

# УСТНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКЕ ВОСТОКА: СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ (НА ПРИМЕРЕ КАЗАХСКИХ ИНСТРУМЕНТАЛИСТОВ)

Гульзада Омарова<sup>1</sup>, Казангап Таттимбет<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова  
(Алматы, Казахстан)

**Аннотация.** Многосторонние преобразования в культуре XX века привели к доминированию европеизированных форм в функционировании и обучении традиционных музыкантов. Нотная система обучения традиционных музыкантов породила новый тип музыканта, который уже не владеет навыками импровизации и сочинительства (композиторскими способностями). В связи с этим ставится цель актуализировать природные (устные) методы обучения, которые практиковались в устно-музыкальной традиции Востока и системе «Ұстаз – шәкірт» («Учитель – ученик»). Их возрождение необходимо сегодня с целью возможной *оптимизации исполнительского искусства* в сфере казахской традиционной музыки.

Универсальные признаки музыки Востока – устность, вариантность, импровизационность, синкретизм, наличие художественного канона и пр. Все они связаны с формами и методами воспитания полноценных исполнителей традиционной музыки в современности. В статье вскрываются причины того, почему казахские традиционные музыканты сегодня потеряли функцию творцов и не способны полностью осуществлять репродуцирующую деятельность. В этой ситуации начатая в 70–80 годы работа по сбору, систематизации и изучению народной терминологии и теории музыки должна продолжаться и использоваться в современной учебной практике. Необходимо срочно выработать современную методологию устного обучения и создать продуманную обновленную систему довузовского и вузовского образования традиционных музыкантов с целью их полноценного функционирования в современной культуре Казахстана.

В основу методологии данного исследования легли методы современного искусствознания и этномузыкознания (системный, комплексный и др.), а также известные методы других гуманитарных и народоведческих дисциплин. В отношении практики традиционного и современного обучения музыкантов устных восточных культур применяются методы анализа и синтеза, общенаучные методы классификации, систематизации и типологии. На основании результатов исследования сделан вывод о необходимости выработки (наряду с имеющимися письменными формами) методологии устных форм обучения на *системной основе*.

**Ключевые слова:** культуры Востока, устно-профессиональные музыкальные традиции, искусство ән-күй-жыр, народная теория музыки, ұстаз – шәкірт, устные методы обучения, этносольфеджио, образовательные программы для традиционных музыкантов.

**Для цитирования:** Омарова, Гульзада, и Казангап Таттимбет. «Устные методы обучения в музыке Востока: современное состояние (на примере казахских инструменталистов)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, с. 41–59. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

**Благодарности.** Выражаем искреннюю благодарность рецензентам и редакционной коллегии журнала за внимательное прочтение статьи и объективные выводы относительно ее научности, актуальности и возможности опубликовать в журнале CAJAS.

*Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.*

## Введение

Как известно, в 30-е годы прошлого столетия в результате глубоких революционных преобразований в тюркоязычных республиках бывшего СССР сформировалась *городская (урбанистическая) ветвь* традиционной музыки, обусловившая в этой сфере переход от устной музыкально-профессиональной деятельности к письменной (европейского типа). Глубокий научный анализ социокультурных, социомзыкальных и структурных изменений, произошедших в области традиционной музыки казахов почти за столетия, был сделан в свое время казахстанским этномузыковедом и культурологом А. И. Мухамбетовой в ее большой статье «Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов (до 1975 г.)» (Аманов и Мухамбетова 321–358). В результате осмысления многосторонних преобразований в культуре, коснувшихся казахской традиционной музыки во второй половине XX века, ученый приходит в данной работе к следующему выводу: «Адаптация традиционной музыкальной культуры казахов к новым социальным условиям явилась исторической проверкой ее жизнеспособности. И мы сейчас можем сказать, что урбанистическая ветвь традиционной музыки сумела продолжить жизнь традиции в городах в новых европеизированных формах

(нотное обучение, концертное оркестровое исполнительство), однако несоответствие этих форм глубинной сути традиции (сольность, импровизационность) и их безоговорочное доминирование ставят под угрозу жизнеспособность самой традиции» (Аманов и Мухамбетова 358).

Тревога за будущее и озабоченность относительно бытия казахской традиционной музыки в условиях «безоговорочного доминирования» европеизированных форм в функционировании, исполнении, обучении и пр. оказались небезосновательными, так как в последующие десятилетия вместе с увяданием исконной (аульной, неурбанистической) ветви традиционной музыки и уходом старшего поколения аульных музыкантов «навсегда уходят и музыкальные ценности, которые не смогут стать общенациональным достоянием» (Аманов и Мухамбетова 380–381). Ученый, диагностируя состояние национальной музыкальной классики конца XX века, приходит к неутешительным выводам о том, что «утрата профессиональным искусством своих базовых социальных оснований — форм бытования, системы обучения, экономического обеспечения — неизбежно влечет за собой снижение его художественного уровня до любительского и грозит его полным исчезновением» (Аманов и Мухамбетова 386–387). При этом

нотная (письменная) система обучения традиционных музыкантов породила новый тип музыканта, который уже не владеет всем комплексом знаний о традиционной культуре, истории и теории устно-профессиональной музыки, навыками импровизации, сочинительства (композиторскими способностями) и т. п.

В условиях глобализации XXI века все вышеназванные тенденции, безусловно, усилились, а проблема сохранения и функционирования национальных музыкальных традиций приобрела особую остроту. В своих выступлениях и статьях последних десятилетий мы также неоднократно говорили о задаче системной реализации мер по фактической реабилитации традиционной культуры и музыки казахов, что требует в настоящее время не отдельных акций (культурные мероприятия и проекты в рамках «Рухани жангыру», «Семь граней Великой степи» и т. п.), а специальной *государственной программы* (Омарова 205–211; Omarova, et al. 285–296). В данном исследовании мы поднимаем сопутствующую, но более частную (практическую) проблему, связанную с актуализацией природных (устных) методов обучения, которые практиковались в устно-музыкальной традиции и общей для всех восточных культур системе «Устас — шакирт» («Устод — шакирд») — «Учитель — ученик». Их возрождение необходимо сегодня с целью возможной оптимизации исполнительского искусства в сфере казахской традиционной музыки, которая, как и музыка других восточных народов современности, стала по сути «профессиональной музыкой устно-письменной традиции» (Алкон 162). Без возрождения в Казахстане устных форм и методов обучения нам не удастся транслировать будущим поколениям оставшееся музыкальное

наследие, так как современная система профессионального образования на основе письменной традиции, как и исполнительское искусство на основе только лишь европейской практики музицирования, не способны осуществлять в полной мере даже репродуктивную деятельность сегодняшних традиционных музыкантов.

## Методы

Методы данного исследования связаны в первую очередь с объектом исследования — традициями и образцами устно-профессиональной музыкальной культуры народов Востока, выработавших в течение многих веков нормы музыкального мышления (устность, вариантность, импровизационность, каноничность), а также основы народной (традиционной) теории музыки и восточной педагогики (в системе «Устод — шакирд»). Для раскрытия темы и предмета исследования в данной статье важно было сосредоточиться на материале казахской традиционной музыки, ее исследовательской (теоретической) базы в отношении народной терминологии, которая стала толчком для осмысления в казахском музыкознании основ традиционной теории музыки. Поэтому материалом исследования служат труды казахстанских музыковедов и исполнителей, в которых, наряду с музыкальным материалом по тем или иным казахским устно-профессиональным традициям, обобщены данные о терминологии и теоретических основах, выработанных, в частности, в области инструментальной музыки казахов.

В основу методологии исследования легли методы современного искусствознания и этномузыкологии — системный, системно-этнофонический, комплексный и др. (Nettl; Stone; отечественная этномузыкология), а также известные методы других

гуманитарных и народоведческих дисциплин (истории, этнографии, социологии, культурологии, педагогики и этнопедагогики) — исторический и сравнительно-исторический, диахронический и синхронический, структурно-функциональный и метод моделирования. В исследовании применяются и общенаучные методы наблюдения, анализа и синтеза — в отношении практики традиционного и современного обучения музыкантов устных восточных культур. И здесь, в исследовании народной терминологии, теории музыки и методов обучения, важными являются методы их познания в сравнительном культурно-историческом контексте, предполагающем общенаучные методы классификации, систематизации, типологии как самих музыкальных культур (западных, восточных), так и их жанров и форм (Bailey; Johansson). В исследованиях, связанных с традиционной культурой, музыкой и проблемами их сохранения и функционирования, основополагающими представляются такие методы, как реконструкция и структуризация.

## Результаты и обсуждение

Как известно, общими универсальными признаками музыки Востока являются *устность* (иными словами, бесписьменность как отсутствие письменной графической фиксации) и как следствие этого феномена — *вариантная множественность* музыкальных текстов и импровизационность творческого процесса. Особым качеством профессионалов устно-музыкальных культур представляется синкретическое единство музыкального творчества — сочетание в одном лице композитора и исполнителя в инструментальных жанрах, поэта, композитора и исполнителя в вокальных жанрах. Важно отметить, что в сольных (неансамблевых) вокальных формах

музицирования в традиционных культурах Востока, например, в эпических жанрах (*жырау* у казахов и каракалпаков, *бахши* у туркмен, каракалпаков, узбеков и таджиков, *ашуг* у азербайджанцев), а также песенных (*сал* и *сері* у казахов, *бастакор* у узбеков и др.) и состязательных (*акын* у казахов и киргизов) мы видим единство не только музыкально-поэтического начала (в авторстве), но и вокально-инструментального (в исполнительстве).

Естественным условием творческого (композиторско-исполнительского) акта в устно-профессиональных музыкальных традициях является наличие *канона*, который в широком смысле представляется *кодом культуры*, ее породившим; в узком же смысле — это «количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений» (Лосев 15). Музыкально-художественный канон как модель и совокупность законов, норм и правил создания тех или иных жанров музыки присутствует во многих классических, как европейских, так и устно-профессиональных традициях Востока (искусство *макамат* мусульманского мира, индийская *рага*, турецкий *фасыл*, японская *гагаку*, яванская музыка *гамелан* и др.). В казахской традиционной музыке по известным канонам создавался кюй (*күй*) как искусство инструментальной музыки кочевых народов, имеющий, как и вышеназванные жанры, многовековую историю. В известной степени канонизированными в смысле музыкально-языковых норм являются и вокально-инструментальные жанры искусства: *эн* (песенная традиция), *жыр* (эпическая традиция), которые вместе с инструментальной музыкой составляют профессионально-музыкальную триаду казахов — *эн-күй-жыр*.

Безусловно, в каждой устно-музыкальной культуре существовала и своя «народная» теория музыки, в которой нашли отражение те самые закономерности, которые и были присущи канону как музыкально-художественной модели, лежащей в основе сочинения, восприятия, обучения. Надо отметить, что в оседлых восточных культурах, несмотря на изустное бытование как фольклора, так и профессиональных музыкальных традиций, сведения о традиционной теории музыки содержались (наряду с устными знаниями) и в различных научных трактатах начиная с эпохи Средневековья. В кочевых же культурах мы имеем лишь устную теорию, которую, по аналогии с феноменом *Степного знания* (термин ученого-литературоведа и культуролога А. Кодара) (Кодар) и *степной устной историографии* (СУИ — термин казахстанского ученого-востоковеда В. Юдина) (Юдин), можно назвать, вероятно, *степной теорией музыки*. В казахском музыкознании познание данной степной (народной) или традиционной теории музыки началось лишь в 70-е годы прошлого столетия в связи с изучением кюя, который анализировался до этого времени с позиции европейской теории музыки. Так, выявление народной терминологии в композиции западноказахстанских кюев *тәкпе* (Аманов 39—48) позволило приблизиться к адекватному пониманию феномена кюя и открыло путь для более достоверной научной интерпретации его строения. Параллельно с этим проводились исследования генезиса и эволюции, программности и других сторон инструментальной музыки казахов (Мухамбетова), что явилось толчком для дальнейших научных поисков в этой области и значительного продвижения по пути синтеза традиционной и европейской теории музыки в кюеведении.

Практические задачи, стоящие перед нами в настоящее время, заключаются в том, чтобы использовать все теоретические данные последних десятилетий в *учебных курсах*. Актуальность этой задачи определяется тем, что, как уже отмечалось, многолетний процесс профессионального — в основе своей письменно-нотного — обучения музыкантов устной по своей природе традиции грозит полным исчезновением *механизмов трансляции* музыкального наследия. Иными словами, необходимо восстановить (реабилитировать) те способы и методы обучения, в которых музыкальное восприятие-воспроизведение основано на устности и опирается на слухо-визуальные и моторно-двигательные (кинестетические) ощущения, которые активизируются при прямой передаче музыки «вживую» (от учителя ученику), практиковавшейся в восточных традициях. Понятно, что актуализация устных форм и методов обучения не самоцель: эти формы и методы напрямую связаны с задачей воспитания полноценных носителей (исполнителей) музыки. Эти носители музыкальных традиций у казахов — певцы-песенники *әнші*, певцы-эпики *жыршы*, инструменталисты *аспапшы* — должны не только владеть всей суммой знаний об исполняемых традициях (это тема отдельного разговора), но и репродуцировать, воспроизводить их в том виде, как они дошли до наших дней от старшего поколения музыкантов. Возможно ли это в условиях современной системы профессионального образования, которая сейчас фактически безальтернативна?

Не имея возможности в рамках данной статьи подробно останавливаться на данной проблеме, назовем лишь две важнейшие причины, по которым затруднительно дальнейшее функционирование казахских традиционных музыкантов в современной

культуре. **Во-первых**, как показывает многолетняя исполнительская практика, невозможно адекватно передать, зафиксировать средствами европейской нотации восточные музыкальные традиции (в том числе, казахские) — это уже известная во всем восточном мире аксиома, и здесь ее доказывать не нужно. Поэтому во всех восточных культурах, где осуществлены попытки нотировать образцы не только фольклорных, но и профессиональных классических жанров, давно пришли к выводу о том, что эти зафиксированные в нотах (лишь частично или схематично) музыкальные тексты являются условными и могут выполнять лишь вспомогательную функцию, так как они: а) представляют единичные «застывшие» примеры многочисленных вариантов тех или иных композиторско-исполнительских «опусов»; б) могут служить одним из «мнемонических», в данном случае нотно-письменных, средств фиксации традиционного музыкального материала, выполняющего роль напоминания (при условии содержания в нем какого-либо «напева», «макама», «сарына», «темы», «лада» и пр.); в) могут служить некими письменными памятниками, а также материалом для анализа или исследования данных музыкальных традиций музыковедами (как правило, получившими европейское образование). В Казахстане в этом плане сложилась неоднозначная ситуация, именно в связи с тенденцией к некоторой абсолютизации нотно-музыкальных средств записи и обучения, которые, естественно, сказались на исполнительской деятельности музыкантов (об этом ниже).

**Во-вторых**, сложилась критическая ситуация в отношении репертуара домбристов как главных носителей инструментальной традиции (кюй). В массе своей репертуар нынешних домбристов, закончивших музыкальный вуз<sup>1</sup>, состоит из стандартного набора

известных кюев. Как правило, это несколько десятков нотированных кюев западных (төкпе) и восточных (шертпе) регионов Казахстана, то есть те самые единичные зафиксированные варианты кюев, которые приобрели качество абсолютизированных текстов. Не говоря о том, что современные домбристы — это некие «универсалы» в отношении стилей и техник исполнения (выпускник должен одинаково владеть техникой игры *төкпе* и *шертпе*, несмотря на то, что это разные региональные стили)<sup>2</sup>, они не способны ни расширять свой репертуар (количественный фактор), ни передать разнообразие и настоящую суть авторских индивидуальных стилиевых черт (качественный фактор).

Причины кроются в: а) установке на письменность и опоре на нотные тексты, которые не сохраняются в памяти (не работает долговременная память, загруженная к тому же обязательным исполнением европейских образцов с фортепианным аккомпанементом — «вещь» на языке домбристов); б) отсутствии навыков устного обучения, позволяющего слышать, видеть и воспроизводить по слуху, то есть усваивать, опираясь на визуально-слуховую и кинестетическую память, все тонкости и нюансы исполнения вживую (передача кюя «из рук» учителя). Хотя, конечно, последнее иногда практикуется на занятиях по специальности. Отсутствие системных навыков устного восприятия и освоения делает проблематичным усвоение как большого количества образцов, так и сложного материала, каким,

<sup>1</sup> В Казахстане есть три музыкальных вуза (Казахская национальная консерватория имени Курмангазы и Казахская национальная академия искусств имени Т. К. Жургенова в Алматы, Казахский национальный университет искусств в Нур-Султане), которые выпускают домбристов в массовом количестве.

<sup>2</sup> Нетрудно понять, что эти стили постепенно нивелируются и их аутентичность и уникальность сейчас под большим вопросом.

например, являются кюи таких глубоких и неординарных кюйши-композиторов, как Даулеткерей, Казангап, Мамен, кюйши мангистауской и других школ, кюи которых более сложны в интонационном и метро-ритмическом отношении (неоркестровые варианты), и такие же варианты кюев *шертпе* восточных регионов — Аркинской, Каратауской, Жетысуйской, Алтай-Тарбагатайской традиций. Таким образом, за бортом исполнительской практики остается огромное количество кюев, аудиозаписи которых у нас сохранились, но не востребованные как в учебной, так и концертной практике, они лежат неким «мертвым грузом»<sup>3</sup>.

Такое положение дел усугубляется тем, что уже в преклонном возрасте находится то поколение исполнителей, которые еще застали в живых и общались с такими мастерами, как К. Жантлеуов, Р. Омаров, Д. Мыктыбаев, Р. Габдиев, Б. Басыгараев, С. Балмагамбетов, М. Хамзин, А. Хасенов, Т. Момбеков и многие другие. К счастью, некоторые из представителей этого среднего поколения (которые сегодня уже переходят в разряд старшего), понимая всю серьезность сложившейся ситуации, ведут не только активную исполнительски-просветительскую и педагогическую деятельность, но и научно-исследовательскую. Опираясь именно на результаты их деятельности и трудов, мы можем сегодня говорить о сложившейся народно-терминологической и народно-теоретической базе, которая, мы надеемся, позволит в будущем восстановить устную методику обучения традиционных музыкантов.

Итак, теоретической базой для построения методики устного обучения являются научные и научно-методические работы исполнителей и музыковедов, основанные на народной (традиционной) теории кюя, — это вышеуказанная работа Б. Аманова

(Аманов 39—48), П. Шегебаева (Шегебаев), А. Раимбергенова (Раимбергенов 63—95; Раимбергенов), А. Есенулы (Есенұлы) в области *төкпе*-кюев, работы Т. Асемкулова (Әсемқұлов 9—21), С. Калиева (Калиев), Б. Муптекеева (Мүптекеев) и др. в области *шертпе*-кюев. С сожалением должны констатировать, что в имеющихся учебных и методических пособиях по игре на домбре и кобызе (Тастанов), (Жаймов, және т. б.), (Қосбасаров) их авторы, которые, несомненно, используют на практике устные формы обучения, не считают нужным включение их в методический арсенал педагога, то есть и здесь мы видим ориентацию на письменную нотно-музыкальную традицию. К сожалению, очень мало работ, в которых, как мы отметили выше, сквозь призму народной терминологии делаются обобщения теоретического характера — о строении инструментов в традициях *төкпе* и *шертпе*, традиционных ладовых перевязках *перне*, ритмо-штриховой технике, композиции кюев и др. (Әсемқұлов 9—21; Есенұлы). Они должны активно использоваться (и используются некоторыми педагогами) в современном обучении традиционных музыкантов, однако в наши дни работа по дальнейшему сбору сведений о народной теории музыки, начатая когда-то в вышеуказанных работах Т. Асемкулова по *шертпе* и А. Есенулы по *төкпе*, не находит продолжения. Между тем, пришло время собрать воедино все сохранившиеся сведения о традиционных терминах и понятиях, раскрывающих как теоретические, так и практические (способы трансляции) основы казахской традиционной музыки.

На практике проблему устного обучения сейчас реально решают

<sup>3</sup> В этом отношении есть, конечно, свои проблемы и в песенной, и в эпической традициях.

исполнители-педагоги, которые, понимая всю ее важность для нашей культуры, фактически «идут в народ» и открывают детские кружки и студии, в обычных государственных и частных школах открывают домбровые классы, где ведется только лишь *безнотное обучение*, методическую основу которого заложил в стране известный домбрист Абдулхамит Раимбергенов. Как известно, кюйши на основе собственной школы-лаборатории «Көкіл» по обучению всех детей на домбре изустным способом (программа «Мурагер») явился инициатором открытия домбровых классов в общеобразовательных школах по всей республике. Как известно, в мировой музыкальной практике сегодня активно обсуждаются вопросы и методы «академического» и «свободного» (формального и неформального), нотного и безнотного обучения музыке в рамках как специальной, так и массовой музыкально-образовательной системы (Jenkins; Mok; Narita).

Сегодня А. Раимбергенов создал свой авторский курс по устной передаче студентам кюев Казангапа в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Это исключительно важное начинание, поскольку, несмотря на то, что и раньше в вузах проводились мастер-классы традиционных музыкантов, *выработка современной методологии устного обучения на системной основе* путем не единовременных акций, а целенаправленных и долговременных программ (учебных, учебно-практических, исполнительских и др.) является сейчас одной из самых важных задач в образовании и культуре. При этом мы отдаем себе отчет в том, что не только в казахской, но и во всех восточных традиционных культурах обучение музыканта не имело четко структурированной, целенаправленно-планомерной или, тем более, методически оформленной «программы»,

ибо носитель музыкальной традиции, осуществляя в этих культурах важнейшую социальную деятельность, одновременно и органично выступал при этом и в роли учителя (*ұстаз, устод*), являясь самим по себе неким эталоном, моделью и примером для подражания.

В сложившихся же в настоящее время социокультурных условиях в системе современного музыкального образования должны быть четко разработаны образовательные программы музыкантов устной традиции, в которых все курсы и предметы в комплексе должны быть направлены на более системное и структурированное воспитание носителей казахской музыкальной культуры. Именно с такой целью был задуман когда-то курс «домбрового сольфеджио» в консерватории, который стал позже комплексным курсом сольфеджио, а позже «этносольфеджио». Этот курс, который содержит в себе элементы ряда дисциплин для «народников» (сольфеджио, история и теория казахской музыки, анализ образцов традиционной музыки, расшифровка, импровизация и композиция), мыслился на самом деле комплексным музыкально-теоретическим и практическим курсом, поскольку здесь должны использоваться все знания о народной теории музыки. Но самая сильная сторона этого курса — именно практическая (теория имеет здесь прикладное значение), то есть курс «ориентирован на восстановление традиционных норм музыкального воспитания» (Программа комплексного курса сольфеджио), а также традиционного музыкального мышления (Отарова, et al. 70—86). Поэтому акцент в курсе делается именно на устные формы развития слуха традиционных музыкантов: слушание и устный слуховой анализ кюев (песен), устный диктант, разные виды импровизации, сочинения и другие формы работы, направленные на развитие устно-музыкального слуха и памяти,

совершенствование по возможности всех сенсорных способностей обучающегося. То есть этот предмет идет рука об руку с основной исполнительской специальностью музыкантов.

Однако в настоящее время курс этносольфеджио, вместо того чтобы прогрессировать и занимать подобающее положение в системе вузовского цикла как важнейшей дисциплины профессионального компонента, реализуемого на протяжении *всего срока обучения*, преподается один, в лучшем случае два семестра. Здесь мы не можем останавливаться на причинах такого положения вещей и скажем лишь, что в свете поднимаемой нами проблемы трансляции классического музыкально-культурного наследия и его полноценного функционирования в современной культуре не только в отношении отдельных учебных курсов, но и в целом нужна продуманная система довузовского и послевузовского образования традиционных музыкантов.

## Заключение

Поднятая еще в 70-е годы прошлого столетия проблема функционирования традиционных музыкантов в современной культуре и их обучения в музыкально-образовательных заведениях европейского типа не только не потеряла свою актуальность, но и, в связи с глобализационными процессами во всем мире, еще более обострилась. Музыкальные культуры восточного мира и их сообщества в целях сохранения и дальнейшего достойного бытия своих классических музыкальных традиций осуществляют в настоящее время самые разные, в том числе и государственные, программы по их защите и актуализации. В данной статье, помимо постановки данных целей и задач в Казахстане, обращается внимание на весьма важную для восточной музыки проблему традиционной (народной) теории

музыки в связи с проблемами обучения традиционных музыкантов в современных учебных заведениях (в частности, музыкальных вузах). Эта проблема актуальна в связи с *оптимизацией исполнительского искусства* в сфере казахской традиционной музыки, которая, как и музыка других восточных народов современности, стала по сути профессиональной музыкой устно-письменной традиции.

В связи с народной теорией музыки поднимаются вопросы художественного канона в профессиональной музыке устной традиции: в казахском музыкознании они выдвинулись в 70–80-е гг. XX века вместе с изучением феномена инструментальной музыки казахов *куй* и западноказахстанской традицией *төкпе*. Устно-музыкальная теория в своем чистом виде сохранилась именно у кочевых народов в их общей системе *Степного знания* (А. Кодар), и эту теорию по данной аналогии, а также по аналогии с СУИ (степная устная историография В. Юдина), можно назвать *степной теорией музыки*. Главной практической задачей, стоящей сегодня перед нами, является использование всей накопленной суммы знаний о народной теории музыки в процессе обучения традиционных музыкантов, которые, в силу превалирования письменных форм обучения в современной системе образования, скоро не будут способны в полной мере выполнять задачу *трансляции* традиционного музыкального наследия. Поэтому в системе современного образования необходимо возродить устные формы и методы обучения, которые напрямую связаны с задачей воспитания носителей традиций, способных полноценно воспроизводить то, что оставило нам в наследство старшее поколение музыкантов.

В статье анализируются главные причины, по которым становится все труднее указанная, репродуцирующая,

деятельность современных музыкантов: 1) абсолютизация нотных музыкальных текстов, отражающих застывшее мгновение живой, импровизируемой музыки, например, кюя, — его единственный вариант (в лучшем случае зафиксировано два-три варианта одного кюя) в противовес многовариантности — самой жизни музыкальной традиции (во многих культурах уже давно признали невозможность адекватного отражения восточной музыки в системе европейской нотации и пришли к выводу о ее условности и ограниченной функциональности); 2) узость репертуара, не охватывающего все богатство и разнообразие авторских и аутентичных региональных музыкальных традиций, установка на письменность и опора на нотные тексты (не сохраняющиеся в долговременной памяти) и почти полное отсутствие навыков устного обучения, опирающегося на визуально-слуховую и кинестетическую память музыканта. Положение усугубляется тем, что в культуре мало остается исполнителей — настоящих носителей профессиональных казахских традиций *ән-күй-жыр* (песенного, инструментального и эпического искусства).

Надежды на возрождение устных форм и методов обучения, а значит, полноценного функционирования традиционной музыки в современной

культуре, связываются с тем, что в казахском обществе растет национальное самосознание и уже созрела потребность в более широком продуцировании национальной музыки: родители хотят дать своим детям начальное музыкальное образование, записывают их в кружки игры на домбре, жетигене, кобызе, пения с домброй и пр. В связи с этим растет рабочая ниша для музыкантов, которые помимо исполнительской деятельности должны владеть навыками устного обучения на казахских инструментах или народному пению (в Казахстане программу массового устного, безнотного обучения на домбре на своем опыте выработал А. Раимбергенов). Понятно, что и сами преподаватели должны владеть данными навыками, не говоря о том, что они должны в первую очередь стать «моделью» тех национальных традиций, носителями которых являются. Поэтому в Казахстане необходимо срочно создать продуманную обновленную систему довузовского и послевузовского образования традиционных музыкантов. Выработка же современной *методологии устного обучения на системной основе* путем не единовременных акций, а целенаправленных и долговременных программ (учебных, учебно-практических, исполнительских и др.) является сейчас одной из самых важных задач в образовании и культуре.

### **Авторлардың үлесі**

Г. Н. Омарова – зерттеу тұжырымдамасын талдау, мәселені қалыптастыру және зерттеу, әдіснамасын әзірлеу, мәтіннің теориялық бөлігін орындау және шетелдік дереккөздермен жұмыс жасау.

Қ. Т. Тәттімбет – зерттеу материалдарын жинау, зерттеудің оқу-практикалық бөлігін дайындау және орындау, барлық әдебиеттерді алдын ала талдай отырып, орыс және қазақ тілдеріндегі әдеби шолуды дайындау.

### **Вклад авторов**

Г. Н. Омарова – определение концепции исследования, формирование проблемы и разработка методологии исследования, исполнение теоретической части текста и работа с зарубежными источниками.

К. Т. Таттимбет – сбор материалов исследования, подготовка и исполнение учебно-практической части исследования, подготовка литературного обзора на русском и казахском языках с предварительным анализом всей литературы.

### **Contribution of authors**

G. N. Omarova – the concept of the study, the formation of problem and the development of study methodology, the text theoretical part and work with foreign sources.

K. T. Tattimbet – collection of research materials, preparation and execution of the educational and practical part of the study, preparation of a literary review in Russian and Kazakh with a preliminary analysis of all literature.

## Список источников

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993.
- Jenkins, Phil. "Formal and Informal Music Educational Practices." *Philosophy of Music Education Review*, vol. 19, iss. 2, 2011, pp. 179–197.
- Johansson, Mats. "Improvisation in Traditional Music: Learning Practices and Principles". *Music Education Research*, no. 11, 2021, pp. 56–69. DOI: 10.1080/14613808.2021.2007229.
- Mok, Annie. "Formal or Informal – Which Learning Approach Do Majors Prefer?" *International Journal of Music Education*, vol. 36, iss. 3, 2018, pp. 380–393. DOI: 10.1177/0255761418761258.
- Narita, Flavia. "Informal Learning in Action: The Domains of Music Teaching and Their Pedagogic Modes." *Music Education Research*, vol. 19, iss. 1, 2015, pp. 29–41. DOI: 10.1080/14613808.2015.1095866.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- Omarova, Gulzada, et al. "A New Quality of Teaching Solfeggio in the System of Music Education". *Opcion*, vol. 34, iss. 2, 2018, pp. 70–86, [www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406](http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406). Accessed 26 March 2022.
- Omarova, Gulzada, et al. "National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music". *Acta Histriae*, vol. 23, iss. 2, 2015, pp. 285–296, [www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015\\_OMAROVA\\_LOWRES.pdf](http://www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015_OMAROVA_LOWRES.pdf). Accessed 26 March 2022.
- Stone, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New York, Routledge, 2016.
- Алкон, Елена. «К вопросу о "письменном" и "устном" в музыкальных традициях Запада и Востока». *Известия Восточного института*, № 3, 1996, с. 161–166.
- Алкон, Елена. «Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования». *Музыкальное искусство и образование*, т. 7, № 2, 2019, с. 77–95.
- Аманов, Бакдаулет, и Асия Мухамбетова. *Казахская традиционная музыка и XX век*. Алматы, Дайк-пресс, 2002.
- Аманов, Бакдаулет. «Композиционная терминология домбровых кюев». *Инструментальная музыка казахского народа*. Алма-Ата, Онер, 1985, с. 39–48.
- Әсемқұлов, Таласбек. «Домбыраға тіл бітсе... Қазақтың байырғы музыкалық терминологиясы хақында». *Шығармалары, т. 4: Музыка, әдебиет*. Алматы, Қазақ энциклопедиясы, 2016, б. 9–21.
- Есенұлы, Айтжан. *Күй – тәңірдің күбірі*. Алматы, Дайк-Пресс, 1996.
- Жайымов, Айтқали, және т. б. *Домбыра үйрену мектебі*. Алматы, Онер, 1992.

- Калиев, Сагатбек. *Формы функционирования кюев шертпе в контексте творческого мышления кюйши*. 1996. Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова АН Казахской ССР, кандидатская диссертация.
- Кодар, Ауезхан. *Степное знание: очерки культурологии*. Астана, Фолиант, 2002.
- Қосбасаров, Базархан. *Қобыз өнері: Музыка оқу орындарының оқушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы*. Алматы, Санат, 2001.
- Лосев, Александр. «О понятии художественного канона». *Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки*. Москва, Наука, 1973, с. 6–15.
- Мухамбетова, Асия. *Народная инструментальная музыка казахов. Генезис и программность в свете эволюции форм музицирования*. 1976. ЛГИТМиК, кандидатская диссертация.
- Мүптекеев, Базарәлі. *Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр*. 2009. КазНАИ имени Т. Жургенова, кандидатская диссертация.
- Омарова, Гульзада. «Казахская традиционная музыка в эпоху глобализации». *Вестник КазНУ имени аль-Фараби. Серия: философия, политология, культурология*, № 2, 2016, с. 205–211.
- Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития*, материалы Международной научной конференции. 30 сентября – 3 октября 2010 года: к 150-летию Санкт-Петербургской консерватории. Санкт-Петербург, 2011.
- Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов музыкальных вузов*. Составители: Мухамбетова А. И., Аманов Б. Ж., Раимбергенова С. Ш., Утегалиева С. И., Омарова Г. Н. Алма-Ата, 1991.
- Раимбергенов, Абдулхамит. «Проблемы текстологической вариантности кюев». *Инструментальная музыка казахского народа*, Алма-Ата, Онер, 1985, с. 63–95.
- Раимбергенов, Абдулхамит. *Домбровая школа как институт сохранения и развития традиции (на примере западноказахстанской школы Казангапа)*. 2019. Бишкекский государственный университет имени К. Карасаева, кандидатская диссертация.
- Тастанов, Хабидолла. *Домбырадан сабақ беру методы*. Алматы, Жазушы, 1970.
- Шегебаев, Пернебек. *Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль*. 1987. ЛГИТМиК, кандидатская диссертация.
- Юдин, Вениамин. «Орды: Белая, Синяя, Серая, Золотая...». *Утемиш-хаджи. Чингиз-наме*, Алма-Ата, Ғылым, 1992, с. 14–56.

## References

- Alcon, Elena. "Klassifikacija ladovyyh arhetipov i sovremennyye problemy muzykal'nogo obrazovaniya." ["Classification of Fret Archetypes and Modern Problems of Music Education."] *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie [Musical Art and Education]*, vol. 7, no. 2, 2019, pp. 77–95. DOI: 10.31862/2309-1428-2019-7-2-77-95 (In Russian, abstract in English)
- Alkon, Elena. "K voprosu o "pismennom" i "ustnom" v muzykalnykh traditsiyakh Zapada i Vostoka." ["On the Question of "Written" and "Oral" in the Musical Traditions of the West and the East."] *Izvestiya Vostochnogo instituta*, no. 3, 1996, pp. 161–166 (In Russian, abstract in English)
- Amanov, Bakdaulet, and Assiya Mukhambetova. *Kazahskaya tradicionnaya muzyka i XX vek [Kazakh Traditional Music and the Twentieth Century]*. Almaty, Daik-Press, 2002. (In Russian)
- Amanov, Bakdaulet. "Kompozitsionnaya terminologiya dombrovyyh kjuiev" ["Compositional Terminology of Dombra Kyuis."] *Instrumental'naya muzyka kazahskogo naroda [Instrumental Music of the Kazakh People]*. Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 39–48. (In Russian)
- Assemkulov, Talasbek. "Dombryaga til bitse... Kazaktyn baiyrgy muzykalyk terminologiasy hakynda." ["If Dombra Speaks... In the Kazakh Language of Ancient Musical Terminology."] *Şyğarmalary [Works]*, vol. 4. Almaty, Kazakh encyclopedia, 2016, pp. 9–21. (In Kazakh)
- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press, 1993.
- Jenkins, Phil. "Formal and Informal Music Educational Practices." *Philosophy of Music Education Review*, vol. 19, iss. 2, 2011, pp. 179–197.
- Johansson, Mats. "Improvisation in Traditional Music: Learning Practices and Principles". *Music Education Research*, no. 11, 2021, pp. 56–69. DOI: 10.1080/14613808.2021.2007229.
- Kaliyev, Sagatbek. *Formy funkcionirovaniya kjuiev shertpe v kontekste tvorcheskogo myshleniya kjujshi [The Forms of Functioning of the Kyui Shertpe in the Context of the Creative Thinking of the Kyuishi]*. 1996. Almaty, M. O. Auezov Institute of Literature and Art of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, PhD thesis. (In Russian)
- Kodar, Auezkhan. *Stepnoe znanie: ocherki kulturologii [Steppe Knowledge: Essays on Cultural Studies]*. Astana, Foliant, 2002. (In Russian)
- Kosbassarov, Bazarkhan. *Kobyz oneri: Muzyka oku oryndarynyn okutushylary men studennterine arnalgan oku kuraly [Kobyz Art: a Textbook for Teachers and Students of Music Educational Institutions]*. Almaty, Sanat, 2001. (In Kazakh)
- Losev, Alexander. "O ponjatii hudozhestvennogo kanona." ["About the Concept of the Artistic Canon."] *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki [The Problem of the Canon in the Ancient and Medieval Art of Asia and Africa]*. Moscow, 1973, pp. 6–15. (In Russian)
- Mok, Annie. "Formal or Informal – Wich Learning Approach Do Majors Prefer?" *International Journal of Music Education*, vol. 36, iss. 3, 2018, pp. 380–393. DOI: 10.1177/0255761418761258.

Mukhambetova, Assiya. *Narodnaja instrumental'naja muzyka kazahov: Genezis i programmnost' v svete jevoljucii form muzicirovanija* [Kazakh Folk Instrumental Music: Genesis and Programmability in the Light of the Evolution of Music-making Forms]. 1976. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinema, PhD thesis. (In Russian)

Muptekeyev, Bazarali. *Zhetisu ontustik shygysyndagy kujshilik dastur* [Kyuishi Tradition in the South-East of Zhetisu]. 2009. Almaty, Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, PhD thesis, 2009, [kk.convdocs.org/docs/index-340.html](http://kk.convdocs.org/docs/index-340.html). Accessed 26 March 2022. (In Kazakh)

Narita, Flavia. "Informal Learning in Action: The Domains of Music Teaching and Their Pedagogic Modes." *Music Education Research*, vol. 19, iss. 1, 2015, pp. 29–41. DOI: 10.1080/14613808.2015.1095866.

Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005.

Omarova, Gulzada, et al. "A New Quality of Teaching Solfeggio in the System of Music Education". *Opcion*, vol. 34, iss. 2, 2018, pp. 70–86, [www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406](http://www.produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/30406). Accessed 26 March, 2022.

Omarova, Gulzada, et al. "National Traditions of the 21st Century: Problems with the Preservation and Translation of Kazakh Traditional Music". *Acta Histriae*, vol. 23, iss. 2, 2015, pp. 285–296, [www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015\\_OMAROVA\\_LOWRES.pdf](http://www.zdjp.si/wp-content/uploads/2015/07/Pages-from-Acta-Histriae-%C5%A1t.-2-letnik-23-2015_OMAROVA_LOWRES.pdf). Accessed 26 March 2022.

Omarova, Gulzada. "Kazahskaja tradicionnaja muzyka v jepohu globalizacii." ["Kazakh Traditional Music in the Era of Globalization."] *KazNU Bulletin. Philosophy series. Cultural science series. Political science series*, no. 2 (56), 2016, pp. 205–211, [bulletin-philospolit.kaznu.kz/index.php/1-pol/article/view/440/423](http://bulletin-philospolit.kaznu.kz/index.php/1-pol/article/view/440/423). Accessed 26 March 2022. (In Russian, abstract in English)

*Otechestvennaja jetnomuzykologija: istorija nauki, metody issledovanija, perspektivy razvitija: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 30 sentjabrja-3 oktjabrja 2010 goda: k 150-letiju Sankt-Peterburgskoj konservatorii* [Russian Ethnomusicology: the History of Science, Research Methods, Development Prospects: Materials of the International Scientific Conference, September 30–October 3, 2010: to the 150th anniversary of the St. Petersburg Conservatory]. St. Petersburg [publisher not specified], 2011. (In Russian, abstract in English)

*Programma kompleksnogo kursa solfedzhio dlja fakul'tetov narodnyh instrumentov muzykal'nyh vuzov* [The Program of a Comprehensive Course of Solfeggio for the Faculties of Folk Instruments of Musical Universities] compiled by Assiya Mukhambetova, et al. Alma-Ata, 1991. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. "Problemy tekstologicheskoi variantnosti kjuiev." ["Problems of Textual Variation of Kyuis."] *Instrumental'naja muzyka kazahskogo naroda* [Instrumental music of the Kazakh people]. Alma-Ata, Oner, 1985, pp. 63–95. (In Russian)

Raimbergenov, Abdulkhamit. *Dombrovaja shkola kak institut sohranjenja i razvitija tradicii (na primere zapadnokazahstanskoj shkoly Kazangapa) [Dombra School As an Institution for the Preservation and Development of Tradition (on the Example of the West Kazakhstan Kazangap School)]*. 2019. Bishkek, K. Karasayev Bishkek State University, PhD thesis. (In Russian)

Shegebayev, Pernebek. *Dombrovyje kjui Zapadnogo Kazahstana: tradicionnaja forma i individual'nyj stil [Dombra kyuis of Western Kazakhstan: traditional form and individual style]*. 1987. Leningrad, Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinema, PhD thesis. (In Russian)

Stone, Ruth. *Theory for ethnomusicology*. New-York, Routledge, 2016.

Tastanov, Habidolla. *Dombyradan sabak beru metody [Method of Teaching Dombra]*. Almaty, Writer, 1970. (In Kazakh)

Yessenuly, Ajtzhан. *Kjui – tanırdın kubırı [Kyui – the Message of Heaven]*. Almaty, Daik-Press, 1996. (In Kazakh)

Yudin, Benjamin. “Ordy: Belaja, Sinjaja, Seraja, Zolotaja...” [“Hordes: White, Blue, Gray, Gold...”] *Utemish-hadzhi. Chingiz-name [Utemish-hadji. Chingiz-name]*, facsimile, translation, transcription, notes, studies by V. P. Yudin, comments and indexes by M. H. Abusseitova. Alma-Ata, 1992, pp. 14–56.

Zhayimov, Aitkali, et al. *Dombyra ujrenu mektebi [School for Learning Dombra]*. Almaty, Oner, Gylym, 1992. (In Kazakh)

Гүлзада Омарова

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Қазанғап Тәттімбет

Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

## ШЫҒЫС МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ҚҰЙМА ҚҰЛАҚ ӘДІСІ: БҮГІНГІ АХУАЛЫ (ҚАЗАҚ АСПАПШЫЛАРЫ МЫСАЛЫНДА)

**Аңдатпа.** Өткен ғасырдағы мәдениеттегі алуантүрлі өзгерістер дәстүрлі музыканттардың қызметі мен оқытуында еуропалық формалардың үстемдігіне әкелді. Дәстүрлі музыканттарды оқытудың ноталық жүйесі импровизация мен шығармашылыққа (композиторлық епшілдікке) дағдыланбаған музыканттың жаңа түрін тудырды. Осыған байланысты Шығыстың ауызекі-музыкалық дәстүрі мен «Ұстаз – шәкірт» жүйесінде қолданылған оқытудың табиғи (ауызша) әдістерін өзектендіру мақсаты қойылады. Бүгінде олардың жандануы қазақ дәстүрлі музыка саласындағы *орындаушылық өнерді оңтайландыру* мақсатында қажет.

Шығыс музыкасының әмбебап белгілері – ауызекілік, көпнұсқалық, суырыпсалма, синкретизм, көркемдік канонның болуы және т. б. Олардың барлығы қазіргі заманғы дәстүрлі музыканың толыққанды орындаушыларын тәрбиелеудің формалары мен әдістерімен байланысты. Мақалада қазақтың дәстүрлі музыканттарының бүгінгі таңда шығармашылық функциясын жоғалтып, репродукциялық қызметті толық жүзеге асыра алмауының себептері ашылады. Бұл жағдайда 70–80 жылдарында бастау алған халықтық терминология мен музыка теориясын жинау, жүйелеу және зерттеу жұмыстары қазіргі оқу тәжірибесінде жалғасуы және қолданылуы керек. Қазақстанның қазіргі заманғы мәдениетінде дәстүрлі музыканттардың толыққанды жұмыс істеуі мақсатында ауызша оқытудың заманауи әдіснамасын әзірлеу және жоғары оқу орнына дейінгі және жоғары оқу білім берудің жетілген, жаңартылған жүйесін жасау шұғыл қажет. Ауызша шығыс мәдениеті музыканттарын дәстүрлі және заманауи тәрбиелеу тәжірибесіне қатысты талдау мен синтез әдістері, жіктеудің, жүйелеудің және типологияның жалпы ғылыми әдістері қолданылады. Зерттеу нәтижелері бойынша ауызша оқыту формаларының әдістемесін *жүйелі негізде* (қолданыстағы жазбаша нысандармен қатар) әзірлеу қажет деген қорытынды жасалады.

**Тірек сөздер:** шығыс мәдениеттері, ауызекі-кәсіби музыкалық дәстүрлер, ән-күй-жыр өнері, халықтық музыкалық теориясы, ұстаз – шәкірт, құйма құлақ әдістері, этносольфеджио, дәстүрлі музыканттарға арналған білім беру бағдарламалары.

**Дәйексөз үшін:** Омарова, Гүлзада, және Қазанғап, Тәттімбет. «Шығыс музыкасындағы құйма құлақ әдісі: Бүгінгі ахуалы (Қазақ аспапшылары мысалында)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 7, № 2, 2022, 41–59 б. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

**Алғыс.** Журналдың рецензенттері мен редакциялық алқасына мақаланы мұқият оқып шыққаны үшін және оның ғылыми өзектілігі мен CAJAS журналында жариялау мүмкіндігіне қатысты объективті тұжырымдар үшін шынайы алғысымызды білдіреміз.

*Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып құптады және мүдделер қақтығысы жоқ екендігін мәлімдейді.*

### Gulzada Omarova

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

### Kazangap Tattimbet

T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

## ORAL TEACHING METHODS IN ORIENTAL MUSIC: CURRENT STATE (ON THE EXAMPLE OF KAZAKH INSTRUMENTALISTS)

**Abstract.** The multifaceted transformations in culture in the XX century led to the dominance of Europeanized forms in the functioning and teaching of traditional musicians. The musical notation teaching system for traditional musicians has given rise to a new type of musician who no longer has the skills of improvisation and composition (composing abilities). In this regard, the goal is to actualize the natural (oral) teaching methods that were practiced in the oral-musical tradition of the East and the "Ustaz-shakirt" system (Teacher-student). Their revival is necessary today for the purpose of possible *optimization for the performing arts* in the field of Kazakh traditional music.

Universal signs of Oriental music are orality, variation, improvisational, syncretism, the presence of an artistic canon, etc. All of them are connected with the forms and methods of educating full-fledged performers of traditional music in modern times. The article reveals the reasons why Kazakh traditional musicians today have lost the function of creators and are not able to fully carry out reproducing activities. In this situation, the work, started in the 70-80 's, on collecting, systematizing and studying folk terminology and music theory should continue and be used in modern educational practice. It is urgently necessary to develop a modern methodology of oral education and to create a well-thought-out updated system of pre-university and university education of traditional musicians with a view to their full functioning in the modern culture of Kazakhstan.

The study methodology is based on the methods of modern art and ethnomusicology (systematic, complex, etc.), as well as well-known methods of other humanities and ethnography disciplines. The methods of analysis and synthesis, general scientific methods of classification, systematization and typology are applied to the practice of traditional and modern teaching of oral oriental cultures's musicians.

The results of the study are summarized and the conclusion is made about the development (along with the available written forms) of the methodology of oral forms of education on *a systematic basis*.

**Keywords:** Oriental cultures, oral-professional musical traditions, art of an-kui-zhyr, folk music theory, ustaz-shakirt, oral teaching methods, ethnosolfeggio, educational programs for traditional musicians.

**Cite:** Omarova, Gulzada, and Kazangap Tattimbet. "Oral Teaching Methods In Oriental Music: Current State (on the Example of Kazakh Instrumentalists)." *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 41–59. DOI: 10.47940/cajas.v7i2.552.

**Acknowledgements.** We express our sincere gratitude to the reviewers and the editorial board of the journal for the careful reading of the article and objective conclusions regarding its scientific relevance and the possibility of publication in the CAJAS journal.

*Authors have read and approved the final version of the manuscript and declare that there is no conflict of interests.*

**Авторлар туралы мәлімет:**

**Гүлзада Нурпеисовна Омарова** — өнертану докторы, Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының дәстүрлі музыкалық өнер кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

**Қазанғап Тәттімбетұлы Тәттімбет** — Т. К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының дәстүрлі музыкалық өнер кафедрасының 2-ші оқу жылының магистранты (Алматы, Қазақстан)

**Сведения об авторах:**

**Гүлзада Нурпеисовна Омарова** — доктор искусствоведения, профессор кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-3253-2143  
email: ogulzada@mail.ru

**Қазанғап Тәттімбетұлы Тәттімбет** — магистрант 2-го курса кафедры традиционного музыкального искусства Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0003-1008-9021  
email: kazankap20@mail.ru

**Authors' bio:**

**Gulzada N. Omarova** — Doctor of Arts, Professor, Department of Traditional Musical Art, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

**Kazangap T. Tattimbet** — 2nd year master's student, Department of Traditional Musical Art, T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)