ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

РУХАНИ ЖАҢҒЫРУ

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР

«Композитор, орындаушы, зерттеуші: музыка кеңістігіндегі сұхбат»
IV Республикалық магистрлік оқулар материалдары
18 ақпан, 2022 жыл

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ

«Композитор, исполнитель, исследователь: диалог в пространстве музыкального времени»
Материалы IV Республиканских магистерских чтений
18 февраля, 2022 года

Алматы 2022

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ МИНИСТРЛІГІ
ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

МАГИСТРЛІК ОҚУЛАР

«КОМПОЗИТОР, ОРЫНДАУШЫ, ЗЕРТТЕУШІ: МУЗЫКА КЕҢІСТІГІНДЕГІ СҰХБАТ»

IV Республикалық магистрлік оқулар материалдары
18 ақпан, 2022 жыл

МАГИСТЕРСКИЕ ЧТЕНИЯ

«КОМПОЗИТОР, ИСПОЛНИТЕЛЬ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ: ДИАЛОГ ВПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ»

Материалы IV Республиканских магистерских чтений *18 февраля 2022 года*

Алматы 2022

УДК 78.071.1
ББК 85.31
К63

Құрастырушы редакторлар / Редакторы-составители:
Бегембетова Г. З., Кешубаева Д. Е., Балмагамбетова Л. М.

Редакторлық алқа / Редколлегия:
Бердібай А. Р., Каирбекова А. Г., Мылтыкбаева М. Ш., Бултбаева А. З., Махмуд Д. Е.

К63 **Композитор, орындаушы, зерттеуші: музыка кеңістігіндегі сұхбат / Композитор, исполнитель, исследователь: диалог в пространстве времени.** IV Республикалық магистрлік оқулар материалдары / Материалы IV Республиканских магистерских чтений. Ред. Ғ. З. Бегембетова, Д. Е. Кешубаева, Л. М. Балмагамбетова. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы / Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. – 2022 ж. / г., 329 – бет. / стр.

ISBN 978-601-7848-99-6

Жинақ Еркеғали Рахмадиевтың 90 жылдық мерейтойына арналған IV Республикалық магистрлік оқулар материалдары бойынша құрастырылған. Форумның мақсаты – жұмыстың теориялық және тәжірибелік нәтижелері мен заманауи ғылыми ақпарат алмасуды заманауи тұрғыдан қайта ойлау болып табылады. Басылым жоғары білім берудегі шығармашылық мамандықтар бойыншажас ғалымдардың магистрлік зерттеу материалдарынан тұрады.

Сборник составлен по материалам IV Республиканских Магистерских чтений, посвященных 90-летию Еркегали Рахмадиева. Целью форума является научное осмысление теоретических и практических результатов работ и обмен современной научной информацией. Издание содержит публикации материалов магистерских исследований молодых ученых творческих специальностей высших учебных заведений.

ISBN 978-601-7848-99-6

УДК 78.071.1
ББК 85.31
К63
©Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2022
© Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2022
© Авторлар ұжымы / Авторский коллектив 2022

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕРДІ ЗЕРТТЕУДІҢ ТЕОРИЯСЫ МЕН ПРАКТИКАСЫ

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА ИЗУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГОИСКУССТВА

Бақжол АҚАЖАН
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

ҚАЗАҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНДЕГІ МАГИЯЛЫҚ САЛТ-ҒҰРЫПТАР (ҚОБЫЗШЫ С.ҮМБЕТБАЕВ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ МЫСАЛЫНДА)

Аннотация

Баяндама қазақ қобыз дәстүрінің аса көрнекті өкілі – С. Үмбетбаевтың (1948-2020) синкретті тұлға ретінде қалыптасуының маңызды бір саласы – жауырыншылық өнерін сипаттауға арналған. Алты-жеті жасында қонған бұл өнердің арқасында С. Үмбетбаев ауылдастарының жоғын тауып беріп, болашақтағы оқиғаларды болжады. Жауырыншылық, бір жағынан, бақсылықпен қатар өмір сүрген, екіншіден, бақсылықтың құрамдас бөлігі болып келе жатқан өнер. Сонымен қатар, жауырыншылық – жыраулық дәстүр қалыптасуының алғашқы сатысы болып табылады.

Тірек сөздер: жауырыншы, әскери магия, болашақты болжау, бақсы, жырау.

Аннотация

Статья посвящена одной из важных составляющих синкретического облика известного носителя казахской кобызовой традиции Сматая Умбетбаева (1948-2020) – *жауырыншылык* (искусству гадания по бараньей лопатке). Этот дар предсказания он получил в раннем детстве. Будучи 6-7 летним ребенком, будущий кобызши при помощи своего дара помогал людям найти потерянное, прогнозировал предстоящие события. Тип носителя традиции – жауырыншы функционировал параллельно с искусством

баксы, а также был составной частью этого искусства. Одновременно жауырыншы считался начальным этапом формирования типа эпического сказителя.

Ключевые слова: жауырыншы, военная магия, предсказание, бахсы, жырау.

Abstract

The report is devoted to one of the important components of the syncretic appearance of the famous bearer of the Kazakh tradition of performing on kobyz by Smatai Umbetbayev (1948-2020) – zhauyrynshylyk (the art of divination on the shoulder of mutton). The gift of prediction by divination on the shoulder of mutton was given to S. Umbetbaev in early childhood. Being a 6-7 year old child, the future kobyzist, with the help of his gift, helped people find what was lost, predicted upcoming events. Type of tradition bearer - zhauyrynshy functioned in parallel with the art of bakhshi, and was also an integral part of this art. At the same time, zhauyrynshy was considered the initial stage of the formation of the type of epic storyteller.

Keywords*:* zhauyrynshy, military magic, prediction, bakh-shi, zhyrau.

Түрлі тұрмыс-тіршілік типтеріне тәуелді магиялық салт-ғұрыптар әлем халықтары, оның ішінде қазақ мәдениетінің тарихында маңызы орасан құбылыс болғаны белгілі. Бұл дүниені тылсым дүние күштерімен байланыстыру қызметін атқаратын ұлттық мәдениетіміздегі арбаушылық жанрлар бірқатар буын ғалымдарын қызықтырып, олардың әртүрлі қырларының зерттелуі бұл құбылыстың күрделілігін дәлелдейді.

Көрнекті қобызшы С. Үмбетбаевтың (1948-2020) бойына дарыған қобызда орындаушылығы, әншілігі, сазгерлігі және музыкалық аспаптар шебері ретіндегі өнерінің өзара сабақтастығы, оның «классикалық» үлгідегі

дәстүрлі өнер иесі екенін көрсетеді. Қобызшының тұлғалық келбеті – жаңа тас дәуіріндегі ырыми дәнекершілер өнерінен басталатын жеке кісі бойындағы арбаушылық қасиеттің ХХ ғасырға дейін жалғасып, дамып, түрлі көріністерде айқындалуының жарқын көрінісі. Өткен және үстіміздегі ғасырларда қобыз күйлерінің шебері туралы өмірбаяндық сипаттағы бірқатар очерктер мен мақалалар жазылғанымен [1-3], оның бойына біткен жауырыншылық өнерінің терең мәні авторлар назарынан тыс қалды. Ұсынылып отырған баяндама тақырыбының өзектілігі сонда.

Баяндаманың мақсаты – еліміздің белгілі қобызшысы – Сматай Үмбетбаевтың синкретті шығармашылық келбетіндегі жауырыншылық өнерінің үлкен маңызын ашу. Ол мақсатқа жету үшін жауырыншылықтың басты ерекшеліктерін сипаттау, оның бақсылық және жыраулық өнермен байланысын көрсету секілді міндеттер қойылған. Тақырыпты ашуда жүйелі, дискриптивті және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды.

С. Үмбетбаев ғұмырнамасын сипаттаған авторлардың деректеріне қарап, қобызшының өмірлік және шығармашылық жолын шартты түрде екі кезеңге бөліп қараған абзал. Оның алғашқысы – күйшінің Қарағанды облысы, Жаңаарқа ауданында туғанынан бастап, Алматыға оқуға шақырту алғанға дейінгі кезең (1948-1970 жж.) Екіншісі – Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында оқу барысы, консерватория қабырғасындағы шеберханадағы еңбегі, Жамбыл филармониясында, Ықылас атындағы халық аспаптары мұражайында қобыз дыбысын жетілдіруші (эксперт-шебер) және Қазақконцерт ұйымы «Сазген» ансамблінің құрамында еңбек еткен жылдары және қайтыс болғанға дейінгі кезең (1980-2020). Болашақ қобызшының бойына жауырыншылық өнердің қонуы оның балалық шағымен байланысты болды. Журналист Ж. Әшімжан Сматайдың алты жасында жауырын ашып, ауылдастарына, жақын-алыс аймақтарының кісілеріне

ұрланған дүниелерді тауып бергенін, жауырыншы ретіндегі даңқы жайылып, соның нәтижесінде бір күні басына қауіп төнгенін айтады. Оны автор: «Ұрлықтары ашылып қалатын қарақшылар жауырыншы баланың көзін жоймақ көрінеді. Өзіне ашқан қара қойдың сүйегі осылай сөйледі. Сматайдың әкесі Мұқаметжаннан да маза кетті. Ауылдағы жөн білетін абыз-қарияларды жинап, баланы жауырыннан айырмақ. Жауырын қайтару әсте оңай шаруа емес, дегенмен баланы ортаға оңашалап алған ақсақалдар бар өнерлерін салды. Ақыры жауырыннан аластатылған Сматай жерге сұлық құлады. Содан он екі күн бойы төсек тартып қатты ауырған. Ақыры жасырын жауырын ашып, өзіне ем іздеді. Жауырынға түскен қан тамыр секілді иректелген іздер, «қобыз» деген сөзді түзіп шықты. Алдына бір қара салып, жетегіне бір жылқы алып Мұқаметжан шал айтулы шеберге барып қобыз шаптырып әкеліп, қасиеті бар аспапты баласының қолына ұстатты. Сматайға қобыз осылай қонған», – деп сипаттайды [4].

Осылайша жауырынмен бал ашу жас жеткіншектің тылсым әлеммен байланыс жасауының алғашқы кезеңі болса, сол өнер ерекше қасиет иесі болған баланы шығу түбі ұшқатпарлы әлеммен байланысты бақсылық өнерге сүйенген қобызшылыққа әкелді. Басқаша айтқанда, ақсақалдардың ұйғаруымен тоқтатылған жауырыншылық Қорқыт заманынан келе жатқан қобызшылыққа ұласты.

Отандық ғылымда қыл-қобыз күйлерінің бақсылықтан бастау алғаны туралы, бақсы өнерінің қыр-сыры туралы тұжырымдары бар бірқатар еңбектердің жарық көргені мәлім. Зерттеушілер арасында қыл қобызда тартылатын күйлер мен сарындар көмегімен бақсы ауруларды емдегенде, ол Жоғарғы және Төменгі әлем иелерімен қарым-қатынас жасайтыны туралы да тұрақты пікір қалыптасқан. Алайда С. Үмбетбаев бойындағы жауырыншылықтың болғаны туралы мәселені ашу үшін ол өнерді зерттеген мамандардың еңбектеріндегі тұжырымдарға жүгінуге тура

келеді. Зерттеуші Б. Хинаят «Жауырыншылық тарихы» мақаласында әртүрлі халықтардағы жауырынмен бал ашу құбылысы өткен ғасырлар ғалымдары (Гильом де Рубрук, П.С. Паллас, А.И. Левшин, Ш. Уәлиханов, В.В. Радлов т.б.) назарына ілінгенін жазады. Көрнекті қазақ ғалымы Ш. Уәлиханов: «Жауырынмен бал ашу және құмалақпен бал ашу қазақтар арасында ең кең тараған балгерліктің түрлері. Бал ашудың бірінші түрі – жауырынмен бал ашқанда, жауырынды отқа қыздыра бастағандағы жауырынға түскен елгі – сызықшаға негізделеді. Бақсылардың айтуынша, жауырын жеті халықтың тағдырымен қоса патшалардың өлімін, елінің өлім-жітімін, саяхатшыларының басынан кешкендерін айтып бере алады. *Бақсылардың ішіндегі мықтылары күйдірілген жауырынмен бал ашатындары болып есептеледі*... (Белгілеген А.Б.) [5, 158]

Баяндамада қарастырылып отырған мәселемен арнайы айналысқан мамандар оның қалыптасып даму тарихы туралы түрлі болжамдар айтып, пікірлерін археологиялық ескерткіштер деректерімен (Б. Хинаят), ауыз әдебиетін жасаушылар типтерінің пайда болуы тарихымен байланыстырып (Е. Тұрсынов), логикалық дискурсқа сүйеніп дәлелдейді (Б. Абылқасымов). Мысалы ғалым Б. Хинаят: «...Остеологиялық деректер зерттеулерінің нәтижелері көрсеткендей, неолит дәуірінен басталған үй жанарларын қолға үйрету ісі қола дәуірінде қарқынды дамығандығы және түліктің құрамында да елеулі өзгерістер енгені белгілі... Көне сенім-нанымның жаңғырығы көшпелілер мәдениетінің айшықты элементтерінің бірі – қой жауырынымен бал ашу, болжау мал сүйегінің сиқырлы күшіне сыйынудан туған және ортаазиялық түп негізден, тіптен хуннулер заманынан бастау алады және ол үстіміздегі ғасырдың басына дейін жеткен», – деп жазса [6], «Қазақ әдебиетін жасаушылардың байырғы өкілдері» монографиясының авторы, көрнекті зерттеуші Е. Тұрсынов жауырыншылардың бақсылардан және балшылардан

бейтарап (жеке) тип болғанын көрсетіп, олар отқа салынған жауырын көмегімен әскери магия әрекетін жасағанын, атап айтқанда, жаудың қай жақтан шабуыл жасайтынын, дұшпанды қалай жеңуге болатынын болжағанын және сөзін поэзиялық формада жеткізгенін жазады [7, 222][1].

Жауырыншылықтың пайда болғаны туралы осыған ұқсас ой Б. Абылқасымов пен А. Тойшанның еңбегінде де келтірілген. Мұнда авторлар: «...бақсының болжаушылық қызметі кейіннен пайда болды деген пікір жаңсақ. Себебі мамандалу процесі әрқашанда жалпыдан жалқыға қарай дамитыны белгілі. Әу баста бақсыға тән көп қызметтер кейіннен арнайы мамандарға көше бастайды. Соның бірі – болжаушылық міндет. Қазақта ол бірте-бірте жауырыншыға, ырымшыға, балгерге ауысқан. ... Бақсы сырқатты емдеп қана қоймайды, оның өткені мен болашағына міндетті түрде болжам жасайды... Сөйтіп, болжаушылық –бақсы атқаратын ырыми міндеттердің бірі болып табылады»,– дейді [8, 58-60]. Ғалым Б. Хинаят жауырыншылықтың екі түрінің түркі – монғол халықтарында болуы туралы дерек келтіргені де

[1] У многих народов, наряду с шаманами, занимавшимися лечением больных, а также прорицателями, обслуживающими повседневные нужды населения, существовала особая категория людей, функция которых заключалась в отправлении военных культовых церемоний и совершении магических обрядов, направленных против врага. Они исполняли роль прорицателей, которые заранее узнавали о возможном нападении противника, о том, с какой стороны следует ожидать нападение, и давали соответственно этому советы о том, как должны вести себя воины в этих условиях. В прошлом такие специализированные военные прорицатели существовали у казахов. Их называли «жауырыншы». В мирное время жаурыншы... занимались прорицательством, используя при этом свое средство: баранью лопаточную кость, которую бросали в огонь и наблюдали за трещинами на ней. Однако в военное время дружинники брали с собой в поход жауырыншы. Жауырыншы находился при предводителе дружины... Прорицания свои они высказывали в стихах. ..(Жауырыншы жырау типі қалыптасуының бастапқы кезеңі) [7, 222]

аталған өнердің көнелігін дәлелдейді. Бұл ретте автор зерттеуінше, жауырынмен бал ашудың екі түріндегі іс-әрекет пен олардың атаулары қазақ, қырғыз және монғолтектес халықтарда ұқсас екені белгілі болды. Жауырынның сакралды қызмет жасаудағы екі түрі қазақтарда "жауырын қарау" және "жауырын жағу", қырғыздарда "далы көрүү" және "далы күйгүзүү" немесе "далы жагуу", ал моңғолтілді елдерде "далаар харах", "түлсэн далны шинжилгээ" деп аталады. «Соңғылары өртегенін "қара жауырын", күйдірмегенін "ақ жауырын" атайды. Сонымен бірге бұл жұрттарда жауырынмен бал ашу тәсілдері, орындалу техникасы мен болжау тұспалдары ұқсас»,– деп жазады [6]. Сонымен қатар, жауырынға қарап бал ашу мотивінің бірқатар ауыз әдебиеті нұсқаларында кездескенін автор: «...қазақ космологиялық жұмбақ ертегісінде алыптар мен мифтік меже уақытын салыстыру үшін керуеншілер қонған жерді өгіз жауырынына балайды. "Қобыланды" жырындағы Қарабұқан, "Алпамыс" пен ноғайдың "Қарайдар мен Қазығұл" дастанындағы жауырыншылар, "Манас" дастанындағы қазақ Қайғыл, Боғал, Торуылшы, қырғыз Ағыбай жауырыншылар әрекеттері осыған мысал бола алады»,– дейді [6].

Қалыптасу дәуірлері әртүрлі болса да, қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетінің типтері – бақсылық пен жыраулықтың өзара байланысы магиялық қызмет атқаратын ғұрыптық фольклорға негізделіп, Қорқыттан келе жатқан қобыз аспабымен байланысты екені этномузыкатанушылар еңбектерінде жазылып келе жатқаны белгілі» [9, 75]. Сонымен қатар, екі тип арасындағы туыстық жауырыншылық өнерінен де байқалатынын жоғарыда келтірілген деректер дәлелдейді.

XX-XXI ғасырларды көне дәуірлер рухани мұрасымен байланыстырушы С. Үмбетбаев репертуарында қобыз күйлерімен қатар, бақсы сарыны, Арқа дәстүріндегі фольклорлық және ауызша тараған кәсіби әндер, домбыраға

арналған күйлер де болғаны белгілі. Бабаларымыздан қалған музыкалық қазынаны меңгеріп жеткізуімен қатар, қобызға арналған күйлер шығарып, олар орындалған киелі аспапты өзі жасаған Сматай Үмбетбаев мәңгілікпен ұштасқан әуен-саздардың терең құпияларының біразын өзімен бірге алып кетті. Алайда қобызшының таспаларда жазылған күйлері мен әндері, берген сұхбаттары, ол туралы жазба және ауызша деректер синкретті өнер иесі, сакралды мәні бар дәстүрлі өнер «могиканының соңы» С. Үмбетбаевтың есімі ел жадынан ешқашан кетпейді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ибраим С. Сыр Перне: Эсселер мен публицистикалық мақалалар. – Алматы: «Ана тілі», 2015. – 240 б.
2. Алтай А. Сматай қобызшы // «Парасат» журналы №5 (503). – Алматы, 2000. 5 мамыр. – 8-10 бб.
3. Әсемқұлов Т. Қобызшы Сматай // «Алтын орда» газеті №19 (225), Атырау-ақпарат баспасы, Атырау, 2004 жыл,14-20 мамыр, 14-15 бб.
4. Электронды ресурс. Әшімжан Ж. Сматай қобызшы. Kazgazeta.kz. Сайтқа кіру датасы – 14.01.2022. Уақыты:22.57
5. Уәлиханов Ш. Таңдамалы. – Алматы,1985. – Б.157-161.
6. Электронды ресурс Хинаят Б. Жаурыншылық тарихы. https://abai.kz/post/7371. Сайтқа кіру датасы – 21.01.22. Уақыты: 23.39
7. Турсынов Е. Возникновение баксы, акынов, сэри и жырау. – Астана: Фолиант, 1999. – 252 с.
8. Бабалар сөзі: Жүзтомдық. Магиялық фольклор. – Астана: «Фолиант», 2013. – 432 б.
9. Омарова Г. Единство музыки, поэзии и магии как отражение целостности мифологического сознания в культуре кочевников// Культура кочевников на рубеже веко (XIX-XX, XX–XXI в.в.) Проблемя генезиса и трансформации. – Алматы, 1995. – С.74-76

Автор туралы мәлімет:

Ақажан Бақжол – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бердібай Айжан Рахманқұлқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, философия докторы (PhD).

Сведения об авторе:

Акажан Бакжол – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бердыбай Айжан Рахманкуловна, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, доктор философии (PhD).

Айгерим АПЕНОВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

БАТЫС ҚАЗАҚСТАН ӘНШІЛІК МЕКТЕБІНДЕ КҮЙ ӨНЕРІ МЕН ӘНШІЛІК ӨНЕРІНІҢ ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ

Аннотация

Мақаланың негізгі нысаны – Батыс Қазақстан мектебіне тән дәстүрлі әншілік өнер. Академиялық, классикалық, дәстүрлі түрге бөлінетін әншілік өнердің ішіндегі зерттелуі қажет өзара мәселелері де жетерлік. Мақала аясында отандық зерттеушілердің музыкалық еңбектері зерттелді. Батыс Қазақстан ән мәдениетін зерттеуші өнертану ғылымдарының кандидаты Б.Тұрмағамбетованың, Айтжан Есенұлы, А.Жайымов және PhD докторы А.Күзеубайдың еңбектеріне шолу жасалды. Мақалада әншілік өнер мен күйшілік өнердің арасындағы байланыстарға, ән орындау барысындағы шеберлікті меңгеруде күйшілік өнердің алатын орнының ерекшелігіне назар аударылды. Дәстүрлі әннің негізі болып табылатын домбырада қостап тарту ерекшелігіне тоқтала отырып, қағыс қағу әдіс-тәсілдеріне мән беріледі. Талдау барысында әншілік өнерді меңгерудің алғышарттарында музыкалық-ноталық сауаттылық пен күйшілік өнердің атқаратын рөлінің маңыздылығы тұжырымдалған.

Тірек сөздер: Батыс Қазақстан ән мәдениеті, дәстүрлі ән, күй, қағыс, домбыра қостау, әдіс.

Аннотация

Основной объект статьи – традиционное певческое искусство, характерное для Западно-Казахстанской школы. Среди академических, классических, традиционных видов певческого искусства достаточно много вопросов, которые

необходимо изучить. В рамках статьи были изучены музыкальные труды отечественных исследователей. Проведен обзор работ исследователя песенной культуры Западного Казахстана кандидата искусствоведения Б.Турмагамбетовой, Айтжана Есенұлы, А.Жайымова и доктора PhD А.Кузеубай. В статье было уделено внимание связям между певческим искусством и искусством кюя, занимающих специфическое местов овладении навыками пения. Особо отмечаются приемы игры на домбре – «кагыс», которые являются отличительной особенностью традиционной песни при исполнении в сопровождении домбры. В ходе анализа сформулирована важность роли музыкальной нотной грамотности и исполнительского искусства в предпосылках овладения певческим искусством.

Ключевые слова: Западно-Казахстанская песенная культура, традиционная песня, кюй, кагыс, домбра, метод.

Abstract

The main object of the article is the traditional singing art characteristic of the West Kazakhstan school. There are quite a lot of questions among academic, classical, and traditional types of singing art that need to be studied. Within the framework of the article, the musical works of domestic researchers were studied. A review of the works of the researcher of the song culture of Western Kazakhstan, Candidate of Art history B. Turmagambetova, Aitzhan Yesenovich, A. Zhayymov and PhD doctor A. Kuzeubay. The article paid attention to the links between the singing art and the art of cui, the specifics of the place occupied in mastering singing skills. The main distinctive feature of traditional singing is the combination of playing the dombra, special attention is paid to the techniques of "kagys". In the course of the analysis, the importance of the role of musical notation literacy and performing arts in the prerequisites for mastering the singing art is formulated.

Keywords: West Kazakhstan song culture, traditional song, kui, kagys, dombra, method.

Ән өнерімузыкалық мәдениеттің кең тараған бір саласы [1]. Қазақтың халық әндері мен халық композиторларының әндері – халқымыздың тарихын, ұстанымын, тұрмыстық салт-дәстүрлерін бейнелейтін өмір айнасы. Қазақән өнерінің түпкі тамыры өте тереңде. Халық әндері мен халық композиторларының әндерін орындау әншілік өнердің дамуына септігін тигізді, көптеген шебер орындаушылар пайда болды. Әр уақытта әншілік өнер мен орындаушылар туралы өнертанушылар, жазушылар, филолог, этнограф-саяхатшылар және т.б.көптеген мәліметтердіжазған. Қазақ әнін жүйелі зерттеу жұмысы ХХ-ғасырдың алғашқыонжылдығында қолға алына бастады. Зерттеушілеріміз М.Әуезов («Қазақ әдебиеті тарихының» қазақ фольклорына арналған томдық еңбектері, «Абай жолы» атты 4 томдық роман-эпопеясы), А.Жұбанов («Қазақ халқының 1000 әні», «Замана бұлбұлдары», «Ғасырлар пернесі», «Құрманғазы» атты монографиялық туындылары), Е.Брусиловский («Қыз Жібек», «Жалбыр» операларымен бірге «250-ден астам халық әндері мен күйлерін зерттеп, жинақтаушы), Б.Ерзакович (20-дан астам монографиялар мен кітапшалар, 200-ге жуық мақалалар мен очерктер, кәсіби әнші-композиторлардың шығармаларын қамтитын 12 музыкалық-этнографиялық жинақтардың авторы), А.Затаевич («Қазақ халқының 1000 әні» 1925 ж; «Қазақтың 500 ән-күйі» 1931 ж; «Қазақ музыкасының 3 томы» жинағы т.б.), З.Қоспақов («Әнші тағдыры» 1971 ж; «Қазақ музыка фольклоры» 1982 ж; «Қазақ музыкасының тарихнамасы» 1986 ж; «Сыр тартсақ тарихынан әншіліктің» 1996 ж; «Қазақ әншілік дәстүрі» 1998 жыл т.б.), Ә.Марғұлан («Қазақ халқының көне замандағы ақындық өнерінің шеберлері» еңбегі мен «Шоқан және Манас» монографиясы) сынды тағы басқа да ғалымдарымыздың назарына ілігіп, зерттеу жұмыстарына ие болуы арқылыән өнері өміршең болып келеді.

Дәстүрлі әншілік өнер – қазақ халқының арасында кең

қанат жайған музыканың үлкен бір саласы болып табылады. Академиялық, классикалық, дәстүрлі түрге бөлінетін әншілік өнердің ішіндегі зерттелуі қажет өзара мәселелері де жетерлік. Көне заманнан бізге жеткен қазақ өнерлерін атап айтсақ, ол шешендік өнер болмасын, жыраулық, күйшілік өнермен бірге қазақтың дәстүрлі әншілік өнері күні бүгінге дейін сарқылмас ұлт қазынасы болып келер ұрпаққа жалғасын тауып келеді. Асыл өнеріміздің күні бүгінге дейін жаңашыл сипатқа ие болып, өз кеңістігінде өміршеңдігін дәлелдеп, биік белеске көтерілуінде, ең алдымен қазақтың дарынды өнерпаздарының атқарған үлесі мол. Түрлі саз бен мақамдарға, иірімдерге, құрылымдарға бай қазақтың дәстүрлі әншілік өнері халық арасында ауызекі таралу мәдениеттік мектеп ретінде құйма-құлақ әдісі бойынша жалғасын тапқан болса, бүгінгі күні арнайы музыкалық білім беру орындарында ән тарихы, әншілік өнерді жеткізуші, насихаттаушы ірі өкілдердің өмір шығармашылықтарымен таныстыра отырып, әнді әуендік, интонациялық, гармониялық, ладтық, саздық құрылымдармен қоса терең, жетік меңгерту аясында жаңаша бағытта оқыту жүйесі қалыптасты. Заман талабына сай қалыптасқан мектептердің әндерін сақтап, кейінгі ұрпаққа насихаттап үйретуде, оқытушыларға, зерттеушілерге қолданатын нұсқаулық-әдістемелік оқулықтарды жасақтауда әр мектеп бойынша жеке зерттеу жұмыстары жүргізілуде.

Сан жылдық тарихы бар дәстүрлі әншілік өнер рухани даму негізінде үлкен кәсіби деңгейге жетіп, мектеп-мектептерге бөлініп, алға дамып отырды. Кәсібиліктің кемел сатысына көтерілген дәстүрлі әншілік өнергеографиялық орналасудың ықпалымен орындаушылық ерекшеліктеріне сәйкес Арқа, Батыс, Сыр, Жетісу және Алтай-Тарбағатай болып ірі мектептерге бөлінетіндігін білеміз. Аталған мектептер ішіндегі Батыс мектебі еліміздің Батыс Қазақстан аймағында қалыптасты. «Батыс әншілік мектебі қалыптасқан бұл аймақта ХХ ғасыр басына дейін бүгінгі шекарамен

бөлінген жерлер Орал, Орынбор, Ақтөбе губерниялары, Адай, Гурьев, Бөкей және т.б ойыздарына бөлініп, бүгінгі қатар жатқан облыстардың территорияларын біріктіріп тұрды» [2, 8].

Бұл аймақта Мұхит мектебімен қатар Маңғыстау өңірінің қайқылар мектебі қалыптасқан. Батыс Қазақстан ән мектебін зерттеуші Бақыт Тұрмағамбетова екі мектептен бөлек Жылой әндерінің өзіндік ерекшеліктері бар екендігі жөнінде мәлімдейді.

«Жылыойдың лирикалық әндері өзіндік сипатқа ие. Диапазоны ауқымды, кең тынысты талап ететін биік әндері бір жағынан Мұхит мұрасының әсерімен қалыптасса, домбыра сүйемелі кербез, жай екпіндегі Маңғыстау күйлерінің, жырларының табиғатына жақын» [2, 11]. Сондай-ақ өнертану ғылымдарының кандидаты, музыкатанушы, зерттеуші Атыраулық Б.Ж.Тұрмағамбетова бұл өлкенің ән жанрын ел аузынан жинап, нотаға түсіріп, оқулықтарға енгізіп, еңбектер жариялауда соңғы жылдары өте қарқынды жұмыс жасап жатыр. Ол өзінің «Ұлттық өнер – өміршең қазына» (2013 жыл), «Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті» монографиясы (2018 жыл), қазақ және ағылшын тілдерінде «Ән қайнары – Кең Жылыой» оқу-әдістемелік құрал (2018 жыл), «Атырау өлкесінің әндері» (ХХ ғ. композиторларының шығармашылығы) 2 томдық антологиясы (2020 жыл), «Хаттар Дүйсемәлиевтің музыкалық мұрасы» атты көмекші оқу-құрал (2021 жыл) атты құнды еңбектерін жарыққа шығарды. «Соңғы он жылдықта зерттеу нысанына айналған өңірге жүргізілген этнографиялық экспедиция барысында жүздеген музыкалық үлгілер нотаға түсіп, бұл аймақтың ән мәдениетін жаңа қырынан тануға мүмкіндік ашты. Сарыарқа дәстүріне ақындық лирикалық институт, ал Каспий маңы мен Ақтөбе, Орал жерлерін қамтыған Батыс аймағының мектебіне өлкенің көнеден келе жатқан жыршылық өнерінің ықпалы зор болды... Екінші жағынан, тарихта белгілі болғандай

күйшілік дәстүр өңірде бүгінге дейін сабақтастығын тауып, үзілмей, атадан балаға жалғасып келеді. Ән мәдениетін зерттеуде осы ғасырлар қойнауынан келе жатқан екі ірі жанр тоғысуын ескеруге міндеттіміз және ол ән жанрынан айқын аңғарылады» [3, 14-15]. Зерттеуші Батыс Қазақстан дәстүрлі саз өнерінің зерттелуі аталмыш өлкенің жыршылары, әсіресе әншілер мұрасы ғалымдар назарына ілінбей, күй өнерінің көлеңкесінде қалып қалғандығы туралы сөз етеді.

Батыс Қазақстан әншілік мектебінің іргетасы XIX ғасырдан бастау алған Мұхит бабамыздың есімімен тығыз байланысты. Дарынды әнші, композитор Мұхит Мерәліұлы Батыс мектебінің негізін қалап, оның орындаушылық мәнерін биік белеске көтерді. Тіпті, Батыс әншілік мектебі деген атау «Мұхит мектебі» деген ұғыммен де тең қарастырылып жүр. Алайда, бұл айтылғандар Батыс өлкесінен Мұхиттан басқа әнші, композиторлар шыққан жоқ деген сөз емес. Өмір сүрген жылдары мен шығармашылықтары әлі де толық зерттелмеген (Шайқы, Шынтас, Сақып, Көбен, Қызыл, Қиса, Бала Ораз, Сарышолақ, Ажар, Білек, Ерғали Аязбай т.б), 1-2 әні болса да халық аузында сақталып бізге жеткен өнер иелері мен тұлғаларымыздың өмір-шығармашылығын толық зерттеуден өткізу жұмыстары өзекті мәселелер қатарында.

Батыс Қазақстан әндері мазмұнына қарай орындаушыдан жігерлікті, құрылымдық күрделілігіне сай кең тынысты созылыңқы орындалуын, домбыра қостауында батыстың төкпе күйлерінде кездесетін түрліше күрделі қағыстарды меңгеруді талап етеді. Домбыра қостауында кездесетін кейбір қағыстар өңірдің кейбір күйлерінде кездеседі. Жеке орындалған ән бір бөлек болса, әнді домбырамен қостап орындау әнге басқаша дем беріп, дауыс бояуын өзгеріске ұшырататыны да бар. Домбыра үні әнге түрлі бояу беріп, жаңаша сипатта аспап үніне сай дауыс та өзіндік ерекше күйге ауысады. Батыстың төкпе күйлері жігерлі, екпінді, жалынды болатындықтан, дәстүрлі ән де

бұл сипаттан алыс кетпейді. Яғни, орындаушы ән характерін, әннің болмысын, мәнін, мектептің стилін дәл төкпе күйлерде кездесетін қағыстар, ырғақтар, штрихтар арқылы тыңдаушыға жеткізе алады. Кейбір деректерде Мұхит бабамыздың да дәулескер күйші болғандығы жөнінде ақпараттар бар. «Композитор әндерінің аспаптық сүйемеліндегі алуан түрлі қағыстар мен күрделі иірімдер оның дәулескер күйші болғандығынан хабар береді. Бұл жөнінде Ахмет Жұбанов оның Боғданың, Тазбаланың, Абыл-Қошқардың, Сәулебайдың күйлерін нақышына келтіріп орындаушыларының бірі болғандығын және өзінің күй шығарғандығын да жазады. Демек, Мұхит әндерін домбырамен сүйемелдеп айту үшін әнші домбыраны күйшіден кем меңгермеу керек» [3, 26]. Бұл жазбаларда Б.Тұрмағанбетова Мұхит мектебіне Бөкей Ордасындағы күйшілік мектебінің ықпалы болғандығын сөз етеді.

Осы орайда дәстүрлі әншілерге домбыра аспабын өз деңгейінде меңгеру үшін міндетті түрде Батыс Қазақстанның күйшілік мектебіне бет бұратынымыз белгілі. Күйшілік өнердің де өз заманында өнерпаздардың қызығушылығымен хатқа түсіретін ноталық мәдениет жоқ болса да күйшілердің жанында жүріп, орындаған күйлерін сол мезетте қағып алып, сымбатын жоғалтпай, саздық құрылымын есте сақтап, көшпенді уақытта елден елге, жерден жерге көшіп, атадан балаға мирас етіп, кейінгі ұрпаққа жеткізіп отырды.

«Сүргіні мол отыз жетінші жылы өнердің көбіне тыйым салынған кезде де күй тартылыпты. Себебі, бақытымызға орай, басқыншылар күйден, өнерден ешқандай тағылымы жоқ жабайы жандар еді. Ал, түсінбеген нәрсесінен олар қорықпайды. Күйді дыбыстардың жәй ғана жиынтығы деп есептеген. Сол себепті баба өнеріміз кесілуден аман қалыпты» [4, 5].

Бүгінде ән мен күйдің бірнеше түрі қалыптасып, орындаушыға тән бірнеше нұсқалары да жеткен. Әлбетте,

құм басып, шаң астына көмілген қала мен ауылдар секілді уақыт өте келе ән-күйдің де бізге жетпей қалған есебі қаншама.

Өнер мен мәдениеттің қағаз бетіне түспей халық санасы мен көкейінде сақталуының артықшылығы мен кемшілігі жөнінде белгілі зерттеуші А.Тоқтаған былай дейді:

«Артықшылығы – ол мәдениеттің актуальдылығында, күнде қайталанып отыратындығында, кемшілігі – қағазға түспеген себепті, құжатталып бекітілмеген себепті, түпнұсқа көнереді, кейінгі дәулескер күйшілердің орындаушылық талдауының арқасында басқа түрге енетіндігінде. Ал күйдің вербальдық сыңары, яғни сөзбен айтылатын хикая-түсініктемесі де осы тағдырды бастан кешіреді. Біз осы күні тартылып жүрген күйлердің о баста қандай болғандығын білмейміз». Хатқа түспеу салдарынан қаншама жүздеген орындаушылардың сүзгісінен өткен шығармалардың адам танымастай боп өзгеріске ұшырауы әбден мүмкін. Демек, жазба мәдениеттің болмау салдарынан қазіргі біз тыңдап жүрген күйлер мен әндердің түпнұсқаларының қандай болғандығы бәрімізге беймәлім. Десек те, қиын-қыстау заман мен қуғын-сүргін кезеңдерде де ел жүрегінен орын алып, бұрмаланып кетсе де ән мұрамыз өз қаймағы мен сыр-сымбатын жоймай бізге жеткен. Біздегі мақсат – қолда барды қадірлеп, келер ұрпаққа жалғаудың жолын жасау.

Дәстүрлі ән – синкреттік өнер, яғни бір өнер ішінде күйшілік, ақындық әншілік және әртістік өнер салалары қатар тоғысқан. Дәстүрлі ән өнері тікелей домбыра аспабының қостауымен орындалатын болғандықтан күйшілік өнермен үлкен сабақтастыққа ұшырайды.

Бірқатар еңбектерден күйшілік өнерде өз сара жолдарын қалдырған белгілі күйшілердің де термелетіп, толғаулар орындап, тіпті ән салып, жыршылық дәстүр мен әншілік өнерден алыс болмағандығы туралы көптеген деректерді кездестіреміз.

Белгілі зерттеуші Ахмет Жұбанов «Құрманғазы» атты еңбегінде Құрманғазы Сағырбайұлының термелетіп, термесінің соңын күйге ұластырғандығы жөнінде мына оқиғада баяндайды:

«Бір күні Махамбет Жәңгірдің он екі биімен бірге далада келе жатса керек. Сонда астындағы Қарақасқа аты алды аяңдап, арты желіп, билердің алдына оқ бойы озып отырыпты. Сонда бір би тұрып: «Ей, Махамбет! Қазақта атты адамдар қатар жүреді. Сен немене тазы итке ұқсап жұрттың алдын бермейсің!» - десе керек. Сонда Махамбет артына қарап, екі бүктеп ұстаған бұзау тіс, он алты өрім бөкейлік қамшысын тақымына тіреп, бір жағына қисайыңқырап отырып: «Е, неменесі бар, мен қарғылы қара тазы болып алдарыңда оқ бойы шығып отырсам, артымнан он екі төбет дүңкілдеп ере алмай келе жатса, дүниенің қызығы сол емес пе» - деп билердің жағын қарыстырған екен дейді. Құрманғазы: «Қайран от ауызды, орақ тісті ақыным-ай», - деп, сол арада:

Исатай мен Махамбет,

Өкіне ме екен «өлдім» деп! –

деген жолдармен басталатын өлеңін жайлап термелеп айтып келіп, аяғында бір күй тартып жіберген екен дейді...» [5, 17]

Сондай-ақ, Құрманғазының күйлерден бөлек ән шығарғандығы да осы А.Жұбановтың еңбегінде жазылған: «Құрманғазы өзін еш уақытта әншімін деп санаған жоқ. Бірақ оның шығарып кеткен кейбір өлеңдері өткір, жүрегіңе шық ете қалады. Сонымен қатар, оның шығарған әндері біраз болуы керек. Біздің қолымызда бар «Аш бөрі» әні Батыс Қазақстан әндерінің сарынында шығарылған кішкене қысқа ғана ән. Ал, «Қазижан» олай емес», - деп, «Қазижан» әні жауынгер-композитор Рамазан Елебаевтың Совет Одағының батыры Төлеген Тоқтаровқа арналған «Жас қазақ» әні тектес автордың келбетін көз алдыңа елестететін шығарма дейді. Бұл жазбалардан да күй атасы атанған Құрманғазы Сағырбайұлының даңқты күйші бола тұра

өнерін ақындық өнермен ұштастырып, терме, әндер шығарып орындағандығын аңғарамыз.

Өмірдің соқпағы мен тоқпағын қатар көріп, қиын қыстауды басынан өткерген Құрманғазы қартайған шағында кедейлік күндерді бастан кешеді. Ел күйшісінің күйлерін сағынып үйіне ағылған достары мен туыстары, тыңдаушылары келген шақта кедейлік салдарынан қонақтарын жайлай алмағандығы Құрманғазының жанына аса қаяу түсіріп:

“Сұрасаң менің атым Құрманғазы,
Құтқармас қанша қоян құмнан тазы.
Үйіңе досың келіп құр аттанар,
Қайтейін кедейшілік малдың азы.
Күреңнің тобығынан тарттым таңба,
Бай менен бас имедім биге, ханға
Арықтап сары аурудан тұрғаныңда,
Ас тауып бере алмадым Қазижанға.
Айтайын айт дегенде өлеңімді,
Білемін бір күн барып өлерімді.
О да бір маған берген бақыт шығар,
Кетейін жайып жұртқа өнерімді.
Құрекең ұшқан құсқа мылтық атқан,
Жігітке жараспайды үйде жатқан.
Кешегі буырқанған кезеңімде,

Байларды қабан едім зар жылатқан”, - деп домбыраға қосылып әндеткендігі жөнінде, генерал-губернаторлардың қысымымен түрме босағасын көріп, түрмеден қашқан сәттерінде достарын паналап, тығылудан шаршаған Құрманғазы танысы Мақаш Бекмұхаммедов правителінің үйінде өзін ақтап алуына көмектесуін де терме-толғаулатып жеткізгендігі туралы А.Жұбановтың «Құрманғазы» атты еңбегінде ашық баяндаған. Сонымен қатар, ел арасында «Шоң» атанып кеткен Мұхиттың ұлы Мұхамеджанның да домбыра мен скрипка аспабын тартып, әншілікті қатар алып жүргендігі айтылады.

Мұхит немересі, «Шоңның» ұлы Лұқпан Мұхамеджанұлы Мұхитов А.Жұбановтың замандасы болған және 1933 жылы Алматыға келген кезінде екі жылдай ән салып, концерттер мен радиоға шығып жүрген Лұқпан – Сәулебай, Тазбала (шын аты Есбай) күйлерін Ахмет Жұбановқа орындап, жеткізген. 1944 жылы консерватория ашылған уақыттан бастап өмірінің соңына дейін домбыра сабағынан берген Лұқпан бүгінгі күнде Жайық бойының өзіне тән орындаушылық дәстүрдің өкілі, Құрманғазы күйлерін тікелей насихаттаушы және «күйші» ретінде танымал. Алайда, А.Жұбановтың жазуы бойынша өз кезінде Лұқпанды халық «Шоңның әнші, домбырашы баласы» деп атаған.

«Лұқпан да жасынан әнге, домбыраға әуес болып, атасы Мұхиттың:

“Мұхитта мал дегенде жалғыз сиыр,
Болады баспағымен төртеу биыл.
Мұхиттың шаруамен жұмысы жоқ,
Елдегі ойын менен жиынға үйір”, - дегені сияқты, бұ да сол малшы болып жүріп-ақ ойын-тойда ән салатын» [5, 98].

Бұл жазбалардан да күйшілік өнердің зерттелуіне қарағанда салыстырмалы түрде Мұхит өнері мен Батыс Қазақстан әншілік өнері күй өнерінің көлеңкесінде қалып, ән өнеріне насихаттың аз болып, кәсіби тұрғыда оқытылатын мамандық ретінде кенжелеп дамығанын аңғаруға болады.

Өткір, жігерлі күйлерімен танымал батыр, жауынгер Махамбет Өтемісұлының да бойында бірнеше өнер тоғысқандығы туралы тарихтан белгілі. «Мен, мен едім, мен едім», «Ереуіл атқа ер салмай», «Аспанда ұшқан бозторғай», «Әй, Махамбет жолдасым» секілді т.б. өзіндік мақамдарымен орындалатын терме-толғаулары да бүгінгі күні оқу-бағдарламаларында үйретілетін шығармалар қатарында.

Адайдың «жеті қайқыларының» ішінде Өскінбай мен Қаржау Тұрсынның да бойында жыршылық, күйшілік,

әншілік өнердің де тоғысқандығын білеміз. Өскінбайдың бүгінге дейін жеткен бірнеше толғаулары мен жиырмадан астам күйлері бар. «Көршілес жатқан түркімен елінің көрнекті өнерпаздары – Құлбай, Сапар-Мамбет, Өдеулі сияқты танымал күйшілермен араласып, көптеген қызулы өнер сайыстарына түскен. Осындай өнер алаңының ішінде бірге қайнап жүрген Өскенбай тек күй ғана орындап қоймай, сонымен бірге, ән салып та жүрген екен. Балқасым бимен айтысы кезінде жеңіске жеткен өлеңі, Ырзабек пен Бурабек байды сынға алған өлеңі, Алмағамбет байдың кемшілігін бетіне басуы сияқты, шын мәнінде оның бойында суырып салма ақындық өнерінің де бар екені көрінеді» [6, 13].

Батыс Қазақстан облыстары мен Гурьев (қазіргі Атырау) күйшілік өнерін насихаттаушы, күйлерді оркестрге лайықтаған дирижер, композитор Сейілхан Хұсайыновтың да елге танымал «Мереке» атты күйімен бірге бір топ әндерінің жарыққа шыққандығын білеміз. Өзіндік орындаушылық стилі бар, күй орындауда импровизациялық элементтермен күйді түрлентіп, құбылтып, тыңдаушыға жаңаша сипатта ұсына алатын қабілетке ие күйші, композитор Қаршыға Ахмедияров атамыз да бір топ күйлерімен қатар көптеген әндердің авторы.

Батыс Қазақстан күйшілік өнері мен әншілік өнерін байланыстыратын мәліметтерге зерттеу жұмыстарын жүргізу барысында Батыс мектебінде орындаушылық шеберліктері басым дәстүрлі әншілердің көпшілігі әншілікті бастамас бұрын күй мамандығында оқығандығы туралы ақпараттарға көз жеткіздік. Аталмыш оқу орындарының жетістікке ие болған, тәжірибелі мамандарының және қазіргі уақытта елге танымал дәстүрлі әнші (жыршы) өнерпаздардың домбыраны жақсы меңгергендігі назар аудартады. Мысалы, тәжірибелі ұстаз Р.Латифуллина 1969-1973 жылдары Гурьев музыка училищесін күйші Ғизат Әдепқалиұлының класынан «домбыра» мамандығы бойынша аяқтап, кейін 1979 жылы Құрманғазы атындағы

қазақ ұлттық консерваториясында Қ.Мұхитовтың класынан білім алған. Кейін дәстүрлі әнге қызығушылығы артып, күй саласынан дәстүрлі әнге ауысқан.

Батыс мектебінің ән өнерін шебер орындаушылар қатарындағы ұстазымыз С.Жанпейісова да консерваторияны Құбыш Мұхитовтың класынан күйшілікті бітірген. Бүгінгі күні дәстүрлі әнші ретінде танымал А.Ерімбетова ұстазы А.Самықов күйші болғандықтан алдымен күйлерді көп үйретіп, сосын әндер үйреткен. Н.Әбілхасан да оқушы кезінде арнайы музыкалық білімін домбырашылықтан бастаған. Осындай көптеген мысалдардан да бұл ұстаздардың домбыраны күйшідей меңгеріп үйренгендігі ерекше көңіл бөлетін жағдай. Әнші, жыршы Елдос Емілді жергілікті тыңдарман алдымен күйші ретінде таныған.

Ғарифолла Құрманғалиевтің тікелей шәкірті Сәуле Таудаеваның туған әкесі елге танымал күйші болған (ақпарат тікелей Сәуле Таудаевамен жасалған сұхбаттан алынды). Марқұм Пахаман Құттымұратов дәстүрлі әншіліктен бұрын «Домбыра-прима» мамандығы бойынша білім алған. Нотаға аса сауатты Пахаман Құттымұратов дәстүрлі әндерді нотаға түсіруді оқушыларға колледжде оқу бағдарламадан тыс «әдістеме» пәнінде үйреткен мұғалімдердің алғашқыларының бірі болды. Және Батыс Қазақстан мәдениеті бойынша әндер нотаға түсіріліп, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының оқу-әдістемелік кеңесінің шешімімен «Ақ сұңқар» атты еңбегі баспаға ұсынылып, көмекші оқу-құрал ретінде жарыққа шықты. «Жинаққа 150-дей Батыс өңірінде жиі орындалатын халық әндері мен термелері, осы өңірдің өнерпаздарының әндері Пахаман Бүркітбайұлының өзі шебер орындап білетін әндері кірістірілген» [7].

Атырау облысының Исатай ауданы, Аққыстау селосындағы Шәмшиден Шәріпов атындағы балалар саз мектебінің білікті маманы, «Халық әні» класының оқытушысы Бахитова Әсем Жолдасқызы дәстүрлі әншілерді

оқытуда бірінші сыныпқа қабылданған оқушыны алғашқы екі тоқсан бойы тек домбыра аспабын меңгеріп, күйлерді ойнап үйренуге оқытады, содан соң ғана ең жеңіл деген домбырамен қостап айтылатын әндерге көшеді.

Демек, бұл ақпараттардан дәстүрлі әншіліктің шебер орындаушысы болудың қыр-сыры аспапты күйшілердің деңгейіндей меңгеруде және нота сауаты арқылы домбыраны меңгерген әншілікке икемді, дауыс бояуы бар баладан жақсы дәстүрлі әнші дайындауға болатынын ұғамыз. «Домбырамен ән салуда негізгі екі ерекшелік бар: біріншісі, дауыстың табиғи үнін әншілік аппарат қызметімен байланыстыру, яғни әндету, екіншісі, домбырада қостап тартуы (сүйемелдеу)» [8, 10].

Домбыра қағыстары арқылы әншінің дауыс бояуы түрленіп, әнге сан қилы ерекше мінез бен сипат беріп, дауыс сазындағы интонация мен дыбыс шығаруда позицияның басқа күйге ауысу мүмкіндігі туындайды. «Еліміздің барлық аймағындағы орындаушылық мектептерде, әсіресе Батыс өлкесінде домбыра сүйемелі әннің характерін беруде, тыңдаушыға жеткізуде өте үлкен рөл атқарады. Аспап сүйемелінсіз ән бір сипатта болса, домбыра партиясы шығармаға өзгеше бояу, мінез береді» [3, 64].

Әншінің өзін домбырамен шебер сүйемелдей алудың да өз алдына ерекше өнер екендігін А.Жұбанов былай деп келтіреді:

«Дауысын домбыраға қосып айтатын әнші тамағын кенеп қойып, домбырасын безілдетіп, әннің жалпы сарынын бірер қайырып алады да, дауысты көтере шырқайтын жерлерде салмақты домбыраға салыңқырап, әннің ырғағын да, әуенін де құбылтып, қос ішектің үнімен мәнерлей түседі. Кейде тіпті дарынды әнші музыка шумақтарының аралығында өз алдына дербес интермедиялық сипаты бар әуендерді де тартып жібереді» [9, 119].

Дәстүрлі ән өнерінде әнші ән орындау барысында домбырада **«ән шақыру»**қағысы, одан соң әннің бірінші

шумағы аяқталған кезде «**тыныстама» қағыс** және бунақтар арасында **«сабақтас»** қағыс орындауы міндетті. «Ән басталар алдында аспапта ойналатын қағыс маңызының ерекшелігін біле отырып, аспапта қостай тартуға байланысты **ән шақыру, сабақтас, тыныс** және **түйіндеу** қағыстарын қарастырамыз. Ән басталар алдында аспапта әуен саз ойналады, оны біз *шақыру* дейміз, яғни бұл әннің бастауы, әрі қарай шумақ арасында аспапта *тыныстама* қағыс ойналады, мұны біз *жалғасы* дейміз, үшінші, ән толық аяқталарда соңғы буын аспаппен бірге қостай тарту арқылы ән қазығына (тоника) оралады, бұл кезеңді аспап сүйемелінде түйіндеу қағыс, яғни *аяқталуы* дейміз»[10, 71-72].

Ән шақыру қағысын ойнау барысында – әнші қандай да бір әннің орындалғалы жатқанын тыңдаушыға ұғындыра алады. Яғни, әнде кіріспе қағысты ойнаудың мақсаты – тыңдарманды әнді тыңдауға дайындау болып табылады. Ән шақыруда ән ішіндегі кездесетін ең жоғарғы ноталар, әннің иірімдері, қайырымдары немесе қайырмасы домбыра аспабында орындалу арқылы әннің нақты әуені көрсетілуі керек. Бұл орындалғалы жатырған әннің қаншалықты күрделі, қандай диапазонды ән екендігін білдіреді.

Ал, *тыныстама қағыс* дегеніміз – бұл әннің бірінші бөлігінен кейін орындалатын қағыс. Қағыстың мақсаты – әншінің бірінші бөліктен кейін демалуына арналады. Бұл қағыс ойналған сәтте тыңдаушы бірінші бөлікте айтылған әннің мағынасын қорытып, бойына сіңіре алады. Сондықтан әнші бұл қағыстарды жәй ойнай салмай, әр орындайтын әніне өзіндік ән шақыру және тыныстама қағыстарды шебер түрде ән әуеніне сай қалыптастырғаны жөн.

Әнді домбырамен қостап орындаудағы процессте қағыстардың әнші дауысына әсер ету ықпалы өте көп. Мысалға, дауыс мүмкіншілігі зор, бояуы қанық, кең диапазонды әншілер болуы мүмкін. Бірақ, домбыра қостауында шеберліктің жетіспеушілігінен, яғни,

қағыстардың қолдану реті мен домбырада еркін ойнай алмау салдарынан өзінің дауыс мүмкіншілігін толық көрсете алмайтын әншілер жиі кездеседі. Домбырамен қостап ән айтуда оң қол қағыстары мен сол қол бір жерден қалт кетіп, сүрініп тоқтап қалатын болса, әншінің дауысы автоматты түрде тоқтап, ән ортасынан үзілуі де мүмкін. Сондай-ақ, қағыстардың сөз буындарынан қалыс қалып, кейбір сөздік буындарға қағыстың жетпей тұруы немесе буындардан тым артық қағыстардың ойналуы әнді өз деңгейінде еркін айтуға кедергі келтіреді. Ал, әншінің орындаушылығындағы бұндай жетіспеушіліктер алғашқы дәстүрлі ән үйрену барысында оқушының музыкалық сауаты жүйелі түрде жүрмей, домбыра аспабын меңгеруде кеткен кемшіліктер салдарынан болуы әбден мүмкін.

Сондықтан, дәстүрлі ән бағытында сауатты, шебер орындаушыны қалыптастыруда алғашқы сабақтардан бастап ноталық жазумен домбыра аспабын меңгеруге аса зейін қою қажет екендігін ұғамыз. Жоғарыда аталған «ән шақыру», «тыныстама», «сабақтас» қағыстарды еркін ойнау, батыс мектебінің стиліне тән қағыстарды жүйелі қалыптастыру үшін күйшілік өнердегі күйлерді ойнап үйрену әдістеріне сүйенеміз.

«Күні бүгінге дейін домбыра тартуды үйрету мен оқытуда Л.Хамиди мен Б.Ғизатовтың «Домбыра үйрену мектебі», Х.Тастановтың «Алғашқы домбыра үйрену мектебі» және «Домбырадан сабақ беру методикасы» атты кітаптары музыкалық оқу орындарының студенттері мен оқушылары және өздігінен үйренуші талапкерлер үшін негізгі оқу құралдары болып келді. Бұл еңбектер әр кезеңде домбыра шертуді нотамен меңгеріп, музыкалық сауат ашуда алғашқы оқу құралдары ретінде үлкен роль атқарды»[11, 3].

Жиырма жыл бұрын 2001 жылы Атырау облысының Аққыстау селосында «Шәмшиден Шәріпов» атындағы балалар саз мектебінің «Халық әні» класына бірінші сынып оқушысы болып қабылданған кезден бастап ұстазым

Бахитова Әсем Жолдасқызының жетекшілігімен дәстүрлі әншіліктен бұрын жоғарыда аталған Латиф Хамидидің, А.Жайымовтың «Домбыра үйрену мектебі» оқулығы бойынша 5 ай бойы күйшілік өнерге тәрбиелендім. Мектептегі екінші сынып оқушысы үшін нота жүйесімен музыкалық сауаттылықты үйренумен қатар күйшілік өнердегі қағыс, өлшемдік есептер, ырғақтарды меңгеру оңай емес екендігі анық. Сол кезде «мен әнші болуға келген едім ғой» деп ұстазымның маған неге ноталармен күйлерді үйрететіндігін түсінбейтінмін. Уақыт өте келе ең жеңіл деген халық әндеріне көшіп, дәстүрлі әншілікті меңгере бастадым. Біраз уақыт қара қағыстағы халық әндерін меңгергеннен кейін Батыс Қазақстан дәстүрлі әншілігіне тән орама қағыстағы күрделі әндерге көше бастадық. 6 ай бойы «Домбыра үйрену мектебі» оқулығындағы домбыра ойнап үйренуге арналған жаттығулар, этюдтер мен халық күйлері «Кеңес», «Айжан қыз», «Келіншек», «Қоңыр», «Жастар биі», Құрманғазының «Кісен ашқан», «Балбырауын», А.Жұбановтың «Би күйі», Тәттімбеттің күйі «Қосбасар», Дәулеткерейдің «Қосалқа» күйі, Динаның күйі «Тойбастар», С.Құсайыновтың «Мереке» күйлерін үйрену арқылы дәстүрлі ән орындаудағы домбыра сүйемелінде кездесетін орама, ілме аралас қағыстарды меңгеру қиынға соқпады. Сол кездегі ұстазымның қолданған әдісінің дәстүрлі ән үйретудегі басты мақсаты Батыс әншілік мектебіне тән қағыстарды еркін меңгертуі екендігін енді түсінгендеймін.

«Аймақтың ән қағыстарының өзгешеліктері төкпе дәстүрінде кездесетін тастап қағу, орама қағыс, ілме қағыс, қара қағыс, алма кезек қағыс, түйдек қағыс, сүйретпе қағыс, біртіндеп, екпіндетіп, т.б белгілермен ерекшеленетін едәуір күрделі қағыстар үлкен орындаушылық шеберлікті қажет етеді»[3, 64]. Әндерді кәсіби оқытуда күйлерде кездесетін түрлі қағыстар мен жиі өзгеріске ұшырайтын ырғақтарты күйлерді меңгеру арқылы дәстүрлі әнші мектепке тән аталған қағыстарды (орама, алма-кезек, тентек, аралас, қара,

ілме, түйдек, адай қағыстарды) еркін ойнай алады, әуеннің сан алуан құрылымдарын сезіну арқылы әнге ерекше дем береді. Мысалы, Дина анамыз өз күйлерінде оң мен сол қолды ойнату тәсілдерін шебер пайдалана білген. Сондай-ақ, оның күйлерінде тыңдарман көңілін өзіне аударту үшін күйді оқыстан тоқтатып, қайта жалғайтын қағыстары секілді өзіне тән ерекшеліктері бар. Батыс әншілік өнеріне тән қағыстарды көптеген төкпе күйлерде кездестіреміз. Мысалы: Құрманғазының «Байжұма», «Жима» күйлеріндегі П V V секілді ілме қағыстар мен П V П V төмен жоғары алма кезек қағыстар, «Төремұрат» күйінде кездесетін П V П секілді түйдек қағыстар, «Балбырауын» күйіндегі П П V П V қағыстары батыс әншілігінде жиі қолданатын қағыстар қатарына жатады.

Батыс мектебінің күйлеріне тән өлшемдердің жиі ауысуы, бір күйде 2/4, 3/4, 4/4; 5/8, 6/8, 7/8 9/8 секілді әр түрлі өлшемдердің қолданылуы, төрттік, сегіздік, он алтылық ноталардың кездесуі, сондай-ақ лига, фаршлаг, нахшлаг секілді әдістердің алынуы мен оң қолдың сілтеп қағылуы, сол қолдың жүйріктігі тәрізді әдістер жиі кездеседі. Сондықтан Құрманғазы, Дәулеткерей, Қазанғап, Махамбет, Дина Нұрпейісовалардың күйлерін нақышына келтіріп орындап, күй өнеріндегі әдістерді қолдану – дәстүрлі әншіге аса қажет. Ән орындау барысы тікелей домбыра қостауымен орындалатындықтан күй ойнаудағы тәсілдерді жиі қолдануға тура келеді. Өзімізге таныс емес әнді меңгеру үшін әннен бұрын домбыра сүйемеліндегі әуенге сай қандай ырғақты қағыстарды алатынымызды ойланып, ойнап көріп, содан соң бір тұтас әнді орындап шығып, әрі қарай пысықтап болған соң ғана әнді толық орындау мүмкіндігі туатынын білеміз. Әншінің әнді шарықтау шегіне жеткізіп, кең тынысты әндерді орындауда әнді домбыра қағыстарымен байытып, құбылтып отыруының бірден-бір қыр сыры оның домбыра ойнаудағы әдістерді жақсы меңгере алғандығында.

Д. Нұрпейісова атындағы музыкалық колледжде дәстүрлі әнге оқып жүрген уақытта ұстаздарымыздың «жалпы домбыра» пәні мұғалімімен жиі байланыс жасап, оқушының ән орындауда аспап сүйемеліндегі жетіспейтін тұстармен пікір алмасатындығын байқайтынбыз. Және «домбыра» пәнінен басқа мамандық оқушылары арасында (домбыра-прима, бас домбырашы, қобызшы және дәстүрлі әншілер) жылына бір рет домбыра аспабында ойналатын күйлер мен композитор шығармалары бойынша сайыс ұйымдастырылатын. Осы сайысқа қатысу барысында көптеген оқушы өзін домбырашы деңгейінде сезініп, күйшілікті меңгеруге ерекше дайындық үстінде болатын. Бұндай жағдайларды ұстаздарымыздың оқушыға домбыра аспабын өз деңгейінде шебер орындап, жақсы меңгертуге қолданған әдістерінің бірі десек болады.

Ән салу сабағы мен домбыра сабағының арасындағы өзара тығыз байланысы туралы тәжірибелі ұстаз А.Ерімбетова былай дейді: «белгілі бір әнді оқушыға үйрету үшін домбыра сабағының оқытушысына барып, Динаның белгілі бір күйлерін немесе Қазанғаптың триольдық қағыстары бар күйлерін үйретуді сұраймын. Осылай болғанда ғана оқушы қағысты жақсы меңгеріп, мен күткен нәтижеге қол жеткізеді».[2]

Ал, көп орта оқу орындарда қосымша сабақ ретінде өтетін «Жалпы домбыра» пәнінің ұстаздары дәстүрлі әншіге «күйші емес қой» деген жаңсақ пікірмен студентке жеңіл күйлерді беріп, одан күйшілікке тән орындаушылықты аса талап етпейтіндігін білеміз. Мектепке тән әндерді шебер орындау үшін аспап сүйемелін ажарландырып, кемел орындаушылық дәрежеге жеткізу – осы қосымша «домбыра» пәнінің атқаратын қызметі. Әншілік орындаушылықтың сипаттарын, мәнерін мінездеу үшін күйшілік формаға тән

[2] ҚР Мәдеиет қайраткері, әнші А.Ерімбетовамен жүргізген сұхбаттан (2021).

қағидаларды меңгеру қажет. Қазір дәстүрлі әнге оқушы студенттерден күй ойнап беруін сұрай қалсақ 2-3 күйдің басын қосып жатқа орындап беруі екіталай. Оқу жүйесінде «Жалпы домбыра» пәнінен мамандық пәнімен қатар аралық бақылау мен тоқсандық қорыту барысында «домбыра» пәнінен емтихан жиі қабылданса оқушылардың дайындығы артып, аспап меңгеруі жақсара түсуіне жағдай жасалар еді. Оқу соңында түлектердің мамандық пәнінен мемлекеттік емтихан тапсыратындай «домбыра» пәнінен де мемлекеттік емтихан тапсыруы талапқа қойылса, жоғарыда айтылған Батыс мектебінің әндерін домбырамен сүйемелдеп айту үшін дәстүрлі әнші домбыра ойнауды күйшіден кем меңгермеу керек деген ұсыныстың нақты шешімі болар еді.

Біз мақалада әншілік өнердің күй өнерімен байланысы бары жайында біршама мәліметтер келтірдік. Осыған орай болашақта келесі мәселелер қарастырылуы қажет:

1. Күйлердегі қағыс үлгілері қандай әндерді орындағанда жиі кездеседі;
2. Күйлер мен әншілердің қағыстарындағы музыкалық форманың ортақ тұстарын анықтау;
3. «Ән шақыруда» кездесетін музыкалық форманың ауқымы, қағыс түрлерінің ерекшеліктері;
4. Домбыра қостауды дамытуда әнтектес күйлердің алатын орны;
5. Әнші Ғ.Құрманғалиевтің домбыра қостауында кездесетін қағыс үлгілеріне назар аудару.

Қорыта келгенде, жаңадан дәстүрлі ән үйренуге келген жас буындарды тәрбиелеуде жоғарыда аталған «Домбыра үйрету мектебі» оқулықтары секілді «Дәстүрлі ән үйрету мектебі» атты Батыс Қазақстан мектебінің дәстүрлі әндеріне лайықталған жаттығулар, әндерде қолданылатын қағыстар, әр түрлі ырғақты күйлер, арнайы ноталық жүйемен жазылған әндерді қамтып, оқулықтарды жарыққа шығару қажет.

Әдебиеттер тізімі

1. Қожахметова А. «Әншілік дауыс тәрбиесі»: Оқу әдістемелік құралы. –Алматы, 2007. – 92 бет.
2. Тұрмағамбетова Б.Ж. ӘН ҚАЙНАРЫ – КЕҢ ЖЫЛЫОЙ. SONGS OF ZHYLYOI: Оқу-әдістемелік құрал (қазақ және ағылшын тілдерінде). –Алматы: Service Press, 2018. – 224 б.
3. Тұрмағамбетова Б. Ұлттық өнер – өміршең қазына: Ғылыми зерттемелер мен мақалалар. –Алматы, 2013. – 360+8 түрлі-түсті жапсырма бет.
4. Айтжан Есенұлы. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 208 бет.
5. Жұбанов А. Құрманғазы. Алматы «Өлке», 2006 ж. – 416 бет.
6. Қойысова Мөлдір Аманжолқызы. Маңғыстаудың күй және жыраулық дәстүрлерінің сабақтасуы. Алматы,2021.
7. Құттымұратов П.Б. Ақсұңқар (көмекші оқу құралы) Алматы 2016.
8. Күзеубай А.Ұ. Домбырамен ән салу: Оқу-әдістемелік құрал(бастаушы және орта буын орындарына арналған). – 2 басылым, өңделген және толықтырылған. –Алматы, 2018. – 152 б.
9. Ән-күй сапары.Жұбанов А.Қ. Алматы, Қазақ ССР-нің «Ғылым» баспасы, 1976.
10. Күзейбай А.Ұ. Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманда таралым мәселелері (Арқа өңірі бойынша) Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. – Алматы, 2016.
11. Жайымов А. ж.б. Ж 19 Домбыра үйрену мектебі (А.Жайымов, С.Бүркітов, Б.Ысқақов.) – Алматы: Өнер, 1992. – 240 бет.

Автор туралы мәлімет:

Апенова Айгерім – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Күзеубай Аманкелді Ұзақбайұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Халық әні» кафедрасының аға оқытушысы, өнертану ғылымдарының докторы (PhD).

Сведения об авторе:

Апенова Айгерим – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Кузеубай Аманкелди Узакбайулы, старший преподаватель кафедры «Народное пение» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, доктор искусствоведческих наук (PhD).

Марал АХМЕТБЕКОВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

ВОКАЛДЫҚ ӨНЕРДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРДЫ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация

Вокалдық өнердегі музыка туындыларын түсіндіру мәселелерінде интерпретация үлкен орын алады. Себебі шығармашылық интерпретация мәселесі орындаушылық өнердегі өзекті мәселелердің бірі болып табылады. Сол себепті бір шығарманың бірнеше интерпретациясы туралы еңбектердегі (мақалалар, сұхбаттар, тәуелсіз зерттеулер) тұжырымдардың қай-қайсысы болса да, орындаушы үшін қызықты. Кез-келген интерпретация музыка зерттеушісінің жеке көзқарасын қамтиды, бұл ретте композитордың ой-пікірлері орындаушының жеке басының, оның ішкі еркіндігінің призмасы арқылы жүзеге асады.

Шығарманың орындалуын оның интерпретациясы ретінде қабылдау идеясы пайда болғанына аса көп уақыт болған жоқ. Музыкалық шығармаларды интерпретациялау арқылы вокал өнеріне қадам басқан жас ұрпақ шығарманы вокал өнері тұрғысынан түсіндіру мәселелерін зерттейді. Интерпретацияның көркемдік көрінісі музыканттың психологиялық және кәсіби қасиеттеріне байланысты: оның музыкалық қабілеті мен есту қабілеті, интеллектісі, темпераменті, эмоционалды сезімталдығы, музыкалық тәжірибесі, орындаушылық төзімділігі, зейіні, ойынды басқару қабілеті.

Сондықтан музыкалық орындаушылық – кез келген кәсіпке тән өзіндік қайталанбас ерекшеліктері бар өте

күрделі шығармашылық процесс екенін ұмытпаған жөн. Жалпы вокалдық орындау өнеріндегі ерекшелікке тек орындаушылықты байланыстыру ғана емес, сонымен қатар, музыка туындысының шығармашылық сипатын жетілдіру және образды көрсету, мәтіннің ерекшелігін көрсететін музыкалық-гармониялық байланыс, музыканың теориялық бағыты: ырғақ, бейне, динамикалық ерекшелігі, шығарманың берілу тәртібі жатады.

Тірек сөздер: Интерпретация, ноталық мәтін, музыкалық орындаушылық.

Аннотация

В вопросах исполнения и изучения музыкальных произведений в вокальном искусстве важное значение придается интерпретации. Потому что проблема творческой интерпретации является одной из актуальных в исполнительском искусстве. В этой связи большой интерес вызывают разные исследовательские жанры с анализом нескольких интерпретаций одного и того же произведения, то есть статьи, интервью, самостоятельные исследования и др.Любая интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке.

В данном случае идеи композитора реализуются через призму личности исполнителя, его внутренней свободы. Идея воспринимать исполнение произведения как его интерпретацию возникла сравнительно недавно. Молодое поколение, шагнувшее в будущее вокального искусства через интерпретацию музыкальных произведений, изучает проблемы интерпретации произведения с точки зрения вокального искусства. Художественное выражение интерпретации зависит от психологических и профессиональных качеств музыканта: его музыкальности и слуха, интеллекта, темперамента, эмоциональной отзывчивости, музыкального опыта, исполнительской выносливости, внимания, умения контролировать игру.

Поэтому важно не забывать, что музыкальное исполнительство – это очень сложный творческий процесс, который имеет свои неповторимые особенности, присущие любой профессии. К особенностям в общем вокальном исполнительском искусстве можно отнести не только связывание исполнения, но и совершенствование творческих способностей произведения и демонстрацию образа, музыкально-гармоническую связь, отражающую специфику текста, теоретическую направленность музыки: ритм, образ, динамические особенности, порядок передачи произведения.

***Ключевые слова*:** Интерпретация, нотный текст, музыкальное исполнительство.

Abstract

In matters of performance and study of musical works in vocal art, interpretation is of great importance. Because the problem of creative interpretation is one of the most urgent in the performing arts. In this regard, different research genres are of great interest with the analysis of several interpretations of the same work, that is, articles, interviews, independent studies, etc. Any interpretation implies an individual approach to the music being performed.

In this case, the composer's ideas are realized through the prism of the performer's personality, his inner freedom. The idea to perceive the performance of a work as its interpretation arose relatively recently. The younger generation, who stepped into the future of vocal art through the interpretation of musical works, is studying the problems of interpreting a work from the point of view of vocal art. The artistic expression of the interpretation depends on the psychological and professional qualities of the musician: his musicality and hearing, intelligence, temperament, emotional responsiveness, musical experience, performance endurance, attention, ability to control the game.

Therefore, it is important not to forget that musical performance is a very complex creative process that has its own

unique features inherent in any profession. The features in the general vocal performing art include not only the linking of the performance, but also the improvement of the creative abilities of the work and the demonstration of the image, the musical-harmonic connection, reflecting the specifics of the text, the theoretical orientation of the music: rhythm, image, dynamic features, the order of transmission of the work.

Keywords: Interpretation, musical text, musical performance.

Шығармашылық интерпретация мәселесі орындаушылық өнердегі өзекті мәселелердің бірі. Шығармалардың авторлары бізден қаншалықты алыс болса, соғұрлым бұл мәселе өткір болады, өйткені шығармаларды жазу шарттарының, тілінің, стилінің жазылу жағдайларының жаңа ерекшеліктері ашылып, орындаушылардың өздері осы ерекшеліктерге қатысты басқа да көріністерді ұсынады. Мұндай бақылаулардың көлемі айтарлықтай, оның нәтижелері оқуларға, конференцияларға, арнайы семинарларға, ғылыми зерттеулерге алып келеді.

Бір шығармаға берілген бірнеше түсіндірменің әрқайсысының талдау үлгілері де қызықты (мақалалар, сұхбаттар, тәуелсіз зерттеулер). Бұл – «тірі» құрал және орындаушылардың шығармашылық рухына ең жақыны. Ол композитор мен орындаушының сезімдерімен әрі эмоцияларынан «тыныс алады», ол арқылы бірлескен авторлардың рухани әлемі айқын көрінеді.

Атақты музыка педагогы, композитор-пианист С. Е. Фейнберг еңбегінде: «Композитордың орындаушылық ерекшелігінен қалған құндылық – ол шығарманың мәтіні» ,– деп жазады [1, 362]. Бұл маңызды пікір музыканттардың музыкалық шығарманы оқуда басшылыққа алатын тәсілдерінің бірі.

Әйтсе де, шығарманың тек мәтіні ғана емес, сонымен қатар,ноталық жазуға бейім бола бермейтін ерекше көңіл-күйді беретін ішкі мәтіні де болатыны белгілі. Дәл осы күйге «түсу» орындаушының әр нәрсенің көркем бейнесін түсінуіне жол ашады. Дәл осы көңіл-күйді «ұғыну» орындаушыға бүкіл шығарманың көркемдік бейнесін жеткілікті түсінуге мүмкіндік береді.

Музыка өнеріндегі көркем бейнені анықтау мәселесінің әркелкі болуы – авторлық ниеттің «дұрыстығы» мен орындаушының шығармашылық бастамасы арасындағы тепе-теңдікті сақтауды әрқашан қажет етеді.

Жақсы орындаушылық– «шығармашылық» сөзінің синонимі. Бұл тек орындаушыға байланысты, ол музыкалық шығарманы рухтандырады немесе керісінше, құлдыратып төмендетеді. Атап айтқанда, шығарманы жеке интерпретациялау орындаушылық қызметті шығармашылық деңгейге көтереді. Тіпті ең егжей-тегжейлі және ескертулерге толы жазба салыстырмалы болып табылады. Музыкант оны оқып қана қоймай, оған «жан бітіруі» керек, яғни, орындаушы авторлық жазбаның «шығармашылық аудармасын» – нақты дыбыстық бейнелер тізбегін жасауы қажет. Бірақ бұған қалай қол жеткізуге болады? Музыкалық мәтінді және автордың ескертулерін мұқият бақылау жеткілікті ме?

Бір жағынан, партитура авторлық құқықпен бірдей орындалуына кепілдік береді, ал екінші жағынан – бұл автордың жұмысын схемалық түрде көбейту. Композитор жасаған ноталық мәтіннің кез келген орындалуы субъективті болып табылады және орындаушылық интерпретацияны білдіреді. Алайда, тарихи қалыптасқан арнайы кәсіби орта түсінігінде музыкалық мәтіннің кез-келген көшірмесі – орындаушылық интерпретация деп саналмайды.

Интерпретация –ол абстарктілі түсінік, яғни, негізгі музыкалық терминологияға сәйкес латын тілінен аударғанда – талқылау, түсіндіру, мағынасын ашу деген ұғымға ие.

Сонымен қатар, интерперетация процесі объективті мағынаны анықтаумен ғана емес, мазмұны пайымдалатын объектілердің жеке мағынасын ашумен де байланысты. Музыкалық өнер саласында интерпретация дегеніміз – оның идеялық-бейнелі мазмұнын, жаңа мағыналарын ашатын музыкалық шығарманы жеке оқу мен ойнаудың көптүрлілігін айтады [4, 289].

Шығарманы интерпретациялауды көркем түрде жүзеге асыру орындаушының біліктілігіне, оның ойлау формасына, қабілеттеріне, тәжірибесіне және зейініне байланысты. Музыканттың шығармаға жеке көзқарасы оның қайталанбас дыбыстар шығаруына әсер етеді. Дарынды музыкант автордың ойын қабылдау арқылы автордың ниетін ашып қана қоймай, сонымен қатар, оны жүзеге асырудың өзіндік шығармашылық идеясын көрсетеді.

Шығарманы интерпретациялау ерекшеліктеріне қарай, музыкатанушылар бұл құбылысты екі түрге бөлінеді. Егер музыкант музыкалық мәтінді мүмкіндігінше дәлме-дәл қайталаса, мұндай интерпретациялық қатынас атрибуция деп аталады.

Егер музыкант музыкалық мәтінде аталған ескертулердің нақты орындалуынан ауытқып кетсе, онда бұл композицияның мазмұнының өзгеруіне және музыкалық туындыны кәсіби емес түсінуге әкеп соғады. Сонымен қандай интерпретация дұрыс болады? Бұл мәселе бойынша әртүрлі пікірлер бар. Біреулер: «іс жүзінде көптеген интерпретациялар бар, өйткені оларды орындаушылар жүзеге асырады» десе, басқалары музыкада интерпретацияның дұрыс және бұрыс деген тек екі түрі ғана бар дейді. Ал дұрыс интерпретация тек автордың идеясымен бірдей болады. Сонымен музыкадағы интерпретацияда музыкант не істеуі керек? Автор өз шығармасы арқылы, әсіресе, егер ол біздің заманымызда жазылмаса, не айтқысы келетінін қалай білуге болады?

Композиция жазылғаннан кейін ол енді автордың меншігі емес, орындаушының меншігі болады деген пікір бар. Сонымен қатар, мұндай сенім музыканттардың белгілі бір бөлігіне ғана емес, сонымен қатар, кейбір авторларға да тән. ұлы композитор Рихард Штраус солардың бірі ғана. Дирижер қызметін атқара отырып, ол ешқашан орындаушыға өзінің нақты қателіктерін көрсетпей, әрқашан дыбыстың жалпы әсеріне назар аударды.

Әрине, барлық ұлы композиторлар мұндай көзқараста болмаған. Олардың кейбіреулері орындаушылардан музыкалық шығарманы оқуда дәлме-дәлдікті қатаң талап еткен. Мысалы, Джузеппе Верди, әсіресе өмірінің соңғы жылдарында музыкалық мәтінді анық ұстанбаған әншілерді тіпті жұмыстан да шығарған.

Орындаушының мақсаты–авторы жазған шығарма уақытын кәсіби тұрғыда және тура салыстыру. Музыкалық интерпретация –бұл шығармашылықтың өте күрделі және алуан түрлі кезеңі. Бұл кезең музыкантты қиял, музыкалық есте сақтау, есту, табандылық, мақсаттылық, музыканы қабылдау сияқты қасиеттерді дамытуға итермелейді. Әртүрлі техникалық әдістер мен орындаушылық тәжірибе музыкантқа өзі түсіндірген шығарманы абсолютті дәлдікпен ашуға мүмкіндік береді. Осыған сәйкес Бах, Шопен, Моцарт, Шуберт шығармашылығында да осындай ерекшеліктер кездесіп тұратын. Сондай-ақ,авторлық құқық дәстүрлері пайда болды. Мұндай музыкант-аудармашылар қатарында Ф. Лист, А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов болды. XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап, орындаушылық мектептердің алуан түрлілігін, интерпретацияның эстетикалық принциптерін зерттейтін музыкалық интерпретация теориясы қалыптаса бастады.

Жалпы теория саласын музыкалық жолға қою XX ғасырда басталды. Шығармамен жұмыс жасау барысы, гармония, әуендік ерекшелік, шығармашылық жұмыс бағыты сол кезеңнен бастап тереңінен орнай бастады. Бұл

ерекшеліктердің ішінде шығарманың автор нұсқасымен орындау ғана емес, сонымен қатар, ішкі жан дүниенің сипаты ерекше көрініс тапты. Кез-келген интерпретация орындалатын музыкаға жеке көзқарасты көрсетеді, бұл жағдайда композитордың идеялары орындаушының жеке басының призмасы, оның ішкі бостандығы арқылы жүзеге асырылады. Алайда өнердегі еркіндік ішкі тәртіппен де күшейтілуі керек [3, 28]. Қазіргі музыкологиядағы интерпретация түрлері орындаушылардың шығарманы пайымдау тәсілдері бойынша жіктеледі. Негізі музыкалық шығармаларды меңгеруде интерпретацияның мәні –ол музыкант-орындаушының кәсіби деңгейінде: ол шығарманың стилистикасы мен тақырыптық мазмұнын аша алуы керек. Вокалист интерпретатордың негізгі ерекшеліктерін атап өту керек. Олар: дауыс түрі және оның тембрі, сонымен қатар әнші мен актердің қасиеттерін біріктіру мүмкіндігі. Тембр жалпы дыбыс сапасы ретінде және жеке стиль әдісі ретінде адамның психофизикалық табиғатымен байланысты экспрессивтіліктің маңызды құралы болып табылады. Бұл тембрде орындаушының эмоционалды жағдайы, ассоциативті байланыстардың байлығы көрінеді, бұл – бейнені айтарлықтай өзгерте алатын тембр, дауыс ерекшелігі болып табылады. Музыкалық психология, яғни, түйсікті дамыту мәселесі бойынша шығармаларды орындау бағыты орындаушының темпераментіне байланысты екені белгілі. Себебі әрбір орындаушының бейнені көруі немесе ол шығарма арқылы музыканының терең және философиялық мағынасы орындай алу ерекшелігі зерттеледі [2, 169].

Дегенмен, қандай интерпретация дұрыс деп саналады? Музыкологияда бұл туралы әртүрлі пікірлер бар. Кейбір зерттеушілер түсіндірмелер әртүрлі болуы мүмкін дейді, өйткені оларды көптеген орындаушылар жүзеге асырады. Басқалары, ғылыми, көркемдік интерпретация сияқты, дұрыс немесе бұрыс болуы мүмкін, ал дұрысы– тек

авторлық құқыққа сәйкес келеді дейді. Жоғарыда айтылғандай, интерпретация құбылысы Қайта өрлеу дәуірінде пайда болды. Бұл кезде автордан бөлініп, автономия алған музыкалық шығарманы орындауға үміткер «екінші тұлға», белгілі бір «дос» қажет болды. Автор мен орындаушы арасындағы жасырын антагонизм XVIII ғасырдың соңында, арнайы мамандық пайда болған кезде күшейе түсті.

«Интерпретация» сөзі XIX ғасырдағы музыканттардың лексикасына енеді, ал ғасырдың соңғы онжылдықтарында бұл ұғым музыкалық сөздіктерде пайда болады. Сонымен қатар, музыкалық санада интерпретацияның «объективті» және «субъективті» секілді екі түрінің қарама-қайшылығы пайда болады: Олардың ішіндегі бірінші түрі «орындау», екіншісі – «интерпретация» деп аталды. Ғалым Н. Корыхалова «интерпретация» мәселесінкөп зерттеген. Автор еңбектерінде осы музыкалық интерпретация мағынасының мәнін айқындайтын көптеген пікірлер XIX ғасырдағы композиторлар шығармашылығымен байланысты болды [1, 19]. Зерттеуші Е. В. Круглова заманауи орындаушылық практикаға сәйкес, интепретация ерекшеліктерінің негізгі үш үрдісін атап көрсетеді. Олар:

–музыкалық материалдың көптеген қосымшаларының болуы– бұл оны орындауға стилистикалық еркін көзқарасын білдіреді;

–композиторлар бекіткен мәтіндердің артықшылығы болғанынан, классицизм және романтизм стилистикасы тұрғысынан барокко музыкасын орындаушылық интерпретациялау;

–стилистикалық тұрғыдан орындалған туындының ерекшелігінің бір түрін білдіреді. [4, 364].

Вокалды шығармамен жұмыс музыкалық, ауызша сөйлеу және бейнелеу тілдерін синтездейтін вокалды-орындаушылық әрекеттің күрделі сипатына сәйкес келетін арнайы зерттеу әдістерін қажет етеді. Вокалдық шығарманы

талдау вокалдық музыканың синтетикалық табиғатын, музыкалық-поэтикалық синтездің ерекшелігін және музыка мен сөздің өзара әрекеттесу тәсілдерінің алуан түрлілігін ескере отырып, бірқатар қиындықтарды меңзейді. Барлық мамандықтағы орындаушылармен жұмыс істеудің негізгі әдістерімен қатар, вокалистер музыкалық-поэтикалық және музыкалық-сөйлеу әдістерін меңгеруі керек. Олардың көмегімен вокалдық шығарманы оның өнерінің құрамдас бөліктерінің бірігуінде, сондай-ақ,өлеңтану және лингвистика әдістерін қарастыруға болады [5, 87]. Вокалды шығармаға мәтінін, әуенін, дауысын бөлек оқшаулап емес, тұтас көзқарас –әдіснамалық тұрғыдан маңызды. Әншілер үшін вокалдық шығарманы композиторлық, поэтикалық, орындаушылық мәтіннің призмасы арқылы тұтас көру өте маңызды. Мұнда теориялық білімнің практикалық қызметпен байланысы тікелей жүзеге асырылады [5, 88].

Интерпретациялардың көптүрлілігіне назар аудару вокалдық шығармадағы жұмыстың мазмұндық бағытымен байланысты. Осы тәсілмен вокалдық шығарманы семантикалық түсінудің әр қадамы орындаушылардың интонациялық есту қабілетінің семантикалық дәлдігін арттыруға, шығарманың қабылдауы үшін қажетті мазмұнды бөлім-тарауларын егжей-тегжейлі анықтауға арналған. Бұл вокалдық шығарманың түрлі қырларын тереңдетіп зерделеуге, демек, композитордың идеялық шығармашылық ниетін анағұрлым толық түсінуге ықпал етеді. Осылайша, композитордың ойлары оның сезімдері мен идеяларының музыкалық символизмінде бейнеленеді. Орындаушы музыкалық шығарманы алған арнайы біліміне, жалпы мәдениетінің терең деңгейіне, музыкалық қабілеттердің дамуына және есту белсенділігіне негізделген шығармашылық қиялдың ерекшеліктерінің арқасында пайымдай алады. Музыкалық бейнені өзінің жеке тұлғалық экспрессивті құралдарымен аша отырып, орындаушы музыкалық шығарманы оқудың өзіндік нұсқасын жасайды.

Жұмыс формаларының ерекшеліктеріне сәйкес, орындаушының музыкалық шығарманы меңгеру үдерісін музыканатушылар бірнеше кезеңге бөліп қарастырады. Бірінші кезеңде туындымен алдын ала танысқан кезде оның ладтық, әуендік, гармониялық, ырғақтық, құрылымдық, стильдік және жанрлық ерекшеліктерінің негізінде тарихы зерделеніп, басқа да орындаушылық нұсқаларды тыңдау нәтижесінде орындаушы санасында сол шығарманың өзіндік психологиялық көркем бейнесі қалыптасады. Сонымен және ақпараттық талдаумен қатар, орындаушы техникалық қиындықтарды да анықтайды. Екінші кезеңде музыкалық мәтінге тән техникалық қиындықтар жеңілдетіледі. Осы кезеңде оқытылатын музыканың барлық техникалық, ырғақты, интонациялық және экспрессивті компоненттері ұзақ және күрделі егжей-тегжейлі зерттеледі, сонымен қатар, идеалды музыкалық образ түзіледі. Үшінші кезеңде музыкалық шығарманы концерттік орындауға дайындығы қалыптасады.

Вокалдық орындаушылар үшін шығармада интерпретациялық өзгерістерді жасау барысы – ол шығармашылық еркіндік, көркемдік ерекшелігі және шығармада жазылған бейнені ашу мақсатында жүзеге асады. Динамикалық көрсеткіштер – ең жақын және музыкалық мәтіннің өзгермелі аймақтары. Өйткені, *forte* немесе *piano* секілді динамикалық реңктер вокалдық орындаушылықта өзгерістер енгізеді. Дыбысты күшейту және әлсірету нұсқаулары: *crescendo, diminuendo,* кейде *poco* немесе *molto* қосылған дыбыстың қарқындылығы, ерекшелігіне байланысты өзгерістер келтіреді. Осылайша динамикалық ерекшеліктердің орындаушының қиялына және музыкалық мәтінді түсінгеніне байланысты екенін көрсете аламыз. Әнші вокалды-көркемдік бейнені, интонацияны жасай отырып, шығармаға оның орындаушылық шеберлігіне сай келетін ерекше колорит қабылдауға тырысады. Динамикалық реңктер әрдайым жаңа дыбыстың шығуына

әсер етеді, оның шығармашылық ниетін көрсететін жаңа нұсқасы – ол интерпретацияның шыңы. Вокалды-көркем туындыны жасаудағы ең маңызды мән туындылары болады, сондай-ақ айқын қозғалыс (қимылмен, мінез-құлық, дене тұрысы) әншінің ішкі күйінен туындайтын, ол дауыспен нығайтылады. Ой мен сезімнен туған ым-ишара мінез-құлқын композитор орнатпайды.Сондықтан әншінің алдында шығармашылық қиялдың ұшуы үшін кең перспективалар ашылады. Бүгінгі таңда классиктерді қайта құру кезінде көптеген проблемалар туындайды. Кейбір әншілер орындау кезінде көне музыка өзін-өзі сақтап қалған орындаушылық дәстүрлерді ұстанады. Ескі музыканың рухын сақтай отырып, орындаушы шығармашылық түрде жинақталған дәстүрлерді жеткізе білуі керек. Шығарманың орындаушысы мен композитордың идеясы сақталуы қажет. Бірақ әншінің композитормен диалогы да болуы керек және бүгінгі орындаушы үшін диалог маңызды.

К. С. Станиславскийдің шығармашылық қиялын дамытуға арналған монографиялық еңбектерінде интонация, эмоциялық ерекшеліктерді вокалдық орындаушылық жайында көптеген тақырыптарды қозғайды [6, 138]. Музыкалық орындаушылық ол әрбір орындаушының ой-қиялына байланысты және де шығармашылық орындаушылық бейнесін дамытуға ерекше ықпал тигізетін көрініс. Әрбір орындаушы шығарманы түсініп орындау, оған өзіндік реңк қосу, көркемдік және әуендік ерекшеліктерді көрсету секілді интерптерациялық ойнау ерекшелігін қалыптастыра алған жағдайда өзінің шығармашылық еңбегінде шыңға жететіні сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. - 2-е изд. - М.: Музыка, 1969. - 608 с.
2. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие. - СПб.: Лань, 2000. - 320 с.
3. Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. - Париж: Современные записки, 1932. - 357 с.
4. Круглова Е. В. Современные интерпретационные вокальное исполнительство. Международные чтения и научные конференции. 2009г. Издательство Адам. 744с. 363-375б.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л.: Музыка, 1979.- 206 с.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений: монография в 9-ти т. - М.: Искусство, 1991. - 4 т. - 400 с.

Автор туралы мәлімет:

Ахметбекова Марал – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бегембетова Ғалия Зайнакуловна, өнертану ғылымдарының кандидаты, ҚР БҒМ БҒСБК қауымдастырылған профессоры, ғылыми шығармашылық және халықаралық ынтымақтастық жұмыстар жөніндегі проректор.

Сведения об авторе:

Ахметбекова Марал **–** магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бегембетова Галия Зайнакуловна, кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор ККСОН МОН РК, проректор по научно-творческой деятельности и международному сотрудничеству.

Мұhаммедбатыр БАЛТАБАЙҰЛЫ
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

ЭММАНУЭЛЬ СЕЖУРНЕ ЖӘНЕ ОНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Аннотация

Эммануэль Сежурне – композитор, солист,ұстаз, Страсбург консерваториясының ұрмалы аспаптар ансамблінің жетекшісі, ұрмалы аспаптар музыкасын жаңа әлемдік деңгейге танымал еткен тұлғалардыңбірі. Оның көптеген шығармалары, әсіресе концерттері дүние жүзіндегі ұрмалы аспаптарда ойнайтын музыканттардың негізгі репертуарына енді. Зерттеудің мақсаты – Эммануэль Сежурненің өмірі мен шығармашылығын, оның әлемдік музыка мәдениетіндегі маңызын анықтай отырып, композитор өз шығармаларында бет бұрып көңіл бөлген әдіс-тәсілдерін, жанрлары мен стильдерін жан-жақты зерттеу. Мақалада композитордың кейбір шығармалары есепке алынып, олардың жазылу тарихы зерттеліп, шығармалардың шығуына түрткі болған оқиғалар мен ойлар жан-жақты қарастырылып,сипатталған. Композитор өз шығармашылығында концерт жанрына көп көңіл бөлгендігі байқалады. Зерттеуде композитормен бірге жұмыс жасаған, оның шығармаларының танымал болуына үлес қосқан музыканттар мен ұжымдар туралы ақпарат қоса беріледі. Зерттеу жұмысын жазу барысында туындаған басты қиындық – ақпараттың аздығы. Мақалада композитормен сұхбат алу арқылы эмпирикалық, музыкалық талдау және тарихи әдіс қолданылды. Зерттеу нәтижесінде композитордың шығармалары мен қызметі туралы деректер жинақталып, жан-жақты сипатталды. Композитордың өмірі

мен шығармашылығының толыққанды зерттелмегендігі тақырыптың өзектілігін анықтап,одан әрі зерделеуді талап ететіні анық.

Тірек сөздер: композитор, ұрмалы аспаптар, концерт.

Аннотация

Эммануэль Сежурне – композитор, солист, педагог, руководитель группы перкуссии в Страсбургской консерватории; один из тех, кто вывел музыку для ударных инструментов на новый мировой уровень. Его многие произведения, особенно концерты, вошли в основной репертуар перкуссионистов всего мира. Целью исследования является подробное изучение жизни и творчества Эммануэля Сежурне: его методов, стиля и жанров, к которым обращается композитор в своих произведениях, а также, определение значимости его творчества в мировой музыкальной культуре. В статье приводятся работы композитора и изучена история их создания, подробно описаны события и идеи, подтолкнувшие к созданию произведений. Значительное внимание уделяется жанру концерта в творчестве композитора. В статье также изучается творчество музыкантов и коллективов, с кем сотрудничает композитор, и которые внесли свой вклад в популяризацию его произведений. Основной проблемой исследования является отсутствие информации о маэстро. Все приведенные в статье данные появились в результате личного общения с композитором: собраны и описаны сочинения и деятельность Сежурне. В ходе исследования использованы исторический метод, метод музыкального анализа и эмпирический метод. Избранная тема является перспективной и требует дальнейшего исследования, так как творчество данного композитора практически не изучено.

Ключевые слова: композитор, ударные инструменты, концерт.

Abstract

Emmanuel Sejourne is a composer, soloist, teacher, head of the percussion group at the Strasbourg Conservatory, one of those who brought percussion music to a new level. Many of his works, especially concertos, have entered the main repertoire of percussionists around the world. The purpose of the study is a detailed study of the life and work of Emmanuel Sejourne, his methods, genres and styles, which the composer refers to in his works, determining his significance in the world musical culture. The article lists some of the composer's works and studies the history of their creation, describes in detail the events and ideas that prompted the creation of works. Considerable attention is paid to the concert genre in the composer's work. This work is also supplemented by consideration of the musicians and groups with whom the composer worked, and contributed to the popularization of the composer's works. The main problem of the study is the small amount of information. The article uses the historical method, the method of musical analysis and the empirical method through interviews with the composer. As a result of the study, the works and activities of the composer are collected and described in detail. It has prospects for further research, since the life and work of the composer has been little studied.

Keywords: *composer, percussion instruments, concerto.*

Эммануэль Сежурне –француз композиторы және орындаушы-перкуссионист. Ол 1961 жылы 16 шілдеде

Лимож қаласында (Франция) дүниеге келген. Страсбург консерваториясында классикалық фортепиано, скрипка, музыка тарихы,

акустика және музыкалық талдауды оқығаннан кейін Сежурне сол жерде білімін жалғастырып, 1976 жылы «Les Percussions de Strasbourg» тобының негізін қалаушы және директоры Жан Батинніңұрмалы аспаптар сыныбына түсті[3].

Ұстазының жетекшілігімен Эммануэль Сежурне заманауи және импровизациялық музыкаға қызығушылық танытып, 1980 жылы ұрмалы аспаптар бойынша алтын медалін жеңіп алып, кейінірек ұрмалы аспаптарға арналған таяқтарға көңіл бөледі.

Шығармаларының әуендері және гармониялық тілі музыканттың шеберлігінің ерекшелігі мен көркемділігін айқындайды. Симфониялық оркестрге «Кетсана», Париж операсы мен «Contrastes» дуэтінің тапсырысы бойынша камералық музыка жәнеЕуропалық хор институтының

---

[3]Жан Батинь, 1933 жылы 31 желтоқсанда Буа-Коломб қаласында дүниеге келген.Музыканттар отбасынан шыққан.Оның анасы– опера әншісі, ал әкесі – көрнекті техник болған. Композитор Париж опера әлемінде өсті.
1947 жылы Париждегі Ұлттық консерваторияның студенті атанып, 1951 жылы ұйымдастырылған сайыстамузыка теориясы мен соқпалы аспаптар бойынша бірінші сыйлықты иеленді. 1952 жылы Страсбург филармониясының оркестрінде дауылпазшы, солист және Страсбург аймақтық консерваториясының профессоры болды.
1959 жылы Пьер Булезбен шешуші кездесуден кейін Жан Батинь Страсбург муниципалдық оркестрінің перкуссияшыларымен бірге 1961 жылы «Percussions de Strasbourg» тобының негізін қалады. Ол бұл топты 1982 жылға дейін басқарды және соқпалы аспаптарға арналған жүздеген пьесалардың шығуына атсалысты.
1983 жылы ол жас музыканттармен бірге «Alsace Percussions» жаңа тобын құрып, этникалық, дәстүрлі және джаз музыкасына бет бұрды.
Жан Батинь соқпалы аспаптарға, үрмелі аспаптар мен синтезаторларға арналған бірнеше шығармалар, сондай-ақ симфониялық шығармалар мен концерттер жазды. Ол Страсбург қаласының тапсырысы бойынша 1988 жылы қаланың 2000 жылдығына орай балет және 1991 жылы Страсбург шіркеуі үшін «Games» және «Lumières» балетін жазды..
Жан Батинь 1994 жылы зейнетке шығып, Францияның оңтүстігінде тұрақтады. 2015 жылы 2 желтоқсанда Монпельеде (Лангедок-Руссильон) 82 жасында дүниеден өтті.

тапсырысы бойынша хорға арналған көптеген шығармалар жазды.

Көркем өнердің әртүрлі формаларының өзара байланысына қызығушылық танытып, ол театр мен теледидарға арнап музыка жазды. Олардың ішінде: Страсбург қаласының 2000 жылдық мерейтойында орындалған «Les envahisseurs» балетінің музыкасы және 2004 жылы Люксембург Ұлттық театрының тапсырысы бойынша «School Boulevard» музыкалық комедиясы болды.

Композитордың шығармалары Radio Sinfonie Orchester-Штутгарт, Нагоя филармониясы, Осака филармониясы, Торонто симфониялық оркестрі, Хорват радиосы мен теледидарының симфониялық оркестрі, Люксембург филармониясының оркестрі, Лозанна камералық оркестрі, Швейцариялық симфониялық оркестр, Ницца, Пау, Мюлхаус, Бочумер, Вюртемберг камералық оркестрі, Париж үрмелі аспаптар оркестрі және т.б.секілді көптеген оркестрлердің репертуарына енгізілген.

«Фортепианомен салыстырғанда, тарихы жоқ аспаптарға шығармалар жазған өте жақсы» деп айтқан композитор[4] алғашқы шығармаларын театрға, теледидарға және радиоға арнап жазған. 1990 жылдан бастап ол симфониялық оркестр мен камералық оркестрдің сүйемелдеуімен ұрмалы аспаптарға арналған шығармалар сериясынң авторы болды.

Соқпалы аспаптар қауымдастығының мүшелері оның еңбегін мойындап, шығармалырына көптеген орындаушылар тапсырыс берген, соның ішінде: Богдан Бакану және Wave Quartet ансамблі, Кристоф Ситцен, Алексей Герасимес, Гари Кук, Ju percussion group болды

Композитордың импровизацияланған заманауи музыканы және танымал классикалық музыка жанрын

[4]Мақалада келтірілген деректер композитордың тікелей өзінен, жеке хабарласу нәтижесінде алынды.

біріктіру қабілеті оны ұрмалы аспаптар әлемінің маңызды тұлғасына айналдырды.

Сежурне жеке орындаудағы шығармаларды көп жазды. Олардың қатарына: пьесалар,концерттер, этюдтар. Олардың ішінде ең танымалдары: маримбаға арналған «африкалық әндер»; «Катамия». 5 октавалық маримбаға арналған «Нэнси»; «Чандигарх»; Гай Фриштің тапсырысы бойынша «Романтика»; Богдан Баканудың тапсырысы бойынша жазылған «Прелюдия»жатады.

Бірақ композитордың айтуы бойынша, оның өзінің сүйікті жанры – ұрмалы аспаптарға арналған камералық музыка. Ұрмалы аспаптардың түрлі тембрлерінің үйлесуі оған ерекшерахат сыйлайды. Мұндай тәжірибелер: маримба мен виброфонға арналған дуэт «Losa»; Амстердам перкуссиялық тобының тапсырысы бойынша, фортепиано мен төрт ұрмалы аспаптарға арналған «Фамим»; Лоран Мариустың тапсырысы бойынша, маримба және ұрмалы аспаптар квартетіне арналған сюита; Богдан Баканудың құрған Wave Percussion тобының тапсырысы бойынша маримба квартеті мен оркестрге арналған «Gotan» концерті, т.б. шығармаларынан байқалады.

Э. Сежурненің ұрмалы аспаптарға арналған концерттері де өте сәтті шыққан. Әр концертінде композиторжаңа әдістерді қолданған. 1999 жылы жарық көрген виброфон мен ішекті аспаптар оркестріне арналған концерті жарық көргеннен бері Болгарияда, одан кейін Қытайда, Швейцарияда, Германияда, Польшада, Бразилияда, Түркияда, Латвия, Корея және Францияда елдерінде орындалды. Бұл концерт Клод Джионың тапсырысы бойынша Франциядағы бірінші халықаралық виброфондар байқауына (1999) жазылған.

Виброфон мен ішекті аспаптар оркестріне арналған концертінебірінші бөлімін жазуға Равелдің фортепианолық концертінің екінші бөлімі шабыттандырды, концерттің музыкасынтыңдаушылар фантастикалық сипаттағы

музыкадеп санайды.

Бұл концертте ішекті аспаптар Хабанера биінің бірқалыпты және баяу ырғағының тұрақты сүйемелдеуінің рөлін атқарады, ал виброфон – оркестрге қарамастан, көптеген еркін музыкалық фразаларды ойнайды.

Екінші бөлімге композиторды Бела Барток музыкасы шабыттандырды. Ырғақты, виртуоздылыққа толы бұл музыка әрқашан «грув» әдісін сақтайды. Қозғалыстың орталық бөлігінде қоршаған ортаның көңіл-күйі бар. Ол виброфонның үнінің шығуының әртүрлі әдістерін пайдаланады (смычок, глиссандо, гармоникалық тондар, күңгірт ноталар). Сол себептен виброфон әр кезде «жаңа» аспап болып табылады, ал оны зерттеу тыңдарманның да, зерттеушінің де қызығушылығын тудырып, ләззат ала отырып зерттеуге мүмкіндік береді.

Э. Сежурненің Богдан Баканудың тапсырысы бойынша жазылған маримба және ішекті аспаптар оркестріне арналған концертінің 1-ші және 2-ші бөлімдері 2004 жылышықты. Сол жылдан бері концерт бүкіл әлем бойынша әртүрлі оркестрлермен 300-ден астам рет орындалған. 2015 жылы оған бірінші бөлім ретінде орналастырылған тағы бір бөлім қосылғаннан кейін, ол қазір 25 минуттық 3 бөлімнен тұратын концерттің толық классикалық түрін құрайды. Толық нұсқасы шыққаннан бері, аталған шығарма маримба репертуарының негізгі туындысына айналды.

1-ші бөлім – солист пен оркестр арасындағы қызу диалог. Жеке орындаушының орындауынан барлық экспрессивтілік пен бар жалындылықты сезінуге болады.

Бұл концерттің 2-ші бөлімін шабыттандырған– лирикалы бейне. Бұлбөлім бірде ұзақ, байсалды және мұңды, ал бірде – қысқа және көңілді болып келеді. Музыкасы құбылып тұрады.

3-ші бөлімде джаз-рок, фламенко мәдениеті басым. Ол жылдам, агрессивті және ырғақты келеді. Ортаңғы бөлімі солистің қалауынша, іс жүзінде импровизациялауға

мүмкіндік береді.

Оркестрмен 600-ден астам рет орындалған виброфон мен ішекті аспаптарға арналған концерт (1999) пен маримба мен ішекті аспаптарға арналған концертті (2004) жазғаннан кейін композитор осы екі аспапты біріктіріп, 2 солист пен оркестрге арнап шығарма жазғысы келді.

Аталған аспаптардың жеке репертуары, әсіресе концерттік формадағы шығармалары өте аз. Дегенмен, ол екі жеке аспап пен оркестрдің арасындағы қосымша диалогта көптеген мүмкіндіктер береді.

Формасы классикалық түрде жазылған бұл концертте 3 бөлімнен құралған. Э. Сежурне шығармаларын жазғанда классикалық музыка, кино музыкасы, джаз және танымал музыкадан шабыттанып отырады, сол себептен туындыларының мазмұны, мінездемесі, бейнесі жиі ауысады. «Әдеттегіден бөлек, Балқан халықтарының музыкасынан шабыт алдым», –дейді композитор. Әрине, музыкасы өмірге толы жігерлі және ырғақты.

Маримба және соқпалы аспаптар саласында танылған виртуоз, жан-жақты және жаңашыл орындаушы Татьяна Колева өзінің жеке және ансамбльдік жобалары үшін арнайы жазылған 100-ден астам шығарманы ұсынды. Болгарияда дүниеге келген Колева қазіргі уақытта Нидерландыда тұрады және өзінің қарқынды концерттік қызметін өзінің білім беру қызметімен ұштастырады, Принц Клаус консерваториясында, Ханс университетінде, Гронинген, Нидерландыда оқытушылық қызмет атқарады. 2012 жылы Болгарияда өткен «Russia» фестиваліне Татьяна Колева Арнайы таспырыспен Э. Сежурнеге маримба мен виброфонға арналған қосарланғанконцерт жазуын сұрайды. Sophia Soloist оркестрімен бірге Татьяна Колева –маримба, Эммануэль ал Сежурне –виброфон партиясын орындады. Виброфон бөлігін композитор өзінің қалауынша өзіне арнап жазды.

Содан бері ол Қытай, Жапония, Корея, Латвия,

Франция, Германия және АҚШ-та орындалды.

«Alfonce Production» шығарған бұл концерттің:

- Симфониялық оркестр;
- ішекті аспаптар оркестрі және соқпалы аспаптар;
- Фортепианоға арналған нұсқасы;
- Үрмелі аспаптар оркестрі;
- Ұрмалы аспаптар оркестрі

секілді әртүрлі аспаптық құрамдардағы көптеген нұсқалары бар.

Э. Сежурне шығармашылығының дамуына дарынды орындаушылардың өнері ерекше серпін бергені жоғарыда аталып өтті. Сондай музыканттардың бірі Б. Бакану болды. Богдан Бакану белгілі маримба орындаушыларының бірі ретінде, дыбыс мәдениеті мен музыканы терең сезу қабілеті үшін жоғары бағаланды. Ол 23 жасынан бастап Линц (Австрия) қаласындағы Антон Брукнер университетінде маримба профессоры болды және осылайша әлемдегі ең жас маримбаның профессоры болып табылады. 1998 жылы ол Австралияның «Жыл музыканты» атағына ие болды, ал 2010 жылы Сечуан университетінің (Қытай) Құрметті профессоры атанды. Ол сонымен қатар Вена музыка және орындаушылық өнер университетінде оқытушы болды.

2008 жылдан бастап Богдан Бакану орындаушылық қызметін өзі құрған «Wave Percussion» квартетіне бағыттады. Маримба ансамблі өзінің алғашқы концертінБерлин концерт залындаберіп, төрт маримбада екі клавесинге арналған C-dur, BWV1061a, концертін орындады. Спектакль көпшіліктің және сыншылардың жақсы пікірлеріне бөленіп, содан бері квартеттің негізі –барокко музыкасы болды.

Маримба мен оркестрге арналған концерттің әлемге әйгілі болуына серпін берген Богдан Бакану Эммануэль Сежурнеге «Gotan», маримба квартетіне арналған шығармаға тапсырыс берді.2017 жылдың басында Линцтегі Брукнерхауста Эммануэль Сежурненің маримба квартеті

мен оркестрге арналған «Gotan» концертінің әлемдік тұсаукесері өтті, бұл «Wave Quartet» тобына арналған туынды. Бұл жұмыс 2016 жылдың соңында шыққан «Lauda Concertata» альбомына енді.

Квартетке арналған шығарма классикалық үш бөлімді формадан ауытқымай, 25 минутта орындалады. «Wave Quartet»[5] тобының жігері мен талғампаздығын біле отырып, композитор бірінші бөлімнің негізіне– танго, екінші бөлімге – кино музыкасы және соңғы бөлімге – әлем музыкасы стильдерін алып пайдаланды.

Сондай-ақ, Э. Сежурне екі солистке арналған, яғни, виброфон мен маримба концертінің нұсқасын жазды. Бұл дуэт нұсқасын 2017 жылы 27 тамызда Theatre d'Arras театрында Les Inouïes фестивалі аясында композитор солист Сильви Рейнартпен орындады.

«Готан» концерті танго энергиясына негізделіп, тәттілік, меланхолия, күш пен нәзіктік әлемін суреттейді.

Композиторлық өнерімен қатар, Эммануэль Сежурне орындаушы ретінде де танымал.

Солист ретінде, сондай-ақ «Accroche-Note» ансамблінің мүшесі ретінде ол жүзден астам музыкалық шығармаларды орындады. Оның ішінде концерттер, камералық музыка және жеке орындаудағы шығармалар болды.

Эммануэль Сежурне Страсбургтегі Музыка және өнер академиясының ұрмалы аспаптар кафедрасының

---

[5]Бұл Роберт Э. Браунның термині, 1980 жылдары танымал болды. Әлемдік музыканың бірнеше қарама-қайшы анықтамалары бар. Біріншіден, ол «әлемнің барлық музыкасынан» тұрады, дегенмен мұндай кең анықтама терминді іс жүзінде мағынасыз етеді. Екіншіден, батыстық танымал музыкалық стильдерді батыстық емес музыканың көптеген жанрларының бірімен үйлестіретін музыка классификациясы ретінде қолданылады.Алайда әлем музыкасы тек дәстүрлі халық музыкасы емес. Ол сондай-ақ заманауи поп-музыка стильдерін қамтуы мүмкін. Қысқаша оны «жергілікті музыка» деп сипаттауға болады.

меңгерушісі және Лозаннадағы «HEMU» университетінің доценті. Оның шеберлік сабақтары үлкен жетістікке ие болып, бүкіл әлемге тараған. Сонымен қатар, композитор-орындаушы көптеген халықаралық байқауларға қазылар алқасының төрағасы ретінде жиі шақырылады. Көптеген атқарған қызметтерінің арқасында Эммануэль Сежурне Болгарияның Ұлттық музыка академиясының «DOCTOR HONORIS CAUSA» атағын алды.

Эммануэль Сежурненің музыкасы әсем әуенге толы. Шығармалары әлемнің көптеген мектептерінің, жоғарғы оқу орындарының, байқаулардың бағдарламаларына кірген. Композитор ұстаздық қызметін жүргізе отыра, көптеген шеберлік сабақтарын өткізіп, ұрмалы аспаптардың деңгейін жаңартуда. Шығармаларының үндестігінің молдығы, әуенді өрнектеудің алуан түрлілігі, ырғақтың күрделілігі, лирикалық мотивтерді шебер қолдануы кез келген тыңдарманды композитордың шығармаларына бей-жай қалдырмайтыны анық.

Әдебиеттер тізімі:

1. http://www.emmanuelsejourne.com/
2. emmanuelsejourne@me.com
3. http://le-guide-de-la-percussion.com/interviews/790-jean-batigne
4. http://bogdanbacanu.com/en/biography/
5. https://www.tatianakoleva.com/media/#presspics
6. https://www.conservatoire.strasbourg.eu/
7. https://www.youtube.com/watch?v=oO1rRyuzJ8k&list=PLi6FwmbQKLJ1z4xy43uEk8JR_Kv1qP3bl&index=4

Автор туралы мәлімет:

Балтабайұлы Мұхаммедбатыр – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бұлтбаева Айзада Зекеновна –

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану кандидаты, қауымдастырылған профессор (доцент).

Сведения об авторе:

Балтабайулы Мухаммедбатыр – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бултбаева Айзада Зекеновна, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, канд.иск., ассоц.профессор (доцент).

Сакен ЖАМБЫЛБАЙ
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

«QAZAQ»КВАРТЕТІНІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫНДАҒЫ А.САГИМБАЕВТЫҢ «ЕЛІМ-АЙ» АТТЫ КВАРТЕТТІК ШЫҒАРМАСЫНА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТАЛДАУ

Аннотация

Мақалада республикамыздың жетекші камералық ұжымдарының бірі – Ғ.Жұбанова атындағы мемлекеттік квартеттің интерпретациясындағы жас композитор, дирижер және этномузыкатанушы Абылхайыр Сагимбаевтың «Елім-ай» атты квартеттік шығармасына орындаушылық талдау жасалған. Квартет 1723-1727 ж.ж. «Ақтабан шұбырынды, Алқакөл сұлама» деген тарихта қалған қазақ халқының қиын-қыстау оқиғасына арналған «Елім-ай» атты қайғылы мұң-зар әні бір бөлімді фантазияда құралған.Жүргізілген талдау барысында автор квартеттік шығарманы орындаудың техникалық және көркемдік ерекшеліктерін, сондай-ақ «Qazaq» мемлекеттік квартеті жасаған жазба негізінде осы туындының штрихтік және ансамбльдік күрделілігін егжей-тегжейлі анықтайды. Зерттеу қорытындысы бойынша автор «"Елім-ай" квартеті – халық әнінің көмегімен композитор фольклорлық әуеннің мазмұндылығын да, орындаушылардың асқан шеберлігін де аша алған жарқын, сенімді және аяқталған шығарма болып табылады», – деген қорытындыға келеді. Бұл өнер туындысы аспаптық музыканы танушыларының көңілінен шығады және Қазақстанның заманауи квартеттік музыка үлгілерінде өз орнын алады. Зерттеу нәтижелері камералық-аспаптық музыканың, атап айтқанда, Қазақстандағы Ішекті аспаптар

квартеттерінің дамуын зерделеу жөніндегі зерттеу жұмысының негізін қалауға көмектеседі. Сондай-ақ, жоғары және орта буындағы музыкалық пәндер курсында пайдаланылуы мүмкін.

Тірек сөздер: музыка, орындаушылық өнер, квартет, композитор, орындаушылық талдау, қазақ халық музыкасы, музыкалық жанр

Аннотация.

Статья посвящена исполнительскому анализу квартета «Елім-ай» молодого композитора, дирижера и этно-музыковеда Абылхайыра Сагимбаева в интерпретации одного из ведущих камерных коллективов нашей Республики – Государственного квартета имени Г.Жубановой. Квартет представляет собой одночастную фантазию на тему великой и трагической песни-плача «Елім-ай», посвящённой горестным событиям казахского народа, которые известны как «Ақтабан шұбырынды, Алқакөл сұлама» («Годы великого бедствия») 1723-1727 гг. В ходе проведенного анализа автором детально выявлены технические и художественные особенности исполнения, а также штриховые и ансамблевые сложности данного произведения на основе записи, сделанной Госквартетом. По итогам исследования, автор приходит к выводу, что квартет «Елім-ай» является ярким, убедительным и завершенным произведением, в котором при помощи народной песни композитор смог раскрыть как содержательность фольклорной мелодии, так и блестящую виртуозность исполнителей. Произведение придется по вкусу всем ценителям инструментальной музыки, и займет свое место в многообразии образцов квартетной музыки современного Казахстана. Результаты исследования помогут заложить основу исследовательской работы по изучению развития камерно-инструментальной музыки, в частности струнных квартетов в Казахстане и могут быть использованы в курсе музыкальных дисциплин высшего и среднего звена.

Ключевые слова: музыка, исполнительское искусство, квартет, композитор, исполнительский анализ, казахская народная музыка, музыкальный жанр.

Abstract.

The article is devoted to the performance analysis of the quartet «Elim-ay» by the young composer, conductor and ethnomusicologist Abulkhair Sagimbayev in the interpretation of one of the leading chamber ensembles of our Republic – the State Quartet named after G. Zhubanova. The quartet is a one-part fantasy on the theme of the great and tragic song-lament «Elim-ai», dedicated to the sad events of the Kazakh people, which are known as «Aktaban shubyryndy, Alqakol sulama» («Years of great disaster») 1723-1727. In the course of the analysis, the author revealed in detail the technical and artistic features of the performance, as well as the line and ensemble complexities of this work, based on the recording made by the State Quartet. Based on the results of the study, the author comes to the conclusion that the «Elim-ai» quartet is a bright, convincing and complete work in which, with the help of a folk song, the composer was able to reveal both the richness of the folklore melody and the brilliant virtuosity of the performers. The work will appeal to all connoisseurs of instrumental music, and will take its place in the variety of samples of quartet music of modern Kazakhstan. The results of the study will help lay the foundation for research work on the development of chamber instrumental music, in particular string quartets in Kazakhstan, and can be used in the course of musical disciplines of the highest and middle levels.

***Keywords**:* music, performing arts, quartet, composer, performing analysis, Kazakh folk music, musical genre.

Абылхайыр Сагимбаев – жас композитор, дирижер және этномузыкатанушы. Ол Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының этномузыкатану және опералық-симфониялық дирижерлеу мамандықтары бойынша білім алған түлегі. Сондай-ақ бүгінгі таңда Абылхайыр Сагимбаев аранжировка мен және қазақ халық әндерінің транскрипциясымен айналысады. Жас композитор өзінің бойындағы музыкатанушы мен дирижердің ең үздік

қасиеттерін синтездей отырып, бүгінде уақыт өтекеле ұмытылып кеткен ұлы даланың барлық құндылықтарын жандандыруға талпынуда. Қазақ фольклорын әлемге танытуда жаңаша өңдеу жасай отырып, шығарманың жаңа тынысын ашады [1].

Квартеттің таныстырылымы еліміздің 3 қаласында өтті: 2021жылдың 23 қазанында Қарағанды қаласында, 29 қазанда Нұр-Сұлтан қаласында, 31 қазан күні Алматы қаласында. Оны Ғ. Жұбанова атындағы мемлекеттік квартеті орындады. Бүгінгі таңда Ғ. Жұбанова атындағы Мемлекеттік ішекті аспаптар квартеті жоғары орындаушылық шеберлігімен, мінсіз ойнау техникасымен және ансамбльді сезіне алу қасиетімен ерекшеленетін Қазақстанның үздік камералық ұжымдарының бірі болып табылады. Квартеттің бүгінгі құрамында музыканттардың төртінші буыны ойнауда.

I скрипкада – Айдар Тоқталиев, II скрипкада– Алексей Лебедев, альтта– Бекзат Сайлаубайұлы, виолончельде – Ернар Мыңтаев ойнайды (сұхбат).

«Жаңа туындыны талдау кезінде біз бірінші кезекте қолымызға қарындаш пен өшіргішті аламыз да, әрқайсысымыз партитурамен отырып, алғашқы екі дайындықта аспаптарсыз жұмыс істейміз, – дейді Е. Мыңтаев. – Шығармаға гармониялық, музыкалық талдау жасаймыз.Өзара осы шығарманың тарихын талқылаймыз. Біз авторды, шығарманың жазылу кезеңін және оның өмірінде қандай оқиғалар болғанын, қандай тарихи оқиғалар орын алғанын зерттейміз. Мұның бәрі айтылған соң, оған талдау жасалғаннан кейін әркім өз партиясын көруі керек, содан кейін ғана біз шығарманы ойнаймыз» [1].

«Елім-ай» квартеті – Қожаберген Жыраудың нұсқасы бойынша бүгінгі күнге жеткен «Елім-ай» атты мұң мен зарға толы қайғылы тарихи оқиға тақырыбына арналған шығармасының бір бөлімі. Бұл ән қазақ халқының 1723-1727 жылдардағы «Ақтабан шұбырынды, Алқакөл

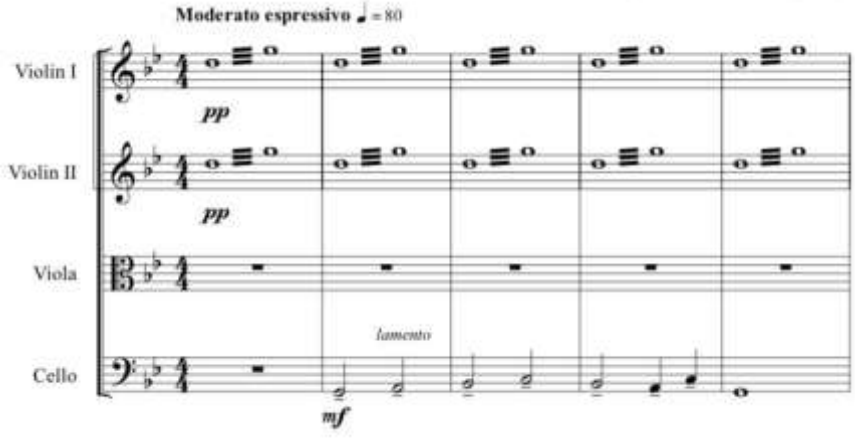
сұлама»оқиғасына арналған, жоңғар шапқыншылығының ауыр кезеңіндегі қазақ халқының басына төнген қауіп-қатер кезінде елдің мұң-зарын толғайтын тарихи сазды өлең. Академик, ғалым Салық Зиманов: «... Қожаберген жырау – қазақ халқының бостандығы мен тәуелсіздігі үшін күресінің бастауында тұрған ең жарқын тұлғалардың бірі. Қожаберген – ұлт ерлігінің символы» – деп өз пікірін білдірген еді.

«Елім-ай» шығармасынан үзінді:

Қаратаудың басынан көш келеді,
Көшкен сайын бір тайлақ бос келеді,
Елім-ай, елім-ай.
Ел-жұртынан айрылған жаман екен,
Қара көзден мөлтілдеп жас келеді,
Елім-ай, елім-ай.

Бір бөлімді форма болғанына қарамастан, квартеттің құрылымы дәстүрлі түрде полифониялық және полиметриялық құралдарды қолдана отырып, 3 бөлімге бөлінеді. Қазақ фольклорлық тақырыбын еуропалық музыкалық аспаптардың көмегіменорганикалық тұрғыда жеткізу үшін Григориан хорының танымал тақырыбы – «Елім-ай» квартетінің басты тақырыбымен салыстырылатын «Dies irae» секвенциясы енгізіледі [1].

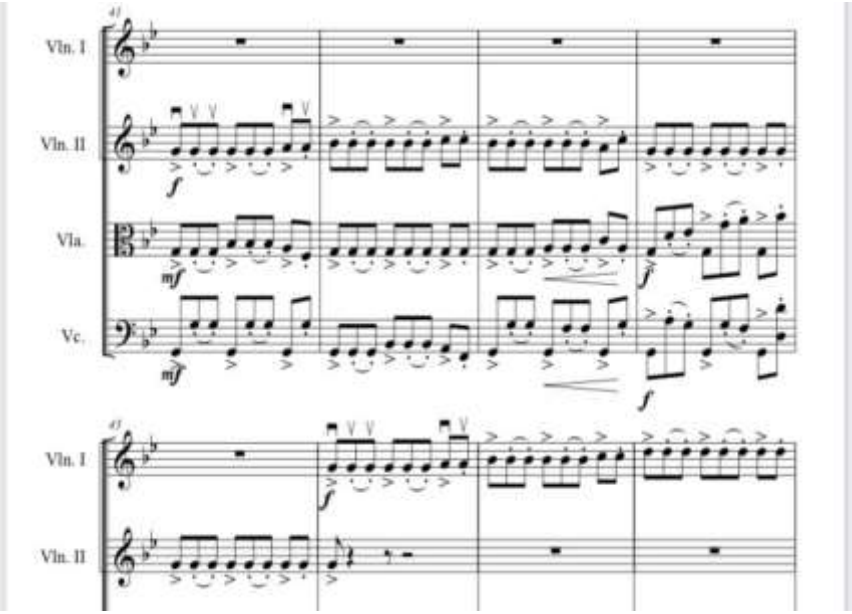
Квартет басқа дауыстардың тремолосы аясында виолончельдегі тақырып әуені түрінде ұсынылған кіріспеден басталады. Автор *Moderato espressivo* деп белгіленген жылдамдықты көрсетеді. Кіріспе виолончельде әннің қайғылы сипатында орындалады. Композитор бұл мұңлы зарды ұзақ уақыт орындау арқылы берген. Бұл орындауда біз виолончелисттің терең және мәнерлі дірілді қалай қолданатынын, әр нотаға айрықша тоқталатынын анық естиміз. Тақырып мұңлы әрі қайғылы естіледі, виолончелист ысқыштың бірқалыпты күйде қозғалатынына, дұрыс орналасуына назар аударады.



Әріқарай, 1-цифрда көрсетілгендей бірінші скрипкада басталатын квартеттік қадамның қозғалысы түрінде көрсетілетін белгілі бір байланыс бар, содан кейін оны басқа дауыстар іліп алып кетеді. Бұл эпизод үлкеннен кішіге біртіндеп ұзақтықты өзгерту арқылы бейнеленетін жігерге толы *stringendo* болып табылады.*Crescendo* нюансында автор бұл жеделдету арқылы тыңдаушыларға энергияға толы *Allegroconbrio*-ға айналдырып ұсынады. Мемлекеттік квартеттің орындауында бұл эпизод ұжымның ырғақты ұйымдастырылуы мен үйлесімділігіне байланысты өте сенімді және органикалық түрде қабылданады.

Allegroconbrio-да шығарманың сипаты түбегейлі өзгереді. Егер кіріспе мұң-зар әні болса, бұл жерде квартет жігерлі сипатты таңдайды. Шығарманың ойы мен сипатын көрсету үшін композитор акцентті көрсете отырып, ұшпалы *staccato* және *spiccato* штрихтарын пайдаланады. Бұл штрихтар негізінен білек, оң қолдың саусақтарының көмегімен ысқыштың төменгі жартысында орындалады. Қозғалыс жылдам қарқынмен орындалады, сондықтан *staccato*-ны сәл жеңілдетіп, екпінді ноталарға сүйену керек. Шығарманың қажетті сипатын жеткізу үшін автордың

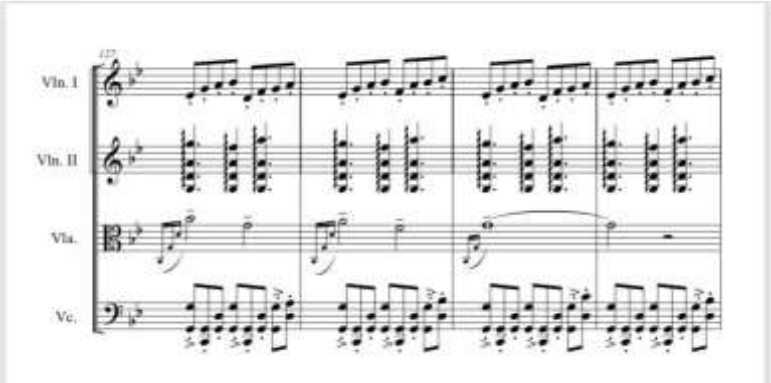
штрихты және ырғақты нұсқауларын нақты және дәл орындау маңызды. Көріп отырғанымыздай, екінші скрипка тақырыпты бастап, содан кейін оны бірінші скрипка іліп алатындай етіп жазылған. Бұл жерде әуеннің дауыстан дауысқа білдіртпей ауысуына мүмкіндік беру үшін штрихті орындау барлық аспаптарда бірдей болуы маңызды.



Жалпы, композитор әуенді бір дауыстан екінші дауысқа ауыстыру техникасын жиі қолданады, сондықтан ауысу бірқалыпты болуы керек, әрі ол тыңдаушыға білінбеуі керек. Осы эпизодтағы штрих-техниканың дәлдігі мен нақтылығы үшін бұл штрихтің бір нотада алдымен унисонда барлық дауыстармен бірге, содан кейін кезекпен, бір-бірін іліп алып орындалуы керек. Штрихтың сипаты мен орындалуында толық бірлікке қол жеткізгеннен кейін мәтіннің орындалуына көшкен дұрыс.

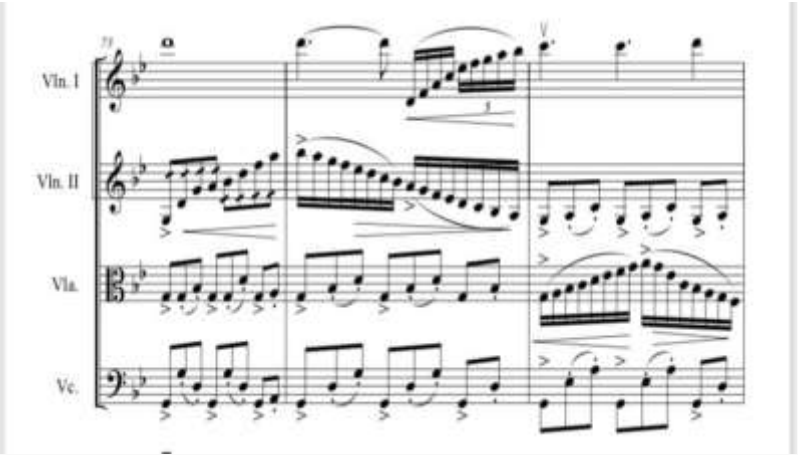
Осы квартеттің негізгі қиындықтарының бірі –

шығарманың қазақ күйлеріне тән ырғақтық жағы екенін атап өткім келеді. Квартет орындаушыларының ансамбльдегі ырғақты жәнетактідегі үлестерінің дәл уақытында орындау тізбегін бірдей сезінуімен тығыз байланысты. Бұл сезімдердің дамуы салыстырмалы түрде созылмалы дыбыстарды қысқа дыбыстарға ойша бөлуге ықпал етеді. Жалпы алар болсақ, музыканттар ішкі ырғақсезімін үнемі дамытып отыру керек. Көркем интерпретацияның негізі«жанды» ырғақ болуы керек. Бірақ тұрақты ырғаққа қол жеткізу барысында «объективті» метроном ойынын елемеуге болмайды. Сонымен қатар, жұмыстың соңғы кезеңдерінде метрономмен ойнаған жөн [3,187]. А. Сагимбаев бір дауыстың ішінде де, әр түрлі дауыстардың арасында да ырғақты суреттердің әртүрлі комбинацияларын қолданады. Мысалы, 127 тактіде біз виолончельдегі триольдар мен дуольдардың тіркесімінде бірінші дауыстың квартольдардақабаттасаорналасқанын көреміз, ал екінші скрипкада мүлдем басқа ырғақты аккордтарды байқаймыз. Мұндай эпизодтарды орындау оңай емес және музыканттардан бірлескен дайындықтар кезінде ерекше назар аударуды талап етеді. Әрдайым автордың идеяларыннақты жеткізуге тырысу керек. Мемлекеттік квартеттің орындауында мұндай эпизодтар өте әсерлі естіледі.



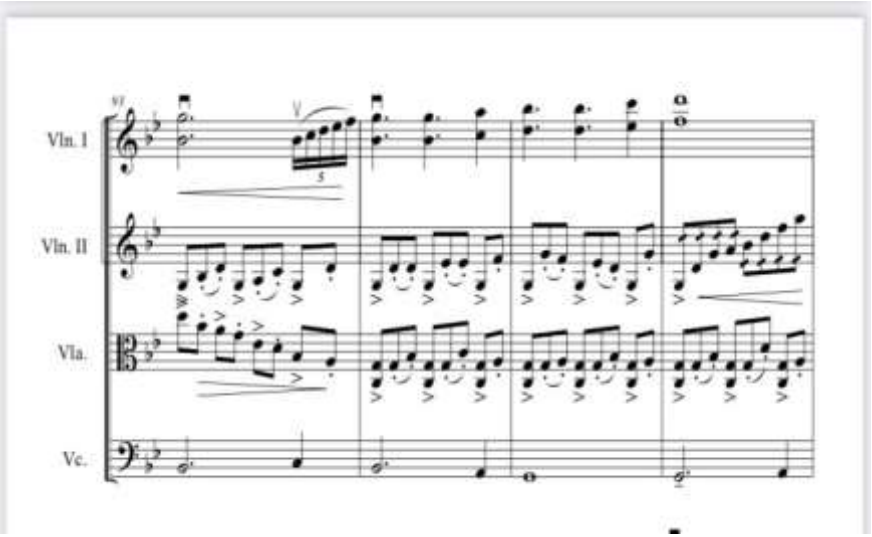
Техникалық тұрғыдан квартеттің шеткі бөліктерінде оң

қолдағы виртуозды штрих техникадан басқа қосарланған ноталар техникасы мен аккорд техникасы да орындалады. Сондай-ақ, бірінші скрипкада тақырып орындалып жатқан кезде, альт пен екінші скрипкада және виолончельде пассажды техника кездеседі. Мемлекеттік квартеттің орындауындағы мұндай эпизодтарда біз нақтылық пен үйлесімділікті, әр дауыстың өз функциясын орындауда нақты ырғақты ұйымдастырушылықты естиміз.



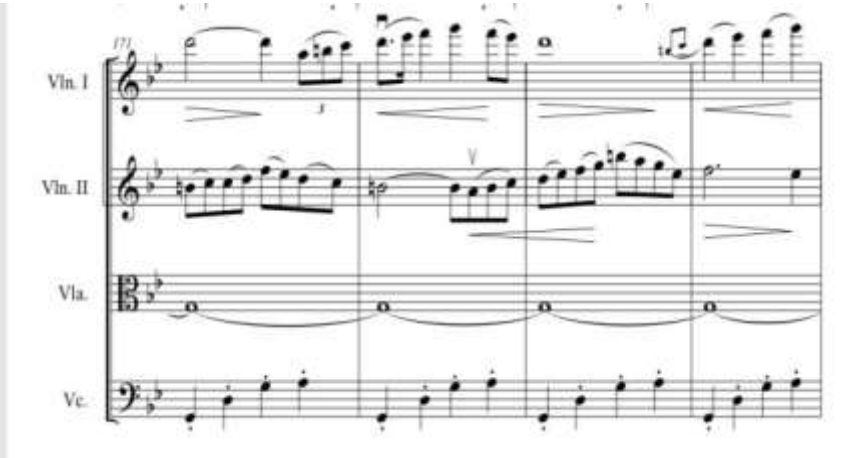
Айта кету керек, А. Сагимбаевтың «Елім-ай» квартетінде барлық дауыстар өз функциялары бойынша тең. Бұл тақырып тек бірінші дауыста өтеді деп айтуға болмайды, керісінше, халық әнінің әуені барлық аспаптарда және композитордың музыкалық және экспрессивті құралдардың бай палитрасын қолдануының арқасында мүлдем басқа вариацияларда өтетінін көреміз. Бұл Абылхайыр Сагимбаевтың шебер аранжировщик ретіндегі дарынын көрсетеді. Сондай-ақ, тақырыпты бір-біріне қабаттастыру бар, мысалы, оны 93 тактіден көре аламыз. Мұнда виолончель тақырыбы 1-скрипкаға қабаттаса орындалады. Бұл эпизод Мемлекеттік квартеттің орындауында қаншалықты үйлесімді әрі тиімді

орындалғанын айтып өткеніміз жөн.



165 тактіде квартеттің мүлдем басқа – қарама-қарсы бөлігі басталады. Егер бұған дейін біз жігерлі және қарқынды тақырыпты естіген болсақ, ал мұнда, керісінше, композитор кантиленді, созылған әуенді енгізеді. Мұнда композитор тыңдаушыларды мүлдем басқа өлшемге – шығыстық нәзік әсем әуенге жетелейді. Сол «Елім-ай» халық әнінің негізінде композитор шығыс музыкасына тән альтерацияның көмегімен шығармаға жаңа үн қосады. Осы тақырыпты тыңдай отырып, композитордың әуенді әртүрлі дауыстар арқылы жеткізу барысында материал мен қаншалықты нәзік жұмыс істегенін тағы да атап өткім келеді. Сонымен қатар, бұл бөлімде композитор екі дауыстың белгілі бір дуэтін бейнелейтінін көруге болады. Яғни, негізгі бір дауыс жоқ, екі бірдей маңызды дауыстың «әңгімесі» үнемі басқа екі аспаптың сүйемелдеуімен жүреді. Сонымен қатар, дуэтке қатысушылар әртүрлі болады, біржерде 1 және 2 скрипка, бір жерде екінші скрипка мен

виолончель, ал кейбір жерлерде бірінші немесе екінші скрипка мен альт үндеседі.



Мемлекеттік квартеттің орындауындағы осындай эпизодтарда біз орындаушылардың бір-бірін қаншалықты жақсы сезінетінін көреміз. Бұл көпжылдық бірлескен музыканың нәтижесі және квартетті орындаудағы басты басымдықтардың бірі.

Жалпы, екінші бөлім кантиленді және әуезді әуенге құрылған. Мемлекеттік квартеттің орындауында музыканттардың фразамен қалай жұмыс істейтініне назар аудару керек. Тақырып бір ойдан екіншісіне ауысып, үздіксіз естіледі. Музыканттар нәзік әуеннің сұлулығын жеткізу үшін белсенді және мәнерлі дірілді пайдаланады. Бұл бөлімдегі әр нота музыканттар арқылы «ән болып шырқалады» және «өмір сүреді». Бұл эпизодтағы қиындықтардың бірі–интонациялық дәлдік, өйткені лад өзгереді және қарсы белгілер көптеп кездеседі.Квартеттегі дайындық уақытының едәуір бөлігі интонациямен жұмыс істеуге арналады. Ансамбль мүшелерінің бірдей дыбыстың биіктігін әр түрлі сезінуі интонациялық тұрғыдан таза орындау үшін үлкен қиындықтар туғызады. Көп жылдық

бірлескен жұмыстың нәтижесінде квартеттің интонациялық бірлігі біртіндеп қалыптасады. Алайда, тіпті тәжірибелі ансамбльдерде де интонацияның тазалығын дамыту жаңа шығарманы үйрену кезеңінде де, бұрын сахнада орындалған туындыны қайталау кезінде де өте өткір проблема болып қала береді. Квартеттегі таза интонацияны дамыту сабақтарында гаммаларды унисонда немесе октавада, жоғары және төмен қозғалыстарда ойнау тәжірибесі жиі кездеседі. Мұндай жаттығулар квартет мүшелерінің интонациялық сезімдерін жақындастыруға, бір-біріне тез бейімделу дағдыларын дамытуға ықпал етеді, сонымен қатар дайындық алдында бұл жаттығулар есту жаттығуларының бір түрі болып табылады [3,170].

Тыныш және әуезді эпизодтан кейін композитор біртіндеп тыңдаушыны тез және жігерлі тақырыптың әуеніне қайта жетелейді, содан кейін салтанатты жағдайда (мажорда) керемет кода естіледі. Мемлекеттік квартеттің түсіндірмесін зерттей отырып, музыканттардың композитор көрсеткен нюанстарға қалай назар аударатынын айтпау мүмкін емес. Олардың орындауында абыржулы күйдегі *pianissimo*-дан бастап, ең қуатты *fortissimo*-ға дейін әртүрлі түстер палитрасын тыңдай аламыз. Әр эпизодтың өзіндік сипаты мен мазмұны бар, оны квартет музыканттары өз орындауында дәл жеткізеді.

Көріп отырғанымыздай, А. Сагимбаевтың «Елім-ай» квартеті халық әнінің көмегімен композитор фольклорлық әуеннің мазмұндылығын да, орындаушылардың асқан шеберлігін де аша алған жарқын, нанымды және аяқталған шығарма болып табылады. Орындаушылық жоспарда туындының барлық техникалық құрамдас бөліктері бар: әр түрлі штрихтік және аккордтық техника,қосарланған нота техникасы, пассажды техника. Сондай-ақ квартет асқан шеберлікпен техникалық жабдықталумен қатар орындаушылардан бай әрі сан алуан дыбыс шығаруды, зейіннің шоғырлануы мен ырғақты жиналуын талап етеді.

Бұл шығарма аспаптық музыканы бағалай білетін жандар үшін жаңа әрі жарқын туынды екенін, Қазақстанның заманауи квартеттік әдебиетінің сан алуандығынан өз орнын алатын туынды боларын сеніммен айтуға болады.

Әдебиеттер тізімі:

1. А. Сагимбаев «Елім-ай» тақырыбына арналған квартет (Ғ.Жұбанова атындағы Мем. квартет) youtube.com сайты (https://www.youtube.com/watch?v=KwdT4rRjms0)
2. Мыңтаев Е. Алматы қаласындағы сұхбат, 2020 ж.
3. Р. Давидян – Квартеттік өнер. Орындаушылық мәселелері – теориялық негіздер, практикалық тәжірибе, 1994 ж.

Автор туралы мәлімет:

Жамбылбай Сакен – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Махмуд Диана Ерболатқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Ішекті аспаптар» кафедрасының доценті, философия докторы (PhD).

Сведения об авторе:

Жамбылбай Сакен – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Махмуд Диана Ерболатовна, доцент кафедры «Струнных инструментов» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, доктор философии (PhD).

Тоғжан ҚЫДЫРСИХОВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

БАҚЫТ ҚАРАБАЛИНАНЫҢ РЕПЕРТУАРЫН ТАЛДАУ ТӘЖІРИБИЕСІ

Аннотация

Бұл мақалада Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі орындаушы, күйшілердің ішінде «екінші Дина» атанған, домбыраның фортепианомен сүйемелдеуімен шығармаларды өнер сүйер қауымға ұсынған ардақты ұстаз, бірнеше әдістемелік еңбектің авторы («Домбыраға арналған пьесалар жинағы»), «Қазақфильм» киностудиясы түсірген әйгілі Дина Нұрпейісованың өмірін бейнелейтін «Қайран шешем» екі сериялы кинофильміндегі басты Дина рөлін сомдаушы, домбырашы Бақыт Қарабалинаның өнерге келуінен тың деректер берілді. Б. Қарабалинаның орындауындағы Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйіне Қали Жантілеуовтың нұсқасымен салыстыра отырып, орындаушылық талдау жасалып, сонымен қатар Б. Қарабалинаның орындау ерекшеліктеріне тоқталып өтілді. Зерттеуде салыстырмалы орындаушылық талдау әдісі қолданылды. Мақаланы жазу барысында күйшінің ұлы Алимбаев Даурен мырзамен тығыз байланыста болып, отбасылық жеке мұрағаттары қолданылды. Мақала А. Жұбанов, Қ. Ахмедияров, К. Сахарбаева, А. Райымбергенов, А. Тоқтаған, С. Өтеғалиева т.б. өнер зерттеушілерінің еңбектері негізінде жасақталып, жазылды.

Тірек сөздер: домбыра, күй, дәстүрлі өнер, күй құрылымы, Бақыт Қарабалина, репертуар, музыкалық талдау, аппликатура т.б.

Аннотация

В данной статье были представлены новые факты творческого пути известной домбристки Бахыт Карабалиной, получившей при жизни почетное звание «второй Дины», первой исполнительницы сочинений в сопровождении фортепиано, автора нескольких методических трудов, а также исполнительницы главной роли Дины в двухсерийном кинофильме «Қайран шешем», снятом киностудией «Казахфильм». В статье предпринят исполнительский анализ кюя Даулеткерея «Салық өлген» в исполнении Б. Қарабалиной в сравнении с исполнительским вариантом Кали Жантлеуова. В результате раскрыты некоторые особенности исполнительской манеры Б. Карабалиной. В статье использовался метод сравнительного исполнительского анализа. При написании статьи автор тесно сотрудничал с сыном кюйши — г-ном Алимбаевым Дауреном, в статье использованы фото и фоно документы из личных, семейных архивов домбристки. В статье автор опирался на методологические принципы исполнительского анализа, предпринятого в трудах домбристов-исследователей и кюеведов А. Жубанова, К. Ахмедиярова, К. Сахарбаевой, А. Райымбергенова, А. Токанова, С. Утегалиевой и др.

Ключевые слова: домбра, кюй, традиционное искусство, структура кюя, Бахыт Карабалина, репертуар, музыкальный анализ, аппликатура и др.

Abstract

This article presents new facts of the creative path of the famous dombrist Bakhyt Karabalina, who received the honorary title of "second Dina" during her lifetime, the first performer of compositions accompanied by piano, the author of several methodological works, as well as the performer of the main role of Dina in the two-part movie "Kayran Sheshem", filmed by the Kazakhfilm studio. The article undertakes a performance

analysis of the kuy Dauletkerei "Salyk olgen" performed by B.Karabalina in comparison with the performance version of Kali Zhantleuov. As a result , some features of B. Karabalina 's performing manner are revealed .. The article used the method of comparative performance analysis. When writing the article, the author worked closely with Kuishi's son, Mr. Alimbayev Dauren, the article uses photos and phono documents from the B. Karabalina 's personal, family archives. In the article, the author relied on the methodological principles of performance analysis undertaken in the works of dombra researchers A. Zhubanov, K. Akhmediyarov, K. Sakharbayeva, A. Rayimbergenov, A. Tokta-gano, S. Utegalieva and others.

Keywords: dombra, kui, traditional art, kui structure, Bakhyt Karabalina, repertoire, musical analysis, fingering, etc.

Бұл мақалада күйші, Қазақстанның Еңбек сіңірген әртісі, КСРО-ның «Құрмет белгісі» орденінің иегері, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, ұлағатты ұстаз, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық академиялық халық-аспаптар оркестрінің солисі, Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина т.б күйлерін шебер орындаушы және домбыраға алғаш классикалық шығармаларды лайықтаған орындаушылардың бірі ретінде танымал болған Бақыт Қарабалинаның орындаушылық және шығармашылық келбеті ашылып, оның орындаушылық нұсқасындағы Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйіне, сонымен қатар күйшінің домбыра ойнау ерекшеліктеріне тоқталып өтеміз.

Бүгінгі таңда күйтану тарихы мен XIX ғасыр күйшілері Құдайберген және Ахмет Жұбановтардан бастау алып зерттелсе де, әрбір орындаушының өзіндік мәнері толығымен айқындалмағандқтан, дәстүрлі күйшілердің айрықша орындаушылық стильдік ерекшеліктерін талдау мәселесі бүгінгі ғылымда **өзекті**. Ұсынылып отырған

мақаланың **мақсаты** — Бақыт Қарабалинаның орындауындағы күйлеріне музыкалық талдау жасау арқылы, оның өзіндік орындаушылық тәсілдерін анықтау және шеберлігіне баға беру. Бақыт Қарабалинаның қысқаша өнер-өмірбаянына тоқтала отырып, орындауындағы аппликатуралық ерекшелігін Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйіне орындаушылық талдау жасау арқылы айқындау міндеттеледі.

Мақаланың ғылыми әдістемесі күйші-зерттеушілер мен күйтанушылардың еңбектеріне сүйене отырып, салыстырмалы-теориялық зерттеу әдісі қолданылды.

Ғасырға ғасыр жалғап қазақ даласында өмір сүрген небір дүлдүл күйшілер халық арасында кеңінен танымал. Солардың бірі және бірегейі ретінде бүгінгі мақаламызда Нарын құмына аунап өскен, батыстың қатқыл табиғатын бойына алып, он саусағына күй қонған қазақтың қаршадай дарынды қызы Бақыт Қарабалина жайлы болмақ.

Бақыт Тоқсанбайқызы 1937 жылы 2 ақпанда Атырау облысы, Құрманғазы ауданы, Қошалақ ауылында дүниеге келген. Оның өз тұқымында күй шалып, домбыра шерткен ешкім болмады. Әкесі Қарабала қайратты, қара күштің иесі, ал анасы Рахима ісмер болған.

Бақыт Қарабалина өнерге келуі туралы өзі былай деген екен:

«Менің әкем де, шешем де домбырашы емес-ті, үлкен апам Фазиланың аздап домбыра тартатыны бар еді. Бірақ ол менің кішкентай кезімде тұрмысқа шығып кетті. Менің есімде қалғаны Фазила домбыра тартқан кезде, мен домбыра үйренуге өте құмартатын едім. Сол кезде үйде патефон да болатын. Мен үнемі патефонды ойнатып, сонда тартылған күйлерді домбыраға салуға әуреленіп отыратынымды анық білемін. Содан әдет алғаннан болу керек, мен қазір де күйлерді радиодан, не патефоннан әуелі сазын жаттап алып, содан кейін домбыраға түсіремін» [1, 1] – дейді Бақыт Қарабалина.

Бақыт Қарабалина мектеп жанындағы домбырашылар үйірмесінде небәрі екі ай уақыт ішінде нота сауатын ашып, қатарластарынан суырылып өзінің алғырлығымен көзге түседі. Орта мектепті бітіріп, халық арасында «күйші қыз» атанып, ел көзіне ілініп жүрген Бақыт Карабалинаны белгілі өнер зерттеушісі, академик Ахмет Жұбанов ел аралап, кезекті халық жәдігерлерін жинақтау сапарында тыңдап талантына тәнті болады. Оны Алматы мемелекеттік консерваториясына шақырады, 1965 жылы консерваторияны ойдағыдай аяқтап, Құрманғазы атындағы академиялық оркестр артисі және жеке орындаушы болып қалдырылады. Студенттік кезден домбырашылығымен халқына күй өнерін сусындатқан Бақыт Қарабалина өзінің ерекше орындаушылық өнерімен «екінші Дина» деген атаққа ие болды.

Бақыт Қарабалина халық аспаптар оркестрінде қызмет ете жүріп, 1976 жылдан бастап өзі түлеп ұшқан консерваторияда ұстаздық қызмет атқарып, көптеген дарынды шәкірттер тәрбиелеп шығарды. Шәкірттері: Орақ Жауыров, Нұрайым Еркешева, Тлеуғали Қышқашбаев, Қалдыгүл Рақышева, Ақсанеш Есбергенова, Қайырбек Әділов, Жанас Бекентұров, Мақсұтхан Әшімов, Ермұрат Үсенов, Талап Қараш т.б. Оның ұстаздық қызметін шәкірттері толқи еске алады. Солардың бірі күйші-домбырашы, ұстаз, фольклор танушы, ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері Айтжан Тоқтаған ұстазы жөнінде былай дейді: «Бақыт күйші ұстаз ретінде өзінің қарапайымдылығымен, әр шәкіртіне жаңа құбылыс ретінде таңырқай қарай алу қабілетіменен ерекшеленді. Сондықтан, өнер дүниесіне оларды қызықтыра тартып әкетер қасиеті бар ұстаздар өте сирек кездеседі. Сондай байсалды, жарқын бейнесі кімнің де болмасын есінен кетпес ұстаздардың бірі Бақыт апайымыз еді! Өзінің әр шәкіртіне аса жоғары құрметпен қарап, олардың өздеріне ғана тән табиғи ерекшеліктерін жіті танып, ұстаздық мақсатын осыған

сәйкес үйлестіре икемдей алатын қасиетімен тәнті ететін» [2, 1].

Бақыт Қарабалина «Қайран шешем» атты Қазақфильм киностудиясы түсірген көркемфильмде басты рольде қазақтың ұлы күйшісі, күй анасы Дина Нұрпейісованың бейнесін сомдайды. Бұл фильм 1983 жылы түсіріліп, екі сериядан тұрған. Қазіргі уақытты алғашқы сериясын ғаламтор желісіндегі youtube видео платформасынан көруге болады, ал екінші сериясы теледидар архивтерінде. Күйшінің жеке концерті Қазақ радиосының «Алтын қорында» сақтаулы. Сондай-ақ күйші Бақыт Қарабалина 7 күйтабақтың авторы.

Бақыт Қарабалинаның репертуарына шолу жасау мақсатында қолымызда бар өз күйтабақтарының көмегімен төмендегідей кесте құрылды:

1 кесте

Күйтабақ тың шыққан жылы:	*Күйтабақты жарыққа шығарушы:*	*Б. Қарабалинаның орындауындағы музыкалық шығармалар:*
1968 жыл	ВФГ(RCF Союзная фирма грампластинок) «Мелодия» дыбыс жазушы компаниясы, Т.Ташмұхамедова атындағы Ташкент грампластинка заводы.	Күйлер: • Мәмен «Ақшолпан», «Қайғылы қара»; • Дина «Бұлбұл», «Байжұма»; • Түркеш «Көңілаш ар»; • Т. Ахметов «Жетім бала» • Шығармалар: (домбырада алғаш орындаушы ретінде) • И. Гайдн

		«Венгерское рондо» • орыстың халық әні «Коробейники», • М. Әубакиров «Жас екпін», • А. Яньшинов «Концертино». • Концертмейстер лер: С. Коган, В. Ясюнас.
1977 жыл	ВФГ(RCFСоюз ная фирма грампластинок) «Мелодия» дыбыс жазушы компаниясы, Т.Ташмұхамедо ва атындағы Ташкент грампластинка заводы.	Күйлер: • Абыл «Абыл»; • Дина «16жыл»; • Құрманғазы «Машина», «Ілме», «Түрмеден қашқан»; • Дәулеткерей «Көроғлы»; • Т. Култумиев «Комсомол»; Шығармалар: (домбырада алғаш орындаушы ретінде) • Ф. Лист «Венгерская распсодия»; • С. Рахманинов «Полька»; • А. Доброходов «Фантазия»; • В. Калинкин «Фантазия на темы двух украинских

		песен»
1984 жылы	Алматы грамзапись студиясында жазылып, 1985 жылы Т.Ташмұхамедова атындағы Ташкент грампластинка заводында шықты.	Шығармалар: (домбырада алғаш орындаушы ретінде) • Орыстың халық әні «Калинка», • И. Брамс «Венгерский танец №1», • «Румынский наигрыш» Концертмейстер: Татьяна Сулейменова. • В. Тихоновтың «Финская полька» Концертмейстер: ұлы Даурен Алимбаев.

Бақыт Қарабалина жеке және оркестр құрамында жүріп Жапония, Ұлыбритания, Дания, Чехославакия, Италия, Мажарстан, Франция, Финляндия және т.б. елдерде гастрольдік сапарларда болды. Дәулескер күйші өзінің 30 жылға жуық өмірін күйге арнады. Өнерге сіңірген еңбегінің арқасында профессор, Қазақстанның Еңбек сіңірген әртісі атағын алып, «Құрмет» орденімен марапатталған. Күйші өмірі қысқа болды. Ол 1991 жылдың көктемінде 54 - ке қараған шағында ұзаққа созылған науқастан дүниеден озды.

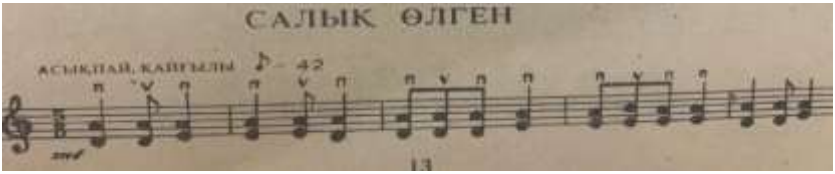
Бақыт Қарабалина Дәулеткерей күйлерін шебер орындаушы. Оның «Қазақстан» телеарнасы қорында сақталған бейнежазбаларынан Бақыт Қарабалинаның орындауында Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйін тыңдап тамашалауға болады. Осы жұмыста Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйіне Б. Қарабалинаның орындауында бейнежазба

бойынша күй талдауын жасауды жөн көрдік.

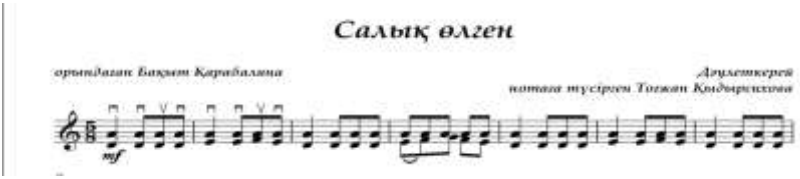
Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйінің шығу тарихы: Салық Бабажанов Дәулеткерейдің өз жиені екен. Оның мезгілсіз өліміне арнап сол кездегі ұлы күйшілер Құрманғазы, Түркеш, Дәулеткерейлер өздерінің «Салық өлген» күйін арнаған. С.Бабажанов жас кезінен орыстар мен қазақтар арасындағы ұлт араздығын тудыратын мәселелерге араша шыққан. Ол Орал казактары мен Бөкей Ордасы қазақтарының арасындағы жер дауы, су дауы мәселелеріне бірнеше рет қарсы шыққан. Сол кездегі заң тәртібі бойынша патша шенеуліктері заңға қарсы шықты деген айыппен, оның ішіп отырған сусынына у қосып әдейі өлтірді, деген әңгімелер де бар. Салық Бабажанов тым жас кезінде қыршын кеткен [3, 95].

«Салық өлген» күйі арнау, жоқтау күйлер қатарына еніп, құрылымы бойынша буындық формаға жатады. Күй бас буын, негізгі буын, орта буын, бірінші және екінші саға, қосалқы буындардан тұрады, ырғағы жәй, асықпай, қайғылы көңілді жеткізе орындалады.

Күйдің ырғағын Қ. Ахмедьяровтың хаттауымен Дәулеткерейдің «Жігер» күйлер жинағына енген. Қали Жантілеуовтың нұсқасымен салыстырсақ, Б.Қарабалина «Салық өлген» күйін орындауда 1 төрттік және 3 сегіздік ноталарды қолданып ритмді өзгерткен. Ал Қ.Жантілеуов бұл күйді 1 төрттік, 1 оналтылық және төрттік ритмдерін қолданып орындаған.



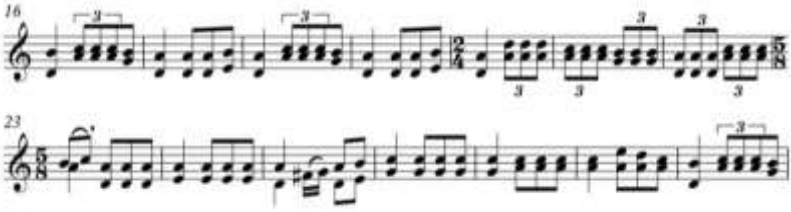
Сурет 1 – *Қ.Жантілеуов нұсқасы.[3,13]*



Сурет 2 – *Б.Қарабалина нұсқасы.*

Күй a-moll үндестігінде жүреді. Қали Жантілеуовтың орындауында күй басынан аяқғына дайін 5/8 өлшемінде жүріп отырса, Бақыт Қарабалинаның нұсқасында бас буыннан кейін естілген негізгі буында жаңадан қосылған қосалқы буын күйді 2/4 өлшемдерімен алмастырып отырады. Күйде ыдырату, жинақтау, бөлшектеу және триоль ырғақтары, сонымен қатар квартоль ырғақтық тобы, лига, фермата, хроматикалық дыбыстар кездеседі. Күйдің өне бойындағы ладтық тіректер: $\frac{a}{d}$, **d**-e-f-g-**a,** болып дамиды.

Б. Қарабалинаның нұсқасында кездесетін қосалқы буын 20-23 такт аралығында көрсетілген; Бұл қосалқы буын триоль көмегімен біркелкі ырғақпен ойналады. Ал Қ. Жантілеуовтың нұсқасында бұл қосалқы буын мүлдем кездеспейді.



Сурет 3 -*20-23 такт қосалқы буын.*

Күйдің 35-ші тактісінде орта буын элементтері байқалып, күй байыппен негізгі буын әуенін қайталайды. Осылайша жетілмеген орта буын, 45 тактіден бастап Құрманғазы күйлерінде кездесетін секвенция әдісі қолданылып, орта буын $\boldsymbol{a^1}$ дыбысына дамиды. Ладтық тірек$\frac{d}{d}$, **d**-e-g-a-h-c-**d**-e-f-g-a.

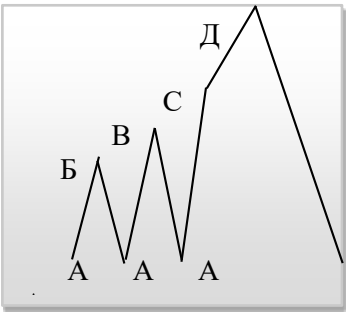
Ортабуыннан соң күйдің басында кездесетін негізгі буынды қайталап, күй кіші сағаға ұласады. Сағада ладтық тірек ***d -g*** . Бұл буында негізгі буын әуені орта буын дыбыстарында транспозиция жасалып, бастапқы формула бойынша қайталанады.

Құрманғазы күйлерінде дыбыс кеңістігінің ауқымдылығы байқалады, оның күйлерінің құрылымдық формуласында транспозицияның пайдалануы, 2-ші сағада жаңа бөлімнің пайда болуы, одан соң бас буын және орта буын қайталанып, 1-ші және 2-ші саға ойналуы қалыпты жағдай. Кейде 1-ші саға бөлімі төмен түсіп дамып екінші сағаны қамтып кетеді. Бұл Құрманғазының «Адай» күйінде бейнеленген. Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйі Б.Қарабалинаның нұсқасында 1-ші және 2-ші сағаның бірге ойналуы Дәулеткерей мен Құрманғазы күйлерінің құрылымдық формасы жағынан ұқсастығын көрсетеді.

Күйдің үлкен сағасында хроматикалық **es** дыбысы қолданылып, транспозицияланған орта буын элементтерінен құралған.

Күй үлкен сағадан кейін бастапқы формула бойынша негізгі буынды қайталап барып аяқтайды.

Жасалынған зерттеудің нәтижесінде Б. Қарабалинаның орындауындағы «Салық өлген» күйіне құрылымдық талдау графигін ұсынамыз:

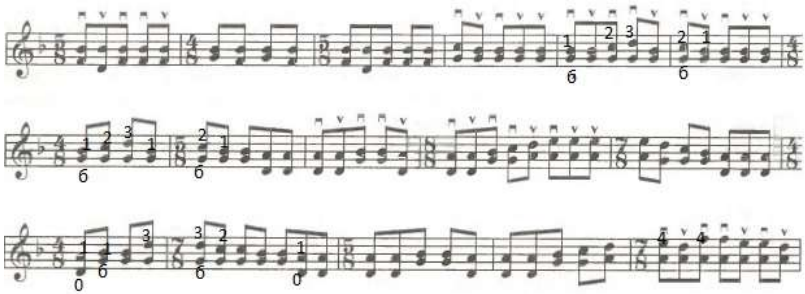


Сурет 4 – *күйдің құрылымдық талдау графигі.*

А – бас буын + негізгі буын, **Б** - жетілмеген орта буын, **В** – орта буын, **С** – кіші саға, **Д** – үлкен саға.

Бақыт Қарабалинаның күй орындаудағы үлкен ерекшелігі — оның ***сол қол аппликатурасындағы, және күйлерде кездестін позицияларды алуында саусақ қоюдағы өзгешелік.*** Домбыра аспабының саусақ кестесі басқа аспаптарға қарағанда өзгешелеу болып келгенмен, негізгі принциптерді нысанға аламыз. Мысалы: әр саусақтың перне басуда тепе-тең күшін реттеу; дәстүрлі, қалыптасқан саусақ кестесі заңдылықтарын сақтау; аппппликатураның позициядағы қалпын жете меңгеру т.б. [3, 85].

Осы айтылған маңызды қағидаларды ұстануда Бақыт Қарабалина кейбір заңдылықтарды бұзған. Бұны біз интернет желісіндегі youtube браузеріндегі жүктелген бейнежазбада, «Күй аманат» бағдарламасының қонағы болған Бақыт Қарабалинаның орындауындағы: Даулеткерейдің «Құдаша», Абылдың «Абыл», Құрманғазының «Байжұма», Дәулеткерейдің «Салық өлген» күйін орындау сәтінен байқаймыз [4, 1].



Сурет 5 – *Абылдың күйі «Абыл» Бақыт Қарабалинаның саусақ басу кестесі.*

Яғни, суретте белгіленген саусақ кестесінде дәстүрлі саусақ алу заңдылығы бойынша 4-ші саусақ алынудың орынына, бұл жерде үстіңгі шекте ***б*** (бармақ), астыңғы

шекте ***d*** дыбысына 3-ші саусақ басылып тұр. Осындай мысалдарды Б. Қарабалина орындауындағы бейнежазбалардан анық байқауға болады. Орындау шының аппликатураны бұлай өзгертуінің басты себебі, сол қолдағы төртінші саусақтың белгілі бір себептерге байланысты қисаюында екен. Демек, Б. Қарабалина сол қолдың төртінші саусағының күші аз, және перне басуда ыңғайсыздық тудырғаннан соң күйдің кейбір жерлерінде дәстүрлі аппликатурадан ауытқуға мәжбүр болған деген шешімге келеміз. Алайда, мұндай қиындықтар оның орындаушылығына еш кедергі тудыра қойған жоқ. Керісінше, оның орындаушылық ерекшелігіне айналып, орындаған шығармалары жаңа нұсқада жаңғырғандай көрінеді.

Жасалған күй талдаудың нәтижесінде Б. Қарабалина Дәулеткерейдің «Салық өлген күйін орындауда өз интерпретациясын қолданғаны анықталды. Қали Жантілеуовтың нұсқасында күй ырғағы марш екпінін еске түсірсе, салыстырмалы түрде қарасақ, Бақыт Қарабалина ырғақты өзгертуінің нәтижесінде күй дыбысының бірыңғай үзілмеуін қамтамасыз етіп, әуеннің бірінен соң бірі жалғанып кеткенін аңғартады. Б. Қараблинаның нұсқасынан байқаған жаңа қосалқы буынның болуы, күйшінің суырып салмалық қырының жақсы дамығанын көрсетеді. Жаңа қосалқы буын күйді көркемдеп, ерекше дем береді. Б. Қараблинаның нұсқасы Қ. Ахмедияровтың «Дәулеткерей. Жігер» кітабындағы «Салық өлген» күйінің ноталық жазбасымен салыстырғанда сәйкес келмейді. Сондықтан Б. Қарабалинаның аудиожазбасы бойынша күй нотаға түсіріліп, салыстырмалы орындаушылық тұрығыдан талданды.

Әдебиеттер тізімі

1. Айымбетов Н. «Қазақ әдебиеті мен искусствосының Москвадағы онкүндігі алдында // Социалистік құрылыс. – Алматы, 1958. - 19 февраль.- 1 б.
2. https://www.youtube.com/watch?v=Cmqjdj0igc8
3. Дәулеткерей. Жігер. (құраст. Ахмедияров Қ.). Алматы: Өнер, 1996. -13, 95 б.
4. Сахарбаева К. Домбыра үйрену әдістемесі. Алматы: Мектеп, 2002.- 85 б.
5. https://www.youtube.com/watch?v=E6pnZBKy9NM

Автор туралы мәлімет:

Қыдырсихова Тоғжан **–** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Сабырова Алия Сұлтанмұратқызы, өнертану кандидаты (PhD), қауымдастырылған профессор (БҒБК).

Сведения об авторе:

Кыдырсихова Тогжан – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Сабырова Алия Султанмуратовна, кандидат искусствоведения (PhD), ассоциированный профессор (ККСОН).

Шахнур МАРСАЛИ
Магистрант 1 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФАГОТА С ОРКЕСТРОМ F-DUROP.75 КАРЛА МАРИИ ФОН ВЕБЕРА

Аннотация

Концерт для фагота с оркестром Вебера – это образец высокой мировой классики, он украшает репертуар фаготистов в течении почти двух столетий. Статья посвящена исполнительской интерпретации и музыкального анализа этого концерта. Особое значение приобретает изучение стилистических особенностей и выявление проблематики исполнительской интерпретации. Концерт для фагота с оркестром является до настоящего времени основополагающим в профессиональной практике у фаготистов, полностью сохраняя несравненные по богатству и точности использования качества инструмента, и редкостную ясность, непосредственность музыкально-художественного воздействия. Музыковед и фаготист Уильям Уотерхаус утверждает: «Концерт для фагота Вебера занимает второе место по важности после концерта Моцарта» [1]. С точки зрения значимости данная статья имеет одновременно теоретическую и практическую направленность.

Ключевые слова: интерпретация концерта, музыкальный анализ, профессиональная практика музыкантов-духовиков, инструментализм, духовые инструменты.

Аннотация

Вебердің фагот пен оркестрге арналған концерті-жоғары әлемдік классиканың үлгісі, ол екі ғасырға жуық уақыт бойы фаготистердің репертуарын безендіреді. Мақала фагот пен оркестрге арналған Карл Мария фон Вебердің концертінің орындаушылық интерпретациясы мен музыкалық талдауына арналған. Стилистикалық ерекшеліктерді зерттеу және орындаушылық интерпретация проблемаларын анықтау ерекше маңызға ие. Фагот пен оркестрге арналған Концерт бүгінгі күнге дейін фаготисттердің кәсіби тәжірибесінде негіз қалаушы болып табылады. Кереметтілігін сақтай отырып, аспаптың байлығы мен сапасын пайдалану дәлдігін, сирек айқындығын, музыкалық және көркемдік әсердің жеделдігін толығымен сақтайды.Уильям Уотерхаус былай дейді: «Вебердің фаготқа арналған концерті, маңыздылығы жағынан Моцарттан кейінгі екінші орында» [1]. Маңыздылығы тұрғысынан, бұл мақала теориялық және практикалық бағытқа ие.

Тірек сөздер: концерттің интерпретациясы, музыканы талдау, музыкант-духовиктердің кәсіби тәжірибесі, инструментализм, үрлемелі аспаптар.

Abstract

Weber's concerto for bassoon and orchestra is an example of high world classics; it graced the repertoire of bassoonists for nearly two centuries. The article is devoted to the performance interpretation and musical analysis of the concerto for bassoon and orchestra by Carl Maria von Weber. Of particular importance is the study of stylistic features and the identification of problems of performing interpretation. The concerto for bassoon and orchestra still remains fundamental in the professional practice of bassoonists, fully preserving the qualities of the instrument, incomparable in richness and accuracy of use, rare clarity, and immediacy of musical and artistic impact. William Waterhouse states: «Weber's Bassoon Concerto ranks second in importance to Mozart's concerto» [1]. In terms of

significance, this article has both a theoretical and a practical focus.

Keywords: interpretation of the concert, music analysis, professional practice of brass musicians, instrumentalism, wind instruments.

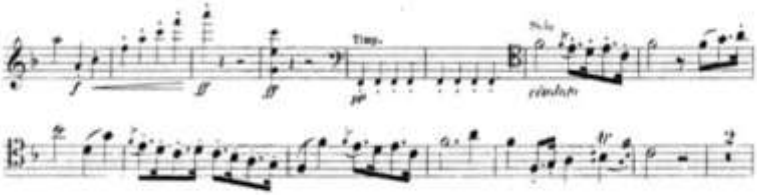
Карл Мария фон Вебер является выдающимся немецким композитором, музыкальным критиком, литератором, публицистом, общественным деятелем начала XIX века. Он был основоположником немецкой национальной оперы. Вебер является первым романтиком, именно его творчество заложило основы романтизма в музыке.

Самыми ранними образцами музыкального творчества, являются концертные произведения для духовых инструментов, написанные в 1811 году. Эти произведения (для кларнета, фагота и отчасти валторны) являются до настоящего времени основополагающими в профессиональной практике музыкантов-духовиков. Концерт для фагота с оркестром Карла Марии фон Вебера был написан в 1811 году для мюнхенского придворного музыканта Георга Фридриха Брандта, а затем отредактирован в 1822 году. В концерте Вебер использует трехчастный цикл, в котором первая чать представляет собой одночастную сонатную форму, вторая часть – трехчастную форму, а последняя часть-форма рондо.

Часть первая *Allegro ma* ***Ошибка! Закладка не определена.****non troppo***Ошибка! Закладка не определена.** в классической сонатной форме и написана в тональности *F-dur* и имеет размер 4/4. Есть оркестровое вступление, в котором основное внимание уделяется тоникам и доминантам *F-dur*.

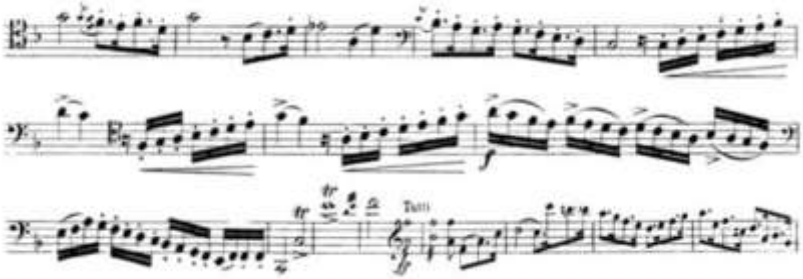
Мелодический материал взят из первой и второй темы, эти темыпозже появляются вдвижении. Можно утверждать, что маршеобразное вступление является драматическим

наращиванием перед вступлением солиста. Восемь торжественных ударов литавр предвещают вступление солиста, сначала *F-dur*, а затем в контрастномg-moll. Следовательно, фагот торжественновступает с главной темой (*пример 1*).



Пример 1

Первая часть в военном стиле оркестровой экспозиции, раскрывает две контрастные темы. Первая тема главной партии- бетховенское боевое заявление, полное пунктирных ритмов и бегущих гамм.Воинственный характер темы вступления, стремительныештрихи с интенсивной атакой требуют от исполнителя внимательного отношения к артикуляции, ибо от нее зависит как подача звуков и ихосмысленные построения, так и образные характеристики. Для исполнителя в 55-ом такте, техническая сложность заключается в использовании двойного стаккато *(пример 2).*



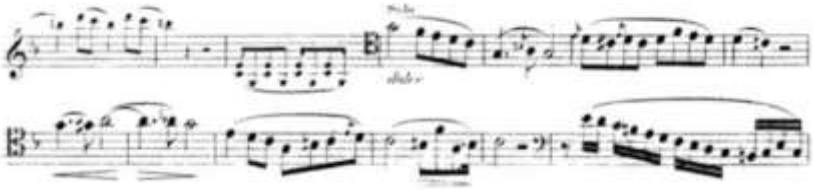
Пример 2

Последовательно в связующей партии появляется

лиричность, тема подготавливает побочную партию *(пример 3)*.

Пример 3

Вторая тема - это побочная партия. Характерна плавная, спокойная мелодия, которая сильно отличается от первой темы.Частые смены настроения пронизывают движение, с отметками «brillant», «dolce», «con fuoco», «dolce again» и «brillante» для драматической концовки. Начало предполагает использование мягкой атаки, плавное соединение на одном выдохе, чтобы показать фразу *(пример 4)*.

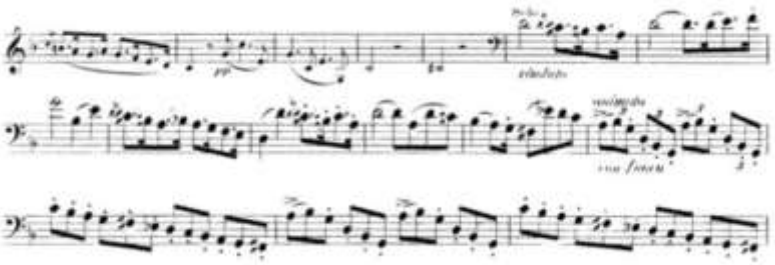


Пример 4

После завершения, оркестр повторяет тему, в то время как фагот исполняет гаммаобразные пассажи, чтобы закрыть ее. Развитие сосредоточено на теме, сбыстрым пассажем солиста, который торжественно завершается заключительной партией. Техника языка, четкая артикуляция играет большую роль в этой теме*(пример 5)*.

Пример 5

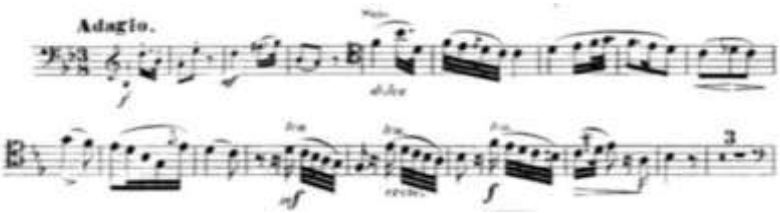
Разработка начинается с темы главной партии, ноуже в параллельной тональности*d-moll*. В этой тональности звучит более сдержанно и сосредоточенно. Тема солиста, особенно триольная фигура,дает ощущениебеспокойности *(пример 6)*.



Пример 6

Следующий раздел – реприза. Полностью без изменений звучат вступительные интонации первой темы.

Напористый пунктирно-ритмический вступительный жест, напоминает первую часть, хотяво второй части - лирического*Adagio*присутствует легкость. Вторая частьне содержит в себе даже намека на безверие в жизнь, она имеет в основном светлый характер, поэтому излишняя правильность,тем более, надрывность в её трактовке неуместны. Здесьисполнитель показываетпростоту, естественность мелодики Вебера. Главная тема демонстрирует лиризм фагота, как и везде в духовых концертах Вебера. Открывается с оркестрового вступления на «*forte»* и очень нежно на высоком регистре начинается соло фагота*(пример 7)*.



Пример 7

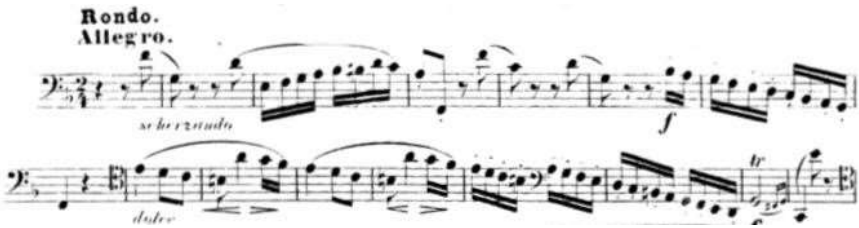
Оперный лиризм насыщает эту часть, которая находится в субдоминанте *b-moll*. Медленная часть сильно напоминает итальянскую оперу. Мелодию легко спеть, и это пожалуй, одна из интересных темнаписанных для соло-фагота. Вебер также умел экспериментировать с тембром в своей оркестровке. Большой скачок от первой октавы ноты «с», до большой октавы ноты «с», исполнитель должен на одном дыхании провести этот скачок и при этом не теряя легкость*(пример 8).*

Пример 8

Движение завершается единственной каденцией произведения. Каденция показывает всю широту диапозона инструмента. Гаммаобразный пассаж, триольный ритм с фермата,создает ощущения воспоминанийо прошлом и предстоящем,светлом будущем*(пример 9).*

Пример 9

Третья часть ***Ошибка! Закладка не определена.****Allegro* - подвижное рондо, которое позволяет фаготу проявиться в техническом плане, демонстрируя свое мастерство с помощью быстрого пассажа, охватывающего крайности диапазона инструмента. Заключительное *Rondo Allegro* обнаруживает, что фагот сам вводитглавную тему, затем преследует ее и комментирует ее через промежуточные эпизоды. Основная тема - яркая и запоминающаяся, что позволяет легко определить, когда она появляется много кратно в движении. Начинается в высоком регистре, очень важна четкая атака, чтобы переход на легато было непрерывным.Все гаммаобразные фигуры играются на двойном стаккато, чтобы показать ясную артикуляциюи характер произведения. Мы возвращаемся к переменчивым колебаниям настроения в первой части, чередуя «*dolce*» и «*con fuoco*», но с новыми отметками «*espressivo*» и «*scherzando*»*(пример 10).*



Пример 10

Последняя часть очень виртуозная, основана на пассажах, на постоянных скачках. Неоднократночередуются быстрые восходящие и нисходящие фигуры с переходами на лиричность.

В середине произведения оркестр играет главную тему, подготавливая тему фагота, которая будет звучать в среднем регистре, также не теряя свою содержательность. Все пассажи звучат на легато, и в данной фразировке очень важно артикуляция пальцев и техника языка солиста*(пример*

11).

Пример 11

После двух контрастных эпизодов, начинается суматошная кода с оркестрового переформулирования темы Рондо. После финального изложения темы, солист исполняет шквал гамм и арпеджио.

Динамические взлеты и падения точно следуют мелодическому движению. В коде, как и в среднем разделе разработки, появляются прерывистые аккорды. Они также исполняются с большой силой, темпераментом и масштабом. Заключительная виртуозная часть пассажей в ритме шестнадцатых, представляет собой последнюю волну наращивания. Переходы должны быть свободными, быстрыми. Яркая, виртуозная кода органично завершает весь концерт.

Концерт Вебера — это образец высокой мировой классики, он украшает репертуар фаготистов в течении почти двух столетий. Концерт технический сложен, но простоту и певучесть мелодий, может передать только зрелый музыкант, который должен не только обладатькрасивым звуком, и в совершенстве владеть техникой.

Все это свидетельствует о глубоком понимании автора жанровых особенностей произведения. Таким образом, музыка Вебера своей гениальной простотой и жизнеутверждающим характером созвучна нашей эпохе.

Список литературы

1. Уотерхаус, Уильям. «Концерт Вебера для фагота соч. 75: Сравнение рукописи и печатных источников ». Журнал Международного общества двойного тростника, (1986),https://web.archive.org/web/20150419135137/http://www.idrs.org/publications/controlled/Journal/JNL14/JNL14
2. Уоррак, Джон (1976). Карл Мария фон Вебер (2-е изд.). Кембридж: Издательство Кембриджского университета. Стр. 356-362. ISBN 978-0-521-29121-7.
3. Хендерсон, Дональд Г. и Элис Х. Хендерсон (1990) Карл Мария фон Вебер: Руководство по исследованиям, Руководства по ресурсам композитора Гарланда 24, Нью-Йорк; Лондон: Гарланд, ISBN 0-8240-4118-6.

Сведения об авторе:

Марсали Шахнур **–** магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Мусагулова Гульмира Жаксыбековна, профессор, кандидат искусствоведения.

Автор туралы мәлімет:

Марсали Шахнур– Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Мұсағұлова Гүлмира Жақсыбековна, профессор, өнер ғылымдарының кандидаты.

Салтанат МУСТАФИНА
Магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

СОНАТЫ ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО ИОГАННЕСА БРАМСА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ

Аннотация

Целью статьи является изучение истории создания двух сонат для кларнета и фортепиано Иоганнеса Брамса, их место и значение в камерно-инструментальной музыке как самого композитора, так и в современной исполнительской практике. Сонаты Брамса входят в классический репертуар кларнетистов, и их исполнение служит свидетельством высокого уровня профессионального мастерства. Рост профессиональной исполнительской кларнетовой школы связан, в том числе, с постижением величайших образцов камерно-инструментальных сочинений Иоганнеса Брамса. Сонаты для кларнета и фортепиано отражают черты позднего стиля автора, они созданы в тесном сотрудничестве с выдающимся исполнителем-кларнетистом Рихардом Мюльфельдом. Их концертная судьба связана с деятельностью многих выдающихся исполнителей. В процессе работы над темой автор использует историко-стилевой подход, и анализирует особенности исполнения сонат для кларнета и фортепиано зарубежных кларнетистов — Ричарда Штольцмана, Карла Лейстера, Мартина Фроста. Исполнительские интерпретации сонат для кларнета и фортепиано И. Брамса отличаются в зависимости от индивидуальных особенностей стиля кларнетистов различных исполнительских школ. В статье прослеживаются основные исполнительские традиции в подходе к камерным

произведениям И.Брамса.

Ключевые слова: *Иоганнес Брамс, романтизм, кларнет, исполнительские особенности.*

Аннотация

Мақаланың мақсаты – Иоганнес Брамстың кларнет пен фортепианоға арналған екі сонатасының шығу тарихын, олардың композитордың камералық аспаптық музыкасындағы және қазіргі орындаушылық тәжірибесіндегі орны мен маңызын зерттеу. И.Брамс сонаталары кларнет орындаушыларының классикалық репертуарына енген және олардың орындалуы –кәсіби шеберліктің жоғары деңгейінің дәлелі болып табылады. Кәсіби орындаушылық кларнет мектебінің өсуі Иоганнес Брамстың камералық-аспаптық композицияларының ең кемел үлгілерін меңгерумен байланысты. Кларнет және фортепианоға арналған сонаталар көрнекті кларнет орындаушысы Рихард Мюлдьфелдпен тығыз ынтымақтастықта жасалып, автор шығармашылығы стилінің кейінгі кезең ерекшеліктерін көрсетеді. Олардың концерттік тағдыры көптеген көрнекті орындаушылар шығармашылығымен байланысты. Мақала тақырыбын ашу барысында автор тарихи-стильдік әдісті қолданып, шетелдік орындаушылар – Ричард Штольцманның, Карл Лейстердің, Мартин Фросттың кларнет пен фортепианоға арналған сонаталарының орындаушылық нұсқаларына талдау жасайды. И.Брамстың кларнет және фортепианоға арналған сонаталарын орындау интерпретациялары әртүрлі орындаушылық мектептер кларнетистерінің жеке стиллдік сипатына байланысты ерекшеленеді. Мақалада И.Брамстың камералық шығармаларын сомдаудағы негізгі орындаушылық дәстүрлер қарастырылады.

Тірек сөздер: Иоганнес Брамс, романтизм, кларнет, орындаушылық ерекшеліктер.

Abstract

The purpose of the article is to study the history of the creation of two sonatas for clarinet and piano by Johannes Brahms, their place and significance in the chamber instrumental music of both the composer himself and in modern performing practice. Brahms' sonatas are included in the classical repertoire of clarinetists, and their performance is evidence of a high level of professional skill. The growth of the professional performing clarinet school is associated, among other things, with the comprehension of the greatest examples of chamber-instrumental works by Johannes Brahms. Sonatas for clarinet and piano reflect the features of the late style of the author, created in close collaboration with the outstanding clarinetist Richard Mühlfeld. Their concert destiny is connected with the activities of many outstanding performers. In the process of working on the topic, the author uses a historical and stylistic approach, and analyzes the performance of sonatas for clarinet and piano by foreign clarinetists – Richard Stoltzmann, Karl Leyster, Martin Frost. Performing interpretations of the sonatas for clarinet and piano by I. Brahms differ depending on the individual characteristics of the style of clarinetists of various performing schools. The article traces the main performing traditions in the approach to I. Brahms' chamber works.

Keywords: Johannes Brahms, romanticism, clarinet, performance features.

Одним из центральных представителей эпохи романтизма является Иоганнес Брамс — немецкий композитор, дирижер и пианист, про которого еще великий Роберт Шуман говорил: “Вот музыкант, который призван дать самое высокое и идеальное выражение духу нашего времени” [1, 193].

Вступив в музыкальную жизнь как преемник Р. Шумана, И. Брамс шел по пути широкого и

индивидуального претворения традиций разных эпох немецко-австрийской музыки и немецкой культуры в целом.

И.Брамс сочинял музыку практически во всех жанрах, за исключением оперы. В обширном творческом наследии Брамса камерная музыка – едва ли не самая богатая и разнообразная область в наследии композитора. Она вместила все основные идеи его творчества, начиная с раннего этапа и кончая поздним, последовательно отразив эволюцию стиля. Камерно-инструментальные произведения занимают значительное место, став подлинной творческой лабораторией композитора. Уже в ранних своих произведениях И. Брамс проявляет самобытность и самостоятельность, а благодаря упорному труду в этом направлении ему удалось создать классически совершенные образцы камерной музыки, отмеченные индивидуальным стилем.

Нельзя сказать о произведениях Брамса, что он находился под влиянием кого-либо предшествовавших композиторов. Сочинения композитора конца 1980 года подготовили переход к позднему периоду творчества, отмеченному господством камерных жанров. В тот жизненный период, очень требовательный к себе Брамс, боясь истощения творческой фантазии, думал о прекращении композиторской деятельности. Однако встреча весной 1891 года с кларнетистом Мейнингенского оркестра Рихард Мюльфельдом побудила его к созданию некоторых сочинений, таких как: Трио для кларнета, виолончели и фортепиано, a-moll, op.114 (1891), Квинтет для кларнета и струнного оркестра, h-moll, op.115 (1891), а затем и двух кларнетовых сонат, f-moll и Es-dur, op.120 (1894), подытоживших творческие искания композитора. Эти произведения принадлежат к числу наиболее совершенных в творческом наследии Брамса. Композитор проникся уважением к Мюльфельду настолько, что отчислял ему все гонорары за исполнение своих сочинений для кларнета и

передал ему рукописи обеих сонат после их публикации.

Встреча с Р. Мюльфельдом сыграла судьбоносную роль в творчестве композитора. Он был кларнетистом-самоучкой: долгое время играл в оркестре герцога Мейнингена на скрипке, а кларнет освоил для собственного удовольствия, и не уступал в мастерстве профессионалам. В дуэте с Брамсом музыкант не только осуществил премьеру его сонат, но и провел с композитором двухмесячные гастроли по Австрии и Германии. Замечательные выступления Мюльфельда на концертах вызвали восторг и восхищение Брамса, начавшего изучать возможности инструмента кларнет. Брамс, сочиняя для него пьесы, не только опирался на виртуозные фиоритуры, а концентрировался в первую очередь на великолепных тембровых возможностях этого инструмента.

Обе кларнетовые сонаты были написаны в форме сонатно-симфонического цикла в сопровождении фортепиано и прозвучали в 1895 году в Вене, а затем и в других городах Австрии и Германии (в гастрольном турне).

Из статьи Джорджа Тоенесе, письма редактору «Кларнета» можно узнать, что у писателя были следующие замечания по поводу игры Рихарда Мюльфельда: “Я хорошо помню, что его звук в нижнем регистре был превосходным, но я не был так впечатлен его средним и верхним регистрами. Временами он демонстрировал необычный динамический диапазон, «fortissimo» был очень мощным, но не часто использовался, и, будучи всего лишь мальчиком, я, естественно, не понимая тогда (как я понял позже), не так легко оправдывал действительно очень частые киксы, которые он делал время от времени!! Напомню, что он не стремился получить всё «внимание» в «Квинтете», но явно считал себя не больше (или меньше), чем струнные. Оглядываясь назад, я чувствую, что, хотя он был первоклассным музыкантом, его талант как исполнителя не поразил бы нынешнее поколение как особенно

выдающийся” [2].

Произведения, написанные или завершенные в заключительном этапе жизни композитора, как правило, имеют определенные черты, которые стилистически отличают эти композиции от произведений предыдущих периодов. Интересно, что произведения разных композиторов позднего периода, как правило, имеют схожие характеристики. Некоторые из наиболее распространенных качеств включают ностальгию, крайнюю эмоциональность, простоту и отчужденность. [3, 3] Этот эстетический образец среди поздних произведений разных композиторов получил название «поздний стиль». Немецкий философ Теодор Адорно был первым и самым влиятельным писателем, который углубился в значение позднего стиля и попытался объяснить его присутствие в своих работах. Творчество Адорно сосредоточено на произведениях Бетховена, одного из наиболее ярких примеров композитора, чей поздний стиль значительно отличается от стиля его ранних произведений [4, 276].

Качества, представляющие поздний стиль, могут варьироваться в зависимости от композитора и типа композиции, но многие произведения позднего стиля имеют общие характеристики отчуждения, самоанализа, ностальгии, строгости, простоты и отстраненности. Эти качества проявляются в произведениях композитора в результате изменения перспективы, обычно из-за старения и неизбежного осознания смерти. Однако дополнительные факторы могут быть ответственны за внезапный сдвиг в композиторском стиле. Идентификация любых физических, психических и эмоциональных состояний композитора может помочь более точно определить причины стилистических изменений.

Некоторые ученые отмечают, что поиск характеристик позднего стиля в музыке Брамса проблематичен, потому что всю его музыку можно считать поздней. Это присутствие

поздних качеств в большей части его музыки, вероятно, связано с тем фактом, что, на протяжении всей своей карьеры он боролся с врожденным «опозданием», которое испытывает любой, кто родился вскоре после некоторых из самых важных композиторов в истории, таких как, Бетховен, Шуберт, Шуман. Однако во время сочинения сонат для кларнета и фортепиано Брамс столкнулся с дополнительными обстоятельствами, которые способствовали изменению композиторского стиля. Одиночество и депрессия из-за потери близких друзей, а также его преклонный возраст начинали сказываться на композиторе. Можно выявить множество потенциальных атрибутов позднего стиля в сонатах в исполнении известных кларнетистов.

В репертуаре известных кларнетистов обязательно можно встретить сонаты Брамса. И не только сонаты, но и Трио и Квинтет. Самыми известными исполнителями камерно-инструментальных сочинений Брамса можно назвать Ричарда Штольцмана, Карла Лейстера, Сабина Майер, Шарон Кам, Алессандро Карбонаре, Мартина Фроста и др., исполнение которых сохранилось в аудио и видеозаписях.

Несмотря на репутацию одного из величайших американских классических кларнетистов, запись Ричарда Штольцмана 1982 года под лейблом RCA Records остается довольно спорной среди критиков и кларнетистов. Запись, несомненно, получила большое положительное признание, так как за это выступление Штольцмана была присуждена одна из двух премий "Грэмми". Другие рецензии, однако, резко критикуют его интерпретацию, в том числе Джеймса Метуэна Кэмпбелл, который писал для «Gramophone»: “Взяв кларнет, у которого диапазон оттенков больше, чем у любого другого члена семейства духовых, Брамс создал два произведения, которые в основном выражают полностью созревший осенний лиризм. Это тонкое настроение, которое

ускользает от воображения многих интерпретаторов, и я скорее чувствую, что Ричард Штольцман - один из таких исполнителей. Инструментальное мастерство Штольцмана не подлежит сомнению, но его звучание имеет тенденцию быть чистым до стерильности... Очаровательный личный мир позднего Брамса – закрытая книга для них. Например, несмотря на замечательный контроль Штольцмана над устойчивыми нотами Andante сонаты f-moll, его игра звучит довольно бестелесно и лишена музыкальной значимости... Вскоре я оценил существенный фактор, отсутствующий в играх Штольцмана – личность” [5].

После прослушивание его интерпретации первой темы в Allegro appassionato сонаты №1 f-moll, остается двоякое чувство. И Лейстер, и Фрост рассматривают всю линию как единую, непрерывную, гладкую фразу по-своему; Штольцман, однако, похоже, почти рассматривает каждую фразу как раздел, нуждающийся в собственной формулировке, что серьезно ухудшает общую гладкость линии. Его настойчивое стремление нарастать тему через каждые половинные ноты не производит выразительного эффекта, который он, возможно, имел в виду, а скорее придает фразе прерывистость, которая не вписывается в эту пьесу. Влияние джаза Штольцмана слышно в его пронзительном тоне и чрезмерном использовании вибрато. Возможно, это американское звучание и привлекает некоторых слушателей, но оно просто не звучит правильно в контексте этого романтического произведения. В то время как Майер, Кам, Карбонаре и Фрост естественным образом используют вибрато, чтобы придать определенный оттенок своим звучанием, как вокалист или скрипач, вибрато Штольцмана отвлекает от плавности, которой, кажется, требует в сонате. Штольцман, безусловно, намеревался вложить в это произведение часть своего собственного стиля, но его попытки в значительной степени отвлекают от того, что делает это произведение таким значимым.

Запись Карла Лейстера, немецкого кларнетиста, была выпущена под лейблом Orfeo Records в 1984 году. Обзор исполнения Карлом Лейстером и пианистом Герхардом Оппитцем Сонаты №1 f-moll, также выпущенной с Сонатой № 2 Es-Dur, op.120, Стивеном Плейстоу в рамках обзоров классической музыки на «Gramophone» гласит:

«В качестве примера дуэта, играющего на их пластинке, нет равных. В качестве презентации этих требовательных сонат это также вполне приемлемо, но я хотел бы, чтобы это было предпринято больше. Я хотел бы, чтобы это было смелее в стремлении к характеру, а не просто "правильно". Эта... музыка [представляет собой] поток идей, установок и событий, в которых многое сказано или предложено за короткое время. Для меня исполнители недостаточно изучают свет и тень. Мне нравится плавный звук кларнетиста и длинные строки, но я сожалею о его нежелании отклоняться от того, что сладкозвучно и плавно. Пианист, мощный игрок, делает много командных вещей, но он суетится при открытых местах в сонате ненужным рубато вместо того, чтобы прислушаться к указанию Брамса создать Allegro-Appissionato... Звук неплохой, но не последовательный - например, между первой и второй частями Сонаты f-moll» [6].

Как упоминает Плейстоу, одним из наиболее привлекательных качеств, слышимых в этой записи, является плавность Лейстера. Начиная с первого вступления кларнета в первой части, Лейстер определяет, как будут трактоваться фразы на протяжении всего произведения. Сыгранный как одна плавная и непрерывная фраза с устойчивым creschendo до последней ноты, Лейстер способен продемонстрировать свой прекрасно созданный звук. Он обрабатывает большинство фраз в этом произведении аналогичным образом, позволяя им быть как можно более связанными и длинными. Хотя это прекрасно работает в большей части первой части и на протяжении

всей второй части, некоторые разделы, возможно, лучше подходили для более коротких фраз. Тема Allegretto grazioso, например, лишена волнения и танцевального качества, если рассматривать ее как статичную линию. Очарование простой, народной мелодии теряется, когда с ней обращаются с тихой, монотонной фразировкой, которая так хорошо работала во второй части. Чистота звучания Лейстера, однако, производит замечательные эффекты во время более рефлексивных движений в произведениях. В 161-ом такте первой части при возвращении dolce с экспозиции чистый, сладкий звук Лейстера и способность поддерживать его на протяжении всей длинной фразы хорошо соответствуют настроению. В целом, интерпретация Лейстером этой сонаты, несомненно, выполнена с осторожностью и вниманием к деталям, и его естественное звучание на инструменте создает прекрасные моменты размышления и медитации для этого слушателя благодаря длинным, чистым фразам и способности поддерживать чистый звук в широком диапазоне динамики и диапазона. Проблема с выступлением Лейстера заключается в его совершенстве. Как говорит Плейстоу, Лейстеру не хватает смелости, необходимой для достижения страсти, требуемой в первой части, простоты третьей части, а также возможности передать множество различных эмоций в одной строке на протяжении всего произведения с его чрезмерной “правильностью”.

Мартин Фрост – шведский кларнетист и дирижёр. Его запись сонат и Трио была выпущена в 2005 году под шведским лейблом BIS Records. Отрицательный отзыв об исполнении Фростом сонат нет. Компакт-диск, на котором представлены сонаты f-moll и Es-Dur, а также Трио для кларнета, получил восторженные отзывы критиков после его выпуска. Одно из единственных доступных негативных замечаний заключается в том, что микрофон иногда фиксирует дыхание Фроста. Дэвид Гурвиц сегодня пишет

для журнала «Classics»:

«Мартин Фрост - такой же прекрасный кларнетист, как и любой из ныне живущих, и он объединяется столь же превосходными коллегами, представляя исключительные выступления этих трех каштанов репертуара камерной музыки с ветрами. Стоит иметь в виду, что в обеих сонатах Брамса есть часть с пометкой «Appassionato», и это именно то чувство, которое Фрост и Пентинен привносят в музыку: тусклое, тлеющее качество, которое, кажется, всегда готово взъерошить ухоженную поверхность музыки. Я очень ценю тот факт, что они также не переусердствуют в осенних качествах музыки... убедившись, что заключительный аккорд Первой сонаты полон энергии и энергии. Короче говоря, это великолепные представления, такие же прекрасные, как и все доступные» [7].

Еще один обзор записи из музыкального журнала «BBC» отражает отношение Фроста к «осеннему» качеству этих сонат, общей черте музыки позднего стиля:

«Молодой Стив Мартин Фрост играет с элегантной фразировкой и красивым, созданным тоном... В двух сонатах он идеально сочетается со своим соотечественником Роландом Пентиненом в выступлениях, которые передают серьезное осеннее настроение Брамса без излишней тяжести» [8].

Сдержанное звучание Фроста не совсем обладает той тщательной чистотой и последовательной полнотой звука, которое присутствует в записи Карла Лейстера. Готовность Фроста проникнуть во множество доступных тембров кларнета и исследовать возможности инструмента в отдельных разделах и придает его записям более свободное и менее механическое качество, чем у Лейстера. Даже в самой первой фразе Фрост захватывает слушателя своей своеобразной спецификой звучания, к которому призывал Брамс. Он достигает более выразительных качеств благодаря своей способности улавливать многие эмоции,

использованию соответствующего вибрато и готовности проявлять вольности в динамике и артикуляции, отличных от того, что было строго продиктовано в партитуре.

Последние две части Сонаты №1 f-moll лучше всего демонстрируют его музыкальный потенциал и демонстрируют то, чего Лейстеру не хватает в сравнении. Тема третьей части трактуется как танцевальный раздел, а четвертая рассматривается как эхо предыдущего и половинные ноты, подчеркивающий народное торжество. Танцевальная энергия здесь ощутима, когда Фрост готовит слушателя к громкому, ликующему вступлению. В заключительной части кларнетист также идеально воплощает праздничный, похожий на фанфары характер мотива из трех нот со смелыми акцентами и ярким звуком. Он также выбирает для rubato тему легкого стаккато из восьми нот, позволяя фразе двигаться вперед с волнением, а не звучать как упражнение на артикуляцию. В то время неограниченный звук Фроста и случайные вольности, допускаемые в музыкальных произведениях, могут быть не идеальными. Но эффект выдающийся и сразу привлекает внимание слушателя. Его запись Сонаты №1 f-moll и №2 Es-dur Брамса является одной из величайших доступных на сегодняшний день, и демонстрирует, что нужно проявлять определенные вольности с музыкой, чтобы привлечь внимание слушателя. Слушая игру Фроста, Майер и Карбонаре нетрудно представить, какое удовольствие Брамс, должно быть, получал, играя с Мюльфельдом.

Сонаты Брамса входят в классический репертуар кларнетистов, и их исполнение служит свидетельством высокого уровня профессионального мастерства. Рост профессиональной исполнительской кларнетовой школы связан, в том числе, с постижением величайших образцов камерно-инструментальных сочинений Иоганнеса Брамса. Ярким примером может служить исполнительская практика в Казахстане: сочинения И. Брамса входят в репертуары

казахстанских исполнителей.

Среди первых исполнителей И. Брамса в Республике можно назвать профессора, заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан – Рустама Сабирова, выдающегося исполнителя, педагога, класс которого закончили многие казахстанские лауреаты республиканских и международных конкурсов Г. Исмаилов, Ю. Олейников, Т. Исенов, Ж. Ерманов, Б. Абдрашев и др. В разное время в зале филармонии города Алматы (ныне Казахская государственная филармония имени Жамбыла) выступали с программой Сонат Брамса такие именитые кларнетисты, как В. Квардицкий, А. Каньшин, Т. Исенов, Ж. Ерманов, А. Жаксыбергенов.

В настоящее время сонаты для кларнета и фортепиано И. Брамса не утратили своей ценности. Среди молодых кларнетистов, исполнявших их, можно назвать Р. Токсанбаева, Д. Буркитбаева, Б. Жоламана, А. Токпанова, М. Абаева, Т. Даутхан, Р. Галилова и др. Рахим Токсанбаев – концертмейстер группы кларнетов ГАСО РК, Лауреат международных и республиканских конкурсов, выпускник Conservatoire National régional de Boulogne billancourt (Париж, Франция). Он исполнил Сонату №1 f-moll в 2003 году в зале имени Брамса в городе Детмольде, Германия. Примечательно то, что сам композитор когда-то жил в этом городе. Партию фортепиано сыграл известный казахстанский композитор и пианист Адиль Несипбаев.

Произведения Брамса входят в обязательную программу Международного конкурса молодых исполнителей имени А.Жубанова (г.Алматы). На прослушиваниях аттестации в ГАСО РК и в ГДО РК обязательно играют одну из двух сонат Брамса.

7 декабря 2021 года прошел концерт камерной музыки «Три немецкие сонаты» в камерном зале имени К. Байсеитовой «Астана-опера», где выступил артист оркестра Алмаз Токпанов. Он исполнил Сонату для кларнета и

фортепиано Брамса, №1 f-moll. Партию фортепиано сыграл казахстанский пианист Улан Кулмаметов.

Изучение партитур и различных записей сонат Иоганнеса Брамса в исполнительском аспекте раскрывает многие интересные вопросы стиля и исполнительства. Узнав больше о важности кларнетиста Ричарда Мюльфельда как источника вдохновения для Брамса, можно лучше понять исторический контекст, который сопутствовал написанию этих произведений. Исследование сонат актуально также с точки зрения выявления особенностей позднего стиля автора. Основные характеристики позднего стиля в кларнетовых сонатах проявляются повсеместно, и в значительной степени отвечают за часто упоминаемое “осеннее” качество произведения. Брамс в своих партитурах направляет исполнителя достаточными инструкциями с помощью темповых, динамических и выразительных обозначений. В конечном счете, ответственность за определение того, какие аспекты музыки следует подчеркнуть, лежит на исполнителе. В то же время, и в настоящее время исполнители находят для себя в музыке И. Брамса возможности творческого самовыражения, профессиональной самореализации.

Список литературы

1. Кенигсберг А. Михеева Л. 111 симфоний, «Культ-информ-пресс», 2000, 671
2. Toenes G. Richard Mühlfeld, The Clarinet, 1956
3. Straus J. Disability and ‘Late Style’ in Music, The Journal of Musicology 25, no.1 (Winter 2008): 12, accessed January 16, 2018
4. Adorno T. Late Style in Beethoven, in Essays on Music, ed. Richard Leppert, trans. Susan H. Gillespie (Los Angeles: University of California Press), 2002, 564

5. URL:https://www.gramophone.co.uk/review/brahms-clarinet-sonatas-2
6. URL:https://www.gramophone.co.uk/review/brahmsclarinet-sonatas-1-2
7. URL:https://www.classicstoday.com/review/review-12447/
8. URL:https://www.prestoclassical.co.uk/classical/products/7941585--brahms-clarinet-sonatastrio#reviews

Сведение об авторе:

Мустафина Салтанат – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна, канд.иск., доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Мустафина Салтанат – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Мылтыкбаева Меруерт Шырақбаевна, өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті.

Акбота ОСКЕНБАЕВА
Жанар ШАЙКЕНОВА
ҚазҰӨУ
Нұр-Сұлтан, Қазақстан

КЛАССИЦИЗМ МУЗЫКАСЫНДАҒЫ ТАБИҒИ ВАЛТОРНА АСПАБЫ

Аннотация

Мақала авторы ХХ ғасырдың соңғы ширегінде дамудың белсенді үлгісіретінде үрмелі аспаптарда орындаудың тарихы мен теориясы және классицизм музыкасындағы табиғи валторна аспабын қарастырады. Аспапқа деген қызығушылықтың арқасында бірқатар мәселелер тудырғандығын айтып, ең маңызды үш аспектіні бөліп көрсетеді.

Біріншісі, ХХ ғасырдың екінші жартысында барокко және классицизм дәуірінің ондаған туындыларының қайта ашылуымен байланысты. Бұл музыка бұрын мүлдем белгілі емес деп айтуға болмайды (бірақ көп жағдайда дәл солай), бірақ орындаушылардың да, көрермендердің де қызығушылығы романтикалық және заманауи композицияларға көбірек бағытталды. Екінші аспект – үрмелі аспаптарда ойнаушылар стиль сұрақтарына көбірек көңіл бөле бастады.Үрмелі аспапта ойнайтындар, әрине бұл процесте бірінші және жалғыз болған жоқ.Үшінші аспект, үрмелі аспаптар тарихына және өткен (ескі) музыканың стильдік ерекшеліктерін зерттеуге деген қызығушылықты ояту, түпнұсқалық ескі аспаптарға, олардың құрылысына және мәнерлі қасиеттеріне мұқият назар аударумен байланысты, өйткені эстетикаға негізделген интерпретация сол немесе басқа композицияның авторы сенетін шынайы аспапта бар экспрессивтік құралдарды есепке алмай құрылмауы керек. Мақалада табиғи валторнаны зерттеуде бірнеше бағытты бөліп көрсетіп, композиторлардың пікірі ортаға салынады.

Тірек сөзер: Үрмелі аспаптарда орындаудың тарихы, классицизм музыкасы, табиғи валторна.

Аннотация

Автор рассматривает историю и теорию духовых инструментов в последней четверти XX века на примере развития натуральной валторны в музыке классицизма. Он указывает, что интерес к инструменту обнажил ряд проблем и выделил три наиболее важных аспекта.

Первый связан с открытием заново десятков произведений эпохи барокко и классицизма второй половины XX века. Эта музыка ранее была неизвестна (в большинстве случаев так и есть), но интерес как исполнителей, так и публики в большей степени сосредоточен на романтических и современных композициях. Второй аспект заключается в том, что духовые исполнители стали уделять больше внимания вопросам стиля. Те, кто играет на духовом инструменте, конечно, не были первыми и единственными в этом процессе. Третий аспект – вызвать интерес к истории духовых инструментов и изучению стилистических особенностей музыки прошлого, уделяя пристальное внимание оригинальным инструментам, их строению и выразительным свойствам. В статье освещаются несколько направлений в изучении натуральной валторны, а так же мнения композиторов.

Ключевые слова: История духовых инструментов, музыке классицизма, натуральная валторна.

Abstract

The author considers the history and theory of wind instruments as an active example of development in the last quarter of the 20th century, as well as the natural horn in classical music. He points out that interest in the device has caused a number of problems, highlighting the three most important aspects.

The first is connected with the rediscovery of dozens of works of the Baroque and Classical eras in the second half of the 20th century. This music is previously unknown (but in most cases it is), but the interest of both performers and the public is more focused on romantic and modern compositions. The second aspect is that wind players began to pay more attention to style issues. Those who play the wind instrument, of course, were not the first and only in this process. The third aspect is to generate interest in the history of wind instruments and the study of the stylistic features of past music, paying close attention to the original instruments, their structure and expressive properties, since an aesthetic interpretation that does not take into account the expressive means of the original instrument should not be created. The article highlights several areas in the study of the natural horn and the opinions of composers.

Keywords: History of wind instruments, classical music, natural horn.

Үрмелі аспаптарда орындаудың тарихы мен теориясы қолданбалы музыкатану ғылымының дербес саласы ретінде 1920 жылдары қалыптаса бастады, бірақ ол ХХ ғасырдың соңғы ширегінде дамудың ең белсенді серпінін алды. Үрмелі аспаптар тарихына деген қызығушылықтың артуы осы кезеңдегі орындаушылық мәдениеттің эволюциясымен және шынайы орындаушылықтың қайта жандануымен тығыз байланысты. Бұл қызығушылықты бірқатар басқа мәселелер тудырды,біздің ойымызша, ең маңызды үш аспектіні бөліп көрсетуге болады.

Біріншісі, ХХ ғасырдың екінші жартысында барокко және классицизм дәуірінің ондаған туындыларының қайта ашылуымен байланысты.Бұл музыка бұрын мүлдем белгілі емес деп айтуға болмайды (бірақ көп жағдайда дәл солай), бірақ орындаушылардың да, көрермендердің де қызығушылығы романтикалық және заманауи

композицияларға көбірек бағытталды. Барокко және классицизм репертуары негізінен Бах, Гендель, Вивальди, Моцарт және Гайдннның бірнеше шығармаларымен шектелді. Осы кездегі үрмелі аспаптардаөнер көрсеткен көрнекті орындаушылардың, соның ішінде Адольф Шербаумның, Морис Андренің, Жан-Пьер Рампальдің және т.б.шығармашылығын айта кеткен жөн.

Екінші аспект – үрмелі аспаптарда ойнаушылар стиль сұрақтарына көбірек көңіл бөле бастады. Үрмелі аспапта ойнайтындар, әрине бұл процесте бірінші және жалғыз болған жоқ. Бұл ХХ ғасырдың соңғы онжылдығыжәне ХХI ғасырдың басындағы орындаушылық өнердегі жалпы тенденция, солистер, камералық және симфониялық топтар, тембр, динамика, тепе-теңдік, фразировка, штрихтар және басқа да дәстүрлі өрнек құралдары туралы кейбір жалпы түсініктерден алыстап, тарихи стильдердің сипатына, детальдары мен бөлшектеріне, олардың айырмашылығы мен ерекшеліктеріне жүгіне бастады. Бұл тенденция орындаушылардың көне аспаптарға бет бұра бастағанға дейін-ақ көрінді – жекелеген тұлғаларды қоспағанда (клавесинист Ванда Ландовска, виолончелист Анри Казадезюс, органист Альберт Швейцер, виолист Кристиан Дёберайнер), ескі аспаптардың түпнұсқалары немесе көшірмелері бойынша шынайы орындаудың эстетикасын негіздеуге және бекітуге тырысады.

Үшінші аспект, үрмелі аспаптар тарихына және өткен (ескі) кезеңдегі музыканың стильдік ерекшеліктерін зерттеуге деген қызығушылықты ояту, түпнұсқалық ескі аспаптарға, олардың құрылысына және мәнерлі қасиеттеріне мұқият назар аударумен байланысты, өйткені эстетикаға негізделген интерпретация сол немесе басқа композицияның авторы сенетін шынайы аспапта бар экспрессивтік құралдарды есепке алмай құрылмауы керек.

Табиғи валторна туралы объективті ақпарат алу үшін музыканттар, ең алдымен, музыкалық аспаптардың барлық

бөліктерін мұқият өлшеуге және мүштіктердің әртүрлі нұсқаларын зерттей отырып, мұражай коллекцияларына жүгінді. Басында барокко және классицизмнің кейбір композицияларында ең күрделі партиялардың қай валторналарда ойналғанын түсіну өте қиын болды, өйткені кейбір жағдайларда бұл бөліктер мүлдем орындалмайтын болып көрінді. XVIII ғасырдағы валторнаның қолданылуы мен түсіндірілуі туралы бүгінде бәрі белгілі деп айтуға болмайды. Бұл жағдайдан валторнаның тарихында және түсіндіруде көптеген құпиялары бар екендігін көреміз.

Табиғи валторнаны зерттеуде бірнеше бағытты бөліп көрсетуге болады. Біріншісі – валторнаның дамуы мен оның тарихына арналған музыкатанушылардың еңбектеріне шолу. Мысалы:Р. Морли-Пегга (1973), Дж. Хамфри (2000), М. Гарсена-Мару (2006), Ф. Жетро (2006) және т.б. зерттеу жұмыстары.

Екінші бағыт – техникалық және конструктивті, орындаушылық мәселелерін қарастыру. Бұл бағытта негізгі жұмыс ретінде Г. Фитцпатриктің «Валторна и валторновое исполнительство в австро-чешской традиции с 1680 по 1830 год» кітабын айтуға болады.

Ал ендігі кезекте классицизм музыкасындағы табиғи валторна аспабына тоқталатынболсақ, 1750-1770 жылдардағы концерттік және камералық әдебиетті талдай отырып, валторна көп ұзамай, небәрі екі онжылдықтың ішінде көркем және мәнерлі көрініске ие болғанын көруге болады, ол оның келесі бір жарым ғасырдағы эволюциясы мен түсіндірмесін анықтаужолын табу болып табылады. Бұл кезеңде композитордың шығармашылығындағы аспап күрт өзгереді және ол барокко дәуіріндегі экспрессивті құралдардың дәстүрлі «жинақталғанына» сәйкес келе бермейді.

Керісінше, жоғарыда айтылғандай, жоғары дәрежедегі көптеген жетістіктер – жоғарғы регистрдегі жарқын, жақсы дамыған партиялар, түрлі виртуоздық стиль, әсіресе

полифониялық жүріс, аспаптық топтардағы функциялардың кеңеюі және т.б. классицизмнің музыкалық эстетикасында талап етілмейтін болады.

XVIII ғасырдың екінші жартысындағы авторларды валторнасының түстері, оның жұмсақ және обертондармен қаныққан тембр, фон ретінде ішекті және ағаш аспаптармен әрекеттесу мүмкіндіктері, әр түрлі тессуралар топтары арасындағы «байланыстар», оркестрлік бояуларды безендіру немесе ансамбльдердегі үнділігі қызықтырды.

Ғасырдың соңғы үштен бір бөлігіне қарай тамаша кларино техникасын орындаушылар күнделікті тәжірибесінен тастап бара жатқанын, тіптен кларино стилі композиторларды енді қызықтырмайтынын көруге болады.Көп ұзамай Бах, Телеман, Гендель шығармаларындағы биік партияларды орындау барокко музыкасының бір ғасырдан астам уақыт бойы қайта жандануына кедергі болатынындығынан ұмытылады.

Валторнаның экспрессивтік қасиеттерінің дамуы және оны көркемдік түсіндіру принциптерінің өзгеруі басқа бағытта жүріп,XIX ғасырда элегиялық, поэтикалық, лиро-эпикалық оқулықтар мен трактаттарда сипатталатын аспаптың сол бейнелі-экспрессивті түрінің қалыптасуына әкеледі. Берлиоздың айтуынша, «Валторна – инструмент благородный и меланхоличный; в то же время выразительный тембр и все ее звучание таковы, что могут найти применение в пьесах любого характера. Она легко растворяется в гармоническом ансамбле, и композитор, даже самый неопытный, может по своему усмотрению либо показать ее на первом плане, либо дать ей полезную, но неприметную роль»[1,331].

Г. Берлиоз былай дейді: «Даже сам Бетховен крайне осторожен в применении закрытых звуков, если не поручает валторнам solo»...Закрытые звуки валторны – не собственно звуковысотный, а темброво-колористический прием, к которому прибегают «почти всегда ради какого-то

выдающегося эффекта» [1,322]. Г. Берлиоз әрі қарай ойын былай деп жалғастырады: «Бесконечно лучше противоположного, устроенного теперь большинством французских и итальянских композиторов и заключающегося в том, что для валторн пишут совершенно так же, как для фаготов или кларнетов, не считаясь с огромной разницей между закрытыми и открытыми звуками и между одной частью закрытых звуков и другой» [1,322].

Валторнаның негізгі эволюциясы дәл осы бағытта болды. Л. Беленовтың айтуынша: «В ведущих консерваториях мира уже давно действуют классы натуральной валторны, проводятся конкурсы, фестивали, конференции по аутентичному исполнительству, издаются специальные журналы и пособия» [2, 8]. Ол аспаптың интонациялық мүмкіндіктерін кеңейту, яғни хроматизациялаудәл осы бағытта валторнаның негізгі эволюциясы болды. Бұл аспаптың интонациялық мүмкіндіктерін кеңейтуді, яғни хроматизациялауды, басым төмен күйге келтірудің қолайлы түрлерін таңдауды, контиленді қасиеттерді дамытуды, ортаңғы және төменгі регистрлерді меңгеруді талап етті.А. Кирхер былай дейді: «Стиле симфоний» (так назывались любые разновидности инструментальной музыки) формируется представление о стиле валторн, определявшемся как «пышнозвучный» [3, 228].

Дегенмен, сонымен бірге валторна орындауының кейбір маңызды элементтері қарапайымдандырылды, тегістелді. Бұл аспаптың экспрессивті мүмкіндіктерін жақсартты. Табиғи валторна, оның техникалық мүмкіндіктерін өте жақсы, дәл, сөзбе-сөз білуді талап етті. Дегенмен, барлық композиторлардың біліміМоцарт, Бетховен немесе кейінірек Вебердікіндей болмады, бірақ бұл білім өте қажет болды, бұл туралы 1843 жылы Берлиоз «Қазіргі заманғы аспаптар мен оркестрлер туралы үлкен трактатында» нанымды түрде жазған, олардың қазіргі

заманғы көптеген авторларда жоқтығын атап өтті.Бірақ бұл жалпыға ортақ, сырттай көрінетін тенденция талантты, ізденімпаз, виртуозды орындаушыларды тежеп немесе шектей алмады. Орындаушылық және композиторлықта валторна өзіне берілген мүмкіндіктер аясында қарқынды дамуын жалғастырды, ең алдымен орындаушылардың белсенділігі арта түсті және композиторлар олардың соңынан ерді. Әлбетте, көрнекті орындаушылардың шығармашылығыкомпозиторлардың валторнаға арналған композицияларды жазуға деген қызығушылығын тудырды. Кез келген атақты концерттің немесе сонатаның артында көрнекті орындаушының тұлғасы тұр, онсыз бұл музыка дүниеге келмес еді.Мысалы Моцарт Игнац Лейтгебке арнап жазған,ал Венцель Штих Бетховенмен бірге жұмыс істеген, Франсуа Дювернуа Плейелдің шығармаларын орындаған. Сондай-ақ есімдері аса белгілі емес басқада көптеген виртуоздар болған.

Сонымен қатар, бүгінгі таңда классицизм дәуіріндегі валторна орындаушылық мәдениеті туралы басым идеяларды өзгертіп, көбірек танылып келе жатқан орындаушылардың өз туындыларына құрметпен қарамауға болмайды.

Бірінші және «екінші қатар» деп аталатын көркем құбылыстардың жиынтығында ғана бізді қызықтыратын кезеңдегі валторна орындаушылық мәдениетінің шынайы деңгейін азды-көпті объективті түрде бағалауға мүмкіндік болады. Әрине, валторна интерпретациясындағы өзгерістер орындаушылық техникасында және жалпы алғанда, аспапты қабылдаудың эстетикалық өлшемдерінде барынша айқын көрініс тапты.

Әдебиеттер тізімі

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. С доп.
2. Р. Штрауса. В 2-х томах. – Т. 2 / (пер., ред., вступ. ст. и коммент. С. П. Горчакова) / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1972. – 531 с.
3. Беленов Л. Д. Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII–XX веков: автореф. дис. на соискание учен. степени докт. искусствведения; спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. Д. Беленов. – М.: 2005. – 38 с.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 318 с.

Авторлар туралы мәлімет:

Өскенбаева Ақбота – Қазақ ұлттық өнер университетінің 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Шайкенова Жанар Шалқарбековна – Қазақ ұлттық өнер университетінің аға оқытушысы, философия докторы (PhD).

Сведения об авторах:

Оскенбаева Акбота – магистрант 2 курса Казахского национального университета искусств.

Научный руководитель – Шайкенова Жанар Шалкарбековна, старший преподаватель Казахского национального университета искусств, доктор философии (PhD).

Олжас САТБАЕВ
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ОБРАБОТКИ ПЕСНИ «КӨЗІМНІҢ ҚАРАСЫ» АБАЯ В ФЛЕЙТОВОМ РЕПЕРТУАРЕ

Аннотация

В статье рассматриваются особенности обработок песни Абая «Көзімнің қарасы» в педагогическом репертуаре для флейты. Материалом статьи стали обработки, осуществленные казахстанскими композиторами и исполнителями разных поколений: Л. Хамиди, М. Сагат, А. Бестыбаев и А. Бескембиров. Предпринята попытка отразить социально-художественный контекст бытования популярной песни Абая «Көзімнің қарасы» в современной культурной практике. Проанализированы образцы ее обработок для флейты с педагогической и исполнительской точек зрения.

Ключевые слова: флейтовый репертуар, песня, обработка песен, аранжировка, Абай Кунанбаев, «Көзімнің қарасы».

Аннотация

Мақалада Абайдың «Көзімнің қарасы» әнінің флейтаға арналған педагогикалық репертуардағы өңдеулерінің ерекшеліктері қарастырылған. Мақаланың материалы ретінде әр буын өкілдеріне жататын қазақ композиторлары мен орындаушылары: Л.Хамиди, М.Сағат, А.Бестібаев және А.Бескембирова жасаған өңдеулер алынды. Еңбекте Абайдың «Көзімнің қарасы» әнінің әлеуметтік-көркемдік контекстін қазіргі мәдени тәжірибеде көрсетуге талпыныс жасалды. Оның флейтаға арналған өңдеулерінің үлгілері педагогикалық және орындаушылық тұрғыдан талданды.

Тірек сөздер: флейта репертуары, ән, ән өңдеу, өңдеу, Абай Құнанбаев, «Көзімнің қарасы».

Abstract

The features of the arrangements of Abai's song «Kozimnin Karasy» in the pedagogical repertoire for flute are reviewed in the article. The material of the article was the arrangements created by Kazakh composers and performers of different generations: L. Hamidi, M. Sagat, A. Bestybayev and A. Beskembirova. An attempt is made to reflect the socio-artistic context of the existence of the popular Abai's song «Kozimnin Karasy» in modern culture. Samples of its flute arrangements are analyzed from pedagogical and performing points of view.

Keywords: flute repertoire, song, song processing, arrangement, Abai Kunanbaev, "Kozimnin karasy".

Творчество Абая занимает особое место в музыкальной культуре современного Казахстана. Его песни, созданные в XIX столетии, составили базу интонационного строя национальной массовой песни XX века, а задушевная лирика и глубокий философский настрой песенной поэзии обозначили приоритеты в образно-эмоциональном содержании современной казахской музыки. Сами образцы песен Абая не утратили свою вотребованность: они продолжают притягивать к себе современных исполнителей и творцов музыки, ищущих и находящих в них актуальные для нового времени смыслы и содержания. Создаются новые исполнительские прочтения, переложения и обработки, что свидетельствует о созвучности творческого наследия Абая духу нашего времени.

В казахской профессиональной музыке обращение к песням Абая как к источнику создания обработок и переложений для различных инструментов можно обозначить как важную творческую тенденцию. Ее истоки уходят в 30-е годы XX века, когда национальная профессиональная композиторская школа только начинала свое формирование. В настоящее время эта тенденция

продолжает свое активное развитие. Например, известной абаевской лирической песне «Көзімнің қарасы», наряду с «Айттым сәлем, Қаламкас», была уготована судьба войти в круг самых известных и любимых казахстанцами песен. Более того, ее известность вышла далеко за пределы страны: сегодня «Көзімнің қарасы» исполняется на разных языках в различных точках планеты. Это наглядно продемонстрировало празднование в 2020 году 175-летия со дня рождения великого казахского поэта-просветителя Абая Кунанбаева. Музыканты разных стран с большим воодушевлением исполняли его песни на своем родном языке. «Көзімнің қарасы» прозвучала на японском языке, в традиционной аранжировке под сопровождение японских народных инструментов в исполнении певицы Ранки [1]. Иное звучание и видение ей придала турецкая певица Айбен Ерсой [2], [3], а музыканты из Грузии пели «Көзімнің қарасы» на грузинском языке с использованием богатейших возможностей народного многоголосия [4]. Все это говорит об удивительном универсализме музыки Абая, задушевные лирические песни которого затрагивают сердца людей разных национальностей.

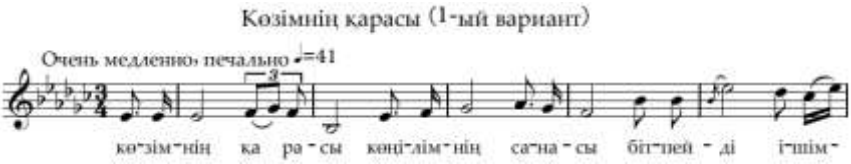
Не менее широко «Көзімнің қарасы» представлена в репертуаре музыкантов-инструменталистов. Существуют инструментальные версии песни для скрипки, альта, виолончели, фортепиано, различных духовых инструментов. Эти пьесы представляют самые разные жанровые разновидности – от простого переложения в новые исполнительские условия до свободных аранжировок фантазийного типа.

Цель настоящей статьи – рассмотреть особенности преломления песни Абая «Көзімнің қарасы» в педагогическом репертуаре для флейты, включающем несколько вариантов обработок этой песни. Материалом для изучения стали образцы, изначально созданные для других исполнительских условий, но адаптированные во флейтовом

репертуаре и широко востребованные в педагогическом процессе: обработка для голоса и фортепиано Л. Хамиди, фортепианная обработка А. Сагата, и две обработки для скрипки и фортепиано А. Бестыбаева и А. Бескембировой.

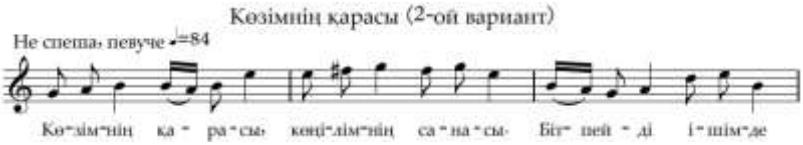
В исторической практике бытования песни «Көзімнің қарасы» сложилось мнение, что этот образец проникновенной абаевской лирики является выражением чувств любви автора к возлюбленной. Но, как свидетельствуют некоторые современные источники, песня создавалась примерно 1891 году и была посвящена любимому сыну поэта Абдрахману. Поэт возлагал большие надежды на своего творчески одаренного сына, но смерть забрала его в молодом возрасте, в 1985 году, когда ему было всего 27 лет. По мнению акына и журналиста Ыкыласа Ожайулы, эту песню Абай сочинил еще при его жизни [5].

В казахской устной культуре песня бытовала в пяти вариантах. Первый из них записан Л. Хамиди со слов певца Архама Искакова. Четыре варианта зафиксированы в сборнике Б. Ерзаковича «Айттым салем, Каламкас» [6]. Характер песни печальный, задумчивый, исполняется в очень медленном темпе и близок другой песне Абая «Қараңғы түнде тау қалқып». Этот вариант был использован в опере «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди в арии Абая в конце первого действия. А все остальные варианты мелодически близки и представляют собой незначительно отличающиеся друг от друга версии одного и того же напева.



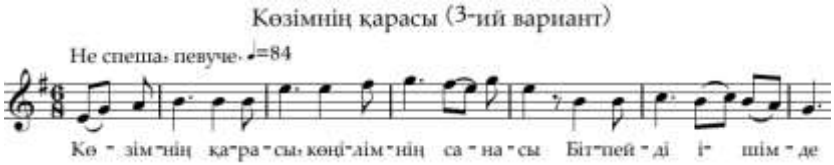
Пример 1

Второй вариант сообщил казахский певец, народный артист КазССР Жусипбек Елебеков. Песня записана в 1939 году в Алма-Ате Б. Ерзаковичем. Это всеми известный вариант песни, который исполняется наиболее часто и является объектом различных обработок у композиторов. Исполняется в гораздо более живом темпе, в сравнение с первым вариантом, мелодия более подвижная, и легко запоминается.



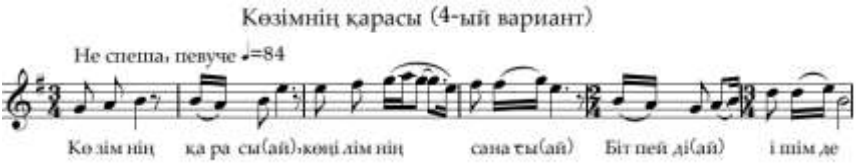
Пример 2

Третий вариант песни сообщил Сергазы Тамтеев в 1922 году в Оренбурге и был записан А. В. Затаевичем в размере 6/8, что придает ему вальсообразный характер. В этом плане вариант напоминает и предвосхищает песни Шамши Калдаякова.



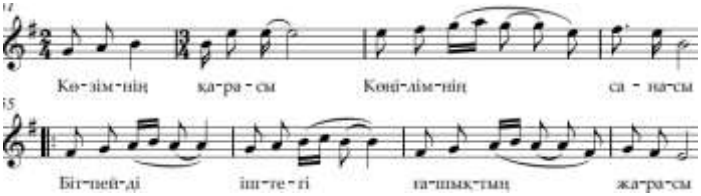
Пример 3

Четвертый вариант, представленный в книге Б. Ерзаковича, сообщила Макен Мухамеджанова. Он был расшифрован фольклористом К. Жузбасовым. Его характерная черта – остановки на окончаниях фраз, на последних нотах, за счет чего песня звучит еще более повествовательно и задумчиво. В остальном мелодия почти идентична со вторым и третьим вариантом песни.



Пример 4

Пятый вариант песни можно услышать в исполнении известного народного певца аркинской традиции Жусупбека Елебекова. Этот вариант не был нотирован, но дошел до нас в исполнении различных певцов, его последователей. В последний раз он прозвучал на концерте, приуроченном к 175-летию Абая, где его исполнил молодой казахстанский певец Ернар Садирбаев, больше известный под псевдонимом Амре. Это вариант имеет явное сходство с четвертым вариантом песни из сборника Б. Ерзаковича: распевание конца фраз, опевания, которые обогащают мелодию и дают больше возможностей для показа красоты голоса исполнителя.



Пример 5 – расшифровка автора

Во флейтовой исполнительской практике песня «Көзімнің қарасы» представлена в четырех обработках: Л. Хамиди, А. Сагата, А. Бестыбаева и А. Бескембировой. Как уже отмечалось, все они создавались изначально для других инструментов или голоса, но с течением времени прочно вошли во флейтовый репертуар. Обработки отличаются по жанру, форме, стилю и могут быть четко дифференцированы с точки зрения целевой аудитории.

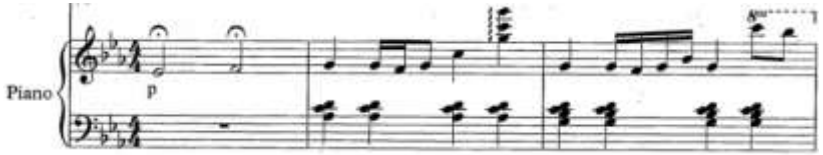
Обработки Л. Хамиди и А. Сагата подходят для первого года обучения, а с 4-5 года обучения, когда начинающий флейтист достаточно хорошо овладел нижним регистром флейты, можно приступить к исполнению варианта обработки А. Бестыбаева. Для исполнения на 5-ом и 6-ом году обучения подходит обработка А. Бескембировой, когда исполнитель уже достаточно подкован в техническом плане. То есть, здесь прослеживается большой потенциал песни, который отражен в ее исполнительских задачах. Рассмотрим подробнее варианты для более зрелого уровня флейтистов.

Обработка на песню «Көзімнің қарасы» А. Бестыбаева[6] названа обобщенно – «Песня Абая». Она вошла в сборник для флейты под редакцией Глебова В. А. В предисловии к сборнику редактор-составитель В. Глебов так отзывается о данной обработке: «…благодаря аранжировке Адиля Бестыбаева песня звучит свежо и выразительно. Для юных флейтистов в этой песне определенную сложность составляет нижний регистр и крупные музыкальные фразы, которые способствует развитию исполнительского дыхания» [7, с.].

Пьеса начинается с фортепианного вступления, где обыгрывается тема в импровизационном характере.

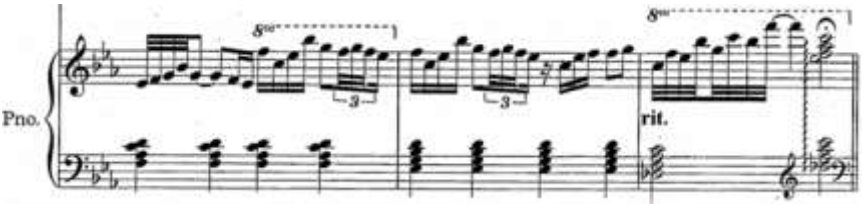
---

[6] Адиль Бестыбаев – современный казахстанский композитор, входит в первую десятку репертуарных имен мира духовой музыки. Является создателем ярко индивидуального композиторского стиля, основанного на синтезе народной казахской музыки, европейских средств выразительности с жанрами и формами казахской традиционной музыки, а также с элементами рока и джаза. Оркестровые сочинения А.Бестыбаева неоднократно исполнялись на Международных музыкальных фестивалях и конкурсах, в то числе на фестивале "Концерты на Родине". Одним из наиболее известных произведений композитора является оркестровое произведение "Азия дауысы" («Голос Азии»).



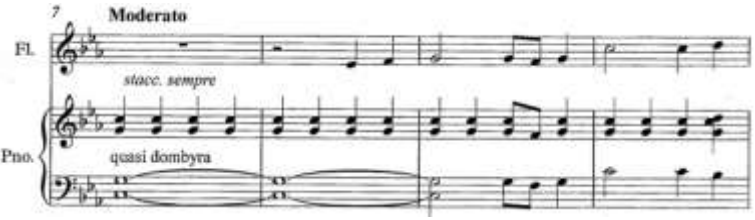
Пример 6

Мелодия напоминает наигрыши сыбызгы, в мажорной пентатонике, по которой строятся этнические мелодии многих народов.



Пример 7

На протяжении всего произведения мелодия в партии флейты без видоизменений излагается трижды, переходя с одной октавы на другую. В первом проведении аккомпанемент играется сухо, изображая игру на домбре.



Пример 8

Во втором проведении аккомпанемент дается с новым арпеджированным ритмическим рисунком, напоминающим переборы жетыгена.

Пример 9

В третьем проведении мелодия в партии флейты поднимается на октаву выше, произведение приближается к своей кульминации, в фортепианной фактуре мелодия дублируется аккордами, что создает впечатление звучания оркестрового *tutti*.

Пример 10

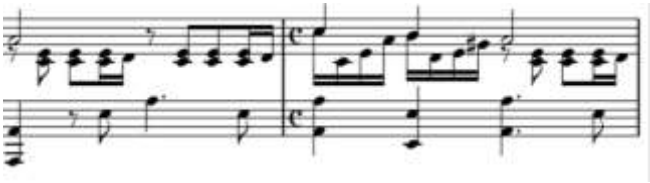
В пьесе «Песня Абая» использованы богатые возможности джазовой гармонии, придающей ей неповторимый колорит и вносящей новые краски во флейтовый национальный репертуар. В обработке тональность оригинала не меняется (*c moll*), исполнение произведения требует хорошего владения нижним регистром флейты.

Вариант обработки «Көзімнің қарасы»

Альи Бескембировой [7]для флейты ставит более сложные исполнительские задачи. Произведение начинается с небольшого вступления, тематически основанного на музыкальном материале мелодии песни.

Пример 11

Периодически возвращающийся остинатный ритмический рисунок на две восьмые и две шестнадцатые в партии фортепиано создают эффект домбрового звучания.

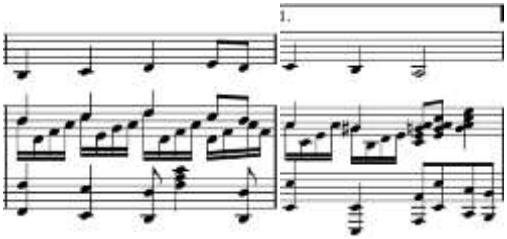


Пример 12

В произведение тема проводится трижды. В начале мелодия звучит в первой октаве, в нижнем регистре флейты. В силу ограничения нижнего регистра диапазона инструмента нотой «до» первой октавы, (на некоторых моделях флейт нотой «си» малой октавы), возникает невозможность исполнения следующих нот малой октавы. В связи с этим рекомендуется исполнять всё первое

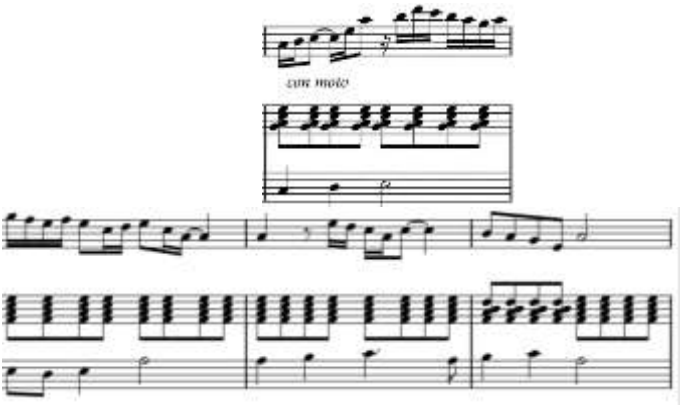
[7] Алья Калайдаровна Бескембирова – пианистка, член Союза Композиторов Казахстана, автор множества обработок казахской народной музыки для флейты, фортепиано и прочих инструментов. Её работы исполняются на различных конкурсах, а также активно внедряются в учебные программы.

проведение мелодии на октаву выше, то есть от «до» второй октавы.



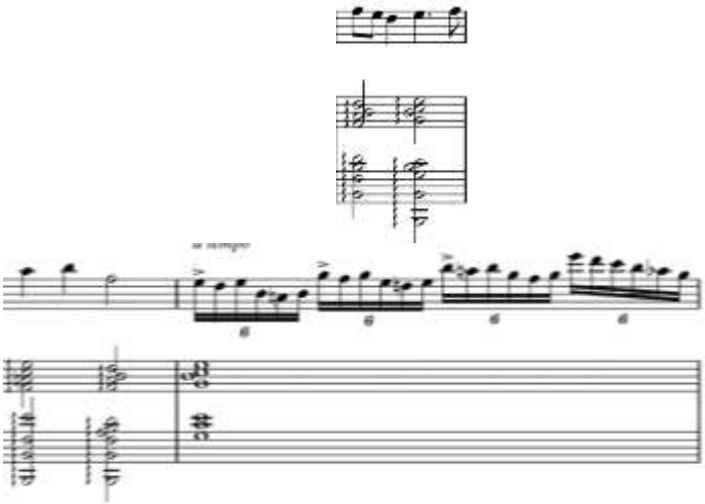
Пример 13

Во втором проведении мелодия звучит в басовой партии фортепиано, в большой октаве. В партии флейты идет обыгрывание мелодии шестнадцатыми и восьмыми.



Пример 14

В третьем проведении музыкальная мысль получает дальнейшее развитие, нарастает накал, тональность меняется на полтона выше. Мелодия излагается в партии фортепиано в плотной, тяжелой фактуре, а затем мелодия переходит в партию флейты. Исполнение секстолей технически сложно для начинающих флейтистов, и требует определенного уровня мастерства.



Пример 15

Наличие пяти бемолей, мелкие ритмические рисунки, необходимость более глубокого эмоционального развития приводят к тому, что это произведение может вызывать различные сложности при исполнении. Яркий концертный характер пьесы позволяет широко использовать ее в концертном и конкурсном репертуаре в качестве национального образца флейтовой музыки.

Подводя итоги, подчеркнем, что творческое наследие Абая Кунанбаева, созданное в XIX столетии, и по сей день актуально и востребовано в современной музыкальной практике. Обработки его песен занимают важное место в педагогическом процессе, часто звучат на концертных площадках. Песня «Көзімнің қарасы» является ярким примером адаптации абаевской песенной лирики к условиям инструментального исполнительства, свидетельством того, как удачно созданная обработка для голоса или инструмента может изменить исполнительские условия, продлив таким образом свою творческую жизнь. Все это, равно как и

предложенные современными исследователями новые трактовки содержания песни «Көзімнің қарасы», подчеркивают неисчерпаемость и ценность наследия великого казахского поэта и музыканта.

Список литературы

1. Японская певица исполнила песню «Көзімнің қарасы» // Turan Times [Электронный ресурс]. – 24.07.2020. – Режим доступа. – https://turantimes.kz/obschestvo/18121-japonskaja-pevica-ispolnila-pesnju-kzmn-arasy.html (дата обращения 05.10.2021).
2. «Көзімнің қарасы» в новом формате // YouTube [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – https://youtu.be/GbM_9jfLkFU (дата обращения 05.10.2021).
3. Ayben Ersoy – "Kozimnin Karasi / Көзімнің қарасы" (Abai Kunanbayev / Абай Құнанбайұлы) // YouTube [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – https://youtu.be/liBQXfLxyYQ (дата обращения 05.10.2021).
4. Грузинская группа Geo Folk Tour исполнила песню "Көзімнің қарасы" // Today,Kz [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – http://today.kz/news/muzyika/2017-06-12/744211-gruzinskaya-gruppa-geo-folk-tour-ispolnila-pesnyu-kzmn-arasyi/ (дата обращения 05.10.2021).
5. Ожайұлы Ы. Абайдың «Көзімнің қарасы» өлеңі Әбдірахманға арналған ба? // Massaget [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – https://massaget.kz/layfstayl/madeniet/music/42657/ (дата обращения 24.01.2021).
6. Ерзакович Б. Г. Абай. Кунанбаев. Айттым салем Каламкас. – Алма-Ата: Өнер, 1986.

7. Сборник пьес композиторов Казахстана для флейты и фортепиано. Выпуск 1 // редактор-составитель В.А. Глебов. – Алматы, 2017. – 68 с

Сведения об авторе:

Сатбаев Олжас **–** магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Абдрахман Гульнар Бахытовна, канд.иск., доцент ВАК, профессор кафедры «Музыковедения и композиции».

Автор туралы мәлімет:

Сәтбаев Олжас– Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Әбдірахман Гүлнар Бақытқызы, өнер ғылымдарының кандидаты, ЖАК доценті, «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры.

Алишер СЛЕЙМАНКУЛ
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты,
Алматы, Қазақстан

ВАЛТОРНА АСПАБЫНЫҢ ШЫҒУ ТАРИХЫ МЕН ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҮРЛЕМЕЛІ ЖӘНЕ ҰРМАЛЫ АСПАПТАР МЕКТЕБІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ

Аннотация

Мақалада валторна аспабының жеке музыкалық аспап ретінде тарихта пайда болуы, әр тарихи кезеңдерге байланысты аспаптың конструкциясы мен келбетінің даму сатысы, аспаптың дамуына әсер еткен және үлес қосқан факторлар мен аспап шеберлері, аспапты алғаш өз шығармаларына қосқан композиторлар жайында айтылады. Әр тарихи кезеңге байланысты аспаптың конструкциялық және композиторлардың өз шығармаларында қолдануына байланысты функциялық ролі айқындалып жазылған.

Қазақстандағы үрлемелі және ұрмалы аспаптар мектебінің қалыптасуы, музыкалық-педагогикалық мектептің хронологиялық тізімі құрылды. Оқыту барысында қолданылған білім беру методикасының негіздері көрсетілді. Отандық композиторлар шығармашылығының дамып, үрлемелі және ұрмалы аспаптарды өнер туындыларына қосып, музыкалық-педагогикалық процесстің дамуына тікелей септігін тигізгендігі сөз болды. Сонымен қатар, алғашқы үрлемелі және ұрмалы аспаптарды өз шығармаларына қосқан Қазақстандық композиторлар назарға алынды. Осы тақырыпты ашу барысында, валторна аспабы тарихи кезеңге, халықтың қажеттілігі мен сұранысына, композиторлардың шығармашылығының дамуына және тағы да басқа факторларға байланысты кешенді түрде дамығандығын түсінуімізге болады.

Тірек сөздер: Валторна аспабының шығу тарихы, үрлемелі және ұрмалы аспаптар мектебінің қалыптасуы, музыкалық-педагогикалық білім беру.

Аннотация

В настоящей статье освещаются вопросы появления валторны в истории мировой культуры как отдельного музыкального инструмента, изготовления его мастерами и факторов, повлиявших на его развитие,а также появления первых произведений для валторны в композиторском творчестве. В зависимости от каждого исторического периода определена конструктивная и функциональная роль инструмента, связанная с его использованием в композиторском творчестве.

Отдельно рассматривается вопрос формирования школы духовых и ударных инструментов в Казахстане, составлен хронологический список развития ее музыкально-педагогического направления. Описана методика, которая использовалась в процессе обучения. Автор акцентирует свое внимание на том, что включение духовых и ударных инструментов в творчество казахстанских композиторов напрямую способствовало развитию музыкально-педагогического процесса. В процессе ознакомления со статьей, можно понять, что валторна, как инструмент, развивалась комплексно: в зависимости от исторического периода, потребностей и запросов общества, развития творчества композиторов и других факторов.

Ключевые слова: История происхождения валторны, становление Казахстанской школы духовых и ударных инструментов, музыкально-педагогическое образование.

Abstract

This article tells about the appearance of the French horn instrument in world history as a separate musical instrument, about the stage of development of the design and appearance of

the instrument depending on each historical period, about the factors and masters of the instrument that contributed and influenced the development of the instrument, about the composers who first introduced the instrument into their works. Depending on each historical period, the constructive and functional role of the instrument associated with its use by composers in their works is determined.

Formation of a school of wind and percussion instruments in Kazakhstan, a chronological list of this musical and pedagogical school has been compiled. The teaching methodology that was used in the learning process is recorded.It was noted that the development of the creativity of Kazakhstani composers, the inclusion of wind and percussion instruments in creative works directly contributed to the development of the musical and pedagogical process. Kazakh composers who have included the first wind and percussion instruments in their works will also be named. Reading this topic, we can understand that the French horn instrument developed comprehensively depending on the historical period, the needs and demands of the population, the development of composers' creativity and other factors.

Keywords: The history of the origin of the french horn, the emergence of the Kazakhstan school of wind and percussion instruments, musical and pedagogical education.

Валторна – әлемдегі ең жарқын, әдемі әрі жұмбаққа толы музықалық аспаптардың бірі. Аспаптың атауы немістің «Waldhorn» – «орман кернейі» деген сөзінен шыққан. Органологтар талас-тартыстардың нәтижесінде аспаптың нақты дүниеге келген жылын немесе тіпті онжылдығын айта алмай, жұмбақ күйінде қалып отыр.

Валторна мыстан жасалынатын музыкалық үрлемелі аспап. Аспап құлаққа жағымды және әсем дыбысқа ие. Оның тарихы бірнеше мыңжылдықтан тұратын көне

дәуірден бастау алады.

Аспаптың көне дәуірдегі құрылымы аңдардың мүйіздерінен жасалған болса, жеке музыкалық аспап болып бөлініп шығуын осы мүйіздер тұқымдасы сигналдық және аңшылық (орман) болып бөлінуінен туындағанын атап кетсек болады. Олардың біріншісі қысқа, жануарлардың мүйіздерінен жасалған және музыкаға нашар бейімделген, қашықтықта хабарласуға мүмкіндік беретін 1-2 дыбыс шығарады. Бұл сигналды мүйіздер іс жүзінде дамымай қалған.Соғыс кездері Ежелгі Рим жауынгерлері сигнал беру үшін қоладан жасалған мүйіздерді қолданған. Әйгілі Рим қолбасшысы Александр Македонский аспапты тек сигнал беру мақсатында қолданып, оның жеке дамуына назар аудармаған [1].

Аңшылық немесе орман мүйіздері кең қоңыраумен, сақиналы металл магистральға ие болып, құрылымы дамып, музыкалық сипаттағы сигналдарды орындауға мүмкіншілігі артты. С. Левин атап өткендей, Англиядағы Ворчестер соборының хорларында мұндай аспаптардың оюлары XIV ғасырдың соңына жатады.

Марен Мерсенн 1636 жылы жарық көрген әйгілі «Гармония әлемі» еңбегінде аң аулау мүйізін «cor de chasse» немесе «trompe de chasse» – деп атап кетіп, ұзындығы 7 фут сақиналы түрде оралған құрал ретінде сипаттайды.

Көне валторна аспаптары бар әлемдегі ең ірі музыкалық аспаптардың мұражайлары, аспаптың архаикалық trompes de chasse-ден Люлли, Рамо, Госсек және Гайдн қолданған әр түрлі конфигурациядағы табиғи валторналардың тек әртүрлілігін ғана емес, сонымен қатар, XVII-XVIII ғасырларда Еуропаның әртүрлі бөліктерінде кең таралғандығын көрсетеді[2].

Валторна аспабының даму тарихының басталуын симфониялық оркестрде «аңшылық мүйіздер хорының» алғашқы пайда болуынан бастап қарастырған жөн. Тарихқа сүйенетін болсақ, оқиғаның нақты күні белгісіз, алайда

әртүрлі мәліметтер бойынша, бұл XVII ғасырдың ортасында пайда болған. Кейбір композиторлар орман атмосферасын ерекше қылып әсерлету үшін, өз шығармаларына төрт валторнадан тұратын ансамбль енгізген. Олардың ішінде композиторлар Ф.Кавалли (Италия 1602-1676ж.) және Ж. Б. Люллиді (Франция 1632-1687ж.) ерекше атап кетуге болады. Егер аңшылық мүйіз ең алдымен сигнал беру функциясын орындаған болса, оркестрлік валторна – музыкалық аспаптың сапасын айқындайды.

Алдағы елу жыл Дрезден валторна аспабының орындаушысы Антон Гампельдің жабық дыбыстар мен крондарды ойлап тапқанға дейін, валторна аспабындағы толық диатоникалы кларино техникасы жоғарғы регистрмен байланысты болған, яғни, бұл жерде табиғи дыбыстартың тәртібі рұқсат етілген. Осы кезеңдегі валторна аспабына фанфарлық және виртуоздық техника тән болды. Жаңа аспаптың потенциалын тез түсінген сол заманның жетекші композиторлары оған оркестрлік партиялар, камералық музыка және концерттер жаза бастады. Олардың ішінде А. Скарлатти, А. Вивальди, Г. Гендель және И. С. Бах сияқты алыптар болды.

Гампель ойлап тапқан жабық дыбыстар, валторна дыбысының сипатындағы көп нәрсені өзгертті. Айта кету керек, оларды қолдану оң қолдың нақты ептілігін қажет етті, осылайша орындаушының көзқарасына қарама-қарсы бағытын анықтады. Тембрдің сипаты қатты өзгерді, себебі дыбыстың естілуі орындаушыға қарағанда, тындаушыларға басқаша жеткізілді. Бұл аспаптың сипатына әсер еткен маңызды белгілердің бірі болды. Жабық дыбыстар тембрді қатты бұрмалады, себебі кейбір композиторлар бұл техникадан аулақ болса, қалғандары оны қолданудың басқа амалдарын тапқан. Алайда, әртүрлі шеберлер, мысалы, Ж. Ф. Галле замандастарына сүйенсек, тембрдің бұрмалануын жабық дыбыстарды минимумға дейін азайтты. Ол кезде хроматикалық валторна аспабын басқаша жасау

әрекеттері болған. Ауыспалы валторна аспаптың дыбыстық ноталарын қолдану мүмкіндіктерін кеңейтуге әкелді. Концерт кезінде бірнеше аспаптарға ие болу қажеттілігі болмады, өйткені шығарманы орындау кезінде бірнеше такт қалғанда дыбыс теңдігін тез өзгертуге болады. Сонымен, валторна аспабының ансамблі өзінің гармоникалық мүмкіндіктерін едәуір кеңейтті.

Вена классицизм және романтизм дәуірінің композиторлары шығармаларында қарапайым валторна аспабы қолданылды. Бұл аспап В. А. Моцарт пен Й. Гайднның шығармаларында белсенді қатысушысы және қарағайлы-үрлемелі аспаптар ансамблінде міндетті түрде пайдаланылған. Валторна аспабының дыбысында лирикалық тон пайда болады, бұл осы кезеңнің концерттерінен көрінеді. Л. В. Бетховен музыкасында батырлық сипат валторна аспабына тапсырыла бастайды, демек, мыстан жасалған үрлемелі аспаптың ерекшеліктері барған сайын айқындала берді.

Хроматикалық валторна бүкіл диапазонында біркелкі дыбысты шығара бастады. Көптеген композиторлар алғашында табиғи аспаптарды таңдаған болатын, алайда бұл табиғи аспаптарда орындаудың дамыған дәстүріне қарсы күрделі клапан механикасын біртіндеп жетілдіруге және енгізуге байланысты болды. Айта кету керек, дыбыстың сипаты ықшамдылықтың пайдасына өзгерді. Мұндай валторна аспабы романтизм кезеңінде кең тарады.

Романтизм – қызықты және бай тарихи дәуір. Романтизм шығармашылығының негізгі тақырыбы– нақты және фантастикалық, шындық пен арман арасындағы қақтығыс болды. Осылайша, романтиктер үшін сүйікті іс-әрекет музыка болды, бұл өнердің ең дерексіз түрі еді. Романтизм композиторлары ертегілік-фантастикалық бейнелерді сомдауда табысқа жетті: ұлттық фольклорға жиі жүгініп, музыка арқылы табиғатты жиі және егжей-тегжейлі сипаттады. Мұның бәрінде үрлемелі аспаптар үлкен рөл

атқарды. Оркестрде олар ішекті аспаптардың қасында өздерінің ерекше бояуларын көрсетті. Романтизм дәуірі аспаптарында қабылданған көптеген батыл шешімдер оларды жаңа тембр комбинациялары бойынша және көркемдік жағынан ашуға мүмкіндік берді. Дәл осы романтизм дәуірінде бүгінгі күнге дейін өзекті болып табылатын аспаптың сипаты дамыды.

Романтизм дәуірінің композиторлары – Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Р. Шуман, И. Брамс, Г. Берлиоз және т.б. композиторлар валторна аспабына арналған шығармалар жазған немесе оны оркестр шығармаларына қосқан[3].

Еліміздегі валторна аспабындағы орындаушылық шеберліктің дамуын жалпыотандық үрлемелі және ұрмалы аспаптар мектебінің қалыптасуының контекстінде қарастыруға болады. Атап айтсақ, Қазақстан кәсіби орындаушылық өнерінің негізін қалаған оқытушылар: В. Г. Добровольский, В. А. Сазонтов, П. Ф. Хомченко болды. Артынша, 1950-ші жылдары – А. Е. Мовш, П. В. Филатов кірді. У. Н. Юсупов, Т. Б. Мусурманкулов, А. Б. Бектаев; 1960-жылдары – Т. Г. Ткишев, Н. Х. Гизатуллин, Т. К. Нұралы, И. С. Садулов, Р. Н. Сабыров, Б. А. Аспандияров, А. П. Спирин, Ю. С. Клушкин, А. З. Димонт, И. И. Моок; 1970-жылдары – Т. М. Өзбеков, А. Ж. Тұяқбаев, Б. А. Амангелдиев, В. А. Книга және Я. Я. Қазиев; 1980-ші жылдары – К. А. Жумакенов, Е. К. Нұрғалиев, М. Ж. Утеов, Я. М. Ткаченко, Г. М. Геллер, С. Т. Салимов, Т. Ж. Исенов, Д. Н. Ремизов, Г. И. Исмаилов, К. М. Ахметов және А.А.Федянин; 1990-шы жылдары – А. Г. Денисов, Ж. Р. Армян, Б. Т. Әбдірашев, И. Ю. Шубин, Ю. П. Ликиев, С. А. Алишев, М. К. Бисенғалиев, Б. Т. Сатанбаев[4; 5].

Өз аспаптарын өте жоғары дәрежеде меңгереген өз ісінің шеберлері тек қана орындаушылықты емес, ұстаздық қызметті қатар алып жүріп, шәкірттерді тәрбиелеп, отандық аспапта орындаушылық мектебін қалыптастырды.

Үрлемелі және ұрмалы аспаптарда ойнауды үйрету әдістемесі мен жұмыс жүргізу тәсілі Қазақстан музыкалық-педагогикалық білім жүйесінің ажырамас бөлігі болып табылады. Үрлемелі және ұрмалы аспаптарда ойнау мәдениеті отандық музыкалық-педагогика ғылымында тамырын тереңге жая қоймағаны рас. Соған қарамастан, даму үдерісі бірден жолға түсіп, толағай табыстарға қол жеткізді. Орыстың озық ойлы ғұламаларының еңбектері мен орындаушылық мектебінен үлгі ала отырып, өз тұжырымдамасын жасады [6].

Еліміздің үрлемелі аспаптар орындаушылары Мәскеу және Ленинград консерваториясы профессорларының методикалық нұсқауларын негізге алды. Н. И. Платонов (флейта), И. Ф. Пушечников (гобой), С. В. Розанов, Б. А. Диков, А. А. Федотов, Генслер (кларнет), Р. П. Терехин (фагот), А. И. Усов, М. Н. Буяновский (валторна), А. М. Седракян (тромбон), Т. А. Докшицер (труба) сынды аспап шеберлерінің «Үйрену мектебі», «Хрестоматия» және тағы басқа педагог-музыканттардың еңбектерін сүзіп шығып, қажетке жаратты. Олардың бай тәжірибесі мен техникалық дағдыларын үйрене отырып, елдік болмысымызға сай орындаушылық мәнер қалыптастырып, қазақы бояу қосты. Халықтық нышан мен ұлттық сипатымызға сәйкес ерекшеліктермен көркейтті. Осы тұрғыда Қазақстандық композиторлардың шығармашылығының дамуымен үрлемелі аспаптардың өнер туындыларын дамыту процессі тікелей байланысқа ие болып, үрлемелі және ұрмалы аспаптарды өз шығармаларына қоса бастады. Алғашқы үрлемелі және ұрмалы аспаптарды өз шығармаларына қосқан Қазақстан композиторлары – Қ. Қожамияров, Л. Хамиди, А. Жұбанов, Е. Брусиловский, М. Төлебаев, Б. Байқадамов және т.б. басқалар болды. Аталған авторлардың әрқайсысы композиторлық мектептің ғана емес, республикадағы үрлемелі және ұрмалы аспаптарындағы орындаушылық

өнерінің дамуына septігін тигізді[4; 5].

Көзі тірісінде бүкілодақтық, халықаралық байқаулардың жеңімпазы атанған талантты музыканттар жеткен жетістіктері мен жинаған тәжірибелерімен бөлісіп, шәкірттерінің деңгейін көтерді. Бар жиған-тергендерін өнерлі өрендердің бойына сіңіруге тырысып, аманаттап қалдыруда.

Әдебиеттер тізімі

1. История валторны // https://toolsmusic.ru/duhovyie-muzyikalnyie-instrumentyi/istoriya-valtorna.html
2. Беленов Л.Д. «Партия валторны в контексте эволюции симфонической партитуры XVIII - XX веков». дис. доктор искусствоведения: 17.00.02 - Музыкальное искусство. Москва. 2005. 386 с.
3. Слейманкул А. «Роберт Шуманның «Адажио-Аллегро» және «Төрт валторнаға арналған Концертштюк» шығармаларының орындаушылық ерекшеліктері. Дипломдық жұмыс. – Алматы, 2021.
4. http://www.conservatoire.edu.kz/kz/structure/faculties/rmeli-zh-ne-rmaly-aspaptar-kafedrasy-.html
5. Мамутбаев С. «Қазақстандағы валторна мектебінің қалыптасуы: Б.Е.Кәрібаевтің ұстаздық жолы» // ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӨНЕР: ТАРИХ, ӘДІСТЕМЕ, ТӘЖІРИБЕ. Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 75-жылдық мерей тойын атап өтуде. – Алматы, 2019.
6. https://jubanov.kz/

Автор туралы мәлімет:

Алишер Слейманкул – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бултбаева Айзада Зейкеновна, доцент, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Сведения об авторе:

Алишер Слейманкул– магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бултбаева Айзада Зейкеновна, доцент, кандидат искусствоведения.

Лаззат СУЛЕЙМАНОВА
магистрант 1 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ШТРИХОВАЯ ТЕХНИКА КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ ДОМБРОВЫХ СТИЛЕЙ

Аннотация

В данной работе исполнительское искусство, в частности штриховая техника рассматривается как один из важных факторов формирования стилей домбровых школ. Мы предполагаем, что штриховые, аппликатурные и позиционные комплексы – *жестово-двигательный план* музыки – является таким же существенным показателем стилей наряду с такими сторонами как мелодика, ритмика, фактура и т.д. В этой связи изучение исполнительских традиций во всей их полноте, включая исполнительское искусство, представляется одной из главных задач этномузыкознания: исполнительство – это не просто средство воплощения и «реализации» кюев, а то ядро, которое порождает стилистическое разнообразие домбровых школ.

В современных условиях, когда обучение игры на домбре имеет академический и письменный характер – в целях сохранения особенностей традиционного исполнительства – стоит острая необходимость в сборе и описании существующих штрихов и приёмов игры. Это позволит создать терминологический аппарат, понятный и доступный каждому кюйши, что в итоге способствует владению и знанию стилистических особенностей кюев того или иного региона.Учитывая устный характер бытования кюев, считается вполне естественным, что существует огромное количество штрихов и приёмов игры. Это

разнообразие обусловлено мобильностью игровой техники на домбре, появлением новых приёмов игры и индивидуальных особенностей исполнения.

Ключевые слова: исполнительское искусство, домбровые исполнительские школы, штриховая техника.

Аннотация

Ұсынылып отырған жұмыста орындаушылық өнер және оның ішіндегі қағыстық техника – күйшілік мектептердің стильдік қалыптасуындағы маңызды факторы ретінде қарастырылған. Біздің ұйғаруымыз бойынша, қағыстық, аппликатуралық және позициялық құрылымдар, яғни, музыканың *қимыл-қозғалыстық* жүйесі аймақтық мектептердің стилистикалық айырмашылықтарының маңызды себебі болып табылады. Осы орайда, орындаушылық өнердің толыққанды зерттелуі – этномузыкатанудың басты міндеті екені айқын. Себебі, орындаушылық өнер – күйдің жүзеге асу құралы ғана емес, сол күйшілік мектептердің ерекшеліктерін тудыратын негіз болып табылады.

Қазіргі кезде күй тартуды үйрету академиялық және жазбаша түрде болғанынан , дәстүрлі орындаушылықты сақтау мақсатында қағыстар мен ойнау тәсілдерін жинақтап, саралау қажеттілігі туындап тұр. Бұл әрекеттің нәтижесінде, әртүрлі аймақтардың стилистикалық ерекшеліктерін қандай тәсілдерді қолдану арқылы жеткізу керек екенін әрбір күйші біліп, үйренетін терминдердің жинағын жасауға болады. Бұрында күйлердің ауызша тарағанына байланысты, қағыстар мен орындау тәсілдер түрлерінің өте көп болуы қалыпты жағдай екенін ұйғару қажет. Себебі, әр кезеңде, әр аймақта, әр түрлі күйшілердің орындау ерекшелігіне байланысты, домбырада ойнау тәсілдері де өзгеріп, жаңаланып отырған.

Тірек сөздер: орындаушылық өнер, күйшілік мектептер, қағыстық техника.

Abstract

In this paper the performing art, in particular the stroke technique, is considered as one of the important factors of formation of styles of dombra schools. We believe that touch, fingering and positional complexes, the so-called gesture-movement plane of music, are an important reason for stylistic differences between different regional schools. In this respect study of performing traditions in all their completeness is one of the main tasks of ethnomusicology. Because the performing is not just a means of embodiment and "realization" of cues but the core that generates stylistic variety of dombra schools.

In modern conditions, when teaching the dombra is of academic and written nature - in order to preserve the peculiarities of traditional performance - there is an urgent need to collect and describe the existing strokes and techniques of playing. This would allow creating a terminological apparatus understandable and accessible to every kyushi, which ultimately contributes to the possession and knowledge of the stylistic peculiarities of the kyuis of a particular region. Taking into account oral character of cues, it is considered quite natural that there is a great variety of strokes and playing techniques. This variety is caused by the mobility of playing technique on the dombra, the appearance of new methods of play and individual peculiarities of performance.

Keywords: performing arts, dombra performance schools, stroke technique.

Домбровая музыка относится к древним пластам казахской культуры, которая на протяжении многих веков была средоточием мировоззрения кочевого народа. В своем исконном виде она и сегодня существует прежде всего благодаря продолжающейся традиции исполнительства, которая является по сути единственной формой её реальной фиксации и передачи из поколения в поколения. В этой связи изучение исполнительских традиций во всей их

полноте представляется одной из главных задач этномузыкознания. При этом следует исходить из того, что искусство игры на домбре – это не просто средство воплощения и «реализации» кюев, а то ядро, которое во многом рождает стилистическое разнообразие домбровых школ.

Обратим внимание на то, что в самих названиях двух основных домбровых стилей – *төкпе* и *шертпе* – заложено деление по основному принципу исполнительства, то есть по способу игры. Известно, что эти стили внутри делятся на семь региональных школ: к стилю *шертпе* относятся – (Восточно-Казахстанская (Алтай), Центрально-Казахстанская (Арқа), Юго-Восточная (Жетісу), Южно-Казахстанская (Қаратау), а к *төкпе* – Сырдарьинская (Жиделі-Байсын), Западно-Казахстанская (Орда), Мангистауская (Түбек).

Однако мы считаем, что данное явление не терпит однозначных утверждений, которые подразумевает, будто исполнение кюев какой-либо школы характеризуются лишь одним штриховым приёмом и стилем игры. Это связано с тем, что исполнение даже одного кюя нередко требует использования разнообразных штриховых приемов, совокупностью которых и отличается та или иная домбровая школа. Подчеркнем, что некоторые приёмы игры могут одновременно иметь место в разных региональных школах.

Каждая из этих школ характеризуется индивидуальным стилем, который сформировался под воздействием внешних и внутренних факторов. Под *внешними факторами*, здесь подразумеваются ландшафтные условия, исторические события, межкультурные взаимовлияния, а под *внутренними факторами* – техника игры, способы исполнения, штриховые комплексы.

Исследователями уже целостно изучались внешние факторы, повлиявшие на становление стилевого своеобразия региональных традиций. Например, Г. Омарова считает, что

одним из многих причин возникающих различий в региональных школах являются этно-исторические процессы. «*Разнообразие природы и разнообразие хозяйственных укладов (земледелие, городские поселения, кочевничество) наложили отпечаток на культуру*», – пишет ученый [1, 57]. С этим нельзя не согласиться, ведь внешние условия жизни напрямую влияют на образ жизни человека, рода, народа. П. Шегебаев также отмечает, что – «*В силу различных историко-культурных причин<…>приобрели свои особые, специфические отличительные черты*» [2, 110].

В рамках данной статьи мы ставим гипотезу, в которой подразумевается, что *внутренние факторы влияют на формирование исполнительского стиля в большей степени, чем внешние.* Прежде всего мы бы хотели рассмотреть, какую роль играет само исполнительство и игровая техника в бесписьменной музыкальной культуре, которая отличается импровизационностью и во многих случаях анонимностью творчества, вариантностью бытования песен и кюев, особой цепкостью памяти носителей музыкальной культуры и многими другими качествами исполнителей.

Фактором закреплённости музыкального произведения в такой культуре, где отсутствовала нотная (в целом, письменная) фиксация, стала исполнительская техника. Она также явилась способом передачи кюев из поколения в поколение, от учителя к ученику. «*Во-первых, слухо-двигательные стереотипы, закреплённые в игровых (собственно исполнительских) комплексах оказываются основным способом фиксации и формой сохранения исполняемой музыки»,* - пишет об этом Кожабеков И.К.[3,7]. Сам инструмент, аппликатурные, позиционные и штриховые комплексы выполняли функцию«механизма» развития музыкальных средств и закрепления интонационного богатства всего музыкального наследия. По словам Калиева С. – этот «*механизм функционирования бесписьменной культуры предопределяет жизненность*

кюя»[4, 2].

Как в инструментальном, так и в вокальном искусстве исполнительская техника занимает исключительно значимое место. Ведь именно в реальном времени и воспроизведении можно слушать музыкальное произведение, можно предметно судить о нем. По этому поводу С. Елеманова пишет, что «*исполнение песни, как тип творческого воспроизведения, его стиль и манера исполнения, артикуляция – это материальная реализация вне которой устно-профессиональная песня как целое не существует*» [5, 74]. С таким же основанием сказанное можно отнести и к домбровому исполнительству поскольку как под «материальной реализацией», конечно же, предполагается сама техника исполнения. В домбровом исполнительском искусстве – это штриховой, аппликатурный и позиционный комплексы, так называемый *жестово-двигательный план* музыки (всего кюя), который зачастую остаётся без должного внимания.

Кюйши-домбрист слышит музыку в единстве слухового образа и исполнительского движения руки, и «через» свой инструмент. Он проецирует услышанное своим слухом в игровые движения, и наоборот – переносит игровой процесс в музыкальные образы. Мы предполагаем, что домбрист-исполнитель, слушая кюй, который он хочет запомнить, в первую очередь одновременно с звуковой (мелодической) стороной, концентрирует своё внимание на основных позиционных обыгрываниях и положениях руки на грифе, а также на штриховых приёмах. Это говорит о том, что домбровое искусство, а именно домбровое музыкальное мышление включает в себя как минимум три компонента – слуховой, зрительный и двигательный. Обратившись к исследованиям отечественных музыковедов, мы нашли подтверждение нашим словам в работе Утегалиевой С.И. «*Известно, что исполнители бесписьменной традиции обладают специфическим комплексом слуховых, зрительных*

и моторно-двигательных представлений, сложившихся в результате устного характера музицирования, особенностей инструментария, манеры исполнения, приемов игры и т.д. Все это определило и специфику их мышления» [6, 116].Таким образом, исполнительская техника, как внутренний фактор влияющий на становление исполнительского стиля, играет особую роль и в развитии домбровой музыкальной культуры, в целом.

В современных условиях, когда обучение игры на домбре имеет академический и письменный характер – в целях сохранения особенностей традиционного исполнительства – стоит острая необходимость в сборе и описании существующих штрихов и приёмов игры. Это позволит создать терминологический аппарат, понятный и доступный каждому кюйши, что в итоге способствует владению и знанию стилистических особенностей кюев того или иного региона.

Учитывая устную природу всей музыкальной культуры, в частности домбровой – можно считать нормой, что есть множество вариантов и видов одного и того же явления. Это касается и самих кюев, и различных приемов игры. Какой-либо штрих далеко не всегда имел общий для всех музыкантов название, а само его применение приобретало самые разные варианты и способы. Кюйши из разных регионов (иногда, разные кюйши из одной школы) воспроизводили тот или иной штрих по-своему. Видоизменённый штрих конечно же приобретал при этом новый смысл и значение. Это один случай, а в другом случае все могло происходить наоборот: под одним названием имелись ввиду по сути разные штрихи, другие способы игры или даже названия кюев.

В наше время, собиратели, исследователи, знатоки и сами исполнители домбровой музыки дают свои определения штрихам. Иногда они пересекаются и несут один и тот же смысл, а иногда они также, как и в устных

версиях разнятся в значениях. Например, «шертпе» имеет два основных значения: первое – стиль, традиция и школа, второе – способ игры.

Шертпе – **стиль** домбровой традиции Центрального и Восточного и Юго-Восточного Казахстана. Среди традиционных исполнителей и кюйши бытует мнение, что школа шертпе охватывает лишь регион Центрального Казахстана – Сарыарқа и в эту школу входят три региональные школы: **Жаңа-арқа –** школа во главе которого стоят Тоқа, Дайрабай, Сейфолла и другие; **Ақсу-Аюлы**, представителями которого являются Әбді, Қыздарбек, Мақаш, Итаяк, Сембек, Ә. Хасенов; **Тоқырауын (Ақтоғай)** – представляют именитые кюйши Әшімтай, Аққыз,М. Хамзин и другие [7, 16].

Төкпе – стиль домбровой традиции Западного Казахстана. Для кюев этого стиля характерно двухголосное изложение, полное и непрерывное звучание, буынная форма и игра размашистыми кистевыми штрихами.

Шертпе – как способ игры предполагает, в основном, пальцевую игру и перебирание звуков на струне. Данный способ в большей степени подходит для воспроизведения раздумий, философских размышлений и передачи певучести легкости звучания кюев данного стиля. Можно предположить, что «*шерту*» производное слово от *шер, шер тарқату*, что в переводе означает делиться мыслями, тоской и грустью, или похожим по смыслу выражением «*сыр шерту»* – делиться секретами и тайнами. В таком случае смысл выражения *шерту*, как способ воспроизведения звука, будет со значимым с понятием «размышление». Таким образом, есть основание считать, что обозначение «шертпе» раскрывает распевность, тягучесть, философичность кюев этой традиции.

В монографии А. Сейдимбека перечисляются такие виды шертпе: **дара шертіс**(*дара* – индивидуально, отдельно); **күрей шертіс** (*күреу* –грести); **көсіп шерту**(*көсу*

– черпать); **тебеген шертіс**(*тебеген* –брыкливый); **қымтап шертіс** (*қымтау* –прикрывать, укрывать) [8, 88]. Таким образом, штрих шертпе является одним из множества способов игры кюев этом стиле.

Рассмотрим распространенные способы игры кюев, которые представлены в различных источниках современного кюеведения. Штрих, встречающийся не только в традиции шертпе, но и в токпе – "**қара шертіс**" **(қара қағыс)**. Т. Асемкулов в статье «*Домбыраға тіл бітсе*» описывает как простой кистевой штрих шертпе вверх-вниз [9, 185-190]. Похожее определение штриха қара шертіс встречается почти во всех источниках. Следует, однако, заметить, что под этим общим названием могут скрываться разные приемы игры. Конкретные способы выполнения этого штриха у каждого исполнителя может отличаться по звучанию, особенностью постановки рук исполнителя, то есть тем, что невозможно отразить в нотных записях. Но возникающие отличия хорошо слышны в аудио записях и различимы на видео.

А. Тоқтаған в своей работе «Күй – Тәңірдің күбірі» прежде, чем переходить к творчеству кюйши Есбая и нотным записям, дает детальное описание народной терминологии. **Қара қағыс**, по определению автора – является самым распространенным и простым видом штриха [10, 20]. В народе бытует огромное множество видов и способов игры, основаных на «қара қағыс». За счет изменения ритмического рисунка, смещения динамических акцентов, сокращения времени движения правой руки, а также для придания определенной ритмической интонации и сцелью раскрытия смысла кюя – основной штрих видоизменятся. А. Тоқтаған отмечает, что самое важное отличие разновидностей данного штриха – в направлении ударов. Например, ПППП – постоянно вниз; VVVV – постоянно вверх; ПVПV – алма-кезек, то есть поочередно вверх-вниз. Это самые простые виды штриха «қара қағыс».

Автор также отмечает, что существуют и другие виды қара қағыс, но, к сожалению, их народные названия не сохранились [10, 20].

Ілме қағыс – один из основных видов шертпе. По Т. Асемкулову штрих имеет два способа исполнения: первое – исполняется первым пальцем в обратном направлении, то есть вверх. Поэтому иногда этот штрих несет образное название *теріс қағыс*; второе – попеременная игра на двух струнах по отдельности[9, 185-190]. Б. Сарыбаев в статье«Күй нотаға толық түссін»даёт свои определения данному штриху, но уже под другими названиями. **Ілме күй –** игра на одной струне способом цепления (щелкания) вторым пальцем[11]. Такое же определение было дано и в монографии А. Сейдимбека «Қазақтың күй өнері»под названием **дара ілме**[8, 88]. Здесь, также, нужно вторым пальцем правой руки зацепить струну.И еще одно определение данное Б. Сарыбаевым- **Сұқпа күй** – попеременное шертпе большим и первым пальцем.В фундаментальной работе А. Сейдимбека, в котором автор охватил историю кюя и в целом казахской музыки, сделал этнографические заметки и зафиксировал легенды кюев, биографии кюйши от древности до современности – можно встретить и другие виды ілме қағыс: **Санама ілме** – в зависимости от исполняемого кюя предполагает многократное повторение вышеупомянутого способа игры. **Қосақ ілме** – состоит из двух движений наперегонки, т.е. друг за другом вторым и третьим пальцами вверх [8, 88-89]. Автор книги «Күй – Тәңірдің күбірі» А. Тоқтаған считает, что ілме қағыс видоизмененный вариант орама қағыс и показывает это в следующих примерах и определениях: ПVV – орама қағыс, с помощью кистевых движений удар вниз исполняется указательным пальцем и два раза вверх большим пальцем. **Орама қағыс** – это игра одного удара вниз и нескольких ударов вверх, пишет Б. Сарыбаев не конкретизируя колличество ударов вверх, в отличие от

сказанного ранее. ПVṼ – ілме қағыс, также, как и орама қағыс исполняется с помощью кистевых движений указательным пальцем вниз, а вверх сначала большим, затем указательным пальцами друг за другом. Этот способ игры даёт изменение двух последних звуков и сокращает время движения руки. Описанный автором способ игры ілме қағыс предполагает кистевое движение и отличается от вышеперечисленных вариантов. Здесь нужно учитывать, что А. Тоқтаған в своей работе опирается на творчество кюйши Есбая, а приведенные в книге штрихи и приемы принадлежат западноказахстанской школе токпе.

Сүйреп ойнау – это «хромой» штрих, который исполняется простым ударом вниз и двумя ударами вверх большим, затем первым пальцем друг за другом. То есть нужно играть так, чтобы создавалось ощущение прихрамывания. Данный штрих является характерной чертой жанровой группы кюев Қамбархан, жетысуйской и синьцзянской (Шыңжаң) домбровой традиции – пишет Б. Муптекеев и даёт графическое обозначение этого штриха – ПW [12, 346].

Вызывает интерес, что штрих под таким же названием **сүйретпе қағыс** был описан в научно-исследовательской работе А. Жубанова «Ән күй сапары» [13, 136] как штрих, который широко использовался в творчестве кюйши Абыла. По словам автора, этот штрих даёт мощное динамическое развитие и нарастание, а особенно ярко это ощущается, когда отдельные (одинарные) звуки удваиваются. Определение данному штриху давал и А. Сейдимбек в своей монографии: **Сүйрете қағыс**– для получения звучания похожий на триоль или восьмой с двумя шестнадцатыми после удара вниз по струне приволочь вверх первый и второй пальцы друг за другом. Получается, что штрих сүйретпе қағыс сохранил свою характерность и способ игры как в жетысуйской традиции, так и западно-казахстанской традиции и является одним из не видоизменённых штрихов

домбровой традиции в целом.

Тұтып ойнау – такой способ игры, в котором исполнитель задерживает звук, закрывая струны ладонью. По словам автора Б. Муптекеева существует два способа игры тұтып ойнау: после удара вниз и вверх зажатием ладонью, а также левой рукой зажатием нижней струны при открытой верхней. Айтжан Тоқтаған в своей работе «Күй – Тәңірдің күбірі» привел ряд различных названий тұтпа қағыс – это **бөгеме қағыс, бұқтырма қағыс, іркіп қағыс.** Известно, что данный штрих является одной из характерных в творчестве Байжигита. Об этом писал Мухтар Мағауин в статье «Күй иесі Байжігіт» и там же он дает своё объяснение этому способу игры. **Тұтып алу** – держать, т.е. играть с задержанием звука, задерживать звук [14].

Жапта қымта күй – еще одна разновидность штриха тұтпа қағыс, но она по-разному трактуется у разных исследователей. Например, Б. Сарыбаев пишет, что этот штрих предполагает исполнение кюя только левой рукой, нажимом ладков после звучания открытой струны. Т. Асемкулов же, описывает этот штрих как тұтпа қағыс**,** т. е. нужно закрывать струны ладонью правой руки после удара пальцами. Акселеу Сейдимбеков тоже упоминает штрих **қымтап шертіс** (қымтау – прикрывать, укрывать), но к сожалению, без конкретного описания.

В статье Болата Сарыбаева можно встретить такой штрих, как **тіреп қағыс** и указывает, что после удара по струнам нужно прикладывать к ним правую руку. Но он не упоминает какую сторону руки нужно прикладывать к струнам, а струну можно зажать как ладонью, так и тыльной стороной пальцев правой руки. Судя по прямому переводу названия «*тіреп* – опираться» можно предположить, что скорее всего на струны опирались ногтями. Это даёт совершенной другой эффект, нежели закрытие струн ладонью – более сухое и резкое.

Нами были перечислены штрихи, которые чаще всего

встречаются в изданных трудах и имеют узнаваемый характер. Штрихи, которые будут описаны дальше, встречаются реже и чаще всего они приводятся без описания самого способа игры, нотного и графического обозначения.

Тырнама қағыс – штрих, который предполагает удар четырьмя пальцами с использованием силы для получения «царапающего» звука. Это определение мы нашли в статье Болата Сарыбаева и других упоминаний об этом штрихе больше не встретили. Но есть другие штрихи, которые по описанию схожи с тырнама қағыс, но известны под другим названием. Например, **күреп тарту** – способ игры четырьмя пальцами правой руки одновременно вниз. Такой способ в народе называют «*қазақы шертіс*», подчеркивая его «национальную характерность», – отмечает М. Ардаби в статье «Қытайдағы қазақтардың күйшілік өнері» [15, 78].

Следующие два штриха тоже имеют по два разных названия, но схожий способ игры. Первый вариант по определению Ахмета Жубанова называется **сипай қағыс**. Это штрих, исполняется легким касанием пальцев на струны. Второй же вариант встречается в работе Болата Сарыбаева: **шашырама қағыс** – играть легко, едва касаясь струн четырьмя пальцами.

Есть несколько штрихов, которые несут в себе «хореографическое» значение – это **иілме қағыс**, чтобы сыграть её нужно двигать всю руку вихревыми движениями над декой и грифом. **Шұбыртпа қағыс** – размахивать пятью пальцами вверх и вниз (возможно, слегка небрежно). **Тентек қағыс** – широко-округлый штрих традиции Курмангазы, развитию которого посодействовала Дина. **Табандату** – кюйши использует раскрытую ладонь правой руки и играет, размахивая ею над декой. Предполагаем, что в этих штрихах больше чем в других играет важную роль перфоманс, т.е. создающееся ими зримое представление о характере звука. Обычно, такие штрихи исполняли во время тартысов для того, чтобы восхитить слушателей и одержать победу над

соперником.

Стоит перечислить штрихи, названия которых сохранились в публикациях, но не имеют объяснений каким способом они исполняются или недостаточно конкретизированы, чтобы понять, как их играть. Так, в статье Б. Сарыбаева «Күй нотаға толық түссін» упоминаются такие штрихи: **саулама қағыс** – штрих, в котором удар вниз делается четырьмя пальцами, а вверх пятью пальцами; **шәлдіріш қағыс** – играть вниз два раза четырьмя пальцами, а вверх сначала пятью пальцами, затем указательным пальцем руки; **шалу қағыс** – играть всей рукой вверх; **біркелкі қағыс** – играть лишь в одной области струн;**шапқын немесе толқындама қағыс** – играть несколько раз вверх большим пальцем. В этих объяснениях хоть и указаны пальцы или направление ударов, остается непонятным характер и звучание штриха. Также в статье Б. Сарыбаева было перечислено без разъяснения несколько названий штрихов: **Дікең қағыс; Ұрлық қағыс; Науша қағыс; Сілкіп қағу; Жалап қағу; Түйдек қағыс.**

В книге А. Тоқтаған, в которой имеются очень подробные описания некоторых штрихов, также есть лишь перечисленные названия: **Нақты қағыс;Бүгілме қағыс; Абыл қағыс; Адай қағыс; Маңғыстау қағысы; Бапас қағыс; Жалаң қағыс; Мүкі қағыс; Ақсақ қағыс;Өкше қағыс; Қақпалы қағыс (Қақпалы науайы); Шәлдіріш қағыс (Шәлдіріш Ақжелең)** [10, 20].

А. Сейдимбеков в монографии описал следующие штрихи лишь по направлению ударов. Таким образом, мы не имеем представление о характере звучание этих штрихов. **Кезек қағу** – предполагает поперемменные удары вверх-вниз по струне первым и вторым пальцами; **Қосақ серпу** – двойные удары вверх-вниз по струне первым и вторым пальцами; **Сыңар қосақ** – двойной удар вверх по струне первым пальцем сопроваждается одним ударом вниз вторым пальцем.

Здесь обязательно стоит отметить работу А. Токтагана «Күй тәңірдің күбірі» в которой автор дал большой список названий штрихов, к сожалению без описания. Некоторые их них были описаны другими авторами и могут повторяться, но есть и совсем новые названия, которые встречаются впервые. **Нақты қағыс** (нақты – точный, конкретный); **Ілме қағыс** (ілу – зацепить, подцепить); **Тұтпа қағыс** (тұту – задерживать, держать); **Бөгеме қағыс** (бөгеу – препятствовать); **Бұқтырма қағыс** (бұқтыру – глушить, заглушить); **Бүгілме қағыс** (бүгілме – извив, извилина); **Абыл қағыс** (Абыл – кюйши Мангистауской области); **Маңғыстау қағыс** (Маңғыстау – область на Юго-Западе Казахстана); **Бапас қағыс** (Бапас – имя данное Даулеткерею его учениками, означает «отец»); **Жалаң қағыс** (жалаң - один, одинарный); **Мүкіс қағыс** (мүкіс – дефект, изъян); **Ақсақ қағыс** (ақсақ – хромой); **Іркіп қағыс** (ірку – задерживать, тормозить); **Өкше қағыс** (өкше – пятка, пята); **Қара қағыс** (қара – простой); **Қақпалы қағыс** (қақпа – ворота, также лицевая сторона домбры, қағу – вбивать); **Шәлдіріш қағыс** [10, 21].

Теперь, когда мы остановились на штрихах, которые были найдены в источниках, с целью их идентификации и группировки, предлагаем их классификацию. Для начала, хотим привести пример классификации Айтжана Тоқтаған, который был представлен в его книге. Автор поделил штрихи на группы по способу игры и по характеру:

1. Ілме қағыс: Абыл қағыс, Сүйретпе қағыс, Сүйрете қағыс, Ілме қағыс.

2. Тұтпа қағыс: Бұқтырма қағыс, Бөгеме қағыс, Тіреп қағыс, Іркіп қағыс, Тұтпа қағыс.

3. Төре қағыс: Бапас қағыс, Науша қағыс, Төре қағыс.

4. Маңғыстау қағыс: Адай қағыс, Маңғыстау қағыс.

5. Шапқын қағыс: Шапқын қағыс, Толқындама қағыс.

6. Қара қағыс: Біркелкі қағыс, Алма-кезек қағыс, Қара қағыс, Орама қағыс.

7. Сипай қағыс: Жалаң қағыс, Сипай қағыс, Мүкі қағыс.

Автор отмечает, что другие штрихи невозможно сгруппировать из-за отсутствия среди них общих черт.

Наша классификация была сделана на основе вышеперечисленных описаний штрихов из источников, авторами которых являются А. Жубанов, Б. Сарыбаев, А. Сейдимбеков, Б. Муптекеев, М. Мағауин, Б. Муптекеев, А. Тоқтаған, М. Ардаби. Во избежание ошибочных выводов в список включены лишь те штрихи, которые были описаны самими авторами достаточно детально и конкретно. Предложенные нами группы формируются по признаку характера игрового движения сопровождающего тот или иной штрих. Основным показателем является двигательный компонент исполнительской артикуляции – то, что можно назвать исполнительским жестом.

Первая группа – **кистевые штрихи (білектік қағыстар).** В игре учавствует кистевая область и не менее четырех пальцев правой руки. Кистевые штрихи зачастую используются в кюях с мелким ритмическим рисунком, быстрым темпом и полным, непрерывным звучанием.

Вторая группа – штрихи в которых участвуют движения **локтя и плеч (шынтақ және иық қозғалысы арқылы жүзеге асатын қағыстар).** В игре учавствует вся область руки начиная от локтя или от плеч. Локтевые и плечевые штрихи встречаются в некоторых частях кюев, где нужно выделить и акцентировать какой-то мотив.

Третья группа – **пальцевые штрихи (саусақтық қағыстар).** В игре участвуют отдельные пльцы, не более трех. Пальцевые штрихи в основномвстречаются в кюях традиции шертпе. Кюи исполняющиеся такими штрихами обычно мелодичны, отличаются мягким звучанием, не быстрым темпом и со «свободным», часто утонченным ритмом.

	Кистевые штрихи	Локтевые и плечевые штрихи	Пальцевые штрихи
	Орама қағыс	Иілме қағыс	Шұбыртпа қағыс
	Ілме қағыс в кюях западной традиции	Шалу қағыс	Сипай қағыс
	Сүйретпе қағыс	Тебеген қағыс, тепкілей тарту	Ілме қағыс
	Алма-кезек қағыс	Күреп тарту	Шашырамақағыс
	Тұтпа қағыс		Шәлдіріш қағыс
	Жап та қымта		Шапқын,толқындама қағыс
	Табандату		Кезек қағу
	Қара шертіс		Қосақ серпу
	Тырнама қағыс		Сыңар қосақ
0	Теріс қағыс		Дара, таза шертіс
1	Түйдек қағыс		Қосақ ілме
2	Саулама қағыс		Теріп ойнау

Предложенная классификация штрихов по признаку игрового движения ещё нуждается в расширении и доработке, но мы считаем, что такая группировка повлияет на развитие жесто-двигательного восприятия домбристов. Кожабеков И.К. отмечает, что «*с активизацией психо-моторного способа фиксации музыки, вновь откроется пространство, для импровизационности, для порождения обновленного «текста-варианта» произведений, одним*

словом, для творчества устного типа. Исполнители, как и традиционные музыканты смогут стать в прямом смысле со-творцами песен и кюев. Все это можно будет возродить в классах обучения молодых музыкантов» [3,10]. Штриховая техника является неотъемлемой частью исполнительского искусства и домбровых стилей в целом. Поэтому, сбор народных названий штрихов, расшифровка и описание этих приёмов может способствовать сохранению и развитию традиционного исполнительства на домбре.

Помимо штрихов правой руки существует огромное количество других приёмов игры, «хореографических» элементов, способы перестановки пальцев левой руки на грифе и позиций, которые нуждаются в структурировании. Это огромное разнообразие исполнительских приёмов обусловлено самыми разными факторами и объясняется тем, что искусство игры на домбре – живой процесс, имеющий мобильный характер. Вкусовые предпочтения, вкладываемый в кюй смысл, который не задан окончательно и входит в область творческой инициативы кюйши – все это позволяло создавать характерные комплексы штрихов и приёмов игры, что повлияло на становление стилистических особенностей локальных домбровых школ. Так появлялись стилевые особенности на разных уровнях – собственно исполнительской техники, стилевых проявлений региональных школ, индивидуальных стилей выдающихся представителей домбрового искусства. Изучение этих факторов (техника игры, способы исполнения, штриховые комплексы) исполнительского искусства – позволит определить и дать полную, комплексную характеристику региональных стилей домбровой музыки.

Список литературы

1. Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Монография. – Алматы, 2018. – 372с.

2. Шегебаев П. Кюи-шертпе: стилевые черты // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель: Межвузовский сборник научных трудов. – Астана: ЕГУ им. Л. Н. Гумилева, 2001. – сс. 110-116.
3. Кожабеков И.К. Сохранение музыкальных традиций и обучение музыкантов по специальностям народные инструменты и народное пение как проблема // Материалы Республиканской научно-практической конференции «Традиционное искусство: история и современность» посвященной 30-летию Независимости Республики Казахстан, пятилетнему юбилею Республиканского конкурса исполнителей на казахских народных инструментах «Көшпенділер әуені». – Алматы. 2021
4. Калиев С. С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши: Автореферат дисс. … канд. иск. – Алматы, 1996
5. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. Генезис и семантика. – Алматы: Дайк-пресс, 2000.
6. Утегалиева С. О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции// Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сб. статей и материалов в 2-х ч. М., 1987. Ч. 1.
7. Жүзбай Ж. Шертпекүйдіңтөртмектебі. Зерттеулер және күйлер жинагы. /Күйлерді нотага түсірген – Жүзбай Жанғали Әлімханұлы - Астана: “Сарыарка” ВҮ, 2009, - 116 бет.
8. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана 2002. – 832 бет
9. Асемкулов Т. «Домбыраға тіл бітсе», «Жұлдыз» журналы, 1989, №5 (URL:https://adyrna.kz/post/2301)
10. Тоқтаған А.Е. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1996. – 2008 бет.

11. Сарыбаев Б. «Күй нотаға толық түссін» - «Жалын», №1, 1981
12. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. – Алматы: Өнер, 1998. 352 б.
13. Жұбанов А.Қ. Ән-күй сапары. – Алматы, Ғылым, 1979. – 424-433 б.
14. Мағауин М. Күй иесі Байжігіт. - Жұлдыз журналы. 1976, № 9.
15. Ардаби М.. Қытайдағы қазақтардың күйшілік өнері (күйлерді орындау өнері) – Central Asian Journal of Art Studies 2 (02) 2016

Сведения об авторе:

Сулейманова Лаззат – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Кожабеков Ильяс Кененбаевич, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, канд.иск.

Автор туралы мәлімет:

Сулейманова Лаззат – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Қожабеков Ілияс Кененбайұлы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Ильяс ТУРСЫНБЕК
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

КЮИ – «ПОРТРЕТЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ ТАТТИМБЕТА

Аннотация

Ұсынылған мақала Арқа күйшілік мектебінің негізін қалаушыларының бірі – Тәттімбет Қазанғапұлының (1815 – 1862) «портреттік» (теріс бұраудағы) күйлерін зерттеуге арналады. Тәттімбет мұрасында сақталған теріс бұраудағы 14 күй ішінде атақты тұлғаларға, күйшінің замандастарына арналған «портретті» күйлері, атап айтқанда, «Алшағыр» күйі (Қазақ батырының есімі), «Бес төре» (1,2 нұсқа), «Азамат Қожа» ерекше орын алады.

Мақаланың мақсаты – жоғарыда айтылған күйлердің музыкалы-стильдік ерекшеліктерін анықтау. Ол мақсатқа жету үшін: күйлердің тақырыбын (1), композициялық құрылымын (2), ырғағы пен өлшемін (3) және ладты-интонациялық ерекшіліктерін анықтау секілді міндеттер қойылады.

Зерттеу жұмысында автор кешенді, салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі-этнофониялық (И.Мациевский) әдістерге сүйенеді; жалпы халық аспаптық музыкасы, оның ішінде қазақтың домбыра музыкасы туралы ғылыми әдебиеттерді қолданып, олардың ішінде басты назар Тәттімбеттің күйлеріне арналған ғылыми зерттеулерге аударылады. Музыкалық материал (Б. Ысқақов, А.Тоқтаған) күй жинақтарынан алынған. Ұсынылған еңбекте проф. С.Өтеғалиеваның домбыра күйлерінің талдау әдістемесі қолданылған.

Тірек сөздер: шертпе күйлер, домбыра, Тәттімбет, талдау, методика, теріс бұрау.

Аннотация

Данная статья посвящена изучению «портретных» (в квинтовом строе) кюев Таттимбета Казангапулы (1817-1862), одного из основоположников Аркинской домбровой школы в центральном, восточном Казахстане. В его творчестве сохранилось около 14 кюев в квинтовом строе. Особое место занимают кюи-«портреты», посвященные известным личностям, современникам кюйши. Среди них кюи «Алшагыр» (Имя казахского батыра), «Бес торе» (1,2 вар.), «Азамат кожа».

Цель статьи – выявление музыкально-стилевых особенностей вышеназванных пьес. Поставлены следующие задачи: осуществить музыкально-стилевой анализ кюев, определив их тематику (1), композиционное строение (2), метроритмические (3) и ладо-интонационные особенности (4).

Автор опирается на комплексный подход, использует сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И.Мациевский) методы; привлекает научную литературу по народной инструментальной музыке в целом, и казахской домбровой, в частности. В центре внимания – научные изыскания, посвященные кюям Таттимбета. Музыкальный материал заимствован из сборников кюев (Б. Искаков, А.Токтаган). В работе используется методика анализа домбровых кюев, разработанная проф. С.Утегалиевой.

Ключевые слова: кюи шертпе, домбыра, Таттимбет, анализ, методика, квинтовый строй.

Abstract

This article is devoted to the study of the "portrait" (in thefifth order) kuyis of Tattimbet Kazangapuly (1817-1862), who is one of the founders of the ArkaDombra school in Central, Eastern Kazakhstan. In his creativity, about 13 pieces in the fifth tuning have been preserved. A special place is occupied by kuyis "portraits" dedicated to famous personalities, contemporaries of

kuyishi. Famous among them are kuyis "Alshagyr" (The name of Kazakh batyr), "Bes Tore" (1,2 var.), "Azamat kozha").

The purpose of the article is to identify the musical and stylistic features of these pieces. The following tasks are set: to make a musical and stylistic analysis of the kuyis, determining their subject matter (1), compositional structure (2), metro-rhythmic (3) and modal-intonation features (4).

The author relies on an integrated approach, uses comparative-typological, comparative-historical, as well as system-ethnophonic (I. Matsievsky) methods; attracts scientific literature on folk instrumental music in general, and Kazakh dombra music in particular. The focus is on scientific research on the kyuis of Tattimbet. The musical material is borrowed from collections of kyuis (B. Iskakov, A. Toktagan). The work uses the method of analysis of dombra kuyis, developed by prof. S.Utegaliyeva.

Keywords: shertpe kuyis, Dombra, Tattimbet, analysis, methodology, fifth tuning.

Статья посвящена исследованию «портретных» кюев Таттимбета Казангапулы (1817-1862), созданных в квинтовом строе. Таттимбет – один из основоположников Аркинской домбровой школы, ведущей в центральном и восточном регионах Казахстана. Она связана с традициями шертпе-кюев (название указывает на приемы звукоизвлечения на домбре – *шертіп тарту* – игра щипком)[7, 54].Обычно квинтовый (старинный) строй показателен для народных пьес, используется в обрисовке образов природы, птиц и животных. В творчестве кюйши встречаются кюи в этой настройке, посвященные образам современников. По своему характеру, новой трактовке образов и интересным стилевым находкам они представляют особый интерес и пока не рассматривались в казахстанском этномузыкознании.

Среди 14 квинтовых кюев: «Акку» («Лебедь»), «Се-

киртпе», «Бозайгыр» (кличка лошади), «Бозайгырдын зары» («Плач Бозайгыра»), «Былкылдак» (2-й вар.), «Сары камыс» («Желтый тростник»), «Мыржык» (название горы) и др., важное место занимают кюи «Алшагыр» (Имя казахского батыра), «Бес торе» («Пять торе») (1,2 вар.), «Азамат кожа».

Цель нашей работы – выявление музыкально-стилевых особенностей кюев Таттимбета в квинтовом строе, посвященных образам современников. Для ее (цели) достижения были поставлены следующие задачи: осуществить музыкально-стилевой анализ кюев «Бес Торе», «Алшагыр», «Азамат Кожа», определив тематику кюев (1), их композиционное строение (2), метроритмические и ладо-интонационные особенности (3,4)

В статье автор опирается на научные труды, связанные сметодологией изучения народной инструментальной музыки (К.Квитка, В.Беляев, И.Мациевский,) в целом, иказахской домбровой (А.Затаевич, А. Жубанов, Н. Тифтикиди, П. Аравин, А. Мухамбетова, С.Утегалиева, П. Шегебаев, Г. Омарова), в частности. В центре внимания – научные изыскания, посвященные домбровой традиции шертпе (У.Бекенов, С.Калиев, Б. Казгулов), в том числе кюям Таттмбета (Т.Асемкулов, А.Сейдимбек, М.Гамарник). Музыкальный материал заимствован из сборников кюев (Б. Искаков, А. Токтаган).

Всесторонне исследование творчества Таттимбета предполагает обращение к комплексномуподходу, сравнительно-типологическому, сравнительно-историческому, а также системно-этнофоническому (И.Мациевский) методам.

Нами использованаметодики анализа домбровых кюев, разработанная проф. С.Утегалиевой в специальном одноименом курсе для студентов и магистрантов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы.

Обратимся к вышеназванным образцам. Кюй **«Бес торе»** известен в 2-х вариантах. Первый исполняется

Абикеном Хасеновым, второй – Магауя Хамзиным. Оба музыканта – лучшие представители и последователи домбровой школы Таттимбета. Рассматриваемые варианты кюя несколько различаются между собой. Второй – наиболее сложный и развитый. В нем ярко проявились мастерство и выдающиеся импровизаторские способности М.Хамзина [14, 414].

Тематика кюя. Существует несколько вариантов создания кюя "Бес торе". Согласно одному из них пьеса возникла в сложное для казахской Степи время. В период принятия Русским царем Устава о сибирских казахах (1822 г.), внутри казахских племен начался бунт. Чтобы его оставносить пятерым видным султанам Среднего жуза было поручено провести соответствующую работу по объединению народа. Этому единству и посвящен кюй «Бес торе» [10, 414].

Согласно другой версии: Однажды Таттимбет вместе с Чингизом Валихановым, Мусой Шормановым, Ибраем Жайыкбаевым, Кунанбаем Ускембаевым, Ерденом Сандыбаевым (в степи их называли «пятеро султанов») [5, 11], а также другими биями и торе отправились в Омск на большой совет. По дороге кюйши наблюдал, как далеки были эти люди от интересов и нужд своего народа. Желая выразить накипевшие в груди чувства, Таттимбет сочинил кюй «Бес торе» [3, 34].

Композиционное строение. Если в первом варианте кюя наблюдаются черты *фрагментарной* (с элементами репризы) (**А-В-С-D-Е-А1-К-**закл. раздел), то во втором – *вариантно-строфической* (**А-В-С-В1-D-В2-Е-К-**закл. раздел) формы. Обычно кюи в квинтовом строе имеют особую форму, в которой разные разделы (нередко интонационно различные) чередуются между собой. Они традиционно связаны со звукоподражаниями особенно в кюях, посвященных образам птиц и животных.

В данном образце, по сведениям народных

музыкантов, Таттитимбету удалось дать яркую музыкальную характеристику каждому торе (представители степной власти), воспроизвести особенности их речи и поведения. В этой связи кюйши использует разные мотивы с определенными видами ритмических рисунков, тембро-регистровый контраст (мелодии звучат в разных регистрах), в двух- и одноголосном изложении.

В *первом варианте* кюя в каждом разделеимеется свой основной интонационно-ритмический комплекс (ОИРК – термин С.Утегалиевой), разнообразный по своему содержанию [13, 277]. Он состоит из многократно повторяющихся или вариантно изменяющихся мотивов. Используется преимущественно верхний регистр. Связующую функцию между разделами выполняют основные тоны открытых струн (***c-g***).

Во *втором варианте* кюя некоторые разделыповторяются в измененном виде. В интонационном плане оба варианта несколько различаются. Сохраняются связующие переходы с залигованной октавой на флажолетном звуке (***g1***), а также раздел **D** из первого варианта с танцевальным повторяющимся мотивом. Во втором варианте он появляется как раздел **E**. Кроме того, здесь наряду с верхним, используется средний и нижний регистры. Музыкальный материал раздела **B**, его вариантные изменения имеют конструктивное значение в скреплении всей композиции кюя.

Метро-ритмические особенности. Для обоих вариантов кюя характерна метрическая переменность. В одном случае используются размеры – 4/4, 5/4, 3/4, 2/4, а также 5/8, в другом – 2/4, 3/4, 4/4 и 3/8, 5/8. Если в первом варианте кюя метр меняется внутри каждого рездела, то во втором – на их стыке, между ними, в результате – в каждом разделе – преобладает определенная метрическая сетка. Выбор размера связан и с регистровым положением мелодий. В нижнем регистре используется размер 3/8, 5/8,

преобладает более гибкая метроритмическая сетка.

Оба варианта кюя звучат в подвижном темпе. Вместе с тем, внутри кюя имеются темповые сдвиги как между разделами, так и внутри них. В первом варианте используются более долгие длительности: наряду с восьмыми и шестнадцатыми, встречаются половинные, четверти. Показательны пунктирный, триольный ритмические рисунки. Поскольку в каждом разделе используется свой ОИРК, характерны и соответствующие ритмические рисунки. Пунктирный ритм придает одной из мелодий маршевый характер, а использование триолей и движение восьмыми привносит в звучаниекюя речитативно-декламационное начало.

Второй вариант кюя в метроритмическом плане более разнообразный. Так равномерное движение (четыре шестнадцатые и две восьмые) можно найти не только в разделе **А**, но и в **В, В1, В2**, что также придает кюю ритмическое единство. В то же варемя в разделе **С** встречаются синкопы, размер меняется в каждом такте, что придает ОИРК совсем другой характер. В разделе **Е** используется симметричный ритмический рисунок (восьмая – четыре шестнадцатые-восьмая). Этот ритмический рисунок вместе с последующей остановкой на четвертной свидетельствует о преобладании ритма суммирования. В заключительном разделе (К) используются обратный пунктирный ритм, триоли шестнадцатыми, что вносит в звучание кюя более виртуозный импровизационный характер.

Ладо-интонационные свойства. Ввиду специфики казахской домбровой музыки, находящейся на пересечении вертикальных и горизонтальных интонационных связей, ладовые особенности рассматриваются в двух аспектах [13, 328-329]. В вертикальном срезе в начале или концовке каждого раздела возникают двухголосные ладовые опоры, которые являются определяющими и составляют основу

модально-композиционного процесса. В то же время внутри разделов образуются фрагменты определенных звукорядов (горизонталь), которые также подлежат изучению.

Формирование ладовых опор в квинтовых кюях, в том числе и в рассматриваемых образцах, связано с натурально-обертоновым рядом [1, 106], [13, 297]. Так, если генеральной опорой служат основные тоны открытых струн (***c-g***), то внутри построений встречаются основные и временные опоры, такие как ***c-g¹*** (первый обертон от тона струны ***g***), реже опора ***c-c¹***(возникающая как первый обертон от тона ***c***). В обоих вариантах кюя доминируют опоры ***c-g*** и ***c-g¹***.В ряде случаев образуется трехпластовая фактура, в которой звучат основные тоны открытых струн (***c-g***) и залигованный верхний флажолет - ***g¹***. Чередование этих опор изменяют окраску звучания, придают ему мерцающий характер.

В целом доминирование одной ладовой опоры (***c-g***) или производных от нее (***c-g¹***, реже ***c-c¹*** или ***c-c²***) весьма типично для квинтовых кюев. Основная ладовая опора ***c-g*** и производная от нее ***c-g¹*** создают общую «ладотональную» окраску звучания кюя. Господство основных тонов открытых струн проявляется и в том, что они активно участвуют в формировании мелодии, включаясь в моменты завершении мелодических фраз. В кюях Таттимбета встречаются и другие ладовые опоры, в качестве временных, не связанные с опорами основных тонов открытых струн. Видимо, в этом и заключается их новизна. Так в первом варианте (разделы **B** и **D**) появляется опора ***c-f¹***. Многократно повторяясь, она воспринимается как контраст, введение иной «ладотональной» сферы.

Во втором варианте привлекает внимание раздел С – одноголосный эпизод в средним и нижнем регистрах, в котором используются хроматичнеские звуки – ***b¹, h¹***. ОИРК звучит как бы на баске – на бурдонной струне и представляет собой контраст предшествующему и последующему развитию. Краткость и вычлененность мотивов, их разнона-

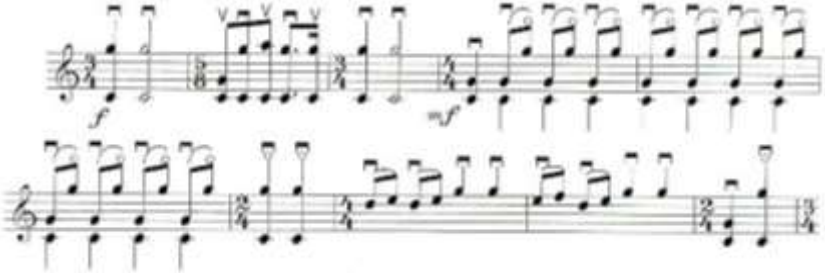
правленность способствует акцентированию таких тонов как ***g,e*** и ***c*** в малой октаве. Меняется «ладотональная» окраска.

В горизонтальном аспекте есть элементы пентатоники, главным образом используются трихордовые попевки (***d-e-g***; ***c-a-g***), а также гексахорд(***c¹-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹***). В одноголосном эпизоде **С** (второй вариант кюя) используется **С** ионийский (***c¹-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹-h¹-c²***).

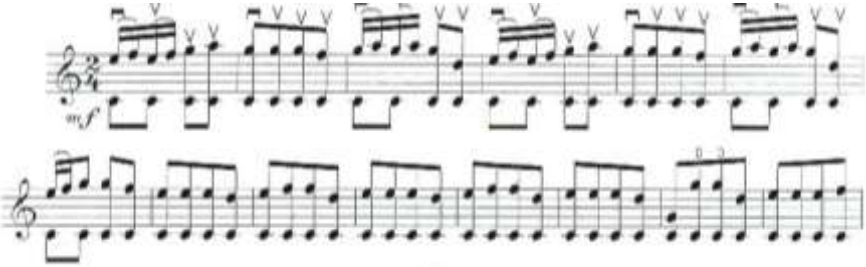
Для ОИРК показательно дробление мотивов, их многочисленные и вариантные повторения [5, 14]. Каждый из них обладает своей выразительностью, индивидуальностью. Плавная неспешность основного мотива в первом разделе (1 вар.), сменяется другим, в котором повторение звука в пунктирном ритме приобретает иное значение. Мотив речитативного характера с использованием триолей и в размере 5/4 в третьем разделе уступает место танцевальному, с характерным притоптыванием. Движение ближе к концу кюя постепенно ускоряется.

Основные мотивы разделов **А** (2 вариант) с равномерным маршевым движением, **Е** – танцевального характера с подчеркиванием последней доли, на наш взгляд, удачно найденные Таттимбетом, отличаются красотой и естественностью звучания.

Показательно глиссандирующее извлечение звуков, что связано с приемом игры шертпе, использование флажолетов на залигованных нотах (Пример 1).



Пример 1. ***Раздел А. Кюй «Бес торе», 1 вар.***



Пример 2. ***Раздел А. Кюй «Бес торе», 2 вар.***

Два других кюя «**Алшагыр**» и «**Азамат кожа**» могут рассматриваться как высшее достижение в творчестве Тат-тимбета. Они связаны с философским осмыслением жизни и смерти. Эти кюи весьма популярны и часто звучат на концертной эстраде, анализуются нами в исполнении А.Хасенова.

Тематика. Первый кюй посвящен Алшагыр батыру, в прошлом известной личности в аркинском регионе. В нем слышны древние казахские мотивы.Будучи своеобразным памятником возвышенному образу батыра, кюй отличается сложностью и требует от музыкантов высокого исполнительского мастерства.

Второй кюй «Азамат кожа» по силе духа, красоте звучания и совершенству формы принадлежит к лучшим сочинениям Таттимбета. Показательны необычные «тональные» сдвиги, редко встречающееся в кюях-шертпе [14, 408]

Композиционное строение. В кюях «Алшагыр» и «Азамат кожа» используется вариантно-строфическая форма. В первом образце все разделы вариантно повторяются (**A-B-C-D-E-B1-C1-D1-A1**). При этом появление раздела **A1** в конце кюя придает общей его композиции черты трехчастности. Каденционные обороты ОИРК в первом разделе (**A**) встречается и в других (**C**, **D**), ими завершается кюй, чтосоздают основу и для

интонационного единства.

Во втором – несколько иное соотношение разделов (**А-А1-В-С-К-А-А1-В-С-К**). В данном случае раздел **А** вариантно повторяется, все остальные – контрастируют по своему музыкальному материалу. Основных разделов пять (**А-А1-В-С-К**), которые потом повторяются.

В обоих кюях основные тоны открытых струн (***с-g***) выполняют связующую функцию между разделами, в первом кюе встречается и октавное перемещение ***g*** (***с-g¹***).

Метроритмические особенности. В кюе «Алшагыр» используется переменный метр (3/4, 4/4, 2/4). Особенно часто размер сменяется в каденционных участках, призавершении разделов (3/4, 4/4, 5/4,2/4). Встречается движение четвертями, с участием половинных нот, восьмых и шестнадцатых. Отметим разнообразие ритмических рисунков: пунктирный ритм с использованием триолей (раздел В), четвертей (раздел С) сменяется равномерным звучанием восьмых (D). Используются залигованные ноты на верхних флажолетах, ритм дробления и суммирования. При этом последний является преобладающим. Он выражен по-разному (четверть – половинная; две восьмые – четверть и т.д.),что связано с содержанием кюя, характеристикой образа батыра.

В кюе «Азамат кожа»также присутствует метрическая переменность (5/4, 4/4, 3/4, 2/4). В отличие от предыдущего кюя, здесь особенно часто встречается размер 5/4. В какой-то мере он соответствует в целом маршевому жизнеутверждающему характеру кюя. Ритмические рисунки (состоящие из четвертных, восьмых и половинных) также разнообразны. Движение четвертями с использованием пунктирного ритма (**А, А1**) чередуется с пунктирным, но с использованием половинных нот (**В, С**), а также равномерным звучанием восьмых (**К**).

Ладо-интонационные свойства. Главными опорами в кюях служат основные тоны открытых струн (***с-g***). В кюе

«Алшагыр» сходную функцию выполняет тон ***g¹*** и его вариант – ***c-g¹*** (с нижней поддержкой). Как и в других кюях встречается опора ***c-g*** с залигованным верхним флажолетом (***g¹***).

В этой пьесе представлены фрагменты с разной фактурой: от одно-, двухголосной до смешанной. Так, последняя (двухголосие чередуется с одноголосием) представлена в первом (**А**), одноголосие преобладает – во втором (**В**), двухголосие – в третьем (**С**) разделах.

Интересно, что отсутствие тона ***c*** в мелодии в качестве опорного восполняется звучанием основных тонов открытых струн (***c-g***). В пьесе ощущается влияние пентатоники, встречаются трихордовые попевки(***d¹-e¹-g¹; e¹-g¹-a¹***), а также гексахорд (***c¹)-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹***). Вместе с тем, кюй в интонационно-ритмическом плане не воспринимается как однообразный или монотонный. Напротив, в характеристике образов, в органичном использовании разного количества голосов, мотивном развитии, их выразительности проявляется удивительное мастерство кюйши-творца. Так, основная мелодия (раздел **А**) формируется постепенно – от акцентируемого тона***g¹***, путем добавления отдельных звуков (***d¹, e¹***, потом ***f¹, a¹***). Она дробится на отдельные тоны или микромотивы (подчеркивается их смысловая составляющая), с постепенным сползанием к звукам ***f¹,*** затем ***e¹, d¹***. В этих восходящих и нисходящих интонациях как будто содержится вопрос, скрытая мольба, с которыми батыр обращается к миру. ОИРК в разделе **В** связан с повторением и утверждением тона ***f¹*** (в одноголосной фактуре), характер кюя изменяется. Отдельные интонации из начального раздела (А), впоследствии существенно преображаются. Благодаря использованию пунктирного ритма и поступательному движению (как в марше) они приобретают воинственные черты (**С, С1**).

Кюй «**Азамат кожа**» полностью двухголосный.В нем используется не только верхний (**А**), но и средний (**В**), нижний (**С**) регистры, что не типично для домбровых кюев в

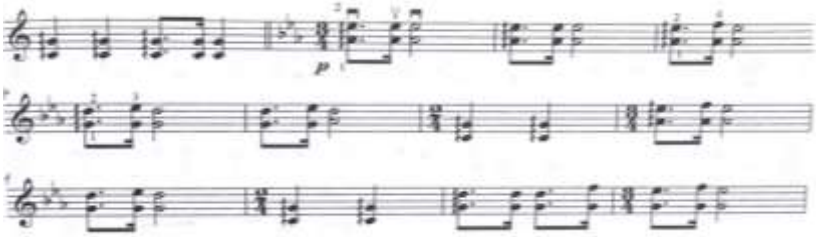
квинтовом строе. Наряду с главными ладовыми опорами***c-g*** и ***c-g¹*** встречаются другие – ***as¹-es¹*** и ***es¹-b¹,*** а также ***c-c¹.*** Сказанное указывает на разнообразие «ладотонального» плана кюя. В этом проявляется новаторство Таттимбета, расширяющего возможности квинтового строя.

В горизонтальном аспекте тон ***c*** в качестве опорного появляется неоднократно. Звуковой диапазон кюя расширяется, образуется звукоряд неполного ионийского лада (***c¹-d¹-e¹-f¹-g¹-a¹-h¹***).

В отличие от предшествующего образца в кюе «Азамат кожа» ОИРК (раздел А) состоит не из одного, а трех элементов. Первый (а) – связан с мотивом маршевого характера (движение четвертными) с использованием пунктирного ритма; второй (б) – включает обыгрывание опоры ***c-f¹*** и третий (с) – мотив заключительного, каденционного плана, с опорой на ***c-c¹***. Им завершается не только ОИРК, но и весь кюй.

В разделах **B** и **C** находит отражение негативная, темная сторона жизни. Сказанное потребовало от кюйши новых средств музыкальной выразительности (См пример 3). Использование ладовых опор ***as¹-es¹/g¹-d¹*** при поддержке нижних опор ***c-g*** способствует формированию общего неполного звукоряда (на обеих струнах) (***c¹-d¹-es¹-f¹-g¹-as¹¹-c²***), сходного с ***с эолийским***.

При ладовой поре ***es¹-b¹***вместе с участием нижних опор ***c-g*** возникает неполный звукоряд (***c¹-d¹-es¹-f¹-g¹-a***), совпадающий с ***сдорийским.***



Пример 3. ***Раздел В. Кюй «Азамат кожа»***

Вышеприведенный музыкально-стилевой анализ «портретных» кюев Татттимбета показал, что кюйши творчески подходит к трактовке образного содержания. В квинтовом строе он создает шедевры домбровой музыки, такие как «Бес торе», «Алшагыр», Азамат кожа». Онине утратили своей ценности и сегодня звучат очень свежо и изысканно.

В этих образцах формируется вариантно-строфическая форма, характерная для кюев шертпе (квартовый строй). В ряде случаев кюйши сочетает элементы фрагментарной (показательной для квинтовых кюев) с вариантно-строфической. Речь идет об одном из путей в усложнении формы кюев в квинтовом строе.

Основой для формирования ладовых опор как в квинтовых, так и квартовых кюях служит натурально-обертоновый (гармонический) ряд.

Таттимбет – прекрасный мелодист, его кюи отличаются красотой звучания и разнообразием ритмики. Основной интонационно-ритмический комплекс, звучащий в начале кюя, представляет собой относительно индивидуализированный музыкальный материал. Он состоит как бы из микромотивов, повторяемых, вариантно изменяемых, достаточно ярких. Каждый из них обладает оформленностью и завершенностью, что свидетельствует уже о более позднем этапе в развитии «тематизма». Внимание кюйши привлекает даже отдельный звук, иногда многократно повторяющийся. В каждом мотиве им подчеркивается его выразительность и оригинальность.

Особый интерес представляет интонационный строй кюев Таттимбета. Разумеется, его необходимо исследовать глубже. Вместе с тем, предпринятый нами анализ кюев Таттимбета в квинтовом строе показывает, что в них нашли отражение не только песенные традиции Арки, но и ощущаются влияния кобызовой музыки. Некоторые мотивы из кюя

«Бес торе», «Азамат кожа» по своему характеру близки кобызовым кюям.

Кюи Таттимбета напоминают тонкое кружевное полотно, в котором непрерывно вьется мелодическая линия, создавая композиционно-симметричные звенья, но с разными рисунками-импровизациями [9, 164].

Список литературы

1. Аравин П. Строение кульминаций в казахских кюях // Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – С. 101-112.
2. Бегалин С. Күй кумбезі. – Таттимбет // Бегалин С. Сахара сандугаштары. – Алматы, 1976. – Б. 99-109
3. Бекенов У. Күй табиғаты. – Алматы, 1981. – 174 с.
4. Бекенов У. Шертпе күй шеберлері. – Алматы, 1977. – 34 б.
5. Гамарник М. Жизнь и творчество Таттимбета: автореферат дис. на соиск. уч. степени канд иск. – Алматы: АГК им. Курмангазы, 1996. – 17 с.
6. Жубанов А. Таттимбет // Жубанов А. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата: Казгосиздат Художественной литературы. 1958. – С.162-178.
7. Калиев С. Строй и ладозвукоряд шертпе-кюя (Восточный регион) // А.В.Затаевич и проблемы современного этномузыкознания: материалы Всесоюзной научн.-практ. конференции. – Алма-Ата: АГК им. Курмангазы, 1991. – С.53-56.
8. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-пресс, 2007.– 520 с.

9. Райымбергенов А., Аманова С. Таттимбет // Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. – Алматы: Онер, 1990. – С. 163-176
10. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана, 2002. – 832 б.
11. Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки: тезисы респ. научно-практ. конференции. – Алма-Ата, 1990.
12. Токтаган А, Абугазы М. Тәттимбет және Арқа күйлері. - Алматы 2005. – 216 б.
13. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика(на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
14. Ысқақов Б. Сарыарка саздары.Тәттімбет тәліміндегі күйлер жинағы. – Алматы: Атамура корпорациясы, 2007. – 450 б.

Сведения об авторе:

Турсынбек Ильяс – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Утегалиева Сауле Искаковна, профессор, доктор искусствоведения.

Автор туралы мәлімет:

Тұрсынбек Ілияс – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Өтеғалиева Сауле Искаковна – профессор, өнертану ғылымдарының докторы.

Олег ЧАЙБЕКОВ
магистрант 1 курса
КазНАИ имени Т. Жургенова
Казахстан, Алматы

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА У ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА БАС-ГИТАРЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ.

Аннотация

Данная статья раскрывает природу такого феномена в бас-гитарном исполнительском искусстве, как индивидуализация музыкального языка сквозь призму истории создания и эволюции инструмента. Описываются вариации строения современных бас-гитар, обуславливающие расширение спектра принципов и техник игры.

Индивидуализация музыкального языка рассматривается в данной статье с нескольких ракурсов – с технической точки зрения строения инструмента, по аспекту создания инноваций бас-гитарного исполнительства и с позиции стиля исполняемой музыки. С одной стороны, вариации строения инструмента обуславливают различие техники игры на нем. С другой стороны, сами исполнители, в большинстве случаев, стремятся индивидуализировать свою профессиональную фигуру нововведениями в технике игры. А с третьей стороны, тип вводимых инноваций имеет прочную взаимосвязь со стилем исполняемой музыки – в каких-то направлениях важны изменения тембра, в каких-то расширение возможностей техники игры, а где-то – новаторами выступают производители бас-гитар. Но все эти факторы обуславливают одну общую производную – индивидуализацию музыкального языка выдающихся исполнителей на бас-гитаре.

Ключевые слова: бас-гитара, индивидуализация музыкального языка, бас-гитарное исполнительское искусство.

Аннотация

Ұсынылған мақалада бас-гитараның шығу тарихы және аспап эволюциясы негізінде орындаушылық өнердегі музыкалық тілдің дараланyы құбылысы ашылады. Сонымен қатар, мұнда орындау принциптері мен әдістерінің кеңеюін анықтайтын қазіргі заман бас гитаралары құрылымының түрлері сипатталған. Музыкалық тілді дараландыру мәселесі ұсынылған мақалада аспап құрылымының техникалық сипаты, бас гитараның орындауының инновацияларын енгізу аспектісі бойынша және орындалатын музыка стилі тұрғысынан қарастырылады. Бір жағынан, аспап құрылымының өзгеруі ондағы орындау техникасының түрлерінің қалыптасуына әсер етеді. Екінші жағынан, орындаушылар көп жағдайда өздерінің кәсіби келбетін орындау техникасындағы инновациялармен даралауға тырысады. Үшіншіден, кіргізілген жаңашылдық типі орындалатын музыка стилімен тығыз байланысты болады. Олардың кейбірінде тембрдің өзгеруі маңызды болса, қайсыбірінде– орындау техникасы мүмкіншіліктері кеңейеді. Кейде жаңашылдықтарды бас – гитараларды жасаушылар енгізеді. Аталған факторлардың бәрі бас-гитарадағы көрнекті орындаушылардың музыка тілін дараландырып көрсетуіне әсер етеді.

Тірек сөздер: бас гитара, музыкалық тілді даралау, бас гитараны орындау өнері.

Abstract

The article contains description about different ways of music language individualization, according to the history and evolution of bass guitar. In this article the author described various shapes of modern bass guitars. Shape variations may help expand different possibilities of creating music and applying different techniques on the instrument. Music language individualization explored from different points of views. The first point is – the way different shapes of the instrument affect the sound and

possibilities of creating music. The second point is – how various music styles influence on the way bass guitar is approached. On one hand various shapes create differences of applied techniques. On the other hand, music performers try to create their own ways to approach instrument. But new approaches of bass guitar performance have solid relations to music styles. Different music styles require diverse bass guitar performance techniques. All those factors create one common concept – bass performers' music language individualization.

***Keywords**:* bass guitar, music language individualization, the art of bass guitar performance.

Само понятие музыкального языка в музыковедении рассматривается, как правило, с концептуальной точки зрения. Еще Жан-Жак Руссо в своем «Музыкальном словаре» писал: «Мелодия, гармония, темы, выбор инструментов и голосов – все это элементы музыкального языка» [1]. Подобный подход более чем рационален для академической музыки крупных составов, однако современные эстрадные жанры и направления, зачастую представлены небольшим количеством инструментов, а как известно, чем малочисленней состав, тем сложней и интересней партии каждого отдельно взятого инструмента. По мере того, как сокращалось количество исполнителей в музыкальном коллективе, для бас-гитары появлялось все больше и больше пространства для развития творческой мысли.

Для более точного понимания природы индивидуализации музыкального языка у выдающихся исполнителей на бас-гитаре, необходимо понимать проявление стилистических тенденций в мире бас-гитары. Обращаясь же к стилистическим тенденциям, нельзя не обратить внимание на исторический контекст эволюции как самого инструмента, так и техники игры на нем.

Бас-гитара за свою недолгую историю существования успела зарекомендовать себя как невероятно многогранный инструмент в огромном количестве жанров эстрадной музыки. С технической точки зрения, одной из ключевых тому причин выступают широкое разнообразие электронных составляющих и вариации в строении инструмента, которые, на первый взгляд, могут показаться незначительными, однако на самом деле имеют колоссальное влияние как на тембр инструмента, так и на технику игры на нём.

Подобно тому, как акустическому инструменталисту необходимо знать особенности строения своего инструмента, непосредственно влияющие на тембр звучания, так и бас-гитаристу необходимо иметь представление о потенциале и общих технических тонкостях бас-гитары. Одной из ключевых её особенностей выступает тот факт, что этот инструмент электрический, что, в свою очередь, добавляет дополнительный раздел знаний по инструментоведению, необходимых исполнителю.

С художественной же позиции, развитию бас-гитарной техники способствовал не только технический прогресс, но и находчивость, изобретательность и музыкальность исполнителей на этом инструменте. Для более полной картины следует вернуться к истокам – выдержкам из истории инструмента.

Бас-гитара с самого момента создания конструировалась как электрический инструмент. Причин тому было несколько. Во-первых, широко распространенные в Америке 20-ых годов XIX века джазовые биг-бэнды росли в количестве человек на один оркестр, и со временем акустических характеристик контрабаса уже стало недостаточно – самый крупный представитель струнно-смычковой группы прекрасно себя чувствует по сей день в симфонических составах, акустическое равновесие которых рассчитывалось годами. С появлением же джазовых ансамблей, динамическое распределение инструментов

резко перевернулось, что требовало определенных технических решений. Во-вторых, уже существовала электрическая гитара – инструмент, не требовавший микрофона для вывода звука в порталы – звук снимался под струнами сравнительно небольшим звукоснимателем. Эту технологию и взял за основу Пол Тутмарк [2] – изобретатель бас-гитары, сконструировавший первую электрическую модель этого инструмента.

Появление же разнообразных вариаций в строении современных бас-гитар косвенно обусловлено широким спектром жанров эстрадной музыки, в которых бас-гитара со временем стала одним из обязательных инструментов.

Современные модели бас-гитар отличаются широким разнообразием. Вариациям подвержено наличие у бас-гитары ладов, резонаторных полостей, количество струн, форма корпуса и грифа (возможно, его отсутствие), длина мензуры как относительно двух разных инструментов, так и в рамках одного, количество и виды звукоснимателей, количество и виды контроллеров на корпусе и многие другие аспекты.

Отсутствие ладов на грифе – не единственное отличие безладовой бас-гитары от ладовой. Особенностью также является то, что палец исполнителя прижимает струну напрямую к грифу, поэтому длина звучащей струны, в данном случае, начинается от бриджа и заканчивается местом зажатия пальцем исполнителя, а не ладом. Из этого фактора следует изменения в позиционировании правой руки (левой для левшей) и необходимость в большем уделении внимании аккуратности звукоизвлечения. Безладовые гитары, в целом, позволяют музыкантам использовать микротоновые частоты во время исполнения [3]. Отсутствие лада, также, сказывается на уменьшении резонанса струны, что, в свою очередь, влияет на тембрику инструмента, делая его очень похожим на контрабасовый. Легато и глиссандо на безладовых инструментах звучат

очень плавно и мягко, чем активно пользуются исполнители. Безладовые бас-гитары и гитары, как правило, представлены рядом электрических инструментов в силу своей относительно небольшой громкости и сустейна – иначе говоря, акустические сложности, аналогичные особенностям контрабаса, были устранены электрификацией, которая позволила сохранить характерную тембрику безладовых щипковых инструментов. Стили, для которых наиболее характерно применение безладовых бас-гитар – это джаз, фанк и фьюжн.

Однако, исторически, первое использование безладовой бас-гитары приписывается английскому музыканту Биллу Уайману [4] (бас-гитарист группы *The Rolling Stones*) в начале 1960-ых годов. Выдающимися исполнителями на безладовом басу являются: Джако Пасториус, Виктор Вутен, Гэри Уиллис, Стэнли Кларк, Маркус Миллер, Джон Патитуччи, Эсперанза Спэлдинг и многие другие.

Касательно мензуры бас-гитара имеет разделения: так называемый стандартный, короткомензурный и мультимензурный бас. По определению, под мензурой подразумевают звучащую часть струны у музыкального инструмента. В силу того, что стандартная бас-гитара обладает достаточно длинным грифом, ребенку, желающему начать обучение на этом инструменте, зачастую, приходит на помощь короткая мензура, позволяющая производителю сделать гриф короче, что, соответственно, упрощает игру на инструменте для ребенка. Также, стоит добавить, что несмотря на то, что бас-гитара имеет вес значительно меньший, чем контрабас, все же является достаточно тяжелым инструментом – короткая мензура используется рядом музыкантов во время гастролей.

Мультимензурный же инструмент визуально сравнительно легко узнать по наличию веерообразных ладов, которое соответствует разным длинам струн. Этот

вид бас-гитары можно назвать одним из последних этапов эволюции инструмента – его основное преимущество относительно бас-гитары со стандартной мензурой заключается в том, что «толстые струны получают большую длину и адекватное натяжение, благодаря чему звучат значительно лучше, чище и равномернее по всему грифу» [3]. Иными словами, инструмент с веерообразными ладами и различным количеством струн значительно упрощает применение таких бас-гитаных техник, как флажолеты, аккорды и подвижные мелодические конструкции. Ральф Новак [4], создатель мультимензурного грифа, считает веерообразные лады атрибутом идеального инструмента для стиля блюз, однако такой тип бас-гитары отлично зарекомендовал себя и в жанре метал и в сольном бас-гитарном исполнительстве.

Однако сольное исполнительство на бас-гитаре является более поздней находкой – первоначальной художественной ролью инструмента была в ритм-секции, каркас которой и определял стиль той или иной композиции. Именно поэтому первыми техническими находками для бас-гитары стали определенные стилистические клише, которые представляли из себя или способы ведения басовой линии, или новые яркие штрихи.

Подобные клише создавались одной творческой фигурой и чаще всего успешно интегрировались в дальнейшее развитие бас-гитарной техники. Ввиду того, что этот инструмент появился на свет в мире популярной музыки, то и основные принципы исполнительского искусства были вынуждены подчиниться его закономерностям. Исторически сложилось так, что требования, предъявляемые перформеру массовой музыки, вышли далеко за рамки академического понимания исполнительского искусства – следования нотному тексту и искусство интерпретации уже было недостаточно. Нотация в джазе совершила огромный переворот, создав совершенно

новые способы записи музыкального материала, в том числе и оркестрового, предоставляя оркестрантам колоссальное пространство для творческого самовыражения. Музыканты, с одной стороны, получили огромную долю творческой свободы, выступая одновременно и композиторами, и аранжировщиками, и исполнителями, и, в некоторых случаях, дирижерами собственных сочинений. С другой стороны – профессия музыканта в сфере популярной музыки начала требовать все большее и большее количество знаний, умений и навыков.

Эволюцию техники игры на этом инструменте практически невозможно проследить линейно, т.к. после своего появления, бас-гитара нашла широкое применение в самых разнообразных стилях и жанрах. Развитие происходило в самостоятельных очагах, в рамках творчества отдельных выдающихся исполнителей. Потенциал технических возможностей бас-гитары раскрывался постепенно, пополняя общие знания об инструменте.

Отличительной чертой музыкального мира, в котором бас-гитарному исполнительскому искусству суждено было построить свой эволюционный путь, является тот факт, что роль исполнителя перестала ограничиваться тонкостями интерпретации композиторской задумки. Музыкант-инструменталист стал не только автором или соавтором музыкальных сочинений, но и создателем новых, доселе невиданных способов звукоизвлечения и исполнительских техник. Арсенал умений и навыков, необходимый профессиональному музыканту стал значительно обогащаться, создавая бесчисленное множество аспектов развития бас-гитарного исполнительского искусства.

За свою относительно недолгую историю существования, бас-гитарные техники и приемы разделились согласно стилевым направлениям, в которых они использовались. Разделению на этой почве также подверглись внешний вид, электронные составляющие

самого инструмента и использующееся звукопреобразующее оборудование. Полная палитра штрихов и приемов игры на бас-гитаре лишь в виде редкого исключения оказывалась в руках одного исполнителя, что в определенной степени было обусловлено общей тенденцией индивидуализации музыкального языка. Каждый инструменталист в большей или меньшей мере осознанно или непреднамеренно стремился выработать свой собственный, запоминающийся стиль исполнения.

Общая панорама современных приёмов игры на бас-гитаре – это не что иное, как некий «сборник» исполнительских открытий и приёмов, практически каждый из которых был введен конкретным выдающимся бас-гитаристом. Подобный расклад, с одной стороны, стал не чем иным, как результатом развития различных стилистических направлений, в которых исполнители создавали и популяризировали характерные для определенного жанра музыки особенности. К примеру, для направления «дэт-метал» (англ. *Death Metal*) характерна высокоскоростная игра, требующая особой выносливости и точности правой руки, которые с блеском демонстрирует Алекс Уэбстер – американский бас-гитарист, более известный как участник рок-группы *Cannibal Corpse.*

Также, одной из главных особенностей рок-музыки считается рычащее гитарное звучание, достигаемое за счет использования звукового эффекта дисторшн (англ. – *distortion* - искажение). Бас-гитарист группы *Black Sabbath,* Теренс Майкл Джозеф Батлер, более известный под псевдонимом Гизер Батлер, одним из первых начал использовать эффекты *distortion* и *wah-wah* на бас-гитаре, первоначально предназначенные, как было обозначено выше, для электрогитары. Батлер также считается одним из первых бас-гитаристов, введших пониженный строй, отклонившись от классического и создав не просто экспериментальный единоразовый исторический факт, а

позднее закрепившуюся тенденцию.

В отличие от рок-музыки, для направления джаз-фьюжн характерно использование других звуковых эффектов – октавер (англ. - *octaver*), фузз (англ. *fuzz*) и хорус (англ. - *chorus*).

Возвращаясь к индивидуализации музыкального языка, нельзя не отметить: в то время как некоторые знаковые бас-гитаристы развивались в условиях стилистических требований, другие самовыражались созданием собственных направлений, сложно поддающихся жанровой и стилевой дифференциации.

Отдельной фигурой на пъедестале бас-гитарной виртуозности стоит неподражаемый Джако Пасториус – появлению сольных бас-гитарных флажолетов, и невероятному развитию игры на безладовой бас-гитаре музыкальный мир обязан именно ему. Стоит отметить, что именно флажолетная техника значительно расширила диапазон бас-гитары. Джако Пасториуса неспроста называют революционером бас-гитарной техники.

Из новаторов-современников стоит упомянуть Джина Бодина (англ. *Jean Baudin*), играющего на девятиструнных и одиннадцатиструнных мультимензурных бас-гитарах. Этого бас-гитариста так же можно смело назвать одним из ярчайших творческих фигур современности, которые поспособствовали развитию бас-гитарной исполнительской техники. На данный момент его творческие и технические достижения нельзя назвать полностью интегрированными в бас-гитарную исполнительскую практику, как часто бывало с новыми творческими находками прошлого – для этого требуется принятие музыкального сообщества и определенный срок.

В заключение хотелось бы добавить, что на сегодняшний день роль бас-гитары в музыкальных композициях обладает огромным количеством вариаций, зависящих от таких аспектов как: инструментальный состав,

в который включен этот инструмент; жанр исполняемого произведения; специфика оркестровки и музыкальная стилистика. Еще в 1983 году Л. Морген писал: «в наши дни популярность электрической бас-гитары очень велика. Сейчас невозможно представить себе эстрадный ансамбль без участия бас-гитары. Многие современные композиторы вводят ее в состав симфонического оркестра; уже не редкость, когда бас-гитара звучит в оркестрах оперных театров. Известны случаи удачного использования бас-гитары в оркестрах народных инструментов, не исключена возможность ее применения и в духовых оркестрах» [6, 4]. Иными словами, бас-гитару можно назвать универсальным инструментом любого ансамбля, но даже на этой почетной роли не заканчиваются границы ее потенциала.

С одной стороны, техническая сложность и детализированность басовой партии находится в косвенной зависимости от количества инструментов в составе. Несмотря на то, что «партия бас-гитары в большинстве современных эстрадных оркестровок по трудности почти не уступает партиям остальных солирующих инструментов…» [6, 4], в эстрадно-симфоническом составе или биг-бэнде партии бас-гитары в контексте всего спектра ее технических возможностей все же являются наиболее простыми и не нагромождёнными, а на пике же технической сложности находятся произведения для соло бас-гитары, в которых наиболее полно раскрывается как технический потенциал инструмента, так и демонстрируется богатство средств художественной выразительности.

Художественная роль бас-гитары в произведениях – это вопрос старых стереотипов, которые вполне успешно разбили Виктор Вутен и Стив Бэйли в составе группы *Bass Extremes* в очередной раз доказав, что бас-гитара – это не просто инструмент ритм-секции, но вполне яркий соло инструмент – все зависит от уровня мастерства исполнителя. Иными словами, свой истинный потенциал бас-гитара

раскрывает исключительно в руках виртуозов.

Про ярчайших представителей бас-гитарного исполнительства можно в целом сказать, что более молодые перенимали и совершенствовали творческие находки своих предшественников, однако, даже при условии использования похожих приёмов и способов звукоизвлечения, музыкальная индивидуальность продолжала сохраняться у каждого виртуоза. Уникальность эта выражалась в технике исполнения того или иного приёма, в концепции создающей неповторимый почерк для каждого исполнителя.

Список литературы:

1. Jean-Jacques Rousseau. Dictionnaire de musique, P., 1768
2. Tony Bacon, Barry Moorhouse. The Bass Book: A Complete Illustrated History of Bass. London: - 2008. – 176 p.
3. «Мультимензурный бас или вкратце про веерные лады,» 4 апрель 2020. [Электронный ресурс]. Режим доступа URL.: https://bass4ever.ru/multimenzurnyy-bas-ili-vkrattse-pro-veernye-lady/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F. (Дата обращения – 05.05.21)
4. [Электронный ресурс]. Режим доступа URL.: http://www.vintageguitar.com/1771/ralph-novak/ (Дата обращения: 11.10.21)
5. Jim Roberts. How The Fender Bass Changed the World or Jon Sievert interview with Bill Wyman. Guitar Player magazine December (1978).
6. Морген Л. Школа-самоучитель игры на бас-гитаре. Москва: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1983, - 105 с.

Автор туралы мәлімет:

Чайбеков Олег – Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бегалинова Гүлнар Абдрахмановна – өнертану ғылымдарының кандидаты, Т. Жүргенов атындағы Қазақ

ұлттық өнер академиясының профессоры.

Сведения об авторе:

Чайбеков Олег – магистрант 1 курса Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова.

Научный руководитель – Бегалинова Гульнар Абдрахмановна – канд.иск., профессор КазНАИ имени Т.Жургенова.

ҰЛТТЫҚ КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕПТЕР: ӨТКЕНІ МЕН БҮГІНІ

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Балуан БЕРКЕНОВ
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ТРАКТОВКИ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ОПЕРАХ «АБАЙ» А.ЖУБАНОВА И Л.ХАМИДИ И «БИРЖАН И САРА» М.ТУЛЕБАЕВА (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

Аннотация

В статье рассматриваются вопросы становления национального оперного репертуара на примере творчества выдающихся деятелей казахского музыкального искусства Ахмета Жубанова и Мукана Тулебаева. Ахмету Жубанову и перу его соавтора Латыфа Хамиди принадлежит сочинение исторически важного опуса – оперы на либретто Мухтара Ауэзова «Абай» (1944). Одним из ключевых героев оперы является молодой поэт, ученик Абая Кунанбаева – Айдар. Несколькими годами позже, после А.Жубанова и Л.Хамиди, Мукан Тулебаев создал оперу «Биржан и Сара», которая также была построена на достоверной основе истории казахского народа и его музыкальных деятелей. В статье предпринят анализ оригинальных характеристик персонажей, а также сравнительный музыкальный анализ образа Айдара из оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди, и образа Биржана из оперы «Биржан и Сара» М. Тулебаева. В их изучении используются исторический, сравнительно-исторический, сравнительно-типологический методы.

Ключевые слова: казахская опера, Ахмет Жубанов, Мукан Тулебаев, вокальное исполнительство, оперная партия, композитор.

Аннотация

Мақалада Ахмет Жұбанов пен Мұқан Төлебаев секілді көрнекті қазақтың өнер қайраткерлері шығармашылығы негізінде ұлттық опера репертуарының қалыптасу мәселелері қарастырылған. Ахмет Жұбанов Латиф Хамидимен шығармашылық бірлестікте либреттосын Мұхтар Әуезов жазған тарихи маңызды опус - «Абай» операсын шығарғаны белгілі. (1944ж.) Оның басты кейіпкерлерінің бірі , Абай Құнанбайұлының шәкірті – Айдар есімді жас ақын. А.Жұбанов пен Л.Хамидиден кейін бірнеше жылдан соң, Мұқан Төлебаев қазақ тарихы мен оның көрнекті өнер қайраткерлерінің өмірбаяндық жолын негізге алып, «Біржан Сара» операсын жазды. Мақалада А.Жұбанов пен Л.Хамидидің«Абай» операсындағы Айдар бейнесі мен М.Төлебаевтың«Біржан Сара» операсындағы Біржан бейнесінің дара ерекшеліктері анықталып, ол бейнелердің өзара салыстырмалы- музыкалық талдауы берілген. Зерттеу барысында тарихи, тарихи-салыстырмалы, салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды.

Тірек сөздер: Қазақ операсы, А.Жұбанов, М.Төлебаев, вокалдық орындау, опералық партия, композитор.

Abstract

The article deals with the formation of the national opera repertoire on the example of the work of outstanding figures of the Kazakh musical art Akhmet Zhubanov and Mukan Tulebaev. Akhmet Zhubanov and his co-author Latif Hamidi wrote a historically important opus - an opera on the libretto by Mukhtar Auezov «Abay» (1944). One of the key characters of the opera is a young poet, a student of Abay Kunanbaev - Aidar. A few years later, after A. Zhubanov and L. Khamidi, Mukan Tulebayev created the opera «Birzhan and Sara», which was also built on a reliable basis for the history of the Kazakh people and their musical figures. The article analyzes the original characteristics of the characters, as well as a comparative musical analysis of the im-

age of Aidar from the opera «Abay» by A. Zhubanov and L. Hamidi, and the image of Birzhan from the opera «Birzhan and Sara» by M. Tulebaev. In their study, historical, comparative-historical, comparative-typological methods are used.

Keywords: Kazakh opera, Akhmet Zhubanov, Mukan Tulebaev, vocal performance, opera part, composer.

Современное казахстанское искусство в наше время переживает период активных поисков новых форм, жанров, средств творческого выражения. Казахстанская композиторская школа стремительно развивается в различных сферах и направлениях. Благодаря младшему, среднему и старшему профессиональному звеньям у талантливой молодежи страны есть возможность получать профессиональное образование и развиваться в интересующих музыкальных направлениях. Подобная картина развития искусства в Казахстане во многом возникла и активно развивалась благодаря заслугам творческих деятелей, которые талантливо совмещали в себе несколько профессий. Одной из таких личностей признан выдающейся музыкант, композитор, общественный деятель – Ахмет Куанович Жубанов. В истории казахской профессиональной культуры его имя является основополагающим. Именно благодаря его деятельности в Казахстане в середине 40-х годов XX века были заложены основы профессионального образования, существенно изменившие дальнейшее развитие музыкальной картины страны. Современник Ахмета Жубанова, родившийся меньше чем на десятилетие позже - Мукан Тулебаев, еще одна значительная фигура в композиторской школе Казахстана. Создавая масштабные музыкальные произведения в один и тот же исторический период, что и А.Жубанов, М.Тулебаев, в силу особенностей творческих устремлений и стиля, представлял совершенно иной

творческий портрет. Находясь в одной историко-культурной среде, переживая одни и те же исторические события, композиторы представляли слушателям разные взгляды на мир оперного и симфонического искусства.

Разность в подходах можно обнаружить, в частности, в трактовке оперных персонажей, несмотря на то, что нередко героями их произведений были исторически достоверные личности.

Прежде чем сосредоточить внимание на схожих и отличительных чертах главных героев двух опер композиторов - «Абай» и «Биржан и Сара», более детально обратимся к контексту появления задумки этих опусов, и устоям, на которых строилось музыкальное и социальное восприятие композиторов – Ахмета Жубанова и Мукана Тулебаева.

Как известно, ***Ахмет Жубанов*** был выходцем из урочища Кос-Укактам Актюбинской области. Его родителями была реализована возможность поступления ребенка в школу, и получения необходимого систематического образования, ставшего для Ахмета Куановича важным заделом на будущее. Однако стоит обратить внимание на то, что формирование мировоззрения Ахмета Куановича Жубанова происходило сразу в нескольких важных плоскостях. Его старший брат представлял сферу образованных ученых-филологов, Кудайберген Жубанов[8]. Именно его перу в будущем будут принадлежать философские и научные работы о проблемах изучения казахского языка и постановка вопроса о формировании путей развития казахской науки. Не отставая от старшего брата, А.Жубанов, также активно приобщался к

---

[8]. Кудайберге́н Куа́нович Жуба́нов — советский филолог, тюрколог, профессор (1932). Один из основоположников научного казахского языкознания, член президиума Казахского филиала Академии наук СССР (1935).

науке, уже со школьной скамьи проявляя особый интерес к изучению вопросов лингвистики и филологии, затем обратившись к сфере музыкального искусства, в чем особую роль сыграл друг семьи Жубановых, выдающийся знаток национального фольклора, домбрист и кюйши Талым. Практические знания, полученные в детском возрасте были дополнены возрастающим интересом Ахмета Жубанова к национальной фольклористике после знакомства с выдающимся трудом Александра Затаевича «1000 песен казахского народа». Автобиографические сведения о композиторе рисуют многогранный портрет творческой личности, еще в раннем возрасте получившей основы для будущих научных открытий и образовательных реформ. Впоследствии он будет совершенствоваться в высших учебных институтах, таких как музыкальный техникум им. М.И. Глинки в Ленинграде, консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова и Академия искусствоведения в Ленинграде. Имея столь значимую школу за плечами, тем не менее, задача, которая встала перед А. Жубановым в 30-е годы XX века, была непростой. Отозванному из академии и срочно вызванному в г. Алма-Ату, Ахмету Куановичу Жубанову предстояло создать и возглавить рабочую группу по формированию профессионального музыкального образования в КазССР. Обладая природным организаторским талантом и соответствующим профессиональным образованием, за короткие сроки ему удалось заложить основы для создания профессиональных институтов и концертных организаций.

Обращаясь к жизненному и творческому пути ***Мукана Тулебаева*** важно отметить схожесть некоторых фактов биографии с Ахметом Жубановым. В семье Тулебаева не было профессиональных музыкантов, однако с раннего детства он слышал песни в исполнении матери - талантливого импровизатора и акына Тажибалы Акшаловой. Умение свободно варьировать поэтический текст, соединять

его с музыкальным, увлекало Мукана Тулебаева с раннего детства. Судьба во многом благоволила молодому дарованию, ведь не иначе как судьбоносная встреча преподнесла ему возможность попасть в группу творческой молодёжи, отправленной в 1936 году на обучение в Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского, где Мукан Тулебаев начал обучение как подающий надежды вокалист, но вскоре был переведен на композиторское отделение. Начавшиеся военные годы могли серьезно повлиять на дальнейшую судьбу композитора, но в связи с демобилизацией по состоянию здоровья в 1941 году, Мукан Тулебаев возвращается в Казахстан, город Алма-Ату. Он был представлен именитому на тот момент композитору - Евгению Брусиловскому, сыгравшему значительную роль в становлении и развитии казахского музыкального искусства. Так же, как когда-то песни Затаевича навсегда перевернули мир Ахмета Жубанова, также творчество Евгения Брусиловского стало для Мукана Тулебаева импульсом для создания произведений, и основой для дальнейшего совершенствования своего композиторского стиля.

Особый исследовательский интерес вызывает изучение опер композиторов А.Жубанова и М.Тулебаева. За многие годы оперы «Абай» (опера А.Жубанова в соавторстве с Л. Хамиди) и «Биржан и Сара» (М. Тулебаева) зарекомендовали себя как бесценные образцы оперного искусства Казахстана, являясь одними из первых монументальных опусов оперного жанра, созданные казахскими композиторами. Оба композитора обращаются к реальным историческим личностям.

Оперу «Абай» Ахмет Жубанов, совместно с Латифом Хамиди, представляет в год 100-летия казахского мыслителя, поэта, философа и композитора Абая Кунанбаева. Для музыкальной истории Казахстана эта опера является первым образцом национальной оперы, созданной казахским композитором. К моменту написания оперы,

стоит отметить, что А. Жубанов уже сформировал и подготовил к работе первый Казахский национальный народный оркестр, стал идейным вдохновителем научной экспедиции начала 1940-х годов, участники которой, по завершению, представили более 10 000 музыкальных примеров нотированной фольклорной музыки, структурированной и готовой к использованию, как в научных, так и в творческих целях. Именно народной музыке Ахмет Жубанов придавал особо важное значение. До него музыкальное искусство Казахстана носило непрофессиональный характер. Музыкальная традиция имела лишь устный характер, который, как известно, в связи с отсутствием точной нотировки трансформируется в устах отдельных исполнителей, и теряет свой первоначальный характер. Таким образом, Ахмет Жубанов стал не только связующим звеном, но и помог осуществить плавный переход от полностью традиционной музыкальной культуры к профессиональной. Имя А. Жубанова связано с такими народными исполнителями, как Ғаббас Айтбаев, Косымжан Бабаков, первыми артистами музыкально-драматического и оперного театров – Гарифолла Курмангалиев, Рабига Есимжанова, и, наконец, профессиональными оперными певцами, как Куляш Байсеитова, Ришат Абдуллин, Курманбек Жандарбеков, Байгали Досымжанов. Тем самым, за период своего творческого становления Жубанову удалось увидеть не только результат своей кропотливой научной и образовательной деятельности, но и оценить профессиональный рост исполнителей, представлявших образы героев оперы «Абай» на сценах страны в разные годы.

Ключевой фигурой произведения, несомненно, является образ самого Абая, однако в музыкальной канве оперы композиторы А. Жубанов и Л. Хамиди, руководствуясь европейскими стандартами построения структуры оперного сочинения, провели несколько

ключевых линий: Абая – борьбы со старыми устоями и смелый взгляд в будущее, Жиренше – желания оставаться в рамках вековых законов, Ажар и Айдар – герои, воспевающие любовь, способную побеждать.

Партия Айдара исполняется традиционно тенорами. В разные годы ее мастерски претворяли на сцене Анварбек Умбетбаев и Байгали Досымжанов. Партия Айдара, как и довольно весомая часть оперы, содержит в себе оригинальные сочинения Абая Кунанбаева, которые легли в основу музыкального материала оперы.

Проводя первую аналогию, обратимся к 1946 году, когда композитор Мукан Тулебаев, спустя пару лет после оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди представляет свое сочинение с ярким национальным началом – оперу «Биржан и Сара».

«Может быть, Вы, мои современники, будете спорить, я еще не знаю, но я знаю и чувствую как музыкант, что он есть первый настоящий профессиональный композитор-казах, я бы сказал казахский Глинка, а его опера «Биржан и Сара» – шедевр нашей музыкальной культуры» [4, 54] – писал Куддус Кужамьяров, что в полной мере отражает историю оперы, которая с первых дней сложилась весьма успешно. Композиторский язык Мукана Тулебаева более насыщен: работая, в основном, в сфере симфонической музыки, он особое внимание обращает на оркестровку оперы. В его музыке ярко прослеживаются традиции русской симфонической школы, которую он впитывал, находясь на обучении в Московской консерватории у педагогов – Бориса Шехтера[9] и Рейнгольда Глиера[10]. Опера

---

[9]Бори́с Семёнович Ше́хтер — советский композитор, педагог, Заслуженный деятель искусств Туркменской ССР (1944), кандидат искусствоведения (1935).

[10]Рейнгольд Морицевич Глиэ́р — русский композитор, дирижёр, педагог, музыкально-общественный деятель. Народный артист СССР (1938). Ла-

«Биржан и Сара» - пример воспевания народных героев, – Биржан-сал Кожагул-улы и Сары Тастанбеккызы. Мукан Тулебаев, как и Ахмет Жубанов и Латыф Хамиди своей оперой увековечивает образы исторически достоверных народных певцов в оперном жанре. Как и в опере «Абай», партия главного героя оперы Тулебаева – Биржан-сала исполняется тенором. Для создания своей оперы Тулебаев совершил продолжительную поездку по местам жизни Биржан-сала и собрал более 30 оригинальных песен, которые легли в оперу в качестве выходных или заглавных арий героев. Однако, в отличие от Айдара из оперы «Абай», Биржан представлен в партии более развернутой. Если Жубанов и Хамиди ограничились довольно небольшим по объему материалом: развернутый дуэт с Ажар (I действие 1 картина), ариозо на тему песни «Айттым сәлем, Қаламқас» (III действие 4 картина) и предсмертная ария (III действие 5 картина), то Мукан Тулебаев создал для Биржана значительно большее количество сольных фрагментов.

В первом действии композитор создает музыкальный портрет исполнителя через его вступительное ариозо «Базарың құтты болсын…» и последующую арию «Мөлт еткен көз жасындай». Наиболее яркая сцена оперы – айтыс между Сарой и Биржаном, в котором композитор мастерски отобразил национальные особенности этого жанра словестного состязания – музыкальные портреты-представления, которые традиционно следуют от каждого представителя, тирады участников айтыса, долгие восклицательные запевы, что традиционны в айтысах. Отдельно стоит отметить эффект импровизационности, присущий айтысам, что композитор передает в своем музыкальном материале. Ариозо Биржана «Әттең дүние» из второго действия - отдельный номер, заслуживающий

уреат трёх Сталинских премий I степени (1946, 1948, 1950). Кавалер трёх орденов Ленина (1945, 1950, 1955).

внимания. В нем композитором использованы множественные триольные ритмические фигуры, максимально приближающие музыкальный материал к аутентичным казахским песням акынов, в которых традиционно присутствует весьма разнообразный, и часто сложный ритмический рисунок. Лирическое ариозо Биржана наиболее схоже с любовным ариозо Айдара «Айттым сәлем, Қаламқас» из III действие 4 картины, что цитирует одну из оригинальных песен Абая Кунанбаева, однако в ритмическом плане более проста и устойчива. Второе действие оперы «Биржан и Сара», так как по своей драматургии максимально посвящено внутреннему миру Биржана, изобилует его сольными ариями и ключевыми дуэтами (сцена с Аналык «Шынарым шыңға біткен жалғызым ай!»; дуэт с Сарой «Серпінді, тоңкерілер салғын әнің...»). В сравнении с этим, партия Айдара из оперы «Абай» более скромна по представляемому исполнителем материалу. В этом есть важное структурное отличие опер. А.Жубанов и Л.Хамиди посвящают вторую картину первого действия переживаниям главной героини Ажар, равно как Мукан Тулебаев отдает под ключевые сцены и арии Сары третий акт. Однако в опере «Абай» композиторы не выносят на сцену внутренние переживания Айдара, ограничиваясь лишь Ажар и Абаем.

Мукан Тулебаев, напротив, насыщает свою оперу личными переживаниями Биржана, выраженные в развернутых вокальных фрагментах, не только сольных, но и сценических. Несмотря на разницу объема исполняемого материала, оба героя погибают, что отображается в предсмертных, заключительных ариях. Обе они выдержаны в европейских традициях скорбного «lamento», в которых герои прощаются с родным краем и любимыми, что окружают их. Ария Биржана «Сарарқа сайрандаған жалпақ елім…» и ария Айдара «Айықпастан қайғы, зар, қалмақпысың, асыл жар» - это последнее появление героев в

операх. Но не смотря на смерти обоих героев, композиторы по разному выставляют финальные значимые акценты. После обеих предсмертных арий и в опере «Абай» и в опере «Биржан и Сара» следует еще одно музыкально поэтическая форма – плач «жоқтау». Аналык (мать Биржана) и Ажар (невеста Айдара) оплакивают свою потерю. Мукан Тулебаев ставит жоқтау финальным номером оперы, утверждая еще раз Биржана не только как главного героя сочинения, но и закрывая оперу на единичной, персональной истории. В опере «Абай» предсмертная ария Айдара «Айықпастан қайғы, зар, қалмақпысың, асыл жар» это не финал, а важный кульминационный момент, событие, которые позволяет композиторам развернуть лирический плач Ажар, далее подкрепить его хором народа, и в итоге сочинения поставить ариозо Абая, которые станет итогом оперы, утверждающий будущую жизнь народа.

И Ахмет Жубанов и Мукан Тулебаев во многом схожи, как и герои своих опер. На счету у обоих весьма значительное композиторское наследие инструментальных пьес, симфонических произведений, песен и камерно-инструментальных сочинений, но опер, у каждого лишь по две. Оба композитора работали над частью своих опусов в соавторстве. Так Ахмет Жубанов и Латыф Хамиди представили в 1944 году оперу «Абай», а в 1947 оперу «Толеген Тохтаров», Мукан Тулебаев в соавторстве со своим педагогом Евгением Брусиловским в 1945 г. создал оперу «Амангельды». В 1946 году свет увидела опера «Биржан и Сара» под авторством одного М. Тулебаева. Все оперы создавались в весьма короткий промежуток времени, ограниченный всего одним десятилетием, однако это нисколько не умаляет значимость каждой из них. Ведь на фоне ранее созданный музыкальных пьес, таких как «Айман Шолпан» или оперы с декламацией «Кыз Жибек», оперы «Абай» и «Биржан и Сара» поистине считаются первыми классическими образцами казахских опер, созданных в

соответствии с мировыми требованиями жанра и национальным колоритом и тематизмом. А образы героев Биржан-сала и Айдара и по сей день находят отклик среди слушателей как близких к национальным казахским традициям, так и встретивших их впервые.

Список литературы

1. Композиторы Советского Казахстана [Текст]: сб. статей / ред. Л. Варшавский. – Алма-Ата : Казахское Государственное издательство, 1958. – 224 с..
2. Казахский государственный орден Ленина академический театр оперы и балета имени Абая – Алматы «Өнер», 1984
3. Жалкаманова А.А. Формирование сценографических решений образа Абая Кунанбаева в театрах Казахстана – «OrientalArtandCulture» scientific-methodicaljournal 7 / 2021
4. Аравин П. В. Куддус Кужамьяров. — М., 1962
5. Жубанов А.К. Мукан Тулебаев. [Текст]: очерк, Алма - Ата: Казполитиздат, 1963.
6. Новая музыкальная газета - Опера Мукана Тулебаева «Биржан и Сара»: личность – нация – человечество //https://musicnews.kz/opera-mukana-tulebaeva-birzhan-i-sara-lichnost-naciya-chelovechestvo/
7. Музыкальная трибуна Азии. Алма-Ата, 1973 [Текст]. — М. : Сов. композитор, 1975. — 154.
8. Джумакова, У. Мукан Тулебаев и его влияние на пути развития казахской музыки / У. Джумакова // Мукан Тулебаев и современная музыкальная культура : мат-лы межд. науч.-практ. конф., посвященной 100-летию со дня рождения М. Тулебаева; под ред. Ж. Аубакировой, Л. Калиакбаровой. – Алматы : КНК им. Курмангазы, 2013. – С. 16–21.

9. Мосиенко Д. Казахский музыкальный театр: история становления [Текст] : монография / Дина Мосиенко ; Российская академия музыка имени Гнесиных. - Москва : РАМ имени Гнесиных, 2017. - 380, [3] с. : ил., ноты, портр., табл.; 21 см.; ISBN 978-5-8269-0226-4

Сведения об авторе:

Беркенов Балуан – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Мылтыкбаева Меруерт Шыракбаевна, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, канд.иск.

Автор туралы мәлімет:

Беркенов Балуан – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Мылтықбаева Меруерт Шырақбаевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Гулзада МУБАРЕК
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ЖАНР ОБРАБОТКИ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН И КАЗАХСТАНСКАЯ ПРАКТИКА

Аннотация

Возникновение академической композиторской школы напрямую связано с жанром обработки и цитированием фольклорного материала. Традиционная культура представляет собой основу профессионального искусства. Опираясь на исторический аспект становления казахской профессиональной школы, преобразование «первоисточника» является одним из основополагающих в казахской музыке и способствует пропаганде как композиторского, так и традиционного творчества.

В статье осуществлена попытка выделить особенности жанров обработки и транскрипции с использованием методов исторического музыкознания, их эволюцию, которая возникла в результате синтеза традиционного и европейского композиционного мышления.

В раскрытии ключевых позиций работы использованы теоретические и исторические методы анализа. В статье ставится проблема дифференциации комплекса жанров преобразования. Автором представлен терминологический разбор понятий относящихся к методам трансформации как обработка, транскрипция, аранжировка, переложение, гармонизация, парафраз и др. и раскрыто творческое видение традиционной музыки композиторов академической школы в казахстанской практике.

Ключевые слова: жанр обработки, транскрипция, метод преобразования, цитирование, традиционная школа, фольклор.

Аннотация

Академиялық композиторлық мектептің пайда болуы фольклорлық материалдарды өңдеу жанры және цитата алумен тікелей байланысты. Дәстүрлі мәдениет – кәсіби өнердің негізі. Қазақтың кәсіби композиторлар мектебі қалыптасуының тарихында дәстүрлі музыка әуендерін пайдаланып, оларды түрлендіру – жазба дәстүріндегі ұлттық музыкасы дамуының негізгі жолдарының бірі болып , композиторлық және дәстүрлі шығармашылықтың насихатталуына әсер етеді.

Мақалада дәстүрлі және еуропалық композициялық ойлаудың синтезі нәтижесінде пайда болған тарихи музыкатану әдістерін, олардың эволюциясын қолдана отырып, өңдеу және транскрипция жанрларының ерекшеліктерін бөліп көрсетуге әрекет жасалды.

Еңбектің негізгі ұстанымдарын ашуда талдаудың теориялық және тарихи әдістері қолданылды. Мақалада трансформацияға ұшыраған жанрлардың кешенін саралау мәселесі қарастырылған. Автор трансформация әдістеріне қатысты өңдеу, транскрипция, аранжировка, аудару, үйлестіру, парафраз және т.б. ұғымдардың терминологиялық талдауын ұсынып, отандық тәжірибеде академиялық мектеп композиторларының дәстүрлі музыкаға деген шығармашылық көзқарасын көрсетеді.

Тірек сөздер: өңдеу жанры, транскрипция, түрлендіру әдісі, дәйексөз, дәстүрлі мектеп, фольклор.

Abstract

The emergence of the academic school of composition is directly related to the genre of processing and quoting folklore material. Traditional culture is the basis of professional art. Based on the historical aspect of the formation of the Kazakh professional school, the transformation of the "primary source" is one of the fundamental in Kazakh music and contributes to the promotion of both compositional and traditional creativity. The

article attempts to highlight the peculiarities of the genres of processing and transcription using the methods of historical musicology, their evolution, which arose in turn as a result of the synthesis of traditional and European compositional thinking.

Theoretical and historical methods of analysis are used in the disclosure of the key positions of the work. The article raises the problem of differentiation of the complex of genres of transformation. The author presents a terminological analysis of concepts related to transformation methods, such as processing, transcription, arrangement, arrangement, harmonization, paraphrase, etc. and reveals the creative vision of traditional music by composers of the academic school in Kazakhstan practice.

Keywords: processing genre, transcription, transformation method, citation, traditional school, folklore.

В современном музыковедческом дискурсе вопросы, связанные с феноменом жанра, чрезвычайно актуальны. Произошедшие в XX веке преобразования в музыкальном искусстве вывели на повестку не только новые жанры, но и новое понимание уже существующих жанров. Так, в связи с этим в рамках данной статьи предпринимается попытка осмыслить особенности генетически схожих жанров – обработки и транскрипции, а также рассмотреть их преломление в казахстанской фортепианной практике.

Преобразование исходного музыкального текста получило широкое распространение в музыкальном искусстве всех регионов. Во многом это было связано с желанием композиторов познакомиться и познакомить с кладезью фольклорного материала, а также осмыслить опыт своих предшественников. Это и определило широкое распространение жанра, связанного с преобразованием исходного текста (в широком понимании термина), которое прослеживается на протяжении всей истории развития

композиторского творчества. Методы преобразования, к коим обращались авторы, опосредовали формирование целого комплекса различных жанров – переложения, обработки, парафразы, транскрипции и так далее. В музыкознании их дифференциация, связанная с терминологией, представляет трудоёмкую задачу. В связи с этим терминологический аппарат в работах различных авторов, музыковедов и исследователей отличается широтой понимания этих жанров. Например, на более поздних этапах развития жанра, обработки и транскрипции приобретают характер совершенно новых самостоятельных произведений, куда транскриптор вкладывает собственный авторский замысел, стилевые элементы, подчиняет первоисточник своим идеям. В научных трудах Н. Иванчей объединяет всякого рода транскрипционные опыты термином «вторичные произведения» и относит к видам метода трансформации такие термины как обработка, переложение, транскрипция, аранжировка, парафраз, в частности и цитирование [1, 12].

Так, феномен жанра *обработки* представляет собой важнейшее направление в композиторской сфере. Ключевая особенность жанра заключена в его методе трансформации нотного текста, которые отличаются широким и не каноничным многообразием. Обработки различаются по видам и глубине трансформации. Видоизменение оригинала, в накопленных к сегодняшнему дню транскрипционных работах, осуществляется по разным замыслам. Иногда композитор стремится сохранить исходный текст и включает в транскрипцию небольшие изменения. К ним относятся гармонизация, фактурные преобразования, необходимые штриховые и тембровые указания. В Большой советской энциклопедии термин обработка определяется как всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определенные цели, например приспособление произведения для исполнения любителями

музыки, не обладающими высокой техникой, для использования в учебно-педагогической практике, для исполнения другим составом исполнителей, модернизации произведений и т.п. [2]. А само название «обработка» Борис Борисович Бородин трактует как «транскрипцию, созданную с учетом инструментального фактора и связанную с интерпретационными изменениями подлинника» [3, 332]. Жанровая сфера обрабатываемых сочинений огромна – от крупных симфонических произведений до миниатюр.

Термины *аранжировка* и *переложение* очень схожи между собой. Это перенос музыкального материала для иного состава исполнителей, по сравнению с оригиналом. Изменения при переложении композитором обычно минимальны. Сюда можно отнести оркестровку фортепианных пьес или наоборот клавиры оркестровых сочинений.

Парафраз с греческого языка в переводе означает «пересказ», то есть изложение музыки своими словами. Свое распространение он получил в XIX веке, в большей степени парафразы были написаны именно для фортепиано. Создавались парафразы на основе тем популярных песен, оперных арий и так далее, зачастую в свободной форме.

Понятие *транскрипция* с латинского языка переводится как переписывание. Данный термин известен именно с истории инструментальной музыки. «Согласно этимологии, формальным признаком транскрипции является такое изменение оригинала, в котором этот оригинал всё же распознаётся, хотя и получает новое качество» писал Б. Бородин в своей монографии [3, 295]. В словаре термин транскрипция означает переложение музыкального произведения или его свободная виртуозная обработка [2]. Г. Коган дает следующее определение: «Транскрипция означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном его характерные особенности, стремится стать

свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления». Данная формулировка звучит точно, кратко и содержательно, «посередине между двумя крайними точками», которыми он обозначает простое переложение для другого инструмента и вольную парафразу или фантазию на темы данного сочинения [4, 64].

Данный материал отражает тот факт, что большое разнообразие схожих терминов подразумевает под собой ту или иную степень трансформации оригинала. Различные трактовки понятия приводят нас к выводу о синонимичности их употребления. Таким образом, все выше перечисленные методы трансформации как аранжировка, переложение, парафраз, транскрипция можно отнести к одному жанру – жанру обработки, так как любое видоизменение изначального материала и есть обработка.

Б. Бородин в своей монографии отмечает, что изменения могут состоять из двух типов:

1. Обработка в главных чертах сохраняет форму оригинала, т.е. за основу берется произведение целиком или его законченный фрагмент.
2. На основе некой композиционной структуры (или структур) создается новое произведение, сохраняющее связь с оригиналом, но построенное по своим формальным закономерностям. В этом случае, заимствуя тему произведения, композитор оперирует материалом, исходя из своего замысла и соответствующих жанровых традиций [3, 307].

Далее важно рассмотреть, каким образом этот жанр был представлен в казахстанском музыкальном искусстве. Профессиональная композиторская школа строилась на основе обращения к традиционного творчеству. Метод цитирования и гармонизации являлся основным для освоения композиторов традиционной культуры и его

развития. Композиторы, обращаясь к обработкам на основе фольклора, применяли композиционные особенности как академической европейской, так и народной и устно-профессиональной музыки. Первая гармонизация казахской песни была опубликована в 1818 году Азиатским музыкальным журналом в Астрахани [5, 4]. В целом, по мере развития казахстанской композиторской школы методы и приемы работы с обработками видоизменялись. В связи с этим эволюция жанра связана и с развитием поколений казахстанских композиторов (термин У. Джумаковой).

Первые обработки строились на основе фольклорного материала, где композиторы сохраняли составляющие элементы «первоисточника». Взаимосвязь народного и профессионального творчества создает проблему соотношения «композитора и фольклора». В контексте проблемы «композитор и фольклор» Г. Головинский предлагает «механизмы» воплощения композиторами идеи фольклора системой терминов, как цитирование, воссоздание и присвоение (вовлечение). *Цитирование* понимается как «готовый» тематический материал культурного наследия; *воссоздание* – «стремление воспроизвести не только образ, но и определенный фольклорный жанр в более или менее подлинном, близком к "натуре" виде, сохраняя его отличия от профессионального искусства (разумеется, в пределах понимания жанра в данную эпоху)»; *присвоение (вовлечение)* – «подчинение народного напева или других фольклорных элементов индивидуальному художественному замыслу, использование их при создании образа, содержание которого удалено, иногда значительно, от фольклорного [6, 51].

В собирании, переложении и обработке казахского фольклорного материала особое место занимает этнограф А. Затаевич. Им создано более 100 авторских обработок на народные темы для различных инструментов и ансамблей. В

них автор, обращаясь к казахской традиционной музыке, использует понятие «культурные обработки». «Культурная обработка является наиболее действенным и убедительным проводником казахского народного музыкального творчества в толщу общекультурного искусства» пишет А. Затаевич [7, 98]. «Культурная обработка» пишется по закономерностям традиционной культуры, и оригинальный материал отражается в обработке практически без вмешательств, а к мелодической основе добавляют гармоническое сопровождение.

Методы претворения и адаптации на другие инструменты, различные приемы и средства обработки А. Затаевича стали основой процесса создания жанра обработок на фольклорном материале композиторов последующих поколений. Б. Ерзакович, А. Жубанов, С. Шабельский, Е. Брусиловский, В. Великанов, Д. Мацуцин, Л. Хамиди относились к той плеяде композиторов, которые осваивали фольклор через академическое письмо. Обработки этих композиторов можно отнести к обработкам-переложениям, где основным методом являлся метод цитирования и гармонизации с минимальными изменениями первоисточника. В работах композиторы *воссоздают* традиционное творчество в профессиональной культуре. Композиторы считали казахскую традиционную музыку за источник музыкальных средств, для создания новой стилевой системы в рамках европейской традиции.

Творчество композиторов Б. Байкадамова, Е. Рахмадиева, Н. Мендыгалиева, Г. Жубановой, М. Сагатова – второе поколение – можно отнести к поколению, рассматривающих цитирование традиционной музыки по-иному. «Обращение к фольклору предполагает, прежде всего, серьезное, вдумчивое его изучение, без которого любой метод, будь то простое цитирование или более опосредованный путь, окажется малоплодотворным.

Разве не приходится нам сталкиваться с примерами поверхностного, бездумного отношения к песне <…> Словом, ключ к решению самой кардинальной для нас проблемы в том, чтобы идти вглубь, не облегчая, а напротив, усложняя поиск», – отмечал композитор Е. Рахмадиев [8, 60].

В период 70-х годов XX века композиторы меняют подход к методу цитирования и реализовывают новаторские идеи композиторского замысла. Обработки приобретают характер совершенно новых самостоятельных произведений, где композитор вкладывает собственные стилевые элементы, авторское видение. Обработки и переложения традиционных песен и кюев того периода способствовали созданию национального стиля. Музыковед В. Недлина отмечает, «на начальном этапе естественным было обращение к жанру фортепианной обработки, затем – для камерных дуэтов, квартетов и пр. Обработки и транскрипции традиционных песен и кюев способствовали выработке основ национального стиля и базовых музыкально-языковых средств» [9, 134].

На современном этапе камерно-инструментальной музыки Казахстана одной из самых востребованных сфер являются одночастные произведения крупной формы [9, 152]. Именно эта область является композиторской творческой лабораторией для переложений, обработок и транскрипций. В этой сфере представители композиторской казахстанской школы все также обращаются к академической адаптации традиционной казахской музыки (фольклорный и устно-профессиональный пласт). Но, помимо этого, появляются и транскрипции на произведения европейских и российских композиторов. Современные композиторы, которые обращались к жанру обработок, пишут как для сольного инструмента, так и для нескольких составов. Их можно встретить в творчестве Б. Аманжола, Г. Узенбаевой, А. Жайыма, Ш. Базаркуловой и многих

других. Жанр обработки сегодня у многих из них не так близок к оригинальному тексту, нежели как это было представлено у истоков формирования национальной академической культуры. Композиторы ищут новое звучание и новые подходы для воплощения традиционной музыки через форму «свободной обработки».

Учитывая вышеизложенную информацию о трактовках терминов и исторических явлениях становления жанра, можно сделать следующие выводы:

1. Музыковеды относят сферу обработок к двум позициям – как жанр и как род деятельности;
2. Обозначают термины транскрипция и обработка в узком смысле как самостоятельный жанр, в широком – как переложение сочинений с «чужим текстом» – что и arrangement[11];
3. Тождественность терминов (переложение, обработка, транскрипция, аранжировка и др.) доставляет сложность в точном определении. Не случайно сами композиторы порой затрудняются в соотнесении композиции к определенному жанру.

Почти у каждого композитора в творческой лаборатории имеются сочинения в жанре обработки, где каждый ставит свои цели для воплощения. Основываясь на историческом анализе становления жанра обработок можно классифицировать его следующим образом: обработки-переложения (стилистически нейтральные со стороны транскриптора), строгие обработки (доминирует стиль подлинника), свободные обработки (сплав стилей или даже преобладает стиль транскриптора). Композитор может сознательно подчиниться чужому стилю, воспринять и передать его особенности без радикальных личностных вторжений. Или же представить его в сплаве со своей

11В европейской культуре музыковеды все методы трансформации объединяют понятием arrangement

творческой манерой, или вовсе полностью переработать его в своем духе.

В частности, жанр обработки сыграл огромную роль в развитии исполнительского и композиторского искусства нашей страны. Кроме этого, он повлиял на развитие инструментализма и популяризации музыкальных произведений. В исторической картине именно обработки традиционной музыки для фортепиано стали предтечей для формирования камерно-инструментального жанра. Современные казахстанские композиторы, работающие в данном направлении, ссылаются на опыт своих предшественников в данном ремесле. Особенностью жанра является диалог различных эпох и композиторских стилей. Создавая обработки путем помещения оригинала в иные инструментальные условия, композитор выражает собственное видение его смысловой и образной сферы.

Список литературы

1. Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века: автореф. дисс. … канд. иск.: 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2009. – 33 с.
2. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1969-1978.
3. Бородин Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дисс. … д. иск.: 17.00.02. – М., 2006. – 434 с.
4. Коган Г.М. О транскрипции // Коган Г. Избранные статьи – М, 1972. – 64 с.
5. Ерзакович Б.Г. Взаимовлияние русской и казахской музыкальных культур / Б. Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Знание, 1981. – 21 с.
6. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX – XX веков. Очерки [Текст] / Г. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.

7. Дернова В.П. Казахская народная музыка в обработках А.В.Затаевича / В. П. Дернова // А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы: сб. ст. – Алма-Ата, 1958. – С. 95-133.
8. Рахмадиев Е.Р. Время и музыка: статьи, очерки, размышления. – Алма-Ата: Өнер, 1986. – 216 с.
9. Недлина В.Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий: дис. … канд. иск.: 17.00.02. – М., 2017. – 344 с.

Сведения об авторе:

Мубарек Гулзада – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имение Курмангазы.

Научный руководитель – Койлыбаева Марлена Тастемировна, PhD, доцент кафедры «Музыковедения и композиции».

Автор туралы мәлімет:

Мубарек Гулзада – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Қойлыбаева Марлена Тастемировна, PhD, «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті.

Әкім МҰРАТҰЛЫ
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Қазақстан, Алматы

М. МАҢҒЫТАЕВТЫҢ ХОР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Аннотация

Мақала ХХ ғасырдың екінші жартысында танымал болғанҚазақстанның мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстанның халық әртісі, профессор, ұлттық композиторлық мектептің көркемдік бағыттарын бекітуде маңызды рөл атқарған белгілі композитор–Мыңжасар Маңғытаевтың хор шығармашылығына арналған. М.Маңғытаевты қазақ аудиториясына әлемдік музыка мәдениетініңхор жанрына арналған шығармаларды танытқан композитор деуге болады.Мақалада композитордың еңбек жолы, хор шығармашылығы және оған тән белгілер баяндалған. М.Маңғытаевтың «Ақсақ құлан», «Жайлауда» хор поэмалары және төрт бөлімді «Қаратау әуендері» хор сюитасы жәйлі ақпараттар берілген.

Композитор М.Маңғытаевтың хоршығармалары түрлі жастағы тыңдармандарды тәлімдеуге қомақты үлес қосты. Ол өзінің хоршығармашылығында С.Мәуленов, Н.Әлімқұлов, С.Жиенбаев, Т.Иманбеков, Қ.Мырза Әли, С.Шакенов секілді қазақтын белгілі жазушыларының өлеңдерін пайдалана отырып, Отанға, өз халқына деген сүйіспеншілік сезіміне, өз халқының өнері мен дәстүрлеріне сүйене отырып, түрлі жанрдағы хор музыкасының туындыларын жазды.

Тірек сөздер: *хор, шығарма, композитор.*

Аннотация

Статья посвящена хоровому творчеству Мынжасара Мангытаева, лауреата Государственной премии, народного артиста Казахстана, профессора, известного

композитора, сыгравшего важную роль в утверждении художественных направлений национальной композиторской школы и получившего известность во второй половине XX века. Его можно назвать композитором, представившим казахской аудитории хоровые жанры мировой музыкальной культуры. В статье представлена трудовая деятельность композитора, его хоровое творчество и характерные черты, дана краткая информация о хоровых поэмах М. Мангытаева «Аксак кулан», «На джайляу» и четырехчастной хоровой сюите «Мелодии Каратау».

Многие хоровые произведения композитора М. Мангытаева внесли весомый вклад в воспитание слушателей разных возрастов. В своем творчестве он писал произведения различных жанров хоровой музыки, используя стихи таких известных казахских писателей, как С. Мауленов, Н.Алимкулов, С. Жиенбаев, Т. Иманбеков, К. Мырза Али, С. Шакенов, содержащих чувства любви к Родине, своему народу, искусству и традициям своего народа.

Ключевые слова: *хор, произведение, композитор.*

Abstract

The article is devoted to the choral work of Mynzhasar Mangytayev, laureate of the State Prize of Kazakhstan, People's Artist of Kazakhstan, professor, famous composer who played an important role in the approval of the artistic directions of the national school of composition, who became famous in the second half of the 20th century. He can be considered a conductor of choral genres of world musical culture to the Kazakh audience.The article presents the composer's career, his choral creativity and its characteristic features, provides brief information about M. Mangytaev's choral poems «Aksak Kulan», «On Dzhailau» and the four-part choral suite «Melodies of Karatau».

Many choral works by composer M. Mangytaev have made a significant contribution to the education of the generation. In his creative work, he wrote choral works of various genres of choral music, using poems by famous Kazakh writers such as S.

Maulenov, N.Alimkulov, S. Zhienbayev, T. Imanbekov, K. Myrza Ali, S. Shakenov, relying on feelings of noble love for the Motherland, his people, art and traditions of his people.

Keywords: choir, composition, composer.

Мыңжасар Маңғытаев (1937-2011) – Қазақстанның мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстанның халық әртісі, белгілі композитор, профессор, ұлттық композиторлық мектептің көркемдік бағыттарын бекітуде маңызды рөл атқарған қазақ композиторларының екінші буынының өкілі. Қазақ музыкасының тарихында ол шығармашылығындағы жоғары кәсібилікпен, академиялық жанрлар саласындағы жемісті жұмысымен,музыканың ерекше сыпайылығы бар композиторлардың қатарында тұр.М.Маңғытаевты әлемдік музыка мәдениетіндегі хорға арналғанмузыка жанрларын қазақ аудиториясына танытқан композитор деуге болады. Ол ұлттық дәстүрде тәрбиеленген тыңдаушыларға, ең алдымен, қазақтың халқына түсінікті, құлағына жағымды шығармалар жазды.

Классикалық білім алған М.Маңғытаев 1965 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын Қ.Қожамияровтың класы бойынша бітірген.Осы жылы еңбек жолын Қазақ ССР Мәдениет министрлігінің өнер басқармасында аға инспектор болып бастайды. 1967-1969 жылдары аралығында Қазақстан Композиторлар одағының жауапты хатшысы, 1969-1976 жылдары «Жазушы» баспасында«Өнер және музыка» редакциясының бас редакторы қызметтерін атқарады.Композитор бұдан кейін бірқатар жылдар көлемінде шығармашылық жұмыста болады. Ол 1988-1991 жылдар аралығында Алматы облыстық музыка қоғамының төрағасы,1991-1993 жылдары Қазақстан Композиторлар одағы төрағасының бас кеңесшісі, ал 1997 жылы республикалық дәрежеде зейнеткерлікке шыққанға дейін

сол одақтаекінші хатшы міндетін орындайды.

1957 жылы Мыңжасар Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының композиторлық факультетінің дайындық бөліміне сол кездегі консерватория ректоры – Қ.Қожамияров сыныбына оқуға түседі. Республиканың жетекші композиторларының бірі, ол музыкантқа кәсібилікті дарытты, бұл оған композиторлық техника мен қазіргі заманғы кәсіби музыканың негізгі жанрларын берік меңгеруге мүмкіндік берді.

Консерваторияны бітіргеннен кейін М.Маңғытаев бірнеше шақырту алады, соның ішінде Мәдениет министрлігінде жұмыс істейді. Ол жерде екі жыл жұмыс істеген соң, 1967 жылы Ғ.Жұбанованың бастамасы бойынша Одақтың жауапты хатшысы міндетін өзіне алып, Қазақстан композиторлар Одағына ауысты.Осы жылдарМыңжасар Маңғытаевтың шығармашылығы үшін өте жемісті кезең болды.Көптеген өзге композиторлардың музыкалық мұрасындағы сияқты, оның шығармашылығында да халық аспаптық музыкасының жанрларында,ең алдымен ұлттық образ бен ерекше мәнерлілік құралыретінде домбыра күйіне ерекше қызығушылық байқалады.

Композитордың хор жанрына алғашқы қадамы 1969 жылы Сырбай Мәуленовтың сөзіне жазылған «Ақсақ құлан» хор поэмасымен басталады. «Ақсақ құлан» хор поэмасы үлкен қоғамдық резонансқа ие болады, онда күй a’capella хор жанры аясында жүзеге асырылады. Дәстүрлі «естірту» жанрының ерекшеліктерін бойына сіңірген және көптеген ұрпақтарды өзінің драмалық күшімен тамсандырған ежелгі күйосыхор туындысының негізіне айналды. Бұл тұрғыда М.Маңғытаев өзін «Ақбай», «Ақсақ киік» және басқа да күйлерді өңдеуде, хор фактурасы бар күйлерді драматизациялауға талпыныс көрсетіпБ.Байқадамовтың осы саладағы ізденістерінің жалғастырушысы ретінде сынап көреді. Күймен қатар, хор поэмасында М.Маңғытаев халықтық-поэтикалық «жыр» формасының ерекшеліктерін

де көрсетті. «Ақсақ құлан» поэмасы–М.Маңғытаевтың шығармашылық жолындағы маңызды белеске айналды. Жалпы хор жанры композитордың шығармашылық ұмтылысының маңызды саласы болып келеді.

Дәл осы жылы композитор М.Маңғытаевтың жазушыНұрсұлтан Әлімқұловтың сөзіне жазылған «Жайлауда» хор поэмасы жарық көреді.«Жайлауда» қазақтардың көшпелі өмір салтына деген сүйіспеншілігі, жастардың қазақ даласының кең-байтақ даласынадеген, туған жеріне деген сүйіспеділік бейнеленеді.Ол композитордың дыбыстық-сипаттамалық музыкалықтілінің арқасында (тұяқтардыңдыбысы,тау төсінен аққан өзеннің ағыны, таңның алғашқы жарқылдары және жайлаудың хош иістері) жүзеге асады.

1969 жылы композиторлардың кезекті съезі өтіп, онда Қазақстан композиторлар Одағының Жаңа басқармасы сайланады. Төраға – Е.Рахмадиев, жауапты хатшы – Г.Гризбил болды. М.Маңғытаев жақында ғана ашылған «Жазушы» баспасының «Өнер және музыка» редакциясында бас редактор қызметіне тағайындалады. Оның бұл лауазымдағы қызметі ұзақ уақыт бойы (шамамен жеті жыл) сол жылдары қазақ өнерінің көркемдігі жоғары үлгілерінің танымал болуына ықпал етті.

Композитордың белсенді шығармашылық қызметі 1960-1970 жылдары вокалды жанрлар саласында жалғасын тапты. Мәскеудегі В.Лениннің 100 жылдығына арналған Бүкілодақтық композитор өнерінің байқауындаМ.Маңғытаев «Сен не іздейсің, жаным?» (Абайдың сөзіне) әні үшін құрметті дипломға ие болады. 1971 жылы Қазақстан ЛКЖО ОК «Солдат Хаты» әні үшін байқауда біріншідәрежелілауреат атанады.

1971 жылы композитордың Сағи Жиенбаевтың сөзіне жазылған «Қаратау әуендері» хор сюитасы жарық көреді. Композитор бұл сюитасын аталған өлкеде туындаған әуендерінесүйене жазған. «Қаратау әуендері» хор сюитасы 4

бөлімнен тұрады:

1. «Таң»
2. «Қыздар әні»
3. «Қырмандағы айтыс»
4. «Дала дауысы»

I Бөлім «Таң». Композитор бұл бөлімде қаратауаймағының таңғы бейнесін, оның тауларына төгілген таң сәулесін, тамаша табиғатын әуенімен бейнелейді.

II Бөлім «Қыздар әні».Бұл бөлімде Қаратау бөктерінен, өзінің сыңарын, ғашығын аман-есен оралуын күткен қазақтың сұлу қыздарын суреттейді.

III Бөлім «Қырмандағы айтыс». Қазақтың айтыс өнері – халық ауыз әдебиетінің ерекше түрі болып есептелетіні анық.Ол –ертеден келе жатқан әсемдепсөз саптау шеберлігі. Қазақ халқы сөз өнерінің құдіретіне тәнті болып, «Сөз тапқанға қолқа жоқ» деп ұтқыр сөзді басынан асыра білген. Бұл бөлімде композитор жас жігіт пен қазақтың кербез сұлу қызының айтысының жарқын бейнесін әуенімен астарлапсуреттеген.

IV Бөлім «Дала дауысы». Композитор бұл бөлімдеәндеткен қазақ жастарын,қазақтың кең байтақ даласын, көкорай шалғын айналасын, тауын, мөлдіреп аққан бұлағын, таң атысы мен кеш батысын өзіндік бір әуенімен бейнелейді.

Қазақстанның тәуелсіздік алған жылдарында еліміздің қоғамдық-саяси өміріндегі түбегейлі өзгерістер ұлттық сана-сезімнің елеулі шиеленісуімен қатар жүргені белгілі. Ол кезде өнер қайраткерлері, оның ішінде – композиторлар шығармашылығының қоғамдықрөлі қайта қарастырылады. М.Маңғытаевтың шығармашылығында осы кезеңде халықтың рухани өрлеуін көрсететін азаматтық-патриоттық мазмұндағы шығармалар пайда болады. Композитордың осындай жоғарыидеяға лайық ірі жанрларға айтарлықтай қызығушылық байқалып, оратория, кантата, опера жазу идеясытуындады. Қазақстанның музыка саласындағы

жетістіктері симфониялық оркестр, хор және солистерге арналған «Елім менің» ораториясы (1998), «Замана» кантатасы (2003), «Атамекен Түркістан» (2003), бір бөлімді «Ұмытпаймыз» кантатасы сияқты патриоттық сипаттағы бірқатар шығармаларды өмірге әкеледі. Соңғысы композитор куә болған 1986 жылғы желтоқсан оқиғалары желісінен туындап, өзінің қайғылы сипатымен ерекшеленеді. Осы поэманың музыкасына балетмейстер З.Райбаев кейіннен хореографиялық композиция қояды.

М.Маңғытаев жемісті композиторлық қызметімен қатар радио мен теледидарда, мерзімді баспасөз беттерінде дәрістер, баяндамалар оқыды. Музыкалық-сыни және публицистикалық қызметі оныңбелсенді шығармашылық және азаматтық ұстанымын, қазіргі ұлттық музыкалық өнерді дамытудың күрделі процестерін түсіну қажеттілігін айқындады.

Өмірінің соңғы жылдары М.Маңғытаевтың шығармашылығы қызықты жоспарларға толы болды.Ең ірі туындысы – Шыңғыс ханның шапқыншылығы кезіндегі халықтың өмірі туралы «Отырар шайқасы» операсының (либреттосы Қ.Мырзалиев пен Х.Әдібаев) аяқтауға тырысты, бірақ, өкінішке орай бұл опера қойылымын жүзеге асыруға үлгермеді.М.Маңғытаев 2011 жылдың 7 қыркүйегінде дүниеден өтті.

Мыңжасар Маңғытаев бір минутын да бос жібермей, бойындағы асыл қасиетті келер ұрпаққа аманат ету ісін мүлтіксіз орындап, үнемі жұмыс үстінде шыныққан төл өнеріміздің өкілі. Өткен ғасырдың ортасында қалыптасқан М.Маңғытаевтың шығармашылығы оның кезеңіндегіөмірді жарқын, үйлесімді қабылдаудың үлгісі болды. Әрине, композитордың шығармашылығы бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтқан жоқ.Композитор М.Маңғытаевтың үлкен патриоттық азаматтық ұстанымы замандастарының есінде қалды. Олардың ішінде оның өз ағасындай көрген пікірлес досы, КСРО Халық әртісі, белгілі дирижер

Н.Тілендиев қайтыс болуынан аз уақыт бұрын М.Маңғытаев туралы: «...біз онымен 42 жыл қатар тұрдық. Оның бүкіл өмірі менің көз алдымда өтті деп айта аламын. Ол не жазса да, оның жүрегі әрқашан Отанына, тамырына, туған мәдениетіне, ана тіліне құрметпен қарады. Оның қаламынан шыққан барлық нәрсе оның таза және адал жүрегінің тереңінен шыққан. Менің ойымша, Маңғытаевтың Қазақстанның музыкалық мәдениетіне қосқан үлесі өте зор.Ол өте қарапайым адам еді.Менің жүрегім жалғыз емес, жақын жерде Мыңжасар сияқты композиторлар болған кезде. Олар халық үшін туған. Олардың шығармалары шын мәнінде халықтың игілігіне айналды»,–деген пікір қалдырды.

М.Маңғытаевтың хор шығармаларының тізімі:

1969 –«Ақсақ құлан», хор поэмасы, сөзіС.Мәуленовтікі;

1969 –«Жайлауда», хор поэмасы, сөзі Н.Әлімқұловтікі;

1971 – «Қаратау әуендері», хор сюитасы, сөзі С.Жиенбаевтікі;

1986 – «Отчизна счастья», 4 бөлімді хор поэмасы, сөзі С.Жиенбаевтікі;

1981 – «Сүйікті отаным», a’capella, сөзі С.Мәуленовтікі;

1981 – «Менің жерім», 10 әннен тұратын вокалдық-хор композициясы, сөзі Н.Әлімқұловтікі;

1998 – «Елім менің», симфониялық оркестрге, хорға және солистерге арналған оратория, сөзі Т.Иманбековтікі;

2003 –«Замана»және«Атамекен Түркістан» кантаталары, сөзіҚ. Мырза Әли;

2003 –«Ұмытпаймыз», солистерге, хорға және симфониялық оркестрге арналған бір бөлімді кантата, сөзі С.Шакеновтікі.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақстан композиторлары. Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том второй. Кетегенова Н.С., Нусупова А.С. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – 624 с.
2. Жарқын бейне – Мыңжасар Маңғытаев.29.03.2018 https://youtu.be/3y_bv18RwH8
3. Отырар-ауданы-ақын-жазушылар.pdf (turocknt.kz)

Автор туралы мәлімет:

Әкім Мұратұлы – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бултбаева Айзада Зейкеновна, доцент, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Сведения об авторе:

Аким Муратулы – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бултбаева Айзада Зейкеновна, доцент, кандидат искусствоведения.

Дана САБИТОВА, Виталий ШАПИЛОВ
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

ВОЕННАЯ И АНТИВОЕННАЯ ТЕМАТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ АХМЕТА И ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВЫХ

Аннотация

Как два ярких представителя композиторской школы Казахстана, Ахмет и Газиза Жубановы обладают своим уникальным авторским стилем. Но между двумя гигантами музыкального искусства существует преемственная творческая связь, что позволяет провести множество параллелей, одна из которых представлена в данной статье.

В первую очередь их в династии объединяет высокая гражданская позиция, характерная для выдающихся деятелей культуры и искусства Казахстана и проявившаяся в тематике произведений.

Как вспоминала сама Г. Жубанова, она переняла многие художественные устремления отца. Одну из важных позиций в творчестве композитора заняла военная и антивоенная тема, в основе которой – крупные исторические события.

А. Жубанов посвятил теме Отечественной войны оперу «Төлеген Тоқтаров», написанную совместно с Л. Хамиди, а Г. Жубановой, в продолжение идей отца, был создан ряд крупномасштабных опусов (опера «Двадцать восемь», оратория «Возлюби человек человека» и др.), в которых развивается и усложняется не только техника композиторского письма, но и содержание.

Наиболее показательные их сочинения, посвященные проблематике войны и мира, охарактеризованы в статье в сравнительно-сопоставительном плане.

Ключевые слова: творческая параллель, преемственность династии, Великая отечественная война, музыкальный язык, стиль композитора, культурный синтез.

Аннотация

Қазақстан композиторлық мектебінің екі айшықты өкілі – Ахмет Жұбанов және Ғазиза Жұбанова әрқайсысы бірегей төлтума авторлық стиль иесі екені белгілі. Дегенмен, музыкалық өнеріміздің бұл көрнекті тұлғалаларының арасында көптеген желілерден құралған шығармашылық байланыстардың бар екені аян. Солардың бірі ұсынылған мақалада қарастырылады.

Өз әулетінің ішінде аталған шығармашылық тұлғаларына, бірінше кезекте, Қазақстанның көрнекті мәдениет және өнер қайраткерлеріне тән биік азаматтық ұстаным тән. Мұндай ұстаным қос автордың көптеген шығармаларында көрініс тапқан. Ғ. Жұбанованың өзі әкесінің көптеген көркемдік идеяларын жалғастырғанын жазады. Композитор шығармашылығындағы маңызды позициялардың бірі – ірі тарихи оқиғаларға негізделген әскери және және бейбітшілік тақырыбы болды.

Л. Хамидимен бірге А. Жұбанов Ұлы Отан соғысы тақырыбына «Төлеген Тоқтаров» операсын, ал Ғ. Жұбанова әкесінің идеяларын жалғастырып, «Жиырма сегіз» операсы, «Возлюби человек человека» ораториясы және т.б секілді бірқатар ауқымды шығармалар жазды. Ол туындылары мазмұнының және композиторлық жазу техникасының күрделілігімен ерекшеленеді.

Қос композитордың соғыс және бейбітшілік мәселелеріне арналған ең көрнекті еңбектері мақалада салыстырмалы түрде сипатталған.

Тірек сөздер: шығармашылық параллель, әулет сабақтастығы, Ұлы Отан соғысы, музыкалық тіл, композитор стилі, мәдени синтез.

Annotation

As two bright representatives of the composer school of Kazakhstan, Akhmet and GazizaZhubanov have their own unique authorial style. However, between the two giants of musical art there is a successive creative connection, which allows us to draw many parallels, one of which is presented in this article.

First of all, they are united in the dynasty by a firm civil position, a characteristic of outstanding figures of culture and art of Kazakhstan, which is manifested in the subject matter of their works. G. Zhubanova adopted many of her father's artistic aspirations, as she herself recalled.One of the important roles in the composer's work was the military and anti-war theme, based on major historical events.

A. Zhubanov devoted the opera “TolegenToktarov”, written jointly with L. Hamidi, to the theme of the Great Patriotic War. Likewise, G. Zhubanova, in continuation of her father’s ideas, created a number of large-scale opuses (opera “Twenty-eight”, oratorio “Love each other, man”, etc.), where the content gets more sophisticated, along with the composer's writing.

Their most revealing works, devoted to the problems of war and peace, are characterized in the article in a comparative way.

Keywords: creative parallel, dynasty succession, the Great Patriotic War, musical language, composer's style, cultural synthesis.

Композиторская династия Жубановых начинается с творчества одного из основоположников композиторской школы Казахстана – Ахмета Жубанова. Его дочь Газиза Жубанова восприняла многие творческие устремления своего отца, о чем неоднократно признавалась в своих высказываниях. Особое внимание композиторов привлекали значительные исторические события, связанные с военной

тематикой. В музыке А. Жубанова событиям Великой Отечественной войны посвящены вторая опера «Төлеген Тоқтаров» (совместно с Л. Хамиди, либретто М. Ауэзова) и песня «Бес дос».

Опера «Төлеген Тоқтаров» (1947) была создана в послевоенные годы, ее сюжет связан с подвигом Тулегена Тохтарова в Великой Отечественной войне, автоматчика славной панфиловской дивизии. Напряженное драматическое действие этой оперы, насыщенной сценами боевых столкновений, воспринималось как горячий отклик на недавние события войны, и вызвало восторженное признание публики. Музыкальный язык оперы отличается подчеркнутым *демократизмом*, опорой на *песенные интонации*, использованием цитатного материала, что характерно для первого этапа развития казахской оперы. Социально значимыми символами того времени выступает песня «Священная война» («Вставай, страна огромная!») А. Александрова, ставшая в военные годы гимном защиты Отечества, и песня «Жасқазақ» («Молодой казах») Рамазана Елебаева, талантливого композитора, однополчанина Тулегена Тохтарова, сочинившего эту песню как знак памяти о подвиге героя. Песня «Жасқазақ» получила широкое распространение в Казахстане, приобрела статус народной песни, и исполнялась многими известными певцами – Жусупбеком Елебековым, Кайратом Байбосыновым, Жанибеком Карменовым и др.[12]

Кроме песен других авторов в опере «Төлеген Тоқтаров» А. Жубанов активно опирается на музыкальный материал своих песен, также получивших самостоятельное значение вне этой оперы. Это героико-патриотическая песня «Москва», и задушевная, лирическая «Бес дос» («Пять

[12] Также песня «Жасқазақ» активно использовалась в композиторском творчестве, например, после оперы «Төлеген Тоқтаров» особое значение в драматургии эта песня занимает в оратории С. Мухамеджанова «Голос веков» (шестая часть), сочиненной в 1960 году.

друзей»), имеющие признаки стиля советской массовой песни. Особое значение имеет «Бес дос», которая исполняется в начале и в конце оперы, и характеризует боевое братство друзей Тулегена – русского Жадаева, татарина Зарифа, уйгура Саттара, киргиза Баймата. Основой характеристики главного героя служит «Жасқазақ», выдержанная в стиле толғау. Музыкальные характеристики его друзей также отмечены признаками национальной самобытности, в литературе отмечается заимствование фольклорных источников разных народов [1, 217-219]. В результате интернационализма советской идеологии в музыкальном языке оперы «Төлеген Тоқтаров» образуется характерный *культурный синтез*, проявляющийся также в социально-политической жизни Казахстана до настоящего времени, и получивший особое значение в творчестве Г. Жубановой.

Военная тематика последовательно развивается и усложняется в творчестве Г. Жубановой. По ее словам, «к героико-патриотической теме в музыке меня приобщил отец. Еще в военные годы вместе с Л. Хамиди он работал над оперой о Герое Советского Союза Тулегене Тохтарове. Отец говорил, что до конца дней своих будет носить в душе чувство неоплатного долга перед павшими героями» [2,57]. Военно-патриотическое направление отца она продолжила в серии разножанровых и крупномасштабных произведений, представленных операми «Двадцать восемь», «И дольше века длится день», Третьей симфонией «Сарыозекские метафоры», балетом «Хиросима», ораториями «Заря над степью» и «Возлюби, человек человека». При этом тема войны развивается и конкретизируется на материале разных событий, достигая масштаба мировой истории.

Опера «Төлеген Тоқтаров» служит важной отправной точкой для многих произведений Г. Жубановой, посвященных военным событиям. Первая оратория «Заря над степью» (1960), связанная с тематикой Гражданской

войны (1918-1920), подобно опере отца, насыщена сценами, характеризующими боевое настроение героев и столкновения воюющих сторон. Это части оратории «Поднимайся, народ», «Белые в Уральске», «Бой» и «Походная песня», занимающие центральное положение в композиции (3, 4, 5, 6). Драматическая кульминация всего произведения образуется в пятой части «Бой», основная тема которой строится на материале кюя Курмангазы «Серпер». В плане культурного синтеза показательно также использование в разделах этой части, как и во всей оратории, интонаций русского фольклора, и в их числе походной песни «По морям, по волнам». Подобно своему отцу, композитор сознательно объединила в музыкальном языке традиции разных народов: «я подумала: а как прозвучит любимая песня Чапаева “По морям, по волнам” в контексте казахской музыки – и кюевой, и песенной?!» [3,73].

Опера Г. Жубановой «Двадцать восемь» связана с оперой «Төлеген Тоқтаров» в еще большей степени по своей тематике, драматургии и музыкальному языку. Оперное действие представляет напряженное драматическое повествование о подвиге панфиловцев у разъезда Дубосеково. Историческая достоверность сюжета подтверждается использованием множества документальных материалов: письма панфиловцев, стихи советских поэтов военного времени и др. Подобно военной опере своего отца, композитор подчеркивает интернациональный состав героев в их музыкальной характеристике на основе интонаций русского, белорусского, украинского и киргизского фольклора, но, как отмечает исследователь, «для достижения стилевого единства оперной партитуры» роль объединяющего начала выполняет «казахский мелос» [4, 166]. Образные связи с оперой А. Жубанова проявляются также в выборе главного лейтмотива оперы, в роли которого выступает тема Москвы,

получающая сквозное симфоническое развитие на протяжении всего произведения. Но, в отличие от оперы «Төлеген Тоқтаров», в драматургии «Двадцать восемь» большее значение имеют сцены лирического содержания, связанные с воспоминаниями главных героев о мирном времени. И это сопоставление военных и мирных сцен образует характерную для крупномасштабных произведений Г. Жубановой, *центральную коллизию в содержании*, определенную С.Н. Шубиной как столкновение «хаоса» и «мира» [5, 6]. Война в этой коллизии во многих произведениях композитора выступает одним из основных представителей сил враждебных человеку, его естественному стремлению к счастью.

В произведениях Г. Жубановой военная тематика неразрывно связывается с темой борьбы за мир, характерной для искусства и культуры советского Казахстана 1980-х годов. Показателен в этом плане одноактный балет «Хиросима», сюжет которого основан на трагических событиях, произошедших в Японии в конце Второй мировой войны. Балет исполняется в один вечер с другим одноактным балетом «Аққанат» под общим названием «Легенда о белой птице». Основная идея балета, «Хиросима не должна повториться!» [3, 10], раскрывается в финале балета, завершающегося полифоническим совместным проведением темы марша мира и темы белого бумажного журавлика, выступающего основным символом человеческого счастья. Белая птица также является основным образом во втором камерном балете «Аққанат». Этот образ объединяет одноактные балеты, характеризуя стремление к счастью разных народов, в мифологии которых птица традиционно выступает символом мирной жизни и благополучия. Характерно, что этот образ был впервые воплощен в песне 1941-го года А. Жубанова «Аққөгершін» («Белый голубь»), которая вошла в историю музыки Казахстана как «первая массовая лирическая песня о

мире» [6, 14], и впоследствии получил масштабное и многогранное отражение в творчестве Г. Жубановой.

Типичный для стиля представителей династии Жубановых культурный синтез вбалете «Хиросима» проявляется в активном использовании музыкального фольклора и, в частности, мелодии японской народной песни «Вишня», наряду с множество пентатонных интонаций, придающих национальную характерность звуковой атмосфере. Но при этом, объединяющей основой музыкального языка выступают традиции казахского фольклора, проявляющиеся в драматургически центральных сценах: признаки жоктау в «Колыбельной», кюевого тематизма в Финале (марш мира) и др.

В последней оратории Г. Жубановой «Возлюби, человек человека» тема войны представлена наиболее широко и разнопланово на материале Великой отечественной войны (1941-1945) и мировой истории. Оратория создана в 1987 году на стихи и тексты Ч. Айтматова, Р. Гамзатова, О. Сулейменова, Е. Винокурова, Ю. Друниной, Ю. Кима, В. Вульфа, что является показателем характерного для стиля композитора культурного синтеза. Также эта черта проявилась в музыке, насыщенной интернациональным материалом: украинская народная песня «Солнце низенько», основная тема из финала Девятой симфонии Л. Бетховена («Ода к радости»), экзотический материал далеких от цивилизации народов («Таинственный мир Яномами») и др.

Темы войны и мира развиваются в сопоставлении. Первая часть «Я земле возлюбленной молюсь» раскрывает тему любви к родной земле. Вторая часть «Есть у войны печальный день начальный» посвящена трагедии Великой отечественной войны, о чем свидетельствуют строки «Нас двадцать миллионов незабытых, убитых, не вернувшихся с войны». Третья часть «Рояль в Хиросиме» посвящена воспоминаниям о трагических событиях атомного взрыва в Хиросиме в 1945 году, о которых повествует солирующий тенор «Я

думал о событье давних дней, что не вернешь ничто и не поправишь». В четвертой части «Колыбельная», масштабы трагедии разрастаются до уровня мировой истории в неоднократно повторяемых словах «И длится трагедия эта тысячелетье подряд». В пятой части «Айналайын» строки «Кочую по чёрно-белому свету», «Мотаюсь по Африкам, Франциям, Азиям» представляют счастливый мирный образ кочевой жизни. Шестая часть «Таинственный мир Яномами» носит повествовательно-изобразительный характер, в ней показан быт индейского племени Яномами Южной Америки. Происходит сравнение образов мирного народа, орудием которого служат копья и стрелы и современной западной жизни «белых», которые «землю взрывают свою». Седьмая часть «С неба упала звезда» выступает генеральной кульминацией оратории, в которой разворачивается повествование о ядерной катастрофе в Чернобыле. В восьмой и девятой частях оратории – «Покуда вертится Земля» и «Только б не было больше войны» – тема войны показана в единстве с темой борьбы за мир и стремления к нему. Финальная часть «Моление о мире» содержит основную гуманистическую идею всего произведения – «Возлюби человек человека!», выраженную в партии десткого хора вполифоническом сочетании с бетховенским гимном «К радости».

Таким образом, Г. Жубанова в своем творчестве продолжает развитие концептуального содержания музыки отца, раскрывая тему войны более широко и разнопланово, и противопоставляя ей тему мира также в масштабном выражении. Г. Жубанова использует материал не только отечественных трагических событий, но и мировых (атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, Чернобыльская катастрофа и др.). Тема мира раскрывается в образах родной природы, колыбельной и матери, белой птицы и др. Творчество композиторов также объединяется на основе культурного синтеза, предполагающего использование фольклорных интонаций разных народов, но

при этом, объединяющей основой музыкального языка выступают традиции казахского фольклора. Масштабное разрастание и усложнение тематики войны и мира в творчестве Г. Жубановой связано не только с развитием творческих устремлений своего отца, но и с изменением мировой социально-политической обстановки. С начала 60-х до конца 90-х годов XX века усиливалось глобальное противостояние мировых сверхдержав – СССР и США, возрастала международная напряженность, которая вызывала горячий отклик у самых широких масс общественности. В содержании антивоенных произведений Г. Жубановой проявляется высокая гражданская позиция автора и ответственность за судьбы мира.

Список литературы

1. Мельникова Н.П. Опера о героическом подвиге («Тулеген Тохтаров» А. Жубанова, Л.Хамиди) // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. Алма-Ата: 1984. – С. 214-234.
2. *Жубанова Г.А.* Мир мой – музыка. Том I. К 80-летию композитора / Сост. и ред. Д.А. Мамбетовой. – Алматы, 1997. – 170 с.
3. *Жубанова Г.А.* Мир мой – музыка. Том II. К 80-летию композитора / Сост. и ред. Д.А. Мамбетовой. – Алматы, 1997. – 213 с.
4. *Кузембаева С.А., Мусагулова Г.Ж., Касимова З.М.* Казахские оперы. – Алматы, 2001. – 248 с.
5. *Шубина С.Н.* Размышление о смысле бытия // Музыкальная жизнь. 1990. № 5. – С. 5-6.
6. *Кетегенова Н.С.* Ахмет Жубанов // Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: «Алматы-Болашак», 2012. – Т. I. – С. 4-28.

Сведения об авторе:

Сабитова Дана – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Шапилов Виталий Александрович, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, канд.иск.

Автор туралы мәлімет:

Сабитова Дана – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Шапилов Виталий Александрович – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, өнертану ғылымдарының кандидаты.

Раушан САТИЕВА
магистрант 2 курса
КазНУИ
Нур-Султан, Казахстан

ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ АРМАНА ЖАЙЫМА

Аннотация

В данной статье рассматривается творческий путь композитора Армана Жайыма. Исследование казахского музыкального искусства связанного с композиторским творчеством, образуют отдельную главу музыкаознания XX–XXI веков. Творчество молодого талантливого композитора Армана Жайыма занимает важное место в казахской культуре, которое привлекает к себе внимание интересным решением главной задачи композиторов Казахстана – синтеза европейских форм и жанров и национального содержания. Он выступает как автор и как исполнитель. В его произведениях отражены виртуозность, свойственная пианизму, масштабность художественной мысли, обусловленные единством. Также он является автором многих переложений для фортепиано. Целью данной статьи является рассмотрение периодов жизни и их событий повлиявших на создание произведений. Фортепианная музыка является важнейшей областью современной музыкальной культуры в Казахстане.

Ключевые слова: музыка, композитор, кюй, музыкальное искусство Казахстана.

Аннотация

Мақалада композитор Арман Жайымның шығармашылық жолы қарастырылады. Композиторлар шығармашылығымен байланысты қазақ музыкалық өнерін зерттеу XX - XXI ғасырлардағы музыкатанудың жеке

тарауын құрайды. Жас талантты композитор Арман Жайымның шығармашылығы қазақ мәдениетінде маңызды орын алады, ол Қазақстан композиторларының басты міндеті– еуропалық формалар мен жанрларды ұлттық мазмұнмен сабақтастыру синтезі мәселесін өзіндік төлтума жолдармен шешеді. Арман Жайым автор ретінде де, орындаушы ретінде де танымал тұлға. Оның туындыларында фортепиано өнеріне тән шеберлік пен ой ауқымдылығының бірлігі байқалады. Сонымен қатар, ол фортепианоға арналған көптеген лайықтамалардың авторы ретінді белгілі автор. Ұсынылған мақаланың мақсаты – композитор шығармаларының туылуына әсер еткен өмір кезеңдері мен олардың шығу тарихын қарастыру. Фортепианолық музыка Қазақстандағы қазіргі заманғы музыка мәдениетінің аса маңызды саласы болып табылады.

Тірек сөздер: музыка, композитор, күй, Қазақстанның музыкалық өнері.

Abstract

This article examines the creative path of composer Arman Zhaiym. The study of the Kazakh musical art associated with the composer's creativity forms a separate chapter of musicology of the XX - XXI centuries. The work of the young talented composer Arman Zhayym occupies an important place in Kazakh culture, which attracts attention with an interesting solution to the main task of the composers of Kazakhstan - the synthesis of European forms and genres and national content. He acts as an author and as a performer. His works reflect the virtuosity inherent in pianism, the scale of artistic thought due to unity. He is also the author of many arrangements for piano. The purpose of this article is to consider the periods of life and their events that influenced the creation of works. Piano music is the most important area of modern musical culture in Kazakhstan.

Keywords: music, composer, kui, musical art of Kazakhstan.

В появившихся в XXI веке научных исследованиях В. Дулат-Алеева, Скурко А., Маклыгина Е., С. Утегалиевой, В. Юнусовой, Б. Кабиловой, Т. Батаговой, Н. Янов-Яновской и других, посвященных национальным культурам бывшего СССР: узбекской, таджикской, татарской, осетинской,башкирской,с новых научно-теоретических, исторических,культурологических позиций раскрываются логичность развития искусства, композиторского творчества на «постсоветском» пространстве. В этот ряд также можно отнести работы У. Джумаковой и В. Недлиной, описывающие новый взгляд на казахскую музыкальную культуру второй половины XX века.

Важную роль в изучении композиторского творчества в Казахстане сыграли труды Н. Кетегеновой, описывающей творческие портреты композиторов разного поколения. Также во многих статьях и докладах можно найти различные сведения о композиторах и анализах отдельных произведенийпоследних десятилетий наших современников.

Творчество АрманЖайыма с недавних пор стало благодарным предметом для исследования, в которых имеет место анализ ряда его музыкальных произведений. Перу исследователей У. Джумаковой, Г.Кубаковой и других принадлежат публикации о нем, также написаны магистерские диссертации и дипломные работы студентов и магистров музыкальных вузов страны.

А. Жайым – талантливый композитор, представляющий яркую группу композиторов Казахстана, чье творчество олицетворяет современный уровень развития академического искусства республики, чей музыкальный портрет сохраняет традиции казахской музыкальной культуры и, в то же время, проникновенно впитывает новые актуальные направления.

Жайым Арман Айтқалиұлы родился 25 января 1983 года в городе Алматы в семье музыкантов. Его отец – Айткали Тлепкалиевич Жайымов – известный в республике музы-

кант, дирижёр, композитор, музыкальный педагог, профессор. Заслуженный деятель Республики Казахстан. Мать – Нурсулу Хайруловна Елеугалиева кобызистка, педагог воспитавший плеяду лауреатов республиканских конкурсов.

Арман рос в творческой обстановке, где помимо него, есть еще две старшие сестры Гаухар и Гульмира, которые тоже занимались музыкой. Гаухар училась по классу кобыз в национальной консерватории им. Курмангазы, Гульмира училась по классу виолончель в Уральском музыкальном университете.

В 1990 году А. Жайым поступает по классу фортепиано в Республиканскую Казахскую среднюю специализированную музыкальную школу – интернат им А. Жубанова. Педагог – Мельникова Галина Алексеевна. В марте 1993 года, в возрасте 10 лет юный музыкант становится лауреатом Первой премии городского конкурса им. Ахмета Жубанова. В 1994 году становится дипломантом приняв участие в Международном региональном конкурсе пианистов Средней Азии и Казахстана. В 1995 году принимает участие в концерте организованный фондом «Бобек».

В 1996 году Арман принимает участие в фестивале «Айналайын». В 1997 году с Государственным оркестром казахских народных инструментов им. Курмангазыюное дарование исполняет Первый фортепианный концерт Прокофьева,приуроченный к юбилею своего отца, который в то время являлся главным дирижером и художественным руководителем коллектива.

В 1998 и 1999 годах принимает участие в фестивале «Шабыт». В 2001 году становится лауреатом 3 премии на Республиканском конкурсе молодых исполнителей в Астане.

Творческая атмосфера и окружение в семье оказали значительноевлияние на А. Жайыма в раскрытии композиторского начала. Им были написаны две детские пьесы для фортепиано –«Би» и «Вальс», в возрасте 11 лет. Он также занимается аранжировкой произведений в разных стилях.

В 2001 году Арман поступает в Казахскую национальную консерваторию им. Курмангазы в класс Народного артиста РК Кадырбековой Гульжамили Исхановны по специальности фортепиано. Параллельно обучаясь в стенах ВУЗа в 2003 году поступает на 2 курс в класс композиции заслуженного деятеля РК Серика Жексембековича Еркимбекова[1].

Со временем интерес А. Жайыма к композиторской деятельности начинает преобладать над исполнительской деятельностью. Педагогом,привившим любовь к камерному ансамблю, была Сауле Мукановна Медеубаева. В 2004 году осенью композитор Арман создает первое серьезное сочинение – Трио «Кероглы» для фортепиано, скрипки и виолончели, написанное на тему одноименного кюя Даулеткерея. В этом же году Арман пишет Концерт для скрипки с оркестром. В 2005 году появляется хоровое сочинение «Сағындым» на слова Мағжана Жумабаева. В 2008 году был дописан Домбровый концерт, который прочно вошел в репертуар домбристов консерватории.

В 2005 году Арман окончил консерваторию по классу фортепиано, где в дальнейшем остается работать концертмейстером в классе заслуженного деятеля РК Тулегеновой Марьямгуль Ахметовны. В 2006 году был написан одночастный Концерт для фортепиано с оркестром «Ақсақ құлан» на тему известного одноименного кюя.

В 2007 году Арман Жайым окончил консерваторию по классу композиции у Заслуженного деятеля РК, композитора Бейбута Абиловича Далденбая. Дипломной работой по композиции стал второй Фортепианный концерт. В 2007 году композитор сочиняет «Кюй – тартыс» для трех роялей специально для Международного фестиваля музыки «Посвящению роялю», который проходил в городе Алматы, и инициатором которого явилась Жания Яхияевна Аубакирова. В том же году молодой композитор делает переложение для шести

роялей «Танец с саблями» из балета «Гаянэ» АрамаХачатуряна.

В 2009 году в марте Арман Жайым поступает на работу в КНК им. Курмангазы преподавателем на кафедру концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, а также концертмейстером народных инструментов. В том же году произошли две трагедии в его семье – смерть матери и сестры Гульмиры, явившиеся потрясением для Армана. Вскоре, в октябре этого года Арман пишет Сонату для виолончели и фортепиано и посвящает ее своей покойной сестре. Премьера Сонаты состоялась на Международном конкурсе им. Татьяны Алексеевны Гайдамович в Магнитогорске, где ее исполнители известные музыканты и преподаватели КНК им. Курмангазы Ермек Курманаев и Арман Тлеубергенов получили Первую премию.

В ноябре из под пера композитора выходит Квинтет для фортепиано, 2-х скрипок, альта и виолончели, посвященное его преподавателю С.М. Медеубаевой. «В декабре того же года появляются Вариации для фортепиано на тему казахской народной песни «Еркем –ай». Автор посвятил Вариации своему первому учителю по фортепиано Г. А. Мельниковой» [2]. Данное произведение прозвучало в стенах камерного зала Астана – опера в городе Нур – Султан 29 декабря 2020 года, исполнителями были: Арман Тлеубергенов (фортепиано), Еркебулан Сапарбаева (скрипка), Багдат Абильханов (скрипка), Дархан Садвакасов (альт), Ермек Курманаев (виолончель).

В 2009 году композитор удостоился Первой премии в номинации «Лучшая камерная музыка» благодаря своему Трио «Көроғлы» для скрипки, виолончели и фортепиано. В 2010 году в апреле появляется сочинение – рапсодия на тему кюя Махамбета Отемисова «Жұмыр, Қылыш» для домбры с камерным оркестром. Также в 2010 году появляются переложения народных кюев, и переложения кюев для симфонического оркестра[3].

В 2011 году в январе был сочинен Концерт для кыл – кобыза на одноименную тему народного кюя. В марте этого же года появляется Соната для кларнета и фортепиано[3]. В июне была написана Соната для фортепиано.

Фортепианный квинтет А. Жайыма «Күйшашу» был написан в 2011 году по заказу ректора КНК им.Курмангазы Ж.Я. Аубакировой [4]. Представляет собой блестящий, концертный по характеру тартыс для 5 роялей. С огромным успехом «Күй шашу» был исполнен на отчетном концерте консерватории 9 декабря 2011 года в Центральном концертном зале «Казахстан» в г. Нур – Султан. Исполняли данное произведение прекрасные музыканты – пианисты – Ернар Нуртазин, Нурболат Базарбаева, Александр Романенко, Алияр Отетлеу, Аскар Кулшарипов. Хотелось бы отметить профессионализм исполнения на пяти роялях, и четкую сыгранность пяти прекрасных исполнителей данного произведения.

Также Арман Жайым является автором сборников собственных сочинении: «Концерт №1» для скрипки и оркестра (2017);«Кюй дастан» (2018); «Скерцо, сюита Коркыт, Концерт для кобыза и оркестра» (2019); «Хрестоматия для кобыза» совместно с Алматом Сайжан (2019); Составитель сборника «Кобызовые кюй, обработки для кобыза и фортепиано» совместно с Алматом Сайжан (2019).

Композитором написаны: Опера «Бейбарыс» (совместно с Айткали Жайымовым, либретто Улыкбек Есдаулет, Айткали Жайымов), опера «Ақбөбек» (либретто Айткали Жайымова), балет «Алпамыс» (сюжет Айткали Жайымова по народному эпосу «Алпамыс батыр»), музыка к театрализованной постановке «Төле би» (совместно с Айткали Жайымовым, либретто Маралтай Райымбекулы), музыка к кинофильму «Шыңырау» (режиссер Жанабек Жетиру), симфонические поэмы, сочинения для казахского оркестра, концерт для различных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные и вокально-хоровые произведения, а

также свыше 200 оркестровок и обработок произведений других композиторов.

Разносторонность творческой личности А. Жайыма проявилась в многообразии жанров, в которых умело работает композитор. Он пишет различные оркестровые, камерно-инструментальные, вокально-хоровые произведения, обработки и переложения для симфонического, народного оркестров, струнного и фольклорного ансамблей, работы для хора, солистов и отдельных инструментов. Отдельное внимание заслуживает его музыкально-этнографическая работа (около 40 песен) по записи и расшифровке песен казахских композиторов, проживающих в Китайской республике.

Произведения Армана узнаваемы и популярны в концертном репертуаре творческих коллективов. Ему характерно жанровое многообразие, глубоко индивидуальное воплощение особенностей казахской народной музыки и современных средств музыкальной выразительности и, безусловно, максимальное использование богатейших ресурсов всех инструментов и исполнительской техники.

Список литературы

1. Егизбаева, Г.А. Фортепианная соната А. Жайыма: стилистические особенности и исполнительский анализ:дис. …магистра искусства, 36с.
2. Толепберген Г.Б. Рапсодия для пяти роялей «Кюй-Шашу» А. Жайыма: Особенности воплощения домбровой традиции и исполнительства:дис. …магистра искусства, 75 с.
3. Козырина О.Ю. Опыт исполнительства в фортепианном творчестве Н. Мендыгалиева, А. Серкебаева и А. Жайыма:дис. …магистра искусства, 72с.
4. Туткасинова А.А. Драматургия оперы «Ақбөбек»А. Жайыма:дис. …магистра искусства,76с.

Автор туралы мәлімет:

Сатиева Раушан– Қазақ ұлттық өнер университетінің 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, пед. ғылым докторы – Досанова Алма Әбілханқызы.

Сведения об авторе:

Сатиева Раушан – магистрант 2 курса Казахского национального университета искусств.

Научный руководитель доцент кафедры «Музыковедение и композиция», кандидат пед. наук – Досанова Алма Абилхановна.

Зайрагүл СҮЙЕКЕНОВА, Лаура ЖҰМАБЕКОВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
Алматы, Қазақстан

ЕРКІН НҰРЫМБЕТОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ

Аннотация

Мақалада Еркін Нұрымбетовтің көп қырлы шығармашылығының жалпы сипаты берілген. Өнер иесінің өмірі мен шығармашылығы, дирижерлық келбеті, композиторлық ерекшелігі қазақ оркестрінің дамуы мен аспаптық музыка мәдениетінің өркендеуіне қосқан сүбелі үлесі қарастырылған. Мақаланың кіріспесінде Е. Нұрымбетовтің алғаш өнер жолына келуі, кәсіби маман ретінде қалыптасуы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық оркестрінің репертуарын көтеру бағытында ізденістері қарастырылған. Негізгі бөлімде композитордың лирикалық әндерінің ерекшеліктеріне, сонымен қатар, халық аспаптар оркестрінің репертуарының қалыптасуына қосқан үлесі жайлы ақпараттар берілген. Кәсіби маманның дирижерлік өнердегі шеберлігін шыңдау негізінде жасалған қадамдары, үздіксіз өсу жолындағы еңбектеріне шолу жасалынған. Әр жылдары жазылған партитуралары, ұлт аспаптар оркестрлеріне арналған поэмалары мен күйлері, театр қойылымдарына жазған музыкасының ерекшеліктері зерттелген. Өнердегі шығармашылығына шолу жасалып, дирижерлік, композиторлық қырлары жеке қарастырылған. Қазақ музыка мәдениетінің дамуына қосқан айтарлықтай үлесі жүйеленіп жазылған.

Тірек сөздер: композитор, дирижер, оркестр, музыка, мәдениет.

Аннотация

В статье дается характеристика многогранного творческого облика Еркина Нурымбетова. Объектом внимания являются жизнь и творчество известного музыканта, его вклад в развитие казахского оркестра и инструментальной музыкальной культуры как дирижера и самобытного композитора. Во введении к статье рассмотрены вопросы становления Е. Нурымбетова как профессионала, его творческие изыскания в поисках репертуара для Казахского национального оркестра имени Курмангазы. В основной части представлена информация об особенностях лирических песен композитора, а также о его роли в формировании репертуара для оркестра народных инструментов. Осуществлен обзор его трудов по повышению дирижерского мастерства. Изучены партитуры, поэмы и кюи для оркестра, музыка к театральным постановкам. Отдельное внимание уделено рассмотрению дирижерского и композиторского граней его таланта. Тем самым, предпринята попытка систематизации его вклада в развитие казахской музыкальной культуры.

Ключевые слова: композитор, дирижер, оркестр, культура, музыкант.

Abstract

The article gives a general description of the multifaceted creativity of Yerkin Nurymbetov. The life and work of the owner of the art, the conductor's appearance, the composer's identity have made a significant contribution to the development of the Kazakh orchestra and the development of instrumental musical culture. In the introduction to the article, the issues of E. Nurymbetov's formation as a professional, his search for improving the repertoire of the Kurmangazy Kazakh National Orchestra are considered. The main part presents information about the features of the composer's lyrical songs, as well as his contribution to the formation of the repertoire of the orchestra of

folk instruments. The review of the professional's steps to improve his skills in conducting art, his works on the way to continuous growth is made. The scores, poems and kuis for orchestras of folk instruments, features of music for theatrical productions written in different years are studied. A review of his work in art is conducted, conducting and composing aspects are considered separately. A significant contribution to the development of Kazakh musical culture has been systematized.

Keywords: composer, conductor, orchestra, music, culture

Өнердің қай саласы болмасын, өзіне жан-тәнімен, бар болмысымен берілген дарынды ұнатады. Сондай дарын иесі ғана өнердің құдіретін, оның киесін түсіне алады.

Мақаламыздың арқауы болып отырған Еркін Нұрымбетовтің өнердегі шығармашылығы кәсіби дирижерлігімен, әндерінің ерекше әуенділігі баурап алады. Ол өнердің қадір-қасиетін түсінген адам. Ол өзінің лирикалық әндерімен, өңдеушілік талантымен көзге түседі. Оның аспаптық шығармаларында ұлттық бояулар, дәстүрлі нақыштар, жаңа әуендік ой, құлаққа жағымды сарын, музыка фактурасының жазу стилін жақсы меңгергені көрініс табады. Оның күйлері мен поэмалары халықтың сүйіп тыңдайтын шығармаларына айналған.

Тәуелсіз еліміздің музыкалық мәдениетіне еркін қадам басып, өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленіп жүрген – Еркін Шаяхметұлының есімі дирижер, композитор, домбырашы ретінде таныс.

Алты алаштың анасы болған – Сыр елінде дүниеге келген Еркін Нұрымбетов Қызылорда қаласындағы №1 балалар саз мектебінде Махамбет Мәмбетназаровтан білім алып, дәулескер домбырашы Айтберген Жаңбыршиевтің сыныбынан оқуын жалғастырады. Өнерге қабілетті дарынды ұстазы өзі жетекшілік ететін фольклорлық ансамбльдің репертуарын дайындауға ерте араластырады. Өнердің қыр-

сырын терең меңгеруге талаптанған Еркін Алматы қаласындағы П.И.Чайковский атындағы музыка училищесінде Ермұрат Үсеновтың класына оқуға қабылданады.

Студент кезінде Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық халық аспаптары оркестрінің конкурсына қатысып, домбырада бірінші тенордың екінші пультінің орнын алып, домбыра тобының концертмейстері, бірінші пульттегі дәулескер күйші Тұяқберді Шәмеловтың артында отыру мәртебесіне ие болады. Өнер иесінің сол күннен бастап оркестр музыканты ретінде жұмыс тәжірибесі басталды. Училищені қызыл дипломмен бітірген ізденуші жоғары оқу орнына Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына домбырашы мамандығымен Айтқали Жайымовтың класына оқуға түстеді. Үшінші курстан бастап студенттік оркестрдің концертмейстрі қызметін атқарады.

Еркін Шаяхметұлы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясын домбырашы (А.Т.Жайымов), қазақ халық аспаптары оркестрінің дирижеры (Т.А.Абдрашев) мамандықтары бойынша кәсіби білім алады.

Еркін Нұрымбетов 1992-2001 жылдар аралығында Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық халық аспаптары оркестрінің құрамында мол тәжірибе жинап, домбырашы және дирижер ретінде абыройлы қызмет атқарды.

Халық аспаптар оркестрі құрылған күннен бастап оның дирижерларына ерекше рөл берілгені белгілі. А. Жұбановтың ізбасарларының әрқайсысына тек дирижер ғана емес, сонымен қатар осы жаңа ұжымның репертуарын жасау үшін жұмыс істеуге тура келген. Халық әндері мен күйлерінің көптеген лайықтауларында дирижердің кәсібилігі мен шынайы шеберлігі нәзік түйсігі мен оркестрдегі әр аспап пен аспаптардың топтардың дыбысталуын өте жақсы білу керектігі белгілі. Дирижер әр аспапты тыңдап, оркестрге бейімдеп, құрылымы жағынан, көңіл-күй,

музыкалық мазмұны және композициясы мен драматургиясын толығымен ашып, мүмкіндігінше күшейту үшін бар күшін салуы сөзсіз. Бұл тұрғыда халық аспаптары оркестрі дирижерінің шығармашылық ізденістерінің деңгейі композитордың бірлескен авторы, белгілі бір шығарманы жасаушы рөліне сәйкес келуі мүмкін.

Бұл пікірді Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, музыка зерттеуші Жарқын Шәкәрімнің сөзі дәлелдейді: «Оркестр – ұжым. Ал оны басқару дирижердің міндеті. Бұл айтуға ғана оңай. Әйтпесе, шығарманың нотасы қолына тигеннен бастап оны тыңдаушыға жеткізгенге дейінгі аралықта дирижер оркестр ұжымымен біте қайнасып, қажымай-талмай еңбек етеді. Осы уақыт ішінде қаншама тер төгіледі десеңізші!» [1].

Дирижер Еркін Нұрымбетовтың осындай табиғи талантының бар екенін кезінде көрнекті дирижер Алдаберген Мырзабеков атап өткен еді: «Дәулеткерей атындағы Батыс Қазақстан облысының қазақ халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері, өзіміздің ең талантты шәкіртіміз – Еркін Нұрымбетов. Ол осы оркестрдің қалыптасып, орындаушылық шеберлікке шыңдала түсуіне үлкен үлес қосты. Үш жүзден астам шығарманы оркестрге лайықтап, өңдеп түсірген Еркін халық музыкасы мен халық таланттары жайлы да үнемі зерттеулер жүргізеді. Бұл ретте Ақжайық өңіріне арналған шығармалармен топтастырылған жаңа партитуралар жинағын өте құнды еңбек деп есептеймін. Оны дәйім ізденіс үстінде жүретін өрелі музыкант екендігін әр кез туындап жататын осындай зерттеушілік зердесінен де байқап, талғам амплуасына да қызыға қараймыз…» [2].

Композитор ретінде Еркін Шаяхметұлының музыкасында лирикалық әуен басым. Дәстүрлі өнерді бойына сіңірген ол, өз шығармаларында қарапайым консонанстық гармонияны пайдаланып, ұлттық аспаптарды реңі мен мүмкіндігіне сай еркін қолданады. Сауатты, кәсіби

деңгейде жазылған оның туындылары еліміздің әр аймағындағы халық аспаптары оркестрлері мен фольклорлық ансамбльдердің репертуарында, ал әндері елімізге танымал әншілер мен көптеген музыканттардың орындауында әртүрлі сахналардан естіліп, қалың жұртшылық жүрегіне жол тауып келеді.

Жеке саз-сырнай мен оркестрге арналған «Балдырған» шығармасы композиторлардың республикалық «Астана-Бәйтерек» конкурсында 2 орын иемденсе, «Елім менің» патриоттық әндер конкурсында «Қазақстаным» әні лауреат атанды. Халық қаһарманы, композитор Н.Тілендиевке арнаған «Дара тұлға» поэмасы қоғамдық маңызы бар шығарма есебінде мемлекеттік грант жеңіп алды. Мұқан Төлебаев атындағы композиторлар конкурсында фортепианоға жазылған «Мыстан кемпір» пьесасы балаларға арналған шығармалар номинациясының жүлдегері болса, жеке дауыс (баритон) пен оркестр мен хорға арналған «Мұқан Ата» әні композитордың 100 жылдығына арналған «Кестелі орамал» республикалық конкурсында лауреат атанды. «Оралым – асыл қалам» әні туған жер, Отан тақырыбындағы үздік әндер қатарына кірсе, «Теректі толқыны» әні ауданның ресми әнұраны ретінде айтылады. Сондай-ақ, ол Батыс Қазақстан облыстық қазақ драма театры сахналаған «Құрманғазы», «Махамбет», «Мезгілсіз келген махаббат», «Сақал саудасы», «Капитан қасқыр», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» спектакльдерін музыкамен көркемдеді.

Республикалық Ш.Қажығалиев, Н.Тілендиев, М.Төлебаев, Б.Рзаханов атындағы конкурстардың лауреаты, дирижер Еркін Нұрымбетов – Қазақстан композиторларының шығармаларын кеңінен насихаттап, Академиялық Құрманғазы, Н.Тілендиев атындағы «Отырар сазы», Тәттімбет атындағы және түрлі облыстық оркестрлермен шығармашылық концерттерін өткізіп жүрген орындаушы. Композиторлар Одағының Оралдағы заманауи

музыка фестивальдерінің ұйымдастырушысы.

Музыканттың шығармашылығын Астана қалалық Академиялық филармониясының қазақ халық аспаптары оркестрінің көркемдік жетекшісі және бас дирижері Айтқали Жайымов: «Еркін ойлы, терең сезімді, ішкі дүниесі бай, байсалды музыкант. Жасаған партитураларынан жинақылығы, тиянақтылығы өзіне ғана тән қолтаңбасымен айқын сезіледі. Алматы консерваториясында менен дәріс алып, бүгінде жан-жақты толысып, музыка әлеміндегі оркестрлік шығармаларға түсінігі мол дирижер ретінде әр қырынан танылып жүр. Алғашқы кезде оны шағын ансамбльге, бірте-бірте оркестрге лайықтап түсіруші ретінде музыканттар қауымы танып білді. Кейіннен дирижерлік пультке шығып, талант тынысы еркін ашылды. Композиторлық қабілеті де айқын көрінді. Ұлт аспаптар оркестріне арналған бірнеше поэмалары мен күйлері, әндері бар. Әндерін елімізге белгілі әншілер Нұрғали Нүсіпжанов, Ғафиз Есімов және басқа да әншілер орындайды. Еркін оркестрдің музыкалық тіліне жетік болғандықтан оның партитурасы әр кез үн-бояуы қанық, көркем дүние боп жазылып жатады. Композиторлардың да өз шығармалары жөнінде оған үміт артуы осы озық талантын танығандықтан да болу керек» деп ойлаймын [4].

Е.Нұрымбетов халық композиторларының өмірі мен шығармашылығына арналған жиырмадан астам ғылыми-зерттеу мақалалар мен «Асыл адам», «Жүрек сыры», «Балдырған» (авторлық әндер мен аспаптық шығармалар), Махамбет «Қиыл қырғыны», «Теректі толқыны» (партитуралар), «Ақжайық өңірінің музыкалық фольклоры», «Сыр сүлейі – Әлшекей» (этнографиялық жинақтар) атты еңбектердің авторы.

Еркін Нұрымбетов бүгінде жан-жақты толысқан өнердегі белгілі тұлға. Оның шығармашылық ізденістері көркем және әр қырынан жарқырайды. Үш жүзден астам лайықтаулар жазды, соның ішінде: Жантөренің

«Шалқымасы», Құрманғазының «Қуанышы», Махамбеттің «Қиыл қырғыны», «Исатайдың Ақтабаны-ай», Дәулеткерейдің «Бапас», «Жеңгем сүйері», Төлеген Момбековтың «Досыбай», Шал Мырзаның «Бес қыз» күйлері. Еуропа классикасынан: Моцарттың «Дон Жуан» операсынан дуэттиносы, Брамстың екінші, төртінші, бесінші, алтыншы, «Венгер билері», татар композиторы Назиб Жигановтың екі симфониялық сюитасы, монғол композиторы Чулуунның «Уранхас» балетінен вальс. Аталған партитуралардың барлығы Еркін Нұрымбетовтың әр жылдарда жазған еңбегінің бір көрінісі ғана.

Дирижерлік шеберлігін шыңдай беру мақсатында жан-жақты өсіп, толысқан талант 2004 жылы Алматыда Нұрғиса Тілендиев атындағы дирижерлар конкурсында үшінші орын, 2011 жылы Талдықорғанда Мұқан Төлебаев атындағы дирижерлар конкурсында екінші орын, сол жылы Ақтауда өткен Боздақ Рзаханов атындағы дирижерлар конкурсында Гран-При жүлдесіне ие болып, лауреат атанды. Үздіксіз өсу жолы оны кемелдендіре түсті. Дирижер ретінде ол Қазақстан композиторларының шығармаларын кеңінен насихаттап, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық оркестрі, Н.Тілендиев атындағы «Отырар сазы», Тәттімбет атындағы оркестр, Астана мемлекеттік филармониясының және түрлі облыстық А.Жұбанов, М.Төлебаев, Тұрмағанбет, Абыл, Дина атындағы оркестрлермен шығармашылық концерттерін өткізіп жүрген шебер орындаушы.

Еркін Нұрымбетов – Қазақстан композиторлар Одағының мүшесі, Мемлекеттік «Дарын» жастар сыйлығының лауреаты. Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың «Құрмет» грамотасымен марапатталған, Мәдениет саласының үздігі.

Еркін Нұрымбетов Дәулеткерей атындағы оркестрдің кәсіби деңгейін көтеруге жан-жақты үлес қосып, міне, бүгіндері осы ұжымның көркемдік жетекшісі және бас

дирижері қызметін атқарып келеді. Дирижерлық әуезінің палитрасы оркестрге ерекше көрік беретін өрелі музыкант.

2003 жылдан бері Махамбет Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан мемлекеттік университетінің Мәдениет және өнер институты «Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының меңгерушісі, доцент. 2002 жылдан «Бапас сазы» фольклорлы-этнографиялық ансамблінің ұйымдастырушысы және жетекшісі. БҚМУ-нің қауымдастырылған профессоры.

Қорыта келе, Еркін Нұрымбетовтің шығармашылығы көп қырлылығымен және терең мазмұнымен ерекшеленеді. Ол музыкасының барлық құрылымы мен сезім нақыштарынан айқын аңғарылады. Өнер иесінің шығармашылығы қазақ музыка мәдениетіне айтарлықтай үлесін қосты. Өнерге жән-тәнімен берілген дарын иесінің еңбектері қазақ өнерін, қазақ мәдениетін ілгері дамыта берері сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі

1. *І.Жақанов* «Лирикалық эссе», - 28.03.2016
2. https://artcul.wku.edu.kz/professorsko-prepodavatelskij-sostav-3/118-n-rymbetov-erkin-shayakhmet-ly
3. *Е.Нұрымбетов* - «Ақжайық өңірінің музыкалық фольклоры», Алматы, «Исламнұр», 2005.
4. *А.Жұбанов* «Замана бұлбұлдары», Алматы 2001

Авторлар туралы мәлімет:

Сүйекенова Зайрагүл – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Жұмабекова Лаура Әбдіманапқызы, өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы.

Жұмабекова Лаура Әбдіманапқызы **–** өнертану ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының оқытушысы.

Сведения об авторах:

Суйекенова Зайрагуль **–** магистрант 2 курса кафедры кобыла и баяна Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Жумабекова Лаура Абдиманаповна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и композиции Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

XXI ҒАСЫРДАҒЫ ОТАНДЫҚ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІНІҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В XXI ВЕКЕ

Анара АЯЗБАЕВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

ҚАЗАҚ ҚОБЫЗЫНЫҢ XXI ҒАСЫРДА ДАМУЫ. (ЭЛЕКТРЛІ ҚОБЫЗ: ОНЫҢ ҚАЛЫПТАСУ АЛҒЫШАРТТАРЫ ЖӘНЕ МОРФОЛОГИЯЛЫҚ СИПАТЫ)

Аннотация

Доклад посвящен изучению вопросу возникновения в отечественной музыкальной культуре электрического кобыза и его морфологическому описанию. Электрокобыз стал следующим (после внедрения трехструнного и прима-кобызов) этапом рекострукции кыл-кобыза. Как известно, в 1934 г. в связи с формированием оркестра казахских народных инструментов, в целях расширения диапазона и исполнительских возможностей инструментов началась реконструкция домбры и кобыза. Кобыз стал трехструнным, а позже, в1956 г.– четырехструнным. Таким образом, если, с одной стороны, электрокобыз является трансформированным видом своих предшественников – кыл кобыза и прима- кобыза, то с другой – он этнический вариант электронного инструментария.

На пути к воплощению своей идеи – создания электронного инструмента участники ансамбля «Асыл» прошли через несколько лет поисков и экспериментов. В настоящее время инструментальный состав ансамбля составляют каркасный электрический кобыз, полуакустический электрокобыз, акустические кыл-кобыз и прима-кобыз с электрическими звукоснимателями.

Ключевые слова: массовая музыкальная культура, электрокобыз, кобыз, национальный музыкальный стиль.

Аннотация

Баяндама отандық музыка мәдениетімізде электрлі қобыздың пайда болуы мен оның морфологиялық сипатын көрсету мәселесіне арналған. Мұндай аспаптың дүниеге келуі – мамандардың қобызды жетілдіру жолында үш және төртішекті қобыздарды жасау үдерісіне жалғасқан реконструкцияның келесі кезеңі болып табылады. XX ғасырдың 30-шы ж.ж. қазақ ұлт аспаптар оркестрінің құрылуына байланысты қобыз аспабына үш, ал 1956 ж. – төрт ішек тағылып, аспаптың диапазоны кеңейіп, дыбысы өзгеріп, орындаушылық мүмкіндіктері артқаны белгілі. Электрлі қобыз өзіне негіз болған қылқобыз және прима қобыз аспаптарының жаңа заман бұқаралық мәдениетіне бейімделіп өзгерген түрі болса, екінші жағынан ол электронды аспаптың этникалық нұсқасы болып табылады.

Электрлі қобызды жасату жолында «Асыл» тобы мүшелері бірнеше жыл ізденіп, нәтижесінде көздеген мақсатына жетті. Қазіргі кезде ансамбль каркасты электрлі қобыз, жартылай акустикалық электрлі қобыз, дыбыс өткізгіші бар акустикалық прима-қобыз және қыл-қобыз секілді төрт аспаптан тұрады.

Тірек сөздер: бұқаралық музыка мәдениеті, электрлі қобыз, қобыз, ұлттық музыкалық стиль.

Abstract

The article is devoted to the study of the origin of the electric qobyz in the domestic musical culture and its morphological description. Electroqobyz became the next (after the introduction of three-string and prima-qobyz) stage of the kyl-qobyz recostruction. As you know, in 1934, in connection with the formation of the orchestra of Kazakh folk instruments, in order to expand the range and performance capabilities of instruments, the reconstruction of dombra and qobyz began. Qobyz became three-stringed, and later, in1956 – four-stringed. Thus, if, on the one hand, electrocobyz is a transformed form of

its predecessors - kyl qobyz and prima qobyz, on the other hand, it is an ethnic version of electronic instrument.

On the way to the realization of their idea – the creation of an electronic instrument, the members of the Assyl ensemble went through several years of searches and experiments. Currently, the instrumental composition of the ensemble consists of a frame electric qobyz, semi-acoustic electric qobyz, acoustic kyl-qobyz and prima-qobyz with electric pickups.

Keywords: mass musical culture, qobyz, electroqobyz, national musical style

Электр қобызы отандық заманауи бұқаралық мәдениетінде он шақты жылдан бері пайдаланып келе жатқанымен, этномузыкатану ғылымында ол туралы еңбектердің болмауы баяндама тақырыбының **өзектілігін** көрсетеді. Баяндама **мақсаты** – қазақтың бұқаралық мәдениетінде электрлі қобыздың пайда болуы – жаһандану жағдайындағы еліміз бен жалпы әлемнің тарихи-әлеуметтік және мәдени дамуының нәтижесі екенін көрсету.

Баяндамада қойылған **міндеттер:**

1. Қобыз аспабының ХХ ғасырдағы жетілдіру алғышарттары мен жүзеге асқан нәтижелеріне тоқтау;

2. Шетелдердегі электрлі аспаптардың пайда болу тарихына қысқаша шолу жасау;

3. Электрлі қобыз түрлерін және оның морфологиялық құрылымын сипаттап, оның акустикалық қобыздан айырмашылығын көрсету болып табылады.

Баяндамада дискриптивті, кешенді және жүйелі-этнофониялық **әдістер** қолданылды.

ХХ ғасырдың алғашқы ширегінде қазақ тарихындағы орасан әлеуметтік-экономикалық және мәдени бетбұрысқа байланысты, елдің музыкалық өміріне де елеулі өзгерістер келгені белгілі. Ұлттық музыка өнерімізде Еуропа музыка мәдениетінің концерттік - ұжымдық формалары

қалыптасқан кезде қазақтың ұлт аспаптар оркестрінің құрылуы маңызды оқиға болды. Қазақ ұлттық музыка аспаптарын жинаушы, көрнекті зерттеуші - ұстаз Б. Сарыбаев өзінің қобыз аспабы туралы мақаласында революциядан кейін Қазақстандағы мәдениеттің өркендеуіне сай қобыз қайта туғанын және оның 1934ж. тұңғыш рет халық аспаптары оркестрінің құрамына енгенін жазған. «Осыған байланысты қобыз қайта жабдықталды. Қосымша ішек орнату арқылы диапазоны кеңейіп, дыбысы өңделе бастады, қобыздың түрі жақсарды. Ысқыш осы заманғы скрипканыкімен алмастырылды. Мұның өзі ойнау техникасын жетілдіріп, үн шығару мен ойнау шеберлігінің мүмкіндігін арттырды»,– деп жазды. [1, 93-94]. Ғалымның ғылыми мұрасын зерттеген белгілі маман, халықаралық этномузыкатану қауымдастығының беделді мүшесі С. Өтеғалиева оркестрлік ұжымның туылуына байланысты қазақтың екі жетекші аспабы – домбыра мен қобыз жетілдіріліп, А. Жұбанов және музыка аспаптарының шеберлері И. Романенко мен Қ. Қасымовтардың мақсаты – бірқалыпты стройды жасау болғанын, нәтижесінде Андреев атындағы Орыс халық аспаптарының үлгісі бойынша домбыра және қобыз аспаптарының прима, альт, тенор, бас (контрабас) түрлері пайда болғанын жазады [2,206]. Сонымен қатар, басқа көптеген шетелдердің ұлттық музыка аспаптарының даму және жетілдіру тәжірибесімен жақсы таныс этномузыкатанушы 1930 және 1950-ші ж.ж. қобыз аспабының реконструкциясы толыққанды жасалмағанын, оның кем тұстары бар екенін айтады. Ғалым: «Аспаптарды реконструкциялау олардың сапасын жақсартуға көп әсерін тигізбеді. Домбыра-тенор көп жағдайда ХХ ғасырда өзгерген отандық музыкалық өмір қажеттіліктерін қанағаттырса, сол кездегі мәдени ахуалға орай жаңаруға тиісті қобызға 1956 ж. төртінші ішек қосылып, скрипка техникасына жақын орындаушылық әдістері меңгеріліп, техникалық мүмкіншіліктері өскеннен кейін де дыбыстық

сапасы бойынша әлде де кемеліне жетпеді. Оның басты кемшілігі – музыка орындауға киындықтар туғызатын дыбыс диапазонының әртүрлі болуы» – деп жазды[206][13] Бұл пікірдің орындаушылар тарапынан да мойындалғанын Қазақ ұлттық өнер университетінің магистранты С. Мурзалиеванын: «реконструкция нәтижесінде қобыздың акустикалық, динамикалық, виртуоздық техникалық кемелденуі, репертуарының кеңеюі, ансамбль мен оркестрде пайдалануға жарамды болуы секілді міндеттердің жүзеге асуы оның этникалық төлтума ерекшеліктерін айтарлықтай әлсіретіп, аспаптың дыбыс сапасын еуропалық стандартқа жақындатты»,– деген пікірі дәлелдейді [6, 32].

Жоғарыда келтірілген деректер орасан тарихи оқиғалар мен ондағы көптеген қарама-қайшылықтармен ерекшеленетін ХХ ғасырда бұрынғы Кеңес одағының және сол кезде оның ішіне кірген Қазақстан мәдени өміріндегі музыкалық- тәжірибелік ізденістерінде түрлі нәтижелер және сонымен байланысты түрлі пікірлер болғанын білдіреді.

1930 және 1950 ж.ж. реконструкцияланған прима-қобыз музыка мәдениетімізде көнеден келе жатқан қыл қобызбен қатар отандық мәдениетімізде тұрақты орнын алып, соңғы жетпіс жыл ішінде ұжымдық және жеке орындаушылық формаларда тарауда. XXI ғасырда аталған аспаптардың электрлі түрлерінің шыққандағы ұлттық музыканы дыбысы жаңа сападағы аспаппен кең аудиторияға насихаттау идеясы сол көпшілік аудиторияға арналған бұқаралық музыка мәдениетінің өзіндік талаптарымен үндесті.

ХХ ғасырда бірқатар электронды аспаптар әртүрлі

[13] Ұжымдық орындаушылыққа тәуелді ұлт аспаптарының жетілдірілу үдерісі тарихымызда қалыптасқан жеке орындаушылықтағы дәстүрлі музыканың тембрлік аймақтық, мектептік, стильдік ерекшеліктерін көрсетуге нұқсан тигізді деген пікір аға буын және жас буын мамандар еңбектерінде де айтылып келген [3,4,5]

елдерде академиялық және ұлттық аспаптар негізінде жасала бастады. Қобыз аспабында ұлттық және академиялық репертуар орындалатындығынан алдымен осы екі бағыттағы электронды аспаптардың қысқаша тарихы мен бұл құбылыстың ғалымдар тарпынан алған бағасымен танысып өткен орынды.

Электронды контенттің (Википедия) деректері бойынша белгілі этноорганолог ғалымдар Э. Хорнбостель пен К. Закс музыкалық аспаптардың жіктеуі бойынша электронды аспаптар классификацияның «Электрофондар» деп белгіленген бесінші тобына жатады. 1940 ж. жіктеуге еніп, оның жоғары деңгейінде орналасқан электрофондар тобына электр қуатын қажет ететін аспаптар кіреді. Өз ішінде Электрофондар үш тараушаға жіктелді [7].

Белгілі әлеуметтанушы ғалым, ХХ ғасырдағы музыкалық авангард ағымын қалыптастырушы А. Шенбергтің шәкірті –Т. Адорноның ХХ ғасыр мәдениеті туралы пікірлері көптеген еңбектерде келтірілетіні белгілі. Ол автордың: «Композитор тыңдаушыны белгілі бір ғажап дыбыс үндестігімен таңғалдыруы қажет. Бұл мақсатқа жету үшін басты үндестікке жеткізетін бір-біріне қарама- қарсы үндестіктер болуы керек. Егер ондай болмаса, тыңдаушы құлағы біркелкі үндестікке үйренген соң, ол тың нәрседен қатты әсерленбейді»[8] деген пікірі шетелдік және отандық бұқара музыкалық мәдениетіндегі электронды музыка мен ол музыка орындалатын электронды аспаптардың пайда болу үдерісімен үндес.

Электронды музыка аспаптарының дүниеге келуі, олардың қалыптасу себептері мен академиялық музыкадағы жарқын болашағы туралы ХХ ғасыр музыкатанушыларының бірқатары өз ой-пікірін білдірді. Мысалы, академиялық бағыттағы музыка композициясының маманы Ю. Холопов электронды музыканың шығу тарихы дыбыс материалының сонорлы пайдаланып дамуы мен заманауи техниканың

мүмкіндіктеріне байланысты болды [9][14] десе, академик Б. Асафьев: «Өзінің биіктік диапазонының, күші мен тембрлік байлығының арқасында электрлі музыка аспаптары композиторлармен қатар, музыкант-орындаушылардың да шығармашылық мүмкіндіктерін кеңейтеді. Ал олардың анық және сұлу дыбысы, тембрлерінің әуезділігі мен айшықтылығы, орындау техникасының аса күрделі болмауы электр аспаптарының кеңінен таралуына септігін тигізіп, биік музыка мәдениетінің тұрмысқа енуінің маңызды факторы болып табылады» деп, электромузыкалық аспаптар мүмкіндігінің кеңдігіне үлкен сеніммен қараған [11].

Жас зерттеуші А. Қадыров «Электронная музыка: первые шаги как культуры» атты мақаласында электронды музыканың пайда болуын 1930 ж.ж. музыка мәдениетімен байланыстырады. Бұл туралы автор: «Өткен ғасырдың 1920-1930 жж. Музыкалық дыбысты кеңістіктік уақыттық негізде қолданып, тәжірибе жасап, жаңа музыкалық тіл, музыкалық эстетика және музыка аспаптарын жасауға әрекеттенген композиторлар қатары көбейе бастады. Траутониум, мелохорд, электрохорд... секілді жаңа аспаптар шықты. Алайда оларды композитор көп қолданбағандығынан, олар тез ұмытылды. Дыбыстық киноның пайда болуы

---

[14] Алғашқы электронды аспапты 1901 ж. АҚШ тұрғыны Тадеуш Кэхиллл жасап шығарды. Жеті тонналық *телармониумда* электр генератор, дыбыс дөңгелектері, күрделі клавиатураның көмегімен дыбысталған музыканы Нью-Йорк тұрғындары телефон тұтқасы арқылы тыңдай алды. 1921 ж. орыстың өнертапқыш инженері Л.Термен Кеңес Одағында тұңғыш рет терменвокс аспабын шығарды. Оның дыбысы екі радиожиілігі бар генераторлардың көмегімен шықты. Ол аспаптағы дыбыс құрал грифінде бар электр магнитті өріске әсер ететін орындаушы қолдарының еркін қимылдарымен пайда болды. Дыбыс биіктігі бір қолдың оң жақ антеннаға, ал динамикасы – екінші қолдың сол жақ антеннаға жақындағанына тәуелді болды. 1950-ші ж.ж. француз композиторы және инженері Э.Варез электр валторна, электр флейта және магнит таспасына арналған бірқатар композициялар жазды [10].

музыкадағы синтезделген дыбыстарға негізделген бағыттағы шығармашылықтың өсіп өркендеуіне жол ашты. Дж.Кейдж бен Э. Варез алғаш рет магнитофон таспаларымен жұмыс істей бастады. Кейін соған байланысты “tape music” ... деген көркемдік бағыт қалыптасты», – дейді [12,267].

Зерттеуші Я. Кайсиди жазғандай, «Көпғасырлық бұқаралық мәдениеттің жалғасы болып табылатын бұқаралық қазіргі заман көпшілік музыкасының бұрынғы формалардан басты айырмашылығы – оның ғылыми-техникалық прогресс дәуірі соңғы жетістіктеріне сүйенуінде» [13, 19].

Техниканың дамыған дәуірінде электрлі аспаптардың пайда болуы бұқаралық мәдениетке зор серпіліс әкелді. Белгілі музыкатанушы В. Конен пікірінше, электрлі аспаптардың пайда болуы көпшілікке арналған музыка мәдениетін аса маңызды өзгерістерге алып келді. Автор бұл туралы: «бұқаралық жаңа жанрларға бағытталған бетбұрыс Бірінші және Екінші дүниежүзілік соғыстарды басынан өткерген буындардың психологиясындағы терең өзгерістерге және өнердегі коммерция ролінің қатты ұлғаюына тәуелді болған жоқ. Электр аспаптарының дүниеге келуі, сөзсіз, XIX және XX ғасырлардағы «үшінші қатпар» арасына айқын сызат түсірді», – деп жазды [14, 56][15].

Әлемдік бұқаралық музыка аясында аспаптардың электрлі түрге айналуы гитарадан басталғаны белгілі. Ол көптеген аспаптардың, соның ішінде қобыздың электрлі

---

[15] Как подчеркивает В. Конен, «переход к новым массовым жанрам нашего времени был обусловлен не только глубокими переменами в психологии поколений, переживших первую и вторую мировые войны. И не громадный рост коммерции в искусстве сыграл здесь решающую роль. Изобретение электрических инструментов, несомненно, наметило ясную грань между жизнью «третьего пласта» в XIX и XX веках. Все это было важным, но не решающим» [14, 56]

түрін жасау үлгілерінің бірі (басы) болды. Сонымен қатар, қазақ қобызының төртшекті нұсқасы – қобыз-прима тікелей скрипкамен байланысты болған соң, электрлі қобыздың туылу алғышарттарын білу үшін аталған екі аспаптың электрлі түрлеріне қысқаша тоқтап өткен абзал.

Скрипка – академиялық музыкада қолданылатын аспап болса, оның электрлі варианты соңғы жылдарда негізінен заманауи бұқаралық музыкада (джаз, блюз және рок, поп, метал, кантри, авангард сияқты танымал жанрларда) қолданылып жүрді. Қазіргі таңда оның қолдану аймағы кеңейіп, ол академиялық аспаптық музыка мен эстрадалық симфониялық оркестрлерде кездеседі. Егер қарапайым скрипканың дыбысы оның корпус элементтерінің акустикалық құрылымына байланысты болса, аспап *акустикалық* болып саналады. Егер де дыбыс электронды немесе электромеханикалық компонентер арқылы шығатын болса ол *электрлі-скрипка.* Ал егер дыбыс екі компонентті тиісті дәрежеде қалыптастырса, онда ол – *жартылай акустикалық аспап* ретінде жіктеліп анықталады.

Электрлі жабдықталған скрипка аспабы түрлі формалармен 1920 жылдары жасалынғанын және алғашқы болып джаз бен блюз жанрында музыкант Stuff Smith қолданғанын және оның қолданыста жүрген түрлерімен ғаламтор кеңістігінде танысуға болады [15].

Радиотехника мен электрлі музыканың кезеңі деп белгіленетін XX-ғасырда туған электрлі аспаптар – дыбысты генерациялау мен синтездеу үшін түрлі электронды схемаларды қолданатын музыкалық аспаптар. Мұндай аспаптар орындаушының шығарып жатқан дыбысының дауыс көлемін, тазалығын сондай-ақ дыбыс ұзақтылығын бақылауға және оны қалауынша өзгертуге үлкен мүмкіндіктер береді.

Өнертабыстағы бұл жетістік жалпы музыка әлемінде бұрын соңды болмаған сенсациялық жаңалық болып, көптеген талантты инженерлердің қызығушылығын оятып,

электронды аспаптарды әрі қарай дамыту жолында жаңа жетістіктерге ұмтылуға серпін берді.

1930-1940 жж. джаз-бэндте дыбысөткізгіш құралын пайдаланылуы – музыка әлемінде «ғасырлық революция» секілді орасан оқиға болды. Бастапқыда мамандар дыбыс бұрмаланғанын (искажение звука) «дыбыстық брак» деп қабылданған болса, кейін ол дыбыстың бұрын соңды естілмеген, белгісіз, түрлі тембрлерді шексіз тудыруы мүмкін екендігі анықталған. Кейін электрлі гитара ондаған жылдар бойы «гитаралық *рор*» жанрынан «ауыр металл»-ға дейінгі бірнеше жаңа стильдердің маңызды аспабына айналды.

Қазіргі заманда да әлем көлемінде кәсіби музыканттар мен радиоәуесқойлардың электрлі гитараға деген қызығушылығы ұдая түсуде. Алғашқы магнитті дыбыс шешетін құралын 1924 жылы Gibson компаниясында жұмыс жасаған инженер-өнертапқыш Ллойд Лоэр жасап шығарды. Ол аспаптың ішіне енгізген дыбысөткізгіш құралы ішектің вибрациялық сигналын түрлі дыбыстық эффекттерді шығаруға және акустикалық системасы арқылы дыбысын мейлінше ұлғайтуға мүмкіндік берді. Осыдан кейін аспаптық шеберлер басқа да музыкалық аспаптар бойынша электр модельдерін жасай бастады [16].

Эксперименталды электр қобызы алғаш рет 2009 жылы «Асыл» тобы шығармашылығында пайдаланыла бастады. Сондықтан оны отандық бұқаралық музыка тарихына тұңғыш енгізген осы топ болып саналады. Сонымен қатар, бірнеше жылдан бері аталған аспапты насихаттауда белгілі орындаушы Л. Тәжібаеваның еңбегін атап кеткен орынды.

Электр қобызы сол кездегі жас қобызшылар триосының аспапты және онымен орындалатын ұлттық музыканы қазіргі заманға бейімдеп, бұқаралық мәдениеттің негізгі тұтынушысы – жас аудиторияға кеңінен насихаттау ниетінен туды. Электр аспабын жасауға байланысты отандық және шетелдік аспап шеберлерімен келіссөздер көп

уақыт бойы нәтиже бермеді. Алайда «асылдықтардың» мақсатшылдығы мен табандылығының арқасында Т. Жүргенов атындағы Қазақ өнер академиясының аға оқытушысы – Рақымбеков Ердос пен электрлі гитараның шебері, өнертапқыш маман В. Качановтың еңбегі жемісті болып, электрлі қобыз жасалынды. Ұлттық бағытты ұстанған ансамбль мүшелері сыртқы эстетикалық келбетінің де сол идеяға сәйкес болуына, қобыз триосының концерттік репертуарына айрықша көңіл бөліп, қазақ музыкасы арқылы жастарды отандық мәдениетке баулуға тырысты. Бәсекелестігі мол бұқаралық мәдениет саласында өз стилін қалыптастыруға бар күшін салды.

Осылайша, қазақтың заманауи музыка өнерінің тарихында пайда болған электрлі қобыз аспабы бойынша жасалған тәжірибелік жұмыс әрі қарай жалғасып, қазіргі таңда «Асыл» тобының құрамында *төрт* аспап, оның ішінде *қыл-қобыз* бен *үш түрлі прима-қобыздар* бар. Анығырақ айтқанда, олар – каркасты электрлі прима-қобыз (дыбысы тек электрлі жүйемен ғана шығады); жартылай акустикалық электрлі прима-қобыз (жартылай акустикалық электрлі гитара негізінде жасалынған), акустикалық прима-қобыз (электрлі дыбыс өткізгіш жүйесімен жабдықталған) және дәстүрлі акустикалық қыл-қобыз(электрлі дыбыс өткізгіш системасымен жабдықталған).

Акустикалық қобыз бен оның электрлі нұсқасына ортақ ерекшеліктері – бұл қобыздың ағаштан жасалған корпусы, подставкасы, оның ішектері мен құлақ бұрауы. Электрлі аспаптың акустикалық қобыздан негізгі құрылымдық айырмашылығы – ерекше пішінді каркасты корпус пен электрлі дыбыс өткізгіш жүйесімен жабдықталғаны. Мұндай құралдың жұмыс принципі электрлік гитара/скрипкада ойнау принципіне ұқсас. Музыкант үшін дыбыс жазуға, дыбыстық эксперименттерге, ол дыбысты түрлендіріп өңдеуге және т.б. көптеген мүмкіндіктер береді.

Аспаптың техникалық және функционалдық ерекшеліктері төмендегідей:

- *Дыбыс деңгейі.* Акустикалық құралдың дыбыс күші көптеген факторлармен шектеледі. Ал, электрлі қобызда орындаушы кез келген дыбыс деңгейін орната алады. Демек үлкен концерттік алаңдарда, сонымен қатар ірі оркестрлік құрамда өнер көрсету мүмкіндігі;
- *Дыбыс жазу.* ЭҚ-дың дыбысын жазу және өңдеу әлдеқайда оңай, оған әртүрлі музыкалық эффекттер қойылады. Демек, дыбысты жазу процессінің жайлылығы мен ыңғайлылығы едәуір артады;
- *Электр энергиясына қажеттілік*. Акустикалық аспап корпустың резонаторынан дыбысталса, электрлі нұсқасында дыбысты дыбыс күшейткіш аппаратураға беру арқылы дыбысталады.
- *Аспаптың дыбысын* заманауи бағдарламаларда егжей-тегжейлі *өңдеу мүмкіндігі*;
- *Жанрлық мүмкіндіктері*. Қазіргі музыкант үшін ең бастысы – әртүрлі дыбыстармен тәжірибе жасау мүмкіндігі. Fuzz, Distortion, Overdrive – осындай түрлі эффектіні қолдану арқылы классикадан рок пен ауыр металға дейін кез-келген жанрда ойнауға мүмкіндік береді.
- *Меңгеру жеңілдігі.* Электрлік аспапта ойнау барысындағы қателіктер классикалық аспапқа қарағанда әлдеқайда қатты байқалады. Сондықтан, жаңадан үйреніп жатқан орындаушыға акустикалық аспапта ойнауды үйренуге кеңес беріледі және негізгі білім мен тәжірибе алынғаннан кейін электрлі нұсқасын меңгеруге кеңес беріледі.
- *Салмағы.* Электрлі қобыздың салмағы акустикалық түріне қарағанда едәуір ауыр. Бұл аспапты игеруде қосымша қиындықтар туғызады.

Осыдан: электрлі қобыздың көмегімен академиялық музыкалық бағыттарды ғана емес, сонымен қатар, қазіргі заманғы ағымдарда – рок, джаз, металл және т.б. стильдерді орындауға болады деген өте маңызды қорытынды шығады (Иә, Distortion эффектісі бар қобызшы гитаристерден кем емес шебер ойнауы мүмкін). Электрлі аспаптың техникалық мүмкіндіктерінің ішінде үлкен өнімділік пен ірі концерттік алаңдарда тікелей жұмыс істеу ыңғайлылығын атап өткен

абзал.

Электрлі қобыздың кемшілігі де жоқ емес. Музыканттың бастапқы жаттығуы үшін ЭҚ мүлдем жарамсыз. ЭҚ-бұл классикалық аспапта кәсіби шеберлікті меңгерген, таза дыбысты шығарудың әрбір жеке нюанстарын түсінетін, қалыптасқан музыканттардың ісі. Электрлі қобыздың маңызды кемшілігі осында.

Сонымен, ЭҚ – көптеген музыкалық бағыттарда тәжірибелер жасауға болатын заманауи құрал.

Қазіргі таңда «Асыл» тобының құрамындағы төрт аспаптың (оның ішінде үш түрлі прима-қобыз бен қыл-қобыз) сипаттамасы төмендегідей:

Каркасты электрлі прима-қобыз (КЭПҚ). Каркасты корпус. Дыбысы тек электрлі жүйесімен шығады. Яғни, шығатын дыбысқа әсер етпестен тек қана жақтау (корпус) функциясын орындайды. Дыбысөткізгіш системасыз бұндай аспаптың дыбысы әрең естілердей шығады.

- Мастер: Рақымбеков Ердос
- Электрлі дыбыс жүйесімен жабдықтаған: В. И. Качанов
- Салмағы: 1126-гр
- Ұзындығы: 66 см
- Сурет: А. Палатовский

Жартылай акустикалық электрлі прима-қобыз (ЖАЭПҚ). Жартылай акустикалық электрлі гитара негізінде жасалынды. *Резонаторлық корпусты* қобыз. Дыбысы мейлінше жұмсақ, құлаққа өте жағымды болып келеді. Тек эф тесіктері (f) жабық болуы тиіс, ол аспаптың электрлі дыбысөткізгішінсіз бөлек дыбыс шығаруға жол бермейді.

- Мастер: В. И. Качанов
- Электрлі дыбыс жүйесімен жабдықтаған: В. И. Качанов
- Салмағы: 521-гр
- Ұзындығы: 68,5 см
- Сурет: А. Палатовский

Акустикалық электрлі прима-қобыз (АЭПҚ). Электрлі дыбысөткізгіш системасымен жабдықталған дәстүрлі прима-қобыз.

- Мастер: З. Утешов
- Электрлі дыбыс жүйесімен жабдықтаған: В. И. Качанов
- Салмағы: 603-гр
- Ұзындығы: 68,5 см
- Сурет: А. Палатовский

Акустикалық электрлі қыл-қобыз (АЭҚҚ). Электрлі дыбысөткізгіш системасымен жабдықталған дәстүрлі қыл-қобыз.

- Мастер: Қазақбаев Қанат
- Электрлі дыбыс жүйесімен жабдықтаған: В. И. Качанов
- Салмағы:700-гр
- Ұзындығы: 66 см
- Сурет: А. Палатовский

Арнайы дыбыс өткізгіш жүйесі. Электрлі аспаптарда

әдетте *магнитті* немесе *пьезоэлектрлік* дыбыс өткізгіш жүйесі пайдаланады.

- Магнитті дыбыс өткізгіш аспапқа ферромагниттік, темір немесе болат негізіндегі ішектердің қолдануын талап етеді.
- Пьезоэлектрлік дыбыс өткізгіші әдетте әмбебап болып келеді. Ол физикалық дыбыс толқындарын корпустың ішінен немесе корпустың сыртындағы (көбінесе аспаптың подставкасынан) дыбыстың вибрациясын анықтайды.

Электрлі аспаптардың дыбысталуы аспаптың:

1. Ішектеріне
2. подставканың конструкциясына
3. резонанстық корпусы болған жағдайда оның құрылымына
4. қолданылатын түрлі дыбыс өткізгіш системаларына
5. музыканттың орындау шеберлігіне
6. қолданатын дыбыс эффекттерінің процессорларына байланысты.

Жоғарыда жалпы электрлі аспаптардың қысқаша сипаттамасы беріліп, оның түрлері мен қолдану жағдайлары қарастырылған. Сонымен қатар, бұл сипаттама XX ғасырдың 80-ші ж.ж. орыстың электрлі шекті аспаптарын зерттеген ғалымдарының: «Қазіргі уақытта халық аспаптарының динамикалық диапазоны мен тембрлік сипаттамаларын едәуір кеңейту мүмкіндігі пайда болды, бұл оларды аспаптық музыканың әртүрлі жанрларына енгізуге одан әрі ықпал етеді», деген ойымен сабақтас [17].

Болашақ зерттеу жұмыстарында электрлі қобызды тарихы бір ғасырға таянған электрлі гитара мен электрлі скрипка аспаптарымен салыстырмалы-типологиялық және жүйелік-акустикалық әдістерді пайдаланып қарастырғанда оның өзіндік ерекшеліктерін тереңірек ашуға болады.

Зерттеуші Т. Егінбаева бұқара мәдениетіндегі қобыз

аспабының жай-күйін: «Бүгінде қобыз өнері өз дамуында жаңа кезеңді бастан кешуде. Жаппай музыкалық мәдениеттің жалпы мазмұнына ене отырып, ол батыстандыру мен жаһанданудың әлемдік тенденцияларын көрсетуде», – деп сипаттайды [18,5]. Қобызды насихаттауға мақсаттанған «Асыл» тобы шығармашылығын жаһандық бұқаралық музыка мәдениетінің заңдылықтарымен санаса отырып дамытуда. Сонымен қатар, электрлі қобыз қазіргі заманда акустикалық қобызбен қатар тарауда. Ол аспап түрлерінің әрқайсысының өз тыңдаушы аудиториясы бар. Тарихы үшінші мыңжылдыққа аяқ басқан қыл-қобыз аспабы мен қобыз күйлерінің осы уақытқа дейін сақталуы елдің терең дүниетанымдық ұстанымдары мен жадысының мықтылығына тәуелді болса, реконструкцияға ұшыраған аспаптар өміршеңдігін негізінен дарынды композиторлар мен орындаушылар өнерімен дәлелдеп отыр. «Асыл» ансамблі мен жеке орындаушылар қолданып отырған электрлі қобыз бұқаралық музыка мәдениеті аясында өз орнын тапты. Оның болашақта сол саламен ғана шектелмей, әрі қарай даму жолдарының анықталуы – орындаушылармен қатар, музыка авторларының да үздіксіз ізденістерін қажет етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Қобыз // Сарыбаев Б. Ғалым мұрасы. Наследие ученого.–Алматы. ТЮРКСОЙ,2019.–336б.-93-94 б.б. .
2. Утегалиева С. Б.Сарыбаев и его научое наследие// Сарыбаев Б. Ғалым мұрасы. Наследие ученого.–Алматы. ТЮРКСОЙ,2019.–202-211 бб.].
3. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и ХХ век. Алматы: Дайк-ПРЕСС, 2002
4. Омарова Г. Проблемы традиционного и современного бытования кобыза (тезисы)// Кобызовая традиция.

Вопросы изучения казахской традиционной музыки.– Алматы,2009.–142-144 с.с.
5. Недлина В. Электродомбра и другие эксперименты в казахском инструментостроении: В поисках утраченных смыслов// Сборник статей и материалов Восьмого международного инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» (2–5 декабря 2013 г.) Санкт-Петербург 2014. –276-281с.с.
6. Мурзалиева С. С Казахский кобыз в контексте современного функционирования в обществе / Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Астана 2015. 63 с.
7. Система Хорнбостеля-Закса. Электронный ресурс.Материал из Википедии — свободной энциклопедии. Сайтқа кіру датасы– 26.01.2022
8. Адорно, Т. В. Избранное: социология музыки. СПб.: Университетская книга, 1999. – 445 с.
9. Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст]. –М.: Композитор, 2007. – 272 с.
10. Электро́нные музыка́льные инструме́нты (ЭМИ) Материал из Википедии– свободной энциклопедии . Сайтқа кіру датасы – 26.01.2022
11. Орлов Б. «На пути к электромузыке» [Электронный ресурс]. URL: http://www.etheroneph.com/retrozvuk/285-na-puti-k-elektromuzyke.html (Сайтқа кіру күні: 19.01.22)
12. Кадыров А. «Электронная музыка: первые шаги как культуры» //(Не)классическая музыка в современном искусстве: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.Р. К. Джуманиязова, В. Е. Недлина. – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2018. – 310с.

13. Кайсиди И. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана 6D040800 – Искусство эстрады Диссертация на соискание степени доктора философии (PhD). Алматы,2018.–164 с.
14. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX Века. —Москва: Музыка, 1994.
15. Электроскрипка. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. Сайтқа кіру күні - 26.01.2022
16. Электрогитара. Материал из Википедии — свободной энциклопедии. Сайтқа кіру күні - 26.01.2022
17. Медведовский Д.С., Гузевич О.Н М42 Электромузыкальные щипковые инструменты. / Л.:Энергия, Ленингр.отд-ние, 1979. - 128 стр.
18. Егинбаева Т. Ж. Кобызовое исполнительство в современном Казахстане / Культура и Искусство Казахстана XXI века: кобызовое и контрабасовое искусство (сборник научных статей). – Нур-Султан: ТОО «Мастер ПО», 2020. – 105 с.

Авторлар туралы мәлімет:

Аязбаева Анара **–** Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Бердібай Айжан Рахманқұлқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті, философия докторы (PhD).

Сведения об авторе:

Аязбаева Анара – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Бердыбай Айжан Рахманкуловна, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, доктор философии (PhD).

Ақниет ЕРАЛИЕВА
Құрманғазы атындағы ҚҰК
1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан

ҚАРАТАУ КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНДЕГІЕРГЕНТАЙ БОРСАБАЙҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ЖОЛЫ

Аннотация

Мақалада Қаратау күй мектебінің белгілі күйшісі, атақты Сүгір Әлиұлының шәкірті Ергентай Борсабайұлының өмірбаяны қарастырылады. Күйшінің ұлы Сыздық Ергентайұлының жинақтаған мәліметтеріне анализ жүргізіліп, Е. Борсабайұлына қатысты естеліктер жинақтарына назар аударылған. Отбасы туралы мәліметтер жинақталып, Ергентай Борсабайұлының әкесі Борсабай Рахметовтың тұлғасы айшықталған, сонымен қатар Сүгір Әлиұлымен туыстық байланысына мән беріліп, Ергентай Борсабайұлының өнер жолының басталуы сипатталған.

Белгілі музыка зерттеушісі, профессор Біләл Ысқақов, Сабырбек Олжабай, профессор Қаршыға Ахмедияров, КСРО және Қазақстанның халық артисі Асанәлі Әшімов, композитор, профессор Кенжебек Күмісбеков сынды тұлғалардың естеліктеріне шолу жасалып, Ергентай Борсабайұлының өмірін толыққанды айшықтауға қадам жасалған. Мақалаға өзек болған бірқатар деректер ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор Жаңғали Жүзбаевтан алынды.

***Тірек сөздер*:** Ергентай Борсабайұлы, шертпе күй, Сүгір шәкірті, Қаратау мектебі.

Аннотация

В статье рассматривается жизнь и деятельность видного представителя каратауской домбровой традиции –

Ергентая Борсабайулы. Основателем вышеназванной традиции, как известно, был Сугир Алиулы.

Автором осуществлен анализ материалов, собранных сыном Е.Борсабайулы – Сыздыком Ергентайулы. Было уделено большое внимание музыкальному окружению кюйши, а именно, семье и личности отца Е.Борсабайулы – Борсабая Рахметова, рассмотрены его родственные отношения с Сугуром Алиулы. В работе также представлен обзор материалов о Ергентае Борсабайулы на основе воспоминаний таких деятелей культуры, как профессора Билала Искакова, Сабырбека Олжабая, профессора Каршиги Ахмедиярова, народного артиста СССР и Казахстана Асанали Ашимова, композитора, профессора Кенжебека Кумисбекова. Также были использованы материалы, представленные автору заслуженным деятелем РК, профессором Жангали Жузбаем.

***Ключевые слова*:** Ергентай Борсабайулы, шертпе кюй, ученик Сугира, Каратауская школа.

Abstract

The article discusses the life and work of a prominent representative of the Karatau dombra tradition – Yergentai Borsabayuly. The founder of the above tradition, as is known, was Sugir Aliuly. The author analyzed the materials collected by the son of E. Borsabayuly – Syzdyk Ergentaiuly. Much attention was paid to the musical environment of kuishy, namely, the family and personality of

E. Borsabayuly's father – Borsabay Rakhmetov, his family relations with Sugur Aliuly were considered.

The article also provides an overview of materials about Yergentai Borsabayuly based on the memoirs of such cultural figures as professor Bilal Iskakov, Sabyrbek Olzhabay, professor Karshiga Akhmediyarov, people's Artist of the USSR and Kazakhstan Asanali Ashimov, composer, professor Kenzhebek Kumisbekov. The materials presented to the author by the hon-

ored worker of the Republic of Kazakhstan, professor Zhangali Zhuzbaevwere also used.

Keywords: Ergentai Borsabayuly, shertpe kuy, student of Sugir, Karatau school.

Сүгірдің талай күйін бойына сіңірген тума талант Ергентай Борсабайұлының есімі бүгінде аз аталып барады. Ол күйшілер арасында өзіндік стилі бар, ұлттық мақтанышқа айналған бірегей күйші – композитор Сүгір Әлиұлының сирек шәкірттерінің бірі болды. Сүгір шертпе күйдің негізін қалап, импровизациялық үрдістің классикалық үлгісін жасап, музыканың тілін өздігінше әрлеп, қазақ жеріне жаңаша ырғақ әкелсе, сондай-ақ орындаушылық шеберлігімен, күй тілінің қайталанбас иірімдерімен қайырмасы, тербеліс дірілдер арқылы өзіндік көркем келбет қалыптастырғаны аян. Десекте, Сүгір күйлерінің нәзік орамдарын, музыкасындағы ырғақтық, тақырыптық өзгерістерді көптеген күйші дәл келтіре алмады. Себебі домбыраның ішегін кезек қағып, қажет болған жағдайда саусақтармен басып, мыңдаған ерекше дыбыстарды шығарып, күйді өзгертіп отыру үлкен шеберлікті қажет етті. Бұл ретте Сүгірдің жолымен нық жүріп өткен ерекше дарынды шәкірті әрі беймәлім тұлға – Ергентай Борсабайұлының шығармашылығы мән беріп зерттеуді қажет етеді.

Өкінішке орай, бүгінгі таңда Ергентай Борсабайұлы жайлы мәліметтер қысқа өмірбаянымен көзітірісінде көргендердің естеліктерімен шектеледі. Күйшінің бел баласы – Сыздық Ергентайұлы әке мұрасын жинап, баспадан шығарған еңбегінің арқасында Ергентай Борсабайұлына қатысты біраз мәліметтер мен оның қалған шығармаларымен танысуға мүмкіндік туындады.

Ергентай Борсабайұлы 1927 жылы Оңтүстік Қазақстан обылысы, Созақ ауданында дүниеге келген. Өмір бойы осы

ауданда әртүрлі қызметке араласқандығы белгілі. Жары Төребике он құрсақ көтерген. Тұңғышы Төлепберген қайтыс болған. Одан кейін үш қыз дүниеге келді, олар: Рахима, Рахия және одан кейінгі Арқашты Тоғызбай аталары бауырына салыпалған екен. Содан кейін зарығып ұл күтіп жүргенде дүниеге Сыздық келеді. Баласының айтуынша ол туыла сала «Борсабайдың баласы», деп атанып кеткен екен. Бұны Ергентайдың анасы Рабиғаның баланы «үлкен әкеңе тартқансың» деп отыратын әдетімен байланыстырады [1, 6]. [1,6].

Ергентай Борсабайұлы ұяң адам болса керек, әлде қазақилықтың сол кездегі көрінісі ма екен баласының: «Шіркін! Қазақтың қанымызға сіңген, ғасырлар бойы қалыптасқан асыл қасиеті-ай. Сонау көшпенді елден қалған ерекше этиканы санасына сары алтындай сактағаны ма, әкем Ергентай біз Шәкизада екеуміз үйленген күні бірінші рет маңдайымнан сүйді», - деген естеліктерінен осыны байқай аламыз [1, 5].

Ергентай Борсабайұлының әкесі Борсабай ел ішінде аса беделді, ел басқарған, қиын қыстау кездері бір рулы елге бас болған адам еді. Ашаршылық жылдары осы төңіректегі халықты аштықтан құтқаруға ат салысқан. Ұлы Отан соғысы жылдары ер азаматтарды жаппай әскерге алып жатканда, сол кездегі саясаттың құрбаны болып кетуден қорықпай, қашпай, Созақ өңірінде мекен еткен рулардың әрбіреуінен бір-бір ер азаматты қан майданға жібермей, алып қалуды жүзеге асырған.

Осы тұста, «Қазақстан Жазушылар одағының мүшесі» Сабырбек Олжабай Ергентайдың әкесі туралы естеліктерін келесідей сипаттап өтеді: «Әкем Борсабай елге сыйлы, өткен ғасырдың аласапыран, коллективтендіру, колхоздастыру кезінде белсене еңбек сіңірген, соның нәтижесінде ауылдық кеңестің төрағасы болған кісі еді. Ол Созақ көтерілісінің куәгері. Ашаршылықты да бастан өткерді. Ұлы Отан соғысы кезінде ауыл тұрмысын көтеруге көп еңбек сіңірді» [2].

Борсабай Сүгір Әлиұлымен немерелес ағайынды болып келеді. Әкесі Ергентайды он - он бір жас шамасында қолынан жетектеп: «Осы ұлға күй үйретші», деп Сүгірге тапсырған. Сүгірдің баласындай болған Ергентай ұлы күйшінің үйінен шықпай, күйіне құлақ түріп, әңгіме аңыздарын бойына сіңіріп өскен. Кейін басқа ауылға көшіп, есейген шағында ғана қайта қауышқан. Ергентайдың естеліктеріне қарағанда Сүгір жаңылмай, талмай бір күнде сексен бестей күй тартқан екен. Ал кейде, тіпті апталап, айлап қолына домбыра ұстамай қоятын кездері де болған. «Ара - арасында бір нәрсе қағып қалып жүріп үйрендік қой», деп Ергентай Борсабайұлы Сүгірден қалай тәлім алғанын әңгімелеп айтып отырады [1, 6].

Сабырбек Олжабай мұны толығырақ баяндап өтеді: «Біз Сүкеңмен Жайылма деген жерде іргелес отырдық. Менің әкем Борсабай Рахметов №12 ауылда, яғни, «Қызыл ту» колхозында ауылдық кеңестің төрағасы еді. Оның үстіне Сүгірдің әкесі Әлі мен біздің Рахмет аталарымыз көңілдері жақын ағайынды кісілер болған. Сүкең біздің үйге жиі келеді. Ол келгенде әкем алдына домбыра әкеліп қояды. Сүкең домбыраны баптап, шертіп тартады. Оған сабалап тарту жат. Керемет ызыңдар бой-бойымызды аралап өтіп, буын-буынымызға дейін майдай ерітеді. Мен күй таусылмаса, Сүкең тарта түссе екен деп жатамын. Сүкең күйді селқос тыңдап отырған жанды аңғарса, домбырасын тастай салады. Біз қыбыр етпей ұйып тыңдауға тырысамыз. Оның үстіне Сүкең күй тартқанда дем шығару қайда? Тіптен, мал екеш мал да күйсегенін қойып, күйге елітіп қалғандай тым-тырыс бола қалушы еді.

– Мына Ергентайым сенің күйлеріңді ұйып тыңдайды. Осыған күй тартуды үйретсеңші, – дейді әкем Сүкеңе.

– Әлі жас қой, бұған домбыра үйрену қайда? – деп Сүкең қыңырайып қалады.

Сол Сүкең кейде киіз үйде домбыраны бір өзі отырып тартады. Домбыраның қос ішегі бебеу қағып, небір әуезді

әуенді мың құбылтады. Мұндайда үйге кіріп келсеңіз, атақты күйші домбырасын шанағынан қақ бөліп, үйден шыға жөнелуден тайынбайды. Сонысын білетін біз күйді киіз үйдің сыртынан тыңдаймыз. Мен де осылай тыңдап жүріп көптеген күйлерін өзімше үйреніп алдым» [2]. Міне, осы естелік үзінді қазақтың дәстүрлі қоғамындағы тыңдау мәдениеті әрі Сүгірге тән орындаушылық мәнер ерекшеліктері жайын жеткізеді. Ал құйма құлақтық тек көру әсері ғана емес, тыңдау арқылы құлаққа құйып алудың маңыздылығын көрсетеді.

Шамамен 1965-1967 жылдары екінші-үшінші сыныпта оқиған баласы Сыздық жаздық каникулда әкесіне еріп, автоклубпен жайлаудағы шопандарды, ауылдарды аралап, концерттерді де тыңдап өсті. Баласының айтуынша, әкесі күймен қоса, термелерді де тамаша орындап, ауылда талай келіннің бетін ашты. Әйсе де, Ергентай Борсабайұлы еш уақытта орындаған күйін «өз жанымнан шығардым», деп мақтанып айтқан емес. Сол кездегі елдің көзі ашық азаматтары: «Әй, әкеңнің мына терме-жырларын таспаға басып алу керек еді» - деп ескертетін, баласы және өкінішпен: «Уақыт солай болды ма? Әлде мүмкіндік болмады ма? Әлде қолдың қысқалығы ма? Әйтеуір, әкемнің көп дүниелері өзімен бірге кетті ғой. Әсіресе, Тоқабай атамыз жәйлі әңгімелерді жырғып айтып отыратын», - деп еске алады[1, 7]. Баласы әкесінің туындыларының арасында күймен қатар Ергентай Борсабайұлының күлдіргі, әзіл - оспақ термелерінің де болғандығын тілге тиек етеді.

Ергентай Борсабайұлының азын-аулақ шығарған өлең-термелерін, баласы Сыздықтың жұбайы Шахизада көзі тірісінде «Көкесінікін» - қайтесің менікі жәй әншейін өзім үшін ғана айтылатын өлеңдер дегеніне карамай, «Көкелеп» жүріп жинаған екен. Ел ауызында қалған әңгімелерге қарағанда Ергентай Борсабаев өлең-сөздің соңына түспеген, аракідік айтқандарын келіні Шахизада «Көке тағы бір қайталаңызшы», деп қояр да қоймай жазып алып отырған-

ды. Тіпті: «Сықа, байқаймысың көкемнің өз жанынан шығарған өлең-термелері әжептәуір», - деп тамсанып Сыздыққа айтқызып отырған [1, 7].

Сыздық Борсабаев жарының әкесіне қатысты естеліктерін жинақтап, артынан қалдырып кеткен елеулі еңбегін келесідей сипаттап өтеді: «Күнделікті күйкі тірліктен аса алмай жүргенімде келіні Шахизада сол олқылықтың орнын толтыра білген екен, қолыңызға тиіп отырған кітап соның айғағы», деп естелік кітабының алғы сөзінде жазып қалдырыпты.

Ергентай Борсабайұлының еңбекқор болғаны туралы жазушы Шаханұлы Беріктің естеліктерінен аңғара аламыз: «Қазақтың ең ұлы өнері — күй өнерінің қайталанбас шебері, сөнбейтін жарық жұлдыздардың бірі Сүгір Әлиевтің өзінен домбыра үйреніп, кезінде санаулы шәкірттерінің бірі болған, сол кісінің мұрасын кейінгілерге жеткізушілердің бірі болған Ерекең өмір бойы ауылда, қатардағы еңбеккер болып, қызмет жасапты. Өз қоғамының, дәуірінің лайықты бір перзенті ретінде ғұмыр кешіпті. Тәрбиелі ұл-қыз өсіріп, ел санатына қосыпты. Ауылдағы шаруашылықты сан-салалы жұмыстарына жегіліп жүріп, сары домбырасын қолынан тастамапты. Сүгірдің құдіретті, киелі саздарын ел арасында бір кісідей насихаттапты. Сөйте жүріп ақын жанды азамат қойын дәптеріне әркез көңіл-күй толқынысынан туған өлең шумақтарын түсіре беріпті. Көз көрген кім-кімнен сұрасаңыз да Ерекең туралы ілтипатпен айтады. Артында жақсы сөз қалсын деген осы болар» [1, 75].

Күйшінің өмірбаянын ашуға септігін тигізер тағы бір естелік ҚР жазушылар Одағының мүшесі Сансызбай Құттыбаевқа тиесілі болды: «Ергентай аға Созақ өңірінде туып, сол өңірді жайлап, сол өңірде мәңгілік жайын тапқан. Руы - кіші жүздің сауырлы руы Тама. Ергентай ата Сүгірге немере болып келеді және Сүгірдің күйінің сүлей орындаушысы, халыққа жатпай-тұрмай таратушысы еді. Кездескен сайын әңгімеге сусындап алғасын ол кісі Сүгірдің

күйін тартатын-ды. Бәріміз күйдің құдіретіне бір тағзым етсек, орындаушылық өнердің өресіне екінші мәрте бас иетінбіз. Алдымызда сүлей Сүгір отырғандай сезінетінбіз. Бабамыздың өзі отырмағанымен көзі отырғанына көңіліміз бітіп тәубеге келетінбіз.

Сондай отырыстардың бірі еріксіз еске түседі, өйткені бұл ағамен болған соңғы оты- рыс еді. 2004 жыл. Сыздық әкем келіп жатыр, деп үйіне шақырды. Қуана - қуана бардық, өйткені бұндай отырыс бір ғанибет отырыс боп өтуші еді. Барсақ, кілең кешігіп жүреміз ғой, үй толы адам, ығайлар мен сығайлар. Төрде аға отыр. Айналасы кілең атақтылар. Қаршыға Ахмедяров – көл-дәрия күйші, Берік Шаханов – жазушылар одағының төрағасының орынбасары, Жаулыбай Иманәлиев, консерватория деканы – Біләл Ысқақов және өнер институтының біраз оқытушылары бейне бір осы шағын пәтерге бүкіл қазақ өнерінің тарландары көшіп келгендей. Біз тындаушылармыз. Қаршыға ағамыздан бастап бәрі күйдің бұлағын ағызсын кеп. Мәз мәйрамбыз. Енді бір кезде ағаны қолқаладық. Ол кісі де тәлімсімеді, өзі де солай еді ғой. Бәрі таспаға жазылып жатты. Ағаны сол күні де консерваторияға әкеліп таспаға түсірген. Студенттермен кездесіп, тәлімін тәптіштеген.

Бұл Ергентай ағамен болған бір-ақ сәт күй мен көңілге шомылып, бақытқа кенелген сәт» [1, 82-83].

Ергентай Борсабайұлының шығармашылық өміріне келер болсақ, белгілі профессор, музыка зерттеушісі Біләл Ысқақов Ергентай Борсабайұлы туралы келесідей пікірін білдіріп өтеді: «Шығармашылық қалпын тұрақты түрде сақтай отырып, оны біртұтас өнер туындысы ретінде қалыптастыра отырып, ерекше өзгеріссіз, импровизациялық негізде дамитын музыкалық жүйенің қалыптасуына орындаушының қосқан үлесі ерекше болды. Қолдан қолға, ұстаздан шәкіртке ауысу күйі оқушының қолында жаңғыртылып, сақталып отыруымен қатар, керісінше,

дайындығы жоқ оқушыда туындының өзі сұлулығын жоғалтып, қолынан бірте-бірте жоғалады. Сүгір күйлерінің ғұмыры Ергентай деген талантты шәкірттің қолында ұзарып жанданғаны да сондықтан болар. Ергентай орындаған «Бес жорға», «Жолаушынның жолды қоңыры», «Шалқыма», «Ыңғай төк» күйлері басқа орындаушыларға қарағанда көбірек дамып, өзгеріссіз қалды. Оның үстіне «Бес жорғаның» Ергентай орындауындағы нұсқасы жаңаша күйдегі музыкалық партияларға өте бай. Ергентай күйшінің орындаушылық шеберлігінен кәсіби, өз бетінше, құрылымды көркемдік ағымды көреміз», - дейді домбырашы [2].

Сөз соңында күй саласының маманы Біләл Ысқақов: «Күй өнері еш халықта жоқ, ол шежіре өнерінің қазынасы. Ал Ергентай Борсабайұлы – дәстүрлі күй өнерінің соңғы могиканы», - деп тоқталып кетеді.

Профессор Қаршыға Ахмедияров: «Ергентай Борсабайұлы арнайы оқу орнын аяқтамаса да, домбыра тартқаны дәстүрлі классика. Оның өзіндік орындаушылық қолтаңбасы бар», - деп бағалап өтсе, КСРО және Қазақстанның халық әртісі Асанәлі Әшімов те осыған сай ойын білдірген. Белгілі өнерпаз орындаушымен бірге көңіл көтергенін, Ергентайдың домбырадағы шеберлігіне тәнті болғанын сөзге тиек еткен.

Кезінде профессор, белгілі композитор Кенжебек Күмісбеков «Қазақ күй өнерінде саздылығымен, құрылысымен ерекшеленетін бір бағыт бар, бұл Қаратау өңірінің күй мектебі», деп жазып кеткен болатын.

Созақ сахарасы расында көптеген өнер майталмандарының, оның ішінде домбыра тартатындардың мекені болған. Сондықтан да жазушымыз Мұхтар Әуезов: «Созаққа барсаң, өзіңді күйші демей-ақ қой», деп бекер айтпаса керек [3].

Ергентай Борсабайұлы өмірінің соңғы жылдарын Байдәулетов Мәди жоғарыда келтірілген естелікте

қамтылып өткен кездесуді толығырақ тарқатып, былай баяндайды: «Кешегі кеңес үкіметі тарағанға дейін Қазақ радиосынан, сирек болса да, Ерекеңнің орындауында Сүгірдің күйлері беріліп тұратын еді. Оны өзіміз сол Қазақ радиосынан талай рет тыңдадық та. Неге екені белгісіз, еліміз тәуелсіздік алғалы бері Ерекеңнің орындауындағы Сүгірдің күйлерін ести алмай жүрміз. Ерекең 2002 жылы 20 желтоқсанда Ықылас Дүкенұлы атындағы мұражайда өткен Сүгір күйшінің туылғанына 120 жыл толуына байланысты өткізілген ғылыми-тәжірибелік конференцияға келген сапарында, яғни 21 желтоқсан күні Казақ радиосының «Күй құдіреті» бағдарламасын жүргізетін белгілі сазгер, күйші Қалқаман Жүнісбекұлына сұхбат бере отырып, Сүгірдің сегіз күйін, Ықыластың үш күйін жаздырған болатын. Ерекеңнің орындауындағы сол жазылған күйлердің не себептен Қазақ радиосында берілмей келе жатқаны түсініксіз болып тұр. Сүгірдің күйлері Жаппас Каламбаев, Төлеген Момбеков, Әлімхан, Жанғали, Сәрсенғали Жүзбаевтардың, Саян Ақмолдалардың орындауларында жиі беріліп тұрғанымен, Ерекеңнің орындауында өзі жаздырған күйлердің бірде-бір рет берілмеуі өкінішті-ақ. Олай дейтініміз, күнделікті Шалқардан беріліп тұратын «Күй құдыреті» бағдарламасынан басқа күйшілерді тыңдап жүргенімізбен, Ерекеңді тыңдай алмадық. Ерекең сол келген сапарында Сүгір күйшінің шығармаларына байланысты орын алған кейбір келеңсіз жағдайларды тарқатып, талдап, мамандардың алдында дәлелдеп, орын-орнына қойып беріп кеткен еді. Ерекеңнің қатысуымен өткен конференция ертеңіне 21 желтоқсан күні Білəл Ысқақтың шақыруы мен Құрманғазы атындағы консерваторияда жалғасты. Ерекеңді Қаршыға Ахмедияров, Уəли Бекенов, Білəл Ысқақ, тағы басқа мамандар мен домбыра класының студенттері ыстық ықыласпен қарсы алды. Ерекең сол жерде Сүгірдің оншақты, Ықыластың үш күйінің шығу тарихын айта отырып, орындап берді. Бас қосу 22 желтоқсан күні Ерекеңнің үлкен

ұлы, игі бастамаларға ұйытқы болып жүрген азамат Сыздықтың үйінде жайылған кең дастархан басында Қаршыға Ахмедияров, Біләл Ысқақ, Берік Шаханұлы, Жаулыбай Иманалиев, Оралбек Сарбасов, тағы басқалардың қатысуымен жалғасты. Қаршыға да, Біләл да сексенді алқымдаған Ерекеңнің күй тартысына дән риза болып, Ерекеңнің домбырасымен кезек-кезек күй тартысып, қанағаттанғандық сезімдерін білдіріп тарқасқан еді. Бұл Ерекеңнің Алматыға соңғы сапары, менің Ерекеңмен соңғы кездесуім еді» [1, 112-114].

Осы тұста, Ергентай Борсабайұлының Сүгірдің сегіз күйін, Ықыластың үш күйін қалдырған жазбасы мен Сүгір күйлеріне байланысты орын алған келеңсіз жағдайлар туралы ескертпесі мен түзетулерін жарыққа шығару алда тұрған міндет деп білуіміз қажет.

Қорытындылай келе, Олжабай Сабырбектің Ергентай Борсабайұлымен сұхбаттасып отырып сөз соңында қозғаған мәселесін сипаттап өтсек болады:

«Ерекең ұзақ әңгіме шертті. Мен Ерекеңді Сүгірге ұқсаттым. Бәлкім, мақсаты егіз жандар бір бейнеге айналып кетеді деген сөз рас та шығар – ау.

Ергентайлар - тірі тарих. Көнекөз қарияның аузынан Сүгір туралы әлі талай шертілмеген сыр табуға болады. Әттең, оған біздің немқұрайлығымыз кедергі жасай бермек. Сүгірдің күйеу баласы түсірген жалғыз сурет сынды оның көзін көргендер де сиреп қалды. Қазір Сүгірдің көзін көргендердің естеліктерін де жиып ала-алмайтын қауіп бар. Бұл әлі талайларды өкінтері анық. Сондықтан өнер зерттеушілері Ерекеңді ұмытып кетпесе екен деген тілек бар. Сондай - ақ, Ерекең жөнінде зертеушілері телефильм жасаса артық болмас еді» [1,119-110].

Демек, жиналған дерек, ел ішінде сақталған естелік әңгімелерімізді қорытындылар болсақ, Сүгір күйшінің ізін жалғастырған сұңғыла күйші Ергентай Борсабайұлының орындаушылық мәнері мен күйшілік мұрасы арнайы

зерттеуді қажет ететініне көз жеткізеді. Ол болашақ ұрпаққа ұлы мұра тағлымын төкпей-шашпай болашаққа жеткізуге мүмкіндік береді.

Қосымшалар

1-сурет. Ергентай Борсабаев
2-сурет. Ергентай Борсабаев пен жары Төребике

3-сурет. ЕргентайБорсабайұлының баласы Сыздық Ергентайұлы
4-сурет. Сыздық Ергентайұлының жары Шахизада Ыбырашқызы Ергентай келіні)

5-сурет. Отырғандар: Ергентай Борсабаев, немересі Жалғас, жары Төребике
Тұрғандар: баласы Сыздық, Аңсар, келіні Шахизада

Әдебиеттер тізімі

1. Борсабаев С. Е. Өткен күнім - Естелік. Мақалалар, өлеңдер, термелер. Алматы:Ләйлік, 2007. – 140 б.
2. Олжабай С. Сүгірдің саңлақ серігі [Электронный ресурс] // Режим доступа URL: https://qazaqadebieti.kz/16133/s-girdi-sa-la-serigi (дата обращения: 16.01.2021)
3. Қаратаудың күйшілік керуені [Электронный ресурс] // Режим доступаURL: https://okg.kz/post?id=25353&slug=qarataudyn-kuishilik-kerueni (дата обращения: 16.01.2021)

Автор туралы мәлімет:

Ералиева Ақниет – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 1курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Сабырова Алия Сұлтанмұратқызы, қауымдастырылған профессор, өнертану кандидаты.

Сведения об авторе:

Ералиева Акниет – магистрант 1курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Сабырова Алия Султанмуратовна, доцент, кандидат искусствоведения.

Галия ИЗБАСАРОВА,
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

НАРОДНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПЕСНЯ МАНГЫСТАУ

Аннотация

В данной статье рассматриваются зарождение народно-профессиональной песни Мангыстау, музыкальное творчество и характеристика певцов «адайдың жеті қайқысы». Автор раскрывает понятие «профессионализма» через исследования филологов и этномузыковедов, дает характеристику певцов типа «қайқы», «сал» и «сері», обосновывает их общие и отличительные черты. Песенная культура Мангыстау до сих пор в полном объеме не исследована. Изучение народно-профессиональной песни Мангыстау – большая и актуальная задача этномузыковедения на сегодняшний день. Последние публикации нотных материалов значительно облегчают эту задачу и призывают к скорейшему освоению и анализу этого музыкального наследия.

Ключевые слова: Мангыстау, понятие «профессионалмзма», народно-профессиональная песня, қара өлен, синкретичность искусства, «сал», «сері», «қайқы».

Аннотация

Бұл мақалада Маңғыстаудың халықтық-кәсіби әнінің пайда болуы, әншілердің музыкалық шығармашылығы мен "адайдың жеті қайқысы"сипаттамасы қарастырылады. Автор филологтар мен этномусикологтардың зерттеулері арқылы "кәсібилік" ұғымын ашады, "қайқы", "сал" және

"сері" сияқты әншілерге сипаттама береді, олардың жалпы және ерекше ерекшеліктерін негіздейді. Маңғыстаудың ән мәдениеті әлі толық зерттелмеген. Маңғыстаудың халықтық-кәсіби әнін оқу-бүгінгі таңдағы этномузыкасытанудың үлкен және өзекті міндеті. Музыкалық материалдардың соңғы басылымдары бұл тапсырманы едәуір жеңілдетеді және осы музыкалық мұраны тез игеруге және талдауға шақырады.

Тірек сөздер: Маңғыстау, "кәсіпқойлық" ұғымы, халықтық-кәсіби ән, қара өлең, өнердің синкретикасы,"сал","сері","қайқы".

Abstract

This article examines the origin of the Mangystau folk professional song, musical creativity and characteristics of the singers "adaydyn zheti kaikysy". The author reveals the concept of "professionalism" through the research of philologists and ethnomusicologists, characterizes singers such as "kayky", "sal" and "seri", substantiates their common and distinctive features. The song culture of Mangystau has not yet been fully investigated. The study of the Mangystau folk-professional song is a big and urgent task of ethnomusicology today. Recent publications of musical materials greatly facilitate this task and call for the speedy development and analysis of this musical heritage.

Keywords: Mangystau, the concept of "professionalism", folk-professional song, kara olen, syncretism of art,"sal","seri","kayky".

Казахское песнетворчество, рассматриваемое по А.В.Затаевичу в региональных стилях состоит из *восточной* (аркинская), *западной* (мангыстауская, уральская) и *юго-западной* (сырдарьинская кармакчинская) песенных традиций.

Песенная традиция Мангыстау, как и эпическая,

зародилась в древности и имеет многовековую историю. В отношении казахских песен, как отмечает С.Елеманова, используется такое понятие как *народно-профессиональная и устно-профессиональная.* Б.Г.Ерзакович также отмечает о *профессиональности* творчества музыкантов и певцов еще в *дореволюционное время*: «Носителями и популяризаторами музыкального искусства были певцы (өлеңші, әнші), сказители (жыршы) и музыканты (күйші), деятельность которых носила *профессиональный* характер. Репертуар профессиональных певцов и музыкантов содержал обычно такие произведения, для исполнения которых надо было обладать сильным, большого диапазона голосом и вокальным мастерством или безупречной техникой игры на инструменте» [1, 22].

О профессиональности певцов писали в своих очерках и трудах многие путешественники. Е.К. Мейендорф (1794-1863) собиратель казахских песен, в книге «Путешествие из Оренбурга в Бухару» (М., 1975) рассказывает о традиции казахов, об исполнителях песен и поэм, называя их *профессиональными певцами*. П.И.Пашино (1836-1891) и Г.Н.Потанин (1835-1920) в своих исследованиях отмечали о профессионализме казахов в пении.

Народно-профессиональная песня начала свою историю во второй половине XIX начале XX веков. В наши дни она функционирует в центральных и восточных районах Казахстана. С.Елеманова отмечает отличие стилистики народно-профессиональной песни Мангыстау от аркинской, поясняя «различными условиями их существования и соседства – влияния исконно профессиональных институтов: в Арке-аркинского, в Мангыстау – эпического творчества» [2, 125]. Исследователь поднимает проблему малоизученности народно-профессиональных песен Мангыстау. Она

отмечает, что отдельные песни авторов Мангыстау стали известны благодаря тому, что попали в репертуар народного артиста КазССР Гарифуллы Курмангалиева. Это песни Кайыпа «Ақбөбек» и «Жадау көк», Ускембая «Кербез Айша», Адиля «Жайма қоңыр» и др.

Филолог К.Сыдыков в своем исследовании пишет об исполнителях песен «семи кайкы» современнике Сугура Бегендикулы *Карагуле Конаршиеве, Жеткизгене Сеитове* (1954) жыршы и әнші, певце *Токтамысе Орак Байдалы* родственнике и современнике Абыла (по сведениям Орисбая Алданулы). До нашего времени дошли песни кайкы Кайыпа Корабайулы (1853-1918) «Ақбөбек» (1887г), «Жадау көк» («Отощавший конь»), посвященной своей возлюбленной, кроме этой песни он посвятил ей, по сведениям К.Сыдыкова, еще 30 песен, из них песня «Дариғай» (3-ий вариант «Ақбөбек»). В сборнике «1000 песен казахского народа» (Оренбург, 1925) А.В.Затаевича размещены два варианта песни «Ақбөбек». В наше время варианты песен «Ақбөбек» поются не только в Западном Казахстане, но и в Актюбинской, Тургайской областях. В 1921 г. в Оренбурге А.В.Затаевичем были записаны и размещены 39 адайских песен без текста в сборнике *«Адай уезі».* В записи участвовали 11 уроженцев Мангыстау, среди которых был Жылау Мынбаев. От него были записаны песни «Ақтан», «Акбөбек», «Жуас қоңыр», «Қараторғай». Еще 16 песен были записаны от певцов Басыгарина Тажимана, Нураханова Курмаша, среди них песня Досата «Бос мойын» («Акзер»), «Ақ қөйлек», «Ораздың әні». Последняя песня принадлежит автору, народному певцу Оразу Онгалбаеву.

В конце XIX начале XX века на Мангыстау жила и творила группа певцов, именуемые как «семь адаевских қайқы» («адайдың жеті қайқысы»): Ускенбай Калмамбетулы, Шолтаман, Адиль Отегулулы, Тастемир Шыршыгулы, Жылгелды Тенизбайулы, Досат Мустафаулы,

Турсын Алдашулы. Эти семь певцов разъезжали вместе по Мангыстау, Хиве и Хорезму, Жему и Жайыку и представляли народу свое искусство. Они участвовали в музыкально-поэтических состязаниях, тоях, окружали себя другими талантливыми молодыми певцами, поэтами и создавали *кочующий театр*, являясь частью культурной жизни народа, оказывая эстетическое влияние на них. «*Постоянные странствования профессиональных деятелей музыкального искусства помогали им глубже познавать жизнь народа, его думы и чаяния*» [1, 23]. Эпосовед, писатель Кайрат Жанабаев дает пояснение: «Если давать точное определение, то салы и сэри — народные актеры кочующего театра» [4]. Профессиональный певец мог быть и исполнителем жыров и терме и поэтом. Их искусство синкретично, а деятельность была многогранна. Приведем слова из песни Кожантая Койбаса Жалбырулы «Маңғыстаумен қоштасу» где поется о странствовании певцов, о их кочевой свободной жизни, строка «*Сайқылық* құрдық сабылып» означает «собрались мы друзья вместе, чтобы петь...».

В1989 г. в свет выходит пластинка народно-профессиональных песен «Семи адаевских кайкы» в исполнении Куруша Тасболатова (1941-2019). Биографии народно-профессиональных певцов и некоторые записи их песен впервые появились в 1994 г., в сборнике «Манғыстау әуендері» (21 песня). Это издание, подготовленное известным певцом и акыном Избасаром Шыртановым (1941-2001), где были размещены биографические сведения и характеристика «Семи адаевских кайкы» (Адайдың жеті қайқысы). В 2001 г. в Алматы выходит книга «Адайдың жеті қайкысы» Алтынбека Жумашулы Тлегенова с нотировками тринадцати песен певцов.

В книге С.Елемановой «Казахское традиционное песенное искусство» дана характеристика и анализ народно-профессиональных песен «Адайдың жеті

қайкысы». Это песни Досата «Досаттың әні», «Босмойын», «Жамал-ай», Тастемира «Маңғыстау», Кайыпа Корабайулы (1853-1918) «Ақбөбек» (1887г), «Жадау көк», Медета Жылгельды «Құнан нар», Каржау Турсына «Оймауыт», «Айырық», Смагула Кенжеали «Әлеушан», Адиля «Әділдің қара әні», Шолтамана «Дәләйшім» («Тал кеме»), «Аққербез», Ускембая "Жеті бұлбұл", "Қербез Айша", "Жирен жорға". Народно-профессиональная песня Мангыстау по исследованию С.Елемановой имеет связь с двумя традициями региона – народной песней қара-өлен и эпическим искусством. Автор отмечает: «Значительная часть народно – профессиональных песен сочинена в структуре *кара олен* (из известных только три песни созданы в самостоятельной народно-профессиональной форме – «Манғыстау», «Ақбөбек», «Досаттың әні»), все остальные в форме повторенной полустрофы с припевным дополнением или без него. Почти во всех песнях звучат типичные для народных кара олен темы и поэтические обороты».

Для наглядности обратимся к песне Ускембая «Жеті бұлбұл», где есть такие слова: «Бірігіп *серілікпен* елге жеттік» («И отправились бродить, как странствующие *серэ* (странствующие рыцари)»), «Өнер мен мерекені ермек еттік» («Мы сделали своей забавой искусство и праздник»), «*Қара өлен* төртен салып дөнгелеттік» («И пускаем по кругу вчетвером *қара өлен*»). Из этих слов песни можно сделать вывод, о коренной связи народно-профессиональных песен с қара өлен. Так, в сборнике «Адайдың ырғамасы. Мангыстау эндері, жыр-саздары» (2005 г., составитель А.Жанбырши) размещены пять қара өлен Бораша, Бактыбая, Кенгали, Казихана и еще народная қара өлен. В исполнении певцов С.Нуржанова, К.Тасболатова, Е.Емила в сборник вошли нотировки песни Тастемира «Маңғыстау» (2 варианта), Турсына «Қөлқайнар» (2 варианта), «Айырық», «Оймауыт», Досата

«Босмойын» (2 варианта), Адиля «Жайма қоңыр», «Бес өрдек», Ускембая «Қербез Айша», «Жирен жорға», «Жеті бұлбұл» и др. Также были размещены песни таких авторов как Хамит Ускинбайұлы, Есен Корабай, Смагул Кенжалулы, Бораш Кыдырбайулы, Шегем Бактыбай, Нәрік, Актан, Айша, Сугурали Кенгали, Койбас, Утеш, Шеркеш Кыздырбай.

Тематика народно-профессиональных песен Мангыстау была различной. Так, песни Кайапа «Акбобек», «Жадау көк» («Отощавший конь»), «Дариғай» трагическая история любви Кайыпа и Акбобек. Кайып сравнивает себя с слабым немощным конем, уставшим от испытаний судьбы. Песня Тастемира «Маңғыстау» о любви к Родине, к природе, Ускембая «Қербез Айша» о грациозной танцовщице Айше и.т.д

В отношении певцов используются такие понятия как «сал», «сері», «кайкы». По словам И. Шыртанова, «кайкы», салы и сері - одна и та же категория носителей национального искусства, если в Арке певцов величали «сал», «сері», в местности Сырдарии их назвали «сүлей», то в Мангыстау мужчин певцов звали «қайқы», а женщин «сәйкі». Этномузыковед Б.Турмаганбетова пишет о «қайқы»: «*қайқылық* – жыршылық ортада синкреттік әншi-композитор-ақын-күйші-жыршы тұлғасының әншілік өнерінің басым түскендігіне берілген атақ екен» [7, 46] (искусство қайқы синкретично, оно объединяет в себе задатки певца, композитора, акына, кюйши и жырши»), «қайқылар шығармаларының орындалуы мен табиғаты (мазмұны, екпіні, өлшем-ырғағы, аспап сүйемелі, көркемдігі) [7, 48]- кербез әндер деп сипаттауға лайық» («исполнение произведений қайқы с учетом выразительнях средств таких как содержание, темп, метро-ритм, инструментальное сопровождение, художественность можно отнести к разряду «изящных» песен.

Е. Турсунов поясняет значение слов *сал и сері* как

синонимов, «сал и сері были акынами, певцами, заводилами веселья, носили одежду сшитую из дорогой материи, ездили на аргамаках, забавлялись охотой с ловчими птицами и в сопровождении спутников разъезжали по аулам в поисках веселья» [8, 222]. Отличие *сал и сері* было в том, что *сері* не одевались ярко, броско, экстравагантно, они вели себя сдержанно, этично, были рассудительны. Их репертуар состоял в основном из *лирических* песен, они имели сильный красивый голос, сочиняли оды, импровизировали и участвовали в айтысах. Е.Турсунов переводит значение слова сери как «рыцарь» подразумевая галантность и рыцарственность поведения. Певцы *салы* были близки к актерской деятельности, в своих выступлениях показывали цирковые номера, фокусы, жонглировали. Вот как он поясняет: *«По характеру излюбленных образов и мотивов, идейно-тематическому содержанию и жанровому составу поэтическое творчество сэри и салов чрезвычайно близко друг другу. Подобно салам и в отличие от акынов, сэри не принимали участия в руководстве и проведении семейных и родовых обрядов. Основная область поэзии сэри, как и поэзии салов, богемная лирика, основные мотивы- мотивы степной богемы, то есть земных радостей, любви и дружбы»* [8, 225].

Эпосовед Кайрат Жанабаев пишет о творчестве певцов: «салы и сэри были представителями музыкально-театрального искусства. В их творчестве присутствовали и *эпос*, и лирика, и драма, и даже мифологическое начало, так как они олицетворяли собой древний культ плодородия, вечно торжествующей любви, цветущей жизни и весны» [4] С. Елеманова также отмечает о связи народно-профессиональной песни с эпосом: «Народно-профессиональная песня Мангыстау широко использует ладовые и композиционные средства *эпических* полотен, но в рамках миниатюрной песенной формы» [2, 149].

Таким образом, из исследований двух авторов, мы можем сделать вывод, что народно-профессиональная песня связана с задатками эпоса, она имеет автора и более сложна и масштабна в исполнении, чем қара өлен.

На пути к изучению народно – профессионального искусства Мангыстау, сегодня было рассмотрено творчество выдающихся певцов «Адайдың жеті қайқысы», общее и отличие типов «қайқы», «сал» и «сері». Особенностью художественного содержания в песнях является отражение философских идейных взглядов автора, его душевных переживаний и культа любви. Изучение народной и народно-профессиональной песни Мангыстау – большая и актуальная задача этномузыковедения. Последние публикации нотных текстов значительно облегчают эту задачу и призывают к скорейшему освоению и анализу этого музыкального наследия.

Список литературы

1. Б.Г.Ерзакович Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. – 397 с.
2. Елеманова С.А. Казахское традиционное песенное искусство / С. А. Елеманова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000г
3. Қ.Сыдиықұлы. Сарқылмас казына. – Алматы: Жазушы, 1996г.
4. Легенды великой степи: салы и сэри. [Электронный ресурс]. – URL: https://voxpopuli.kz/legendy-velikoy-stepi-saly-i-seri-13723/
5. Тілегенов А. Ж. «Адайдың жеті қайқысы». Алматы. - 2011
6. «Адайдың ыргамасы. Мангыстау эндері, жыр- саздары». –Алматы, 2005
7. Б.Ж.Тұрмағамбетова Қазақстанның батыс аймағының ән мәдініеті. Алматы. – 2009.

8. Турсынов Е.Д. Древние типы носителей казахского фольклора (генезис и типология): автореф.…д.филол. – Алматы. 2003
9. І.Шыртанов. Адайдың жеті қайқысы //Алтын Орда. - 2000. – 28қантар.
10. С. Елеманова «Александр Затаевич и проблемы современного этномузыкознания в Казахстане»//Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, 2020/1, с.35-43.

Автор туралы мәлімет:

Ғалия Избасарова – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Елеманова Саида Абдрахимовна, өнертану ғылымдарының докторы, профессор.

Сведения об авторе:

Галия Избасарова – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Елеманова Саида Абдрахимовна, доктор искусствоведения, профессор.

Марина ПАК
магистрант 1 курса
КНК им. Курмангазы,
Алматы, Казахстан

ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛИЗМА В КАЗАХСТАНСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

Аннотация

Отандық музыкатанудың, ең алдымен этномузыкатанудың іргелі мәселелерінің бірі – ауызша дәстүрдің кәсібилігі. Өткен кезеңнің үздік ғалымдары жүгінген бұл мәселе – қызметі дәстүрлі музыканы зерттеумен тығыз байланысты, қазіргі XXI ғасыр қазақстандық зерттеушілері үшін де өзекті. Кәсібилік мәселесінің түрлі аспектілеріне қатысты шетелдік және қазақстандық музыкатанушылардың мәтіндеріне мазмұнды-талдау жұмыстары жүргізілді. А. Затаевичтің, А. Жұбановтың, Б. Ерзаковичтің еңбектерінде кәсіби ауызша дәстүрді зерттеудің алғышарттары байқалады. Дәстүрлі қазақ музыкасын дербес проблематика ретінде қарастырып, кәсіби мәртебеде зерттелуіне көбіне А. Даниелудің Азия елдерінің халықаралық трибунасындағы баяндамасы түрткі болды. В. Беляев пен Н. Шахназарованың еңбектері әдістемелік негізге айналды. С. Елеманова ауызша дәстүрдің кәсібилігін зерттеу мәселелерін қазақтардың ән мәдениетінен қарастырады. Зерттеуші кәсіби өнердің әлеуметтік мәнін және оның нақты тарихи формаларын зерттеу, мәдениеттің морфологиясын талдауға мүмкіндік береді деп жазады. Д. Амирова қазақтардың халықтық-кәсіби дәстүрдегі ән мелосының аспаптық алғышарттары және Арқа дәстүрінің ауызша-кәсіби ән жанрының табиғаты сияқты проблемаларға назар аударады. А. Мұхамбетова кәсібилік мәселесіне тарихи-типологиялық тұрғыдан

қарайды. Нәтижесінде, қазақ музыка тарихындағы кәсібилік мәселесін зерттеу, отандық музыкатанудың дамуындағы маңызды кезең болды деген қорытындыға келеміз. Оның нәтижесі музыкалық мәдениеттің құрылымын неғұрлым толық түсіну, ауызша дәстүрді таратушылардың мәртебесін және олардың кәсібилігін мойындау болды. Осылайша, ауызша дәстүрдің кәсібилік мәселесі қазақстандық музыкатану ғылымының іргелі мәселелерінің бірі болып қала береді.

Тірек сөздер: Кәсіби музыка, қазақстандық музыкатану, кәсібилік типтері, ауызша-кәсіби шығармашылық, дәстүрлі музыка.

Аннотация

Одна из фундаментальных проблем отечественного музыкознания и, прежде всего, этномузыковедения – профессионализм устной традиции. Вопрос о профессионализме, к которому так или иначе обращались практически все ученые прошлых лет, актуален и для казахстанских исследователей XXI века, деятельность которых тесно связана с изучением традиционной музыки. Нами проведён контент-анализ текстов зарубежных и казахстанских музыковедов, касающихся различных аспектов проблемы профессионализма. Предпосылки к изучению профессионализма устных традиций наблюдаются в трудах Затаевича, Жубанова, Ерзаковича. Толчком к изучению казахских музыкальных традиций в статусе профессиональных и к выделению его в самостоятельную проблематику во многом послужил доклад А. Даниелу на Международной трибуне стран Азии. Методологической основой послужили труды В. Беляева и Н. Шахназаровой. С. Елеманова рассматривает вопросы изучения профессионализма устной традиции в песенной культуре казахов. Исследователь пишет, о социальной сущности профессионального искусства и, что изучение с этой точки

зрения дает возможность анализировать морфологию культуры. Д. Амирова уделяет внимание таким аспектам проблемы, как инструментальные предпосылки песенного мелоса в народно-профессиональной традиции казахов и жанровая природа устно-профессиональной песни аркинской традиции. А. Мухамбетова подходит к проблеме профессионализма как к историко-типологической. В результате приходим к выводу, что обращение к проблеме профессионализма в истории казахской музыки стало важной вехой в развитии отечественного музыкознания. Его результатом стало более полное понимание структуры музыкальной культуры, признание статуса носителей культуры и их профессионализма. На данный момент проблема профессионализма остается одной из фундаментальных проблем казахстанской музыкальной науки.

Ключевые слова: музыкальный профессионализм, казахстанское музыкознание, типы профессионализма, устно-профессиональное творчество, традиционная музыка.

Abstract

One of the fundamental problems of Russian musicology and, above all, ethnomusicology is the professionalism of the oral tradition. This problem, which in one way or another was addressed by almost all scientists of the past years, is also relevant for Kazakh researchers of the 21st century, whose activities are closely related to the study of traditional music. We have carried out a content analysis of the texts of foreign and Kazakh musicologists concerning various aspects of the problem of professionalism. Prerequisites for the study of the professionalism of oral traditions are observed in the works of Zataevich, Zhubanov, Erzakovich. The impetus for the study of Kazakh musical traditions in the status of professional and for its selection as an independent issue was largely the report of A. Daniel at the International Tribune of Asian Countries. The methodological basis was

the works of V. Belyaev and N. Shakhnazarova. S. Elemanova considers the issues of studying the professionalism of the oral tradition in the song culture of the Kazakhs. The researcher writes that the study of the social essence of professional art and its specific historical forms makes it possible to analyze the morphology of culture. D. Amirova pays attention to such aspects of the problem as the instrumental prerequisites for song melos in the folk professional tradition of the Kazakhs and the genre nature of the oral professional song of the Arka tradition. A. Mukhambetova approaches the problem of professionalism as a historical and typological one. As a result, we come to the conclusion that addressing the problem of professionalism in the history of Kazakh music has become an important milestone in the development of domestic musicology. Its result was a more complete understanding of the structure of musical culture, recognition of the status of cultural bearers and their professionalism. At the moment, the problem of professionalism remains one of the fundamental problems of Kazakhstan's musical science.

Keywords: musical professionalism, Kazakhstani musicology, types of professionalism, oral professional creativity, traditional music.

Проблема профессионализма очень остро встала в музыкознании и прежде всего в этномузыковедении в XX веке. К ней в мировом масштабе обращались разные ученые (А. Даниелу, М. Беляев и другие). В казахстанском музыкознании она представляет одну из центральных проблем в связи с изучением традиционной музыки.

В 70-х годах появилась тенденция к культурологическому анализу контекста тех или иных явлений музыкального искусства. Проблемы традиционной музыки Востока (в частности стран Средней Азии) становятся предметом обсуждения на международных конференциях и симпозиумах.

Ученный А. Даниелу[16] в своей статье поднимал проблемы «незападных музыкальных культур» в том числе проблему профессионализма и отношения к традиционной музыке и фольклору. Исследователь пишет: «В музыкальных культурах, форма которых слишком тонка, чтобы ее можно было записать, творцом является музыкант-исполнитель…» [1, 72]. А. Даниелу призывает освободить традиционную музыку разных народов от рамок европейской музыки - «…давайте начнем называть вещи своими именами и признаем, что мы занимаемся не музыкальным искусством, а банальным культурным колониализмом» [1, 73]

Как известно, одним из первых исследователей в вопросе о профессионализме была Н. Г. Шахназарова[17]. В своей книге «Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма» Нелли Григорьевна предлагает сравнительный анализ двух типов музыкального профессионализма – Восточной (макомно-мугамный цикл) и Западной (сонатно-симфонический цикл) традиций, а также говорит об историческом становлении этих традиций, здесь же пытается ответить на вопрос: *почему возникшие жанры профессиональной музыки остались в устной традиции?* [4, 34]. Далее представим некоторые тезисы, отвечающие на этот вопрос:

• Г. Фармер предполагает, что каждая «мастерская» скрывала от возможных конкурентов собственные творческие секреты» то есть нотация противоречила корпоративным интересам музыкантов (Farmer H. A history of Arabian music...p.73).

---

[16] Даниелу А. (Danielou) Ален (р. 4 X 1907, Нёйи-сюр-Сен) — франц. музыковед, изучавший индийскую музыку. Специалист в области сравнительного музыкознания и музыкальной этнологии. [12]

[17] Не́лли Григо́рьевна Шахназа́рова (1924 - 2016) - советский и российский музыковед, педагог, доктор искусствоведения (1 989), заслуженный деятель искусств Российской Федерации [3]

• профессиональная музыка Востока определялась только как светская и ей было «заказано участие в религиозном ритуале», такая музыка не должна была объединять массы людей [4, 34]. В Европе же - наоборот. А также (говоря о европейской музыке), стремление добиться максимально точного воспроизведения церковных певчих давало стимул к совершенствованию нотной записи.

• музыка Востока до сегодняшнего дня не изменила своей монодичности и импровизационности, которые в данном случае взаимосвязаны.

Отсюда Н. Г. Шахназарова делает выводы, что

1) у восточных музыкантов не было необходимости в запоминании и соединении голосов;

2) так как лад – основа монодии – раскрывался через систему попевок, от музыкантов требовалось знание таких мелодических попевок;

3) в импровизационном искусстве точная нотация не нужна – она противоречит принципу импровизации.

Так как профессиональная музыка Востока оставалась в устной традиции – она смыкалась с народной музыкой, то есть фольклором.[18]

Казахское профессиональное искусство устной традиции и казахстанское музыковедение.

В культурах Востока, в принципе, сложилось такое спецефическое искусство как профессиональное. О высоком профессионализме казахского народа в своих «Очерках» еще в начале 60-х годов В. Беляев пишет: «Казахское народное музыкальное творчество в досоветский период достигло…высокой ступени развития. Основные его виды: народная песня, эпос и инструментальная музыка, а также богатое творчество народных *профессиональных*

[18] Определяется в разных источниках, как форма устного коллективного творчества

музыкантов — певцов и инструменталистов, являющихся одновременно и композиторами». [2, 48 – курсив мой – М. П.]

Проблема профессионализма для современных казахстанских исследователей является острой и неоднозначной. Практически все исследователи (А. Затаевич, Б. Ерзакович, А. Жубанов, М. Ахметова, А. Байгаскина (Тлеубаева), А. Темирбекова, А. Мухамбетова) так или иначе касаются проблемы профессионализма, что говорит об актуальности данного вопроса.

С. А. Елеманова в своей книге «Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика» (Алматы-2000), уделяет целый раздел актуальным вопросам изучения профессионализма устной традиционной песенной культуры казахов. [5] О ***«профессионализме устной традиции»*** исследователь пишет, что это сформированный и основанный на европейской музыкальной культуре этап эволюции культурно-исторической концепции. И, как мы знаем, профессионализм и устная традиция до недавнего времени были понятиями противоположными (письменная композиторская музыка и фольклор) [5, 61].

Говоря об эволюции культурно-исторической концепции: от фольклора к обоснованию типологической общности профессионализма письменной и устной традиции, Саида Абдрахимовна также ссылается на исследование Н. Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада (Типы музыкального профессионализма)» [4], которая сопоставляет два типа профессионализма – устной и письменной традиции «по их месту в культуре и концептуальности, т.е. способности в концентрированном виде представить особенности музыкально-эстетического обобщения действительности».[5, 62]

Вопрос об ***эстетическом совершенстве и самостоятельности устно-профессионального искусства*** Востока перешел в разряд официально признаных в 1987

году на Международном музыковедческом симпозиуме, в г. Самарканд.

С. А. Елеманова отмечает, что характеристика устной традиции Ф. Кароматова («... формировалась в условиях городского народно-профессионального музыцирования и отличалась в прошлом сравнительной узостью распространения...»), не может быть отнесена к устно-профессиональным традициям кочевых народов, т.к. известны факты широкого бытования их в народе.

Подход к проблеме профессионализма как к историко-типологической был заявлен в выступлении А. Мухамбетовой на Первом Самаркандском симпозиуме.

Здесь же, Саида Абдрахимовна говорит о рассмотрении профессионализма с искусствоведческой и социологической сторон: «Профессионализм искусства является социальным закреплением специализации, стихийно возникающей в культуре... появляется в связи с разложением первобытно-общинного строя и связан с общественным разделением труда» [5, 65] Также, речь идет о «Социологической сетке координат профессионального искусства» [5, 65], которая выделяется в обществе особой категорией людей и областью творчества, и существует благодаря двум институтам: специальным формам бытования искусства (и признанный в обществе статус профессионального музыканта) и системе подготовки профессиональных кадров. Промежуточным звеном между социологической и содержательной стороной искусства становятся «конкретно-исторические социокультурные институты, содержание которых опосредуется в творчестве». [5, 66] И если социальная основа, и, соответственно формы бытования и система подготовки музыкантов будет утеряна профессиональным искусством, то это приведет к деградации и даже к его исчезовению. Поэтому, говоря словами С. Елемановой: «Изучение социальной сущности профессионального искусства и его

конкретно-исторических форм дает возможность анализа морфологии культуры, ее различных традиций, значение настоящего и понимание перспективы будущего».

Некоторые музыкально-стилевые особенности песенного искусства, отразились в казахстанском музыковедении:

А. Затаевич с глубиной и тонкостью описывает характер исполнительства [6], М. Ахметова в своей статье «Эстетические взгляды казахского народа на искусство исполнения песен», также рассматривает вопрос об исполнительской специфике песенного искусства, используя народные высказывания, афоризмы и определения, касающиеся вокального исполнительства [7]

Б. Ерзакович пишет об особенностях репертуара народно-профессиональных певцов [8]. Наблюдения исследователей по поводу композиционных принципов народно-профессионального творчества, применения асинхронности текста и напева в качестве выразительного средства также, расширения 11-тисложного казахского стиха рефренными добавлениями вызывают особый интерес (например, Байгаскина А. в своей работе: «Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахских народных песен». В кн. «Проблемы музыкального фольклора народов СССР» [9]

А. Жубанов в своей монографии «Струны столетий», описывая жизнь и творчество носителей устно-профессиональной традиции называет их «народными композиторами» [10]

Об инструментальных предпосылках песенного мелоса в народно-профессиональной традиции казахов и о жанровой природе устно-профессиональной песни аркинской традиции пишет с своей статье Д. Амирова [11]

С. А. Елеманова отмечает: «... целенаправленное рассмотрение музыкальной стилистики имеет важное значение как для общей характеристики песенной культуры

казахов, так и для исследования отдельных песенных – исполнительских и композиторских стилей, смена и параллельное существование которых составляет *историю* национальной музыкальной культуры». [5,73]

Д. Амирова в своей монографии «Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки)» [13] определяет предметом своего исследования народно-профессиональную песню и ставит задачу рассмотреть творчество народно-профессиональных певцов как «***функционально особое целостное жанрово-стилевое явление***». [13, 7]. Также, Дина Жусупбековна вводит такие понятия как «порождающее исполнительство», «институт лириков» и др. ***«Порождающее исполнительство»,*** как пишет исследователь - «основной феномен» устно-профессионального музыкального творчества, который «отражает двуединство порождения и исполнения» фокусируясь на взаимообусловленности принципов создания и воспроизведения музыкального текста. «Порождающее исполнительство» в условиях «реального музицирования» вырабатывает каноны формотворчества. Здесь Д. Ж. Амирова акцентирует внимание на «носителе творческого сознания, реализованного в музыкальном тексте» и видит песню «как музыкальный текст… сквозь призму» исполнителя – *«музицирующего певца».* [13, 9] Называя таких носителей традиционного устного профессионализма как – *сал, сері, әнші* - «певец-лирик», исследователь помещает их в центр «творчески-порождающей системы народно-профессиональной песенной культуры» и объединяет таких устно-профессиональных исполнителей в ***«институт лириков».*** [13, 9]

Таким образом, сделав контент-анализ исследовательских работ (А. Затаевича, А. Жубанова, Б. Ерзаковича, А. Даниелу, Н. Шахназаровой, С. Елемановой, Д. Амировой и др.) касающихся различных аспектов проблемы профессио-

нализма, суммируя мнения и высказывания зарубежных и отечественных музыковедов, нам становится очевидным, что проблема профессионализма имела важнейшее значение для науки Казахстана, центральным для которого является изучение традиционной музыки. Признание статуса носителей культуры и их профессионализма – это серьезный шаг на пути развития музыковедения, в частности, этномузыковедения. Сегодня мы понимаем, что, если бы тогда, в 80-е годы проблема профессионализма не была поднята и это явление не было пересмотрено, то структуры музыкальной культуры, какой мы ее понимаем (фольклор, профессионализм устной традиции и с XX в. Профессионализм письменной традиции и массовое музыкальное искусство) могло не сложиться. Острый вопрос о профессионализме устной традиции остается актуальным и для казахстанских исследователей XXI века, деятельность которых также тесно связана с изучением традиционной музыкальной культуры.

В результате приходим к выводу, что обращение к проблеме профессионализма в истории казахской музыки стало важной вехой в развитии отечественного музыкознания. Его результатом стало более полное понимание структуры музыкальной культуры, признание статуса носителей культуры и их профессионализма. На данный момент проблема профессионализма остается одной из фундаментальных проблем казахстанской музыкальной науки.

Список литературы

1. Даниелу А. Тенденции развития музыкальных культур народов Азии. Музыкальная трибуна Азии (Алма-Ата, 1973), вып. III, М: «Советский композитор» - 1975, с.69 - 75
2. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1, Москва - 1962, 300 с.
3. Шахназарова Н. Г. [Электронный ресурс] // academic.ru: словари и энциклопедии. URL:

https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1893435 (дата обращения: 19.01.2022)
4. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма, М: «Советский композитор» - 1983, 152 с.
5. Елеманова С. А. Актуальные вопросы изучения профессионализма устной традиции в песенной культуре казахов, кн. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика, Алматы-2000, с.62 – 73
6. Затаевич А. (1000 песен казахского народа, М.,63, 500 казахских песен и кюев, Алма-Ата, 1931., примечания),
7. Ахметова М. ст. «Эстетические взгляды казахского народа на искусство исполнения песен. Известия АН КазССР, 1979, №2 с. 50 – 53
8. Ерзакович Б. Г. Песенная культура казахского народа. Алма-Ата, 1966. С.7
9. Байгаскина А. Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахских народных песен. В кн. Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973, с. 143
10. Жубанов А. Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских композиторов. Алма-Ата – 1958, 396 с.
11. Амирова Д. Аркинская песенная традиция: жанрово-стилевая система. В кн. Традиционная музыка Азии: проблемы и материалы. Алматы, 1996.
12. Даниелу А. [Электронный ресурс] // lib.tsu.ru: музыкальная энциклопедия. URL: https://gufo.me/dict/music_encyclopedia/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%BB%D1%83_%D0%90 (дата обращения: 19.01.2022)
13. Амирова Д. Ж. Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки): Научная монография. Алматы, 2021. – 156 с.

Автор туралы мәлімет:
Марина Пак – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық

консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Недлина Валерия Ефимовна, өнертану ғылымдарының кандидаты, «Музыкатану және композиция» кафедрасының аға оқытушысы, философия докторы (PhD).

Сведения об авторе:

Марина Пак – магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Научный руководитель – Недлина Валерия Ефимовна, канд.иск., старший преподаватель кафедры «Музыковедения и композиции», доктор философии (PhD).

Жанель САФИЕВА
магистрант 1 курса
Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

ОПЕРНЫЙ ТЕАТР ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ 30-40-Х ГОДОВ КАК ТОТАЛИТАРНАЯ МОДЕЛЬ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация

Орталық Азия өңірі (Қазақстан, Қырғызстан, Өзбекстан, Тәжікстан, Түркіменстан) ХХ ғасырдың 30-40-шы жылдары мәдениеттің және ұлттық композиторлық мектептердің академиялық үлгісінің қалыптасуымен сипатталады. Кеңес өкіметінің орнауымен келген жаңа әлеуметтік-экономикалық формация ТМД елдерінің музыкатануында әлі де сыни дискурс алмаған бірқатар өзгерістерге делдал болды. Осы орайда мақалада постколониализм теориясы тұрғысынан берілген тарихи кезеңдегі Орталық Азия опера театрының феноменінің өзектілігі анықталады. Бұл КСРО-ны кеңестік гуманитарлық ғылымға тән емес метрополия мемлекеті ретінде қарастырумен байланысты. Және КСРО-ның басқа отарлық державалардан негізгі айырмашылығы – колониялардың ішкі, мәдени және рухани әлеміне әсер етуі. Зерттеуге алынып отырған аймақты Кеңес үкіметі «Шығыс-Батыс» мәдени дихотомиясы тарапынан қабылдап, коммунизмге жету үшін әлеуметтік /экономикалық/ мәдени жақтарынан бір біріне тең адамдарды тәрбиелеу қажет деп санаған. Постколониальды теорияның бағытымен анықталған зерттеу әдістері зерттеу нысанына алынып отырған елдердің мәдени мұрасын идеологиялық позицияны бұрмалаусыз талдауға мүмкіндік береді. Көтеріп отырған мәселені мақала шеңберінде

қарастырғандықтан оны жан-жақты ашуға тырыспай, тек түсіну векторларын ғана белгілеп қойғанды жөн көрдік.

Тірек сөздер: Опера театры, Орталық Азия, постколониальды теория.

Аннотация

Центрально-азиатский регион (Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан, Таджикистан, Туркменистан) 30-40-х годов XX века характеризуется формированием академического типа культуры и национальных композиторских школ. Новая социально-экономическая формация, пришедшая с установлением советской власти в степи, опосредовала ряд перемен, который еще не получил в музыковедении стран СНГ должного критического дискурса. В связи с этим в данной статье актуализируется феномен оперного театра Центральной Азии заданного исторического периода с позиции теории постколониализма. Это опосредовано рассмотрением СССР как государства-метрополии (что не было характерно для советской гуманитарной науки), которое в отличие от других колониальных держав, влияло на внутренний, культурный и духовный мир колоний. Изучаемый регион воспринимался советами через культурную дихотомию «Восток-Запад», и для того, чтобы достичь поставленной цели – коммунизма – они считали необходимым создать социально/экономически/культурно равных людей. Методы исследования, которые определены направлением постколониальной теории, позволяют проанализировать культурное наследие изучаемых стран без флёра идеологической позиции. Ввиду формата статьи, мы не ставим перед собой цель всесторонне отразить заявленную проблематики, а лишь намечаем векторы осмысления данного вопроса.

***Ключевые слова*:** Оперный театр, Центральная Азия, постколониальная теория.

Abstract

The Central Asian region (Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan) of the 30-40s of the XX century is characterized by the formation of an academic type of culture and national composing schools. The new socio-economic formation that came with the establishment of Soviet power in the steppe mediated a number of changes that have not yet received a proper critical discourse in the musicology of the CIS countries. In this regard, this article actualizes the phenomenon of the opera theater of Central Asia of a given historical period from the standpoint of the theory of postcolonialism. This is mediated by the consideration of the USSR as a metropolitan state (which was not typical for Soviet humanities), which, unlike other colonial powers, influenced the internal, cultural and spiritual world of the colonies. The studied region was perceived by the Soviets through the cultural dichotomy «East-West», and in order to achieve their goal – communism – they considered it necessary to create socially/economically/culturally equal people. The research methods, which are determined by the direction of postcolonial theory, allow analyzing the cultural heritage of the studied countries without flair of an ideological position. Due to the format of the article, we do not set ourselves the goal of comprehensively reflecting the stated problems, but only outline the vectors of understanding this issue.

Keywords: Opera theatre, Central Asia, postcolonial theory.

История стран Центральной Азии – Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана – в XX-м веке определилась их включением в состав СССР. Исследовательница новейшей истории заданного региона, профессор Лондонского института Ближнего Востока Бхвана Дэйв называет СССР гибридным образованием, сочетающим элементы централизованной империи и высоко

модернизированного государства [1]. В связи с этим рассмотреть вопросы функционирования культуры, а в частности оперы, в этом эссе мы решили с позиции постколониальной теории. Так, мы планируем разобраться во влиянии империи, ее рабочих механизмах и результатах, которые сейчас определяют оперный театр в центрально-азиатском регионе.

Влияние советского режима на страны Центральной Азии оказалось повсеместным. Если, например, Великобритания и была центром колониальных западно-африканских государств, то она не вмешивалась в их внутренние культурные особенности. С Советским Союзом всё произошло несколько иначе. Специалист по социологии Центральной Азии, сотрудница Гарвардского университета Лора Адамс определяет это следующим образом: «Наиболее значительное отличие [Советского Союза] обусловливалось его нацеленностью на модернизацию и политическую мобилизацию периферии. В силу этого советская власть гораздо более агрессивно, нежели иные колониальные державы, нападала на внутренний, духовный мир людей» [2]. Поэтому считаем необходимым определить важнейшие культурные отличия колониальных стран, которые в первую очередь подверглись видоизменениям советского режима. Центральная Азия – кочевой регион, в котором культура до 1917-го года была представлена посредством устно-профессионального и фольклорного творчества. Музыкальное, декоративно-прикладное, в некоторых регионах и танцевальное искусство было неотъемлемой частью духовной жизни народа. Например, музыка, существовавшая в виде песенной и инструментальной традиции, выполняла не просто гедонистическую функцию, но и отражала обрядовый, бытовой, социальный уклад степи. Однако после 1917-го года искусство начинает развиваться в новом направлении: степь, как в эпоху царской России, так и с приходом к власти советов,

воспринималась как территория туземцев сквозь призму бинарной оппозиции «Восток-Запад» и для того, чтобы достичь основной цели – построение коммунизма – было необходимо создать социально/экономически/культурно равных людей.

Так, говоря о музыкальном искусстве, в странах Центральной Азии происходит смена парадигмы с устного творчества на письменное. Здесь формируются академическая музыкальная традиция и *молодые национальные композиторские школы* (термин М. Дрожжиной), которые, как и другие союзные республики, отныне осваивают новую парадигму в русле собственной национальной стилистики. При этом становление академического композиторского искусства в этом регионе проходит тот же путь, что и страны Восточной Европы в XIX-м веке (достаточно вспомнить опыт русской композиторской школы в лице представителей «Могучей кучки»). Как отмечает музыковед М. Дрожжина, в силу сложившихся социально-исторических процессов, начавшееся формирование композиторского творчества в республиках Советского Востока, было определено форсированным освоением музыкальных средств, методов и форм. При этом данный процесс был усложнен за счёт недостатка преемственности в его формировании [3]. Новая идеологическая направленность повлекла за собой ряд огромных перемен – в числе основных задач музыкального искусства новой социально-экономической формации стало освоение академических инструментов, стилей, жанров, форм, а цель заключалась в формировании национальной композиторской школы.

Внедрение академической музыкальной культуры проходило по единой канонической модели – в страны Центральной Азии отправляли представителя композиторской школы из «центра», который занимался формированием нового типа культуры. Так, в Казахстан в

1933-м командировали Евгения Брусиловского, в 1934-м году в Кыргызстан направили Владимира Фере, в 1936-м в Узбекистан отправили Владимира Власова, в этом же году в Таджикистане оказался Сергей Баласанян. В музыковедческой литературе указано, что их приезд в Центральную Азию был воспринят как *акт братской помощи* национальным музыкальным культурам. В связи с этим 30-40-е годы для региона ознаменовались новым вектором развития – в учебном курсе по истории музыки присутствуют даже отдельные лекции, на которых поэтапно изучаются даты открытия первых театров, филармоний, консерваторий и т.д. В итоге, прибывшие композиторы занимались здесь педагогической, организаторской и сочинительской деятельностью.

Для достижения поставленной цели – формирование национальной композиторской школы – было принципиально важно создать собственные национальные оперы и балеты. Их доминирующая роль, в особенности оперы, в системе музыкальных жанров национальной культуры подчеркивается исследователем В.Дж. Конен [4, с. 423]. Прежде чем знакомить слушателя с оперным жанром в регионе создавались так называемые «музыкальные драмы»/спектакли – пьесы на историческую, сказочную или современную национальную тему с музыкой, которая практически целиком основана на цитатах подлинных традиционных песен и кюев. Постановка этих музыкальных драм осуществлялась силами национальных кадров – участников музыкальных студий на базе национальных драматических театров, которые были сформированы в 20-30-е годы. Особенность этих музыкальных драм заключалась в том, что через некоторое время авторы переделывали их уже в оперы – так случилось с «Абаем» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Гюльсарой» Р. Глиэра и Т. Садыкова. В это же время учёбу в национальных отделениях при Московской консерватории оканчивали молодые

композиторы из Центральной Азии, которые по возвращению на родину занимались созданием национального оперного репертуара. Зачастую в его создании участвовали несколько композиторов-соавторов, где один из композиторов был знатоком национального фольклора, другой – академическим представителем, владеющим приемами оперного письма. Примером может служить многолетнее сотрудничество московских композиторов В. Власова и В. Фере с киргизским мелодистом А. Малдыбаевым. Однако в истории зафиксировано, что имя одного из соавторов могло и замалчиваться – так случилось с казахской оперой «Биржан и Сара», где в качестве композитора всегда был указан лишь Мукан Тулебаев, но недавние исследования [5] доказали, что произведение было написано в соавторстве с Е. Брусиловским. В других странах Центральной Азии в формировании и последующем развитии оперной культуры участвовали А. Козловский (Узбекистан), А. Ленский (Таджикистан) и другие.

В целом, первые национальные оперы – «Кыз Жибек» Е. Брусиловского (1934, Казахстан), «Ай-Чурек» В. Власова, В. Фере, А. Малдыбаева (1939, Кыргызстан), «Буран» С. Василенко и М. Ашрафи (1939, Узбекистан), «Восстание Восе» С. Баласаняна (1939, Таджикистан), «Судьба бахши» Г. Кахиани (1941, Туркменистан) – и последующие, определяющие формирование национального репертуара, создаются по принципу включения традиционного музыкального материала. Он реализовывался посредством цитирования известных песен/кюев, их гармонизацией и обрамлением в академические формы. По мере становления национальной оперы этот принцип видоизменялся – отказавшись от полноценного цитатного метода, композиторы пришли к авторскому воссозданию национального колорита. Здесь же важно отметить, что к законам оперной драматургии и письма начали прибегать

только во второй половине XX века. Это и не удивительно, ведь форсирование событий, которым характеризуется этот период, предполагало не столько качественный результат, сколько выполнение задачи «сверху».

Важной характерной особенностью является то, что во всей Центральной Азии продолжилось развитие линии композиторской школы Н.А. Римского-Корсакова. Первые национальные композиторы стали прямыми «потомками» петербургской школы, от этого творческие методы, эстетические основы творчества, стилистическая ориентация кучкистов и по сей день во многом определяет композиторскую школу региона. Так, основные идейные направления «Могучей кучки» – национальность и народничество – стали основными и в Центральной Азии. А в оперных произведениях композиторам было важно отразить образы эпоса и сказки, кочевого быта, истории, древних верований и обрядов, связанных с тенгрианским мироустройством.

Н.А. Римский-Корсаков

Казахстан	Кыргызстан	Узбекистан	Таджикистан
М. Штейнберг	М. Ипполитов-Иванов	В. Малишевский	А. Лядов
Е. Брусиловский	Р. Глиэр	Б. Шехтер	Н. Мясковский
	Г. Литинский	М. Ашрафи	Д. Кабалевский
	А. Малдыбаев		С. Баласанян

Соответственно возникает вопрос, каким образом подобная тематика была связана с продвижением новой советской идеологии? Основными инструментами прославления советского режима в этом регионе стали массовая песня и кантатно-ораториальный жанр.

Практически у всех композиторов до 70-х годов в творческой биографии можно встретить произведения, содержание которых отсылают к чествованию Ленина и Сталина. Состояние советской оперы в РСФСР 40-50-х годов отражено в записке Отдела науки и культуры ЦК КПСС от мая 1953 года [6]. В ней отмечается, что существует ряд проблем, который определил развитие оперного жанра на современные темы. В странах Центральной Азии подобные и вовсе отсутствовали.

Все события, связанные с созданием новой академической культуры, происходят в странах Центральной Азии параллельно. Приблизительно в одно и то же время (1930-е годы) по одной модели создаются оперные театры на базе музыкальных студий. Изначально в состав труппы вошли музыканты без профессионального академического образования – это были национальные кадры.

Первые оперные театры в странах Центральной Азии

Страна	Казахстан	Кыргызстан	Узбекистан	Таджикистан	Туркменистан
Дата открытия	1934	1930	1939	1936	1941
СССР	Казахский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета им. Абая Министер	Киргизский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета им. А. Малдыбаева Министерст	Государственный ордена Трудового Красного Знамени академический Большой театр Республики Узбекистан	Государственный театр оперы и балета	Туркменский театр оперы и балета

	ства культуры КазССР	ва культуры КиргССР	имени А. Навои		
Сейчас	Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая	Киргизский национальный театр оперы и балета им. А. Малдыбаева	Государственный Академический Большой театр оперы и балета имени А. Навои	Таджикский государственный театр оперы и балета имени С. Айни	Закрыт в 2001

Репертуар оперных театров пополнился произведениями западно-европейских и русских композиторов в разное время. Так, в Казахстане первые постановки опер «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Фауст», «Аида» состоялись в 36-37-м году. Это стало возможным за счет создания в 1935 году русской оперной труппы на базе Куйбышевского оперного театра. В Таджикистане мировая классика появляется в 1944 году, а в Узбекистане – после 50-х годов. Неравномерное пополнение репертуара можно определить не только отсутствием подготовленных кадров, знакомых со спецификой оперного жанра, но также и отсутствием аудитории, готовой воспринимать незнакомый вид искусства.

Сейчас можно говорить о том, что оперный театр в Центральной Азии переживает разные пути развития. Во многом они определяются социально-экономическим, политическим и культурным вектором государств. Так, в Казахстане сегодня функционирует три оперных театра – КазНТОБ им. Абая (1934), Областной театр оперы и балета в городе Шымкент (2007), Astana Opera (2013). В Кыргызстане и Узбекистане работают единственные оперные театры, открывшиеся в пору СССР. Таджикский оперный театр продолжает развивать тему национальной культуры,

обращаясь к историческим событиям Таджикистана. В Туркменистане по инициативе С. Ниязова театр и вовсе был закрыт, так как «нельзя привить туркменам любовь к балету, если у них в крови его нет» [7]. Идея национального возрождения и наследия широко представлена на сценах оперных театров, но при этом качество исполнения и сам репертуар не отличается высоким качеством. Изучение состояния, репертуара, тенденций, включение в общемировой контекст оперного театра/жанра заслуживают отдельной работы и не дают возможностей полноценно отразить их в рамках заявленной темы.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что культурные элиты Центральной Азии по сей день рассматривают историю культуры своих стран в XX веке как путь прогресса и развития. Оперный театр академического стиля стал доминирующим и привел к маргинализации других форм искусства, присущих данному региону. Его доминирование можно считать наследием колониализма советов. Оперный театр стал «своим» для местных элит и не только нейтральным проводником национальных идей с обретения независимости, но и своеобразным маркером «нормальной жизни» и современности.

Список литературы

1. Dave, Bh. Kazakhstan: Ethnicity, language and power. Abington, N.Y.: Routledge, 2007. – P. 15
2. Adams, L. Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia? // Central Eurasia Studies Review. 2008. Vol. 7 №1. P. 2-8
3. Дрожжина, М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века [Текст].:дис. … д-ра искусствоведения:

спец. 17.00.02 / М.Н. Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
4. Конен, В.Дж. Пути американской музыки / В.Дж. Конен. – Москва: Музыка, 1965. – 526 с.
5. Мусаходжаева, С.К. Коллективное авторство в казахской опере [Текст].:дис. … д-ра философии (PhD): спец. 6D040100 / С.К. Мусаходжаева, 2020. – 136 с.
6. Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС о состоянии советской оперы // [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – http://www.norma40.ru/articles/sovetskayaoperasostoyaniye.htm Топ-28 самых эксцентричных реформ Туркменбаши // РИА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа. – http://ria.ru/2006122157486679.html

Автор туралы мәлімет:

Сафиева Жанель – Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 1 курс магистранты.

Ғылыми жетекшісі – Манулкина Ольга Борисовна, өнертану ғылымдарының кандидаты, Санкт-Петербург мемлекеттік университетінің өнердегі пәнаралық зерттеулер және тәжірибе кафедрасының доценті.

Сведения об авторе:

Сафиева Жанель – магистрант 1 курса Санкт-Петербургского государственного университета.

Научный руководитель – Манулкина Ольга Борисовна, Доцент кафедры междисциплинарных исследований и практик в области искусств СПбГУ, кандидат искусствоведения.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ

Орындаушылық өнерді зерттеудің теориясы мен практикасы / Теория и практика изучения исполнительского искусства

Ақажан Б.
Қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетіндегі магиялық салт-ғұрыптар (қобызшы С. Үмбетбаев шығармашылығы мысалында).....*4*
Апенова А.
Батыс Қазақстан әншілік мектебінде күй өнері мен әншілік өнерінің өзара байланысы.....*13*
Ахметбекова М.
Вокалдық өнердегі музыкалық шығармаларды интерпретациялау мәселелері.....*35*
Балтабайұлы М.
Эммануэль Сежурне және оның шығармашылығы.....48
Жамбылбай С.
«QAZAQ» квартетінің интерпретациясындағы А.Сагимбаевтың «Елім-ай» атты квартеттік шығармасына орындаушылық талдау.....60
Қыдырсихова Т.
Бақыт Қарабалинаның репертуарын талдау тәжірибиесі.....73
Марсали Ш.
Особенности интерпретации концерта для фагота с оркестром F-dur op.75 Карла Марии фон Вебера.....87
Мустафина С.
Сонаты для кларнета и фортепиано Иоганнеса Брамса в контексте современной исполнительской практики.....97
Оскенбаева А.
Классицизм музыкасындағы табиғи валторна аспабы.....112
Сатбаев О.
Обработки песни «Көзімнің қарасы» Абая в флейтовом репертуаре.....121

Слейманкул А.
Валторна аспабының шығу тарихы мен
Қазақстандағы үрлемелі және ұрмалы аспаптар мектебінің
қалыптасуы.....135
Сулейманова Л.
Штриховая техника как фактор формирования домбровых
стилей.....145
Турсынбек И.
Кюи – «Портреты» в творчестве Таттимбета.....165
Чайбеков О.
Индивидуализация музыкального языка
у выдающихся исполнителей на бас-гитаре и
стилистические тенденции.....182

*****

Ұлттық композиторлық мектептер: өткені мен бүгіні / Национальные композиторские школы: прошлое и настоящее

Беркенов Б.
Трактовки главных персонажей в операх «Абай»
А. Жубанова и Л. Хамиди и «Биржан и Сара» М. Тулебаева
(сравнительный аспект).....196
Мубарек Г.
Жанр обработки: терминологический феномен и
Казахстанская практика.....209
Мұратұлы Ә.
М. Маңғытаевтың хор шығармашылығы..... 221
Сабитова Д, Шапилов В.
Военная и антивоенная тематика в творчестве Ахмета и
Газизы Жубановых.....230
Сатиева Р.
Формирование творческой личности Армана Жайыма.....241
Сүйекенова З., Жұмабекова Л.
Еркін Нұрымбетовтың шығармашылық келбеті.....250

*****

XXI ғасырдағы отандық музыка мәдениетінің мәселелері / Проблемы отечественной музыкальной культуры в XXI веке

Аязбаева А.
Қазақ қобызының XXI ғасырда дамуы.
(электрлі қобыз: оның қалыптасу алғышарттары және морфологиялық сипаты).....261
Ералиева А.
Қаратау күйшілік дәстүріндегі Ергентай Борсабайұлының шығармашылық жолы.....279
Избасарова Г.
Народно-профессиональная песня Мангыстау.....292
Пак М.
Проблема профессионализма
в казахстанском музыкознании.....302
Сафиева Ж.
Оперный театр Центральной Азии 30-40-х годов как тоталитарная модель: к постановке проблемы.....315