатарына мысалдар келтірдік. Күй түбегейлі көңілді, жарқын болмағанымен, құрылымындағы әзілдің элементтері біздің зерттеу нысанамызға айналуы заңды. Және де алдағы уақытта қазақ халқындағы көпсарынды күйлердің кең тарқатылып зерттелуі үлкен ғылыми жұмыс бола алатынын да айтып кеткеніміз жөн. Сонымен қатар, қазақ халқының ауыз әдебиетінде кездесетін *жаңылтпаш* өнері күйге де тән екенін атап өттік. Жоғарыда аталған немесе басқа да жаңылтпаш күйлерінде мынадай тартыс үлгілерін көруге болады: -

- оң қол саусақтарының ретсіз шапшаң қимылдауы;
- оң қолмен домбыраның бет қақпағы тұсында диагоналды қиғаш тартыс үлгісін көрсету;
- сол қолмен домбыра мойнының үстіңгі тұсынан пернені басу;
- іс-қимыл жасай отыра әуеннен шатастыру;
- сол қолдың ортаңғы саусағымен астыңғы ішекті, сұқ саусағымен үстіңгі ішекті басып тарту;
- әуеннің жүйесіз әр буынға шұғыл ауысуы;
- қағыстың біркелкі болмауы; т.б.

Қазақ халқында жаңылтпаш атауымен кездесетін онға жуық күйді анықтадық. Және де жаңылтпаш тектес, орындаушылық-стильдік ерекшеліктері ортақ «Шалыс өре», Қазанғаптың «Ысырма» сынды күйлеріне терминдік және орындаушылық талдау мен анықтамалар беріп өттік. Әзілге негізделген күйлердің қандай екеніне толық анықтама берген бұл бөлімнің маңызы осында.

2 бөлімде күйдің ең маңызды тұсы – олардың аңыз-әңгімесінің сюжеттілігі мен құрылымында болатынын айқындадық. Яғни, біздің зерттеу жұмысымыздың нысаны болып отырған әзіл күйлердің аңызы орындаушының (аңызын айтушы) сөз шеберлігіне байланысты әзілді бола алатынында. Ол үшін әуелі ғалым Ә. Мұхамбетованың күй мен аңыз арасындағы сюжеттік-композициялық байланыстың төрт түріне сүйене қарастырып көрдік. Олар: **аңыздағы күй** (аңыз аясындағы күй *А. Сейдімбек*); **аңыз-күй** (аңызға айналған күй *А. С.*); **күйдегі аңыз** (төл аңызы бар күй *А. С.*); **күй және аңыз** (күй мен аңыз *А. С.*); Төрт түрлі байланыстың қайсысына әзіл күйлердің тән екенін жеке-жеке тоқталып, талдау нәтижесінде анықтадық. 2 бөлімнің 2.1, 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3 тарауларында қазақ халқындағы әзіл күйлердің аңызына қатысты зерттеу, талдау жұмыстары жасалды. Күй синкретті өнер десек, онда күй аңызының маңызды рөлі осы тарауымызда ерекше назар аудартқанын атап өткіміз келеді. Себебі, әзіл күйлердің көңілді, жайдарлы, астарлы, емеурін ете жеткізуші қасиеті әуелі аңызынан екенін дәлелдегіміз келді. Қазақ халқы сөзге тоқтаған халық десек, әзіл күй аңызындағы сөз тапқырлығы да халықтың назарынан әсте шықпаған. Оған мән беріп, күй тыңдау алдында өзін дайындап алып отырған. Сондықтан, *күй аңызын айтушы - күй аңызы - тыңдаушы* үш коммуникативтік тараптар деп алдық. Өйткені, күйдің белгілі бір шығу тарихы бар десек, оны көркейте, әсерлеп тыңдаушыға жеткізу күй аңызын айтушының, яғни орындаушының міндеті болған. Ал тыңдаушы мұнда мәдениетінің биіктілігі деңгейіне қарай айтылған күй аңызына белгілі бір дәрежеде өз бағасын немесе реакциясын көрсетіп отырған. Сондықтан, әзіл күйлердің аңызы да осы заңдылыққа сүйенетінін күй аңыздарындағы сөздің қолдану әдістеріне талдау жүргіздік. Ойымыз жүйелі болуы үшін күй аңыздарын *А. Сейдімбектің* классификациясына сүйене үш арнада жекелей қарастырдық. Олар: 1) *Халықтық әзіл күйлердің аңызы* 2) *Кәсіпқой күйшілердің әзіл күйлерінің аңызы* 3) *Қазіргі заман күйші-сазгерлерінің әзіл күйлерінің аңызы*. Әр арнадағы әзіл күйлерді мейлінше талдап, оның әзілді тұстарын белгіледік. Күй аңызымен де әзілді болып келетінін жеткілікті дәлелдедік деп ойлаймыз. Бұл бөлімнен

түйетініміз, ол – қазақ халқында әзіл күйлердің аңыз-әңгімесі көптеп сақталғандығы және сол кездің орындаушыларының сөз саптауы мен тапқырлығының биік деңгейде болғандығы. Қазақ жерінің әрбір өлкесіне тән менталитетпен жеткен әзіл күй аңыздарын талдағанда зерттеу жұмысымыздың көркейіп, терминдік анықтауларды жасауда түрлі мысалдарды негізге алып, салыстырмалы талдау жасауымызға мүмкіндік берді. Яғни, әзілдесу салттарының ортақ тұстары мен айырмашылықтарын да байқауға болады. Ол күй тақырыптарынан да байқалады. Күй аңыздарын жан-жақты зерделеуіміз зерттеуіміздің келесі музыкалық тарауын танып-түсінуде үлкен рөл атқарады. Сондықтан, әзіл күйлердің музыкалық тіліндегі әзіл белгілерінің әуелі оның аңыздарында да болатынын, яғни әңгіме айтудағы әдеттегі логикалық түсініктердің күлдірту үшін бұзылатынын дәлелдегіміз келді

Міне, сонымен күй мен аңыз арасындағы сюжеттік-композициялық байланыс жөнінде айтқанда төрт топтың үшеуінде (аңыздағы күй, күйдегі аңыз, аңыз және күй) әзіл және әзіл элементтері бар күйлер кездесетінін анықтадық. Оның ішінде халық және авторлық (XIX-XX ғ-дағы және қазіргі заман композиторларының) күйлері бар. Ал, аңыз-күй тобында мифтік, ертегі, халық күйлері тән болғандықтан, ондай сюжеттегі әзіл немесе әзіл элементтері бар күйлердің қолымызға лезде түсе қоймауы тарихи себептерге байланысты, уақыт еншісіне қалдыруды аңғартады. Бірақ, дегенмен жиналған материалымыздың көлеміне және жиналу қарқынына қарасақ, болашақта аңыз-күйлерде әзілдің нышанын көреміз деп сенуге болады.

Жоғарыда келтірген халық күйлерінің аңызы ер мен әйел арасындағы өнер бәсекесін сипаттауда орындаушы бойында сөз тапқырлығының болуы маңызды екенін көрсетеді. Өйткені, тыңдаушының езуіне күлкі келтіруде орындаушының ортаға сай сөз саптай білуі күй аңызының әзілді болып шығуына көмегін берері сөзсіз. Күй тілінде тілдесу оның әзілін, емеурін белгілерін түсіну қабілетінің күйшілерде биік көрсеткішке ие болғанын аңғартады. Оған қазақтың осындай халық күйлері дәлел болады.

XIX ғасыр кәсіпқой күйшілердің шығармашылығы, күй тақырыптарының алуандығы мен орындаушылық деңгейінің биік кемеліне жетуі алтын ғасыр екеніне күмән келтірмейді. Себебі, әзіл күйлерді жинастыру барысында осы уақытта туып, өмір сүрген кәсіпқой күйші-композиторларының төл туындылары қорымызды едәуір толтырып отыр. Дегенмен, одан ертерек шыққан авторлық әзіл күйлердің аңыздары мен орындалуы да келешекте әлде де қоржынымызды толықтырып, табыла жататынына сенеміз.

3 бөлім әзіл күйлерге қатысты зерттеу жұмысымыздың практика тұрғысында қалай көрініс табатыны және олардың анықтауыш белгілері жайында жазылған. Әзіл күйлердің семантикалық белгілерін музыкалық мәтінінен және визуалды көркемдік ерекшеліктерінен қалай анықтайтынымыз қазақ халқындағы барлық күйшілік мектептердің әзіл күйлеріне музыкалық және орындаушылық талдау жасағанда белгілі болды. Тыңдаушы радио тыңдап-ақ отырып, әзіл күйлердің музыкалық тілінен әзілдің нышанын байқай алатыны қазақ халқына тән, қанына сіңген қасиет екені белгілі. Ал енді күйдің

кандай қасиеттеріне сүйенетіні баршамызға осы уақытқа дейін қызық болғаны рас. Сондықтан, әзіл күйлердегі оның ырғағын, қол қағысындағы ерекшеліктерін, түрлі мелизмдерді айқындай отыра әзіл күйлерге тән музыкалық-ырғақтық қасиеттерін анықтадық. Және де орындаушыны көріп тыңдағандағы оның ойыны мен актерлық шеберлігіндегі әзілдің нышандары жеке қарастырылды. Әзіл күйлердегі оң қол, сол қол қағысындағы әдіс-тәсілдері, мнемо-техникасы, мимикасы, дене қозғалысы, домбыраны әртүрлі музыкалық аспап ретінде қолдануы, т.б. сол сынды ерекшеліктеріне орындаушылық талдау жасай отыра семантикалық белгілері бөлек айқындалды.

Сонымен қатар, домбырадағы орындаушылық дәстүріндегі перне жылжыту немесе перне байлау мәселесіне де тоқталдық. Өйткені, орындаушы өз аспабын әдетте өзі жасап және пернелерін өздері байлайды десек, онда Т. Әсемқұловтың «кәдесіз перне» жайында жазған зерттеуінің жаны бар дегіміз келеді. Домбырада жылжымалы пернелер бар екені ежелден белгілі нәрсе. Кәдесіз перненің немесе басқа да қисық дыбысты пернелердің домбырада қайдан пайда болды дегеніне осы бөлімдегі зерттеу жұмыстарымыз егжей-текжейлі жауап береді деп ойлаймыз. Яғни, тартыс, бәсеке барысында перне жылжыту, тіпті пернесіз (Тоқаның қырғызбен тартысы) домбыраны тарту арқылы тыңдаушының езуіне күлкі әкеліп, әзілге қол жеткізу қазақ халқында қалыптасқан өнер екенін III тарауда тарқатып айтуға тырыстық.

Әзілмен байланысты қазақ халқындағы ортеке қуыршақ өнері мен қалмақ күйлері домбыра дәстүрінде кездесетіндіктен, осы екі жанрға да азды-көпті тоқталдық. Ортеке күйлеріндегі негізгі сарынның көп қайталануы құлаққа бірден естілетін негізгі тұсы екені сөзсіз. Зерттеуші Б. Әбішева ортеке күйлерін нотаға түсіргенде бір сарынның 97-98 рет қайталанатынын айтады. Өйткені, күй биге қызмет жасайды. Мысалы, Б. Құбайжановтың орындауындағы халық күйі «Ортекені» талдағанда Б. Әбішева мынадай ерекшеліктерін атап өткен: «Жануарлардың жүрісін салатын мұндай (Ортеке Е.Ж.) квинта бұрауындағы күйлерге қайталаулар тән. Негізгі интонациялық ядросы, түрленіп, бірнеше рет қайталанатын және бұдан бөлек төрт рет қайталанатын қосымша мотивті де атап өту керек», - деген. Сонымен қатар, әзілге негізделген Ш. Қозыбақовтың орындауында жеткен қазақтың халық күйі «Ортекеге» мынадай талдау қорытындысын келтіреді: «...бұл әзіл-қалжыңға негізделген күй. Сыр өңірінің дәстүріне жатады. Драматургиялық дамуы әдеттегі төкпе күйлердегі бас буын, орта буын, сағаны қамтиды. Ал, әуені көңілді, сергек мінезде жүреді. Күйдің әзілді болуына форшлагтар, төменгі бағытта кварталар арқылы орындалатын секіртпелер, ақсақ ырғақтар әсер етіп, біздің ойымызша, ортеке образын ашуға әбден жарасады. Күй орындалу барысында әдеттегі қазақ күйлеріне тән түрлі ырғақтарға негізделіп, ауысып отырады». Бұл дегеніміз, күйдегі ақсақ ырғақпен орындалатын қайталаулар барысында негізгі сарын ғана түрленбейді сонымен қатар билеп жатқан қуыршақтың биі де өзгеріп отыра күлкі сыйлайды. Өйткені, өзгеріссіз орындалған бір сарын мен бір би үлгісі ешкімнің де реакциясын тудырмасы анық. Ал, қайталауында оң қол қағысымен қатар ілінетін форшлагтар кездесе немесе аралық ноталарға екпін беріле тартылса күй



жарқырай өзгешелене түсетіні белгілі. Міне, сондықтан ортеке өнеріндегі әуен мен қуыршақ биінің шұғыл түрленіп отыруы біздің езуімізге күлкі келтіреді.

Қалмақ күйлері де қайталауға негізделген. Және де төмен, жоғары қағыстарын тұтып тарту немесе ақсақ пунктирлі ырғақпен тарту әдісі жиі кездеседі. Оған О. Керімқұловтың орындауындағы бірнеше «Қалмақ күйлерін» көруге болады. Сонымен қатар, қалмақ күйлерінің әуені бурдондық жүйемен жүретінін айтып кеткеніміз жөн. Тіпті, диссертацияда келтірген Қ. Ахмедияровтың орындауында жеткен тел бұраудағы «Қалмақ күйі» мен шалыс (секунда) бұраудағы «Құмық күйін» айтсақ та әуен төменгі ашық ішекпен қатар жүретінін көруге болады. Ортақ қасиет – ол негізгі әуеннің астыңғы ішекте жүретіні мен би ырғақты болуында. Сондықтан, қалмақ билеріндегі келеке, мазақ қимылдар мен домбырадағы қайталауға негізделген ақсақ, тұтпа тартыстар - ұлттық музыкамыздағы күлкі мәдениеті аясына кіретін өнер болып табылады.

Ортеке де, қалмақтың буын биі де әдетте домбыра арқылы сүйемелденіп, жүзеге асады. Ортеке күйлерінің ырғақтық (ақсақ) ерекшеліктері мен қуыршақтардың қимылы балалардың әсте таңданысы мен еріксіз көңілін көтеретінін ескерсек, онда ортеке күйлерінің музыкалық тіліндегі әзілдің нышандары да зерттеу нысанасына алынғаны жөн деп есептейміз. Ортеке о бастан көрерменнің көңілін көтеру, күлдірту үшін, келеке, әжуа қып, бимен пародия жасау арқылы аңды, адамды салып, тыңдаушыны ду күлкіге бөлейтін қуыршақ театры болған демекпіз. Күлдірте отырып, ой тастау, сергіту ортеке өнерінің негізгі мақсаты десек болады. Әрине, синкретті жүретін музыканың ықпалы да зор екенін ұмытпаған жөн. Дегенмен, жиналған материалымызға сүйене отырып, әуендік құрылымы көп жағдайда би ырғағындағы көңілді музыкаға негізделетінін көреміз. Ортекенің көрермені негізінен балалар болатынынан да болуы мүмкін. Өйткені, бертін келе ортеке тікелей балалар тәрбие көзінің бірі ретінде қазақ халқында да, өзге түркі, славян елдерінде де көрініс тауып келеді. Ал, қалмақ күйлері биді сүйемелдейтіндіктен және ол бидің неге, қай кезде, қалай орындалатынын ескеретін болсақ, сөзсіз әзіл элементтеріне тап боламыз. Қазақ пен қалмақ арасындағы тек соғыс емес, өнер бәсекелері бірде қатыгез, бір әжуалап, астарлап, мазақ ете орындайтын туындылардың дүниеге келуіне себеп болды. Оған соңғы тараушаларда күймен мысалдар келтіріп, қазақ жеріндегі қалмақ күйлерінің ерекшеліктері мен ұқсастықтарына назар аудардық. Себебі, қалмақ күйлері Жетісу мен Қазақстанның шығысында ғана емес, еліміздің батыс өлкесі күйшілерінің репертуарында да бар. Сондықтан, қалмақ күйлеріне келешекте үлкен ғылыми-зерттеу жұмыстарының керек екенін айта кеткеніміз жөн. Біз өз тарапымыздан қалмақ күйлеріндегі тек әзілдің нышандарын ғана бөліп алуға әрекет жасадық.

Ендігі қалған шаруаның үлкені – осы жиналған күй мұрасының күзетін күшейту, күтімін жақсарту, өз мәнінде сақталуын қадағалау, қала берді шет-шөпірлеп керегін ұрпақ кәдесіне жаратып отыру. Өнер ғылымының тарихын түгендеуге көп күенің қажеті шамалы, оған мұраға адалдық, ғылымға ыждағаттылық пен білім керек.

Күй – тазалықты талап ететін өнер. Пенделік пиғылда жүріп, дүнияуи шаруаның шырмауында қалған жанның бұл қасиетті өнердің қарасын да көре алмай, қаңғалап қалатыны сол.

Дәстүрлі фольклор мен кәсіпқой күйдің зерттеліп, ғылыми айналымға түсуінен басқа, әуелі жиналып, хатталып, сараланып, мұрағатталуы өзінше бөлек шаруа. Бұл бағытта тындырылған істен гөрі, жасалуға тиіс жұмыстар шаш-етектен. Әзіл күйлер бағытындағы күй топтары дербес зерттеу нысанасына толық айнала қойған жоқ. Оның себебі: қоғамнан қағажу көрген дәстүрлі өнері, күй арналарының жалғастығын таппай, жүйелі жиналмауынан. Біздің халық жүйесін тапқан сөз бен көңілге қонымды сазға қуанған. Байтақ тарихы бар дәстүрлі күй өнерінің ХХІ ғасыр шеруіне ілесіп, елдің күй өнері мен тарихын түгендеуде бел шешіп кірісуі қажет. Жер бетіндегі әрбір ұлт өзінің болмысы мен бет-бейнесін сақтап қалу үшін, мына дүбірлі дүниенің бетіндегі сапырылысқан мәдени ағымдарға жұтылып кетпеуі үшін елдің саяси, мәдени дамуының тұрақтылығы мығым болғай!

## ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

- 1 Сейдімбек А. Бейпіл сөздері: Қазақтың эротикалық фольклоры. – Алматы: Темірқазық, 2000. - 3 б.
- 2 Диваев Ә. Легкомысленная Маиз-Гуль. Из киргизских анекдотов Чимкентского уезда // Туркестанские ведомости. - 1916. - №241.
- 3 Досмухамедұлы Х. Аламан. - Алматы. 1991. - 29 б.
- 4 Марғұлан Ә.Х. Ежелгі жыр аңыздар. - Алматы: Жазушы, 1985. - 368 б.
- 5 Кенжебаев Б. Көңіл ашар. - Алматы: Жазушы, 1971. - 159 б.
- 6 Дүйсенов М. Жамбыл және қазіргі халық поэзиясы. – Алматы: Ғылым, 1975. – 167 б.
- 7 Мүсірепов Ғ. Күнделік. - Алматы: Ана тілі, 1997. - 288 б.
- 8 Бегалин С. Жамбыл. - Алматы: Балалар әдебиеті, 2009. - 268 б.
- 9 Шаңғытбаев Қ. Шайыр: Таңдамалы: 5 томдық. - Алматы: «Са Га», 2010. - 201 б.
- 10 Мұртаза Ш. Алты томдық шығармалар жинағы. - Алматы: Қазығұрт, 2002. - 378 б.
- 11 Оразақын А. Ел ішінде: өлеңдер мен поэмалар. - Алматы: Жалын, 2008. - 240 б.
- 12 Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Монография. - Алматы, 2009. – 520 с.
- 13 Раимбергенова С. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев). Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993. – 5 с.
- 14 Абишева Б., Утегалиева С. Ортеке – музыкально-театрализованное представление у казахов// Традиционная культура: науч. альм. - 2015. - N 2. - С. 64-70.
- 15 Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы: Дайк-Пресс, 2002.– С. 126-127.
- 16 Омарова Г., Жукибаева К. Взаимодействие ладовых и формообразующих принципов в традиции токпе. // Этнокультурные традиции в музыке: Материалы междунар. конф., посвящ. памяти Т.Бекхожиной. - Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – 52 с.
- 17 Жұбанов А. Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы: Әдебиет Әлемі. – Алматы, 2012.– 404 б.
- 18 Жұбанов А. Құрманғазы. - Алматы:Өлке, 2006. - 416 б.
- 19 Аравин, П.Даулеткерей и казахская музыка XIX века. - М.: Сов. композитор, 1984. - 152 с.
- 20 Гамарник М., Мухамбетова А. Генезис и функции салов и серэ в казахском обществе // Этнокультурные традиции в музыке. - Алматы, 2000. - С.87-99.
- 21 Искакова Г. Национальные истоки песенного творчества Н.Тлендиева. - Алматы, 2012. -148 с.
- 22 Айтуарова А. Народные традиции в массовой музыке Казахстана (на примере творчества Нургисы Тлендиева). - Алма-Ата, 1992. – 82 с.

- 23 Малдыбаева Р. Творческая личность кюйши в музыкальной культуре XX века.- Алматы, 2005. - 28 с.
- 24 Ахмедияров Ғ. Есір күйлері. – Алматы, 1999. – 87 б.
- 25 Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция.- Алматы, 1997.- 48 с.
- 26 Джумагалиева А. Маңғыстау күйшілік өнеріндегі Мұрат Өскенбаевтың шығармашылығы мен орындаушылығы. – Алматы, 2012. – 55 б.
- 27 Алсаитова Р. Сүгір күйлері және оның орындаушылары. - Алматы, 2010 . – 25 б.
- 28 Нұрмолдин С. Арқа күйшілік мектебінің даму жолы. – Алматы, 2013. – 90 б.
- 29 Утегалиева С., Темиргалиева С. Туркменские кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. — Алматы: Издательство LEM, 2008. — 130 с.
- 30 Мүптекеев. Б. Қазақстанның оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. - Алматы, 2008. – 164 б.
- 31 Бекхожина Т. Шығыс Қазақстанның сыбызғы күйлері. -Алматы:Арай, 1977. – 4 б.
- 32 Мұқышев Т. Қазақтың сыбызғышылық дәстүрі. - Алматы, 2010. – 22 б.
- 33 Бекенов У. Шертпе күй шеберлері. - Алматы: Жалын, 1977. - 36 б.
- 34 Бекенов, У. Күй табиғаты. - Алматы: Өнер, 1980. - 180 б.
- 35 Бекенов Д. Іле қазақтарының күйлері. – Алматы: Өнер баспасы, 1998. – Б. 24-25.
- 36 Омарова Г. О композиционной структуре домбровой музыки Западного Казахстана (на примере кюев «Балбырауын») // Традиционная музыка Азии: исследования и материалы. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996. – С. 81-89.
- 37 Бахтигалиева Д. Жанр Акжелен в инструментальной (домбровой) культуре казахов. – Алматы, 2008. – С. 82-84.
- 38 Райымбергенов А., Аманова С.Голос веков. – Алматы: Өнер, 1990. – 66 с.
- 39 Қазтуғанова А. Күй мен жанр тоғысындағы кейбір мәселелер. -Алматы: Музыка әлемінде, 2010. – 20 б.
- 40 Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. – Астана, 2002. –Б. 92-224.
- 41 Мерғалиев Т. Домбыра сазы. – Алматы: Ғылым баспасы, 1972.- Б. 79-80.
- 42 Мерғалиев Т., Сәрсенбай Б., Орынбай Д. Қазақ күйлерінің тарихы. - Алматы, 2000. – Б. 328-371.
- 43 Ахмедияров Қ. Жігер (Дәулеткерей күйлері). - Алматы: Өнер, 1996. - 96 б.
- 44 Ахмедияров Қ. Сарыарқа (Кұрманғазы күйлері). – Алматы: Өнер, 1994. - 65 б.
- 45 Ахмедияров Қ. Табыну. - Алматы:Дайк-Пресс, 2000.-465 б.
- 46 Ысқақов Б. Салтанат. – Алматы: Өнер, 1995. – 42 б.
- 47 Ысқақов Б. Сарыарқа саздары. – Алматы: Ата мұра, 2007. – 440 б.

- 48 Райымбергенов А, Аманова С. Күй қайнары. – Алматы: Өнер, 1990. – 104 б.
- 49 Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй – қастерлі әуез. – Алматы: Өлке, 1998. –Б.139-164.
- 50 Тоқтаған А.Күй тәңірдің күбірі. – Алматы: Дайк пресс, 1996. - 7 б.
- 51 Тоқтаған А., Әбуғазы М.. Құрманғазы. - Алматы: Білім, 2007. - 216 б.
- 52 Тоқтаған А., ӘбуғазыМ. Тәттімбет және Арқа күйлері. - Алматы: Білім, 2005. - 181 с.
- 53 Жүзбай Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. - Астана: Сарыарқа, 2009.- 6 б.
- 54 Сайжанов Қ. «Жетіқарақшы» Күйші, халық композиторы – Мырза Тоқтаболатұлының өмірі мен шығармашылығы. - Астана, 2005. –Б.14-19.
- 55 Жүсіпов Б. Жиделі-байсын күйлері. – Алматы: Ғылым, 2000. – 288 б.
- 56 Авторлық ұжым. Нарату. Маңғыстау күйлері. - Алматы: Нұрлы әлем, 2005. –Б.132-133.
- 57 Әбуғазы М. Шығыстың шыңырау күйлері. – Өскемен: Шығыс Полиграф, 2009. – Б. 3-134.
- 58 Нұрымбетов. Е. Сыр-сүлейі – Әлшекей. –Алматы, 2005. – 117 б.
- 59 Нұржанов Б. Құрақтың Досжаны. – Қызылорда: Н 86 Полиграфия Сервис и К, 1998. – Б. 11-30.
- 60 Жұбанов Қ. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы (тіл мен тарих деректері). – Қызылорда, 1936.– 26 б.
- 61 Жұбанов А. Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. - 80 б.
- 62 Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата: Өнер, 1985. – С. 39-48.
- 63 Мухамбетова А. Народная инструментальная музыка казахов /генезис и программность в свете эволюции форм музицирования: автореф.... канд. иск. - Алматы, 1976. –С. 20-21.
- 64 Каракулов Б. И. Симметрия звукорядов казахской домбры // Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата, 1992. – С. 151-160.
- 65 Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). - М.:Композитор, 2013. - 525 с.
- 66 Шегебаев П. Жанровые особенности кюя «Науыскы» (Комическое в домбровой музыке) // Инструментальная музыка казахского народа. - Алматы: Өнер, 1986. - 107 с.
- 67 Омарова Г. Казахская инструментальная музыка в контексте этнической истории и шежире //Вестник КазГНУ им.Аль-Фараби. Серия «Философия». – 2010-№2 (34). – С.129-133.
- 68 Калиев С. Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления күйші: автореф. ... канд. иск. наук. – Алматы, 1996. – 36 б.
- 69 Әсемқұлов Т. «Домбыраға тіл бітсе» // Жұлдыз. – 1989. - №5.

- 70 Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). - М.: Лабиринт, 1999. – С.110-113.
- 71 Тұрсынов Е. Қазақ ауыз әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері. - Алма-Ата: Ғылым, 1976. - 200 б.
- 72 Ысқақов Б. Сарыарқа саздары. – Алматы: Из-во, 2007. - 408 б.
- 73 Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның фольклорлық бөлімі. Экспедиция материалдары. - №504 касета.
- 74 Медеубекұлы С. Жеке экспедициялық мұрағаты. - 1995 ж. - №1 диск.
- 75 Бахтин М. М. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»: 2 басылым. -М.: Худож. лит-ра, 1990. – Б. 2-3.
- 76 Лихачев Д.С., Панченко А. М. Смеховой мир Древней Руси. – Л.: Наука, 1976. – С.3-4.
- 77 Dindorf Historici Graeci minores. - Leipzig, 1871. - Vol. 2. - P.275-362.
- 78 Жанайдаров О. Ежелгі Қазақстан мифтері. – Алматы: Аруна Ltd. ЖШС., 2006. - 183 б.
- 79 Тұрсынов Е. Генезис казахской волшебной сказки. -Алматы: Дайк-Пресс, 2004. –Б.44-168.
- 80 Смирнова Н.С. Казахская народная поэзия.– Алма-Ата: Наука.1967. - 59 б.
- 81 Золотарев А.М. Родовой строй и первобытная мифология. -М.: Наука, 1964. - 297 б.
- 82 Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса. –М.: Изд. вост. лит. 1963. –Б. 30-57.
- 83 Тұрсынов Е. Казахская бытовая сатирическая сказка: автореф. канд. иск. - Алма-Ата, 1968. –Б.7-8.
- 84 Тұрманжанов Ө. Алдар көсе. – Алматы: Қазақ көркем әдебиеті, 1936. – Б.21-28.
- 85 Потанин Г.Н. Очерки Северо-Западной Монголии. - СПб.:Тип. В. Киршбаума, 1883. - Вып. IV. - С. 6.
- 86 Бичурин Н.Я. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена - Изд. 2-е. - М. – Л., 1953. – Т.3. - 81 с.
- 87 Таскин В.С. Материалы по истории сюнну / Предисловие, перевод и примечания В.С.Таскина.– М.: Наука, 1968. -Вып. 1. - 34 б.
- 88 Гельвальд. Естественная история племен и народов. – СПб: А.С. Суворина,1885. - 751 б.
- 89 Валиханов Ч.Ч. Космологические понятия киргизов / Следы шаманства у киргизов // Собр. соч.: в 5 т. – Алма-Ата, 1961. - 422 с.
- 90 Толстов С.П. Пережитки тотемизма и дуальной организации у туркмен. – М.: ПИДО, 1935. - 28 с.
- 91 Гордлевский В.А. Государство Сельджукидов Малой Азии. - М., 1941. - 45 с.
- 92 Каррыев А., Мошков В., Насонов А., Якубовский А. Очерки из истории туркменского народа и Туркменистана в VIII-XIXвв. – Ашхабад, 1954. - 155 с.

- 93 Гумилев Л.Н. Древние тюрки. –М.: Наука, 1967. - 60 с.
- 94 Потапов Л.П. Очерки народного быта тувинцев. – Ленинград, 1969. -39 с.
- 95 Архив Г.Н. Потанина в научной библиотеке Томского государственного университета, п. 18, тетр. -1973. - 9 с.
- 96 Мирза Сами. Тарих-и Салатин-и Мангитийа (история мангытских государей).- М.: Наука, 1962. – С.81-150.
- 97 Языки народов СССР. Тюркские языки. - М., 1966. –С. 9-15.
- 98 Jinanc. M.H. Turkiye tarihi, Selcuklular devri. – Istanbul, 1944. - P. 27.
- 99 Хейзинга Й. Homo Ludens. - М., 1992. - 20 с.
- 100 Хейзинга Й. Игра и мудрость // Мировая фольклористика. - Алматы: Таймас, 2008. – С. 61-66.
- 101 Сагалаев А. М., Октябрьская И. В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. - Новосибир: Наука, 1990. –123 с..
- 102 Вайнштейн С. И. Отбасы-неке қатынастарының ерте нысандарының тарихынан (тувалықтардың «ойлулааш» ойыны) // СЭ. - 1964. - №2. – 124 б.
- 103 Самбу И. Тувинские народные игры: историко-этнографический очерк.. – Кызыл: Тувинское книжное издательство, 1978. – С. 20-21.
- 104 Попов А.А. Якутский фольклор. Тексты и перевод. – М., 1936. -С. 119-132.
- 105 Ястремский С. В. Образцы народной литературы якутов. / Труды Комиссии по изб. Якутской АССР. – Ленинград, 1929. -Т.7 –199 с.
- 106 Фирдоуси, Низами, Руставели Ш., Навои А. Библиотека мировой литературы для детей. - М.:Детская литература, 1982. – Т. 2. - 736 с.
- 107 Суразаков С.С. Маадай-Кара. – М., 1973. – С. 450-451.
- 108 Богаевский Б. А. Земледельческие религии Африки. /Записки истор. филол. фак-та Петроградского ун-та. - Петроград, 1916. - Ч.130. – С.57-91.
- 109 Суразаков С.С. Алтай баатырлар: в 8 т. - Горно-Алтайск: Алтайское кн. изд, 1974. - 108 с.
- 110 Толбина М.А. Вопросы изучения жанра алтайского фольклора чечен сос - меткие слова // Проблемы изучения истории и культуры Алтая и сопредельных территорий. - Горно-Алтайск, 1992. – С. 138-140.
- 111 Тадина Н.А. Алтайская свадебная обрядность (XIX-XX вв.). - Горно-Алтайск, 1995. - 67 с.
- 112 Мейрманова Г.А. Особенности внутрисемейного этикета у казахов: родственные отношения // Отан тарихы. - 2009. -№1.- 198 с.
- 113 Әшімбаев М., Асқаров Ә. Қазақ өнерінің тарихы (XIX-XX ғ.1-жартысы). - Алматы: Өнер, 2008. – Т.3. - 33 с.
- 114 BrandesG. Asthetische Studien. – Charlottenburg: H. Barsdorf, 1900. - 278 р.
- 115 Мағұлұмов Д. Қазақтың өтірік өлеңдері. - Алматы: Балауса, 2013. – 7 б.
- 116 Жарықбаев Қ.Б., Сангилбаев О.С. Жантану атауларының түсіндірме сөздігі. - Алматы: Сөздік-Словарь, 2006. - 54 б.

- 117 Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: в 15 т. – М.: Художественная литература, 1929.- 187 с.
- 118 Борев Ю. Сатира. Теория литературы. - М.: Наука, - 1964. 22 с.
- 119 Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). - М.: Лабиринт, 1999. - 115 с.
- 120 Бекенов У. Күй көтерер көңілдің көкжиегін. – Алматы: Қазақстан баспасы, 1975. - Б. 36-45.
- 121 Мерғалиев Т. Жаңа дәуір жыршысы. - Алматы: Ғылым баспасы, 1980. - Б. 13-57.
- 122 Алтайский хомус. Первое знакомство. DVD Мультимедийный курс игры на Алтайском хомусе. Хомузшы Ногон Шумаровтың дерегі. – Алтай, 2014.
- 123 Фаминцын А. Скоморохи на Руси. - СПб.: типография Э. Ангольда, 1889. – С. 84-85.
- 124 Абишева Б. М. Казахская домбра и типологически родственные музыкальные инструменты народов Евразия. - Алматы. 2014- С. 120-125.
- 125 Есенұлы А. Күй – тәңірдің күбірі. – Алматы: Көкіл, 1997.-Б. 37-99.
- 126 Утегалиева С. Мангистауская домбровая традиция. – Алматы, 1981. – 21 с.
- 127 Тарақты Ақселеу (Сейдімбек). Күй шежіре. - Алматы: КРАМДС-Яссауи, 1992. – Б. 28-41.
- 128 Жарқынбеков М. Қорқыт. Елім-ай. - Алматы: Өнер, 1987. - 36 б.
- 129 Надирбеков Ж. Күй. Звукоряд традиционной домбры и композиционная терминология. – Караганды: Экожан, 2010. – С. 82-106.
- 130 Жайымов А. Шаттанамын. – Алматы: Дайк-пресс, - 1997.- Б. 13-14.
- 131 Шукенова В. Бөкейлік домбыралардың пернелік жүйесі аясындағы махамбет домбырасы // Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының Хабаршысы. - 2014. - № 1(2). - 81 б.
- 131 Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісу күйлері. – Алматы: Өнер, 1998. – Б. 34-94.
- 132 Кадыров М.Х. Историко-типологические корни, связи черты узбекского традиционного театра кукол // Музыкальное театральное искусство и фольклор. – Ташкент, 1992. - С. 126.
- 133 Жубанов А. Ортеке – начало казахского кукольного театра // Казахстанская правда. – 1935, февраль - 25.
- 134 Куттыбекулы К. Ортекенің 3000 жылдық тарихы бар // Айкын. -2008, апрель - 12.
- 135 Жәнібеков Ө. Эхо. - Алматы: Өнер, 1990. - 259 б.
- 136 Жаменкеев Е. Жаңылтпаш күйлер // Қазақстанның ғылымы мен өмірі халықаралық ғылыми-көпшілік журналы. – Алматы, 2018. – №2/3 (57). – Б. 82-86.
- 137 Жаменкеев Е. Қалмақ күйлеріндегі әзілдің нышандары // Қазақстанның ғылымы мен өмірі халықаралық ғылыми-көпшілік журналы. – Алматы, 2018. – №3 (58). – Б. 65-69.



138 Жаменкеев Е. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлер және олардың орындалуы // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Халық музыкасы факультетінің 70 жылдық мерейтойына арналған «Дәстүрлі музыкалық мәдениет: Өткені мен бүгіні» II халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы. – Алматы, 2015. – Б. 107-111.

139 Zhamenkeyev Y. Jucose kuis of Kazakh dombra tradition // International journal of environmental and science education - 2016. Vol. 11. №18. – P. 11427-11448.

140 Жаменкеев Е. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлер аңыздарының әдебі // Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық Университеті «ХАБАРШЫ». – 2018. - №2 (170). – Б. 252-257.

141 Zhamenkeyev Y. Semantics of comic kuys in the kazakh dombra tradition and their performances // 3rd International conference on Eurasian scientific development. Proceedings of the Conference (March 02, 2018). Premier Publishing s.r.o. –Vienna, 2018. - 86 p.

142 Жаменкеев Е. Қазақтың домбыра дәстүріндегі әзіл күйлердің аңызы // «Заманауи музыкалық түркологияның көкейкесті мәселелері» Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы. - Алматы, 2018. – Б. 205-210.

## ҚОСЫМША А

### Анықтама сөздік

1. **Әзіл** – «әз» деген *игі, жұмсақ, сытайы* және «зіл» *ауыр* деген мағынадағы сөздердің қосындысы.
2. **Қалжың** - өзіндік аудиториясы бар, құрдастар арасында, белгілі бір мақсатты көздемей айтылып, айтылған жерде қалатын, күлкі тудыратын, көңіл көтеру үшін ғана қолданылатын сөз.
3. **Бәдік күй** – Жетісу күйшілік аймағындағы қыз бен жігіт арасындағы тартыс үстінде орындалатын арсыз күйлердің атауы.
4. **Есер тартыс** – күйшілер тартысып кеткен соң жастардың өзара тартысып, пародиялап, есерленіп музыкалық масқарампаз (каламбур) жасауы.
5. **Дөрекі күйлер** – Сыр өңіріндегі қыз бен жігіт арасындағы арсыз күйлер атауы.
6. **Тұтып тарту** – оң қол (оңақай күйші) саусақтарының ішімен не сыртымен әрбір қағыс сайын ішектердің дыбыс тербелісін үзіп тарту.
7. **Қиып немесе қия тарту** – оң қолмен (оңақай күйші) қиғаш, домбыраның бет қақпағымен диагоналды түрде тарту тәсілін айтады.
8. **Толқындатып тарту** – домбыраның мойын бойымен оң қолдың (оңақай күйші) білезік буынын жоғары төмен бүге толқынның ағысын салу әрекеті.
9. **Оң қол саусақтарымен іліп тарту** – оң қолдың (оңақай күйші) бес саусағымен мойын бойын немесе бет қақпақ тұсында екі ішекті іле тарту.
10. **Теріп тарту** – екі ішекті қатар-қатар жоғарғы қағыстармен тере тарту тәсілі.
11. **Сүйретіп тарту** – алмакезек төмен-жоғары қағыстардың төменгі қағысын жоғарғы қағысқа қарағанда ұзағырақ ұстай тарту тәсілі.
12. **Орап тарту** – оң қолды (оңақай күйші) дөңгелек шеңбер үлгісінде тарту.
13. **Кәдесіз перне** – есер тартыс кезінде немесе күйшінің өз еркімен байланатын қисық дыбысты перне. Таласбек Әсемқұловтың домбыра пернесін байлау үлгісінде 18-ші перне болып көрсетілген.
14. **Әзіл күйлер** - тақырыбы мен әңгіме аңызы тікелей тыңдаушының езуіне күлкі келтіріп, көңілін көтеру үшін шыққан күйлер тобы.
15. **Әзіл элементі бар көпсарынды күйлер (әзілді)** – күй аясында әуен-сазы, ырғақ, лад пен пернелік жүйесі, композициясы, жалпы тұтас көркем тіл жүйесі жағынан әзілдің нышаны ғана көрінетін күйлер тобы.
16. **Салиқалы әзіл күйлер** - күй аңызының сюжеті күнделікті өміріміздегі әдепке сай келетін қалыпта айтылып, орындалуында эротикалық астарды көздемейтін күлдіргі күйлер.
17. **Емеурін әзіл күйлер** - күй аңызы тұспалдап айтылады да, ал күй мәтіні түрлі ырғақтарға сүйеніп, оң қол мен сол қолдағы қағыс-қимылдары тыңдаушыға тек күй тақырыбына емеурін етеді.

18. **Бейәдіп күйлер** - күй аңызы бәдік, арсыз және орындаушылығында әдетте күнделікті өмірде ұят болып есептелетін іс-қимылдарды оң қол мен сол қол қимылдары арқылы немесе адамның басқа да дене мүшелерімен ашық көрсете орындайтын күйлер.
19. **Бағдарламалы күй тартыс** – белгілі күйлер топтамасы немесе белгілі күйші-сазгердің күйлері шеңберінде ғана тартысу.
20. **Шалыс өре**—жылқының алдыңғы оң аяғы пен артқы сол аяғы немесе алдыңғы сол аяғы пен артқы оң аяғын байлау түрі, ал күй өнерінде «Шалыс өре» дегеніміз айқыш-үйқыш, қиғаш тәсілдері көп, шытырман күй деген ұғымды береді.
21. **А. С.** – Ақселеу Сейдімбек.
22. **Ә. М.** – Әсия Мұхамбетова.
23. **Е. Ж.** – Ержан Жаменкеев.

## ҚОСЫМША Ә

### "Жалаң бұтым шерт, шерт"

(жалаң бұтыңды ары тарт, далаң бұтым бері кел  
деп Сыдық күйшінің шерткені)

орындаған Ғалым Сыдықұлы

Сыдық Райымбайұлы

Ойнақы

Нотаға түсірген Бекмұханбет Бауыржан

*бұрауы*

9

17

25

34

43

51

60

67

- деп домбырасын лақтырып жіберіпті....

## ҚОСЫМША Б

### "Қаңғырып өттің, бейшара"

(қыздың тартқаны)

орындаған Ғалым Сыдмқұлы

Сыдық Райымбайұлы  
Нотаға түсірген Б.Бекмұханбет

*бұрауы*

6

12

19

25

30

35

# ҚОСЫМША В

## "Бәдік күйі"

Б.Бекмұханбет

**Көңілді**

*mf*

Екі саусақ бір тырнақ әдісін қолдану

*f*

*gliss.*

*f*

\* домбыраны көтерері, шипалымені артынан сылау әдісін жасау (сілкіттің сылауы)

$p$   
 $**$   
 $**$   
 Екі саусақ бір тырнақ әдісін қолдану  
 $ff$   
*gliss.*  
*gliss.*  
 $rit.$

\*\* әсіліктің қызыл қозғалысын көрсетеді  
 \*\*\* бетбұрысқа арналған екі саусақтың қозғалысы

# ҚОСЫМША Г

## "Қалмақ күйі" (биі)

Халық күйі

Орындаған Қ.Ахмедьяров

Нотаға түсірген Б.Бекмұханбет

Бүрауы

Билете, көңілді  
п v п v

9

17

23

31

38

46

53

60

66



2

Musical score for guitar, measures 73-139. The score is written in a single system with ten staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth-note runs, sixteenth-note patterns, and triplet figures. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'v' (accents). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 139.

# ҚОСЫМША Д

## "Құмық күйі" (биі)

Ойнақы, билете  
бұрауы

Халық күйі

Орындаған Қ.Ахмедьяров  
Нотаға түсірген Б.Бекмұханбет

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/8. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C), followed by a 4/8 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. A 'p' (piano) marking is present in the fourth staff. The score concludes with a double bar line and a final 4/8 time signature.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano accompaniment, consisting of ten staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signatures vary across the staves, including 4/8, 6/8, and 4/4. The notation is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often in pairs or groups, creating a rhythmic accompaniment. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth-note pairs, sixteenth-note groups, and quarter notes. The overall style is that of a classical or romantic-era piano accompaniment.

The image displays a musical score for six staves, all in a minor key (three flats). The notation is dense and rhythmic, featuring a variety of note values and rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The second staff includes a double bar line with repeat dots. The third staff continues the rhythmic complexity with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff shows a mix of eighth and sixteenth notes. The fifth staff features a change in time signature to 6/8, indicated by a '6' over an '8' in a box. The sixth staff concludes with a final time signature change to 4/8, also indicated by a '4' over an '8' in a box. The overall texture is that of a complex, possibly electronic or experimental, musical composition.