ICTMD

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
Қазақстанның музыкалық даусы

ТҮРКІ МӘДЕНИЕТІ
ЖӘНЕ МҰРАСЫ ҚОРЫ

KADTC

Қазақстан Республикасы Мәдениет және ақпарат министрлігі
«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» РММ



БҮГІНГІ МУЗЫКАЛЫҚ ТҮРКОЛОГИЯ: МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ

Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары

Материалы
Международной научно-практической конференции

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ СЕГОДНЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Proceedings
of the International scientific and practical conference

MUSICAL TURCOLOGY TODAY: PROBLEMS AND PROSPECTS

Алматы 2025

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы» РММ
РГУ «Казахская национальная консерватория имени Курмангазы»
RSI Kurmangazy Kazakh National Conservatory

«Түркі халықтарының музыкасы»
Бірінші халықаралық симпозиумының
30 жылдығына арналған

БҮГІНГІ МУЗЫКАЛЫҚ ТҮРКОЛОГИЯ: МӘСЕЛЕЛЕРІ МЕН ПЕРСПЕКТИВАЛАРЫ

халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының
материалдары
Алматы, 11 сәуір, 2025 ж.

Материалы
Международной научно-практической конференции

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ СЕГОДНЯ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ

посвященной 30-летию со времени проведения
Первого Международного симпозиума
«Музыка тюркских народов»
Алматы, 11 апреля 2025 года

Proceedings
of the International scientific and practical conference:

MUSICAL TURCOLOGY TODAY: PROBLEMS AND PROSPECTS

dedicated to the 30th anniversary of the First International Symposium
"Music of the Turkic Peoples"
Almaty, April 11, 2025

Алматы 2025

ӘОЖ 78.24
КБЖ 85.31
Т 89
Рекомендовано к изданию решением Ученого совета РГУ «Казахская национальная консерватория имени Курмангазы» (Протокол №11 от 30 мая 2025 г.)

Рецензенты:
Наурзбаева А. Б. – доктор философских наук, профессор кафедры «Социально-гуманитарные дисциплины» КНК имени Курмангазы
Касимова З. М. – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры «Эстрадный вокал» КазНАИ имени Темирбека Жургенова

Главный научный редактор: А. С. Нусупова
Редактор-составитель: С. И. Утегалиева
Технический редактор: С. М. Шакирова

Редакционная коллегия:
А. Р. Бердібай, А. К. Омарова, Т. Ө. Оспанова, Г. Ж. Мусагулова, М. Ш. Мылтыкбаева, А. С. Сарымсакова, В. Е. Недлина, М. Т. Койлыбаева, Г. Д. Калымова, Ж. Ж. Тулькубаева, Ш. М. Мухамбетжанов, Я. С. Кременцова, Ж. К. Қдырниязова, Л. М. Балмагамбетова, Ж. А. Сафиева.

Ж26 «Түркі халықтарының музыкасы» Бірінші Халықаралық симпозиумының 30 жылдығына арналған «**Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары»** Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. = Материалы Международной научно-практической конференции **«Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы»,** посвященной 30-летию со времени проведения Первого Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». = Proceedings of the International scientific and practical conference «**Musical Turcology Today: Problems and Prospects»,** dedicated to the 30th anniversary of the First International Symposium «Music of the Turkic Peoples». – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2025. – 471 с. – каз., рус., англ.

ISBN 978-601-7676-88-9

Бұл басылымға 2025 жылдың 11 сәуірінде Алматы қаласы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында өткен «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдар енді. Олардың мазмұны музыкалық түркологияның жалпы, әдіснамалық мәселелерінен – түркі әлемінің музыка индустриясы; музыкалық аспаптардан – көші-қон және мәдениеттердің өзара әрекеттесуіне дейінгі әртүрлі бағыттарына арналған. Басылым зерттеушілер мен түркітілдес халықтар музыкасына қызығушылық танытқан оқушыға арналған.

В настоящее издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», проходившей в г. Алматы 11 апреля 2025 г. в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Они посвящены разнообразным направлениям музыкальной тюркологии: от общих, методологических вопросов до музыкальной индустрии тюркского мира; от музыкального инструментария до миграции, взаимодействия культур. Сборник статей предназначен для исследователей и всех, кто интересуется музыкой тюркских народов.

This edition includes the materials of the international scientific and practical conference "Musical Turcology today: problems and Prospects", which was held in Almaty on April 11, 2025 at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. They are devoted to various areas of musical Turcology: from general, methodological issues to the music industry of the Turkic world; from musical instruments to migration, cultural interaction. This collection of articles is intended for researchers and anyone interested in the music of the Turkic-speaking peoples.

ӘОЖ 78.24
КБЖ 85.31
Т 89

ISBN 978-601-7676-88-9

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2025

МАЗМҰНЫ СОДЕРЖАНИЕ CONTENTS

Утегалиева С. И.	Редактор-құрастырушыдан / От редактора-составителя / From the editor-compiler	9
	Құттықтау сөздері Greetings Приветственные слова	
Тасбергенова Г. К. Tasbergenova G. K.	Құттықтау сөзі / Приветственное слово / Welcoming address	16
Қасейінов Д. Қ. / Duisen Kaseinov/ Касеинов Д.К.	Кіріспе сөз / Вступительное слово / Opening speech	18
Нүсіпова А. С. / Нусупова А. С. / Nussupova A.S.	Құттықтау сөзі / Приветственное слово	22
Сулейменов О. О. / Olzhas Suleimenov	Құттықтау сөзі /Приветственное слово / Greetings	25
Земцовский И. И. / I. Zemtsovsky	Құттықтау сөзі /Приветственное слово / Greetings	26
Tan Sooi Beng / Тан Суи Бенг	Greetings / Приветственное слово	27
Султанова Р. Р.	Приветственное слово	28
Abdullah Akat	Greetings	30
Райымқұлова А.Р.	Құттықтау сөзі	31
Cenk Güray	Dreaming of an academy for makam music in turkic world	32
Аманова Р.А.	Приветственное слово	33
	Пленарлық баяндамалар Пленарные доклады Plenary reports	
Утегалиева С. И.	Музыкальная тюркология сегодня: достижения и перспективы	35
Юнусова В. Н.	Проблемы исследования турецкой музыки в работах российских учёных	41
Dorit Klebe-Wontroba	Episodes of the epic Köroğlu: from oral/aural to written transmission in various musical realization contexts	45
Ахундова-Дадашзаде З. А.	От Гаджибейли до современности: трансформация роли традиционных инструментов в азербайджанской музыке	55
Карелина Е. К.	К вопросу об инновационных формах тувинского горлового пения: хор хоомейжи	61

Павлова-Борисова Т. В.	Основоположник якутской национальной композиторской школы Марк Жирков о якутских музыкальных инструментах по данным историко-этнографической литературы	65
Leo Tadagawa	Music of Jew's harp – similarities and differences among the Turkic peoples	71
Ташматова А. Р.	Вокально-хореографическая поэма «Бахром и Дилором» узбекского композитора Мустафо Бафоева	72
Аязбекова С. Ш.	Истоки тюркской музыки	81

1 бөлім / Секция 1 / Section 1

Музыкалық түркітанудың жалпы және әдіснамалық мәселелері
Общие и методологические вопросы музыкальной тюркологии
General and methodological issues of musical Turkology

Абдуллаев Р. С.	Исламские традиции в музыкальной культуре Центральной Азии	87
Амирова Д. Ж.	Казахская традиционная музыка в эпоху глобализации	92
Булгбаева А. З., Казыбекова Ж. А.	Научные ориентиры музыкальной тюркологии: теоретико-методологическое наследие А.Л. Маслова и В.В. Пасхалова	96
Елеманова С. А.	Музыка как источник изучения тюркской цивилизации	106
Мамедова-Сарабская Р. А.	О детерминантах сравнительного анализа в азербайджанском этномузыкознании	111
Fatima Nurlybayeva	Musical Memory of the Turkic World: Unexplored Audio Recordings and Documents in European Archives	117
Оралбаева Ә. М.	Дәстүрлі қазақ музыкасының қазіргі келбеті мен сабақтастық үрдістері	124
Сайфуллина Г.	Музыкальная тюркология: заметки по прошествии 30 лет	128
Саюткин Ю. С.	О музыкальной тюркологии в азербайджанской этнологии	131

2 бөлім / Секция 2 / Section 2

Музыкалық диалектология және картографиялау
Музыкальная диалектология и картографирование
Musical dialectology and mapping

Бердібай А. Р.	А.Затаевич хаттауындағы Орынбор қазақтарының әндері (респондент Қ.Медетов нұсқалары мысалында)	136
Имамутдинова З. А.	Пентатоничность как специфическое свойство и вторичный доминантный признак в картографировании напевного чтения Корана у мусульман	142

Michał Milówka	Монғолия қазақтарының тілдік жағдайына шолу	147

3 бөлім / Секция 3 / Section 3

Еуразия түркі халықтарының музыкалық аспаптары мен аспаптық музыкасы
Музыкальные инструменты и инструментальная музыка тюркских народов Евразии
Musical instruments and instrumental music of the Turkic peoples of Eurasia

Адалхан Н.	Іле күйшілік дәстүрі аясындағы Нұрымбай Сүлейменұлының шығармашылығы	153
Ахметова З. Ғ.	Жаңа дәуір қобызшылары: дәстүр мен жаңашылдықтың тоғысуы	160
Басыкара Е.Б.	Шертер аспабы: даму кезеңдері, қолданылу өрісі	167
Jasna Šulentić Begić, Amir Begić	Historical connections – from the Turkish tanbur to the Croatian tambura	171
Джумабаев А.Ш.	Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестріндегі домбыра альттың құрылымдық ерекшеліктері	180
Жақыпбек Н. Б.	Аспаптық орындаушылықты дамыту жолдары	187
Жаманбалинов Е. Е.	Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрі аясындағы Рахымбек Ноғайбаевтың шығармашылығы	191
Жұмабекова Л. Ә.	Современная интерпретация тюркского фольклора: анализ проекта «Тамыр» ансамбля «Туран»	196
Жұмағали Қ. І., Игілік Б. Қ.	Қарақалпақ күйлерінің домбырада орындалу ерекшеліктері	203
Ізмұратова З. Ш.	Түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптарының ұқсастықтары	209
Kaztuganova A. Zh.	Kazakh kuy in time: problems of cyclicity and variation	212
Қазақбаев Ә.	Қорқыт атаның күйі – «Қоңыр»	220
Медеубек М. С.	Прима қобызды жетілдіру мәселелері: эксперименталды жұмыс нәтижелері және ұсыныстар	227
Ниязова Ж. П.	Қыл-қобыздың заманауи музыкадағы интеграциясы және жаһандану дәуіріндегі дамуы	231
Пердебекова Д. П., Алина Ә. Қ.	Күйші Сержан Шәкіраттың орындаушылық стилі	237
Саитова Г. Ю., Хасанов А. А.	Роль ударных инструментов в танцевальных традициях тюркских народов	242
Сапенова З. А.	Исследование темир комуза в научном наследии С. Субаналиева	247

Сахарбаева К. С, Джумагалиева А. М.	Екі ел музыкалық мұрасы сабақтас дамуындағы алғы шарттар (қазақ және түркімен күйлерінің өзара байланысы мен дамуы туралы)	253
Темір Ж.	Жетіген, чадаган, ятга: көп ішекті аспаптардың даму жолдары	258
Хандамян В. С.	Центральноазиатский танбур в коллекциях европейских музеев и его эволюция	264
Юнусов У. А.	Музыкальная культура народов Центральной Азии и эволюционное развитие дутара	273

4 бөлім / Секция 4 / Section 4

Түркі халықтары дәстүрлі музыкасының жанрлары: ұқсастықтары мен ерекшеліктері
Жанры традиционной музыки тюркских народов: сходства и различия
Genres of traditional music of Turkic peoples: similarities and differences

Ақажан Б., Бердібай А. Р.	С. Үмбетбаев орындауындағы «Иманжүсіп әнінің» музыкалық ерекшеліктері	279
Жанпейісова С.С.	Ғарифолла Құрманғалиевтің әншілік мектебі	287
Мукан А.	Современная казахская драматургия и театр в период независимости	292
Мустафаева Е. А.	Ночь хны как обряд инициации в турецкой свадьбе	300
Мухамбетжанова А. А.	Мұхит әншілік мектебінің стильдік ерекшеліктері	305
Тлеубаев С. Ш., Тлеубаева Б. С.	Синтез музыки и фольклорного танца в казахской культуре	310

5 бөлім / Секция 5 / Section 5

Түркі эпосының музыкалық бейнесі
Музыкальное воплощение тюркского эпоса
Musical representation of Turkic epics

Ламанская Н.Б.	Алыптых нымах как древнейший эпический жанр хакасского музыкального творчества	315
Адилжанова Ж.А.	Кете Жүсіптің "Ұстаздарыма" термесінің музыкалық сипаты (Қ. Бүрлібаев және Ж. Аққұлов нұсқалары мысалында)	323

6 бөлім / Секция 6 / Section 6

Музыкалық мәдениеттер көшуі және астасуы
Миграция и взаимодействие музыкальных культур
Migration and interaction of musical cultures

Джумаев А. Б.	Музыканты Центральной Азии в культурном пространстве исламской цивилизации: миграция или перемещение?	332
Кан Л.Г.	О взаимодействии музыкальных культур в музыкальной жизни Узбекистана (на примере корейского этноса)	338
Кузбакова Г. Ж.	Ритмические структуры в болгарской и казахской традиционной музыке	341
Кутлучурина А. А.	К вопросу о взаимодействии традиционной узбекской музыки и современного композиторского творчества	348
Omarova A. K.	“Turkic opera”: the magic of names and anniversaries	353

7 бөлім / Секция 7 / Section 7

XX-XXI ғасырлардағы түркі халықтарының профессионалды музыка өнері
Профессиональное музыкальное искусство тюркских народов в XX-XXI вв.
Professional musical art of the Turkic peoples in the XX–XXI centuries

Байсакалова А. Б.	Н. Мендіғалиев фортепианолық шығармашылығының жанрлық-стильдік аспектісі	361
Бахтияри Ф. Ф.	Отражение традиционных принципов ансамблевого творчества татар и башкир в современной музыкальной практике	365
Бержапраков Д. Б.	Тембр инструмента как средство реконструкции древнего тюркского образа шамана	370
Варламова А. В., Федорова А. А.	Национальный эпос олонхо в фортепианной музыке Якутии	376
Ганиханова Ш. Ш.	Творчество Юнуса Раджаби в контексте сохранения национальных традиций	384
Емберген Е. Е., Даржан Ш. Ж.	Н. Тілендиевтің «Алтын дән» поэмасының музыкалық жүйесіндегі жетісу әндерін өңдеу жолдары	387
Ермагамбетова Г. У., Омирбекова М. К.	«Біржан-Сара» операсындағы Біржан партияларының музыкалық ерекшелігі	393
Ислямова Д. Р.	Особенности стилевой идентичности фортепианной музыки тюркских народов	397
Kdyrniazova Zh. K.	Vocal cycle "The world of Abai" by A. Toksanbayev in the context of the embodiment of the time symbolism	403

Қабыл А. Н.	Табиғат берген бұлбұл дауыс	406
Мирзакамалова Э. Р.	О музыке балета «Джалалиддин Мангюберды» узбекского композитора Рустама Абдуллаева	412
Mukasheva G. A.	Arrangement of the kuy “Kerogly” for oboe in the context of the interaction of musical traditions	416
Мухаметов Р. М.	Джазовые элементы в хоровых обработках a capella на примере "Айгөлек" А.Абдинурова	420
Нұртай Ә. Е.	Концерты для прима-кобыза с оркестром и современный исполнительский репертуар	427
Сапарбек Ә. Қ.	Күйдің опера жанрымен синтезделуі	433
Стеценко Н. А.	Жанр фортепианной транскрипции в творчестве Дилором Аманнулаевой	439
Султанов Ф. Д., Казыбекова Ж. А.	Сцена жарапазан в опере «Жамбыл жырау» Ә. Қазақбаева: канон и тюркологическое наследие	442

8 бөлім / Секция 8 / Section 8

Қазіргі музыкалық білім берудегі түркі халықтарының музыкасы
Музыка тюркских народов в современном музыкальном образовании
Music of the Turkic peoples in modern music education

Альпеисова Г. Т.	Музыка тюркских народов в практике этносольфеджио	450
Ратобыльская Т. А.	Методика Вард: опыты обучения и концертного исполнения восточно-азиатских песен в немецких школах	456
Тажибаева Л. Е.	Актуализация казахской традиционной музыки в современном образовании: проблемы и пути решения	462

9 бөлім / Секция 9 / Section 9

Түркі әлемінің музыкалық индустриясы: басқарудан өнерге дейін
Музыкальная индустрия тюркского мира: от управления к искусству
Music industry of the Turkic world: from management to art

Курмангалиева М. С.	Нематериальное культурное наследие тюркского мира - вызовы современности и императивы (к вопросу составления единого Каталога НКН тюркских стран)	466

РЕДАКТОР-ҚҰРАСТЫРУШЫДАН

Ұсынылып отырған жинаққа 2025 жылғы 11 сәуірде Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында өткен «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары енді. Бұл конференция музыкалық түркітанудың дербес ғылым ретінде дамуына бастапқы серпін берген 1994 жылы өткен «Түркі халықтарының музыкасы» атты Бірінші халықаралық симпозиумның 30 жылдығына арналды.

Ғылыми жиынға әлемнің түкпір-түкпірінен, атап айтқанда, Түркі республикаларының (Әзірбайжан, Өзбекстан, Қырғызстан), Ресейдің (Татарстан, Тыва, Якутия және Удмуртия); сонымен қатар, Түркия, Германия, Жапония, Ұлыбритания, Польша, Словакия, Нидерланды, Малайзия және АҚШ-тың белгілі этномузыкатанушы-түркітанушылары қатысты. Форумға, сондай-ақ, Құрманғазы атындағы ҚҰК, К. Байсеитова атындағы ҚазҰӨИ, М. Әуезов атындағы ӘӨУ, Қазақ ұлттық хореография академиясы, Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы Шығыс Қазақстан өнер училищесі (Өскемен) секілді қазақстандық жоғары оқу орындарының өкілдері де қосылды.

Конференцияға қатысуға шамамен 90 адам өтінім беріп, олардың ішінен 50-ге жуығы (отандық қатысушыларды санамағанда) сөз сөйледі. Баяндамашылар қатарында профессор, өнертану докторы В. Юнусова, аға ғылыми қызметкер, өнертану кандидаты З. Имамутдинова (Мәскеу, Ресей), қауымдастырылған профессор, өнертану докторы Е. Карелина (Тува, Ресей), профессор, PhD З. Ахундова-Дадашзаде (Әзірбайжан), профессор, өнертану докторы А. Ташматова (Өзбекстан), профессор, өнертану докторы Р. Аманова (Қырғызстан), доцент, өнертану кандидаты Т. Павлова-Борисова (Якутск), PhD Ёзге Гюльбей (Түркия), қауымдастырылған профессор, PhD Т. Ратобыльская (Германия) және басқалар болды. Қонақтар қатарына 1994 жылғы Бірінші халықаралық симпозиумға қатысқан профессорлар Дорит Клебе-Вонтроба (Германия), Лео Тадагава (Жапония), Г. Сайфуллина (Татарстан / Нидерланды) секілді ғалымдар да енді.

Конференция тақырыбы әлемдік ғылыми қауымдастықтың ерекше қызығушылығын тудырды. Ұйымдастыру комитетіне құттықтауларын жолдағандар қатарында Халықаралық дәстүрлі музыка және би кеңесінің (ICTMD) президенті Танг Суи Бенг (Малайзия), Кембридж университетінің профессоры, PhD, ICTMD SG құрамындағы жаһандық музыканың тарихы тобының жетекшісі Р. Сұлтанова (Ұлыбритания), сондай-ақ, Түркі мәдениеті мен мұрасы қорының президенті, ҚР еңбек сіңірген қайраткері А. Райымқұлова (Баку, Әзірбайжан) бар. Форумда Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры Г. Тасбергенова (PhD), профессор, ҚР еңбек сіңірген қайраткері Д. Касеинов (ICTMD елшісі), профессор, PhD, ICTMD SG – Түркі әлеміндегі музыка және би жетекшісі А. Акат (Стамбул), композитор, PhD Ёзге Гюльбей (Эгей университеті, Измир) және К. Байсеитова атындағы ҚазҰӨИ профессоры, ғылыми және шығармашылық жұмысы жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты Р. Нуртаза болды.

Сонымен қатар, қазақтың атақты ақыны О.Сүлейменов пен АҚШ-тан келген белгілі ғалым, профессор, өнертану докторы И. Земцовскийдің ғылыми форумға жолдаған құттықтаулары – конференцияның айшықты сәттеріне айналды.

Бұл халықаралық этномузыкатанушылар конгресінің бас демеушісі және ұйымдастырушысы – консерваторияның бұрынғы ректоры, ICTMD елшісі Д. Касеинов болды. Құрманғазы атындағы ҚҰК басшылары мен ұйымдастыру комитеті атынан бұл белгілі өнер және қоғам қайраткеріне шексіз алғысымызды білдіреміз. Оның көмегі, белсенді қатысуы мен шынайы жанашырлығынсыз түркі музыкасының мұндай ірі мерекесінің өтуі екіталай болушы еді.

Конференция бағдарламасы мазмұнды әрі жан-жақты болды. Ол пленарлық, секциялық отырыстар мен шеберлік сабақтарын да қамтыды. Шеберлік сабақтарды шетелдік қонақтарымыз өткізді. Мысалы, Германиядан келген Т. Ратобыльская (PhD) – неміс мектептерінде шығыс, соның ішінде түркі халықтарының музыкасын оқытуындағы Вард әдістемесі туралы; ӨМК профессоры, өнертану докторы А. Ташматова, (орындаушы – У. Юнусов) – халық аспаптарын жаңғырту мәселелері жөнінде (Өзбекстан); Г. Муминова (Өзбекстан) – өзбек дутарында ойнау техникасы; У.Гаджибейли атындағы БМА профессоры, PhD, Әзірбайжанның еңбек сіңірген өнер қайраткері З. Ахундова-Дадашзаде – У. Гаджибейлидің өмірі мен шығармашылығы тақырыптары бойынша дәрістер берді.

Конференция «Түркі әлемінің дәстүрлі және заманауи музыкасы» концертімен аяқталды. Концертке Түркия, Әзірбайжан, Өзбекстан, Қарақалпақстан, Қырғызстаннан келген қонақтармен қатар, ұйғыр және қазақ музыканттары қатысты.

2025 жылғы конференция 1994 жылы өткен Халықаралық симпозиум секілді маңызды оқиға деуге болады. Оның аясында «Түркі тілдес елдердің ұлттық музыкалық аспаптары» кітабының тұсаукесері өтті. Ол еңбекте Орталық Азияның алты мемлекетінің (Әзербайжан, Қазақстан,

Қырғызстан, Түрікменстан, Түркия, Өзбекстан) музыкалық аспаптары алғаш рет төрт тілде (түрік, әзербайжан, орыс және ағылшын) ұсынылды.

Сонымен қатар, Түркі мәдениеті және мұрасы қорының (президенті А. Раимқұлова) қолдауымен Б. Қарақұлов атындағы Түркі музыкалық мәдениеті орталығы ашылды.

Тағы бір маңызды жайт – жапон режиссері Кадзио Окаданың 1994 жылы Қазақстан туралы түсірген деректі фильмі. Онда симпозиум және оның концерттеріне қатысқан еліміздің көрнекті тұлғаларымен (Ә. Кекілбаев) қатар, танымал түркі музыканттарының (Қ. Байбосынова, Б. Тілеуханов – Қазақстан, И. Алексеев, С. Шишигин – Якутия, Е. Улугбашев – Хакассия, И. Ильбаков – Башқұртстан және т.б.) бейнелері сақталған. Олардың арасында бүгінде өмірден озғандар (С. Балмағамбетов, Қ. Ахмедияров – Қазақстан, Ж. Базаров – Қарақалпақстан және т.б.) да бар. Режиссер сол симпозиум мен түркі музыкасы концерттеріне ғана қатысты 24 минуттық фильм жасауға келісім беріп, оның 7-8 минуттық үзіндісі Пленарлық мәжілісте көрсетілді.

Конференция халықаралық ауқымда өткенін ескере отырып, оған жолданған барлық құттықтау сөздерді жинаққа мүмкіндігінше үш тілде (қазақ, орыс, ағылшын) беруді жөн көрдік.

Алдыңғы форуммен сабақтастық сақталған 2025 жылғы конференцияда:

1. Музыкалық түркітанудың жалпы және әдіснамалық мәселелері;
2. Музыкалық диалектология мен картографиялау;
3. Түркі халықтарының музыкалық аспаптары мен аспаптық музыкасы;
4. Түркі халықтары дәстүрлі музыкасының жанрлары: ұқсастықтары мен ерекшеліктері;
5. Түркі эпосының музыкалық бейнесі;
6. Музыкалық мәдениеттердің көшуі және астасуы;
7. XX–XXI ғасырлардағы түркі халықтарының кәсіби музыка өнері;
8. Қазіргі музыкалық білім берудегі түркі халықтарының музыкасы;
9. Түркі әлемінің музыкалық индустриясы: басқарудан өнерге дейін – тақырыптық бағыттары қамтылды.

Конференция бағдарламасына алғаш рет кәсіби композиторлық шығармашылыққа, музыкалық білім беруге және арт-менеджментке қатысты жаңа бағыттар енгізілді.

Жиналған материалдар авторлар ұсынған тілдерде жарияланды. Оларды пайдалану ыңғайлы болуы үшін аннотациялар қазақ, орыс және ағылшын тілдерінде берілді. Конференциядағы баяндамалар әртүрлі форматта ұсынылды. Олардың басым бөлігі түркі халықтарының музыкалық аспаптары мен аспаптық музыкасына арналған секцияға келіп түсті. Соңғы жылдары бұл бағыттағы зерттеулер ерекше қарқын алды. Бұл ретте қазақ музыкалық аспаптарымен қатар, басқа да түркі халықтарының аспаптары зерттелген. Оған Орталық Азия танбуры (В. Хандамян), өзбек дутары және оның жаңғыртылған түрлері (У. Юнусов) баяндамалары мысал бола алады. Варган аспаптары (Лео Тадагава), сонымен қатар, хорваттық танбурлар (Я. және А. Бегич), жетыген, чадаған, ятга (көп ішекті цитралар типі) секілді түркі және моңғол халықтарының музыкалық аспаптарын салыстырмалы түрде зерттеуге талпыныс жасалды (Ж. Темір). Сондай-ақ, бұл секцияда басқа түркі халықтары музыкасын домбырада орындау мәселесіне арналған Қ. Жұмағали мен Б. Игілік еңбектері және музыканттардың ішінде жаңа есімдерді ашқан Е. Жаманбалинов зерттеулерін атап өту қажет.

Конференцияның «XX-XXI ғғ. түркі халықтарының кәсіби музыка өнері» секциясында да көптеген баяндамалар ұсынылды. Түркі республикаларындағы кәсіби композиторлар шығармашылығы зерттеушілердің үнемі қызығушылығын тудыруда. Бұл секцияда қазақ (А. Байсакалова, Е. Емберген, Ш. Даржан, Ж. Қыдырниязова), татар, башқұрт (Ф. Бахтияри), саха (Т. Павлова-Борисова, А. Варламова, А. Федорова), өзбек (А. Ташматова, Ш. Ғаниханова, Э. Мирзакамалова, Н. Стеценко) композиторларының шығармалары туралы баяндамалар ұсынылды.

«Музыкалық түркітанудың жалпы және әдіснамалық мәселелері» секциясында баяндама аз болғанымен, олар ғылыми ізденушіліктің кең ауқымымен ерекшеленеді. Оған: түркі музыкасының бастаулары (С. Аязбекова, С. Елеманова), Орталық Азиядағы ислам дәстүрлері (Р. Абдуллаев), түрік музыкасын зерттеу мәселелері (В. Юнусова), салыстырмалы талдау детерминанттары (Р. Мамедова-Сарабская), сондай-ақ, Еуропа архивтеріндегі зерттелмеген аудио жазбалар мен құжаттар (Ф. Нұрлыбаева) жөніндегі зерттемелер енді.

Жинақта ресми бағыттарға тікелей жатпайтын, бірақ қызығушылық тудыратын мақалалар да бар. Мысалы, қазақ (С. және Б. Тлеубаевтар) және басқа түркі халықтарының (Г. Саитова, А. Хасанов) би дәстүрлері, театр мәселелері (А. Мұқан), сондай-ақ, Моңғолия қазақтарының тіліне (М. Миловка) қатысты баяндамалар пәнаралық зерттеулерге негізделген.

Қалған секцияларда қатысушылар саны аз болғанымен, оларда да маңызды баяндамалар ұсынылды. «Түркі халықтары дәстүрлі музыкасының жанрлары: ұқсастықтары мен ерекшеліктері» және «Музыкалық мәдениеттердің көшуі және астасуы» секцияларында тувалық көмеймен ән айтудың

жаңа формалары (Е.Карелина), ислам өркениеті аясындағы Орталық Азия музыканттары (А. Джумаев) жайлы баяндамалар өзіне назар аудартады. Ал Г. Кузбаковаңың мақаласында қазақ және болгар дәстүрлі музыкасының ырғақ құрылымдары арасындағы параллельдерді іздеу әрекеті жасалған.

«Музыкалық диалектология және картографиялау» және «Түркі эпосының музыкалық бейнесі» секцияларында Құран оқудың әуендік картографиясы (З. Имамутдинова), А. Затаевич жазбалары негізіндегі Орынбор қазақтарының әндері (А. Бердібай), «Көрұғлы» эпосының түрлі нұсқалары (Д. Клебе-Вонтроба), Кете Жүсіптің термелері (Ж. Әділжанова), хакас эпикалық жанрлары (Н. Ламанская) тақырыптары қарастырылған. Жинақты «Түркі дүниесінің музыкалық индустриясы: басқарудан өнерге дейін» секциясына кірген түркі дүниесінің материалдық емес мұрасына арналған мақаласы (М. Құрманғалиева) түйіндейді.

Өткен конференцияның жарияланып отырған материалдары мен мақалалары музыкалық түркітанудың әрі қарай дамуына өз үлесін қосады деген үміттеміз.

ОТ РЕДАКТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

В настоящее издание вошли материалы международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», состоявшейся 11.04.2025 г. в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Она посвящена 30-летию со времени проведения Первого международного симпозиума «Музыка тюркских народов» (1994), который послужил своего рода точкой отсчета в развитии музыкальной тюркологии как самостоятельной науки.

В конференции приняли участие ведущие этномузыковеды-тюркологи из разных стран мира. География здесь достаточно широка: представители из тюркских республик (Азербайджана, Узбекистана, Кыргызстана), в том числе России (Татарстана, Тувы, Якутии и Удмуртии), а также Турции, Германии, Японии, Великобритании, Польши, Словакии, Нидерландов, Малайзии и США. На форуме присутствовали и специалисты из казахстанских вузов и колледжей: наряду с КНК им. Курмангазы, КазНУИ им. К. Байсеитовой, ИЛИ им.Ауэзова, Казахская национальная академия хореографии, Восточно-Казахстанское училище искусств им. народных артистов Абдуллиных (Усть-Каменогорск).

Заявки на участие подали около 90 человек. Реально на конференции выступили около 50, не считая казахстанских участников. Среди них такие известные ученые, как В. Юнусова, профессор, доктор иск., З. Имамутдинова, снс, канд. иск. (Москва, Россия), Е. Карелина, асс. профессор, доктор иск. (Тува, Россия), З. Ахундова-Дадашзаде, профессор, PhD (Азербайджан), А.Ташматова, профессор, доктор иск. (Узбекистан), Р. Аманова, профессор, доктор иск. (Киргизстан), Т. Павлова-Борисова, доцент, канд.иск. (Якутск, Россия), Ёзге Гюльбей, PhD (Турция), Т. Ратобыльская, асс. профессор, PhD (Германия) и др. В числе гостей были и те, кто принимал участие в Первом международном симпозиуме (1994) – профессора Дорит Клебе-Вонтроба (Германия), Лео Тадагава (Япония), Г. Сайфуллина (Татарстан / Нидерланды) и др.

Данная конференция, ее тематика вызвали особый интерес в мировом научном сообществе. Свои поздравления в адрес оргкомитета конференции прислали Танг Суи Бенг, президент Международного совета по традициям музыки и танца (ICTMD) (Малайзия), Р. Султанова, профессор Кембриджского университета, PhD, руководитель ICTMD SG по глобальной истории музыки (Великобритания), а также А. Раимкулова, президент Фонда тюркской культуры и наследия (Баку, Азербайджан), засл. деятель РК. С приветственными словами на самом форуме выступили ректор КНК им. Курмангазы Г. Тасбергенова, PhD, Д. Касеинов, профессор, засл. деятель РК, амбассадор Международного совета по традициям музыки и танца (ICTMD), А.Акат, профессор, PhD, руководитель ICTMD SG по музыке и танцу в тюркском мире (Стамбул, Турция), Ёзге Гюльбей, композитор, PhD, профессор Эгейского университета (Измир, Турция), а также Р. Нуртаза, профессор, канд. иск., проректор по научно-творческой работе КазНУИ им. К. Байсеитовой.

Украшением конференции стали выступления известного казахского поэта О. Сулейменова, а также выдающегося ученого, профессора, доктора иск. И. Земцовского (США).

Главным спонсором и организатором нынешнего международного конгресса этномузыковедов-тюркологов стал Д.Касеинов, бывший ректор нашей консерватории, амбассадор ICTMD. От имени руководства КНК им. Курмангазы, оргкомитета конференции приносим ему свою глубокую благодарность. Без его помощи, активного участия и заинтересованности такой праздник тюркской музыки вряд ли бы состоялся.

Программа конференции была насыщенной. Она включала пленарное, секционные заседания и мастер-классы. Их успешно провели наши гости – Т. Ратобыльская, PhD (Германия), о методике Вард,

позволяющей осваивать музыку восточных, в том числе тюркских народов в общеобразовательных школах Германии; А. Ташматова, профессор ГКУ, доктор иск., (иллюстратор У. Юнусов) (Узбекистан) – проблемы модернизации народных инструментов; Г. Муминова (Узбекистан) – техника игры на узбекском дутаре, а также З. Ахундова-Дадашзаде, доктор философии по искусствоведению, профессор БМА им. У. Гаджибейли, засл. деятель искусств Азербайджана – личность и творчество У. Гаджибейли.

Конференция завершилась концертом «Традиционная и современная музыка тюркского мира», который прошел с большим успехом. В нем приняли участие представители из разных тюркских стран: Турции, Азербайджана, Узбекистана, Каракалпакии, Кыргызстана, а также уйгурские и казахские музыканты.

Конференцию 2025 г., также как и международный симпозиум 1994 г., можно считать знаковым событием. В ее рамках прошла презентация книги «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран». В ней впервые представлены музыкальные инструменты шести государств Центральной Азии (Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Туркменистана, Турции и Узбекистана), изданных на 4х языках (турецком, азербайджанском, русском и английском).

Кроме того, при поддержке Фонда тюркской культуры и наследия (президент А. Раимкулова) состоялось открытие Центра тюркской музыкальной культуры, которому присвоено имя Б. Каракулова.

Еще такая важная деталь. В 1994 г. японский режиссер Кадзио Окада снял документальный фильм о Казахстане. В нем, наряду с участием известных лидеров страны (А. Кекильбаев), запечатлены фрагменты с Первого международного симпозиума, включая концерты, проводимые в его рамках, выступления известных тюркских музыкантов (К. Байбосынов, Б. Тлеуханов, Казахстан, И. Алексеев, С. Шишигин, Якутия, Е. Улугбашев, Хакассия, И. Ильбаков, Башкирия и др.). Среди них были и те, кто уже ушел из жизни (С. Балмагамбетов, К. Ахмедьяров, Казахстан, Ж. Базаров, Каракалпакстан и др.). Режиссер любезно согласился сделать 24-минутный фильм, касающийся только симпозиума и концертов тюркской музыки. На пленарном заседании был показан небольшой 7-8 минутный его фрагмент.

Учитывая, международный резонанс, вызванный проведением данной конференции, мы сочли уместным поместить все приветственные слова, адресованные участникам нашей конференции в самом сборнике, по возможности на трех языках (каз., рус., англ.).

Следуя преемственности с предшествующим форумом, на конференции 2025 г., представлены почти те же тематические направления:

1. Общие и методологические вопросы музыкальной тюркологии;
2. Музыкальная диалектология и картографирование;
3. Музыкальные инструменты и инструментальная музыка тюркских народов Евразии;
4. Жанры традиционной музыки тюркских народов: сходства и различия;
5. Музыкальное воплощение тюркского эпоса;
6. Миграция и взаимодействие музыкальных культур;
7. Профессиональное музыкальное искусство тюркских народов в XX-XXI вв.
8. Музыка тюркских народов в современном музыкальном образовании
9. Музыкальная индустрия тюркского мира: от управления к искусству.

В программе конференции впервые включены новые направления, связанные с профессиональным композиторским творчеством, музыкальным образованием и арт-менеджментом.

Собранные материалы публикуются на тех языках, на которых они были присланы. Для удобства в их использовании аннотации соответственно приводятся на казахском, русском и английском. Доклады по-разному представлены на конференции. Вполне закономерно, что большая их часть оказалось на секции по музыкальным инструментам и инструментальной музыке тюркских народов. Изучение последних в последние годы особенно активизировалось. Речь идет как о казахских, так и других музыкальных инструментах тюркских народов, например, центрально-азиатском танбуре (В. Хандамян), узбекском дутаре, включая его модернизированные виды (У. Юнусов). Предпринята попытка сравнительного изучения варганов (Лео Тадагава), танбуров, в том числе хорватского (Я. и А. Бегич), жетыгена, чадагана, ятги (тип многострунных цитр) у тюркских и монгольских народов (Ж. Темир). Следует отметить работы, посвященные исполнению музыки родственных тюрков на казахской домбре (К. Жумагали, Б. Игилик), а также открытию новых имен среди музыкантов (Е. Жаманбалинов).

В секции «Профессиональное музыкальное искусство тюркских народов в XX-XXI вв.» также было много докладов. Творчество профессиональных композиторов тюркских республик всегда привлекало внимание исследователей. Здесь представлен широкий круг произведений как

казахстанских (А. Байсакалова, Е. Емберген, Ш. Даржан, Ж. Кдырниязова), так и татарских, башкирских (Ф. Бахтияри), якутских (Т. Павлова-Борисова, А. Варламова, А. Федорова), узбекских (А. Ташматова, Ш. Ганиханова, Э. Мирзакамалова, Н.Стеценко) композиторов.

Меньше сообщений прозвучало в секции «Общие и методологические вопросы музыкальной тюркологии». Вместе с тем, размах научных интересов оказался самым разнообразным: от истоков тюркской музыки (С. Аязбекова, С. Елеманова) до исламских традиций в музыкальной культуре Центральной Азии (Р. Абдуллаев), от проблем изучения турецкой музыки (В. Юнусова), детерминант сравнительного анализа (Р. Мамедова-Сарабская) до неизученных аудиозаписей и документов в европейских архивах (Ф. Нурлыбаева).

В сборнике представлены статьи, напрямую не связанные с заявленными исследовательскими направлениями, тем не менее представляющие интерес. Они апеллируют к междисциплинарным исследованиям, относящимся к танцевальным традициям у казахов (С. и Б. Тлеубаевы) и других тюркских народов (Г. Саитова, А. Хасанов), проблемам театра (А. Мукан), а также языка у казахов Монголии (М. Миловка).

Все остальные секции представлены минимальным количеством участников. Тем не менее, здесь также имеются интересные сообщения. В секции «Жанры традиционной музыки тюркских народов: сходства и различия», «Миграция и взаимодействие музыкальных культур» привлекают внимание сообщения о новых формах тувинского горлового пения (Е. Карелина), музыкантах Центральной Азии в культурном пространстве исламской цивилизации (А. Джумаев). Сделана попытка найти параллели в ритмических структурах болгарской и казахской традиционной музыки (Г. Кузбакова).

В секциях «Музыкальная диалектология и картографирование», «Музыкальное воплощение тюркского эпоса» отметим сообщения о картографировании напевного чтения Корана у мусульман (З. Имамутдинова), песнях оренбургских казахов по записям А. Затаевича (А. Бердибай), разных версиях эпоса «Кероглы» (Д. Клебе-Вонтроба), а также терме Кете Жусупа (Ж. Адилжанова), эпических жанрах хакасов (Н. Ламанская). И завершает сборник статья из секции «Музыкальная индустрия тюркского мира: от управления к искусству», посвященная нематериальному наследию тюркского мира (М. Курмангалиева).

Надеемся, что публикуемые статьи и материалы конференции окажутся полезными и будут способствовать дальнейшему развитию музыкальной тюркологии.

FROM THE EDITOR-COMPILER

This volume brings together the materials of the international scientific and practical conference *"Musical Turkology Today: Problems and Prospects"*, held on April 11, 2025, at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. The event was dedicated to the 30th anniversary of the First International Symposium *"Music of the Turkic Peoples"* (1994), which marked a significant starting point in the formation of musical Turkology as an independent field of study.

Leading ethnomusicologists and Turkologists from around the world took part in the conference. Its geographic reach was broad: participants came from Turkic republics (Azerbaijan, Uzbekistan, Kyrgyzstan), various regions of Russia (Tatarstan, Tuva, Yakutia, and Udmurtia), as well as from Turkey, Germany, Japan, the United Kingdom, Poland, Slovakia, the Netherlands, Malaysia, and the United States. Scholars from Kazakhstani institutions were also well represented, including participants from the Kurmangazy Conservatory, the K. Baiseitova Kazakh National University of Arts, the Auezov Institute of the Literature and Art Studies, the Kazakh National Academy of Choreography, and the Abdullin Brothers East Kazakhstan College of Arts (Ust-Kamenogorsk).

Around 90 scholars submitted applications to participate. Ultimately, about 50 delivered presentations, excluding Kazakhstani speakers. Among them were prominent scholars such as V. Yunusova (professor, doctor of arts), Z. Imamutdinova (senior research fellow, PhD in Arts, Moscow), E. Karelina (Associate Professor, Doctor of Arts, Tuva), Z. Akhundova-Dadashzade (Professor, PhD in Arts, Azerbaijan), A. Tashmatova (Professor, Doctor of Arts, Uzbekistan), R. Amanova (Professor, Doctor of Arts, Kyrgyzstan), T. Pavlova-Borisova (Associate Professor, PhD in Arts, Yakutia), Özge Gülbey (PhD, Turkey), T. Ratobylskaya (Associate Professor, PhD, Germany), and others. Notably, some guests also participated in the inaugural 1994 symposium, including Professors Dorit Klebe-Wontroba (Germany), Leo Tadagawa (Japan), and G. Saifullina (Tatarstan/Netherlands).

This conference and its focus attracted considerable interest within the international scholarly community. Letters of congratulations were sent to the organizing committee by Tang Sui Beng, President of the International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD, Malaysia); Razia Sultanova, Professor at the University of Cambridge, PhD, and Chair of the ICTMD Study Group on the Global History of Music (UK); as well as Aktoty Raimkulova, President of the Turkic Culture and Heritage Foundation (Baku, Azerbaijan), and Honored Figure of the Republic of Kazakhstan. At the opening of the forum, welcome addresses were delivered by Gaukhar Tasbergenova, PhD, Rector of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; Duisen Kaseinov, Professor, Honored Figure of Kazakhstan, and ICTMD Ambassador; Abdullah Akat, Professor, PhD, Chair of the ICTMD Study Group on Music and Dance in the Turkic World (Istanbul, Turkey); Özge Gülbey, composer, PhD, and Professor at Ege University (Izmir, Turkey); and Raushan Nurtaza, Professor, PhD in Arts, and Vice-Rector for Research and Creative Work at the K. Baiseitova Kazakh National University of the Arts.

Among the highlights of the conference were the speeches by the renowned Kazakh poet Olzhas Suleimenov and the distinguished scholar, Professor, Doctor of Art History Izaly Zemtsovsky (USA).

The primary sponsor and initiator of this international congress of ethnomusicologists and Turkologists was Professor Duisen Kaseinov, former rector of our conservatory and ICTMD ambassador. On behalf of the Kurmangazy Conservatory and the conference organizing committee, we express our sincere gratitude to him. Without his support, active involvement, and deep interest, this celebration of Turkic music could not have taken place.

The conference program was rich and diverse, including a plenary session, multiple sectional panels, and several masterclasses. They were led by our distinguished guests: Tatyana Ratobylskaya, PhD (Germany), who introduced the Ward method – a pedagogical approach used in German schools to teach music of Eastern and Turkic cultures; Azatgul Tashmatova, Professor at the State Conservatory of Uzbekistan, Doctor of Art History (with illustrations by Ulugbek Yunusov, Uzbekistan), who addressed the modernization of traditional musical instruments; Guzal Muminova (Uzbekistan), who demonstrated techniques for playing the Uzbek dutar; and Zumrud Akhundova-Dadashzade, Doctor of Philosophy in Arts, professor at the Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy and Honored Artist of Azerbaijan, who spoke on the life and legacy of U. Hajibeyli.

The conference concluded with a festive concert titled *"Traditional and Modern Music of the Turkic World"*, which was enthusiastically received by the audience. Performers included musicians from Turkey, Azerbaijan, Uzbekistan, Karakalpakstan, and Kyrgyzstan, as well as Uyghur and Kazakh artists.

The 2025 conference, like the 1994 symposium, may rightly be considered a landmark event. As part of the conference, the book *National Musical Instruments of Turkic-Speaking Countries* was presented. For the first time, it offers a comparative overview of musical instruments from six Central Asian countries – Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Turkey, and Uzbekistan –published in four languages: Turkish, Azerbaijani, Russian, and English.

In addition, with the support of the Turkic Culture and Heritage Foundation (President A. Raimkulova), the opening ceremony of the Center for Turkic Musical Culture was held. The center was named in honor of Bulat Karakulov.

Another important detail is worth noting. In 1994, Japanese filmmaker Kazuo Okada produced a documentary about Kazakhstan. Alongside scenes featuring prominent national leaders such as A. Kekilbayev, the film includes footage from the First International Symposium: concerts held within its framework, performances by well-known Turkic musicians – K. Baibosynov and B. Tleukhanov (Kazakhstan), I. Alekseev and S. Shishigin (Yakutia), E. Ulugbashev (Khakassia), I. Ilbakov (Bashkortostan), and others. Some of these musicians have since passed away, including S. Balmagambetov and K. Akhmedyarov (Kazakhstan), and Zh. Bazarov (Karakalpakstan). The director graciously agreed to edit a 24-minute version of the film, focusing exclusively on the symposium and the Turkic music concerts. A short 7–8-minute excerpt was shown at the plenary session.

Given the international resonance of this event, we found it appropriate to include all the welcome addresses sent to the conference participants in the published proceedings, where possible, in three languages — Kazakh, Russian, and English.

Continuing the legacy of the 1994 symposium, the 2025 conference included nearly the same thematic areas:

- General and methodological issues of musical Turkology;
- Musical dialectology and mapping;
- Musical instruments and instrumental music of the Turkic peoples of Eurasia;
- Traditional music genres of the Turkic peoples: similarities and differences;
- Musical embodiment of the Turkic epic;
- Migration and interaction of musical cultures;

- Professional musical art of the Turkic peoples in the 20th–21st centuries;
- Music of the Turkic peoples in modern music education;
- The music industry of the Turkic world: from management to art.

For the first time, the conference also introduced new areas of focus related to professional composers' creativity, music education, and arts management.

The collected papers are published in the languages in which they were submitted. For the convenience of readers, abstracts are provided in Kazakh, Russian, and English. Presentations at the conference varied in format, though most were included in the section on musical instruments and instrumental music of the Turkic peoples – a field that has seen significant growth in recent years. This includes research on both Kazakh instruments and others, such as the Central Asian tanbur (V. Khandamyan), and the Uzbek dutar, including its modernized versions (U. Yunusov). Comparative studies were also undertaken, for example, of jaw harps (Leo Tadagawa), tanburs (including a Croatian variant by J. and A. Begic), and multi-stringed zithers like the zhetygen, chadagan, and yatga found among Turkic and Mongol peoples (Zh. Temir). Other notable contributions explored performing the music of other Turkic peoples on the dombra (K. Zhumagali, B. Igilik) and the discovery of new names among musicians (E. Zhamanbalinov).

The section *Professional Musical Art of the Turkic Peoples in the 20th–21st Centuries* also featured a large number of reports. The creative output of professional composers from the Turkic republics continues to attract scholarly interest. A wide range of compositions was represented—from Kazakh composers (A. Baisakalova, E. Embergen, Sh. Darzhan, Zh. Kdyrniyazova) to Tatar and Bashkir (F. Bakhtiyari), Yakut (T. Pavlova-Borisova, A. Varlamova, A. Fedorova), and Uzbek composers (A. Tashmatova, Sh. Ganihanova, E. Mirzakamalova, N. Stetsenko).

Fewer papers were presented in the *General and Methodological Issues of Musical Turkology* section, but the range of topics was remarkably diverse: from the origins of Turkic music (S. Ayazbekova, S. Yelemanova) to Islamic traditions in Central Asian musical culture (R. Abdullaev); from the study of Turkish music (V. Yunusova), and determinants of comparative analysis (R. Mamedova-Sarabskaya), to overlooked audio recordings and archival documents in European collections (F. Nurlybaeva).

The collection also includes interdisciplinary articles not directly aligned with the main themes but of significant interest – for example, studies of Kazakh dance traditions (S. and B. Tleubaev), the dance practices of other Turkic peoples (G. Saitova, A. Khasanov), theater arts (A. Mukan), and the language of Mongolian Kazakhs (M. Milowka).

Other sections were represented by a smaller number of participants, but still offered valuable insights. In the sections *Traditional Music Genres of the Turkic Peoples: Similarities and Differences* and *Migration and Interaction of Musical Cultures*, presentations addressed new forms of Tuvan throat singing (E. Karelina), the presence of Central Asian musicians in the cultural space of Islamic civilization (A. Djumaev), and rhythmic parallels between Bulgarian and Kazakh traditional music (G. Kuzbakova).

In the sections *Musical Dialectology and Mapping* and *Musical Embodiment of the Turkic Epic*, noteworthy contributions included research on mapping the melodic recitation of the Qur'an by Muslim communities (Z. Imamutdinova), songs of the Orenburg Kazakhs based on recordings by A. Zataevich (A. Berdibay), different versions of the *Keroghly* epic (D. Klebe-Wontroba), the *terme* of Kete Zhusup (Zh. Adilzhanova), and epic genres of the Khakas (N. Lamanskaya). The collection concludes with an article from the section *Music Industry of the Turkic World: From Management to Art*, devoted to the intangible cultural heritage of the Turkic world (M. Kurmangalieva).

We hope that the articles and materials presented in this volume will be of value to researchers and will contribute to the continued development of musical Turkology.

Құттықтау сөздері

Приветственные слова

Greeting Speeches

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ректорының

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Қайырлы күн, құрметті конференция қатысушылары мен қонақтары!

«Түркі халықтарының музыкасы» атты Бірінші Халықаралық симпозиумның өткеніне 30 жыл толуына орай ұйымдастырылып отырған «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференцияға қош келдіңіздер!!!

Мың тоғыз жүз тоқсан төртінші жылы (1994) Алматыда қаласында өткен симпозиум музыкалық түркологияның дербес ғылыми бағыт ретінде қалыптасуының алғашқы кезеңі ретінде тарихқа енді. Содан бері ғылымымыз айтарлықтай даму кезеңдерінен өтті. Көптеген елдерден келген ғалымдарды, композиторларды, орындаушылар мен педагогтарды өз туының астына біріктірді. Сол арқылы түркі халықтарының бай музыкалық мұрасын зерттеп сақтауда әрі дамыту үстінде.

Бүгін, Біз, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының қабырғасында тағы да кең ауқымды пікірталас алаңын ашу үшін жиналып отырмыз. Осы орайда Қазақстан, Түркия, Әзербайжан, Өзбекстан, Қырғызстан, Ресей, Татарстан, Польша, Словакия, Хорватия, Жапония, Малайзия, Германия, АҚШ және басқа да мемлекеттерден келген белгілі зерттеуші ғалымдар музыкалық түркологияның өзекті мәселелері мен перспективаларын талқылау үшін бас қосады.

Конференция бағдарламасы жалпы мәселелер мен әдіснамалық мәселелерді зерттейді. Әрі музыкалық білім мен индустрияның қазіргі қиындықтарын, музыкалық диалектілер мен аспаптарды, кәсіби өнер мен эпикалық мұраны сақтауға бағытталған маңызды тақырыптарды қамтиды.

Құрметті әріптестер! Бүгінгі конференцияның ғылымның дамуына, халықаралық ынтымақтастықтың нығаюына және жаңа жетістіктерге жетуге шабыт беретініне сеніміміз мол!

Барлықтарыңызға табысты әрі нәтижелі жұмыс, қызықты кездесулер, мазмұнды пікірталастар мен жарқын әсерлер тілеймін!

Г.Қ.Тасбергенова

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ректоры,
PhD (философия докторы)

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Добрый день, уважаемые участники и гости конференции!

Приветствую вас на Международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», приуроченной к знаменательной дате – 30-летию со дня проведения Первого Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».

Симпозиум, который состоялся в Алматы в 1994 году, по праву вошел в историю как событие, положившее начало формированию музыкальной тюркологии как самостоятельного научного направления. С тех пор наша наука прошла значительный путь, объединив под своим знаменем ученых, композиторов, исполнителей и педагогов из многих стран, посвятивших себя изучению, сохранению и развитию богатейшего музыкального наследия тюркских народов.

Сегодня мы с вами собрались в стенах Казахской национальной консерватории имени Курмангазы – ведущего центра музыкального искусства Казахстана и признанной научно-образовательной школы – чтобы вновь открыть широкую дискуссионную площадку. Здесь, в Алматы, сегодня встречаются ведущие исследователи из Казахстана, тюркоязычных стран, а также Германии, Японии, России, Польши, Словакии и других государств, чтобы обсудить актуальные проблемы и перспективы музыкальной тюркологии. Особо отмечу, что программа конференции охватывает важнейшие темы: от общих и методологических вопросов до современных вызовов музыкального образования и индустрии, от изучения музыкальных диалектов и инструментов до вопросов профессионального искусства и сохранения эпического наследия.

Уважаемые коллеги! Мы убеждены, что эта конференция станет новым значимым этапом в развитии нашей науки, послужит укреплению международного сотрудничества и вдохновит на дальнейшие открытия.

Желаю всем участникам конференции успешной и плодотворной работы, интересных встреч, содержательных дискуссий и ярких впечатлений!

Г. К. Тасбергенова

Ректор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,
доктор PhD

WELCOMING ADDRESS

Good day, esteemed participants and honored guests of the conference,

It is a great pleasure and privilege to welcome you to the International Scientific and Practical Conference"Musical Turcology Today: Problems and Prospects", held on the momentous occasion of the 30th anniversary of the First International Symposium “Music of the Turkic Peoples.”

The 1994 symposium, held in Almaty, occupies a distinguished place in our collective academic memory as the landmark event that laid the groundwork for the emergence of Musical Turcology as an independent scholarly discipline. Since that formative gathering, the field has undergone significant development, uniting researchers, composers, performers, and educators from across the globe each committed to the study, preservation, and advancement of the rich and diverse musical heritage of the Turkic peoples.

Today, we are privileged to convene within the walls of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory – Kazakhstan’s leading institution for musical arts and an internationally recognized center of academic excellence. We are honored to welcome distinguished scholars not only from across Kazakhstan and Turkic-speaking countries, but also from Germany, Japan, Russia, Poland, Slovakia, and other nations. Your presence here in Almaty is a testament to the enduring significance of international scholarly collaboration and dialogue. The conference program reflects the breadth and depth of our field, encompassing a wide range of pressing topics: from fundamental and methodological questions to contemporary challenges in music education and the cultural industry; from the study of musical dialects and traditional instruments to issues of professional performance and the preservation of the epic tradition.

Dear colleagues, we are confident that this conference will serve as another vital milestone in the evolution of Turkic musicology. It will foster deeper international cooperation and stimulate new academic insights and discoveries.

I wish all participants a productive and inspiring conference – rich in ideas, meaningful dialogue, and memorable experiences.

G. K. Tasbergenova

Rector of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory,
PhD

КІРІСПЕ СӨЗ

Құрметті қонақтар, конференцияға қатысушылар және әріптестер!

Сіздерді заманауи музыкалық түркітанудың мәселелері мен келешегіне арналған халықаралық ғылыми-практикалық конференция жұмысының басталуымен құттықтауға рұқсат етіңіздер. Бұл конференцияда жалпы, әдіснамалық мәселелерден бастап эпос, музыкалық аспаптар және аспаптық музыка бойынша зерттемелеріне дейінгі, картография мен диалектологиядан − қазіргі заманғы музыкалық білім берудің өзекті мәселелеріне дейінгі әртүрлі тақырыптар ұсынылған. Сонымен қатар, биыл алғаш рет арт-менеджментке қатысты бағыт та енгізілді.

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында осындай форумдар өткізу игі дәстүрге айналды. Бұл ретте 2009, 2014, 2016, және 2018 жылдары өткізілген конференциялар, семинарлар мен симпозиумдарды еске алуға болады. Олар жалпы Орталық Азия өңірінің, сондай-ақ, түркі-моңғол және түркі халықтарының дәстүрлі музыкасына арналды.

Мұның бәрі 1994 жылы, Кеңес Одағы тарағаннан кейін өткізілген ауқымды ғылыми конгрестердің бірі − «Түркі халықтарының музыкасы» (Алматы, 1994) 1 Халықаралық симпозиумынан басталды. Ол Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының ұсынысымен, сондай-ақ, отандық және шетелдік этномузыкатанушы ғалымдардың қолдауымен жүзеге асты. Бұл симпозиумның тарихи маңыздылығы күмәнсіз, өйткені ол: 1) этномузыкологияның жаңа саласы − музыкалық түркітанудың қалыптасуы мен дамуына; 2) әлемнің түрлі елдерінен келген түркітанушы ғалымдармен ғылыми, мәдени және достық байланыстарды жолға қойып өркендеуіне серпін берді.

Түркі халықтарының тарихына, этнографиясына, өнеріне, оның ішінде− музыкасына деген қызығушылықтың артуы көптеген жылдар бойы түрлі жобаларды іске асыруға жан-жақты жәрдем көрсеткен ТҮРКСОЙ Халықаралық Түркі мәдениеті ұйымының (1993) пайда болуына үлкен септігін тигізді. Бұл ретте әңгіме Орталық Азия түркі мемлекеттерінің бірі, Қазақстан Республикасының бас қаласы − Астанада алғаш рет өткен Музыка және би дәстүрлері жөніндегі Халықаралық Кеңестің (ICTMD) дүниежүзілік конференциясы (2015), сондай - ақ, Алматыдағы «Түркі әлеміндегі Музыка және би» (SG "Music and Dance of the Turkic world") ICTMD зерттеу тобының симпозиумы туралы (2016) туралы болып отыр. Осы аталған екі ірі форум да «Түрксой» қолдауымен өтті.

І симпозиумға қатысуға 100 – ден астам адам өтінім беріп, оның 70-ке жуығы келіп қатысты. Олардың ішінде ТМД − дан (Ресей, Өзбекстан, Түрікменстан, Қырғыз Республикасы, Тәжікстан), сондай-ақ, алыс шетелден − Мажарстан, Германия, Канада, Түркия, АҚШ, Франция, Жапониядан келген этномузыкатанушылар болды. Бұл форумда Геничи Цуге (Токио), Ласло Викар (Будапешт), сондай-ақ, Файзолла Кароматли (Ташкент), Болат Қаракұлов (Алматы) және т. б. танымал ғалымдар сөз сөйледі.

Симпозиум аясында Орталық Азия республикаларынан, оның ішінде Түркия, Әзірбайжан, Түркіменстан, Қарақалпақстан және Ресейдің басқа аймақтарынан (Сібір, Еділ, Орал), келген ең мықты халық музыканттары қатысқан дәстүрлі музыка концерттері өтті.

Форумға қатысушылар түркі елдерінің үкімет басшыларына арналған коммюникені қабылдады. Оның негізгі мазмұны түркілер музыкасын зерттеуді белсендіріп, оның ең айшықты нұсқаларын насихаттаумен байланысты. Симпозиум ашылуы қарсаңында алғаш рет оның 3 тілдегі (қаз., орыс., ағылш.) бағдарламасы мен тезистері шығарылып, материалдары 2009 жылы ғана жарық көрді.

Сол уақыттан бері 30 жыл өтті. І-ші симпозиумда болған ғалымдардың бірқатары: шетелдік қонақтар − Л. Викар (Мажарстан), К. В. Дитрих (Германия), В. Лааде (Швейцария), Ж. К. Шабрие (Франция), сондай - ақ, ТМД елдерінің өкілдері −профессорлар Ф. Кароматли, А. Назаров (Өзбекстан), Б. Қаракұлов, К. Кирина, Б. Ерзакович, Қ. Жүзбасов (Қазақстан), С.Абдуллаева (Әзірбайжан) және Э. Бухайрова (Татарстан) дүниеден өтті. Ол әріптестеріміздің жарқын бейнесін есімізде сақтап, рухтарына бас иеміз. Сонымен қатар, 1994-ші жылы симпозиумға қатысқан Д. Клебе-Вонтроба (Германия), Л. Тадагава (Жапония), Н. Гедикли (Түркия), Г. Сайфуллина (Қазан), Т. Павлова-Борисова (Якутия) және т.б. ғалымдар қазіргі конгреске де баяндамаларын ұсынып отыр.

Бүгін басталғалы отырған конференция ғылыми дәстүрлердің сабақтастығын жалғастыруда. Осы жылдар ішінде зерттеушілердің, музыкатанушы-түркологтардың тағы бір буыны қалыптасты, Қазақстанда, Өзбекстанда, Әзірбайжанда, Қырғыз Республикасында, Ресейде және т.б. елдерде музыкалық түркология бойынша жаңа еңбектер пайда болды (С. Өтеғалиева, С. Елеманова, Р. Абдуллаев, Ш. Гүллыев, Л. Хусейнова, Р. Аманова, Я. Шипоштың монографиялары мен кітаптарын

қараңыз). XXI ғасырда түркі әлемінің мәдени кеңістігін сақтау және кеңейту мәселелері әлі де өзекті және келешегі зор болып қала береді. Бүгінгі конференция бұған барынша ықпал етеді деп сенемін. Оның қатысушыларына жемісті жұмыс, түркі халықтарының рухани мұрасын зерттеу мен насихаттауда жаңа жетістіктер тілегім келеді.

Д. Қ. Қасейінов

профессор, ҚР еңбек сіңірген қайраткері,
ICTMD елшісі

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

Уважаемые гости, участники конференции, коллеги!

Разрешите поздравить Вас с началом работы международной научно-практической конференции, посвященной проблемам и перспективам современной музыкальной тюркологии. Здесь представлена разнообразная тематика: от общих, методологических вопросов до исследовательских разработок по эпосу, музыкальным инструментам и инструментальной музыке; от картографирования и диалектологии до актуальных задач современного музыкального образования. Впервые включено направление, связанное с арт-менеджментом.

Проведение таких форумов в стенах Казахской национальной консерватории им. Курмангазы стало хорошей традицией. Достаточно вспомнить, конференции, семинары, симпозиумы, проведенные в 2009, 2014, 2016, а также 2018 гг. Они были посвящены традиционной музыке центральноазиатского региона в целом, а также тюрко-монгольских и собственно тюркских народов, в частности.

А началось все в далеком 1994 г., с Первого Международного симпозиума «Музыка тюркских народов» (Алматы, 1994), одного из масштабных научных конгрессов, проведенных после распада Союза. Он был организован по инициативе Алматинской государственной (ныне Казахской национальной) консерватории им. Курмангазы и при поддержке как отечественных, так и зарубежных ученых-этномузыковедов. Очевидно его историческое значение, поскольку он послужил мощным стимулом в: 1) становлении и развитии музыкальной тюркологии – новой области этномузыкознания; 2) налаживании и развитии научных, культурных и дружеских контактов с учеными-тюркологами из разных стран мира. Усилившийся интерес к истории, этнографии, искусству, в том числе и музыке тюркских народов во многом способствовал появлению международной организации тюркской культуры ТЮРКСОЙ (1993), которая на протяжении многих лет оказывала всестороннее содействие в реализации разнообразных проектов. Речь идет о Всемирной конференции Международного совета по традициям музыки и танца (ICTMD), впервые состоявшейся в Астане – столице одного из тюркских государств Центральной Азии (2015), а также симпозиум ICTMD стади груп «Музыка и танец в тюркском мире» (SG “Music and Dance of the Turkic world”) в Алматы (2016). Оба крупных форума прошли при поддержке «Тюрксой».

Заявки на участие в I симпозиуме дали свыше 100 человек, непосредственно присутствовало на нем – около 70. Среди них этномузыковеды из СНГ (Россия, Узбекистан, Туркменистан, Киргизская республика, Таджикистан), а также из дальнего зарубежья – Венгрии, Германии, Канады, Турции, США, Франции, Японии. На форуме выступили известные ученые, такие как Геничи Цуге (Токио), Ласло Викар (Будапешт), а также Ф. Карорматли (Ташкент), Б. Каракулов (Алматы) и др.

В рамках симпозиума прошли концерты традиционной музыки, в которых приняли участие лучшие исполнители из республик Центральной Азии, включая Турцию, Азербайджан, Туркменистан, Каракалпакию, а также регионы России (Сибирь, Поволжье, Приуралье).

Участники форума приняли коммюнике, адресованное главам правительств тюркских стран, основное его содержание связано с активизацией исследований музыки тюрков, пропагандой ее лучших образцов. Впервые к началу симпозиума изданы программа и тезисы на трех яз (каз., рус., англ), а позже выпущены материалы отдельной книгой.

С того времени прошло 30 лет. Некоторые из его участников ушли из жизни: зарубежные гости – Л. Викар (Венгрия), К. В. Дитрих (Германия), В. Лааде (Швейцария), Ж. К. Шабрие (Франция), а также ученые из стран СНГ – профессора Ф. Карорматли, А. Назаров (Узбекистан), Б. Каракулов, К. Кирина, Б. Ерзакович, К. Жузбасов (Казахстан), С. Абдуллаева (Азербайджан), Э. Бухайрова

(Татарстан). Мы склоняем голову в память о наших замечательных коллегах. Живы и ныне здравствуют те, кто был на прошлом и участвуют в сегодняшнем конгрессе. Среди них, Д. Клебе-Вонтроба (Германия), Л. Тадагава (Япония), Н. Гедикли (Турция), Г. Сайфуллина (Казань), Т. Павлова-Борисова (Якутия) и др. Всем им хочется выразить особую благодарность за поддержку и сотрудничество.

Предстоящая конференция продолжает линию преемственности научных традиций. За эти годы сформировалось другое поколение исследователей, музыковедов-тюркологов, появились новые труды по музыкальной тюркологии в Казахстане, Узбекистане, Азербайджане, Кыргызской Республике, России и др. странах (см. монографии и книги С. Утегалиевой, С. Елемановой, Р. Абдуллаева, Ш. Гуллыева, Л. Хусейновой, Р. Амановой, Я. Шипоша).

В XXI в. вопросы сохранения и расширения культурного пространства тюркского мира, по-прежнему остаются весьма актуальными и перспективными. Надеюсь, что сегодняшняя конференция максимально будет этому способствовать. Ее участникам хочется пожелать плодотворной работы, новых достижений в изучении и пропаганде духовного наследия тюркских народов.

Д. К. Касеинов

профессор, засл. деятель РК,
Амбассадор ICTMD

OPENING SPEECH

Dear guests, conference participants, colleagues!

Allow me to congratulate you on the beginning of the international conference dedicated to the problems and prospects of modern musical Turkology. A variety of topics are presented here: from general, methodological issues to researches on the epic, musical instruments and instrumental music; from mapping and dialectology to current problems of modern music education. For the first time, a direction related to art management is included.

Holding such forums hosted by the Kurmangazy Kazakh National Conservatory has become a good tradition. I recall the conferences, seminars, symposia held in 2009, 2014, 2016 and also 2018. They were dedicated to the traditional music of the Central Asian region in general, as well as the Turkic-Mongolian and Turkic peoples in particular.

It all began back in 1994, with the 1st International Symposium "Music of the Turkic Peoples" (Almaty, 1994), one of the large-scale scientific congresses held after the collapse of the Soviet Union. It was organized on the initiative of the Almaty State (now the Kazakh National) Conservatory named after Kurmangazy and with the support of both domestic and foreign ethnomusicologists. Its historical significance is obvious, since it served as a powerful stimulus in: 1) the formation and development of musical Turkology - a new field of ethnomusicology; 2) the establishment and development of academic, cultural and friendly contacts with Turkologists from different countries of the world. The growing interest in the history, ethnography, art, including the music of the Turkic peoples largely contributed to the emergence of the International organization of Turkic culture TURKSOY (1993), which for many years has provided comprehensive assistance in the implementation of various projects. This includes the World Conference of the International Council on Traditions of Music and Dance (ICTMD), which was first held in Astana, the capital of one of the Turkic states of Central Asia (2015), as well as the ICTMD symposium of the study group “Music and Dance of the Turkic World” (SG “Music and Dance of the Turkic World”) in Almaty (2016). Both major forums were held with the support of TURKSOY.

Over 100 people applied to participate in the 1st symposium, and about 70 people attended it. Among them were ethnomusicologists from the CIS (Russia, Uzbekistan, Turkmenistan, the Kyrgyz Republic, Tajikistan), as well as from overseas countries - Hungary, Germany, Canada, Turkey, the USA, France, Japan. Famous scholars such as Genichi Tsuge (Tokyo), Laszlo Vikar (Budapest), as well as F. Karamatli (Tashkent), B. Karakulov (Almaty), and others spoke at the forum.

The symposium included traditional music concerts, in which the best performers from the Central Asian republics, including Turkey, Azerbaijan, Turkmenistan, Karakalpakstan, as well as regions of Russia (Siberia, the Volga region, the Urals) took part. The forum participants adopted a communiqué addressed to the heads of government of the Turkic countries. Its main content is related to the intensification of research on the music of the Turks, the promotion of its best samples. For the first time, the program and abstracts were published in 3 languages (Kazakh, Russian, English) by the beginning of the symposium, and later the materials were published as a unique volume.

30 years have passed since then. Some of its participants have passed away: foreign guests – L. Vicar (Hungary), K.V. Dietrich (Germany), V. Laade (Switzerland), J.K. Chabrier (France), as well as scholars from the CIS countries – professors F. Karamatli, A. Nazarov (Uzbekistan), B. Karakulov, K. Kirina, B. Erzakovich, K. Zhuzbasov (Kazakhstan), S. Abdullaeva (Azerbaijan), E. Bukhayrova (Tatarstan). We bow our heads in memory of our remarkable colleagues. Those who were at the last congress and are participating in today's congress are active and well. Among them, D. Klebe-Wontroba (Germany), L. Tadagawa (Japan), N. Gedikli (Turkey), G. Saifullina (Kazan), T. Pavlova-Borisova (Yakutia) and others. We would like to express special gratitude to all of them for their support and cooperation.

The upcoming conference prolongues the line of continuity of academic traditions. Over these years, another generation of researchers, musicologists-Turkologists has been formed, new works on musical Turkology have appeared in Kazakhstan, Uzbekistan, Azerbaijan, the Kyrgyz Republic, Russia and other countries (such as significant monographs and books by S. Utegalieva, S. Yelemanova, R. Abdullaev, Sh. Gullyev, L. Khuseynova, R. Amanova, Ya. Shiposh).

In the 21st century, issues of preserving and expanding the cultural space of the Turkic world remain very relevant and promising. I hope that today's conference will contribute to this as much as possible. I would like to wish its participants fruitful work, new achievements in the study and promotion of the spiritual heritage of the Turkic peoples.

D. K. Kaseinov

Professor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan,
ICTMD Ambassador

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Қайырлы күн, құрметті конференция қатысушылары мен қонақтары!

Сіздерді Алматыда «Түркі халықтарының музыкасы» Бірінші Халықаралық симпозиумның 30 жылдығына арналған «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары» атты халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференцияда қарсы алуға рұқсат етіңіз.

Отыз жыл бұрын консерваторияда түркі халықтарының музыкалық мәдениетін жүйелі және кәсіби зерттеуді бастау үшін көрнекті ғалымдар мен музыканттар жиналды.

Содан бері музыкалық түркология дербес және танылған ғылыми бағытқа айналды, көптеген зерттеулерге, жаңалықтарға, құнды еңбектер шығаруға және жаңа зерттеу мектебін қалыптастыруға серпін берді.

Бүгінде дәстүрлер сабақтастығының, Қазақстан Республикасы Мәдениет және ақпарат министрлігінің, Ақтоты Рахматуллаевна Райымқұлова басқаратын түркі мәдениеті мен мұрасы Қорының қолдауының, өнертану докторы, музыкатану және композиция кафедрасының профессоры Сәуле Исхаққызы Өтеғалиева еңбегінің арқасында және әр түрлі елдердің – Қазақстан, Түркітілдес мемлекеттердің (Түркия, Әзірбайжан, Өзбекстан, Қырғызстан), сондай-ақ Жапония, АҚШ, Германия, Польша және Словакия, Ресей әріптестерінің біріккен күш-жігерімен біз мұнда ғылыми жетістіктерді талқылап қана қоймай, музыкалық түркологияны дамытудың өзекті міндеттері мен перспективаларын айқындау үшін тағы да жиналдық.

Құрманғазы атындағы ҚҰК бұрынғы ректоры мен Қазақстан Республикасының Мәдениет министріне, ал қазір ICTMD дәстүрлі музыка және би жөніндегі Халықаралық Кеңестің Елшісі, профессор Дүйсен Құрабайұлы Қасейіновке ерекше алғыс айтуға рұқсат етіңіз, оның бастамасы мен қолдауы 30 жыл бұрын музыкалық түркология саласындағы терең ғылыми талдаудың негізін қалаған Бірінші Симпозиумның өткізілуіне септігін тигізді.

Оның көрегендігі, республиканың мәдени мұрасы алдындағы жауапкершілігі және түркі халықтарының музыкасына деген шынайы сүйіспеншілігінің арқасында алғаш рет ғалымдар, зерттеушілер мен музыканттарды біріктіретін платформа құрылды. Бүгінгі конференция – бұл дәстүрдің жалғасы ғана емес, Дюсен Курабайұлы негізін қалаған идеялар жаңа ұрпақ үшін өзекті әрі шабытты болып қалатынының айғағы.

Бұл жолы Дүйсен Құрабайұлы Қасейінов әкімдік пен Қазақстан-Азия сауда және мәдениетті дамыту қауымдастығынан демеушілік көмек тарту арқылы, конференция ұйымдастырумен байланысты шығындарды өтеп, оған қатысушыларды орналастыруды қоса алғанда, қуатты қаржылық қолдау көрсетті.

Конференция аясында бізді пленарлық отырыстар мен секциялық баяндамалардан басқа, тағы да маңызды оқиғалар күтіп тұрғаны қуантады: **«Түркітілдес елдердің ұлттық музыкалық аспаптары» халықаралық басылымының тұсаукесері**, консерваторияда **Түркі музыкалық мәдениеті мен мұрасы орталығының** ашылуы, белгілі мамандардың шеберлік сыныптары, әр түрлі елдердің талантты орындаушылары мен ұжымдарының қатысуымен **«Түркі әлемінің дәстүрлі және заманауи музыкасы»** атты концерт.

Бүгінде Алматы тағы да ежелгі дәстүрлер жанданатын, заманауи интерпретациялар дыбысталатын және жаңа идеялар туатын орынға айналуда. Білім, тәжірибе және шығармашылық жаңалықтармен алмасу музыкалық түркологияның одан әрі дамытуға қуатты серпін береді деп ойлаймын.

Конференцияға қатысушыларға табысты жұмыс, қызықты пікірталастар мен шабыт тілеймін! Назарларыңызға рахмет!

А.С. Нүсіпова

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
Ғылыми-инновациялық қызмет, шығармашылық даму және
халықаралық ынтымақтастық жұмыстар
жөніндегі проректордың м.а.,
профессор, өнертану кандидаты

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Добрый день, уважаемые участники конференции, дорогие гости, коллеги и друзья!

Позвольте поприветствовать вас на Международной научно-практической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», посвященной 30-летию со дня проведения в Алматы Первого Международного симпозиума «Музыка тюркских народов».

Тридцать лет назад, в консерватории собрались выдающиеся ученые и музыканты, чтобы положить начало системному и профессиональному изучению музыкальной культуры тюркских народов.

С тех пор музыкальная тюркология стала самостоятельным и признанным научным направлением, дала импульс многим исследованиям, открытиям, изданию ценных трудов и формированию новой исследовательской школы.

Сегодня, благодаря преемственности традиций, поддержке Министерства культуры и информации Республики Казахстан, Фонда тюркской культуры и наследия, возглавляемого Актоты Рахматуллаевной Раимкуловой, стараниям д. иск., профессора кафедры музыковедения и композиции Сауле Исхаковны Утегалиевой, и объединенным усилиям коллег из разных стран – Казахстана, тюркоязычных государств (Турции, Азербайджана, Узбекистана, Киргизии), а также Японии, США, Германии, Польши и Словакии, России – мы вновь собрались здесь, чтобы обсудить не только научные достижения, но и обозначить актуальные задачи и перспективы развития музыкальной тюркологии.

Позвольте выразить особую благодарность бывшему ректору КНК им. Курмангазы и Министру культуры Республики Казахстан, а ныне Послу Международного Совета по традиционной музыке и танцу ICTMD, профессору Дюсену Курабаевичу Касеинову, инициатива и поддержка которого 30 лет назад способствовали проведению Первого Симпозиума, заложившего основу для глубокого научного анализа в области музыкальной тюркологии.

Именно благодаря его дальновидности, ответственности перед культурным наследием республики и искренней любви к музыке тюркских народов, впервые была создана платформа, объединившая ученых, исследователей и музыкантов. Сегодняшняя конференция — это не просто продолжение той традиции, а свидетельство того, что заложенные Дюсеном Курабаевичем идеи остаются актуальными и вдохновляющими для новых поколений.

На этот раз Дюсен Курабаевич Касеинов оказал мощную финансовую поддержку, привлекая спонсорскую помощь от акимата и Казахстанско-Азиатской ассоциации развития торговли и культуры, которые покрыли расходы, связанные с организацией конференции, включая размещение участников.

Отрадно отметить, что в рамках конференции нас ждут не только пленарные заседания и секционные доклады, но и важные события: **презентация международного издания «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран»,** открытие **Центра тюркской музыкальной культуры и наследия** в консерватории, мастер-классы известных специалистов, а также концерт **«Традиционная и современная музыка тюркского мира»**, в котором примут участие талантливые исполнители и коллективы из разных стран.

Сегодня Алматы вновь становится местом, где оживают древние традиции, звучат современные интерпретации и рождаются новые идеи. Думаю, что обмен знаниями, опытом и творческими открытиями даст мощный импульс для дальнейшего развития музыкальной тюркологии.

От всей души желаю участникам конференции успешной работы, интересных дискуссий и вдохновения! Спасибо за внимание!

А.С. Нусупова

и. о. проректора по научно-инновационной деятельности,
творческому развитию и международному сотрудничеству
КНК им. Курмангазы,
профессор, кандидат искусствоведения

WELCOMING ADDRESS

Good day, esteemed conference participants, distinguished guests, colleagues, and friends,

It is a great honor and sincere pleasure to welcome you to the International Scientific and Practical Conference "Musical Turcology Today: Problems and Prospects," held in commemoration of the 30th anniversary of the First International Symposium "Music of the Turkic Peoples," which took place here in Almaty.

Thirty years ago, the Conservatory brought together eminent scholars and musicians who laid the groundwork for the systematic and professional study of the musical cultures of the Turkic peoples. Since that formative event, Turkic musicology has grown into a fully established and internationally recognized academic discipline. It has fostered a wealth of research initiatives, yielded important publications and discoveries, and nurtured a new generation of dedicated scholars.

Today's gathering has been made possible thanks to the continuity of this tradition and the steadfast support of the Ministry of Culture and Information of the Republic of Kazakhstan, the Turkic Culture and Heritage Foundation under the leadership of Ms. Aktoty Raimkulova, and the tireless efforts of Dr. Saule Utegalieva, Doctor of Art Studies and Professor in the Department of Musicology and Composition. We are also deeply grateful to our colleagues from Kazakhstan, Turkic-speaking countries – Turkey, Azerbaijan, Uzbekistan, Kyrgyzstan – as well as from Japan, the United States, Germany, Poland, Slovakia, and Russia, whose contributions have enriched this forum. Together, we gather to reflect on our achievements and to chart the challenges and future directions of Turkic musicology.

I would like to extend special gratitude to Professor Dyusen Kaseinov – former Rector of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, former Minister of Culture of the Republic of Kazakhstan, and currently Ambassador of the International Council for Traditional Music and Dance (ICTMD). It was his vision and initiative that made the First Symposium possible thirty years ago, laying a strong foundation for the academic study of Turkic musical heritage.

It is thanks to his foresight, deep sense of cultural responsibility, and heartfelt dedication to the music of the Turkic world that a unique platform was created – bringing together scholars, researchers, and artists in a shared intellectual and artistic pursuit. Today's conference is not merely a continuation of that legacy, but a powerful affirmation of the enduring relevance and inspirational impact of the ideas he helped set in motion.

We are also sincerely grateful to Professor Kaseinov for his generous support on this occasion. Through his efforts, sponsorship was secured from the Akimat and the Kazakhstan-Asian Association for Trade and Cultural Development, covering the organizational expenses of the conference, including the accommodation of participants.

It is especially gratifying that the conference program features not only plenary and panel sessions, but also several landmark events: the launch of the international publication "National Musical Instruments of Turkic-speaking Countries"; the opening of the Center for Turkic Musical Culture and Heritage at the Conservatory; master classes by distinguished specialists; and a concert entitled "Traditional and Contemporary Music of the Turkic World," featuring outstanding performers and ensembles from around the globe.

Today, Almaty once again becomes a vibrant space where ancient traditions are revived, modern interpretations resonate, and new ideas emerge. I am confident that the exchange of knowledge, experience, and creative thought will give powerful impetus to the continued growth of Turkic musicology.

I sincerely wish all participants a productive and inspiring conference, insightful dialogue, and rewarding encounters.

Thank you for your attention.

A.S. Nussupova

Acting Vice-rector for Scientific and Innovative Activities,
Creative Development and International Cooperation,
Kurmangazy Kazakh National Conservatory,
Professor, Candidate of Art History

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Мен нақты музыкалық түркология туралы әзір ойланған жоқпын. Себебі ол кезде мұндай термин әлі қалыптаспаған еді. Бірақ бұл тақырыптың келешегі жарқын екеніне сенімдімін. Және оның дамуын асыға күтемін. Құдай оның бір кезде біз айналысқан түркологияны толықтыратын сала болуын жазсын!

Рахмет! Іске сәт!

О.О. Сүлейменов

қоғам қайраткері, ақын, жазушы, “Невада-Семей” қоғамдық
антиядролық қозғалысының ұйымдастырушысы

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Я пока конкретно о музыкальной тюркологии не думал. Потому что ещё тогда этот термин не был сформулирован. Но я уверен, что набор этих слов, которые сопровождают эту тему, очень плодотворным может быть по-настоящему. И я с нетерпением жду развития этой темы. Дай Бог, чтобы получилась по-настоящему большая прибавка, добавка к тюркологии, которая когда-то занимала наши умы и развитие получила.

Спасибо! Желаю успехов!

О.О. Сулейменов

общественный деятель, поэт, писатель,
основатель общественного антиядерного движения «Невада-Семипалатинск»

GREETİNGS

I haven’t given much thought specifically to musical Turkology yet, as the term hadn’t really been formulated back then. But I truly believe that the range of ideas and concepts surrounding this topic holds great potential. I’m genuinely looking forward to seeing how it develops. God willing, it will become a real contribution — an addition to the field of Turkology, which once captured our minds and saw meaningful growth.

Thank you! I wish you all the best!

O.Suleimenov

public figure, poet, writer,
founder of the Nevada-Semipalatinsk public anti-nuclear movement

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Қымбатты достар, құрметті әріптестер!

Бүгін біз бір уақытта өтетін үш үлкен мерекелік іс-шараның куәсі болып отырмыз. Оның біріншісі − Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында Түркі мәдениеті және мұрасы қорының қолдауымен жарқын бейнесі ұмытылмас Болат Қаракұлов атындағы «Түркі музыкалық мәдениеті және мұрасы» ғылыми-зерттеу орталығының ашылуы , екіншісі − «Түркітілдес елдердің ұлттық музыкалық аспаптары» халықаралық Атласының тұсаукесері (Баку, 2024) , ал үшінші іс-шара − «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелер мен перспективалар» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы.

Бұл − бақытты кездейсоқтық емес, кең тарихи ауқымдағы оқиға, орасан ұжымдық еңбек пен жекелеген көрнекті мамандардың қосқан қомақты үлесінің нәтижесі. Мұндай күнге келу керек еді, мұндай күнге лайық болу керек еді. Оның өзектілігі мен маңыздылығын болжау, сезіну және негіздеу керек еді.

Бүгінгі алматылық бастаманың маңызы зор. Ол ғылымның болашақта әрі қарай өсіп шарықтауына шабыт береді. Өткен ғасырдың 60-70-ші жылдарында болған слависттер съездері мен фин-угротанушылар конференциялары сияқты үлкен халықаралық ұйымдармен ынтымақтастықта өткізген қарапайым тәжірибем мұндай бірлестіктің өте қажет екеніне және ол жиындарға түркітанушылардың шақырылмауы ғылымның дамуына зиянын тигізетініне көз жеткізді. Оның себебі − Еуразия мәдениетін түркілік құрамдас бөлігінсіз елестету мүмкін емес.

Мен бүгін басталғалы жатқан ғылыми-мәдени мерекенің ұйымдастырушылары мен барлық қатысушыларын құттықтап, барлығымызға оның жемісті болуын және, әрине, түркі халықтары музыкасының өшпес жауһарларымен теңдес музыкалық түркологияның өсіп-өркендеуін тілеймін!

И. И. Земцовский

өнертану докторы, профессор, АҚШ

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Дорогие друзья, уважаемые коллеги!

Сегодня у нас у всех большой тройной праздник - в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы открывается научно-исследовательский Центр тюркской музыкальной культуры и наследия имени незабвенного Булата Каракулова, состоится презентация международного издания – атласа «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран» (Баку, 2024), и начинает работу Международная научно-практическая конференция «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы».

Такие счастливые совпадения – не случайность, а событие исторического размаха, итог огромного коллективного труда и самоотверженного вклада отдельных выдающихся специалистов. К такому дню надо было придти, такой день надо было заслужить. Его актуальность и значимость следовало предвидеть, прочувствовать и обосновать.

Перспективы сегодняшнего алматинского начинания необозримы и вдохновляющи. Мой скромный опыт сотрудничества в таких мощных международных организациях, как съезды славистов и конференции финно-угроведов, имевших место в 60-70-е годы прошлого века, убедил меня как в необходимости подобной научной кооперации, так и в ущербности неприглашения тюркологов к имевшим место дискуссиям. Причина очевидна: культурная Евразия невообразима без тюркского компонента.

Мне остается только поздравить организаторов и всех участников открывающегося сейчас научно-культурного пиршества и пожелать нам всем его плодотворного развития и разумеется, процветания музыкальной тюркологии, сопоставимого с немеркнущими шедеврами музыки тюркских народов.

И. И. Земцовский

доктор искусствоведения, профессор, США

GREETINGS

Dear friends and esteemed colleagues!

Today we celebrate an occasion of threefold importance. First, the Kurmangazy Kazakh National Conservatory is opening their new research Center for Turkic Musical Culture and Heritage, in honor of the dearly remembered Bulat Karakulov. Second, we will be enjoying a presentation on a new international publication: the Atlas «Traditional Musical Instruments of Turkic Speaking countries» (Baku, 2024). And finally, the international scholarly conference "Musical Turkology Today: Problems and Perspectives" will begin its proceedings.

Such a happy coincidence is not an accident, but an event of historic proportions, the result of enormous collective effort and of the selfless contributions of exceptional individual specialists. This day had to come, and it had to be earned. Its importance and significance had to be foreseen, deeply felt, and made into reality.

The perspectives shared at today's event here in Almaty are vast and inspiring. My modest experience of collaboration with massive international organizations includes congresses of Slavists and symposia of Finno-Ugrists which took place in the 60s and 70s of the previous century. These experiences convinced me that cooperative scholarly endeavors of this kind are absolutely necessary, but they also convinced me that the absence of Turkologists from such conversations constituted a real problem. The reason for this was obvious: Eurasian culture is unimaginable without the Turkic component.

It remains for me only to congratulate the organizers of and all the participants in this scholarly and cultural feast beginning today, and to wish on behalf of us all that its insights and results will be fruitful. Let us hope, finally, for a flourishing of musical Turkology that is commensurate with the unfading musical masterpieces of the Turkic peoples.

Izaly Zemtsovsky

Doctor of Art History, Professor, USA

GREETINGS

Honourable Professor Dusen Kasseinov, esteemed scholars and distinguished guests!

Before I begin, I would like to congratulate Professor Dusen Kasseinov for his appointment as an ambassador of the International Council for Traditions of Music and Dance (ICTMD).

It is a great honour and privilege for the president of ICTMD to be invited to present a congratulatory address at the International Conference entitled Musical Turkology Today: Problems and Perspectives, to be held in Almaty, Kazakhstan. I understand that this conference is dedicated to the 30th anniversary of the first International Symposium entitled Music of the Turkic Peoples that was initiated by Professor Kasseinov, then Rector of the Kazakh National Conservatory. The first symposium was a major achievement, as it brought musicologists and performers from the former USSR, Europe, the Middle East, and Asia together for dialogue and to share their knowledge and experiences.

The objectives of ICTMD aligned closely with the goals of the International Conference on Musical Turkology Today. ICTMD seeks to promote the research, documentation, conservation, and dissemination of music and dance traditions around the world. We are delighted that this conference will serve as a pivotal milestone for the advancement of musicological research in Central Asia, the Caucasus and the Middle East. These regions form part of the ICTMD's world network. They are regions that we would like to reach out to. We envision collaborating and working with researchers and musicians in these regions in the near future, with the cooperation of Professor Dusen Kasseinov.

On behalf of ICTMD, I wish you an intellectually inspiring and culturally enriching conference and gathering! All good wishes, and thank you!

Tan Sooi Beng

The President of the ICTMD,
Honorary Professor of Ethnomusicology at the School of Arts,
Universiti Sains Malaysia, Penang

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемый профессор Дюсен Кассеинов, почтенные учёные и уважаемые гости!

Прежде чем начать, я хотела бы поздравить профессора Дюсена Касеинова с его назначением послом Международного совета по традиционной музыке и танцу (ICTMD).

Это большая честь и привилегия для меня как президента ICTMD выступить с поздравительным обращением на Международной конференции под названием «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», которая проходит в Алматы, Казахстан. Я понимаю, что эта конференция посвящена 30-летию первого Международного симпозиума под названием «Музыка тюркских народов», инициированного профессором Д. Касеиновым, занимавшим в то время должность ректора Казахской национальной консерватории. Этот первый симпозиум стал значительным достижением, поскольку объединил музыковедов и исполнителей из бывшего СССР, Европы, Ближнего Востока и Азии для диалога, обмена знаниями и опытом.

Цели ICTMD во многом совпадают с задачами Международной конференции «Музыкальная тюркология сегодня». ICTMD стремится содействовать исследованию, документированию, сохранению и распространению традиций музыки и танца по всему миру. Мы рады, что эта конференция станет важной вехой в развитии музыковедческих исследований в Центральной Азии, на Кавказе и на Ближнем Востоке. Эти регионы входят в мировую сеть ICTMD, и мы стремимся установить с ними более тесные связи. Мы надеемся на сотрудничество с исследователями и музыкантами из этих регионов в ближайшем будущем при содействии профессора Дюсена Касеинова.

От имени ICTMD желаю вам интеллектуально вдохновляющей и культурно насыщенной конференции и встреч!

С наилучшими пожеланиями и благодарю за внимание!

Тан Суи Бенг
Президент ICTMD,
Почётный профессор этномузыкологии Школы искусств
Университета наук Малайзии, г. Пинанг

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые коллеги, дорогие друзья!

Это большая честь присутствовать на вашем замечательном юбилее, даже виртуально! Прежде всего, примите искренние поздравления по случаю 30-летия Первого Международного симпозиума в Алматы «Музыка тюркских народов».

Спасибо Казахской национальной консерватории имени Курмангазы за приглашение принять участие в Международной научно-практической конференции. Особую благодарность хотелось бы выразить Ректору Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, профессору, доктору Тасбергеновой Гаухар Кошкарбековне а также инициатору и многоопытному организатору этого важного события, профессору, доктору Сауле Исхаковне Утегалиевой.

Хочу также выразить особую благодарность профессору, Дюсену Курабаевичу Касеинову – государственному деятелю, амбассадору ICTMD, размах работы которого в деле популяризации и развития тюркской культуры послужило для нас, научных исследователей, прекрасным примером того, как надо развивать и популяризировать музыку тюркских народов. После проведения в Алматы первой международной конференции посвященной музыкальной тюркологии, идеи организации подобной исследовательской группы стали распространяться во всем мире. Наиболее подходящей организацией для этого стал ИСТМ – Международный совет по традициям музыки и танца, – руководители которого сразу же поняли и поддержали нашу идею создания исследовательской группы по музыкальной тюркологии.

Первый симпозиум, положивший начало созданию Исследовательской Группы по изучению музыки Тюркских народов в рамках ICTM, состоялся в 2006 году в Лондонском университете под моим председательством. Это была большая честь основать такую группу и развивать ее на международном

уровне. Уже тогда казахские коллеги приняли активное участие в лице приехавшей в Лондон и выступающей на нашем симпозиуме профессора, доктора Саиды Абдрахимовны Елемановой.

Другим "эпохальным" событием стала 43-я всемирная ICTM Конференция 2025 года в Астане, привлекшая внимание более 600 участников со всего мира из 70 стран. Это мероприятие было проведено на высоком уровне благодаря ректору КазНУИ профессору Айман Кожабековне Мусаходжаевой а также при самой значительной поддержке Дюсена Курабаевича Касеинова.

И, наконец, наш фундаментальный разрабатываемый в настоящее время исследовательский проект – «Энциклопедия музыки и религий тюркоязычных народов», – был с самого начала оценен положительно Дюсеном Курабаевичем. Неудивительно, что Касеинов стал самым первым спонсором нашего эпохального проекта.

Что такое энциклопедия? Это не просто собрание сведений, это – инструмент осмысления и систематизации знаний. Это – способ сохранить наследие и передать его следующим поколениям. В нашем случае речь идёт о музыкальных и религиозных практиках тюркоязычных народов, включая исламские, христианские, шаманские, тенгрианские и иудейские традиции, а также их взаимное переплетение.

Эта энциклопедия посвящена уникальному культурному пространству, охватывающему территорию от Якутии и Алтая до Ближнего Востока, Балкан и Средиземноморья. Мы рассматриваем музыкальные формы, которые связаны с религиозной верой, обрядами, сакральным смыслом, с индивидуальным и коллективным переживанием священного.

Мы также говорим о политике памяти. Мы не можем игнорировать тот факт, что в XX веке, особенно в советский период, изучение религиозной музыки было не просто ограничено — оно было практически невозможно. Государственная идеология отвергала религию как форму «пережитков прошлого», и также всё, что с ней было связано: песнопения, ритуальные практики, формы духовной трансценденции через звук.

После распада Советского Союза началось постепенное возвращение интереса к утраченной духовной культуре. Однако серьёзных научных трудов, посвящённых религиозной музыке тюркских народов, до сих пор крайне мало. Большая часть исследований всё ещё фокусируется на светской фольклорной традиции, оставляя в стороне те формы музыкальности, которые связаны с верой и духовной жизнью.

Вот почему наша энциклопедия столь важна. Это первая попытка представить целостную картину: как звучат тюркские культуры в религиозном контексте, как музыкальные практики служат выражением духовности, идентичности, коллективной памяти.

Над проектом работает более 70 авторов из 10 стран. Среди них – ведущие этно-музыковеды, теологи, антропологи, историки и филологи. Это коллеги из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана, Азербайджана, России, Турции, Китая, Израиля, Италии, Австрии, Великобритании, Германии и других стран. Редакционная группа наша состоит из Главного редактора Разии Султановой, ответственных редакторов Зили Имамутдиновой, Александра Джумаева и ответственного секретаря Валерии Недлиной. Редакторы разделов энциклопедии представлены такими учеными как Саида Елеманова (Казахстан), Фаттах Халыкзаде (Азербайджан), Лилия Сарварова (Россия), Окан Мурат Озтюрк (Турция), Галина Сыченко (Италия-Россия) и др.

Работа над энциклопедией требует междисциплинарного подхода. Мы опираемся не только на музыкальные источники, но и на архивные документы, этнографические наблюдения, устные рассказы, исследования религиозных практик. Большинство наших авторов ведут полевые исследования: они записывают живые практики, беседуют с духовными лидерами, женщинами-целительницами, носителями старинных традиций.

Особое внимание уделяется женским голосам. В тюркских культурах женщины играют ключевую роль в передаче религиозного и музыкального наследия – часто в неприметных, но очень значимых формах: через пение у колыбели, религиозных песнопениях, поминальных обрядах, тайном чтении записей в амулетах и «дефтерах».

Проект стремится не только к академической точности, но и к публичной доступности. Мы хотим, чтобы энциклопедия была понятна и полезна не только учёным, но и широкой аудитории: студентам, работникам культуры, политикам, всем, кто интересуется духовной жизнью народов.

Важно подчеркнуть, что проект не имеет идеологической окраски. Он не стремится сакрализовать или профанировать религиозные практики – напротив, он предоставляет объективную, уважительную и профессиональную платформу для их осмысления.

На данный момент мы завершили значительную часть работы: статьи собраны, редактируются и переводятся. Однако, как вы понимаете, столь масштабный проект требует и финансовой поддержки – для редактуры, перевода, технического оформления, подготовки к печати. Мы благодарны организациям, которые уже выразили поддержку – среди них Turksoy, Cambridge Muslim College, the British Academy, ICTMD, и другие. Тем не менее, проект всё ещё нуждается в дополнительных ресурсах.

Мы надеемся, что наша энциклопедия станет новым академическим стандартом в изучении тюркских культур. Она может использоваться в университетах, культурных центрах, международных проектах по сохранению нематериального наследия.

Главное – она даст возможность услышать то, что долгое время замалчивалось. Услышать звучание веры, памяти, культуры – от песен суфиев до колыбельных якутских женщин, от молитв крымских караимов до мелодий ахыска-турок, от казахских дастанов до песнопений волжских татар.

Дорогие коллеги, несмотря на войны, пандемии и кризисы, мы продолжаем работать – и верим, что наш труд имеет не только научную, но и культурную, и даже гуманистическую ценность. Ведь музыка и вера – это то, что помогает сохранять человечность, преодолевать границы и строить мосты между людьми и поколениями.

Искренне поздравляю своих уважаемых коллег с основанием и развитием музыкальной тюркологии! Дальнейших вам всем здоровья и успехов!

Р. Р. Султанова

профессор Кембриджского университета, Великобритания

Professor Dr Razia Sultanova

Cambridge University, UK,
Chair ICTMD Study Group on Global History of Music,
Editor-in-Chief, "Encyclopaedia of Music of the Turkic-speaking World"

GREETINGS

Esteemed Guests, Distinguished Scholars, Respected Musicians, and Honored Participants,

Good morning and welcome to this momentous occasion here in the beautiful city of Almaty. It is an immense honor to stand before you today as we gather to celebrate a significant milestone–the 30th anniversary of the first scientific meeting on the music of Turkic-speaking peoples. Thirty years ago, a group of visionary scholars and musicians came together to initiate a conversation that was long overdue: the systematic study and celebration of the rich, diverse musical traditions of the Turkic world. This pioneering meeting marked the beginning of a journey to unearth, preserve, and share the musical heritage of the Turkic-speaking peoples–a journey that continues to evolve, shaping how we understand our shared cultural and musical identities today.

As we gather today, it is essential to recognize the tremendous contributions that have been made over the past three decades. The first scientific meeting, held in 1994, was a groundbreaking event that brought together researchers, ethnomusicologists, and musicians from across the Turkic-speaking world, from Central Asia to the Caucasus, from Crimea to the Balkans and beyond. This initial gathering was not just an academic meeting; it was a moment of cultural solidarity, where the voices of various regions came together to explore and celebrate the diversity of Turkic music. Since then, we have witnessed tremendous progress. The field of musical Turkology has expanded, bringing new insights into how music plays a central role in the social, cultural, and spiritual life of Turkic peoples. Scholars and musicians have worked tirelessly to document, preserve, and revitalize various musical traditions that risk being lost in the face of globalization and modernization.

However, as we celebrate these accomplishments, we must also acknowledge the challenges that remain. The preservation of traditional music is a constant battle against time. Many of the oldest and most authentic

forms of Turkic music are at risk of being lost due to factors such as rapid urbanization, the rise of globalized pop culture, and the decline of intergenerational transmission.

In addition, the academic study of Turkic music is often hindered by limited resources, fragmented documentation, and language barriers. As a result, we must continue to work together–across disciplines and national borders – to address these challenges. Only through collaboration can we ensure that the musical heritage of the Turkic-speaking peoples is preserved for future generations.

Looking to the future, we are presented with exciting opportunities. The growth of digital technology, online platforms, and recording technologies offers us unprecedented tools for the documentation and dissemination of Turkic music. Today, scholars and musicians can share their work instantly with a global audience, ensuring that even the most remote musical traditions are not left behind.

In the spirit of this celebration, it is essential to remember that the music of the Turkic-speaking peoples is not monolithic. From the majestic mughams of Azerbaijan to the haunting melodies of the Kazakh dombra, from the rhythmic beats of the Kyrgyz epic songs to the intricate microtones of Turkish classical music, the diversity of musical traditions across the Turkic world is a testament to the richness of our shared cultural heritage.

Yet, in our diversity, we find unity. Music has always been a unifying force–a language that transcends national borders, political differences, and social barriers. It is a language of emotion, of history, and of identity. And it is this language that has brought us together today.

Before I conclude, I would like to extend a heartfelt thank you to our hosts, dear Düsen Kaseinov, Saule Utegalieva, and Rector Gaukhar Tasbergenova, and all the local organizers, who have worked tirelessly behind the scenes to make this event possible. Your dedication ensures that we can come together to celebrate, learn, and collaborate.

Thank you once again for being here, and I wish all of us a fruitful and inspiring conference.

Prof. Dr. Abdullah Akat

Chair of the ICTMD StG on Music and Dance in the Turkic World

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Армысыздар, құрметті конференцияға қатысушылар!

Түркі мәдениеті және мұрасы қорының атынан Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ректоры Гаухар Қошқарбекқызына және Халықаралық дәстүрлі музыка және би кеңесі ұжымы мен оның құрметті Елшісі Дүйсен Қорабайұлына үлкен алғыс білдіргім келеді.

Әлемге әйгілі, әлеуеті зор шараның биыл біздің елімізде, оның ішінде Құрманғазы консерваториясында өтуі зор мәртебе. Баршаңызды “Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары” тақырыбындағы ғылыми-практикалық конференциясының ашылуымен шын жүректен құттықтаймын!

Консерватория ел мәдениеті мен өнеріне өлшеусіз үлес қосқан қаншама қайраткерлерді, таланттарды, ғалымдарды баптап шығарған қазақ өнерінің қара шаңырағы, Қазақстандағы бірден-бір музыкалық оқу орны. Мекемеде талай шәкірттердің дарынын ұштап, қанатын қатайтқан шебер оқытушылар қызмет етеді. Консерватория бүгінде тек білім беру ұйымы ғана емес, талай ұлы тұлғалардың табаны тиген «тірі тарихи жәдігерге» айналғаны айнымас ақиқат. Сондықтан бүгінгідей игі шараның консерватория қабырғасында жалғасын тапқаны айтулы оқиға деп ойлаймын.

Түркі әлемінің дамуы бірте-бірте қарқын алып келе жатыр. Бұл мақсаттың тиімді жүзеге асуы үшін ғылыми және ағартушылық тұрғыдан нақты қадамдар қажет. Бүгінгі конференция осындай қадамның айқын көрінісі деп білемін. Осы ретте Халықаралық дәстүрлі музыка және би кеңесі түркі мәдениетін әлемдік деңгейде зерттеу мен насихаттауда қыруар еңбек атқарып келе жатқан ірі халықаралық ұйым. Аталған кеңес жыл сайын дүниежүзіндегі өнертанушылар мен түркітанушы

ғалымдардың басын біріктіріп, ауқымды жобаларды жүзеге асырып келеді. Бұл қатарға қазақстандық ғалымдардың қосылуы да біз үшін зор абырой.

Осы тұста Түркі мәдениеті және мұрасы қорының түркі әлемін жаңғыртуға бағытталған игі істерді назардан тыс қалдырмайтынын жеткізгім келеді. Мүдделес ұйымдардың бірігуі арқасында түркі мәдениетін дамыту ісі жандана бермек.

Болашақта да осындай үздік жобалар жалғасын тауып, нәтижелі, табысты істерді бірге атқарамыз деп сенемін! Бүгінгі конференция қатысушыларына сәттілік тілеймін!

А. Р. Райымқұлова

Түркі мәдениеті және мұрасы қорының Президенті

DREAMİNG OF AN ACADEMY FOR MAKAM MUSİC İN TURKİC WORLD

Dear Participants, Distinguished Guests;

I would like to welcome you all in this important organization dedicated to the "30th Anniversary of the First International Symposium "Music of the Turkic Peoples" and by remarking my honor to be invited here in Almaty to give this speech.

Turkic World that is covering an extremely large geography starting from Far East to North Asia from Central Asia and Middle East to Anatolia, Balkans and Eastern Mediterranean represents not only the oldest cultural heritages of the ancient world, but also holds many of the richest artistic creations of the civilization history. If we look for a concept to represent the rich music tradition of the Turkic World, "makâm" can be chosen as the right word.

Makâm structures are the main tool for producing melodies in the musics of Anatolia, West Asia, Central Asia, the Middle East, the Eastern Mediterranean and the Balkan region. Makâm-based music developed based on theories that can be traced back to Ancient Mesopotamia and Ancient Greece. Historically, the concept of makâm has been defined in various ways. Until the fifteenth century, scale-based definitions that proposed melodic intervals as the main building blocks of makâm structures were more common. After the fifteenth century, the definitions moved toward a more melody-oriented route to take frets as the building blocks of the typical melodic structures that were classified as makâm. Defining key points such as the important frets, and the melodic route between these frets etc., that produced the makâm-based melodies became more important than merely discussing the sound material that shapes the makâm structures.

Powers defines makâm as "interrelated melodic entities" or "melodic types," based on its similarities to the concept of the Indian raga. According to him, "these melodic types are consciously used as norms for improvisation or composition". He then refers to Idelson, who had defined makâm structures as the combination of "melodic motives" in the first edition of his work on Jewish music. He also interprets the effect of makâm in Turkish, Persian, and Indian improvisational music cultures, stating that such abstract melodic types are represented strongly in improvised performance. Powers invokes the concepts of "abstract melodic type" or "motive" when defining the key points of a makâm. Furthermore, he underlines the resemblance of the concept of 'Turco-Arabic' makâm (used in combination with the term awazat in the music theory of the Late Medieval Islam Period) to Uzbek-Tadjik makâm and Iranian *dastgâh*, given that they are all made up of smaller entities such as *jins*, *shuba*, and *gusheh* "that are independent individuals in their own right, with proper names of their own," noting the name-based specification of these indicated "melodic types/entities" that build up a makâm-based melody. Of course Azerbaijanian mugam types can also be classified within the same systematic keeping in mind that these melodies reflect an old "multi-layered" form structure within the borders of "mugam culture".

As it can be easily observed that "makâm" seems to be a strongly representative and inclusive concept that can relate the music cultures of all the Turkic world through both performance and theoretical perspectives.

As an addition makâm culture will for sure open new ways for cultural collaboration not only between Turkic countries but also with various cultural identities who shares the same heritage for makâm music. Besides, a music education curriculum basing the “makâm music culture” will give a chance for all the Turkic countries to coordinate their education orientations and aims with their cultural neighbors to construct the possible routes leading to “more musical exchange” for the coming generations.

The final establishment to connect the Turkic world through makâm music can be to open an “Academy for Makam Music in Turkic World” by the representation of all the Turkic countries and the contributing cultural neighbors. And the first step to fulfill this aim is to organize a festival and symposium to discuss about this “Makâm Music Academy in Turkic World”. I can certify that we, as Hacettepe University Ankara State Conservatory-being the oldest conservatory of the Turkish Republic and owning the oldest recording archive of Makâm music in the Turkic world will be willing and honored to host such an organization in Turkey and in Ankara within the coordination of our department of Music Theory.

I am sure that the Turkic world have the power and richness to lead the musical productivity and advancements for the world music scene regarding its historical potential, the current versatility and the future productivity.

Prof. Dr. Cenk Güray

Hacettepe University, Department of Music Theory

Sources:

Bayraktarkatal M. E., Güray C., Proposing a Makâm Model Based on Melodic Nuclei, AAWM Journal 11/1 (2023).

Güray C., Tokaç M.S. (Ed.) The Atlas of Makam Music in Anatolia and the Neighbouring Geographies, Atatürk Cultural Center, Ankara, 2021.

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые коллеги!

В стремительно меняющемся мире традиционная культура и музыка становятся связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим, позволяя сохранить самобытность и внутреннюю целостность.

Разнообразие культур раскрывает не только уникальность каждой из них, но и служит мощным источником гармонии, а осознание собственной культурной принадлежности способствует укреплению взаимопонимания между народами и подтверждает важную истину: различия объединяют, формируя общее целое.

Первый Международный симпозиум «Музыка тюркских народов» в культурной политике новообретенных независимых республик, способствовал определению научного пути, наряду с педагогической, концертной деятельностью, для таких музыкантов, как я.

В конце 90-х годов прошлого столетия, будучи студенткой Кыргызской Национальной консерватории, я принимала участие в Фестивале традиционной музыки тюркоязычных народов (на тот момент это был второй или третий по счету фестиваль), инициатором и организатором которого являлся тогдашний ректор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, профессор Дүйсен Касеинов. Будущий руководитель моей кандидатской диссертации, уважаемая Саида Абдрахимовна Елеманова, как член оргкомитета фестиваля, ознакомившись с моим исполнением назидательных песен и терме, включила в концертную программу фрагмент из малого эпоса «Олжобай менен Кишимжан». Результатом участия в данном фестивале явилось мое последующее прохождение годичной стажировки и поступление в аспирантуру. Так начался мой научный путь.

Впоследствии многие носители традиционной музыки (мои сокурсники) успешно защитили научные работы и ныне воспитывают учеников-носителей. Ведь концепция фестиваля заключалась именно в поддержке и популяризации традиционной музыкальной культуры тюркоязычных этносов – кыргызов, казахов, хакасов, тувинцев, алтайцев, узбеков, каракалпаков и других.

Первый международный симпозиум «Музыка тюркских народов», проведённый 30 лет назад и тем самым вошедший в историю музыкального искусства тюркоязычных народов, способствовал формированию такой категории носителей традиционной культуры, которые сами организуют и предлагают культурные мероприятия, изучая традиционную культуру изнутри. На мой взгляд, это важнейшее завоевание движения по сохранению нематериальной культурной ценности так называемой "традиционной музыки", начавшегося в консерватории имени Курмангазы в Казахстане.

В заключение хочу сказать, что симпозиум, который 30 лет назад был проектом, достиг своей цели и занял одно из ведущих мест среди крупных культурных проектов. Самое главное, он доказал важность (с методологической точки зрения) прихода в науку музыкантов, являющихся носителями традиционного музыкального искусства, и результативность их научных исследований, использующих практические методики в теоретическом плане.

От имени Научно-исследовательского центра традиционной культуры и искусства Национальной академии наук Кыргызской Республики мы хотим пожелать успехов научному мероприятию, организованному в честь 30-летнего юбилея Международного симпозиума "Музыка тюркских народов", внесшего вклад в сохранение и распространение традиционного музыкального искусства тюркского мира.

Р. А. Аманова

доктор искусствоведения, профессор,
директор Научно-иссследовательского центра
традиционной культуры и искусства
Национальной академии наук Кыргызской Республики,
Бишкек, Кыргызстан

Пленарлық баяндамалар
Пленарные доклады
Plenary Reports

УДК 781.7

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ СЕГОДНЯ: ДОСТИЖЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

Утегалиева Сауле Исхаковна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
sa_u@mail.ru

Аннотация. В данном сообщении рассматриваются лишь некоторые вопросы, связанные с музыкальной тюркологией как наукой (1), имеющимися достижениями (2) и перспективами в ее развитии (3). Автор обращается к работам, посвященным как отдельно взятым тюркским музыкальным культурам, так и сравнительному их изучению. В оценке достижений ограничимся информацией о прошедших конференциях, а также краткой характеристикой новых публикаций, вышедших в последние годы.

Особое внимание уделяется многоаспектности данной области знания, ее связям как с обшей тюркологией, так и музыкальным востоковедением. Среди новых публикаций отмечены как авторские (Я. Шипош, Р. Абдуллаев, С. Утегалиева, Ш. Гуллыев), так и коллективные труды, появившиеся в последние годы (Атлас «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран», 2024).

Перспективы в развитии музыкальной тюркологии связаны с реализацией совместных проектов, организацией международных фольклорно-этнографических экспедиций в регионы проживания тюркских народов или тюркских диаспор; созданием учебников, научно-популярных фильмов, направленных на пропаганду их культурного наследия.

Ключевые слова: *музыкальная тюркология, обрядовая музыка, музыкальное востоковедение, общетюркский словарь музыкальных терминов.*

Андатпа. Бұл мақалада музыкалық түркологияға ғылым ретінде қатысты кейбір мәселелер ғана қарастырылады (1), қолда бар жетістіктер (2) және оның даму перспективалары (3). Автор жеке алынған түркі музыкалық мәдениеттеріне де, оларды салыстырмалы түрде зерттеуге де арналған жұмыстарға жүгінеді.

Жетістіктерді бағалауда автор өткен конференциялар туралы ақпаратпен, сондай-ақ соңғы жылдары шыққан жаңа басылымдардың қысқаша сипаттамасымен шектеледі. Бұл білім саласының жан-жақтылығына, оның жалпы түркологиямен де, музыкалық шығыстанумен де байланысына ерекше назар аударылады. Жаңа басылымдардың ішінде авторлық (Я. Шипош, Р. Абдуллаев, С. Өтеғалиева, Ш. Гүллыев) және соңғы жылдары пайда болған ұжымдық еңбектер ("Түркітілдес елдердің ұлттық музыкалық аспаптары" атласы, 2024) атап өтілді.

Музыкалық түркологияны дамытудағы перспективалар бірлескен жобаларды іске асырумен, түркі халықтарының немесе түркі диаспораларының тұратын өңірлеріне халықаралық фольклорлық-этнографиялық экспедицияларды ұйымдастырумен; Түркі халықтарының мәдени мұрасын насихаттауға бағытталған оқулықтар, ғылыми-танымал фильмдер жасаумен байланысты.

Тірек сөздер: *музыкалық түркология, ғұрыптық музыка, музыкалық шығыстану, музыкалық терминдердің жалпы түркі сөздігі.*

Abstract. This report discusses only some issues related to musical Turkology as a science (1), available achievements (2) and prospects for its development (3). The author refers to works devoted to both separate Turkic musical cultures and their comparative study. In assessing achievements, the author confines himself to information about past conferences, as well as a brief description of new publications that have appeared in recent years.

Special attention is paid to the multidimensional nature of this field of knowledge, its links with both general Turkology and musical Oriental studies. New publications include both authors' (J. Sipos, R. Abdullaev, S. Utegalieva, Sh. Gullyev) and collective works that have appeared in recent years (Atlas "National Musical Instruments of the Turkic-speaking Countries", 2024).

The prospects for the development of musical Turkology are associated with the implementation of joint projects, the organization of international folklore and ethnographic expeditions to the regions inhabited by Turkic peoples or Turkic diasporas; the creation of textbooks, popular science films aimed at promoting the cultural heritage of the Turkic-speaking world.

Keywords: *musical Turkology, ritual music, musical Oriental studies, General Turkic dictionary of musical terms.*

Музыка тюркского мира отличается богатством и разнообразием традиций. Здесь создано и функционирует немало уникальных явлений, имеющих непреходящую ценность. В XXI в. их пропаганда и сохранение служит весьма приоритетным и перспективным направлением. Благодаря проведению международных конференций, появлению ряда исследований, а также деятельности разных организаций, в том числе «Тюркской», Фонда Тюркской культуры и наследия, музыка тюрков становится все более узнаваемой в мире. Она издавна служит объектом пристального внимания ученых. Неслучайно, на протяжении последних десятилетий (с конца XX в.) наблюдается активное развитие такой области знания, как музыкальная тюркология[1].

В данном сообщении, не претендующем на полноту, остановимся лишь на некоторых вопросах, связанных с музыкальной тюркологией как наукой (1), имеющимися достижениями (2) и перспективами в ее развитии (3). Автор обращается к работам, посвященным как отдельно взятым тюркским музыкальным культурам, так и сравнительному их изучению. В оценке имеющихся результатов, рассматриваемых в данном сообщении, ограничимся информацией о прошедших конференциях, а также краткой характеристикой новых публикаций, вышедших в последние годы. Обратимся к обозначенным вопросам.

1. Говоря о музыкальной тюркологии, необходимо отметить многоаспектность данного понятия. С одной стороны, она есть важная отрасль общей тюркологии, науки, изучающей «историю, языки и культуру тюркских народов» (2, 28; 3). В этой связи следует отметить огромный вклад российских ученых в становление и развитие общей тюркологии как таковой. В работах выдающихся ее представителей (XIX-XX вв.), таких как В. Бартольд, В. Жирмунский, В. Радлов, С. Малов, Н. Самойлович, А. Кононов и др., содержится ценная информация о музыкальном, музыкально-поэтическом, театральном искусстве тюркских народов. Их последователи (вт. половина XX – нач. XXI вв.) развили традиции предшественников, издав замечательные труды в области сравнительной филологии (см. словарь Э. Севортяна в 2-х томах, а также работы под ред. Э. Р. Тенишева) [4; 5; 6; 7].

С другой стороны, музыкальная тюркология – одно из самостоятельных направлений музыкального востоковедения, объединяющее музыку всех стран Азии. В этой связи уместно вспомнить работы И. Еолян, Н. Шахназаровой, В. Юнусовой и др. [8; 9; 10; 11; 12].

В целом, в советский период Восток воспринимался как некое общее явление, без особой дифференциации. И музыка тюркских народов подпадала под эту категорию. Такое представление было вполне правомерным и отражало реальность того времени. Действительно, как пишет Ф. Кароматов, в музыке тюркских народов имеют место как фольклорная, народно-профессиональная, так и профессиональная музыка устной традиции [13, 216]. Не у всех, но все же у ряда народов (узбеки, азербайджанцы, турки, уйгуры, отчасти туркмены), издавна оседлых, профессиональная музыка (или т.н. традиционная классика) является «важной составной частью [их – С.У.] музыкального наследия» [13, 216-217]. Речь идет о бухарском шашмакоме, хорезмских макомах и др. [13, с. 216-217]. Именно она является связующим звеном с музыкой Востока как таковой, феноменами арабского макама, индийской раги, африканской нубы и т.д. Этот взгляд на музыку тюркских народов только как на

[1] Нами условно выделено 3 периода в ее формировании, см. [1, 189-190].

восточную долгое время был преобладающим. В конце XX в. в связи с приобретением тюркскими республиками Центральной Азии своей независимости интерес к их музыке как самоценному явлению заметно возрос. Особенно привлекательными в общетюркском, а также мировом контексте стали такие феномены, как горловое пение, шаманизм и др. у тюрков Южной Сибири (тувинцы, алтайцы, хакасы). Стало очевидным, что музыка тюркских народов неоднородна по своим видам, содержанию и жанровому составу. Положение о разнообразии музыкального наследия тюркских народов, на наш взгляд, имеет методологическое значение.

О формировании музыкальной тюркологии как самостоятельного направления внутри музыкального востоковедения свидетельствует проведение международных конференций и конгрессов с начала 90-х г XX в. (в Турции, 1993; Алматы, 1994). В рамках ныне функционирующего международного совета по традиционной музыке и танцам (ICTMD) была организована стади групп (SG) «Музыка тюркоязычного мира» (2006 г., рук. Р. Султанова, а с 2021 г. А. Акат), конференции 2006 (Кзылорда), 2010 (Берлин), 2014 (Баку), 2018 (Алматы) были посвящены разным направлениям и проблемам музыкальной тюркологии.

В ряду этих мероприятий особое место занимает ***1 международный симпозиум*** «Музыка тюркских народов» (1994), 30-летию которого посвящена нынешняя конференция. Глубокая благодарность его организаторам – Д. К. Касеинову (бывшему ректору КНК им. Курмангазы, министру культуры республики, руководителю «Тюрксой», ныне амбассадору ICTMD), а также Б. И. Каракулову (1942-2014) (доктору иск., профессору). Симпозиум собрал большое количество участников (около 100), способствовал активизации деятельности многих исследователей в данном направлении[2]. Он стал своего рода точкой отсчета в развитии музыкальной тюркологии как самостоятельной науки. Символично, что те тематические направления, которые были обозначены на прошлом симпозиуме, представлены нами и на нынешней конференции. Необходимо отметить, что сборник материалов симпозиума «Музыка тюркского мира», вышедший 15 лет спустя (2009) на трех языках (каз., рус., англ.), до сих пор является чуть ли не единственным уникальным изданием, где собраны разнообразные материалы по музыке тюркских народов: от археологических памятников до вопросов миграции и взаимодействия музыкальных культур [15].

2. Среди имеющихся достижений следует назвать как авторские, так и коллективные труды, появившиеся недавно. Учитывая, что в рамках краткого доклада невозможно осветить все имеющиеся публикации, касающиеся музыки тюркских народов, ограничимся освещением лишь некоторых из них. Речь пойдет преимущественно о более значимых научных публикациях, охватывающих разные регионы проживания тюркского этноса, в которых обобщен имеющийся опыт сравнительно-типологического, сравнительно-исторического их изучения.

Один из трудов – ***Янош Шипош*** “Kazakh folksongs. From the two ends of the Steppe” (Budapest, 2001) [16]. Опираясь на научные традиции Б. Бартока и З. Кодаи, с помощью компьютерных методов им проведено сравнительное исследование песен казахов, проживающих на территории республики (восточный берег Каспийского моря) и за его пределами (казахская диаспора в Баян-Ольгий, Монголия). При однородности казахского языка автор отмечает разнообразие музыкальных диалектов. Если у баян-ольгийских казахов мелодии близки пентатонному стилю монголов, то у представителей Западного Казахстана они отличаются большей развитостью, обнаруживают сходство с венгерскими и анатолийскими (Турция) песнями [16, с. 10]. Интересно, что им выявлено несколько мелодических типов среди казахских песен и проведен сравнительный их анализ с венгерскими. В казахских, турецких (Анатолия) и венгерских песнях используется 7/8 и 11 сложный размер [16, с. 219]. При изучении казахских песен внимание уделяется тюрко-финно-угорским этномузыкальным взаимосвязям.

В другой статье автора “A comparative research on the folk music of Turkic peoples – from Bela Bartok to our days” [17] рассматриваемый материал расширен и включает песни азербайджанские, турецкие, казахские, киргизские, карачаево-черкесские и др. в их сравнении с венгерскими. В общей сложности им записано 7000 мелодий, сохранившихся в Анатолии, Азербайджане, Кыргызстане, Казахстане, у карачаевцев, живших на Кавказе и в Турции [17, с. 6]. Он зафиксировал плачи у разных тюркских народов.

Представляется весьма ценным, что Шипош ездил в Турцию по следам фольклорно-этнографических экспедиций Б. Бартока, который еще в 30-е гг. (перед Второй мировой войной)

[2] Были опубликованы тезисы и программа конференции на трех языках: каз., рус., англ. [14].

предпринял попытку выявить взаимосвязи между венгерской и турецкой музыкой. Ученый записал турецкие мелодии в тех же регионах и областях, что и его предшественник.

Среди работ, в которых впервые обобщаются научные изыскания в области обрядового фольклора Центральной Азии (ЦА), в том числе у тюркских народов, следует назвать монографию ***Р. Абдуллаева*** «Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии» (2006). По мнению автора, календарный свод и похоронные обрядовые циклы в указанном регионе отличаются «богатством стилей, исполнительским разнообразием, служат «одним из ценных областей духовного опыта» [18, с. 5].

Сравнительное изучение «обрядовой музыки народов региона демонстрирует некоторое типологическое их сходство», в том числе в жанровом ее составе «как в межрегиональном, межнациональном, локальном, так и национально-самобытном аспекте» [18, с. 322]. В действительности, обрядовые песни «гораздо старше определенной народности и тем более нации» [18, с. 6].

В свете сказанного, в перспективе представляется актуальным подготовка многотомного издания традиционной музыки тюрков, включая образцы обрядового фольклора, эпоса и лирики. Подобная книжная серия «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» уже выходит в России.

Среди исследований по инструментальной музыке тюркских народов, специфике ее звучания, следует сказать и о монографии автора «Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций ЦА)», опубликованной в Москве (2013). На ее основе в 2017 г. была защищена докторская диссертация в МГК им. П. И. Чайковского [19]. Выдвинутые в ней идеи представляются весьма перспективными. Колоссальный материал, выстроенный с безупречной логикой, раскрывает оригинальную концепцию автора [20, с. 16]. Она отличается убедительностью и новаторством. В работе наряду с аппаратом академической науки привлекаются новые и новейшие методы, а также народная терминология, своего рода теория музыки устной традиции. И наконец, она «следует сравнительно-исторической парадигме, вновь набирающей силу в современном этномузыкознании» [20, с. 16].

Отметим книгу ***Ш. Гуллыева*** «Музыка тюркских народов», вышедшую в 2021 г. В нее вошли статьи, опубликованные автором в разные годы и посвященные в целом туркменской и шире музыке тюркских народов [21].

Среди коллективных монографий следует назвать и сборник статей «*Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное»,* изданный в Казани (2022). Он содержит материалы международной научной конференции, проведенной в 2018 г. Речь идет об одном из малоизученных направлений в музыкальной тюркологии. Представляют интерес соотношение доисламских и исламских элементов в традиционной культуре тюрков, а также точки соприкосновения тюркского и исламского мира в контексте разных регионов (Средняя Азия, Китай, Турция, Восточная Европа, Кавказ) и у разных этносов (турков, туркмен, уйгуров, азербайджанцев, казахов, татар) [22, с. 8]. Опубликованы статьи ученых не только из России и стран СНГ, но и из дальнего зарубежья (Харрис Рэйчел, Лондон; Окан М. Озтюрк, Анкара, Я. Шипош, Будапешт).

Одно из важных достижений последнего времени – издание коллективного труда – ***Атласа «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран»*** (2024) [23]. Организаторами проекта выступили руководство Бакинской музыкальной академии, а также Фонд Тюркской Культуры и Наследия. К участию были приглашены исследователи из тюркских республик ЦА (А. Наджафхаде, доктор иск., профессор Азербайджан, С. Утегалиева, доктор иск., профессор, Казахстан, Р. Аманова, доктор иск., профессор, Кыргызстан, Ш. Ганиханова, доктор иск., и.о. профессора, Узбекистан, Мейсер Кая, PhD, Турция).

Атлас, в котором дается информация о 104 наиболее распространенных традиционных музыкальных инструментах (МИ) 6 тюркоязычных стран (Турции, Азербайджана, Казахстана, Узбекистана, Туркмении, Кыргызстана), выходит впервые. Достаточно вспомнить, что обобщающие сведения о музыкальном инструментарии тюркских республик приводились в XX в., в известном Атласе МИ народов СССР (2 изд., 1975). Как самостоятельное явление они также не рассматривались. Более того, он (атлас) впервые публикуется на 4-х языках (тур., азерб., рус. и англ.), что дает возможность ознакомиться с его содержанием самому широкому кругу специалистов, любителей народной музыки. Поэтому данное издание – важное достижение современной этноорганологической науки.

Разумеется, оно соответствует идеям тюркского единства, носит просветительский характер, будет способствовать популяризации и пропаганде общетюркских духовных ценностей в мире.

Атлас – один из немногих примеров сотрудничества ученых из разных тюркских стран в реализации общего проекта. Конечно, в будущем представляется необходимым создание ***общей энциклопедии*** *МИ тюркоязычных народов Евразии.*

3. Перспективы в развитии музыкальной тюркологии на современном этапе видятся в укреплении и налаживании международного сотрудничества, консолидации совместных усилий этномузыковедов-тюркологов по сохранению, изучению и популяризации общетюркского музыкального наследия. Они предполагают:

3.1. Проведение исследований в разных направлениях музыкальной тюркологии; создание и реализацию проектов по традиционной и современной музыке тюркских народов (см. Атлас «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран», 2024).

На наш взгляд, назрела необходимость в создании ***Общетюркского словаря музыкальных терминов.*** Во многих тюркских языках используются сходные музыкальные термины и понятия. Некоторые из них имеют разное содержание и происхождение (древнетюркское, иранское, монгольское и др.). Создание такого словаря окажет помощь в проведении сравнительно-типологических, сравнительно-исторических исследований, будет способствовать выявлению общетюркских мировоззренческих основ.

3.2. Организация международных фольклорно-этнографических экспедиций в регионы проживания тюркских народов или тюркских диаспор (Китай, Монголия, страны СНГ, Венгрия, Германия и др.) тесно связана с их финансированием. Эта «составляющая» в совместных научных проектах и в проведении полевых исследований (целевых или тематических) имеет важное значение. Кто должен выделять деньги на эти проекты – научно-исследовательские организации, государство или какие-то другие структуры – вопрос пока остается открытым. Ясно одно, что эта работа, чрезвычайно необходимая, требует финансовой поддержки.

3.3. Особое значение в XXI в. приобретает пропаганда культурного наследия тюркских народов. И здесь могут быть избраны разные пути. Один из них связан с использованием лучших образцов тюркской музыки в учебном процессе. Сказанное касается не только репертуара музыкантов по разным исполнительским специальностям, но и подготовки, издания учебников (учебных пособий) по традиционной и современной музыке тюркских народов (в виде совместных межреспубликанских проектов или выполненных индивидуально в каждой республике). Прецеденты уже имеются. Следует назвать книгу Л. Хусейновой «Türk xalqlarinin musiqisi» (на азерб. яз.), лекционный курс, предназначенный для музыкальных школ, изданный в Баку (2023) [24]. Здесь представлены музыкальные традиции тюрков не только Средней Азии, но и Южной Сибири, Поволжья-Приуралья, включая гагаузов, караимов, проживающих на европейской территории, а также в Турции.

Другой путь – создание научно-популярной литературы, а также фильмов о происхождении тюркского этноса, его музыкальном наследии. В этой связи уместно вспомнить два замечательных научно-популярных фильма «Куда дует северный ветер» и «Ветры млечного пути» (1977), созданные Л. Мери (1929-2006), известным эстонским писателем, режиссером, государственным деятелем, президентом Эстонии (1992-2001), совместно с представителями Финляндии и Венгрии. Он посвящен происхождению финно-угорской группы народов, их языкам и культуре.

3.4. Сотрудничество, на наш взгляд, должно осуществляться в рамках ***международного регионального научно-исследовательского центра*** (МНИЦ) по музыке тюркских народов. В этом году Фонд тюркской культуры и наследия (предс. Раимкулова А.Р.) открывает центры для молодых специалистов разных университетах и вузах как у нас в республике, так и за рубежом. Так, в начале апреля нынешнего года они были организованы в КазНУ им. Аль Фараби, КазГАСА. Хорошая инициатива перенята нашей консерваторией, где также будет функционировать Центр тюркской музыкальной культуры и наследия, который, я надеюсь, объединит музыковедов-тюркологов из разных стран мира.

Список литературы

1. Утегалиева С. И. Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». − 2015. − № 2 (153). − С. 187-193.
2. Каракулов Б. И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии // Вестник АН КазССР. – 1979. – № 9. − С. 28-31.

3. Каракулов Б. И. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. − С. 225-231.
4. Севортян Э. Этимологический словарь тюркских языков (общетюркские и межтюркские лексические основы). Т. 1. – М., 1974. – 767 с.
5. Севортян Э. Этимологический словарь тюркских языков. Т. 2. – М., 1978. – 349 с.
6. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика / под общ. ред. Э. Р. Тенишева. – М.: Наука, 2001 – 822 с.
7. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка. – М.: Наука, 2006. – 908 с.
8. Еолян И. Р. Очерки арабской музыки. – М.: Музыка, 1977. – 192 с.
9. Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. – М.: Музыка, 1990. – 240 с.
10. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М.: Сов. композитор, 1983. – 153 с.
11. Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дис. … д-ра иск. М., 1995. – 35 с.
12. Юнусова В. Н. К проблеме символа в классической музыке Ближнего и Среднего Востока // Памяти Р. И. Грубера: статьи, исследования, воспоминания / ред.- сост. В. Юнусова. − М.: НИЦ «Московская консерватория», 2008. − Вып. 1. − С. 53-74.
13. Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 215-225.
14. Первый международный симпозиум «Музыка тюркских народов»: тезисы. Алматы: АГК им. Курмангазы. – 193 с.
15. Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.
16. Sipos János. Kazakh Folksongs. From the two ends of the steppe / contributors David Somfai Kara and Eva Csaki. Budapest: Akademiai Kiado, 2001, 302 p.
17. Sipos János (2012) A comparative research on the folk music of Turkic peoples - from Béla Bartók to our days., pp. 1-54
18. Абдуллаев Р. С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006. – 336 с.
19. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практики (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М.: Композитор, 2013. – 528 с.
20. Земцовский И. Silk Road House // Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии: материалы международной научно-практической конференции. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2018. С. 16.
21. Гуллыев Ш. Г. Музыка тюркских народов. – Алматы: Са Га, 2021. – 208 с.
22. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное: материалы международной научной конференции. Казань, 14-16 ноября 2018. Казань: КГК им. Жиганова, 2022. – 267 с.
23. Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран. Baki: Kitab”Elm və təhsil”. – 304 с.
24. Hüseynova L. Türk xalqlarinin musiqisi. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Baki: 2023. – 180 səh.

УДК 781.7

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
профессор кафедры истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,
Москва, Россия
violetta_yunusov@mail.ru

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТУРЕЦКОЙ МУЗЫКИ В РАБОТАХ РОССИЙСКИХ УЧЁНЫХ

Аннотация. В статье даётся аналитический обзор исследований турецкой традиционной и композиторской музыки российскими учёными. Акцент сделан на работах постсоветского периода, однако приводятся исследования советского времени, традиции которых продолжены в наши дни. Автор определяет несколько сформировавшихся направлений изучения турецкой музыки: обзорные статьи энциклопедического характера; этномузыковедческие исследования, посвящённые фольклору и профессиональной музыке устной традиции; музыкально-теоретические исследования турецкой музыки, включая компьютерные; исторические работы о композиторской школе и музыкальной жизни Турции; исследования о популярной музыке и киномузыке Турции. В работе дана характеристика наиболее значимых исследований каждого направления, взаимодействия музыкознания, культурологии, социологии, музыкального востоковедения. Автор высказывает мнение о том, что изучение турецкой музыки в России пока уступает более развитой научной традиции исследования тюркских музыкальных культур Российской Федерации, однако обозначает реальные перспективы развития данной области науки.

Ключевые слова: *турецкая музыка, тюркские культуры, исследовательские направления, взаимодействия научных направлений, фольклор, профессиональная музыка устной традиции, композиторское творчество.*

Аңдатпа. Мақалада орыс ғалымдарының түрік дәстүрлі және композиторлық музыкасын зерттеуіне аналитикалық шолу жасалады. Посткеңестік кезеңдегі жұмыстарға баса назар аударылады, бірақ кеңестік кезеңдегі зерттеулер келтірілген, олардың дәстүрлері бүгінгі күнге дейін жалғасуда. Автор түрік музыкасын зерттеудің бірнеше қалыптасқан бағыттарын анықтайды: энциклопедиялық сипаттағы шолу мақалалары; ауызша дәстүрдің фольклоры мен кәсіби музыкасына арналған этномузыкалық зерттеулер; түрік музыкасын, оның ішінде компьютерлік музыканы музыкалық-теориялық зерттеулер; Түркияның композиторлық мектебі мен музыкалық өмірі туралы тарихи жұмыстар; Түркияның танымал музыкасы мен киномузыкасы туралы зерттеулер. Жұмыста музыкатану, мәдениеттану, әлеуметтану, музыкалық шығыстанудың өзара әрекеттесуінің әр бағыты бойынша ең маңызды зерттеулерге сипаттама берілген. Автор Ресейдегі түрік музыкасын зерттеу Ресей Федерациясының түркі музыкалық мәдениеттерін зерттеудің дамыған ғылыми дәстүрінен әлі де төмен деген пікір айтады, бірақ бұл ғылым саласының дамуының нақты перспективаларын білдіреді.

Тірек сөздер: *түрік музыкасы, түркі мәдениеттері, зерттеу бағыттары, ғылыми бағыттардың өзара іс-қимылы, фольклор, ауызша дәстүрдің кәсіби музыкасы, композиторлық шығармашылық.*

Abstract. The article gives an analytical review of Turkish traditional and composer music studies by Russian scholars. The post-Soviet period is emphasised, but studies of the Soviet period are cited, as its traditions continue today. The author defines several formed directions of Turkish music studies: review articles of encyclopedic character; ethnomusicological studies devoted to folklore and professional music of oral tradition; music-theoretical studies of Turkish music, including computer studies; historical works on the school of composers and musical life of Turkey; and studies on popular music and film music of Turkey. The paper characterizes the most significant studies of each direction, the interaction of musicology, cultural studies, sociology, and oriental music studies. The author expresses the opinion that the study of Turkish music in Russia is still inferior to the more developed scientific tradition of study of Turkic musical cultures in the Russian Federation but outlines the real prospects for the development of this field of science.

Keywords: *Turkish music, Turkic cultures, research directions, interactions of research directions, folklore, professional music of oral tradition, composers' creativity.*

Исторически многие тюркские народы входили в состав государственных образований на территории России и бывшего СССР. В нынешней Российской Федерации также можно выделить несколько регионов, где проживают тюркские народы: Урало-Поволжье, Сибирь, включая северную, Северный Кавказ. Постепенно сложилась мощная научная традиция изучения этих культур в рамках музыкальной тюркологии, как направления фольклористики, исторического и теоретического музыкознания.

С культурой Турции ситуация выглядит иначе. Музыкальная культура этой страны, имеющая многовековую богатую историю, не так широко представлена в российской научной литературе. Более разработаны отдельные области: исследования по Византии и христианской музыке, отражению турецкой музыки в европейской культуре, которые не будут затронуты в данной статье.

Интерес к турецкой музыке возрастал на протяжении последнего столетия и, не смотря на сравнительно небольшое количество работ, в наши дни чётко определились несколько направлений, охватывающих разные пласты и периоды развития турецкой музыки:

- обзорные статьи энциклопедического характера;
- этномузыковедческие исследования, посвящённые фольклору и профессиональной музыке устной традиции;
- музыкально-теоретические исследования турецкой музыки, включая компьютерные;
- исторические работы о композиторской школе и музыкальной жизни Турции;
- исследования о популярной музыке и киномузыке Турции;

В каждом из выделенных направлений ставятся свои задачи исследования, и некоторые из направлений и задач пересекаются. К примеру, компьютерные исследования ладовой специфики турецкой традиционной музыки одновременно представляют как этномузыковедческое, так и музыкально-теоретическое направления. Рассмотрим кратко проблематику некоторых из представленных направлений.

Необходимо отметить, что многие современные российские исследования музыки Турции производятся на базе более ранних советских и дореволюционных работ, некоторые из них необходимо включить в рассмотрение современных трудов. В этом контексте упомяну одну из первых досоветских публикаций — статью известного тюрколога, академика В. А. Гордлевского (1876-1956) «Из наблюдений над турецкой песнью», изданная в 1909 году и позднее вошедшая в Избранные сочинения российского востоковеда [5]. Отмечу также кандидатские диссертации З. П. Рустам-заде «К вопросу становления новой композиторской школы Турции» (1971) [11] и Д. Р. Рустам-заде «Музыкальный фольклор Турции» (1981) [10], защищённые в советский период.

Ещё в советский период была издана шеститомная Музыкальная энциклопедия, в V томе которой была представлена обзорная статья о турецкой музыке, которую можно считать самой подробной и в наши дни [9]. В данной статье можно выделить несколько разделов: краткое введение, обозначающее многообразие традиций самой Турции и родство её культуры с другими тюркскими народами, арабо-персидской культурой; фольклорный раздел, в котором представлены песенные, танцевальные жанры и сопровождающие их музыкальные инструменты (*балабан, зурна, саз, кеманча, давул, дэф, дарбукк*а и др.). По традиции того времени (том вышел в 1981 году,) подчёркнута близость некоторых ладов к европейским, в то же время показана оригинальность строя и ритмических формул народной музыки.

Особо следует отметить раздел о классической музыке, как традиции устного профессионализма, показателен уже сам факт признания профессиональной музыки устной традиции, её своеобразия. В разделе характеризуется творчество народных сказителей *ашыгов, а* также *макамная* традиция. Автор подчёркивает, что в турецкой музыке (в отличие от азербайджанской, узбекской и др.) термин *макам* относится к ладовой стороне классической музыки, в том время, как её формы представлены такими жанрами как *фасиль, пешрев, таксим* и др. [9, с. 641]. Здесь же содержатся краткие сведения о ритмической стороне (усуль), музыкальных инструментах (*най танбур, канун* и др.), на которых исполняется классическая музыка.

Отдельного упоминания достоин тот факт, что в статье упомянута культовая суфийская музыка, как важная часть профессионального искусства. В условиях атеизма того времени, это было смелым шагом. Далее следует краткая история музыки, в основном профессиональной, упомянуты имена традиционных композиторов и поэтапно представлено формирование академического традиции западного образца вплоть до середины 1970-х годов.

Главная задача таких обзорных, в том числе, энциклопедических статей — дать, по возможности, многостороннее представление о музыкальной культуре страны, наиболее известных композиторах, некоторых параметрах музыкальной жизни. Особое место занимает описание традиционной музыки, которая, как и в других странах Азии, имеет многовековую историю. В этом плане выделю работы современного российского исследователя А. Рыженкова, который рассматривает музыкальную культуру Турции с культурологических позиций [12]. В целом обращение культурологов, историков, социологов к турецкой музыке можно выделить как тенденцию последнего времени.

А. Рыженков, ссылаясь на английского учёного Мартина Стоукса, предлагает социально-антропологическую классификацию турецкой музыки, разделяя её на высокую, народную и популярную, и предпринимает попытку «*посмотреть на турецкую музыку с историко-социологической точки зрения, рассмотреть её в самой общей классификации, изучить корни происхождения основных направлений внутри музыкального пространства страны*» [12, с. 146]. К высокой традиции он относит музыку Османской империи, городскую культуру, суфийскую традицию и янычарский оркестр *мехтер*, который привлекает внимание нескольких российских учёных (далее подробно). Автор связывает изменения в музыкальной культуре страны начала прошлого века с формированием турецкого национального самосознания, при переходе от империи к государству; рассматривает формирование единой национальной музыкальной традиции. В этом процессе значительное место уделялось западной модели музыкальной культуры и образования. Высокая музыка, при этом, вытеснялась как неактуальная (замечу, что сходные процессы происходили в бывших советских республиках Центральной Азии).

К сходным проблемам обращаются российский исследователь Абидулин А. И. и турецкий – Кутлай Э. Б., которые исследуют пути модернизации музыкальной культуры Турции XVIII-нач. XX столетий. Она происходила путём «встречного движения и взаимопроникновения восточной и западной культур» [1, с. 9], влияния итальянской, французской и немецкой школ и формирования новой творческой интеллигенции. Это работа исторического плана, раскрывающая особенности выделенного периода истории музыкальной культуры страны.

Становлению академического композиторского профессионализма в первой половине прошлого века посвящён раздел исторического труда И. Мартынова в его книге «Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века», вышедший ещё в советское время [6]. Он отмечает роль таких композиторов, как Джузеппе Доницетти (брат Г. Доницетти), Тиграна Чухаджана, в 1930-е годы: П. Хиндемита и Б. Бартока в становлении западной традиции в Турции. Среди первого поколения турецких композиторов выделены имена Ахмеда Аднана Сайгуна (1907-1991), Джемаля Рашид бея (1904-1985) и Ульви Джемаля Эркина (1906-1972), получивших образование за рубежом и ставших классикой национальной музыки. Исследователь называет также композиторов 1950-х годов Ильхана Усманбаша (1921-2025) и Ферита Тюзюна (1929-1977), кратко представляет их наиболее значимые произведения. Наследие А. Сайгуна, с точки зрения сочетания традиционного и современного, исследовано также в совместной работе З. П. Рустам-заде и Д. Р. Рустам-заде [8].

Творчество современных турецких композиторов (последних 50 лет) пока не стало объектом специального внимания российских учёных, за исключением нескольких статей, посвящённых отдельным композиторам и произведениям Э.И. Ардисламовой [2] и В.Н. Юнусовой (последняя включает раздел об основоположнике турецкой электронной музыки — Бюленте Ареле) [17]. Это направление исследований представляется перспективным, в частности, в ракурсе применения современных композиторских техник для отражения национального своеобразия; авангардных и поставангардных тенденций, новых технологий электроакустической и компьютерной музыки. История музыки современной Турецкой Республики тоже пока ждёт своих исследователей.

Этномузыковедческое направление представлено статьями как по турецкому фольклору, так и по устной профессиональной традиции: ашугам и классической музыке. Часть статей носит информационный характер, представляя скорее небольшой обзор, к примеру, статья Сысоевой [14], в которой, кстати, почему-то отсутствует разделение собственно фольклорной и устно-профессиональной традиции. Всё отнесено к фольклору, что представляется странным, учитывая упомянутую энциклопедическую статью в музыкальной энциклопедии, где все пласты традиционной музыки чётко разведены.

Феномен турецкого макама отражён в ряде работ, среди последних выделю исследование В. А. Седых [13]. Автор придерживается звукорядного подхода к исследованию, макама, как ладового феномена турецкой музыки, подробно останавливается на проблеме строя, сравнивает турецкий и арабский варианты некоторых звукорядов. Однако турецкий макам, как и азербайджанские мугамные

лады, не ограничивается только звукорядами, там также присутствует система ладовых попевок, каденций, что выявляется только с учётом живой практики. Такого рода работ по турецкой музыке в современной российской тюркологии пока не наблюдается.

Определённые шаги к изучению феномена турецкого макама с помощью компьютерных технологий в России были сделаны кандидатом технических наук, заведующим научным центром и кафедрой музыкально-информационных технологи Московской консерватории А. В. Харуто (1949-2021), установившем непосредственные контакты с турецкими исследователями и проанализировавшим их опыт компьютерных исследований макама [15]. Он также обратил внимание на сложности нотной записи традиционной музыки, имеющей иной строй. Так для турецкой музыки минимальный интервал составляет гольдерову комму (Holderian comma), равную 22,64 с (цента), а «интервалы между ступенями образуют неравномерно-темперированную систему» [15,206] и турецким учёным удалось предложить компьютерные программы, позволяющие выявить мельчайшие интонационные ходы и анализировать такую музыку, в частности, ладовую систему турецкого макама. К сожалению, это, на мой взгляд, перспективное направление изучения турецкой музыки не получило продолжения у нас в стране после безвременной смерти учёного.

Исследование турецкого оркестра *мехтер* — одно из самых популярных направлений современных работ по турецкой музыке. Из наиболее значимых отмечу кандидатскую диссертацию М.Ю. Горбуновой «Военный оркестр Мехтер в контексте турецкой традиционной культуры» (2018) [3], в которой данный феномен рассмотрен разносторонне и подробно, комплексное исследование оркестра проведено с учётом позиций как турецких, так и российских учёных. Особенно привлекает внимание положением автора об отражении в *мехтер* «музыкальной картины мира турок», мифологемы Мирового древа и «Космоса турецкой культуры» [3, с. 6], что позволяет расширить представлением об этом феномене. К данному оркестру обращаются также исследователь Т. В. Карташова, раскрывающая проблемы возникновения *мехтер* в Османской империи, особенности его инструментального состава и дальнейшую эволюцию этого оркестра, его роль в сохранении наследия и национальных традиций [4]; Э. М. Рагимова анализирует специфику составов этого оркестра, предлагает классификацию маршей и опирается, помимо опубликованных, на собственные нотные записи [7].

Музыкальная жизнь Турции представлена в ряде публикаций последнего времени. В центре внимания авторов находятся как деятельность отдельных учреждений культуры, например, Театра оперы и балета в Мерсине [16], так и концертные мероприятия, взаимодействие с европейской культурой.

Таким образом, в современной российской науке можно констатировать интерес к изучению турецкой музыки, формирование ряда научных направлений в этой сфере. В каждом из них сформировался свой круг проблем, порой затрагивающих и проблематику других направлений. Многие исследования используют комплексный подход и находятся на пересечении исторического и теоретического музыкознания, этномузыкознания, культурологии, социологии, музыкального востоковедения. Интересные перспективы для дальнейшей работы в этой области представляет компьютерное музыковедение, позволяющее получить объективные данные для дальнейшей музыковедческой интерпретации.

Список литературы

1. Абидулин А. М., Кутлай Э. Б. Османская музыка в XVIII – начале XX столетия: на пути модернизации музыкальной культуры // Интеллигенция и мир. 2022. № 3. – С. 9.

2. Ардисламова, Э.И. Образы востока в музыке турецкого композитора Месруха Саваша (на примере оркестровой пьесы "симург") // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность / Казан. гос. консерватория (академия) им. Н.Г. Жиганова. Вып. 12: Материалы Международной научно-практической конференции (Казань, 3 апреля 2019 года). – 2020. – С. 106-115;

3. Горбунова М. Ю. Военный оркестр Мехтер в контексте турецкой традиционной культуры: автореферат дисс. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Горбунова Марина Юрьевна; [Место защиты: Моск. гос. Ин-т междунар. отношений]. – Москва, 2018. – 26 с.

4. Карташова, Т. В. К вопросу об эволюции турецкого оркестра мехтер // Музыкальная академия. – № 3. – 2017. – С. 64-68.

5. Гордлевский В. Из наблюдений над турецкой песнью /Академик Гордлевский В.А. Избранные сочинения в 4-х томах. Т.2. М.: Издательство восточной литературы. 1961. Академия наук СССР, С. 244-267.

6. Мартынов И. Турция // Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М.: Музыка, 1970. С. 397-406.

7. Рагимова Э. М. О некоторых особенностях турецких оркестров мехтер // Музыка и время. – № 11. – 2016. – С. 49-59.

8. Рустам–Заде Д. Р., Рустам–Заде З. П. Традиционное и современное в творчестве А. Сайгуна // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада / Гос. Ин-т искусствознания; Отв. ред. Еолян И.Р. – М., 1998. – С. 230-246.

9. Рустам–Заде З. Турецкая музыка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – Т. 5. – Стлб. 639-643.

10. Рустам-заде, Диляра Рашидовна. Музыкальный фольклор Турции: диссертация ... канд. иск.: 17.00.02. – Москва, 1987. – 250 с.

11. Рустам–заде, Заур Паша оглы. К вопросу становления новой композиторской школы Турции: диссертация ... канд. иск.: 17.00.02. — Москва, 1979. – 246 с.

12. Рыженков А. С. Турецкая музыка. О содержании явления // Восточный Альманах. Вып.V. Дипломатическая академия Министерства иностранных дел Российской Федерации. М.: Издательство ООО «Квант медиа», 2021, С.145-155.

13. Седых В. А. Турецкий макам: к проблеме национального своеобразия. Проблемы музыкальной науки // Music Scholarship. – №8(1). – 2011.– С. 205-209.

14. Сысоева А. Особенности турецкого музыкального фольклора // Вестн. Челяб. гос. ун –та. Сер. 10: Востоковедение. Евразийство. Геополитика: Науч. журн. – 2003. – № 2. – С. 272-279.

15. Харуто А. В. Компьютерный анализ турецкой национальной классической музыки (2012)//Компьютерный анализ звука в музыкальной науке. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2025. – С. 203-211.

16. Шабунова, И.М. Театр оперы и балета в турецком Мерсине: стратегия успешной деятельности// Проблемы синтеза в музыкальном искусстве: на пересечении жанров и стилей : памяти А. Г. Шнитке посвящается : [сборник статей по материалам V Международной научной конференции, 1-3 апреля 2024 г.] / ред.-сост. А. В. Крылова, Н.В. Дуда; Министерство культуры Российской Федерации, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2024. М С. 269-280

17. Юнусова В. Н. Восточные пионеры электронной музыки// Традиции и перспективы искусства как феномена культуры. Сб. ст. по материалам Международной научной конференции Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) / Науч. ред. Сушкова-Ирина Я. И. М.: Государственная классическая академия имени Маймонида, 2018. – С. 211-216.

UDC 781.7

Dorit Klebe-Wontroba
Doctor philosophy (PhD), assistant professor,
Berlin University of the Arts,
Berlin, Germany
dmklebe@zedat.fu-berlin.de

EPISODES OF THE EPIC KÖROĞLU: FROM ORAL/AURAL TO WRITTEN TRANSMISSION IN VARIOUS MUSICAL REALISATION CONTEXTS

Abstract. In my paper I present and examine characteristic examples from the Epos Köroğlu, outlining two episodes. The heroic song Bolu Bey will be demonstrated in comparing a traditional version sung by a Turkish singer-poet *âşık* with a composition for the Opera Köroğlu, by Ahmed Adnan Saygun, a composer of the "Turkish Five". The heroic song Kiziroğlu is especially famous among the community having immigrated from Turkey to Germany. The song presented of an *âşık* in a traditional version at an openair music Festival in Berlin is faced to performances by a *pir* – a leader of a group applying a special religious affiliation who has chosen different genres – of Western classical music up to the modern main stream music – to open

probably the interest of a wider public of listeners. Selected examples will be demonstrated by analyzing the lyrics and the music, as well as presenting audio examples.

Keywords: *Turkish Epos Köroğlu, epidodes Bolu Bey and Kiziroğlu, analysis of the lyrics, singer-poets âşık and further performers of the 20th–21st century, musical analysis of and comparison between traditional and non-traditional music performances.*

Аңдатпа. Мақаламда «Көроғұлы» эпосының сипаттамалық мысалдары ретінде екі эпизодты бөліп көрсетемін. «Болу бей» қаһармандық әні түрік әншісі және ақыны Яшык орындаған дәстүрлі нұсқасы, «Түрік бестігіне» кіретін композитор Ахмед Аднан Сайгунның «Көроғұлы» операсына арналған композициясымен салыстырмалы түрде көрсетіледі. Кизироглудың қаһармандық әні әсіресе Түркиядан Германияға қоныс аударған қауымдастық арасында танымал. Берлиндегі Open-air музыкалық фестивалінің дәстүрлі нұсқасында ашиктің әні әр түрлі жанрларда – батыстық классикалық музыкадан бастап, қазіргі заманғы негізгі музыкаға дейін тыңдайтын ерекше діни топты ұстанатын пир жетекшісінің орындауында тыңдаушылардың кең аудиториясын ұсынылды. Таңдалған мысалдар ән мәтіндері мен музыканы талдау және аудио мысалдарды ұсыну арқылы көрсетіледі.

Тірек сөздер: *Көроғұлы түрік эпосы, Болат бей және Көроғұлы эпопеясы, мәтіндерді талдау, ашик ақын-әншілері және XX-XXI ғасырлардағы басқа орындаушылар, дәстүрлі және дәстүрлі емес музыкалық қойылымдарды музыкалық талдау және салыстыру.*

Аннотация. В своей статье я привожу и рассматриваю характерные примеры из эпоса "Кероглу", выделяя два эпизода. Героическая песня "Болу бей" будет продемонстрирована в сравнении традиционной версии, исполненной турецким певцом и поэтом Яшыком, с композицией для оперы "Кероглу" Ахмеда Аднана Сайгуна, композитора "Турецкой пятерки". Героическая песня Кызыроглу особенно известна среди общины, иммигрировавшей из Турции в Германию. Песня ашика, представленная в традиционной версии на музыкальном фестивале openair в Берлине, была представлена в исполнении пира – лидера группы, исповедующей особую религиозную принадлежность, который выбрал разные жанры – от западной классической музыки до современной музыки мейнстрима, – чтобы, вероятно, заинтересовать более широкую аудиторию слушателей. Отобранные примеры будут продемонстрированы путем анализа текстов песен и музыки, а также представления аудио-примеров.

Ключевые слова: *турецкий эпос Кероглу, эпопеи Болу бея и Кызыроглу, анализ* текстов, *поэты-певцы ашик и другие исполнители XX–XXI веков, музыкальный анализ и сравнение традиционных и нетрадиционных музыкальных исполнений.*

Introduction*

* If not indicated, all translations of the Turkish into the English language are by Dorit Klebe.

The epos in Turkey in general.

Great folk heroic narratives *halk hikâyeleri* have a long tradition in Turkey. They were performed by epic singers *halk şairi* and singer-poets *âşık*. «Both are considered the descendants of the *ozan* from Central Asia, who, even in pre-Islamic times, traveled across more or less vast regions to bring their epics to life. According to Eberhard[3], the epic type known in Turkey, with its mixture of spoken prose sections and interspersed songs, is said to have been found as far afield as Xinjiang, in Persia, and in Arab Spain» [1, p.116][4]. The epic poems had been performed by folk singers and singing poets, *halk şairi* and *âşık*. Both are to be seen as successors of the *ozan* from Central Asia who had travelled through more or less wide areas in order to present the epic tales in public. The type of epos known in Turkey is a mixture of dramatically recited prosa texts and songs inserted into the narration with the aim of being a high point.

The Epos Köroğlu in special.

In the centre of the Epos Köroğlu stands the hero and travelling poet singer Köroğlu. His story is known among different Turkic peoples and transmitted in several versions. The historic figure is said to be dated back to the 16th century [1, p.177–118]. The scenes of events lie scattered, took place often far away one from the other, thus extending throughout the Orient even to China. Around the figure of the hero have grown up a series of episodes. The had been transmitted in various versions because of the mostly oral transmission of the Turkish traditional folk literature and music.

[3] Wolfram Eberhard, Ethnologist (Remark: D. Klebe).

[4] See also keyword *ozan*, Encyclopedia of Islam, V01VII (Boratav 1993: 232).

The heroic song "Bolu Bey".
History of the episode.

One of these episodes of the Köroğlu epic tells that the father of Köroğlu, Yusuf Deli, was a horse doctor under the rule of Bolu Bey, ruler of the Bolu region[5]. His master wanted a horse from him to present it as a gift for the sultan. Yusuf Deli choosed a very beautiful young foul declaring that one day it will be magnificent and unsurpassable. Bolu Bey however saw himself offended by his servant having presented him such a small horse. In his rage he blinded Yusuf Deli. From that day on, his son gave himself the name Köroğlu (literally "son of a blind man"). He sent his servant Ayvaz to Bolu Bey with the challenge to face the fight. The following song can be regarded as a highpoint of the dramatical event.

Presentation of two versions.

The heroic song "Bolu Bey" will be presented in two versions. The first version is a traditional version and was performed by Âşık Murat Çobanoğlu, voice and *bağlama*[6]. He was born 1940 in Arpaçay, Kars (Eastern Turkey) and died 2005 in Ankara.

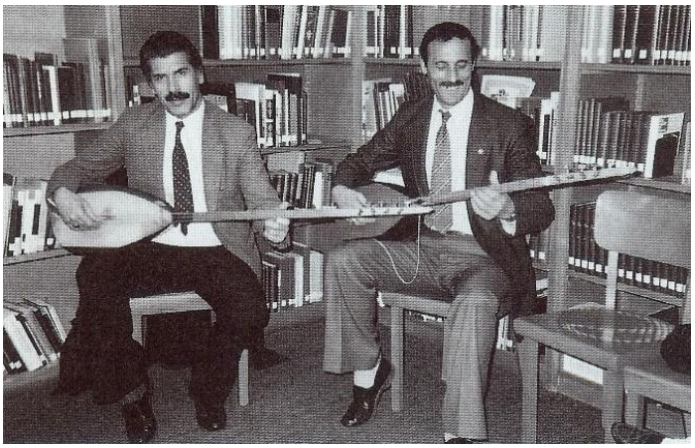
The Opera version presented below, in a sound realization from the early 1990s, was not recorded in its entirety as part of a performed epic. Rather, it highlights an incident from the Köroğlu epic and, in this form, is part of Âşık Murat Çobanoğlu's repertoire.

The heroic song "Bolu Bey", in oral/aural tradition

Lyric-example 1 – sung lyrics of the first *stanza*[7] [7, 25-26]:

Benden selam olsun Bolu Beyine <hey hey> Bolu Beyine
Çıkıp şu dağlara |:*yaşlanmalıdır*:|
Kılıç sedasından |:*kalkan sesinden*:|
Dağlar seda verip |:*seslenmelidir*:|
Kılıç sedasından < hey hey hey > |:*kalkan sesinden*:|
Dağlar seda verip |:*seslenmelidir*:| [8]

Translation:
Bring my greetings to Bolu Bey.
He should go to the mountains there and hide.
With the clash of swords and shields,
the mountains echoed with their noise.



[5] Located in the North Anatolian Mountains, northwest of the city of Sivas.
[6] This instrument belongs to the family of the *saz* instruments.
[7] Further strophes [7, 25–26]. The performer Murat Çobanoğlu stands in the tradition of the *âşık*-lar and performs since the 1970s.
[8] Transcript of the text after listening to the source on the basis of [7, 25], additions through repetitions of words and exclamations by D. Klebe.

Âşık Murat Çobanoğlu, left, and Âşık Şeref Taşlıova[9], right.
Photo: Institute for Ethnomusicology, Free University of Berlin, 1987.

Audio-example 1: Âşık Murat Çobanoğlu, performer
CD Song Creators in Eastern Turkey. Traditional Music of the World 6, track 19.[10]

Formal structure, number of syllables, and rhyme scheme of the lyrics:

The audio example presents three *stanza*-s [7, p. 25–26], each of them containing four lines resp. two pairs with two lines, with the end rhyhme abcb // dddb // eeeb//. The building principle of the traditional folk poetry is basing on a verse metre with *arsis* and *thesis* and counting the syllables, here continuously eleven syllables for each line. In the middle of each line an internal caesura divides the eleven syllables into 6+5. Because of the formal structure, the number of syllables and the rhyme schema the lyrics can be classified as belonging to the genre *koşma* [1, p. 24–25; 2, p. 193–201].

Formal shape of the melody and rhythmic-melodic structures:

Text and melody structure are very closely related in this song. The four verse lines are counterbalanced by four melodic lines. In terms of structure, all four melodic lines are of almost equal length. The melodic formal structure adheres strictly the structure to the structure of the poem. The second verse couplet is repeated in its entirety and can be referred to as a refrain in the musical version.

The formal structure of the lyrics' musical setting orientates itself towards the lines of the verses, standing in a strong relation one to the other: each one of the lines corresponds with one musical section. The second *distichon* is repeated as a whole and can be regarded as a refrain part in the musical setting.

The musical structure consists altogether of six sections: A B C D C D.

We have slight variations within the sections C and D when being repeated.

Measurement and rhythm:

Measurement and rhythm are additional building elements. In Turkish folk music the *aksak* (derived from the verbe *aksamak* = to limp) has an outstanding importance. The song "Benden selam olsun.." is rhythmically structured by a metrum of five, subdivided most constantly in 2+3. Even if the basic unit for the metre is an eighth note, its melody rhythms are very often differentiated into sixteenth notes. The six musical sections differ in its lengths.

Remarks on the performance of the music of the Köroğlu epic by Âşık Şeref Taşlıova:

Âşık Şeref Taşlıova, whose repertoire also includes the performance of episodes from the Köroğlu epic, commented on this as follows: «Every singer performs the Köroğlu songs musically in a different way, with small changes, according to his own taste. Köroğlu has its own music. The Köroğlu makamlar are based on different melodic models (*ses*) and different rhythms, for example continuously heavy rhythms (*düz ağır ritimli*), continuously fast (*düz hizli ritimli*), and soft (*yumuşak ritimli*) rhythms. The latter were used for love songs» [7, p. 26].

Tonal structure and progression of the melody:

The formal musical sections A and B use the tonal material from a basic scale, also called "distinct Köroğlu scale" [3, 26]: *a2 // g2 // fis2 // e2 // d2 // c2 // +b1 // a1.*

The scale contains microtonal intervals differing from the occidental equal tempered tone system, especially the *b1* slightly higher tuned as *b flat* = *+b1*. Slightly higher is marked by the sign + and means that the *b flat* is raised up to two Pythagorean commata (one comma has the measurement of 23,4 Cents).

The section C and the first part of section D are temporary modulating, using *es2* instead of *e2*. The second part of section D comes back to the basic scale and ends on the final tone *a1.* Further details on a basic scale for the Köroğlu epic can be found in Ursula Reinhard [7, 26].

A characteristic building element for the course of the melody are the great number of steps of second intervals. Greater intervals, like third and fourth, are used very sparce. The melodic lines of the musical sections are descending downwards step by step, called "*Deszendenzmelos=descending melos"*, starting in a high register on *g2* and ending on the final tone *a1.*

The formal musical section as follows:

[9] Âşık Şeref Taşlıova was born 1938 in a village of the Ardahan Province (Northeastern Turkey) and died 2014 in Ankara.

[10] Since the institute no longer exists, I couldn't access the recordings from there, so I chose an example from a CD, see footnote 5.

A starts on *g2* and ends on *g2*
B starts on *fis2* and ends on *e2*
C starts on *e2* and ends on *c2*
D starts on *e2* and ends on *a1*

This descending of the melody is a further characteristic building element of traditional Turkish folk music.

Characteristics of the song interpretation, singing style, intonation, vocal coloring:

The interpretation of this heroic narrative in particular is characterized by two main features: First, the lyrics and melody should be *tek* (literally = unique, one of a kind), i.e., the epic comprises individual songs that are performed only with the original text and should not contain any significant changes in the lyrics or melody [2, 86]. Second, the vocal performance should be *yüksek sesle* (literally = with a loud and high voice), i.e., with a strong, powerful, resonant voice and in a high register. The performance contains another characteristic that is common in traditional Turkish folk music: melodic ornamentation through *kırtlak nağmesi* (=phrases with the smallest pitches created by vibrations of the larynx), a special guttural *tremolo*. Exclamations (hey-calls) inserted into the lyrics symbolize the victorious hero who, coming from the mountains, faces the enemy on the plains. They are also inserted into the lyrics by the performer «in order to perfect and beautify the song» as Âşık Şeref Taşlıova explains [7, 27]. The long-necked lute, which accompanies the song, achieves high virtuosity in preludes and interludes, even with original melodic material. It deliberately distinguishes the instrumental part from the accompanying part.

The Opera version of the song "Bolu Bey", composed by Ahmed Adnan Saygun

Ahmed Adnan Saygun (1907-1991) was the most famous among the first generation of composers in the Republic of Turkey. Being one of the *Türk Beşleri* – the Turkish Five – he had studied composition in Paris with Vincent d'Indy (1851-1931). His four colleagues – Cemal Reşit Rey (1904–1985), Hasan Ferid Alnar (1906–1978), Ulvi Cemâl Erkin (1906–1972), Necil Kâzim Akses (1908–1999) – got their compository education as well at universities in European metropoles, like Paris, Vienna and Prag [3, 46–47].

In my following explanations the song "Benden selam olsun bolu Beyine…" will be presented in the version of Ahmed Adnan Saygun's opera *Köroğlu* – op.52, composed in the year 1973.

The comparison of the will take several parameters – as examined in the traditional version – into consideration: building elements like textual and musical structures, course of the musical sections, tonal framework, course of the melody, vocal and performance style, intonation, vocal range, colouring of the voice.

The traditional epic performance practise will obviously have had a function for a model for the composer Saygun. Although we do not know who were the performers of the song at that time and whom Saygun could have heard.

However, the traditional version which I will use by way of comparison, had been recorded much more later than the musical setting of the song had been created by Saygun. But its performing elements are basing on a tradition transmitted orally over a period of hundreds of years. In addition, I had the occasion to listen to the performer Âşık Murat Çobanoğlu during a field research trip in Konya/Anatolia, in the year 1971. The recording of twenty years later testimony his same dynamic and powerful performance practise.

The following version of Saygun has not been recorded as a part of the opera in its entirety. It was part of a presentation of Turkish music culture lasting several hours during the feast for the *Şeker Bayramı* (feast after Ramazan) in 1996, broadcasted by the Turkish Television. In comparison to the traditional recording it can be regarded as a solitaire as well.

Lyric-example 2 – sung lyrics of the first *stanza*[11], Audio-example 2

Performer: Ayhan Baran, voice (baritone), accompanied by the *Istanbul Devlet Opera ve Balesi Orkestrası* [Orchestra of State Opera and Ballett Istanbul].

<Hey hey yine de hey hey yine de hey hey>
Benden selam olsun |:*Bolu Beyine*:|
Çıkıp şu dağlara |:*yaşlanmalıdır*:|
***At kişnemesinden* |:*gargı sesinden*:|**
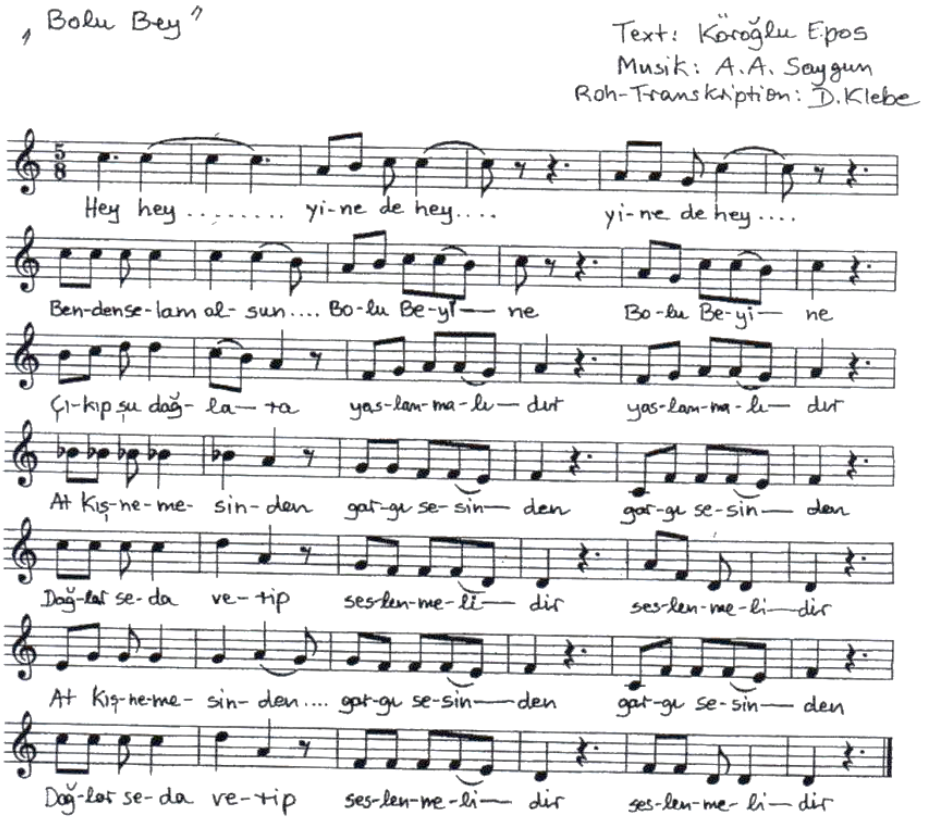
[11] The singer performs one more *stanza*, which is not taken into consideration here.

Dağlar seda verip |:*seslenmelidir*:|
***At kişnemesinden* |:*gargı sesinden*:|**
Dağlar seda verip |:*seslenmelidir*:| [12]

Variations of the lyrics between the traditional and Opera version:
The Opera version starts with introductional exclamations:
<*Hey hey yine de hey hey yine de hey hey*>
and the traditional version does not.
The third line deviates from the traditional version, as follows:
From the whinny of the horses, the noise of the lances…

Audio-example 2: video-recording by Dorit Klebe, *Şeker Bayramı* in 1996, broadcasting of the Turkish Television.

Music-example 1: Notation of lyrics and melody, first *stanza*
(draft of a transcripton by Dorit Klebe):



Changements in the formal textual structure, verse metre, counting the syllables, rhyme schema:
In his composition for the opera, Ahmed Adnan Saygun retains the traditional formal structure of the *stanza*-s. Textual changes occur in the third line, which is replaced completely by a new one: *At kişnemesinden gargı sesinden* [From the whinny of the horses, the noise of the lances…]. Concerning its content this new text is not disturbing the content of the whole first *stanza*, shows only slight difference in the description of the background noise which provides the tumult of battle. The *Hey hey*-exclamations are not inserted into the lyrics but presented as an introduction.
The second (being also the last *stanza* in this performance) *stanza* could not be transcribed because of technical faults of the audio recording.

Formal structure of the melody. Measurement and rhythm:
The course of formal structure A B C D C D is not changed. The musical setting repeats as well the second *distichon* as a refrain part.

[12] Transcription of the text after listening to the source by D. Klebe.

The basic metre of *aksak* has been changed into a 5/8 bar. Generally, the most crucial difference however between the European time metre system is a specific putting of accents, a classification into main and secondary accent, thus not comparable to rhythmic structures in Turkish music in general and the *aksak* in special.

Rhythmic and also melodic structures of the vocal part which are differentiated with sixteenth notes in the traditional version are reduced to the basic rhythmic pattern of five (2+3) eighth notes. The basic metrical unit is the eighth note.

Tonal framework, course of the melody:

The tonal frame work and the course of the melody are showing, related to its basic structure, absolutely parallels to the traditional version. However, the microtonal intervals are given up in favour of the adaptation to the body of sound of "Western" instruments in equal temperament.

The basic tone scale - used in section A and B - is shaped as the following:

$$a^2 // g^2 // fis^2 // e^2 // d^2 // c^2 // h^1 // a^1.$$

Sections C and partly D are modulating temporarily without orientating themselves to the traditional version. In the course of the melody, ornamentations in form of a series of steps in degrees of second intervals are omitted. The consequence are repetitions of tones on one hand and interval jumps with greater distances like third, fourth and fifth, sometimes tied together with *glissandi*.

Characteristics of performance practise, singing style, intonation, colourings of the voice:

The question of the *tek* performance cannot be answered definitely, because of the temporary divergence of the recordings. Since the opera version had been composed by A.A.Saygun we have a example for a written transmission which remains constant from 1973 on. On the other hand, the traditional epic version though been performed thirty years after Saygun's composition, is basing on an oral transmission since hundreds of years.

A very crucial form of modification we can find in the vocal interpretation. The singing style is typical for a voice training following the occidental model of opera singers. The strong and powerful expression of the performer's voice reaches a level which would absolutely be appropriate for the *yüksek sesle* of an epic performance. But further traditional singing techniques and stylistic components however, like the guttural tremolo *kırtlak nağmesi*, specific colourings of the voice, are getting lost.

A complete symphony orchestra in "Western" instrumentation is brought into action to accompany the solo performer and provides the musical background for the dramatical event. The scene is shaped by *ostinato* figures changing into various expressions: sometimes with *pizzicato*-figures played by string instruments – probably imitating the plucking technique of the long-necked lute – sometimes brass instruments support the tumult of the battle with rhythms like lashes of a whip.

To conclude it can be determined that the orchestral accompaniment of the opera version realizes some of those forms of expression – of course elaborated and transformed – which originally are shaped by the singer in the traditional version. The orchestra takes a great part of dynamization of the dramatical event.

The heroic song "Kiziroğlu"

Presentation of three versions

The heroic song "Kiziroğlu" will be presented in three versions. In contrast to the two different versions of the episode "Bolu Bey", the three versions of the episode "Kızıroğlu" are performed and also partly composed by musicians/composers, having immigrated from Turkey, who live in Berlin/Germany.

History of the episode

The song "Kiziroğlu" is part of the epic tale Köroğlu, describing the episode when the hero Kiziroğlu meets his greatest enemy, the hero Köroğlu. The episode concerns a dispute over the horse Kırat. Kiziroğlu approaches Köroğlu's tent with the intention of killing him. Köroğlu, however, recognizes him from afar; he takes up his long-necked lute and sings a hymn of praise to Kiziroğlu. After Köroğlu finished the song, Kiziroğlu was no longer convinced to kill Köroğlu. He entered the tent and was embraced by Köroğlu. Kiziroğlu offered him his services, and from then on, the two lived like brothers in the mountains.

After the recruitment convention (Anwerbeabkommen) signed between the Federal Republic of Germany and the Republic of Turkey in 1961 and the recruitment stop in 1972 and the giving up of the rotation principle, the number of family reunions increased rapidly. Citizens, who immigrated from Turkey in Berlin,

form large Turkish Community living within a big urban structure outside Turkey. Among the community a cultural life influenced by Turkish elements established itself by and by. A more and more a parallel music world had developed, from the midst 1970ies on. It took place mostly unknown to, overlooked by and independent from the music world of the German hegemonic society – with some regional exceptions.

The heroic song "Kiziroğlu" at the "Türkgünü" in Berlin 2007

In the form of a one-day event and an openair festival, the "Türkgünü" took place in early summer between 2002 and 2007. As there are mainly musical performances, it can be called music festival. There the main stage was located at Brandenburg Gate. The musical programme, which alternated each year, represents a range of musical styles which partly are traditionally preserved, partly developed, in particular in the last decades, in interaction with European, "Western" music cultures [see Klebe 2008, 62].

The heroic song "Kiziroğlu" has been sung twice at the "Türkgünü" 2007: The traditional version was performed by Âşık Barım. A Pop version was presented by the performer and composer Hasan Yükselir was born 1955 in the town Pazarcık (Southern Mediterranean region of Turkey) and lives from 1994 in Germany.

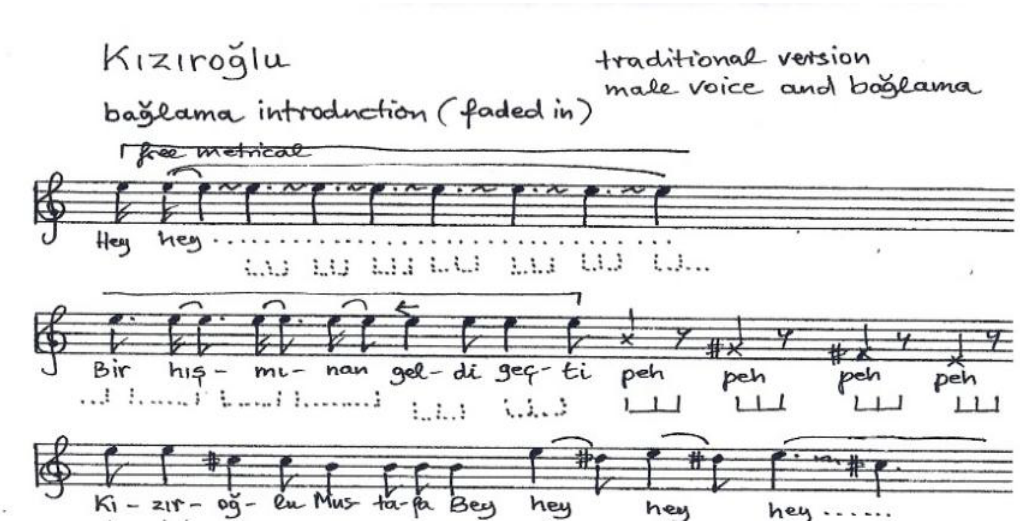
The heroic song "Kiziroğlu", in oral/aural tradition
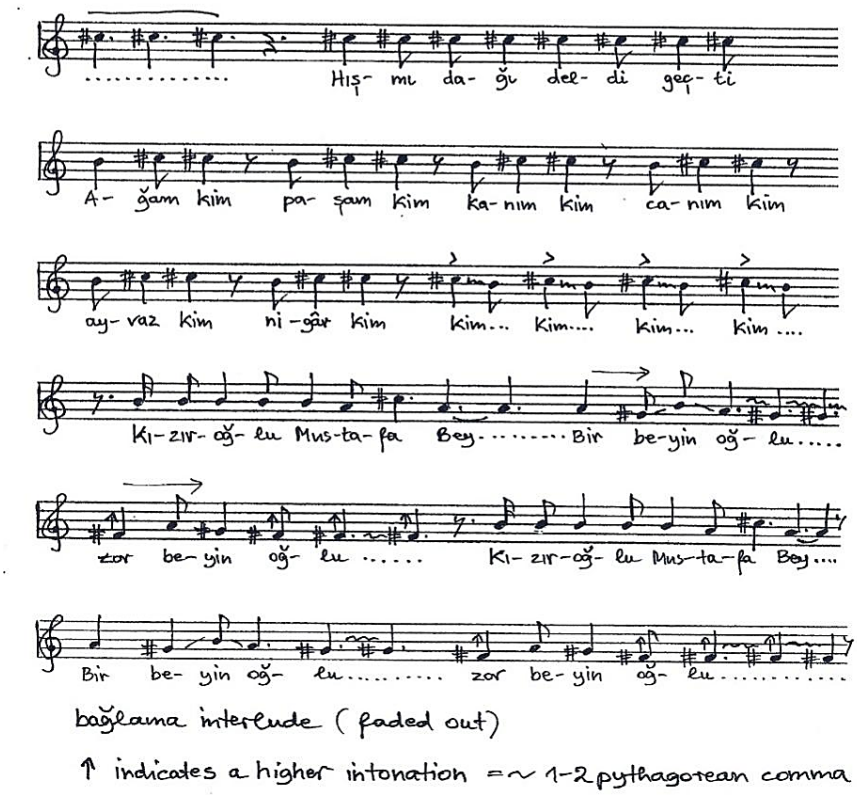
Performer Âşık Barım, voice and *bağlama* (live performance on stage), 30. June 2007, part of the programme "Türk Günü", Berlin, Brandenburg Gate. Recorded by Dorit Klebe.

Lyric-example 3 – sung lyrics of the first *stanza*

Hey hey --------
Bir hışmı inan geldi geçti <peh peh peh > He came holding the reins of the bridle impetuously and rode past, <…>
Kiziroğlu Mustafa bey <hey hey hey > Kiziroğlu Mustafa bey, <…>
Hışmı inan geldi geçti holding the reins of the bridle impetuously he came and rode past
Ağam kim paşam kim kanım kim Who is he, my Ağa, my Pasha, my heart's blood,
canım kim ayvaz kim nigâr kim kim kim my life, my servant, my handsomest, who who who?
Kiziroğlu Mustafa bey Kiziroğlu Mustafa bey
Bir beyin oğlu zor beyin oğlu Son of a lord, a hero's son.

Music-example 2:
Notation of lyrics and melody, first *stanza* (draft of a transcripton by D. Klebe)
See Audio-Axample 3.





The following music examples of the heroic song "Kiziroğlu" is shown in various musical relation contexts. The range extends from Western classical music up to the modern forms of main stream music. Remarkably is that this wide range is covered by one and the same performer: Hasan Yükselir. Because of his religious affiliation – Hasan Yükselir is a *pir*, that is, a leader of a community of Alevî – he prefers oeuvres of religious-mystical contents. His singing style is strongly influenced by his education in chant combined with the tempered European pitch system. As a result, there is a considerable loss of microtonal intervals and of melodic ornamentation like the *gırtlak*, a special guttural tremolo – all characteristics of traditional Turkish music. This fact is already evident in the previous sound example. Hasan Yükselir created compositions, arrangements for religious, folk and epic songs. Besides Hasan Yükselir's Pop version of the heroic song "Kiziroğlu" at the "Türkgünü" 2007, I would like to mention a world premiere of his Concertino for three *bağlama*-instruments performed together with the Symphonic Orchestra in the Philharmonic Hall of Cologne/Germany in 1996.

The heroic song "Kiziroğlu", in various musical realizations.

The Symphony version, 1996

The voice interpretation of the song "Kiziroğlu" by Hasan Yükselir is very far from being traditional; the two characteristics – *tek* and *yüksek sesli* – got lost, the song text is modified and the expression of his voice is not more vigorous and heroic.

Audio-example 4: "Kiziroğlu"

Performer Hasan Yükselir, voice and composition, accompanied by the Symphonic Orchestra Cologne, 1996.

The Pop version, 2007

Hasan Yükselir performs in a live performance on stage, 30. June 2007, part of the programme "Türk Günü", Berlin, Brandenburg Gate. Recorded by Dorit Klebe. Yükselir is singing the heroic song, but the music comes as playback. The audience gives him a great resonance by singing along and clapping their hands, thus indicating that this epic song has a great importance and significance for the present audience. This is specially important for a public who are at a great part descendants of those who immigrated from Turkey to Berlin/Germany. And it helps to maintain the tradition.

Audio-example 5: "Kiziroğlu".

Performer Hasan Yükselir, voice and arrangement.

The Anadolu Rock version, 2023

The latest version I could find, is the Anadolu Rock version. Hasan Yükselir continues his development in arranging the traditional version of „Kiziroğlu" applying "Western" mainstream music. he now, 2023, use on one hand the sound of the *baglama*, on the other hand Rock guitars to substitute his voice's expression.

Audio-example 6: "Kiziroğlu"
Performer Hasan Yükselir, voice and arrangement.

Summary.

Voice expression

- The heroic songs "Bolu Bey" and "Kiziroğlu" of the epic "Köroğlu" from Eastern Turkey have in its traditional interpretation two main characteristics: the song text is *tek* = unique. This means: first, that each realization must be in the original version without any modifications, and second, that the style of the recital should be *yüksek sesli* = with a strong, full-toned, vigorous voice.
- There are changes in the intonation of epic performances due to the lack of laryngial vibrations and exclamations to "embellish" the singing.
- There are changes due to the vocal training following the European model for Opera singers. The vocal power of the performers remains not always constant and has to be substituted by musical instruments.
- Âşık Murat Çobanoğlu and Âşık Barım, both follow the traditional way of performing.
- The singing style of Ayhan Baran is typical for a voice training following the occidental model of opera singers.
- The interpretations by Hasan Yükselir are far from being traditional; the two characteristics – *tek* and *yüksek sesli* – got lost, the song text is modified and the expression of his voice is no more vigorous and heroic.

But he has the talent to inspire the audience by his arrangements of the heroic songs und für eine Beständigkeit zu sorgen.

Lyrics

- The formal structures remain constant. Slight variations arise in the textual content. These include changes in the descriptions of the setting through the addition of sound-painting attributes.

Music

- The shaping form of the melody and the rhythmic-melodic structures remain unchanged.
- Changes occur due to the replacement of the heterophonic with a non-heterophonic melody, in homophonic polyphony; overall, microtone intervals are missing.
- The specific hero-*makam* (*koçaklama*) stands in contrast to the modal three-tone and four-tone groups with corresponding extensions.

Looking ahead to the future:

My examinations show that epic songs have a constant fundament in keeping the tradition. This applies both to existing oral/aural transmission and to contemporary new developments. Both in Turkey and in the Turkish diaspora. With their worldwide distribution, heroic songs have the opportunity to preserve their traditions. On the other hand, performers/composers can discuss critically, as well as, to a certain extent yet to be determined, and adopt new influences from other cultures. Modern forms of mainstream music also offer a very broad and stable foundation worldwide for a continued existence of epic narratives and songs.

Bibliography

Books:

1. Reinhard, K., U. Die Musik der Türkei [The music of Turkey]. Vol. II: Die Volksmusik [The Folk Music]. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1984. – 180 p.
2. Reinhard, U., de Oliveira Pinto, T. Sänger und Poeten mit der Laute. Türkische Âşik und Ozan [Singer and Poets with the lute. Turkish Âşik and Ozan]. – Berlin: Veröffentlichungen des Museums für Völkerkunde Berlin. Neue Folge 47,1989. – 270 p.

Collections of articles and conference materials:

3. Klebe, D. Türk Besleri – „Die türkischen Fünf": Türkische Kunstmusik im 20. Jahrhundert zwischen Orient und Okzident. // Musik im Orient – Orient in der Musik, Orientwissenschaftliche Hefte,18. – Halle: Orientwissenschaftliches Zentrum, 2005. – P. 45–67.

4. Klebe, D. Music of Sephardic Jews and Almancılar Turks in Several Berlin Events: Aspects of Syncretism in the Musical Culture of Minorities. // Music and Minorities: Proceedings from the 1st Meeting of the ICTM Study Group "Music and Minorities". – Lubljana: ZRC Publishing, 2001. – P. 277–290.
5. Klebe, D. The Türkgünü [Turkish Day] in Berlin and its musical Forms of Expression. // Music from Turkey in the Diaspora: Proceedings from the Symposium on "Echoes of Diversity: Music from Turkey in the Diaspora". – Wien: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, 2008. – P. 61 –76.
6. Klebe, D. Music in the Immigrant Communties from Turkey in Germany. Aspects of Formal and Informal Transmission. // Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe: European Music Council. Project "ExTra! Exchange Traditions". – Bielefeld: transcript Verlag, 2009. – P. 299–326.

Discography:

7. Song Creators in Eastern Turkey. CD SF 40432. Traditional Music of the World 6. – Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings. Booklet: Comments by Ursula Reinhard, 1993. – 58 p.

Audio Examples:

8. Bolu Bey_trad_1990-92_Copy.mp3
9. Bolu Bey_Opera_1996_Copy.mp3
10. Kiziroğlu_trad_2007_Copy.wmv
11. Kiziroğlu_Symphonic_Orchestra_2019;
https://www.youtube.com/watch?v=ATQQNbFmQao (Date of request: 18/03/2025)
12. Kiziroğlu_Pop_2007_Copy.AVI
13. Kiziroğlu_Anadolu Rock_2023;
https://www.youtube.com/watch?v=YtUmGg_y-34 (Date of request: 17/03/2025).

УДК 781.7

ОТ ГАДЖИБЕЙЛИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ: ТРАНСФОРМАЦИЯ РОЛИ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ

Ахундова-Дадашзаде Зумруд Араз гызы
доктор философии по искусствоведению,
профессор кафедры истории музыки
Бакинской музыкальной академии им. Узеира Гаджибейли,
Баку, Азербайджан
zdadashzade@mail.ru

Аннотация. Статья исследует путь традиционных инструментов в азербайджанской академической музыке – от первых экспериментов Узеира Гаджибейли до изысканных концепций современных авторов. Национальный инструментарий прошел значительную эволюцию: от своеобразной тембровой краски до смыслового центра композиций, став проводником глубинных пластов культурной идентичности. Анализируя произведения Джаваншира Кулиева, Фирудина Аллахверди и Эльмира Мирзоева, автор раскрывает механизмы трансформации традиционных инструментов в академическом контексте. Особое внимание уделяется интертекстуальной природе этого процесса, где тар, балабан, сантур становятся участниками сложного диалога между различными музыкальными мирами. Азербайджанский опыт представлен как часть глобальной тенденции переосмысления народного инструментария, демонстрирующий, что подлинный диалог культур возможен только при сохранении их самобытности.

Ключевые слова: *Узеир Гаджибейли, традиционные инструменты, азербайджанская музыка, тар, балабан, сантур, реконтекстуализация, интертекстуальность, диалог культур.*

Аңдатпа. Мақалада Узеиір Гаджибейлидің алғашқы тәжірибелерінен бастап, қазіргі авторлардың талғампаз тұжырымдамаларына дейінгі Әзірбайжан академиялық музыкасындағы дәстүрлі аспаптардың жолын зерделейді. Ұлттық аспаптар айтарлықтай эволюциядан өтті: тембрлік бояудың бір түрінен композициялардың семантикалық орталығына дейін, мәдени бірегейліктің терең

қабаттарының өткізгішіне айналды. Джаваншир Кулиев, Фирудин Аллахверди және Эльмир Мирзоевтің шығармаларын талдай отырып, автор академиялық контексте дәстүрлі аспаптарды түрлендіру механизмдерін ашады. Тар, балабан, сантур әртүрлі музыкалық әлемдер арасындағы күрделі диалогқа қатысатын осы процестің интертекстуалды сипатына ерекше назар аударылады. Әзірбайжан тәжірибесі халықтық аспаптарды қайта қараудың жаһандық тенденциясының бөлігі ретінде ұсынылған, бұл мәдениеттердің шынайы диалогы олардың бірегейлігін сақтай отырып ғана мүмкін болатындығын көрсетеді.

Тірек сөздер: *Узеир Гаджибейли, дәстүрлі аспаптар, Әзірбайжан музыкасы, тар, балабан, сантур, қайта контекстуализация, интертекстуализм, мәдениеттер диалогы.*

Abstract. The article explores the journey of traditional instruments in Azerbaijani academic music – from the first experiments of Uzeyir Hajibeyli to the sophisticated concepts of contemporary composers. The national instruments have undergone significant evolution: from timbral coloring to becoming the semantic center of compositions, serving as a conduit for deep layers of cultural identity. Analyzing the works of Javanshir Kuliyev, Firudin Allahverdi, and Elmir Mirzoyev, the author reveals the transformation mechanisms of traditional instruments in an academic context. Special attention is paid to the intertextual nature of this process, where tar, balaban, and santur become participants in a complex dialogue between different musical worlds. The Azerbaijani experience is presented as part of a global trend of recontextualization of traditional instruments, demonstrating that a genuine dialogue between cultures is possible only while preserving their identity.

Keywords*: Uzeyir Hajibeyli, traditional instruments, Azerbaijani music, tar, balaban, santur, recontextualization, intertextuality, dialogue of cultures.*

«Нужно смелее вводить в симфонический оркестр
народные музыкальные инструменты.
Это, безусловно, обогатит и освежит
палитру оперного оркестра».

Узеир Гаджибейли [1, 89]

Взаимодействие разных типов музыкальной культуры представляет собой одно из наиболее динамичных явлений в истории музыки. В этом процессе участвуют национальные инструменты, становящиеся своеобразным медиатором между различными традициями. Их тембры, технические возможности и культурно-историческая память создают уникальную почву для творческих экспериментов.

Цель данной статьи – проследить эволюцию использования народных инструментов в азербайджанской академической музыке и выявить многообразие форм их интеграции в современную композиторскую практику, а также проанализировать художественные результаты взаимодействия различных музыкальных традиций.

Интеграция народного инструментария в академическую музыку представляет собой один из наиболее значимых процессов в развитии национальных композиторских школ. Азербайджанская музыкальная культура демонстрирует особенно яркие примеры подобного синтеза, где традиционные инструменты не просто дополняют симфоническую палитру, но становятся проводниками глубинных пластов национального музыкального мышления.

Формирование азербайджанской композиторской школы неразрывно связано с именем Узеира Гаджибейли (1885-1948), чья роль в становлении национального музыкального стиля и языка поистине основополагающая. Уже в своей первой опере «Лейли и Меджнун» (1908) композитор вводит мугам в контекст европейского оперного жанра, где тар выступает в своем традиционном амплуа, сопровождая мугамное пение. Особого внимания заслуживает опера «Кёроглу» (1937), в которой народные инструменты обретают новую драматургическую функцию. Тембры зурны и тара становятся носителями определенной семантической информации, воплощая национальный героический дух эпоса. Применение народных инструментов у Гаджибейли – это не просто колористический прием, а осознанное привнесение в академический контекст глубинных смысловых пластов народной культуры.

Вдохновленные примером Узеира Гаджибейли, композиторы следующего поколения стали искать новые формы интеграции национального инструментария в академическую музыку. Особенно значимым стало обращение к жанру инструментального концерта, позволявшему продемонстрировать потенциал народных инструментов в яркой, лапидарной форме. Ключевую роль здесь сыграли

концерты для тара с оркестром Гаджи Ханмамедова (1918-2005). Композитор сохраняет все канонические признаки европейского концертного жанра: трехчастность, чередование частей по принципу «быстро-медленно-быстро», состязательность солиста и оркестра, следование классическим формам (соната, рондо). При этом происходит существенная трансформация восприятия самого тара: из главного инструмента мугамного ансамбля он превращается в виртуозный концертный инструмент, способный соперничать с европейскими сольными инструментами по техническим и выразительным возможностям.

Однако этот процесс был связан не только с приобретениями, но и с определенными уступками. Попадая в непривычные условия европейского концерта, тар неизбежно утрачивал нечто существенное в своей природе как главного национального инструмента, повлиявшего на формирование мугама. Изменилась его контекстуальная роль: из ведущего инструмента мугамного ансамбля, определяющего логику развития музыкального материала, он превратился в солирующий инструмент, подчиняющийся европейским структурным принципам. Существенно ограничилась характерная для мугама импровизационная свобода тара, поскольку в концертном жанре музыкальный материал фиксируется нотной записью, что снижает спонтанность исполнения. Трансформировалась и семантическая функция инструмента: тар в традиционном контексте является не просто музыкальным инструментом, но проводником национальной идентичности и носителем мугамной традиции. В европеизированном концертном контексте эта функция неизбежно видоизменяется. Наконец, тар, исторически звучавший в определенных акустических условиях, помещается в принципиально иную звуковую среду симфонического оркестра, что также влияет на восприятие его тембра и выразительных возможностей.

1960-е годы ознаменовали смену парадигмы в азербайджанской музыке. Освоение новых композиторских техник парадоксальным образом способствовало более глубокому постижению и выявлению исконных свойств национальной музыки. В произведениях этого периода, в первую очередь, симфонических опусах Кара Караева, Арифа Меликова, Агшина Ализаде наблюдается погружение в глубинные пласты азербайджанской музыкальной культуры, желание отобразить принципы национального музыкального мышления.

Одним из ярких достижений этого периода становится изощренная имитация звучания народных инструментов оркестровыми средствами. В симфониях названных композиторов прослеживается стремление не просто использовать народные инструменты как таковые, но и транслировать их тембровые качества и особенности звукоизвлечения через ресурсы симфонического оркестра. Это обогатило палитру экспрессивных средств и позволило композиторам создать уникальный симбиоз, где народно-инструментальные тембры органично вписываются в контекст сложного современного музыкального языка.

Особого внимания заслуживает творчество Джаваншира Кулиева (род. 1950), который смело заявил о своей концепции «тотальной» музыки – художественной парадигмы, где стираются границы между музыкальными традициями Востока и Запада, создавая звуковое пространство, резонирующее с любым культурным контекстом. В Сонате для скрипки и саза (1980) композитор создает паритетный диалог двух музыкальных миров. Привлечение саза – символа тюркской культуры – в качестве полноправного партнера скрипки становится манифестацией нового подхода к интеграции народных инструментов.

Данный подход прослеживается и в Увертюре для зурны и симфонического оркестра (1979), где народный духовой инструмент с многовековой историей выступает концептуальным воплощением героического начала. Такой подход выходит за пределы простого использования национального инструмента как колористического элемента и превращает его в носителя глубинных культурных смыслов[13].

Среди произведений, созданных в последние годы выделяются две композиции Фирудина Аллахверди (род. 1980), предложившего оригинальное переосмысление концертного жанра. Его произведение *«Sıralama»* (2016) для тара и мини-оркестра [14] представляет собой впечатляющую композицию, которую можно рассматривать как своеобразную альтернативу упомянутым тарным концертам. Сохраняя концертность как принцип, композитор отказывается от канонических элементов жанра – трехчастности, сонатной формы – в пользу структуры, основанной на принципах мугамной формы с чередованием метрически организованных и свободных эпизодов. В самом начале композитор рисует образ приближающегося шествия, что подчеркнуто постепенным подключением новых голосов

[13] О применения народного инструментария в современной азербайджанской музыке см.: [2]

[14] Ф. Аллахверди обращается к форме дастгях, имеющей родство с иранским радифом. Радиф переводится как «ряд», «строй», «упорядочивание», что соответствует азербайджанскому слову *sıralama*.

оркестра и нарастанием динамики. Кульминацией становится вступление солирующего тара-полководца – яркий контраст к коллективному звучанию оркестра. Тар выступает как персонифицированный голос, венчающий музыкальное шествие и утверждающий свое главенство над оркестровой массой. Яркость этого момента усилена неожиданной модуляцией: на смену напряженному Чахаргяху приходит величественный мугам Махур-Хинди (модус раст).

Не выходя за рамки мугамной стилистики, Ф. Аллахверди тонко привносит в фактуру элементы джазовой и современной академической музыки, завершая композицию ослепительно яркой кодой, прообразом которой служит зерби-мугам «Мансурийя» – кульминационный раздел мугама Чахаргях[15]: тем самым устанавливается семантическая связь с начальным шествием. Итак, композитор «сочиняет» свой собственный дастгях, упорядочивая его разделы по регистру тара: оркестр же призван облечь эту мугамную абстракцию в форму европейской концертной традиции.

Еще более интересный пример взаимодействия различных историко-культурных явлений представляет собой другой опус Ф. Аллахверди – «Барокко» концерт для балабана с ансамблем (“Baroque” Concerto for Balaban and Ensemble, 2022). Само обращение к стилистике барокко в сочетании с традиционным азербайджанским духовым инструментом создает уникальный культурный диалог, перекидывающий мост между разными эпохами и музыкальными системами.

Тут же отмечу, что в азербайджанской музыке можно отметить два направления в освоении барочного наследия. Первое – поиски сплава баховской полифонической музыки с мугамностью, и создание на этой основе образов, исполненных величия, драматизма и патетики. Второе – обращение к традициям инструментальной барочной музыки, к жанровой в своей основе музыке, и опять же окрашивание ее в своеобразные азербайджанские модусные тона. Определенная общность в языке (обилие опеваний, орнаментика, кадансирование), глубинная родственность музыкального мышления делает возможным органичный сплав столь, казалось бы, далеких традиций, который мы наблюдаем в современной азербайджанской опусной музыке. Ф. Аллахверди пошел по второму пути, внеся в «азербайджанское необарокко» свои оригинальные акценты.

Идея концерта зародилась в процессе работы над саундтреком к фильму «Человек третьего дня» (2017), режиссер которого Бабек Ширинсифят замыслил использовать Adagio из знаменитого гобойного концерта Алессандро Марчелло (*Marcello*) на финальных титрах своей картины. Композитор предложил написать свою музыку в духе медленной части упомянутого произведения. В итоге, созданное Ф.Аллахверди в фильм не вошло, но стало второй частью трехчастного концерта для балабана и ансамбля, написанного годы спустя.

Интересна авторская концепция произведения как своеобразной «альтернативной истории»: можно представить, что некий азербайджанский музыкант попал в Европу XVII века и музицирует вместе с европейскими коллегами. Композитор отсылает к историческому факту: в Азербайджан действительно приезжал Адам Олеарий (1599-1671) – немецкий учёный, путешественник и дипломат. Олеарий, будучи секретарём голштинского посольства, посетил Россию и Персию в 1630-х годах и оставил ценные записи о культуре, быте и традициях народов Кавказа, включая азербайджанцев. В своем знаменитом труде «Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно» он описал и музыкальную культуру региона [4]. Согласно концепции композитора, теоретически могла произойти встреча европейских музыкантов из свиты Олеария с местными исполнителями, что создало бы уникальный культурный диалог. Эта гипотетическая ситуация вдохновила Ф.Аллахверди на создание концерта.

Учитывая небольшой диапазон балабана (примерно полторы октавы), композитор, чтобы не заглушать нежное «матовое» звучание солирующего инструмента выбрал камерный состав ансамбля – струнный квинтет, дополнив его клавесином: тембр последнего усиливает барочность звучания. Проблему же нетемперированного строя балабана композитор разрешил, применяя унисонное исполнение: балабан преимущественно дублирует партии первой скрипки и клавесина.

От барочного концерта произведение наследует трехчастность, логику чередования частей, идею состязательности. Форма первой части – риторнелло, старинная барочная форма, родственная рондо, но более свободная по структуре, следующая принципу «чувственной процессуальности» [5, с. 118]. Однако балабан вносит в эту строгую барочную конструкцию свою специфику. Выступая в роли, аналогичной старинному гобою, балабан тем не менее сохраняет свою природу, обогащая европейскую форму национальными красками. То и дело отклоняясь от заданного сценария – клишированных

[15] «Мансурийя» в переводе с арабского означает *победный*. Это название связано с именем легендарного воина-победителя Мансура [3, с. 152].

барочных идиом, он привносит в музыкальную ткань характерные мугамные обороты, и эти привнесения звучат очень органично.

Таким образом, балабан не просто замещает барочный инструмент, но трансформирует само музыкальное мышление, создавая уникальный синтез двух, казалось бы, несовместимых традиций. В XX столетии композиторы открывают, что «ударные инструменты обладают не только большими динамическими и ритмическими возможностями, но что они темброво гораздо богаче других оркестровых групп» [6, 21]. Сочинение Эльмира Мирзоева (род. 1950) «Ритуал II» (*Ayin II*) для пяти исполнителей (2003) представляет особый интерес для анализа интеграции народного ударного инструментария, в данном случае струнно-ударного сантура, в современную композиторскую практику. Произведение создано по заказу Бернхарда Вульфа (*Bernhard Wulff*) – руководителя ансамбля ударных инструментов Фрайбурга – к 30-летию коллектива.

Композитора всегда привлекала метафизическая сторона ударных инструментов, а именно их применение во внемузыкальном контексте – как боевой сигнал или как инструмент, сопровождающий военные походы. Исторически ударные инструменты использовались даже при проведении казней. Но главное их применение – ритуал, действо. Это нашло отражение в концептуальном замысле произведения и его названии – «Ритуал II»[16].

Выбор сантура имеет глубокое символическое значение – этот инструмент выступает как культурный мост между Северным и Южным Азербайджаном, подчеркивая этнокультурное единство разделенных политическими границами территорий. В данном произведении сантур функционирует не просто как музыкальный инструмент, но как концепт, воплощающий идею национальной целостности и исторической преемственности. Таким образом, композитор через тембровый диалог обращается к идее культурной целостности, преодолевающей исторические и политические разделения.

Сантур исполняет свой мугам, на который накладывается изощренная ритмическая ткань оркестровых ударных инструментов. Примечательно, что сантур, при всей своей культурной инакости, не воспринимается как экзотическая краска – он органично интегрирован в ансамблевую фактуру. Композитор достигает органического слияния сантура и яркой палитры оркестровых ударных, создавая целостное звуковое полотно.

В партии сантура прослеживаются традиционные разделы мугама, включая бардашт, зиль и аяг. Особого внимания заслуживает эпизод «ренг», в котором достигнута ритмическая синхронизация всех голосов. В других же эпизодах автор демонстрирует мастерское владение техникой ритмической комплементарности, когда отдельные ритмические паттерны дополняют друг друга, создавая сложную полиритмическую структуру.

Специфическое звучание сантура эффектно оттеняется тембрами других инструментов ансамбля, создавая многомерное пространство, в котором различные культурные коды вступают в диалог[17]. Произведение может быть осмыслено в русле концепции «новой ритуальности» [7]. Автор словно моделирует обобщённо понимаемое ритуальное действо через создание мистического состояния – особого хронотопа, в котором время и пространство подчинены законам сакрального. В произведении ярко проявляются особенности темброритмической организации, характерные для воплощения ритуального начала. Тембры ударных раскрываются в их архаическом, сакральном значении, отсылая к первичной коммуникативной функции. Ритмическая организация выходит за рамки традиционной метрики, создавая многослойную полиритмическую ткань с переменной пульсацией.

Таким образом, произведение Эльмира Мирзоева представляет собой уникальный опыт воплощения новой ритуальности через взаимодействие различных инструментальных традиций, где ритм и тембр становятся ключевыми средствами моделирования ритуального времени-пространства.

Следует отметить, что тенденция интеграции народного инструментария в академическую музыку наблюдается и в мировой музыкальной практике – особенно активно со второй половины XX века. Если Узеир Гаджибейли был одним из первопроходцев в этой области, то сегодня использование народных инструментов в контексте современной композиторской музыки стало общемировым трендом. Достаточно назвать имена Дьёрдя Куртага (цимбалы), Тору Такемицу (бива, сякухати), Тань

[16] Годом раньше, в 2002 году, в Баку состоялась премьера «Ритуала I» для маримбы соло и трех перкуссионистов в исполнении того же фрайбургского ансамбля ударных инструментов под управлением Б. Вульфа.

[17] Для своего авторского концерта "*Allegoria Sacra*" (Баку, 2022) Э.Мирзоев сделал новую версию произведения, заменив сантур на струнный щипковый канун.

Дуня (пипа, эрху), Софии Губайдулиной (баян), в творчестве которых народные, неоркестровые инструменты используются и для создания абсолютно новых тембровых ландшафтов, и как концепт[18].

Особенно показателен опыт композиторов Центральной Азии, которые, стремясь отобразить глубинные пласты национальной культуры, выявить национальную идентичность обращаются к тембровым возможностям народных инструментов, создавая абсолютно новые художественные образы. Среди таких авторов – Актоты Раимкулова, Мустафо Бафоев, Толиб Шахиди, Алишер Латиф-заде.

В этом глобальном контексте опыт азербайджанских композиторов предстает как часть общемирового процесса поиска новых выразительных средств через диалог культур. При этом азербайджанская композиторская школа, благодаря раннему старту этого процесса, имеет возможность опираться на многолетний опыт взаимодействия различных музыкальных традиций.

История применения народного инструментария в азербайджанской композиторской музыке демонстрирует эволюцию от первичного включения народных инструментов в их традиционной роли до глубокого переосмысления самих принципов взаимодействия различных музыкальных культур. От Узеира Гаджибейли до композиторов современности прослеживается линия постепенного усложнения и обогащения этого взаимодействия.

Если на ранних этапах народные инструменты выступали преимущественно как носители национального колорита, то со временем они становятся полноценными участниками сложного диалога музыкальных традиций, способными не только адаптироваться к европейским жанрам и формам, но и трансформировать их изнутри. Этот процесс отражает более общую тенденцию в мировой музыке XX-XXI веков – стремление к созданию нового универсального музыкального языка, способного органично сочетать элементы различных культурных традиций.

Важной особенностью рассмотренных произведений является их ярко выраженная интертекстуальность. В «Барокко» концерте Фирудина Аллахверди мы наблюдаем не просто стилизацию барочной музыки, но глубокий диалог с европейской традицией, обогащенный отсылками к историческому контексту и существующим произведениям (концерт Марчелло). В произведении *«Sıralama»* осуществляется диалог с традицией тарных концертов, которая переосмысливается через современное композиторское мышление. «Ритуал II» Эльмира Мирзоева взаимодействует одновременно с архаическими пластами ритуальной музыки и современными концепциями новой ритуальности.

Интертекстуальность проявляется и на уровне самих инструментов, которые несут в себе культурную память и ассоциативные связи. Тар, балабан, сантур – это не просто тембры, но культурные знаки, обладающие собственной семантикой. Введение их в новый музыкальный контекст создает сложное многоуровневое высказывание, где традиционные смыслы взаимодействуют с новыми.

Использование народных инструментов современными азербайджанскими композиторами демонстрирует важнейший принцип: подлинный диалог культур возможен лишь при сохранении самобытности каждой из них. Народные инструменты, интегрируясь в новые музыкальные формы, не растворяются в них полностью, но сохраняют свою уникальную природу, обогащая тем самым музыкальный язык и открывая новые горизонты для творческого поиска. Это особенно актуально в современном глобализированном мире, где вопросы сохранения культурной идентичности приобретают особую остроту. Более того, можно говорить и о своего рода реконтекстуализации традиционных инструментов, иными словами, о введении их в современный контекст, что позволяет вдохнуть в них новую жизнь[19].

Таким образом, опыт азербайджанских композиторов демонстрирует плодотворный путь развития национальной музыкальной культуры через открытый и равноправный диалог с другими традициями, в котором народные инструменты становятся не просто носителями колорита, но ключевыми участниками создания нового музыкального универсума.

Список литературы

1. Гаджибеков У. А. О музыкальном искусстве Азербайджана. – Баку: Азербайджанское государственное издательство, 1966. – 150 с.

2. Ахундова-Дадашзаде З. А. Тембровые поиски в творчестве современных азербайджанских композиторов (к вопросу применения народного инструментария) // Музыка. Искусство, наука, практика.

[18] О применении традиционного инструмента в качестве концепта см.: [8]

[19] В азербайджанском музыкознании термин «реконтекстуализация» был впервые введен этномузыковедами К. Дадаш-заде и Ф. Халыкзаде. См.: [9; 10].

Научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова. – 2018. – № 2 (22). – С. 101-111.

3. Энциклопедия азербайджанского мугама / Автор и составитель Агаева С. Х. – Баку: Шарг-Гарб, 2012. – 268 с.

4. Олеарий А. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / Введение, перевод, примечания и указатель А.М. Ловягина. – СПб.: Издание А.С. Суворина, 1906. — 638 с. [Электронный ресурс]. URL: https://archive.org/details/olearij1906/page/n11/mode/2up (Дата обращения: 15.03.2025)

5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч.2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – Москва: Композитор, 2007. – 224 с.

6. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. – Москва: Советский композитор, 1982. – 257 с.

7. Сидорова Т. В поисках новой ритуальности // Музыкальная академия. – 2004. – №3. – С. 75-77.

8. Дрожжина М. Н. Традиционный инструмент как концепт национальной культуры в композиторском опусе // Musiqi dünyası. – 2021. – №4 (89). [Электронный ресурс]. URL: http://www.musigi-dunya.az/archive/3_4_88_89.html (Дата обращения: 14.03.2025)

9. Дадаш-заде К. Г., Ахундова-Дадашзаде З. А. Вместо предисловия // Керимова Т. Росчерк мастера на партитуре жизни. Фикрет Амиров. – Баку: Шарг-Гарб, 2023. – С. 5-10.

10. Dadaş-zadə K. H., Xalıqzadə F. X. “Recontextualization” termini etnomusiqişünaslıq paradiqması kontekstində // Türksoylu xalqalrın musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri: XXII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. – Bakı: ADMİU, 2023. – S. 70-74.

УДК 784 (571.52)

Карелина Екатерина Константиновна
доктор искусствоведения, доцент, главный научный сотрудник,
Международная академия «Хоомей» Республики Тыва
Новосибирск-Кызыл, Россия
ye_karelina@mail.ru

К ВОПРОСУ ОБ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМАХ ТУВИНСКОГО ГОРЛОВОГО ПЕНИЯ: ХОР ХООМЕЙЖИ

Аннотация. Музыкальная культура тувинцев известна хорошо сохранившейся традицией горлового пения (хоомей). Исполнители хоомея – хоомейжи – в настоящее время активно осваивают инновационные формы горлового пения. Начиная с советского периода, стали развиваться ансамбли хоомея. Статья посвящена особой инновационной форме – хору хоомейжи, новому явлению, пока не получившему аналитического осмысления в научной литературе. В статье прослеживаются первые попытки включения хоомея в академические хоровые партитуры. На этом пути стали важными опыты 2000-х годов: композитор Аяна Монгуш для финала коллективной оперы «Мөңге аялга» написала хор хоомейжи с оркестровым сопровождением; народный мастер Конгар-оол Ондар организовал для исполнения тувинской народной песни международный хор певцов-горловиков a capella**.** Впервые в научной литературе описан опыт создания хора хоомейжи a capella из числа артистов Тувинского национального оркестра в начале 2020-х годов – проект «Каргыраа». Рассмотрена история создания коллектива, особенности его исполнительской практики и репертуара. Данный проект свидетельствует о развитии фольклорной традиции на пересечении с хоровым академическим искусством и композиторским творчеством новоевропейского типа.

Ключевые слова: *Тува, горловое пение, инновационные формы, хор хоомейжи.*

Abstract. The musical culture of the Tuvans is known for its well-preserved tradition of throat singing (khoomei). Khoomei performers – khoomeizhi – are currently actively mastering innovative forms of throat singing. Beginning with the Soviet period, ensembles of khoomei began to develop. The article is devoted to a special innovative form – the khoomeizhi choir, a new phenomenon that has not yet received analytical understanding in scientific literature. The article traces the first attempts to include khoomei in academic choral scores. In this direction, the experiments of the 2000s became important – the composer Ayana Mongush wrote

a khoomeizhi choir with orchestral accompaniment for the Finale of the collective opera “Monge Ayalga”; the folk master Kongar-ool Ondar organized an international choir of throat singers a cappella for the performance of Tuvan folk song. For the first time in scientific literature, the experience of creating a choir of khoomeizhi a cappella from the artists of the Tuvan National Orchestra in the early 2020s is described – the “Kargyraa” project. The history of the creation of the group, the features of its performing practice, and its repertoire. This project testifies to the development of the folklore tradition at the intersection with the choral academic composer and the creativity of the new European type.

Keywords: *Tuva, throat singing, innovative forms, khoomeizhi choir.*

Аңдатпа. Тувалықтардың музыкалық мәдениеті тамақпен ән айтудың жақсы сақталған дәстүрімен танымал (хоомей). Хоомей орындаушылары-хоомейжи-қазіргі уақытта тамақтың инновациялық түрлерін белсенді түрде игеруде. Кеңес дәуірінен бастап хоомей ансамбльдері дами бастады. Бұл мақала ерекше инновациялық формаға – хоомейджи хорына, ғылыми әдебиетте аналитикалық түсінік алмаған жаңа құбылысқа арналған. Мақалада хоомейдің академиялық хор партетураларына енуінің алғашқы әрекеттері көрсетілген. Бұл жолда 2000-шы жылдардағы тәжірибелер маңызды болды: композитор Аяна Монгуш «Мөңге аялга» ұжымдық операсының финалына хоомейжи хоры оркестрлік сүйемелдеуімен жазды; халық шебері Конгар-оол Ондар тува халық әнін орындау үшін a capella әншілерінің халықаралық хорын ұйымдастырды. Ғылыми әдебиеттерде алғаш рет 2020 жылдардың басында Тува ұлттық оркестрінің әртістері арасынан хоомейжи капелла хорын құру тәжірибесі сипатталған – «Каргыраа» жобасы. Ұжымның құрылу тарихы, оның орындаушылық тәжірибесі мен репертуарының ерекшеліктері қарастырылады. Бұл жоба хор академиялық өнерімен және жаңа еуропалық типтегі композиторлық шығармашылықпен қиылыста фольклорлық дәстүрдің дамуын көрсетеді.

Тірек сөздер: *Тува, тамақпен ән айту, инновациялық формалар, хоомейджи хоры.*

Горловое пение тувинцев (тув. ‘*хөөмей*’, производное: ‘*хөөмейжи’* – хоомеист), хорошо сохранившееся во множестве разновидностей, традиционно считалось искусством сольным – неслучайно в первом системном исследовании тувинского музыкального фольклора Алексей Аксёнов определяет его как «сольное остинатное двухголосное горловое (или гортанное) пение» [1, с. 54].

Ансамблевые формы хоомея начали появляться в условиях художественной самодеятельности в советский период [3, с. 250–253], тогда же горловое пение стали включать в свои сочинения композиторы. Хоомей стал культурным брендом Республики Тыва во многом благодаря широкой гастрольной деятельности тувинских фольк-групп в постсоветское время, закрепивших ансамблевую форму хоомея, которая по отношению к аутентичному искусству является инновационной формой его бытования. Говоря о современной музыкальной культуре народов Сибири, этномузыколог Юрий Шейкин справедливо отмечает: «Инновационные принципы коснулись практически всех жанровых сфер, и реликтовые формы сохранились только на уровне личных особенностей фольклорных исполнителей» [8, с. 375]. Ведущий хоомеевед Тувы, этномузыколог Зоя Кыргыс пишет о появлении «концертного стиля» исполнения хоомея, а также о том, что «Древние традиции обучения постепенно уходят на второй план, всё более активно внедряются в жизнь *групповые* [курсив автора. – Е.К.] формы обучения…» [5, с. 133, 138]. Хоомеевед и культуролог Марьятта Бадыргы в ходе своего исследования выяснила, что репертуар тувинских ансамблей хоомейжи пополняется за счет полевых экспедиций, общения с носителями традиции, изучения литературы и аудиоархивов, но больше всего – за счет нотных материалов [2, с. 162], что свидетельствует о влиянии музыкального образования и в пользу усиления процесса профессионализации народного искусства.

В тувинской культуре хоомей рассматривается и как вид народного искусства, и как жанр вокального творчества, и как один из стилей горлового пения. Как обобщающее название для тувинского горлового пения в целом термин *хөөмей* принят профессиональным сообществом ученых и хоомейжи на 1-м международном симпозиуме «Хоомей – феномен культуры народов Центральной Азии» в Кызыле в 1992 году [6, с. 81]. Есть точка зрения, что в тувинском фольклоре хоомей представляет собой *наджанровое явление* [7, с. 61]. Поскольку хоомей бытует в самых разных формах, проникая в различные жанровые сферы, мы рассматриваем его как *системообразующий элемент жанров, основанных на горловом пении*. Таким образом, по нашему убеждению, хоомей является центральным элементом системы жанров тувинской музыки, связывая между собой всю сферу традиционных жанров в единую систему, своего рода «юрточную модель» [3, с. 97, с. 100-103].

Осмысление эволюции хоомея в контексте развития тувинской культуры Новейшего времени (XX-XXI вв.) позволило нам выделить три основных этапа его исторического развития [4, 318-319]:

1) фольклорно-этнографический (до 1960-х гг.) – бытование хоомея исключительно в системе аутентичного устного народного творчества. В отличие от других тюрко-монгольских народов, где существовал социальный институт акынства, улигершинов и т.п., тувинские хоомейжи не рассматривали свое искусство как ремесло и способ заработка, оставаясь обычными аратами и занимаясь данным видом пения в свободное время, демонстрируя свое мастерство окружающим в рамках семейно-родовых празднеств;

2) концертно-этнографический (с середины 1960-х до 1990-х гг.) – в советский период истории Тувы (с момента вхождения Тувинской Народной Республики в 1944 г. в состав СССР) происходили существенные перемены в культурной жизни, повлекшие за собой новые формы организации народных талантов в рамках художественной самодеятельности, что стимулировало процесс постепенной концертизации хоомея, а также экспонирование хоомея в пространство советской и мировой культуры;

3) концертно-исследовательский (с 1990-х до настоящего времени) – основание в 1993 году Международного научного центра «Хоомей», регулярное проведение Международных научных симпозиумов «Хоомей – феномен культуры народов Центральной Азии» (8 симпозиумов за период с 1992 по 2023 гг.), Международных и республиканских конкурсов исполнителей-горловиков, открытие классов хоомея в учебных заведениях Тувы, выпуск учебно-методических изданий, активная зарубежная гастрольная деятельность тувинских фольк-групп («Тыва», «Ят-Ха», «Хун-Хурту», «Чиргилчин», «Тыва кызы», «Алаш» и др.) еще больше укрепили статус хоомея как ярчайшего маркера этнокультуры тувинцев.

С приобретением устно-письменных форм бытования и авторских композиций (как на фольклорной основе, так и собственно авторских) хоомей в полной мере перешел в сферу музыкального профессионализма. При этом традиционные формы бытования не исчезли, но заметно отошли на второй план в общей культурной жизни республики. Данная публикация посвящена особой инновационной форме – хору хоомейжи. Явление это новое, и в научной литературе до сих пор не получившее освещения.

Первые опыты включения хоомея в академические хоровые партитуры относятся к периоду Тувинской АССР: в 1960-х – 1970-х годах хормейстер Роберт Лесников добавлял соло хоомейжи в свои обработки тувинских народных песен для хора a capella; в 1984 году первый национальный композитор Тувы Алексей Чыргал-оол вписал соло сыгытчы (исполнителя горлового стиля сыгыт) в свою кантату «Дөртен дөрт чыл» («Год 1944-й»), посвященную юбилею вхождения Тувинской Народной Республики в состав СССР.

Самой первой попыткой создать хор из только одних хоомейжи стал Финал коллективной оперы «Мөңге аялга» («Вечная мелодия», 2004), музыку которого сочинила член так называемой «тувинской могучей кучки», композитор Аяна Монгуш (в то время дирижер Тувинского национального оркестра Министерства культуры Тувы). Финал оперы был исполнен сводным коллективом артистов Тувинского оркестра и народных хоомейжи в сентябре 2004 года на юбилейном концерте в Тувинском музыкально-драматическом театре, посвященном 60-летию вхождения Тувы в состав СССР и 90-летию г. Кызыл.

В 2008 году, в рамках V Международного симпозиума по хоомею, хор исполнителей-горловиков из разных регионов страны и мира под управлением Заслуженного артиста России, Народного хоомейжи Тувы Конгар-оол Ондара выступил на площади перед Тувинским музыкально-драматическим театром им. В. Ш. Кок-оола, исполнив a capella тувинскую народную песню. Этот же состав выступил в заключительном концерте симпозиума в сопровождении Тувинского национального оркестра под управлением Аяны Монгуш.

Наконец, возникла идея создания профессионального коллектива. Сделать хор хоомейжи из числа артистов Тувинского национального оркестра предложил его директор Артыш Опуйлаа, который сам владеет горловым пением и является первым из числа выпускников-мужчин отделения народного пения Кызылского колледжа искусств. У артистов оркестра уже был опыт a-cappell`ного пения, связанный с известной всем им народной песней, которая исполнялась, когда соберётся много исполнителей (например, в обряде освящении оваа, на народных праздниках). С конца 2021 года руководство оркестра начало понемногу продвигать проект хөөмей-хора. Энтузиастом нового проекта среди артистов стал Аян Ширижик, член фольклорной группы «Алаш», известный мастер современного хоомея. Он сплотил возле себя других хоомейжи. Поначалу артисты пели сидя.

Выступать стоя, как настоящий хоровой коллектив, начали с марта 2022 года – так на концерте «Рожденный петь», посвященном 100-летию композитора Р. Д. Кенденбиля, оркестранты спели две песни (авторские). Попытки петь без дирижера оказались неудачными, поэтому из Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В. Ш. Кок-оола была приглашена руководитель музыкальной части, профессиональный хормейстер Дуяна Монгуш, которая значительно помогла адаптации оркестрантов к роли хористов.

В итоге получился мужской состав из 12 человек, по три человека на каждую партию (тенора 1 и 2, басы 1 и 2). В апреле 2023 года проект под названием «Каргыраа» (так именуется один из стилей тувинского горлового пения) был анонсирован на презентации первого нотного издания партитур Тувинского национального оркестра в рамках юбилейных мероприятий коллектива в Национальном музее Республики Тыва им. Алдан-Маадыр. В тот раз певцами руководил дирижер оркестра Эртине Тумат.

В июне 2023 года состоялась официальная презентация хора – концертная программа коллектива в рамках VIII Международного симпозиума по хоомею на сцене театра под управлением хормейстера Дуяны Монгуш. Артисты были в национальных костюмах и при этом – с папками в руках, типичными для академических хористов. В одном из номеров к хору в качестве солиста присоединился Народный хоомейжи Тувы, лидер фольк-группы «Хун-Хурту» Кайгал-оол Ховалыг.

Следует отдельно сказать о композиторах, создающих специальный репертуар для столь специфического коллектива. Помимо Шораана Салчака (который ранее был художественным руководителем Тувинского оркестра и делал первые две концертные хоровые обработки, а ныне возглавляет Тувинскую государственную филармонию), с осени 2022 года в этот процесс активно включился студент Кызылского колледжа искусств и по совместительству артист оркестра, исполнитель на игиле Кайгал Куулар (представитель музыкальной династии, семьи композиторов-песенников, ныне студент Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова). Кайгал использовал на мобильном телефоне программу типа мини-студии, где можно записывать голоса отдельными дорожками и сводить их вместе. Он записывал три или четыре партии и сводил, получался хор из голосов одного Кайгала. Шораан Салчак помогал ему в нотировке.

Как нам рассказывал Шораан, он решил не писать бурдон, а только слышимую линию (т.е. в нотах фиксировал лишь верхнюю мелодию), а также заметил, что в 4-хголосной вертикали звучание частотно перегружается, потому что одна партия уже имеет призвуки, а когда развитие идет горизонтально, то фактура более ясная. С ним солидарна композитор Чойгана Комбу-Самдан (член Союза композиторов России, ныне председатель Союза композиторов Республики Тыва), которая, применяя приемы имитационной и контрастной полифонии, выполнила ряд специальных обработок тувинских народных песен для нового коллектива. Выступление хора хоомейжи было положительно встречено не только тувинской публикой, но и учеными-этномузыкологами, участниками VIII Международного симпозиума. Проект продолжился осенью: 21 ноября 2023 года хор хоомейжи выступил с тувинской народной песней «Ээрбек-Аксы» в столице страны на сцене ВДНХ в рамках мероприятий Дня Республики Тыва масштабной выставки «Россия». На следующий день хор хоомейжи пел на сцене Центрального академического театра Российской Армии, в составе большой концертной программы.

В 2024 году коллектив получил финансовую поддержку Министерства культуры Тувы и активно выступал не только в концертной жизни Кызыла, но и в рамках гастрольной деятельности оркестра:

– в апреле с концертом «Вселенная кочевника» по городам Сибири – в Минусинске, Новосибирске, Кемерово, Томске;

– в октябре в рамках проекта «Гастроли национальных коллективов “Мы – Россия”» Всероссийского гастрольно-концертного плана Министерства культуры РФ на 2024 год в городах Восточной Сибири и Дальнего Востока – Иркутске, Улан-Удэ, Чите, Хабаровске;

– дважды в Москве (в июне – в Концертном зале им. И. К. Архиповой Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в рамках Всероссийского фестиваля «Дыхание земли»; в октябре – в концертной программе оркестра на сцене Международного Дома музыки);

– за рубежом – 11 июня в Китайской Народной Республике, в Российском культурном центре г. Пекина, в рамках Международного проекта «Слово о русском сердце» фестиваля «Здравый смысл», приуроченного к празднованию Дня России и 75-летию установления российско-китайских дипломатических отношений.

Поскольку лидер хора – Заслуженный артист и Народный хоомейжи Республики Тыва Аян Ширижик с сентября 2024 года является депутатом Верховного Хурала Тувы, ему стало сложнее

осуществлять художественное руководство коллективом. Сейчас в составе хора, помимо А. Ширижика, 10 артистов, из них Народными хоомейжи Республики Тыва являются: Аян-оол Сам, Евгений Сарыглар, Кан-Кулер Саая, Айдын Быртаан-оол. Пока хор хоомейжи продолжает функционировать, хотя его репертуар, на наш взгляд, уже нуждается в обновлении.

Подытоживая, можно сказать, что проект «Каргыраа» свидетельствует о современном развитии фольклорной традиции на пересечении с хоровым академическим искусством и композиторским творчеством новоевропейского типа, что говорит о большом художественно-выразительном потенциале тувинского хоомея.

Список литературы

1. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка / под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. – М.: Музыка, 1964. – 238 с.
2. Бадыргы М. М. Тувинский хоомей как объект культурной политики: исследование / науч. ред. Е. К. Карелина. – Киров: ООО «Кировская областная типография», 2023. – 218 с.
3. Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского; науч. ред. док. иск. В. Н. Юнусова. – М.: Композитор, 2009. – 552 с.
4. Карелина Е. К. Тувинский хоомей в историко-культурной динамике // Мир Центральной Азии – V: сб. науч. ст. / науч. ред. А. П. Деревянко, Б. В. Базаров, ред. коллегия М. Н. Балдано [и др.]; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации [и др.]. – Новосибирск: СО РАН, 2022. – С. 317–319.
5. Кыргыс З. К. Тувинское горловое пение: Этномузыковедческое исследование / Отв. ред. И. В. Мациевский. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
6. Мелодии хоомея: документы и материалы I Международного музыковедческого симпозиума «Хоомей-92», г. Кызыл, 19-23 июня 1992 г. / ТНИИЯЛИ; Союз композиторов РТ; Мин-во культуры РТ; отв. ред. Ю. Л. Аранчын. – Кызыл: Тув. книжн. из-во, 1994. – 112 с.
7. Сыченко Г. Б. Региональные исследования в Южной Сибири и в Республике Тыва // Тезисы научных докладов V-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии» (25–27 июня 2008 г., г. Кызыл) / МНЦ «Хоомей». – Кызыл, 2008. – С. 60-66.
8. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: сравнительно-историческое исследование / под общ. ред. Е. С. Новик; нотография Т.И. Игнатьевой. – М.: Восточная литература, 2002. – 718 с.

УДК 781.7 (571.56) 780.92

Павлова-Борисова Татьяна Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии Института языков и культуры народов Северо-Востока РФ Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова, Якутск, Россия
pavlovaborisova@mail.ru

ОСНОВОПОЛОЖНИК ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ МАРК ЖИРКОВ О ЯКУТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ПО ДАННЫМ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена проблеме отражения сведений о якутских традиционных музыкальных инструментах в историко-этнографической литературе, впервые поставленной основоположником якутской национальной композиторской школы М. Н. Жирковым в его фундаментальном научном труде «Якутская народная музыка». Рассматриваются труды А.Ф. Миддендорфа, Р.К. Маака, В.Л. Серошевского и других исследователей, которые касались вопросов, связанных с якутским традиционным инструментарием. М.Н. Жирков констатировал тот факт, что указанные исследователи считали данную сферу традиционной музыкальной культуры якутов недостаточно развитой. Не соглашаясь с ними, он, полагал, что южные предки якутов, которые ранее

имели развитую инструментальную культуру, могли утратить ее, оказавшись в новых, суровых условиях Якутии вследствие миграционных процессов, приведших их на территорию Северной Азии, в бассейн Средней Лены. По его мнению, об этом косвенно свидетельствуют археологические данные, полученные академиком А. П. Окладниковым, сторонником южной теории происхождения якутского народа, которому, в частности, удалось обнаружить на раскопках в М.Куллаты костяную свирель. Кроме того, М. Н. Жирков обратил внимание на бубен струнный *дюгюр*, который мог быть «основой» для возникновения и развития струнных инструментов якутского этноса. Он считал, что традиционные музыкальные инструменты тюркских народов Средней Азии являются результатом успешного развития тюркского инструментария, и возможно перенесение опыта их морфологии, функционирования, исполнительской практики на якутскую почву. Обоснованность подобных рассуждений еще требует дополнительных научных данных. Несмотря на это, исследование М. Н. Жиркова в области якутского народного инструментария является важным этапом развития якутского музыкознания, в частности, якутской этноорганологии и, несомненно, оказало большое влияние на развитие музыкальной культуры и исполнительства на якутских музыкальных инструментах на современном этапе.

Ключевые слова: *якутские народные инструменты, этноорганология, Марк Жирков, первый якутский композитор, якутская национальная композиторская школа, якутское инструментальное исполнительство, якутский шаманский бубен, дюгюр, хомус.*

Аңдатпа. Мақала якут ұлттық композиторлық мектебінің негізін қалаушы М.Н.Жирковтың «Якут Халық музыкасы» атты іргелі ғылыми еңбегінде алғаш рет қойған тарихи-этнографиялық әдебиеттегі якут дәстүрлі музыкалық аспаптары туралы мәліметтерді көрсету мәселесіне арналған. А.Ф. Миддендорф, Р.К. Маак, В.Л. Серошевский және якут дәстүрлі аспаптарына қатысты мәселелерге қатысты басқа зерттеушілердің еңбектері қарастырылады. М.Н. Жирков аталған зерттеушілер якуттардың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің бұл саласын жеткілікті дамымаған деп санағанын айтты. Олармен келіспей, ол бұрын аспаптық мәдениеті дамыған якуттардың Оңтүстік ата-бабалары оларды Солтүстік Азия аумағына, орта Лена бассейніне әкелген көші-қон процестерінің салдарынан Якутияның жаңа, қатал жағдайларына тап болып, оны жоғалтуы мүмкін деп сенді. Оның пікірінше, бұл жанама түрде якут халқының пайда болуының Оңтүстік теориясының жақтаушысы академик А.П. Окладниковтың археологиялық дәлелдерімен дәлелденген, ол, атап айтқанда, Куллатадағы қазбалардан сүйек құбырын таба алды. Сонымен қатар, М.Н. Жирков якут этносының Ішекті аспаптарының пайда болуы мен дамуына «негіз» бола алатын Ішекті дюгур дабылына назар аударды. Ол Орта Азиядағы түркі халықтарының дәстүрлі музыкалық аспаптары түркі аспаптарының сәтті дамуының нәтижесі және олардың морфологиясы, жұмыс істеуі, орындаушылық тәжірибесі якут топырағына ауысуы мүмкін деп есептеді.

Тірек сөздер*: якут халықтық аспаптары, этноорганология, Марк Жирков, алғашқы якут композиторы, якут ұлттық композиторлық мектебі, якут аспаптық орындаушылық, якут шамандық дабыл, дюнюр, хомус.*

Abstract. The article is devoted to the problem of reflecting information about the Yakut traditional musical instruments in historical and ethnographic literature, first raised by the founder of the Yakut national composing school, M.N. Zhirkov in his fundamental scientific work "Yakut folk music". The works of A.F. Middendorf, R.K. Maak, V.L. Seroshevsky, and other researchers who touched upon issues related to traditional Yakut instruments are considered. M.N. Zhirkov noted that these researchers considered this area of the traditional musical culture of the Yakuts to be insufficiently developed. Disagreeing with them, M.N. Zhirkov believed that the southern ancestors of the Yakuts, who previously had a developed instrumental culture, may have lost it due to adapting to the new, harsh conditions of Yakutia after migrating to Northern Asia and settling in the Middle Lena basin. In his opinion, this conclusion is indirectly evidenced by archaeological data obtained by academician A.P. Okladnikov, a supporter of the southern theory of the origin of the Yakut people, who, in particular, managed to find a bone flute during excavations in the Kullaty cape. M.N. Zhirkov also noted that the dungyur, a stringed tambourine, may have inspired the Yakuts' string instruments. Convinced of his hypothesis, M.N. Zhirkov set the task of reconstructing the Yakut traditional instrumentation, turning to the musical traditions of related Turkic peoples of Central Asia. The validity of such reasoning still requires additional scientific data. Despite this, the study of M.N. Zhirkov in the field of Yakut folk instruments is an important stage in the development of Yakut musicology and, in particular, Yakut

ethnoorganology and, undoubtedly, had a great influence on the development of Yakut musical culture and performance on Yakut musical instruments at the present stage.

Keywords: *Yakut folk instruments, ethnoorganology, Mark Zhirkov, the first Yakut composer, Yakut national school of composition, Yakut instrumental performance, Yakut shamanic tambourine, dungyur, khomus.*

Марк Жирков (1892-1951) – основоположник якутской национальной композиторской школы – был первым исследователем якутских национальных музыкальных инструментов [1; 9-11]. Республиканские власти приняли решение о закрытии организованного им Музыкального театра-студии, посчитав появление данного профессионального учреждения в Якутии тех лет преждевременным, налагающим большие обязательства на бюджет, основной задачей которого в послевоенные годы являлось восстановление народного хозяйства. Поэтому с 1947 по 1951 гг. он заведовал сектором искусствоведения ИЯЛИ АН СССР. Таким образом, в обозначенные годы М. Н. Жирков сосредоточил внимание на написании основополагающего труда своей жизни «Якутская народная музыка», несколько глав которой были посвящены якутским национальным инструментам.

Целью данной статьи является изучение взглядов М. Н. Жиркова на якутские народные инструменты по данным историко-этнографической литературы, которые он представил в своем исследовании «Якутская народная музыка». Оно долгие годы хранилось в запасниках, было издано только спустя многие годы [4]. Состоялся новый выпуск в оригинальной редакции в качестве IX тома Собрания сочинений композитора, осуществляемой автором данной статьи [3].

М. Н. Жирков поставил перед собой как исследователем якутских музыкальных инструментов вопрос – почему они столь малочисленны и каков уровень их изученности?

Данный вопрос он рассмотрел в Главе I «Историческая справка об эволюционном и прогрессивном развитии народных музыкальных инструментов народов СССР» и Главе 2 «О музыкальных инструментах якутского народа в историко-этнографической литературе».

В этой связи он соотнес историю развития якутских музыкальных инструментов с историческими этапами развития данного этноса, а именно предложенной в начале известным якутским этнографом Г. Ксенофонтовым на основе фольклорных и исторических источников, а вслед за ним подтвержденной советским академиком А. Окладниковым на основе введенных им в научный оборот археологических материалов южной теории происхождения якутского народа: «Заброшенные далеко на север южные предки якутов, как сообщают наши историки в своих трудах, утратили не только прямые связи с этими племенами, но и постепенно лишились многих существенных элементов древнего культурного достояния, которые уцелели, восстанавливаются и развиваются у многих родственных якутам народов Средней Азии и Прибайкалья» [8, с.70].

М.Н. Жирков не согласился с мнением ряда исследователей, таких, как, в частности, З. Эвальд, В. Косованова, С. Аваянцева о «примитивной стадии музыкального мышления северных народов», в том числе и якутов, объясняя данное обстоятельство сложными геоклиматическими условиями окружавшей их природной среды, не способствовавшей наличию свободного досуга и развития инструментальной музыки.

Он рассмотрел записи и наблюдения о якутских музыкальных инструментах, имевшиеся на тот момент в современных ему источниках советского периода, а также осуществленные дореволюционными исследователями и путешественниками. Учитывая факт крайней скудости и ограниченности данных, особенно справедливо данное утверждение в отношении письменных источников дореволюционного периода, он тщательно рассмотрел сохранившиеся сведения, которые послужили ему отправной точкой для выстраивания им определенных взглядов на якутскую инструментальную культуру.

Носители музыкальной культуры европейского типа, в разное время до установления советской власти бывавшие в Якутии, практически не интересовались музыкальными традициями коренных жителей, в частности якутов, считая, что музыки, в привычном понимании у них практически не существовало. Речь идет о православных миссионерах, проводивших литургии, участниках церковных хоров, оркестрантах Якутского казачьего полка, членах кружков-любителей музыки, литературы и театра в Якутской области конца XIX – начала XX вв., политических ссыльных, представителях русского чиновничества, путешественниках и т.д.

Так, естествоиспытатель А. Ф. Миддендорф, проводивший серьезные исследования в Якутии в середине XIX в. и собравший ценный этнографический материал, писал о якутах: «Хотя эти полные

жизни наблюдатели природы готовы петь во всякое время, но единственные музыкальные инструменты, которые встречал у них, скрипка и варган. Оба очевидно заимствованы у русских» [7].

Р. Маак писал о якутах Вилюя следующее: «Якутские танцы никогда не сопровождаются музыкой и вообще вилюйские якуты никакой музыки не знают и никаких музыкальных инструментов не знают и никаких музыкальных инструментов не имеют, за исключением разве заимствованного у русских неблагозвучного варгана, на котором праздные якуты бренчат иногда по целым дням» [6].

В. Л. Серошевский оставил в своем знаменитом исследовании следующее свидетельство: «Якуты очень любят слушать инструментальную музыку, особенно игру на скрипке. У них самих нет никаких музыкальных инструментов кроме *хамыса*» [13].

Дореволюционные исследователи нескольких поколений, по тем или иным причинам оказавшиеся в Якутии и собиравшие этнографический материал о якутах, никоим образом не связанные друг с другом, отметили схожую ситуацию в отношении наличия, распространенности и бытования у якутов национальных музыкальных инструментов.

Следует обратить внимание на то, что М.Н. Жирков заострил внимание на «крайне интересном для истории культуры якутского народа факте: около ста лет тому назад Р. Маак, который застал на Вилюе один только *тимир хомус* и шаманский бубен констатировал, что в древности у вилюйских якутов существовал еще один, крайне любопытный по устройству и способу употребления, музыкальный инструмент. Маак по этому поводу писал: «К вещественным атрибутам шамана принадлежали, как известно, плащ и бубен с колотушкой. Все мои старания добыть эти предметы остались безуспешными потому лишь, что такие предметы вообще стали уже редкостью или вследствие боязни возбудить какие-либо подозрения начальства, но по всей вероятности здесь действовали обе указанные причины» [3; 4; 6]. «Все якуты уверяли меня, что у шаманов, кроме инструмента называющегося *тюнгюрь*, по которому они били колотушкой *(былаайах)* и при посредстве которого спускались в подземное царство, был еще другой – *дюгюр*. В якутских сказках говорится, что шаман бил в этот последний металлической лопаткой, перебирая в то же время пальцами натянутые на нем струны. Несомненно, что это был своего рода бубен (рис. 1) и будущим исследователям предстоит собрать о нем более подробные сведения» [6, с.118].

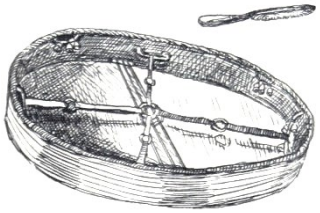


Рис. 1

М. Н. Жирков особое внимание уделил рассмотрению этого *дюгюра*, дополненного с внутренней стороны натянутыми струнами, о котором написал Р. Маак. Он отметил, что «о возможности подобной эволюции писал еще Г. Н. Потанин: «Струнные инструменты не образовались ли от бубна? Киргизская балалайка имеет вид круглого ящика, к которому приделан гриф; у китайского *пишандэм* этот ящик цилиндрический; к форме этих инструментов ближе будет китайский бубен, который делается с ручкой, отчего похож на черпак или половник». Там же Г. Н. Потанин отмечал, кстати, сходство между названиями бубна *домбура* в буддийских монастырях и *домбры* балалайки, подтверждающей возможность перехода от ударного инструмента к струнному [12, с. 326].

С этой точки зрения заслуживает внимания и одна деталь обыкновенного шаманского бубна у якутов. По описанию В. Н. Васильева, внутри ободка, сгибающего бубен, имеются подставка «вроде приставной скрипичной кобылки», поверх которых натянуты в несколько рядов сухожильные нити. На одном старом бубне Васильев заметил, что на такие сухожильные нити «для большей звучности бубна, насажены были цилиндрики из стержней гусиных перьев» [2, с.43] (рис. 2).

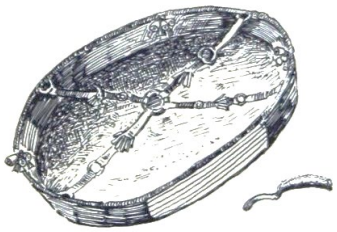


Рис. 2

Отмеченные Васильевым сухожильные нити отчасти напоминают струны и могли послужить их прототипом, подобно тому, как по приведенному выше мнению Потанина, прототипом ящика-резонатора струнных инструментов мог явиться корпус бубна» [2, с.43].

Почему М. Н. Жирков обратил столь пристальное внимание на мааковский *дюгюр* и посвятил ему достаточно пространный экскурс в своем исследовании якутских музыкальных инструментов? По мнению композитора данный струнный *дюгюр* представляет собой уникальный образец эволюционного перехода от ударного к струнному инструменту типа лютни, которые хорошо развиты у других азиатских народов - прежде всего тюркской группы. Поэтому исследователь считал уместным и приемлемым проводить реконструкцию якутских музыкальных инструментов, опираясь на уже известные и широко бытующие в музыкальной практике инструменты тюркских народов, такие как, в частности, киргизский *кыйак*, а также широко распространенные в Средней Азии *гиджак, дутар, рубаб*. Данная позиция была оправдана им определенным родством музыкальных культур тюркских народов с якутской, которая, впрочем, имеет свои существенные отличия и вполне четко географически очерченный ареал распространения. Подобные взгляды усиливались вполне определенным идеологическим посылом о единой советской культуре братских народов социалистических республик, в которой большее внимание уделялось не индивидуальным отличиям, а, прежде всего, родству и единству.

М. Н. Жирков приводит также интересные данные о древнем духовом инструменте, найденном в археологических раскопках академика А. П. Окладникова, который привел соответствующий рисунок в своем академическом труде «История Якутии»: «Особо выделяется один, исключительный по его форме, костяной предмет – гладкая цилиндрическая трубочка из трубчатой кости лебедя или другой крупной птицы, покрытая круглыми отверстиями со всех сторон. Но расположенными не друг против друга, а так что против каждого отверстия имеется не просверленная стенка (рис. 3).



Рис. 3

По внешнему виду эта вещь напоминает чрезвычайно простейшие музыкальные инструменты типа свирели или пастушьей дудки, известные в неолите Скандинавии. Не исключено, следовательно, что люди, оставившие это изделие, имели даже музыкальные изделия вроде флейты» [8].

Помимо работ А. П. Окладникова в Якутии в советский и последующий российский – современный нам периоды – было произведено большое количество археологических исследований. Такие известные якутские ученые как археологи, историки, этнографы как Ю. А. Мочанов, С. А. Федосеева, И. В. Константинов, А. И. Гоголев, А. Н. Алексеев и др. охватили в своих изысканиях практически всю территорию Якутии, были вскрыты огромные пласты древних культур Якутии, изучены многочисленные музейные коллекции. На приленских наскальных писаницах обнаружено множество древних рисунков и рунических надписей, но, к сожалению, до сих пор, как и во времена М. Н. Жиркова, о чем он совершенно справедливо писал в своей работе, не был обнаружен ни один музыкальный инструмент, который мог бы относится к предкам якутов ранее XIX в., кроме окладниковской свирели из кости птицы и шаманского бубна, зафиксированного в наскальных рисунках [3; 4; 5]. Отметим также, что Куллатинская стоянка, где была совершена находка А.П. Окладниковым древней свирели неизвестного происхождения, относится к многослойным стоянкам, где весьма сложно выявлять хорошо датированные стратиграфические слои. Обсуждаемый артефакт может относится к культуре, не связанной с предками якутов.

Отметим во многом гипотетический характер наблюдений первого якутского композитора М. Н. Жиркова, которые лишь подогревают интерес к традиционному якутскому инструментарию. Приходится лишь сетовать, что до сих пор, хотя археологические раскопки в Якутии ведутся долгие годы, не найдено убедительных свидетельств в пользу существования развитой инструментальной традиции у якутов. Имеется лишь один не бесспорный факт, на который обратил внимание М. Н. Жирков в своем исследовании.

Широко распространенные в настоящее время и в определенной мере культивируемые в массовой среде самодеятельных музыкантов рассуждения о том, что южные предки якутов, имевшие развитую инструментальную музыкальную культуру, при миграции из теплых мест обитания на север, могли «по пути на Север» утратить музыкальные инструменты и не смогли сохранить их в суровых

арктических условиях, носят во многом гипотетический характер, и до сих пор не подкреплены конкретными научными фактами.

Доказательная база подобных реконструкций не может служить однозначным основанием, поскольку исследователи должны отдавать себе отчет в условности общепринятой классификации тюрков Средней Азии, связанной больше с историей языка. Между тем, не нужно забывать другие важные параметры этногенеза, такие как сложение физического типа, который заметно отличается у этих народов от якутского, материальная культура, во многом связанная у первых с оседлой земледельческой культурой, восходящей к древним иранским культурным центрам, тогда как предки якутов всегда были связаны с кочевой средой. Кроме того, на среднеазиатских тюрков оказал большое влияние ислам, который, в свою очередь, транслировал на них древние ближневосточные традиции. Якуты же на протяжении веков оставались верны своим шаманским культам. Таким образом, проведение подобных прямых сравнений требует гораздо более глубоких оснований и комплексных исследований.

Вместе с этим, отметим, что взгляды М. Н. Жиркова, изложенные им в его исследовании «Якутская народная музыка», являются важной частью якутского музыкознания, ее краеугольным камнем, заложившим основы для проведения исследований и осуществления современной практической деятельности в сфере якутской этноорганологии и национального инструментального исполнительства. В своем исследовании ему удалось охватить практически все известные в то время историко-этнографические работы в якутоведении, в которых так или иначе рассматривались вопросы музыкальных традиций якутов. На его взгляды повлияла южная теория происхождения якутов, господствовавшая в изучаемый период. Выводы, к которым он пришел, соответствовали научному уровню первой половины XX в., а практические наблюдения и рекомендации, разработанные им, могут служить дальнейшим поискам в заявленной области исследований.

Список литературы

1. Алексеева Г. Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск: Бичик, 1994. – 160 с.
2. Васильев В. Н. Шаманский костюм и бубен у якутов : (доложено в заседании ист.-филол. отд. 31 окт. 1907 г.). – Санкт-Петербург : Тип. имп. АН, 1910. – 47 с.
3. Жирков М. Н. Собрание сочинений : в 10 томах Т. 9 : Якутская народная музыка / Ответственный редактор Т. В. Павлова-Борисова. – Новосибирск: Наука, 2022. – 204 с.
4. Жирков М.Н. Якутская народная музыка. – Якутск: кн. изд-во, 1981. – 120 с.
5. История Якутии. В 3-х т. Т.1. – Новосибирск: Наука, 2021.
6. Маак Р. К. Вилюйский округ Якутской области. Санкт-Петербург : Тип. и хромолитогр. А. Траншеля, 1887. Ч. 3.
7. Миддендорф А. Ф. Путешествие на Север и Восток Сибири. Север и Восток Сибири в естеств.-ист. отношении : в 2-х ч.. Санкт-Петербург : Тип. АН, 1860–1878. Ч. 2, отд. 6: Коренные жители Сибири. 1878. – 834 с.
8. Окладников А. П. История Якутии. Т. 1: Прошлое Якутии до присоединения к Русскому государству. Якутск: Якутгосиздат, 1949. – 438 с.
9. Павлова-Борисова Т. В. М. Н. Жирков – первый исследователь якутского хомуса: вопросы происхождения, исполнения, бытования // Genesis: исторические исследования. 2023. № 12. С. 219-231. DOI 10.25136/2409-868X.2023.12.69486.
10. Павлова-Борисова Т. В. О труде «Якутская народная музыка» М. Н. Жиркова // Философия и культура. – 2023. № 6. – С. 1-12. DOI 10.7256/2454-0757.2023.6.40720.
11. Павлова-Борисова Т. В. Первый якутский композитор Марк Жирков. –Якутск: Бичик, 2017. – 136 с.
12. Потанин Г. Н. Громовик по поверьям и сказаниям племен Южной Сибири и Северной Монголии // Журн. М-ва нар. просвещения. 1882. Февраль. С. 326.
13. Серошевский В. Л. Якуты : опыт этногр. исслед. – Санкт-Петербург : Изд. ИРГО, 1896. Т. 1.

UDC 781.7 (512.2)

Leo Tadagawa
bachelor of arts, director, collaborative researcher
Japan Jew's Harp Association, Institute of Ethnomusicology, Tokyo College of Music, Tokyo, Japan
fm9r-tdgw@asahi-net.or.jp

MUSIC OF JEW'S HARP – SIMILARITIES AND DIFFERENCES AMONG THE TURKIC PEOPLES

Abstract. One of the musical phenomena common to Turkic-speaking peoples is the jew's harp. In this presentation, the author will focus on the jew's harp musical cultures of the three ethnic groups - Sakha, Tuva, and Kyrgyz, and discuss their similarities and differences.
Keywords: *jew's harp, sound imitation, melody, message, tuning, Sakha, Tuva, Kyrgyz.*

Аңдатпа. Түркі тілдес халықтарға ортақ музыкалық құбылыстардың бірі-варган. Бұл презентацияда автор үш этникалық топтың - саха, тува және қырғыздардың варгандық музыкалық мәдениеттеріне назар аударады және олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтарын талқылайды.
Тірек сөздер: *варган, ономатопея, әуен, хабарлама, баптау, саха, тыва, қырғыз.*

Аннотация. Одним из музыкальных явлений, общих для тюркоязычных народов, является варган. В этой презентации автор сосредоточится на варганных музыкальных культурах трех этнических групп – саха, тувинцев и кыргызов, и обсудит их сходства и различия.
Ключевые слова: *варган, звукоподражание, мелодия, сообщение, настройка, саха, тыва, кыргыз.*

The jew's harp is a musical instrument found widely around the world, especially among peoples in Eurasia. Although it has a simple structure which consists of a vibrating tongue and a frame, it can produce a wide variety of sounds by using the human mouth cavity as a resonator. Depending on the ethnic groups and their cultures, this instrument is used for various purposes, not only making funny sounds, but also such as imitating natural sounds, playing simple or sometimes complex rhythms, playing melodies, and conveying hidden messages. It is played in various situations, such as personal entertainment, shamanistic rituals and healing, and romantic occasions such as courtship.

The jew's harp is also widely spread among Turkic-speaking peoples, most of whom have been played this instrument traditionally, although there are differences in tendencies to which it is loved and popular enough to be called as a national instrument, such as among the Sakha people, and it is not considered to be very important in some other cultures on the other hand. Although the basic shapes of all people's instruments are very similar, and the names are universal with slight variations such as *khomus, demir khomus, temir komuz, shan-kobyz* and so on, the music played on the jew's harp is very different, according to the musical culture of each ethnicity.

For example, among the Sakha people from the North-eastern Siberia, where the jew's harp *khomus* is most popular, it is used to imitate different kind of natural sounds such as birds, animals, wind and river, to express the joy of spring coming after the long severe winter. Using different techniques, the instrument sometimes used to express the philosophical motives, such as "encounter" or "thought to the motherland." In this type of music, the most important element is the timbre, but not the melody either the rhythm. This is why their jew's harps are not tuned in one pitch, even when more than two people play together. The music produced there may sound avant-garde to ears accustomed to Western concepts of music, but it can also be said to be extremely valuable and important in terms of reconsidering the "lost" form of music, namely, "enjoying the temporal changes of the timbre itself."

The Sakha people themselves sometimes use the term "melody" to explain music that is made up of such "timbral changes," and sometimes describe instruments that are not in fact tuned to specific pitches with the "correct" relationships in the Western sense, but are simply arranged in order of sizes, as "tuned jew's harps."[20] This is confusing and misleading, but the fact that they have to use such expressions can also be said

[20] Tadagawa L., 2020. – 320–324 p.

to be a limitation of musicology, which has developed mainly based on Western music, which considers the most important element for the music to be temporal changes in pitch that can be "written down on paper."[21]

Among the Tuvans of the center of Asia, the imitating sounds of nature also exist, but it is regarded as merely a pastime for children and young people, is not given much importance, and is not as developed as that of the Sakha people. Traditionally, more serious use of jew's harp is to produce a melody, with a technique in which by changing the volume of the mouth cavity, emphasizing and controlling the overtones contained in the basic sound of the jew's harp. Sometimes, the lyrics of a song can be "sung" by moving the mouth without making a sound. Furthermore, there are cases where a performer sings throat-singing *khoomei* while playing a jew's harp simultaneously[22]. Even in such cases, it seems that the performer usually "selects an instrument that happens to be nearby and has a pitch that is just fit for singing," rather than "using an instrument that has been tuned to a specific pitch by a maker." However, there are instances recorded by Suzukei between 1985 and 1995, in which the jew's harps tuned in a certain pitch are used by multiple performers in ensembles established during 60s and 70s[23]. Further research is needed to check when and by whom such instruments were first made.

Among the Kyrgyz peoples of Central Asia, in many cases, modern metal jew's harp *temir-komuz*, and even the wooden jew's harp *zhygach-ooz-komuz* are precisely tuned to a specific pitch in the Western sense. It is likely due to the need for them to be played by multiple musicians, or in ensembles with other instruments such as the plucked string instrument *komuz*. However, among the old instruments, there are some that are unlikely to have been tuned. It is possible to think that the production of accurately tuned jew's harps began during the Soviet time, when various Kyrgyz traditional instruments, which were originally instruments for solo performances, were collected and ensembles were formed. But it is not clear to the author when or by whom they actually began to be made. Efforts to gather more information is needed.

There are also many other jew's harp cultures that have developed in their own unique ways while sharing some sort of commonalities, such as those seen among the Bashkort, Tatar, Uzbek, and Kazakh peoples, and it might be extremely meaningful to delve deeply into the meaning of the jew's harp in each culture, at the same time, considering the styles of its music around the world from a broader perspective.

References

1. Suzukei V. Khomus v traditsionnoi kulture tuvintsev – Kyzyl: Tuvinskii institut gumanitarnykh issledovanii pri Pravitelstve Respubliki Tyva, 2010.

2. Suzukei V. and Tadagawa L. The Melody My Mother Played – Old and Modern Khomus (Jew's Harp) Music of the Tuva, at the Center of Asia (CD) – Ageo: Japan Jew's Harp Association, 2013.

3. Tadagawa L. Jew's Harp with a Ring and a Set of "Tuned" Jew's Harps – Ideas of Khomus "Reconstruction" and their Realizations in Sakha (Yakutia) // Bulletin of the Japan Institute of Folk Music Studies, Vol. 1. – Tokyo: 2020. – P. 313–328.

УДК 781.18

Ташматова Азатгул Рахимовна
доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры исполнительства на народных инструментах Государственной консерватории Узбекистана, Ташкент, Узбекистан
ozoda_museum@mail.ru

ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ПОЭМА «БАХРОМ И ДИЛОРОМ» УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА МУСТАФО БАФОЕВА

Аннотация. В статье рассматривается вокально-хореографическая поэма «Бахром и Дилором» заслуженного деятеля искусств Узбекистана, лауреата Государственной премии Узбекистана, всемирно известного композитора, профессора Государственной консерватории Узбекистана Мустафо Бафоева. Автор статьи раскрывает идейно-художественную сущность произведения, анализирует

[21] Tadagawa L., 2020. – 325–327 p.
[22] Suzukei V., 2010. – 236 p.
[23] Suzukei V. and Tadagawa L. 2013. – track 40 and 43.

функции и исполнительские приёмы музыкальных инструментов в воплощении образов главных героев, музыкальную драматургию поэмы. Практическим результатом научного исследования является то, что создано монументальное произведение, развивающее одну из магистральных линий творчества композитора, связанную с художественными образами и красочными картинами бессмертного творения Навои «Семь планет», получившее новые смыслы и значения в музыкальном искусстве XXI века.

Ключевые слова: *Мустафо Бафоев, вокально-хореографическая поэма, Бахром и Дилором, оркестр узбекских народных инструментов, фортепиано, синтезатор.*

Аңдатпа. Мақалада Өзбекстанның еңбек сіңірген өнер қайраткері, Өзбекстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, әлемге әйгілі композитор, Өзбекстан мемлекеттік консерваториясының профессоры Мұстафо Бафоевтың «Бахром и Дилором» вокалды-хореографиялық поэмасы қарастырылады. Мақаланың авторы бұл шығарманың идеялық-көркемдік мәнін ашады, басты кейіпкерлердің бейнелерін, поэманың музыкалық драматургиясын бейнелеудегі музыкалық аспаптардың функциялары мен орындаушылық тәсілдерін талдайды. Ғылыми зерттеудің практикалық нәтижесі XXI ғасырдың музыкалық өнерінде жаңа мағыналарға ие болған Навоидің «Жеті планета» атты өлмес туындысының көркем образдары мен түрлі суреттерімен байланысты композитор шығармашылығының негізгі бағыттарының бірін дамытатын монументалды шығарманы дүниеге әкелді.

Тірек сөздер: *Мұстафо Бафоев, вокалды-хореографиялық поэма, Бахром и Дилором, өзбек халық аспаптар оркестрі, фортепиано, синтезатор.*

Abstract. The article discusses the vocal and choreographic poem “Bahrom and Dilorom” by the Honored Artist of Uzbekistan, laureate of the State Prize of Uzbekistan, world-famous composer, professor of the State Conservatory of Uzbekistan Mustafa Bafoev. The author of the article reveals the ideological and artistic essence of the work, analyzes the functions and performance techniques of musical instruments in the embodiment of the images of the main characters, the musical dramaturgy of the poem. The practical result of the scientific research is that a monumental work has been created that develops one of the main lines of the composer's creativity, associated with the artistic images and colorful pictures of Navoi's immortal creation “Seven Planets”, which has received new meanings and significance in the musical art of the XXI century.

Keywords: *Mustafo Bafoev, vocal and choreographic poem, Bakhrom and Dilorom, orchestra of Uzbek folk instruments, piano, synthesizer.*

Мустафо Бафоев написал множество произведений различных жанров, в которых ключевую роль играет оркестр узбекских народных инструментов. Он впервые среди композиторов Узбекистана обратился к инновационным музыкально-сценическим сочинениям с участием оркестра узбекских народных инструментов. Показательны в этом отношении телебалет «Нодира» (1992) и телеопера-дастан «Бухорои-Шариф» («Священная Бухара») (1997), созданные специально для Государственного оркестра народных инструментов имени Дани Закирова. Вошедшие в историю новейшей узбекской музыкальной культуры, данные сочинения открыли широкие перспективы развития музыкально-сценических жанров в узбекском композиторском творчестве. Столь же важным и значимым явился факт обращения М.Бафоева к оркестру узбекских народных инструментов, нашедшего смелые инновационные композиторские решения проблемы жанрового синтеза в музыкально-сценических произведениях.

Вокально-хореографическая поэма «Бахром и Дилором» М.Бафоева открыла новые горизонты в современной узбекской музыке для оркестра узбекских народных инструментов, солистов и хора. Она органично вписывается в русло творческих идей композитора, глубокого знатока народной инструментальной культуры. Особенность этого инновационного сочинения заключается в том, что оно обогащает ресурсы народного оркестра вокально-хоровыми и хореографическими выразительными средствами. В этом отношении опыт создания монументального произведения «Бухорои-Шариф» стал примером [1]. В то же время в «Бахром и Дилором» обнаруживается принципиально иной подход к трактовке инструментов и групп оркестра в связи с образным содержанием этого сочинения.

Данное произведение относится к программным сочинениям М.Бафоева. Композитор очень любит давать своим произведениям названия, ориентирующие исполнителей и слушателей на образное содержание музыки. Название данного произведения «Бахром и Дилором» связано со знаменитой

поэмой Алишера Навои «Семь планет» [2]. Как отмечает исследователь Шоира Намазова «Изучение творческого наследия Алишера Навои имеет большое значение, потому что оно является неиссякаемым источником духовности» [3, 42]. В этом отношении не случайно обращение М.Бафоева к одной из самых уникальных и загадочных поэм, содержащей в себе извечный поиск идеала духовности. Необходимо отметить, что композитор использует данный сюжет индивидуально, преломляя его через призму своего мировосприятия и мироощущения. Произведение написано для большого состава оркестра узбекских народных инструментов с добавлением фортепиано и синтезатора, воспроизводящего шум ветра. Вокально-хореографическая поэма «Бахром и Дилором» была создана композитором в 1998 году и впервые исполнена оркестром узбекских народных инструментов имени Дани Закирова под управлением художественного руководителя и главного дирижера Мустафо Бафоева в праздничном концерте, посвященном 7-летию Независимости Республики Узбекистан. Партии солистов исполнили Ульмас Оллоберганов (Бахром), заслуженные артистки Узбекистана Насиба Саттарова (Дилором), Дилором Якубова (Иранская и Римская красавицы).

Вокально-хореографическая поэма «Бахром и Дилором», состоящая из девяти частей, отличается удивительной внутренней цельностью композиции, чему способствует применение лейтмотивов, определения которых дано М.Бафоевым. Благодаря лейтмотивной технике письма, композитор достигает симфонизации драматургического развития в поэме.

Первая часть, озаглавленная композитором **«Вступление»**, является зерном всего произведения, поскольку здесь заложены основы тематизма и тембровой драматургии, появляются лейтмотивы, лейтритмы и лейттембры, связанные с духовными исканиями главного героя поэмы Бахрома, в образ которого Алишер Навои вложил философские мысли, поэтично раскрытые Иззатом Султаном в его «Книге признаний Навои»: «Откуда знает про покой и мир тот, кто не странствовал, что ведает о благе родного края, которого он не покидал?» [4, 65]. Показательно, что уже в самом начале вокально-хоровой поэме М.Бафоев концентрирует внимание на духовной сущности Бахрома, ищущего смысла жизни, воплощенного в прекрасной Дилором. Для этого композитор экспонирует лейтмотивы, лейтритмы и лейттембры, отличающиеся сонорной организацией музыкального материала, использованием красочных выразительных средств. В качестве лейтритма выступают чанги I-II, рубаб прима и фортепиано, которые с первого же такта устанавливают уфарный остинатный ритм синкопированной структуры. Этот ритм выполняет и функцию лейттембра, поскольку образует в высочайшем регистре самобытное сонорное звучание. Другим фактором сонорности выступают пролонгированные педальные звучности кашгарского и афганского рубабов, дутара баса, синтезатора и группы гиджаков. В 3-ем такте первой части появляется лейтмотив крика души Бахрома в партии уда, затем переходящий в партию кануна, воплощающий сердечный трепет героя, духовное движение:
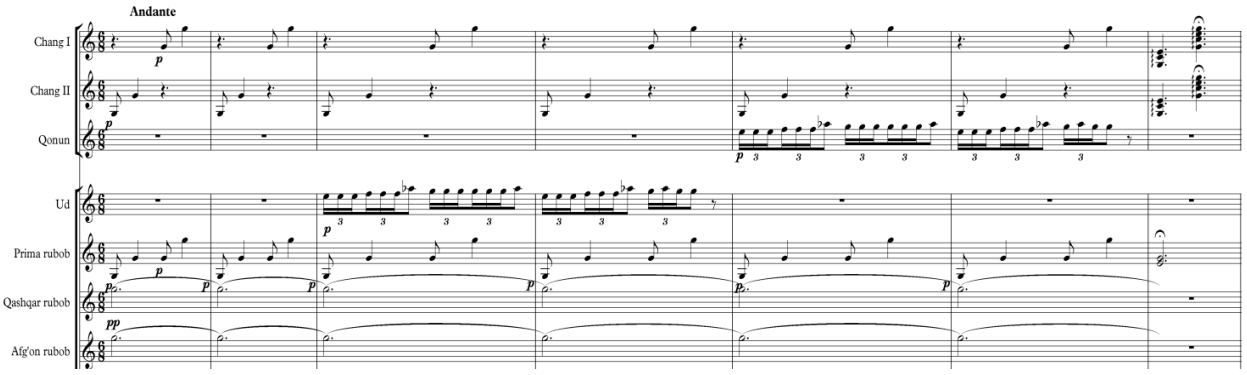


Рис. 1. Партитура «Бахром и Дилором»

Важную драматургическую роль в произведении играет лирический лейтмотив любви главных героев Бахрома и Дилором, появляющийся в 15-ом такте первой части, и получающий развитие на протяжении всех девяти частей поэмы. Вначале он звучит в партиях кларнета и Бахрома в унисон, затем в партиях флейты пикколо и Дилором в октавном унисоне. Герои поют вокализацию на гласную А, образуя лирический дуэт:
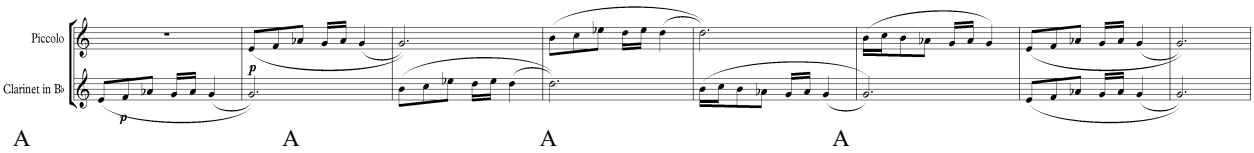


Рис. 2. Вокализация.

Применение хореографического начала в сочетании с вокальным и хоровым пением придаёт произведению яркую зрелищность, визуализацию творческой идеи композитора. На данном фоне появляется основной лейтмотив произведения, связанный с образом любви главных героев. Это трихордная попевка звучит вначале в партии уда, причём триоли 16-ми придают музыке нежный, трепетный характер. Затем мелодия передаётся кануну, образуя в 11-ом такте диалог, где уд и канун сливаясь, играют её в октавном унисоне, что создаёт очень красочное звучание. После диалога в цифре 3 вступают весь оркестр и хор, на *ff* исполняют мощный многозвучный комплекс, после которого происходит постепенный мелодический спуск и на педальном фоне группы гиджаков и сверкающих *glissando* кануна светло и торжественно воспроизводятся многозвучные аккорды в партии фортепиано и чангов. Завершается первая часть в светлых гимнических тонах. Аккорды арпеджиато в партии фортепиано имитируют звучание арфы, что очень хорошо сочетается с чангами I-II. Выдержанная в лирико-эпическом ключе, первая часть вводит слушателей во вторую часть поэмы, которая имеет название «Индийская красавица».

Необходимо отметить, что данная часть открывает галерею чудесных восточных женских образов, воплощённых изумительными оркестровыми красками и хореографическими выразительными средствами. В некоторые части поэмы М.Бафоев включает хор как тембровую краску, используя вокализации, усиливающие психологическое воздействие на слушателей. Каждый музыкальный портрет восточной красавицы индивидуален и неповторимо самобытен, хотя композитор использует весьма ограниченный круг выразительных средств на основе монотематизма и его изобретательных возможностей. В таких условиях естественно важную роль приобретает репетитивная техника минимализма. Особенно ярко это проявляется во второй части поэмы.

Вторая часть «Индийская красавица» отличается необыкновенной утончённостью звукового колорита и оригинальной композицией с использованием выразительных возможностей монотематизма. В сущности, вся пьеса вытекает из начального тематического зерна, которое звучит у флейты и рубаба примы на усульном ритме таблы. Тему флейты дублируют фортепиано и синтезатор в высочайшем регистре:
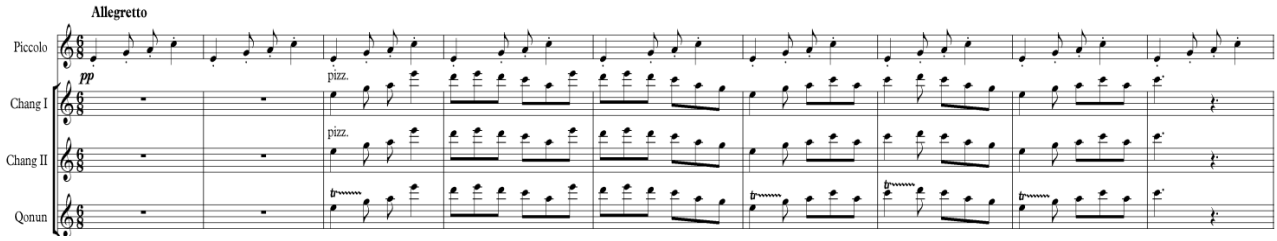


Рис. 3. Тема флейты.

Интонационное зерно темы имеет следующую структуру: восходящая малая терция, большая секунда и чистая квинта. На данной интервальной структуре строится вся часть. В этом проявляется мастерство композитора. Следует отметить лёгкость и изящество образа Индийской красавицы, охарактеризованного капризной синкопой, приёмом игры *pizzicato* у чангов I-II, кануна и гиджаков I-II, тембром челесты у синтезатора, высочайшим регистром и нюансом *p.* С цифры 3 вступают кашгарские рубабы, танбур, най и гиджаки *arco*, что придаёт музыке более напевный характер и основной мотив начинает варьироваться, обогащается новыми интонациями и другими выразительными деталями, такими, как короткие и длинные трели у флейты, ная I-II, рубаба примы и гиджаков I-II. В процессе развития композитор использует *tutti* оркестра, усиливает динамику *f.* Звучание становится более плотным, охватывает весь диапазон, и образует кульминационную зону - аудж.

В цифре 5 наступает новая фаза развития, происходит резкая смена фактуры. Композитор использует здесь сонористические выразительные средства, создающие яркое эффектное звучание. Это продолжительные трели в высочайшем регистре, октавные *tremolo* у чангов, блестящие *glissando*

у кануна, дробные 16-тые у таблы и сверкающие *glissando* у фортепиано и синтезатора, *tremolo* у гиджаков. Всё это создаёт красочный звуковой эффект, производящий впечатление созерцания белоснежного облака и лучезарного света, достигаемый переходами от кларнетов I-II к флейте, от гиджака альта к гиджаку II, затем к гиджаку I.

В этом эпизоде музыкальное развитие как бы замирает. Зачарованное сияние образа красавицы подобно гипнотическому воздействию красоты. В цифре 6 движение постепенно восстанавливается и в последующих цифрах чары волшебства рассеиваются, фактура становится прозрачной. Данная часть построена на одном тематическом материале, но благодаря разнообразию тембровых выразительных средств композитор достигает динамической яркости, направленной на слушательское восприятие. Динамический профиль этой части *pp – f – pp* образует симметрию, благодаря которой в музыкальной форме ощущается не только трехчастность, но и гармоничность в целом.

Третья часть «Римская красавица» построена на материале первой части поэмы. Композитор использует здесь те же самые тембровые краски звучания уда и кануна, что и в начальных тактах первой части, вызывающие ассоциации с образом Дилором:
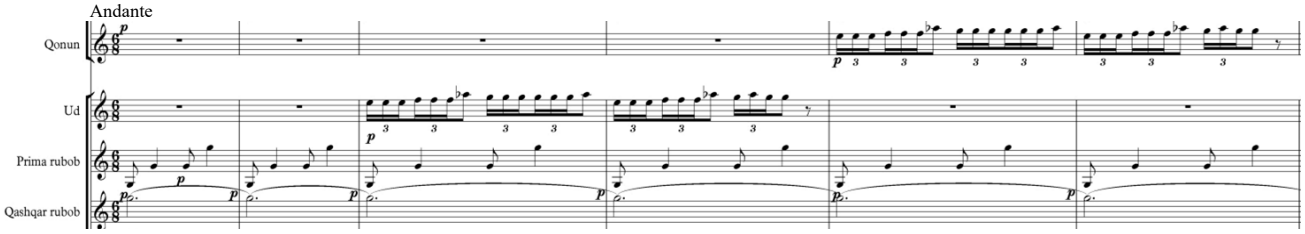


Рис. 4. «Римская красавица»

В этом проявляется оригинальность творческого мышления композитора, его индивидуальная интерпретация сюжетной фабулы произведения Алишера Навои. Бахром безуспешно пытается найти любимую Дилором и облик «Римской красавицы» воспринимает за свою возлюбленную. Он находится в состоянии романтичной мечтательности и принимает образ «Римской красавицы» за образ Дилором, что подчёркивается музыкальными выразительными средствами, в частности, почти точным повторением начальных тактов первой части. Вместе с тем Бахром понимает и осознаёт, что это не Дилором и М. Бафоев очень психологически точно выражает это в музыке. Прозрение героя наступает в цифре 2, что подчеркивается темпом *Andantino*, появлением нового музыкального материала, оживлением голосов инструментов. На смену протяженным педалям группы гиджаков приходит соло басового гиджака, соединяющегося с очень выразительной и ритмически изысканной мелодией флейты, характеризующих лирический образ «Римской красавицы».

С плавными нисходящими октавными спусками в партии басового гиджака соло звучит мелодия Бахрома. Она начинается с активного восходящего скачка, а потом плавно спускается вниз также, как и мелодия Византийской красавицы, что образует лирический диалог. Полифоническое сочетание мелодии гиджака баса и флейты образует поразительно красивое соединение крайних регистров оркестра. Этот лирический дуэт звучит на тревожном фоне ударных инструментов и появляющихся резких аккордов в партии фортепиано. Звучание становится более массивно всеохватным и в итоге приводит к звучанию темы «Римской красавицы» у группы гиджаков и фортепиано.

Четвертая часть «Египетская красавица» - следующий женский образ, который оказывается в поле зрения Бахрома. Её образ также навеян мечтой Бахрома найти прекрасную Дилором, поэтому композитор строит эту часть на лейтмотиве любви Бахрома и Дилором, приобретающем здесь качественно новый облик, поскольку в развитие вступают вокальные голоса, символизирующие образы Бахрома и Дилором. Их вступления выполнены композитором очень рельефно и выразительно. Партию Бахрома дублирует кларнет, партию Дилором – флейта, что образует необычайно красочное звучание. В этом очень удачном приёме композитор опирается на монодийную традицию:
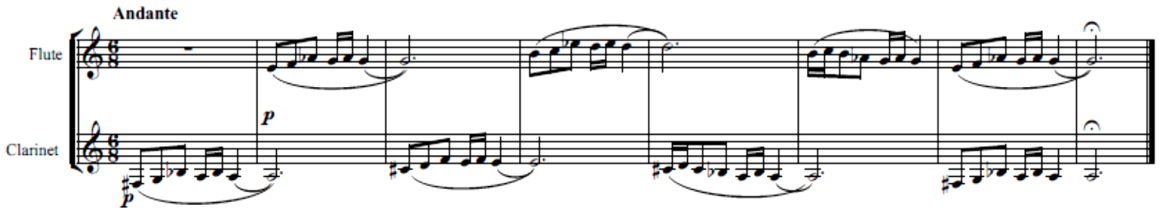


Рис. 5. Отрывок поэмы

С цифры 1 начинается основная часть, которая строится по принципу чередования струнно-смычковой, струнно-щипковой и ударной групп оркестра. В цифре 2 оркестр играет *tutti* с синтезатором. Появившиеся в партии фортепиано драматические аккорды сохраняются до конца этой части. М.Бафоев демонстрирует здесь очень яркое темброво-колористическое мастерство, изобретательно используя сочетание различных звуковых линий. Завершается пьеса многооктавным оркестровым унисоном.

Пятая часть «Иранская красавица» является одной из самых вдохновенно-поэтичных звукокрасочных частей поэмы. Она открывается завораживающим вступлением, начинающимся многооктавным звучанием *tutti,* провозглашающим напевную лирическую мелодию, в исполнении которой участвует также и смешанный хор, дополняемый величественными аккордами фортепиано с синтезатором:

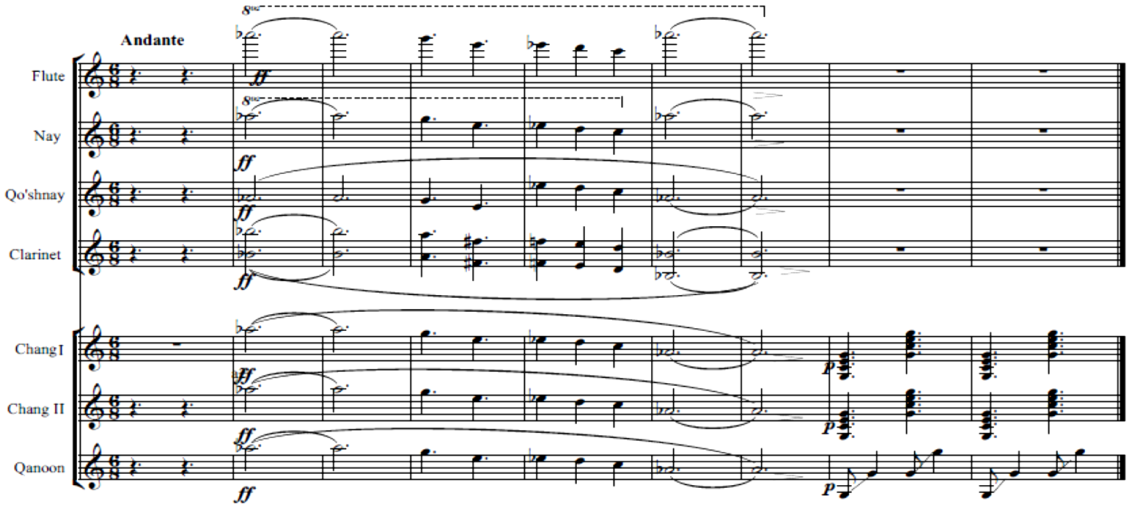


Рис. 6. «Иранская красавица»

После вступления начинается энергичная основная часть *Allegro moderato*. Необходимо отметит, что это первое появление быстрого темпа и нового интонационного материала в данном произведении.

Звучание хора, включающегося в начале и конце части, создаёт обрамление и завершённость композиции. Музыка «Иранской красавицы» характеризуется богатством мелизматики, изысканностью мелодики, ритмики и динамичным развитием, устремленным в высокий регистр, после чего наступает постепенный спад напряжения. Композитор применяет вокализации, распевы звуков, придающие пению особое очарование. Вокальную партию Иранской красавицы дублирует группа гиджаков, способствующая яркой национальной окраске звучания. В этой части М.Бафоев широко использует возможности *tutti*, насыщенные аккорды в партии фортепиано и синтезатора, динамичный уфарный ритм таблы. Пятая часть является кульминационной в данной поэме.

Шестая часть «Турецкая красавица» отличается изысканностью выразительных средств и красочностью тембров, достигаемых сопоставлением крайних регистров оркестра и сочетанием выдержанных педальных звуков группы гиджаков с мелкими репетиционными фигурациями в партиях кануна и уда. М.Бафоев очень красочно использует возможности синтезатора, который восполняет в данной части отсутствие хора и солиста. Синтезатор выполняет здесь изобразительную функцию, имитируя звучания шума ветра и моря как выражение голосов природной стихии. Эта часть начинается в темпе *Andante*, очень спокойно и умиротворенно передающим картину пейзажа Средиземного моря:
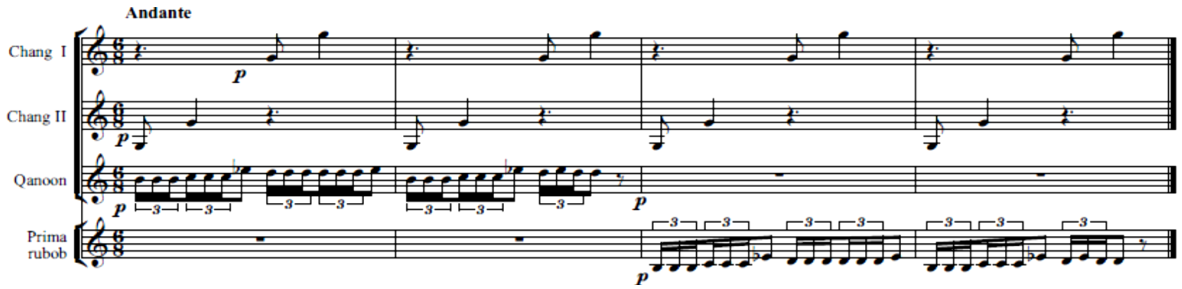


Рис. 7. «Турецкая красавица»

Лейтмотив любви Бахрома и Дилором звучит вначале у кануна, затем у уда, а потом совместно в унисон. Начиная с цифры 1, в темпе *Allegretto* появляется новая тема, которая звучит в октавном унисоне у ряда инструментов, таких, как кларнет, кашгарские и афганские рубабы, басовые и контрабасовые дутары, альтовые, басовые и контрабасовые гиджаки и фортепиано. Лирический дуэт героев звучит в нюансе *f* и характеризуется обильной мелизматикой, использованием форшлагов, трелей, полутоновых скольжений, подчеркивающих восточный колорит музыки. Изобразительное звучание синтезатора, создающего эффект шума ветра, способствует созданию удивительного звукового мира, буквально завораживающего слушателей. Развитие происходит за счет добавления других инструментов, благодаря чему расширяется акустическое пространство и достигается кульминация. Мелодия, звучащая в цифре 1, напоминающая турецкие любовно-лирические песни, является оригинальным выражением композиторской мысли.

С цифры 2 начинается новая волна развития, имеющая изобразительный характер, где инструменты имитируют движение ветра и шум моря. На гребне эмоциональной волны появляется очень яркая тема, состоящая из звонких трелей и мелких фигураций. Ослепительный блеск звучанию придают сверкающие *glissando* кануна. М.Бафоев создаёт изумительную картину морского пейзажа, показывает красочные возможности оркестра. Очень интересно в этом плане цифра 4, где он использует приёмы рассредоточения звучания многозвучных диссонирующих аккордов, как бы растворяющихся в пространстве, на фоне которых звучат выразительные переклички флейты и кларнета. Затем вновь звучат гаммообразные пассажи, изображающие шум ветра и морских волн, но уже в нисходящем движении, приводящим к цифре 5, к появлению узкообъёмной, изобилующей украшениями мелодии, на *ff* завершающей данную колоритную часть. Пьеса «Турецкая красавица» является одной из самых ярких по темброво-колористическим краскам в поэме.

Седьмая часть «Китайская красавица» характеризуется особой изысканностью и утончённостью письма, прозрачностью оркестрового колорита. В этой части участвуют Бахром и Дилором, являющиеся воплощением нежных лирических чувств, любовной красоты и обаяния. После насыщенного звукового плана «Турецкой красавицы» эта часть очень хорошо воспринимается слушателями. Композитор использует здесь нюансы в пределах динамических оттенках *p* и *mp.* Лишь в кульминации он использует *mf,* передаёт лирический диалог Бахрома и Дилором, являющийся точным повторением вступления к четвертой части поэмы. Партии героев построены на вокализации гласной А. Мелодия Бахрома дублируется кларнетом, мелодия Дилором – флейтой. Этот приём художественно оправдан и закрепляет восприятие слушателями основной идеи произведения:
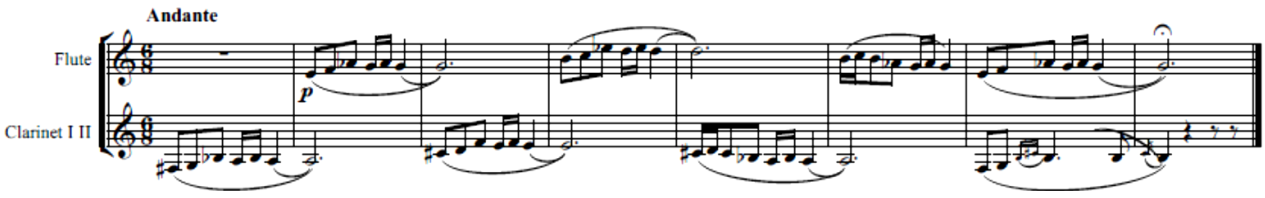


Рис. 8. «Китайская красавица»

В цифре 1, характеризующейся прозрачностью звукового письма, чередованием различных групп, создается поэтичная картина лирических образов. В цифре 3 к звучанию подключается синтезатор, который имитирует пение птиц. Партия фортепиано здесь изысканно выразительна, изобилует красочными фигурациями, восьмыми триолями. Применение педали подчеркивает колористическую звучность инструмента. В своём воображении Бахром представляет, что он и Дилором гуляют не во дворце Бахрома, а в саду Китайского императора. В этой части М. Бафоев использует китайскую мелодию, которую развивает её в соответствии с оригинальным

композиторским замыслом. В цифре 4 достигается кульминация, используется нюанс *mf, tutti* оркестра, взволнованное душевное состояние, подчеркиваемое пением птиц в имитации синтезатора. Всё дальнейшее развитие постепенно просветляется, истаивает, и в результате остаётся лирический дуэт кларнета и флейты, символизирующий образы главных героев Бахрома и Дилором. Это часть завершается тончайшим звучанием восходящих звуков китайской пентатоники, создающей эффект духовного восхождения к вершине, на которой и останавливается эта удивительная пьеса. Она очень органично приводит к восьмой части, где повторяется вступление из пятой части поэмы, но в более динамической оркестровке с добавлением синтезатора.

Восьмая часть «Дуэт Бахрома и Дилором» открывается пением Бахрома на фоне красочных изысканных арпеджированных всплесков чангов и кануна. Затем вступает Дилором и они поют одновременно в унисон. Вокальные партии героев, характеризующиеся утончённостью стиля, обилием украшений, узкообъёмным диапазоном, сложной ритмической организацией, дублирует группа гиджаков:
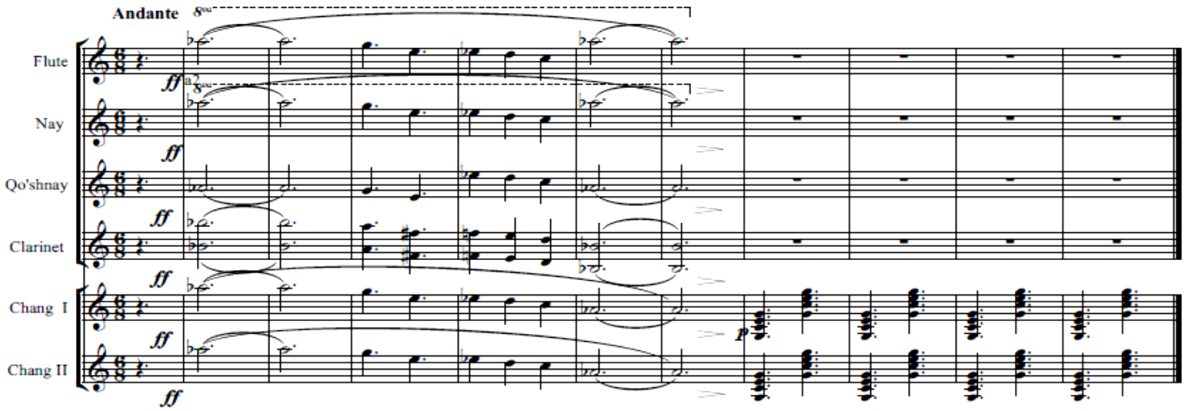


Рис.9 «Дуэт Бахрома и Дилором»

Композитор многообразно использует здесь смычковую штриховую технику данной группы. Исследователь хордофонов Центральной Азии Сауле Утегалиева, рассматривая особенности смычковой культуры струнных инструментов, подробно останавливаясь на функциях смычка, отмечает: «Вместе с тем, смычок является и сдерживающим фактором. В известной мере он ограничивает, т.е. опосредует, воздействие музыканта на процесс звукообразования» [5, 130]. Глубоко зная природу гиджака, специфику игры на нем, технику смычка М. Бафоев, обладая уникальным тембровым мышлением, мастерски использовал выразительные возможности группы гиджаков.

После совместного пения Бахром поёт в более высокой тесситуре ту же мелодию, что и в начале, а затем Бахром и Дилором вокализируют на гласную А поочередно. В виде кратких реплик каждое музыкальное построение завершается хором, воспринимающимся как смысловое обобщение развития сюжетно-драматургической линии поэмы. В заключении этой части в цифре 4 подключается синтезатор, имитирующий шум ветра, и хор вокализом дублирует партию солистов, красочно обогащая звучание.

Девятая часть «Красавица Хорезма», являющаяся в то же время и «Заключением» поэмы, по музыкальному стилю очень динамичная и единая по ритмическому движению. Ритмическая ось этой части – уфарный ритм дойры и нагоры пронизывает финал стремительным движением стихий танца и природных сил:
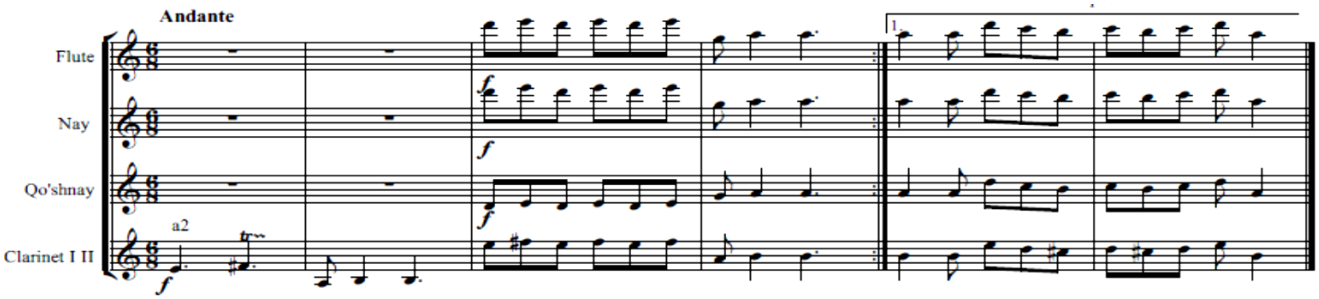


Рис. 10. «Красавица Хорезма»

Здесь задействованы оркестр и хор. Динамическое развитие приводит к цифре 9, которая является Заключением. Здесь используется восьмиголосный хор, который поздравляет героев со словами «Туй муборак, туйлар муборак» («Свадебное поздравление»), введенными композитором для создания праздничной атмосферы свадебной церемонии. Торжественным апофеозом любви и радости в лучезарном *C-dur* завершается данное произведение:

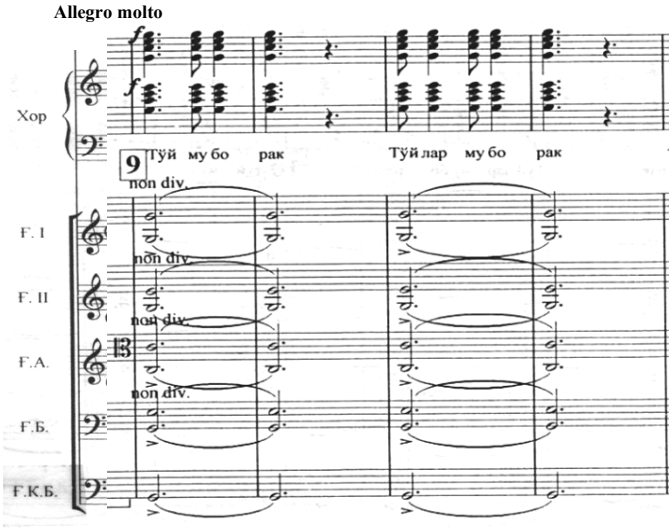


Рис. 11. «Свадебное поздравление»

Обобщая результаты исследования вокально-хореографической поэмы «Бахром и Дилором» М. Бафоева, необходимо подчеркнуть, что это монументальное произведение, находящееся в русле магистральной линии творчества композитора, связанной с идеями, образами, картинами Великого шелкового пути, раскрыло новые смыслы и значения в музыкальном воплощении программной фабулы поэмы «Семь планет» Алишера Навои. Композитор проявил себя мудрым драматургом, переосмыслившим и обогатившим художественное содержание литературного первоисточника, обновлением музыкально-сценического жанра, инновационным использованием оркестра узбекских народных инструментов и хора. Обладая оригинальным музыкальным мышлением, М.Бафоев создал уникальный образец современного узбекского композиторского творчества, органично соединившего в себе преемственность национальных традиций и новаций, благодаря чему появилось на свет величественное произведение, подобное эпической фреске.

Список литературы

1. Ташматова А. Бухорои-Шариф (Священная Бухара). Учебно-методическое пособие для студентов высших учебных заведений. – Ташкент: изд. Fan, 2007. – 544 с.
2. Навои А. Семь планет. Ташкент, 2021.
3. Намазова Ш. Философский гений Навои // Алишер Навои и музыка: материалы научной конференции (18 февраля 2011 г.). – Ташкент, 2011. – С. 42-45.
4. Султан И. Книга признаний Навои. Жизнь и творчество великого поэта со слов его самого и современников. – Ташкент, 1979. – 328 с.
5. Утегалиева С. И. Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации // Музыка тюркского мира. – Алматы, 2009. – С 119-136.

УДК 781.7 (512.2)

Аязбекова Сабина Шариповна
доктор философских наук, профессор, академик,
профессор МГУ имени М. В. Ломоносова,
Казахстанский филиал
Астана, Казахстан
ayazbekova@mail.ru

ИСТОКИ ТЮРКСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация. Статья посвящена проблеме генезиса тюркской музыки. На основе философских методов познания индукции и дедукции применительно к данным, полученным генетиками, лингвистами и археологами, определен начальный этап тюркской музыки – XVIII-XIX тыс. до н.э. На основе Алтайского этимологического словаря и ДНК-исследований по прототюркам обосновывается, что тюркская музыка, как и тюркский язык, возникли значительно ранее, нежели этноним «тюрк». В статье рассматриваются вопросы происхождения прототюркской музыки, системы музыкальных жанров, музыкального инструментария, истории тюркской музыки.

Ключевые слова: *тюркская музыка, ДНК-генеалогия, Алтайский этимологический словарь, музыкальные жанры, музыкальные инструменты, история тюркской музыки.*

Аңдатпа. Мақала түркі музыкасының генезисі мәселесіне арналған. Философиялық таным әдістері – индукция мен дедукцияны қолданып, генетиктер, лингвистер және археологтар алған деректер негізінде түркі музыкасының бастапқы кезеңі б.з.д. XVIII–XIX мыңжылдықтарға жататыны анықталды. Алтай этимологиялық сөздігі мен прототүркілерге қатысты ДНК зерттеулері негізінде түркі музыкасы да, түркі тілі сияқты, «түркі» этнонимі пайда болғанға дейін әлдеқайда бұрын қалыптасқаны дәлелденеді. Мақалада прототүркі музыкасының шығу тегі, музыкалық жанрлар жүйесі, музыкалық аспаптары және түркі музыкасының тарихы қарастырылады.

Тірек сөздер: *түркі музыкасы, ДНК-генеалогия, Алтай этимологиялық сөздігі, музыкалық жанрлар, музыкалық аспаптар, түркі музыкасының тарихы.*

Abstract. The article is devoted to the problem of the genesis of Turkic music. Based on the philosophical methods of induction and deduction in relation to the data obtained by geneticists, linguists, and archaeologists, the initial stage of Turkic music is determined to be the 18th–19th millennia BC. Based on the Altai Etymological Dictionary and DNA studies of the Proto-Turks, it is substantiated that Turkic music, like the Turkic language, arose much earlier than the ethnonym "Turk". The article examines the origin of Proto-Turkic music, the system of musical genres, musical instruments, and the history of Turkic music.

Keywords: *Turkic music, DNA genealogy, Altai Etymological Dictionary, musical genres, musical instruments, history of Turkic music.*

Тридцать лет прошло с тех пор, как Казахская национальная консерватория имени Курмангазы провела Первый Международный симпозиум «Музыка тюркских народов». За это время мы существенно продвинулись в исследовании музыки отдельных тюркских народов (Р. С. Абдуллаев, А. А. Асиновская, Ш. Г. Гуллыев, Р. Ф. Зелинский, Е. К. Карелина, Ф. М. Караматли, К. Курбанов, А. Л. Маклыгин, О. Матякубов), их взаимодействии (А. Н. Азимова), звукового мира (Г. Р. Баязитова, С. И. Утегалиева,), инструментальной музыки (Д. С. Бахтыгалиева, А. И. Мухамбетова, Г. Омарова, А. Таттибайқызы), песенного искусства (Р. Т. Галимуллина, С. А. Елеманова), музыкальной эпической традиции (Л. Р. Арбачакова, А. З. Бултбаева, А. Б. Кунанбаева, Е. Р. Кузьмина, Т. Мамедов, Т. Мирзаев), макамата (Ф. Р. Абудуллаев, Л. Ф. Джафарли, З. Джумакулиева), инструментария (А. А. Абдурашитов, Т. М. Джани-Заде, С. Х. Агаева, Х. И. Доммуллаева, М. В. Есипова, М. Т. Керим, С. Н. Кибирова), монодии (С. П. Галицкая, А. Ю. Плахова), горлового пения (Л. Дмитриев, З. К. Кыргыс), философии музыки (Аязбекова С.Ш., Даукеева С.Д.) и др. А сегодня перед нами стоит еще одна задача – понять, когда и где, в какой период возникла тюркская музыка, в каких исторических горизонтах прослеживается ее генезис.

Сложность изучения данной проблематики состоит в самом феномене древней музыки, в ее сиюминутно «здесь и сейчас» звучащей бытийности. Казалось бы, непреодолимой преградой

на этом пути стоит отсутствие зафиксированных нотных текстов. Однако открытия и разработки современных ученых в самых разных направлениях науки позволяют нам приблизиться к пониманию вопроса об истоках тюркской музыки. И такими прямыми и косвенными информаторами, могут быть ДНК-генеалогия, археология и лингвистика. Осмыслить же в целостности весь разнородный материал, исходящий из этих наук, позволяют философские методы познания – индукции (от единичного к общему) и дедукции (от общего к единичному).

Тюркский этноним и тюркская музыка. Принятый в современной науке термин «тюрк» является этнонимом, обозначающим этноязыковую общность народов тюркского происхождения, говорящих на тюркских языках ([1], [2]). Исходя из времени упоминания термина *türk* в тюркских памятниках письменности и китайских летописях (𐱅𐰇𐰼𐰚 / *Türük* др.-тюрк.; 𐱅𐰇𐰼𐰚 𐰾𐰼𐰺 / *Kök Türük* тюрк.; 突厥 кит.) ([3], [4, с. 296]) периодом возникновения тюрков считается VI в. Именно в это время возникло новое государство – Тюркский каганат, в рамках которого были объединены древние тюрки. Это дало основание исследователям говорить о том, что слово «тюрк» первоначально было политическим термином, выступая «как собирательное имя военного союза племен» ([5, с. 47], [6, с. 14]; [7, с. 23]).

Однако консолидация племен в рамках одного государства, состоявшегося в VI в., вовсе не означает, что именно в это время и произошел тюркский язык, тюркская культура и тюркская музыка. Об этом свидетельствует существование алтайской языковой семьи, исследованной такими учеными как Ф. Сталенберг, Б. Я. Владимирцов, Г. Рамстедт, Н. Н. Поппе, Е. Д. Поливанов, В. Л. Котвич, М. Рясянен и др. [8]. С. А. Старостин обосновал состав алтайской языковой семьи, включающей тюркские, монгольские, тунгусо-манчжурские, корейский и японский языки. Обратим внимание, что распад алтайской языковой семьи датирован VI тыс. до н.э., а выделение из нее прототюркской ветви произошло в IV тыс. до н.э. [9]. Стало быть, до этого периода прототюркский язык являлся частью алтайской языковой семьи. Важно еще и то, что С. Старостин, А. Дыбо и О. Мудрак смогли реконструировать протоалтайский и выделившиеся из него тюркский, монгольский, тунгусо-маньчжурский, корейский и японский языки, создав «Алтайский этимологический словарь» [10][24].

Для исследования генезиса тюркской музыки этот словарь имеет огромное значение, поскольку в нем реконструированы многие слова, имеющие самое прямое значение для осмысления особенностей протоалтайской и выделившейся из нее тюркской музыки. Однако лингвисты не обозначили начальный этап формирования алтайской языковой семьи. Ответ на этот вопрос позволяют дать исследования А. А. Клёсова в области ДНК-генеалогии, основанные на реконструкции 4408 гаплотипов и других значимых для ДНК-генеалогии показателях. В них раскрыто, что носители гаплогруппы R1b являются прототюрками. Отталкиваясь от названия гаплогруппы, исследователь обозначил их общим термином – эрбины. При этом выявлено, что гаплогруппа R1b возникла 20880 лет н. в Южной Сибири, на Алтае путем мутаций ДНК и распространилась от Алтая до Месопотамии, Египта, Греции и Европы [11], [12].

Стало быть, можно полагать, что носители данной гаплогруппы формировали свой язык и свою культуру, начиная с XVIII-XIX тыс. до н.э. сначала в рамках алтайской языковой семьи, с IV тыс. до н.э. – в тюрко-монгольском единстве, а затем – с хуннской эпохи (т.е. со II в. н.э.) – уже в лоне тюркского языка. Собственно, на это указывают также и петроглифы, распространенные на всей территории Великой степи [13].

Происхождение прототюркской музыки.

Исходя из результатов ДНК-генеалогии и лингвистики, основанной на методе лингвостатистического анализа, начальный этап происхождения прототюркской музыки мы относим к XVIII-XIX тыс. до н.э., времени, когда прототюрки (эрбины) отделились от протоариев.

Будучи кочевым народом Великой степи, эрбины создавали свою музыку путем освоения естественной природной звуковой среды. Отсюда и существующее многообразие в их определении слова «звук»:

✓ протоалт. **sɻ̄ ˋsa - 'шум, звук';* прототюрк. **ses - 'голос, звук',* турец. *ses,* узб. *säs,* азер. *säs,* туркмен. *сес,* халадж. *säs, sas,* чуваш. *сазъ,* каз. *ses,* ногай. *ses,* гагауз. *сес,* караим. *ses,* каракалп. *сес,* кумык. *сес;* прототунг. **siasi-n - 'шум, звук';* протояпон. *sàsà- *'шептать';*

✓ протоалт. **sɻ̆ŭ́e - 'звук';* древнетюрк. *söz,* карах. *söz*, турец. *söz*, татар. *süz*, среднетюрк. *söz*, узб. *söz*, уйгур. *söz*, сары-югур. *söz*, азер. *söz*, туркмен. *söz*, хакас. *sös*, шор. *sös*, ойрат. *sös*, халадж. *sez*,

[24] В данной статье все слова и их значения даны по Алтайскому этимологическому словарю, обозначаемому как АЭС.

söz, якут. *ös*, долган. *ös*, тув. *sös*, кыргыз. *söz*, каз. *söz*, ногай. *söz*, балкар. *söz*, гагауз. *öz*, караим. *söz*, каракалп. *söz*, салар. *söz*, кумык. *söz*.; протомонг. **sür- / *sur- - '1. выкрикивать, 2. звучать, шуметь (о ветре)';* тунг.-маньч. **sür- '1. трещать (от мороза), 2. кричать, орать';* протокорей. **sòrǎi - 'голос, звук');*

✓ протоалт. **t`ǐtá – ' (тихий) звук, шум, звучать'*; прототюрк. **Tiŋ(mi) – '1. звук 2. говорить 3. ворчать';* протомонг. **čitɐɣe - 'звук, шум; шумный';* прототунг.-маньчж. - **тим- '1. штиль (погоды), 2. спокойный, молчаливый, 3. говорить тихо, шевелить губами, 4. ночное молчание (в лесу)';* протояпон. – **tàmár- - 'молчать'.*

Эти слова свидетельствуют о том, что на начальном этапе для насельников Великой степи шум и звук составляли единое целое, а потому в протоалтайском слове «звук» и производных от него значениях в других алтайских языках присутствуют смыслы, отсылающие к крику человека, шуму ветра, треску мороза, погодному штилю и ночному молчанию в лесу.

Другая группа слов, в той или иной мере связанных со звуком, соотнесена с человеческим голосом, языком и речью:

✓ проалт. **k`iube - 'голос, звук'*, тюрк. **kü(b) – 'слава, мудрость'*, монг. ** küw- – 'разговаривать, разговор',* тунг.-маньч. **xǖ- (*xüb-) – 'звучать',* протокорей. **kubɨi-hǎ- – '*прославлять, праздновать*'*; япон. **kə̀wâ-i – 'голос';*

✓ протоалт. - **ǘnŋe - 'звук, голос'*, прототюрк. **ǖn* -, древнетюрк. *ün*, карах. *ü*n, турец. ün, среднетюрк. *ü*n, узб. *un,* уйгур. *ü*n, азерб. *ü*n, туркмен. *ǖn,* каз. *ün,* ойрат. *ün*, тув. *ün,* кырг. *ü*n, каз. *ün,* ногай. *ün*, балкар. *ün,* караим. *ün,* карак. *ün,* салар. *un;* протомонг. **uŋ-si- - читать, декламировать, молиться*; прототунг.-маньч. **uŋ- - '1. плакать, рыдать, 2. петь';*

✓ протоалт. **sə̀jbo - 'звук'*; прототюрк. **seb- 'говорить',* турец. *söjle-, dial. sövle-,* татар. *sülä-, dial. sövle-, sevle-,* сосреднетюрк. *söjle-*, узб. *soj̨la-, sävlä-,* азерб. *söjlä-,* туркм. *söjle-,* хак. *söle-,* ойрат. *sǖle,* чув. *sujlaš, sol'a-,* якут. *ülä-,* тув. *sögle-,* кырг. *söjlö-, süle-,* каз. *söjle-,* башк. *hüjlä-,* балк. *söle,* гагауз. *sǒle-,* каракалп. *söjle-,* кумык. *söjle-;*

✓ протоалт. **tilV – 'язык, голос'*; прототюрк. **dɨl / *dil – '*язык, голос*'*, древнетюрк. *til* (орх., оуиг.), карах. *tɨl,* турец. *dil,* татар. *tел,* среднетюрк. *tил*, узб. *tил, у*йг. *tил,* сары-югур. *dɨl*, азерб. *dil*, туркм. *dil*, хак. *məl*, шор. *tил,* ойрат. *tил,* халадж. *til,* чув. *čəlɣe; čələx*, якут. *tɨl*, долган. *tɨl*, тув. *dɨl,* тоф. *dɨl, tɨl,* кырг. *tил,* каз. *til,* ногай. *tил, б*ашк. *тел*, балкар. *tил.* гагауз. *dɨĺ*, караим. *tɨl, til,* карак. *tил,* салар. *cil*, кумык. *tил,* прототунг. – маньч. *-*dilga-n –' голос'.*

Эта группа слов в определенной мере соотносится с концепцией Б. В. Асафьева о человеческой речи как источнике происхождении музыки [14]. В то же время в праалтайском языке и производных от него языках имеется информация о первичной роли танцевальной музыки. Этой точки зрения придерживался известный немецкий и американский музыковед-культуролог Курт Закс [15].

Таково протоалт. **n̨iuru - 'песня и танец';* прототюрк. **jɨr - 'песня'*, турец. *jɨr, ǯɨr,* татар. *jɨr,* среднетюрк. *jɨr,* узб. *ǰir,* сары-югур. *jɨr, jer,* азерб. *jɨr,* туркм. *jɨr,* кырг. *ǯɨr,* казах. *žɨr,* ногай. *jɨr,* башк. *jɨr,* балк. *zɨr, ǯɨr, žɨr,* караим. *jɨr, ɨr,* каракалп. *žɨr,* салар. *Jür,* кумык. *jɨr;* протомонг. **nürgi- 'шум, оживленное обсуждение',* прототунг. - маньч. **ńur(g)a- '1. бодрый, удалой (в песнях), 2. плясать (с пением)'.* По мнению лингвистов, прототюрк. **jɨr - 'песня'* произошло от протоалт. **n̨iuru - 'песня и танец'.* Стало быть, если исходить из того, что тюркская языковая ветвь отделилась из протоалтайской языковой семьи в IV тыс. до н.э. [АЭС], то можно признать, что до этого времени песня и танец находились в синкретическом единстве, а затем из этого единства в прототюркской культуре песня выделилась в отдельный жанр. Полагаю, что эту веху можно признать и за начало творчества жырау и жырши в прототюркской и тюркской культуре.

Как видим, протоалтайский язык обозначил присутствие и вокальной, и инструментальной музыки, что может свидетельствовать о синкретизме или параллельном происхождении тюркской музыки – как из речи, так и из движения, что во многом соответствует концепции Р. И. Грубера о происхождении музыки [16, с. 40-41]. Эти же протоалтайские слова обозначают и наличие двух основных жанров музыкального искусства – песни и танца. Однако наш анализ этого вопроса будет неполным, если не затронуть вопрос о системе музыкальных жанров, нашедших отражение в АЭС.

Система музыкальных жанров

АЭС является свидетельством достаточно развитой жанровой системы, включающей такие жанры, как миф и эпос (песня и декламация), песня (танцевальная, праздничная, заунывная, шаманская), танец с пением, инструментальная музыка (танец без пения). Об этом говорят такие слова, как:

✓ протоалт. **oki - 'петь, декламировать'*; прототюрк. **oki- - 'звать, читать, декламировать',* древнетюрк. *oqi-,* карах. *oqi-,* турец. *oku-,* татар. *uqi-,* среднетюрк. *oqi-, oqu-,* узб. *o̧qi-;* уйг. *оку-,* азер. *охи-,* туркм.*ока-,* халадж. *хоцю-,* якут. *огуй-, угуй-,* кырг. оку-, каз. *оqi-,* ногай. *оqi-,* башк. *uqi-,* балкар. *оку-,* гагауз. *оqu-,* караим. *охі-, оqu-, охи-,* карак. *оqi-,* кумык. *охи*; протомонг. **üge - 'слово';*

✓ протоалт. **sarV - 'песня, праздник'*; прототюрк. **sarïn 'песня, заунывная песня',* древнетюрк. *sarna-,* каз. *sarïn,* шор. *sarïn,* ойрат. *sarïn,* тув. *sirïn,* кумык. *sarïn*; прототунг. **sari-n - '*пир, праздник*'*;

✓ протоалт. **pè̄žo 'танцевать'*; протомонг. **böžï- 'танцевать'*; протояпон. **pàjà-s- 'аккомпанировать, танцевать и петь в унисон'* [АЭС];

✓ протоалт. **l̥iája - 'звук, звучать'* и происходящие от нее праформы прототунг.-маньч. **leje- / *ńiaja- (< *liaja-)*, означающие *'1. шаманить, петь во время камлания, 2. шаманская песня, 3. петь (без соблюдения правил музыки и меры)';*

✓ протоалт. **tḗ - 'говорить, звучать'*, прототюрк. **dē- 'сказать, говорить',* древнетюрк. *te-* , карах. *me-*, турец. *de-*, татар. *ди-*, среднетюрк. *ди-*, *те-,* узб. *де-*, уйг. *дä-*, сары-юг. *ди-*, азер. *де-*, туркм. *dī-*, хак. *тə-*, шор. *те-*, ойрат. *де-*, чув. *ме-*, тув. *де-*, тоф. *де-*, кырг. *ме-*, каз. *де-*, ногай. *де-*, башк. *ми-*, балк. *де-*, гагауз. *де-*, караим. *де-*, карак. *де-*, салар. *диж-*, кум. *де-*; прототунг.-маньчж. *de(b)- '1. песня 2. для шаманизации 3. мелодии, 4. камлать, 5. напев';*

АЭС достаточно ярко обозначает динамику в развитии жанров. Так, протоалтайское слово **pè̄žo 'танцевать'* получило широкое распространение в протомонгольской и протояпонской культуре, тогда как в прототюркской культуре это слово отсутствует.

Что касается протоалт. **oki - 'петь, декламировать',* то он получил широкое распространение в тюркских и монгольских языках. В нем можно проследить связь музыки и поэзии, возможно, речь идет о мифах и ранних форм эпоса.

Развитие протоалт. **sarV - 'песня, праздник'* в прототюркской музыкальной культуре привело к трансформации жанра: от праздничной песни – к заунывной.

Тем самым, АЭС обозначил как наличие музыки в самых разных жанрах, так и подвижность и динамическое развитие самих жанров.

Музыкальные инструменты

В АЭС достаточно полно представлена информация о существовании музыкальных инструментов. Для обозначения понятия «музыкальные инструменты» имеется два слова:

✓ протоалт. **kúma*; прототюрк. **komaŕ*; прототунг.-маньч. **kúmu-n*; протокорейс. **kəmǐnkó*;

✓ протоалт. **kùp`ŕó ( ̃k`-)*; прототюрк. **kopuŕ*; протомонг. **kuɣur*; протояпон. **kətə.*

Сейчас нам пока неизвестно, чем отличаются эти два слова, обозначающие понятие «музыкальный инструмент». Однако, это может свидетельствовать о разнообразии музыкального инструментария у протоалтайцев и прототюрков.

АЭС зафиксировал существование в период до VI тыс. до н.э. таких музыкальных инструментов, как *'колокол', 'колокольчик'* - протоалт. **kōŋa*; прототюрк. - **kōŋra*; протомонг. **kōŋku*; прототунг.-маньч. **kōŋā-*; протояпон. **káná-i.* Причем, в японском языке это слово омонично слову *'металл',* что является свидетельством того, что материалом, из которого изготавливали колокольчики, является металл.

Начиная с протоалтайского периода существовал и *барабан*, о чем говорит протоалт. **kubirgV (̃k`-)*; прототюрк. **kübrüg*; протомонг. **keɣürge / *köɣürge*. В значении *барабан* употребляется еще одно слово - протоалт. ** tumi*; прототюрк. **düm-*; протомонг. **düŋgür – 'колотушка шамана'.* Как видно, барабан в значении колотушки шамана использовался в процессе камлания, обрядовой и ритуальной деятельности.

АЭС позволяет увидеть процесс создания и исполнения на струнных музыкальных инструментах. Так, протоалт. **č`abo* означает *'щипать'*, причем, как показывает произошедшее из него протомонг. *\*č`ibka*, значение этого слова трансформировалось в *'курок', 'рогатка', 'струна (струнного инструмента)'* и относится как к зажатой струне музыкального инструмента, так и к орудию (оружию), которое может быть использовано как в мирных, так и в военных целях.

По всей вероятности, струнных инструментов было несколько, поскольку существует еще одно слово, указывающего на струну, - протоалт. **t`élù – 'струна, распорка, распространять'*; прототюрк. **tēl – '1. волосок, струна, проволока, 2. ремешок, которым привязан наконечник стрелы, 3. прядь, пучок нитей'*; протомонг. **tele- – 'растягивать (шкуры, ткани, лук)'*; прототунг.-маньчж. **tel – '1 насторожить (самострел), натянуть (стрелу)'.* Возможно, как и в предыдущем слове, это слово также указывает на связь струн музыкального инструментария с луком. Кроме того, протоалт. **t`élù* и производные от него слова могут говорить о том, что струны для музыкальных инструментов

изготавливались из волоса (по всей вероятности, животных), нитей и проволоки (что может подтвердить существование металлообработки уже в этот исторический период, т.е. до VI тыс. до н.э.).

История прототюркской музыки

Междисциплинарный подход к исследованию тюркской музыки открыл новую исследовательскую перспективу историю тюркской музыки, своим истоком исходящей из протоалтайской и заканчивающейся традиционной музыкой современных тюркоязычных народов. История тюркской музыки отражает и систему цивилизаций, созданных насельниками Великой степи [13, 18].

В соответствии с этим можно выделить несколько основных этапов истории музыки тюркских народов:

1 этап: «алтайский» (XVIII-XIX – IV тыс. до н.э.) – время, когда прототюркская музыка являлась составной частью алтайской языковой и культурной общности, в определенном временном отрезке проявляясь в Тенгрианской цивилизации;

2 этап: «прототюрко-протомонгольский» (IV тыс. до н.э. – II в. н.э.) – время, когда прототюркская музыка являлась составной частью прототюрко-протомонгольской языковой и культурной общности, проявляясь в Скифо-сакской, а затем и Гуннской цивилизациях;

3 этап: «тюркский» (II–XV–XVI вв.) – этап, когда тюркская музыка являлась составной частью Тюркской цивилизации;

4 этап: «евразийский» (XV-XVI вв. по н.вр.) – этап формирования национальных музыкальных культур тюркских народов, а затем их вхождения в Евразийскую цивилизацию.

Данная периодизация опирается на генетическую, языковую и цивилизационную историю тюркских народов – автохтонов Великой степи. Следует признать, что эти процессы (генетические, языковые и цивилизационные) не всегда в полной мере синхронизированы друг с другом. Однако важным является то, что данная периодизация раскрывает различные этапы одной – протоалтайско-прототюрко-тюркской генетической, языковой и цивилизационной общности, задавая единство всей музыкальной традиции. А потому полагаю важным терминологически обозначить ее как «тюркская музыка» – в том ее значении, которое выражает историко-культурное единство музыки тюркских народов – от этапа их возникновения в XVIII-XIX тыс. до н.э. до дня сегодняшнего.

Конечно, на каждом из этапов развития тюркской музыки мы видим многообразные межкультурные коммуникации. Так, на первом – значительны связи с протоарийской культурой, на втором – греческой, персидской, индийской и китайской, третьем – арабской и западно-христианской, а четвертом – русской, европейской и американской. Их взаимодействие с тюркской музыкой еще должно стать предметом отдельного исследования. Однако важно то, что какими бы значимыми ни были бы эти коммуникации, в тюркской музыке сохранились все кодифицирующие характеристики, что ярко проявляется и на современном этапе развития музыкальных культур тюркских народов.

Заключение

Истоки тюркской музыки простираются в глубь веков. Тюркская музыка имеет длительную историю, начинаясь с XVIII-XIX тыс. до н.э. К такому выводу мы пришли на основе применения философских методов познания – индукции и дедукции применительно к данным, полученным лингвистами, генетиками и археологами.

Анализ развития языка – от алтайской языковой семьи к национальным тюркским языкам позволяет говорить о том, что традиционная музыка всех тюркских народов имеет типологическую, историко-культурную и цивилизационную общность, единые или близкие друг к другу музыкальные инструменты, способы бытования, особенности музыкального мышления, стиля, жанров и композиционных закономерностей.

Однако не все аспекты проблемы истоков тюркской музыки были затронуты в данной статье. К ним относятся изучение роли тенгрианства на этапе становления музыки и исследование музыкальных археологических артефактов.

Значимость исследования роли тенгрианства в становлении тюркской музыки определяется тем, что у кочевых народов Великой степи музыка, возникнув как дар Тенгри, впитала в себя все звуки Великой степи, пройдя этапы – от «Музыки Мира» через «Музыку-Душу» – к «Музыке-Искусству». Данный аспект исследования в некоторой степени уже затрагивался нами в ряде работ [13]. Однако такой аспект как «тенгрианство и истоки тюркской музыки» требует дальнейшего осмысления в контексте открывшихся возможностей, представляемых АЭС.

Что касается археологических музыкальных артефактов, то данный вопрос несколько лет назад также являлся предметом наших исследований [18]. Однако новые археологические данные на сегодняшний день не введены в научный дискурс заявленной проблематики.

Тюркская традиционная музыка живет и в наше время, а потому сегодня в эпоху постиндустриальной цивилизации в поисках своей идентичности мы вновь возвращаемся к истокам тюркской музыки, понимая, что именно в них и заложен культурный код всех тюркских народов.

Список литературы

1. Гумилев Л. Н. Древние тюрки. – М.: «Клышников – Комаров и Кº», 1993. – 523 с.
2. Britannica – Turkic peoples // Britannica. – https://www.britannica.com/topic/Turkic-peoples
3. Культегин – Мемориальный комплекс Культегина // TÜRIC BITIG. – https://web.archive.org/web/20110818164349/ http://irq.kaznpu.kz/?lang=e&mod=1&tid=1&oid=15&m=1
4. История Казахстана (с древнейших времен до наших дней). В 4 т. – Т.1. – Алматы: [б. и.], 1996. – 544 с.
5. Кононов А. Н. Опыт анализа термина тӱрк // Советская этнография. – 1949. № 1. – С. 40-47.
6. Кононов А. Н. История изучения тюркских языков в России: Дооктябрьский период / АН СССР. Ин-т востоковедения. – Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние. - 1972.
7. Бартольд В. В. Тюрки: Двенадцать лекций по истории турецких народов Средней Азии (печатается по изданию: академик В. В. Бартольд, «Сочинения», т. V. Издательство «Наука», Главная редакция Восточной литературы. – М., 1968). – Алматы: Жалын, 1998.— 193 с.
8. Баскаков Н. А. Алтайская семья языков и ее изучение. – М.: Наука, 1981. – 136 с.
9. Старостин С. А. Алтайская проблема и происхождение японского языка. – М.: ГРВЛ, 1991. – 190 с.
10. АЭС – Базовая версия «Алтайского этимологического словаря» С.Старостина, А. Дыбо и О. Мудрака (издательство «Брилл», 2003 г.). // https://starlingdb.org/cgi-bin/response.cgi?root=config&morpho=0&basename=\data\alt\altet&first=1
11. Клёсов А. А. История ариев и эрбинов. Европейский Запад против европейского Востока. - М.: Концептуал, 2019. – 320 с.
12. Клёсов А. А. Карта и маршруты древних миграций гаплогруппы R1b [Переформат.ру] 26.11.2019 // http://pereformat.ru/2019/11/r1b-map/
13. Аязбеков С. А., Аязбекова С. Ш. Культура и искусство Великой степи: цивилизационный контекст. 2-е изд. – Нур-Султан: АСТ Полиграф, 2021. – 392 с. (Серия «Цивилизации и искусство Великой степи»).
14. Асафьев Б. В. Речевая интонация. – М., Л.: Музыка, 1965. – 136 с.
15. Curt Sachs. Eine Weltgeschichte des Tanzes. Berlin, 1933.
16. Грубер В. И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. – М., 1965.
17. Аязбеков С. А., Аязбекова С. Ш. Цивилизации Великой степи: философско-культурологический анализ (к проблеме начала). 2-е изд. Нур-Султан: АСТ Полиграф, 2021, 352 с. (Серия «Цивилизации и искусство Великой степи»).
18. Аязбекова С. Ш. Археологические музыкальные артефакты и протогенез тюркской цивилизации // 105-я Международная научно-практическая конференция «Событийная структура, а также познавательное, нравственное и эстетическое содержание исторического процесса». 2 этап первенства по искусствоведению. – London: JASHE, 2015. – С. 13-15.

Секция 1

Музыкалық түркітанудың жалпы және әдіснамалық мәселелері

Общие и методологические вопросы музыкальной тюркологии

General and methodological issues in musical turcology

УДК 780.1

ИСЛАМСКИЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

Абдуллаев Рустамбек Самигович
доктор искусствоведения, профессор
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

Все музыкальные звуки – это тайна из божественных тайн, понимание которой доступно лишь особым, избранным людям.
Наджмиддин Кавкаби Бухари

Аннотация. Музыкально-поэтическое творчество и музыкально-исполнительской искусство народов Центральной Азии – средство познания реальной жизни и своего языка. Исламские традиции, становления которых связаны с периодизацией средневековья, оказывали влияние на общественную жизнь, художественное и научное творчество, но в особенности оно наблюдается в музыкальном искусстве. Сакрально-вербальная основа ислама обусловлена культурным пространством, в рамках которого формируется музыкально-интонационный словарь. Музыка составляет существенную часть исламских традиций, то есть в культовой практике Ислама музыка все же присутствует и некоторые ограничения, налагаемые на нее религией, не означает ее полный запрет. Музыка в том или ином виде является частью обрядовой стороны Ислама и конкретные формы ее бытования, как культовой музыки в различных толках, отличаются.

Ключевые слова: *музыка в исламе, исламская традиция, жанры духовной музыки.*

Аңдатпа. Орталық Азия халықтарының музыкалық-поэтикалық шығармашылығы мен музыкалық-орындаушылық өнері – шынайы өмір мен өз тілін танудың құралы. Орта ғасыр кезеңімен байланысты исламдық дәстүрлер қоғамдық өмірге, көркемдік және ғылыми шығармашылыққа әсер етті, әсіресе бұл ықпал музыкалық өнерде айқын көрінеді. Исламның сакральды-вербалды негізі музыкалық-интонациялық сөздіктің қалыптасатын мәдени кеңістігімен анықталады. Музыка ислам дәстүрлерінің маңызды бөлігін құрайды, яғни исламның діни тәжірибесінде музыка әлі де бар және оған дін қойған кейбір шектеулер оның толық тыйым салуын білдірмейді. Белгілі бір түрдегі Музыка Исламның ғұрыптық жағының бөлігі болып табылады және оның өмір сүруінің нақты формалары, әр түрлі мағынада культтік музыка ретінде ерекшеленеді.

Тірек сөздер: *Исламдағы музыка, Ислам дәстүрі, қасиетті музыка жанрлары.*

Abstract. Musical and poetic creativity and musical performing arts among the peoples of Central Asia are a means of understanding real life and their language. Islamic traditions, the formation of which is associated with the periodization of the Middle Ages, influenced social life, artistic and scientific creativity, but they are especially observed in musical art. The cultural space that shapes the musical-intonational vocabulary determines the sacred-verbal basis of Islam. Music is an essential part of Islamic traditions; that is,

in the cult practice of Islam, music is still present, and some restrictions imposed on it by religion do not mean its complete prohibition. Islamic ceremonies include music, which exists in various forms, such as cult music.

Keywords: *music in Islam, Islamic tradition, genres of sacred music.*

Музыкально-поэтическое творчество и музыкально-исполнительской искусство народов Центральной Азии – средство познания реальной жизни и своего языка. Исламские традиции, становления которых связаны с периодизацией средневековья, оказывали влияние на общественную жизнь, художественное и научное творчество, но в особенности оно наблюдается в музыкальном искусстве.

Для художественной культуры народов Центральной Азии характерно – родство многих языков и длительное соседство народов. Которые создавали почву для общности историко-культурных и художественно-музыкальных процессов, а также широкого творческого сотрудничества. Это можно подтвердить многими примерами, в частности, созданием и бытованием эпоса или эпических поэм “Алпамыш” (“Алпамыс”) или “Гороглы” (“Кёроглы”), которые принадлежит всем народам региона, формирование которых связано общими творческими усилиями тюрко-и персоязычных народов. Эпическая общность подкреплялась и общностью целых художественно-музыкальных и культурно-социальных направлений, стилей и жанров – литературы (словесного искусства), как пословицы, поговорки, легенды, сказания, сказки; музыки традиционной, как обрядовых, колыбельных, исторических, трудовых песен и культово-ритуальных песнопений; музыкального инструментария всех разновидностей – от идиофонов (ударных) до хордофонов (струнных), традиционных и современно-усовершенствованных. Все это служило основой общности и художественно-музыкально-зрелищных явлений, так как литература, музыка, зрелище, народные игры со самого своего возникновения связаны с народным творчеством (фольклором) и с условиях современности – это нематериальное культурное наследие человечества. И наличие общих процессов и явлений дают широкую возможность для сравнительного изучения отношений традиционной и современной музыкальной культуры Центральной Азии.

Многообразие музыкально-художественных традиций и формирования традиционных (в некоторых регионах классических) музыкальных форм во многих культурах связаны с исламской (мусульманской) цивилизацией, локальные особенности которой обусловлены культурным пространством, в рамках которого формируется музыкально-интонационный словарь. Вербально-интонационная основа исламских традиций надэтична, что обеспечивает ему универсальность и сакральность. Ислам – это религия (вера в истину), культура (осознанная деятельность человека), наука (изучение, освоение, знания) и музыка (необходимая часть исламской жизни). При этом в мусульманском мире разные аспекты “существования” музыки в жизни человека и общества затрагивались как в специальных работах, в частности, в рукописных источниках – “Трактаты о музыке” – уникальные и ценные музыкально-теоретические издания ученых-просветителей средневековья IX-XVII веков, включая также труды поэтов и философов, в контексте специфического, отличного от европейского, понимания музыки. Значительное количество источников (на арабском, тюркском и фарси) посвящено обсуждению правил *сама* – суфийских радений, включающих слушание и исполнение музыки: «ислам не запрещал музыку, и не диктовал приятия всех форм музыки». Это мир возникшего внутри Ислама и во многом на его основе мистического направления – суфизма, в рамках которого музыка получила многообразные формы художественного и философско-эстетического воплощения. «Суфизм наполнил традиционные исламские, коранические постулаты, – отмечает А. Джумаев, – идеи и образы глубоким философским, символико-эстетическим содержанием и художественно претворил их в различных видах искусств – пространственных, изобразительных, словесных, музыкальных»[25].

Изучение музыки в контексте исламских традиций является одним из весьма востребованных направлений в современной этномузыкологии. Однако разные традиции получают научное осмысление в той или иной мере, в частности, в отечественной и зарубежной музыкальной науке, где исламские традиции разработаны в меньшей степени, нежели традиции других мировых религий, как христианство или буддизм. Это необходимо постольку, поскольку культовый пласт, наряду с традиционным песнетворчеством, образует основу основ любой национальной культуры, в том числе тюркоязычных народов Центральной Азии, и интерес к проблематике духовной культуры Ислама на

[25] Джумаев А. Ислам и музыка // Музыкальная академия. 1992. – № 3. – 24 с.

рубеже XX–XXI веков связано с духовным возрождением наций; а также с появлением исследований, предметом которых является культовый пласт музыки.

Музыкальные традиции народов Центральной Азии обнаруживают определеные закономерности, включающие как канонический (арабо-мусульманские) компонент, так и мобильный, импровизационно-вариантный, обусловленный сплавом с местным музыкальным фольклором. При этом сакрально-религиозная музыка, актуализированная с культурным пространством региона на рубеже XX-XXI веков, выражает локальную идентичность, благодаря комплексу музыкально-поэтических интонаций музыкально-исполнительских приемов, которые являются знаково-выразительными смыслами этномузыкологии народов Центральной Азии. В то же время музыка, сопровождающая исламские обряды и ритуалы, ориентирована на универсальность, связанная с наличием определенных музыкально-интонационных оборотов, маркирующих надэтническое (арабо-мусульманское) семантическое поле культово-ритуальной музыки. Все то, что было связано с религиозно-этическим, нравственным содержанием – речитация Корана (кораническое чтение), намаз (молитва индивидуальная или коллективная), азан (призыв к молитве), маулид, самаъ, муножат (распевание текстов на благородные темы ислама), использование определенных музыкальных инструментов, инструментальная (обрядовая и военная) музыка – было узаконено, считалось благополучным и относилось к формам музыкального искусства. Азан и речитация Корана – духовные символы Ислама и их связь с музыкальной практикой позволяет рассматривать их в категориях музыкально-эстетических и социально-культурных. Соответственно, музыка в исламских традициях представляет собой достаточно разнообразный мир в силу своих метроритмических, ладофункциональных и интонационных особенностей. Канонизированность песнопений, опора на профессиональные системы музыкально-поэтического творчества и исполнительства позволяет отнести их к изустно-профессиональной традиционной музыке Центральной Азии с учетом локальности и функционирования (сохранность, бытие, освоение, развитие).

Культово-ритуальная обрядность является формой выражения содержания религии (исламских традиций), важное средство возбуждения и поддержания религиозных чувств и настроений, укрепления религиозных представлений, средство привлечения к религии новых последователей. Культовая практика, кроме обрядов, включает в себя и другие составляющие со свойственными им особенностями воздействия на человека, как исламские праздники, коллективные моления (разной степени торжественности – Уруза (или Рамазан) и Курбан хайит, намаз-моление (Священная пятница), Таррабух, Хатмы-Куръон (Коран) Мавлуд-ин-наби – день рождения Пророка Мухаммада), индивидуальные молитвы (намаз), восхваления (такбир), заклинания (афсун), наът, муножат, салават (чтение текстов религиозного содержания), символическое жертвоприношения, посты[26].

Ислам в разные периоды вступал в сложном взаимодействие с искусством мусульманских народов и, в известной мере, исламские традиции регламентировали художественное творчество. Но прикладная роль музыки при исламе сохранилась, что наложило на культовые жанры мусульман отпечаток некоторого единообразия. Отсюда необычная эмоциональность, взволнованность, открытость чувств в музыке, предопределивших ее место в исламе, в частности, в эстетике суфизма (*тасаввуф*),[27] который проповедовал процесс мистического постижения Истины и его основных этапов – *шариат* (мусульманский закон), *тарикат* (путь духовного познания), *марифат* (просвещение) и *хакикат* (постижение истины в Боге) – видел в искусстве. Мир в целом представлялся суфиям как воплощение **божественной гармонии, а мелодия**, являющаяся продолжением божественной души. “Мелодия является продолжением души ..., от которой все частицы мироздания приходят в пляс”, – отмечал Абу Хамид ал-Газали.[28] И музыка была той идеальной формой, посредством которой относительно легко рождались чувственные образы в сознании человека. **Музыка была принята Исламом как искусство, вполне соответствующее его религиозно-философской концепции.** И роль музыки обусловлена культовым предназначением.

Со средних веков Ислам, который не только был религией, но и порождал соответствующий образ жизни (организация суфийских орденов или братств во многих странах), которое определяло социальное лицо религии. Соответственно суфизму формы ритуала, следование к тем или иным философским концепциям, обращение к тем или иным музыкальным. Поэтическим, танцевальным,

[26] Абдуллаев Р. Культово-ритуальная музыка // Основы узбекской традиционной музыки. Ташкент, 2023. – С. 124-144.

[27] Суфизм, возникший на рубеже VIII–IX веков, – это философская, эстетическая и религиозно-этическая доктрина, и даже образ жизни, который пронизывал и оказывал влияния на все сферы общественной жизни, определял художественное мышление творческих личностей – поэтов, музыкантов и др.

[28] Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006. – 258 с.

зрелищным формам и средствам выражения для достижения экстаза (*вадж*) либо отказ от каких-то форм – все эти и другие виды идеологии и практики в суфизме создавали своеобразные пути постижения (*тарика*), учений (*марифат*) и обряды (*зикр)* определенного братства. В музыке для суфизма важно было не идейное содержание музыкального произведения в целом, а те звуки, которые возбуждали в человеке приятные ощущения. Отсюда особое внимание суфизм уделял исполнительскому процессу музыки, где необходимо было соблюдать три условия: ***время, место и слушатель (восприятие***); то есть триединство музыки: ***создатель, исполнитель и слушатель***. Наиболее распространенными способами постижения связи с Богом были **халват** – долгая практика медитации в уединении и **самаъ** – блаженное слушание, своего рода коллективная медитация; культ, совершаемый с использованием музыкальным средств. И у непосредственных истоков блаженного слушания – **самаъ** стоит **тиловат** – **речитация Корана**, то есть интонирование Корана, а из него вырос **зикр** – ритуальное поминание имен и эпитетов Аллаха, который постепенно перерос в радения дервишей (каждое суфийское братство имело свои зикры и тайную молитву).

В культово-ритуальную музыку (как правило, отношение к музыке регламентировалось по четырем религиозно-этическим признакам; с учетом дозволенности – ***аль-мубах (мабах),*** недозволенности – ***аль-макрух***, добросовестности (или допустимости) – ***халал***, запрещенности (воспрещенности) – ***харам***) входят музыкальные образцы мусульманских обрядов и праздников (акика, никох, маулид, наът, хайит, зикр). Сюда же можно отнести и шаманский ритуал врачевания (куч, кучирик, кайтарма, жахр). Стержнем всей музыки является «мусульманское культовое пение» – речитация Корана, его основные формы – ***тиловат, кироат и таджвид,*** основы которой были еще заложены в пении – **гатов,** в качестве гимнов определенных глав «Авесто» (священной книги зорастризма) в речитативно-кантиленной манере без инструментального сопровождения. Это Коранопение – речитация отдельных глав (сур и аятов) Корана, исполняемых профессиональными хафизами (певцами). И главная причина вокализации исламской культовой музыки заключалась в стремление донести до мусульман смысловое (словесное) содержание призыва к молитве (Азан), канонизированного текста Корана (речитация Корана или Коранопение), являющегося записью божественных откровений, ниспосланные людям через Пророка. При этом вся культово-ритуальная музыка развивалась в формах речитативно-декламационного или напевно-кантиленного пения, в которых речитативный склад напева (маком) жанров и форм данной музыки составляет ее основную отличительную черту, в которой прослеживаются архаические формы искусства древности, связанный с древнетюркской языческой обрядностью (народная культура) и с общетюркскими элементами и компонентами общемусульманской (придворной) культуры, что впоследствии неразрывно идущее с культурой суфизма.

Исламский обряд – объект воздействия (на индивида в образной форме, на члена коллектива в собственно праздничной форме) – как правило традиционно повторяющееся событие, обеспечивающий всякий раз повторением символических, художественно оформленных индивидуальных или коллективных действий и разнообразных вставных элементов (специфика «макома» – системы звуков макомной мелодики Азана и речитации Корана; «хал» (хол) или «ахвал» – эмоциональное состояние или откровения). Музыка в исламской традиции неотделима от слова, то есть слово арабского языка, на котором и даже ныне звучит основная часть богослужебных текстов. И изучение музыкального компонента, в определенной мере. Предполагает фиксацию тех интонационных особенностей арабского языка, которые оказали наибольшее влияние на музыкальное интонирование текстов и которыми как бы программируется интонационный строй песнопений (маком).[29] Маком – один из главных музыкально-эстетических компонентов исламских песнопений. В современной народной и профессиональной среде высшим критерием мастерства при речитации Корана и других исламских текстов является не только соблюдение всех норм исполнения (таджид –

[29] Маком (араб.макам – стоянка) – впервые используется в исламской, в частности, суфийской литературе, как постижения суфиями тарика (пути) эмоционально чувственного опыта, при котором для каждой ступени суфийского пути (шариат, тарикат, маърифат, хакикат) соответствовало определенное число «стоянок» (макомат) – особых этических, исламских правил и положений, эмоциональных состояний (хал, ахвал), как страсть, печаль, тоска и т.д. Макомами фиксировали разные сферы жизнедеятельности человека и особые эмоционально-психологические состояния (хал). достижение этих состояний – «стоянок» (макомов) и прибывание в них и было содержанием сама (слушания музыки). Культовое интонирование – вокализация Корана, по сравнению аналогичными монодическими певческими традициями, было специфичным, где мелодия (маком) – напевное чтение с учетом правил «науки чтения». Макомы имели свои наименования – Баёт, Сига, Сабо, Нахованд, Ажам, Хижаз, Рост, Курд и др. В средние века макомами стали именовать более развитые инструментальные и вокально-инструментальные произведения, под термином макомат – музыкально-циклические жанры Ближнего и Среднего Востока (Шашмаком, азербайжанские мугамы, уйгурские мукамы, арабские макамы, иранские дастгяхи, магрибские нуъбы).

более совершенная форма орфоэпического чтения Корана нараспев), но и пения с собственным макомом (хафиза). Музыкальное своеобразие определяется наличием ладомелодической модели (макома), особой манеры исполнительства (мелодичность голоса), степени интонационной насыщенности (орнаментальные распевы на выдержанных звуках), особенностей звуковысотного движения, ритмического разнообразия, садж (ритмованная проза созвучными словами, как рефрен), соблюдения закономерностей стихосложения и арабского языка.

Определяющими факторами в формировании культово-ритуальной музыки являются:

1. ислам в качестве всеобъемной, универсальной религии пронизал все стороны жизни мусульманского общества и контролировал все формы идеологии;

2. арабский язык – оригинальный язык Корана, священной книги ислама, объединяющий фактор культово-музыкальных форм (кроме шаманского калмания, сформировавшегося в доисламский период, в котором сохранился местный диалект, язык);

3. вербальная концептуализация, где устное и письменное, главным образом, «прозаическое», запечатленное в Коране, слово – важнейший элемент мусульманской культуры;

4. местная традиция – обряды, обычаи, которые определяют психологию и поведения людей в обществе и в семье, наложили свой отпечаток на музыкальные жанры;

5. традиционная речитация литературно-поэтических текстов (**наср, назм)** – искусство, в котором поэтическое начало всегда проявляет себя через музыкальное (**нагма, наво) –** чтение нараспев («петь никогда, и никто не запрещал»);

6. в исламе нет своей культовой музыки, по крайней мере в том виде в каком они имеются в других мировых религиях; но тем не менее, музыка введена в арсенал средств, используемых для общения с Богом; она является ритуальной частью **сама** – слушания;

7. музыка – как источник самого сильного эмоционально-психологического воздействия на человека (**важд** – транс);

8. музыкальное мышление, которое определяет формообразование и структуру культовой музыки во всех измерениях, включающее феномен жанра – монодическую музыкально-словесную концепцию с преобладанием вокальной музыки; музыкальная логика концентрируется вокруг личности певца, вокруг исполняемого им текста, вокальной техники и стиля; мозаичность структуры музыкальных форм;

9. замкнутость и единообразие данного пласта, связанная с географией распространения ислама, но при этом следует учесть и факт исторической градации, и множественность мусульманских течений;

10. профессионализм – исполнительство культовой музыки доступно лишь профессионально обученным по методике «устоз-шогирд» (мастер-ученик) певцам – хафизам, обладающих вокальными данными (голосом, дыханием, памятью, закономерностями языка, поэзии и музыки) и способностью импровизировать;

11. каноничность, традиционность, художественность и, в определенной мере, импровизационность, подчиненные общей логике музыкально-художественной концепции данного искусства;

12. синкретизм культовой музыки – синтетическое музыкально-поэтическое действо, в котором помимо вербально-поэтической речи, музыки присутствуют пластика, жесты, мимика, танец и артефакты.

Классификация культово-ритуальной музыки – ***Азан*** (призыв молитве), ***речитация Корана или Коранопение*** (мусульманское культовое пение), ***Мавлид*** (религиозно-поминальный обряд и песнопение), ***Зикр*** – обряд-мистерия (радения) дервишей (своеобразное ритуальное поминание имен и эпитетов божества), шаманский ритуал-камлание – ***Куч, Кучирик, Кайтарма или Жахр;*** духовные песенные формы религиозно-лирического содержания **–** ***Яккахонлик***, ***Хонакои, Маддохи, Каландари, Муножот.*** Особенности культово-ритуальной музыки: вербальная концептуализация (слово – важнейший элемент мусульманской культуры), оригинальный язык (язык Корана), развитость музыкального языка, выразительная мелодичность, мозаичность музыкальных форм, профессионализм, каноничность, эмоционально-орнаментальная и напевно-кантиленная манера пения.

Известный ученый-востоковед Е. Э. Бертельс, подчеркивая значимость суфизма и суфийской литературы, отмечает основные признаки, которые свойственны и жанрам культово-ритуальной музыки – одинаковые по назначению и во многом сходные по мелосу и словесному языку – ***самоъ или самаъ*** (слушание), ***джар или джахр*** (громокое пение) и ***зикр*** (почитание); сюда же можно отнести

похоронный обряд-мистерию ***садр***. «В раннюю эпоху суфизма (VII-VIII в.) усиленно искали средства, которые могли бы способствовать вызыванию экстаза, – подчеркивает Е. Э. Бертельс. – Эта была музыка инструментальная и особенно вокальная, сочетающаяся с художественным словом. Слушание музыки было введено в обычай целого ряда шейхов и получило техническое наименование «самаъ». Впервые в самаъ прозвучали рубаи четверостишия, основное содержание которых – любовная лирика – истолковывалась как обращение к богу. Впоследствии к пению присоединили и танец. Танец и пение стали обязательными в мусульманских дервишеских радениях, которые именовали зикром» [30].

Музыка составляет существенную часть исламских традиций, то есть в культовой практике Ислама музыка все же присутствует и некоторые ограничения, налагаемые на нее религией, не означает ее полный запрет. Музыка в том или ином виде является частью обрядовой стороны Ислама и конкретные формы ее бытования, как культовой музыки в различных толках, отличаются. Они были связаны с исламскими праздниками (хайит), с обрядами и ритуалами жизненного круга человека (рождение, свадьба, похороны, поминания, быт, труд, врачевание); молитва и Речитация Корана, а также и другие распеваемые исламские традиции, как формы интимного обращения, философского размышления или религиозно-этического наставления воздействуют как средство приобщения к Богу – акт богослужения к Всевышнему. Структурная организация исламских традиций сама обладает музыкальным потенциалом, ее вербальные особенности как бы изнутри начинают наполняться музыкой.

Список литературы

1. Абдуллаев Р. Основы узбекской традиционной музыки. – Ташкент, 2023.
2. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006.
3. Бертельс Е.Э. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. Том 3. – М., 1965.
4. Джумаев А. Ислам и музыка // Музыкальная академия. – М., 1992. № 3.
5. Ислам. Энциклопедический словарь. – М., 1991.
6. Коран. Перевод с араб. и комментарии И. Ю. Крачковского. – М., 1986.

УДК 781.24 (574)

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Амирова Дина Жусупбековна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
dinakz@yandex.ru

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются некоторые актуальные вопросы, касающиеся современного состояния казахской традиционной музыкальной культуры, которые остаются все еще малоизученными. Автор подчеркивает историческую обусловленность исчезновения и трансформации многих явлений народного музыкального творчества в Казахстане. В статье также учитывается влияние факторов глобализации на процессы, наблюдаемые в современной музыкальной культуре. При этом акцентируется значение традиционной музыки как одного из способов этнокультурной идентификации современного человека. В статье прослеживаются пути сохранения традиционной музыки в Казахстане и отмечаются способы реализации этнической идентичности в современном музыкальном творчестве. Подчеркивается необходимость сравнительных исследований в контексте современной культуры тюркских народов. Автор опирается на исторический подход и релевантные источники по рассматриваемым вопросам.

Ключевые слова: *казахская традиционная музыка, глобализация, постфольклор.*

[30] Бертельс Е. Э. Суфизм и суфийская литература // Избранные труды. – Том 3. – М., 1965. – 43 с.

Аңдатпа. Бұл мақалада әлі де аз зерттелген қазақ дәстүрлі музыкалық мәдениетінің қазіргі жағдайына қатысты кейбір өзекті мәселелер қарастырылады. Автор Қазақстандағы халық музыкасының көптеген құбылыстарының жойылып, түрленуінің тарихи шарттылығын атап көрсетеді. Мақалада жаһандану факторларының қазіргі музыкалық мәдениетте байқалатын процестерге әсері де ескерілген. Сонымен қатар, дәстүрлі музыканың қазіргі адамды этномәдени сәйкестендіру тәсілдерінің бірі ретіндегі маңыздылығы атап өтіледі. Мақалада Қазақстандағы дәстүрлі музыканы сақтау жолдары және қазіргі музыкалық шығармашылықта этникалық бірегейлікті жүзеге асыру жолдары атап өтіледі. Түркі халықтарының қазіргі мәдениеті тұрғысынан салыстырмалы зерттеулердің қажеттілігі атап өтіледі. Автор қарастырылып отырған мәселелер бойынша тарихи көзқарас пен тиісті дереккөздерге сүйенеді.

Тірек сөздер: *қазақтың дәстүрлі музыкасы, постфольклор.*

Abstract. This article examines some current issues concerning the current state of Kazakh traditional musical culture. The author emphasizes the historical determinacy of the disappearance and transformation of many phenomena of folk musical creativity in Kazakhstan. The article also takes into account the influence of globalization factors on the processes observed in modern musical culture. At the same time, the importance of traditional music as one of the ways of ethnocultural identification of a modern person is emphasized. The article traces the ways of preserving traditional music in Kazakhstan and notes the ways of implementing ethnic identity in modern musical creativity. The need for comparative studies in the context of the modern culture of the Turkic peoples is emphasized. The author relies on a historical approach and relevant sources to address the issues under consideration.

Keywords: *Kazakh traditional music, globalization, postfolklore.*

Одна из актуальных проблем музыкальной тюркологии – исследование современного состояния традиционной культуры тюркоязычных народов. Мы не можем не признавать, что изменения, которые происходят сегодня в глобальных масштабах, находят свое выражение и в музыкальной жизни общества. Важно выявить основные тенденции и закономерности функционирования различных форм и видов традиционной этнической музыки в контексте интенсивных межкультурных взаимодействий, столь характерных для новейшего этапа глобализации [31].

Основная тенденция, которая, несомненно, проявляется в современной культуре казахов – это модификация ее традиционных форм. И действительно, сегодня очевидны значительные изменения, которые происходят в самой народной культуре. Разумеется, эти изменения исторически обусловлены социально-экономическими преобразованиями, которые с начала XX века охватили казахскую степь. «Переход к модернизации и изменение образа жизни привели к драматическому столкновению между требованиями государства и традиционной культурой коренного населения» [1, с. 103]. Народное музыкальное творчество казахов как органичная часть традиционной культуры, сформировавшейся в системе центральноазиатского номадизма, неизбежно менялось вместе с ее модернизацией. Постепенная урбанизация Казахстана привела к почти полному исчезновению аутентичных видов традиционного музыкального творчества. В наибольшей степени данный процесс затронул музыкально-поэтические жанры, которые были включены в систему фольклорной обрядности, сложившейся в условиях патриархально-родового общества. Неразрывная связь многих видов народного музыкального творчества с традиционным бытовым укладом все больше утрачивалась по мере роста городов и внедрением европейской культуры, причем в ее вторичном, адаптированном русской культурой виде.

Традиционная музыкальная культура казахов сегодня, несомненно, продолжает претерпевать целый ряд изменений, которые начались в Казахстане примерно в 1920 – 1930-е годы, вместе с установлением советской власти [32]. Именно с этого времени отсчитывается достаточно длительный период адаптации в Казахстане привнесенного, европейского типа музыкального искусства, который сопровождался разрушением социальных институтов традиционной культуры, а также

[31] В. А. Рюмин утверждает: «Сейчас мир находится в самом начале третьей волны глобализации». – Рюмин В. А. Глобализация и цивилизационные перспективы человечества // Глобализация в социально-философском измерении / Сборник материалов конференции. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 63-65.

[32] «На практике же реальный коммунистический (или псевдокоммунистический) режим, например, в СССР, после непродолжительного периода поддержки национальных культур, кардинально сменил ориентацию и только использовал интернационалистские лозунги для прикрытия политики гегемонизма, унификации и русификации». – Чистякова С.С. Культурно-исторические типы глобализации // https://cyberleninka.ru/article/n/kulturno-istoricheskie-tipy-globalizatsii

нивелированием многих самобытных качеств казахской музыки [33]. Таким образом, уже на протяжении столетия традиционная музыкальная культура казахов подвергается значительной трансформации, которая, как отмечается исследователями, приводит к ослаблению, размыванию специфичных, самобытных черт, составляющих уникальность содержания каждой национальной культуры. «В таких условиях отчетливо проявляются поиски фундаментальных оснований сохранения культурной идентичности, что, в свою очередь, обусловливает, в том числе, более пристальное внимание к традициям во всех их проявлениях» [2, с. 3].

XXI столетие демонстрирует определенную динамику в соотношении аутентичных и вторичных форм бытования того, что мы привыкли называть традиционной (народной, этнической) музыкой. С одной стороны, очевидно, что многие виды традиционного музыкального творчества постепенно разрушались в процессе активной урбанизации культуры еще с XX века, с другой же – возникли новые, иногда пограничные, а в отдельных случаях самостоятельные явления музыкальной жизни, основанные на синтезе автохтонного и универсального, которые заслуживают специального интереса со стороны современного этномузыковедения.

Диалектика развития казахской традиционной музыкальной культуры такова, что даже в условиях глобализации возникают пути сохранения наиболее устойчивых, базовых элементов, которые определяют ее этническое своеобразие. Так, к примеру, сохраняется ряд жанров, связанных со свадебной обрядностью (*сыңсу, жар-жар, бет ашар, той бастар*), которые сохраняют свою функцию, несмотря на современную форму исполнения в контексте современной свадьбы [34]. Все еще бытует народная песенная лирика (*қара өлең*). Особое символическое значение в казахском обществе приобрела домбра, остающаяся обязательным элементом народного музыкального быта, и одновременно домбровое исполнительство сегодня имеет высокий академический статус в профессиональном музыкальном искусстве республики [35]. Столь же важное место занимают в современной казахской музыкальной культуре устно-профессиональное песенное и эпическое искусство. Устойчивой остается и традиция акынского импровизаторского творчества, которое до сих пор сохраняет важный социальный статус в казахском обществе. В то же время все еще широко распространяются возникшие в 1930-е годы вторичные формы традиционного исполнительства, такие как оркестр и ансамбль народных инструментов, которые закрепились в системе национального музыкального образования.

Подчеркну, что в условиях новой волны глобализации в Казахстане наблюдается рост творческого и общественного интереса к местной этнической музыке, который наметился на рубеже 1980-1990-х годов в результате «перестройки», а затем закрепился с принятием республикой независимости в 1991 году. В такой тенденции можно видеть очевидную связь с поиском *идентичности*, когда народные традиции, в том числе и музыкальные, воспринимаются как часть этнической картины мира. «Ее специфичной формой является этническая культура, которая обладает особыми способами выражения индивидуальности, обусловленными характерными чертами этноса, спецификой конкретных природных и исторических условий, в которых этнос существует» [3, с. 107]. В этом смысле традиционная музыка всегда «содержит в себе некое архетипическое ментальное ядро, связанное с историческим опытом поколений этнофоров» [4, с. 243]. Ценная культурная информация, преобразуется в музыке в символический код, который «является онтологической данностью для человека, находящегося в пространстве родных для него языковых и музыкальных границ; он интуитивно постигаем и мгновенно опознаваем» [5, с. 37]. Считываемый слушателем код этнической музыки представляет собой сложный комплекс, определяющим элементом которого является *темброво-звуковая характерность*, то есть так называемый *звукоидеал* (термин Ф. Бозе *Klangideal*). Для казахской традиционной музыкальной культуры устойчивым является звукоидеал, определяемый многозначным понятием *қоңыр*, которое «объединяет в себе звуковое (звук, голос), слуховое (“приятный для слуха”) и цветовое (коричневый) начала» [6, с. 136]. Данное понятие характеризует обобщенный символический образ-знак казахской традиционной музыки – ее глубокое, низкое и спокойное звучание, которое ассоциируется со степным ландшафтом[36]. Неслучайно поэтому поиск этнокультурной идентичности в современных формах музыкального творчества, неизбежно приводит

[33] В частности, создание оркестра народных инструментов привело к унификации строя и звуко-тембровой природы традиционных казахских хордофонов – домбры и кобыза.

[34] Традиционные обрядовые жанры, которые включены в свадебный цикл, в современных условиях исполняются приглашенными артистами. В целом современная свадьба представляет собой своеобразное шоу, с элементами традиционной обрядности. Таким образом сохраняется ритуальная сторона празднества.

[35] См. подробнее: Амирова Д.Ж. Домбра как символ казахской культуры // Благодатовские чтения. – Санкт-Петербург, РИИИ, 2019.

[36] В этом смысле казахскую традиционную музыку можно сравнить с монгольской.

к использованию тембров народных инструментов, звучание которых воспринимается как главный носитель этнокультурного кода. Причем примеры такого рода можно найти и в академической музыке (отдельные произведения Б. Аманжола, К. Шильдебаева, А. Токсанбаева, А. Раимкуловой, С. Байтерекова и др.), и в экспериментальных проектах музыкантов, работающих в области поп-музыки (группа «Роксонаки», ансамбль «Улытау»), а также во вторичных фольклорных коллективах («Туран», «HasSak» и др.).

Если попытаться схематически выстроить типологию современного функционирования традиционной казахской музыки, то мы увидим, что, во-первых, произошел переход устно-профессиональных видов музыкального исполнительства в сферу престижного академического профессионального искусства и, во-вторых, что собственно фольклорное творчество заметно сократилось и испытывает воздействие массовой музыкальной культуры. Я бы даже осмелилась охарактеризовать данное явление как «народную эстраду». Возможно, этому предшествовало так называемое любительское (самодеятельное) песенное творчество, наиболее активный период развития, которого приходится на 1950-1970-е годы [37]. Бытующее преимущественно в провинции и вместе с тем ориентированное на городскую культуру, оно может рассматриваться как переходный тип между традиционным (фольклорным/народно-профессиональным) и композиторским видами творчества. Показательно, что представители любительского музыкального творчества сохраняют синкретический характер деятельности, то есть являются одновременно авторами поэтического текста и напева, а также в большинстве случаев сами исполняют свои произведения. В то же время стилевые особенности любительского песенного творчества основаны на синтезе элементов народно-песенного мелоса и советской массовой песни. Неслучайно, вместо домбры здесь использовался баян. Именно этот инструмент как нельзя лучше способствовал указанному стилевому синтезу – баян, имеющий темперированный строй и готовые аккордовые комплексы, заменил двухструнную домбру, с ее монодической природой, и постепенно адаптировал для казахского слушателя восприятие гомофонно-гармонической фактуры. Думается, что данный вид творчества представляет собой абсолютный продукт своего времени, когда, по-видимому, казахское общество нуждалось в своего рода замене утраченного и приобщалось к новому.

Рассматривая казахскую аутентичную музыкальную культуру, необходимо учитывать, что ее отличительная особенность заключалась в отсутствии разделения на социальные пласты (сравните “три пласта” музыкальной культуры, по В. Конен). Очевидно, что ее цельность сформировалась в условиях патриархального кочевого общества и при отсутствии собственно городской культуры. Единство слушательской среды и носителей творчества обеспечивала преемственность традиций. Однако мы не можем говорить о том, что в Казахстане сохранилась именно такая целостная традиционная музыкальная культура, конечно, сегодня она имеет фрагментарный характер. Более того, эти фрагменты, по всей видимости, функционируют различным образом в зависимости от социального контекста. К сожалению, мы не располагаем сколько-нибудь серьезными социологическими данными относительно стратиграфии носителей традиционной культуры в республике. Но можно наблюдать, что в современных условиях формируется еще один канал трансляции культурных и, в частности, музыкальных традиций казахского народа – это новая молодежная “постфольклорная” [38] субкультура, которая реализует свою этническую идентичность через использование национального языка и народных инструментов при создании песен.

Современные тенденции развития традиционной музыкальной культуры в Казахстане, бесспорно, необходимо рассматривать с точки зрения общих закономерностей, проявляющихся в разных странах тюркского мира. В этой связи были бы чрезвычайно полезны сравнительные исследования в данном направлении, с привлечением обширного материала. Но уже теперь вполне понятно, что культурная глобализация, ведущая к унификации, своей обратной стороной имеет творческое сохранение этнического многообразия, которое отличает прежде всего традиционные культуры. Согласимся, что «богатство мировой культуры определяется тем, что она представляет собой сокровище общечеловеческих ценностей, единство отдельных, своеобразных, уникальных и самобытных культур. Диалог культур, сосуществование различных общечеловеческих ценностей и сохранение всего богатства мировой культуры должны быть наивысшей целью человечества» [7].

[37] См. Подробнее: Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос – Казахстан, 2002.

[38] «Существенной чертой постфольклора является то, что он возникает не в результате преемственности с традиционным фольклором, а в ответ на определенные социокультурные процессы». – Ядрышникова Л.Г. Фольклор и постфольклор в культурных практиках повседневности. – автореф. … к. культурологии. – Екатеринбург, 2008. – С. 8.

Список литературы

1. Жумадил А. К., Жумадил М. Т. Культурные процессы в Казахстане в 20-30-е годы XX века. – Алматы, 2018.
2. Каминская Е. А. Традиционный фольклор: культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации: автореф. … д. культурологии. – Челябинск, 2016.
3. Зверев О. В. Этническая картина мира как выражение менталитета этноса // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – 4 (42) – С. 105-108.
4. Амирова Д. Ж. Звуковая картина мира в казахской традиционной песенной культуре // Материалы международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы современной музыкальной тюркологии». – Алматы, КНК им. Курмангазы, 2018. – С. 242-246.
5. Никитенко О. Б. Музыка и ее коммуникативный код в культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2020. – С. 33-39. – https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-i-ee-kommunikativnyy-kod-v-kulture
6. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика. – М.: Композитор, 2013. – 525 с.
7. Каландия И. Д. Культура в процессе глобализации // Россия и Грузия: диалог и родство культур. // Материалы международного симпозиума (Тбилиси, 3–6 сентября 2003 г.) Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. С. 145-161. – http://anthropology.ru/ru/text/kalandiya-id/kultura-v-processe-globalizacii

УДК 78.072.2

НАУЧНЫЕ ОРИЕНТИРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. Л. МАСЛОВА И В. В. ПАСХАЛОВА

Айзада Булгбаева
кандидат искусствоведения, доцент (КОКСОН РК)
кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
aizada-bultbayeva@mail.ru

Жайдаргуль Казыбекова
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры «Традиционное музыкальное искусство»
Казахской национальной академии искусств
имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан
kazybekovajaidargul@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются два ключевых труда, оказавших значительное влияние на методологию музыкальной тюркологии – программа А. Л. Маслова 1902 года и Тетрадь записей В. В. Пасхалова, имеющие прямое отношение к деятельности Этнографического отдела и Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ) при Московском университете. В перечисленных работах нашли отражение принципы и подходы к сбору, анализу и сохранению музыкально-этнографических материалов. На основе этих публикаций проведено сопоставление, акцентирующее внимание на ключевых моментах, важных для дальнейшего углубления в понимании национальной музыкальной идентичности и сохранения устной традиции.

Методологический подход включает использование исторического и контент-анализа, археографического подхода и систематизации данных. Результаты статьи показывают, что анализируемый материал исследования представляет собой методологическое наследие, которое целесообразно использовать в современных этномузыкологических исследованиях в процессе

сохранения и документирования казахского музыкального фольклора, а также фольклорных традиций других тюркских народов.

Ключевые слова: *А. Л. Маслов, В. В. Пасхалов, методы, этномузыка, методологическое наследие.*

Аңдатпа. Мақалада музыкалық түркология әдістемесіне елеулі әсер еткен екі негізгі еңбек – 1902 жылғы А. Л. Масловтың Бағдарламасы және Мәскеу университеті жанындағы жаратылыстану, антропология және этнография әуесқойлары қоғамының (ОЛЕАиЭ) музыкалық-этнографиялық комиссиясының (МЭК) этнографиялық бөлімінің қызметімен тікелей байланысты В. В. Пасхаловтың Жазба дәптері қарастырылады. Зерттеуде музыкалық этнографиялық материалдарды жинау, талдау және сақтаудың негізгі принциптері мен тәсілдері көрсетілген. Осы жарияланымдар негізінде ұлттық музыкалық болмысты одан әрі тереңдету және ауызша дәстүрді сақтау үшін маңызды мәселелерге назар аудара отырып, салыстыру жүргізілді.

Зерттеудің әдіснамалық тәсілі тарихи және мазмұндық талдауды, археографиялық тәсілді және деректерді жүйелеуді пайдалануды қамтиды. Мақаланың нәтижелері зерттеу материалының қазақ музыкалық фольклорын, сондай-ақ басқа түркі халықтарының фольклорлық дәстүрлерін сақтау және құжаттау процесінде қазіргі этномузыкалық зерттеулерде белсенді түрде қолданылып келе жатқан әдістемелік мұра екенін көрсетеді.

Тірек сөздер*: А. Л. Маслов, В.В. Пасхалов, әдістер, этномузыка, әдістемелік мұра.*

Abstract. The article examines two key works that had a significant influence on the methodology of musical Turkology: A. L. Maslov's 1902 programme and V. V. Paskhalov's *Notebook of Recordings*. Paskhalov was directly involved in the activities of the Ethnographic Department and the Musical Ethnographic Commission (MEK) of the Society of Lovers of Natural History, Anthropology, and Ethnography (OLEA&E) at Moscow University. These studies reflect the fundamental principles and approaches to collecting, analyzing, and preserving musical-ethnographic materials. Based on these publications, a comparison is made, highlighting key aspects essential for further deepening the understanding of national musical identity and preserving the oral tradition. The methodological approach of the research includes historical and content analysis, the archaeographic method, and data systematization.

The results of the article demonstrate that the research material represents a methodological heritage that continues to be actively used in modern ethnomusicological studies for preserving and documenting Kazakh musical folklore, as well as the folklore traditions of other Turkic peoples.

Keywords: *A. L. Maslov, V. V. Paskhalov, methods, ethnomusicology, methodological heritage.*

Введение

Конец XIX – начало XX века стало важным этапом в становлении русской музыкальной фольклористики как научной дисциплины. Этот процесс был тесно связан с работой Этнографического отдела, а впоследствии – и Музыкально-этнографической комиссии (МЭК) Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ОЛЕАиЭ) при Московском университете. Как отмечает Смирнов Д. В., известный исследователь музыкальной фольклористики, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, «Музыкальная фольклористика в России конца XIX – начала XX столетия развивалась в тесном взаимодействии с другими научными отраслями, занимавшимися изучением народной культуры. Опора на широкую область гуманитарного знания нашла отражение в общих тенденциях, наметившихся в музыкальной фольклористике и смежных дисциплинах, таких, как антропология, этнография, диалектология. Это сказалось в выработке устойчивых типов научных публикаций экспедиционных материалов, в постановке общих, в том числе этномузыкологических, проблем» [1]. МЭК (1901-1917) – научно-просветительская организация, цель которой – систематическое фиксирование музыкально-этнографического материала, его глубокое изучение, просвещение и популяризация [39]. МЭК, в свою очередь, оказывала влияние и на развитие русской музыкальной фольклористики. Комиссия явилась итогом многолетней предшествующей работы по сбору и изучению народных песен в России и объединяет различные научные подходы в области фольклористики, этномузыкологии и музыкальной антропологии.

[39] Официальное открытие Комиссии состоялось 29 сентября 1901 года.

МЭК придерживается трех методологических направлений:

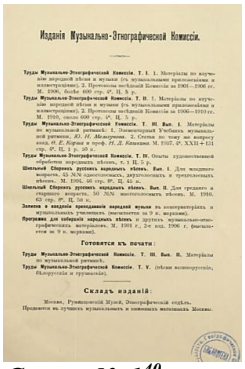
1. Научное. Охватывает всестороннее исследование музыкального фольклора, основанного на принципах систематизации и теоретического анализа народной музыки, что определило вектор развития музыкальной этнографии и фольклористики.

2. Собирательское. Здесь опора идет на новейшие технологические достижения, которые могут обеспечить фиксацию музыкальных произведений с максимальной точностью и сохранить культурное наследие для будущих поколений. Это – звукозапись, фотография и киносъемка [2, с. 37-38].

3. Просветительское. Цель данного направления – не только распространение и популяризация материалов, собранных в экспедициях, но и расширение аудитории за счет вовлечения широких социальных групп, что способствовало интеграции научных достижений в общественное сознание и их дальнейшему восприятию в массовой культуре.

Введение звукозаписи в собирательскую деятельность сопровождалось публичными лекциями с демонстрацией фонограмм, а также представлением образцов музыкального фольклора в их оригинальном звучании. Публикация первых фонографических изданий, подтвердившая эффективность фонографа в научных исследованиях вызвала широкий общественный резонанс, привлекая внимание таких деятелей, как В. В. Стасов [3], Н. И. Компанейский [4] и других.

Наследие Этнографического отдела ОЛЕАиЭ продолжило свое развитие в МЭК, что отразилось в работе музыкантов-фольклористов начала XX века, использовавших и совершенствовавших проверенные этнографические методы. Этот подход был далее развернут в деятельности А. В. Затаевича и в Казахстане, который использовал аналогичные методы для сбора и систематизации музыкального фольклора региона.


Изданія Музыкально-Этнографической Комиссіи.

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. I. 1. Материалы по изученію народной эйзни и музыки (съ музыкальными приложеніями и иллюстраціями). 2. Протоколы засѣданій Комиссіи за 1905—1906 гг. М., 1906, больш. 600 стр. 8°. Ц. 5 р.

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. II. 1. Материалы по изученію народной эйзни и музыки (съ музыкальными приложеніями и иллюстраціями). 2. Протоколы засѣданій Комиссіи за 1906—1910 гг. М., 1911, около 600 стр. 8°. Ц. 5 р.

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. III. Вып. I. Материалы по музыкальной ритмикѣ: 1. Элементарный Учебникъ музыкальной ритмики, *Ю. Н. Мелгуновъ*. 2. Статьи по тому же вопросу авторовъ *Ф. Е. Корша* и проф. *Н. Д. Кашкина*. М. 1917. 8°. XXII + 111 стр. 8°. Ц. 1 р. 50 к.

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. IV. Опыты художественной обработки народныхъ эйзенъ, т. 1. Ц. 2 р.

Школьный Сборникъ русскихъ народныхъ эйзенъ. Вып. I. Для младшаго возраста. Ц. 50 .NN. многоголосныхъ эйзенъ. М. 1910. 62 стр. 8°. Ц. 50 к.

Школьный Сборникъ русскихъ народныхъ эйзенъ. Вып. II. Для средняго и старшаго возраста. Ц. 50 .NN. многоголосныхъ эйзенъ. М. 1910. 62 стр. 8°. Ц. 50 к.

Записи и анализы произведеній народной музыки въ воспроизведеніи и музыкальномъ умѣніи. (выходятся въ 3 в. выпускахъ).

Программа для собиранія народныхъ эйзенъ и другихъ музыкально-этнографическихъ матеріаловъ. М. 1910 г., 24 стр. 16°. (выходятся въ 3 в. выпускахъ).

Готовятся къ печати:

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. III. Вып. II. Матеріалы по музыкальной ритмикѣ.

Труды Музыкально-Этнографической Комиссіи. Т. V. (Обзоръ великорусскій, Бѣлорусскій и украинскій).

Складъ изданій:

Москва. Румянцевскій Музей, Этнографическій отдѣлъ.

Продаются въ лучшихъ музыкальныхъ и книжныхъ магазинахъ Москвы.

Скрин № 1[40]

Члены МЭК издавали собирательские программы и библиографические указатели, а также активно разрабатывали вопросы музыкознания. В своих отзывах и рецензиях они опирались на устоявшиеся к началу XX века принципы этномузыкознания. В периодической печати и в научном журнале «Труды» МЭК [5] они обсуждали как общие, так и частные вопросы состояния музыкально-фольклористической науки [41]: материалы и исследования народной песни и музыки, практику обработок песен и т.д.

Одна из таких экспедиций, организованная музыкантом А. Масловым, этнографом А. Марковым и фотографом Б. Богословским, существенно повлияла на формирование современных методов полевых исследований, таких, как практика «поездок по следам собирателя», которая стала важным инструментом для более глубокого изучения и документирования музыкальной и культурной традиции [7, с. 10]. В дальнейшем были опубликованы работы, которые тонко подмечали недостатки в предыдущих исследованиях, одним из таких примеров является работа В. Пасхалова.

Материалы исследования.

Основой для данного исследования стали две публикации из Архива Музея музыкального искусства имени М. Глинки города Москвы:

1) российского исследователя, собирателя и популяризатора музыкального фольклора, участника музыкально-этнографических экспедиций, сотрудника Музыкально-этнографической комиссии *этнографического отдела императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при московском университете* (далее – ОЛЕАиЭ), преподавателя музыкально-теоретических дисциплин, автора учебно-методических материалов, музыкального критика, издателя и редактора журнала «Музыка и жизнь» (1908-1912), коллекционера традиционных музыкальных инструментов – Александра Леонтьевича Маслова от 1902 года: Программа для

[40] Скриншот был выполнен по указанной ссылке https://www.prlib.ru/item/1507174.

[41] Некоторые публикации позволяют сделать вывод о появлении в конце XIX века первых образцов аналитической нотации [6, С. 152-153].

собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов [42] [8] (далее – Программа);

2) доктора искусствоведения (1944), Заслуженного деятеля искусств РСФСР (1950), композитора, публициста, историка музыки, российского и советского музыковеда, этнографа, педагога, а также музейного и библиотечного работника Вячеслава Викторовича Пасхалова приблизительно от 1911 года: Тетрадь записей по музыке народов Востока, Фонд 139. № 309 [9] (далее – Тетрадь).

Методы исследования

В ходе исследования применялся комплекс методов научного анализа, включающий исторический (изучение документальных источников), контент-анализ (комплексный анализ содержания документов), археографический (комментирование и сохранение оригинального формата архивных документов), систематизация и классификация данных – организация документов по направлению и ключевым словам.

Исследование основано на сопоставлении двух трудов – А. Маслова и В. Пасхалова, при этом их упоминание происходит не в хронологическом порядке, а по мере попеременного комментирования, с акцентом на основные моменты, которые имеют значение для дальнейшего развития и углубления национальной самобытности песенной культуры. Отметим, что в статье полужирным подчеркнутым курсивом выделяются пометки В. Пасхалова, которые он делал на полях рукописной Тетради, даны красным маркером ключевые проблемы, которые он рассматривает в каждом абзаце.

Дискуссия

В статье А. Гаджиевой приводится исторический факт о прохождении Программы А.Л. Маслова на стадии подготовки к публикации: «3 октября в Политехническом музее на совместном публичном заседании Комиссии и Этнографического отдела А. Л. Маслов *“прочел отчет о своей командировке с музыкальною целью в Архангельскую губернию на Зимний и Терский берега Белого моря, причем характеризовал вкратце репертуар местных сказителей и их исполнение, особенно былин, исторических песен и духовных стихов. Доклад иллюстрировался исполнением некоторых записанных номеров в гармонизации докладчика и А. А. Ильинского” [10]*. 9 октября в здании Московской консерватории *«был прочитан проект программы собирания музыкально-этнографических материалов, выработанный под редакцией г. Маслова на основании соображений, высказанных по этому поводу в первом заседании комиссии. Программа была обсуждена по пунктам и с некоторыми изменениями была одобрена к напечатанию как отдельной брошюрой, так и … в периодических изданиях»* [10].

Программа ценна тем, что в ней исследователь подчеркивает: для выяснения некоторых научных вопросов важно сравнительное изучение музыкального творчества *«различных племен и народов»,* … [8, с. 3]. При этом чутко замечая, что *«Народная музыка есть продукт безыскусственного и бессознательного творчества. Звукоряды первобытных народов, не подвергнувшихся влиянию искусственной музыки*» [8, с. 4].

Музыкальная Комиссия предлагает *«любителям народной музыки, желающим записывать на слух народные мелодии»* [8], использовать в своей этнографической практике разработанные в Программе рекомендации, включающие 28 пунктов. Подчеркивая внимательность А. Маслова, считаем целесообразным представить их в оригинале, классифицировав по направлениям.

Пункты с 1-го по 7-й касаются **музыкально-теоретических** вопросов:

«*1. Записывать песни и другие виды народной музыки необходимо как можно точнее, не обращая внимания на то, что встречаются будто бы неправильности против современного строя; необходимо отметить все эти неправильности, как в отношении высоты звука, так и по отношению к ритму или движению мелодии. Если записывающий уверен, что поющий или играющий на каком-нибудь инструменте берет на наш слух фальшивые ноты …, то это нужно непременно отметить какими-нибудь знаками … (ь, #).*

2. Песня, по возможности, должна быть записана в той тональности, в которой пелась (проверить по камертону).

[42] *«Данное издание посвящено изучению духовного и материального быта многочисленных народностей России: оригинальные статьи, исследования, материалы, критика, библиография, смесь, хроника, вопросы и ответы, корреспонденции и иллюстрации посвящены историческим, доисторическим и географическим сведениям об изучаемых народностях, их верованиям, обрядам, нравам, творчеству (словесному, музыкальному), языку, правовым отношениям, внешнему образу жизни, а также другим вопросам этнографии и внешней культуры»* [8].

3. В ключ выставлять только те знаки повышения и понижения (# и ь), которые постоянно встречаются в самой мелодии.

4. Длительность нот должна быть выражена существующими общими нотными знаками, на линейной системе, при том как можно точнее. Для мало знакомых с нотами рекомендуется за основную единицу времени принять восьмую долю (...) нашего такта.

5. Существующее в культурной музыке подразделение на такты (горизонтальными черточками) при записывании народной музыки должно быть отброшено, а нужно лишь отметить ударения делаемые, как в тексте, так в музыке.

6. Темп желательно обозначать посредством метронома или просто точнейшими указаниями движения по-русски, устранив итальянские термины.

7. Все оттенки и характерные черты при исполнении народной музыки (ускорение, усиление и т.п.) также должны быть обозначены возможно подробнее, с удержанием местных народных выражений. Интересно также отметить, как характеризует сам народ манеру пения данной местности, в отличие от соседних (напр. в такой-то деревне «визжат», «голосят» и т.п.)» [8, с. 5].

В. Пасхалов в Тетради рекомендует использовать ***музыкальный этнологический (теоретический) анализ народных песен:*** «*Метод этот предопределен природой музыкального организма, являющегося объектом этого исследования. Народная песня представляет собой законченную художественную миниатюру, представляющую собой также, как и совершенное художественное произведение культурной музыки, живой организм, обладающий вполне определенными функциями. 4 функции:*

1) Мелодическая;

2) Ритмическая;

3) Гармоническая;

4) *Формальная*» [9, с. 35].

Следующий критерий, включающий пункты 8-11 Программы, можно объединить в одну этномузыковедческую фразу как **«представитель народной музыкальной традиции»** или **«авторитетный исполнитель старинных народных песен»**. Эти фразы охватывают как аспект народности, так и возрастную категорию певца, а также акцент на традиционность и авторитет в музыкальном фольклоре:

«8. Выбор хорошего певца имеет большое значение при записывании песен, как в отношении репертуара, так и в отношении лучших вариантов (**!** – пометка авторов статьи А. Б. и Ж. К.).

9. В научном отношении интересны всякие напевы, но главное внимание собирателей должно быть обращено на старинные песни, мало-помалу исчезающие. Старинную песню еще можно найти в уголках России, удаленных от культурных центров, в местах, нетронутых заводской или фабричной культурой и не имеющих с таковых близких сношений (напр., посредством отхожих промыслов).

10. Первый признак старинности песен – это запись их от пожилых людей.

11. Прежде всего желательно записывать былины (старины), исторические песни, духовные стихи и обрядовые; за ними следуют песни бытовые, семейные и другие, а затем уже инструментальные мелодии, и наконец народная музыка позднейшей эпохи с западным и другими позднейшими влияниями, но в тоже время не утратившая еще элемента народности» [8, с. 6].

Пункты 15-16 Программы коррелируют с Тетрадью Пасхалова В., внося некоторые уточнения, касающиеся аспектов **использования Фонографа**, затронутых в пунктах 8-11 Программы: *«В конце XIX столетия дело пошло лучше, благодаря применению фонографа. Но результаты не всегда оправдывали применение фонографического способа записи, т.к. не все собиратели обладали хорошим музыкально-этнографическим вкусом*» [9, с. 42].

«15. Записывание фонографом или графофоном Комиссией особенно рекомендуется. В этом случае также нужно пользоваться данными выше указаниями.

16. Записывание музыки многоголосной (...одновременные сочетания различных по высоте звуков) требует большого навыка, и музыканту-любителю представит много затруднений; поэтому следует записать по крайней мере те созвучия, которые хорошо расслышаны. Другой способ записывания многоголосной музыки менее отвечает своей цели, но в некоторых случаях также может применяться; он состоит в следующем: записывают одну и ту же песню у разных певцов из народного хора, по возможности различных по тембру голоса и лучших как исполнителей, – полученное соединение вариантов даст многоголосную песню» [8, с. 6].

Лингвистические замечания являются важными в подобных экспедициях, поскольку они позволяют не только фиксировать язык и его изменения, но и глубже понять культурные и этнические

особенности исследуемых сообществ. В контексте музыкальных и фольклорных экспедиций лингвистические аспекты помогают анализировать текстовую составляющую народных песен, их семантику, структуру и фонетику. Это, в свою очередь, предоставляет ключ к пониманию исторического развития языка, его взаимодействия с музыкой, а также способствует выявлению **языковых архетипов** и **диалектных вариаций**, которые могут отразить культурные и социальные трансформации в обществе:

«17. Текст песен непременно должен записываться с голоса (т.е. когда певец поет), с отметкою, где повторяется мелодия, т.е. с разделением на строфы, если таковое действительно существует; если повторяются отдельные слова и выражения, они не должны быть пропускаемы при повторении, как это нередко делается собирателями, а все должно быть отмечено. Записывающий должен следить не столько за смыслом песни, сколько за точным воспроизведением сея текста со всеми вставками, кажущимися лишними.

18. Текст необходимо записывать с сохранением местного говора, его особенности и условными знаками и вставляя над каждым словом ударение» [8, с. 7].

Фраза в Тетради В. Пасхалова «*Бригада с привлечением лингвиста*» как раз означает группу исследователей, в составе которой есть лингвист, чьи задачи включают изучение языковых аспектов в рамках работы бригады. В таком контексте лингвист может заниматься анализом языка, диалектов, лексики, фонетики и других лингвистических особенностей, которые возникают в процессе исследований или экспедиций. Это может быть важно для фиксирования особенностей устной традиции, музыкального фольклора, а также для точности передачи текста и контекста в процессе сбора данных. При этом отмечается и обратная сторона: «*Поскольку первыми собирателями фольклорного материала были филологи и историки, их трудами записаны только тексты народных былин и песен. Но в изданных ими солидных сборниках в несколько десятков тысяч стихов напрасно было бы искать хоть одну нотную запись. Хотя I половина XIX века была чрезвычайно богата образцами исконной народной музыки*» [9, с. 41]. Именно поэтому в целях рационализации экспедиционной деятельности Пасхалов с членами кабинета проектирует организовать «***бригаду из трех человек**: ученого музыканта, обладающего музыкально-этнографическим вкусом и слухом, лингвиста и аспиранта*» [9, с. 41].

Пункты 19-20 и 24 Программы призывают к тому, что каждая записанная песня должна сопровождаться **контекстуальным и функциональным анализом**: когда и при каких обстоятельствах она исполняется, какова её форма исполнения, к какому жанру принадлежит и как она называется в данной местности. «Если же песня является частью обряда или сопровождает игру, необходимо предоставить подробное описание её ритуальной или социально-культурной функции» [8]:

«19. Каждая записанная песня должна сопровождаться объяснением собирателя: когда она поется (время года), при каких случаях, как поется (хором мужским, женским, детским или одиночно), к какому разряду песен относится и как в данной местности этот разряд называется (протяжная, хороводная, божественная, заплачка, причеть, частушка и т.п.).

20. Если данная песня в народном исполнении является как составная часть какого-нибудь обряда или сопровождает какую-нибудь игру, то соответствующий обряд или игра должны быть подробно описаны.

24. Кроме личных записей могут быть присылаемы и другие материалы, относящиеся к музыкальной этнографии, как-то: старые рукописи и книги с песнями, музыкальные инструменты или фотографические снимки с них, а также фотографии выдающихся певцов и певиц» [8, с. 7].

Паспортизация в контексте экспедиций представляет собой процесс систематического и структурированного документирования музыкального материала, который является ключевым элементом в сохранении и анализе фольклорных традиций. Этот процесс включает в себя не только фиксацию самих произведений (песен, мелодий и инструментальных композиций), но и контекстуальную информацию: условия исполнения, участники, ритуальные или социальные обстоятельства, при которых музыка звучит, а также связь с местной культурой и историей.

С музыковедческой точки зрения паспортизация играет важную роль в музыкальной **антропологии и этномузыкологии**, так как она позволяет не только сохранить репертуар народной музыки, но и углубленно исследовать её функциональные, структурные и социальные аспекты. Через паспортизацию можно выявить эволюцию стилей, влияние внешних культурных факторов и способы адаптации традиционной музыки к меняющимся историческим условиям.

Таким образом, предложенные пункты 22-23, 25 Программы связаны с паспортизацией, ставшей неотъемлемой частью музыкально-этнографической работы, обеспечивая не только хранение наследия, но и предоставление обширного методологического инструментария для дальнейшего научного анализа и культурной рефлексии:

«22. При каждой песне должны быть еще следующие сведения: место записи (деревня, волость, уезд, губерния с обозначением приблизительного расстояния от ближайших городов, фабричных центров и железной дороги), имя, отчество и фамилия певца, а также его возраст и род занятий, а если он выдающийся, то и его краткая биография, с указанием, у кого он перенял свои песни.

23. Указание местностей, отличающихся обилием и красотою песен, особенно старинных, для Комиссии очень желательно.

25. Интересно также подробное описание музыкальных инструментов: их размер, устройство, материал, способ игры, звуки, извлекаемые из них, и, наконец, что, когда и кто на них играет» [8, с. 7-8].

Дополнительно к паспортизации, важной формой работы является **анкетирование**, которое представляет собой эффективный метод сбора данных в экспедициях. Этот подход позволяет не только уточнять существующие сведения, но и значительно расширять объем информации о музыкальных традициях, локальных жанрах, формах исполнения и контекстах. В этномузыкологическом контексте анкетирование помогает систематизировать и структурировать данные о народной музыке, включая ответы информантов, что способствует более глубокой интерпретации музыкальных практик и выявлению специфики музыкальных традиций на уровне отдельного региона или этнической группы:

«*26. Существуют ли в данной местности особые любители и специалисты-музыканты из народа? Каково их общественное положение? У кого они учились?*

27. Не сохранилось-ли воспоминаний и рассказов о прежних певцах и музыкантах (гудочниках, скоморохах, лирниках и пр.)?» [8, с. 8].

Особое внимание привлекает Пункт 26 Программы Маслова А. Л., совпадающий с введением нового термина в рукописной Тетради, предложенного самим исследователем Пасхаловым В.В. – «***этнографические зоны***», который он сопровождает соответствующим описанием: «*Сохранившая исконные черты народная музыка бытует в настоящее время на нескольких территориях, которые уместно будет назвать этнографическими зонами*» [9, с. 9]. И далее: «*В эпоху, когда творческая музыкальная мысль раскрепощенных народностей колоссальной этнографической зоны, именуемой СССР, требует своего развития и оформления, мы должны собрать и изучить наиболее характерные штрихи народно-песенной структуры, что можно сделать, анализируя лишь вполне надежный в художественном смысле мемориал*» [9, с. 39]. Продолжая эту мысль, в пунктах 21 и 25 своей Тетради В. Пасхалов выделяет концепт преемственности, который раскрывает генеалогию песенной традиции, утверждая: «Композиторы этнозон – создатели (иногда) национальных музыкальных школ». Этот подход подчеркивает важность взаимодействия между локальными музыкальными традициями и более широкими культурными процессами, а также роль композиторов-песенников в формировании музыкальных школ, которые опираются на этнокультурные корни и сохраняют этномузыкологическую идентичность.

Пункт 28 Программы – «*Комиссия была бы весьма благодарна за присылку подлинных народных инструментов, в особенности старинных, равно как и за присылку музыкальных записей, фонограмм и другого рода материалов*» [8, с. 8] – находит своё аналогичное отражение в заметке Пасхалова В.В. «***Наука на службе искусства***», где акцентируется важность сбора и сохранения этнографического и музыкального материала для дальнейшего научного и художественного использования.

В пунктах 12-14 и 21 подробно изложен процесс записи песен, являющийся инновационной методикой начала XIX века, которая, несмотря на прошедшее столетие, остаётся эффективной и актуальной до сих пор во избежание «***Гибели или мелодического или текстуального материала***» [9, с. 41]:

«12. Прежде чем приступить к записыванию народной мелодии, нужно заставить певца или музыканта пропеть или сыграть мелодию с начала до конца и дать возможность ему утвердиться в напеве; в таком случае певец при повторении песни будет петь уверенно и лучшие варианты. Песни, приуроченные к известному времени года и обстановке, лучше всего записывать при этих условиях, т.е. в такую минуту, когда певец находится в соответствующем настроении.

13. Достаточно записать первые 2-3 куплета, если в таковой форме поется песня; если же мелодия от начала до конца представляет неразрывное целое, желательно записать все.

14. Технический прием при записывании одноголосной мелодии может быть применим следующий: если не удается точно запомнить весь напев, собиратель записывает только то, что успел запомнить (конечно, безусловно верно); потом, остановив певца, следует пропеть ему то, что уже записано, и тот при повторении напева почти всегда точно воспроизведет записанное, а тогда уже, сосредоточив свой слух, собиратель записывает продолжение мелодии.

21. Недостатки и неточности в музыкальных записях, замеченные самим собирателем, всегда должны быть оговорены» [8, с. 6].

Результат

В рамках методологических принципов, изложенных в Программе и Тетради, осуществлен сравнительный анализ научных подходов двух выдающихся фольклористов-собирателей: А. Затаевича (казахская традиция) и В. Виноградова (киргизская традиция). Оба исследователя, опираясь на интуитивно-эмпирические и целенаправленно-аналитические методы, сформулировали ключевой тезис о необходимости учета «локального колорита» при транскрипции песенных мелодий. Данный подход, как подчеркивают учёные, обеспечивает аутентичное отражение метроритмической вариативности и иных элементов устно-профессиональной традиции, не поддающихся стандартизированной нотации.

Важным аспектом их работы стало погружение в этнокультурную среду (метод «включенного наблюдения»), что позволило минимизировать интерпретационные искажения при переводе устных текстов в письменную форму. Данный опыт актуален для сравнительной фольклористики, он подчеркивает необходимость синтеза аналитической точности и культурной репрезентативности в документировании музыкального наследия. Объединённые и разделённые названия в заголовках строк в таблице отражают концептуальные подходы авторов данной статьи с учётом специфической направленности высказываний, что позволяет точно интерпретировать их в контексте этномузыковедческого анализа проблем тюркологии.

Таблица № 1 «Этномузыковедческие практики документирования устных традиций»

А. Затаевич [11]	**В. Виноградов [12]**
Среда и способы записи традиционного песенного наследия	
«Прежде всего, нельзя забывать, что никаких, конечно, **фонографных валиков у меня не было, и что записывал я песни непосредственно с живого голоса,** будучи вынужден, таким образом, считаться с психологией, характером, настроением, а то и просто – со свободным временем певца, …» [11, с.15]. «Записывал … одним словом – **везде**, где только встречал сколько-нибудь ценный источник для пополнения моей песенной коллекции и хотел воспользоваться подходящим настроением певца» [11, с.15].	«Мне отвели комнату во Фрунзенском педагогическом институте и оборудовали ее под «**студию**». Здесь был установлен привезенный мною из Москвы самодельный звукозаписывающий аппарат – дискограф, производивший запись резцом на тонкой целлулоидовой пластинке. Аппарат этот, если его сравнить с современными магнитофонами, был примитивным: шипел, издавал сдавленные, гортанные звуки, но по тому времени он считался новинкой и вызывал большой интерес. «Студия» охотно посещалась народными певцами, музыкантами и просто любознательными болельщиками. Они не переставали удивляться тому, каким образом только что отзвучавшая песня, подобно замедленному эху, вдруг снова раздавалась откуда-то сверху. (Репродуктор был укреплен под потолком в углу комнаты)» [12, с. 20]. «Однажды в «студию» вошел и остановился у порога приземистый, худощавый, пожилой человек» [12, с. 20].
Фиксаторы-документаторы музыкально-этнографической традиции	
«Это обстоятельство, в связи с тем, что всю свою работу по записи мелодий и по метрическому их **оформлению я вел целиком единолично, без чьей-либо помощи,** не давало мне возможности записывать и самые тексты песен. Тем более, что запись их на слух, без применения правил определенной транскрипции, неминуемо привела бы к грубым их искажениям и только понапрасну тормозила бы дело записывания	«Запись мы назначили на следующий день. **В нашу бригаду звукозаписи, помимо меня, входили Жоомарт – от Токтогуловского комитета, Тазабек Са, выполнявший функции переводчика, и управляющий аппаратом техник»** [12, с. 24].

самих мелодий (которые, признаюсь, интересовали меня больше всего и являлись главною целью моей работы)» [11, с. 17].	
Методы фиксации традиционного наследия	
«**Путем повторных прослушиваний** песни я проверял это соотношение, и тогда уже в точности записи не было никакого сомнения, причем оставалось только, сообразно с акцентуациею исполнения, найти для данного метра ту форму обозначения, которая вполне бы отвечала расположению тех же акцентов и укрепляла их позицию» [11, с. 16].	«… оставшись вчетвером, подготовили «студию» к записи: посередине пола расстелили кошму, на нее водрузили микрофон на невысокой подставке (ведь народные музыканты и певцы музицируют сидя на полу) и заняли свои рабочие места у стен комнаты. Середину же ее предоставили певцу и микрофону, стараясь не допустить здесь каких-либо помех, накладывающихся на фонограмму» [12, с. 24].
Идентификация в системе певческих традиций	
«Лучшим доказательством того, что в казахском песенном творчестве напев часто имеет совершенно самостоятельное значение, является то, что очень многие из песен (см. их перечень) носят название не по поэтическому их содержанию, а по индивидуальному их автору, с присовокуплением слова «ән» что значит – «напев» или, как переводят сами казахи, «мотив» – **«Мотив такого-то».** Уже одно это достаточно подчеркивает, насколько в этом творчестве музыкальный момент имеет превалирующее значение и объясняет многие несообразности, вытекающие из приложения к определенному напеву несоответственных слов» [11, с. 18].	«Весну 1940 года я проводил в Киргизии, где собирал от учеников Токтогула Сатылганова **образцы творчества их учителя**» [12, с. 20]. «Находившиеся в «студии» Алымкул, Калык и другие аксакалы, а также Жоомарт давали им оценку с точки зрения их достоверности. Так был произведен отбор **музыкального наследия Токтогула**, хранившегося в памяти ученика – Коргоола» [12, с. 24].
Респонденты	
«**Записывал я всех**, кто только мог мне предложить свои исполнения и кого только, из лиц музыкальных и сведущих, я умышленно или случайно находил среди тяжелых и унылых забот беженской жизни. Записывал и народных комиссаров Казахской ССР (А. Джангельдина, М. Саматова, С. Сейфуллина), и других, более молодых представителей казахских интеллигентных слоев, работающих на ниве политической и общественной деятельности (Ир. Алдунгарова, Ю. Б. Аймаутова, Г. Букейханова, Б. Майлина, К. Медетова, А. Уразбаеву и др.), и певцов-профессионалов (Акимгерея Костанова, Б. Джумабаева, А. Мукашеву), и съезжавшихся из степи студентов, курсантов и учеников Оренбургских…» [11, с. 15].	Записывал авторитетных киргизских исполнителей [12].
Текстовой корпус песен	
«Но в тех случаях, когда сообщающий мне напев имел возможность написать мне и самый текст песни, я, конечно, **очень был рад подтекстовать его под мелодию,** а кроме того – все заглавия и много «припевов» записал самолично, руководствуясь высказанным таким авторитетом, как А. Б. Байтурсунов, мнением о том, что на всякую записанную мелодию казахи всегда сумеют подобрать слова, но что сделать то же самое в отношении припевов гораздо труднее, так как в тексты их вводятся авторами и такие новые и произвольные словообразования…» [11, с. 18].	Тестовая расшифровка аудиоматериала
Акустико-аналитический метод фиксации, адаптируя европейскую нотационную систему	**Музыкальная структура портретов-воспоминаний**
«Здесь, с целью точного определения соотношения нот по их длительности, я, не доверяя своему	«Автор настоящей работы не ставил своей целью написать **биографии или музыковедческие очерки**

чутью, иногда прибегал к приему разложения более длительных звуков на основные единицы такта. Так, например, если за точкой, обозначающей начало ноты большей длительности, я успевал отбивать пунктиром, в такт, пока певец тянул эту ноту – скажем, пять точек (тактовых времен), то это с математическою точностью мне доказывало, что инстинкт подсказывает поющему тянуть эту ноту в шесть раз дольше основной единицы такта, независимо от размера» [11, с. 16].	(хотя обойтись без анализа некоторых сторон творчества оказалось невозможным). Здесь изложены личные впечатления от общения с людьми. Источниками для работы послужили сохранившиеся в памяти факты, странички из записных книжек, личный фонограммархив. **Портреты** неодинаковы по форме и неравноценны по содержанию, так как автор не во всех случаях был вооружен нужными и равно интересными сведениями. В расположении портретов-воспоминаний выдерживается музыкальный принцип: от распевных, мелодичных жанров к речитативу, сказу» [12, с. 4].
Метод анализа импровизационной составляющей с фокусом на ее детализацию	**Метод первичного наблюдения и фиксации впечатлений в блокноте**
«И если я сколько-нибудь и научился этому искусству, то уже в конце моей практики, когда смог уже прибегать к приемам импровизированной стенографии» [11, с. 20].	«В зале филармонии идет репетиция оркестра народных инструментов. Я встречаюсь с этим коллективом впервые. Сижу в стороне, слушаю, наблюдаю, заношу в блокнот первые впечатления» [12, с. 35].
	«Знакомство с Джамбулом помогло Мураталы освоить основы казахской музыки, овладеть домброй. Сравнивая казахскую музыку с киргизской, он доказывал мне, что обе они — «родные сестры», которые всем делятся друг с другом. Однако киргизская музыка по сравнению с казахской отличается большей массовостью» [12, с. 42].

Таким образом, исследования А. Затаевича, основанные на полевом опыте этномузыковеда, и работы В. Виноградова, представляющие студийную форму работы, стали основополагающими в критической этномузыкологии. В их трудах нотная фиксация рассматривается не только как технический акт, но и как интерпретационный процесс, который учитывает **семантику звукоорганизации** и **структурные особенности** музыкальной традиции в её культурном контексте.

Этот подход можно рассматривать как **методологическое наследие**, которое продолжает использоваться в современных этномузыкологических разработках, демонстрируя свою долговечность и практическую ценность для сохранения и документирования музыкального фольклора казахов и других тюркских народов.

Заключение. Начало XX века стало эпохой значительных открытий в области научной мысли, а также в методах сбора, нотирования и интерпретации народной музыки, что повлекло за собой развитие новой методологии этномузыковедческих исследований по общим и конкретным вопросам музыкальной тюркологии. Поиск инновационных форм работы часто происходил интуитивно, через практический опыт. Музыкант-этнограф, в свою очередь, должен был обладать комплексным научно-художественным аппаратом, сочетая в себе глубокое знание как музыкальной теории, так и этнографической практики. В рамках своей профессиональной деятельности он мог иметь гораздо более широкий кругозор, чем другие специалисты в области музыки, и в некотором смысле быть энциклопедистом. Главной его отличительной чертой было наличие не только музыкального слуха и вкуса, но и **этномузыкологического слуха**, который включает в себя способность воспринимать культурные и исторические особенности народной музыки, а также чувствовать её социокультурное значение.

Обозначенные аспекты, а также ключевые междисциплинарные проблемы современной тюркологии стали предметом дискуссии в рамках Международного научного симпозиума (Алматы, 13-14 марта 2025 г.), итогом которого стала консолидация усилий тюркоязычных исследователей в формировании «транснаучного дискурса разработки “интегративной методологии”, направленной на разработку «унифицированных методов документирования» устного наследия, активизацию «кросс-культурного диалога» и создание платформы (цифровые технологии архивации) для долгосрочных сравнительно-исторических исследований в области музыкальной антропологии тюркоязычных народов [13].

Список литературы

1. Смирнов Д. В. Значение деятельности музыкально-этнографической комиссии в русской фольклористике // Грамота. № 10 (48) 2014, часть 3.
2. Смирнов Д. В. Первые фонографические записи в России // Живая старина. 1999. № 2. – С. 35-38.
3. Из переписки Е. Э. Линевой и В. В. Стасова 1892-1906 гг. Публикация И. И. Шевченко // Из истории русской фольклористики. Вып. 3. – Л.: Наука, 1990.– С. 104-116.
4. Компанейский Н. И. Характерные черты великорусской песни // Русская музыкальная газета. 1905. № 41. Стб. 970–975; № 42. Стб. 1001–1007; № 45. Стб. 1087-1091; № 46. Стб. 1116-1118.
5. Труды Музыкально-этнографической комиссии. Т. 1. – М.: Типография К. Л. Меньшова, 1906.– 672 с.
6. Этнографическое обозрение. – 1894. № 4. – 235 с.
7. Смирнов Д. В. Пути становления и развития Очетечественной музыкльной фольклористики в начале XX века. Деятельность музыкально-этнографической комиссии: автореф. … к. иск: 17.00.02 – Музыкальное искусство. – Москва, 2000. – 26 с.
8. Маслов А. Л. Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов // Труды Музыкально-этнографической комиссии состоящего при Московском университете под редакцией председателя В.В. Миллера и товарища председателя Н. А. Янчука. Сост. под ред. секретаря комиссии Маслова А. Л. – Вып 1. – М.: Тверская, 1902.
9. Пасхалов В. В. Тетрадь записей по музыке народов Востока Фонд 139. № 309 из Архива Музея музыкального искусства имени М. Глинки (Рукопись).
10. Гаджиева А. А. Собиратели. Маслов Александр Леонтьевич. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ethnomuseum.ru/collections/collectors/maslov-aleksandr-leontevich/
11. Затаевич А. В. 1000 песен казахского народа (песни и кюйи). Издание второе. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 606 с.
12. Виноградов В. Киргизские народные музыканты и певцы. – М.: Всесоюзное издательство Советский композитор, 1972. – 96 с.
13. Культурное наследие народов мира: этномузыка, этнофор, этнограф // Материалы международного научно-практического симпозиума, приуроченного к 100-летию сборника «100 песен казахского народа» первого Народного артиста Казахстана Александра Викторовича Затаевича (12-13 марта 2025 г.). – Алматы, 2025. – 360 с.

УДК 781.1

Елеманова Саида Абдрахимовна
доктор искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
syelemanova@gmail.com

МУЗЫКА КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ ТЮРКСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Аннотация. Проблема генезиса и развития тюркской цивилизации представляет собой обширный и весьма серьезный круг исторических и теоретических вопросов. Традиционная музыка наиболее полно выражает представления людей о мире, об устройстве видимого и невидимого миров. К примеру, установление тюркской государственности выразилось в возникновении и укреплении традиции горлового пения тюрко-монгольских народов**,** которая музыкально фиксирует представление о строении вселенной. По словам Л. А. Халтаевой, *гортанное бурдонное многоголосие* составляет «суть, сердцевину, стилевую основу музыкального космоса тюрко-монгольских народов»**.**

В республике с начала девяностых Алматинской консерваторией имени Курмангазы стали проводиться Международные Фестивали музыки тюркских народов. Сегодняшнее проведение международной конференции, посвященной 30-летию Первого международного симпозиума Музыка тюркских народов» свидетельствует о том, что тюркологическая программа, начало которой положил этот научный форум, продолжает свое развитие.

***Ключевые слова**: тюркская цивилизация, традиционная музыка, гортанное пение, международные фестивали традиционной музыки.*

Аңдатпа. Түркі өркениетінің генезисі мен дамуы мәселесі тарихи-теориялық мәселелердің кең және өте күрделі кешенін білдіреді. Дәстүрлі музыка адамдардың әлем туралы, көрінетін және көрінбейтін әлемдердің құрылымы туралы түсініктерін барынша толық көрсетеді. Мысалы, түркі мемлекеттілігінің құрылуы түркі-моңғол халықтарының ғаламның құрылымы туралы идеясын музыкалық түрде бейнелейтін көмей жырлау дәстүрінің пайда болуы мен нығаюында көрініс тапты. Л. А. Халтаеваның пікірінше, көмей жырлау дәстүрі «түркі-моңғол халықтарының музыкалық ғарышының мәнін, өзегін, стильдік негізін» құрайды. Тоқсаныншы жылдардың басынан бері Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясы республикада түркі халықтары музыкасының халықаралық фестивальдерін өткізе бастады. Бірінші халықаралық «Түркі халықтарының музыкасы» симпозиумының 30 жылдығына арналған халықаралық конференцияның бүгін өтуі осы ғылыми форумның бастамасымен қолға алынған түркологиялық бағдарламаның одан әрі дамып келе жатқанын айғақтайды.

***Тірек сөздер:** Түркі өркениеті, дәстүрлі музыка, көмей жырлау ән, дәстүрлі музыканың халықаралық фестивальдері.*

Abstract. The problem of the genesis and development of the Turkic civilization is a vast and very serious range of historical and theoretical issues. Traditional music most fully expresses people's ideas about the world, about the structure of the visible and invisible worlds. For example, the establishment of the Turkic statehood was expressed in the emergence and strengthening of the tradition of throat singing of the Turkic-Mongolian peoples, which musically captured the idea of the structure of the universe. According to L. A. Khaltaeva, bourdon polyphony of the throat singing is "the essence, core, and stylistic basis of the musical cosmos of the Turkic-Mongolian peoples." Since the early nineties, the Kurmangazy Almaty Conservatory has been holding International Festivals of the Music of the Turkic Peoples in the republic. Today's holding of an international conference dedicated to the 30th anniversary of the First International Symposium "Music of the Turkic Peoples" testifies to the fact that the Turkological program, which was initiated by this scientific forum, continues to develop.

***Keywords:** Turkic civilization, traditional music, throat singing, international festivals of traditional music.*

Проблема генезиса и развития тюркской/прототюркской цивилизации представляет собой обширный и весьма серьезный круг исторических и теоретических вопросов. Потому чрезвычайно важна не только практическая, но и собственно научная разработка идеи тюркского цивилизационного единства.

Не секрет, что музыка обладает колоссальной информационной емкостью и может служить, хотя и весьма специфичным, но в то же время важным историческим источником при правильном методологическом подходе. Традиционная музыка наиболее полно выражает представления людей о мире, об устройстве видимого и невидимого миров и является идейно-*мировоззренческой моделью мира*. Музыкальная культура впитывает следы исторических напластований как универсальное духовное хранилище, духовный резервуар. Причем мы имеем в виду не только свойство музыкальных звуков обобщать действительность, «свертывать» информацию в интонациях, жанрах, стилях, то есть, собственно, в содержании и форме музыки. Музыкальная культура хранит память об истории вообще в *традициях бытования музыки*, в том, какое место в обществе занимает музыкант. Музыка содержит информацию о культуре, ее породившей, в виде музыкальных инструментов, в их конструктивных особенностях, в виде традиций изготовления музыкальных инструментов и игры на них.

Углубляя исторический ракурс музыкальной тюркологии, надо отметить, что установление тюркской государственности – важнейший событийный момент. Оно выразилось в возникновении и укреплении традиции горлового пения тюрко-монгольских народов, которая музыкально фиксирует представление о строении вселенной. «Государственность (Тюркский каганат, VI век) придала духовным воззрениям тюрок форму идеологии, и универсальным музыкальным выражением ее стали инструментальные и эпические традиции, которые распространились у разных народов на огромных пространствах» [3, с. 83]. В данном случае сакральное ядро музыки соединилось с государственной идеологией и именно в таком качестве и с такой силой воцарилось в Великой степи.

По словам Л. А. Халтаевой, одной из первых, обративших внимание на идейно-мировоззренческую основу горлового пения и в типологическом отношении определивших его как *гортанное бурдонное многоголосие*, оно составляет «суть, сердцевину, стилевую основу музыкального космоса тюрко–монгольских народов».

Наиболее полно горловое пение (именно как пение, хотя и необычное) представлено у малых тюркских народов – алтайцев (кай), хакасов (хай) и тувинцев (хоомей, борбаннадыр, эзенгилээр, сыгыт, каргыраа). В настоящее время горловое пение привлекает к себе большое внимание не только в качестве сугубо научного объекта музыковедения, но и как экзотический и богатый по выразительным возможностям музыкальный и шире – духовный источник в концертной (эстрадной) практике тюркских народов.

Горловое пение тесно соприкасается с инструментальной музыкой тюркских народов. И то, и другое сродни священнодействию и, безусловно, относятся к сакральной сфере культуры, тесно связанной с культом, обрядом.

Инструментальное музицирование, широко развитое практически у всех тюркских народов – зона зачастую виртуозного музыкального языка, тем не менее продолжает оставаться заповедной зоной духовного общения людей между собой и с высшими сферами. Надо заметить, что культовая или обрядовая сфера тюркской культуры принадлежит древнейшему и мощному духовному основанию – тенгрианскому мировоззрению. Задолго до того, как на различные тюркские народы повлияли в религиозном плане разные мировые религии (буддизм, христианство, ислам), тюрков объединяло тенгрианство. Наверное, нелишне будет сказать о том, что собственно обрядовая/ритуальная сторона тенгрианства после того, как формально оно было вытеснено из обихода, слилась с ритуалами традиционной культуры, став ее неискоренимой духовной основой и фундаментом.

Другой емкий источник цивилизационного единства тюркской музыкальной культуры – эпос, легенды, дастаны. Музыка тюркского эпоса – величайшая по значимости страница мировой культуры. Тюркский эпос обнаруживает общие черты у разных народов именно в плане музыкального исполнения, как правило, в сопровождении струнного инструмента. Соединение на одной сцене, хотя и последовательно, в одном пространстве эпических исполнителей разных тюркских народов позволяет реально, зримо воплотить грандиозный смысл эпического повествования.

В процессе социальной жизни тюркского суперэтноса – его консолидации в ключевых исторических моментах и «раздробления» на других этапах – он всегда творчески плодотворно взаимодействовал с другими народами, обогащая их культуру и, в свою очередь, впитывая в себя художественные достижения народов монгольской, славянской, иранской и многих других языковых семей. Так, всем известно о существовании в таджикской культуре традиции исполнения (гуруглихон) тюркского эпоса «Гуругли», бытования в русской, грузинской, армянской культурах музыкальных инструментов, имеющих тюркские истоки – домры и гудка, гуслей.

Самые исполнительски яркие музыкальные композиции связаны с устно-профессиональной вокально-инструментальной традицией в сольном и ансамблевом исполнении разных тюркских народов – азербайджанским мугамом, турецким макамом, катта ашула у узбеков, узун кюй татар и башкир, традиционной казахской песней в разных локальных вариантах. Как правило, это вдохновенное и изумительное красивое пение!

Подытоживая различные возможные направления развития музыкальной тюркологии:

1. Традиционная музыка ярко и зримо выражает представления людей о мире. Она воплощает в ладовых и мелодических структурах идеи об устройстве видимого и невидимого миров, и таким образом становится *идейно-мировоззренческой моделью мира* для каждого народа. Это сугубо теоретическая проблема современного этномузыкознания и музыкальной тюркологии.

2. Музыка впитывает в себя следы исторических напластований как универсальное духовное хранилище культуры, ее поистине безбрежный духовный резервуар. Свойство музыкальных звуков обобщать действительность, «свертывать» информацию в интонациях, жанрах, стилях, то есть, собственно, в содержании и форме музыки, и позволяет ей стать устной «летописью» веков. На наш взгляд, это музыкально-историческая проблематика тюркологии.

3. Музыкальная культура хранит память об истории и исторических событиях в *традициях бытования музыки*, в том, какое место в обществе занимает музыкант и формы музицирования. Музыкально-социологические вопросы бытования традиционной музыки в современном обществе, месте музыканта в современной культуре, перспективах развития традиционного музыкального искусства должны занять достойное место в общем русле научных проблем тюркологии.

4. Музыка содержит информацию о породившей ее культуре и в *материальном* виде. Это, прежде всего, информация, которую могут дать музыкальные инструменты, их конструктивные особенности, традиции изготовления музыкальных инструментов и игры на них. Этноинструментоведение тюркских народов (в отдельных странах оно сформировалось и стало самостоятельной наукой, в других – нет) – важнейшее направление музыкальной тюркологии.

5. Вопросы взаимодействия исторически и генетически различных культур Евразии должны составить важное научное русло музыкальной тюркологии. Значительная часть этих взаимообогащающих контактов произошла в момент Великого переселения народов (2-5 вв. н.э.), изменившего этническую карту Евразии.

6. Изучение горлового/гортанного пения и других музыкально-культурных феноменов (инструментальная музыка), имеющих общую звуковую основу и сквозное развитие в музыкальных культурах разных тюркских народов представляет особое направление в тюркологической программе.

7. Музыка религиозных обрядов, древние народные ритуалы – их самостоятельное существование и их диффузия в мировых религиях может обозначить отдельное и значимое исследовательское этномузыковедческое русло.

8. Этническое своеобразие каждой тюркской музыкальной культуры, ее неповторимый облик, так называемая национальная идентичность должно стать предметом отдельного рассмотрения в музыкальной тюркологии. Музыка тюркских народов, имея общие истоки и биографию, на каком-то историческом этапе обрела этнически определенную/закрепленную самостоятельность. Каждый тюркский народ вносит свой особенный, индивидуальный «код», дополняет общий портрет тюркской музыкальной культуры своими красками.

9. Современная жизнь тюркских музыкальных традиций, вопросы их модернизации или архивизации, перспективы развития традиционной музыки тюркских народов, практические творческие рекомендации – все это должно стать важным направлением для международного обсуждения.

Традиционная музыка тюрков пережила вместе со своими народами разные времена. Иногда ее значение возвышалось до государственного и даже вселенского уровня, иногда ее судьба, так же как судьба традиционных музыкантов в XX веке, обходилась с ней сурово и снисходительно отводила ей место лишь на «задворках истории». Сегодня музыка тюркских народов должна стать мощным интегрирующим, консолидирующим фактором культуры. Именно она позволяет нам ощутить божественную/вечную/первозданную творческую силу наших народов, ее гуманистический смысл.

В Казахстане осознание тюркского цивилизационного единства проявилось прежде всего в сфере изучения фольклора и традиционной музыки тюркоязычных народов. В годы, предшествовавшие краху Советского Союза и какое-то время после него на постсоветском пространстве в Казахстане проявились некоторые характерные тенденции, связанные с тюркской идеей. В соответствии с тем отношением к традиционной культуре, которое существует во всем мире, а сегодня выражает себя в принятии и имплементации международных конвенций ЮНЕСКО о разнообразии культур, о сохранении нематериального культурного наследия, в республике с начала девяностых, стали проводиться Международные Фестивали музыки тюркских народов.

Впервые еще в советское время – в 1989 г., в Алма-Ате был организован I Международный музыкальный фестиваль «Алтын алма» (Золотое яблоко). Фестиваль включал в себя большую программу фольклорных концертов. Среди них свое законное место занял концерт «Традиционная музыка Востока», который готовили консерваторские музыковеды. В этом концерте впервые прозвучали выступления традиционных музыкантов разных народов: монгольской певицы с протяжной песней «уртын дуу», инструментальные пьесы кыргызских и туркменских, казахских и алтайских музыкантов. Впечатляющим акцентом концерта стало блестящее исполнение азербайджанского мугама в инструментальной версии на таре (Фаик Челебиев).

Следующая ступень в углублении «переживания» тюркского музыкального единства – Первый международный симпозиум «Музыка тюркских народов» в 1994 году в Алматы (организаторы Алматинская государственная консерватория имени Курмангазы). Впервые программа симпозиума сопровождалась целой серией концертов традиционной музыки (концерты записывало японское телевидение). После этого симпозиума Фестивали традиционной музыки тюркских народов, организованные Алма-Атинской консерваторией имени Курмангазы, последовали почти ежегодно – 1995, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001, 2002. Все эти мероприятия были организованы ректором Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы Д. К. Касеиновым, помощниками и вдохновителями программы каждого концерта были казахские этномузыковеды и музыканты-народники.

С 1997 г. фестивали проходили под патронажем Министерства культуры и информации РК, куда перешел Д. К. Касеинов председателем Комитета культуры.

В две тысячи десятых годах XXI века в республике проводился грандиозный проект «Вечный напев» – Мәнгілік сарын. С ним связано не только ежегодное проведение Фестивалей казахской традиционной музыки, но и выпуск Антологий казахской традиционной музыки. Крупнейшее событие – выпуск 1000 инструментальных кюев (произведений) для домбры, кобыза и сыбызгы и издание 1000 казахских традиционных песен в СД формате.

Международные фестивали традиционной музыки стали мощным аргументом, инспирированным самими традиционными музыкантами и этномузыковедами против господствующей в то время постсоветской культурной политики. Они утверждали самостоятельную культурную ценность традиционной музыки, достоинство традиционных музыкантов разных народов. Ведь во времена Советского Союза традиционная музыка воспринимались лишь как примитивная или наивная, уже изживающая себя версия народного творчества, на смену которому должно было прийти современное профессиональное искусство.

Нашей главной целью в подготовке различных мероприятий традиционной музыки в Казахстане, в отборе участников и выстраивании концертных программ была модификация, перестройка отношения к традиционному искусству, возвращение ему высокого социально-культурного статуса. Участие в фестивалях традиционных музыкантов других тюркских народов также имело огромный смысл. Музыканты и сказители разных тюркских народов не только «подтверждали» свой личный высокий музыкантский статус, но и, встречаясь на этих международных форумах, вновь и вновь вместе окунались в светлое и вдохновляющее ощущение единства наших культур. Каждая музыкальная традиция как бы заполняла принадлежащий ей «участок» на бесконечно богатой и разнообразной палитре искусства тюркского мира. При этом фестиваль традиционной музыки чужд идее «тюркской исключительности» и открыт для других исторических и генетических семей народов и культур (монгольской, славянской, ирано-таджикской и др.). Для воспринимающей аудитории совместное «концертирование» традиционных музыкантов разных народов воплощает поразительную мощь и неповторимое обаяние вечного искусства музыки. Она не оставляет сомнений в том, что, несмотря на многие века существования и совершенствования, продолжает оставаться востребованной. Благодаря этим уникальным концертам и фестивалям традиционной музыки оформилось самое главное – публика, которая ощутила вкус подлинной музыки и вдохновения. А музыканты, которые присутствовали на этих концертах в качестве исполнителей и слушателей, испытывали чувство гордости от того, что они имеют отношение к этой великой культуре. Что, пожалуй, явилось самым большим достижением фестивалей традиционной музыки тюркских народов, проводимых консерваторией.

Нельзя сказать, что все проблемы с традиционной музыкой и осознанием, переживанием тюркского музыкального единства были разрешены с помощью проведения фестивалей традиционной музыки. Коротко суммируя неблагоприятные факторы, можно указать на идейное наследие советской эпохи, которое препятствовало не только правильному пониманию значения и смысла традиционной музыки, но и оказывало очевидное сопротивление развитию «тюркской» идеи.

Сегодняшнее проведение международной конференции, посвященной 30-летию Первого международного симпозиума Музыка тюркских народов свидетельствует о том, что тюркологическая программа, начало которой положил этот научный форум, продолжает свое развитие.

Список литературы

1. Елеманова С. А. Казахская традиционная песня как форма профессионального искусства устной традиции // Тезисы I Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». – Алматы, 1994.

2. Халтаева Л. А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов: дис. к. иск.: 17.00.02. – Ташкент, 1991.

3. Аннотация к диску «Күлтегінмен келген күмбір». – Алматы, 2001. Запись произведена 17, 18 мая в г. Астана, составление и текст Саиды Елемановой.

4. Кастрен М.А. Путешествие в Лапландию, Северную Россию и Сибирь // Магазин землеведения и путешествий: Географический сборник. – М., 1980. – Т.6, ч. 2: Собрание старых и новых путешествий.

УДК 78.07 + 78.03

О ДЕТЕРМИНАНТАХ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИИ

Мамедова-Сарабская Рена Азеркызы
доктор искусствоведения, профессор
зав. отделом «Взаимосвязей искусств» НАНА
Баку, Азербайджан,
renasarabskaya@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются актуальные аспекты сравнительного анализа азербайджанской и турецкой народной музыки. Подчеркивается, что анализ необходим на сравнительно-функциональном уровне, поскольку ярко высвечивает как их общие черты, так и особенности. Отмечается востребованность формирования четких методологических позиций, способных расширить исследования как систематически, так и географически.

В первую очередь отмечены звукоинтонационные совпадения в азербайджанской и турецкой музыке, обусловленные идентификациями звукоряда. Подчеркнута центрированность, тоничность данных формул, ибо они носят как порождающий, так заключающий музыкальные структуры характер. Опевания, секвенции, обилие вспомогательных звуков и другие типы мелодического развития приобретают качество матрицы в народной музыке Азербайджана и Турции.

В статье рассматриваются такие уровни родства, как общность звукоряда, повторность, остинатность тонической опоры, опевание ладоинтонационных побочных устоев, нисходящая секвенция как динамическое средство структурирования, прорастание – развитие новых интонационных идей с опорой на предыдущие, рефренность, орнаментальность, опевание как национально-специфический эквивалент и в азербайджанской народной музыке и в турецкой, развитие из единой исходной ладоинтонационной формулы, непрерывность и спаянность сопряжения мелодических формул, рокировка, перестановка мелодических моделей в рамках заданного звукорядового диапазона и т.д.

Также важна центрирующая формула как единица развития, которая лежит в основе образцов азербайджанского и турецкого музыкального фольклора.

Ключевые слова: *музыка, тюркология, анализ, сравнение, функциональность, лад, интонация, тип.*

Аңдатпа. Мақалада Әзірбайжан және түрік халық музыкасын салыстырмалы талдаудың өзекті аспектілері қарастырылады. Талдау салыстырмалы функционалды деңгейде қажет екендігі атап өтілді, өйткені ол әзірбайжан мен түрік халық музыкасының жалпы ерекшеліктерін де айқын көрсетеді. Зерттеулерді жүйелі түрде де, географиялық жағынан да кеңейте алатын нақты әдіснамалық ұстанымдарды қалыптастырудың қажеттілігі байқалады.

Мақалада Әзірбайжан мен Түрік музыкасындағы дыбыс қатарының сәйкестендірілуіне байланысты дыбыстық-интонациялық сәйкестіктер атап өтілді. Бұл формулалардың орталықтандырылуы атап өтіледі, өйткені олар музыкалық құрылымдарды генеративті және қорытынды сипатқа ие. Жерлеу рәсімдеріндегі секвенциялар, көмекші дыбыстардың көптігі және әуезді дамудың басқа түрлері Әзірбайжан мен Түркияның халық музыкасында матрицаның сапасына ие болады.

Мақалада дыбыс қатарының ортақтығы, қайталануы, тоникалық тіректің остинаттылығы, ладоинтоникалық жанама негіздердің тозуы, құрылымдаудың динамикалық құралы ретінде төмендеу реттілігі сияқты туыстық деңгейлер қарастырылады. Сондай – ақ өну-алдыңғыларына сүйене отырып, жаңа интонациялық идеяларды дамыту, рефренизм, ою-өрнек, Әзірбайжан халық музыкасында және түрік музыкасында ұлттық-спецификалық эквивалент ретінде ән айту, біртұтас бастапқы ладоинтонациялық формуладан дамыту, әуезді формулаларды біріктірудің үздіксіздігі мен дәнекерленуі, берілген дыбыстық диапазон шеңберінде әуезді модельдерді қайта құру және т. б.

Орталықтандыру формуласы да маңызды даму бірлігі Әзірбайжан және түрік музыкалық фольклорының үлгілерінің негізінде жатыр.

Тірек сөздер*: музыка, түркология, талдау, салыстыру, функционалдылық, көңіл-күй, интонация, тип.*

Abstract. The article examines the current aspects of comparative analysis of Azerbaijani and Turkish folk music. It is emphasized that the analysis is necessary at the comparative-functional level since it clearly highlights both the common features of Azerbaijani and Turkish folk music and their features. The need for the formation of clear methodological positions capable of expanding research both systematically and geographically is noted.

The article notes the sound-intonational coincidences in Azerbaijani and Turkish music, caused by the identification of the scale. The centrality and tonality of these formulas are emphasized, because they have both a generative and a concluding character of musical structures. In the folk music of Azerbaijan and Turkey, chanting, sequences, an abundance of auxiliary sounds, and other types of melodic development acquire the quality of a matrix.

The article examines such levels of kinship as the commonality of the scale, repetition, ostinato of the tonic support, singing of modal intonation secondary foundations, descending sequence as a dynamic means of structuring, germination – the development of new intonation ideas based on the previous ones, refrain, ornamentation, singing as a nationally specific equivalent in both Azerbaijani and Turkish folk music, development from a single initial modal intonation formula, continuity and cohesion of the conjugation of melodic formulas, castling, rearrangement of melodic models within a given scale range, etc.

Also important is the centering formula as a unit of development that underlies the samples of Azerbaijani and Turkish musical folklore.

Keywords: *music, Turkology, analysis, comparison, functionality, mode, intonation, type.*

В современном азербайджанском этномузыкознании актуализированы проблемы сравнительного анализа азербайджанской и турецкой народной музыки. Предлагая некоторые аспекты сравнительного анализа, отметим, что в основе его лежат формульные попевки, в которых кристаллизовались потенции ладофункциональных отношений. Более того, они приобретали порождающий характер и служили вектором в формировании музыкальной системы.

Анализ опирается на свадебные песни в азербайджанской народной музыке и свадебные турецкие песни Анатолии.

Музыка народов тюркского мира благодаря взаимодействию в процессе исторического развития обладает многими сходными чертами, которые проявляются в стилистических особенностях и функциональной предназначенности музыкальных жанров. Много общего, например, в песенной практике тюркоязычных народов, в профессиональной музыке устной традиции. Стилевые черты определяются устойчивостью определенных векторов:

– специфика звукового интонирования;
– способы передачи традиций;
– особенности построения;
– опора на определенные принципы развертывания материала.

Актуальным и приоритетным направлением в сравнительном анализе азербайджанской и турецкой народной музыки является изучение формульности. Именно поэтому следует опираться на образцы музыки, в которых ладоинтонационная типологичность приобрела устойчивую откристаллизованную форму.

Сравнение азербайджанской и турецкой свадебной народной музыки ведется по следующим уровням:

1. выявление общей звукорядовой и, соответственно, ладоинтонационной основы и ладофункциональной базы азербайджанской и турецкой народной музыки;
2. определение принципов тонического экспонирования;
3. анализ экспозиционных и замыкающих структур.

Исследование основных типологических свойств ладоинтонационного содержания азербайджанской и турецкой народной музыки, их сравнение позволяет высветить определенные черты общности азербайджанской и турецкой музыки. Систематический сравнительный анализ понимается нами как диахронный путь становления ладовой системы в азербайджанской и турецкой музыкальной культурах. Цель сравнительного анализа сводится к рассмотрению сходств и различий. Необходимо структурно-типологическое сравнение, функциональный анализ сравниваемых образцов, который позволяет прийти к верным результатам. Соответственно, сравнительный анализ ориентирован на ладовые модели в музыке тюркоязычных народов.

Родство ладоинтонационных формул опирается на важные приоритеты:

– ладовые формулы имеют идентичную функцию истока, развития и завершения в структуре целого;

– реконструкция ладовых формул азербайджанской и турецкой музыки подтверждает не просто совпадение, а этногенетическое родство.

Чтобы избежать случайных идентификаций, мы рассматриваем определенный геноформульный ряд, который должен обладать типологическими свойствами. Последнее возможно только в одном определенном варианте – функциональном. Мы ориентируемся на сходство функциональных взаимоотношений мелоформул песен свадебной обрядности.

Рассматривая векторы исследования традиционных культур Азербайджана и Турции, подчеркнем правомерность использования в сравнительном анализе ладоинтонационных формул азербайджанской музыки и факт наличия идентичных ясных мелоформул в музыкальной системе Турции [1]. Речь идет о формульных комплексах ладов раст, шур, сегях, чаргях.

В данных ладоинтонационных формулах зафиксировано несколько уровней музыкального сознания – первичность импульса, концентрированность стабильной модели и взаимоотношения звуковысотной системы с контекстом. В формуле складывалась первичная, базовая интонационная, а затем и ладофункциональная связь.

Константными признаками формулы в музыкальной культуре данной локации следует считать следующее:

1. мера звуковысотной этнохудожественной устойчивости;
2. сходный тип интонирования;
3. распространенность в пределах определенного ареала;
4. взаимозависимость элементов звуковысотной системы.

Драматургия формульных зон имеет следующие схождения в азербайджанской и турецкой народной музыке. Вариантное развитие получает исходный импульс, отталкиваясь от исходной формулы. Воспроизведение ее как рефренной ладоинтонационной формулы имеет характер сквозного продвижения. Типологично взаимодействие новых мелодических оборотов с формульным пластом в тексте. Динамика формы, процесс ее усложнения драматургически аналогичен в азербайджанской и турецкой народной музыке. Принципы интенсификации ладового развития также совпадают в азербайджанской и турецкой свадебной обрядовой музыке. Отметим восходящий профиль в драматургии вовлечения в процесс новых ладоинтонационных опор, которые сходны по функциональному значению: терция тоники, кварта и квинта тоники. Соответственно мелодическое обновление имеет поэтапный характер. Функции исходного мотива, который попадает в условия различных участков формы, меняется в зависимости от драматургии песен.

Определяющим в формообразовании азербайджанской народной музыки является фактор ладофункциональный. А потому мы наблюдаем теснейшую связь между ладоинтонационным развитием и развитием структурным. Здесь существуют четкие векторы взаимосвязей, функционирующих и в азербайджанской, и в турецкой народной музыке. Так, можно подтвердить, что побочные опоры текста регламентированы. И в азербайджанской, и турецкой народной музыке это – терцовая, квартовая и квинтовая координация, имеющая решающее значение в ладофункциональном становлении. Зафиксированность же формульных типологий, безусловно, имеет векторное значение.

Музыкальная тюркология оперирует категориями, в которых отражены аналогии музыки тюркского мира закономерного порядка. В основании «здания» музыкальной тюркологии лежит идея геноформулы, ибо одним из слагаемых сложной структуры музыкального фольклора является его геноформульный ряд [2].

В геноформуле зафиксированы «продуктивные силы мелотворчества» (И. Земцовский), это, прежде всего, жизнеспособный элемент музыкальной культуры, а потому определивший ее мелогенез. Так, считая геноформулу инвариантной моделью множества схожих вариантов, можно подтвердить ее мелодическую значимость как категории типологической и ее тематическую значимость как категории функциональной. На уровне рассмотрения геноформулы как истока, первичного сегмента тюркской музыкальной речи, мы подчеркнем и такой аспект. Изучение формульного пласта народной музыкальной культуры раскрывает полисемантизм художественного образа, что непосредственно связано с жизнедеятельностью этнического коллектива.

Стимулом изучения формульности в музыке как ее «первотолчка» является тот факт, что в основании ее лежат специфические формулы, определяющие родство тюркской музыкальной культуры. И это подтверждает анализ свадебных песен. Вместе с тем, не только интонационная типологичность, но и функциональная однотипность идентифицируют формульный уровень тюркской

музыкальной культуры. На наш взгляд, именно аспект функциональной интерпретации ладовых систем азербайджанской и турецкой музыки оказался целесообразным и перспективным в определении родства. Важное значение имеет исследование не только «визуального» совпадения интонационных формул. Имею в виду специфику мелодических оборотов. Очень важно и звукорядное основание ладов, совпадение функциональной содержательности опорных и неопорных ступеней, выражаемой в той или иной степени интенсивности тяготений не только отдельных звуков, но и ладоинтонационных типологий. Как хорошо известно, конечная цель сравнительного анализа заключается в выявлении как общих параметров, так и национальных особенностей сравниваемых объектов. Вместе с тем, национально специфические характеристики выявляют себя не просто в одной отдельной детали музыкального языка и формы, а в комплексе, одним из приоритетов которых является функциональность.

Возможность использования того или иного материала в качестве опорной стереоосновы непосредственно связана с устойчивостью, стабильностью его проявления. Таким свойством обладают функциональные векторы ладоинтонационных формул азербайджанской и турецкой народной музыки и, в том числе, в музыке свадебного обряда.

Вместе с тем, сформировавшиеся в лоне азербайджанской и турецкой народной музыки устойчивые элементы музыкального языка характеризуются нами как уровень тюркского музыкального языка. К такому выводу приводит сравнительный анализ в трудах азербайджанских и турецких исследователей. Анализ геноформульного ряда определяет степень значимости интонационных формул в условиях тюркской музыкальной системы.

Типологически значимые формулы азербайджанской и турецкой музыки – это репрезентация определенного класса геноформульных структур. Безусловно, что тюркская музыкальная стихия не ограничивается данным набором геноформул. Вместе с тем, ладоинтонационное пространство указанных типологий играет определенную роль в музыке тюркоязычных народов и свидетельствует об их несомненном родстве.

В результате анализа геноформулы складывается цепочка типологических дефиниций, каждая из которых содержательна. Путь сравнительного анализа от интонационной идентификации к ладофункциональной типологичности свидетельствует о том, что изучение «наддиалектных» свойств (термин П. Десницкой) тюркской музыкальной системы следует начинать со следующей цепочки анализа:

1. констатация конкретных звукорядов;
2. рассмотрение интонационно-типологических моделей;
3. изучение функциональных идентификаций геноформулы.

Таким образом, речь идет не о внешних схождениях, а о принципиальном родстве.

Чаще всего геноформула представляет собой элемент структурного стержня, который воспроизводится через точный и вариантный повтор. Именно поэтому можно говорить о том, что геноформула воплощает в себе идею мощного стимула движения, источник человеческой памяти, идею вечной циклической повторяемости всего сущего. Истоки такого рода повторности можно искать в самых отдаленных пластах человеческой культуры. Цикличность, совпадение завершения и начала создавало особого рода исходную стереооснову. Этот принцип идентификации особенно ярко проявил себя в обрядовой свадебной музыке.

Таким образом, подчеркнем еще раз, что важным этапом после констатации интонационных совпадений в музыке тюркского мира является изучение функциональности ладоинтонационных сегментов. И лишь после такой аналитической работы возможна аргументация смоделированной геноформулы тюркского региона. Предварительно в качестве рабочей гипотезы выдвигаются ряд ладовых моделей (имею в виду тонические каденции ладов раст, шур, сегях, чаргях) как ладоинтонационный ряд типологического значения [1]. Последнее целесообразно в силу определенных причин. Во-первых, следует акцентировать внимание на уровне ладофункциональном, во-вторых, предложить определенную семантическую данность, раскрывающую типологичность в достаточно широком региональном масштабе. Ведь конкретный текст безгранично разнообразен, и любая геноформула оказывается рассредоточенной в этом тексте. Поэтому столь важно для нас качество стабильности, повторяемости, клишированности. Последнее, как известно, формирует инвариант, модель, геноформулу, необходимым уровнем которого является ладофункциональность. Подчеркнем еще один аспект сравнения.

Сказанное позволяет утверждать, что сравнительный анализ отвечает на важные вопросы о законах, управляющих эволюцией ладовой системы, о законах, регулирующих возникновение,

стабилизацию, сохранность и развитие ладовых формул. Так, сформировавшиеся ладовые модели, несущие в себе яркую семантику и красоту народной музыки, свидетельствуют и об особенностях своего происхождения.

Близкое родство образцов свадебного музыкального фольклора Азербайджана и Турции в определенной степени является фактором культурной общности. Очевидно, что общие тюркские реалии определяют важные совпадения культуры, искусства, художественного творчества. В этом аспекте подчеркнем необходимость обращения к систематизации формульного и музыкального фольклора тюркоязычных народов. Наиболее целесообразным является функционально-сравнительный анализ геноформульного ряда, ибо конечная цель состоит не только в констатации конвергентности, но и в изучении генетических признаков.

Максимальная интенсификация изучения проблем музыкальной тюркологии тесно связана с расширением конкретного материала исследования. Вместе с тем, необходим отбор материала, в котором аккумулированы наиболее яркие и значимые детерминанты идентификаций музыки тюркского мира. На наш взгляд, выдвижение на первый план фундаментальных совпадений позволит далее углублять сравнительный анализ по регионам. И если первый этап свидетельствует об универсалиях в музыкальной культуре тюркских народов, то второй – о специфике.

Активность, подвижность, вместе с тем гибкость и пластичность ладоинтонационного абриса – общее качество азербайджанской и турецкой народной свадебной музыки. Последнее мотивировано тем, что опевание, которое относится к одной из устойчивых форм мелодического развития, представляет собой формулу. Мелодия излагается и в азербайджанской, и турецкой народной музыке как прорастающий из исходной ладоинтонационной формулы рост от тонического устоя попеременно к терцовому, квартовому и квинтовому устою. Функциональная центрированность главного устоя позволяет ясно и четко констатировать драматургические векторы текстов.

В заключение отметим важные параметры не только идентификаций, но и различия азербайджанской и турецкой народной музыки. Перечислим некоторые из них:

1. В азербайджанской народной музыке констатируется большая степень ладоинтонационной, функциональной регламентации, запрограмированность ладофункциональной структуры	1. Турецкая народная музыка отличается импровизационным разворотом, не всегда вмещающимся в четкие ладофункциональные рамки
2. Отличается четкостью завершающих участков формы	2. Образцы турецкой народной музыки отличаются «открытостью» формы, активностью ее центробежных векторов
3. Фиксированность ладоинтонационной системы азербайджанской народной музыки способствует четкости и ясности мелодического высказывания, поэтапности и последовательности ее разворачивания	3. Кратковременность и произвольность перемещения ладовых опор в турецкой народной музыке усиливает процессы переменности функций
4. Четкость цезур подчинена ладоинтонационной логике развертывания	4. Развернутость структурных фраз обусловлена максимальной степенью процессов прорастания музыкального материала

В аспекте центробежных тенденций в народной музыке тюркских народов приведу в пример свидетельство исследователя К. Дадашзаде. Сравнивая варианты эпоса «Кероглу» в азербайджанской, турецкой и туркменской версии, К. Дадашзаде пишет о том, что если «общей для всех национальных вариантов является форма АВВ», то «среди трехчастных форм турецких песен преобладающей является форма АВС, которая составляет одну из характерных особенностей данной национальной версии типа «Кероглу». И далее. «Специфической формой туркменских песен… является пятичастная мелодическая форма, представленная… в виде непрерывно обновляющейся (ABCDE)» [3, с. 29].

Резюмируя, подчеркнем, что развертывание мелодий связано с функциональной динамикой ладовых опор. Данный процесс свойствен и для азербайджанской, и для турецкой народной музыки.

Вместе с тем существенна и разница. Речь идет о степени, о мере неустойчивости. В азербайджанской музыке этот процесс контролируется заданной переменностью функций. Переменность, функциональная неустойчивость в азербайджанской музыке определяется спецификой ладовой системы. В азербайджанских образцах мелодическое движение устремлено к тонике и утверждению ее, турецкие образцы в этом смысле разомкнуты. В турецкой музыке в большей степени роль играет импровизационность, спонтанность, зависимость от меры акцентированности, повторяемости того или иного устоя, его продолжительности звучания.

Ладоинтонационная структура, мелодические особенности, формообразующие закономерности в сравнительном анализе азербайджанской и турецкой музыки предоставляют исследователю яркий фактологический материал, свидетельствующий о родстве азербайджанской и турецкой музыкальных систем.

Безусловно, что региональные культуры имеют свои зональные отличия. И проведение сравнительного анализа по такого рода зонам – это необходимое слагаемое сравнительного анализа, более того, один из его этапов. Процесс аналитической реконструкции позволит от общих векторов перейти к зональным, а далее, к специфичным для каждой музыкальной культуры тюркского мира.

Не будет преувеличением сказать, что проблемы музыкальной тюркологии являются тем пробным камнем, на котором испытывается не только сравнительная методология, но и практическая основательность научного подхода к большим разнонациональным музыкальным процессам. В решении их сходятся различные аспекты современной музыковедческой, философско-исторической, эстетической, этноискусствоведческой мысли. Нам важно рассмотреть эти проблемы с точки зрения сравнительного подхода к истории тюркской культуры. Необходимо понять тюркскую культуру не как сумму нескольких национальных традиций, но как особую динамическую систему, которая зарождалась, развивалась и функционировала в генетических, контактных, типологических связях ее слагаемых. Подобные взаимосвязи, захватывающие все уровни тюркской системы (творчество отдельных мастеров, жанровые ветви, стили, направления и художественные методы), могут быть прослежены во все расширяющихся кругах – в границах относительно малой группы культур, в пределах широкого историко-культурного региона, а также в масштабе всей тюркской культуры.

Содержание понятий и категорий, отражающих такой обширный материал, каким является музыкальная культура тюркских народов, должно быть достаточно емким и обладать универсализмом. Ведь сюда следует включить все уровни музыкального процесса – и в объеме огромного региона, и стилистики целых художественных эпох. Таким образом, сравнительное рассмотрение истории тюркской культуры будет обусловливать не только развитие основных, уже отработанных музыковедческих понятий, но и содействовать формированию новых. Причем последние, в целях строгой научной определенности, необходимо формировать внутренне подвижными, что позволило бы им стать реальным отражением «живой» истории.

Проведенное нами исследование позволяет отметить следующее. Сравнительно-типологическое изучение ведущих черт разных национальных систем (имею в виду азербайджанскую и турецкую) показывает, что каждая из них представляет собой некую устойчивую взаимосвязь исторических, этнических, эстетических ценностей. Они формируются вместе с историческим развитием народа и, одновременно, как часть единого тюркского процесса. При этом, специфику национальной культуры, а также ее роль в системе более широкого масштаба, определяет характер внутреннего взаимодействия элементов, входящих в ее образование.

Список литературы

1. Гаджибейли У. А. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Язычы, 1985. – 146 с.
2. Мамедова Р. А. Очерки по этномузыкологии. – Баку: Avropa, 2015. – 105 с.
3. Дадашзаде К. Знаковая система дастана. – Баку: Нурлан, 2004. – 292 с.
4. Пазычева И. В. Вариантность в азербайджанской музыке. – Баку: Элм и тахсил, 2015. – 376 с.
5. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 446 с.
6. Тагиева С. Н. Взаимосвязи азербайджанской и турецкой ашыгской музыки. – Баку: Элм, 2003. – 195 с.

УДК 781.2

MUSİCAL HERITAGE OF THE TURKİC WORLD: UNEXPLORED AUDİO RECORDİNGS AND DOCUMENTS İN EUROPEAN ARCHİVES

Fatima Nurlybayeva
PhD, Associate Professor,
Department of Science,
Kazakh National University of Arts
Astana, Kazakhstan
neris060607@mail.ru

Abstract. The issues of protection, preservation and actualization of the musical heritage of the Turkic peoples, as well as the study of early audio recordings and documentary materials, are the most important direction of modern ethnomusicology. The first historical recordings of traditional music of the Turkic peoples have significant cultural and historical value and were made by European researchers at the beginning of the 20th century. Currently, these phonograms are stored in various funds of the largest European sound archives – Vienna, Berlin, Paris, Budapest, St. Petersburg. However, despite their uniqueness, they have not yet been subjected to systematic analysis and have not received comprehensive coverage in the scientific literature. This article is devoted to the identification and study of previously unknown archival materials containing historical audio recordings of traditional music of the Turkic peoples. Particular attention is paid to the collections of the Vienna and Berlin Phonogram Archives, as well as to the issues of their cataloging, publication and introduction into international scientific circulation.

Keywords*: traditional music of the Turkic peoples, musical heritage, European archives, historical audio recordings, musical Turkology*

Аңдатпа. Түркі халықтарының музыкалық мұрасын қорғау, сақтау және жаңарту мәселелері, сондай-ақ ертедегі аудиожазбалар мен деректі материалдарды зерттеу қазіргі этномузыкатану ғылымының маңызды бағыты болып табылады. 20 ғасырдың басында еуропалық зерттеушілер жасаған түркі халықтарының дәстүрлі музыкасының алғашқы тарихи жазбаларының елеулі мәдени-тарихи құндылығы бар. Қазіргі уақытта бұл фонограммалар Еуропаның ең ірі дыбыс мұрағаттарының – Вена, Берлин, Париж, Будапешт, Санкт-Петербургтің әртүрлі жинақтарында сақтаулы. Бірақ олардың бірегейлігіне қарамастан, олар әлі күнге дейін ғылыми әдебиеттерде жүйелі түрде талданып, жан-жақты қамтылмаған. Бұл мақала түркі халықтарының дәстүрлі музыкасының тарихи аудиожазбалары бар бұрын белгісіз мұрағат материалдарын анықтауға және зерттеуге арналған. Вена және Берлин фонограмма мұрағаттарының жинақтарына, сондай-ақ оларды каталогтау, басып шығару және халықаралық ғылыми айналымға енгізу мәселелеріне ерекше назар аударылады.

Тірек сөздер: *түркі халықтарының дәстүрлі музыкасы, музыкалық мұра, еуропалық мұрағаттар, тарихи аудиожазбалар, музыкалық түркология.*

Аннотация. Вопросы защиты, сохранения и актуализации музыкального наследия тюркских народов, а также изучения ранних аудиозаписей и документальных материалов, представляют собой важнейшее направление современной этномузыкологии. Первые исторические записи традиционной музыки тюркских народов, сделанные европейскими исследователями в начале XX века, обладают значительной культурно-исторической ценностью. В настоящее время данные фонограммы хранятся в различных фондах крупнейших европейских звуковых архивов – Вены, Берлина, Парижа, Будапешта, Санкт-Петербурга. Однако, несмотря на их уникальность, они до настоящего времени не были подвергнуты систематическому анализу и не получили всестороннего освещения в научной литературе. Настоящая статья посвящена выявлению и изучению ранее неизвестных архивных материалов, содержащих исторические аудиозаписи традиционной музыки тюркских народов. Особое внимание уделяется коллекциям Венского и Берлинского Фонограммархивов, а также вопросам их каталогизации, публикации и введения в международный научный оборот.

Ключевые слова: *традиционная музыка тюркских народов, музыкальное наследие, европейские архивы, исторические аудиозаписи, музыкальная тюркология.*

Introduction. The significance of the protection, study and systematisation of cultural heritage in modern scientific discourse is determined by its role in the preservation of the intangible cultural heritage of peoples. The issues of preservation and integration into academic circulation of historical audio recordings of traditional Turkic music are of particular scientific value in light of modern trends in ethnomusicological research. The traditional music of the Turkic peoples, widespread across the vast territory of Eurasia (covering the Caucasus, the Urals, Central Asia and Siberia), is the most important part of the world's cultural heritage. Historical audio recordings of these musical traditions of the Turkic-speaking peoples, starting from the beginning of the 20th century, are stored in the archives of prominent scientific institutions, libraries, museums, radio committees, as well as private collections. However, a significant portion of the early audio recordings remain scattered and have not yet been introduced into scientific circulation. In this article, we will briefly present an overview of unknown/little-known/various archival materials discovered and identified by the author and information about sound collections of music of Turkic-speaking peoples made by European scholars and stored in the Funds of the Berlin Archives and the Vienna Phonogram Archive. The materials were prepared by the author in 2023-2024, within the framework of a joint scientific project of the International Council on Traditional Music and Dance ICTMD and the International Organization of Turkic Culture TURKSOY.

Vienna Phonogram Archive

Vienna Phonogram Archive is a scientific research institution that is a part of the Austrian Academy of Sciences and is considered to be the oldest sound archive in the world.It was founded on April 27, 1899, at the initiative of members of the Imperial Academy of Sciences *Ludwig Boltzmann* (1844-1906) and *Sigmund Exner* (1846-1926), professor of physiology at the University of Vienna, as a special archive for collection, scientific study, storage and systematic recording of audio materials on the language, oral folk art and musical culture of the peoples of Europe and other regions of the world [1, 2]. Currently, the historical collections of the Vienna phonogram archive contain more than 64,000 records, with a total playing time of more than 9,600 hours [3, 4], all historical audio materials collected in 1899-1950 and representing unique value for all humankind, are included in the UNESCO program "Memory of the World" [5]. Since 1999, in honor of the 100th anniversary of the Phonogram archive, the complete publication of “Historical Collections” (1899-1950) on CDs with comments began. 19 series have already been released, representing about ¾ of the entire historical archive collection [6].

Berlin Phonogramm-Archiv

Founded in 1900 on the initiative of the psychologist Carl Stumpf, the Berlin Phonogramm-Archiv became one of the leading sound archives of its time under the direction of Erich Moritz von Hornbostel. The Berlin Phonogramm-Archiv Foundation currently holds more than 150,000 recordings, mainly examples of traditional music from more than 230 nations, including more than 30,000 wax cylinders (originals, copper negatives and wax copies with the status of originals). The archive's historical collections also include 2,000 shellac discs [7, 8]. In 1999, the Berlin Phonogrammarchiv, one of the largest sound archives in the world, was inscribed on the UNESCO Memory of the World List [9]. Since December 2020, the collections of the Berlin Phonogramm-Archiv and the Sound Archives (Berliner Lautarchiv) of the Humboldt Institute have been merged to the Unified Fund.

From the very first years of the Vienna and Berlin Phonogram Archives, its researchers regularly conducted "classical" phonographic research, traveling to various regions of Europe, Africa, Asia, America and Australia to collect and record folklore of different peoples. For example, Adolf Dirr studied the Caucasus and Transcaucasia (1903-1909) [10,11]; Richard Karutz made research expeditions to Central Asia and Kazakhstan in 1905-1907 [12,13]; Felix von Luschan – Turkey, Syria 1902, Albert von Le Coq–- Turkestan 1904 [14], Erich M. von Hornbostel – Pawnee Indians 1906, Theodor Koch-Grünberg – Brasilia 1912, etc.

The **Turkic people collections** preserved in the Vienna and Berlin Phonogram Archives are unique and invaluable, representing the earliest recorded audio materials and the rarest sound documents of the cultural and musical history of the Turkic-speaking peoples. In addition to the recordings of the Turkic-speaking communities made from the mid-20th century onwards, there are historical recordings from the early-to-mid-20th century which are widely represented in the Berlin Phonogram Archive holdings. The historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples from the Berlin Phonogram Archive, made by researchers at different times, can be divided into several groups.



Pic.1
Albert von Le Coq in Turfan and East Turkestan 1912

The *first group* is represented by the historical recordings of Turkic-speaking peoples made by ethnographers in the early 20th century during expeditions and fieldwork in inaccessible regions, such as Central Asia, Kazakhstan, East Turkestan, the Caucasus and Transcaucasia, and Turkey. From the beginning of the 20th century, ethnographers in Vienna and Berlin initiated research projects on traditional music in Central Asia, Kazakhstan, the Caucasus and the Caspian region. Significant contributions to these early endeavours were made by prominent researchers such as *Richard Karutz, Adolf Dirr, Felix von Luschan and Albert von Le Coq*, whose extensive fieldwork played a pivotal role in the documentation and preservation of the diverse musical traditions of Turkic-speaking peoples. Their meticulous work continues to serve as an invaluable resource for contemporary ethnomusicological research.

The *second group* of historical sources comprises audio recordings of Turkic-speaking prisoners of war (POW) from the First World War (1915-1918). A significant component of the Berlin Phonograms Archive is comprised of recordings of prisoner-of-war song folklore, which were conducted during the First World War by a group of researchers led by Professor K. Stumpf and at the initiative of W. Dögen, the future founder of the Berlin Sound Archive [14]. The First World War created an "unprecedented opportunity" for the recording of vast linguistic and musical samples of "almost all peoples of European and Asian Russia" [15, 16], in POW camps, which imprisoned more than 2.5 million soldiers in Germany, 1.3 million in camps in the territory of the Austro-Hungarian Empire. The Commission on Musical Recordings was headed by K. Stumpf; A. Hornbostel, who in 1905 assumed the role of director of the Phonograms Archive, participated only briefly in the work [17]. The responsibility for the recordings in the POW camps, which began in March 1916, fell to his graduate student Georg Schünemann, who made more than 1,000 recordings in 25 POW camps. While the musicologists of the Stumpf Phonographic Commission utilised Edison's phonograph, orientalists and linguists employed the gramophone and entered into a contractual agreement with the record company Odeon, which assumed responsibility for the production and subsequent packaging of the recordings. The initial recordings at a POW camp were conducted in *Deberitz* near Berlin on December 29, 1915 [17]. Between late 1915 and late 1918, Commission staff visited a total of 31 German POW camps, where linguistic and musicological research was carried out, resulting in a total of 1651 gramophone recordings with voice, musical and instrumental recordings, as well as 1022 wax cylinders with music recordings [18, 19, 20].

The Phonogram Archive currently houses historical audio recordings of prisoners of war, which were obtained as part of a major scientific undertaking by the Anthropological Society. This project was supported by the Ministry of Science, Arts and Education of Prussia [21, 22]. According to the project's scientific plan, researchers identified three primary ethnic categories of Russian prisoners of war that were of interest to them: 1. The first category includes the Finno-Ugric peoples, such as the *Komi, Udmurt, Mari, Chuvash,* and *Mordvin* peoples. The second category comprises ethnic groups who speak Turkic languages, including the *Bashkirs*, *Volga Tatars* and *Crimean Tatars*. The third category consists of people from the Caucasus region [19].

Among the more than 200 different ethnic groups that have been registered in German prison camps, the language and music of the Turkic-speaking peoples represent a significant component of the research. Samples of song and instrumental folklore of the Turkic-speaking peoples were recorded on wax discs and accompanied by an appropriate protocol applied to each of them [22]. The phonographic records of the Turkic-speaking ethnic group,

made by K. Stumpf and G. Schönemann, represented *Bashkirs, Kumyks, Tatars,* and *Chuvashes*. According to the results of the recordings in the POW camps, detailed descriptions of the recording procedures have been preserved from G. Schönemann's musicological remarks and hypotheses [23, 24].

In Austria-Hungary, the Prussian Imperial Phonographic Commission's project was executed by a group of scientists led by the anthropologist Rudolf Pöch (1870-1921) of the University of Vienna and the Austrian composer and musicologist Robert Lach (1878-1954). These historical collections of sound documents include recordings of Turkic-speaking prisoners of war from Russia, made in prisoner of war camps during the First World War (1915-1918). They were published in 1999 as part of the "Complete Historical Collections 1899-1950" [25] from the Vienna Phonogram Archive, with a total of 19 episodes having been published to date.



Pic.2
Muslim prisoners of war during prayer, Austria-Hungary 1915

Between 1915 and the end of 1918, a group of researchers led by Rudolf Pöch used the military situation as an "unprecedented opportunity" to create extensive linguistic and musical recordings of "almost all the peoples of European and Asian Russia" [26]. They visited prisoner-of-war camps in Eger (Cheb), Reichenberg (Liberec) in Austria and Theresienstadt (Terezin) in Bohemia (modern-day Czech Republic), where linguistic and musicological studies were carried out. The Vienna Phonogram Archive provided Pöch with one of their phonographs and a set of wax 162 discs for the study of the camp. The research yielded a total of more than 200 recordings, comprising voice, musical, and instrumental compositions on wax cylinders [27]. These historical audio recordings of prisoners of war, still stored in the Phonogram Archive, became part of a large-scale scientific project by the Anthropological Society, which was implemented with financial support from the Austrian Academy of Sciences.

The *third group* is made up of audio recordings from the interwar period which serve as a valuable source for studying changes in the musical culture of Turkic-speaking peoples. During this period, research continued into the musical traditions of Turkic peoples. However, the political situation in Europe was changing. Since the late 1920s, there had been a rise in nationalism and fascism, leading to the curtailment of ethnographic and ethnomusicological projects. The rise of Nazism led to the loss of state support for research initiatives due to ideological constraints. This hindered research into traditional music not aligned with nationalist regimes' ideas. Despite the potential of audio recordings, their study and publication faced major obstacles, making much of the research inaccessible to later generations.

The audio recordings and accompanying documentary materials discovered by Mustafa Chokai (1890-1941), a renowned figure within the Kazakh intelligentsia, are of particular interest. Chokai, along with a group of like-minded individuals including Mukhametzhan Tynyshpayev, Khalel Dosmukhamedov, Alimkhan Yermekov, Aidarkhan Turlybayev, Zhakyp Akpayev, Khalel Gabbasov and others, who dedicated a significant amount of effort to the establishment of the national political party of Kazakhstan "Alash" [28,29]. The historical audio recordings of Mustafa Chokai, made in 1934, include a speech on the topic "Life aspirations of the peoples of Turkestan", as well as Magzhan Zhumabayev's poem "Alystagy bauyryma" // "To a distant brother", dedicated to the democratic struggle of the Turkic people [30].

The *fourth group* of historical recordings of Turkic-speaking peoples, stored in the Vienna Phonogram Archive, are recordings of prisoners of war of the Second World War, made by a group of scientists of the Austrian Academy of Sciences in prison camps in Austria and the Czech Republic in 1943-1944 [31]. The annexation of Austria by Nazi Germany in March 1938 marked a major turning point for the Austrian Academy of Sciences, which was fully integrated into the Nazi regime between 1938 and 1945. New statutes were introduced, resulting in the exclusion of Jewish members and political opponents of the Nazi Party from membership. Consequently, 21 full and corresponding members, along with numerous staff, were expelled on political or 'racial' grounds. Many were subjected to persecution, compelled to emigrate, or perished in Nazi concentration camps. Key institutions such as the Radium Research Institute, the Vivarium, and the Phonogram Archive lost their leading researchers, and numerous international scientific collaborations were disrupted.

The Nazi leadership resulted in the curtailing of the Academy's autonomy and the subordination of its scientific activities to the ideological goals of the Nazi Party. Following the liberation of Vienna in 1945, former Nazi members were expelled from the Academy. However, by 1948, most of the previously expelled members, including influential figures such as the historian Heinrich Srbik and the botanist Fritz Knoll, were reinstated in accordance with the Amnesty Law [32].

The Ahnenerbe programme and its impact on research

During this period, a significant part of the Academy's projects were in line with Nazi ideology, particularly within the framework of the **Ahnenerbe** ("Ancestral Heritage") programme, a Nazi organisation established in 1935 under the leadership of Heinrich Himmler. The programme's stated objective was the tracing and documentation of the purported ancestral heritage of the Aryan race, and the identification of Germans as the direct heirs of this historical legacy. To this end, considerable resources were allocated to expeditions to Scandinavia, Tibet, India, Central Asia, the Caucasus and the Middle East, with a focus on multidisciplinary research in anthropology, archaeology, folklore and ethnology. In 1939, Himmler assumed the presidency of the Ahnenerbe, while Wolfram Sievers, a key figure in Nazi racial policy, managed communication between researchers and the SS Reichsführer. In Austria, ethnological projects were overseen by Viktor Christian, a member of the NSDAP since 1935, who supervised ethnographic research at the Austrian Academy of Sciences and the University of Vienna. After the war, both Christian and Sievers were tried and convicted at the Nuremberg Trials. A crucial component of the Ahnenerbe's activities was the establishment of the Lehr- und Forschungsstätte für den Vorderen Orient (LFVO) - the Centre for Near Eastern Studies - at the University of Vienna. This institution specialised in ethnological research and was the only Ahnenerbe department to systematically employ experts in ethnology as an academic discipline. Despite gaps in its documentation, some evidence of its activities has survived.

One of the most important projects of the LFVO was entitled *"Recordings of Prisoners of War 1943-1944 / Recordings II, Archive 1943-44*". Under the direction of Viktor Christian, this project involved the recording of prisoners of war from various ethnic groups in Austrian and Czech camps between 1943 and 1944. The aims of the project included the systematic documentation of Jewish, Roma, Turkic-speaking and African cultural groups. This ethnic selection was in line with the ideological priorities of the Nazi Party, which saw the Turkic-speaking peoples of Central Asia, the Volga region and the Caucasus as potential allies and strategically important partners. Among the key figures involved in these recordings were *Johann Knobloch* and *Stefan Wurm*, who made audio recordings between December 1943 and June 1944 in POW camps such as Kaisersteinbruch and Gneixendorf. According to recently discovered archival data, some recordings may also have been made at the Vienna Phonogram Archive, then located at Liebesstrasse 5 [33]. As evidence, there are documents signed by S.Wurm, I.Knobloch and the then director of the Vienna Phonogram Archive, Dr. Elfriede Kapeschki-Hermann [34].

Post-war legacy

After the Second World War, both S.Wurm and I. Knobloch continued their scientific careers as prominent researchers in Europe, the United States and Australia, while maintaining correspondence and actively participating in international scientific activities. In their post-war publications, however, they omitted references to their involvement in the Ahnenerbe programme. Nevertheless, archival records from institutions in Vienna, Leipzig and Berlin confirm their participation in the Nazi-led research initiative until May 1945 [35,36]. The audio recordings collected as part of the "Prisoner of War Recordings 1943-1944" project constitute valuable scholarly material. The known audio material comprises over 345 minutes of recorded sound in 19 languages and 23 dialects, with samples from 13 Turkic-speaking communities. These include recordings of *Azerbaijanis, Bashkirs, Kazakhs, Karachais, Karakalpaks, Kumyks, Crimean Tatars, Kyrgyz, Nogais, Tatar, Uighurs, Uzbeks* and *Turkmens* [37].

Despite the post-war damage to the technical equipment, wax cylinders and matrices, these historical records were carefully restored, transcribed and catalogued in the Vienna Phonogram Archive. The recordings

capture authentic performances from prisoners hailing from various regions, including Jalalabad, Fergana, Namangan, Andijan, Bukhara, Shusha, Shymkent, Turkestan, Zharkent, Ashgabat and the Penza region, among others. Each recording was accompanied by detailed written protocols that documented the performers' names, places of origin, and cultural backgrounds. The surviving recordings and documents are critical historical artefacts, offering valuable insights into the musical traditions of Turkic-speaking peoples during a turbulent period in world history. These materials provide an indispensable resource for scholars studying musicology, ethnography, and the cultural impact of wartime displacement and migration.

Conclusion

Thus, our brief review of historical recordings of Turkic-speaking peoples from the collections of the Vienna and Berlin Phonogram Archives allows us to draw the following conclusions:

1. Historical audio recordings of traditional music of the Turkic peoples stored in European archives represent a unique layer of intangible cultural heritage, stand as unique and invaluable historical sound documents regarding the history of the language, culture, and music of Turkic-speaking peoples, which have no analogues in the sound archives of the Turkic countries.
2. The above-mentioned audio materials have become part of the UNESCO Memory of the World project and represent a large-scale scientific potential as sources for modern research on ethnomusicology, ethnography and linguistics. To introduce unique historical sound documents into international scientific circulation and update the database on audio recordings of Turkic countries, versatile and comprehensive scientific research on the Turkic-speaking collections of European Archive Funds, digitization of audio collections and metadata, and publication of do

Acknowledgments. The author expresses gratitude to Professor Dusen Kasseinov for his support of this project, as well as to curators of the Berlin and Vienna Phonogram Archives for their assistance in accessing and analyzing historical audio materials. Special thanks are extended to the research team engaged in the digitization and identification of wartime audio recordings.

References

1. Exner, Sigmund: Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. In: Anzeiger der mathem.-naturwiss. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 37, Beilage Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 1, Wien 1900.

2. Lechleitner, Gerda. The Foundation of "A Kind of Phonographic Archive" (Exner 1900) for Future Research, Reflected in the CD-Edition of the Complete Historical Collections 1899-1950. In: Hui, Yu; D'Amico, Leonardo; Defrance, Yves (Hrsg.), Ethnomusicology in Audiovisual Time: Zhejiang University Press, 2018, S. 140-152.

3. Schüller, Dietrich: Österreichische Volksmusik im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Walter Deutsch / Harald Dreo / Gerlinde Haid / Karl Horak (Hg.): Volksmusik in Österreich. Wien 1984, 106–111.

4. Schüller, D. (Ed.) The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy (IASA Technical Committee – Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 03), 2005, p.12.

5. Web references: https://en.unesco.org/

6. Research on the Historical Collections – the Phonogramm and gramophone recordings from the years 1899–1950 // Christian Liebl, Gerda Lechleitner, Ulla Remmer (Eds.) Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I ISBN 978-3-7001-8229-0 Print Edition, Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv 17/4 OEAW PHA CD 44, 2018.

7. For the history of the Phonographische Kommission, see Mehnert, Dieter. (1996). Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin. In: Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung 13, pp. 28-45. Berlin; Bayer, Kirsten and Mahrenholz, Jürgen. (2000).

8. Ziegler, S. Dieakustischen Sammlungen – Historische Tondokumente im Phonogramm-Archiv und im Lautarchiv. In: Theater der Natur und Kunst (Essays), herausgegeben von Horst Bredekamp, Jochen Brüning und Cornelia Weber. Berlin, 2010 Henschel, S. 197-206.

9. Web references: https://en.unesco.org/

10. Kowar, Helmut: «Die Anlage einer Art phonographischen Archives» – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte Phonogrammarchivs Österreichischen Akademie des der der Wissenschaften, in: Geistes, sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger, 152. Jg., Heft 1, 5–45. Wien, 2017.

11.Graf, Walter: Aus der Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Wissenschaften. Akademie In: der Bulletin phonographique 6, Wien 1964, 9–39.

12.“Turkestan collection of songs and instrumental pieces, collected by R. Karutz (1905), edited by S. Utegalieva. “Asyl kitap”. Almaty, 2018.

13.Templin, Brigitte: «O Mensch, erkenne Dich selbst» – Richard Karutz (1867–1945) und sein Beitrag zur Ethnologie. (Lübecker Beiträge zur Ethnologie, Band 1). 380 S., 33 SW Abb. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2010.

14.von Le Coq, Albert (1928), Barwell, Anna, trans., ed., Buried Treasures of Chinese Turkestan: An Account of the Activities and Adventures of the Second and Third German Turpan Expeditions, London: George Allen & Unwin (Repr: 1985, OUP. ISBN 0 19-583878-5).

15.Doegen, Wilhelm (Ed.). (1925). Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde. Berlin. Foreword and introduction (p. 9-17).

16.Pöch, Rudolf. Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern (41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.

17.Lechleitner, Gerda. Rudolf Pöchs technisch-methodiche Pionierleistung im Dienste der Ethnographie. In: Acham, Karl (Hrsg.), Die Soziologie und ihre Nachbardisziplinen im Habsburgerreich. Ein Kompendium internationaler Forschungen zu den Kulturwissenschaften in Zentraleuropa; Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020, S. 728-730.

18.Suzanne Ziegler. “Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archivs“, Staatliche Museen zu Berlin, 2006.

19.Mahrenholz, Jürgen-Kornelius (2012). “The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin.” In Jan Ross (ed.), *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-war Camps 1916-1918* (pp. 14-26). Vienna: Böhlau.

20.Mehnert, Dieter (1996). “Historische Schallaufnahmen – Das Lautarchiv an der Humboldt-Universität Berlin.” In *Studientexte zur Sprachkommunikation. Elektronische Sprachsignalverarbeitung* 13 (pp. 28-45). Dresden: TUDpress.

21.Monique Scheer. Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) Doing Anthropology in Wartime and War Zones. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311.

22.Lange, Britta. *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnographische Verfahren im Lager*. 2013, Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

23.Georg Schünemann (1923). Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland – mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft 3). Münich.

24.Georg Schünemann, “Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte,” Archiv für Musikwissenschaft 2, no. 2 (1919/20): 175–194.

25.Research on the Historical Collections – the Phonogramm and gramophone recordings from the years 1899–1950//Christian Liebl, Gerda Lechleitner, Ulla Remmer (Eds.)

26.Monique Scheer. Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) Doing Anthropology in Wartime and War Zones. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311.

27.Fatima Nurlybayeva, “Memory of the Turkic World: Historical Records of Turkic-Speaking Prisoners-of-War of the Vienna Phonogram Archive”/ Eurasian Music Science Journal, International scientific journal of the State Conservatory of Uzbekistan, 2020 № 2, ISSN: E-ISSN 2181-1288, Print ISSN 2181-9882, p.158-169.

28.Darkhan Kydyrali. Mustafa Shokai. Astana, 2007

29. Asanov B.K., Kim S.E. Turkestan in 1917 – Almaty, 2009, 192 pp.

30.State Historical Archive of the Omsk Region. Fund 391, op. 2, no. 131.

31. Fatima Nurlybayeva, “Memory of the Turkic World: a review of historical recordings of the Turkic-speaking peoples of the Vienna Phonogram Archive”//“KONSERVATORIYA”, International scientific journal of the Azerbaijan National Conservatory, 2020 № 1 (47), ISSN 2522-1612, ISSN 2518-7074, p. 21-32.

32.Johannes Feichtinger; Herbert Matis; Stefan Sienell; Heidemarie Uhl (Editors). The Academy of Sciences in Vienna, 1938 to 1945. Translated by Nick Somers and Cynthia PeckKubaczek. 270 pp., Vienna: Austrian Academy of Sciences Press, 2014.

33.Andre Gingrich: Völkerkundliche Geheim-Expertise und Lagerforschung: Die Wiener „Lehr- und Forschungsstätte für den Vorderen Orient“ im SS „Ahnenerbe“ in: Andre Gingrich, Peter Rohrbacher (Hrsg.): Völkerkunde zur NS-Zeit aus Wien (1938–1945): Institutionen, Biographien und Praktiken in Netzwerken (Phil.-

hist. Kl., Sitzungsberichte 913; Veröffentlichungen zur Sozialanthropologie 27/3). Verlag der ÖAW, Wien 2021, S. 1217–1302.

34. Stefan Wurm: Der özbekische Dialekt von Andidschan. Phonetische und morphologische Studien, Texte Teil I (Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse 224,3). Wien: Rohrer 1945.

35. AÖAW, Subventionen, Karton 14, No.22/1945 und 23/1945: Anträge und Verständigungen vom 21. bzw. 26. Februar 1945 über die Subventionserteilungen.

36. AÖAW, Allgemeine Akten, No. 181/1944

37. Web references: https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv

ӘӨЖ 78.1

ДӘСТҮРЛІ ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫНЫҢ ҚАЗІРГІ КЕЛБЕТІ МЕН САБАҚТАСТЫҚ ҮРДІСТЕРІ

Оралбаева Әсел Мұратқызы
Күләш Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ,
ПЦК «Домбыра» оқытушысы
Астана, Қазақстан
Oralbaeva.asel@mail.ru

Аңдатпа. Бұл жұмыста қазақ халқының дәстүрлі музыкасының маңызы, жанрлары және күй өнерінің ерекшеліктері қарастырылады. Дәстүрлі музыканың, әндері, күйлері, жырлары ұрпақтан ұрпаққа ауызша беріліп, халықтың тұрмыс-тіршілігі, салт-дәстүрі мен дүниетанымын қалай бейнелейтіні туралы баяндалады. Күй өнерінің тарихи және музыкалық ерекшеліктері, Құрманғазы, Дәулеткерей сияқты ұлы күйшілердің шығармашылық мұрасы, орындаушылық ерекшеліктері зерттеледі. Сонымен қатар, дәстүрлі музыканың қазіргі уақытта жаңа бағыттармен байланыс табуы, заманауи өңдеулер мен цифрлық технологиялардың әсері, ұлттық өнердің әлемдік сахналарда насихатталуы талқыланады. Қазіргі күйшілік өнердің орындаушылық тәсілдері, үйрету ерекшеліктері, кәсіби деңгейде үйретін оқу орындарының әдістері, заманауи платформалар көрсетілді. Бұл зерттеу музыкалық мұра мен жаңашылдықтың үйлесімін көрсетуге, сондай- ақ дәстүрлі музыканың болашақ даму бағыттарын анықтауға бағытталған.

Тірек сөздер: *ұлттық музыка, мәдени мұра, тәрбие, халық күйшілері, білім беру жүйесі, ұлттық өнер.*

Аннотация. В этой работе рассматривается значение традиционной музыки казахского народа, её жанры и особенности искусства игры на домбре. Песни, музыкальные произведения и эпосы традиционной музыки передаются из поколения в поколение устным способом и отражают повседневную жизнь, обычаи и мировоззрение народа. Изучаются исторические и музыкальные особенности искусства игры на домбре, творческое наследие великих кюйши, таких как Курмангазы и Даулеткерей, а также исполнительские особенности. В работе также рассматриваются особенности связей традиционной музыки с новыми направлениями, влияние современных обработок и цифровых технологий, а также распространение национального искусства на мировых сценах. Рассматриваются современные методы исполнения кюев, методы преподавания в профессиональных учебных заведения, особенности обучения и использования современных платформ. Исследование направлено на демонстрацию гармонической связи музыкального наследия и новаторства, а также на определение будущих направлений развития традиционной музыки.

Ключевые слова*: национальная музыка, культурное наследие, воспитание, народные кюйши, система образования, национальное искусство.*

Abstract. This work discusses the significance of traditional Kazakh music, its genres, and the unique characteristics of the art of playing the dombra. The songs, musical pieces, and epic poetry of traditional music have been passed down orally from generation to generation and reflect the daily life, customs, and worldview of the people. The historical and musical features of dombra music, as well as the creative legacy of great musician such as Kurmangazy and Dauletkerei, and their performance characteristics, are studied. The work

also explores how traditional music today is connected with new directions, the influence of modern arrangements and digital technologies, and the promotion of national art on the global stage. It discusses contemporary performance methods of musician , the peculiarities of teaching, methods used in professional educational institutions, and the use of modern platforms. The research is aimed at demonstrating the harmony between musical heritage and innovation, as well as determining the future directions of the development of traditional music.

Keywords*: national music, cultural heritage, education, performance, education system, national art.*

Дәстүрлі музыка – белгілі бір ұлттың тарихи қалыптасқан мәдени мұрасы болып табылатын музыкалық өнер түрі болып табылады. Ол ұрпақтан ұрпаққа ауызша немесе тәжірибе арқылы беріліп, халықтың тұрмыс тіршілігін, салт-дәстүрін, дүниетанымын бейнелейді. Уақыт өте келе ол түрлі өзгерістерге ұшырағанымен, өзінің негізгі құндылықтарын сақтай отырып, қазіргі заман мәдениетімен сабақтаса дамып келеді**.** Дәстүрлі ән немесе күйлер ерекшеліктері – ұрпақтан ұрпаққа нотаға түсірілмей, шебер орындаушылар арқылы ауызша, қолдан қолға таралған. Елдің тұрмыс тіршілігін, тарихи оқиғаларды сипаттап түрлі кезең оқиғаларымен тікелей байланысты болған. Қазақ дәстүрлі музыкасының негізгі жанрлары - күйлер мен әндер, терме, жыр, айтыс өнерлері. Өзім домбырашы болғандықтан күй өнері тақырыбын ашсам деймін.

Күй – жүздеген жылдардан бері қазақ халқының тұрмыс - харекетімен, өмір тіршілігімен тығыз байланыста келген жанр. Ол домбыра, қобыз, сыбызғы сияқты ұлттық аспаптарда орындалып, белгілі бір ойды, сезімді немесе оқиғаны әуенмен жеткізеді. Күй – қазақ халқының тарихи, рухани болмысының айнасы. Ұлттық рухани мұра – қазақ халқының дүниетанымы мен мәдениетін бейнелейді. Күйлерде халықтың тағдыры, жеңістері мен қайғысы көрініс табады. Халқымыздың музыкалық қазынасында сары алтындай күйлер жүздеп саналады. Оларды хатқа түсіретін нота мәдениеті жоқ болса да, сыры мен сымбатын жоғалтпай, қайта ажарлана, әрлене түсіп, ауыздан ауызға көшіп, атадан балаға мирас болып қала берді. Бізге жетпей уақыт шаңының астында көміліп қалған күйлерде есепсіз екені сөзсіз. Музыкалық білімнің негізі – күй өнері Қазақстандағы музыкалық білім беру жүйесінің ажырамас бөлігі.

Күй өміршеңдігі – орындаушысымен. Халық күйшілерінің саны қандай көп болса, олардың орындау әдістері де сондай көп. Тіпті өлке ішінде, бір облыс ішінде бірнеше орындау түрлері болады. Мысалға Қазақстанның Орал, Атырау облыстарын алып қарайтын болсақ, бұрын бұл екеуі бір облыс болған. Міне соның ішінде төрт түрлі орындаушылық дәстүр бар. Оның бірі - Құрманғазыдан, екіншісі – Дәулеткерейден, үшіншісі – Абылдан, төртіншісі – Өскенбайдан келе жатқан дәстүр. Әрине бұлар бұрынғы күйші аталарының орындаушылық, шығармашылық дәстүрін жалғастырушылар. Орындаушылық дәстүрі көп тараған күйші – Құрманғазы. Оның себептері толып жатыр. Басқаларына қарағанда Құрманғазы жихангез адам болған. Басқаларға қарағанда шәкірттерінің көп болуы осы себептерден. Құрманғазы дәстүрінде домбыраның барлық техникалық, дыбыстық мүмкіндігін өте кең пайдаланған. Дыбыстық деп отырғанымыз домбыраның өз дыбысын, музыканың жүрісіне қарай аса үнемдеп пайдалану. Күйдің боратқан дыбыс керек жерінде орындаушы шынтақты көтеріп жібереді де, ал дыбыстың баяу шығаруы керек кезінде жаңағы шынтақпен домбыраның түбін басқан кезінде дыбыс тұншыға шығады. Бұл әдіс тек Құрманғазы дәстүрінде бар. Шынтақтың бұлай пайдалануын алғаш рет Алматыға алып кеп көрсеткен О.Хабиғожин, Т.Аршанов, Қ.Жантілеуов болған. Күйлердің мазмұнына қарай үлкен драмалық шиеленісу, өсу даму кезеңдерін беру үшін бұл дәстүрдің оң қол қағысында басқаларда кездеспейтін жайлар бар. Ол қағыстың шеңберінің біраз кеңдігі және динамикалық күші. Домбырада дыбыстың күші тек қағыс арқылы болатынын орындаушылардың бәрі біледі. Қағыс сонымен қатар ырғақтық өрнектер береді [1, 9 б.].

Қазақтың күй сазын сөз еткенде, оның молдығы мен көркемдігі жайлы «Санын сөз етсеңіз де сапасын сөз етсеңіз де, екі шектен ескен күй, мақтауға тұрарлық қымбат дүниеміз», – деп А.Жұбанов айтқандай, күйлердің санын сөз етсек – сонау XX – ғасырдың басындағы қазақтың ән-күйін жинаушы А.Затаевичтен бастап бүгінгі таңға дейін бір ғасырға жуық күй жинау тәжірибесінде нотаға түскен қазақ күйлері шамамен 4-5 мыңдай болып қалады. Солардың ішінде 500 дейі ескі сарынды көне күйлері деп атайды. Бұларды халық күйлері деп атайды.

Ал сапасын сөз ететін болсақ, қазақ күйлерінің мазмұны: халықтың көне шежіресін, тұрмыс-тіршілігін, әдет-ғұрып, салт-санасын, мінез-құлқын, дүние танымын, арман тілегін, сүйеніш – күйінішін, ерлік істерін, махаббат сезімін және т.б. жырлайды [2, 13 б.].

Дәулеткерей - күй өнеріндегі лирикалық, философиялық дәстүрдің көшбасшысы делінеді. Шынындада ол өзінің алды-артындағы ұлылардың ешқайсысына ұқсамайды. Оның күйлері жүрегіңнің түбіне бойлайтындай сүйкімді де нәзік келеді. Тұла бойыңды шымырлатып, құпия бір жұмбақ дүниеге жетелейді. «Қосалқа», «Қыз Ақжелең», «Топан», «Жігер», «Құдаша», «Байжұма», «Бұл-бұл» саз өнерінің бір бәйтерегі сияқты. Сондықтан болар, бүгінге дейін ескіріп тозбай тыңдаушыны жан рахатына бөлейді. Дәулеткерей күйлерін жеткізушілер: Ә.Бейсалиев, М.Жапаров, Н.Бөкейханов, өз баласы - Салауат еді. Замандастарының қастерлеп бізге жеткізген шығармаларындағы тақырып желілер қазақ композиторларының операларында мен симфонияларында, концерт және пьесаларында алтын арқау болып, сан құбылып, құлпыра естіледі.

Аспапта орындаудың үлгісі, дәстүрі, аспап музыкасының жүздеген адам таңқалатын үлгілері болмаса, сол аспаптарда ойнауды кәсіп етіп, мақтаныш еткен даңқты домбырашы, қобызшы, сыбызғышыларымыз болмаса, олар ғасыр көшелеп, атадан балаға өнерлерін беретін еңбек сіңірмесе, біздің осы күнгі халық аспаптары саласындағы жетістіктеріміз өзінен өзі келмеген болар еді.

Көптеген күйлерді жинақтап, натоға түсірген, зерттеу еңбектерін жазып, қазақ музыкасына зор үлес қосқан – Ахмет Жұбанов. Ол Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестірінің негізін қалаушы. Қазақ күйшілік өнерін ғылыми тұрғыда зерттеген алғашқы ғалымдардың бірі. Қазақ даласының күй өнерін зерттеген А.Жұбанов жеті мектепке бөліп қарастырды. Әрбір күйшілік мектептің басында сол саладағы орындау мәнерін жасаған тұлғалар тұр. Мәселен, Байжігіт, Тәттімбет, Қожеке, Сүгір, Қазанғап, Құрманғазы, Абыл сияқты күйшілер өз мектебінің іргетасын қалағандар және шығармашылығы ерен жасампаз (реформатор) сазгерлер. Олардың үлгілерін ары қарай дамытқан замандық күйшілеріміз солардың шәкірттерінің қолынан күй алғандар, әрі сол күйлерді тарту барысында өз орындаушылық мектептерін де қалыптастырған домбырашылар. Осы күні Әбікен Хасенов, Мағауия Хамзин, Нұрғиса Тілендиев, Жаппас Қаламбаев, Төлеген Момбеков, Садуақас Балмағамбетов, Бақыт Басығараев, Қали Жантілеуов, Рыспай Ғабдиев, Сержан Шәкіратов сияқты күйшілердің орындаушылық мәнерлері де өз кезегінде жалғасын тауып, жеке мектеп болып қалыптасқан үрдіс саналады.

Қазіргі күйшілік өнер – қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетінің ажырамас бөлігі. Заман талабына сай дамып, жаңа бағыттар мен орындаушылық тәсілдермен толығып келе жатқан өнер саласы. Халық күйлері, Құрманғазы, Тәттімбет, Дина сияқты классикалық күйшілер мұрасы сақталып, жаңаша өңдеумен орындалып келеді. Жаңа композиторлық мектеп қалыптасып, авторлық күйлер көбеюде (мысалы: Н. Тілендиев, С. Тұрысбеков, А. Жайымов және т.б.). Қазіргі уақытта қазақ күйлері әлемдік сахналарда орындалып, шетелдік тыңдармандардың қызығушылығын арттыруда.

Домбырамен күйшілер түрлі халықаралық байқауларға қатысып, ұлттық өнерді насихаттауда. Дей тұра, дәстүрлі күйді түп нұсқасын сақтай отыра, жаңа буынмен ұштастырып жүрген, жоғары оқу орындарда шәкірттер дайындап қалдырған замандастарымыз да аз емес. Атап айтсақ – Қ.Ахмедияров, Р.Ғабдиев, У.Бекенов, Ж.Жүзбай, А.Үлкенбаева, Д.Орынбай, Б.Ысқақов, А.Тоқтаған, М.Әбуғазы т.б.

Қ. Ахмедияров (1946-2010) – дарынды күйші, композитор, домбырашы және ұстаз. Ол Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторияда оқып, кейін сол жерде ұстаздық етті. Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина күйлерін шебер орындаумен қатар өз жанынан көптеген күйлерін шығарды. Оның күйлеріне ерекше орындаушылық шеберлік пен әуезділік тән.

Р. Ғабдиев (1936-2004) – Қазақстанның халық әртісі, күйші, ұстаз. Қазақтың күйшілік өнерін насихаттап, оны жаңа биіктерге көтерген шебер орындаушы. Құрманғазы атындағы қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестрінде еңбек етіп, кейін ұлттық өнерді дәріптеу мақсатында жеке шығармашылықпен айналысты. Оның орындауындағы Құрманғазы, Дәулеткерей, Дина, Қазанғап, Тәттімбет күйлері ерекше нақышта орындалып, тыңдаушылардың жүрегінен орын алды. Ол тек орындаушы ғана емес, шәкірт тәрбиелеп, ұлттық музыка өнеріне өлшеусіз үлес қосқан тұлға.

Бұл екі күйші қазақтың дәстүрлі музыкасын жаңа деңгейге көтеріп, оны келер ұрпаққа жеткізу жолында үлкен еңбек сіңірді.

Төкпе күй өнері Батыс Қазақстан мен Маңғыстауда қалыптасты десек, шертпе күй өнері Арқада, Қаратау, Тарбағатай өңірінде қалыптасқан. Жас буын домбырашылар шертпе күйлерді Т. Момбеков, М. Хамзин, Б. Қошмағамбетов, У. Бекенов, Т. Әсемқұлов, Д. Садуақасов, Т. Әсемқұлов, Ж. Жүзбаев сияқты осы ұлы дәстүрді XX ғасырдың аяғына дейін алып келген күйшілерден үйреніп меңгерді.

Дәстүрлі ән үлгілері ұрыптық әндер, халық әндері, кәсіби халық шығармалары болып, ғасырлар бойы әсем әуезбен әспеттеліп, шырқалып келеді. Халқымыздың тарихында небір бұл бұлдар өмір сүріп, өз аспаптарының сүйемелдеуімен туған елінің өткені мен бүгіні тұрмысын жырлайтын, оның

арман қиялын көрсететін тамаша эпопеялар, көрнекті туындылар жасады. Қазақ халқының дәстүрлі әні де озық ойлы, өнерпаз өкілдерінің қалдырған үлгі - өнегесінің арқасында сақталып келді.

Дәстүрлі әннің бір тұтас қалыптасқан жүйесінің арқасында Біржан сал, Ақан сері, Жаяу Мұса, Үкілі Ыбырай, Мәди, Естай сынды әрқайсысы өз алдына ән өнерінің ғажайып үлгілері Шығыста Ақылбай, Батыста Мұхиттан өрбіп, бүгінгі Қатимолла Бердіғалиев пен Айгүл Қосанова секілді дүлдүл әншілер құрайды.

Дәстүрлі ән өнері ғасырдан – ғасырға, атадан балаға мирас болып, бүгінгі күнге дейін өзінің сабақтастығын тауып келе жатыр. Ауызекі түрде сақталып келген әншілік дәстүр халық өнері мен музыкасын, ауыз әдебиетін насихаттауға зор үлес қосқан Ілияс Омаровтың тікелей қолдауымен Алматыда екі жылдық эстрада – цирк өнер студиясы жанынан майталман әншілер Жүсіпбек Елебеков пен Ғарифолла Құрманғалиевтің ән сыныптары ашылып, осы кезден бастап арнайы оқыту қолға алына бастады.

Қазіргі кезде дәстүрлі музыка бірнеше бағытта дамуда:

Классикалық орындаушылық – халық әндері мен күйлерді дәстүрлі аспаптарда (қобыз, домбыра, сыбызғы) орындау сақталған. Ұлттық консерватория мен музыкалық колледж, өнер академиялары арқылы кәсіби деңгейде насихатталуда.

Заманауи өңдеулер – дәстүрлі әуендер заманауи аранжировкамен (электронды музыка, эстрадалық стиль) өңделіп, тыңдарманға жаңа форматта ұсынылуда. Мысалы, этно-джаз, этно-поп бағыттары. Ғылыми зерттеулер – этномузыкатану саласында дәстүрлі әуендердің шығу тегін, құрылымын зерттеу жұмыстары жалғасуда.Фольклорлық-этнографиялық бағыт – халықтық музыканы бастапқы қалпында сақтауға ат салысып жүрген ансамбльдер, топтар бар. «Тұран», «Хассақ», «Алаш» т.б. сынды топтар қазақтың көне аспаптарын пайдаланып, этникалық бағытта шығармалар орындайды.

2. Сабақтастық аспектілері

Дәстүрлі музыканың жаңа заманмен байланысын қамтамасыз ететін бірнеше аспектілер бар: Білім беру – музыка мектептері, консерватория мен музыкалық колледждер, өнер орталықтары арқылы халық музыкасы жаңа ұрпаққа үйретілуде. Фольклорлық фестивальдер мен байқаулар – дәстүрлі музыканы дәріптеудің маңызды алаңы. Қазақстанда «Шабыт», «Астана – Мерей», «Құрманғазы атындағы күй байқауы», «Қос ішек» сияқты жобалар жүзеге асуда.

Қазіргі музыка дәстүрлі музыкамен тығыз байланысты, өйткені халықтық мұра жаңа бағыттар мен жанрларда жаңаша өрнек тауып, заманауи тыңдарманға бейімделіп келеді. Бірнеше күйлерді аранжировкамен өңделген нұсқасын үлкен сахналардан көріп, естіп жүрміз. Мысалы «Ұлытау» тобы ұлттық күйлерімізді заманауи стильге өңдегендерімен қоса, домбыра мен рок музыкасын біріктіріп этно - джаз бағытын үйлестіруде. «Алдаспан» тобы домбыраны электрлендіріп метал стилінде ерекше бағыт ұсынды. Мамандардың кейбірі бұл бағыт дәстүрлі музыкаға балта шабу, түпнұсқаның ұмытылуына әкеп соғады десе, енді бірі заманауи өңдеумен жастарға дәстүрлі музыкаға қызығушылығын арттыру деп біледі.

Симфониялық және эстрадалық музыкадада дәстүрлі элементтерді кеңінен қолдануда. Мысалы: Н.Тілендиев, С.Мұхамеджанов сияқты композиторлар симфониялық шығармаларда халық әуендерін қолданған. Эстрада әншілері халық әндерін поп-музыкаға бейімдеп, жаңа тыңдарманға жеткізуде.

Цифрлық технологиялар – ұлттық музыка онлайн платформалар арқылы кең таралуда (YouTube, Apple Music). Интернет платформа, қосымшаларда әуесқой, домбыраны өз бетімен үйренуге көмектесетін бірнеше жобалар қарастырылған. Кейбіреулері нотамен сабақ сабаққа бөліп үйретсе, кей жобалар цифрлық нұсқаумен үйретуде. Ол дегеніміз – домбыра мойнында орналасқан 19 пернені жоғарыдан төмен қарай сан түрінде айтып үйрету. Нотамен үйренбей, уақыт үнемдегісі келген әуесқой музыкантқа жақсы мүмкіндік. Сондай-ақ интернет желісінен барлық күйлердің түпнұсқасынан бастап, қазірғі күйшілердің орындауында аудио, видео жазбалар аз емес. Оларды кез келген ыңғайлы уақытта қарап тыңдай алады.

Қорытынды. Дәстүрлі музыка уақыт өткен сайын өзгеріп, жаңа форматта қайта жаңғырғанымен, оның негізі мен ұлттық ерекшеліктері сақталып келеді. Ұрпақтар арасындағы байланыс пен заманауи технологиялардың әсері бұл өнерді болашаққа жеткізудің маңызды құралдарына айналды. Дәстүрлі музыканы сақтап, оны келешек ұрпаққа ұсыну біздің басты міндетіміз деп санаймын.

Әдебиеттер тізімі

1. Ахмедияров Қ., Сахарбаева К. Күйші Қали 100. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. – 182 б.
2. Мерғалиев Т. Қазақ күйлерінің тарихы, С. Бүркіт, О. Дүйсен. - Алматы, 2000. – 412 б.

УДК 781.7

Гузель Сайфуллина
кандидат искусствоведения,
независимый исследователь (Казань – Амстердам)
gsayfi@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЮРКОЛОГИЯ: ЗАМЕТКИ ПО ПРОШЕСТВИИ 30 ЛЕТ

Аннотация. В статье оценивается роль проведенного 30 лет назад в Казахстане форума по музыке тюркского мира в развитии музыкально-тюркологических исследований в современном музыкознании; отмечается разнонаправленность многообразных публикаций по этой проблематике (характеристике отдельных этнорегиональных традиций тюркского музыкального мира и иногда их сопоставлению, а также посвященных рассмотрению типологии инструментария, жанровой специфики, музыкального исполнительства у тюрков разных регионов, особенностей тюркского сказительства в том или ином этнорегиональном контексте и др.).

Многообразие разработок, уже накопленных к сегодняшнему дню, позволяет поставить вопрос об актуальности задач, возникающих перед исследователями, занимающимися проблемами музыкальной тюркологии: о необходимости выработки общих принципов и методов изучения, и на этой основе – о создании совместных работ теоретического характера (коллективная монография) и – на основе исследований локальных музыкальных «словарей» – общего тюркоязычного музыкально-терминологического глоссария.

***Ключевые слова**: музыкальная тюркология, методы изучения, коллективная монография, тюркоязычный музыкально-терминологический глоссарий.*

Аңдатпа. Мақалада 30 жыл бұрын Қазақстанда түркі әлемінің музыкасы бойынша өткізілген форумның қазіргі заманғы музыкатанудағы музыкалық-түркологиялық зерттеулерді дамытудағы рөлі бағаланады, осы мәселе бойынша әр түрлі басылымдардың (түркі музыкалық әлемінің жекелеген этноөңірлік дәстүрлерін сипаттау және кейде оларды салыстыру, сондай-ақ аспаптардың типологиясын, жанрлық ерекшелігін, түркілердегі музыкалық орындаушылықты қарастыруға арналған) әр түрлі бағыттағы жарияланымдары атап, басқа этноөңірлік контекстегі түркі ертегілерінің ерекшеліктері және т.б.) қарастырылады.

Бүгінгі күнге дейін жинақталған әзірлемелердің алуан түрлілігі музыкалық түркітану мәселелерімен айналысатын зерттеушілер алдында туындайтын міндеттердің өзектілігі туралы сұрақ қоюға мүмкіндік береді: зерттеудің жалпы принциптері мен әдістерін әзірлеу қажеттілігі туралы және осы негізде – бірлескен жұмыстарды құру туралы-теориялық сипаттағы (ұжымдық монография) және-жергілікті музыкалық «сөздіктерді» зерттеу негізінде - жалпы түркітілдес музыкалық-терминологиялық глоссарий жасау.

***Тірек сөздер:** музыкалық түркология, зерттеу әдістері, ұжымдық монография, түркітілдес музыкалық-терминологиялық глоссарий.*

Abstract. The article demonstrates the role of the forum held 30 years ago in Kazakhstan in the development of musical Turkicology in the modern world; it notes the multidirectional nature of publications on this issue. These are characteristics of individual ethnoregional traditions of the Turkic musical world and sometimes their comparison, as well as those devoted to the consideration of the typology of instrumentation, genre specifics, features of musical performing traditions among Turks of different regions, the originality of Turkic storytelling in a particular ethnoregional context and others.

The diversity of various publications that have already been accumulated to date allows us to raise the question of the relevance of the tasks that arise today for researchers studying the problems of musical Turkology: the need to develop common principles and methods of study, and, on this basis, the creation of joint works – of a theoretical nature (a collective monograph) and a common Turkic-language musical-terminological glossary (based on studies of local musical "vocabularies").

***Keywords:** musical Turkology, methods of study, collective monograph, Turkic-language musical-terminological glossary.*

Первый международный симпозиум по музыке тюркского мира, 30 лет назад блестяще проведенный Казахской национальной консерваторией имени Курмангазы в Алматы [43], оказался значительной ступенью в формировании и развитии музыкальной тюркологии – тогда только набиравшей силу молодой ветви музыкознания. Форум, собравший исследователей музыкальных культур тюркоязычных народов различных регионов и стран, для многих из них послужил дополнительным стимулом для осознания (долго остававшихся за пределами исследовательских интересов) общности и многих внутренних связей музыкальной культуры тюрков, при всем ее исключительном многообразии и контрастах.

Начало, положенное симпозиумом, получило продолжение на разных уровнях – в расширении проблематики научных исследований (что по-своему отражено и в программе настоящей конференции), в деятельности ряда организаций, последовательно работающих в этом направлении. Помимо консерваторий и академических институтов в ряде стран, отметим результативность работы всем известной организации ТЮРКСОЙ и специальной группы по изучению музыки (и теперь танцев) тюркоязычных народов ICTMD (Международного Совета по традиционной музыке и танцам), инициировавших немало мероприятий, способствовавших развитию музыкальной тюркологии в современном мире и привлечению новых поколений исследователей к этой проблематике.

Опыт, накопленный музыкальной тюркологией к сегодняшнему дню, значителен: это многоаспектное изучение отдельных музыкальных культур (определяемых категориями «национальный», «этнорегиональный», «этнокультурные зоны тюркского мира» и др.) с позиций этномузыкологии, теории музыки, канонов традиционного исполнительства – вокального и инструментального, понимания специфики тюркских эпических традиций, в контексте условий светского и религиозного и пр. (Разнонаправленность накопленных к сегодняшнему дню научных разработок, составляющих потенциал современной музыкальной тюркологии, отчасти отражена в прилагаемом Списке литературы).

Обсуждение конкретных тем и проблем (феномен звука, особенности локального фольклора, инструментарий, типология жанров и пр.) приводит авторов к необходимости обобщений и классификации (см., например, работы Ф. Тансуга, С. Утегалиевой, С. Елемановой, Я. Шипоша и др.). При этом нельзя не заметить, что отличия не только в привлекаемых материалах, но и в самих подходах предопределяют отличия в самих принципах обобщений по музыке тюркского мира[44].

Для сегодняшней музыкальной тюркологии, как самостоятельной области музыкознания (не только как некой ветви этномузыкологии или музыкального востоковедения, как она часто комментируется), следующие задачи представляются все более актуальными: выработка общих методов и подходов при характеристике каких бы то ни было явлений тюркских музыкальных культур; рассмотрение типологически сходных процессов и форм в разных этнорегиональных традициях как отражение и подтверждение общности миропонимания, художественного мышления, музыкальной эстетики, объединяющих тюрков разных регионов и с разным историческим прошлым.

С учетом сказанного, хочется выдвинуть предложение о создании коллективного труда (монографии, но не сборника) по музыкальной тюркологии, труда, опиравшегося бы на приобретенный опыт и основанного на совместно выработанной концепции. Оставляя за пределами данных заметок перечисление круга неоднократно обсуждавшихся (и отчасти упоминавшихся выше) тем и проблем, безусловно актуальных и для такой работы, отметим важность постановки вопросов (при их правомерности) и в других ракурсах: философия музыки в тюркоязычном мире прошлого и сегодня; ритуал и верования как условия формирования и сохранения музыкальных и музыкально-поэтических традиций тюрков при смене эпох; феномен классики в традиционной музыке разных этнорегиональных групп и многие другие аспекты – свидетельства одновременно и общности и отличий в понимании и статусе музыки у тюрков [45].

В дополнение к такому труду важным кажется создание объемного общего глоссария тюркских музыкальных понятий – своего рода инструмента, необходимого при каких бы то ни было музыкально-тюркологических исследованиях. (Серьезный шаг в этом направлении уже был сделан С. Утегалиевой

[43] Показательна программа конференции, объединявшая емкие научные дискуссии с разноплановыми выступлениями традиционных музыкантов. О содержании дискуссий говорят материалы сборника, выпущенного в 2009 г. (см. [12]).

[44] Вопрос, возникающий относительно классификаций: должна ли быть некая иерархичность в классификации, при которой одни музыкальные культуры оказываются центром, другие – «маргинальными» явлениями, на что обратил внимание М. Кондратьев в статье «Северные тюрки в тюркском музыкальном мире» [8].

[45] Среди еще ожидающих комплексного рассмотрения тем отметим роль отдельных явлений (или фигур), как кровеносные сосуды связывающих духовный мир тюрков разных регионов (как, например, звучание хикметов туркестанского мистика Ахмада Йасави и в Турции, и на Волге, в Крыму и в Китае, и в Сибири).

в ее работах; опыт такого словаря на материале татарской культуры – публикация Г. Сайфуллиной и Г. Сагеевой [13]). Пример, подтверждающий актуальность издания такого рода и как отражения универсальности общего музыкально-терминологического лексикона для разных этнорегиональных групп и – сохранения диалектных особенностей отдельных традиций – известный арабоязычный словарь Л. Л. Фаруки [20].

Хочется верить, что предлагаемые задачи (как и многие из тех, что были обозначены коллегами прежде[46]) будут успешно решаться. А обсуждение результатов, очевидно, по традиции будет проведено в Алматы – сегодня одном из основных центров современной музыкальной тюркологии.

Список литературы

1. Джумаев А. Тюркские культурные и музыкальные интересы в универсальной исламской циивилизации: формирование, интеграция, особенности // Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Материалы Международной научной конференции. Казань, 14-16 ноября 2018 г. Редакторы-составители Г. Р. Сайфуллина и Л. И. Сарварова. Казань: Казанская государственная консерватория, 2022. – С. 17-36.

2. Елеманова С. А. Музыка как источник изучения тюркской цивилизации. – https://www.turkacadem.kz/ru/vp.php?idd=133 Дата обращения 8.06.2024

3. Каракулов Б. О современном состоянии музыкальной тюркологии и перспективе ее развития // Материалы международного научного симпозиума «Роль тюркского мира и диалог цивилизаций». – Алматы 2009.

4. Каракулов Б. О перспективах развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума 3-8 мая 1994. Под ред. Б. Каракулова, С. Утегалиевой. Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 225-231.

5. Каракулов Б.И. Проблемные вопросы музыкальной тюркологии // Вестник АН КазССР. – 1979, №9.

6. Карелина Е.К. Музыкальное искусство тюрков Южной Сибири в условиях современной культуры // Музыка. Искусство, наука, практика / № 4(20) 2017. – С. 48-53.

7. Кароматли Ф. Музыкальное наследие тюркских народов в наши дни // Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума 3-8 мая 1994. Под ред. Б. Каракулова, С. Утегалиевой. Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – С. 215-225.

8. Кондратьев М.Г. Северные тюрки в тюркском музыкальном мире // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 3. С. 178–186

9. Кочевники. Эстетика (Познание мира традиционным казахским искусством). Отв. ред. М. М. Ауэзов, М. М. Каратаев. – Алматы: Гылым, 1993. 264 с.

10. Мамедова Р. Музыкальная тюркология в 100-летней истории азербайджанского этномузыкознания. – Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921-2021 illər Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illik yubileyi münasibətilə. Bakı, "OL" MMC mətbəəsi, 2021. – C. 326-334.

11. Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное. Материалы Международной научной конференции. Казань, 14-16 ноября 2018. Редакторы-составители Г. Р. Сайфуллина и Л. И. Сарварова. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2022. – 266 с.

12. Музыка тюркского мира. Материалы Первого международного симпозиума 3-8 мая 1994. Под ред. Б. Каракулова, С. Утегалиевой. – Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 320 с.

13. Сайфуллина Г., Сагеева Г. Категории татарской традиционной музыкальной культуры. Аннотированный словарь. Казань, ТКН, 2009. – 175 с.

14. Сузукей В.Ю. Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурноми пространстве (2010). – http://www.tuva.asia/journal/issue_8/2536-suzukey.html

15. Тансуг Ф. Введение в мир тюркских звуков. Кыргызско-Турецкий Университет «Манас», https://turklib.ru/music/page/123.html. 05.12.08.

16. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 529 с.

17. Утегалиева С.И. Развитие музыкальной тюркологии на современном этапе // Вестник АГУ, вып. 2 (153), 2015. – С. 187-193.

18. Утегалиева С. Феномен звука и музыки в специальной музыкальной терминологии тюркских народов // Оазисы Шелкового пути. Современные проблемы этнографии, истории и источниковедения

[46] См., в частности, статью С. Утегалиевой [17].

Центральной Азии: к 100-летию Балкис Халиловны Кармышевой. – М., Исламская книга, 2018. – С. 428-444.

19.Энциклопедия азербайджанского мугама. Автор и составитель С. Агаева. Фонд Г. Алиева, СК Азербайджана, Научный центр «Азербайджанская национальная энциклопедия». – Баку, 2012. – 264 с.

20.Faruqi L.L. An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms. Greenwood Press, London, 1981. – 511 p.

21.Özdemir E. Uygur Türkleri ile Türkiye Türklerinin Geleneksel Müzikleri Arasında Analitik ve Kültürel Bir Karşılaştırma. - Türk Musikisi Atlası, 2019. – 17 p.

22.Sipos, János (2006c), A comparative research on the folk music of Turkic peoples: from Béla Bartók to our days, In: Wiesend, R. – Boeschoten, H. (eds), *Musik im Orient – Zwischen Maqâm und Epengesang* (Schriften zur Musikwissenschaft 19), Mainz: Are Musik VerlagsGmbH, p. 131–143.

23.*Turkic Soundscapes - From Shamanic Voices to Hip-Hop*, ed. by Razia Sultanova and Megan Rancier, SOAS Musicology Series (256 p.), London: Routledge, 2018. https://www.routledge.com/Turkic-Soundscapes-From-Shamanic-Voices-to-Hip-Hop-1st-Edition/Sultanova-Rancier/p/book/9781138062405

УДК 78.07 + 78.03

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЮРКОЛОГИИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЭТНОЛОГИИ

Саюткин Юрий Сергеевич
доктор философии по искусствоведению,
доцент Анталийской Государственной консерватории
при университете Акдениз
Анталия, Турция
yura.scarbo@gmail.com

Аннотация. Актуальность изучения взаимосвязей азербайджанской и турецкой народной музыки связана с тем, что раскрываются новые страницы формирования азербайджанской музыки и её функционирования. В представленной статье рассматриваются отдельные аспекты проблем изучения музыкальной тюркологии в азербайджанской науке. Актуализация проблем изучения музыкальной тюркологии связана с тем, что сравнительный анализ азербайджанской народной музыки с турецкой народной музыкой раскрывает не только общие свойства двух музыкальных культур, но и особенности каждой из них. Рассматриваются некоторые слагаемые исследований азербайджанских музыковедов в области музыкальной тюркологии. Среди них детерминанты жанровой системы азербайджанской народной музыки и турецкой народной музыки. Обретение Азербайджаном независимости, безусловно, имело огромное значение и в науке Азербайджана. Тюркология, которая являлась важной составляющей частью гуманитарного знания, получила ещё больший размах и развитие.

Ключевые слова: *тюркология, сравнение, анализ, тип, формула, жанр.*

Аңдатпа. Әзірбайжан және түрік халық музыкасының өзара байланысын зерттеудің өзектілігі Әзірбайжан музыкасының қалыптасуы мен оның жұмысының жаңа беттерінің ашылуымен байланысты. Ұсынылған мақалада Әзірбайжан ғылымындағы музыкалық түркітануды зерттеу мәселесінің жекелеген аспектілері қарастырылады. Музыкалық түркітануды зерттеу мәселелерін өзектендіру Әзірбайжан халық музыкасын түрік халық музыкасымен салыстырмалы талдау екі музыкалық мәдениеттің жалпы қасиеттерін ғана емес, олардың әрқайсысының ерекшеліктерін де ашатындығына байланысты. Әзірбайжан музыкатанушыларының музыкалық түркітану саласындағы зерттеулерінің кейбір шарттары қарастырылуда. Олардың ішінде Әзірбайжан Халық музыкасы мен түрік халық музыкасының жанрлық жүйесінің детерминанттары бар. Әзірбайжанның тәуелсіздік алуы Әзірбайжан ғылымында да үлкен маңызға ие болды. Гуманитарлық білімнің маңызды құрамдас бөлігі болған түркітану одан да үлкен ауқым мен дамуға ие болды.

Тірек сөздер: *түркология, салыстыру, талдау, түрі, формуласы, жанры.*

Abstract. The relevance of studying the relationship between Azerbaijani and Turkish folk music is due to new stages of the formation of Azerbaijani music and its functioning are revealed. This article discusses certain aspects of musical Turkology in Azerbaijani science. The study of musical Turkology is relevant because a comparative analysis of Azerbaijani folk music with Turkish folk music reveals not only the common properties of the two musical cultures but also their unique features. This article considers some components of the research

done by Azerbaijani musicologists in the field of musical Turkology. Among them are the determinants of the genre system of Azerbaijani folk music and Turkish folk music. The acquisition of independence by Azerbaijan had a great impact on the academia of the country. Turkology, an important component of arts and humanities, gained even greater scope and development.

Keywords: *Turkology, Azerbaijani and Turkish folk music.*

Музыкальная тюркология в азербайджанской науке представляет собой компаративные исследования азербайджанской и турецкой народной музыки. Основной целью такого рода анализа является выявление как общих черт азербайджанской и турецкой народной музыки, так и разных специфических особенностей каждой региональной группы. Безусловно, что сравнительное изучение требует и контекстного подхода, ибо обеспечивает многомерность исследования. Данная статья посвящена истории развития и отдельным аспектам музыкальной тюркологии в азербайджанском этномузыкознании. Азербайджанская художественная культура формировалась в процессе длительного исторического времени в условиях активных контактов с народами тюркского пространства. Художественные и, в том числе, музыкальные взаимосвязи и взаимовлияния концентрировались в определённый опыт духовной деятельности. Азербайджанская культура представляет собой систему многомерных связей, неотделимых от тюркского менталитета и самосознания.

Рассмотрение азербайджанской музыкальной культуры как части тюркского пространства позволяет глубже анализировать векторные национальные категории музыкального языка и формы. Безусловно, что исследование процессов формирования национальных особенностей в художественной культуре того или иного народа – это весьма сложный путь, предполагающий разнообразие историко-методологических подходов. Вместе с тем, подчеркну, что сравнительный анализ позволяет рассматривать данные проблемы с высокой степенью достоверности.

Исследователь, специализирующийся в области музыкальной тюркологии, Р. Мамедова акцентирует первостепенную задачу музыкальной тюркологии как позиционирование черт общности тюркского художественного мира путем сравнительного анализа.

Актуализация проблем изучения музыкальной тюркологии связана с такими направлениями как, например:

– культурологическое осмысление эмпирического материала;
– соотнесение классических и новаторских тенденций с сравнительными исследованиями;
– параллели этномузыковедческого и этнологического в раскрытии музыкальной тюркологии;
– создание разнообразных атласов взаимосвязей художественных культур Азербайджана и Турции;
– определение интермедиальных основ сравнительного анализа азербайджанской народной музыки и турецкой народной музыки;
– интерпретация интонационно-типологических универсалий азербайджанской и турецкой народной музыки как архетипов музыкального сознания тюркоязычных народов;
– определение музыкальной тюркологии как новой методологической парадигмы XXI века.

В исследованиях по музыкальной тюркологии наблюдаются два аналитических подхода:

1. Опора на методологию сравнительного анализа, сформировавшуюся в контексте музыкальной тюркологии, получившей статус обобщающей методологической парадигмы.
2. Сравнительный анализ азербайджанской и турецкой народной музыки, учитывающей специфику музыкального материала, на которой строится то или иное исследование.

Таким образом, вырисовывается, с одной стороны, обобщающая методологическая концепция, с другой стороны, корректирующая исследовательская позиция, которая носит индивидуальный, то есть, авторский характер. Основная методологическая парадигма музыкальной тюркологии включает в себя следующие детерминанты:

– сбор и характеристика музыкального материала исследуемых локаций;
– определение свойств ладовых систем;
– обобщение ладоинтонационных типологий.

Такое научное направление как музыкальная тюркология имеет разные аспекты исследований. Перечислим некоторые из них:

– классификация обрядовой этнокультуры, в контексте которой формировались важные особенности музыкальной культуры тюркоязычных народов;
– сравнение этапов исторического развития культур, начиная с древнего периода истории до времени новейшей истории Азербайджана и Турции;
– определение векторов исторического миросозерцания как этногенетических приоритетов;

– этнологические дефиниции сравнительного подхода к народной азербайджанской музыкальной культуре и турецкой народной культуре;

– обобщение художественных принципов в музыкальной культуре Азербайджана и Турции.

«Музыкальная тюркология – не частная инициатива, не увлечение тюркизмом. Это стратегический проект, диктуемый процессами глобализации, интеграционными процессами. Музыкальная тюркология – явление транскультурное, ибо вбирает в себя культурный опыт. Музыкальная тюркология возникла как результат диалога культур и сегодня функционирует как органичное целостное явление в контексте азербайджанской гуманитарной науки» [1, с. 13].

Изучение взаимосвязей музыкальных культур Азербайджана и Турции предполагает многообразие аспектов и подходов. Наиболее же востребованными являются проблемы, которые актуализируют позиции культурного диалога, взаимообогащающего процессы взаимосвязей. «Ведущая роль в обеспечении продуктивного диалога культур, в поиске эффективных методов совершенствование международных отношений… принадлежит духовной культуре, которой определяются ценности и идеологические установки общества, стремления людей и сохранению, и улучшению своей жизни… С древнейших времён до наших дней высокая духовная культура служила и служит основой жизнеспособности человека, общества и мировой цивилизации, гуманистическим ключом к диалогу, взаимопониманию» [2, с. 290]. В этом смысле, безусловно, исследовательский вектор поворачивается в сторону исторического опыта, исторических этапов связей культуры народов Азербайджана и Турции.

На наш взгляд, в перспективе исследования по музыкальной тюркологии должны углубляться в исследования по принципу хронологического развития. Речь идёт о дифференцированном подходе к отдельным этапам истории азербайджано-турецких музыкальных связей. Будем учитывать такие факторы исторического развития как взаимосвязи цивилизационного уровня, что приводило к процессам заимствования форм, элементов, приёмов функционирования музыкального искусства, содержания, в конечном итоге творческой переработке.

Определение целостности и единства музыкальных культур Азербайджана и Турции зависит от верности тех сравнительных векторов, которые с необходимостью должны формулироваться на уровне процессов изучения общего и разного в азербайджанской и турецкой музыкальной культуре, взаимодействовавших друг с другом в течение длительного исторического времени. Многоуровневые связи существовали как особенность и духовной деятельности, и разного рода комплекса социальной, культурной, общественно-политической жизни.

По нашему глубокому убеждению, перспективным вектором музыкальной тюркологии был бы этап исследований, касаемый сравнительного анализа художественных универсалий азербайджанского и турецкого музыкального искусства с их ближневосточными особенностями. Здесь подчеркнём необходимость как исторического, так и теоретического подхода.

В исследованиях по музыкальной тюркологии сложилась определённая концептуальная система, имеющая следующие уровни:

– сбор и характеристика музыкального материала, охватывающего все жанры азербайджанской и турецкой музыки;

– контекстная дифференциация собранного материала;

– обоснование методологических подходов к исследованию азербайджанской и турецкой народной музыки;

– выделение приоритетных параметров сравнительного анализа;

– определение типологических моделей, обеспечивающих многоступенчатость сравнительных исследований.

Остановимся на родстве жанровой системы азербайджанской и турецкой музыкальной культуры. Каждый жанр имеет свои специфические особенности, среди которых содержательные, стилистические и прикладные признаки. Добавим также выразительность музыкальных средств, имеющих свою жанровую семантику, характеристики ладоинтонационного и структурного развития.Отметим совпадения жанровой системы азербайджанской и турецкой музыки детского и обрядового музыкального фольклора, песенных и танцевальных музыкальных жанров, ашыгского творчества, а также область профессиональной музыки устной традиции. Отметим, что данная система музыкальных жанров азербайджанской и турецкой народной музыки свидетельствует о сходных условиях их происхождения, что является одним из важных факторов этногенетического анализа музыки. Подчеркнем устойчивость жанровой системы азербайджанской и турецкой музыки. Так, важные параллели, открывающиеся в процессе сравнения касаются не только жанровой системы в целом, но и музыкальных средств выразительности того или иного жанра.

Исторический обзор материалов подтверждает и родство определённой среды функционирования и восприятия жанров. Так, детский и обрядовый музыкальный фольклор формировался в контексте этнокультуры, лирические песни достигли своего наивысшего рассвета получили в городской среде средневекового периода истории Азербайджана и Турции, а творчество ашыгов формировалось в сельском этноколлективе. Таким образом, подчеркнём идентификации истоков формирования и функционирования жанровой системы азербайджанской и турецкой народной музыки.

Основная направленность сравнительных исследований опирается на интонационно-типологический анализ. Такого рода векторность вполне объяснима. Как было сказано, основной целью музыкальной тюркологии в азербайджанском этномузыкознании является выявление единых, родственных этногенетических первообразцов музыкальной культуры. Последние коренятся в исходных формулах, архетипах музыкальной культуры. Кодификация жанровой системы азербайджанской и турецкой музыкальных культур показывает множество общих черт как в области музыкально-выразительной, так и структурной.

Изучение музыкальных жанров, относящихся к древнему периоду истории Азербайджана и Турции, свидетельствующих об истоках музыкальной культуры, акцентирует, прежде всего, такой аспект как музыкально-историческая память азербайджанского и турецкого народов. Иными словами говоря, подчеркнем фактор генетической памяти тюркского этноса. Таким образом, ещё раз отметим, что сравнительный анализ образцов азербайджанского и турецкого раннефольклорного интонирования позволяет исследовать музыкальные связи двух народов в течении огромного исторического диапазона. На наш взгляд, сравнительный анализ азербайджанской и турецкой музыки позволяет раскрыть новые черты, определить новые подходы как в отношении азербайджанской народной музыки, так и турецкой.

Сравнительный анализ таких жанров как свадебная обрядовая музыка, танцевальные формы яллы позволяют констатировать родство глубинных пластов азербайджанского и турецкого музыкального фольклора. Если свадебная обрядовая музыка представляет собой функционирование этнокультуры, то яллы являются, как известно, одним из древних видов танцевального воплощения мировидения азербайджанского и турецкого народов. На наш взгляд, сравнительный анализ такого рода жанров, имеющих многовековую историю своего происхождения и развития, аргументация важных идентификаций азербайджанской и турецкой музыки, позволяет говорить об устойчивых формах единства, охватывающих огромное историческое пространство.

Остановимся на одном из приоритетных аспектов исследований по музыкальной тюркологии. В основе анализа многочисленных образцов азербайджанской и турецкой народной музыки лежат типологические модели азербайджанской народной музыки. Закономерность данного подхода обусловлена тем, что ладовые структуры азербайджанской и турецкой музыки в значительной степени совпадают друг с другом. Более того, интонационные модели, формируемые на основе идентичных звукорядов азербайджанской и турецкой музыки, также имеют типологические схождения.

Рассматривая приоритеты музыкальной тюркологии в исследовании азербайджанских исследователей, подчеркнём, что, на наш взгляд, сложилась чёткая картина, свидетельствующая о функционировании исторически сложившейся ладоинтонационной формульности, которая открывает путь сравнительным исследованиям в области азербайджанской и турецкой народной музыки. Таким образом, типологический ряд в народной музыке двух народов, на наш взгляд, мог сформироваться только в конкретном историко-культурном и региональном контексте.

На наш взгляд, музыкальная тюркология как самостоятельное направление музыкальной науки позволяет обобщать огромные пласты народной музыкальной культуры как Азербайджана, так и Турции. Сравнительный анализ двух региональных образцов музыкальной культуры практически реконструирует эволюционные этапы в развитии музыки тюркского пространства. Поиски исходных лексем, определение семантики формул, исторический отбор ладоинтонационных моделей – все это организует целостную картину мира тюркской музыки.

Напомним, что музыкальная формула, архетип – это, прежде всего, исторически отобранные, то есть селектированные модели. Исследование интонационно-типологических моделей опирается на следующую методологическую цепочку познания:

– поиски идентичных типологий в народной азербайджанской и турецкой музыке;

– определение эволюционного ряда интонационно-типологических формул;

– уточнение контекста функционирования сходных мелоформул в азербайджанской и турецкой музыке;

– дифференциация собранного материала по степени наибольшего сходства.

Как показывают исследования в области музыкальной тюркологии, родство азербайджанской

и турецкой народной музыки выявляет себя ярче всего на уровне формульных моделей.

Безусловно, что народная музыка Азербайджана и Турции представляет собой сложное многомерное единство. Вместе с тем, будем учитывать, что в основании данной целостности лежат базовые, и (как показывает анализ, предпринятый азербайджанскими музыковедами) унифицирующие систему народной музыки Азербайджана и Турции категории. Более того, данные категории, относящиеся к области интонационно-типологических структур, являются наиболее устойчивыми и стабильными элементами музыкальной системы Азербайджана и Турции. Многомерность, как методологическая специфика музыкальной тюркологии направлена на аргументацию устойчивых черт общности народной музыки Азербайджана и Турции. В основе их лежит исследование генетических и межэтнических взаимосвязей. Ещё раз подчеркнём, что генерализующей идеей музыкальной тюркологии является следующая бинарная установка:

– исследование специфически национальных характеристик азербайджанской и турецкой народной музыки;

– позиционирование двух музыкальных культур в контексте тюркского культурного пространства.

Вышеприведённый нами материал позволяет рассуждать о перспективах сравнительных исследований. Проблемы сравнительного анализа азербайджанской и турецкой народной музыки включают в себя множество аспектов. Перечислим некоторые из них:

– исследование этнокультуры тюркоязычных народов в контексте обобщающих категорий художественного творчества;

– рассмотрение дефиниций этногенеза азербайджанского народа сквозь призму музыкальной культуры;

– определение роли музыкальной тюркологии в этномузыкологии;

– систематизация идентификационных признаков генезиса и эволюции музыки тюркоязычных народов;

– междисциплинарные связи музыкальной тюркологии – история, этнография, философия, востоковедение и другие;

– изучение феномена исторической памяти тюркоязычных народов;

– обозначение универсалий тюркской музыкальной системы;

– исследование взаимосвязей обрядовости с миропониманием азербайджанского и турецкого народов в контексте этнокультуры;

– классификация музыкальных средств раннефольклорного интонирования в азербайджанской и турецкой народной музыке;

– универсализация типологических процессов во взаимосвязях двух музыкальных культур;

– синхронизация данного процесса с выявлением особенностей и национальной специфики азербайджанской и турецкой народной музыки.

Музыкальная тюркология, как научное направление, весьма перспективна. В результате исследований в области музыкальной тюркологии расширяются географические грани, ибо методологию, выработанную в сфере музыкальной тюркологии возможно использовать как базовое основание в изучении и других регионов. Например, сравнительный анализ музыкальных культур Евразии. Нам представляется весьма важным не только музыкально-типологический сравнительный анализ, но и изучение этногенетических оснований культуры Азербайджана и Турции. Резюмируя статью, подчеркнём, что сравнительный анализ азербайджанской и турецкой народной музыки преимущественно базируется на ладоинтонационной основе, представляющей собой типологические идентичные модели, формулы ладовой системы музыкальной культуры Азербайджана и Турции. Более того, типологичность формул демонстрирует стабильность и закономерность взаимосвязей и родства. Развитие музыкальной тюркологии в азербайджанской гуманитарной науке свидетельствует о процессах совершенствования данного, весьма актуального, научного направления. Мы наблюдаем продуктивность как в методологии исследований, в научном аппарате, так и в способах анализа азербайджанской и турецкой музыки.

Список литературы

1. Мамедова Р.А. Очерки по этномузыкологии. – Баку: Avrora, 2015.
2. Мамедов Ф. Культурология: ответы на вызовы XXI века. – Казань: Центр инновационных технологий, 2019.
3. Насирова Дж. Проблемы сравнительного исследования азербайджанского свадебного музыкального фольклора в контексте культур тюркоязычных народов. – Баку: Элм, 2018.
4. Пазычева И.В. Вариантность в азербайджанской музыке. – Баку: Элм и тэхсил, 2015.
5. Гаджибейли У.А. Основы азербайджанской народной музыки. – Баку: Язычы, 1985.

Секция 2

Музыкалық диалектология және картографиялау

Музыкальная диалектология и картографирование

Musical dialectology and mapping

ӘӨЖ 78.1

Бердібай Айжан Рахманқұлқызы
Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
философия докторы (PhD)
Алматы, Қазақстан
berdibay@mail.ru

А. ЗАТАЕВИЧ ХАТТАУЫНДАҒЫ ОРЫНБОР ҚАЗАҚТАРЫНЫҢ ӘНДЕРІ (РЕСПОНДЕНТ Қ. МЕДЕТОВ НҰСҚАЛАРЫ МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа. Ұсынылып отырған мақаланың зерттеу пәні − көрнекті музыкалық этнограф А. В. Затаевичтке бірқатар ән жаздырған респонденттердің бірі, белгілі күйші Қамбар Медетовтың (1901-1942) орындауындағы Орынбор өңірі қазақтарының әндері. Одан жазылған жиырмадан астам музыка нұсқалары «Қазақ халқының 1000 әні» (1925) кітабының *Ақтөбе губерниясы*, *Түркістан* және *Орынбор губерниясы* бөлімдеріне енгізіліп, басым бөлігі олардың соңғысына (16 ән) кірді. Жанрлық классификация бойынша олар ұрыптық, тұрмыстық (қара өлең) және халықтық-кәсіби әндерге жатады. Сондай-ақ, К. Медетовтан екі күй және музыкалық-речитативті жанрға жататын бір терме жазылды.

Күйші жеткізген әндердің жартысына жуығымен аттас нұсқалар еліміздің көптеген аймақтарында да кездесетіні белгілі болды, ал олардың ішіндегі алтауы сол атаумен Орынбор өңірінің басқа респонденттерінен де жазылды. К. Медетовтан алынған ән мысалдарының музыкалық-поэтикалық құрылымы кеуделі-қайырмалы және қайырмасыз формаларға жіктеледі. Музыкалық-стиль ерекшеліктері бойынша олардың едәуір бөлігі Батыс Қазақстан дәстүрінің әндеріне жақын. Зерттеу барысында кешенді тәсіл, профессор Б.Қаракұловтың қазақтың дәстүрлі әндерін талдау әдістемесі, сондай-ақ салыстырмалы-типологиялық әдіс қолданылды.

Тірек сөздер: *Затаевич, күйшілер, Орынбор қазақтарының әндері, Батыс Қазақстан әндерінің стилі.*

Аннотация. Предметом изучения настоящей статьи является песенный материал казахов Оренбургской области в исполнении одного из самых известных респондентов видного музыкального этнографа А. В. Затаевича, кюйши Камбара Медетова (1901-1942), Всего К. Медетовым было сообщено более двадцати примеров, которые вошли разделы: *Актюбинская губерния, Туркестан* и *Оренбургская губерния* книги «1000 песен казахского народа» (1925). Из них в последний раздел была включена их большая часть (16 песен).

По жанровой классификации они относятся к обрядовым, бытовым и народно-профессиональным песням. Так же от К. Медетова были записано два кюя и один образец музыкально-речитативного жанра − терме. Половина песен из материала К.Медетова имеют одноименные аналоги почти во всех регионах страны, а шесть примеров с повтором названий, были также записаны от респондентов Оренбуржья. Музыкально-поэтическая форма песенных примеров, взятых от кюйши, подразделяется на образцы запево-припевной и бесприпевной формы. По музыкально-стилевым особенностям значительная их часть близка песням западно-казахстанской традиции. В исследовании были применены комплексный подход, методика анализа казахских традиционных песен профессора Б.Каракулова, а также сравнительно-типологический метод.

Ключевые слова: *Затаевич, кюйши, песни казахов Оренбуржья, стиль западно-казахстанских песен*

Abstract. The subject of study of the present article is the song material of Kazakhs of the Orenburg region in the performance of one of the most active respondents of the prominent musical ethnographer A. V. Zataevich, the famous kuishi Kambar Medetov (1901-1942). In total, K. Medetov reported more than twenty examples, which were included in the sections of the book "1000 songs of the Kazakh people" (1925): *Aktobe province, Turkestan* and *Orenburg province.* Of these, the last section included most of them (16 songs).

According to the genre classification, they belong to ritual, everyday, and folk-professional songs. Two kui and one sample of musical recitative genre *terme* were also recorded from K. Medetov. Half of the songs from K. Medetov's material have analogs of the same name in almost all regions of the country, and six examples with repetition of sample names were also recorded from respondents from the Orenburg region. The musical and poetic form of the song examples taken from kuishi is divided into samples of chorus-chorus and non-chorus forms. In terms of musical and stylistic features, a significant part of them is close to the songs of the Western Kazakh tradition.In the study we applied a complex approach, the method of analysis of Kazakh traditional songs by Professor B. Karakulov, as well as the comparative-typological method.

Keywords: *Zataevich, Kuishi, songs of Kazakhs of Orenburg region, style of Western Kazakhstan songs.*

Ұсынылып отырға мақала тақырыбының өзектілігі отандық этномузыкатануда музыкалық-диалектология саласының жеткіліксіз дәрежеде дамуымен байланысты. Еңбектің мақсаты − белгілі музыкалық этнограф А. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» кітабының [1] *Орынбор губерниясы* бөліміне кірген күйші Қ. Медетов жеткізуіндегі әндерді зерттеу болып табылады. Оны жүзеге асыру жолында 1) музыкалық-поэзиялық нұсқаларды жанрлар бойынша жіктеу және музыкалық-этнографиялық жинақтағы олармен аттас әндерді анықтау; 2) Қ. Медетов жеткізуіндегі ән транскрипцияларын домбыра бұрауына келтіріп, талдау нотациясында жазу; 3) олардың музыкалық ерекшеліктерін қарастыру секілді міндеттер атқарылды.

А. Затаевичтің алғашқы жинағындағы нұсқалар Орынбор қаласында жазылғанымен, олардың материалы еліміздің он географиялық аймағының материалын қамтығаны белгілі. Оның ішіндегі «Орынбор губерниясы – әкімшілік аумақтық бөлік. 1744 жылы құрылған. Алғашқы генерал-губернаторы И.И. Неплюев болды. Бастапқыда губерниясы Кама өзеңі, Каспий теңізі Батыс Сібір мен қазақ даласы арасындағы жерлерді қамтыды. Кейіннен жаңа губерниялар мен облыстардың құрылуына байланысты солтүстікте Пермь, батыста Үфі және Самара, оңтүстікте Орал және Торғай, шығыста Тобыл губернияларымен шектесті <...>. Орынбор губернаторлығына халқы негізінен қазақтардан тұратын Торғай облысы тікелей бағынды <...> Орынбор 1868 жылдан Ресейдің Қазақстан және Орталық Азиямен арадағы ірі сауда орталығы болды. 1920 жылы 4 қазанда Орынборда Қазақ өлкесі Кеңестерінің құрылтай съезі өтіп, Қазақ АКСР-і құрылды. Орынбор 1920 – 1925 жылдары Қазақ АКСР-інің астанасы болды» [2].

Сол өңірдің тумасы[47] болған Қамбар Ерғожаұлы Медетов 1920-шы жж. басында А.Затаевичпен кездесіп, құнды деректер береді. Өз кітабында музыкалық этнограф туралы: «*Ғанбар Медетов* (негізінде Қаратаев) әке жағынан атақты оралдық ақын Мұхит Қаратаевтың туыстарының бірі... Орынбор реалды училищесінің бірнеше сыныптарынан өткен жас жігіт, ал 1923 жылы мен оны жазған кезде Орынбордағы Заң курстарының тыңдаушысы болған. Жақсы әнші және асқан домбырашы, қазақ халық музыкасы туралы хабары орасан мол. Оның жеткізген ең қызықты нұсқалары (оның ішінде үш керемет күй) Ақтөбеден басқа, Орынбор және Түркістан топтарында да келтірілген»[48], − деп, күйші атын басқа респонденттерден алған әндерге де байланысты бірнеше рет атайды[49]. Қ. Медетовтың ән

[47] Ол жер кейін Ақтөбе облысы, Мәртөк ауданына қосылды.

[48] **Ганбар Медетов** (собственно – Каратаев) по отцу − один из родственников знаменитого уральского акына Мухита Каратаева..., молодой человек, прошедший несколько классов б.Оренбургского реального училища, а в 1923 году, когда я его записывал, состоявший слушателем Юридических курсов в Оренбурге. Хороший певец и великолепный домбрист, с громадной осведомленностью в области казахской народной музыки. Его интереснейшие сообщения (в том числе три великолепных кюя) помещены кроме Актюбинской, еще и в группах. Оренбургской и Туркестана[165] [1, с. 484-485; с. 468-516]. Аталған жинақта жеткізген нұсқалары бірнеше аймаққа тиесілі санаулы респондеттер ішінде Ғабдұл Бөкейханов (Бөкей және Семипалатинск уездері), Ысмайылов Хасенмәлік (Ақмола және Қостанай уездері), Найманбаев Сұлтан (Ақмола уезі және Түркістан), Оңғаров Әбдірахман (Ақмола және Қостанай уездері) болды [1, с. 569-571]

[49] Сонымен қатар,«Қазақ халқының 1000 әні» (1963) кітабына берген түсініктемелерінде зерттеуші В.Дернова Ғанбар Медетовтың асқан домбырашы, қазақтың аспаптық музыкасының үлкен білгірі, Қазақ халық аспаптарын реконструкциялау

жинаушысына дерек алуға көмектесуіне орыс тілін де жетік меңгергенінің үлкен септігін тигізгенін А.Затаевичтің өз кітабында «Ақсақ құлан» күйінің аңызын көркем тілмен жеткізуінен байқауға болады.

Қ. Медетовтан жазылған Орынбор қазақтары әндерін музыкалық этнограф өзі құрастырған жіктеуінің әртүрлі топтарына жатқызады. Атап айтқанда, №590.”Дәурен-ай”− *Жырлар мен жыр әндері;* №588. Танысу әні (III), 589.Танысу әні (IV) − ұрыптарға байланысты айтылатын *Үйлену салты* әндері; №600. Жоқтау (IX) “Қош болып тұр”− *Азалау салты* әндері; №585. Мұхиттің әні “Дүние-ай”(X) − *Өмірдің қилы жолдары мен тағдыр өтпелілі*гі туралы әндер; №591. ”Соқыр қыздың әні” (II) − *Өмірден теперіш көргендердің, зағиптар мен ақсақ жандардың* әндері; №595. Мұхиттің (XI) әні “Жуас қоңыр” (IV) − *Жылқы туралы және оған қарата арнап айтылатын* әндер; №585. Мұхиттің әні “Дүние-ай” (X), №592. ”Қайғылы”, №595. ”Аллам жар” №593. “Дәулеттің термесі” − *Авторының аты сақталған* әндер. Бұл жіктеуде әндердің бірқатары белгілі бір топқа ғана тиесілі болып жазылса, кейбіреуі бірнеше тоқырыпқа қатысты болып жіктелген. Сонымен қатар, А. Затаевич музыкалық-этнографиялық жинағында топтастырылған әндердің басым бөлігі *Ғашықтық* лирикалық әндер тобына жататынын, ал *Қыз-келіншектерге байланысты* әндер нұсқалардың атаулары мен түсініктемелерде берілгенін жазады. Орынбор бөліміне кірген Қ. Медетов жеткізуіндегі №583. ”Ақсақ құлан” мен №584. Мұхиттың “Күйін” зерттеуші *Аспаптық пьесалар* қатарына жатқызады [1, 568 б.]

«Қазақ халқының 1000 әні» кітабының 1963 ж. екінші басылымын құрастырушы В.Дернова жасаған әндердің алфавиттік көрсеткішінен Қ. Медетов жеткізген әндер ішінде аталған аймаққа тараған әндермен қатар, басқа өңірлерде де орындалатын аттас әндер бар екені байқауға болады. Мысалы, 595. *Мұхиттің (XI) әні “Жуас қоңыр”(IV)* − **Орынбор** (№546) және Ақмола (№16, 21); 591. *Соқыр қыздың ән*і (II) − **Орынбор** (№555), Түркістан (№957); 594. *Аллам жар (I)* − Семей (№627); *Жоқтау (IX)* “Қош болып тұр” – **Орынбор** (№611), Ақмола (№№ 58,73,82,97,142,199), Қостанай (№№442,478), Семей (№746,747.763) және Торғай №882; 598. Е*скі ән (IV)* − **Орынбор** №580, Ақтөбе №275, Бөкей №344, Торғай №№806, 807; 599. *Қыздың әні* (V) −Бөкей (№343,350,366), Қостанай (№437), Орал (№928); №№588-589. *Танысу ән*і (III, IV) − **Орынбор** (№621), Семей (№383), Бөкей (№384). Сондай-ақ, аты тура сол қалпында түгел қайталанбаса да, соған ұқсас атаулар еліміздің көптеген өңірлерінде болғаны байқалады. Бұл ерекшеліктен көшпелі шаруашылық типіндегі орасан кең территорияда өмір кешкен көпрулы елдің дүниетанымы мен көркемдік ойлау жүйесінде біртұтастық болғаны аңғарылады. Басқа ешбір аймақта орындалмаған нұсқалар қатарында Қ. Медетов жеткізундегі №596. *Сөйле жаным*, №592. *Майдамбайдың әні* және №588 *Дәулеттің термесін* (VI) атауға болады.

А. Затаевич нотаға түсірген әндердің ішінде поэзиялық мәтінімен жазылғандары өте аз. Бұл жағдай 1000-ға жуық нұсқаның XX ғасырда әншілеріміздің репертуарын толықтырып, композиторларымыздың жеке дауыс немесе хорға өңделіп насихатталуына тосқауыл болғанымен қатар, олардың этномузыкатанушылық зерттелуіне де үлкен кедергі болды, себебі поэзиялық жүйенің, әсіресе, әндер құрылымы мен ырғақтық жүйесін анықтауда маңызы зор екені белгілі.

Дегенмен, «1000» жинағындағы нұсқалардың мамандар тарапынан қайта жазылып (реконструкция), әрі қарай зерттеуге мүмкін екенін айтқан зерттеуші Г. Кузбакова А. Затаевичтің “1000” жинағындағы әндерді жандандырып, музыка тәжірибесіне қайтарудың екі жолын ұсынады. Олардың *алғашқысы* − әндердің басынан бастап ауызша тарағанынан, әуенімен салыстырғанда, мәтіні тұрақсыз болатынын, яғни, импровизациялық ерекшелігін ескере отырып, дәстүр жалғастырушы әншілердің өз жанынан ән әуеніне сәйкес келетін мәтін шығару. *Екіншісі* − әннің өлең өлшемі, буын мен музыкалық дыбыстың арақатынасын, әуендетілетін буындар мен одағай сөздердің қалыпты орналасу позицияларын, тармақтардың ұзақ созылатын дыбыстармен аяқталатынын ескеріп, әндегі өлең өлшемінің музыкалық ырғақ жүйесіне сәйкестендіру болып табылады [3, 54-55 б.]

Қ. Медетов жеткізген Орынбор әндерінің музыкалық ерекшеліктерін зерттеу мақсатында ғалымның атап өткен реконструкция жолдарының екіншісі − ән әуендерін бунақтарға жіктеп, одағай және қысқа қайырым сөздердің орны анықталды. А. Затаевич ноталық транскрипциясындағы нұсқалардың құрылымын анықтау үшін, музыкалық этнографтың әуендік сөйлемдер соңында қойған

ғылыми -зерттеу кабинетінің және Құрманғазы атындағы Мемлекеттік халық аспаптар оркестрінің ұйымдастырылып жұмыс атқаруына белсенді қатысқанын жазады [1,525].

белгілері[50] және, сонымен қатар, мақала авторының көпжылдық әртүрлі аймақтар әндерін талдау тәжірибесінің септігі тиді[51]. Осылайша жергілікті қазақ әндері зерттелуі алдында домбыра бұрауына көшіріліп, талдау нотациясында қайта жазылды. Бұл , бірінші кезекте, олардың өлеңдік өлшемін , музыкалық-поэзиялық құрылымын және дыбыс қатарларын анықтауға мүмкіндік ашты.

Орынбор әндері Қайырмасыз және қайырмалы әндер болып жіктелді. Олардың алғашқы тобына: 1) Екіэлементті (АВАВ) − Мұхиттің әні *"Дүние-ай"* (X), *Танысу ән*і (III), *Қайғылы,Соқыр қыздың ән*і (II), Майдамбайдың әні, Сөйле, жаным, *Қыздың әні* (V); ал екіншісіне − негізгі бөлімі екіэлементті (АВАВ)−*Шырағым-а*й және Е*скі ән (IV)* енді. Сондай-ақ, *Қайырмасыз* әндердің *бірэлементтілер (АА$_1$АА$_1$)* тобына− *Еркем-ай, Дәурен-ай, Жоқтау("Қош болып тұр")* кірсе, *Қайырмалысына − Аллам жа*р, және төртэлементті (ABCD) −*Мұхиттің (XI) әні "Жуас қоңыр"(IV)* жатады. Жинақтағы *Танысу әні (IV)* әнінің құрылымындағы соңғы тармақтың аздап өзгеруі (*АААА$_1$*) еліміздің әртүрлі аймақтарында кездесетін музыкалық-речитациялық жанрлар формасына жақын. Дыбыс қатарын қарастырғанда, күйші орындаған орынборлық 16 музыкалық-поэзиялық нұсқа оның әртүрлі көлемін және әртүрлі лад бояуын көрсетеді:

1-ші сурет

Қ.Медетов орындауындағы Орынбор әндерінің дыбыс қатарлары:

№	Әндердің аты	Дыбыс қатарының көлемі	Ладтық бояуы
585	Мұхиттің әні "Дүние-ай"(X)	ундецима	Эолийлікке жақын
586	Еркем-ай	октава	Фригийлікке жақын
587	Дәурен-ай	секста	Эолийлікке жақын
588	Танысу әні (III) 353	октава	Ионийлікке жақын
589	Танысу әні (IV) 354	секста	Эолийлікке жақын
590	Қайғылы	септима	Эолийлікке жақын
591	Соқыр қыздың әні (II)	нона	Эолийлік және фригийлікке (a), Эолийлік және дорийлікке (d) жақын
592	Майдамбайдың әні	септима	Фригийлікке жақын
593	Дәулеттің термесі (VI)		Фригийлікке жақын
594	Аллам жар	децима	Пентатоникаға жақын
595	Мұхиттің (XI) әні "Жуас қоңыр"(IV)	секста	Фригийлікке және локрийлікке жақын
596	Сөйле жаным	октава	Миксолидийлікке жақын
597	Шырағым-ай	нона	Эолийлікке жақын
598	Ескі ән (IV)	септима	Миксолидийлікке жақын
599	Қыздың әні (V)	септима	Фригийлікке (a), және дорийлікке жақын (g)
600	Жоқтау (IX) "Қош болып тұр"	кварта	Эолийлікке жақын

Жоғарыда келтірілген кестеден орынборлық әндер эолийлік және фригийлік ладтарға жақын дыбыс қатарларына жиірек негізделгенін байқауға болады. Олардың көбінің музыкалық ерекшеліктері еліміздің батыс өңірі әндеріне жақын екені және ол туралы жазған бірқатар зерттеушілер [1; 5-10 б.] ой-тұжырымдары осы өңір әндеріне де ортақ екені белгілі болды.

Ал *Аллам жардың* дыбыс қатарының да, әуендік иірімдерінің де басқалардан өзгешеленуін өңірдің тарихымен байланыстыруға болады. Орынбор территориясы бастапқыда Тобылға дейінгі алқапты (Орта жүз) қамтып жатқанын және XX ғасырға дейін аталған кең территорияда әртүрлі
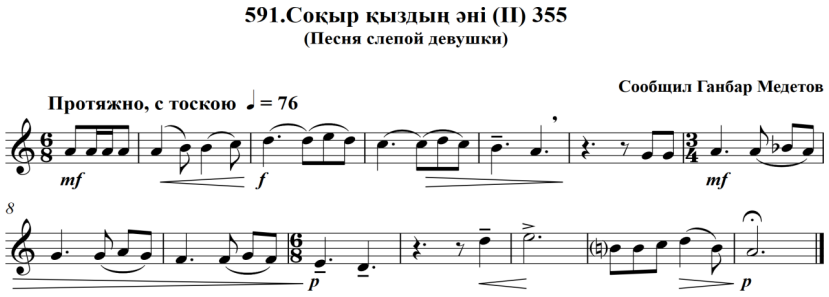
[50] Өз естеліктерінде жазушы С. Мұқанов А. Затаевичтің респонденттермен жұмыс жасағанда әнді баяу айтып, әрбір сөйлемнен кейін тоқтауын өтінгенін жазады [4, 187]. Нұсқаларды нотаға түсіруде осы әдісті қолданып, музыкалық этнограф бірқатар ән сөйлемдерінің соңында (ноталық жолдардан жоғары) үтір қойған.

рулардың көшіп жүргенін, ал XX ғасырдың 20-шы жж. еліміздің астанасы болғанын ескергенде, кейін көрнекті жинаушы, музыкалық этнограф Т.Бекхожина еңбегінде Балуан Шолақтың "Ғалиясы" мен көбінесе Жетісуда тараған "Гүл-гүл жайна" әнінің Орынбордан жазылғанын түсінуге болады [11].
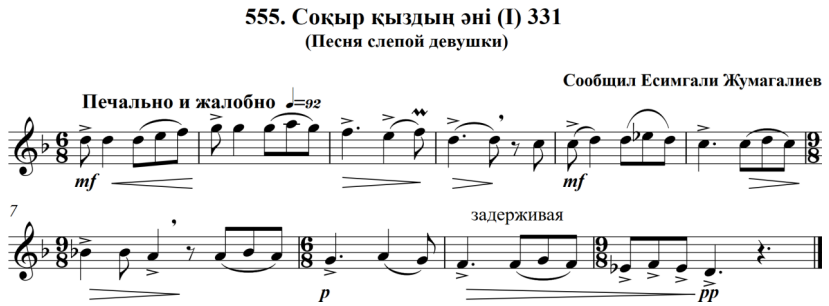
Жоғарыда Қ.Медетов орындауындағы әндерге аттас нұсқалар басқа өңірлерде де кездесетіні аталып өтті. Бірақ талдау барысында олардың басым бөлігі күйші әндерінен музыкалық ерекшеліктері бойынша мүлдем басқа екені белгілі болды. Ал әуендік-ладтық жүйесі өзара туыстас әндер қатарында күйші жеткізген *Мұхиттің әні "Дүние-ай"*(X)[52] және *Соқыр қыздың әнінің* (II) аты да, музыкалық жүйесі де орынборлық басқа респонденттер нұсқаларына жақын екені анықталды:

А.В.Затаевич нотаға түсірген нұсқалар:

2-ші сурет
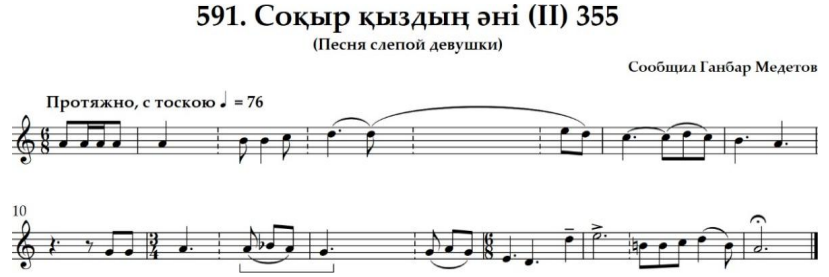


3-ші сурет
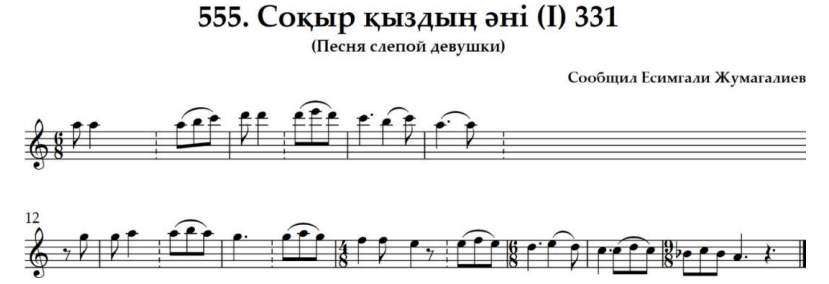


Реконструкцияланған нұсқалар:

4-ші сурет



5-ші сурет



[52] Бұл ұқсастық А.Затаевич [1,500] М:Құрманғалиева[12,297] еңбектерінде айтылады.

Осы жерде ескеретін нәрсе, А.Затаевич жинағындағы Мұхит авторлығындағы әндер негізінен Орынбор және Орал губернияларынан жазылған, ал Ақтөбе және Бөкей губернияларынан алынған материалда олардың саны аса көп емес екені аңғарылады. Автордың аты-жөні жазылмаған *Айнамкөз* және *Паңкөйлек* те негізінен Орынбор, Орал және Бөкей губернияларынан жиналды.

Ұсынылып отырған мақала – А. Затаевич жазуындағы Қ. Медетов жеткізуіндегі Орынбор қазақтары әндерін зерттеу жұмысының басы болғанымен, кейбір қорытынды тұжырымдар жасауға мүмкіндік береді:

1. Тарихи- мәдени құндылығы орасан ұлттық мұра болып табылатын «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы нұсқалар − отандық музыкалық-диалектологиялық зерттеулерге аса маңызды материал;
2. Бір ғасыр бұрын еліміздің батысындағы өңірлерден, оның ішінде Орынбор губерниясынан нұсқалардың мол жазылуы ол кезде бұл аймақта ән қорының аса бай екенін білдіреді;
3. «Қазақ халқының 1000 әні» кітабындағы Қ. Медетов жеткізуіндегі Орынбор қазақтары әндері атауларының басқа аймақтардан да кездесуі көп рудан құралған ұлттың көшпелі өмір салты мен дүниетанымынан туындаған көркемдік-поэтикалық жүйесіндегі ортақтастықты көрсетеді;
4. А.Затаевич ән транскрипцияларына ғылыми-практикалық реконструкция жасау жұмысы ұлттық музыка мәдениетімізге көптеген әндерді қайтаруға мүмкіндік береді;
5. «Қазақ халқының 1000 әні» кітабындағы Қ. Медетов жеткізуіндегі Орынбор қазақтары әндерінің кейір музыкалық ерекшеліктері (музыкалық құрылымы, дыбыс қатарлары) батыс аймағындағы басқа әндермен ұқсас болғанымен, ішінде басқа өңірлерге жақын нұсқалардың болғанын да байқатты.

Әдебиеттер тізімі

1. Затаевич А. 1000 песен казахского народа.(Песни и кюи). Издание второе. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963. − 607 с.
2. Электронды ресурс: Орынбор // https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D1%8B%D0%BD%D0%B1%D0%BE%D1%80 Сайтқа кіру датасы: 27.02.2025.
3. Кузбакова Г. О реконструкции обрядовых песен в записи А. Затаевича // Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика. − Астана: Мастер ПР, 2014. − С. 53-62
4. Муканов С. Из гущи самой жизни // Затаевич А.В. Исследования, воспоминания, письма и документы. − Алматы, 1958. − 186-191 бб.
5. Каракулов Б. Локальные особенности ладовой организации казахского песенного мелоса. 17.00.02. Музыкальное искусство. Автореферат на соискание ученой сепени кандидата искусствоведения. – Алматы, 1973. – 20 с.
6. Ахметова М. Песня и современность. Алматы,1968. − 194 с.
7. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алма-Ата, 1991. – 202 с.
8. Құрманғалиева М. Мұхит-сал. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005. −156 б.
9. Тұрмағамбетова Б. Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті. − Алматы, 2009. –320 б.
10. Бердибай А. Припевные формы западноказахстанских народных песен. Сборник материалов Международной конференции «Музыкальное искусство в современном мире» 19 апреля 2014 г. − Алматы, КНК им. Курмангазы, 2014. − С.86-103.
11. Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні. − Алматы: Наука, 1972. – 229 с.
12. Курмангалиева М. Мухит сал и его песни в труде А. Затаевича «1000 песен казахского народа» // Әлем халықтарының мәдени мұрасы:этномузыка, этнофор, этнограф: Қазақстанның тұңғыш Халық артисі А. В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағының 100 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-тәжірибелік симпозиум материалдары (12-13 наурыз,2025). – Алматы, 2025. – 295-300 бб.

УДК 7.072.2

Имамутдинова Зиля Агзамовна
кандидат искусствоведения, снс Сектора теории музыки
Государственного института искусствознания,
Москва, Россия
zilimam@mail.ru

ПЕНТАТОНИЧНОСТЬ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОЕ СВОЙСТВО В КАРТОГРАФИРОВАНИИ НАПЕВНОГО ЧТЕНИЯ КОРАНА У МУСУЛЬМАН

Аннотация. В статье впервые в науке ставится вопрос о картографировании практики чтения Корана мусульман, характеризующейся огромным стилевым разнообразием при определенном типологическом сходстве. С позиций типологии в границах исламского мира в качестве основной доминанты выдвигается макам, олицетворяющий в себе ладоинтонационные особенности арабского чтения, воспринимаемого мусульманами в качестве нормативного и связываемого с предустановлениями пророка Мухаммеда. В качестве вторичного, исходя из ладоинтонационности, рассматривается пентатоничность, причем обладающая в каждом конкретном случае своей спецификой. В этом направлении выделяются три важнейшие традиции – 1) тюркоязычная, связываемая с практикой чтения Корана у урало-поволжских татар и башкир, их диаспор в России и извне, 2) арабоязычная, локализующаяся в Северной Африке, прежде всего, у суданцев, 3) китаеязычная, исторически сложившаяся у хуэй – мусульман Китая и получившая дальнейшее развитие у дунган, мигрировавших в Среднюю Азию после антицинского восстания.

***Ключевые слова**: чтение Корана, исламский мир, базовый и вторичный доминантные признаки, ладоинтонационность, макам, пентатоника, ареалы, урало-поволжские мусульмане, суданские арабы, китаеязычные мусульмане.*

Аңдатпа. Мақалада ғылымда алғаш рет белгілі бір типологиялық ұқсастықтары бар, үлкен стильдік әртүрлілікпен сипатталатын мұсылмандардың құран оқу тәжірибесін картаға түсіру туралы мәселе қойылды. Ислам әлемінің шекарасындағы типология тұрғысынан мұсылмандар нормативті ретінде қабылдаған және Мұхаммед пайғамбардың алдын-ала белгілерімен байланысты араб оқуларының ладоинтонациялық ерекшеліктерін бейнелейтін мақам негізгі доминант ретінде ұсынылған. Екіншілік ретінде, ладоинтонизмге сүйене отырып, пентатонизм және әр жағдайда өзіндік ерекшелігі бар екендігі қарастырылады. Бұл бағытта үш маңызды дәстүр ерекшеленеді –1) түркітілдес, Орал-Еділ татарлары мен башқұрттар мен олардың Ресей ішіндегі және сыртындағы диаспораларындағы құран оқу тәжірибесімен байланысы 2) араб тілінде сөйлейтін, Солтүстік Африкада, ең алдымен судандықтарда локализацияланған және 3) Қытай мұсылмандары арасында тарихи қалыптасқан қытай тілінде сөйлейтін хуэн, көтерілісінен кейін Орта Азияға қоныс аударған дүнгендер одан әрі дамыды.

***Тірек сөздер:** Құран оқу, ислам әлемі, негізгі және қайталама доминантты белгілер, ладоинтонация, макам, пентатоника, диапазондар, Орал-Еділ мұсылмандары, судан арабтары, қытай тілді мұсылмандар.*

Abstract. The article is the first in science to raise the question of mapping the practice of reading the Qur’an by Muslims, which is characterized by a huge stylistic diversity with a certain typological similarity. From the standpoint of typology within the boundaries of the Islamic world, the maqam is put forward as the main dominant, personifying the modal intonation features of Arabic reading, perceived by Muslims as normative and associated with the pre-establishments of the Prophet Muhammad. As a secondary, based on modal intonation, pentatonicity is considered, and in each specific case, it has its own specifics. In this direction, three most important traditions stand out: 1) the Turkic-language tradition, associated with the practice of reading the Qur’an among the Ural-Volga Tatars and Bashkirs and their diasporas in Russia and abroad, 2) the Arabic-language tradition, localized in North Africa, primarily among the Sudanese, and 3) the Chinese-language tradition, historically formed among the Hui, the Muslims of China, and further developed among the Dungans, who migrated to Central Asia after the anti-Qing uprising.

***Keywords:** reading the Qur’an, the Islamic world, basic and secondary dominant features, modal intonation, maqam, pentatonic scale, areas, Ural-Volga Muslims, Sudanese Arabs, Chinese-speaking Muslims.*

Как показывают исследования, опора на пентатонику выступает общей особенностью чтения Корана у урало-поволжских тюрков – татар и башкир, что обуславливает необходимость применения этно-регионального подхода к изучению этой традиции у двух народов. Параллельно этому, исходя из имеющихся записей, можно утверждать, что пентатоничность свойственна чтению Корана – помимо тюркоязычного, арабоязычному и китаеязычному культурным ареалам на карте мира – выборочно на территории Африки, на Дальнем Востоке с заведомо пентатонной зоной в Китае и, как следствие, дисперсно (благодаря китаеязычным диаспорам) в Средней Азии.

В соответствии с этим, цель доклада – освещение принципов картографирования мелодизированного чтения Корана при ведущем и вторичном доминантных признаках, подразумевающих в первом случае макамные модусы, в то время как во втором – пентатоничность.

Как известно, чтение Корана является предустановленным и ритуально обязательным действием для всех мусульман. Фактически, почти каждый мусульманин имеет навыки интонационно развитого напевного чтения Корана и выступает в роли носителя традиции. В силу этого данное исследовательское поле оказывается безграничным, порождая необходимость в систематизации накапливаемого материала.

Условием для картографирования традиции чтения Корана и выявления повсеместно общих и специфических особенностей должны служить следующие факторы: 1) существование хронологически близких записей чтения Корана, дающих представление о традиции в разных географических точках; 2) наличие характерных свойств, позволяющих судить о типологичности явлений в разных ареалах; 3) существование стилистически различающихся традиций.

Первый шаг в плане систематизации и картографирования музыкальных материй исламской культуры (как и художественных артефактов в других сферах) был сделан выдающимися исследователями И. ал-Фаруки и Л. ал-Фаруки в фундаментальном труде «Atlas of Islam», где вводится обобщающее понятие «хандасату-ссаут» (араб. «инженерия звука») [8]. Ими наносятся на карты выбранных ареалов авторы музыкальных трактатов, отображается распространение музыкальных инструментов и фиксируется при помощи штриховки степень влияния искусства чтения Корана на музыкальные традиции в мире ислама. Примечательно, что о культуре российских мусульман в обобщениях речь не идет (как и в любых других искусствоведческих зарубежных работах).

Развивая последний тезис И. и Л. Фаруки, мы можем говорить о повсеместном следовании мусульман *арабской стилистике* чтения Корана, варьируемой в самих арабских странах и регионах, далее, специфически трансформируемой в «макамных» культурах Ближнего Востока и, наконец, по-особому адаптируемой в не-макамных традициях.

Арабское мелодизированное чтение может опираться на систему макамов, подчиняя их выразительность содержанию текста Корана, либо не следовать этому пути (некоторые чтецы в арабском мире рассматривают обращение к макамам как недопустимое нововведение). Количество чтецов Корана, постигших искусство чтения на макам, в мусульманских культурах очень разное. Некоторые мусульмане синтезируют эти принципы и читают, по их выражению, в «общевосточной» стилистике. (Именно так определяет свою стилистику чтения Корана имам Махмут хазрат Шарафутдинов из Казани, беседа с которым состоялась в мечети «Шамиль» в 2015 году.)

Установка на арабский стиль в чтении Корана поднимает макамат на уровень важнейшего базового параметра при картографировании этой сферы. Среди исламских стран, где в XX веке начинает активно прививаться культура осознанного чтения на макамную мелодику, имеются как арабские, так и неарабские. С одной стороны, это, прежде всего, Египет и Марокко, а с другой – Малайзия и Индонезия (здесь эта традиция достигла высокого профессионального уровня, и их знание является условием участия в международных конкурсах чтецов Корана как среди мужчин, так и женщин). По мнению авторитетного исследователя Кристины Нельсон, арабская традиция чтения Корана подчиняет себе модусы макамного мышления где-то в X веке [7].

Таким образом, мы должны учитывать, что общая картина в проявлении этого параметра в мусульманских ареалах является исторически изменчивой и способна давать разные срезы при картографировании. Это подтверждается и на примере Урало-Поволжья.

В историко-библиографических трудах конца XIX и первой трети XX веков богословов-просветителей Ш. Марджани (1818-1989; «Мөстафәдел-әхбар фи әхвәли Казан вә Болгар» /«Кладезь сведений о делах Казани и Булгара») и Р. Фахреддина (1859-1936; «Асар» /«Памятки»), в которых даются 500 биографий духовных лиц – мусульман края (татар, башкир, мишар), содержатся уникальные сведения о владении высшей наукой в области чтения Корана – знаниями о 7- 10- и 14-ти канонических версиях чтения (*‘илм ал-кира’ат*), исходящих из текстуальных различий об

использовании шакирдами знаменитых в исламском мире письменных источников, где даже даются названия применяемых макамов.

Как пишет Р.Фахреддин, знаменитый в крае чтец Тагир бин Субханкул ал-Питракси (ум. в 1864 г. в возрасте 90 лет, из мишар) мог читать Коран на макамы *харамайн*, *коддус* и *мисри* (это региональные обозначения, адресующие к Мекке, Иерусалиму и Египту) и с такой эмоциональной силой, что душа «трепетала и все чувства обострялись» [4, 99–100 б.] Примечательно, что в своем труде Фехреддин пишет об этно-региональных особенностях напевного чтения Корана у татар и башкир, однако эта характеристика все же не указывает прямо на стилевую специфику [5, 277-284, 601-602 б.]

В связи с этим возникает вопрос, в каком соотношении на том этапе могли находиться «про-арабское» чтение Корана у мусульман-тюрков края и этнически трансформированное? Насколько в нем была заметна пентатоническая основа? В целом в религиозной музыкальной культуре мусульман России с точки зрения общих стилевых особенностей можно выделить, прежде всего, следующие ареалы – Урало-Поволжье, Северный Кавказ, Крым и Западную Сибирь.

Пентатонная зона, традиционно связываемая с урало-поволжской традицией, имеет, как известно, свои очаги на громадной части территории России, как и, благодаря сохраняющимся диаспорам, извне (Белоруссия, Финляндия, Казахстан).

Полевые исследования последних лет подтверждают сохранение традиции чтения Корана у татар и башкир в пентатонической стилистике, помимо Татарстана и Башкортостана, в самых разных частях России – Оренбургской, Челябинской, Пензенской, Нижегородской и Пермской областях, а также в отдельных селах Мордовии и Чувашии. Существующие записи доказывают правомерность использования этно-регионального подхода в их изучении. Фактически, пример этому был дан Ш.Марджани и Р.Фахретдином. Кроме того, можно напомнить, что Джамалетдин Валидов в очерке, посвященном религиозному образованию и литературе татар, предлагает понятие «татаро-башкиры», тем самым подчеркивая близость языков и культуры двух народов [1, 8]. Хотя внутри этой общей традиции существуют и определенные различия (связанные с фонетикой в языках, определяющие особенности и степень акцента и пр.), но фактор общности в чтении Корана у татар и башкир перевешивает.

С опорой на разные модели пентатоники читают как рядовые чтецы, так и профессионалы, то есть практикующие имамы, намеренно культивирующие и возрождающие этно-региональный стиль чтения и само понятие «татарский макам» (распространяющееся обычно на чтение Корана у всех урало-поволжских мусульман-тюрков, хотя среди башкир, наряду с этим, бытует и понятие «башкирский макам»). Примеры – московский имам Ринат Аляутдинов, родом из деревни Сафаджай; имам Захит хазрат Казеханов из Перми, выпустивший диск с таким чтением при строгом следовании правилам ат-таджвида.

При этом безоговорочно ценным в восприятии традиции выступает чтение в арабском стиле и высшей задачей для многих молодых мусульман на данном этапе является овладение именно им. В традиции постепенно начинает восстанавливаться (разрушенная при советской власти) прослойка знатоков кира’атов и макамата, в числе которых помощник имама Мемориальной мечети на Поклонной горе в Москве, хазрат Асхат Гиматдинов (1988 г.р., татарин)[53].

На мой взгляд, чтение Корана при общей опоре на пентатонику (параллельно которой в традиции имеет место и опора на диатонические структуры) может разделяться благодаря ориентации на разные жанрово-стилевые пласты фольклора татар и башкир. Кроме того, крайне важно указать, что у татар и башкир пентатоника в традиции чтения Корана может опираться как на темперированный, так и нетемперированный строй[54].

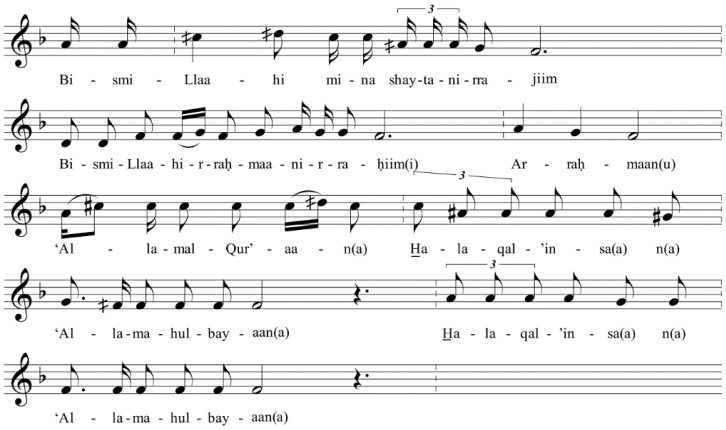
---

[53] Асхат Гиматдинов обучался в Саудовской Аравии, а в дальнейшем – у известного шейха Абдул Вахида ал-Магриби (Марокко). Асхат-хазрат имеет 4 иджазы, поскольку им изучены версии чтения Корана кари’ (чтеца) ‘Асима в двух риваятах – передаче Хафса и передаче Шу’ба, кари’ ал-Киса’и в передаче ад-Дури и кари’ Абу ‘Амр в передаче ас-Суси. Искусство макамата Асхат хазрат постигал также у шейхов Саудовской Аравии и Марокко: чтец применяет (в умеренно распетом стиле мураттал) макамы раст, баяти, нахаванд, хиджаз, аджам, выбирая ладовые модусы в соответствии с содержанием коранического текста.

[54] Проблема опоры в пентатоническом чтении Корана у урало-поволжских мусульман-тюрков (татар и башкир) как на темперированный, так и нетемперированный строй была впервые поднята автором в докладе, прочитанном в память об Александре Витальевиче Харуто в 2022 году в Кыргызстане (Имамутдинова З.А. Доклад «Новый взгляд на компьютерные методы в изучении чтения Корана. Памяти А. В. Харуто» // VIII Международный симпозиум исследовательской группы «Музыка тюркоязычного мира» Международного Совета по традиционной музыке, 08.09.2022, Иссык Кюль, Кыргызстан (офлайн). – ICTM-Turkic_Kyrgyzstan-2022_PROGRAM (1).pdf (ictmusic.org). Этот вывод базируется на детальном анализе музыкальных образцов, собиравшихся автором в полевых исследованиях в течение долгого периода времени и соотнесения осуществляемых в дальнейшем нотных транскрипций с компьютерными мелограммами. Эту уникальную возможность

В качестве одной из многих иллюстраций может служить чтение суры «Ар-Рахман» (1-4 аяты, включая предваряющие формулы истиазу и бисмилла) челябинской абыстай Закии Кафеевны Жанаховой (1936 г.р.) (см. нотную расшифровку с соответствующими знаками альтерации, указывающими на четвертитоны. – см, пример 1)[55].

Пример 1. Закия Кафеевна Жанахова (1936 г.р.). Чтение 1-4 аятов суры «Ар-Рахман» (включая предваряющие формулы истиазу и бисмилла) (нотная расшифровка выполнена автором)



Иная расстановка стилевых пластов обнаруживается в двух других крупных пентатонных ареалах исламского мира. Прежде всего, особый, уникальный стиль чтения Корана исторически сформировался у арабов на африканском континенте – в Судане (граничащем на севере с Египтом), имея также распространение в Эфиопии и Эритрее. Судан (где арабы составляют более двух третей населения) являет пример виртуозного в развернутом диапазоне распевного стиля чтения на макам *хумаси* (от араб. слова «пять»). В нем может синтезироваться характерная мелодическая выразительность пентатонических оборотов и макамная стилистика интонирования в нетемперированном строе, что, в частности, демонстрирует, в своем чтении сура «Ал-Кахф» арабский шейх Фейсал Иббан (Feysal Ibban, Джидда, КСА), известный своим интересом к арабским народным традициям. В Судане макам хумаси лежит в основе мелодизированного чтения Корана суданского шейха Нурина Мухаммеда Сиддика (Nourin Mohamed Siddiq, 1982–2020, Хартум).

Показательно, что само название – «макам хумаси» – означает включение традицией понятия в систему макамных модусов и уравнивание с другими в «правах». Это может происходить на практике, означая использование суданскими чтецами вслед за макамом хумаси другого арабского макама и, тем самым, демонстрируя переход на новую ладоинтонационную модель. В качестве примера может служить чтение суры 19 «Марьям» в Соборной мечети 16 мая 2017 г. известным суданским имамом аз-Зейном Мухаммадом Ахмадом (Az-Zein Muhammed Ahmad был приглашен во время рамадана в Москву ДУМ РФ). Им макам хумаси применялся только до 63 айата. После изложения истории пророков Йахьи, Ибрагима, Идриса и Марьям, включая упоминания о рождении ʻИсы, чтец переходит на классический арабский макамный стиль, причем в целом чтение аз-Зейна отличал ускоренный темп, характерный для рамадана.

Третья китаеязычная пентатонная зона на исламской карте образовалась благодаря мусульманам-дунганам (этноним хуэй), расселенным, помимо Китая, диаспорно, прежде всего, в Казахстане и Киргизии. Это является следствием перемещения потомков китаеязычных мусульман дунган на территорию Российской империи, что произошло в 1880-е годы после поражения антицинского восстания в северо-западном Китае.

У мусульман России старшего поколения в силу прерванности традиции в советскую эпоху, при чтении Корана могут обнаруживаться ошибки с точки зрения правил ат-таджвида – в произношении специфических арабских харфов (звуков), в нормативном продлении гласных и согласных. Такого же рода проблемы наблюдаются у китаеязычных мусульман (хуэй), судя по записям чтецов-имамов преклонного возраста.

предоставляла компьютерная программа SPAX, разработанная А.В. Харуто (в тот период заведующим кафедрой музыкально-информационных технологий Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского).

[55] Беседа и запись состоялись в мечети ЧМЗ № 905 г. Челябинска 7 июля 2016 г.

По свидетельству Абдуллы Камаева (выпускника, в прошлом преподавателя Московского исламского института, дунганина, родившегося и выросшего в Киргизии), его дед и дяди читали на пентатонический (схожий с татарским) напев, при этом со специфическим акцентом[56]. В Китае, как и в прошлом в России, существуют сходные факторы, ведущие к «фольклоризации» традиции[57]. При этом пентатоническая стилистика в кораническом чтении дунган весьма своеобразна и можно лишь сожалеть, что в настоящее время количество носителей традиции уменьшается. См. статью автора [3]. В целом не вызывает сомнения, что возникновение пентатонических зон исторически вызвано влиянием музыкальных культур этносов (в качестве примера, в эфиопской народной музыке есть наигрыши, исполняемые на духовых инструментах и типологически близкие курайным, подобные звучанию инструментальных озон-кюев у башкир и татар).

Выдвинутая в статье проблематика требует дальнейшего глубокого исследования. В каждом из указанных ареалов пентатоничность обнаруживает свои специфические свойства, обнаруживающиеся в логике интонационного развертывания, интервалике, смене устоев и пр. В то же время, подчеркнем, во всех случаях проступает опора на нетемперированный строй, что, в частности, может диктоваться и исконными качествами традиции чтения Корана.

Список литературы

1. Валидов Д. Очерк истории образованности и литературы татар (до революции 1917 г.). – М.Пгд.: Гос. издательство, 1923. – 106 с.
2. Имамутдинова З.А. Эволюция традиции чтения Корана у татар и башкир от Средневековья до эпохи правления Екатерины II // Ислам в современном мире. – М.: Изд. дом «Медина», 2020; 16 (1). – С. 83–104; [Электронный ресурс]. URL: https://doi. org/10.22311/2074-1529-2020-16-1-83-104.
3. Имамутдинова З. А. Чтение Корана российских мусульман-татар и башкир как наследие // А.В. Затаевич и проблемы сохранения музыкального наследия народов мира. Материалы VIII Международной научной конференции «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посвящённой 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича (Москва, 11–12 октября 2019 года) / ред.-сост. В. Е. Недлина, В. Н. Юнусова, А. В. Харуто. – Алматы: Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2021. – 486 с. – С. 383-408.
4. Имамутдинова З. Музыкальные религиозные традиции дунганской диаспоры в Кыргызстане: следы утрачиваемой этнической уникальности» // Вестник МГИМ им. А.Г. Шнитке. 2024, 4 (30). – С. 9-19.
5. Фахреддин Р. Асар. Книга о биографиях, датах рождения и смерти, о других событиях из жизни мусульманских ученых нашего государства. Т. II. / Пер. на тат. и русс. яз. И. Гимадиева, Р. Миннуллина и С. Бахариевой. – Казан: Рухият, 2009. – 303 с.
6. Фахреддин Ризаэддин. Асар. Книга о биографиях, датах рождения и смерти, о других событиях из жизни мусульманских ученых нашего государства. – Казан: Рухият нэшрияты. Том III–IV, 2010. – 646 с.
7. Imamutdinova Z.A. The Qur'anic Recitation of the Tatars and Bashkirs in Russia: Evolution of Style // Performing Islam. University of Leeds, UK. – 2017. V. 6, № 3. – P. 97–121.
8. Michael Frishkopf & Kristina Nelson. On Koranic Recitation, Egypt 1: Cairo Soundscape // URL: http://afropop.org/2397/michael-frishkopfkristina-nelson-on-koranic-recitation / (дата обращения 17.11.2015).
9. Al-Farūqī I.R., Al-Farūqī L.L. The Cultural Atlas of Islam. – New York: Macmillan, 1986. – XIV – 512 p.

[56] Такого же рода проблемы наблюдаются у китаеязычных мусульман, причем дунганский язык (представляя диалект китайского шанси) является тональным с базовой единицей в виде тонизированной силлабемы (логоморфемы). Один и тот же иероглиф может иметь 5 форм произношения, где меняются интонация, звуковысотный уровень, нюансы в произношении, динамические оттенки, эмоциональная окраска, меняя значение слов.

[57] Мусульманам Китая препятствуют в совершении обрядов поклонения и обучении религиозным основам. Из исторических источников, на период с конца 1960- по 1978-й годы выпала волна религиозных репрессий, связанная с «реформами» Дэн Сяопина. А 1990-е годы характеризуются политикой либерализации, способствующая возрождению ислама, совершению хаджа, строительству мечетей, появлению школ (институтов Корана), где учат в основном мальчиков. (При этом в Китае в Центральной равнине имеются женские мечети, возглавляемые женщинами-имамами). Однако с 2000 года устанавливается режим так называемого «перевоспитания» в специально созданных учреждениях. Об этом с определенной осторожностью сообщают средства печати, а также информанты, связанные с китайцами родственными отношениями.

ӘӨЖ 78.1

Michał Milówka
«Еуразиялық зерттеулер» бөлімінің
I курс магистранты, Варшава университеті
Варшава қ. Польша
m.milowka@student.uw.edu.pl

МОҢҒОЛИЯ ҚАЗАҚТАРЫНЫҢ ТІЛДІК ЖАҒДАЙЫНА ШОЛУ

Андатпа. Бұл мақалада Моңғолия қазақтарының бертінгі тарихы қысқаша мазмұндалады. Сонымен қатар, Моңғолиядағы қазақ қоғамдастығының жас екеніне баса назар аудара отырып, оның бүкіл Моңғолия халқы ішіндегі демографиялық орны қарастырылады. Моңғолияның батыс өңірлеріне ерекше көңіл аударылып, ондағы қазақ халқының жалпы тілдік жағдайы, сондай-ақ, Моңғолияның осы халыққа қатысты тілдік саясатының әсері туралы баяндалады. Ол Моңғолияда тұратын қазақтардың тілін, мәдениетін және ұлттық болмысын сақтау аясындағы Қазақстан мен Моңғолия арасындағы бірлескен ынтымақтастық сипатталады. Мақала соңында автор бұл халықтың тілі мен салт-дәстүрінің байлығын сақтауға, ынтымақтастық, зерттеу және көмек көрсету қажеттігі мәселесін көтереді.

Тірек сөздер: *Баян-Өлгей, қазақ халқы, Қазақстан, Қобда, Моңғолия, мәдениет, салт-дәстүр, тіл.*

Аннотация. В этой статье кратко излагается недавняя история казахского меньшинства в Монголии, затем описывается демографический компонент казахского меньшинства по сравнению со всем населением Монголии, подчеркивающий его преимущественно молодой возраст. Далее, уделяя особое внимание западной части Монголии, а также рассматривая влияние языковой политики Монголии в отношении казахского меньшинства, в ней обобщается языковая ситуация казахского населения в стране. В статье описываются совместные усилия по сотрудничеству между Казахстаном и Монголией в контексте сохранения языка, культуры и идентичности казахов, проживающих в Монголии. Наконец, в ней подчеркивается необходимость дальнейшего сотрудничества, исследований и помощи в сохранении языка и богатых традиций этого населения.

Ключевые слова: *Баян-Ульгий, казахский народ, Казахстан, Ховд, Монголия, культура, традиция, язык.*

Abstract. This article briefly summarises the recent history of the Kazakh minority within the country of Mongolia and then describes the demographic component of the Kazakh minority against the whole population of Mongolia, accentuating its predominantly young age. Further on, it summarises the overall language situation of the Kazakh population therein, focusing on the Western part of Mongolia, as well as the impact of Mongolia's language policies regarding the minority. It describes shared cooperation efforts between Kazakhstan and Mongolia in the context of language, culture and identity preservation of Kazakhs residing in Mongolia. Finally, it emphasises the need for further cooperation, research, and assistance in preserving the language and rich traditions of this population.

Keywords: *Bayan-Ölgii, Kazakh people, Kazakhstan, Khovd, Mongolia, culture, tradition, language.*

1. Кіріспе. Бұл мақаланың мақсаты – Моңғолиядағы қазақ диаспорасының тарихын қысқаша қарастырып, оның болашағы тұрғысынан тілі мен ұлттық болмысына қатысты құқықтарын және Қазақстан мен Моңғолия арасындағы қарым-қатынастарды сипаттау. Сонымен қатар, мақалада Моңғолиядағы қазақ қауымын, ең алдымен, тілтанымдық тұрғыдан, әрі антропология, мәдениеттану және әлеуметтанулық зерттеулер аясында қарастырудың маңыздылығы атап өтіледі.

Өкінішке орай Моңғолиядағы қазақ қауымының тілдік жағдайы, оның мәдениеті мен мұрасының байлығы, қазіргі таңда жеткілікті дәрежеде зерттелмеген, сондай-ақ, бұл мәселе бойынша ғылыми материалдардың тапшылығы байқалады. Осы орайда, мақала авторы аталмыш тақырыпты болашақ магистрлік диссертациясында және өзге де ғылыми жобалар аясында тереңірек зерттеуге ден қойды.

2. Моңғолиядағы қазақ диаспорасының қалыптасу тарихына қысқаша шолу

Қазақ пен моңғол халықтарының тарихы ежелден астасып, ғасырлар бойы өзара тығыз байланыста дамып келеді. Кейбір қазақ рулары XIX ғасырдың өзінде-ақ қазіргі Моңғолия аумағында

қоныстанған. XIX-XX ғасырлар аралығында бұл аймақта ауқымды саяси-әлеуметтік өзгерістер орын алды. Мысалы, Қытайды билеген Цин әулетінің салық саясатының қатаңдауы және дүнген көтерілісінің сәтсіз аяқталуының салдарынан көшпелілердің жерлерін шектеуге алып келді. Сондай-ақ, Ресейдегі революция мен азамат соғысының әсерінен көршілес аумақтарда тұрған қазақтардың бір бөлігі Алтай шыңдары арқылы Моңғолияға көшуге мәжбүр болды. Олар негізінен Моңғолияның батыс бөлігінде, яғни қазіргі Баян-Өлгей мен Қобда аймақтарында қоныстанды.

Айта кететін жайт, бұл көші-қон үрдісі бірнеше ондаған жылдар бойы әртүрлі бағыттарда етек алып, серпінді түрде жүрді. Нәтижесінде, әртүрлі деректерге сүйенсек, XX ғасырдың басында Моңғолиядағы қазақтардың саны бірнеше мыңнан он мыңнан астам адамға жетіп, ал 1940-жылдары олардың саны 21 мыңнан асты [1, 4-6 б.].

Моңғолия Қытай империясынан тәуелсіздігін алғаннан кейін, ел аумағындағы қазақ қауымының мәртебесі өзекті мәселеге айналды. Қазақ руларының өкілдері Моңғолия азаматтығын қабылдауға және оларға өмір сүруге жер бөлуді сұрады. Бұл өтініш Моңғолия үкіметі тарапынан оң шешімін тауып, нәтижесінде 1940 жылы арнайы қазақтар үшін «Байбесік» деп аударылған Баян-Өлгей аймағы құрылды. Осы жылдар ішінде қазақтар жергілікті билік органдарында көбірек өкілдікке ие болған [1, 5-7 б.].

1991 жылы Қазақстан тәуелсіздігін алып, демократиясы қабылдаған соң түрлі репатриациялық бағдарламалар аясында Моңғолиядан қазақтардың үлкен толқыны тарихи Отанына қоныс аудара бастады [1, 7 б.].

Қазіргі таңда Моңғолиядағы қазақтар моңғолдардан кейінгі ең ірі ұлттық топты құрап, халықтың 3,8%-ын құрайды [3, 53-54]. Қазақтардың ең көп шоғырланған өңірі Баян-Өлгей аймағындағы 93 980 қазақ бұл аймақ халқының 91,0%-ын құрайды; сондай-ақ, Моңғолия астанасы Ұланбатырда 10570 қазақ (0,7%); ал Қобда аймағында 9837 қазақ тұрады(11,2%) [1, 7-8 б.].

TABLE 3.3. ETHNICITY BY AGE GROUPS AND PERCENTAGE, 2020

Ethnicity	Total	Age group					
		0-14	15-24	25-34	35-44	45-54	55+
MONGOLIAN CITIZENS	**100.0**	**32.2**	**13.8**	**17.1**	**14.2**	**11.0**	**11.7**
Khalkh	100.0	32.4	13.6	17.1	14.3	11.0	11.6
Kazak	100.0	35.9	17.1	16.7	12.2	9.1	9.0

3.2-кесте. Халық пен этникалық топтардың пайыздық үлесі, 2010, 2020 ж. 2020 Population And Housing Census Of Mongolia, National Statistics Office Of Mongolia, https://www.1212.mn/en/statistic/file-library/census [3, 53]

ETHNICITY

The last census enables a widespread and extensively study of population ethnicity. In the census results, ethnic groups which has population less than 100 persons was categorized as "other". Khalkh ethnic group makes 83.8 percent of Mongolian population, increased by 1.4 percentage points from the previous census, and followed by Kazakhs, 3.8 percent. The percentage of Durvuds, Bayads, and Buriads declined from 2010.

TABLE 3.2. POPULATION AND ETHNIC GROUPS, BY PERCENTAGE, 2010, 2020

Ethnicity	2010*		2020*	
	Number of person	Percentage	Number of person	Percentage
MONGOLIAN CITIZEN TOTAL	**2 631 117**	**100.0**	**3 174 565**	**100.0**
Khalkh	2 168 141	82.4	2 659 985	83.8
Kazakh	101 526	3.9	120 999	3.8

3.3-кесте. Жас ерекшелік мен пайыздық үлес бойынша этникалық тиесілілік, 2020 ж. 2020 Population And Housing Census Of Mongolia, National Statistics Office Of Mongolia, https://www.1212.mn/en/statistic/file-library/census [3, 53 б.]



3.3-сурет. Қазақтардың аймақтар мен астана бойынша таралуы, 2020 ж.
2020 Population And Housing Census Of Mongolia, National Statistics Office Of Mongolia, https://www.1212.mn/en/statistic/file-library/census [3, 54 б.]

2020 жылғы халық санағының деректеріне сүйенсек, 2010 жылмен салыстырғанда Моңғолиядағы қазақтардың саны шамамен 20%-ға артқан [3, 53 б.] Қазақ халқының 53%-ын 0-24 жас аралығындағы жастар құрап отыр. Бұл сан моңғолдардың өздерінен де жоғары, оларда бұл үлес 46%-ды құрайды [3, 53 б.].

Бұл мәлімет қазақ қауымының зор әлеуетін көрсетіп қана қоймай, оның Моңғолия мен Қазақстанның болашағына және екі ел арасындағы өзара қарым-қатынастарға ықпал ететін маңызды фактор екенін дәлелдейді. Осы деректердің барлығы Моңғолиядағы қазақ халқының өз ұлттық болмысын сақтауына және ана тілін пайдалану құқығына ерекше мән беру қажеттігін айғақтайды.

1. Тіл – мәдениеттің тасымалдаушысы әрі ұлттық болмыстың айнасы. 2. Батыс Моңғолиядағы тілдік жағдай

Тіл – ұлттық болмыстың аса маңызды бір бөлігі. Әрбір тіл белгілі бір ұлттың ажырамас бөлігі болып табылатын мәдени кодты сақтайды. Бұл код қауымның тұрмыс-тіршілігіне қатысты барлық аспектілерді қамтиды: күнделікті қолданылатын сөз тіркестері, мереке атаулары, ұлттық тағамдар, музыкалық аспаптар, әдет-ғұрыптар, құқықтық нормалар және әдеби-мәдени мұра үлгілері (дастан, ән-жыр, қара сөз және т.б.).

Моңғолиядағы қазақтардың тілдік жағдайын зерттеуші Назгүл Байғабатова былай деп жазады: «*Аға ұрпақ қазақ халқының салт-дәстүрлері, әдет-ғұрыптары, адамгершілік қағидалары мен құндылықтар жүйесі туралы білімдерін кейінгі буынға жеткізу мақсатында тілді негізгі құрал ретінде пайдаланады. Бұл тұрғыда тіл ұлттық тиістіліктің басты символдық ортасын қалыптастырып, ұлттық өзіндік сана мен сәйкестілікке тікелей ықпал етеді*» [2, 131 б.]. Сөйтіп, тіл белгілі бір қауымға жататындықты білдіріп қана қоймай, ұжымдық бірегейлік пен адамдар арасындағы байланыстарды нығайтатын маңызды фактор болып табылады.

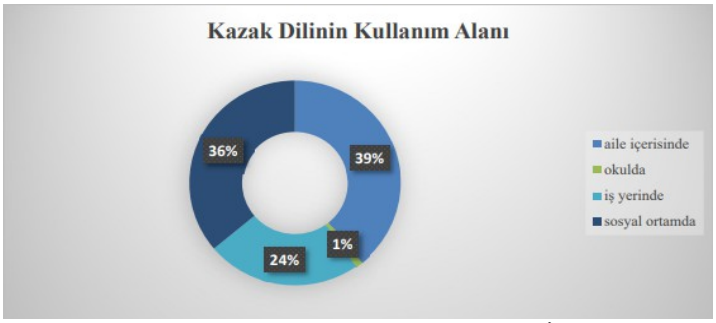
Моңғолия Конституциясының 8-бабының 1-тармағында моңғол тілі Моңғолияның ресми тілі болып белгіленген. Дегенмен, 2-тармақта: «*1-тармақ басқа тілдегі азшылық ұлттардың білім беру мен қарым-қатынаста, мәдениет, өнер және ғылыми салада ана тілдерін пайдалану құқығын шектемейді*», – деп жазылған [4]. Сонымен қатар, Конституцияның 14-бабында барлық азаматтардың ұлтына, тіліне, нәсіліне және дініне қарамастан тең құқықтары кепілдендірілген [4]. Ал 53-баптың 1-тармағына сәйкес, сот ісін жүргізу кезінде қолданылатын тіл моңғол тілі болуы керек деп көрсетілсе, 2-тармақта моңғол тілін білмейтін азаматтарға сот процесі барысында және оған қатысты барлық қажетті ақпаратты алу үшін өз ана тілін қолдануға рұқсат етілген [4].

Моңғолия заңнамасының өзінде тілге қатысты актіде, 13-бапта: «*13.1.4. Оқушылардың басым бөлігі ресми тілден басқа тілде сөйлейтін этникалық азшылық өкілдері болса, білім беру қостілділік бағдарламасы негізінде жүргізілуі тиіс*» делінген [5]. Бұдан бөлек, заңда этникалық азшылық өкілдерінің моңғол және ана тілдерінде білім алуына, мәдениеті мен дәстүрлерін дамытуына, сондай-ақ ғылыми қызметпен айналысуына мүмкіндік жасауға бағытталған шаралар қарастырылған [5]. 21-бапта этникалық азшылықтардың тілдерін зерттеу, қорғау және насихаттауға қатысты жобаларды әзірлеу туралы да айтылған [5].Алайда жоғарыда айтылғандай, қазақтар тек Баян-Өлгей аймағында ғана көпшілікті құрайды, ал көршілес Қобдада, одан қашық Ұланбатырда және басқа аймақтарда олар аз. Негізі, Баян-Өлгейде бастауыш мектептерде сабақ қазақ тілінде де, моңғол тілінде де қатар жүргізіледі [6, 150]; қазақша оқулықтар басылып, оқушылардың игілігіне беріледі [6, 156 б.] Айта

кетерлігі, қазақ тілінде білім беретін алғашқы мектеп 1928 жылы ашылған [6, 155 б.]

Алайда Қобда аймағында жағдай айтарлықтай өзгеше. Мұнда қазақ тілін меңгеру деңгейі төмендеп, жас буынның кейбір өкілдері тіпті ана тілінде еркін сөйлеу дағдыларынан айырылып барады [2, 131-132 б.], [6, 151-152 б.]. Бұл аймақта қазақ тілі қоғамдық орындарда сирек қолданылады. Моңғолияның Баян-Өлгейден басқа аймақтарында осындай үдеріс байқалады [2, 133 б.].

Диаграмма 1. Қазақ тілінің қолданыс аясының сөйлеу ортасына қарай бөлінуі. Auyeskhan, Raima,



Moğolistan Kazaklarının Dili -Sosyo-Linguistik Bir İnceleme [6, 153].
Жоғарыдан төменге қарай: отбасында, білім беру саласында, жұмыста, қоғамда

Қазақтардың басым көпшілігі тұрғылықты жеріне қарамастан, отбасылық және жеке өмірінде қазақ тілін пайдаланады [6, 152-153 б.]. Бұл көрсеткіш 75%-ға дейін жетеді. Жұмыс орындағы қолданысы екінші орында, ал білім саласында ең төменгі деңгейде тұр [6, 153]. Бұл жағдай, ең алдымен, қазақ тіліндегі білім берудің тек бастауыш мектеп деңгейінде ғана жүргізілуімен және оның негізінен Баян-Өлгей аймағымен шектелуімен байланысты. Дегенмен, қазақ тілінің отбасылық және жеке өмірде кеңінен қолданылуы оң үрдіс ретінде бағалануы мүмкін. Ал моңғол тілінің қазақ қауымы арасындағы қолданысы, негізінен, еңбек және білім беру салаларымен шектеледі [6, 153 б.].

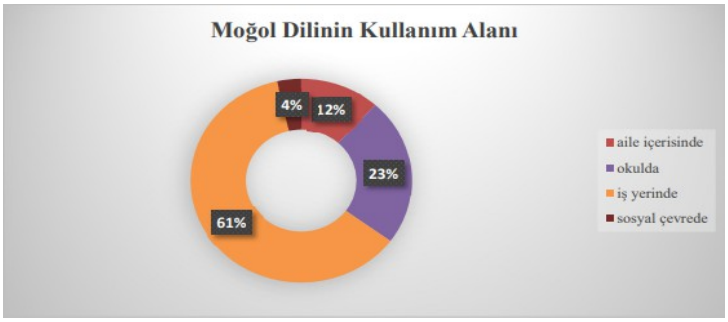


Диаграмма 2. Моңғол тілінің қолданыс аясының сөйлеу ортасына қарай бөлінуі. Auyeskhan, Raima, Moğolistan Kazaklarının Dili -Sosyo-Linguistik Bir İnceleme. [6, 153 б.]
Жоғарыдан төменге қарай: отбасында, білім беру саласында, жұмыста, қоғамда.

Жұмыс орнында моңғол тілінің қолданылуы алаңдаушылық тудырмайды, өйткені іскерлік байланыстар адамның жақын ортасынан тыс кеңістікте жүруімен сипатталады. Дегенмен, білім саласында қазақ тілінің қолданылу деңгейінің төмендігі мен моңғол тілінің үстемдігі алаңдаушылық туғызуы мүмкін. Баян-Өлгейде қазақ тілі күнделікті өмірде кеңінен қолданылады. «Бастау», «Думан», «Байөлке» сияқты қазақ тілінде жазылған дүкен, дәмхана, мейрамхана, қонақүйлердің атауларын үнемі кездестіруге болады [2, 132 б.]. Ал моңғолдар басқаратын мекемелерде, әдетте, моңғол тілі қолданылады [2, 132- 133 б.]. Бұл екі тілдің қатар өмір сүріп, бір-біріне қайшы келмейтінін айғақтайды.

1940 жылдардан бастап қазақ тілінде «Жаңа өмір», «Заман», «Шұғыла» сияқты газеттер, соның ішінде Ұланбатырда шығатын «Арулар» журналы да жарық көріп жатыр [6, 154 б.], [2, 129 б.]. Сондай-ақ, қазақ тілінде жаңалықтар тарататын радио және арнайы қазақ тіліндегі телеарналар бар [6, 154 б.]. Бұл деректер қазақ тілінің ақпараттық кеңістікте орны бар екенін көрсетеді. Бұл – оң құбылыс, өйткені ол қазақ қауымының өз тілін тек отбасы немесе жұмыс орнында ғана емес, бұқаралық ақпарат құралдарында да пайдалану мүмкіндігі бар екенін сезіндіреді.

Алайда, алаңдататын жайт – бұл факторлардың барлығы Баян-Өлгей аймағымен шектеледі. Жоғарыда келтірілген мәліметтерден шығатын қорытынды: Моңғолия заңнамасы этникалық

азшылықтардың құқықтарын кеңінен қарастырады және ең алдымен, олардың өз тілін дамыту мүмкіндіктерін қамтамасыз етуге бағытталған. Алайда, бұл саясат қазақтар көпшілік болып саналатын аймақтарда ғана толық іске асып отыр. Мәселен, Қобдада айтарлықтай қазақ халқы шоғырланса да, тілге байланысты заңнамның оң әсерін байқау қиын.

3. Қазақтар мен моңғолдар: екі ұлт – бір ел

Моңғолия – ұлттық қақтығыстар айтарлықтай байқалмайтын ел. Мұнда әртүрлі ұлт өкілдері бір-біріне ашық өшпенділік танытпай, бейбіт, тату өмір сүріп жатыр. Назгүл Байғабатова бұл туралы : «*Бізде күнделікті өмірде ұлттық шиеленіс жоқ, ұлттық болмысты зорлап міндеттеуге арналған күшті құралдар немесе мекемелер жоқ. Ұлттық болмысты қалыптастыратын, сол арқылы қазақтардың топтасуына ықпал ететін, олардың мүдделерін білдіретін, олардың атынан сөйлейтін ірі ұлттық ұйымдар мен орталықтар жоқ. Мұнда қазақтар бір жарым ғасырдан астам уақыт бойы моңғолдармен көрші өмір сүріп, тату-тәтті мал бағып, бала бағып, күнделікті істерімен айналысып, өздерінің ұлттық болмысы туралы көп ойланбайды*»,–деп жазады [2, 124 б.]. Сонымен қатар, автор Баян-Өлгейдегі жергілікті қазақтар да моңғолдар туралы оң пікірлерін білдіріп, олардың тұрмыс-тіршілігінің көптеген ұқсас қырларын атап өтеді. Егіншілік, мал шаруашылығы, киіз үйде тұру сияқты ортақ дәстүрлерді еске ала отырып, тіл мен дін тұрғысынан ғана ерекшеленетінін айтады [2, 131 б.]. Дегенмен, бұл пікір сәл қарапайымдатылған, өйткені қазақтар мен моңғолдарды ажырататын тағы да көптеген факторлар бар. Олардың тамақтану мәдениеті, киім-кешегі, музыка өнері мен дәстүрлері айтарлықтай ерекшеленеді. Мысалы, қазақтар домбырада ойнаса, моңғолдар морин-хуурда ойнайды. Қазақтар Наурыз мерекесін тойласа, моңғолдар Цагаан сарды атап өтеді. Моңғолдардың дәстүрлі *хөөмий* ән айту өнері бар, ал қазақтар өзіне тән ән дәстүрін ұстанады. Батыс Моңғолиядағы қазақтар арасындағы ерекше дәстүрлерінің бірі – саятшылық, яғни бүркітпен аң аулау өнері [6, 63 б.]. Сонымен қатар, Моңғолиядағы қазақтар негізінен дәстүрлі көшпелі өмір салтын сақтап қалғанын атап өткен жөн. Моңғол үкіметі тарапынан қазақтарды ұлтсыздандыруға бағытталған қысымның немесе арнайы саясаттың болмауы қазақтардың тілін, салт-дәстүрін, әдет-ғұрпын және өнерін ұрпақтан-ұрпаққа жеткізуіне мүмкіндік берді. Жырлар, термелер, күйлер мен дастандар арқылы берілетін бұл мәдени мұра ғасырлар бойы сақталып, бүгінгі күнге дейін өз өміршеңдігін жоғалтқан жоқ [6, 62]. Тіпті қазіргі заманғы өзгерістерге қарамастан, дәстүрлі өмір салтын ұстанатын қазақтардың арасында біртілді – тек қазақ тілінде сөйлейтіндер де кездеседі [6, 150 б.].

Алайда қазақтар мен моңғолдардың өмір салтын ұқсас деп қарау үрдісіне қайта оралсақ, оны әлі күнге дейін дәстүрлі өмір салтын ұстанып келе жатқан адамның көзқарасы арқылы түсіндіруге болады, өйткені ондағы ең басты мәселе – қолайлылық. Шынында да, бұл тұрғыдан алғанда, Моңғол даласындағы қазақтар мен моңғолдарды мал шаруашылығы мен көшпелілік біріктіретіні рас. Бірақ моңғолдар көбірек тұратын қалаларда, әсіресе, Ұланбатыр сияқты ірі мегаполисте тұратын қазақтардың бұл мәселеге көзқарасы сәл басқаша. Олар:«*Ұланбатырда біз қазақша мүлде сөйлей алмаймыз. Моңғолдарға қазақша сөйлегеніміз ұнамайды. Ата-анамызбен сөйлесу керек болса да, біз естілмейтін жерді табуға тырысамыз. Қазақтарды көргенде, бір-бірімізді көріп қуанамыз*»,–дейді [2, 133 б.]. Дәстүрлі өмір салтынан алыстап, жаңа мүмкіндіктер мен басқа дағдыларды талап ететін мегаполисте өмір сүретін адамдар ұлттық құрам мен этникалық азшылық мәселелерін басқаша қабылдайды. Өкінішке қарай, бұл қазақ тілінің астанада жоғары білім мен ғылым саласында қолданылмауы, бұқаралық ақпарат құралдарында аз таралуы сияқты мәселелермен тығыз байланысты. Дегенмен, бұл үрдісті адамдарды қазақ мәдениетімен таныстырып, оны қоғамдық ортада насихаттау арқылы жақсартуға болады. Мұндай бастамалар Батыс Моңғолия қазақтарының мәдениетін дәріптейтін «Бүркіт тойы» [7] немесе Ұланбатырда, алғашқы рет бас аланда ауқымды түрде өткен «Наурыз мерекесі» [8] сияқты іс-шаралардың ұйымдастырылуынан көруге болады. Сондай-ақ, шағын атамекені – Баян-Өлгейден бөлініп шыққан қазақтардың әлі күнге дейін бір-бірімен қарым-қатынасында өз тілін ішінара сақтап, өздерін “қазақпыз” деп, әлі күнге дейін аймақта орналасқан туыстарымен тығыз қарым-қатынаста болуы да қазақ тілінің өміршеңдігін көрсетеді [2, 134 б.].

Моңғолиядағы қазақ тілінің жағдайына әсер ететін тағы бір көп үміт күттіретін фактор – Қазақстан мен Моңғолия үкіметтерінің осы бағыттағы бірлескен ынтымақтастығы. Бұл ретте екі ел арасындағы стратегиялық әріптестік туралы соңғы Декларация ерекше маңызға ие. Құжат саяси, қауіпсіздік, сауда-экономикалық ынтымақтастықтан бөлек, білім, мәдениет және ғылым салаларындағы әріптестікті нығайтуға да негізделген. Декларацияда көшпелі халықтардың мәдениетін дамыту, шәкіртақылар мен зерттеу бағдарламаларын енгізу, қазақ тілі мұғалімдерін даярлау және оларға кең мүмкіндіктер беру туралы келісімдер бар. Сонымен қатар, Моңғолия Халықаралық Түркі академиясымен ресми әріптестікке дайын екенін білдірді. Екі ел ежелден қалыптасқан мәдени

байланыстарын атап өтіп, бірлескен мәдени бағдарламаларды жүзеге асыруға келісті [9]. Бұл − екі ел арасында жасаған бірлескен мәлімдемелер мен келісімдердің бірі ғана. Сондай-ақ, «Дипломатиялық қатынастарды орнату туралы хаттама» (1992 ж.), «Қазақстан Республикасы және Моңғолия арасындағы достық қатынастар мен ынтымақтастық туралы шарт» (1993 ж.) және «Қазақстан Республикасы және Моңғолия арасындағы бірлескен декларациялар» (1998, 2007, 2008) сияқты құжаттар да екіжақты қатынастардың тереңдігін көрсетеді [9]. Шын мәнінде, екі демократиялық ел арасындағы мұндай ауқымды ынтымақтастықтың Моңғолиядағы қазақ тілінің мәртебесін сақтау және нығайту үшін маңызы зор. Бұл тек практикалық әсерімен ғана емес, қазақ мәдениеті мен тілінің екі халықтың екеуінің ортақ тарихының бір бөлігі екенін және олардың болашағы да ортақ екенін растауымен құнды.

3. Қорытынды.

Моңғолиядағы қазақ тілінің жағдайы, әсіресе, Баян-Өлгей аймағына қарағанда, салыстырмалы түрде тұрақты. Моңғолия мемлекеті ешқашан қазақтарды өз тілі мен болмысынан айыруға тырысқан емес. Керісінше, өз заңнамасында қазақ тілін насихаттау мен дамытудың тетіктері мен қолдау шаралары ресми түрде бекітілгенін айта кеткен жөн.

Алайда, шешімін таппаған бірқатар мәселелер де бар. Баян-Өлгей аймағынан тыс жерлерде қазақ тілінің қоғамдық кеңістікте сирек қолданылуы, сол тілде жоғары білім алудың мүмкіндігінің жоқтығы және елордада қазақ тілін қолданудың шектеулі болуы – шешілуі қажет маңызды түйткілдер. Олар қазақ тілі мен мәдениетінің болашағын айқындайтын күрделі мәселелердің қатарында. Дегенмен, бұл мәселелерді шешу мүмкіндігі бар және оларды өзара сыйластық пен түсіністікке құрылған екі демократиялық мемлекеттің, яғни Қазақстан мен Моңғолияның ынтымақтастығы аясында қарастыру қажет. Ең маңыздысы – болашақ. Бұған дейін, атап өткендей, Моңғолиядағы қазақ халқы өте жас және олардың тілі, мәдениеті мен қауымының болашағы ең алдымен, солардың қолында. Салт-дәстүрлер, мәдениет және мұра – бұл аса құнды мәдени байлық. Батыс Моңғолияда ежелгі әдет-ғұрыптар мен дәстүрлер тамаша сақталған, сондықтан оларды тереңірек зерттелу қажет. Сол зерттеулер қазақтың ұлттық болмысын жаһандық деңгейде нығайтып, байытып қана қоймай, бүкіл қазақ халқына маңызды ғылыми және мәдени үлес қосуға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Омаш С. Б., Кобландин К. И. Эволюция Казахской Диаспоры в Монголии: История и Влияние на Региональные Отношения. Евразийский Национальный Университет им.Л.Н. Гумилева, Астана, Казахстан. УДК 327. МРНТИ 03.81.35

2. Назгуль Байгабатова. Язык как фактор этнической идентичности Казахов Монголии в условиях транслингвальности / Language as a factor of ethnic identity of the Kazakhs of Mongolia in translinguality conditions. humanistica 21, tom 3, 2019. UDC 811.133.1

3. National Statistics Office of Mongolia’s official website. National Report 2020 Population and Housing Census of Mongolia 2020. 2021-02-08. https://www.1212.mn/en/statistic/file-library/census [Сандық ресурс, ағылшын тілінде] | Кіру күні: 27.03.2025

4. The Constitutional Court of Mongolia’s official website. The consitution of Mongolia. 12.02.1992. https://en.constitutionalcourt.mn/the-constitution-of-mongolia/ [Сандық ресурс, ағылшын тілінде]. Кіру күні: 27.03.2025

5. Эрх зүйн мэдээлийн нэгдсэн систем. Монгол Улсын Хууль – Моңғолияның заңы, February 12, 2015 Ұланбатыр.. Монгол Хэлний Тухай – Моңғол тілі туралы. https://legalinfo.mn/mn/detail/10932 [Сандық ресурс, моңғол тілінде] | Кіру күні: 27.03.2025

6. Auyeskhan, Raima. Moğolistan Kazaklarının Dili -Sosyo-Linguistik Bir İnceleme. Hacettepe Üniversitesi. 2021. 11655/25698. [62-63, 150-156]

7. Qazaqstan Tarihy. Моңғолия астанасында «Бүркіт тойы – 2025» фестивалі өтті. https://www.history.kz/kz/news/show/50000124. 12.03.2025 [Сандық ресурс] | Кіру күні: 27.03.2025

8. Embassy of Kazakhstan in Mongolia/Қазақстанның Моңғолиядағы Елшілігі – Facebook page. 23.03.2025.https://www.facebook.com/KZEmbassyMN/videos/%D0%BD%D0%B0%D1%83%D1%80%D1%8B%D0%B7/682031707745033/ [Сандық ресурс] | Кіру күні: 28.03.2025

9. Қазақстан Республикасы Президентінің ресми сайты. Қазақстан Республикасы мен Моңғолия арасындағы Стратегиялық әріптестік туралы бірлескен декларация. 29.03.2024. https://www.akorda.kz/kz/kazakstan-respublikasy-men-mongoliya-arasyndagy-strategiyalyk-ariptestik-turaly-birlesken-deklaraciya-299398 [Сандық ресурс] | Кіру күні: 28.03.2025

Секция 3

Еуразия түркі халықтарының музыкалық аспаптары мен аспаптық музыкасы

Музыкальные инструменты и инструментальная музыка тюркских народов Евразии

Musical instruments and instrumental music of the Turkic peoples of Eurasia

ӘӨЖ 786.1

ІЛЕ КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІ АЯСЫНДАҒЫ НҰРЫМБАЙ СҮЛЕЙМЕНҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Адалхан Нұрболат
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты,
Алматы, Қазақстан
1359785644@qq.com

Аңдатпа. Бұл мақалада Іле күйшілік дәстүрінің көрнекті өкілдерінің бірі – Нұрымбай Сүлейменұлының шығармашылығы туралы маңызды деректер алғаш рет қарастырылып отыр. Күйші Нұрымбай Сүлейменұлының күйлерін тақырыптық және бейнелік тұрғыдан жіктеу және ұсынылып отырған тақырып бойынша ақпарат іздестіру бірнеше бағытта жүзеге асырылады. Сонымен қатар, күйшінің «Керуен», «Құстар салтанаты» және «Сағыныш» атты күйлері туралы тың мәліметтер келтірілді. Жұмыста тарихи шолу, сұхбаттасу, жүйелі және дискриптивті зерттеу әдістері қолданылады.

Тірек сөздер*: Қытайдың Іле күйшілік дәстүрі, домбырашылық өнер, Нұрымбай Сүлейменұлы, күй өнері, күйші-композитор, аспаптық музыка, музыкалық мұра.*

Аннотация. В данной статье впервые рассматриваются важные сведения о творчестве одного из выдающихся представителей кюйевой традиции Илийского региона – Нурымбая Сулейменулы. Кюи Нурымбая Сулейменулы классифицируются с позиций тематического и образного своеобразия, а поиск информации по заявленной теме осуществляется в нескольких направлениях. Кроме того, приводятся новые сведения о его кюях «Керуен», «Құстар салтанаты» и «Сағыныш». В работе используются исторический обзор, интервью, системный и дескриптивный методы исследования.

Ключевые слова*: кюевая традиция Илийского регшиона КНР, домбровое искусство, Нурымбай Сулейменулы, искусство кюя, кюйши-композитор, инструментальная музыка, музыкальное наследие.*

Abstract. This article for the first time provides significant insights into the work of Nurymbai Süleimenuly, a prominent figure in the kui tradition of the Ili region. The kuis of Nurymbai Süleimenuly are classified based on their thematic and figurative uniqueness, and the search for information on the stated topic is carried out in several directions. Additionally, new information is provided about his kuis: “Keruen”, “Qustar Saltanaty”, and “Sagynysh”. The study employs historical review and interviews, as well as systematic and descriptive research methods.

Keywords*: kui tradition of the Ili region of China, dombra art, Nurymbai Süleimenuly, kui art, kui composer, instrumental music, musical heritage.*

Қазақ мәдениеті – тарихи тұрғыдан қалыптасқан тұтас құбылыс болғандықтан, оны географиялық немесе саяси шекаралар негізінде бөлшектеу мүмкін емес. Ол бүкіл қазақ халқының ортақ рухани мұрасы ретінде қарастырылады. Қазақтың дәстүрлі музыка өнері, соның ішінде күйшілік дәстүр, этномәдени тұтастықтың айқын көрінісі болып табылады. Қорқыт пен Асан Қайғыдан бастау алатын күй өнері, сондай-ақ Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет сынды дәулескер күйшілердің шығармашылығы мен халық композиторларының әндері тарихи тұрғыдан Қазақстан аумағында ғана емес, Шыңжаңдағы қазақтар арасында да кеңінен танымал болған. Бұл қазақ халқының музыкалық мұрасының кең ауқымда таралып, ұлттың мәдени бірегейлігінің ажырамас бөлігіне айналғанын көрсетеді.

Жалпы Қытай Халық Республикасының аталған өлкелеріндегі қазақ фольклорының қайнар көздері және мазмұны негізінен түрмыстық өмірді, әдет-ғұрып пен салт-сананы, дүниетаным мен сенімдерді білдіреді; кейінірек пайда болған және сол кездегі әлеуметтік ортаға бейімделген лирикалық халық әндер мен күйлер, жырлар мен авторлық шығармалар да жоқ емес. Бұл жөнінде Қытайдағы белгілі музыкатанушы Бағдат Естемесұлы: «...Қытай қазақтарынан шыққан Бейсенбі, Қожеке, Қайрақбай, Әшім, Таңжарық, Бүркітбай, Аппақ, Сұлубай, Көдек, Тайыр, Әліпбек, Кәсімбай т.б. әнші, күйші сазгерлер қазақ музыкасының алтын қорына өзіндік дара стильдерімен сұлу саздарын сыйлады. Олар күйшілігімен де, әншілігімен де халық жүрегінен терең орын алған өнерпаздар» [1, 84 б.] деп қазіргі Қытай жерінде жасаған халық композиторларының қазақ руханиятына қосқан үлестерін атап өткен. Қазақтың күйшілік өнері ғасырлар бойы түрлі аймақтық стильдер арқылы дамып, әр өңірдің өзіндік ерекшеліктерімен толықты. Солардың бірі – Шыңжаң өлкесіндегі Іле күйшілік дәстүрі. Бұл аймақтағы күйшілік өнерге Алтай-Тарбағатай, Жетісу, Арқа мектептерінің ықпалымен қалыптасып, Іле күйлерінің құрылымында ерекше орындаушылық тәсілдер, әуендік өрнектер мен философиялық тереңдік байқалады.

Нұрымбай Сүлейменұлының шығармашылығы туралы зерттеулер әлі бастапқы деңгейде тұр. Оның өнері мен өміріне қатысты деректерді жинақтап, жүйелі зерттеу жұмыстарын жүргізу арқылы қазақтың күйшілік өнеріндегі ерекше тұлғалардың бірін тануға және ұлттық мәдениетке қосқан үлесін айқындауға болады. Осыған орай, қазіргі күнде күй өнерінің жаңаша бағытта дамып, өзіндік қолтаңбасы бар композитор, күйшінің шығармашылығын зерттеу – ұсынылып отырған жұмыстың өзектілігін айқындайды.

Қытайда қазақ аспаптарын жан-жақты зерттеу XX ғасырдың 80-жылдарының басында басталғаны белгілі. Бұл кезеңде аспаптарды зерттеумен айналысатын ғалымдар мен ғылыми еңбектер пайда болды. Мысалы, профессор Мао Цзизэн «Домбыра және домбыра музыкасы» [2] атты еңбегінде домбыраның орындаушылық шеберлігі, аспаптың құрылымдық ерекшеліктері және оның тарихи тамырлары туралы жан-жақты баяндалған. Сонымен қатар, осы кезеңде көптеген аз ұлттардың ғалымдары қазақ халқының мәдениетін жүйелі түрде зерттей бастады.

Шыңжаң күйшілік өнерінің зерттелуі бойынша көптеген еңбектер Қазақстанда шықты. Базаралы Мүптекеевтің «Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік өнер» [3] атты кандидаттық диссертациясы, Баян Игіліктің «Алыстағы шұғыла (Шыңжаң қазақтарының күйлері)» [4] атты еңбегі, Мұрат Әбуғазының «Шығыстың шыңырау күйлері» [5]; «Қазақтың домбыра өнері» [6] және Мәулетұлы Ардабимен бірлесіп «Әшім және Іле аймағының күйлері» [7] атты еңбектері, Дархан Бекеновтың «Іле қазақтарының күйлері» [8] кітабы, Айнұр Қазтуғанова «Жаһандық дәуірдегі күй өнерінің даму үдерісі» [9] монографиясы, Мәулетұлы Ардабидің «Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі – ұлттық бірегейлікті сақтау факторы ретінде» [10] атты докторлық диссертация т.б. еңбектерінде осы аймақтың күйлері туралы көптеген құнды ғылыми тұжырымдар ұсынылады. Жалпы, қазақ музыкасына қатысты зерттеулер Қытайда XX ғасырдың 40-шы жылдарының соңында басталды. ҚХР құрылғаннан кейін, 80-ші жылдардың басына дейін зерттеу көзқарастары мен әдістері салыстырмалы түрде біржақты болды және зерттеу нәтижелері аз болды. 90- шы жылдары елдің материалдық емес мәдени мұраны қорғау жұмыстарының басталуымен ғалымдар аз ұлттардың мәдениетін зерттеуге назар аудара бастады, ал қазақ музыкасына қатысты зерттеулер де көбейіп, соның ішінде Іле аймағының күйшілік дәстүрі құрылымдық және мазмұндық тұрғыдан зерделеніп бастады.

Мәулетұлы Ардабидің «Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі – ұлттық бірегейлікті сақтау факторы ретінде» [10] атты докторлық диссертациясында алғаш рет іргелі ғылыми жұмыс ретінде Іле аймағында сақталған көне күйлердің басты ерекшеліктері олардың әуендік және құрылымдық сипатына байланысты қарастырылып, ғылыми айналымға енгізілді. Бұл күйлердің сарыны ескі бақсылық сарындармен, қара өлең, жоқтау және сыңсу

әуендерімен астасып жататыны айқындалды. Мұндай музыкалық ерекшеліктердің сақталуы Іле өңіріндегі қазақтардың дәстүрлі мәдениетінің беріктігімен байланысты. Мәулетұлы А. осы ерекшеліктерді негізге ала отырып, Шыңжаңның Іле өңіріндегі күйлерді мазмұндық және тақырыптық тұрғыдан келесі негізгі топтарға жіктеді:

– Көне аңыз күйлері – табиғатқа, жануарлар дүниесіне, жер-су атауларына байланысты шыққан күйлер.

– Салт-дәстүрмен байланысты күйлер – жоқтау және басқа да ғұрыптық күйлер.

– Айтыс күйлері – екі немесе одан да көп күйшілердің бір-біріне күймен жауап беру арқылы ойнау дәстүрі.

Музыкалық құрылымы тұрғысынан алғанда, Іле аймағының теріс бұрауда орындалатын көне халық күйлері негізгі екі кезеңге бөлінеді:

Бурдондық құрылымға негізделген күйлер – бұл күйлерде домбыраның үстіңгі (с) ішегі ашық түрде сақталып, екі ішек қатар шертіледі.

Монофониялық және полифониялық элементтері бар күйлер – бұл түрге жататын күйлерде астыңғы және үстіңгі ішектер алма-кезек теріліп орындалады [10, 51 б.].

Күй құрылымында кездесетін бурдондық тәсіл түркі-моңғол халықтарының дәстүрлі музыкалық мәдениетіне тән сипаттардың бірі болып табылады. Осы ерекшеліктер Іле аймағындағы күйшілік дәстүрдің өзіндік даралығын айқындап, оның көне түркілік музыка дәстүрімен тарихи сабақтастығын көрсете түсті.

Қазақ музыка өнерінің бойтұмарындай сақталып келе жатқан күй өнері бүгінгі өркениетті қоғамда әлемдік сахна деңгейіне көп көтеріліп, ұлт өресінің киелі қасиетін асырып, мәдениетіміздің алтын корында өшпестей орын алып келеді. Халқымыздың дәстүрлі музыка мәдениетінің ары қарай дамуына орасан зор еңбек сіңіріп жүрген бір топ күйші орындаушылар қазіргі кезде аянбай атсалысуда. Солардың ішінде Нұрымбай Сүлейменұлының күйшілік өнерін алдымен ауызға алуымызға болады.

Нұрымбай Сүлейменұлына келетін болсақ, күйші 1956 жылы Іле аймағының Текес ауданында, Қарадала ауылы Қапсалақ қыстағында дүниеге келген. Күйшінің қысқаша өмірбаяны белгілі музыкатанушы Баян Игіліктің «Алыстағы шұғыла (Шыңжаң қазақтарының күйлері)» [4] атты еңбегінде жарияланған. Күйші Нұрымбай Сүлейменұлының шығармашылығын екі кезеңге бөліп қарастырсақ болады. Музыкатанушы Баян Игіліктің жоғарыда аталған [4] атты еңбегінде жарияланған мәліметтер бойынша «Нұрымбайдың 7-8 жасында өнерге құштарлығы оянып, әкесінен домбыра үйренеді. Ол әкесінің сыбызғыда орындалатын «Ала айғырдың азынауы», «Жетім қыздың зары», «Аққу» секілді халық күйлерін үйреніп, оны домбыраға салады. Баласының талғамын таныған әке Нұрымбайды сол өңірдегі атағы дүйім жұртқа жайылған Мұхаметжан, Жабықпай, Шамұғын қатарлы халық күйшілеріне тыңдатқызып, оған күй үйретулерін сұрайды. Шәкірт болған Нұрымбай «Күйген шапан», «Қара жорға», «Сары өзен», «Аққу», «Бес ұлы» және т.б. халық күйлерін үйренеді», - деп келтірілген [4, 295 б.].

Нұрымбай Сүлейменұлының шығармашылық жолын балалық шағымен байланыстыруға болады. Себебі, ауылда «Бала домбырашы» атанып, сахнада күй шертіп, ән салып жүрген күйші бозбала шағына енді жетіп, халқына жаңадан таныла бастаған кезінде аты шулы «Мәдениет зор төңкерісі»[58] басталды. Нұрымбайдың отбасы сол төңкерістің ықпалына ұшырап, әкесі бақылауға алынып, оған «Көнені тірілтуші» деген жаламен қамауға алынады. Оны ұрып-соғып, ауыр еңбекке салып, айдау, қинау сынды түрлі қиындықтарды басынан өткізеді. Соның салдарынан жазықсыз әкесі 1972 жылы мезгілсіз дүниеден өтеді. Бірақ, іс мұнымен тынбай, әпербақандар олардың отбасының қыр соңынан қалмады. Тек партия, орталық комитетінің мәжілісінен кейін ғана, әкесі Сүлейменнің атақ-абыройы қалпына келтірілледі[59]. Әкесінен жастай айырылып қалған Нұрымбай өмірдің қиындығын белшесінен кеше жүріп, барлық ауыртпалықты жан-жүрегімен сезініп, ержетеді. Оның сол тұстағы

[58] Мәдени революция (қытай қазақтары «Мәдениет зор төңкерісі» деп атаған, сондай-ақ «Ұлы пролетарлық мәдени төңкеріс» атауымен белгілі) – Қытай Халық Республикасында 1966-1976 жылдар аралығында орын алған ауқымды саяси және идеологиялық қозғалыс. Бұл құбылыс бастапқыда Қытай Коммунистік партиясының ішіндегі билік үшін күрес ретінде басталып, кейін бүкіл Қытай қоғамын қамтыған әлеуметтік-саяси трансформацияға ұласты [11].

[59] Нұрымбай күйшінің берген деректері бойынша,әкесі Сүлеймен Іленің Текес ауданына қарасты Қарадала ауылының Қапсалаң деген жерінде, 1911 жылы орташа дәулетті отбасында дүниеге келіпті. Ол мектептегі молдалардан сабақ алып, жастайынан Сүлеймен молда атаныпты. Әрі сол тұстағы Исабай бақсы, Әлімжан молда қатарлы халық емшілерін ұстаз тұтып, олардан қазақы емдеу тәсілін үйрене отырып, түрлі дәрі-дәрмектермен науқастарды емдеген. Қапсалаң атты жердегі медреседе 1935 жылы оқытушылыққа әрі имандылыққа қабылдап бала оқытқан. Сонымен қоса, әкесі өте өнерлі адам болған. Ол сыбызғыда орындайтын «Ала айғырдың азынауы» сияқты күйлерді домбыраға салып Нұрымбай баласына да үйреткен [4, 295 б.].

жұбаныш тауып, сыр тарқатары да, әке қасіретіне араша түсері де домбырасы болды. Күйші өз әкесіне және онымен тағдырлас болған «Мәдениет зор төңкерісінде» жазықсыз жәбірленіп қаза тапқан барлық әкелерге 1979 жылы «Қайран әке» атты күйін шығарды [4, 295 б.].

Жалпы, күйші өз шығармашылығында халықтың тұрмыс-тіршілігі мен тарихи оқиғаларды бейнелеумен қатар, табиғаттың әсемдігін, адамның ішкі жан дүниесін күй арқылы жеткізген. Оның күйлерінің басты тақырыптарын негізгі 3 тақырыпта жіктесек болады:

– Тарихи оқиғалар, туған жер тақырыбы – Нұрымбайдың көптеген күйлері сол кезеңдегі әлеуметтік өзгерістер мен халықтың тағдырын сипаттайды. Мысалы: «Ата мекен», «Ғасыр аунаған», «Керуен», «Шашу», «Текес толқыны».

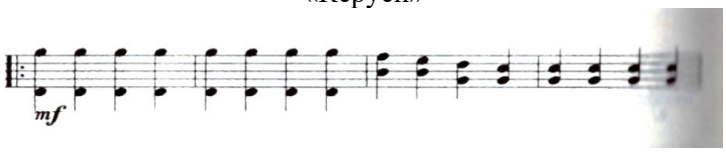
Соның ішінде,1997 жылы маусым айында тарихи оқиғалар мен туған жеріне деген махаббатынан туған «Керуен» атты туындысы. Бұл туынды жайлы Нұрымбай Сүлейменұлы «Қайран әке» атты еңбегінде былайша баяндайды: «Қай дәуірде болмасын адамзаттың өмір арқауы мен тарих көші бір күнде тоқырап қалмастан, қайта дәуірмен бірге алға ілгерілеп, жаңарып отыратыны сөзсіз. Даму мен талғамына төрт күл дүние тұтас тәнті болған ұлы отанымыз XXI ғасырда адамзаттың ұлы көшінде тоқтаусыз алға жүйкеп, әр ұлтты өмір толқынында шынығып өмір арқауын шырата түсті. Осы бір ұлы даму үстінде ой санамыз толып, тарихымыздың өткені мен бүгіні қайта жаңарып, әр дәуірдегі тарих тағылымы, бабалар дәуірі, заман керуенінің қоңырау үні алыстан талмаусырап жеткендей болады. Қазіргі заман дүниенің өзі де Қорқыт бабаның қобызын боздатып, Асаң қайғының желмаясын желдіртіп, батыр бабалардың сауытын кейініп, кемелдікпен керуен тартып бара жатқан ойға оралтады.Осындай тарихтың үні, адамзат тіршілігі ұзақтан-ұзаққа созылған бір керуен екен деген шабытты ой мен шалқар сезім домбыра шанағынан еріксіз «Керуен» атты күй болып төгілді» [12, 76 б.].

«Керуен» – қазақтың дәстүрлі домбыра күйлерінің ішінде ерекше орындаушылық тәсілдерді талап ететін күрделі шығармалардың бірі. Күйдің құрылымында керуеннің қозғалысын, оның баяу жүрісінен бастап, шарықтау сәтіне дейінгі динамикасын суреттейтін орындаушылық тәсілдер кеңінен қолданылады.

Бірінші бөлімі 4/4, 3/4,6/4 өлшемдерінен құралған, теріс қағыс арқылы орындалады.

Жоғары дыбыстар мен төменгі үндестіктегі дыбыстардың арақатынасын белгілеп алу дыбыстың естілу күшін арттырады, яғни үнділікті күшейте отырып, шарықтау (кульминация) тудырады:

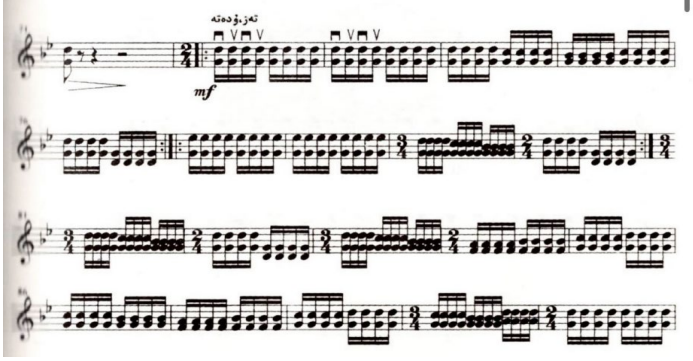
«Керуен»



1 мысал [12, 79 б].

«Керуен» – орындаушыдан жоғары кәсіби шеберлікті талап ететін күй. Ол домбырадағы түрлі техникалық тәсілдерді, динамикалық және ритмдік нюанстарды толыққанды меңгеруді қажет етеді. Күйді орындау барысында тек механикалық дәлдік емес, сонымен қатар, оның философиялық мәнін де терең түсініп, тыңдаушыға жеткізу маңызды.

Күй pp (pianissimo) – өте жұмсақ басталып, біртіндеп күшейе түседі. Форте (f) сәттері керуеннің қимылының күшеюін немесе желдің үдеуін сипаттауы мүмкін Күйдің соңына қарай динамика баяулап, бастапқы тыныш күйге оралады. Әуен параллельдік терция және секста интервалдарына негізделген. Тұрақты, бірақ өзгермелі ритм – керуеннің бірқалыпты жүрісін сипаттайды.



2 мысал [12, 80 б.].

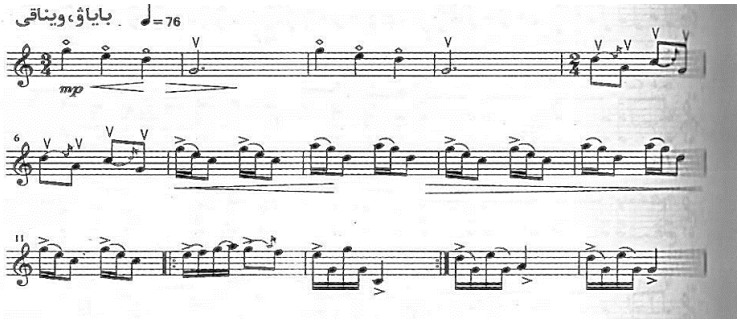
– Табиғат көріністері күйлерінде Іле өзенінің сұлулығы, таулар мен жайлаулардың көрінісі әсем әуендермен суреттеледі. Мысалы*:* «Құстар салтанаты», «Дала сазы».

Соның ішінде, «Құстар салтанаты» атты туындысы жайлы күйші былайша баяндайды: «1980 жылы жаз айында аты аңызға айналған кезіндегі бүкіл Орта Азияны шақырып, бас бәйгеге 100 жылқы беріп, ат жаптырып, ас берген Тоеке Қозыбай ұлының тарихына қатысты аңыздар мен деректерді жинау үшін Текестің атақты төр жайлауы аталатын Тегерек деген жайлауына бардым. Тегерек жайлауы дүниеге аты әйгілі Тәңіртау бөк түрінде екен. Аң күстің ұясы орманында кереге тас кезінде ешкі теке ойын салып бақырса, шатқалы мен алаңында бұғы марал шақырып, орманында күйкілжіте құстар сайрап, құлақ құрышынды қандырады. Мен осы жолғы сапарымда көбінесе тегеректегі Тоекенің дастарханы, Тоекенің көк қапталы, Тоекенің жылқы еруі және шидің шымылдық қарағайы. Күрікбай тұғылы деп аталатын жайлауларда болдым. Той екенің дастарқаны деген жайлауды көргенімде бір құдіретті күш аспанның бір бөлігін көшіріп, әкеліп қойғандай сезіндім. Көркеммен көз сүріндіреді. Па, шіркін, не деген сұлу табиғат десенші?

Мұндағы тамылжыта сайраған бұл-бұл үні, саңқылдаған көкік тоғысы, қиқулаған аққу қаз, тоқылдаған тоқылдауығы бәрі-бәрі де ұлы табиғаттың еркелігі іспетті. Өздерінен басқа еңшілесі жоқтай, назды да сазды әуенге басып, тыңдаған жанның жүрек қылын тербетіп, орманды өңірде өз салтанатын құрып тұр. Берекелі табиғат заманындағы ырысты тірліктің тынысын аңғартқан табиғат ананың төл еркесі құстардың сиқырлы да, сырлы қасиетті үніне қадағалай назар аудара отырып, шалқыған шабытты көңіл күймен сол жолғы сапарымда «Құстар салтанаты» атты күй көкейден туындады» [12, 33 б.].

Күйді ойнау мәнеріне қарай шартты түрде екі бөлімге бөлуге болады. Жалпы күй сол бұрауда, C-dur тональностінде жүреді. Күйші сайраған құстың нақты тірі бейнесін жасау мақсатында күйдің бүкіл бейнелік жүйесін үш элемент кезекпе-кезек келіп отыратын қағыс мәнеріне бағынатын интонациялық комплекс құрады. Домбыраның екі ішегін сылдырата қағу, флажолет сияқты әдістерді қолданып, құстың сыңғырын, әсем сайрауын бейнелеп, орындаушылық мөнерінің жаңа қырын көрсетеді. Сазды үні ұзаққа созылмайтын бұл күй қағыс, ырғақтық, интонациялық, тақырыптық деңгейлерде қарама-қарсы (контрасты) болып келетін интонациялық тақырыптық комплекске құрылған.
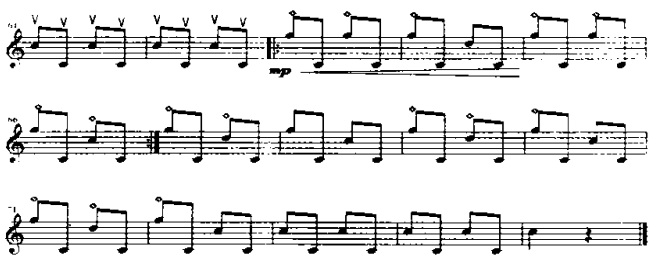
Автор флажолетті қолданып, әуелете сайраған құстың үнін береді, сондықтан да құстың үнін бейнелеудің барлық ауырлығы осы қағу мәнеріне түседі:



3 мысал [12, 35 б.].
«Құстар салтанаты»

Күйді тыңдағанда дыбыстардың әсемдігі, табиғатпен астасып жатқан осы бір көркем суретті бейнелеуде күйші таңдап алған музыкалық құралдардың алуан түрлілігі таң қалдырады. Соңына қарай өте жоғары регистрде флажолетпен орындалады, онда күйдің барлық айтайын деген ойы, суреттеулері жинақталып, аяқталады:

4 мысал [12, 36 б.].



Адамның ішкі жан дүниесі мен арнау күйлер тақырыбы – күйлерінде терең ой, мұң мен қуаныш қатар өріліп, тыңдаушының көңіл-күйіне әсер ететін ерекше сипат бар. Мысалы: «Сағыныш», «Сырласу», «Қайран әке», «Арнау», «Ана толғауы», «Әлди бөпем», «Ана мейірі», «Қос аға», «Теріс қақпай», «Таңжарыққа арнау», «Шашу», «Шалқыма» т.б. көптеген шертпе, төкпе жанрында жазылған күйлері бар.
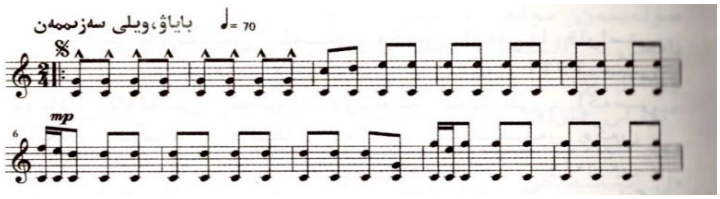
Нұрымбай Сүлейменұлының «Қайран әке» кітабында келтірілген мәлімет бойынша 1976 жылдың тамыз айында жарық көрген «Сағыныш» атты туындысының шығу тарихын былайша баяндайды: «Мен 1974 жылы күзде Текес ауданық Қарадала аулдық орталау мектепті бітіріп, Текес ауданық бірінші орта мектепбінде білім алған болатынмын. Екі жылдық оқу барсында құлын тай-дай бірге өсіп, ақтарыла сырласып, болашақ үшін тілдесіп өткен аяулы сабақтастардан айырылу мен үшінде, басқа сабақтастар үшінде оңайға түспеді. Жақсы көретін сабақтастар бір араға бас қосып, ән айтып, күй тартып, өз ара сырласып, бір-бірімізге махаббат, інкәрлігімізді білдірген кезімізде бар еді. Сол себепті қыз сабақтастарымыздың ішінде кісілігімен, келбетіне аңсауым ауып, тән сұлулығымен емес жан сұлулығымен өзіне бауыраған сабақтастарымда жоқ емес еді.

Мектеп тарап жер-жерге кеткеннен кейін, мектеп өміріндегі думандық күндер көрген түстей болып, көзден қайып болмасы барма? Тіпті күнге неше мәртебе көрген, сайын көрген келіп тұратын, нұрлы жүзіне жылылықтың лепі есіп, жаныңа жарқындықтың нұрын құйып, нұрлана қарап, ұялып өтетін қыз сабақтастардың төбесі емес. Жүріген жері көзге үлікбей ала қызып аңсап, сағымбасым барма. Сол себепті:

«Не күшті бұл өмірде сүйген күшті?
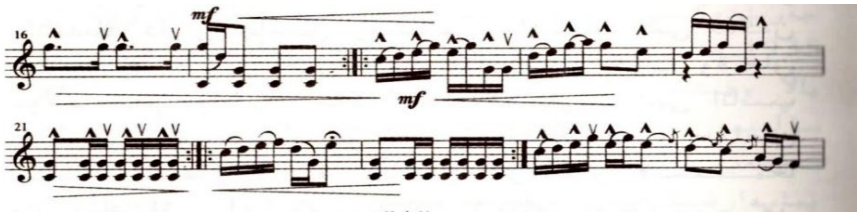
Отына мағап аттың күйгені күшті» - деп сүйген жарыма деген сағынышым мен інкәрлігімді қос ішектің құдіретімен бейнелеп, тұңғыш тырнақ алды туындым «Сағыныш» осылайша туындады. «Сағыныш» атты туындымды жан ұяма жылулық беріп, түтінімді түзу ұшырып, алты баламның ыстығына күйіп, суығыңа тоңып, қоғамға жарамды адам етіп тәрбиелеп қатарға қосқан сүйікті жарым, Кәлимат Неспибай қызына арнаймын» [12, 1 б.].

Күйдің жалпы құрылымы бірқалыпты ырғақпен, үздіксіз қозғалыс аясында орындалады, оның әуенінде табиғи динамикалық қозғалыс сезіледі. Негізгі тақырыптың дамуы мен ладтық құрылым бойынша үйлесімділігі үнемі өзгеріп отыратын әсер қалыптастырад



5 мысал [12, 5 б.].

Күйдің әуендік құрылымы әсем және серпінді, ой толғаныстары арқылы өрнектелген, қайталанып қалықтаған әуенге негізделген, ал шексіз вариациялар тізбегі (легі) шығыс музыкасының нәзік сазды, еркін сипаттарын еске түсіреді.



6 мысал [12, 5 б.].

Сонымен, жоғары да атап өткендей, бұл күйлерде ***бурдондық құрылымға*** негізделген (домбыраның үстіңгі (с) ішегі ашық түрде сақталып, екі ішек қатар шертіледі) және ***монофониялық*** пен ***полифониялық*** (астыңғы және үстіңгі ішектер алма-кезек теріліп орындалады) элементтер бар. Нұрымбай Сүлейменұлы – отыздан астам ән мен күйдің авторы, оның шығармалары тақырыптық тұрғыдан кең ауқымды болып келеді. Ол өз туындыларында қоғамның әлеуметтік мәселелерін, табиғат құбылыстарын және философиялық ой-толғауларды музыкалық тілмен жеткізеді. Композиторлық қызметімен қатар, Нұрымбай Сүлейменұлы ұстаздық жолда да айтарлықтай жетістіктерге жетіп,

дарынды шәкірттер тәрбиелеп келеді. Оның шәкірттері қатарында Іле облыстық ән-би ансамблінің мемлекеттік бірінші дәрежелі әртісі, сазгер-күйші Құрманжан Зікірияұлы, сондай-ақ Кеңес Әбдуалиұлы, Жаратбек Қыдырұлы, Бөкей Мөнәпиғаұлы және өз қызы Нұрбөбі сынды өнер иелері бар. Нұрымбай Сүлейменұлы өзі де аймақтық, облыстық және автономиялық ауданаралық көркемөнер байқауларына бірнеше рет қатысып, сазгер әрі шебер орындаушы ретінде марапатталған [4, 296 б.].

Шыңжаңдағы күйшілік өнердің зерттелуі Қытайдағы қазақ мәдениетінің сақталуына және ұлттық мәдениеттің дамуына үлкен маңыз береді. Қазақ музыкасын зерттеуге қатысты еңбектер мен зерттеулер осы аймақтың күйшілік дәстүрлерін құрылымдық және мазмұндық тұрғыдан саралау арқылы қазақ мәдениетінің көпқырлығын және оның ұлттық бірегейлігін сақтау қажеттілігін көрсетуге бағытталған.

Нұрымбай Сүлейменұлының орындаушылық және шығармашылық ерекшеліктері қазақ күй өнерінің ерекше бір қырын көрсетеді. Оның күйлерін терең зерттеу – қазақтың ұлттық мұрасын сақтау және оны әлемдік мәдениет деңгейіне көтеру жолындағы маңызды қадам. Осы бағытта ауқымды зерттеу жұмыстарын жүргізу тек қазақтың емес, жалпы адамзаттың мәдени мұрасын байыта түседі. Шынжаң өңірі күйшісі Нұрымбай Сүлейменұлының орындаушылық және шығармашылық ерекшеліктері туралы зерттеу жұмыстарының бүгінгі күнге дейін мардымсыз болуы осы мәселені арнайы зерттеуді кажет етеді. Ол Іле күйшілік дәстүрінің көрнекті өкілдерінің бірі ретінде қазақ күй өнерінде өзіндік қолтаңбасын қалдырған тұлға. Оның күйлері қазақтың рухани мұрасының ажырамас бөлігіне айналып, ұрпақтан-ұрпаққа жетіп келеді. Бүгінде оның шығармашылығы зерттеліп, халыққа кеңінен насихатталуы қажет.

Сонымен, Нұрымбай Сүлейменұлының күйлері – қазақтың мәдени қазынасының бір бөлігі. Олар тек Шыңжаң өңірімен шектелмей, қазақтың күйшілік өнерінің ортақ байлығы болып табылады. Ал күй өнеріндегі орындаушылық ерекшеліктеріне келетін болсақ, күйші ретінде Нұрымбай Сүлейменұлы орындаушылық өнердің жоғары деңгейін көрсетті. Оның шығармашылық әдістері, домбыра тарту шеберлігі және музыкалық формаларға енгізген жаңашылдықтары ерекше зерттеуді талап етеді. Ол табиғат пен адамның байланысын музыкалық шығармалары арқылы шебер жеткізе білді.

Әдебиеттер тізімі

1. Estemesuly B. 关于中国哈萨克族传统音乐的现在与未来// 音乐（合集）. - 伊犁：伊犁民俗出版社，2011 年. – 302 页(Естемесұлы Б. Қытай қазақтарының дәстүрлі музыкасының бүгіні мен ертеңі жөнінде // Қоңыр әуен (жинақ). - Құлжа: Іле халық баспасы, 2011. – 302 б.)
2. Мао Цзизэн. Домбыра және домбыра музыкасы. – Пекин, 1980.
3. Мүптекеев Б. Ж. Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік өнер: өнертану ғылымдарының кандидаты дисс.: 17.00.02 / Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория. – Алматы, 2009. – 140 б.
4. Игілік Б. Алыстағы шұғыла (Шыңжаң қазақтарының күйлері). – Алматы: Інжу-маржан, 2011. – 310 б.
5. Әбуғазы М. Шығыстың шыңырау күйлері. – Өскемен, 2009. – 302 б.
6. Әбуғазы М. Қазақтың домбыра өнері / Мұрат Әбуғазы. - Алматы: «Нұрсәт» баспасы, 2016. – 480 б.
7. Әбуғазы М., Мәулетұлы А. Әшім және Іле аймағының күйлері. – Алматы, 2008. – 139 б.
8. Бекенов Д. Іле қазақтарының күйлері. – Алматы, 1998. – 144 б.
9. Қазтуғанова А. Жаһандық дәуірдегі күй өнерінің даму үдерісі: Монография. – Алматы, 2020. – 184 б.
10. Мәулетұлы А. «Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі – ұлттық бірегейлікті сақтау факторы ретінде». Докторлық диссертация. – Алматы, 2018.
11. «Британника» энциклопедиясы. Мәдени төңкеріс http://www.britannica.com/eb/article-9028164/Cultural-Revolution
12. Қайран әке. Нұрымбай. – Пекин: “Ұлттар баспасы”, 2004. – 124 б.

ӘӨЖ 78.01

ЖАҢА ДӘУІР ҚОБЫЗШЫЛАРЫ: ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚТЫҢ ТОҒЫСУЫ

Ахметова Зере Ғаниболатқызы
Магистрант, 2-курс
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан
Ahmetovazere933@gmail.com

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақтың музыкалық мұрасын насихаттаушы тұлғаларға ерекше назар аударылады. Солардың ішінде – ұлттық өнердің дамуына үлес қосқан, Дина Нұрпейісова атындағы академиялық халық аспаптар оркестрінің алғашқы мүшелерінің бірі болған Ихсан Ахмет Ихсанұлының өмірлік жолы, еңбектері жайында қысқаша ақпарат беріліп, немересі – дарынды қобызшы Айғаным Ихсанованың өнерімен сабақтастығы қарастырылады. Мақалада сондай-ақ Гүлім Атошеваның шығармашылық жолы қамтылып, оның қобыз өнеріндегі жетістіктеріне көңіл аударылады.

Сонымен қатар, Евгений Брусиловскийдің «Бозайғыр» сюитасының финалына талдау жасалып, оның орындаудағы ерекшеліктері қарастырылады. Қазіргі заманғы қобыз өнерінің дамуында белгілі үлестері бар музыканттар – Айғаным Ихсанова мен Гүлім Атошева орындаған нұсқалары салыстырылып, шығарманың қобызда алғаш орындаушыларының бірі Эльмира Ахмедьярова жайында сөз қозғалады.Айғаным мен Гүлімнің Батыс өңірінен шықса да ЖОО мен үйрету методикасының ерекшеліктеріне байланысты аталған қобызшылардың қандай да бір орындаушылығындағы өзгешелігі жайында баса айтылды.Мақала музыкалық талдау, тарихи шолу және салыстырмалы әдіске негізделген. Бұл зерттеу қазақтың дәстүрлі музыкалық мұрасын сақтау мен насихаттаудағы сабақтастықтың маңызын көрсетеді.

Тірек сөздер: *қобыз, жас буын, сабақтастық, орындаушылық, өңір, шығармашылық жол, нұсқа.*

Аннотация. В данной статье особое внимание уделено творческим личностям, популяризирующим казахское музыкальное наследие. В их числе – Ихсан Ахмет Ихсанулы, являвшийся одним из первых участников Академического оркестра народных инструментов имени Дины Нурпеисовой, внёсший в развитие национального искусства свой вклад. Представлена краткая информация об опубликованных им трудах, жизненном пути, охарактеризировано воздействие на творчество его внучки – талантливой кобызистки Айганым Ихсановой. В статье представлены и достижения в искусстве игры на кобызе Гулим Атошевой.

Анализ финала сюиты «Бозайгыр» Е.Брусиловского осуществлен для выявления особенностей исполнения. Сравниваются исполнительские версии Айганым Ихсановой и Гулим Атошевой – музыкантов, влияющих на современный уровень игры на кобызе, при этом упоминается имя одной из первых исполнительниц этого произведения – Эльмиры Ахмедьяровой. Подчеркнуто: несмотря на то, что обе кобызистки родом из западного региона, очевидны различия в их индивидуальном стиле, которые могли быть обусловлены особенностями методик преподавания в высших учебных заведениях.

Предпринятое на основе исторического обзора и анализа конкретного произведения сравнительно-сопоставительное изучение исполнительских интерпретаций подчёркивает важность преемственности в сохранении и популяризации казахского традиционного музыкального наследия.

Ключевые слова: *кобыз, новое поколение, преемственность, исполнительство, регион, творческий путь, вариант.*

Abstact. This article focuses on creative individuals who popularize Kazakh musical heritage. Ihsan Akhmet Ihsanuly, a founding member of the Dina Nurpeisova Academic Orchestra of Folk Instruments, is one of them. The article provides brief information about his published works, life path, and influence on his granddaughter, the talented kobyz player Aiganym Ihsanova. It also highlights the artistic achievements of Gulim Atosheva in kobyz performance.

The analysis of the finale of Yevgeny Brusilovsky's suite Bozaygyr aims to identify performance features. The interpretations of Aiganym Ihsanova and Gulim Atosheva – musicians shaping the modern kobyz tradition – are compared, mentioning one of the first performers of this piece, Elmira Akhmedyarova. Despite both kobyz players being from the western region, noticeable differences in their styles are attributed to distinct teaching methodologies in higher education.This comparative study, based on historical review and musical analysis, highlights the importance of continuity in preserving and promoting Kazakh traditional music.

Keywords: *kobyz, new generation, continuity, performance, region, creative path, version.*

Оркестр өнерінен бастау алып, белгілі бір дәстүрді қалыптастырған қобыз прима орындаушыларының бірнеше буын өткенін көруге болады. Осыдан 80 жыл бұрын бастапқыда үш, кейін төрт шекке алмастырылған бұл аспапта Гулнафис Баязитова, Фатима Балғаева, Досымжан Тезекбаев, Раушан Нұрпейісовалардан бастап олардың оқушылары Зере Бисембаева, Сабира Құсайынова, Раушан Мұсақоджаева, Ғалия Молдакаримова, Калия Уразалиева, кейін Гульмира Қуанышбаева, Әсел Қалекешева, Гульзия Стамбек, Кенжегүл Мұсаева, Айгул Аужанова және сол онжылдықтағы Әсел Рақымжан, Балжан Джунусова, Акторгын Масымханова, Назым Тұрсынбекова, Айғаным Шұғай, Азиза Бисенгұлова, Айжарқын Темір секілді қобызшылар Қазақстанның түпкір-түпкірінде өнер көрсетуде. Сол секілді дәстүр сабақтастығында өсіп, қобыз ойнауда бұл өнердің ізін жалғастыруда қазіргі қобызшылардың да орны бөлек. Бұл орайда жоғарыда аты айтылған қобызшы буындарының тәжірибесін алып, оны жетілдіріп, бүгінгі күні орындауда өз үлестерін қосуда жас буын қобызшыларын айта кеткен жөн. Олардың ішінде – Арайлым Кисярова, Фариза Амантаева, Ажар Еркебұланова, Инабат Абекенова, Айғаным Ихсанова, Гүлім Атошева, Аякөз Избасарова т.б. секілді қобызшыларды айтуға болады.

Қазақ халқының музыка өнері ғасырлар бойы дамып, әр дәуірде өзінің тарихымен толықты. Бүгінде қобыз өнерінің танымал болуына өзіндік үлес қосып жүрген талантты жастарының бірегейлері – Айғаным Ихсанова және Гүлім Атошева орындаушылықтағы шеберлігімен ерекшеленеді.

Жоғарыда берілген есімдер мен қазіргі қобызшылардың арасында сабақтастығы бар. Қобыз примада орындаушылықтың дамуы барысында бастапқы және ортаңғы буын ұстаздарымен қоса, бүгінгі қобызшыларды осы аралықтағы уақыт шеңберіндегі тәжірибесінің жалғасы деуге болады.

Ихсанова Айғаным Ғаниболатқызы 1998 жылы 11 қазанда дүниеге келді. Ол музыкалық білімін 2007 жылы Атырау қаласындағы Құрманғазы атындағы Балалар саз мектебінде Мусакаева Асылзат Тәжіғалиқызының тәлімінен өтіп, 2011-2014 жылдар аралығында Нұрғиса Тілендиев атындағы Кіші Өнер Академиясында Қожантаева Сұлухан, кейін Қалекешова Әсел Маралқызынан білімін жалғастырады. Мектепте оқып жүріп ол облыстық, республикалық және халықаралық конкурстарға , соның ішінде «Бозторғай», «Жас-музыкант» республикалық орындаушылар сайыстарынан жүлделі орындар иемденді. 2014-2018 ж. ол Д.Нұрпейісова атындағы Халық музыка Академиясы, Атырау музыка колледжіне Әсел Маралқызынан білімін жалғастырып 2016 жылы «37-ші республикалық орындаушылар» конкурсының II-орын лауреаты, 2017 жылы «Құрманғазы атындағы халық аспапта орындаушылардың республикалық конкурсы» – III-орын (Астана қ.), 2017 жылы «Көшпенділер әуені» республикалық халық аспапта орындаушылалар конкурсы- «Гран при», 2018 жылы Алматы қ. Республикалық кіші олимпиада – I-орын лауреаты атанды. Колледж қабырғасында жүріп ол студенттер оркестрімен Австрия, Турция сияқты елдерде болып, Е. Брусиловскийдің «Бозайғыр» сюитасынан финалды орындады. Колледжді үздік бітіріп, 2018-2022 жылдар аралығында Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында Каленбаева Меруерт Кәбікенқызының сыныбына түсіп, оқу барысында 2019 жылы «ЖОО студенттер арасындағы Республикалық пәндік олимпиадада» өнері жоғары бағаланып, I- ші жүлдені, 2021 жылы Қарағанды қаласында өткен «Тәттімбет» атындағы халық аспаптар сайысында III-орынға ие болды. Білім алу жолында белсенділік танытып, 2021-2022 ж. ол «ҚР Президенттік шәкіртақысы»-на үміткер болып, аталған жүлдені жеңіп шығады.

2022 ж. ол дипломдық жұмысын [1] қорғап, оқуын жоғарғы бағамен тәмамдап, сол жылы осы оқу орнында магистрлық дәрежесін алуда білімін жалғастырады. 2023 жылы өзінің есеп беру концертін өткізіп, қазақстандық және шетел композиторларының шығармаларын орындады. 2024 жылы ол Құрманғазы атындағы ҚҰК-ң доценті, PhD докторы А.Р.Бердібай жетекшелігімен магистрлік диссертациясын [2] үздік қорғап шығады. Білім алумен қатар, ол «Алатау әуендері» МКҚК «Құлан саз» фольклорлы-этнографиялық ансамблінде қобызшы артисі ретінде қызмет етіп, қобыз әуенін басқа да елдерде паш етті. Қазіргі уақытта Айғаным Атырау қаласында өзінің білім алған колледжінде ұстаздық

қызметін жалғастыруда, сонымен қатар «Sarmad»[60] этно-фольклорлық ансамблінің қобызшысы.

1-кесте. Айғанымның фотосуреттері



Республикалық I «Көшпенділер рухы» конкурсында өнер көрсетуі





2023 жылы өткен жеке концертінен суреттер

Қазақ – әрдайым үлкенге құрмет, кішіге ізет көрсеткен дана халық. Ихсанова Айғанымның музыкаға деген қызығушылығын, оның Қазақстанда қазіргі қобызшылардың арасында орын табуында атасы Ихсанов Ахмет Ихсанұлының ықпалы зор десе де болады. Ихсанов Ахмет Ихсанұлы – 1936 жылдың 19-шы сәуір жұлдызында қазіргі Есбол ауылыдық округінде (Индер ауданындағы Анда колхозы) дүниеге келді. Әкесі Қабыланұлы Ихсан қолөнер ісімен айналысып, бос кезінде домбыра шертуді ермек көрген болатын. Балалық шағы Ұлы Отан соғысымен тұспа-тұс келіп тұрған соң ерте есеюге мәжбүр болған бозбала, әкесіз өсудің үлкен қиындықтарын басынан шекті. Ташкент қаласының теміржол мен инженерия институтінде жоғары білімін алды. Институт оқып жүрген жылдарда тек үздік үлгеріммен ғана емес, сол кездегі енді ұйымдастырылған, бүгінгі күні Дина Нұрпейісова атындағы академиялық халық аспаптар оркестрінде домбырашы болған.

2-кесте. Фотоқұжаттар (1960-жылдар)



Ихсанов Ахмет, жас кезі



Оркестрдегі естелік суреті

«Қазақ халқының тарихы тереңде жатыр, елдің тарихы мемлекет үшін негізгі фундамент» – деп Ахмет ата өзінің ұлдарын, немерелерін ұлтына, еліне, жеріне, бауырларына деген махаббат пен мейірімділікті құйып тәрбиеледі. Ол зейнет жасында 1998 жылдан бастап өзінің өмірін тарихты зерттеуге, аудармалар жасап бастады.

[60] «Сармад» ансамблі өз тыңдармандарын Қазақстанның көптеген өңірлерінде өнерімен тәнті етіп, қазақ халқының көне ұлттық аспаптары – адырна, жетіген, қылқобызда шебер өнер көрсетіп жүрген ұжым. Ансамбльдің көркемдік жетекшісі – Бауыржан Ақтаев [3].

3-кесте. Ахметтің еңбектері


ҒАСЫРЛАР СЫРЫ

БейбАрыс


Биыл Сұлтан Бейбарыстың туғанына 775 жыл

2000 жыл - Мәдениетті қолдау жылы

ТАРИХТЫ ЛАЙЫҚТЫ ЕСКЕРТКІШТЕРМЕН ӨРНЕКТЕЙІК

«Егемен Қазақстан» (2007)

Еліміздегі жас қобызшылар есімдері белгілі топ иелеріне мәлім, соның ішінде, халықаралық және республикалық байқаулардың жеңімпазы, қобызшы, Қазақ Ұлттық өнер Университетінің түлегі бүгінгі күні Президент оркестрінің Халық музыкасы ансамблінде 1-санатты маманы лауазымында қызмет ететін жас орындаушы – Гүлім Атошева Қазиханқызын ерекше атауға болады.


Гүлім Атошева

4-кесте. Атошева Гүлім және оның қатысқан конкурстары

2017 жылы «Көшпенділер әуені» 1-ші республикалық халық аспаптарында орындаушылар байқауы (II орын).

2017 жылы XIII Республикалық Дельфий ойындары (Алтын медаль).

2018 жылы Музыкалық колледждер орындаушыларының XXXIX республикалық байқауы (1 орын).

2019 жылы Республикалық кіші олимпиада (1 орын).

2019 жылы Республикалық Раушан Нүрпиісова атындағы қобызшылар байқауы (II орын).

2021 жылы Тәттімбет Қазанғапұлы атындағы VIII Республикалық халық аспаптарында орындаушылар байқауы (1 орын).

2023 жылы Құрманғазы атындағы XII республикалық халық аспаптарда орындаушылар байқауы (1 орын).

Соңғы 5 жыл аралығындағы конкурстар тізімі.

Гүлім 1999 жылы 15 сәуірде Батыс Қазақстан облысы Теректі ауданы Ақсоғым ауылында дүниеге келді. 2006 жылы қазақ орта мектебіне, ал 2009 жылы саз мектебіне қобыз сыныбына қабылданып, мектепті ойдағыдай бітіріп, 2015 жылы Құрманғазы атындағы Батыс Қазақстан облыстық саз колледжіне қобыз аспабы бойынша оқуды қызыл дипломмен аяқтады. Мектепте де, колледжде де ұстазы Нұрымбетова Жамиля Игілікқызы болды. 2019 жылы Қазақ Ұлттық Өнер Университетіне ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, профессор Мұсақожаева Р.Қ. сыныбына оқуға түсіп, 2023 жылы оқуын аяқтады.

2020 жылдан бастап Нұр-Сұлтан қаласы Мемлекеттік Академиялық филармониясының Қазақ оркестрінде 1 қобыз тобында жұмыс жасап, қазіргі таңда ҚР МКҚ Президенттік оркестрінің ХМА-де қызмет етуде.

Ол елімізге ресми сапармен келетін мемлекет басшылары мен құрметті қонақтарға арналған хаттамалық іс-шаралардың жоғары деңгейде өтуіне, ұлттық өнерді насихаттауға белсенді атсалысып келеді. Сонымен қатар, симфониялық, үрмелі аспаптар, қазақ және орыс халық аспаптар оркестрлерімен бірге өнер көрсетіп, қобыздың мүмкіндіктерін кеңінен таныстыруда. Қазақ халық музыкасы мен әлемдік классиканы шебер орындап қана қоймай, композитор Арман Жайымның қобызға арналған «Күй-Дастан» фантазиясын алғаш рет таспаға жазып, орындаушылық редакциясын жасаған. Бұл еңбек қобыз репертуарының дамуына және орындаушылардың шеберлігін шыңдауға үлкен үлес қосты. Гүлім республикалық және халықаралық деңгейдегі көптеген байқаулардың жеңімпазы, олардың ішінде: «Дарын» Мемлекеттік жастар сыйлығына ұсынылған, Құрманғазы атындағы республикалық байқау (2023, I орын), Мұрат Өскінбайұлы атындағы халықаралық байқау

(2021, I орын), XXIV Халықаралық «Шабыт» байқауы (2021, I орын), «Ақ көгершін» халықаралық байқауы (Германия, 2010, алтын кубок), «Folk Fiesta» халықаралық байқауы (Польша, Гран При).

Жоғарыда жазылып көрсеткендей, жас өнер иелерінің шығрамашылық жолында көптеген туындыларды орындады, соның ішінде қобызшылар мен скрипкашылардың репертуарында жиі кездесетін Е. Брусиловскийдің «Бозайғыр» сюитасынан финал шығармасын қарастырсақ, пьесаны орындауда шығармашылық табандылық, техникалық шеберлік пен орындаушыдан мықты күш-жігер талап етіледі. Сондықтан шығарма халық құлағында жатталып қалғанымен, әр орындаушы өзінің бір бөлшегін берері сөзсіз.

Евгений Брусиловский – қазақ кәсіби музыкасының негізін қалаушылардың бірі, оның шығармашылығы қазақтың дәстүрлі әуендері мен еуропалық классикасынымен үйлесіміне негізделген. 1954-1955 жылы композитор аталған сюитасын бастапқыда скрипка мен фортепианоға арнап вариация ретінде жазды, бұл туынды қазақтың халық музыкасының байлығын симфониялық формада көрсетуге бағытталған.

Сюита алты бөлімнен тұрады: Тақырып (Тема), Вариация, Пейзаж, Скерцо, Би (Танец), Романс және Финал. Мұнда негізгі тақырып ретінде А. В. Затаевичтың «Қазақтың 500 ән мен күйі» жинағынан Шығыс-Қазақстандық «Боз айғыр» күйі алынды [5, 214 б.]. Әсіресе, соңғы «Финал» бөлімі қобызшылар арасында кеңінен танымал. Негізгі тональдігі *G-dur* болғанымен, ортаңғы бөлімінде *h-moll* ге ауытқу болып, қайта бастапқы тоналдігіне оралады.
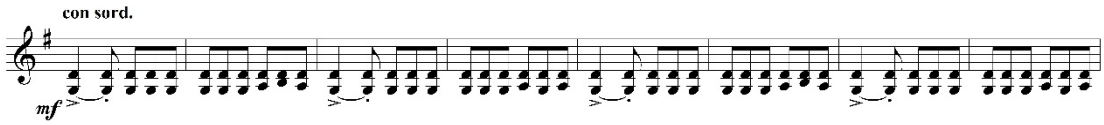
Бұл бөлімде композитор ашық ішектерді пайдалана отырып, күйдің негізгі тақырыбын айқын жеткізеді. Шығармада аттың шабысын, жігер мен қайратты бейнелейтін әуендер орын алады. Финал бөлімінде ұлттық колорит айқын көрінеді. Шығарманы 3-бөлімге бөліп қарастыруға болады. 1-бөлімде фортепианоның салтанатты кіріспесі мен скрипканың (қобыздың) каденциясы болса, екінші бөлімінде тақырып біртіндеп өрлеп, өлшемнің өзгеруі мен модуляцияны байқауға болады. Ал 3-бөлімі шығарманың шарықтау шегі 3-октаваның соль (*G*) нотасына келіп, төменге бағытталған кварта-квинталық пассажбен жалғасып, пиццекато ойнау тәсілінде аккордтармен аяқталады.

«Бозайғыр» сюитасының финалы – ұлттық аспаптық және симфониялық музыканың синтезі. Мұнда қазақтың күй дәстүріндегі ырғақтық және әуендік элементтер айқын көрініс табады. Финал салтанатты, жігерлі сипатта жазылған, бұл шығарманың драматургиялық өрлеуінің шарықтау шегі болып табылады.

Оның ең маңызды (біздің көзқарасымыз бойынша) ерекшеліктерін атап өтейік.

Қазақ күйлеріне тән ерекшеліктер:

- Дәстүрлі төкпе күйлердің энергетикасы мен құрылымына ұқсас екпінді әуендік қозғалыс[61].
- Қазақ музыкасына тән ладтық құрылым (пентатоника және кең диапазонды әуендік қозғалыстар).
-



1-мысал. «Финал» (алғашқы бөлімі)[62]

Еуропалық симфониялық тәжірибелер:
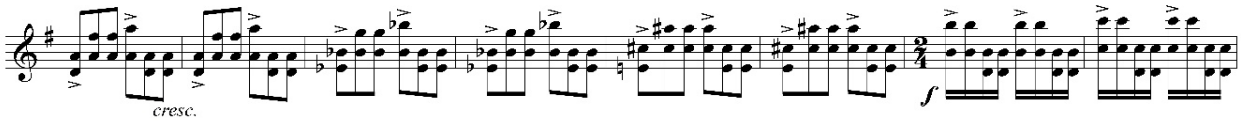
- Динамикалық өрістету және оркестрлік фактураның тығыздығы.
- Орындаушылық тәсілдердің күрделілігі, түрлі регистрлерді қолдану.

Ладтық ерекшеліктер:

- Негізгі тональдік орталық – соль мажор (G-dur), шығарманың ортаңғы бөлімінде модуляция байқалады.
- Әуендік құрылым кідірістермен (пауза) ерекшеленеді.

[61] «Боз айғыр» – Шығыс-Қазақстан жерінің күйі, дегенмен тақырыптың вариациялануына байланысты финал бөлімі батыс өңірінің күйлеріне келетінін байқауға болады.

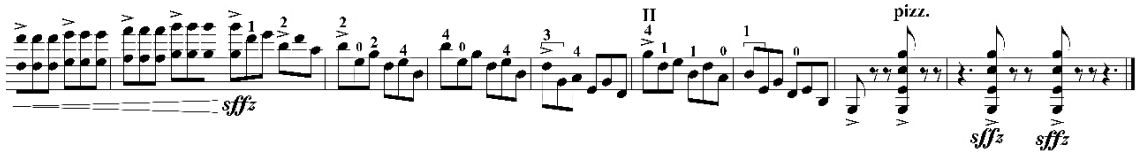
[62] Барлық мысалдар қолжетімді оқу құралынан [6, 28-36] берілді. Аталған баслымның авторы – скрипкашы, педагог, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері (1998) Қожамқұлова Балым Серіәліқызы (1937-2021).



Финал бөлімінде ырғақтық құрылым өте белсенді және күрделі. Шығармада кездесетін синкопалық ырғақтар мен екпінді динамикалық өзгерістер шығарманың энергетикасын күшейтеді. Бұл жерде қобыз орындауында ритмнің нақтылығы маңызды рөл атқарады.

Финалдың құрылымы біртіндеп динамикалық күшеюге бағытталған. Мұнда crescendo (күшею) және diminuendo (бәсеңдеу) әдістері кеңінен қолданылады.

- Әуеннің басталуы орташа екпінде, біртіндеп жеделдей түседі.
- Қорытынды бөлігінде салтанатты мінезге ие болып, жігерлі аккордтармен аяқталады.
- Қобызда орындалғанда, штрихтық алуандылық ерекше маңызға ие (деташе, легато, стаккато).



3-мысал. Қорытынды бөлім мен соңы

Орындаушылық интерпретация ерекшеліктері[63]

Финалдың орындаушылық интерпретациясы орындаушының техникалық деңгейіне, музыкалық ойлауына және стильдік ерекшеліктеріне байланысты өзгереді. Айғаным Ихсанова мен Гүлім Атошева орындаған нұсқаларын салыстырғанда, олардың орындаушылық мәнері мен техникасы әртүрлі қырынан байқалады.

Айғаным Ихсанова:

https://www.instagram.com/reel/C0cFmU7NaBa/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Орындаушылық техникасы дәстүрлі әдістерге негізделген.

- Саусақ басу техникасы өте нақты, дыбысты таза шығаруға мән береді.
- Музыкалық фразалауда халықтық мәнерді басым қолданады.

Гүлім Атошева:

https://www.instagram.com/reel/C1FGoj_MvsM/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

- Орындаушылық мәнерінде симфониялық аспаптық тәсілдер (екі шекте қатар квинтаның саусақтың жастықшаларымен алынуы) байқалады.
- Оркестрлік ойлауға жақын, әуенді кең динамикалық диапазонда орындайды.

Методикалық айырмашылықтар және сабақтастық

Айғаным мен Гүлім Батыс өңірінен шыққанымен, олар әртүрлі оқу орындарында білім алған, бұл олардың орындаушылық мәнеріндегі айырмашылықтарға әсер еткен. ЖОО ауысуымен бірге методика да өзгеріп, олардың қобызда ойнау тәсілдерінде белгілі бір ерекшеліктер қалыптасқан.

- Айғаным Ихсанова Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында білім алған, бұл оның орындаушылық мәнерін дәстүрлі мектепке жақындатты.
- Гүлім Атошева Қазақ ұлттық өнер университетінде оқыды, бұл орындаушылық мәнерінің академиялық сипат алуына ықпал етті.

«Бозайғыр» сюитасының финалы қазақ күй дәстүрі мен симфониялық өңдеудің үйлесімі. Қобызда Айғаным Ихсанова мен Гүлім Атошева орындауындағы айырмашылықтар олардың оқу орны мен методикасына байланысты қалыптасқан. Айғаным консерватория қабырғасында профессор Каленбаева М.К. дәріс алса, Гүлім Астанада Мұсаходжаева Р.К. сыныбынан білімін шыңдады. Ал одан ертерек қарасақ, Меруерт Кабекеновна қобыз орындаушылығының негізін қалаушыларының бірі Балғаева Ф.Ж., ал Раушан Кожабековна қазіргі төрт ішекті қобыздың жетілуіне айтарлықтай еңбек сіңірген Тезекбаев Досымжан болған. Шығарманы негізінен скрипкашылар орындағанымен,

[63] Бұл бөлікте екі қобызшының орындауындағы видеолар берілді. Кейін берілген сипаттамалар осы нұсқаларды тыңдаумен, мақаланы жазған автор өзі қобызшы болғандықтан оның орындаушылық тәжірибесіне негізделген. Видеода Ихсанова А. фортепианоның сүйемелдеуімен орындаса, Атошева Г. үрмелі аспаптар оркестрімен өнер көрсетті.

1992 жылы Қарағанды қаласында өткен Республикалық жас орындаушылардың конкурсында I жүлдеге ие болған белгілі қобызшы Эльмира Ахмедьярова[64] осы пьесаны қобызшылардың ішінде бірінші болып орындады [7, 36 б.]. Бұл мағлұмат тек танымдық мақсатта емес, прима қобызшылардың аспапта сол қол қойылымының ерекшелігі, яғни ойнау тәсілі тырнақ көбісімен алынатын болғасын және оң қол қойылымында скрипканыкіндей немесе виолончельдей ауырлық ортасының болмауы себепті (грифтің жоқтығына байланысты қобызда негізгі салмақ ысқышта және тепе-теңдікті сезіп, оны қадағалауында болады) қандай да бір жаңашылдықтың келуі тек қобызшылар арасында емес, жалпы музыкант үшін маңызды мәселелердің бірі болып келеді.

«Бозайғыр» сюитасының Финалы осы «жаңашылдығының» бірі болды және қазірге дейін халықтың жігерленіп, сүйіп тыңдайтын шығармасы. Ал тыңдарманға тиісті деңгейде жеткізу кәсібилік пен жоғары техникалық мүмкіндіктерді талап етеді. Әрине, түрлі бағытта әр музыкант өзінің орны мен ізін қалдыруға тырысады және кәсібилікпен қатар жеке өмірлерін ұштастыра білген қобызшылар қаншама, дегенмен Батыс өңірінен шығып, тәжірибе жинауда еңбектеніп жүрген жас қобызшылар автордың ойынша өз замандастарының ішінде ерекшеленіп тұрады.

Бұл мақалада жас қобызшылар А. Ихсанова мен Г. Атошеваның[65] өмірі мен шығармашылық жолдары, олардың кәсіби музыкант ретінде дамуына білімі мен тәжірибесі әсер еткені көрсетіледі. Салыстырмалы түрде жаңа деп есептелінетін төрт ішекті қобыз прима аспабында Қазақстанның әр өңірінде уақыттың, заманның өзгеруіне байланысты қобызшылардың шығарманы жеткізу деңгейінің түрленуін байқауға болады. Осы тұжырымдарды саралай келе, бұрынғының ізін ұмытпай, аспапты үйренуде кездесетін ойнау тәсілдері мен жеткізу мәнерінің қиындықтарына қарамастан, жастардың қазақ өнеріне деген қызуғышылығының бар екенін мейлінше көрсетеді.

Зерттеу – қазақтың дәстүрлі музыкалық мұрасын сақтаудағы сабақтастықтың маңыздылығын көрсетеді. Мұнда қобызшылардың жай ғана өмірлері емес, өз замандарының жарқыраған орындаушылары екенін ескере келе, сахна мәдениетіне қызығатын барша жандарға үлгі болып, аспапта ойнау шеберлігінде жаңа бағдар салушыларының бірі болуына мүмкіндіктері бар екенін байқауға болады.

Сахна – киелі мекен. Ол арқылы адам ішкі дүниесі, мәдени болмысы, танымы ұлғаяды, Әркімнің жолы әртүрлі болғанымен, заманның өз үлгі тұтар кейіпкерлері болады. Музыкада, өмірде, өнерде өз ізін қалдыру идеясы мейлінше барлық адамдарға тән. Сол үшін осындай жастарды қолдау, өнерлеріне көмектесу арқылы қазақ халқының мәдениетінде орындаушылар санының ұлғаю сөзсіз. Тарихты ғана жазып қоймай, жарқын болашаққа бастайтын батыл қадам жасау – өз қолымызда.

Әдебиеттер тізімі

1. Ихсанова А. А. Жайымның «Күй дастан» фантазиясының әдістемелік-орындаушылық ерекшеліктері. Дипломдық жұмыс. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2022 – 41 б.
2. Ихсанова А. М. Қойшыбаевтың прима-қобызға және ұлт аспаптар оркестріне арналған шығармаларының стильдік ерекшеліктері. Ө.ғ.м. ... дисс. – Алматы, 2024 – 78 б.
3. Этно-фольклорный ансамбль «Сармад»: Звучание мелодии великой степи // ASSEMBLY.KZ https://assembly.kz/ru/news/etno-folklornyy-ansambl-sarmad-zvuchanie-melodii-velikoy-stepi/ (3.03.2025).
4. Ихсан Ғ. Тарихқа бас иген шежіре адам (авторлық жұмыс). – Атырау, 2022 – 12 б.
5. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: КГИХЛ, 1962. – 308 с.
6. Кожамкулова Б. Хрестоматия казахской скрипичной музыки. Клавир. Часть II – Алматы: «Асыл кітап», 2018. – 144 с.
7. Уразалиева-Шілдебаева Ғ. Ғасырлармен үндескен қобыз. – Астана: Елорда, 2006. – 136 б.

[64] Ахмедьярова Эльмира Құдайбергенқызы – көптеген халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты. Көп жылдар бойы ҚР Президенттік оркестрінде қызмет етті. Өмірлік серігі белгілі домбырашы Ғалым Ахмедьяров. Бүгінгі таңда 5 баланың анасы.

[65] Аталған қобызшылармен жеке сөйлесу және олардың кәсіби динамикасын уақыт аралығында бақылау жаңа буын орындаушыларының концерттік өнері туралы бірінші рет жазуға мүмкіндігін берді.

ӘӨЖ 781.91

ШЕРТЕР АСПАБЫ: ДАМУ КЕЗЕҢДЕРІ, ҚОЛДАНЫЛУ ӨРІСІ

Басықара Ерсайын Бақытұлы
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының профессоры,
Алматы, Қазақстан Республикасы,
yersaiyn_777@mail.ru

Аңдатпа. Бұл мақала Қазақстанда шертер аспабының қалыпқа келуі, ғалым-этноорганолог Болат Сарыбаев және алғашқы фольклорлық ансамбльдердің ашылуына, ансамбль мен оркестр құрамдарында шертер аспабында орындаушылардың пайда болуы, шертер аспабының түрлері, аспапты оқу жүйесіне қосу, алғашқы осы аспаптан сабақ беру бағдарламаларына арналған.

Халық аспаптарын, оның барлық кездесетін проблемаларымен қоса кешенді түрде зерделеу және зерттеу – бұл ғылымда әрқашан да өзекті тақырып болады. Бұл мақала да шертер музыкалық аспабының дамуын талдау, зерттеуге арналған. Ұсынылып отырған жұмыстың әдіснамасы (методологиясы) зерттеудің аспаптану, тарихи, салыстырмалы-типологиялық және әдістемелік бағыттарын қамтиды.Сонымен қатар, осы мақалада консерватория ұстаздарының соңғы жылдардағы жасаған оқу-әдістемелік жұмыстары, шертер аспабына арналған кітаптары, ноталық жинақтары, әдістемелік бағдарламалар және аудио дискілері туралы да мәліметтер келтірілген.

Тірек сөздер: *Болат Сарыбаев, шертер, ансамбль, ортеке, консерватория, мамандық, жинақтар.*

Аннотация. Данная статья посвящена восстановлению народного инструмента шертер в Казахстане, ученому-этноорганологу Болату Сарыбаеву, появлению первых фольклорных ансамблей и исполнителей на шертере в ансамблях и оркестрах, разновидностям шертера, включению шертера в систему образования, в учебный процесс консерватории, первым преподавателям, которые составили первые программы для обучения игре на шертере, первые сборники.

Изучение и исследование старинных народных инструментов в контексте сопутствующих проблем всегда будет актуальной темой. Инструменты и их развитие требуют тщательного изучения и анализа. Методология данной работы включает инструментоведческое, историческое, сравнительно-типологическое и методическое направления исследования. В статье также представлена информация о учебно-методических трудах педагогов консерватории за последние годы, о книгах и нотных сборниках для шертера, о методических программах и аудиодисках.

Ключевые слова: *Болат Сарыбаев, шертер, ансамбль, ортеке, консерватория, специальность, сборники.*

Abstract. This article is dedicated to the restoration of the folk instrument sherter in Kazakhstan, the scientist and ethnoorganologist Bolat Sarybaev, the emergence of the first folk ensembles and sherter performers in ensembles and orchestras, varieties of sherter, the inclusion of sherter in the education system, and the first teachers who created the first programs for teaching playing the sherter. The study and study of folk instruments in the whole range of related problems will always be an urgent topic. The instrument, the development of the instrument needs to be studied and analyzed. In this article, this is an analysis of the development of the musical sherter. The methodology of this work includes instrumental, historical, comparative-typological and methodological research.

The article also provides information on the teaching and methodological works of the conservatory's teachers in recent years, on books and music collections for sherter, and on methodological programs and audio discs.

Keywords: *Bolat Sarybaev, sherter, ensemble, orteke, conservatory, specialty collections.*

Музыка өнері, оның ішінде халық музыкасы мен халық музыкалық аспаптары әрбір халықтың рухани мұрасының маңызды бөлігі болып табылады. Аспаптарды сипаттау мен зерттеу тарихы сан ғасырлардан басталады. Онымен археологтар, этнографтар, тарихшылар, этномузыкатанушылар, фольклоршылар және, әрине, этноаспапшылар айналысты. Қазақтың халық аспаптарын күнделікті

қолданысқа қайтару күрделі де қажырлы еңбек талап етеді. Қазақстанда тек аспаптанушы-ғалым (этноорганолог) Болат Шамғалиұлы Сарыбаев өмірінің соңына дейін ұлттық аспаптарды зерттеумен айналысты және ғалым үшін ұмыт болып бара жатқан халық аспаптарын іздестіру, оларды қалпына келтіру, оларда ойналатын музыканың қайта жандануы – бүкіл өмірінің мәні болды болады. Жалғыз өзі әрі зерттеуші, әрі коллекционер ретінде бір кездері қолданыстан шығып кеткен көне аспаптардың біразын қайта жаңғыртып, халыққа қайтарды. Ол осы жолда алғашқы болып, осы саладағы бірден-бір зерттеуші ретінде музыкалық археолог, тарихшы, этнограф, фольклортанушы және тағы басқа салаларды қатар алып жүрді. Өйткені, бір ғана аспапты қалпына келтіру үшін Б.Сарыбаевқа әр дәуірдегі, әсіресе өткен ғасырлардағы алуан түрлі әдебиеттердің орасан зор көлемін (журнал және газет мақалалары, көркем шығармалар, эпикалық әңгімелер) оқып, зерттеу, аңыз-әңгімелер жинау, ғалым-археологтардың, тарихшылардың еңбектеріне шолу жасау, әртүрлі халықтардың аспаптарындағы еңбектерді зерттеу, ол тапқан деректер бойынша аспаптардың өзін іздестіру керек болды. Кейбір музыкалық аспаптарды ол тек эскиздерден, кейбіреулерін әдеби дереккөздердегі суреттеулерден қайта жаңғыртқан.

Шертер – осындай қиын жолмен қалпына келтірілген аспаптардың бірі. Шеберлер оны өткен ғасырдың ортасында Маңғышлаққа жер аударылған поляк революционері Борислав Залесскийдің нобайы бойынша жасаған. Б.Залесский салған суреттерін альбомға жинап, 1865 жылы Парижде басып шығарды. «Қазақ қосының жиһаздары» деп атаған гравюралардың бірінде Мырзақай есімді ертегіші-музыкант бейнеленген. Кеудесінде сопақша пішінді үш ішекті шағын аспап ұстап тұр. Ілеспе мәтінде Б.Залесский бұл аспапты «балалайка» деп атаған. Бірақ бұл қазақ аспабының бір түрі екені анық еді [1, 13 б.].

Б. Сарыбаев ізденісін жалғастырып, 1866 жылғы «Русский вестник» журналында жарияланған осы қазақ аспабының сипаттамасын тауып, оның шертер аспабы екенін анықады. Сонымен, суреттер мен сипаттамалар негізінде аспап жасайтын халық шеберлерімен бірлесе отырып, бұл көне аспапты қалпына келтірді. Оның бар іздерін Б.Сарыбаев Оңтүстік Қазақстанда тапты, ол жақта бұл аспапта орындаушылар сонау 30-жылдары болған екен.

Әртүрлі халықтардың музыкалық аспаптарын зерттей келе және олардың сөзсіз өзіндік ерекшелігін атап өткен зерттеушілер жеке аспаптардың айқын ұқсастықтарын, кейде толық сәйкестігін байқайды. Мұндай іс жүзінде бірдей аспаптар көбінесе тамыры ортақ этникалық жақын халықтар арасында кездеседі. Мұндай мысалдар әдебиетте сипатталған және белгілі. Орыстар мен украиндар арасында кувикли, сопель, флейта, гусли, т.б., белорустар, грузиндер мен аджарлар арасында чонгури мен пандури, өзбек, ұйғыр және түрікмендерде гиджак, дутар.

Қазақ шертеріне ең жақыны – қырғыз комузы (шертмек), өзбек рубабы, тувалық тошпулур, шор шершен-комусы (шертпе-комус), тофалар чарты-қобысы және хордофон текті басқа аспаптар. Бірақ көлемі, жасау әдісі және материалы бойынша іс жүзінде жақыны алтай тошпуры, хакас хомысы және тувалық тошпулур болып табылады [2, 52 б.].

Қазақ музыка аспаптарының қайта жаңғыруына зерттеуші, ғалым, этноорганолог Болат Шамғалиұлы Сарыбаев орасан зор еңбек сіңірді. Ол шертер аспабын басқа көптеген аспаптармен бірге қайта жаңғыртып, халқына қайтарып, алғашқы фольклорлық ансамбльдерге қосты. 1969 жылы алғаш рет қалыпқа келтірілген шертер аспабын ми-ля-ре бұрауына келтіріп, ансамбль құрамында орындаған – қазіргі ардагер ұстаз Өтепберген Хамзин болса, осы аспапта алғаш рет күй орындау үрдісін қалыптастырған, үш ішекті домбырада белгілі орындаушы Жарқын Шәкәрімов болатын. Содан бері де міне елу бес жылдан аса уақыт өтті. Осы жылдар ішінде сапалы аспаптар жасаумен қатар, оны ансамбль, оркестрлерге қосу кезіндегі қиындықтары (проблемалары) біртіндеп шешіліп келеді. Қазір республикамыздың барлық жерлеріндегі ансамбльдер мен оркестрлерде шертер аспабы өз үнін қосып, өз орнын тапты десе болады.

Жылдар өте, шертер аспабын жетілдіру кезеңдерінде оның түрі, көлемі өзгеріп отырады. Ол кезеңдерді былай бөлуге болады:

– 1970-80 жылдар, Б.Сарыбаевтың айтуымен жасалған алғашқы шертер, шанағы дөңгелектеу, бетіне тері тартылған, шеберлер О.Бейсенбаев және Ә.Аухадиев.

– 1980-87 жылдар, шертердің алғашқы жалпақ шанақты түрі, жартылай дөңгелең, беті жартылай ағашпен жабылған. «Отырар сазы» оркестрі, «Сазген ансамблі», т.б., шеберлер Тұрдыбаев Абдулла Әбдірахманұлы мен баласы белгілі музыкант, орындаушы Әбдрахманов Нұрлан Абдуллаұлы.

– 1987-95 жылдар, шертердің шанағының алдыңғы жағы қалақ домбыраға ұқсас сүйірлеу, шанағы кішірек, «Мұрагер», «Адырна», т.б. ансамбльдер, шеберлер А. Тұрдыбаев және Н .Әбдрахманов.

– 1995 жылдан қазірге дейін жалпақ, кең шанақты дыбыс ауқымы мен диапазоны үлкен. Осы шертердің түрін Қазақстанның барлық оркестр, ансамбльдерінде қолданады, шеберлер А. Тұрдыбаев және Н.Әбдрахманов [3, 23 б.].

– 2015 жылдан бері (соңғы он жылдың көлемінде) шебер Н. Әбдрахманов бұрынғы жалпақ, кең шанақты аспап негізінде жаңа дизайнмен шертердің жаңа түрін жасап шығарды. Бұл аспаптың да дыбыс ауқымы мен диапазоны үлкен, дыбыс күші қатты, шертершінің мүмкіндіктерін өсіруге, техникалық қиын, жылдам шығармалар орындауға ыңғайлы, бұрауы таза келеді. Аспап ою-өрнектермен безендіріліп, артқы жағы дөңгелектеу етіп, ойып жасалған.

Шертер қайта қалыпқа келіп, мәдени, музыкалық өмірімізге енгеннен бері, міне, елу жылдан астам уақыт өтті. Шертер аспабы ансамбльдік, оркестрлік орындаушылықта халық аспаптарының ішінде өзінің лайықты орнын алды деуге болады. Бүгінгі таңда қазақ халық аспаптары ансамбльдері мен оркестрлерінің болуын олардағы шертердің қатысуынсыз елестету мүмкін емес.

Шертер аспабында жеке орындау немесе жалпы ансамбль мен оркестрлердің құрамында қолданудан басқа, шертер аспабының сүйемелдеуімен ән айтуға да болады. Атап айтсақ, кейбір концерттерде белгілі әнші Сәуле Жанпейісова шертердің сүйемелдеуінде ән айтып шықса, осы жолдардың авторы шығармашылық кездесулер, шеберлік сыныптары, сонымен қатар, «Дала думан» сияқты т.б. теле-бағдарламаларда шертер аспабымен қостап әндер орындаған. Сонымен қатар, шертер аспабын ортеке билету дәстүріне де қолдануға болады. Мысалы, 90-жылдардың басынан бастап, осы жолдың авторы ортекені билету дәстүрін шертер аспабымен қостап, өзінің концерттеріндеорындап жүр. Алғашқы кездерде ортеке Тәттімбеттің «Секіртпе» күйіне билесе, кейінірек оған «Қалмақтың күйі», жылдамдау ырғақта жүретін халықтың «Қара жорға» күйлері де қосылды.

Сол жылдарда «Қазақстан» телеарнасында өткен бірнеше концерттік бағдарламаларға да шертердің сүйемелдеуінде ортеке биі орындалды. Атап айтсақ, белгілі өнерзерттеуші Ю. П. Аравин жүргізген «Дыбыстар мұражайы», өнерзерттеуші Жарқын Шәкәрімовтың «Күй шежіре», сол сияқты «Дала думан» бағдарламаларында да ортеке биі шертер аспабының қостауында көрсетілді. Консерваторияның сахнасымен қатар, Қазақстанның басқа қалаларында, атап айтсақ, Астана, Ақтөбе, Павлодар, Қарағанды, Көкшетау, т.с.с. қалаларда өткен концерттерде ортеке биін көрермен халық қызығушылықпен қабылдады. Есте қалатын үлкен концерттердің бірі - 2007 жылы Ел басының атынан Моңғолияның президентінің құрметіне берілген концерт болатын. Ақордада өткен сол концертте де ортеке биі әсерлі шығып, екі президент ортекені қызықтап, риза болған еді.

2008 жылдың қараша айының 14-16 аралығында Қазақтың мемлекеттік қуыршақ театрының Мәскеу қаласында өткен гастрольдік сапарына қатысып, ондағы жас көрермендерді ортеке өнерімен таныстырдым. Сол сияқты, 2009 жылдың маусым айында консерваторияның студенттік оркестрінің Түркияда өткен гастрольдық концерттерінде де ортеке шертермен қосталып, сахнада орындалды. Ал, 2010 жылы ақпанның аяғында шертер аспабының көмегімен ортеке дәстүрін Иранның Тегеран қаласында өткен фестиваль мен конференцияға қатысқан қонақтар тамашалап, қызықтады.

Шертер аспабы 70-жылдардан бастап фольклорлық ансамбльдердің құрамына еніп, халық аспаптар шоқтығында өз орнын тапқанмен, жиырма жылға жуық уақыт өткен кезде ғана, яғни 90- жылдары осы аспапты оқу жүйесіне қосу туралы әңгіме көтеріле бастады.

Енді Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының келе жатқан 80 жылдық мерейтойына орай осы оқу орнында шертер аспабының қалай және қашан оқу жүйесіне енгені жөнінде айтып өтейік.

Аспаптың оқу жүйесіне енуіне қолдау көрсеткен сол кездегі консерваторияның ректоры Дүйсен Қасейінов, факультеттің деканы Тмат Мерғалиев және кафедра меңгерушісі Айтқали Жайымов болды. Алғаш рет шертер аспабы 1988 жылы консерваторияда алғаш осы жолдардың авторы ұстаз Е. Басықара класында факультатив ретінде ашылған болатын [4, 4 б.].

Шертер аспабынан екі жылдай факультатив ретінде қосымша сабақ алған Ахметов Қажымұқан деген студентім 1990 жылы оқу бітірерде алғаш рет домбыра-прима аспабына қосып, шертер аспабында да шығармалар мен күйлер орындап, мемлекеттік емтиханды жақсы тапсырып шықты. Оның алдында бір жыл бұрын, яғни 1989 жылы Мәскеудегі Гнесиндер атындағы музыка-педагогикалық институтында (қазір Ресей музыка академиясы) білім жетілдіру курсында болып, оқу соңында есептік концерт бердім. Сонда домбыра-прима аспабымен қатар, шертер аспабында да шығармалар орындағанда залдағы мұғалімдер мен студенттер аспаптың ерекше үніне, түріне таңқалып, үлкен қызығушылық білдірген еді. Сол сапарда осы оқу орнынан шертер аспабын өзіміздің консерваторияда мамандық ретінде оқыту жөнінде ұсыныс пен қолдау хат та алып келінген болатын [5, 271 б.].

Келесі жылы, яғни, 1990 жылы шертер аспабы осы Е. Басықараның класында мамандық ретінде оқу жүйесіне қосылды. 1991 жылы осы жолдар авторының ұсынысымен және кафедра меңгерушісі Айтқали Жайымовтың қолдауымен, ұстаздық қызметке домбыра-прима маманы Алматы облыстық филармониясындағы «Адырна» ансамблінің артисі Зәмзәгүл Ізмұратова шақырылды.

Оқу-әдістемелік жұмыстарға келсек, Е. Басықара консерватория мен музыка колледждеріне арналған 2 бағдарлама (1995, 1998), «Шертерге арналған шығармалар» (1997) және «Шертерге лайықталған күйлер мен шығармалар» (2004) атты алғашқы жинақтар шығарды. Ал, З.Ізмұратованың «Шертердегі орындаушылық өнер» (1998) және кейін «Шертер үйрену мектебі» (2009) еңбектері жарық көрді.

Сол сияқты, осы жолдар авторының белгілі ардагер ұстаз Өтепберген Хамзинмен бірге «Шертер үйрену мектебі» (2010) атты үлкен әдістемелік оқу құралын шығарды. 2012 жылы осы орындауда шертер мен домбыра-примаға арналған алғашқы 2 компакт-дискі (CD) шықты. Сол сияқты, ардагер ұстаз Ө.Хамзаұлы мен Е. Басықараның алғашқы «Домбыра-прима үйрену мектебі» (2015 ж.) атты үлкен еңбегі шықса, сонымен қатар З. Ізмұратованың «Шертер мен домбыра-примаға арналған хрестоматия» (I, II б.б., 2015 ж.) және «Күй сарыны» (2019 ж.) атты шертерге арналған жинақтары жарық көрді.

Келесі жылы, жоғарыда айтқандай, «алғашқы» деген айдармен «Үш ішекті аспаптар ансамбліне лайықталған шығармалар» (I, II б.б., Е.Басықара, Е. Какежанов, 2020 ж.) және «Домбыра-бас аспабына лайықталған шығармалар» (Е. Басықара, 2020 ж.) жинақтары консерватория баспасынан жарық көрді. Сонымен қоса, Е. Басықара мен З. Ізмұратова екеуі бірігіп домбыра-прима мен домбыра-бас аспаптары бойынша бакалавриат пен магистратураға арналған 15 бағдарламаны дайындап, баспадан шығарды.

Жалпы, жоғарыда аталған екі ұстаз-авторлар шертер аспабының бірден-бір орындаушылары ретінде, отыз жылдан аса уақыт бойы сахнада күйлер мен шығармалар орындап, шертер аспабын халық арасында дәріптеу мен жас орындаушыларды, мамандарды тәрбиелеуде үлкен еңбек етіп, өз үлестерін қосып келеді.

Осылайша, шертер аспабы білім жүйесіне енгізіліп, 1990 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында арнайы шертер сыныбының ашылғанына биыл 35 жыл толып отыр. Жылдар өткен сайын оқу жүйесінде шертер аспабында оқыту дамып келеді. Бүгінгі таңда Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында, Қ.Байсейітова ҚазҰУ және Т.Жүргенов атындағы ҚазҰА, сонымен қатар Қазақстанның көптеген колледждерінде шертер аспабын оқыту үдерісі жақсы жолға қойылып, жоғары деңгейде жүріп жатыр деп мақтанышпен айта аламыз.

Бұрын студенттер негізгі курстарда 5 жыл оқып бітірсе, кейбіреулері ассистентура-стажировкада оқып, білімдерін жетілдірді. Ал, қазіргі кезде консерватория, басқа да музыкалық жоғары оқу орындары Болон жүйесіне көшкелі, негізгі оқу 4 жыл болып, кейін 2 жылдық магистратура ашылды. Үш ішекті аспаптар, оның ішінде шертер мамандығынан да үздік деген студенттер орындаушылығы мен ғылыми білімдерін ұштастыру үшін магистратурада оқып, бітіріп жатыр. Бұл – әрине, шертер аспабының даму жолындағы үлкен жетістік деп есептейміз.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – А.: «Жалын», 1978. – Б. 13.
2. Басыкара Е. Б. Шертер в системе струнных инструментов тюркских народов // Народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее и будущее» // «Народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее и будущее»: Материалы Международного симпозиума. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2013. – Б. 52-53.
3. Басықара Е. Шертер аспабының қайта жанғыруы (реконструкция). Аспап жасау мәселелері // «Б. Сарыбаевқа – 80 жыл» атты халықаралық конф-я материалдары. – А.Құрманғазы ат. ҚҰК. 2008. – 23 б.
4. Басықара Е., Хамзаұлы Ө. Шертер үйрену мектебі. – А.: Құрманғазы ат. ҚҰК. 2010. – Б. 4.
5. Басықара Е., Жұмкенова А. Үш ішекті аспаптардың қолданылуы және даму жолдары // XXI-ші ғасырдағы музыкалық білім: заманауи кезеңі және болашағы атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. – А.: Құрманғазы ат. ҚҰК, 2011. – 271, 272 б.

UDC 780.61

HISTORICAL CONNECTIONS – FROM THE TURKISH TANBUR TO THE CROATIAN TAMBURA

Jasna Šulentić Begić
PhD, Associate Professor,
Academy of Arts and Culture in Osijek,
Osijek, Croatia
jsulentic-begic@aukos.hr

Amir Begić
PhD, Associate Professor,
Academy of Arts and Culture in Osijek,
Osijek, Croatia
abegic@aukos.hr

Abstract. The curriculum for music teaching in primary general education schools and gymnasiums in Croatia prescribes the introduction of Croatian and world traditional music for the purpose of introducing students to musical heritage and indirectly developing the intercultural competence of students. The paper focuses on the tambura, which has been the most popular traditional instrument in Croatia since the 1990s and whose origins date back to the Turkish tanbur, reflecting historical ties with the Ottoman Empire. The paper describes the content and learning outcomes of music teaching in Croatia that relate to traditional music, then provides a historical overview of the development of the tambura, from archaic forms to modern orchestral instrument, then highlights its presence in the Croatian education system, presents performances and festivals dedicated to the tambura, and offers a review of scientific works on the topic of the tambura. The aim of the paper is to highlight the tambura as an important element of Croatian cultural heritage and to encourage its preservation and transmission to future generations.

Keywords: *music lessons, traditional music, tanbur, tambura, Croatia, Ottoman Empire*

Аннотация. Учебная программа по преподаванию музыки в начальных общеобразовательных школах и гимназиях Хорватии предусматривает введение хорватской и мировой традиционной музыки с целью ознакомления учащихся с музыкальным наследием и косвенного развития межкультурной компетентности учащихся. В статье основное внимание уделяется тамбуре, которая является самым популярным традиционным инструментом в Хорватии с 1990-х годов и чье происхождение восходит к турецкому танбуру, что отражает исторические связи с Османской империей. Описывается содержание и результаты обучения преподаванию музыки в Хорватии, которые связаны с традиционной музыкой, затем дается исторический обзор развития тамбуры от архаичных форм до современных оркестровых инструментов, затем подчеркивается ее присутствие в хорватской системе образования, представляются выступления и фестивали, посвященные тамбуре, и предлагается обзор научных работ по теме тамбуры. Цель статьи — выделить тамбуру как важный элемент хорватского культурного наследия и способствовать его сохранению и передаче будущим поколениям.

Ключевые слова: *уроки музыки, традиционная музыка, танбур, тамбура, Хорватия, Османская империя*

Аңдатпа. Хорватияның бастауыш жалпы білім беретін мектептері мен гимназияларында музыканы оқытудың оқу жоспарында студенттерді музыкалық мұрамен таныстыру және оқушылардың мәдениетаралық құзыреттілігін жанама түрде дамыту мақсатында хорват және әлемдік дәстүрлі музыканы енгізу қарастырылған. Мақалада 1990 жылдардан бері Хорватиядағы ең танымал дәстүрлі аспап болып табылатын және Осман Империясымен тарихи байланыстарды көрсететін түрік танбурасынан бастау алатын тамбур аспабына арналған. Хорватиядағы дәстүрлі музыкаға қатысты музыканы оқытудың мазмұны мен оқу нәтижелері сипатталған, кейін тамбураның архаикалық формалардан бастап қазіргі заманғы оркестрлік аспапқа дейінгі дамуына тарихи шолу жасалып, оның хорватияның білім беру жүйесінде орын алуын көрсетеді, спектакльдер мен фестивальдарде көрініс тапқан аспап жайлы (тамбура) ғылыми еңбектерге шолу жасалады. Мақаланың мақсаты-тамбураны хорватия мәдени мұрасының маңызды элементі ретінде көрсету және оны сақтау мен болашақ ұрпаққа насихаттау болып табылады.

Тірек сөздер*: музыка сабақтары, дәстүрлі музыка, тамбура, Хорватия, Осман Империясы*

Introduction. Music lessons in primary general education schools (subject Musical Culture) and gymnasiums (subject Musical Art) are conducted according to the Curriculum for the subject Musical Culture for primary schools and Musical Art for gymnasiums (MZO, 2019). This document brought to life an open curriculum that gives teachers the freedom to choose content and activities that allow them to adapt teaching to the interests and abilities of students. According to the current Curriculum (MZO, 2019), students should, in addition to classical, popular, and jazz music, learn about Croatian traditional music in their own environment (local community), their local and wider homeland, European traditional music (at least two geographic areas) and traditional music of geographically distant peoples/cultures (North America, South America, Africa, Australia, Asia). Music teaching conceived in this way applies the intercultural principle of music teaching, which states that by learning about the music of their own culture and world music, students will develop awareness of different but equally valuable individuals, peoples, cultures, religions, customs, and indirectly develop intercultural competence. It is necessary to stimulate students' interest in traditional music because it, as part of cultural and traditional creativity, can be a powerful means of getting to know people and understanding other cultures and traditions. Singing and listening to the music of one's own culture contributes to getting to know one's own culture—that is, developing awareness of one's own cultural identity, which expresses the uniqueness and authenticity of a culture and the belonging of an individual or social group to that culture (Šulentić Begić and Begić, 2017). Rojko (2009) believes that traditional music should be known because it is unacceptable for today's educated people not to know their own musical tradition. Therefore, in the following article, we will present a Croatian traditional musical instrument, *tambura*, which has a connection with the Turkish tradition. Specifically, the Ottoman Empire included parts of Croatia, including Osijek, the birthplace of the first tambura ensemble. The Ottoman presence in Croatian regions lasted from the 15th to the end of the 17th century (LZMK, 2025a).

The oldest part of the city of Osijek, i.e., Tvrđa (the Fort), was surrounded by walls in the Middle Ages. On the south side, in front of the wall, a small suburb was located. With the establishment of Ottoman (Turkish) authority in 1526, new buildings in the oriental style were built within the city wall (the large Kasim Pasha and Sulejman Han mosques, the courthouse/mehkema/, primary and secondary schools, barracks, and residential houses) (Figure 1) (Mažuran, 2010).

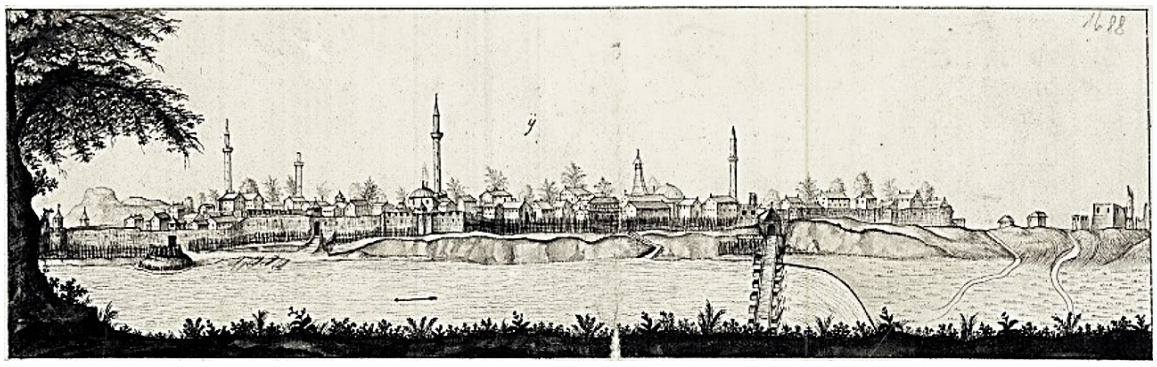


Figure 1. *Tvrđa during the Ottoman Empire* (Sablić Tomić, 2022, 6)

The suburb was constantly expanding, especially after the famous Sulejman Bridge (Figure 2) was built in 1566 across the marshes to the town of Darda in Baranja. Sulejman Bridge was the largest structure in Europe at that time (Mažuran, 2010). The bridge was built on the site of a stone bridge built by the Romans, which was destroyed during the battles of the medieval migrations. Sulejman Bridge was made of wood and was 8 km long (Sablić Tomić, 2022). During the Ottoman Empire, Osijek became an extremely important strategic and military stronghold and a transport and trade center (Mažuran, 2010). Namely, Osijek had an exceptional geostrategic location near the confluence of the Drava and the Danube, and the location of Osijek, thanks to the proximity of the two rivers, was a convenient place for the travel of merchants and military units (Sablić Tomić, 2022).

Under Turkish authority, Osijek transformed into a true oriental city and became the most important city in Slavonia, located on the Buda-Osijek-Belgrade-Istanbul road, reaching 1,000 shops, 2,300 houses, and 15,000 inhabitants (Butković, 2013), making it the largest settlement in Croatia by population (Mažuran, 2010). Due to many internal problems, the Ottoman Empire weakened during the 17th century, and Osijek was annexed to the Habsburg Monarchy in 1687 (Butković, 2013).

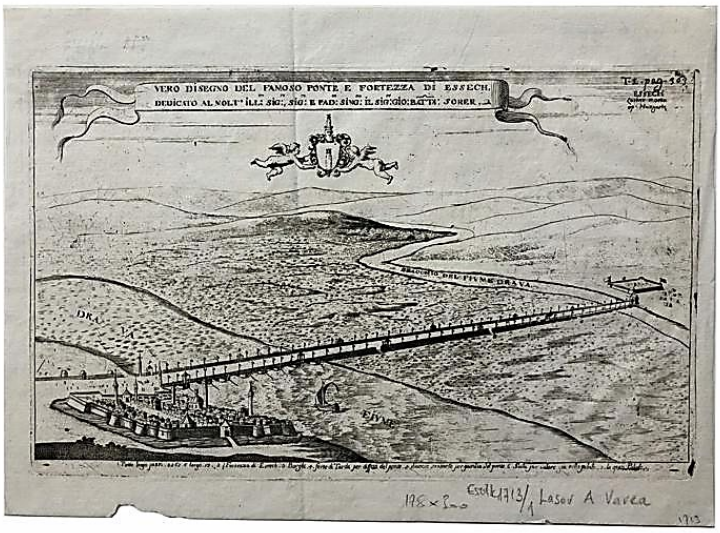


Image 2. *Sulejman's Bridge in Tvrđa*[66]

Croatian traditional music with an emphasis on the tambura, its origin and development. Croatian traditional music has a lot of different performance styles, a large repertoire, a lot of different instruments used, and a lot of different settings where it is played, such as in everyday life, traditional ceremonies, and public celebrations (Ceribašić, 2000). Traditional music is an integral part of the cultural heritage of Croatia and is recognized through regional and local areas such as Slavonia and Baranja, Međimurje and Podravina, northwestern and central Croatia (Hrvatsko Zagorje, Turopolje, Posavina, Bilogora, Žumberak, and Gorski Kotar), the Dinaric area (Zadar and the northwestern Zadar islands, Lika, Kordun, and Banija), Istria and Kvarner, and Dalmatia (Milin-Ćurin, 2004). The richness of traditional music found in Croatia is a consequence of the encounter of different cultures – Central European (Pannonian and Subalpine), Mediterranean, and Balkan (Vitez, 2004). Today, traditional music is performed less frequently than before. It is rarely part of today's people's lives, so they are unfamiliar with it. However, in Croatia, traditional music is nurtured and performed within the framework of cultural and artistic amateurism, which is very much alive and present and plays a major role in preserving tradition through numerous cultural and artistic associations and folklore festivals (Drandić, 2010).

Each region of Croatia has its own specific songs, dances, and customs, and a large part of this wealth is made up of numerous traditional musical instruments. In this paper, we will focus on the *tambura* (tamburica), which has arguably been the most popular traditional musical instrument in Croatia since the 1990s. In Croatia, the tambura is most commonly played in Slavonia, but it is also present in neighboring countries, i.e., Serbia (Vojvodina region), Bosnia and Herzegovina, North Macedonia, and Kosovo, and to a lesser extent in Bulgaria, Greece, and Albania. The tambura is a stringed plucked instrument that is developed from the long-necked *tanbur* lute, of Persian origin, which was brought to southeastern Europe by the Turks in the 14th and 15th centuries, including Croatia (LZMK, 2025b). The tanbur (also known as tambur) is one of the most important Turkish musical instruments (Figure 3.).



Figure 3. *Tanbur*[67]

The tanbur is a stringed instrument played with a pick or bow and has been used in various shapes and sizes throughout history. It took its final form in the 17th century in the Ottoman Empire and became very popular. There are many theories about the origin of the tanbur, but it shares most similarities with instruments

[66] Barac&Pervan. *Sulejman's Bridge in Tvrđa*. URL: https://barper.com/hr/aukcija/predmet/lasor-a-varea-osijek-i-sulejmanov-most-%28vero-disegno-del-famoso-ponte-e-fortezza-di-esseck%29-padova-1713-,12292.html (Date of request: 02/27/25).
[67] What Is Tanbur? How to Play Tanbur? URL: https://salamuzik.com/blogs/news/what-is-tanbur-how-to-play-tanbur?srsltid=AfmBOoo32qoPWQa-hCynU2bLC1Bu2C15MdYI6q1pnci9XDslmqfsdlmQ (Date of request: 03/03/25).

found in Anatolia and Asia, which are mainly played by Turkish people. It is assumed that the tanbur originated from another Turkish instrument called the *kopuz* (Figure 4).



Figure 4. *Kopuz*[68]

There are also some different opinions about the origin of the tambura, such as those of the Croatian ethnomusicologist Franjo Ksaver Kuhač, who believes that the tambura is either an indigenous proto-Slavic instrument or that the Croats only became acquainted with the tambura after arriving in their present-day homeland (Jazbec, 2018). Some archaic forms of stringed instruments, such as the tambura *dvožica*, were allegedly present in Croatia even before the arrival of the Turks. Over time, the tambura dvožica developed into several types, of which the *Srijem – orchestral tambura* is the most dominant today, but tambura *samica* and tambura *farkašica* are also present in Croatia (Ferić, 2011). According to Andrić (1962), the tambura started out as a solo instrument called the dvožica and the samica. It became an orchestral instrument (Srijem tambura and farkašica) began to occur at the end of the 18th century in Bačka, and the Croats Bunjevci and Šokci played a major role in this.

The two-stringed tambura or *cindra* (Figure 5) is an archaic form of tambura. It was once played in Croatia in the Ćićarija region (part of Istria), on the island of Krk, and in the Kordun and Banovina regions. It has only two strings that are tuned equally, and the distances between the frets on the neck are the same, which is why playing the cindra sounds very archaic in the old, untempered scale (Ferić, 2011).



Figure 5. *Tambura dvožica*[69]



Figure 6. *Tambura samica*[70]

The tambura *samica* (*dangubica, kutarevka, kozarac, potpalac, razbibriga, tikvara,* etc.) is another archaic form of tambura (Figure 6). It has four strings tuned in such a way that the lower two strings are tuned to the same tone (the basic tone of the tambura), and the upper two strings are also tuned to the same tone, but a fourth lower than the basic tone of the tambura. In this way, using a unique playing technique, a rich sound and harmony can be obtained. The variant of the tambura samica from Lika, called danguba, dangubica or kutarevka, is slightly longer than the tambura samica from Slavonia and Baranja, and the playing technique may be slightly different (Ferić, 2011).

Tambura *farkašica* (Figure 7) formed the first tambura orchestra in Croatia. It originated in the second half of the 19th century from archaic forms of the tambura *samica* and quickly spread throughout almost the entire Croatia. The tambura farkašica orchestra consists of the following sections: the *first bisernica* (also called *primašica*, *golden tamburica*), the *second bisernica* known as *kontrašica* (*šara*), the *first brač* (*solo*), the *second brač*, the *third brač*, the *first bugarija*, the *second bugarija* and the *berda*. By the middle of the 20th century, tambura farkašica had almost disappeared and were replaced by newer tambura (Ferić, 2011).

[68] Turkish Cultur Portal. URL: http://www.turkishmusicportal.org/en/instruments/turkish-classical-music-kopuz (Date of request: 03/03/25).
[69] Žičana glazbala. URL: https://gajde.com/56-2/glazbala-sa-zicama/ (Date of request: 03/04/25).
[70] Žičana glazbala. URL: https://gajde.com/56-2/glazbala-sa-zicama/ (Date of request: 03/04/25).



Figure 7. *Tambure farkašice*[71]

Srijemska tambura—an orchestral tambura (Figure 8), which forms a tambura ensemble or orchestra, developed at the beginning of the 20th century in Bačka and Srijem. Such an ensemble or orchestra is currently the most widespread and popular tambura orchestra in Croatia. An orchestra with tambura of this system consists of the following sections: first *bisernica*, second bisernica, first *brač*, second brač, third brač, *čelo*, *bugarija*, and *berda* (Ferić, 2011).



Figure 8. *Srijem-orchestral tamburas*[72]

Bisernica (prim, prima) is the smallest instrument in the tambura orchestra. It has four strings tuned in fourths. The plucking technique gives it a sharp sound that is very similar to that of instruments like the mandolin or balalaika. Generally, the bisernica takes the first or highest voice, ornaments, etc. *Brač* (basprim) is played in the same way as the bisernica but is slightly larger. Due to its size, the sound is slightly deeper than the bisernica. It usually plays the melody, the second or third voice of the composition. *Brač prim* is the leading section of the tambura orchestra. *Berda* (tambura bass) is the largest instrument in the tambura orchestra and has the deepest sound. Because of its size, berda is mostly played standing up. The tambura composition is characterized by the interplay of berda and *bugarija*. Bugarija is very similar to a guitar except that it only has four strings. It is an accompaniment instrument that is mostly played behind the berda. The sound of the bugarija is a little higher than the guitar. It is the only instrument in the orchestra that plays chords. *Čelo* is similar in size to a bugarija. Čelo has four strings; it is tuned like a berda, but it sounds an octave higher. It plays arpeggio, sometimes very virtuously, ornamenting the melody of the composition (Njikoš, 2011).

In all the tamburas shown, it can be seen that the tambura, regardless of its size, consists of three parts: the body, the neck, and the head. The body is made of different types of wood (maple, plum, poplar, linden, etc.), and on the front board there is one larger or a series of smaller holes. The neck has a series of nailed or wrapped wire frets that mark the place for finger pressure and the production of a tone of a certain pitch. The neck's pointed or snail-shaped end, known as the head, has screws (pins) inserted to tension the strings. The number of strings varies from two to 16, and there are usually four to six. Tamburas are tuned in two-tone, three-tone, four-tone, or polyphonic (with two to three strings tuned in unison), in intervals from a second to a fifth. The strings are plucked with a pick made of wood, bird feather, or plastic (LZMK, 2025b).

Tambura music in Croatia in the past and today

In Croatia, the first known composer of tambura music was Pajo Kolarić from Osijek, who was active from the 1840s to the 1870s. Besides him, composers of tambura music in Croatia were Mijo Majer, Milan

[71] Žičana glazbala. URL: https://gajde.com/56-2/glazbala-sa-zicama/ (Date of request: 03/04/25).
[72] Žičana glazbala. URL: https://gajde.com/56-2/glazbala-sa-zicama/ (Date of request: 03/04/25).

Stahuljak, Zlatko Špoljar, Šandor Bosiljevac, Josip Canić, Kamilo Kolb, Josip Andrić, Boris Krnic, and Julije Njikoš (LZMK, 2025b). In recent times, composers of classical music have also composed for the tambura, such as Tomislav Uhlik, Berislav Šipoš, Davor Bobić, Frano Đurović, Siniša Leopold, Tihomir Ranogajec, and many others.[73] Being considered the first known composer of tambura music in Croatia, Pajo Kolarić from Osijek founded the first tambura band of six members in 1847 and performed with this band as a tambura player and baritone singer, performing arrangements of Croatian folk songs (Miholić, 2009). He also composed a dozen songs accompanied by tambura in the manner of folk urban songs (LZMK, 2025c), based on his own and folk lyrics, or rather on lyrics of Slavonian urban songs (Rudolf, 1936). Franjo Ksaver Kuhač published them in the collection *Južno-slovjenske narodne popievke*. Based on the verses of Petar Preradović, he composed the song *Miruj, miruj, srdce moje* (*Tko je srdce u te dirnô*) (Figure 9), which gained the greatest popularity (Miholić, 2009).
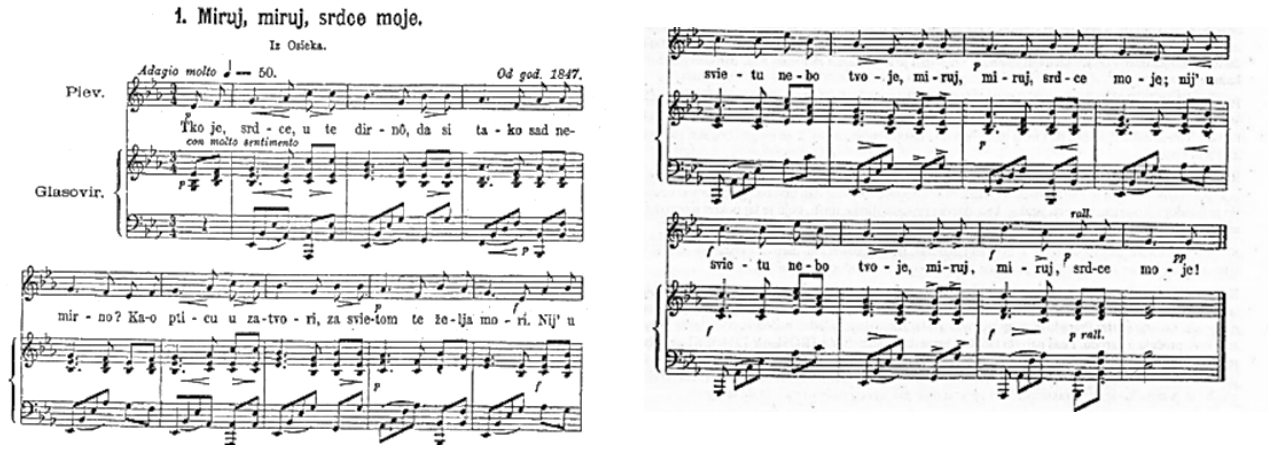


Figure 9. *Musical notation of Miruj, miruj, srdce moje* (Njikoš, 1995, 12)

In the 1890s, numerous tambura associations were founded in Osijek, such as the Prosvjeta society at the Real Gymnasium and the Trade Academy, the Marulić Tambura Choir at the Men's Teachers' School, the Nada and Sloga associations, the Tipograf tambura choir of the Graphic Artists' Association, the professional tambura choirs of Andrija Zlatkić, Ignja Rezner, Ivan Mikić, and Jefta Somborac, the Rodoljub and Sklad tambura choirs, and the Vijenac civil tambura association. A number of musical associations in Osijek also established their own tambura sections, such as Kuhač, Lipa, Smilje, and Zrinski. By founding the first tambura choir, Pajo Kolarić initiated the creation of tambura music and tambura playing in other parts of Croatia, especially in capital Zagreb, where Osijek resident Mijo Majer made a significant contribution to tambura (Bašić, 2022). The tambura transformed from a traditional instrument into a Croatian symbol, i.e., it has gone through a significant development journey thanks to Pajo Kolarić and his numerous followers and has reached the status of an artistic instrument whose art of playing takes place in the vertical of the music education system, from primary school, secondary school, and higher education (Bašić, 2022). This means that tambura is taught today in many music schools in Croatia, and there is also a tambura study program at the Academy of Arts and Culture in Osijek that is organized as an undergraduate study (the University Undergraduate Study Program –Tambura course[74]) and a graduate study (the University Graduate Study of Tambura Art[75]). The creation of these studies was an incentive for composers of art music to compose artistic works intended for tambura solo, tambura ensembles, and orchestras in recent times. Some of such works were premiered at the Tambura Academica festival, which was held in the academic years 2021/22, 2022/23, and 2023/24 at the Academy of Arts and Culture in Osijek. The goal of the festival is to present originally written works for tambura, to bring the significance and value of tambura art music closer to a wider audience, and to present the possibilities of studying Tambura and Tambura art.[76]

Since 1961, Osijek has hosted the Tambura Artistic Music Festival, marking its 48th edition in 2025.The goal of the festival is not only to preserve the tambura musical heritage but also to encourage new

[73] Tambura Academica. URL: http://www.uaos.unios.hr/tambura-academica/ (Date of request: 03/05/25).
[74] Sveučilišni prijediplomski studij instrumenta. URL: http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-zicani-instrumenti/ (Date of request: 03/06/25).
[75] Sveučilišni diplomski studij tamburaško umijeće. URL: http://www.uaos.unios.hr/diplomski-sveucilisni-tamburasko-umijece/ (Date of request: 03/06/25).
[76] Tambura Academica. URL: http://www.uaos.unios.hr/tambura-academica/ (Date of request: 03/06/25).

generations of musicians and raise awareness of the importance of tambura music, which is an indispensable part of Croatian identity. Through meetings of composers, conductors, music experts, pedagogues, and young musicians, the festival has become a platform for the exchange of knowledge, experiences, and tambura playing skills, as well as the affirmation of artistic tambura music.[77] The Meeting of Croatian Tambura Orchestras and Ensembles has also been held in Croatia since 1993, organized by the Croatian Cultural Council, and 31 meetings have been held so far. The aim of the meeting is to preserve and develop the intangible cultural heritage of tambura, present the most valuable achievements and current achievements of amateur tambura orchestras and ensembles in Croatia, establish and revitalize county festivals of tambura creativity, encourage musical creativity, amateur work, and social communication, and develop the audience (HSK, 2017).

Because the tambura is such an important part of Croatian culture, the Ministry of Culture and Media of the Republic of Croatia has protected three arts: the Art of Playing the Tambura Samica (reg. number Z-4229), the Art of Playing the Tambura Farkašica in Northern and Northwestern Croatia (reg. number Z-5955), and the Art of Playing the Solo Tambura Kuterevka (reg. number Z-5420). These arts are included in the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity (MKM, 2025).

Publications on the topic of tambura

Janković (1952), Andrić (1962), Buble (1994), Njikoš (2011), Leopold (1995), Miholić (2004), Sremac (2002), Bezić (2001), Ferić (2011), Jeić (2013; 2016; 2017), Dejanović (2017), Gergorić (2022), Raguž and Alebić (2022), and many others have contributed to research and publications regarding tambura in Croatia. Thus, Janković (1952) emphasizes the value of the tambura in comparison to some other instruments, while Andrić (1962) provides a historical overview of tambura music. Buble (1994) emphasizes the different treatment of cultural policy toward two instruments that are present in the musical practice of some Croats, i.e., the mandolin and the tambura, in the context that the tambura is glorified as a national instrument while the mandolin is treated in a stepmotherly manner. He believes that the mandolin is just as "ours" as its distant cousin, the tambura. Njikoš (2011) writes about the history of tambura and tambura music, with a special focus on the development of tambura art in Osijek. Leopold (1995) talks about the history of tambura and tambura music, tambura as a traditional instrument, tambura as an orchestral and artistic instrument, popular tambura music and its main bearers, tambura in Croatian emigration, and other important factors and events related to tambura issues. Bezić (2001) describes the period from 1880 to 1918, when tambura music was a part of civic life in Croatia. By playing tambura, Croatia presented itself to foreigners who came as guests and to those who heard Croatian tambura ensembles in Europe. Croatian emigrants brought the tambura to the United States, as Sremac (2002) writes. He concludes that at first tambura orchestras were created by immigrants from the same region or on a family basis and that some of them became involved in the musical life of America or that important changes occurred with the establishment of the university professional tambura orchestra, The Duquesne Universitz Tamburitza Orchestra. Miholić (2004) provides an overview of the history of the tambura in Croatia and in the Croatian diaspora and highlights some organological characteristics, different ways of playing, and different roles of the instrument with regard to the socio-political situation in the country. Ferić (2011), in his book Croatian Tambura Breviary, presents the history of the tambura, i.e., it presents two centuries of tambura music in Croatia but also tambura among Croatians on all continents. He also presents biographies of more than 200 of the most important composers, tambura players, and conductors. Jeić (2013) provides a retrospective of the tambura workshops of Andrija Car from Bedekovčina, founded in 1894 in Zagreb. Jeić (2016) also presents the history of the Weiser artisan-musician family from its arrival from Donja Šleska to Zagreb at the turn of the 18th to the 19th century and new insights into the tambura as a traditional musical instrument that, under the influence of the Croatian National Revival, flourished and completely transformed from a manufactured product into a valuable artisanal product. The same author (Jeić, 2017) writes about the history of tambura production in Croatia, when in the mid-19th century many tambura players from Sisak and the surrounding area began to perfect their craft in parallel with the introduction of the tambura as a national musical instrument. In his book, Dejanović (2017) provides an overview of the hundred-year history of tambura in the city of Nin, from which it is concluded that the tambura was present throughout almost the entire 20th century and in the area of Dalmatia. Gergorić (2022) provides an overview of the involvement of students in the tambura orchestra as a musical amateur and extracurricular activity in Croatia. Raguž and Alebić's research from 2022 focuses on the people who play the tambura in Slavonia. To achieve this, they looked into the word "tamburaš" by talking to tambura players, observing, and being a part of situations where tambura music is played.

[77] Hrvatski tamburaški savez u Osijeku. Preuzeto s: http://htso.hr/2024/04/28/47-medunarodni-festival-umjetnicke-tamburaske-glazbe/ (Date of request: 03/07/25).

Conclusion

By describing Croatian traditional music with a focus on the tambura, its history and development, tambura music in Croatia today and in the past, and written works about the tambura, it is clear that it is an important part of Croatian culture and heritage. Pajo Kolarić and his successors have made great contributions to this. The origin of the tambura, which dates back to the Turkish instrument tanbur, testifies to Croatia's historical ties with the Ottoman Empire. This instrument symbolizes the cultural exchange and influences that shaped Croatian traditional music. Research and publications of professional and scientific works on the tambura by ethnomusicologists, music historians, and other experts are an indispensable part of its preservation and promotion. However, it is necessary to continuously invest in the education of young musicians and encourage their interest in traditional music, including the tambura, the skill of playing which is now being adopted in Croatia from primary to higher education levels. It is also important to support festivals and cultural events that promote tambura music and bring together musicians, composers, and audiences to bring tambura closer to younger generations. The tambura is not only a musical instrument but also a guardian of cultural tradition and a bridge between the past and the present. Music education can play a major role in its preservation, promotion, and transmission to future generations, as can music teachers themselves, who design and implement it, thus transmitting the richness of cultural heritage to children and young people.

References

1. Andrić, J. (1962). *Tamburaška glazba: historijski pregled*. Slavonska Požega: Štamparsko poduzeće.
2. Barac&Pervan. *Sulejman's Bridge in Tvrđa.* URL: https://barper.com/hr/aukcija/predmet/lasor-a-varea-osijek-i-sulejmanov-most-%28vero-disegno-del-famoso-ponte-e-fortezza-di-esseck%29-padova-1713-,12292.html (Date of request: 02/27/25).
3. Bašić, S. (2022). Glazbeni život u Osijeku u vrijeme Paje Kolarića. In: Šulentić Begić, J., Gigić-Karl, B. and Šebo, D. (eds.), *Pajo Kolarić i njegovo doba – zbornik radova s Međunarodnog interdisciplinarnog umjetničko-znanstvenog skupa* (str. 84-98). Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
4. Bezić, N. (2001). Tamburica: hrvatski izvozni proizvod na prijelazu 19. u 20. stoljeće. *Narodna umjetnost,* 38(2), 97-115.
5. Buble, N. (1994). Da li je tambura "hrvatskije" glazbalo od mandoline?. *Bašćinski glasi,* 3, 339-344.
6. Butković, D. (2013). Skidamo prašinu: Osijek za vrijeme Sulejmana Veličanstvenog. *SIB.hr.* URL: https://sib.net.hr/sibplus/skidamo-prasinu/60007/skidamo-prasinu-osijek-za-vrijeme-sulejmana-velicanstvenog/ (Date of request: 02/27/25).
7. Ceribašić, N. (2000). Folklore Music Practice and Cultural Policy: The Paradigm of Folklore Festivals in Croatia. *Arti musices,* 31(1-2), 225-232.
8. Dejanović, M. (2017). *Stogodišnja povijest tambure u gradu Ninu.* Nin: Marija Dejanović i KUD „Branimir“ Nin.
9. Drandić, D. (2010). Tradicijska glazba u kontekstu interkulturalnih kompetencija učitelja, *Pedagogijska istraživanja*, 7(1), 95-108.
10. Ferić, M. (2011). *Hrvatski tamburaški brevijar.* Zagreb: Šokadija.
11. Gergorić, A. (2022). Uključenost učenika u tamburaški orkestar kao glazbenu izvannastavnu i izvanškolsku aktivnost u Republici Hrvatskoj. In: Šulentić Begić, J., Gigić-Karl, B. and Šebo, D. (eds.), *Pajo Kolarić i njegovo doba – zbornik radova s Međunarodnog interdisciplinarnog umjetničko-znanstvenog skupa* (str. 150-167). Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
12. HSK (2017). *Pravila susreta hrvatskih tamburaških orkestara i sastava.* Zagreb: Hrvatski sabor kulture. URL: http://pubweb.carnet.hr/zajednica-hkuumz/wp-content/uploads/sites/418/2017/12/PRAVILA-TAMBURA%C5%A0I-I-SASTAVI.pdf
13. Hrvatski tamburaški savez u Osijeku. URL: http://htso.hr/2024/04/28/47-medunarodni-festival-umjetnicke-tamburaske-glazbe/ (Date of request: 03/07/25).
14. Janković, S. (1952). Vrijednost tamburice u usporedbi s nekim drugim glazbalima. *Narodna tamburica*, 6.
15. Jazbec, A. (2018). *Muzikalije, inventar i analiza djelovanja Tamburaškog društva "Gaj" iz Zagreba* (diplomski rad). Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.
16. Jeić, J. (2017). First Croatian Tambura and Other Instruments Factory “Terezija Kovačić”. St*udia instrumentorum musicae popularis V (New Series),* 5(1), 145-160.
17. Jeić, J. (2016). Zagrebačka obitelj Weiser i zaboravljeni „Amati tambure“ Ivan Weiser. *Etnološka istraživanja*, 21(21), 59-77.
18. Jeić, J. (2013). The tambura manufacturing workshop of Andrija Car and his successors. *Kaj: časopis za književnost, umjetnost i kulturu*, 46(225) (3(322)), 57-68.

19. Leopold, S. (1995). *Tambura u Hrvata*. Zagreb: Golden marketing.
20. LZMK (2025a). Osmansko Carstvo. In: *Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: https://www.enciklopedija.hr/clanak/tambura (Date of request: 02/27/25).
21. LZMK (2025b). Tambura. In: *Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: https://www.enciklopedija.hr/clanak/tambura (Date of request: 02/27/25).
22. LZMK (2025c). Pajo Kolarić. In: *Hrvatska enciklopedija – mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: https://www.enciklopedija.hr/clanak/kolaric-pajo (Date of request: 02/27/25).
23. Mažuran, I. (2010). Tvrđa: ishodište Osijeka. *Vijenac*, 414. URL: https://www.matica.hr/vijenac/414/Tvr%C4%91a:%20ishodi%C5%A1te%20Osijeka/ (Date of request: 02/27/25).
24. Milin-Ćurin, V. (2004). Hrvatska tradicijska glazba. *Bašćinski glasi,* 8 (1), 367-368. Preuzeto s https://hrcak.srce.hr/279588
25. Miholić, I. (2009). Pajo Kolarić. In: *Hrvatski biografski leksikon.* Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
26. Miholić, I. (2004). Priča o tamburi. In: V. Kukavica (ed.) *Hrvatski iseljenički zbornik* (str. 63-72). Zagreb: Hrvatska matica iseljenika.
27. MKM (2025). *Web Registar kulturnih dobara Republike Hrvatske*. Zagreb: Ministarstvo kulture i medija. URL: https://registar.kulturnadobra.hr/#/ (Date of request: 02/27/25).
28. MZO (2019). *Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije*. Zagreb: Ministarstvo znanosti i obrazovanja.
29. Njikoš, J. (2011). *Povijest tambure i tamburaške glazbe.* Osijek: Hrvatski tamburaški savez.
30. Njikoš, J. (1995). *Pajo Kolarić – život i rad*. Osijek: Slavonsko tamburaško društvo "Pajo Kolarić" Osijek i Matica Hrvatska.
31. Raguž, M. and Alebić, T. (2022). Tamburaš slavonski od satira do danas: etnografsko istraživanje. In: Šulentić Begić, J., Gigić-Karl, B. and Šebo, D. (eds.), *Pajo Kolarić i njegovo doba – zbornik radova s Međunarodnog interdisciplinarnog umjetničko-znanstvenog skupa* (str. 384-403). Osijek: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku.
32. Rojko, P. (2009). Značenje glazbenog obrazovanja na pozadini različitih nacionalnih povijesti – Hrvatska. *Tonovi,* 53, 57-64.
33. Rudolf, V. (1936). O Paji Kolariću. *Hrvatska tamburica,* 15(6), 33–34.
34. Sablić Tomić, H. (2022). *U osječkom nutarnjem gradu.* Zagreb-Osijek: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
35. Sremac, S. (2002). Hrvati i tambura u Sjedinjenim Američkim Državama. *Etnološka tribina*, 32(25), 57 – 74.
36. Sveučilišni prijediplomski studij instrumenta. URL: http://www.uaos.unios.hr/preddiplomski-sveucilisni-studij-zicani-instrumenti/ (Date of request: 03/06/25).
37. Sveučilišni diplomski studij tamburaško umijeće. URL: http://www.uaos.unios.hr/diplomski-sveucilisni-tamburasko-umijece/ (Date of request: 03/06/25).
38. Šulentić Begić, J. and Begić, A. (2017). Tradicijska glazbe srednjoeuropskih država i interkulturalni odgoj u osnovnoškolskoj nastavi glazbe. *Školski vjesnik,* 66(1), 123-133.
39. Tambura Academica. URL: http://www.uaos.unios.hr/tambura-academica/ (Date of request: 03/05/25).
40. Turkish Cultur Portal. URL: http://www.turkishmusicportal.org/en/instruments/turkish-classical-music-kopuz (Date of request: 03/03/25).
41. Vitez, Z. (2004). Svadbeni običaji između globalnog i lokalnog. *Narodna umjetnost – Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 41(2), 193-204.
42. What Is Tanbur? How to Play Tanbur? URL: https://salamuzik.com/blogs/news/what-is-tanbur-how-to-play-tanbur?srsltid=AfmBOoo32qoPWQa-hCynU2bLC1Bu2C15MdYI6q1pnci9XDslmqfsdlmQ (Date of request: 03/03/25).
43. Žičana glazbala. URL: https://gajde.com/56-2/glazbala-sa-zicama/ (Date of request: 03/04/25).

ӘӨЖ 781.91

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ХАЛЫҚ АСПАПТАР ОРКЕСТРІНДЕГІ ДОМБЫРА АЛЬТТЫҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Джумабаев Асет Шалабаевич
Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық консерваториясының
3 курс докторанты
Алматы, Қазақстан
aset.dzhumabaev@bk.ru

Аңдатпа. 2024 жылы еліміздің музыкалық мәдениеті тарихындағы тұңғыш қазақ халық аспаптар оркестрі өзінің 90 жылдық мерейтойын атап өткені белгілі. Құрманғазы (бастапқыда – КазЦИК) атындағы қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі репертуарына алғашқы жылдардан бастап ұлттық күйлер мен әндеріміздің лайықтамалары, ал бірнеше жылдан кейін – еуропалық және орыс композиторларының шығармалары кіре бастады. Бұл – домбыра тобының аспаптарын жетілдірудің және олардың көптембрлі түрлерін жасаудың негізгі алғышарты болды. Осылайша, оркестрге бірқатар басқа аспаптар қатарында домбыра альт та қосылды. Оның негізгі міндеті – орта регистрдегі дыбысты күшейту болды.

Аспаптың оркестр партитурасында өз орны болғанымен, 1980 жж.-дан бастап, домбыра альт музыкалық практикадан шыға бастады, ал 1990-шы жж. оны шертер аспабы алмастырды.

Альт домбырасын өлшеп, құрылымдық ерекшеліктерін қарастыру мақсатында зерттеуге Ресейде (шебер К. Дубов) және өз елімізде (шебер Т. Шамшимов) жасалған аспаптар алынды. Мақалада кешенді және жүйелі тәсілдер, морфологиялық және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылып, спектрлік талдау жасалды. Осы әдіснамалық негіздер домбыра альт тарихы және терминологиясының деректерін келтіріп, бастысы – аспап жасалуының нақты өлшем параметрлерін анықтауға мүмкіндік берді.

Зерттеу нәтижелері шеберлерге домбыра альтті қайта жандандыруға көмектесіп, отандық музыка орындаушылығына оралуына ықпал ете алады.

Тірек сөздер: *Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі, реконструкция, домбыра альт бөліктері, аспаптың сым ішектері мен пернелері, олардың физикалық параметрлері*

Аннотация. В 2024 году первый в истории музыкальной культуры нашей страны оркестр казахских народных инструментов им. Курмангазы отметил свой 90-летний юбилей. С первых лет создания в его репертуар стали входить переложения казахских кюев и песен, а спустя несколько лет – произведения европейских и русских композиторов. Это стало основной предпосылкой осуществления реконструкции инструментов домбровой группы и изготовления их разнотембровых видов. Таким образом, в числе ряда других инструментов, в партитуру оркестра был добавлен инструмент – домбровый альт. Его основной функцией стало усиление звука в среднем регистре.

Несмотря на необходимость использования данного инструмента в партитуре оркестра, начиная с 1980-х гг. домбра альт стала выходить из музыкальной практики, а с 1990-е гг. была заменена инструментом шертер.

С целью изучения структурных особенностей домбры альт, для обмера были взяты инструменты российского (мастер К. Дубов) и казахстанского (мастер Т. Шамшимов) производства. В статье были использованы комплексный и системный подходы, морфологический и сравнительно-типологический методы, а также осуществлен спектральный анализ. Это дало возможность для освещения некоторых страниц истории инструмента, его терминологии и, главным образом – для выявления точных параметров изготовления инструмента.

Результаты исследования могут помочь мастерам воссоздать домбру альт и способствовать ее возвращению в отчественное музыкальное исполнительство.

Ключевые слова: *Казахский национальный оркестр народных инструментов имени Курмангазы, реконструкция, части домбры альт, струны и ладки инструмента, их физические параметры.*

Abstract. In 2024, the Kurmangazy Kazakh Folk Instruments Orchestra, the first in the history of musical culture of our country, celebrated its 90th anniversary. From the first years of its creation, its repertoire began to include arrangements of Kazakh cues and songs, and a few years later - works by European and Russian composers. This became the main prerequisite for the reconstruction of instruments of the dombra group and production of their multi-timbre types. Thus, among a number of other instruments, the dombra viola was added to the orchestra's score. Its main function was to amplify the sound in the middle register.

Despite the necessity of using this instrument in the orchestra's score, starting from the 1980s the dombra viol began to withdraw from musical practice, and from the 1990s it was replaced by the sherter instrument.

In order to study the structural features of the viola dombra, instruments of Russian (master K.Dubov) and Kazakhstani (master T. Shamshimov) manufacture were taken for measurement. In the article we used complex and systematic approaches, morphological and comparative-typological methods, and also carried out spectral analysis. This made it possible to illuminate some pages of the history of the tool, its terminology and, mainly, to reveal the exact parameters of the tool manufacture.

The results of the study can help masters to reconstruct the viola dombra and contribute to its return to the national musical performance.

Keywords: *Kazakh National Orchestra of Folk Instruments named after Kurmangazy, reconstruction, parts of the viola dombra, strings and harmoniums of the instrument, their physical parameters.*

Ғасырлар бойы жеке аспаптарда ғана тартылып келген қазақ халқының күй мұрасы оркестрге түсірілгенде дыбысы өзгеріп, басқа сипатқа ие болғаны ұлттық музыка мәдениетіміздегі маңызды тарихи құбылыс болып табылады.

1933 жылы Алматыда қазақтың халықтық музыка аспаптарын жетілдіретін тәжірибелі шеберхана ашылуынан бастап, домбыра аспабы өзгеріске ұшырағаны белгілі [1, 101 б.]. Ел арасында шертіп жүрген қоңыр дауысты домбыра оркестрге қосылғанда алғашқыда *домбыра альт* болып аталды. Аспапқа сол кезде қойдың немесе ешкінің ащы ішегін иіріп таққандықтан, домбыра өзіне тән қоңыр бояуын беріп тұрды. Себебі ол диапазоны бойынша кіші октаваның регистрін қамтыды. Белгілі этноорганолог Б. Сарыбаев 1970 жылы Осакаровка музыкалық аспаптар фабрикасының лабораториясында 5 домбыраға талдау жасады. Зерттеу жұмыстары әйгілі күйші Д. Нұрпейісоваға 1939 жылы шебер Е. Арыстанов жасаған домбыраның дыбысы альт тембріне жақын екендігін көрсетті [2, 125 б.].

1933-1937 жж. аралығында домбыраның құлақ бұрауының өзгеруіне байланысты, альт дыбысындағы кең қолданыстағы домбыра - *домбыра тенор* деген атқа ие болды. Домбыра тенор кіші октавада естілгенімен, ноталық үлгіде жазылуы бірінші октаваға ауыстырылды. Ал оркестр құрамы жаңадан жасалған сым ішекті домбыра альт аспабымен толықтырылды. Құрманғазы атындағы қазақ халық аспаптар оркестрінің музыкалық шебері Қ. Қасымов домбыра альт аспабына *«Жалғау»* деген ат берген [3, 170 б.]. Домбыра тенор мен бас домбыраның арасы қашық болғандықтан, домбыра альттың дыбысы екі аралықты жалғап тұрсын деген тәсілмен қойылған ат деп топшылауға болады. Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінде домбыра альт аспабында көп жылдар бойы ҚазССР еңбек сіңірген артисі Д. Толымбеков, сондай-ақ, А. Ниязғожаев және Ж. Закупов отырды.
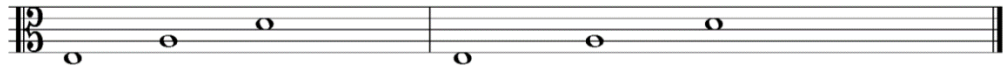
Аспаптың басы, мойны және шанағы шамшат (бук) ағашынан, ал бет қақпағы шырша ағашынан жасалған. Пернесі ішектен тағылған, саны 9. Шанақ $\iota = 98{,}5$ см деп берілген [4, 58 б.]. Альт домбыраның шанағы 38,2 см, мойын ұзындығы 24 см, бет тақтайдың ұзындығы 28,5 см [3, 158 б.].

Аспап, белгілі этноорганолог ғалымдар Э. Хорнбостель мен К. Закс музыкалық аспаптар классификациясында 321.321 (Чашечные шейковые лютни) индексіне сәйкес келеді [5, 253 б.]. Бұл жіктеу жүйесі ашық болғанынан оны ары қарай жалғастыра, домбыра альт аспабы 321.321. 2.6. деген санды индексімен белгіленді. Мұндағы 321 – дегі 3 – хордофон, 2 – құрамалы, 1 – лютня тәрізді; келесі 321 – дегі 3 – сапты, 2 – мойынды, 1 – тостаған тәрізді. Домбыра альт аспабын зерттегенде оған қосылған 2 – сым ішек (табиғи емес), ал 6 – медиатормен (плекторлы) орындалатын аспап екенін білдіреді.
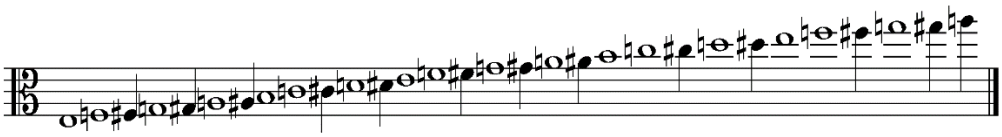
Аспаптың құлақ күйі – *e-a-d1*-ге келтіріліп, ноталық жүйеде альт кілтінде жазылады.

1-ші сурет. Домбыра альттың құлақ бұрауы және дыбыс көлемі

жазылуы естілуі



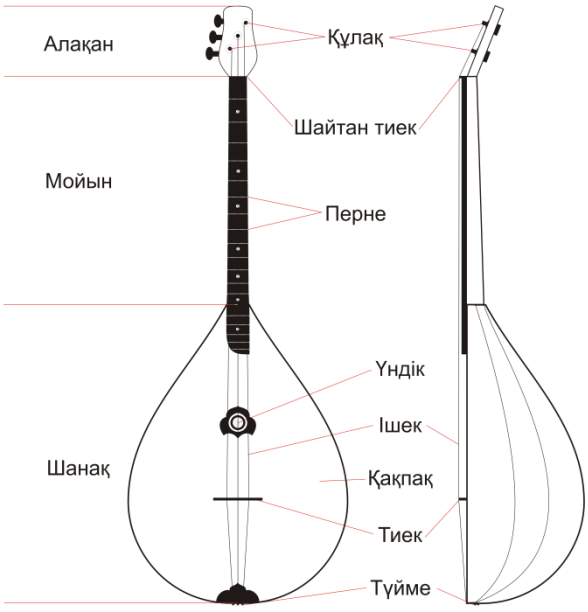
2-ші сурет. Домбыра альттың хроматикалық дыбыс қатары мен диапазоны



Қазақ оркестрінде қолданылған шертпелі плекторлы аспаптардың құрылысы жоғарыда аты аталған мамандар еңбектерінде толық және нақты берілмегендіктен, зерттеу барысында домбыра альттың морфологиялық ерекшеліктері арқылы оның физикалық сипаттамасы, ал эргологиялық ерекшеліктерін қарастырғанда, өндірістік материалы анықталды. Домбыра альт аспабының сызбасын дайындауға мақала авторларына музыкалық шебер Ержан Абдрахманов[78] көмектесті. Ол сызба «Мерей» жиһаз фабрикасында жасалған аспаптың фотосуреті бойынша сызылды.

Домбыра альт аспабы бас, мойын, кеуде, шанақ және қақпақ деген бес бөліктен тұрады. Осы бөлікке қосымша құлақ, шайтан тиек, кемер, тұжым, бастырма, ішек, үндік, қалқа, серпер, желкелік, үлкен тиегі, түймелері кіреді.

3-ші сурет. Домбыра альт аспабының құрылысы және бөлшектерінің атаулары



Аспап құрылысының сипаттамасына келгенде, жалпы ұзындығы – $\iota = 750$ мм. Шайтан тиек пен үлкен тиектің ұзындық өлшемі $\iota = 480$ мм. Алақан (басы) ұзындығы $\iota = 120$ мм, ені; $a = 50$ мм. 3 құлақ механизмнен орнатылған.

Мойынның ұзындығы (шайтан тиектен, желкелікке дейін) – 235 мм, соңғы пернеге дейін $\iota = 320$ мм. Аспап мойны көлденеңнен есептегенде, бас жағы b = 28 мм, ортасы 30 мм, аяқ жағы b = 30 мм. Мойын шанаққа орнатылған жері (желкелік) – сырты 80 мм; ішкі жағы 40 мм, соңғы пернеге дейін $\iota = 90$ мм. Мойыннан үндікке дейін ұзындық $\iota = 100$ мм, үндіктен тұжымға дейінгі аралық $\iota = 150$ мм. Қақпақтың бетінің ұзындығы $\iota = 370$ мм, көлденеңнен қалқаның тұсы, ені; $a = 190$ мм. Тиек айналасы $a = 240$ мм, ал, аяқ жағы, тұжым бөлігі $a = 190$ мм. Шанақ тереңдігі 210 мм, домалықтығы (сырт пішіні) 710 мм. Бастырма (накладка, мензура) $h = 10$ мм, $\iota = 330$ мм. Пернелер темірден тұрақты қылып орнатылған, саны – 19, үндік тесігі – 1. Шайтан тиек және үлкен тиек – 1. Үлкен тиектің биіктігі $h = 10$ мм ал көлденеңнен b = 120 мм. Қалқа (панцирь) – 1. Құлақ саны – 3, ішек саны – 3. Бет қақпақ – 2 тақтайшадан жапсырылған. Шанақ тақтайшасы – 7 бөліктен құралған, астынан санағанда тақтайша жалпақтығы 1) 40 мм, 2) 50 мм, 3) 60 мм, 4) 50 мм, 5) 40 мм, 6) 40 мм, 7) 40 мм. Шанақ сырты 300 мм иілген, шанағының құрылысы сопақшалау болып келеді.

Зерттеу барысында аспаптың пернелер арасының қашықтығы да есептелді. Шайтан тиегі мен үлкен тиегінің ұзындық аралығы $\iota = 480$ мм. Теориялық есептеулерде n: интервалды коэффициенті қолданылса $n = \sqrt[12]{2} = 1{,}05946$, Осы формуламен бірінші перненің параметрін анықтадық [6, 107 б.].

$$\iota_1 = 480/1{,}05946 = 453{,}0 \text{ мм.}$$

Осылай әр пернеден шыққан санды *1,05946*- ға бөліп, аспаптың барлық перне аралықтары өлшенді:

Үлгі: 1

[78] Ержан Нұрланұлы Абдрахманов 1986 жылы Алматы қаласында дүниеге келген.

ι_1 = 453,0/1,05946 = 427,5 мм	ι_{11} = 254,2/1,05946 = 239,9 мм
ι_2 = 427,5/1,05946 = 403,5 мм	ι_{12} = 239,9/1,05946 = 226,4 мм
ι_3 = 403,5/1,05946 = 380,9 мм	ι_{13} = 226,4/1,05946 = 213,7 мм
ι_4 = 380,9/1,05946 = 359,5 мм	ι_{14} = 213,7/1,05946 = 201,7 мм
ι_5 = 359,5/1,05946 = 339,3 мм	ι_{15} = 201,7/1,05946 = 190,4 мм
ι_6 = 339,3/1,05946 = 320,2 мм	ι_{16} = 190,5/1,05946 = 179,7 мм
ι_7 = 320,2/1,05946 = 302,3 мм	ι_{17} = 179,7/1,05946 = 169,6 мм
ι_8 = 302,3/1,05946 = 285,3 мм	ι_{18} = 169,6/1,05946 = 160,1 мм
ι_9 = 285,3/1,05946 = 269,3 мм	ι_{19} = 160,1/1,05946 = 151,1 мм
ι_{10} = 269,3/1,05946 = 254,2 мм	

Шебер К. Дубовтың қолынан шыққан домбыра альт аспабының перне аралық параметрлері есептеліп шығарылды.

Домбыра альт аспабының алғашқы нұсқасы табылмағанынан, 1980 жылы «Мерей» жиһаз фабрикасының ішінен құрылған музыкалық шеберхана цехында жасалған нұсқасымен салыстырылды. Аспаптың шебері Т. Шамшимов[79]. Бұрауы – *e-a-d1*. Аспаптың жалпы ұзындығы; ι = 720 мм, К. Дубов жасаған аспапқа қарағанда, 30 мм- ге қысқа. Алақан ұзындығы – ι =100 мм, яғни 20 мм қысқалау. Ені – 50 мм. Шайтан тиектен үлкен тиекке дейінгі ι = 470 мм, яғни перне аралық өлшемдері 10 мм - ге қысқарған. Теориялық есептеулердегі n: интервалды коэффицентін n = $\sqrt[12]{2}$ = 1,05946 қолдана, осы формуламен бірінші перненің параметрі шығарылып, төмендегідей көрсеткішке ие болды:

ι_1 = 470/1,05946 = 443,7 мм



Бұл өлшемнің нәтижесі Т. Шамшимов аспабы шебер К. Дубов жасаған домбыра альт аспабымен сәйкес келмейтінін көрсетті.

4-ші сурет. 1957 ж Мәскеуде жасалған Домбыра альт аспабы. Шебері К. Дубов

Мойнының ұзындығы (шайтан тиекке дейін) ι =240 мм болса, алдыңғы аспаптан 50 мм -ге артық болып тұр. Соңғы пернеге дейін – 320 мм. Аспап мойны көлденеңнен, бас жағы – 30 мм болса, онда Т. Шамшимовтің жасағаны керісінше 20 мм -ге артықтау. Ортасы – 30 мм тепе -теңдікті ұстаса, мойынның саға жағы – 35 мм өлшеммен 15 мм алға шығып тұр. Мойын аяғы ұзындығы (қосымша пернелер) – 90 мм; Мойын шанаққа орнатылған жері – сырты 80 мм; ішкі жағы -40 мм. Қақпақ бетінің шанақ бойынша ұзындығы – 370 мм; мойын жағы (желкелік) 40 мм, қалқа жағы 170 мм, тиек тұсы 240 мм құраса, тұжым жағы 220 мм-ді көрсетіп тұр. Қақпақтың ені – 240 мм; Накладка (мензура) – 330 мм: Пернелер саны – 19, яғни бір пернеге кем. Үндік тесігі – 1. Құлақ саны – 3, ішек саны – 3. Шайтан тиек – 1, үлкен тиек –1 және 1, тұжым тиек. Мойын жақта үлкен қалқа (панцирь) және тұжым жақта аспап бетінің сәнін келтіріп тұратын оюдан кішігірім қалқа жапсырылған. Шанақ тақтайшасы – 7 бөліктен құралған. Астынан санағанда, тақтайша жалпақтығының өлшемдері: 1) 50 мм, 2) 50 мм, 3) 60 мм, 4) 50 мм, 5) 60 мм, 6) 50 мм, 7) 60 мм, 8) 50 мм. Шанақ сырты 300 мм иілген.

Елімізде плекторлы аспаптарға ішек шығаратын фабрикалар болмағандықтан, Ресейде арнайы плекторлы аспаптарға арналған завод, фабрикаларда аспаптың диапозонына қарай шығарылған сым ішектер тағылды.

Домбыра альт аспабының ішектерінің әрқайсысына төменгі регистрден бастап жоғары қарай сипаттама бергенде, *e* – ішегінің ұзындығы ι =730 мм. Осы ішектің тартылысы Т – 16,4 Н; Сым ішектің диаметрі d – 1, 05 мм. Дыбыстың тазалығы $\mathcal{F}$ =164,8 Гц. е – ішегінің көлемі мен диаметрін анықтай келе ішектің тығыздығы физикалық формуламен шығарылды.

[79] Т. Шамшимов 1952 жылы дүниеге келген.

Алдымен $V = \frac{m}{d} =$ көлемнің формуласы бойынша ішектің салмағы[80] мен диаметрі есептеліп, көлемі[81] шығарылды $V = \frac{m}{d} = \frac{6}{1,05} = 5,8$ м^3. Осы нәтижеден алынған санды ішектің салмағына бөліп, тығыздық анықтап алынды, бұл көрсеткішке $p = \frac{m}{V} = \frac{6}{5,8} = 1,03$ кг/м^3 формуласы қолданылды.

a – ішегінің ұзындығы $\iota = 880$ мм. Тартылысы Т – 17,9 Н; Гц көрсеткіші $\mathcal{F} = 659,2$. Ішектің диаметрі d – 0, 82 мм. a – ішегінің көлемі мен диаметрін анықтай келе, ішектің тығыздығы физикалық формуламен шығарылды.

Алдымен $V = \frac{m}{d} =$ көлемнің формуласы бойынша ішектің салмағы мен диаметрі есептеліп, көлемі шығарылды $V = \frac{m}{d} = \frac{3}{0,82} = 3,6$ м^3. Осы нәтижеден алынған санды ішектің салмағына бөліп, тығыздық анықтап алынды, бұл көрсеткішке $p = \frac{m}{V} = \frac{3}{3,6} = 0,83$ кг/м^3 формуласы қолданылды.

d1 – ішегінің ұзындығы $\iota = 850$ мм. Тартылысы Т – 19,1 Н; Гц көрсеткіші $\mathcal{F} = 880$. Ішектің диаметрі d – 0, 62 мм. d1 – ішегінің көлемі мен диаметрін анықтай келе, ішектің тығыздығы физикалық формуламен шығарылды. Алдымен $V = \frac{m}{d} =$ көлемнің формуласы бойынша ішектің салмағы мен диаметрі есептеліп, көлемі шығарылды: $V = \frac{m}{d} = \frac{1}{0,62} = 1,6$ м^3. Осы нәтижеден алынған санды ішектің салмағына бөліп, тығыздық анықтап алынды, бұл көрсеткішке $p = \frac{m}{V} = \frac{1}{1,6} = 0,62$ кг/м^3 формуласы қолданылды[82]. *e-a-d1* бұраумен домбыра альт аспапбы оркестрдің ортаңғы регистрін күшейтті.

Домбыра альт аспабының эргологиялық ерекшеліктерін анықтағанда, шанақ, мойын, алақан (басы) құрама бөлшектерден және материалы сол кезеңдерде қолданыста болған шамшат, қарағай және шырша ағаштарынан желімделіп құралды. Аспап тек медиатормен ғана ойналады.

Фонограммалардың спектрлі талдауының мағынасын ашу

Құрманғазы оркестрінде 1990 жылға дейін қолданыста болған 1958 жылы Мәскеуде жасалған домбыра альт аспабының нақты бұрауын анықтау үшін, дыбыс қатарының өлшемдері алынды. Күйші А. Райымбергенов басқарып отырған Алматы қаласы «Көкіл» жалпы білім беретін мектептің дыбыс жазу студиясында домбыра альт аспабында шығармаларды (гамма, арпеджио) орындап, дыбыстарын жазған Құрманғазы оркестрінің артисі домбыра прима аспабының маманы Р. Битешов. Бұл фонограммамыз SPAX, Spear, Audacity және Spectralyliser бағдарламаларына сүйене отырып, Н. А. Римский-Корсаков атындағы Санкт-Петербург консерваториясының «Композиция және дирижерлеу» факультетіне қарасты «Оркестрлеу және жалпы композиция» кафедрасының доценті Е. Давиденкова-Хмараның көмегімен жүзеге асырылды.

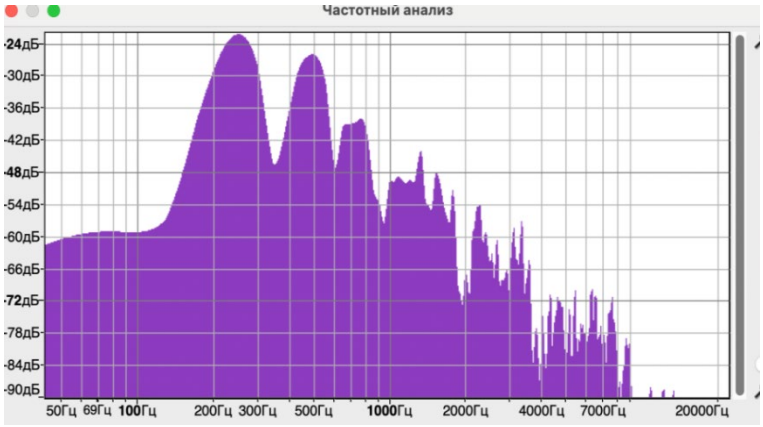
Домбыра альт* аспабының *А ішегі

Темперацияланған шкала бойынша қарастырғанда, *А* ішегіндегі дыбыс қатары жоғарғы деңгейлі тұрақсыздықпен және дыбыстың жоғарылауымен ерекшеленеді. Сол қолдағы глиссандолық ауысулар, яғни дыбыстан дыбысқа көшу, шулы және қосалқы дыбыстардың болуымен сипатталады. Обертондық аймақтар жоғарлаған сайын кеңейіп, 4000 Гц -тен 7000 Гц- ке дейін аумақта жақсы естіледі. Қақпақтан шыққан дыбыс төменгі регистрде шулы және қосалқы дыбыстарға жиі әкеліп соғады.

[80] Масса – материяның инерциялық және гравитациялық қасиетін анықтайтын физикалық шама. m – масса.

[81] Көлем, V – дене немесе заттың кеңістікте алатын бөлігін сипаттайтын шама. Өлшем бірлігі: V = м^3. Көлемнің формуласы $V = \frac{m}{d}$.

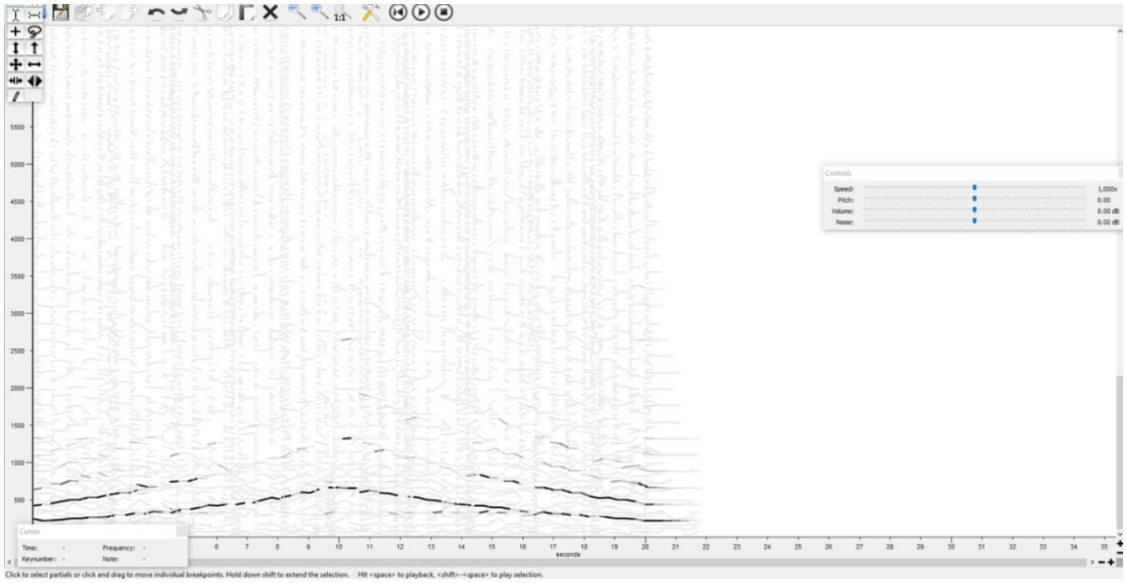
[82] Тығыздық, p – дене массасының оның көлеміне қатынасын анықтайтын **скаляр** физикалық шама. Өлшем бірлігі: p = кг/м^3. Тығыздықтың формуласы $p = \frac{m}{V}$.



5-ші сурет. Домбыра альт аспабының А ішегіндегі линейлік спектр

Ал үш қабаттылы спектрде дыбыстың қысқа толқынды болуы көзге түседі.

Спектрограмманың бөліну кезінде дыбыстардың тұрақсыздығы, жиілік пен уақыт бойынша бастапқы екі форманттық [83] аймақтарды, соның ішінде тембрдің шумен көмкерілуі төменгі және жоғарғы регистрінде анық көрінеді.



6-шы сурет. А ішегіндегі жалпы спектрограмма

Домбыра альт аспабының пернелер жүйесінің спектрлі анализ бойынша А ішегі бойынша цент көрсеткіші.

a +10, ais +25, h +25, c^1 +15, cis^1+15, d^1 +20, dis^1 +30, e^1 +30, f^1 +15, fis^1 +15, g^1 +20, gis^1 +20, a^1 +25, ais^1 -5, h^1 +25, c^2+25, cis^2 +40, d^2 +40, dis^2 +25, e^2+10.

Осы цент көрсеткіш жайлы Н. Гарбузовтың дыбыс биіктігінің аймақтық табиғатымен байланысты сипаттамасы жайлы еңбегі кеңінен танымал. Ғалым өте жақсы еститін құлақ үшін екі дыбыстың биіктігін ажырату шегін 5-6 цент деп анықтайды [7, 61 б.].

Домбыра альт аспабының D ішегі

Бұл ішектің дыбысы *А* ішегіне қарағанда, едәуір ашық шығады. Қуаттық спектрі қысыңқы, дыбыстың бәсеңдеуі тезірек жүзеге асады. Спектрлық суреттеме *А* ішегінің сипаттамасына жақын, алайда барлық аймақтар жарқындығы жағынан бәсеңдеу. Үшқабатты кестеде обертондық қатардың диапазоны 4200 Гц-ке дейін кеңейіп, дыбыс көлемі жәй естілгенімен, сол аймақты қамтиды. Жоғарғы жиілікте спектрдің нығыздалуы байқалып, әуендік сызықтарының тұрақсыздығы көзге түсіп, сонымен қатар, дыбыс қысымы (парциалы) бәсеңдейді.

Динамикалық спектрі алдыңғы тұжырымдамаларды растайды. Шулы қосымша дыбыстар спектрдің төменгі бөлігінде тез сөнеді, сондықтан да негізгі спектралды диапазон аясында әсерленуі өз басымдылығын көрсетеді.

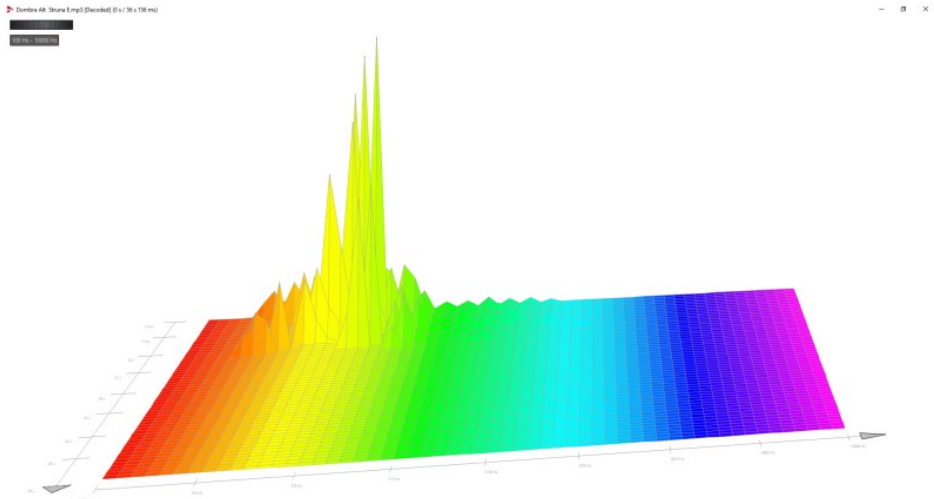
[83] дыбыстың акустикалық сипаттамасы

Домбыра альт аспабының пернелер жүйесінің спектрлі анализ бойынша *d* ішегіндегі цент көрсеткіші.

d^1 +10, dis^1 +15, e^1 +15, f^1 +20, fis^1 +15, g^1 +25, gis^1 +25, a^1 +20, ais^1 +15, h^1 +20
c^2+15, cis^2 +15, d^2 +15, dis^2 +15, e^2 +15, f^2 +15, fis^2 +15, g^2+15, gis^2 +15, a^2 +10.

Домбыра альт аспабы E ішегі

Бұл ішектегі дыбыс қатары өз өзгешеліктерімен ерекшеленеді. Соққы беру барысында алдыңғы қатарға шулы импульспен теңестіріледі (ударность щипка). Алғашқы форманттық (дыбыстың акустикалық сипаттамасы) аймақта тембрдің алдыңғы қатарға шығуы аңғарылады, ал тұрақтылық шеңберінде дыбыс ашыла түседі. Дыбыстың қарқыны тез сөнеді. Жоғарғы жиіліктер әлсіз. Үш қабаттылы қойылым барысында фонограмманы тыңдағанда оң қолдағы медиатордың көмегімен *E* ішегінің қатты шертілуі (биения) айқын, екі жақын спектр аясында октаваның үштен бір бөлігінде жоғарғы қарқындылық орын алады және ол модуляция ретінде қабылданады.



7-ші сурет. E ішегі бойынша бастапқы дыбыстың линейлік графигі

E ішегінің дыбысталу кезінде жиілік және динамикалық компрессияның әсері пайда болады, спектрдің жеке дискреттік дыбысталуының нығыздалуы естіледі. Тығыздық пен динамикалық бірқалыптылық спектрде өз әсерін береді. Бұл жерде де алғашқы форманттық аймақтың бастапқы соққы аймағындағы дыбысталуы құрғақ. Ал жалпы спектрограммада тағы да бір қызықты өзгешеліктер бар: әуендік сызықтар жоғарылаған сайын, спектрлік тіктіктің негізгі дыбысының тұрақтылығы және жарқындығы бәсеңдейді. Бұл мысал барысында соғу әсерінің салдарының орын алуы айқындалады.

Домбыра альт аспабының пернелер жүйесінің спектрлі анализ бойынша *E* ішегіндегі цент көрсеткіші.

e +5, f +15, fis +10, g +5, gis +5, a – 0, ais – 0, h –10, c^1–0, cis^1 –25, d^1 –15, dis^1 –10, e^1 +10, f^1 –15, fis^1 0, g^1 +15

Қорытынды

Мақалада Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі, домбыра тобындағы альт аспабының құрылымдық ерекшеліктері зерттелді. Оның тарихына байланысты дереккөздер пайымдалып, эрго-морфологиялық сипаты келтіріліп, дыбысталуының спектрлік талдауы жасалды. Аспаптың болашақта қайтадан музыкалық практикаға енуі үшін шеберлерге көмегі тиетін аспап жасау технологиясының кейбір маңызды ерекшеліктері ашылды. Бұл жұмыс іске асуы үшін болашақта архив құжаттары мен домбыра альттің алғашқы нұсқалары іздестірілуі, мемлекеттік музыкалық аспаптар шеберханалары ашылуы және біліктілігі жоғары шебер-мамандар дайындалуы шарт.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Ән күй сапары. Құрастырған Ғ. Жұбанова. Жауапты редактор Ә. Шәріпов. – Алматы: Қазақ ССР-нің Ғылым баспасы, 1976. – 475 б.
2. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 205 .
3. Бәделхан А., Жәкішева З. Қамар Қасымов. – Павлодар, «ЭКО» ҒӨФ, 2004. – 206 б.
4. Куликов В. М. Музыкальные инструменты: Народов Советского Союза. Каталог. – Москва, 1977. – 61 с.
5. Хорнбостель Э., Закс К. *Систематика музыкальных инструментов*, Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. –Москва, Советский композитор, 1987. – ч 1, с. 261.
6. Комаров Н., Федюнин С. Изготовление и ремонт щипковых музыкальных инструментов. – Москва, Легкопромбытиздат, 1988. – 241с.
7. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха [Текст] / Н. А. Гарбузов; Акад. наук СССР. Сектор психологии Ин-та философии. – Москва; Ленинград: Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1948 (Москва). – 84 с.

ӘӨЖ 781.91

АСПАПТЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫ ДАМЫТУ ЖОЛДАРЫ

Жақыпбек Нургул Бижанкызы
өнертану ғылымдарының магистрі,
Құрманғазы атындағы ҚҰК доценты
Алматы қ., Қазақстан
nurgul.zhakypbek@gmail.com

Аңдатпа. Мақалада аспаптық орындау және репертуар таңдап лайықтай білу жолдары жазылады. Жетіген аспабы халық сұранысынан шығып, кең таралмай қалуына байланысты өз репертуар байлығын сақтай алмады, оның көне замандарда орындалған әуендері де бізге жетпей қалған. Сол себепті аспап репертуарын толықтыру мақсатында басқа аспаптарға арнайы жазылған ән, күй, шығармаларды лайықтап, нотасын түсіріп орындауымызға тура келеді. Жетіген аспабын үйренушіге репертуар таңдау біршама қиындықтар тудырады. Себебі, жетіген аспабына арнайы жазылған шығармалар жоқтың қасы. Арнайы жарық көрген оқу құралдары, оқу-әдістемелік бағдарламалар да көп емес. Осыған орай тек аспапқа лайықталып түсірілген репертуарды жинау арқылы ғана жетіген қоры толтырылуда. Оқушылар домбыра, сыбызғы аспаптарына арналған күйлерді жетіген аспабына лайықтап, нотаға түсіру арқылы орындайды. Ұстаз олардың арасынан іріктеп, оқушы шамасына қарай күй таңдап беріп, орындау шеберлігіне үйрете бастайды. Қазақ халқының дәстүрлі күй өнерін сол қалпында бұзбай, өзіндік табиғатын сақтап орындау үшін жетіген орындаушысы алдымен басқа, мысалы домбыра аспабында орындалған үнтаспаны әбден тыңдап, санасына сіңіруі тиіс. Оны ұстаз айтып түсіндіреді, әрі жазып алынған таспаны немесе сол аспап орындаушысы арқылы алдымен күйді тыңдатып, сосын күйдің қалай лайықталып, нотада қалай жазылғандығын ашып көрсетеді.

Тірек сөздер: *жетіген, репертуар, талдау, лайықталған шығармалар, оқу құралдары, ұстаз, шәкірт, әуен.*

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме исполнительства на инструменте жетыген и рассматривает вопросы выбора и анализа репертуара, адаптированного для данного музыкального инструмента.

В силу того, что жетыген не получил широкого распространения, произведения, созданные в древности, практически не сохранились до нашего времени. Таким образом, выбор репертуара для жетыген представляет собой значительную сложность, поскольку в настоящее время недостаточно произведений, специально написанных для этого инструмента. В этой связи репертуарный фонд пополняется в основном за счет переложений произведений, созданных для домбры, сыбызгы.

Кроме того, отсутствуют специализированные учебные пособия и учебно-методические программы, что также ограничивает возможности для формирования репертуара на жетыгене. В результате, учащиеся исполняют произведения, написанные для других инструментов, таких как

домбра, сыбызгы, кобыз и гусли. Педагог, исходя из этого, выбирает наиболее подходящий материал, адаптирует его для жетыген, а затем приступает к обучению.

Для успешного исполнения традиционного казахского кюя на жетыгене, не нарушая его музыкальной природы, исполнителю необходимо предварительно прослушать и усвоить оригинальную версию произведения, исполненную на домбре или кобызе. Педагог объясняет данную необходимость, а затем детализирует, как произведение настроено и записано в нотах. В статье также рассматриваются навыки освоения и адаптации домбровых и кобызовых кюев для инструмента жетыген, а также методы самостоятельного выбора репертуара учащимися с других музыкальных инструментов.

Ключевые слова: *жетыген, репертуар, анализ, адаптированные произведения, учебные пособия, мелодия, учащийся, педагог.*

Abstract. The article briefly describes the development of performance on the zhetygen instrument, the selection and analysis of the repertoire adapted for the instrument. The zhetygen instrument was made due to popular demand, but its ancient melodies are lost because it was not widely distributed. Therefore, in order to replenish the instrumental repertoire, we will have to perform songs, kuis and works written for other instruments. Choosing a repertoire for a student of zhetygen causes some difficulties. This is due to the scarcity of works specifically written for the instrument. There are not so many specially published textbooks, educational and methodical programs. In this context, the repertoire of zhetygen, which draws inspiration from other musical instruments, is undergoing updates. Students perform works for dombra, sybyzgy, kobyz, gusle. The teacher chooses a more suitable material from them, adapts it for zhetygen, and only then begins to teach. In order to perform the traditional Kazakh kui without violating nature, the performer of zhetygen must first listen to and assimilate the original version (dombra, kobyz). The teacher, through the performer of this instrument, first listens to the melody and then shows how the melody is selected and recorded in the notes. In the article, you can get the skills of mastering and adapting for the zhetygen kui instrument and the work, as well as for self-selection of the student's repertoire from other musical instruments.

Keywords: *zhetygen, zhetygen repertoire, adapted works, zhetygen textbooks, zhetygen.*

Аспапқа арнайы күй, шығарма таңдау - шығармашылық тұлғаның орындаушы тұлға деңгейіне жету жолында аса күрделі мәселе саналады. Өйткені оқушы қабілетіне, таланты мен бейіміне, орындаушылық табиғатына сай келетін репертуарды дұрыс таңдау ұстаздың өзінен үлкен біліктілік пен оқушыны тани алу қабілетін талап етеді. Ал репертуар таңдау аспапта еркін ойнау үрдісі қалыптасқаннан кейін ғана жүзеге асады. «Аспапта еркін ойнауды дағдыландыру – аспаптың барлық мүмкіншілігін кешенді түрде пайдалану және аспап класында ойнау дағдыларын музыкалық шығармалар игеру арқылы қалыптастыру даярлығын жетілдіру болып табылады» [1, 25 б.]. Ол аспапты ойнау техникасын үнемі толықтырып отырумен, музыкалық естуді дамытумен және таңдалған музыкалық шығарманың мазмұндық сипатын тани алумен көрініс табады. Аталған принциптер барынша меңгерілгенде ғана репертуар таңдау кезеңіне көшуге болады.

Жетіген аспабын үйренушіге репертуар таңдау біршама қиындықтар тудырады. Себебі, жетіген аспабына арнайы жазылған шығармалар жоқтың қасы. Арнайы жарық көрген оқу құралдары, оқу-әдістемелік бағдарламалар да көп емес. Осыған орай тек аспапқа лайықталып түсірілген репертуарларды жинау арқылы ғана жетіген қоры толтырылуда. Оқушылар домбыра, сыбызғы аспаптарына арналған күйлерді жетіген аспабына лайықтап, нотаға түсіру арқылы орындайды. Ұстаз олардың арасынан іріктеп, оқушы шамасына қарай күй таңдап беріп, орындау шеберлігіне үйрете бастайды. Қазақ халқының дәстүрлі күй өнерін сол қалпында бұзбай, өзіндік табиғатын сақтап орындау үшін жетіген орындаушысы алдымен басқа, мысалы домбыра аспабында орындалған үнтаспаны әбден тыңдап, санасына сіңіруі тиіс. Оны ұстаз айтып түсіндіреді, әрі жазып алынған таспаны немесе сол аспап орындаушысы арқылы алдымен күйді тыңдатып, сосын күйдің қалай лайықталып, нотада қалай жазылғандығын ашып көрсетеді. Кейбір алынатын амалдар жетігенге лайықталғанда сәл өзгеріске ұшырайды, оның себебі жетіген мүмкіндігінің өзгешелігінде. Осындай әдіс амалдарды түсіндіре отырып, күйді үйрете бастағанда оқушы тез түсініп, жақсы нәтижемен орындап шығуына көмегін тигізеді. Мысалы, *Раздықтың «Аңшының зары»күйін* қарастыра отырып, оның домбыраға арналған күй екендігін білеміз. Одан кейін орындаушысын тауып, түсініп санаға сіңіргенше тыңдап, қажетіне қарай аспапқа лайықтап жазылып алынады. Келесі сатыда жетігенге лайықталған нотасын қарастыра бастағанда, түсініксіз орындау әдістері шыға бастайды. Ұстаз бұл кезде оқушыға өзі орындап көрсетіп,

неліктен екі түрлі әдісте жазылып нотаға түсірілгенін түсіндіруі тиіс. Оның себебі – жетіген аспабының мүмкіншілігімен күйдің табиғатын бұзбай сол қалпында сақтай отырып, байытып, әдемі иірімдерін құбылтып, жетігенде ғана қолданылатын әр түрлі штрихтармен орындап, әсірелеп, күйді жаңа қырынан көрсете білу.

Жаңадан күй таңдау үшін де ұстаз оқушысына алдымен күй табиғаты тек өзіне арналған аспапта ғана дұрыс орындалатынын ескертеді. Сол себепті жетігенге күй таңдап, лайықтау үшін де біліктілік пен талғампаздық керек екендігін түсіндіре отырып, неліктен бүкіл күй үйлесе бермейтінін айтып жеткізуі тиіс. Ұстаз оқушы санасына дұрыс жеткізу үшін, мысал ретінде бір күйді алып, оған сипаттама береді. Оның жетігенге лайықталған нотасын теріп ойнай бастайды.Үйлесімін тапқан күй алғаш орындап көре бастағаннан-ақ жатық естіледі әрі ыңғайы табыла кетеді,алтабиғатын аша алмай қиналып түскен күй бірден анық көрініп тұрады, мұндай күйлерді жетіген аспабының табиғатымен үйлеспеді деп танып кері қайтарған дұрыс.

Қазақ күйлерімен қатар, халық әндерін де жетігенде жеке орындап, немесе оның сүйемелдеуімен орындауға болады. Жетіген аспабының репертуарлар қатарына көптеген әндердің ноталары лайықталып түсірілді. Солардың арасынан бір әнді таңдап алып шәкіртке үйретеді. Дайын әндерді нотаға қарап орындау еш қиындық тудырмайды, тек қана саусақ қойылымдарын дұрыс қойып, ән мінезін жеткізуге күш салу қажет.

Лайықталмаған жаңа ән таңдау кезінде біршама жұмыс жасалатынын ұстаз түсіндіре отырып, оқушының талғамымен біреуін алады. Осы ән аспапта жеке орындалуы үшін алдымен оның табиғатын, мағынасын түсінеді. Көңілді, жүрдек орындалатын әндер аспапқа лайықтағанда көбінесе аккорд қолданылатындығын ескертіп отырады. Керісінше, мұңды, жәй айтылатын әндерге әсем иірімдер мен гармоникалық дыбыстарды молынан қолданып, көркемдеп орындауға болатынын түсіндіріп екеуара қосылып біріге талдау жүргізеді. Жалпы әнді жетігенге лайықтап орындау процесінде көптеген аспап штрихтарын пайдалануға болады, мысалы, әнді орындай отырып екі шумақ арасын әсем біріктіріп, әдемі жалғастырып әкету үшін глиссандо арқылы, ұрғылап ойнау, желдірте отырып дыбыс ырғағын бәсендету сияқты амалдарды қосса, ән орындаушыға да тыңдаушыға да ерекше әсер беріп, көркемдік бояуын аша түседі. Осындай әдістерді ұстаз жете түсіндіріп, оқушының музыка әлеміне деген жан дүниесін кеңейтіп, құлшынысын арттырып, ізденіске итермелейді. Жетіген орындаушысы тек қана нота бойынша ойнап орындап үйреніп қоймай, сонымен қатар шығарма мазмұнындағы нәзік сезім мен музыкалық қабілеттің бір қырын нота бетіне түсіріп, өз бетімен әсем әндерді көркемдей алатын сатыға көтеріледі.

Музыка әлемі тек орындаушылықпен шектелмейтінін ұстаз үнемі айтып, шәкірт жадына сіңіре беруі керек. Бойындағы биік талғам мен импровизациялық қабілетті оятуға ой сала отырып, әр орындалатын әнге өз жанынан бірнеше такт болса да, әрлейтін әсем иірімдермен байытатын мәнер қосуына талап қояды.Ол үшін оқушының, гармония, сольфеджио, полифония пәндерін оқып меңгерген музыкалық теория сауаты биік болуы шарт. Осылай кішігірім әндерден бастап өз ойымен әрлей отырып, ізденген шәкірт машықтана келеқабілеті мен импровизациялық мүмкіндігі ашыла түсіп, сауатты аранжировщик немесе ансамбль жетекшісі, ансамбль, оркестрлерге партитура жазушы болып екінші қырын оятуы мүмкін. Бір сабақ екінші бағытқа да пайдасын тигізетіндей мүмкіндіктерді ұстаз қалт жібермей оқушы санасына сіңіре беруі тиіс. Жетіген аспабына лайықталып жасаған бір әнде қаншама пайдалы нұсқаулар шығып жататындығын оқушы сезіне білуі қажет.

Күрделі классикалық шығармалар да қазақ, орыс және шетел композиторларының туындыларынан лайықталады. Олардың арасынан таңдай отырып, қай аспапқа арнайы жазылғандығын ескеруі тиіс. Содан кейін жетіген табиғатына үйлесімділігі қандай екендігін тексеріп алады. Көп ішекті аспаптарға арналып жазылған шығармалар жетігенде жақсы үйлесім тауып жатады. Табиғаты бір ұқсас аспаптардан лайықтап көшірген әлдеқайда жеңіл әрі ыңғайлы екендігін ұстаз түсіндіріп, лайықталған ноталардан таңдап, егер керектісі табылмай жатса, шәкіртке жол сілтей отырып, іздестіруіне талап қояды.

Іріктеліп таңдалып орындалған ән-күй, шығармалармен оқушы репертуарлық қоржынын толтыруымен қатар концерттік шараларға да қатыса алатын мүмкіндігін байытып алуы тиіс.

Аспапта оқушының өз таңдауындағы лайықты шығармаларды орындауы

Аспапта ойнау технологиясын меңгеруде білім алушы өзінің қалыптаса бастаған шығармашылық негізіне сүйене білу керек. Осы тұрғыда зерттеуші Л.Я.Жук «Искусство игры на многострунных безгрифных инструментах» [2] деп аталатын еңбегінде ішекті аспаптарға лайықталып алынған шығармаларды орындауда төрт түрлі ажырамас маңызды құрылымдар пайда болатындығын

атап өтеді. Бірінші, «кәсіби композитор тудырған шығарманы айшықты етіп орындай алу» болса, екінші арнайы лайықталған шығарманы орындау арқылы аспапта ойнау өнерін көрсете алуы. Бұл тұрғыда композитор ойын жүзеге асырушы орындаушы онымен шығармашылық бірлестік құра отырып, көркем ойын түпкілікті жеткізе алады. Сол арқылы «оқыту педагогикасы мен әдісіндегі жетістіктер жеке орындаушы музыкантты дайындап шығару ғана емес, жеке шынайы орындаушыны кең ауқымды түрде таратып, көпшілік білім деңгейіндегі өнерді үздік жетістікке жеткізеді». Төртіншісі, «композитор мен орындаушының шығармашылық ізденісін жарыққа шығарып, табысты жүзеге асыратын аспап құрылымын жетілдіру саласын бағындыру биік көркемдік деңгейде көрініс табады» [3, 7 б.], - деп оқушының өз таңдауымен жеке шығармаларды орындау нәтижесін талдап көрсетеді.

Аспапта өз таңдауымен лайықты шығармаларды орындау оқушының жеке музыкалық қабілетін дамытып орындаушылық деңгейінің қалыптасуына септігін тигізеді. Және өзіндік ойлау қабілеті арқылы шығармашылық өрісінің кеңеюіне негіз болады. Ол ұстаздың үйретуімен ән, күй, шығарма орындауды үйрене отырып, өз жанынан қосқан әдіс амалдарының музыкалық қабілетін ашып, дарынын оятуымен көрініс табады. Шығармашылық қабілеті шыңдала келе өз бетімен жеке жұмыс жасау қабілеті оянады. Бұл мамандық ұстазының шығармашылық көзқарасы кең, терең білімді, өз мамандығының нағыз білікті кәсіпқой маманы болғандығымен бағаланады. Тәжірибесі аз, білімі таяз ұстаздың оқушыға теориялық және практикалық білім беруде оң жағынан гөрі кері әсері мол болады. Аталған білімдегі үйретушіден білім алған шәкірттің ой-өрісі дамымай, музыкалық дарыны ашылмай қалуы да мүмкін. Осыған байланысты оқушы қабілетін шыңдайтын үйретуші мұғалімнің өзі де кәсіби түрде жетілген, ұстаздық біліктілігі қалыптасқан маман болғандықтан музыкалық қабілетті, теориялық сауатты маман болуы қажет. Шынайы дарыны бар үйренушінің де кәсіби маманнан оқып-үйренгені оның болашағын айқындауда өте маңызды сипаттардың бірі болып табылады.

«Музыкалық шығармалардың көркемдік дәрежесін түсіну, оның ішкі сырын ұғу, сезу – бұл беріле орындау. Музыканың образы шәкірт санасына ой салғанда ғана шығарманы шын сүйсініп орындайды. Бұл оның сүйікті шығармасы болуымен бірге оның музыкалық шеберлігінің жетіліп дамуына зор мүмкіншілік туғызатын болады» [4, 69 б.], - деп домбыра үйретудің әдіс-тәсілдерін жете ұғындырған әдіскер орындаушы К.Сахарбаева музыкалық шығарманы үйренуші қабілетіне байланысты беруді ұсынады.

Аспаптық білім берудің орта сатысынан бастап әр үйретуші оқушының қабілетін арттыру арқылы шығармашылық ізденісін оятуға күш салады. Бұл әр үйренушінің өз бетінше жұмыс жасауына бағытталады. Өз бетімен жұмыс жасау оқушының шығармашылық қабілетін дамытуға септігін тигізсе, екіншіден, өзінің орындалатын аспабына лайықты репертуарды дұрыс таңдай алуына мүмкіндік туғызады. Және шығарманы орындайтын орындаушы болып қана қоймай, лайықты репертуарды таңдау құзіреттілігін қалыптастыра алуына, шығарма мазмұнын музыкалық үлгіде сараптай білуіне, аспаптық ойнау әдістерін өз бетінше қолдана алуына, аппликатура қоюына және т.б. ойнау тәсілдерін меңгеруіне маңызды үлес қосады. Өйткені, «изучение инструментов – одно из важнейших условий исследования инструментальной музыки. В их конструкции, материале, строе, названиях составных частей, технико-исполнительских и музыкально-выразительных возможностях отразилась специфика музыкального мышления народа. Музыкальные инструменты в этом смысле являются своеобразными памятниками, зафиксировавшими традиционную безписьменную музыку. Недаром многочисленные известные на Востоке традиционные формы записи музыки основывались на ладах, позициях, номерах струн и т.п.», – деген зерттеуші Ф. Кароматов [5, 227 б.]. Яғни оқушының аспапқа лайықты шығармаларды өзі таңдай алып, орындауы зерттеуші Ф. Кароматов пікірінде айтылғандай аспаптық музыканы жетік меңгерумен қатар халықтың саздық ойлау ерекшелігін ажырата білуге баулиды, дәстүрлі ауызекі ән-күйді музыкант ретінде талдай алуға қабілеттендіреді. Сондықтан үйретуші ұстаз тапсырмасымен берілген шығармаларды ойнап үйренген оқушыға оқытудың орта тұсынан бастап, жеке бір ән, күй немесе шығарма әкелу жүктеледі. Оқушы қабілетіне, дүниетанымына байланысты таңдалған шығарманы үйретуші мұғалім өз талғамынан өткізгеннен кейін, аталған шығарманы орындап үйренуге қатысты мұғалім мен оқушының қатысуындағы жоспар құрылады. Жоспар келесі сатылардан құралады:

- таңдалған шығарма жетіген аспабының табиғатына ыңғайлы болуы тиіс;
- шығарманы аудио, видео жазбадан тыңдау арқылы санаға сіңіру;
- шығарманы өзі толық орындап шығарманың орындалу табиғатын, ырғақ-екпінін түсіну;
- шығарманың жетіген аспабында ойналу әдісінің қолданыстарын анықтау;
- қос әдіспен орындалатын болса, оны ойнау арқылы дәлелдеу;

- жетіген аспабында ойналу әдістері мен штрихтарының түрлерін енгізу;
- шығарма нотасын аспапқа лайықтап түсіру.

Аталған саты талаптарының үддесінен шығып, өз таңдауы арқылы орындалған шығарма оқушы үшін ізденімпаздық қасиетін оятумен қатар, музыкалық ізденіс қабілетін арттырады, орындаушылық шеберлігін дамытады. Шығарманы жетіген аспабына лайықтап түсіруде талғампаздықпен таңдай біліп, нақты жұмыс істеуге машықтандырады. Бұл арқылы жетіген аспабындағы орындаушылық репертуарын байыта алуына мүмкіндік туады.

Әдебиеттер тізімі

1. Ізмұратова З. Шертер мен домбра- примаға арналған хрестоматия. – Алматы. 2016.
2. Зимина О. В. Диалог в профессиональной деятельности учителя музыки: Учебное пособие. – Тамбов: ТГУ, 2006. – 104 с.
3. Жук Л. Я. Искусство игры на многострунных безгрифных инструментах. Учебно-методическое пособие. – РАМ им. Гнесиных, 2007. – 192 с.
4. Сахарбаева К. Домбыра үйрету әдістері (әдістемелік оқу құралы). 2-ші бас. Алматы, 2014. – 164 б.
5. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент, 1972

ӘӨЖ 781.18

ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІ АЯСЫНДАҒЫ РАХЫМБЕК НОҒАЙБАЕВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ[84]

Жаманбалинов Ернат Ерболатұлы
өнертану ғылымдарының магистрі
М.О. Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты
«Музыкатану» бөлімінің ғылыми қызметкері
Алматы, Қазақстан
ernat-knc@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада Шығыс Қазақстан өңірі аясында күйлерімен, әндерімен танымал болған композитор, дирижер Рахымбек Ноғайбаевтың туған жерінің музыкалық өнерінің дамуына сіңірген еңбегі («Семейтау» оркестрінің негізін қалау), шығармашылығында ерекше орын алатын аспаптық (домбыра, ұлттық аспаптар оркестрі) туындылары қарастырылады.

Жалпы қазіргі таңда өңірлік композиторлардың күйлерінің ескі дәстүрлермен байланысын, сабақтастығын қарастыру, олардың бағыттарын (түрлерін) анықтау, сонымен бірге осы композиторлардың шығармашылығын насихаттау жағы өзекті мәселелердің бірі екені жасырын емес.

Оның шығармашылық келбетіне үңілу үшін 2017 жылы 70 жылдығына арналып шығарылған эссе, естелік, әндері мен күйлерінің ноталары мен партитураларынан тұратын «Атамекен» атты кітапқа үңілуді жөн санадық. Күйлерге талдау жасау барысында олардың жеке орындаушылық нұсқасы негізге алынып, шығу тарихы, ладтық, құрылымдық т.б. ерекшеліктері сипатталды. Күйлерді қай ғалымның әдісіне сүйеніп талдағаны туралы шамалы жазуға болады.

Тірек сөздер: *Шығыс Қазақстан, күй, композитор, домбыра, халық аспаптар оркестрі*

Аннотация. В статье рассматривается вклад композитора и дирижёра Рахымбека Ногайбаева, известного своими кюйями и песнями в рамках Восточно-Казахстанского региона, в развитие музыкального искусства родного края (основание оркестра «Семейтау»). Особое внимание уделяется его инструментальным произведениям (для домбры и оркестра национальных инструментов), занимающим значительное место в его творчестве.В настоящее время одной из актуальных задач является изучение связи и преемственности кюйев региональных композиторов с древними традициями, определение направлений (видов), а также популяризация их творчества.

[84] Мақала BR20281009 нөмірлі «Қазіргі әдебиеттану мен өнертанудың өзекті мәселелері» атты Іргелі ғылыми зерттеу жобасы аясында әзірленді.

Для того, чтобы глубже погрузиться в его творческий портрет, мы обратились к книге «Атамекен», изданной в 2017 году к его 70-летнему юбилею и состоящей из эссе, воспоминаний, нот и партитур песен и кюйев композитора. При анализе кюйев за основу взяты варианты для сольного исполнения и охарактеризованы истории их создания, ладовые, структурные и другие особенности.

Ключевые слова: *Восточный Казахстан, кюй, композитор, домбра, оркестр народных инструментов*

Abstract. The article examines the contribution of composer and conductor Rakhymbek Nogaybayev, known for his kuys and songs within the kuy tradition of East Kazakhstan, to the development of the musical art of his native region (founding the “Semeitau” orchestra). His instrumental works (for dombra and an orchestra of folk instruments), which hold a significant place in his creative legacy, receive special attention.

Currently, one of the pressing tasks is studying the connection and continuity of regional composers’ kuys with ancient traditions, determining their directions (types), and promoting their work.

To delve deeper into his creative portrait, we referred to the book “Atameken”, published in 2017 for his 70th anniversary. The book consists of essays, memoirs, sheet music, and scores of the composer’s songs and kuys. In analyzing the kuys, solo performance versions were taken as the basis, and their history, modal, structural, and other characteristics were described.

Keywords: *East Kazakhstan, kuy, composer, dombra, orchestra of national instruments*

Домбыра аспабының пайда болуы және шығу тегі, сонымен қатар күйшілік өнердің де көне бастаулары түркі жұртының алтын бесігі атанған Алтай-Тарбағатай өлкесі болып табылады. Ежелден келе жатқан архаикалық аңыз күйлердің осы аймақта бүгінге дейін таралуы осы сөзіміздің бұлтартпас айғағы тәрізді. Алтай тауы Азия құрлығында орналасқан, ұзындығы батыстан шығысқа қарай екі мың шақырымға созылып жатыр. Алтай таулары төрт мемлекеттің шекараласқан аумағында орналасқан: Шығыс Қазақстан облысының Алтай өлкесі, Моңғолияның Баян-Өлгей аймағы, Ресейдің Алтай Республикасы, Қытайдың Шыңжаң-Ұйғыр автономиялық өлкесінің Алтай аймағы. Осыған орай шығыс өңірінің күйшілік, домбырашылық дәстүрі де аймақтық жағынан кең ауқымды қамтиды. Бұл дәстүрге еліміздің Шығыс Қазақстан, Семей, Алтай, Тарбағатай, Шыңғыстау, Шұбартау, Аякөз, Катон-Қарағай, Күршім өңірлерінің, сонымен қатар Қытай Халық Республикасының Шығыс Түркістан, Шыңжаң, Моңғолияның Баян-Өлгей аймағы қазақтарының күй мұралары жатады.

Атақты Байжігіт күйшіден бастау алатын осы бір көне дәстүр бірнеше ғасырды артқа тастап, зерттелуі бертін келе қолға алына бастағанымен, көптеген күй үлгілері аңыздарымен бірге сақталып, бүгінде түрлі жинақтар мен антологияларда нотаға хатталып, өміршеңдігін арттыра түсті. Дегенмен қазіргі таңда осы дәстүр жалғасын тауып, жаңа күйлер туындап, өзінің тарихи болмысын сақтаумен қатар, академиялық музыканың кейбір формаларымен (мысалы, оркестрлік орындау) қаншалықты астасып жатқандығы да қызықты мәселелердің қатарына енері сөзсіз.

2023 жылы Іле, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектептерінің көрнекті өкілі, күйші-композитор Аршын Кәсімбайұлының 50 жасқа толған мерейтойына орай өткізген концертінде көптеген туындыларын оркестрдің орындауы есте қаларлық оқиғалардың бірі болды. Сол сияқты қазіргі заман күйшілік өнерінде, оның ішінде Шығыс Қазақстан домбыра дәстүрінде күйші, композитор, дирижер Рахымбек Қапасұлы Ноғайбаевтың (1947-2013) шығармашылығы ерекше назар аудартатын мұра десек қателеспейміз.

Қазақтың музыкалық өнерінің шын жанашыры болып, осы салада аянбай еңбек еткен Рахымбек Қапасұлы – оркестрмен орындауға арналған көптеген әндердің, оркестрге арналған өңдеулердің, сонымен қатар күйлердің авторы. Өзінің үлкен еңбегі жолында «Семейтау» ұлттық аспаптар оркестрінің негізін қалап, артына өшпес мұра қалдырды. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясын домбыра, дирижерлік мамандықтары бойынша тәмамдаған өнер иесі өзінің туған өлкесінің күйшілік дәстүрін де жетік меңгерген тұлға екені сөзсіз. Бұған оның қазақтың белгілі балбармақ күйшісі, Алтай-Тарбағатай күйшілік дәстүрінің көрнекті өкілі Бағаналы Саятөлековтің шығармашылығына арналған «Домбырашы Бағаналы Саятөлековтің күйшілік өнері» [1] атты дипломдық жұмысын жазуы да айқын дәлел бола алады. Бұл жайында ҚР Мәдениет қайраткері, әнші Найманғазы Сақпанбайұлы: «Рахымбек консерваторияны бітіргенде Ақсуаттың шертпе күйдің майталманы Бағаналы Саятүлековтің күйлерінен орындап, дипломдық жұмысын қорғаған. Сол атамызды осы Алматыдағы оркестрдің құрамында бірге апарып, атамыздың күйлерін қазақ радиосында қалдыруға көп еңбек сіңірген. Сол атамыздың атын Ақсуат халық аспаптар оркестрінің

атын өзгертіп, Б.Саятүлеков атындағы Халық аспаптар оркестрі атын алуға еңбек жасады» [2, 47 б.], – деп жазады.

Р. Ноғайбаев жоғарыда аталған дипломдық жұмысында күйші Бағаналы Саятөлековтің өмірі мен шығармашылығын қарастыра отырып, күйшімен сұхбат жүргізіп, оның туындыларын нотаға түсіріп, шығу тарихын қамтумен қатар, оларға музыкалық талдаулар келтіреді. Сол себепті бұл зерттеу жұмысын Бағаналы күйшінің шығармашылығына арналған алғашқы сәтті қадамдардың қатарына жатқызамыз.
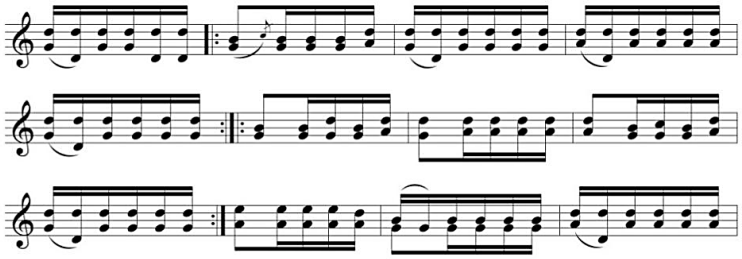
Р. Ноғайбаевтың «Атамекен», «Сұлу саз», «Заман-ай» сияқты күйлері бар. Оның күйлерінің тақырыбы ауқымды, қазақ тарихындағы ең маңызды оқиға Тәуелсіздік алғаннан кейінгі кезеңді қамтиды. Бұл туындылар Семей ядролық полигонының жабылуының, қазақ елінің жаңа ғасырға аяқ басып, әлемдік аренаға шығуының куәгері іспеттес. Сонымен бірге оның шығармашылығынан арнау күйі де («Сұлу саз») көрініс тапқан.

Семей ядролық полигоны қазақ даласына көптеген қасіреттер мен зардаптар алып келгені белгілі. 1949 жылдан бастап жүргізілген ядролық сынақтар қоғамда, адамзат өмірінде өшпес із қалдырып қана қоймай, өнерде де көрініс тапты. Әдебиет, кинематографиядан орын алған бұл тарихи оқиға Рахымбек Қапасұлының шығармашылығынан да елеусіз қалған жоқ. «Оның “Атамекен” күйі “Невада-Семей” халықаралық антиядролық қозғалысының әнұранына айналып, ұрпақтарға халықтың жүрегіндегі қасіретті жеткізу мақсатында және оларға ядролық қарудың адам баласының денсаулығына қаншалықты зиян екенін еске салу үшін туындаған»... [3]. Бұл күй Семей қаласының оркестрлерінде орындалып, партитурасы 2017 ж. Р. Ноғайбаевтың 70 жылдығына орай жарық көрген қызы Гүлдана Ноғайбаеваның «Атамекен» [4, 53 б.] атты естеліктер, эсселер, партитуралар жинағында берілген. Дегенмен бұл туынды жеке орындаушылардың репертуарында да өзіндік орынға ие.

Композитор «Атамекен» күйінде Шығыс Қазақстан күйлеріне тән шағын форманы сақтай отырып, әуенді секвенциялармен дамытады. Көңілді мінезде орындалатын күй толығымен 3/8 өлшемінен ғана тұрады. Күй g^1-d^2 ладтық тірегіндегі шағын кіріспеден басталады. Жалпылама құрылымы – нұсқалы-шумақтық (С.Өтеғалиеваның әдістемесі бойынша [5]. Мұны төмендегі кестеден байқауға болады:
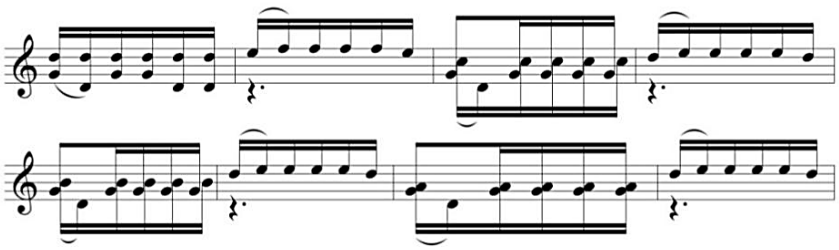
Кіріспе	А бөлімі	В бөлімі	С бөлімі	В бөлімі	А1 бөлімі
5 т.	23 т.	16	23	16	16 т.

Күйдің әр бөлімі шағын әуенмен дамып, өз регистрінен аспайды. *А* бөлімінің диапазоны негізгі буын регистрінен аспай, кіріспеге қайтып келеді. Осы бөлімнің элементтері *В* және *С* бөлімдерін жалғаушы қызмет те атқарады.
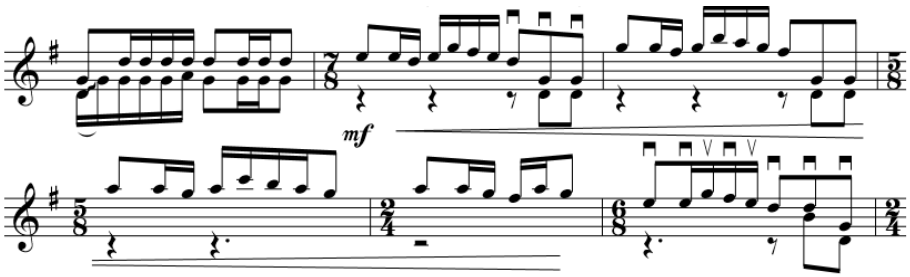


«Атамекен» күйінен үзінді

В бөлімі домбыраның орта буын позициясын қамти отырып, секвенция арқылы кіріспе тірекке қайтып келеді:



«Атамекен» күйінен үзінді

С бөлімі – күйдің шарықтау шыңы. Ол кіріспе ладтық тірегінен бірден 2-октаваның *g* нотасына секіру арқылы орындалады. Мұнда да секвенция элементтері жиі ұшырасады. Осы бір саға аймағынан да секвенцияның көмегімен қайтып, *С* бөліміне жалғанып кетеді. Күй соңында *А* бөлімі жартылай қайталанып, күй аяқталады. «Атамекен» күйі шағын формасына қарамастан, әуені жағымды, сазды туынды. Ол әуендік, ырғақтық, формалық жағынан Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінің тағы бір белді өкілі, күйші-композитор, қазақ халқының фольклорлық мұрасының білгірі Беделбек Әбілмәжінұлының «Шалқыма» атты күйімен әуендік жағынан астасып жатыр деуге болады:
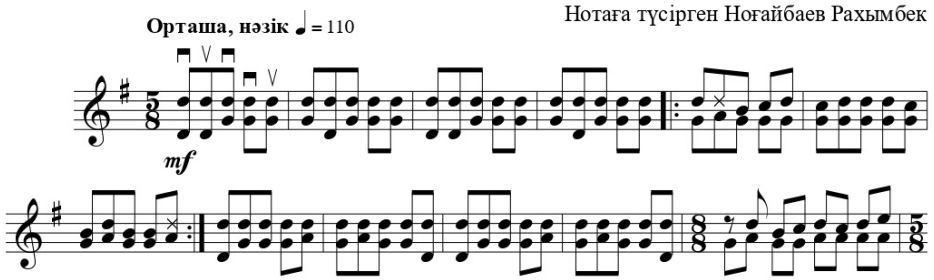


Б.Әбілмәжінұлының «Шалқыма» күйінен үзінді

Рахымбек Қапасұлының тағы бір көркем күйлерінің бірі – «Сұлу саз» туындысы. Оның шығу тарихын композитордың қызы, белгілі әнші Гүлдана Ноғайбаева келесідей баяндап берді: «Рахымбек Ноғайбаевтың 3 қызы бар. Солардың үлкені Гүлнәз Рахымбекқызы Алматы қаласында “Сазген сазы” ансамблінде қобызшы болып қызмет атқарады. Құрманғазы, Дина атындағы республикалық конкурстардың лауреаты. “Сұлу саз” күйі сол тұңғыш қызына арналған».
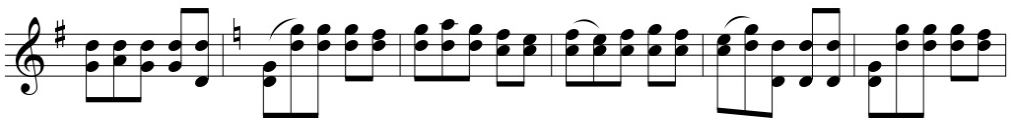
«Сұлу саз» күйі де оркестрмен және жеке орындауға болатын туынды. Бұл күйдің оркестрлік партиясы жоғарыда айтылған «Атамекен» кітабына енсе, жеке орындаудағы нұсқасы 2020 жылы жарық көрген «Ұлы даланың көне сарындары» антологиясының 2-томында баспа бетін көрді [5, 359 – 360 б.].

Байсалды әрі баппен орындалатын бұл туынды өзінің тақырыбына сай әуезді, нәзік сипатқа ие. Метроритмдік жүйесінде ішінара 6/8, 7/8, 8/8 өлшемдері кездескенімен, негізгі өзегін 5/8 өлшемі құрайды. *d-d*^{2}*, g-d*^{2} ладтық тірегіндегі кіріспемен басталатын күйді *ABAC* және қорытынды бөлімдеріне бөліп қарастыруға болады. Алғашқы бөлім бастапқы кіріспемен жалғасын тауып, сол регистрде күйдің мінезі, әуендік желісімен таныстырады. Бұл әуеннің элементтері басқа бөлімдердің қорытындысы іспеттес қайталанып, аяқтаушы қызмет атқарады:



Р.Ноғайбаевтың «Сұлу саз» күйінен үзінді
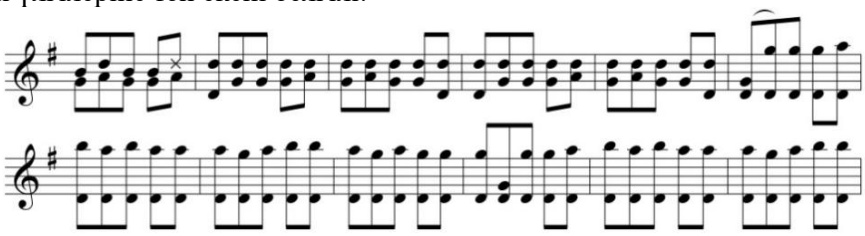
Күйдің *В* бөлімі ашық ішектен 2-октаваның *d-g* квартасына секіру арқылы басталады, мұнда автор төмендетілген 7-сатыны, яғни *f(♮)* дыбысын енгізу арқылы миксолидийлік ладты пайдаланған:



«Сұлу саз» күйінен үзінді
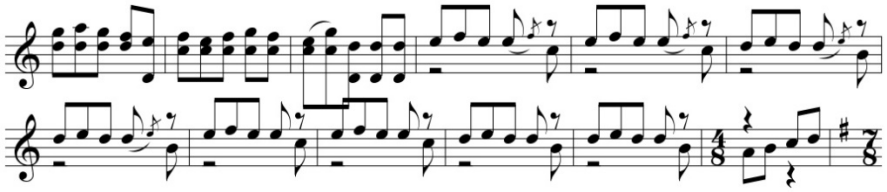
Бұл бөлімнен кейін *А* бөлімі өзгеріссіз қайталанып, артынан үлкен саға регистрінде С бөлімі басталады. Мұнда да әуен *В* бөліміндегідей секіріс арқылы көрініс табады. Мұнда әуен толығымен

g ішегінде жүрсе, *d* ашық ішегі оған бурдон қызметін атқарады. Мұндай құбылыс Шығыс Қазақстан күйлерінің көптеген үлгілеріне тән екені белгілі:
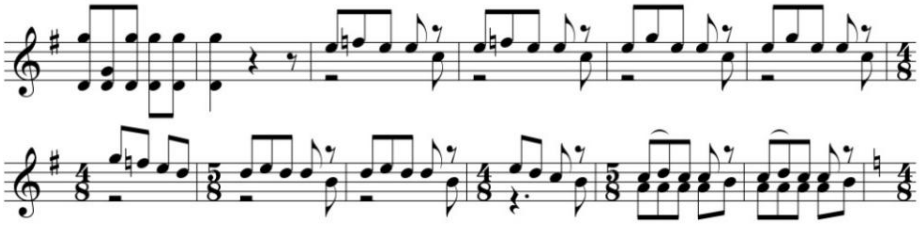


«Сұлу саз» күйінен үзінді

B және *C* бөлімдерінде композитор екі ішекте теріп орындалатын секвенция элементтерін өте үйлесімді пайдаланады. Үлкен саға регистрінде өрбіген бөлімде бұл әуен кеңейтіліп, аздаған өзгеріске ұшырайды. Бұған дәлел ретінде салыстырмалы түрде осы екі нұсқаның ноталық үлгісін келтіреміз:



(B бөлімі)



(C бөлімі)

Күйдің соңында *A* бөлімін қайталайтын, бірақ өзіндік әуендік шешімдерімен көмкерілген қорытынды бөлім орындалады.

Композитор Р. Ноғайбаевтың мақалада талданған екі күйі – Шығыс Қазақстан күйшілік өнерінің дәстүрлі заңдылықтарын сақтай отырып, сонымен бірге оркестрдің де, жеке орындаушының да үдесінен шығатын, өзіндік көркемдік қырларымен танылған туындылар. «Атамекен» және «Сұлу саз» күйлерінің табиғаты бір-біріне мүлдем ұқсамағанымен, мұнда композитордың өзіндік қолтаңбасы байқалады. Мұны туындыларындағы бастапқы бөлімдердің әуендік элементтері басқа бөлімдерде де жалғаушы, дәнекерші қызметін атқарып, олармен тығыз байланыста болуынан көруге болады. Оның күйлерінен қазақ халқының басынан кешкен қиын-қыстау заманды артта қалдырып, жаңа өмірге аяқ басқандағы шаттық пен шабыт, қуаныш лебі сезіледі. Композитордың күйшілік шығармашылығына өзінің қызы, әнші Гүлдана Ноғайбаева да шабыттанып, нәтижесінде өзінің «Бейбітшілік» атты күйін шығарған.

Қорыта келе, қазақ музыка өнерінің бірнеше саласында жанын салып еңбек етіп, артынан талай музыка жауһарларын қалдырып, көптеген өнер адамдарының басын қосып, оркестр ұйымдастырған композитор, дирижер Рахымбек Қапасұлы Ноғайбаев жайында оның әріптестері, өнердегі үзеңгілес достары өздерінің естелік, эссе, ой-толғамдарында көптеген жылы лебіздерін білдіріп, өнеріне шын баға бергенін байқауға болады. Дегенмен Р. Ноғайбаевтың өнері мен шығармашылығы, көп жылдық еңбегінің жемісі болған күйлері мен әндері алдағы уақытта өзінің таралу аймағын кеңейтіп, орындаушылардың, зерттеушілердің назарына ілігуі тиіс екені ақиқат.

Әдебиеттер тізімі

1. Ноғайбаев Р. Домбырашы Бағаналы Саятөлековтің күйшілік өнері. Дипломдық жұмыс. – Алматы: Құрманғазы атындағы ҚҰК, 1981. – 27 б.
2. Сақпанбайұлы Н. Ноғайбаев Рахымбек Қапасұлы туралы // Ноғайбаева Г. Атамекен. – Семей, 2017. – Б.46-47.
3. «100 күйдің тарихы» жобасы (Кесте түрінде) [Электрондық ресурс] / URL: https://docs.google.com/spreadsheets/d/155ZdQYyMSsnViw0jdXMx3CBoVA6vWaTozhxmUM938jE/htmlview (Жүгінген күні 15.03.2025)
4. Ноғайбаева Г. Атамекен. – Семей, 2017. – 204 б.
5. Утегалиева С. О новых методах и подходах в изучении домбровой музыки казахов // Жаһандық мәдениет және ұлттық сахна өнері: диалог және ықпалдастық (А. Мұқанның 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми практикалы конференция 17.03.2023 ж.) – Алматы: Принт Экспресс, 2023. – С. 23-30.
6. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т.2: Аспаптық көне сарындар. Дәстүрлі күй өнері / Жауапты редактор Қазтуғанова А.Ж. – Алматы: «Brand Book», 2020. – 1184 б.

УДК 781.62

СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЮРКСКОГО ФОЛЬКЛОРА: АНАЛИЗ ПРОЕКТА «ТАМЫР» АНСАМБЛЯ «ТУРАН»

Жұмабекова Лаура Әбдіманапқызы
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова
Алматы, Казахстан
laura_zhum@bk.ru

Аннотация. Данная статья посвящена всестороннему анализу творческой деятельности фольклорно-этнографического ансамбля «Туран» с акцентом на их роль в сохранении, трансляции и адаптации тюркского культурного наследия в контексте современной музыкально-сценической практики. Центральное место в исследовании занимает проект «Тамыр», объединяющий произведения музыкального фольклора тюркских народов, переосмысленные с использованием аутентичных инструментов (комуз, кыяк, кеманча, дутар и др.) и современных аранжировок. Внимание уделено музыкально-драматургическим аспектам, включающим ладоинтонационные и ритмические особенности, организацию формы и способы сценической репрезентации. Автор исследует вклад ансамбля в процесс популяризации тюркского наследия, акцентируя его значимость для укрепления этнокультурной идентичности и формирования межкультурного диалога. В статье обоснована значимость интеграции традиционного искусства с современными выразительными средствами, что позволяет фольклорным традициям сохранять свою актуальность в глобальном культурном пространстве.

Ключевые слова: *фольклорно-этнографический ансамбль, ансамбль «Туран», тюркская культура, проект «Тамыр», музыкальная аранжировка, национальные инструменты, культурное наследие, интерпретация традиций.*

Аңдатпа. Бұл мақала фольклорлы-этнографиялық «Туран» ансамблінің шығармашылық қызметіне жан-жақты талдау жасауға арналған. Онда олардың түркі мәдени мұрасын сақтау, тарату және қазіргі музыкалық-сахналық практика контекстінде бейімдеу рөліне ерекше назар аударылады. Зерттеудің негізгі бағыты – түркі халықтарының музыкалық фольклорлық шығармаларын аутентті аспаптармен (қомуз, қияқ, кәманша, дутар және т.б.) және заманауи аранжировкалармен қайта қарастыратын «Тамыр» жобасына арналды. Музыкалық-драматургиялық аспектілерге, соның ішінде лад-әуездік және ырғақтық ерекшеліктерге, форма ұйымдастыруына және сахналық репрезентация тәсілдеріне ерекше мән берілді. Автор ансамбльдің түркі мұрасын дәріптеу үдерісіне қосқан үлесін

зерттеп, оның этномәдени сәйкестікті нығайтудағы және мәдениетаралық диалогты қалыптастырудағы маңыздылығын айқындайды. Мақалада дәстүрлі өнердің заманауи көркемдік құралдармен ықпалдасуының маңыздылығы негізделген, бұл фольклорлық дәстүрлердің жаһандық мәдени кеңістіктегі өзектілігін сақтауға мүмкіндік береді.

Тірек сөздер*: фольклорлы-этнографиялық ансамбль, «Туран» ансамблі, түркі мәдениеті, «Тамыр» жобасы, музыкалық аранжировка, ұлттық аспаптар, мәдени мұра, дәстүрлерді интерпретациялау.*

Abstract. This article is dedicated to a comprehensive analysis of the creative activity of the folk-ethnographic ensemble "Turan", with an emphasis on their role in preserving, transmitting, and adapting the Turkic cultural heritage within the context of contemporary musical and stage practices. The main focus of the study is the "Tamyr" project, which brings together the traditional music of Turkic peoples, reimagined using real instruments (like komuz, kyak, kamancha, dutar, etc.) and new arrangements. Particular attention is given to musical and dramaturgical aspects, including modal and intonational characteristics, rhythmic features, form organization, and methods of stage representation. The author examines the ensemble's contribution to the popularization of the Turkic heritage, highlighting its importance in strengthening ethnocultural identity and fostering intercultural dialogue. The article substantiates the significance of integrating traditional art with modern expressive means, ensuring the continued relevance of folklore traditions within the global cultural space.

Keywords*: folk-ethnographic ensemble, Turan ensemble, Turkic culture, "Tamyr" project, musical arrangement, national instruments, cultural heritage, interpretation of traditions.*

В условиях глобализации сохранение национальной идентичности становится приоритетной задачей культурной политики. Искусство, как форма коллективной памяти, выполняет функцию трансляции и актуализации традиций. Как отмечает В.Ю. Сузукей, «Музыкальное наследие тюркских народов, как явление уникальное, занимает особое место в общемировом культурном пространстве» [1, с. 46]. Это подчёркивает значимость тюркского фольклора не только в национальном, но и в глобальном контексте.

Фольклорно-этнографический ансамбль *«Туран»* представляет одну из моделей актуализации тюркского культурного наследия. Его деятельность направлена на сохранение и адаптацию народной музыки к современному художественному пространству. В репертуаре ансамбля традиционные формы интерпретируются с учётом современных исполнительских и сценических практик, что способствует интеграции фольклора в культурную среду XXI века.

Цель исследования – анализ деятельности ансамбля *«Туран»* в контексте культурологической рефлексии, с акцентом на его роль в сохранении, трансляции и переосмыслении нематериального наследия тюркских народов. Исследование рассматривает репертуар ансамбля в его связи с локальными и общетюркскими музыкальными традициями, специфику использования аутентичных инструментов и исполнительских техник, а также значение ансамбля в популяризации тюркского музыкального наследия на международной арене.

Настоящее исследование опирается на культурологический анализ и этномузыкологический метод. Культурологический анализ рассматривает творчество ансамбля *«Туран»* в контексте национальной идентичности и механизмов трансляции историко-культурных кодов. Как отмечает Ли Фэй, «культурологическая рефлексия обеспечивает рассмотрение парадигмы культуры в контексте её многогранности и влияния на общественные процессы» [2, с. 45–46]. Этномузыкологический метод направлен на исследование ладоинтонационных, ритмических и стилистических особенностей произведений, а также исполнительских техник. В этом контексте ключевым является звуковой код, который, по С. М. Толстой, выполняет знаковую функцию в музыкальной культуре [4, с. 9]. Анализ звука как носителя традиции позволяет выявить механизмы сохранения исторической памяти и культурных ценностей. Такой подход обеспечивает целостное рассмотрение деятельности ансамбля *«Туран»* в рамках процессов сохранения и актуализации нематериального культурного наследия.

В центре внимания статьи находится анализ репертуара проекта «Тамыр», приуроченного к 15- летию коллектива и ставшего кульминацией их мирового турне в 2023 году. Этот концерт, оформленный в формате музыкально-театрализованного шоу, объединял широкий спектр выразительных средств, формируя целостный образ тюркского мелоса. Его повествование начинается

с мифа о сотворении мира и включает в себя идеи, связанные с прародительницей тюрков — волчицей Көк бөрі.

Как отмечает азербайджанский исследователь Р. А. Мамедова-Сарабская, «тюркское культурное пространство отличается активными межрегиональными взаимосвязями, что актуализирует сопоставления, сравнительный анализ культур» [4, с. 270]. В этом контексте одной из ключевых особенностей концерта стало авторское прочтение известных произведений тюркских народов. Оно выражалось в исполнении цитатного материала на оригинальном языке каждой композиции, сопровождаемом игрой на традиционных инструментах с использованием самобытных техник. Всё это в совокупности способствовало более глубокому раскрытию историко-культурного контекста и передаче уникального колорита каждой культуры. Примечательно, что во время самого мероприятия не объявлялись названия номеров и не уточнялось, к какому именно народу принадлежит тот или иной мотив. Вместо этого зрителям раздавали программки с QR-кодами, позволяющими самостоятельно узнать произведения.

Представленный материал был оформлен с соблюдением законов сценического искусства и обогащён дополнительными выразительными средствами, включая участие симфонического оркестра, хора и танцевальных коллективов (Танцевальный ансамбль «Салтанат» и солисты из ансамбля «Гульдер»).

В альбоме представлены произведения, отражающие музыкальное многообразие тюркского мира, где каждая композиция передаёт уникальные аспекты культурного наследия. Произведения альбома, включая Qorqyt, Қарасу, Кюмыс Юрата, Ай, Лацин, Тавасзи Шель, Кушдепти, Цеддин Деден, Домбира, Курманбек – Кирк Йигит, Asik Veysel – Uzun ince bir yoldayim и Эр Туран (исполняемые на казахском, тюркском, алтайском, якутском, макарском, каракалпакском, туркменском языках), пронизаны философскими размышлениями, природными образами и национальными символами, что создаёт многослойную музыкальную ткань.

Сочинение «Қорқыт», основанное на одноимённом народном кобызовом кюе, использовано в сериале о прорицателе. Музыкальная структура строится на поэтапном введении инструментов (шанкобыз, сыбызгы, жетіген, домбра, кобыз), определяющем тембровое развитие. Композиция отражает концепцию формирования струнно-смычкового инструмента. Вступительная устойчивая фактура сопровождается акустическими эффектами грома, репрезентирующими природную семантику. Динамическое наращивание инструментального слоя ведёт к кульминации.

Алтайская песня «Карасу» воплощает природные образы Алтая через мелодичные переборы на жетігене, имитирующие текучесть воды. Гармония между природой и культурой подчёркивается тонкостью музыкального языка. В якутской композиции «Кюмыс Раата», посвящённой кумысу, звуки природы органично соединяются с шаманскими мотивами, характерными для древних ритуалов. Горловое пение и динамичная ритмика передают атмосферу почитания и обрядового действия, связанного со священным напитком тюркских народов. Лирическая венгерская народная песня «Тавасзи Шель», символизирующая весну и обновление, включает характерные элементы венгерского фольклора, подчёркивая историческую связь мадьярской культуры с тюркскими традициями. В свою очередь, композиция «Домбира», авторства современного ногайского музыканта Арсланбека Султанбекова, отражает дух степной культуры и богатое музыкальное наследие ногайского народа. Исполняемая на струнно-щипковом комузе, она передаёт героическое прошлое ногайцев, вызывая чувство сопричастности к их истории и традициям. Философская баллада турецкого поэта и композитора Ашыка Вейселя «Uzun İnce Bir Yoldayım», исполненная на багламе, наполнена глубокими размышлениями о жизни, стойкости духа и народной мудрости. В современной интерпретации песня приобрела новое звучание: адаптированная в героическом ключе, она использовалась в предвыборной кампании одного из турецких лидеров, демонстрируя, как традиционное произведение может обрести актуальность в политическом и социальном контексте.

Вокально-инструментальная композиция «Ер Туран», завершающая данный проект и являющаяся его кульминацией, изначально представляет собой авторское произведение ансамбля, основанное на казахской музыкальной традиции. В альбоме «Тамыр» она получила новое звучание, впервые исполняясь на шести тюркских языках, включая казахский, турецкий, алтайский и якутский. Дополнение композиции многоязычным исполнением, горловым пением и звучанием традиционных инструментов усилило её художественное и концептуальное значение, создавая мощный образ культурного единства.

Эта композиция уже стала своеобразной визитной карточкой ансамбля, присутствуя почти в каждом их альбоме. Однако с каждым новым исполнением она претерпевает изменения, расширяется

и обогащается новыми элементами. Включение многоязычного вокала именно в данном проекте подчеркивает не только единство тюркских народов, но и глубину их исторической связи, демонстрируя, как традиция может адаптироваться к современным художественным задачам. Альбом «Тамыр» выстраивает драматургическую арку от образа Қорқыта, символа общего исторического наследия, к «Ер Туран» — современному гимну единства тюркских народов, тем самым соединяя традицию с её актуальной интерпретацией.

Процесс отбора традиционных произведений тюркских народов для проекта ансамбля был тщательно продуман. Каждое из них глубоко укоренено в национальной культуре и широко известно народу. Благодаря богатой образности и символике эти композиции трогают слушателей независимо от их культурного фона. Участники ансамбля скрупулёзно изучали множество вариантов, подбирая произведения в соответствии с концепцией проекта, чтобы подчеркнуть их исторические корни и характерные черты. Такой подход отражает уважение к традициям и стремление не только сохранить, но и переосмыслить наследие, соединяя прошлое, настоящее и будущее.

Более детально в музыковедческом аспекте в работе рассматриваются четыре ключевые композиции альбома, каждая из которых раскрывает художественные, стилистические и концептуальные особенности музыкального наследия тюркских народов. Среди них – кыргызская песня «Қырқ жігіт», турецкий марш «Ceddin Deden», туркменский зикр «Кушдепти» и азербайджанская песня «Ай Лачин».

Композиции, вошедшие в проект «Тамыр», представляют собой не только музыкальные произведения, но и отражение историко-культурного наследия тюркских народов. В этом контексте эпическое произведение «Курманбек», на основе которого создана песня «Қырқ жігіт», является ярким примером, показывающим, как история и этнические традиции передаются через художественные формы. Как отмечает Г. Н. Омарова, «эпические памятники являются бесценными по своему значению источниками изучения не только языка, литературы, этнической культуры, обычаев, традиций тюркских народов, но их истории и этногенеза» [6, с. 250]. Эта мысль подтверждает значимость обращения ансамбля «Туран» к эпическим произведениям как к важным культурным кодам, сохраняющим связь поколений.

Ансамбль «Туран» представил оригинальную аранжировку кыргызской песни «Қырқ жігіт» из героического эпоса «Курманбек», основанного на реальных исторических событиях периода «калмакской эпохи», охватывающей XV–XVIII века, и на биографиях таких исторических личностей, как Курманбек и Аккан, вдохновившись интерпретацией Гульзады Рыскуловой (https://www.youtube.com/watch?v=nMl-D8Zw-O4).

Для того чтобы представить образный мир сочинения, в пример приведен стихотворный отрывок из текста эпоса. Его содержание показывает эмоциональную палитру и образный мир эпического повествования.

Кыргыз кыпчак элимдин, Кырылган өчүн албасам. Кырчылдашып калмакка, Кызыл кыргын салбасам. Курманбек атым аттанган, Курусун менин даңазам. Камыналы жигиттер, Кара таандай калмакка...	О мой кыргызский, кыпчакский народ, Если я не отомщу за твою гибель, Если я не обрушу кровавую бойню На калмыков, столкнувшись с ними. Курманбек — имя моё, зовущая в бой, Пусть исчезнет моя слава, если я не добьюсь победы. Готовьтесь, джигиты, Соберитесь, как тучи над калмыками...

В эпосе "Курманбек" текст песни «Қырқ жігіт» несёт мощный патриотический заряд, выражая призыв к единству, защите отечества и борьбе за свободу народа. В словах песни воспеваются мужество, стойкость и готовность джигитов отдать жизнь за свою землю. Эти идеи находят отражение и в музыкальном воплощении, где каждая деталь служит усилению образной и эмоциональной выразительности произведения. Музыкальная структура композиции дополняет и развивает её драматический сюжет, подчёркивая важнейшие акценты текста.

Музыкально-образный строй песни демонстрирует её аутентичность и художественную выразительность благодаря сохранению ключевых элементов традиционного исполнения, дополненных современными музыкальными и сценическими решениями.

Техника игры на кыяке, аналоге казахского кылкобыза, продемонстрированная Максатом Медеубеком, передаёт особенности национального звучания, сохраняя аутентичный характер произведения. В свою очередь, исполнение Бауыржана Бекмуханбетова на комузе отражает стилистические черты кыргызской традиции. После кульминации его партия включает характерные исполнительские приёмы: активную работу пальцев по грифу, взмахи руками, поднятие инструмента над головой и ускорение темпа, что усиливает динамику и зрелищность исполнения.

В финале музыка, голос и танец сливаются в апофеозе, подчёркивая величие произведения. Инструментальные и вокальные линии создают многослойный звуковой образ, где каждая нота приобретает символическое значение. «Қырқ жігіт» выражает дух эпоса «Курманбек», передавая идеалы батыра и героическое единство в борьбе за свободу народа.

Тематика патриотизма и героических образов находит своё продолжение в популярном марше, созданном для знаменитого военного оркестра Османской империи, Мехтер. Турецкий марш «Ceddin Deden» служит ярким примером произведения, пробуждающего историческую память и вдохновляющего на единство, любовь к родной земле и уважение к традициям.

Для более полного понимания эмоционального содержания и идеи композиции, важно обратить внимание на её текст, который является ключевым элементом произведения. Приводим его ниже:

Ceddin deden, neslin baban Ceddin deden, neslin baban Hep kahraman Türk milleti Orduların pek çok zaman..	Дед твой славен, предок твой храбр, Дед твой славен, предок твой храбр, Славен всегда был турецкий народ. Армии ваши не раз в веках..

Эмоциональная и смысловая суть текста песни гармонично отражаются в структуре мелодии, вместе формируя композиционную основу произведения. Мелодия, основанная на чередовании восходящих и нисходящих движений, имеет ярко выраженный маршеобразный характер за счет пунктирного ритма. Она начинается с восходящего скачка от I ступени к V, за которым следует опевание. Нисходящая линия во второй части мелодии начинается от VI ступени. Особенностью ладовой структуры являются переливы между си-бекаром и си-бемолем, что является признаком оседлых музыкальных традиций.

В интерпретации ансамбля «Туран» марш представлен в трёхчастной форме, где каждая секция обладает уникальной смысловой и звуковой нагрузкой. В первом разделе звучит оригинальная турецкая версия с традиционными инструментами — сазом, зурной и дарбукой. Второй раздел переносит тему в казахский контекст: стремительная ритмическая фигура передаёт ощущение бескрайних степей, на фоне которых развивается запев цитатного материала.

Параллельно протяжная партия кылкобыза создаёт зеркальную интонационную аналогию, придавая звучанию эффект фугато. Заключительная часть завершается повторением двух фраз основной мелодии, после чего диссонансный финальный звук (VI ступень) формирует ощущение напряжённости и незавершённости, как бы предлагая многозначность восприятия и открывая пространство для бесконечного интерпретирования.

Куштдепди (туркм. Küşt depdi) — старинный ритуальный танец туркменского народа, в котором изначально сочетались элементы коллективного зикра и обрядового действия. В интерпретации ансамбля «Туран» он сохраняет ритуально-развлекательную основу и символическую насыщенность, адаптируясь к современному сценическому контексту. Как отмечает исследователь туркменской музыки Д.А. Курбанова, зикр «претерпел ряд изменений, перевоплотившись в обряд, выполняющий функцию оберега» [5, с. 281].

Гара йүргүр Аждахадыр Агзын ачып гелер бир гүн Әзиз гөухер гызыл гүлдир Гызыл гүліңә солар бир гүн Хайя-лее-я-лей джана-джана лей	Беги, беги! Это дракон, Он раскроет пасть и придёт однажды. Священная жемчужина, алый цветок, Твой алый цветок однажды увянет. Хайя-лее-я-лей джана-джана лей

Аранжировка ансамбля «Туран» сохраняет традиционные метроритмические и мелодические особенности, обеспечивая тембровую идентичность звучания. Взаимодействие музыкальной, текстовой и пластической составляющих формирует целостный художественный образ, в котором ритуальные элементы интегрируются в динамическую сценическую форму.

Музыкальная интерпретация характеризуется органичным включением текстового материала в инструментальную ткань, где выразительные средства вокала и инструментовки служат акцентуации смысловой структуры. Вступление основано на тремоло дутара, создающем эффект акустической напряжённости. Фоновая текстура формируется умеренной динамикой, усиливая сакральную экспрессию. Ладовая структура вступления на зурне определяется хроматическим развитием, где мелодическое движение организовано по принципу постепенного расширения интервала (от терции к квинте и сексте), формируя градиентное нарастание звукового напряжения.

Хроматические ходы и обилие малых секунд размывают тональный центр, создавая эффект непрерывного потока. Глубокое звучание кобыза передаёт внутреннюю борьбу, сыбызгы вносит медитативную лёгкость, а дабыл подчёркивает ритуальную основу композиции. Контрастная фактура проявляется в противопоставлении инструментальной насыщенности и бурдонного вокального мотива, создающего эффект покоя.

Второй раздел начинается резким сопоставлением, создавая ощущение внезапного снятия напряжённости. Ритуальный характер музыки трансформируется в танцевальную форму с остинатным ритмом («♪♬♬♪♬♬»), придающим динамику. Основная мелодия, выдержанная во фригийском ладу, сохраняет чёткий тональный центр, однако неравномерность строфической структуры (чередование 4- и 6-тактовых фраз) вносит элемент вариативности.

С каждым повторением тема набирает темп и динамику, создавая эффект закручивающегося вихря. Хоровое исполнение припева «Хайя-лее-я-лей джана-джана лей» усиливает коллективную энергию, а виртуозное соло на дутаре, переходящее от лёгких переборов к стремительному ритму, завершает композицию кульминационным аккордом и торжественным возгласом «Хей!».

Анализ композиции выявляет её тесную связь с ритуальной традицией, проявляющуюся в музыкальной форме, ладо-ритмической структуре, исполнительских техниках и тембровых решениях. Развитие произведения демонстрирует трансформацию обрядового действия в динамичное и жизнеутверждающее выражение, подчёркивая многослойность художественного замысла.

Песня «Ай, Лачин» представляет собой образец азербайджанской вокальной традиции, основанный на баятах — старинных четверостишиях, характерных для устной поэзии региона. В интерпретации ансамбля «Туран» произведение сохраняет традиционные интонационные и метроритмические особенности, адаптируясь к сценическому формату. Основной мелодический материал исполняется на кяманче, аналоге казахского кылкобыза, что позволяет подчеркнуть характерную для азербайджанской музыки протяжную кантилену. Слова песни, наполненные эмоциональной теплотой и искренностью, также отражают эти качества, усиливая общее воздействие произведения и подчёркивая её значимость в культурном контексте.

Araz axar su ilə, Dəstə-dəstə gül ilə, Mən yarımı sevirəm Şirin-şirin dil ilə Ay Laçın, can Laçın, Mən sənə qurban Laçın...	Араз течёт с водой, С розами в букете, Я люблю свою милую Нежными словами. Ай, Лачин, дорогой Лачин, Я жертвую собой ради тебя, Лачин...

Ладо-интонационная организация произведения базируется на фригийском ладовом комплексе, в котором восходящая кварта и последующее движение через увеличенные секунды формируют ощущение интонационной напряжённости. Пунктирный ритм и нисходящие секунды создают структуру, характерную для мугамной традиции, приближая вокальную линию к декламационному стилю. Основной куплет, выдержанный в гетерофонной фактуре, исполняется на сыбызгы с поддержкой хорового вокала, в финале припев достигает кульминации за счёт расширения диапазона и увеличения динамического контраста.

В текстурном развитии произведения наблюдается постепенное усложнение: после хорового припева в инструментальной партии появляется соло на кылкобызе, построенное на импровизационной модели, а переборы жетігена дополняют аккомпанемент, создавая полифоническую насыщенность. Постепенное подключение домбры, дутара и кяманче изменяет звуковую перспективу, но структурные вариации основной темы сохраняют устойчивость музыкального материала. Финальная каденция оформляется нисходящим мелодическим ходом, завершая произведение в созерцательном характере.

Хореографическая интерпретация в концертной и видеоверсии усиливает семантический ряд композиции. Постановка основана на пластике парного взаимодействия, характерной для традиционной сценической эстетики Азербайджана. Использование этнических костюмов и жестовой символики интегрирует музыкальный образ в более широкий культурный контекст, подчёркивая его связь с традиционными формами исполнения.

Таким образом, проект «Тамыр» представляет собой успешный пример синтеза традиционного фольклора и современных музыкально-сценических форм**.** Включая адаптацию народных мелодий для ансамблевого исполнения, современную аранжировку и театрализацию, ансамбль *«Туран»* демонстрирует, как культурное наследие тюркских народов может быть актуализировано без утраты аутентичности. Музыкальный анализ как метод исследования позволил определить комплекс выразительных средств, использованных для передачи культурного кода тюркских народов.

Использование традиционных инструментов (*комуз, кыяк, кеманче, дутар, дарбука, баглама, зурна и др.*) в сочетании с современными аранжировками позволило ансамблю расширить выразительные возможности фольклора**,** сохранив его стилевые особенности. Проект укрепил связь между историческими корнями тюркского фольклора и его современной интерпретацией**,** обеспечивая преемственность культурных традиций.

Творческая деятельность ансамбля *«Туран»* является примером культурологической рефлексии**,** направленной на сохранение, трансляцию и переосмысление традиций тюркских народов в актуальном художественном контексте**.**

Список литературы

1. Сузукей В. Ю. Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурном пространсве // Новые исследования Тувы. №4, 2010. – С. 178-192.
2. Фэй Ли. Культурологическая рефлексия социокультурной коммуникации стран Западной Европы и теоретико-методологические подходы. – // http://edoc.bseu.by:8080/handle/edoc/84306
3. Толстая С. М. Звуковой код традиционной народной культуры // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Издательство «Индрик», 1999. – 333 с.
4. Мамедова-Сарабская Р. А. Некоторые вопросы эволюции музыкального языка тюркоязычных народов // Материалы Международном конгрессе деятелей культуры и искусства «Тюркская культура: общие истоки и особенности развития», посвященном 125-летию Темирбека Жургенова. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2023. – 349 с.
5. Курбанова Д. А. От зикра до куштдепди: происхождение, трансформация и новая жизнь древнейшего жанра // Материалы Международном конгрессе деятелей культуры и искусства «Тюркская культура: общие истоки и особенности развития», посвященном 125-летию Темирбека Жургенова. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2023. – 349 с.

ӘӨЖ 780.8

ҚАРАҚАЛПАҚ КҮЙЛЕРІНІҢ ДОМБЫРАДА ОРЫНДАЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Жұмағали Қуаныш Ізімұлы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,
«Домбыра» кафедрасының доценттері
Алматы, Қазақстан
Zhymagalik.66@mail.ru

Игілік Баян Қалдыбекқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,
«Домбыра» кафедрасының доценттері
Алматы, Қазақстан
Zhymagalik.66@mail.ru

Аңдатпа. Бұл мақалада қарақалпақ дутар аспабына жазылған халық күйлері мен орындаушылар жайлы мәлімет бере отыра (1), оларды қазақтың домбыра аспабына өңдеп, лайықтап түсіру нәтижесінде орындалу ерекшеліктері (2) қарастырылған.

Қарақалпақ халқының ұлттық музыка мәдениетінің терең тарихы бар. Өткен ғасырларда өмір сүрген қазақ өнерпаздары іргелес қоныстанған туыстас түрікмен, қарақалпақ, қырғыз халықтарының музыкалық туындыларын өз репертуарларына қосып отырғаны белгілі. Халық шығармашылығы ауызша дамып, әнші-жыршылар мен күйшілер арқылы біздің дәуірімізге жетті. Мақалада осы жеткізушілердің бір қатарымен таныстырылады, олардың орындаған туындыларына музыкалық талдау жүргізу арқылы, домбырадағы тәсілдеріне тоқталып, ерекшеліктері анықталады. Әрине, бұл тақырып өте тың және терең зерттеуді қажет етеді. Болашақта осы мәселені қолға алып жалғастыру мақсаты көзделген.

Тірек сөздер: *қарақалпақ, түркі тектес халықтар, күй, домбыра, дутар***,** *ерекшелік, дәстүрлі музыка.*

Аннотация. В статье даются сведения о народных кюях и их исполнителях, написанных для каракалпакского инструмента дутар (1), а также рассматриваются особенности их исполнения в результате их переложения и применения в казахскую инструментальную домбровую музыку (2).

Каракалпакский народ имеет глубокую историю национальной музыкальной культуры. Известно, что казахские музыканты прошлых веков включали в свой репертуар музыкальные произведения соседних туркменских, каракалпакских и кыргызских народов. А также, народное творчество развивалось устно и дошло до нашего времени через авторов-исполнителей и музыкантов. В статье представлены имена исполнителей донесших музыкальное наследие, а также посредством музыкального анализа народных произведений освещаются технические приемы игры на домбре и определяются их специфические особенности. Данная тематика довольна новая в казахском домбровом искусстве и требует глубокого исследования. В перспективе намечается дальнейшее изучение и продолжение в этом направлении.

Ключевые слова: *каракалпаки, тюркские народы, кюй, домбра, дутар, особенности, традиционная музыка.*

Abstract: The article talks about folk kuys and their performers, specifically for the Karakalpak dutar instrument, and looks at how their performance is influenced by their arrangement and use in Kazakh instrumental dombra music. The Karakalpak people have a deep history of national musical culture. It is known that Kazakh musicians of past centuries included musical works of neighboring Turkmen, Karakalpak and Kyrgyz peoples in their repertoire. Also, folk art developed orally and has reached our time through authors-performers and musicians. The article presents the names of performers who have passed on the musical heritage, and through musical analysis of folk works, the technical methods of playing the dombra are illuminated and their specific features are determined. This topic is quite new in the Kazakh dombra art and requires in-depth research. In the future, further study and continuation in this direction are planned.

Keywords*: Karakalpaks, turkic peoples, kuy, dombra, dutar, peculiarities, traditional music.*

Бұл ұсынылған мақалада қарақалпақ күйшілік өнерінің аса көрнекті орындаушылары мен олардың бізге жеткізген күй мұралары, сондай-ақ домбырада орындау ерекшеліктеріне назар аударылады.

Тарихи деректерге сүйенсек, өткен ғасырларда өмір сүрген қазақ өнерпаздары іргелес қоныстанған туыстас түрікмен, қарақалпақ, қырғыз халықтарының музыкалық туындыларын өз репертуарларына қосып отырғаны белгілі. Мысал ретінде, Батыс Қазақстан мен Маңғыстау аймағындағы күйші-домбырашылардың түрікмен, қарақалпақ күйлерін, ал Жетісу күйшілерінің қырғыз және қалмақ күйлерін орындап келгенін айтуға болады. Яғни, XIX ғасырдағы күйші-домбырашылардың репертуарына көрші халықтардың күйлері өзара араласып-құраласып, тығыз қарым-қатынас жағдайында енген болса, бүгінгі өнерпаздардың күй қорына туысқан халықтардың күйлері негізінен музыкалық-ноталық жинақтар мен арнайы жазылған еңбектер, бейне материалдар арқылы насихатталып келеді.

Бізге көршілес жатқан түркі тілдес халықтардың өнерімен жақын танысуда көптеген ғылыми еңбектер жарыққа шығып, олардың ән-жырларын, күйлерін зерттеу соңғы кезде музыкатанушылар мен фольклортанушылардың арасында қарқынды дамуда. Жеке ұлттың дәстүрін зерттеу, теориялық және оның мәдениетіндегі практикалық маңыздылығын анықтау зерттеушілер арасында қызығушылық тудыратыны анық. Демек, заманауи музыкалық фольклортанушылықтың аса маңызды өзектілігі болып ұлттық дәстүрдің қазіргі жағдайы мен олардың өз ара байланысы деп қарауға болады.

1. Қарақалпақ халқының ұлттық музыка мәдениетінің терең тарихы бар. Халық шығармашылығы Қазан төңкерісіне дейін ауызша дамып, әнші-жыршылар мен күйшілер арқылы біздің дәуірімізге жетті.

Қарақалпақ халық музыкасы XIX ғасырда Еуропа ізденушілерінің назарын аударып, А.Ф. Эйхгорн, В.А.Успенский сияқты ғалымдар тарапынан біршама жинақталып, нотаға түсіру жұмыстары XX ғасырдың 1920-1930 жылдары қолға алынды. Белгілі этнограф, композитор А. Затаевич қарақалпақ халық әндерін жазып алып, олар туралы құнды мағлұматтар қалдырған. Сондай-ақ, қарақалпақ халқының ұлттық музыкасы А. Байғаскина, А. Құнанбаева, Б. Аманов секілді қазақтың өнертанушы-ғалымдары да 1977 жылы Қарақалпақ жеріне фольклорлық экспедицияға шығып, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясындағы фольклорлық ғылыми-зерттеу зертханасының қорына көптеген үнтаспа материалдарын тапсырған [1, 7 б.].

Қарақалпақ халық әндері 1941 және 1959 жылдары «Каракалпакские народные песни» деген атпен Мәскеуде шыққан В.Шафранниковтың кітабында кеңінен жұртшылыққа нотасымен таныстырылған. Бұл кітап өз дәуірінде қарақалпақ халық әндерінің таңдаулыларын жинап, нотаға түсірген және оны классификацияланған тұңғыш еңбек болып табылады.

Қарақалпақ халық әндерін нотаға түсіріп, жұртшылыққа насихаттауда А. Халымов, А. Сұлтанов, Ж. Шамұратов, М. Жиемұратов, Д. Алланазаров секілді музыка зерттеуші-ғалымдардың ұлттық музыка мұрасына қосқан үлестері зор. Қарақалпақ музыкасын арнайы зерттеген бірінші ілімпаз, өнертану ғылымдарының кандидаты Т.Адамбаева аса құнды еңбектер жазды [2]. Ол «Революцияға дейінгі қарақалпақ музыкасы» атты еңбегінде қарақалпақ музыкасының тарихын, жанрлық ерекшеліктері мен туысқан халықтардың музыкасымен байланыстарын зерттеп, алғаш рет ғылыми талдаулар жасады.

Осы орайда айта кету керек, 2023 жылы «Қарақалпақ халық күйлері» атты Қуаныш Жұмағалидың еңбегі баспадан жарық көрді [3]. Жалпы саны 70-ке жуық халық күйлері нотаға хатталып, күйлерде кездесетін қағыстар мен ырғақтардың ерекшеліктері көрсетілді. Сонымен қатар, қарақалпақ күйшілік өнерінің негізін салушылар мен дамытушы тұлғалар жайында да жан-жақты мәліметтер берілді. Мысалы айта кетсек, бұл жинақта Кенжебай Тілеумұратовтың (1929-1997) орындауындағы халық күйлерінің 40-қа жуық таңдаулы үлгілері бар. Атап айтқанда, «Қалқалы», «Гүлпақ», «Сый перде», «Қара жорға», «Бес перде», «Назды», «Мың түмен», «Бозатау», «Сарбиназ», «Недағы», «Ілме сұлтан», «Қырмызы», «Кеңес», «Дем бермес», «Адыңнан», «Нейлермен», «Саналы келді», «Ләй-ләй», «Мұхаллес» (Азат қыл), «Гелаләйлім», «Мұса намасы», «Сен яр геделі», «Налыш», «Не пайда», «Нәуіш», «Жаман шығанақ», «Сайра дутар», «Нігарым», «Рахат намасы», «Тарлан», «Жекке басты», «Бозатау II», «Інжылтма», «Арухан намасы», «Қыздар, үйге кір», «Дәснама», «Нама басы», «Қоша дәс», «Қожа бағбан», «Есжан мұхаллесі» енгізілген. Аталған ән-күйлер қарақалпақтың халық аспаптық музыкасының негізін құрайды. Бұл күйлердің жыршы К.Тілеумұратовтың репертуарынан алынып нотаға түсірілуі біздің заманымызға жеткен қарақалпақтың ең көрнекті мақам-саздарының үлгілері болуымен құнды.

Жыршы К.Тілеумұратов Қарақалпақстан, Хорезм және Түрікменстан халықтарына белгілі Тілеумұрат жыршының ұлы. Тілеумұрат жыршының есімі де атақты Ақымбет, Мұса, Сүйеу, Орынбай сияқты әйгілі өнерпаздармен қатар аталады. К.Тілеумұратов өз әкесінің репертуарын барынша сақтап қалған өнер иесі. Сонымен бірге Есжан, Жапақ, Құдайберген, Қаражан жыршылардың орындауындағы туындыларды үйрене, өз өнерін дамытып, XX ғасырдың соңындағы жыршылық дәстүрді жандандырған.

Қарақалпақтың атақты жыршы-күйшілерінің бірі – Айтжан Хожелепесовтің (1908-1954) де тартқан күйлері енді. Айтжан жыршы Тақтакөпір, Көкөзек, Қараөзек, Зайыр өңірлерін аралап, өнер көрсеткен. Атақты Бердақтың өнер мектебін жалғастырушы Қаражаннан тәлім алған. Оның репертуарындағы күйлер бізге XIX ғасырдағы қарақалпақ халық өнерпаздарының орындаған ең атақты туындылары болып саналады. Сонымен қатар, бұл музыкалық мұралардың орындалу стиліне жаңалық енгізген Бердақ мұраларын бізге жеткізуші болды. Айтжанның орындауындағы халық күйлері өзге орындаушылармен салыстырғанда, көркемдігі мен шеберлігі жоғары болып саналады. Мәселен, оның тартқан «Күнқожа», «Ақ ішік» күйлері – дутар күйлерінің ішіндегі шығармашылық пен орындаушылықтың қайталанбас шыңы деп бағаланады.

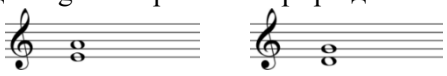
Енді бір жыршы-күйшісі Ибрайым Патуллаевтың (1909-1967) орындауындағы «Сәруі жығалы», «Мұхаллес сәрпәрі», «Су серпер», «Гүлзар» шығармалары еніп отыр. Ибрайым Патуллаев біздің заманымыздың белгілі өнер иелерінің бірі болған. Ол өз әкесі Ратулла жыршыға, кейіннен атақты Мұсаның шәкірті Жұман жыршыға еріп, өнеге алған. Ибрайым негізінен Мұса және Жапақ жыршылардың саз-мақамдары мен ән-күйлерін орындаған.

«Қарақалпақ күйлері» жинағына қазіргі замандағы орындаушы Ғайратдин Өтемұратовтың орындауында «Әуезім», «Қосық айтсам», «Қаракөз», «Яша пәри», «Пәтсайы көйлегің», «Мұңды қыз», «Ақсүңгіл», «Яғлы баһар», «Дағлары», «Қыз мүнәйім», «Табриз», «Бағлар», «Хансаят», «Келте-налыш», «Шымбай», «Зейнетхан» күйлерінің ноталық жазбасы берілді. Ғайратдин Өтемұратов – Кенжебай, Аңсатбай Ғайратдинов сияқты бұрынғы жыршылық дәстүр өкілдерінен тәлім алып, бойына ескі орындаушылықты сіңірген айтулы жыршы-күйшілердің бірі.

Жоғарыда аты аталған өнер иелері ертеден келе жатқан музыкалық мұраларды терең меңгерген, шеберліктері жоғары деңгейдегі орындаушылар. Сонымен қатар, олар қазіргі замандағы қарақалпақ халқына кең тараған ән-күйлерді дутар аспабында өте шеберлікпен орындаған және дутар күйлерінің репертуарын байытқан айырықша өнер майталмандары.

2. Әр халықтың әндері мен күйлерінде, терминдік аталуында өзге жұртта кездесе бермейтін өзіне тән ерекшеліктері болады. Мысалы, қарақалпақ халқында күй тарту өнері күйшілерге ғана емес, жыршыларға да тән екені, ғашықтық жырларды жырлайтын өнерпаздарын *бақсы* десе, күйшілерін *сазенде* деп атайды. Ал сазенделердің орындайтын аспабын *дутар* деп атайды. Дутар аспабы – басқа да түркі халықтарының музыка мәдениетінде кездеседі, дейтұрғанмен, олардың аспаптық құрылымы мен орындалу әдіс-тәсілдерінде өзара айырмашылықтары бар. Сондай-ақ, әр халықтың өзінің ұлттық аспабының диапазондық ерекшелігін ескерген жөн.

Қарақалпақ дутарының құлақ бұрауы e^1-a^1 нотасына келтіріледі. Бұл бұраудағы туындыларды домбыраға лайықтау барысында d^1-g^1 интервалына түсірілді:
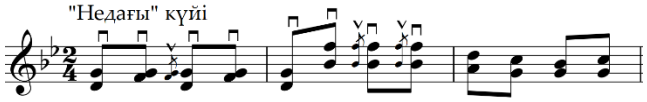


Енді қарақалпақ күйлерінің құрылымдық ерекшеліктеріне тоқталар болсақ, құрылымы жағынан қарақалпақ күйлері Батыс Қазақстан домбыра өнеріндегі төкпе дәстүріндегі күйлердің буындық құрылымына сай аталуы жақын келеді: бас буын, негізгі буын (тақырып), орта буын, немесе бас буын, орта буын, саға деп бөлуге болады (Б.Аманов терминологиясы). Бірақ та ескере кететін жайт – қарақалпақ күйлерінде қазақтың күйлеріндегі буындық құрылымындағыдай нақтыланған заңдылық жоқ. Яғни, бір күйлерде негізгі тақырып орындалмай орта буынның ойналып кетуі; көп күйлерде саға буынының болмауы т.с.с. кездесіп жатады.
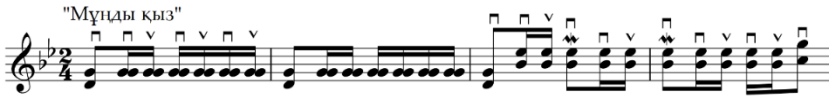
Қарақалпақ күйлерінің бас буыны қысқа болып келеді, 1 кейде 2 такті ойналып негізгі тақырыпқа немесе орта буынға көшіп кетуі әбден мүмкін, мысалға «Недағы», «Мұңды қыз» қарақалпақ халық күйлерінде:

Мысал № 1
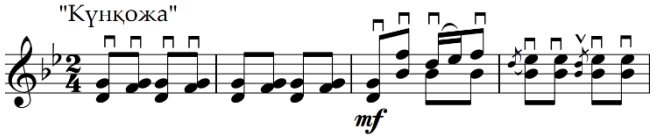
а)



б)
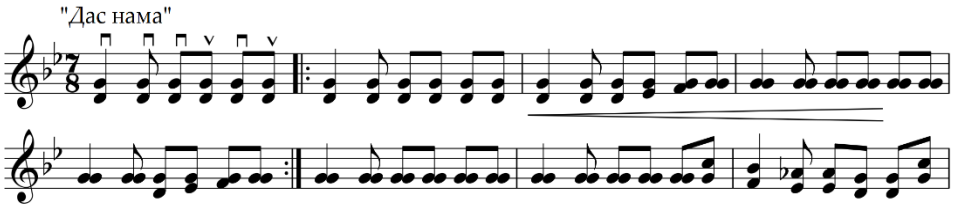


в)



Қарақалпақ күйлерінде бас буыннан кейін күйдің басында орта немесе саға буынына бірден ауысатын күйлер көптеп кездеседі.

Сондай-ақ, бас буынын бөлігін толыққанды дамытып, аспаптың үстінгі ішегін барынша қамтып ойнаған күйлердің бірі «Дас нама»:
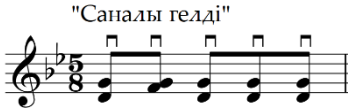
Мысал №2



Қарақалпақ күйлерінде көбінесе негізгі тақырып пен орта буын бірнеше рет қайталанып күй аяқталады. Оның себебі, қарақалпақ күйлері негізінен вокалды (ән, жыр) жанр музыкасынан құрылған. Ал, қазақтың күй өнері тек өзіне тән аспаптық күй жанрынан тұрады. Сондықтан, қазақтың күйлерінің буындық дамуы өте күрделі, әртүрлі және өзара заңдылығы сақталған.
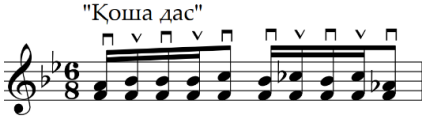
Енді бір ерекшелігі ол – қағыс түрлері. Әр дәстүрлі өнерде өзінің сан алуан қағыс түрлері мен атаулары бар. Қазақтың домбыра күйлерінде кездесетін қағыс түрлері қарақалпақ күйлерінде де ұқсас болып келеді. Негізгі қағыстар «төмен» және «жоғары». Жиі кездесетін қағыс түрі тек төмен орындау кездеседі:

Мысал № 3
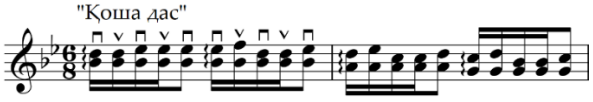


Аралас көріністегі қағыс түрлері ең көп пайдаланалады:

Мысал № 4



Арпеджиато қағысы кейбір күйлерде кездеседі:
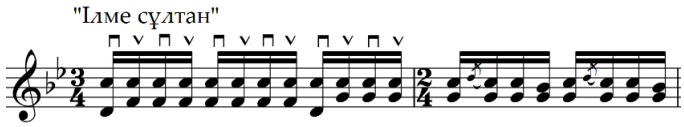
Мысал № 5
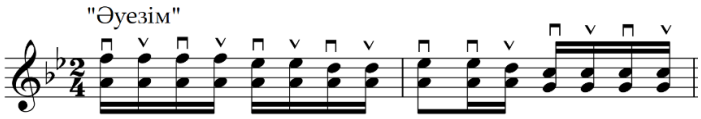


Тез екпінде, шапшаң, сұқ саусақпен төмен-жоғары қағу түрлері және бар:

Мысал № 6

а)
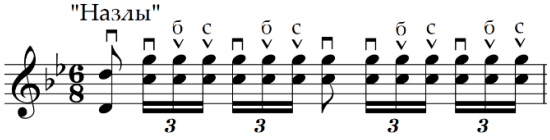


б)
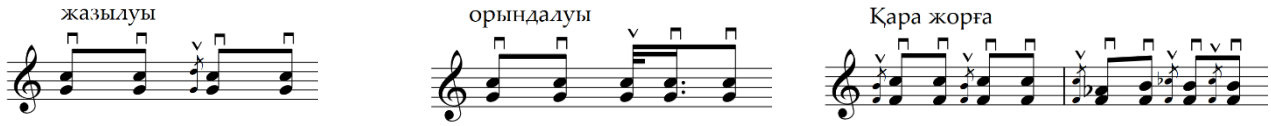


Сондай-ақ, ілме қағыстар топтамасы бар. Негізінде бұл қағысты сұқ саусақпен бір төмен, екі жоғары штрихпен алады. Бірақ та, қазақ күйлерінде бұл қағыс элементін кеңінен қолданамыз және біздің саусақ қолдануымыз сәл өзгешелеу, яғни төмен, бармақпен жоғары және сұқ саусақпен жоғары етіп аламыз.

Мысал № 7



Қарақалпақ ырғақтарында да ерекшеліктер байқалады. Ол жерде өздерінің тұрақты ырғақтық қалыптасқан стереотипті үлгілерін көруге болады. Қарақалпақ күйлеріндегі өте жиі кездесетін негізгі ырғақ – *ол нота алдында интервалдан тұратын форшлаг түрі. Осы элемент қарақалпақ ұлттық музыкасының ерекшелігін көрсететін маңызды ырғақ десе болады.*

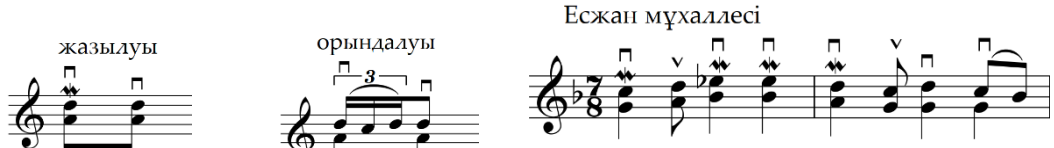
Мысал № 8
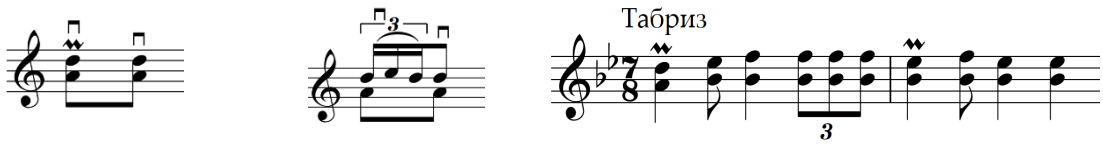


Күйлерде тағы бір жиі кездесетін мелизмдер түрі – морденттер. Қарақалпақ күйлерінде ноталық үлгісінде «мордент» белгісі көпшілік шығармаларда бар. Осы морденттер түрлерін түрікмендер де, қарақалпақтар да ноталық жазбаларда кеңінен қолданады. Мордент элементі бірнеше ноталардан тұрады, сондықтан оны қысқартып бір белгімен белгілеген өте ыңғайлы және әдемі көрінеді.

Мысал № 9

а)



б) Морденттің екінші түрі.
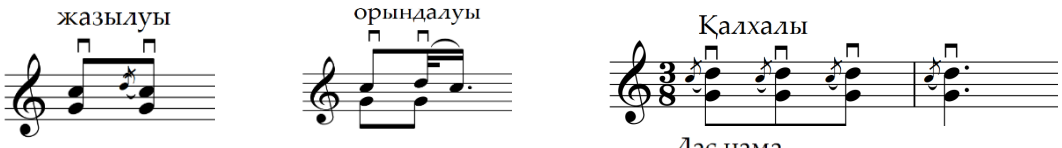


Күйлерде мордент элементін мелизма ретінде нотаның әр жерінде қолданады. Әрине, форшлагқа қарағанда, мордент мелизма ретінде әуенді байытып, әдемілеп, басқаша нақыш береді.
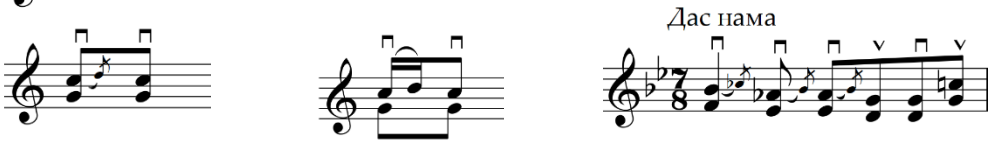
Мұндай мордентпен орындалатын күйлер көптеп саналады олардың қатарында: «Мың түмен», «Қосық айтсам», «Ләй-ләй» да кездеседі. Енді ырғақтың мелизмдер тобына жататын форшлагтар түрлері.

Мысал № 10

а)
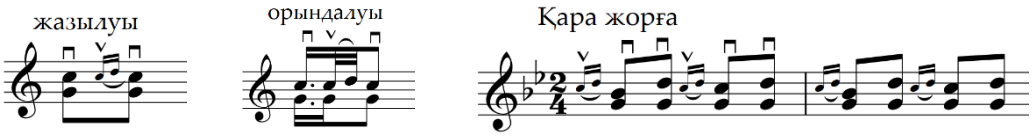


б)
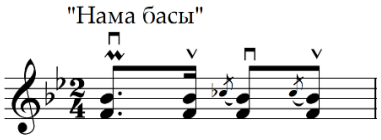


Қос форшлагтан тұратын ырғақтың бірінші нотасын оң қолдың бас бармағымен жоғары сілку әрекетімен ойналады.

Мысал № 11

а)



Күйлерде мордент пен форшлагтар бір тактінің ішінде өте жиі кездестіреміз.



Күйлердегі ырғақтардың түрленуі саз әуеннің сұлулығын, жағымдылығын, мәнісін көрсетумен бірге, әр ұлттың өзінің колоритін келтіріп тұратын музыкалық элемент. Қазақ, түрікмен, өзбек, орыс т.б. халықтардың музыкаларын тыңдасақ, олардың әуендеріндегі ырғақтар ешкімге ұқсамайтын, тек өзіне ғана тән келетін ұлттық қасиеттерді көруге болады. Күйдегі ырғақтардың сан алуан және өткірлігінің арқасында қазақтардың орындауындағы қарақалпақ күйлері осы ұлттың дыбысына ие болады. Бұл халық күйлеріндегі бояуының пайда болуы, көбінесе ырғақтық үлгілерді біркелкі емес, тұрақсыз орындауына ықпал етеді.

Бұл ырғақтардың қаншалықты таза, анық, қандай сапада орындалуы, әрине біріншіден орындаушының шеберлігіне, тәжірибесіне, қабілетіне байланысты ойналады. Екіншіден, осы сияқты ырғақ, мелизмдер көршілес түрікмен, қырғыз, өзбек т.б. халықтардың музыкаларында ұқсас жерлері кездесуі мүмкін, сондықтан осындай аспаптық музыканың орындаушылық жақтарын игеріп алу көп дайындықты, ептілікті айрықша талап етеді.

Қорыта келгенде, қарақалпақ күйлерінің әлі де ашылмай жатқан орындаушылық ерекшеліктері бар. Олардың тереңірек зерттеліп, зерделенуі алдағы уақыттың еншісінде. Әзірше аса көзге түсетін негізгі ерекшеліктеріне тоқтам жасалынды деген ойдамыз. Ізденістің шегі жоқ демекші, өзекті тақырыпқа айналған бұл мәселе өз жалғасын табады деген сеніміміз бар.

Әдебиеттер тізімі

1. Өтеғалиева С., Темірғалиева С. Батыс Қазақстан дәстүріндегі түрікмен күйлері. –Алматы: «Дайк-пресс», 2015. – 130 б.
2. Алданазаров Д. Қарақалпақ күйлері. – Нүкіс: «Билим» баспасы, 2004. – 125 б.
3. Жұмағали Қ. Қарақалпақ халық күйлері. – Алматы: «Елтаным» баспасы, 2023. – 188 б.

ӘӨЖ 780.8

ТҮРКІ ТІЛДЕС ХАЛЫҚТАРДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ АСПАПТАРЫНЫҢ ҰҚСАСТЫҚТАРЫ

Ізмұратова Зәмзәгүл Шәріпқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
халық музыкасы факультетінің
«Көне музыкалық аспаптар» кафедрасының профессоры,
ҚР мәдениет қайраткері
Алматы, Қазақстан
zamza_64 @ mail.ru

Аңдатпа. Мақалада түркітілдес халықтардың музыкалық аспаптарының, жалпы осы халықтардың мәдениеті мен өнерінің ұқсастығы анықталып, берілген. Түркітілдес халықтардың аспаптарындағы орындаушылықтың, аспаптардың құрылымының ұқсастығы, аспаптарда орындалатын күйлердің, мухамдар мен шығармалардың әр халықтың өзіне тән ерекшелігі - түркітілдес халықтардың бір – бірімен жақындастығын, бауырлас халық екендігінің белгісі. Қазақтың аспапты музыка саласындағы аспаптардың жасалу жолдары, аспаптар жасау барысында қолданылатын малдың терісі, тұяғы, мүйізі т.б.сияқты құралдар жалпы түркі тілдес халықтарға ортақ қолданылатын құралдар. Әсіресе малдың терісі ұрмалы аспаптар жасау барысында көп қолданылады. Сонымен қатар әр халықтың музыкалық аспаптарының жасалу жолдары әр алуан, Сібір халықтары аспаптарының ескі нұсқасын өзгертпей сақтаса, кейбір халықтар аспаптарын дамыту жолдары арқылы аспаптарын көп өзгеріске ұшыратты, мысалы қазақтың жетіген аспабы жеті ішектен 21 ішекке дейін жетілдірілді, сондықтан ескі нұсқасы өзгеріске ұшырады. Осындай өзгерістер түркі халықтарының көпшілігінде кездеседі.

Тірек сөздер: *тіл, аспап, ұқсастық, халық, тарих, шежіре, күй, мухам.*

Аннотация. В статье выявлено и представлено сходство музыкальных инструментов, культуры и искусства тюркоязычных народов в целом. Отмечено сходство в исполнении и строении инструментов тюркоязычных народов: мелодии и композиции, исполняемы на инструментах, характерные для каждого народа, являются признаком близости братских народов друг к другу. У тюркоязычных народов сходны способы изготовления инструментов, используемые шкуры животных, копыта, рога и.т.д. Кожа животных особенно часто применяется при изготовлении ударных инструментов. Способы производства музыкальных инструментов у каждого народа различны. Если сибирские народы сохраняли неизменным старый вариант своих инструментов, то некоторые народы меняли свои инструменты посредством их развития, например, у казахов инструмент жетыген в древности имел 7 струн, со временем у усовершенственного вида число струн достигло 21. Подобные изменения встречаются у большинства тюркских народов.

Ключевые слова: *язык, инструмент, сходство, народ, история, генеалогия, кюй, мукам.*

Absract. This article identifies and presents the similarities between the musical instruments of Turkic-speaking peoples, as well as the overall culture and art of these peoples. The similarities in the performance techniques, the structure of the instruments, and the musical pieces, including the tunes, maqams, and compositions performed on these instruments, reflect the unique characteristics of each nation. However, these also point to the close bond between Turkic-speaking peoples, indicating that they are fraternal nations. The Turkic-speaking peoples have similar methods of making tools used in the manufacture of animal skins, hooves, horns, etc. Animal skin is especially often used in the manufacture of percussion instruments. In addition, the methods of making musical instruments are different for each nation, while the Siberian peoples kept the old version of their instruments unchanged, some peoples changed their instruments through the development of their instruments, for example, the Kazakh zhetygen instrument had 7 strings in ancient times, over time, the improved zhetygen the number of strings reached up to 21. Similar changes are found in most Turkic peoples.

Keywords: *language, instrument, similarity, people, history, genealogy, melody, maqam.*

Аспапты музыка саласындағы түркі тілдес елдердің музыкалық аспаптарының ұқсастығы – тамыры бір түркі халқының тұрмыс – салтының, өмір сүру қағидаларының ұқсастығымен дәлелдене алады. Ғасырлар қойнауынан, көнеден жеткен музыкалық аспаптардың ортақ әуені, ұқсастығы болғанымен әр халықтың өзіндік орындаушылық тәсілдері, аспаптық құрылымдары, орындалатын шығармалары аса қатты ұқсамайды. Дегенмен, түркі тілдес халықтардың тарихы, мәдениеті – жалпы заттық және рухани құндылықтары бір ғана тектен шыққанына күмән жоқ, содан барып олардың ортақ дүние танымы қалыптасқан. Қазақтың көне аспаптарының тарихы сияқты түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптарының барлығы дерлік зерттелді деп айтуға болмайды, аспаптардың кейбірі аты аталғанмен зерттелмей, қолданылмай қалған.

Өнер – барлық халықтарды жақындастыратын құдіретті күш, бір – бірінің тілін түсінбесе де музыка тілімен сөйлесе, түсінісу білу – бұл да өнердің құдыреттілігі. Тарих қойнауынан бүгінгі күнге жеткен музыкалық аспаптар түрлерінің әр қайсысын тарихи айғақ, шежіре.

«Түркі өркениетін оңтүстік және солтүстік деп екіге бөлуге болады:оңтүстік қанатында Ұйғыр, Өзбек, Әзірбайжан және Анадолы – Балқан мәдениеттері кірсе, солтүстік қанатына Қазақ, Қырғыз, Қарақалпақ, Ноғай, Сібір, Солтүстік Кавказ, Тарар, Башқұрт, Қырым мәдениеттері енеді» [1, 14 б.].

Түркі тілдес халықтардың өнерінің де тұрмыс – салтының да ұқсастықтары өте көп, ұлттық аспаптардың жасалу жолдары – аспаптардың шанақтырының теріден көмкерілуі, малдың мүйізінен дыбыс шығарып, аспап жасалуы, қойдың ішегін, жылқының қылын пайдалану сияқты ортақ ұқсастықтар осы халықтардың тұрмыс салтының ұқсастықтарын дәлелдейді. Орындаушыдық тұрғыда да түрei тілдес халықтардың аспапты музыкасында ұқсас жанрлар кездеседі, мысалы қазақта – күй болса, қырғызда – «мұқам», ұйғырда – «мухам», өзіндік бір жанр болып қалыптасқан.

Этнограф – ғалым Болат Шамғалиұлы Сарыбаевтың еңбектерінде түркі тілдес халықтардың аспаптарына қатысты ғылыми зерттеулер, аспаптардың ұқсастығы жайлы құнды мәліметтер берілген. Ғалым қазақпен Сібірдің түркі тілдес халықтарының музыкалық аспаптарының арасындағы ұқсастықтарды ғылыми түрде зерттеп, құнды мәліметтер қалдырған. «Қазақтың музыкалық аспаптары» атты еңбегінде: «Тіл білімі сияқты музыкада да екі түрлі қозғаушы күш болатыны байқалады, олардың бірін- негізгі қоғаушы күші десек, екіншісі- жанама, яғни өзге халықтардан алынатын, өзге жұрттан келіп қосылатын қозғаушы күш дер едік» [1, 11 б.].

Қазақтың аспапты музыкасының түп – тамыры ежелгі түркілік әуен – саздарда жатқаны белгілі, қобыздың атасы саналатын Қорқыт күйлерінің сарынын негізге ала отыра зертеулер жүргізген Б.Сарыбаев батыс Сібірді мекендейтін түркі тілдес халықтарының, сонымен қатар монғол мен қалмақтардың музыкалық аспаптырына көп ұқсайтындығы жайлы да жазған.

Әр кезеңде, тек қана қазақ халқының музыкалық аспаптары ғана емес, бүкіл түркітілдес халықтардың музыкалық аспаптары түрлі себептермен өзгерістерге ұшырап отырды. Мысалы кеңістік дәуірде қазақтың домбырасы мен қобызы оркестрлік жүйеге ауыстырылуына байланысты көптеген өзгерістерге ұшырады, мәселен қобыз аспабы үш ішектіден төрт ішекті аспап болып өзгертілді, сол сияқты түркітілдес халықтардың аспаптары да заман талабына сай түрлі өзгерістерге ұшырады.

Жалпы түркі тілдес халықтардың аспаптарының ұқсастығының негізі – әр халық өз аспабын тастан, ағаштан, темірден, саздан, малдың терісінен, сүйегінен, мүйізден, ішектен, қылдан тағы басқа да дыбыс шығаруға мүмкін заттардан жасаған және ұрмалы және үрмелі, ысқышпен орындалатын аспаптардың ұқсастықтары мен орындау тәсілдері ортақ болып келеді.

Қазақтың сыбызғы аспабы мен түркі тілдес халықтардың үрлеп орындайтын аспаптары арасында ұқсастық өте көп, мысалы башқұрттардың курай аспабы сыбызғы аспабына, қазақтың жетіген аспабы түркі тілдерінде ортақ түбірлі атаулары бар, Сібірдің батыс бөлігін мекендеген халықтар арасында «етиге», «етиган», «ятага», «елтага», «джатыган» деген атпен таныс аспаптарына ұқсас келеді.Осындай көп ішекті аспаптар барлық түркітілдес халықтар арасында кеңінен таралып, насихатталған.

«На гератской миниатюре конца XV века «Сцена приема» (Низами, «Хамсе») на переднем плане – музыкант с инструментом, напоминающим кобуз с дойрообразной частью деки, покрытой кожей. Аналогичный инструмент изображен в среднеазиатской миниатюре XVI века «Пир у Бадиуззамана» (Новаи, «Хамсе» [2, с. 26] Мир тюркского народа [3, с. 37].

Батыс Сібірді мекендейтін халықтар, оның ішінде қалмақтар мен монғолдардың музыкалық аспаптары қазақтың аспаптарымен көп ұқсастыққа ие, аспаптардың пішінінде, ою – өрнектерінде, құрылысы мен атауларында да әр халықтың өзіне тән ерекшеліктері сақталғанымен, жалпы түбі бір түркілік әуен – саз сарыны осы халықтардың аспапты музыка саласының ұқсастығын дәлелдейді.

Әр халықтың музыкалық аспаптарының жасалу жолдарында көп айырмашылықтар бар. Сібір халықтары: алтайлықтар, хакастар, тувалықтар, тофылар, шорцылар өз музыкалық аспаптарының бұрынғы құрылысын өзгертпей, сол күйі сақтаған. Аспаптарды дамыту, шыңдау жолында кейбір халықтардың аспаптары түрлі өзгерістерге ұшыраған. Зерттерушілердің зерттеу нәтижесінде көне аспаптардың көпшілігі ән мен жырларды сүйемелдеу функциясын атқарса, ұрып орындалатын аспаптар әр түрлі дыбыс шығару, аң мен құсты үркіту немесе солардың дауыстарын салу мақсатында қолданғаны белгілі болған.

Түркі тілдес тайпалар арасында үрлеп және ұрып орындалатын аспаптармен бірге ішекті, тілді және сілку арқылы дыбыс шығаратын аспаптар да қолданылған. Көне аспаптардың көптеген аттары VII – XII ғасырлардағы ежелгі түркі жазу-сызулары ескерткіштерінде кезеседі.

Халықтар арасында әсіресе шертіп және ұрып орындалатын аспаптардың ұқсастығы қатты басым болып келеді. Үрмелі аспаптар қазақтың сазсырнай, сыбызғы аспаптарына, ысқышпен ысып орындалатын аспаптары қобыз аспабына, оймақпен орындалатын шертер аспабына, ұрып орындалатын дабыл, дауылпаз, кепшік аспаптарына ұқсастығы – түбі бір түркі халықтарының тұрмыс салтының ұқсастығын дәлелдейтіндей. Ал кейбір халықтарда аспаптарының халық арасына кең таралып, насихатталатынында да ұқсастық бар, мысалы қазақта домбыра, қобыз, өзбектерде рубаб, ұйғырларда дутар т.с.с Өзбек пен ұйғырлардың аспаптарының аталуы да, жасалуы да араб, иран аспаптарына ұқсайды (ауған аспаптары – тамбур, дамбура, дотар, рабаб, дойра, чанг).

Музыкалық аспаптардың жасалу жолдары әр алуан. Мыстан жасалған аспаптардың көпшілігі үрмелі аспаптар, түркі тілдес халықтардың үрмелі аспаптарының ұқсастығы – аспаптың жасалған материалына да байланысты болып келеді. Орта Азия халықтарының тұрмыс – салты, өнерінің ұқсастығы аспаптарының ағаштан, бамбуктан, мыстан, темірден жасалуымен, малдың терісін, мүйізін пайдалануымен ерекшеленеді, әр халық өзінің аспаптарында ән - күйлерін, мухамдарын, жырларын орындап орындаушылық дәстүрді қалыптастырған. Түркі тілдес халықтардың аспаптық музыкасындағы аспаптарда орындаушылықтың тағы бір ұқсастығы аспаптарды қиақпен және оймақпен орындау үрдісі, үрлеп және шалып орындау мәнері, ұрып орындау және көмейден дыбыс шығару әдісі. Әр халық өз тілінде сөйлейтіндіктен, өз аспаптарында да өз халқының ән – күйін, жырын орындап, өз халқының тұрмыс – салтын насихаттайды – бұл түркі тілдес халықтардың барлығына тән қағида. Осы әр халықтың өзіне тән ерекшеліктері сақтала отыра аспаптардың жасалу жолдары, құрылымы, тұрмыста қолданысы түркі тілдес халықтардың бір – біріне ұқсастықтары өте басым.

Түркі тілдес халықтарға ортақ музыкалық мұра – бұл музыкалық аспаптары және осы аспапттарының шыққан тегінің ортақтастығы. Ежелгі жазбаларда аттары жазылған кейбір аспаптар сақталып, казіргі кезде қолданыста, атап айтсақ: сырнай, чанг, жетіген, накара, шаңқобыз, сыбызғы, дабыл, керней, абырға. Аталған аспаптар заман талаптарына сай көптеген өзгерістерге ұшырай отыра даму сатысында.

Түркі тілдес халықтардың музыкалық аспаптары әр кезеңде де зерттеліп, насихатталып, дамып, өркендеп келеді. Әр халықтың өзіндік ерекшелігі, өзіндік қолтаңбасы, өзіндік орындаушылығы қалыптасқан музыкалық аспаптары арқылы сол халықтың мәдениеті мен өнері өркендеуде.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы: Өнер, 1981. – 205 б.
2. Навои А. Хамса. Ташкент, 1958.
3. Курбатов В. А. Тюркский мир. Начало и расцвет. Племена, миграции, прародина. М.: Юстицинформ, 2021.

UDC 781.7

KAZAKH KUY IN TIME: PROBLEMS OF CYCLICITY AND VARIATION*

Kaztuganova Ainur Zhasaganbergenovna
Candidate of Art Criticism, Associate Professor
Head of the "Musicology" Department
M. O. Auezov Institute of Literature and Art
Almaty, Kazakhstan
zhasaganbergen@mail.ru

Abstract. The article analyzes the specifics of the internal factors of the art of kuy, formed in time and space. The principle of classifying kuys within their usual division (due to their improvisational nature) into cyclic and variant forms is presented. The theoretical conclusions of T. B. Gafurbekov, who proposed the systematization of internal factors in the study of maqom as the main genre in the system of monodic cultures, are adapted for the study of Kazakh kuy. The widespread practice of studying a set of variants (performing variants of a single kuy or author's variants, i.e., kuys of the same name) or variants considered cyclic as independent genres has been assessed as insufficiently justified by scholars. Identifying new possibilities in defining the essence of the genre is a complex and debated issue that receives special attention.In the course of examining the problems of genre formation in kuy, an approach to systematization through internal factors characteristic of monodic cultures is proposed. Additionally, using the example of the composer's variant of T. Zainullin's kuy "Ryskali Baizhuma", a comparative analysis is carried out, revealing its continuity with the kuy of the same name, "Baizhuma", and characterizing its unique performing features.

Keywords: *kuy, genre, cyclicity, variation, improvisation, monody.*

Аңдатпа. Мақалада күй өнерінің уақыт пен кеңістікте қалыптасқан ішкі факторларының ерекшеліктері зерделенді. Суырып-салма дәстүрінің негізінде пайда болатын күйлердің тармақтық және нұсқалық түрлері бойынша жіктелу принципі ұсынылды. Монодиялық мәдениеттер жүйесінде макомды негізгі жанр ретінде зерттеу барысында *ішкі* факторларды айқындап, белгілеген Т. Б. Ғафурбековтың теориялық тұжырымдары қазақ күй өнерін саралауда назарға алынды. Күйдің орындаушылық нұсқалары (бір ғана күйге қатысты) немесе авторлық, яғни аттас күйлер жиынтығын немесе тармақтық деп саналатын күйлерді жеке жанр ретінде қарастыру тәжірибесі ғылыми тұрғыдан жеткіліксіз негізделген деп бағаланады. Күрделі әрі пікірталас тудыратын мәселелердің қатарында «жанрдың» мәнін анықтауда жаңа мүмкіндіктердің ашылатыны пайымдалды. Нәтижесінде күй өнеріндегі жанры мәселесінің өзектілігін арттыру барысында монодиялық мәдениеттерге ортақ ішкі факторлар арқылы жүйелеу тәсілі ұсынылды. Сонымен қатар авторлық нұсқа мәселесін дәйектеуде Т.Зайнулиннің «Рысқали Байжұма» атты күйі салыстырмалы тұрғыдан талданып, оның «Байжұма» аттас күйлерімен сабақтастығы анықталды, сондай-ақ оның стильдік даралығы сипатталады.

Тірек сөздер: *күй, жанр, тармақтық, нұсқалық, суырып-салма, монодия.*

Аннотация. В статье анализируется специфика внутренних факторов искусства кюйя, сформировавшихся во времени и пространстве. Представлен принцип классификации кюйев *внутри* их обычного деления (в связи с импровизационной природой) на циклические и вариантные. Теоретические выводы Т. Б. Гафурбекова, предложившего систематизацию внутренних факторов при изучении макома как основного жанра в системе монодических культур, адаптирован при исследовании казахского кюйя. Получившая распространение практика изучения совокупности вариантов (исполнительских в отношении одного кюйя или авторских, т.е. одноименных, кюйев) или считающихся циклическими в качестве самостоятельных жанров оценена как недостаточно обоснованная в научном плане. В ряду сложных и дискуссионных вопросов особое внимание уделено выявлению новых возможностей при определении сущности жанра. В ходе актуализации проблем жанрообразования в кюйе предложен подход к систематизации через внутренние факторы, характерные для монодических культур. Кроме того, на примере авторского варианта кюйя Т. Зайнулина «Рыскали Байжума» осуществлен сравнительный анализ, выявлена его преемственная

* Presented within the framework of the BR21882298 project "Literary and art criticism of Kazakhstan in the context of the conceptual evolution of world humanitarian knowledge".

связь с одноименными кюйями «Байжума», а также охарактеризованы его уникальные исполнительские особенности.

Ключевые слова: *кюй, жанр, цикличность, вариантность, импровизация, монодия.*

Folk and composed kuys of the Kazakh people, preserving their original depth and broad semantic scope, have been passed down through the centuries, subjected to the tests of time and evolutionary development. Due to the improvisational nature of traditional music, kuys have been constantly updated, enriched, and passed from one musician to another, from generation to generation, acquiring many variants, offshoots, and interpretations.

In this regard, it is impossible to determine with certainty the authenticity of any given version of the extant works. Therefore, it is important to recognize the value of each kuy as a unique example of instrumental musical folklore. From this perspective, the study of the nature of Kazakh kuys from new angles and the establishment of theoretical foundations for the improvisational tradition of dombra art gain special relevance.

Improvisational art, which remains enduring across time and space, acts as a unifying phenomenon for the kuyshi and the kuy, reflecting their inseparable unity.

Viewed from a spatial perspective, improvisational art is related to the social development of the kuyshi. This includes aspects of family upbringing (the family's spiritual values), ancestral continuity (the inheritance of artistic traditions), regional environment (the influence of mentors or local masters), and the folk meaning of the kuy (cultural traditions and historical events).

From a temporal perspective, the study examines aspects such as the period of a kuy's creation (including its historical timeframe), its subsequent performances by the composer, various interpretations by different kuyshi, and the composition of new works inspired by the original kuy.

Issues related to space and time are reflected in the biographical analysis provided in the study. In traditional Kazakh musical culture, due to the improvisational nature of the kuy and the kuyshi's ability to improvise, categories related to time and space emerge. The identification and classification of these categories play an important role in resolving theoretical issues (such as genre classification), as well as in the development of both performance and composition within the kuy tradition.



Picture 1. Classification

Consideration of these aspects requires a thorough scientific examination. The improvisational nature of the kuy leads to the classification of its varieties and variants. This characteristic can be likened to the improvisational nature of genres in Uzbek music. In this regard, the scholar T.B. Gafurbekov noted:

"Uzbek folklore and oral-professional creativity, throughout its centuries-long development, have developed specific factors of resilience within the oral tradition. Among them, we consider fundamental: cyclo-formation in macro- and micro-manifestations; multivariation leading to a new figurative-semantic sphere; and localisation as a permanent condition for the existence of the stylistically multifaceted musical heritage of the Uzbek people..." [1, p. 58].

The scholar, having defined the "trad factor" as an inherent characteristic of the oral tradition in terms of multivariance, cyclicality, and locality, clarified these concepts in the context of genre studies in kuy research.

The influence of environment and repertoire on the improvisational abilities of the kuyshi is evident. The musical heritage of the region in which a kuyshi was born and raised (kuys, songs, zhyrs, kisy, dastans, etc.) and the influence of prominent figures who lived in this region played a significant role in their artistic formation. Often, the creative development of a kuyshi was shaped by eminent musicians who visited the aul or household. In some cases, parents, noticing their child's interest in the art of kuy, specifically invited renowned performers to teach them.

A vivid example of this is the story of Mugilsim (Akkyz) Akhmetova (1897-1986). Her father, Akhmet, was one of the wealthiest men of his time, well-educated and appreciative of the arts. Noticing

his daughter's talent, he sought to create a suitable environment for her. The greatest kuyshi and akyns of that time, such as Toka, Dairabai, Ykylas, Ashimtai, Kyzdarbek, Sembek, and Abdi, often visited his home, staying for months and sharing their art. Akhmet honoured and cared for them, understanding that their influence would help his daughter develop her talent and inherit the finest traditions.

A similar situation is observed in the fate of Tattimbet. His first mentor was Sokyr Maku, who, after imparting to his pupil the fundamentals of skill, introduced him to all the famous kuyshi of Arki. When their learning reached its limit, he recommended the next teacher, Kyzylmoyin Kuandyk. When Tattimbet's father heard about it, he sent messengers with honours to invite the master to his house.

Such examples are not rare in the history of Kazakh music. One can recall the creative connection between the kuyshi of Uzak and Kurmangazy, Usen Tore and Kazangap, Kurmangazy and Dina, Kyzylmoyin Kuandyk and Tattimbet, Sugur and Seyitkhan, Kazangap and Kadyrali. These kuyshi were not limited to one meeting – they accompanied their mentors for years, travelled with them, participated in competitions, honing their skills.

This tradition is beautifully illustrated in Talasbek Asemkulov's novel Tattimbet Sere, which describes an episode about Tattimbet's journey to Kuandyk's aul, Kyzylmoyin.

"There, he became acquainted with Kenzhebay and Kuandyk's daughter, Elshe, gradually immersing himself in the art of kuy. Soon, Kuandyk received an invitation from Kiyash Tore, requesting that he appear with two of his students. Upon arriving in Tore's aul, Kyzylmoyin Kuandyk performed kuys for an extended period until he grew weary, at which point he passed the dombyra to Kenzhebay.

Kuandyk, who prefaced each kuy with a story about its origins, instructed his students that they should not only play but also be able to convey the essence of the music through narration.

When it was Tattimbet's turn, the locals observed his performance with keen interest, carefully assessing the talent of the young artist from Arka. It seemed that he lived up to their expectations, as Kiyash Tore did not hesitate to express his admiration:

– Kueke, there is a sophistication in your student that is unfamiliar to us. Even the soundboard of his dombyra seems to resonate with an unusually deep and rich tone, he said.

These words were heard by clan representatives who had gathered in the aul, contributing to the spread of Tattimbet's fame. Having spent 6–7 years alongside Kyzylmoyin Kuandyk, he not only mastered ancient kuys but also learned Baizhigit's compositions from his teacher's repertoire. Upon returning to Arka, Tattimbet emerged as a renowned kuy master" [2, p. 252].

This excerpt demonstrates how the right environment and creative surroundings contribute to the development of a musician's talent, elevating it to new heights and inspiring great works. Variational and cyclical kuys, which require mastery of improvisation, are often found in the repertoire of kuyshi who have perfected this art. It was during such significant gatherings and musical competitions that these kuys acquired their final form.

In the history of Kazakh kuys, certain cyclic kuys, consisting of 62 kuys, such as Akzhelen, Kosbasar, Nauaiy, Konyr, and Kenes, have been preserved. Mastering these kuys enabled kuyshi to compete in musical contests where the finest musicians vied for supremacy in performance.

It is said that Tattimbet performed 62 different variants of Kosbasar. The story of this kuy's origin is as follows:

"Among the Argyns, there lived a man named Kushikbai, known for his honesty, kindness, and generosity. One day, his only son passed away suddenly. Overcome with grief, Kushikbai cried out:

– What have I done to offend God? I have never wronged anyone, I have never acted dishonorably, I have always helped orphans and those in need. Why am I being punished like this? There is no justice in this world! I would rather die.

He resolved to end his life by poison, but his people hid all the poisons and even took away his knife. Then, Kushikbai declared that he would die of starvation. He turned away from everyone, lay down, and refused to eat."

Days passed, and his body grew weak. The people became alarmed:

– What do we do? He's really dying. How can we bring him back to life? How do we ease his sorrow?

Then one of the elders said:

– If anyone can save him, it is Tattimbet Kazangapuly.

They sent for the kuyshi. Tattimbet entered the yurt, knelt at the threshold, and began to play. Moving seamlessly from one motif to another, he delved into the mourner's soul, softening his frozen heart and clearing his mind of pain. In this way, the musician revived Kushikbai, bringing him back to life."

According to researcher and dombrist T.Asemkulova, the 62 variants of "Kosbasar" were divided into six groups:

1. "Tabaldiryk Kosbasar"
2. "Zar Kosbasar"
3. "Zhaisary Kosbasar"
4. "Seyil Kosbasar"
5. "Syrnayli Kosbasar"
6. "Kyrmyzy Kosbasar"

This musical cycle (1+12+12+12+12+12+1) was intended to express sympathy and comfort a person in grief" [3, p. 103].

It is said that while competing in the performance of kuy with a girl from the Naiman family, Tattimbet performed several variants of the "Kosbasar" kuy, and the fortieth kuys he played was "Sylkyldak". In the work of kuyshi composers, there is a transition from macro-volume forms to micro-volume forms, which can also be traced in "Kosbasars".

To confirm this, we can cite seven extant versions of Tattimbet's "Kosbasar" performed by different musicians: Bazaraly Muptekeev (1st variant), Zhaksylyk Omashev (2nd variant), Apike Abenova (3rd variant), Abiken Hasenov (4th variant), Zhappas Kalambaev (5th variant), and Abiken Hasenov (6th and 7th variants), which have reached us from among the macro-volumes. At the same time, "Kosbasar", "San kosbasar" and "Sher kosbasar" transmitted from Toki by Mukhametzhan Tileukhanov can be referred to the micro-volume category.

Similar examples can be found in the works of Kyzdarbek, Sembek, Abdi, Akkyz and Magauiya Khamzin. In the process of creating kuy at each stage of his creativity, the kuyshi improved his abilities. Under such conditions, it is unlikely that the kuy performed today has been preserved unchanged.

Therefore, the study found that the same kuy performed by the same kuyshi yesterday and today may be different.For example, the kuy "Zhorga ayu" performed by one of the sybyzgists of the Bayan-Olgii district in Mongolia was recorded in sheet music by three different people: Kabykey, Abdulhamit Rayimbergenov and Talgat Mukishev. However, each of the three recorded sheet music versions of the same kuy turned out to be different, despite the fact that it was performed by the same musician.In the Kazakh musical tradition, kuys performed in different years may represent new versions of a particular work. Therefore, in recent times, special attention has been paid to the precise indication of the year of performance of a kuy by a kuyshi with improvisational skills. For example, in some cases it is indicated that the kuy was recorded from a tape recorder tape of Sagyntai Elepanov in 1958 or 1975 (S. Akmoldaev).

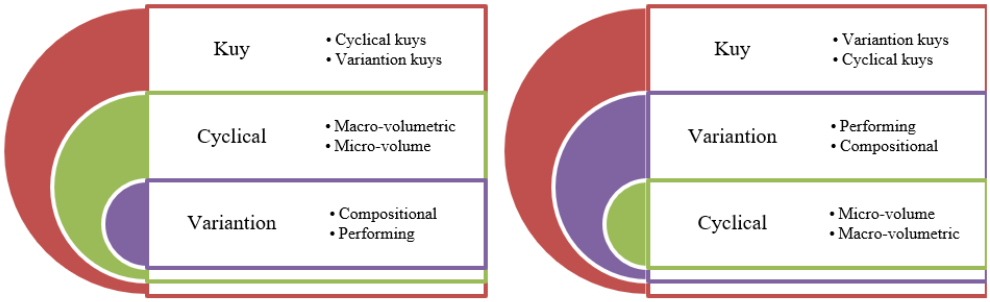
If we give examples of the appearance of variant kuys in the works of kuyshi who mastered the art of improvisation, then the kuys that emerged during the meeting between Kurmangazy and Dauletkerey exactly correspond to this issue.Academician A.Zhubanov in his work "Gasyrlar pernesi" ("Strings of the Ages") provably writes that Dauletkerey created the kuys "Bulbul" and "Zhiger", and Kurmangazy – "Bulbuldyn kurgiry" and "Zhiger" exactly during their meeting. About the fact that they travelled together for a long time, A. Zhubanov notes:"Dauletkerey left his administrative work and travelled for some time on the steppe with Kurmangazy, performing kuys.... During this time Kurmangazy repeatedly heard the kuy "Zhiger" performed by Bapas and was deeply impressed. He not only learnt it, but, inspired by it, created his own kuyu. In rhythmic terms, Kurmangazy's "Zhiger" is similar to Bapas version" [4, p. 92].At present, it is possible to describe various levels of manifestation of these categories. After all, they are based on such concepts as "intonation fund" (M. Bakhtin), "intonation vocabulary" (B. Asafiev), "ethno-listening", "preservation of the text in folk memory" (I. Zemtsovsky).

These aspects are formed through the worldview of the individual, stable musical features of perception (tempo, melodic pattern, strokes, fingering positions, structure, etc.). For example, researcher Y.Plakhov, studying the issues of artistic canon in Eastern monody, noted: "canon as an ideal phenomenon is brought outward and embodied in the form of improvisation. [...] a musical-artistic canon in principle can be realised only in the form of improvisation, i. e. an intonational embodiment carried out "here and now". In other words, canon and improvisation in the musical art of identity aesthetics are dialectically interrelated: canon exists intonationally only in the form of improvisation, whereas improvisation can arise solely on the basis of canon" [5, p. 39]. Exploring the theoretical issues of monody, in his works he touches upon the theme of changes in musical tradition and its structural features, emphasising the important role of improvisation. He considers the relationship between the intonational stability and variability of monodic music. This idea was developed by other scholars who, studying the structural foundations of folk music, revealed that certain traditional intonations are used stably. Such an intonation fund is characteristic not only of a particular kuyshi,

but also reflects the general national musical thinking. From this point of view, the variability of kuys and their improvisational features are a natural property of Kazakh traditional music. This can also be seen in the works of S. Galitskaya [6, p. 88].

The existence of the categories of cyclical (tarmaktyk) and variant (nuskalyk) kuys has led to their mutual differentiation. For example, cyclical kuys are subdivided into macro- and micro-scale forms, while variant kuys are distinguished in two ways: as kuys of composer origin and as kuys of performing tradition. On the basis of the presented table it is possible to trace the process of development of kuy art up to the 20th century. Classification of these categories is an important aspect in determining the essence of the development of kuy art in the era of globalisation.The fact is that they have undergone changes in the modern period, which has an inverse effect on tradition.

While before the twentieth century one could observe the development of forms of traditional characteristics, in the era of globalisation the categories of cyclic and variant kuys have swapped places and their degree of development has become different.



The proposed categories in improvisational art play an important role as a potential factor in preserving and assimilating national values.

Cyclical	**Variant**	
	Performance version	**Composer's version**
"Kosbasar" "Akgelen" "Nauaiy" "Kenes" "Togyz tarau" "Aksak kulan" "Tort tolgau" "Akku" "Balzhynker" "Kok donen"	Abyl "Abyl" performed by Sh.Abiltaev (1), performed by S.Shakirat (2), performed by E.Emil (3)	Kurmangazy "Baizhuma", performed by Rysbai Gabdiev, Dauletkerey "Baizhuma", performed by Kali Zhantleuov, Dina "Baizhuma", performed by Rustembek Omarov, Turkesh "Baizhuma", performed by Ermek Kaziev, Orynsha "Baizhuma", performed by Ermek Kaziyev. Makash "Baizhuma", performed by Zamzam Eszhanova, Karshyga Akhmediyarov "Imash Baizhuma" performed by: Karshyga Akhmediyarov

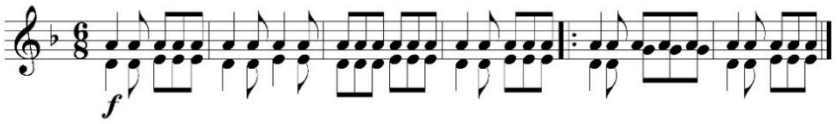
Composer's versions of the kuy "Baizhuma" can be found in the works of kuyshi who lived in different eras. The famous kuyshi Aytzhan Yesenuly said: "Although "Baizhuma" performed by Kurmangazy, Dauletkerey, Turkesh, Makash, Konyrsha, Dina, Alikey differ from each other in the nature of performance, if we consider them from the point of view of the origin of the melody, its development and climax, we can see a common logic..." [3, p. 24]. And scientist P.Shegebaev notes that: "...according to the tradition of nazir, known to many people of the East, many composers-kuyshi create their own versions of "Baizhuma", striving to surpass the achievements of their predecessors. Characteristic stylistic features of Baizhuma's work serve as a reference point" [7, p. 55]. The musical features of the kuy "Ryskali Baizhuma", created by Talapkali Zainullin in the footsteps of these kuyshi, were analysed and its connection with other composer's versions was revealed.

Although the tempo, melody, strokes and rhythm of the kuy do not match, its character remains complex, deep and sweeping, which emphasises the integrity of the work.
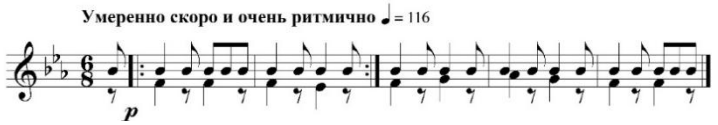
The use of alternating stroke “kara kagys” and extended stroke “suiretpe kagys” is characteristic of many composer’s versions of the kuy “Baizhuma”. In “Baizhuma” written in the $^{6}/_{8}$ size, the stretched stroke is used in the consecutive use of eighth notes, whereas in “Baizhuma” with the $^{2}/_{4}$ size it is transmitted through the triplet rhythm.

In the “Ryskali Baizhuma” kuy, the $^{6}/_{8}$ size is retained throughout the entire work. Such peculiarities are inherent in the folk kuy “Zhien Baizhuma”, as well as in the kuy “Baizhuma” by Dauletkerey and Alikey, which testifies to their metrorhythmic unity.
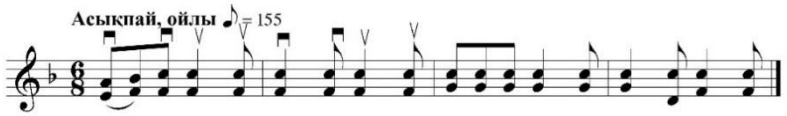
“Ryskali Baizhuma” T.Zainullin



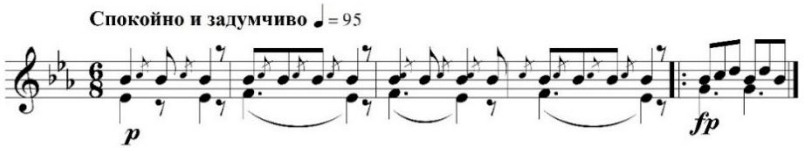
“Zhien Baizhuma” Folk kuy



“Baizhuma” Dauletkerey
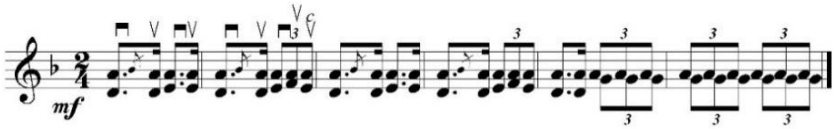


“Baizhuma” Alikey
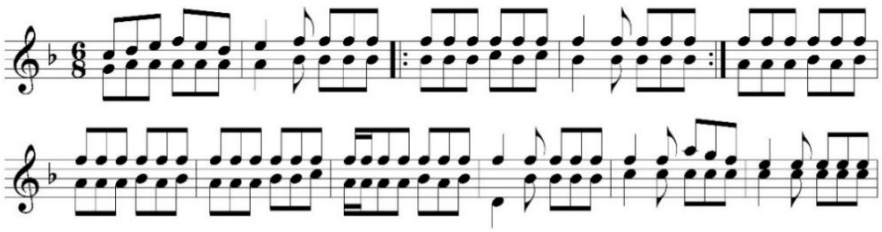


The forth leap resulting from the movement from forth to second in the initial phrase of the kuy “Ryskali Baizhuma” demonstrates its connection with Kurmangazy’s “Baizhuma”.
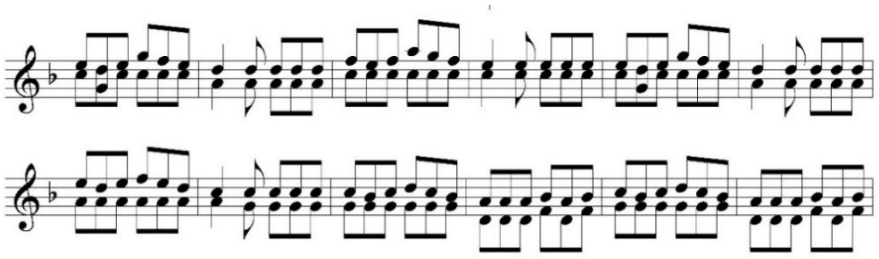
“Baizhuma” Kurmangazy



In most versions of “Baizhuma”, the melody after the initial phrase rushes to the note “c” of the second octave and develops on the upper string. In “Ryskali Baizhuma” the melody, deviating from the traditional technique, moves into the main middle phrase, which makes the work unique. The development of the melodic-intonation line (MIL) takes place within the primary fingering-intonation complex (PAIC – according to P.Shegebaev’s terminology), covering the range of third and forth. At the same time, the melody, developing on the upper string, passes into the second middle phrase and fixes on the note “f” of the second octave.
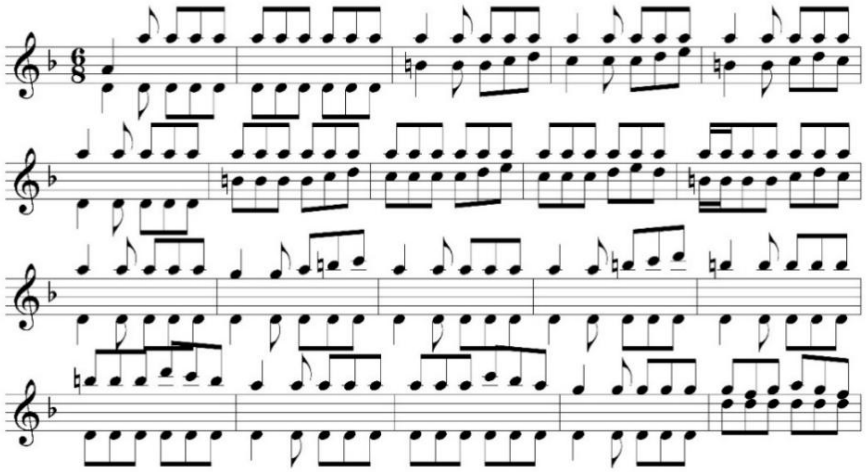
“Ryskali Baizhuma” T. Zainullin
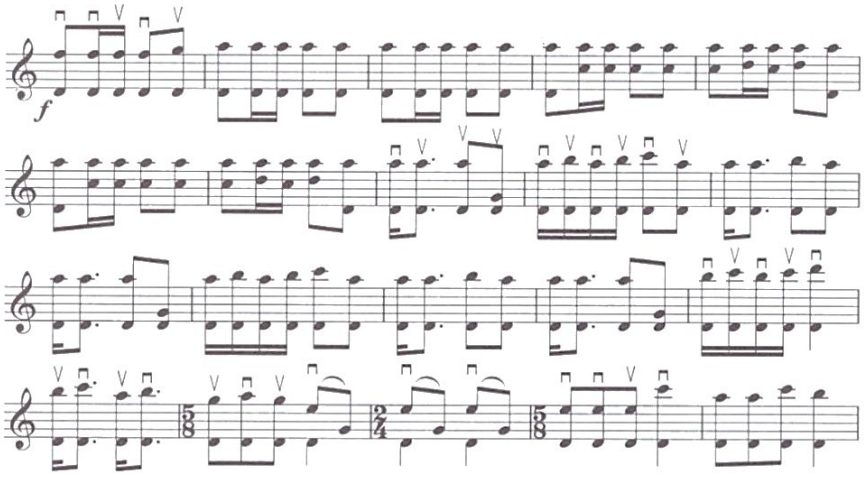




The saga sections in the “Baizhuma” kuys have an uneven structure. For example, in the folk kuy “Zhien Baizhuma”, as well as in “Baizhuma” by Kurmangazy and Dauletkerey, there is no small saga. In the versions of Turkesh and Orynsha, the melody rises to the major saga, but in them the second saga is not singled out as an independent section. In the kuy “Ryskali Baizhuma” the minor saga is constructed similarly to the saga section in Dina’s kuy, which gives the work a special structure and stylistic connection.

“Ryskali Baizhuma” T. Zainullin



“Baizhuma” Dina



T. Zainullin, analysing the totality of the “intonation fund” widespread in the region in the “Ryskali Baizhuma” kuy, managed to express his individual manner of performance. In the work of kuyshi composers living in this region, the methods and techniques characteristic of the “Baizhuma” kuy are inevitably present. This is explained by the fact that it is in this region that composer versions of kuy with the name “Baizhuma” are most widespread.

In conclusion, let us emphasise: since the art of kuy was developed orally and transmitted by the method of “kuima kulak” (listening and memorising), the existence of several variants of a single kuy and its division into separate types is a natural phenomenon. Of course, each kuyshi, perceiving and adopting the kuy

by ear and performing it in his own way, contributed to the increase in the number of variants and the emergence of kuy with the same name. However, from a scientific point of view, it is not sufficiently justified to consider as an independent genre a set of variants (performed in relation to a single kuy or author's variants, i.e. kuys of the same name) or kuys that are considered cyclical.

Similar phenomena can be observed in the musical traditions of Central and Middle Eastern countries. Examining the emergence of new versions of ancient pieces within the oral tradition and considering the manifestation of individual style in musical creativity, T. B. Gafurbekov explains: "Creative self-expression, for us, means not only composing original works but also unprecedented interpretations, which, within the conditions of oral tradition, lead to the creation of new versions of previously known monodic samples" [1, p. 1]. Since ancient times, within monodic traditions, the development of music through internal factors in oral transmission has served as the foundation for distinct stylistic expression. As any musical work spreads among the people, it fulfills unique functions across different temporal and spatial contexts.

The Kazakh art of kuy, while preserving its original depth and multilayered nature, has traversed centuries, evolving and enriching itself through new interpretations. The improvisational nature of traditional music has contributed to the emergence of numerous versions of the same kuy, making it nearly impossible to determine an absolute original. However, this very characteristic underscores the value of each kuy as a unique example of instrumental folklore.

The improvisational skills of kuyshi developed under the influence of various factors, including family upbringing, generational continuity, regional musical environments, and folk traditions. These elements shaped both the performer's individual style and the broader evolution of the kuyshi tradition over time. A prominent example of this is the well-established practice of knowledge transmission from master to pupil among Kazakh musicians, as well as the extensive variations of kuy created by renowned kuyshi.

A crucial factor in the evolution of kuy was the musicians' ability to improvise, which led to the formation of cyclic and variant forms. This phenomenon bears similarities to the traditions of Uzbek maqom music, where improvisation also plays a central role. Different performers would modify the same piece, adapting it to their stylistic preferences, as exemplified by the numerous versions of Tattimbet's Kosbasar and other well-known kuys.

Thus, variation and improvisation form the natural foundation of the Kazakh kuy tradition. This is confirmed not only through performance practice but also by scholarly research, which identifies stable intonational structures characteristic of national musical thought. In contemporary settings, the study of these features becomes increasingly relevant, as it aids in the preservation and further development of Kazakh kuy within the expanding dimensions of time and space.

References

1. Gafurbekov T. B. Fol'klornye istoki uzbekskogo professional'nogo muzykal'nogo tvorchestva. – Tashkent: Ukituvchi, 1984. – 120 p.
2. Asemkulov T. Tattimbet sere // Shyǵarmalary / Comp. Z.Nauryzbayeva. – Astana: KazHeritage, 2020. – 436 p.
3. Esenuly A., Eleusizkyzy G. Kuy kerueni. – Almaty: Olke, 1997. – 160 p.
4. Zhubanov A. Struny stoletiy [The Strings of Centuries]. – Almaty: Daik-Press, 2002. – 328 p.
5. Plakhov Yu. N. Khudozhestvenny kanon v sisteme professional'noy Vostochnoy monodii [The Artistic Canon in the System of Professional Eastern Monody]. – T.: Fan, 1988. – 160 p.
6. Galitskaya S. P. Teoreticheskie voprosy monodii [Theoretical Issues of Monody]. – Tashkent, 1981. – 91 p.
7. Shegebaev P. Sh. Vnetekstovye funktsii dombrovogo stereotipa [Extratextual Functions of the Dombra Stereotype] // Qoǵamnyn rukhanı damuy: muzyka jəne ǵylym [Spiritual Development of Society: Music and Science]. Proceedings of the International Scientific and Theoretical Conference (Astana, October 22-23, 2001). – Almaty: Gylym GBO, 2002. – P. 51-59.

ӘӨЖ 780.8

ҚОРҚЫТ АТАНЫҢ КҮЙІ – «ҚОҢЫР»[85]

Қазақбаев Әлқуат
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
гуманитарлық ғылымдар магистрі - түрколог,
К.Бәйсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
Қорқыт Ата ғылыми-зерттеу интитутының аға ғылыми қызметкері,
Астана қаласы, Қазақстан.
alkuatkazakbaev@mail.ru

Аңдатпа. Қорқыт Атаның күйлері мен жазбаша хатқа түскен жырлары әлем ғалымдарының назарынан ешбір заманда тыс қалмағын. Керсініше, уақыт өткен сайын жаңадан табылған жырлары, күйлері халықаралық деңгейде насихатталып жатыр. Оның біріншісі – жырларына қатысты бұрын ғылымға беймәлім болып келген 13-ші жыр енген Иранның Түркіменсахра аймағында ирандық қазақ Уәли Мұхаммед Қожаның 2018 жылы тапқан «Қорқыт Ата кітабының» жаңа нұсқасы болса, екіншісі – музыкалық мұрасына қатысты Қазақстан Республикасының Түркия Республикасындағы Елшілігі, Еуразия Жазушылар Одағы және Кавказ аймағы университеттері қауымдастығының тікелей қолдауымен Түркияда түрік тілінде жарыққа көрген «Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» атты менің кітабым. Кітапта Қорқыт Атаның бүгінгі күнге дейін беймәлім болған күйлері бар. «Қоңыр» сөзінің көшпелі халықтар мен түркі жұртының өмірімен біте қайнасып жатқаны секілді Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі де түркітектес ұлттар мен ұлыстардың мәдени өмірінде өзіндік ерекшеліктерін сақтаған шоқтығы биік музыка. Зерттеуде әдебиеттану саласына тән мазмұнды талдау әдісі, салыстырмалы-сипаттамалы әдістер және музыкалық талдау әдісі мен күйлерді нотаға түсіру тәсілі қолданылды.

Тірек сөздер: *Қорқыт Ата, күй, қоңыр, қобызшы.*

Аннотация. Кюи и записанные в письменном виде сказания Коркыта Ата никогда не оставались вне внимания ученых мира. Напротив, с течением времени новые найденные сказания и кюи Коркыта Ата продолжают широко популяризироваться на международном уровне. Первое значимое открытие связано с его сказаниями – это 13-е сказание, ранее неизвестное науке, которое было обнаружено в 2018 году в иранском регионе Туркменсахра казахом из Ирана Уали Мухаммедом Коджей. Данный текст представляет собой новую версию «Книги Коркыта Ата». Второе важное открытие касается его музыкального наследия: при непосредственной поддержке Посольства Республики Казахстан в Турецкой Республике, Союза писателей Евразии и Ассоциации университетов Кавказского региона в Турции на турецком языке была издана моя книга «Легенды и кюи Коркыта Ата». В книге представлены ранее неизвестные кюи Коркыта Ата. Так же, как слово «конур» («қоңыр») неразрывно связано с жизнью кочевых народов и тюркских этносов, кюй Коркыта Ата «Қоңыр» занимает особое место в культурной жизни тюркских народов, сохраняя свои уникальные черты. В исследовании были использованы методы содержательного анализа, характерные для литературоведения, сравнительно-описательный метод, музыкальный анализ и нотная транскрипция кюев.

Ключевые слова: *Коркыт Ата, кюй, коңыр, кобызист.*

Abstract. The musical pieces (küy) and written legends of Korkyt Ata have never been outside the attention of world scholars. On the contrary, international scholars continue to promote newly discovered legends and küys as time progresses. The first significant discovery concerns his legends – a previously unknown 13th legend, which was found in 2018 in the Turkmensahra region of Iran by an Iranian Kazakh, Wali Muhammad Khoja. This text represents a new version of the Book of Korkyt Ata. The second important discovery relates to his musical heritage: with the direct support of the Embassy of the Republic of Kazakhstan in the Republic of Turkey, the Eurasian Writers' Union, and the Association of Caucasus Region Universities, my book Legends and Küys of Korkyt Ata was published in Turkish. The book includes previously unknown küys of Korkyt Ata. Just as the word konyr (қоңыр) is deeply intertwined with the lives of nomadic peoples and Turkic ethnic groups, Korkyt Ata's Konyr küy holds a unique place in the cultural life of Turkic nations, preserving its distinctive features. The study employs content analysis methods characteristic of literary studies, comparative-descriptive methods, musical analysis, and küy transcription techniques.

Keywords: *Korkyt Ata, küy, konyr, kobyz player.*

[85] Конференцияның Ұйымдастыру комитеті мақала авторы ұстанымын қолдамайды.

Академик Әлкей Марғұлан: «Қорқыт – тарихи дәуірлерде Сырдария өлкесін қоныс еткен оғыз-қыпшақ тайпаларының ортасынан шыққан данышпан қария, ақылшы батагөй, асқан ақын (ұзан), болашақты болжап сөйлеген сәуегей кісі болған. Ол кісі туралы айтылатын қария сөз Азиядағы түрік тілдес елдердің көбінде бар. Бірақ қазақ халқы ескі оғыз-қыпшақ тайпаларының тарихи қонысына мирас болған, олардың түбегейлі ұрпағы болғандықтан, Қорқыт туралы айтылатын тарихи жырлар, аңыз-легендалар, ән-күйлер қазақ пен түркімендерде көбірек жолығады» – деп жазады [1, 135 б.]. Қорқыт Атаның сарыны, ол тартқан күйлер қазақ күйшілік өнері мен жыраулық дәстүрге бастапқы негіз, алғашқы тіреу болды.

Қорқыт Атаның күйлері мен жырлары тек қазақта ғана емес, Орта Азия халықтары арасында да шоқтығы биік мұра ретінде орын алған. Қорқыттанушы ғалым Әуелбек Қоңыратбаев: «Бұл реттен алғанда, жете танылмаған орта ғасыр ойшылдарының бірі – Қорқыт, оның музыкалық, эпостық бай мұрасы. Бұл мұраға тек фольклор деп қарамай, шығыс Ренессансы тұрғысынан да келуге тиіспіз. Өйткені, «Кітаби Қорқыт» жырлары, Қорқыттың күйшілік дәстүрі Орта Азиядағы мәдени оянудың IX – X ғасырлардағы жарқын бір көрінісі болған еді. Қазақ халқы үшін оның эпостық жырлары мен музыкасы теңдесі жоқ жаңалық, үлкен прогресс болды» - деген тұжырымынан түйетініміз – Қорқыт Атаның жырларының, күйлерінің Орта Азиядағы алдыңғы қатардағы туындылар екені даусыз [2, 87 б.].

Қорқыт Ата еуропа ғалымдары және түркітектес халықтар мен қазақ ғалымдарының зерттеу нысанына айналып, оның тарихи тұлға ретінде және ол туралы аңыздар мен күйлері, жырлары жайында көптеген зерттеу жұмыстары жазылған. Қазақтың күй өнерін түп-тамырына дейін зерттеген ғалым Ақселеу Сейдімбек: «Қорқыт туралы аңыз-әңгімеден де бұрын, Қорқыттың бейітінен де бұрын, тіптен «Қорқыт ата кітабынан» да бұрын оның тарихта болған нақтылы тұлға екеніне музыкалық мұрасы бұлтартпас дәлел бола алады» - деп ұлы қобызшының күйшілік өнерін оның тарихи тұлға екенін растайтын үлкен айғақ екенін басып айтқаны көп жағдаяттың мазмұнына терең бойлауды меңзеп тұр [3, 254 б.]. Сол себепті қазіргі жазбаның мазмұны Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі жайында және күйдің сахнаға шығу тарихы мен ақиқаты туралы тарихи деректер келтіріп баяндау болмақ.

«Қоңыр» сөзінің түбі бағзы заманға саяды. Көнеден жеткен асыл мұраның мазмұны, мағынасы қазақ даласын мекендеген ежелгі тайпалардың санасында сақталған. Сақ, Ғұн заманынан бері қарай ен даланы жайлаған түркілерде кездесетін «Қоңыр» сарындары тек наным-сенімге ғана емес, сол кездегі ұлттар мен ұлыстардың мәдени қалыптасуына үлкен серпін берген өнер туындысы. Ол қазіргі хакас, тыва әндерінде, қырғыз жырларында, моңғол сарындарында да кездеседі. «Қоңырдың» қолдану аясы да өте кең. Қазақ даласын мекендеген халықтардың, Орта Азияны жайлаған жұрттың, барша көшпенділердің өмір сүрген ортасында кеңінен қолданылған «Қоңыр». Қоңыр тіршілік, қоңыр шаруа, қоңыр үй, қоңыр жел, қоңыр қабақ, қоңыр үн, қоңыр ән болып шексіз жалғаса береді.

Қорқыт Ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университеті «Қорқыттану және өлке тарихы» ғылыми-зерттеу институтының директоры, филология ғылымдарының докторы, профессор Бағдат Кәрібозұлы Ә.Марғұланның еңбектерін бірнеше тезиске бөліп талдайды. Соның алтыншы тезисінде былай деп жазады: «Сыр бойында сақталған Қорқыт күйлері мен сарындарының бүгінге дейін қолданыста болуы ерекше назар аудартады. Бізге Қорқыттың 20-дан астам күйлерінің аты белгілі болғанымен, нотаға түскені 11 шығарма. Олар: «Қорқыт» (үш нұсқасы бар), «Қоңыр», «Башпай», «Әуіппай», «Желмая», «Елім-ай, халқым-ай», «Сарын» (екі нұсқасы бар), «Ұшардың ұлуы», «Тарғыл тана», «Байлаулы киіктің зары». Қысқа сарынды болып келетін күйлер пішіні жағынан шағын, қарапайым. Қорқыт бақсылардың пірі болып табылатындықтан, күйлерінде бақсылар зікірінің желісі байқалады. Күйлердегі бұл ерекшелік көнеліктің, ескіліктің нышаны болып табылады. Қобыздың атасы Қорқыттың мұрасын ғасырлар бойы халқымыз құрметтеп, қорғап келеді. Қорқыт күйлерінде өмірдің мәні мен элегиялық көңіл-күй, терең философиялық тебіреніс бар» [4]. Байқағанымыздай, данышпанның жиырмадан астам күйінің тізімінде «Қоңыр» күйі аталған.

Тарихи жазба деректерде Қорқыт Атаның күйлерін орындаған, қобызда сарнатқан бақсы, жырау, қобызшылар Көкаман бақсы (XI ғ.), Домбауыл (XII ғ.), Сары Салтақ (XII-XIII ғ.ғ.), Кет-Бұға (XII-XIII ғ.), Қыпшақ Қойлыбай бақсы (XIV-XV ғ.ғ. немесе XVI ғ.), Нысан абыз (XVIII ғ.), Жетісуда Найман руынан жеті атасынан бері қобызшылар болған Кенже, Сақай, Тұңғат, Оңтүстікте өмір сүрген Нұрғали бақсы, жырау, Шығыста Қосымбай бақсы (Қылышты бақсы, XVIII-XIX ғ.ғ.), Жетісу өңірінде ерте заманан келе жатқан Найман қобызшылар шаңырағынан Бұғыбай бақсы (XVIII-XIX ғ.ғ.) мен қобызшы Байсақ (XIX ғ.), Қаратау өңірінде бабалары ежелден қобызшылар тегінен жаралған Тама руынан Алтынбек (XVIII-XIX ғ.ғ.), қобызшы Дүкен (XIX ғ.), Тобықты елінің Байбөрі (Бәкең) атасынан

шыққан атақты дәулескер бақсы-қобызшы Жаманбай (XVIII-XIX ғ.ғ.), Қаратау өңіріндегі қобызшылардың ұрпағы Ықылас (1843-1916), Арқада Тіней бақсы (1845-1918), Шыңғыстау бөктерінде Шәкәрім Құдайбердіұлы (1858-1931), Жетісу өңірінде ерте заманнан келе жатқан қобызшылардың ұрпағы Молықбай (1870-1929), қобызшы Әшірбек (1879-1954), Жалайыр Қанадан (Жамбыл Жабаевтың нағашысы, XIX ғ.), Қаратау өңірінен Баубек бақсы (XIX-XX ғ.ғ.), қобызшылардың ұрпағы Түсіпбек пен Ақынбай, Сүгір (1882-1961), Көзбенбет, Ашай, Әбікей, Арқада Дәулет (1905-1976), Ақтөбе өңірі, оның ішінде қазіргі Айтеке би, Ырғыз, Шалқар жұртына әйгілі Мәлік (1907-1989), Ақтоғайда Шәмши (1936-2013), Торғайда Қазыбек (1914-1995), Әулие Ата өңірінде қобызшы Дәуіт (XX ғ.), Қытайдың Шыңжаң өлкесінде сыбызғышы Құсман Мақмырза, Сарысудан Сағынтай (1897- 1975), Оңтүстіктегі Созақ жерінің тумасы Жаппас (1909-1969), Сыр бойынан Ысмайыл (Соқыр Нышан, 1883-1979) мен Сәйімбет (XIX-XX ғ.ғ.), Оңтүстікте Шөкен (XX ғ.), Жаңарқада Сматай (1947-2020), Жетісуда Базархан (1950), Шуда Әлқуат (1972), Сарысуда Саян (1974) аталады. Бұлардың көбісі өз жанынан күй шығарған аса дарынды өнерпаздар – бақсылар, қобызшылар. Ал, ауызша аңыз-әңгімелермен аталғандары тым көп-ақ.

Академик Әлкей Марғұланның айтуынша: «Қорқыт Ата – халықтың рухани санасында ұлы сәуегей, қазақ бақсыларының пірі, табынатын тәңірісі. Бақсылар оны әрдайым бабам деп Қорқытқа сыйынып отырған». Қобыз шалып, зікір салған бақсылардың композиторлық дарынын жоғары бағалаған академик А.Жұбанов: «Қыл қобыздың тылсым үнін бақсылар өз мақсаттарына пайдаланған. Дімкәстердің ауруын жазып, денсаулығына көріпкелдік жасаған қазақ қобызшылары бұл аспап үшін небір ғажайып күйлер шығарған» – деп тұжырымдайды [5, 26 б.]. Демек, Қорқыт Атаның күйшілік өнері осы заманға құйма-құлақ қобызшылар, бақсылар, жыраулар арқылы жеткен. Осы тұста ғалым Ақселеу Сейдімбектің: «Қорқыт қазақ елі үшін ең алдымен күй атасы. Қобызда күй шалу дәстүрін алғаш орнықтырушы. Қобызын серік етіп, ел қамы мен халық тағдырын болжайтын көріпкел бақсысы. Оның өміріне қатысты аңыз-әңгіменің басым көпшілігінің күймен көмкеріліп, күймен сабақтасып жатуының сыры осында» [3, 254 б.] – деген тұжырымы Ахмет Жұбановтың жазып қалдырған жазбаларымен үндес келеді.

«Қоңыр» күйі туралы алғаш деректі академик А.Жұбанов: «Ықыластың алғашқы шығармашылық күй шығару кезеңінде сондай-ақ «Қоңыр» атты күйі жатады. Бұл күйді «Ықылас арманы» деп те атауға болатын сияқты. Күйдің байсалды басталуы, драмалық шиеленіссіз өрістеуінің өзі «Қоңыр» күйінің ішкі сезімді бұлжытпай суреттеп адам арманын барынша бейнелейді. Бұл сазгерлік қиялы бірақ мұнда уайым-қайғы жоқ, қайта соған керісінше асқақты шырайлы лирикалық сезімге толы» - деп жазған [5, 284 б.]. Қорқыт Атаның күйші екеніне, оның күйлерінің бар екеніне және ол күйлердің аңыздарымен сусындаған Ықыластың күйші болып қалыптасуына Қорқыт Атаның күйлері негізгі себеп болғанын академиктің өзі ашық, анық айтқан. Кеңес үкіметі заманында Ахмет Жұбановтың қаламы цензура тарабынан шектеуге ұшыраған тәрізді. Оны заман талабы деп қабылдауымыз керек. Сол себепті де «Қоңыр» күйін Ықыластың күйі деп, ол туралы тым қысқа жазып, ары қарай осы күй туралы ойларын өрбітпеген болар. Академиктің бұл жазбасын «Қоңыр» күйінің Ықыластікі деп қызыл империяның жасаған қадамы деп қабылдауымыз қажет. Бақсы, жырау, абыз Қорқыт Атаның есімін кейінге шегеруге мәжбүр болған. Ондай қыспақ кейінгі жылдары да өршіді. Мысалы, академик Әлкей Марғұлан мен Қорқыт Ата ескерткішін тұрғызған Елеу Көшербаев та сұрқия саясаттың зардабын шеккен.

Тағы бір маңызды жәйт, академик Ахмет Жұбанов бұл ойларын тек Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы «Қоңыр» күйіне байланысты айтқан. Бұл күйді ел ішінде орындайтын басқа да ұлы қобызшылар болған. Қазақ музыкасының іргесін қалаушы, композитор Ахмет Жұбанов өз заманында қобызшылардың дерлік бәрін тыңдаған, бағалаған. Тыс қалғандары да болған. Мысалы, Торғай өңірінің атақты қобызшысы Қазбек Әбеновтің өнеріне тәнті болып, «саусағы шапшаң» деген екен. Ахмет Жұбанов ол сөзін Қазбектің өзі шығарған «Сыбызғы» күйіне қатысты айтса керек. Торғай жерінен шыққан Қазбекке әділ бағасын берген академик Қорғалжынның тумасы, дәстүрге берік Дәулеттің орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйін естімеуі де мүмкін. Ол жағын басып айту қиын. Жаппас домбыра мектебін шебер меңгерген қобызшы болса, қобыздың нағыз ата дәстүрін, оның әуен ерекшелігі мен ішкі иірімдерін сақтаған, Ықыластың баласы Түсіпбектен күй үйренген Дәулеттің орындауындағы күйлер аса маңызды. Осы күй Ахмет Жұбановтың назарынан тыс қалған секілді. Ол күй Арқадағы бір ғажап нұсқа. Дәулет Мықтыбаевтың орындауындағы Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі туралы соңында тоқталамын.

Сондай-ақ, Арқада тағы бір Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі сақталған. Орындаушысы жоғарыда есімі аталған Ақтоғайлық қобызшы Шәмши Еренбеков. Оның орындауындағы күйлерді

консерваториядағы үнтаспадан 1990 жылы жазып алып тыңдап жүргенмін, қобызға да салғанмын. Бірақ, оның ішінде «Қоңыр» күйі болған жоқ. 2000 жылдары Астанаға ғалым, күйші Базарәлі Мүптекеев қоныс аударды. Менің үйімде тұрды. Ол маған Шәмшиді көргенін, жазып алғанын айтты. Жазбаларын маған берді. Кейіннен, 2006 жылы шілде айында Ақтоғайға Шәмшиді арнайы іздеп бардым. Менің Шәмшиге тәнті болғаным – домбыра мен қобызды бірдей сарнатады екен. Тәттімбет, Сүгір, Әбді, Аққыз, Әшімтай, Әбікен, Мағауия, Төлеген, Шалғынбай, Сатанның күйлерін өз қалқадерінше орындайды екен. Ықылас Дүкенұлы мен Қорқыт Атаның күйлерін де қобызбен шалады. Ықыластың «Арман», «Жез киік» және Қорқыт Атаның «Қоңыр», «Желмая» күйлерін жазып алдым. «Желмая» күйін 2018 жылы «Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» атты кітабымда жарияладым. Шәмши Еренбеков те Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйін орындаған. Қолымдағы үнтаспада бар. Менің түйгенім, ел ішінде «Қоңыр» күйі XXI-ші ғасырда да Қорқыт Атаның күйі деп орындалған екен. Осындай ел ішінде қобыз шалып, Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйін орындағандар баршылық.

Қорқыт Атаның күйлерін алғаш зерттеген ғалымдардың бірі қобызшы, профессор Мұсабек Жарқынбеков 1983 жылғы 21-ші қаңтарда «Қазақ әдебиеті» газетіне жариялаған «Сырлы саз» атты мақаласында Қорқыт Ата аңыздарын келтіріп: «...Қорқыт болса жан-жағына жалтақтап, көзіне көрінгенді күй етіп жортып келе жатыпты.

Қорқыт өзінің «Ұшардың ұлуы», «Әупбай», «Елім-ай, халқым-ай», «Аққу», «Қоңыр», «Желмая» сияқты күйлерін осы жолы шағарса керек» деген дерек келтірген [6,14 б.].

Мұсабек Жарқынбековтің 1987 жылы «Өнер» баспасынан жарық көрген «Қорқыт. Елім-ай» атты кітабында Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйінің нотасы берілген [7, 31-33 б.]. Онда автор: «Қоңыр» – Қорқыт күйлерінің ішіндегі шоқтығы биік, көлемді, қобыз ойынының көптеген тәсілдері кездесетін шығарманың бірі. Күй бір-бірінен дербес, бірақ желісі үзілмей сабақтасып жататын бірнеше сарыннан тұрады. Қорқыт шығармаларының көбіне тән сазбен басталып, соңына жеткенше екпіні бірнеше рет өзгереді. ...Күйші бұл шығармасында парасат пен адамгершілік, өмір жайында толғанып, даналық ақыл-өсиет айтады» - деп жазған [7, 43 б.].

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор Базархан Қосбасаров қобызда орындалатын күйлерді Ықыластан үйренген Түсіпбектің шәкірті қобызшы Дәулет Мықтыбаевтың өзінен білім алған. Б.Қосбасаровтың «Санат» баспасынан шыққан, 2001 жылы Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясының қобыз және баян кафедрасы мақұлдаған, КСРО және Қазақстан Республикасының Халық әртісі, Халықаралық және мемлекеттік сыйлықтардың лауреаты, профессор, композитор Еркеғали Рахмадиевтің алғы сөзі келтірілген «Қобыз өнері» кітабында да Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйінің нотасы берілген [8, 51-53 б.]. Осы кітаптың авторы, Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаевтың нағыз шәкірті, профессор Базархан Қобасаров Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйін 1979 жылы орындағанын ескерсек, дәстүр өзгермей, күйдің тарихи шындығы осы екеніне көзіміз жетеді.

Ұлағатты ұстаз, профессор Базархан Қобасаровтың Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ғылыми кеңесі ұсынған «Қобыз өнері» кітабын Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі 2016 жылы жарыққа шығарған. Кітапта Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйінің нотасы берілген [9, 56-57 б.]. Пікір жазғандардың қатарында өнертану ғылымының докторы, профессор, ҰҒА корреспондент мүшесі, Ш.Уәлиханов атындағы сыйлықтың лауреаты, М. О. Әуезов атындағы институттың бас ғылыми қызметкері Сара Күзембай бар екенін ескеру керек. Қазіргі өнертанушылар ғалымның бұлтыртпас тұжырымдамаларын жоққа шығара алмайды. Профессор Сара Күзембай «Қорқыт сарыны» атты (оның екі нұсқасы нотаға түскен) күй сарыны сонау байырғы заманнан қалыптасқан музыканың ежелгі түрі деп саралауға болады. Сондықтан да сарынның бастауы Қорқыт мұрасында жатыр деп толығымен кесіп айталамыз» - деп тұжырымдайды [10, 72-73 б.]. Өнертанушы ғалымның бұл жолдарын Қорқыт Ата сарындарына ғылыми тұрғыдан берілген әділ бағасы, шынайы сөзі екенін айтуымыз керек. Сол себепті де Базархан Қосбасаровтың «Қобыз өнері» кітабына енген «Қоңыр» күйінің Қорқыт Атанікі екенін музыка зерттеушісі ретінде дәлелдеп, қолдап отыр.

«Қоңыр» күйінің бір нұсқасын қазақтың маңдайалды қобызшысы Сматай Үмбетбаев 1972 жылы Алматы дыбыс жазу студиясында жазған. Қобызшы «Ықыластың Қоңыры» деп орындаған. Бұл – өте дарынды күйшінің жасаған импровизациясы. Сматай бұл күйді ел ішіндегі басқа ұстаздарынан үйренген шығар, әзірше белгісіз. Ал, Сматайдың қобызшы Дәулеттің де шәкірті болғанын ескерсек, Дәулет Мықтыбаев Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі деп үйретуі мүмкін. Себебі, Ықыластың баласы Түсіпбектен күй үйренген Дәулет Мықтыбаевтың ешқашан «Ықыластың Қоңыры» деп қобызда күй шалмағаны айдан анық.

Дәулескер қобызшылардың тағы бір шәкірті, Құрманғазы оркестрінің әртісі, қобызшы Қуаныш Әжімұратов «Қоңыр» күйін 1981 жылы таспаға жазып қалдырған. Бұл соңғы жазылған күй деп есептейік. Себебі, Қуаныш Әжімұратовтан кейін пластинка мен дискілерге 1990 жылы өзім жазған (Ахмет Жұбанов атындағы музыка мектебінде оқып жүрген кезімде) және 1999 жылы қобызшы Саян Ақмолда жазған «Қоңыр» күйлерін тек атап өтсек те жеткілікті деп ойлаймын. Себебі, біз Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаевтан сабақ алған жоқпыз. Бірақ, Саян Ақмолда орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі – ұлы қобызшымыз Ықыластан бері қарай үзілмей, ғасырлар тоғысында жазылған, Қорқыт Ата күйінің дәстүрлі мөрі басылған кәсіби деңгейдегі шоқтығы биік күй, тарихи ақиқат.

Қазақстан Республикасының мемлекеттік «Мәдени мұра» бағдарламасы аясында шыққан «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйінде» (компакт-диск) «Қоңыр» күйінің екі нұсқасы берілген. Біріншісі – Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі, екіншісі де Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы Ықыластың «Қоңыр» күйі. Ықыластыкі деген күйде «Ерден» күйі қосылып орындалған. Бұл не импровизациялық, не болмаса шабыттана келе қосып жіберген «Ерден» күйінің сарыны. Бұл екі нұсқаның да түбі бір – Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйінің сарыны, оған ешқандай күмән жоқ.

Аса бай қазынамызды жинақтаған, әрбір күйдің мазмұнын терең білетін, дарынды қобызшы, Жаппас Қаламбаев секілді қобызбен қатар домбыраны да еркін меңгерген феномен күйші Саян Ақмолда «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйінің» алғы сөзінде «құрылымы аса күрделі емес Қорқыт күйлері қысқа сарынды болып келеді. VIII-IX ғасырлардан тамыр тартатын бұл сарындарды ең көне қобыз күйлерінің қатарына жатқызуға болады. Қорқыт шығармаларының ішіндегі ауқымы кең, мағынасы терең күйлердің бірі – «Қоңырды» жинақта Жаппас Қаламбаевтың орындауында бердік» - деп, ұлы қобызшы Ықылас Дүкенұлының елінен шыққан, қазіргі таңда Ықылас күйлерін орындауда алдына жан салмайтын дәстүрлі күйші, қобызшы әділ бағасын берген.

Алғаш рет Жаппас Қаламбаев «Қоңыр» күйін «халық күйі» деп 1949 жылы орындаған (Москва. ЦГАЗ СССР). Ол кезде Қорқыт Атаның есімін атауға болмайтын, сол себепті «халық күйі» деп жазылған болуы керек. Бірақ, Сталин қайтыс болғаннан кейін арада уақыт өте барып, 1963 жылы 15- ші қарашада Алматы дыбыс жазу студиясында Қорқыттың күйі «Қоңыр» деп өзі қайта орындап, таспаға тарихи шындықты жаздырған.

Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі аса бір дайындықты қажет ететін бай сарын. Онда Қорқыт Атаның кемелденген шағын, жастық албырттан даналыққа жеткен кезін суреттейтін терең мазмұн бар. Ұлы қобызшының музыкалық мұрасын зерттеуші М.Жарқынбеков өзі нотаға түсірген күйлердің ішіндегілерден «Қорқыт» күйі мен «Қоңырдың» ерекшеліктерін атаумен қатар, «Қорқыт дәстүрінің мұрагерлері атақты қобызшылар Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаевтың репертуарынан алынған бұл шығармалардан орындаушылардың күй желісін байытып, өрнек-нақыш қосып, өңдегені байқалады. Әсіресе, Ж.Қаламбаев орындаған «Қоңыр» күйінен оның өзіндік қолтаңбасы анық аңғарылады. Дегенмен, Қорқыттың стилі жоғалып кетпеген, қайта өңі ашылып, айқындала түскен» – деп жазған [7, 9-10 б.].

Шындығында да, ғасырлар қойнауынан жеткен күйлердің Сыр бойындағы жеткізуші Нышанның орындауындағы күйлерден бұл күйлердің сарындары толыққанды күйге айналған. Күйдің бастапқы нұсқасы қарапайым да болуы мүмкін. Бірақ, Ықыластың Қорқыт Ата күйлерін толассыз дамытып отырғаны секіліді, арғы заманнан келе жатқан жүйені Жаппас Қаламбаев та, Дәулет Мықтыбаев та жалғастырған. Ықыластың композиторлық музыка шығару шеберлігі оның баласы Түсіпбек арқылы Дәулетке жетсе, шәкірті Сүгір арқылы Жаппасқа қонған. Күйді құбылту, оған жаңа көркемдік мазмұн беру дарынды дала қобызшыларының қазаққа тән импровизаторлық шеберлігі. Оның арғы жағы – есте жоқ заманнан келе жатқан эпостарды жырлаған жыраулық өнермен, бергі жағы ел ішінде суырып сала ағылатын ақындармен байланысты. «Қоңыр» күйінің бойындағы бай сарын – халықпен жасасып келе жатқан Қорқыт Атаның сарыны.

2001 жылы Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ-нде ғаылм Ақселеу Сейдімбек кафедра басқарып жүрген кезінде мені арнайы шақырды. «Қоңыр» күйін орындап болғанымда Ақселеу аға: «Қоңыр» кімнің күйі» деп сұрады? Мен: «Қорқыт Атаның күйі» деп едім, «Дұрыс айттың, Қорқыттың күйі» деді. «Себебі, «Қоңыр» күйінің сарыны, болмысы Ыхаңның почеркіне келмейді» - деді.

Бұл жайында Ақселеу Сейдімбек «Қазақтың күй өнері» атты еңбегінде «...әуен-сазындағы қарапайым көнелік, бақсы сарындарымен үндестік, әсіресе өмір құбылыстарына тікелей еліктеушілік ең алдымен Қорқыттың тарихи тұлға екеніне күмансыз айғақ болғандай. Қорқыт күйлеріндегі стильдік тұтастық, қобыздың тартылу үлгісі, өмірді бейнелеу тәсілінің тұрақтылығы, сөз жоқ, жеке тұлғаның

қолтаңбасын айқын аңғартады» – деп тұжырымдағаны «Қоңыр» күйінің болмысынан анық көрінеді [3, 254 б.].

2009 жылдың 19 маусымында Қызылорда қаласына арнайы барып, күйлердің қалай үнтаспаға түскені туралы нақты мәліметті кезінде республикалық радионың Қызылорда облысындағы меншікті тілшісі, Қазақстан журналистер одағының мүшесі болған Ахат Жанаевтың өз аузынан жазып алдым. Қорқыт бабамыздың күйлерін біздің заманымызға жеткізген қобызшы Нышан Шәменұлының айтқан аңыздары мен күйлері туралы кеңінен мағлұмат алдым. Ахат Жанаев 1975 жылы республикалық радионың Қызылорда облысындағы меншікті тілшісі болып қызмет атқарған, Қорқыт Ата күйлерін үнтаспаға алғаш жазып алған кісі. Аңыздарды бұрынғы нұсқаларымен салыстырылып, жүйеге келтіріп 2018 жылы жарияладым [10, 92-123 б.].

2015 жылы сәуір айында Халықаралық Түркі академиясының Президенті, тарих ғылымдарының докторы Дархан Қыдырәлі Франциянның Париж қаласында ЮНЕСКО-ның 70 жылдық мерейтойы кезінде, ЮНЕСКО-ның Бас штаб-квартирасында «Қорқыт Ата» кітабының 200-жылдығына арналған «Қорқыт ата және Түркі әлемі» атты Халықаралық ғылыми конференциясын ұйымдастырды. Мен осы айтулы іс-шараның концертін ұйымдастырдым. Концертте қазақ халық аспаптар оркестрімен қобызға арнайы өзім нотаға түсірген Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйін орындадым. Осы жолы Қорқыт Атаның күйлерін Дәулет Мықтыбаев, Жаппас Қаламбаев, Мұсабек Жарқынбеков, Өзбек Қалдыбеков, Шәмші Еренбеков орындаған түпнұсқалардан нотаға түсіріп, оның компакт-дискісі ЮНЕСКО-ға сыйға тартылды.

2015 жылы Анкара қаласында «Қорқыт Ата» кітабының 200 жылдық мерейтойына арналған ғылыми конференцияға қатысып, түркі әлемінің қорқыттанушы ғалымдарына Қорқыт Ата аңыздарын айтып, Қорқыт Атаның «Қоңыр» атты күйі орындадым. 2015 жылы Швейцарияның әлемге танымал «DIVOX» дыбыс жазу студиясы Қазақ хандығының 550 жылдығы мен Қазақстан Республикасының Тәуелсіздігінің 25 жылдығына арналған «Ұлы дала әуені» атты үнтаспаға (компакт-диск) Ғазиза Жұбанова атындағы мемлекеттік ішекті аспаптар квартеті мен «Қорқыт Ата» көне аспаптар ансамблінің орындауында Қорқыт Атаның «Қоңыр» атты күйін жазып, жарыққа шығардық.

2017 жылы Әзірбайжан Республикасы Баку қаласындағы Юнус Эмре институты мен Түркия Республикасының Байбурт университеті Қорқыт ата атындағы зерттеу орталығының ұйымдастырған «Korkut Ata'dan Günümüze Âşıklık Geleneği» атты сипозиумында "Қорқыт ата күйлері мен аңыздары" атты баяндаманы түрік тілінде жасадым. Соңынан Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі орындадым. 2019 жылғы 11-17 желтоқсан аралығында Қазақстанның Тәуелсіздігіне орай ҚР Түркия Республикасындағы Елшілігі ұйымдастырған «Ататүріктен Назарбаевқа Түркі әлемінің ынтымақтастығы» атты ғылыми конференциясында Қорқыт Атаның күйлері орындалып, мерекелік іс-шаралар аясында «Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» атты кітабым түрік тілінде жарыққа шықты. Кітапта Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі нотасымен берілген [11, 103-104 б.].

«Қоңыр» күйін осы күнге дейін қобызшылар тек Қорқыт Атаның күйі деп орындайды. Облыстардағы концерттерде солай орындалып жүр. Ең маңызды деген бір-екі ғана мысал келтірейін: 2023 жылдың 17 қараша күні Алматы қаласында Жаппас Қаламбаевтың қызы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, қобызшы Құндыз Қаламбаева өз концертін Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйімен бастады. Бұл атадан балаға мирас болған, дәстүрлі өнердің заңдылығы сақталған, жер бетінде басқа ұлттар мен ұлыстарда өте сирек кездесетін құбылысқа кәу болған, «Қоңыр» күйінің Қорқыт Атаның туындысы екеніне ешбір күман туғызбайтын тарихи кеш болды.

2024 жылы Тәуелсіздік күні «Қазақстан» телеарнасынан көрсетілген көп сериялы «Қорқыт» фильмінде де «Қоңыр» күйі орын алған. Бұл туралы жоба продюсері Шолпан Батырбаева: «Музыкалық мұра туралы ең бірінші болып белгілі қорқыттанушылар Әлкей Марғұлан мен Әуелбек Қоңыратбаев жазған болатын. Сыр бойынан және Орталық Қазақстанның Сарысу топырағынан жазылған әйгілі қобызшы Жаппас Қаламбаев Қорқыттың «Қоңыр» күйін, сондай-ақ Сыр бойылық қобызшы Соқыр Нышан тоғыз сарынын жеткізді. Біз фильмде солардың бірнешеуін – «Ұшардың ұлуы» мен «Тарғыл танаға» байланысты сюжетті пайдаланып, оны осыған ұқсас әлемдік мифтермен ұштастырдық» - дейді [12].

Менің зерттеуім бойынша Қорқыт Атаның қобызынан туындаған «Қорқыт» (1-ші нұсқасы), «Қорқыт» (2-ші нұсқасы), «Қорқыт» (3-ші нұсқасы), «Қорқыт» (4-ші нұсқасы), «Сарын» (I – түрі) және «Сарын» (II – түрі), «Қорқыттың сарыны», «Башпай», «Елім-ай, халқым- ай», «Әуппай», «Тарғыл тана», «Ұшардың ұлуы», «Қоңыр», «Байлаулы киіктің зары», «Желмая» (I – түрі), «Желмая» (II – түрі), «Тәңірі күйі» («Қорқыт күйі»), «Қоңыр» (1-ші нұсқасы), «Қоңыр» (2-ші нұсқасы), домбырада

орындалатын «Қоңыр», сыбызғыда орындалатын «Қорқыттың күйі» атты күйлері қазіргі күнге жетті. Барлығын 2018 жылы «Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» кітабымда жарияладым.

«Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» кітабыма енбеген Қорқыт Атаның тағы екі күйі бар. Біріншісі –Шәмши Еренбеков орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі болса, екіншісі жоғарыда соңында тоқталамын деген – Дәулет Мықтыбаевтың орындауындағы Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі. Бұл күй әлемді COVID-19 коронавирус жұқпалы ауру дерті шалған кезде қолыма түскен. Күй туралы алғашқы хабарды атақты күйші, композитор Ермұрат Үсеновтен естідім. Соңынан ол күйді интернетте жариялағандар өшіріп тастағанын айтты. Осы күйге тоқталайын.

Бұл күй қобызшылар бұрыннан Абыздың «Толғауы» деп орындайтын күйге ұқсайды. Ал, Абыздың кім екенін нақты білмейді. Абыздың «Толғауын» Дәулет Мықтыбаев үнтаспаға 1965 жылы 27-ші қаңтарда жаздырған. Жаппас Қаламбаев орындаған «Қоңыр» күйінен өзгешелеу болғанымен, сарыны Қорқыт Атанікі. Оған күман жоқ.

2000 жылдардың бас кезінде ғалым Ақселеу Сейдімбекке Абыздың «Толғауын» орындап бергенімде: «Бұл күйді Қойлыбай шығарған болу керек» деп еді. Профессор Мырзатай Жолдасбековке орындап бергенімде, бірден жұлып алып: «мынау Қорқыттың күйі ғой» деді. Бала кезінде ауылына талай әнші-күйшілер келгенін баяндап, олардың қатарында болған қобызшының «Қорқыттың күйі Қоңыр» деп орындағанын алға тартты. Мен екі ғалымның да болжамына көңіл аудармадым. Бірақ, үнемі ойымда сақтап жүретінмін. Ермұрат Үсеновтен естіген дерек жоғалып кеткен соң, соңына түсіп тауып алған күйім – осы күй (бейне таспа (видео пленка), ЦГА КФДЗ РК). Абыздың «Толғауының» әуені болғанымен, «Халық композиторы Қорқыттың күйі - Қоңыр» деп жазылған бейнетаспа. Орындап отырған жәй қобызшы емес – Дәулет Мықтыбаевтың өзі. Ықыластан баласы Түсіпбек үйреніп, өз кезегінде Түсіпбек қобызшы Дәулетке үйреткен. Бұл шындықты жоққа шығара алмайсыз.

Шынтуайтына келгенде Дәулет Мықтыбаев ертеректе орындаған Абыздың «Толғауы» – Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі. «Абыз» Қорқыт Атаның бір есімі. Профессор Мекемтас Мырзахметұлы: «...Заман ағымын алдан болжап, көріпкелдік жасап, тұла бойы синкреттік өнерге тұнған, сөз сөйлесе төгілген шешен, ой ойласа көріпкел көсем, халқының рухани әлемінің өзегіне айналған бірегей кетпен тұяқ кемеңгер тұлға ғана абыздық деңгейге жете алған» - деген анықтамасы Қорқыт Атаның абыздық бейнесіне сай келеді. Яғни, бұл күй Абыз Қорқыттың күйі. Оның дәлелі – Орталық Мемлекеттік архивтен табылған бейнетаспадағы «Халық композиторы Қорқыттың күйі – Қоңыр» деген жазуы мен Дәулет Мықтыбаевтың өз орындауы.

Дегенмен, сарыны бөлек екі «Қоңыр» күйі қайдан пайда болды деген заңды сұрақ туады. Жауап біреу – Ықыластың тікелей екі немере шәкірттері Жаппас Қаламбаев пен Дәулет Мықтыбаевтың өздері орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі. Жаппасқа үйреткен Ықыластың шәкірті Сүгір, Дәулетке үйреткен Ықыластың баласы Түсіпбек. Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйінің Созақта және Арқада тараған ғажап нұсқалары. Күйлердің ішінде ең жоғары тұратын бабамыздың еңсесі биік «Қоңыр» күйі мазмұны терең, өрісі кең шығарма. Түрколог ғалым, профессор Мырзатай Жолдасбеков: «Дүниеде Қорқыттың «Қоңырына» жететін күй жоқ» - деп бұл күйге жоғары баға берген.

Шертпе күйдің шебері Сүгір қобызды да, домбыраны да қатар меңгерген шоқтығы биік өнерпаз. Бұл дәстүрді жалғастырған қобызшылар Жаппас Қаламбаев, Әшірбек Тілешұлы, Шәмши Еренбеков, Сәрсенғали Жүзбаев, Саян Ақмолда да домбыра күйлерін қайталанбас өрнекпен шертеді. Ел ішінде де Қорқыт Атамыздың «Қоңыр» күйін домбырада да шерткен күйшілер бар. Қалдыбек Өзбековтің домбырада орындаған Қорқыт Атамыздың «Қоңыр» күйін нотасымен 2018 жылы жариялладым [10, 114-115 б.]. «Қоңырдың» домбырада орындалуы таңсық емес. Қазақта домбыра ұстап та бақсылықпен айналысқандар болғаны әмбеге аян. Домбырада «Қоңыр» күйі тармақты күйге айналғанын жоғарыда айттық. Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі сол тармақты күйлердің атасы, бастауы.

Сыбызғыда Жәрекейдің, Сармалайдың «Қоңыр» күйлері, домбырада Дәулеткерейдің, Байсеркенің, Әбікеннің «Қоңыр» күйлері, Қазанғаптың «Майда қоңыр», Әлікейдің «Қоңыр ала», Сүгірдің «Майда қоңыр», «Телқоңыр», «Жолаушының жолды қоңыры», «Назқоңыр», Шығыс Қазақстанның Зайсан өңіріндегі «Сазды қоңыр», «Тел қоңыр», Қытай қазақтарының Шинхай провинциясындағы күйші Темірқанның шерткен «Бейсенбі көкенің 62 қоңыры», «Майда қоңыр», Баян-Өлгийде Р.Байысқан мен А.Жілікбай орындаған «Алпыс екі қоңыр» күйлері Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйімен ішкі философиялық ой-толғауларымен үндес, адам баласының жанына жағатын жәй қоңыр дыбыспен орындалуы арқылы тұңғиыққа жетелейтін, Қорқыт Атаның қоңыр сарынына жақын күйлер.

Қобызшылар мен композиторлардың Қорқыт Ата дәстүрі бойынша шығарған Ықыластың «Жолаушының қоңыр күйінің» нұсқалары, Баубектің «Қоңыржай», Қуат Шілдебаевтың «Қоңыр» күйлері де ұлы қобызшының өшпес сарынының жалғасы іспеттес туындылар. Сол себепті де Қорқыт

Атаның қобыздағы екі «Қоңыр» күйіне бұлт түнертудің еш қисыны жоқ. Алпыс екі қоңыр, алпыс екі Ақжелең, Бейсенбінің алпыс екі қоңыры іспеттес Қорқыт Атаның да алпыс екі Қоңыры болуы да мүмкін.

Тарих қойнауынан жеткен «Қоңыр» күйінің Қорқыт Атаның күйі екеніне Жаппас Қаламбаевтың орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі мен Дәулет Мықтыбаевтың бейнетаспадағы өзі орындаған Қорқыт Атаның «Қоңыр» күйі бұлтартпас дәлел. Тарихи шындық. Қорқыт Ата бақсыға пір, аңызы жыр, әуені ән, сарыны күй болған қобызшы.

Әдебиеттер тізімі

1. Марғұлан Ә. Ежелгі жыр, аңыздар. Ғылыми-зерттеу мақалалар. Құрастырған Р.Бердібаев. – Алматы: Жазушы, 1985. – 368 б.
2. Қоңыратбаев Ә. Қазақ фольклорының тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1991. – 288 б.
3. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері / Монография. – Астана: Күлтегін, 2002. – 832 б.
4. Кәрібозұлы Б. Қорқыт жырлары және оның қазақ эпостарымен байланысы туралы [Электронды ресурс] // «Ана тілі» ұлт газеті, 03.07.2014. – https://anatili.kazgazeta.kz › ...
5. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылғы туралы очерктер. – Алматы: Дайк-Пресс. 2002. – 327 б.
6. Жарқынбеков М. «Сырлы саз». Қазақ әдебиеті газеті. – Алматы, 1983. 21-ші қаңтар.
7. Коркут. Елим-ай: Кюи / Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполительская редакция Мусабека Жаркинбекова. – Алма-Ата: «Өнер», 1987. – 48 с.
8. Қосбасаров Б. Қобыз өнері: Музыка оқу орындарының оқытушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы. – Алматы: «Санат», 2001. – 220 б.
9. Қосбасаров Б.Ә. Қобыз өнері: Музыка оқу орындарының оқытушылары мен студенттеріне арналған оқу құралы. – Алматы, 2016. – 224 б.
10. Қазақбаев Ә. Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері. – Астана: «Ғылым» баспасы, 2018. – 166 б.
11. Alkuat Kazakbayev. Kazakıstan'da dede Korkut hıkâyelerı ve halk ezgıleri. – Ankara: BENGÜ YAYINLARI, 2019. – 224 s.
12. «Қорқыт». Қорқыт ата туралы түсірілген алғашқы тарихи сериал көрерменге жол тартты. [Электронды ресурс] // «Жас Алаш». Республикалық қоғамдық саяси газеті. 13.12.2023. – https://zhasalash.kz › news

ӘӨЖ 786/789

ПРИМА ҚОБЫЗДЫ ЖЕТІЛДІРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛДЫ ЖҰМЫС НӘТИЖЕЛЕРІ ЖӘНЕ ҰСЫНЫСТАР

Медеубек Мақсат Сағатбекұлы
К. Бәйсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті,
«Қобыз және ОХА» кафедрасының аға оқытушысы, PhD докторы
Астана, Қазақстан
mms_turan0186@mail.ru

Аңдатпа. Мақалада қазақ халқының прима қобыз аспабын жетілдіру бойынша жүргізілген эксперименталды жұмыстардың нәтижелері баяндалады. Зерттеу барысында салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский) әдістер қолданылады. Академик А. Жұбановтың бастамасымен дүниеге келген прима қобыз аспабы даму барысында бірнеше кезеңдерден өтіп, Д. Тезекбаев пен А. Першиннің жасаған скрипка пішінді нұсқасымен өзінің даму кезеңін тоқтатқан. Содан бері прима қобызда орындаушылық-техникалық мүмкіндіктер дамып, репертуары кеңейіп, ал, пішіні, жасалуы, құрылысы еш өзгермеген. Автор қазіргі прима қобыздың кейбір кем тұстарын, яғни аспап пішініндегі, дыбысындағы, жасалуындағы ақаулықтарды анықтайды. Прима қобызды жасауда дәстүрлі әдістерді қолдану, дәстүрлі құрылымдық ерекшеліктерді сақтау арқылы прима қобыздың тұрқын, дыбысын ұлттық нақышқа жақындату, аспаптың өзіндік бірегей дыбысын қайтару мәселелеріне байланысты өз ұсыныстарын айтады. Сонымен қатар, жүргізілген эксперименталды жұмыстар негізінде қол жеткізілген

нәтижелерімен бөліседі. Сондай-ақ, зерттеуде прима қобыздағы сол қол техникасына, ішек басу әдістеріне назар аударады.

Тірек сөздер: *қобыз, прима қобыз, реконструкция, ішекті-ыспалы аспап, ұлттық музыкалық аспап.*

Аннотация. В статье изложены результаты экспериментальных работ, направленных на усовершенствование казахского музыкального инструмента — прима қобыза. В ходе исследования применялись сравнительно-типологический, сравнительно-исторический и системно-этнофонический (И. Мациевский) методы. Под руководством академика А. Жубанова был разработан инструмент прима қобыз, который в процессе эволюции прошёл несколько этапов. Завершение его эволюционного пути связано с вариантом, имеющим форму, аналогичную скрипке, созданным Д. Тезекбаевым и А. Першиным. С этого момента прима қобыз претерпела значительные изменения в области исполнительской техники и расширения репертуара, в то время как её форма, конструктивные особенности и технология изготовления остались неизменными. Автор выявляет некоторые недостатки современного прима қобыза. В статье рассматриваются вопросы применения традиционных методов при изготовлении прима қобыза, сохранения его структурных особенностей, с целью приближения его формы и звука к национальному образцу и восстановления его уникального звучания. Также автор делится результатами, достигнутыми в ходе проведённых экспериментальных работ. В исследовании также уделяется внимание технике левой руки и методам нажатия струн на прима қобызе.

Ключевые слова: *қобыз, прима қобыз, реконструкция, струнно-способный инструмент, национальный музыкальный инструмент.*

Abstract. The article presents the results of experimental work aimed at improving the Kazakh musical instrument – the prima kobyz. During the research, comparative-typological, comparative-historical, and systematic-ethnophoniological methods (according to I. Matsievsky) were applied. The author identifies certain shortcomings of the modern prima kobyz. The article discusses the use of traditional methods in the production of the prima kobyz, preserving its structural features, with the aim of bringing its form and sound closer to the national prototype and restoring its unique sound. The author also shares the results achieved through the experimental work. The research also focuses on the left-hand technique and string-pressing methods on the prima kobyz.

Keywords: *kobyz, prima kobyz, reconstruction, stringed-bowed instrument, national musical instrument.*

Бұл мақала қазақ халқының төрт ішекті прима қобызына және оны жетілдіру мақсатында жүргізілген эксперименталды жұмыстардың нәтижелеріне арналған.

Прима қобыздың пайда болуы 1934 жылы ұйымдастырылған халық аспаптар оркестрінің құрылуымен байланысты. Академик, Қазақ ССР халық артисі А. Жұбановтың бастамасымен дүниеге келген прима қобыз шебер Д. Тезекбаев пен А. Першин ұсынған скрипка пішінді түрлеріне қарағанда өзгеше еді. Оның тұрқы, құрылысы дәстүрлі көне қобызға ұқсайтын. Дыбысы құлаққа жағымды, жұмсақ, нәзік, сыңғырлаған бояуы да бар еді. Соның өзінде А. Жұбанов сым ішектің қобыздың күңіренген дәстүрлі дыбысынан айыратындығын тілге тиек еткен [1, 122 б.]. Біздің ойымызша, скрипка пішінді қобыздың алғашқы прима қобызда сақталған көнелікті мүлдем жойып жібергендей. Аспаптың пішінін скрипканың қалыбына салып, тері қақпақты алып тастап, тұтас ағаш қақпақпен жабуы ұлттық бірегейлігімізге келтірілген нұқсан сияқты көрінеді. Мүмкін, сол кезде жасалған прима қобыздардың шанағына тартылған тері қақпақтарының әлсіздігі, аспап құлақ күйінің дұрыс келмеуі, тиектің дұрыс орналаспауы сияқты мәселелер теріден бас тартуға мәжбүрлеген шығар. Мүмкін, тартылған төрт сым ішек жұқа тері қақпақ үшін тым ауыр болды ма? Қалай болғанда да біздің қолымызда прима қобыздың алғашқы үлгісінен тек аспапты ұстау әдісі мен оң және сол қол техникасы ғана сақталған.

Д. Тезекбаев, А. Першиндерден кейін шеберлер мен ғалымдар тарапынан прима қобызды жетілдіру жұмыстары жүргізілмеген екен. Прима қобыз қазіргі таңда мәдениетімізде өзіндік орнын иеленіп, барлық музыкалық мекемелерде қолданылып, ансамбль, оркестрлердің құрамына сіңіп кетті. Аспап репертуарына Қазақстан композиторларының туындыларымен қатар, Еуропа классиктерінің шығармалары енді. Прима қобызда шебер орындаушылардың қатары да көбейіп, орындаушылық-техникалық мүмкіндіктер күннен-күнге дамуда. Сондықтан, прима қобыздың болашағына бей-жай

қарамай, аспапты жетілдіруге қатысты көкейімізде жүрген кейбір ойларымызды ортаға салып, жүзеге асырып көруді жөн санап, шебер Болатбек Өтегеновпен бірлесіп, эксперименталды жұмыстарды бастап көрдік.

Мақалада қазіргі прима қобыздың кем тұстарын анықтап, құрылымы, пішіні жөнделген, өзіндік дыбыс бояуы бар өзгеше нұсқасын айқындау мақсатында жасалған жұмыстар жайында сөз қозғаймыз.

Аталған мақсатты жүзеге асыру үшін келесі міндеттерді алға қойдық:

- Қазіргі прима қобызының кемшіліктерін айқындау;
- Жаңа прима қобыздың дизайнының жобасын сызу;
- Шеберлердің көмегімен прима қобыздың эксперименталды түрін жасау;
- Аспапты прима қобызшы мамандарға тартқызып сынату.

Зерттеу барысында салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі-этнофониялық (И.Мациевский) әдістер қолданылды.

Алғаш рет қобызға үшінші ішек тағылған кезде аспаптың тұрқы көне еді. Яғни, ағаштан тұтас шабылған, қобысы ашық, шанағының төменгі жағына тері тартылған. Мойны алға қарай иіліп, екі ішегі қыл, үшіншісі тарамыстан тағылған болатын. Кейін бұл аспапты Э.Романенколар қолға алып, шанағын тақтайшалардан құрап жасайтын болды [2]. Қобыз қобысының бетіне ағаш тақтай жабылып, төмен жағы терімен қапталатын. Пішіні дәстүрлі қобызға ұқсайтын. Үш ішекті қобызға төртінші ішек қосылып, аспаптың дыбыс ауқымы кеңейді [3, 93 б.]. Прима қобыздың терісі ешкінің терісінен немесе зауыттан шыққан жасанды терілерден тартылды. Жұқа тері ылғалға төзімсіз болды. Әрі төрт сым ішектен түскен салмақ жұқа теріге кері әсерін тигізді. Тері босап, кейде тесіліп қалып жатты. Бұлар аспаптың құлақ бұрауының бір қалыпқа келмеуіне үлкен әсер етті. Сондықтан тері қақпақ тұтас ағаш қақпаққа алмастырылды. Сөйтіп аспаптың құлақ күйі тұрақталып, бір қалыпқа келгендей болды. Осы соңғы нұсқа республика аймақтарына кеңінен таралып, барлық оркестр, ансамбльдерде, оқу орындарында қолданылуда. Прима қобызшылардың орындаушылық-техникалық мүмкіндіктері жетіліп, халықаралық және республикалық байқулардан көптеген жеңімпаздар шығуда. Прима қобыз тарту методикасы жасалды. Гүлнафиз Баязитова, Фатима Балғаева, Зере Бисембаева, Меруерт Каленбаева, Раушан Мұсаходжаева, Ғалия Молдакаримова, Ғалия Абдуллаева, Шолпан Рауандина, Ғайни Болтаева және т.б. ұлағатты ұстаздарымыз прима қобыздың орындаушылық мүмкіндіктерінің дамуына, шәкірт тәрбиелеуде, аспаптың кеңінен насихатталуына үлкен еңбек сіңірді. Прима қобызда орындаушылықтың дамығаны соншалық, қазіргі заманның прима қобызшылары скрипканың репертуарындағы ең қиын концерттерді тартатын болды.

Біздің ойымызша, прима қобыз өзінің даму эволюциясынан өтіп белгілі бір деңгейге келіп тоқтағандай. Аспап мәдениетімізбен, еліміздің кейбір саяси кезеңдерімен, тәуелсіздігімізді алғаннан кейінгі ұлттық құндылықтарымызды жаңғырту, бірегейлігімізді, тамырымызды тану сияқты ішімізде пісіп жетілген дүниелермен біте қайнасып, сол кезеңдерді бірге өткеріп, бірге дамып, белгілі бір деңгейіне келіп жеткендей. “Елу жылда ел жаңа” демекші, қазіргі тыңдарман прима қобыздан көне қобыздың сарынын, кейбір ұлттық ерекшеліктерін күтетін сияқты. Сондықтан прима қобыздың өзіне тән өзгеше дыбысын қайтарып, пішінін көне қобызға жақындату, аспап құрылымындағы орындаушылыққа кедергі келтіретін кейбір ақаулықтарды жөндеп халыққа қайта ұсыну өзекті мәселе деп білеміз.

Прима қобыздағы біз байқаған кемшіліктер:

- Прима қобыздың тұрқы, жасалуы скрипкаға өте жақын.
- Аталған аспаптың дыбысының скрипканың дыбысынан айырмашылығы жоқ. Кейде дыбысы құлаққа өте жағымсыздары кездесіп жатады.
- Ысқының тұтқасы прима қобыздың шанағын кертіп, мұжып тастайды. Яғни, аспаптың пішіні ысқының еркін қозғалуына кедергі жасайды. Бұл аспап пішінінің жетілмегендігін көрсетеді және бұндай жағдайда аспаптың ұзақ мерзімге сақталуы мүмкін емес. Қайта-қайта жөндетіп, қақпағын ауыстыртып отыру қажет. Одан аспаптың дыбыс сапасы жоғалып кетуі де мүмкін.
- Темір сымның орындаушының тырнақтарын қанатып, маңызды сәттерде (концерт, конкурс және т.б.) сахнаға шығуға кедергі жасайды.

Жоғарыда айтылған олқылықтардың орнын толтырып, кемшіліктерді жою бойынша келесі жұмыстар атқарылды:

Прима қобыздың шанағы. Эксперименталды жұмыс барысында біз прима қобыздың шанағын ағаштан тұтас шауып жасадық. Яғни, аспаптың шанағы, мойны, басы біртұтас ағаштан шабылды. Бұл − қобыз жасаудың дәстүрлі әдісі. Сонымен қатар, аспап шанығының пішінін дәстүрлі қобыз үлгісі бойынша, тек скрипканың кейбір элементтерін сақтап, яғни, шанақтың екі жақ қабырғасындағы екі

кішкентай қанатшаларды қалдыруды жөн көрдік (сурет 1,2). Бұл −көне қобыз бен заманауи прима қобызды байланыстырып, ерекше сән беріп тұратын элемент. Сондай-ақ, шанақ пішіні ысқының еркін қозғалуына кедергі келтірмейтіндей етіп жасалды.

Прима қобыздың бет қақпағы. Ізденіс барысында прима қобыздың екі нұсқасын: беті ашық (сурет-1) және беті тақтаймен жабылған (сурет-2) нұсқаларын жасап көрдік. Беті дәстүрлі нақышта ашық аспаптың дыбысы тым шашыраңқы болып, құлаққа жығымсыздау естілді. Бет қақпақ жабылған нұсқасының дыбысы жинақы, құлаққа жағымды және бұрынғы прима қобыздардың нәзік тембріне жақындады.

Прима қобыздың бетіне тартылған тері. Қобызға негізінен түйе терісі тағылады. Бұл тері ешкі, сиыр терілеріне және зауыттан шыққан терілерге қарағанда, өте төзімді болып келеді. Сонымен қатар, түйе терісі − аспап дыбысының ерекше шығуына септігін тигізетін маңызды бөлігі. Сондықтан біз прима қобызымызға түйенің терісін тартып көруді жөн санадық.

Прима қобыздың басы. Біз прима қобыздың басына аққу құсының басын ойып салуды жөн көрдік. Себебі аққу түркі халықтарының дүниетанымында жоғарғы әлемді мекендейтін қасиетті құс [4]. Сондай-ақ, ғалымдар қобыздың пішінін аққумен байланыстырады [5, 212 б.]. Музыкалық аспаптың басына белгілі бір жануардың басын ойып салу көп халықтардың мәдениетінде бар. Мысал ретінде моңғолдың моринхур аспабын келтіруге болады. Бұл аспаптың басына ат басының мүсіні орнатылады. Прима қобыздың басына орнатылған аққу құсының бейнесі прима қобызға нәзіктік пен әдемілік беріп қана қоймай, оның мазмұнын тереңдетіп, табиғатын аша түсетіндей.

Аспаптың дыбысы. Шанағына түйе терісі тағылған прима қобыз бен скрипка пішінді прима қобыздардың дыбыстарында қатты айырмашылық бола қойған жоқ. Әсіресе скрипка пішініндегі прима қобыздармен салыстырғанда тиекке жақын орналасқан, жоғарғы позициялардағы дыбыстардың таза, жағымды, жұмсақ естілуіне, еркін дыбысталуына септігін тигізді. Түйе терісін жұқарақ таққанда өзгешелік анық байқалуы әбден мүмкін. Қалай болғанда да, ағаштан тұтас шабылған шанақ, түйе терісі, аспап дыбысының қуатты, жұмсақ, жағымды естілуіне әсерін тигізді.

Тағы бір өзекті мәселе, прима қобыздың сол қол техникасы. Яғни, ішек басу әдіс-тәсілдері. Орталық Азия түркі халықтарының ыспалы музыкалық аспаптарының бәріне ортақ ішек басу әдісі − ішекті үстінен, саусақтың ішкі жағымен, көпшігімен басу. Олардың ішінде нақты қобыз текті аспаптарды алғанда, қырғыз, қарақалпақ және өзбек халықтарында ішекті басудың дәстүрлі түрі саусақтың көпшігімен үстінен басу болып табылады. Аталған халықтардың ішінде қазақтарда ғана ішекті тырнақпен басу негізгі ішек басу әдісі болып саналады. Дегенмен, қобызшы Д. Мықтыбаев, С. Үмбетбаевтардың орындаушылығына мән беретін болсақ, олар жоғарыда аталған ішек басудың екі түрін де (саусақтың көпшігімен және тырнақпен) пайдаланған [6, 164 б.]. Жалпы, түркі халықтарында ішекті тырнақпен басу әдісі көп кездесе бермейді. Бұл моңғол, бурят халықтарының моринхур аспабында да қолданылады. Әлемде кездесетін кез-келген белгілі музыкалық аспаптардың ішек басу әдістеріне мән беретін болсақ, бәрінде сауақтың көпшігімен басу әдісі қолданылады. Туыстас қырғыз халқында қыяқтың ішегін тырнақпен басу деген түсінік болмаған. Сол себепті жетілдірілген төрті ішекті прима қыяқтың ішегін басу бірден саусақтардың көпшігімен жүзеге асырылды.

Прима қобыздың ішегін саусақтың көпшігімен басу үшін аспап мойнына гриф салу қажет болады. Бұл жеке орындаушылықта, оркестр, ансамбльдердегі дыбыс тазалығы мәселесін және сол қол техникасының шешілмей жатқан кейбір қиын тұстарын шешуі әбден мүмкін. Бірақ ішекті көпшікпен басу − аспапты ұстау, қолдардың қойылуы сияқты дүниелерді қайта қарауды қажет етуі мүмкін. Біз прима қобызға гриф салып көргеніміз жоқ. Бірақ, басқа шеберлердің грифті прима қобыздырды жасап қолданып жүргенін ара-тұра көріп қалып жүрміз. Жіп-жіңішке сым ішек сол қол саусағына, тырнаққа, тырнақ көбесіне зақым келтірмеу үшін, мүмкін, ішекті көпшікпен басып көру керек шығар. Біздің пікірімізше, эксперименталды түрде бұл әдісті енгізіп, пайдалы және пайдасыз жақтарын анықтап көруге болады.

Сонымен, прима қобызды жетілдіру бойынша жоғарыда тарқатып жазған ойларымызды тек ұсыныс деп қабылдау қажет. Бұл − бүгінгі күнге дейін жасалған еңбектің аз ғана нәтижесі. Болашақта бұл ойлар назарға алынып, прима қобызымыздың өз табиғатына сай бірегей дыбысы, дәстүрлі нақыштағы пішіні, құрылысы сақталып, мәдениетімізге еніп, өзге аспаптар қатарынан орнын алып жатса, әрине, нұр үстіне нұр болары сөзсіз. Бір шеберхана аясында, бір-екі адамның ізденісі негізінде бірден үлкен нәтижеге қол жеткізу өте қиын. Сондықтан бұл аспапты оқу орындарымен бірлесе отырып, өнерпаздардың көмегі арқылы жетілдіру қажет. Кез-келген аспаптың қолданысқа еніп, халық арасына сіңісіп кетуіне уақыт керек.



Сурет -1. Эксперименталды түрде жасалған беті ашық прима қобыз



Сурет -2. Эксперименталды түрде жасалған беті жабық прима қобыз

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. – 479 б.
2. Талап Қ. Ұлы қобызшы Фатима Балғаевамен жүргізілген сұхбаттың II-ші бөлімі (жеке мұрағат) [Электронды ресурс] // YouTube.com / URL: https://youtu.be/fWW563EhHZ8?si=zb-g6jjipcvwR7U7 (Жүгінген күн: 27.03.25)
3. Сарыбаев Б. Ғалым мұрасы. - Алматы: 2019 – 336 б
4. Құлымжанов Н. Қазақ мәдениетіндегі анималистік белгілер мен олардың мазмұны [Электронды ресурс] // Ақиқат газетінің ресми сайты aqiqat.kazgazeta.kz / URL: https://aqiqat.kazgazeta.kz/news/12519 (Жүгінген күн: 27.03.25)
5. Марғұлан Ә. Ежелгі жыр-аңыздар. – Алматы, 1985. – 368 б.
6. Медеубек М. Д. Мықтыбаев, Ж. Қаламбаев, С. Үмбетбаевтардың қобыз тартудағы сол қол техникасы мен аспапты ұстау ерекшеліктері // Қазақстанның музыкалық этнографиясының 200 жылдығына арналған «XXI ғасырдағы дәстүрлі музыка» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. – Алматы, 2017. – 300 б.

ӘӨЖ 786/789

ҚЫЛ-ҚОБЫЗДЫҢ ЗАМАНАУИ МУЗЫКАДАҒЫ ИНТЕГРАЦИЯСЫ ЖӘНЕ ЖАһАНДАНУ ДӘУІРІНДЕГІ ДАМУЫ

Ниязова Жанна Пердебайқызы,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Қобыз және баян» кафедрасының түлегі,
Алматы, Қазақстан
Zhannasmemories@gmail.com

Аңдатпа. Бұл мақалада қыл-қобыздың заманауи музыкадағы интеграциясы мен жаһандану дәуіріндегі дамуы қарастырылады. Бұл аспаптың тарихи және мәдени негіздеріне сүйене отырып, оның қазіргі музыкалық ортаға бейімделу жолдары, дәстүрлі орындаушылықтың жаңашыл элементтермен үйлесуі талданады. Сонымен қатар, оның халықаралық музыкадағы орны, цифрлық саладағы насихатталуы және заманауи музыка индустриясындағы рөлі зерттеледі. Жұмыстың мақсаты – қыл-қобыздың жаһандану жағдайындағы даму ерекшеліктерін талдау және оны кеңінен насихаттаудың тиімді әдістерін айқындау. Дәстүрлі аспапты заманауи музыкалық кеңістікте үйлестіру – ұлттық мәдени мұраны сақтаудың және оны жаһандық аудиторияға танытудың маңызды қадамы. Жаһандану бұл аспаптың орындаушылары үшін жаңа мүмкіндіктер ашқанымен, оның түпнұсқалық ерекшеліктерін сақтауды да талап етеді. Сондықтан қобызды цифрлық платформаларда дамыту және оны халықаралық деңгейде насихаттау жұмыстарын жалғастыру қажет.

***Тірек сөздер**: қыл-қобыз, заманауи музыка, жаһандану, дәстүрлі музыка, музыкалық инновациялар, мәдени мұра.*

Аннотация. В данной статье рассматриваются интеграция кыл-кобыза в современную музыку и его развитие в эпоху глобализации. Основываясь на исторических и культурных аспектах этого инструмента, анализируются пути его адаптации к современному музыкальному пространству, сочетание традиционного исполнительства с инновационными элементами. Кроме того, исследуется его место в международной музыкальной индустрии, продвижение в цифровой сфере и роль в современной музыкальной среде. Цель работы – проанализировать особенности развития этого инструмента в условиях глобализации и определить эффективные методы его популяризации. Интеграция традиционного инструмента в современное музыкальное пространство является важным шагом в сохранении национального культурного наследия и его представлении глобальной аудитории. Глобализация открывает новые возможности для исполнителей этого инструмента, но в то же время требует сохранения его аутентичных особенностей. Поэтому необходимо продолжать продвижение кобыза на цифровых платформах и на международном уровне.

***Ключевые слова:** кыл-кобыз, современная музыка, глобализация, традиционная музыка, музыкальные инновации, культурное наследие.*

Abstract. This article examines the integration of the kyl-kobyz into modern music and its development in the era of globalization. Based on the historical and cultural foundations of this instrument, the study analyzes its adaptation to the contemporary musical environment and the fusion of traditional performance with innovative elements. Additionally, it explores the instrument's role in the international music industry, its promotion in the digital sphere, and its significance in the modern music landscape. The objective of this study is to analyze the development characteristics of the kyl-kobyz in the context of globalization and identify effective methods for its wider promotion. Integrating this traditional instrument into the modern musical space is a crucial step in preserving national cultural heritage and introducing it to a global audience. While globalization opens new opportunities for musicians playing this instrument, it also requires the preservation of its authentic characteristics. Therefore, efforts to develop and promote the kobyz on digital platforms and at the international level must continue.

***Keywords:** kyl-kobyz, contemporary music, globalization, traditional music, musical innovations, cultural heritage.*

Қыл-қобыздың тарихи және мәдени негіздері. Қобыз – терең тарихи және мәдени тамырлары бар қазақ халқының көне музыкалық аспабы. Осы орайда, қазақтың күй өнері туралы еліміздегі кәсіби музыкалық білім мен ғылымның негізін қалаушы академик, өнертану ғылымының докторы – Ахмет Жұбановтың пікірі ойға оралады: «Халық аспаптарының ішектерінде ғасырлар бойғы даналық тұнып тұр» [1, 29 б.]. Қыл-қобызды меңгеріп, оны әр кез дамытып, жеке орындаушы ретінде қалыптасқан, сонымен қатар, өскелең ұпақ тәрбиелеген жеткізушілердің арқасында, біздің заманымызға Қорқыт (IX), Нышан (X), Кетбұға (XII-X), Сары Салтық (XIII-XIV), Асанқайғы (XV), Қазтуған (XV), Байжігіт (XIV-XVII), Ықылас (XIX) сынды өнерпаздардың есімдері мен қалдырған баға жетпес рухани мұралары жетіп отыр [2], [3, 9 б.].

Қобыз аспабының зерттелуіне келер болсақ, ең алдымен есімізге Б. Сарыбаевты аламыз. Ол жайлы: «Б. Сарыбаев XX ғасырдың 60-жылдарынан бастап көне музыкалық аспаптарды жаңғыртушы, көне аспаптар ансамбльдерінің негізін қалаушы, қазақты тұңғыш көне аспаптар оркестрін ұйымдастырушы, алғашқы халық музыка аспаптары мұражайының шаңырағын көтеріп, уығын қадаушы, сөйтіп, бір өзі бүкіл түркі дүниесінің көне көмбесін ашуға себепкер болған, еліміздің дәстүрлі музыкалық мұрасын ұлттық бағытқабет бұрғызған, оның жаңаша жаңғыруына жол ашқан адам, сондықтан да, ол кісіні «қазақтын аспаптану ғылымынын атасы»» деп атап жүргендер де баршылық [4].

Қазақ оркестрін аспаптандыру мен аспаптардың көне үлгілерін дамыту, жаңа нұсқаларын тәжірибеге енгізу мақсатында, халық шеберлері атағына ие болған Қамар Қасымұлы (1893-1966), Эмануил Романенко (1907-1971) сынды қолөнер шеберлерінің көмегіне жүгініп, қобыздың бірнеше үлгілері жарық көреді [5, 28-29 б.]. Олар үлгі ретінде танымал В. Андреевтың орыс оркестрін ала отырып, көне аспаптарды жетілдірумен айналысты. Яғни, дыбыс көлеміне, регистріне, тембріне қарап, дыбыс диапазонын кеңейтті.

Жалпы, қобыз аспабын екі нұсқаға бөліп қарастыруға болады:

1. Емен, үйеңкі сынды аспаптар қарағай, долана ағаштарынан тұтастай ойып жасайды. Жарты бөлігі түйе немесе бұзау терісімен қапталса, қалған бөлігі жартылай ашық болып қала береді.
2. Егек, сазген,бозаншы аспаптарының беті тұтастай тақтаймен жабылады. Екі нұсқада да, қыл ішекті болып келеді [6].

Осылайша, жасалу тәсілі, пішімі мен дыбыстық үніне қарай, желқобыз, месқобыз, нарқобыз, сымқобыз, бозаншы, егек, иық, сазеген және тағы да басқа туыстас халықтар арасында басқа атаумен немесе өздеріне ыңғайластырып өзгертілген [7].

Уақыт өте келе қыл қобыз қазақ музыкалық мәдениетінің маңызды бөлігіне айналды. Ол эпостарда, аңыздар мен дәстүрлерде, сондай-ақ кәсіби өнерде берік орын алды. Дәуірлер өзгеріп, жаһанданудың ықпалы күшейгенімен, қыл-қобыз ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып келе жатқан тірі мұра болып қала береді. Қазіргі зерттеулер бұл аспаптың тек дәстүрлі музыкада ғана емес, академиялық және эксперименталды музыкалық бағыттарда да қолданылып, оның дыбыстық мүмкіндіктерінің кеңейіп келе жатқанын айғақтайды. Қобыз аспабы кәсіби музыка саласының дамуы аясында жетілдіріліп, жоғары деңгейге көтерілуде. Қыл қобызды кәсіби түрде меңгеріп, шәкірт тәрбиелеген шебер қобызшылар бүгінде бұл аспапқа деген сұраныстың артуына ықпал етуде.

Дүниежүзілік маңызы бар эпостық шығармаларды сақтау, қалыптастыру, ұрпақтан-ұрпаққа жеткізудегі қиссашылардың орасан зор рөлін ешкім жоққа шығармайтыны анық. Оларда халықтың көп ғасырлық тарихи және мәдениеті шоғырланған. Бұл фольклор түрлерінің шығу тегін зерттеу, сөз өнеріндегі қызметтерін дәлірек талдау, эволюциясының ішкі заңдылықтарын ашу қазақ эпосының сан алуан мәселелерін шешуге ықпал етуі тиіс.

Фольклор түрлерінің көне өкілдерін ашып көрсетуге маманданған А. Формозов: «Әр құбылыстың шығу тегін білмей, оның ішкі құрылымын білу мүмкін емес. Олай болса, бүкіл өнердің қоғам өміріндегі орнын дұрыс түсіну үшін оның ежелгі дүниедегі көрінісін жан-жақты зерттеуге міндеттіміз» [8].

Қыл-қобыз қазақтың дәстүрлі өнерінің ажырамас бөлігі ретінде ұрпақтан-ұрпаққа мұра болып келеді. Жаһандану үдерісі мен заман ағымына қарамастан, бұл аспап өзіндік ерекшелігін сақтап, қазіргі музыкалық бағыттарға бейімделуде. Бүгінде қобыз үні жаңа орындаушылық тәсілдермен байытылып, музыкалық салада жаңа қырынан танылуда, алайда ол әлі де қазақ мәдениетінің айрықша символы ретінде қала бермек.

Қыл-қобыздың заманауи музыкадағы интеграциясы: дәстүр мен жаңашылдықтың үйлесімі. Қыл қобыздың қазіргі қазақ музыка өнеріндегі рөлі айрықша. Заманауи музыкалық бағыттарда бұл аспаптың қолданылуы артып, түрлі жанрларда жаңа қырынан танылуда. Этно-фьюжн жобаларында қыл қобыздың үні симфониялық оркестрмен үйлесіп, ерекше әсер қалдырса, заманауи фольклорлық ансамбльдер оны ұлттық мәдениетпен сабақтастырып, жаңа музыкалық бағыттардың дамуына ықпал етуде.

Қазіргі таңда қыл қобыз тек дәстүрлі күй орындаумен шектелмей, түрлі жанрлармен үйлесім табуда. Оны джаз, рок, электронды музыка, неоклассика және басқа да бағыттарда кездестіруге болады. Заманауи композиторлар қыл-қобыздың өзіндік тембрлік мүмкіндіктерін зерттеп, оны шығармашылық құрал ретінде пайдалана отырып, жаңа музыкалық формалар мен бағыттарды қалыптастыруда. Цифрлық дәуірде қыл-қобыз дыбысын электронды өңдеу әдістері де кеңінен қолданылып келеді. Саунд-продюсерлер қыл-қобыздың табиғи үніне реверберация, дилей, хорус секілді эффектілер қосып, оны заманауи электронды әуендермен үйлестіреді.

Қазақстанда қыл-қобызды жаңа музыкалық бағыттарда пайдаланып жүрген бірнеше ерекше ұжым бар. Солардың бірі "STEPPE SONS" - модерн этно-джаз тобы. Ұжым 2018 жылы құрылды және фольклорлық альтернатива музыкалық бағытында жұмыс істейді, онда әртүрлі әлемдік музыкалық стильдер қазақ халық аспаптарында орындалатын болады. Сондай-ақ топтың репертуарын қазақ халқының ұлы композиторлары мен джаз классиктерінің шығармаларына жасалған авторлық туындылар мен өңдеулер құрайды.

Бүгінгі таңда «Steppe Sons» тобының басты шығармашылық жетістіктеріне мыналар жатады:

1. Австрия, Словения, Италия және Эстония қалалары бойынша концерттік гастрольдік тур ұйымдастырылды.
2. Топтың авторлық композициялары негізінде **«Astana Ballet»** театрында бірнеше хореографиялық қойылымдар қойылды, сондай-ақ ұжым Қазақстандағы алғашқы саунд-драма – **«Qulager»** спектаклінің музыкасын жазды.
3. **«Qarakoz»** қазақстандық қорқынышты фильміне саундтрек жазылды.
4. 2019 жылы топтың алғашқы студиялық альбомы жарық көрді.

5. 2024 жылы **«Jasusha»** атты екінші студиялық альбомы шықты.

6. Топ **«The Spirit of Tengri», «TEDx Astana», «Batyr Lab»** фестивальдерінің белсенді қатысушысы.

7. 2018 жылы құрылғаннан бері 60-тан астам жеке концерт өткізді [9].

"STEPPE SONS" тобынан бөлек, айта кететін тағы бір ерекше ұжым – *Kok Turik* тобы. Ұжым - қазақ музыкасын, джаз, фьюжн және фанк жанрларын біріктіретін Қазақстандағы ерекше жобалардың бірі. Халықтық, заманауи және еуропалық аспаптардың үйлесімі тыңдарманға ерекше әрі ұмытылмас дыбысталуды сыйлайды. Ұжым құрамында Қазақстанның танымал музыканттары өндер көрсетеді, олар: **Нұрболсын Төлеухан** – жоба авторы және жетекшісі, **Әділхан Байысбаев** – композитор, **Жандос Естай** – гитара, **Асылжан Бахытжанұлы** – ұрмалы аспаптар, **Мақпал Манасбай** – қыл қобыз, **Әдина Бисенғалиева** – бас гитара.

Келесі тоқталып өтетін топ **– «ZYMYRAN».** Бұл ұжым дәстүрлі мотивтер мен қуатты рок дыбысын шебер үйлестіретін ерекше рок-тобы болып табылады. Топ құрамында алты музыкант бар: солист, гитарашы, бас-гитарашы, барабаншы және қыл қобызшы. Мұндағы қазақтың дәстүрлі аспабы – қыл қобыздың үні заманауи рок-аранжировкаларымен үйлесіп, бірегей әрі қайталанбас акустикалық композициялар қалыптастырады.

Этно-фольклорлық мотивтердің поп, джаз немесе электроника сияқты заманауи музыкалық жанрларға интеграциялануы дәстүрді сақтауда маңызды рөл атқарады. Мұндай тәсілдер этно-музыканы қазіргі тыңдармандар үшін қолжетімді әрі тартымды етеді, алайда оның түпнұсқалығын сақтау мәселесі өзекті болып қала береді. Бұл әсіресе ұлттық бірегейлік түрлі өзгерістер мен сындарға тап болатын заманда аса маңызды.

Этно-фольклорлық музыканы заманауи жағдайларға бейімдеудің негізгі элементтерінің бірі – музыканттардың кәсіби дайындығы. Білім беру бағдарламалары дәстүрлі оқыту әдістерін сақтап қана қоймай, сонымен қатар заманауи тәсілдерді, оның ішінде цифрлық технологиялар мен арт-менеджмент негіздерін енгізуі тиіс. Бұл музыканттарға өз шығармашылығын тиімді ілгерілетуге, тыңдармандар аудиториясын кеңейтуге және мәдени мұраны келер ұрпақ үшін сақтауға мүмкіндік береді.

Қыл-қобыздың кәсіби музыкадағы интеграциясы Қазақстанда да қарқынды дамып келеді. Бұл үрдістің айқын дәлелі – 2022 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Е. Рахмадиев атындағы үлкен концерт залында Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, композитор Ермұрат Үсеновтің 70 жылдық мерейтойына арналған авторлық кеш. Бұл концертте композитордың тың туындылары орындалып, ұлттық музыка мен симфониялық жанрдың үйлесімі көрініс тапты. Концерт бағдарламасының ерекше тұсы – композитордың **"Қорқыт – қобыз"** атты симфониялық дастанының тұңғыш рет орындалуы болды. Бұл шығарма симфониялық оркестр, хор және қыл қобызшылар ансамбліне арнайы жазылып, қазақ музыка өнеріндегі жаңа белес ретінде бағаланды. Осылайша, қыл-қобыз дәстүрлі музыкамен қатар, заманауи музыкалық салада де өзіндік орнын шыңдап келеді.

Қыл-қобыздың заманауи музыкадағы интеграциясы дәстүр мен жаңашылдықтың үйлесімін көрсететін тағы да бір жарқын мысалдардың бірі — Дана Зұлпыхардың шығармашылығы.

Дана Зұлпыхар – Қазақстандық композитор, этникалық мультиинструменталист. Ол Беркли музыка колледжінің түлегі ретінде ұлттық мұраны қазіргі заманғы музыкалық ағымдармен ұштастыруда. Дана өз шығармашылығында дәстүрлі қазақ музыкасын заманауи тәсілдермен үйлестіріп, ұлттық мәдениеттің жаһандық деңгейде танылуына үлес қосып келеді. Оның «The Great Steppe» атты композициясы қыл-қобыздың ерекше үнін әлемдік сахнаға шығарды. Бұл шығарма Нью-Йорктегі Power Station Studios сияқты аңызға айналған студияларда орындалып, кейін Алматыдағы Республика Сарайында алғаш рет туған жерінде, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 80 жылдық мерейтойында орындалып, қыл-қобыз бен прима-қобыздың үндесуі арқылы тыңдарманды ерекше әсерге бөледі. Дана ұлттық өнердің шекарасын кеңейтіп, жаһандық музыка сахнасында жаңаша үн қосты. Бұл орындау қыл-қобыздың дәстүрлі мотивтері мен заманауи көзқарастың үйлесімін тағы бір мәрте дәлелдеді. Дәстүрлі аспаптың жаңа формаларда қолданылуы оның маңыздылығын жоғалтпай, керісінше, әлемдік музыкалық қауымдастықта танымалдылығын арттырады. Прима-қобыз бен қыл-қобыздың бір сахнада үндесуі көне аспаптың заманауи музыкалық контексте жаңаша түрленуіне жол ашып, тыңдарманның жүрегіне жол табады.

Қыл-қобыз қазіргі музыкада белсенді интеграция үдерісін бастан өткеруде, сондай-ақ жаңа жанрлар мен орындаушылық тәжірибелерге бейімделіп келуде. Ежелден келе жатқан тарихына қарамастан, бұл аспап өзектілігін жоғалтпай, дәстүрлі, академиялық музыкадан бастап электронды сахнаға дейінгі түрлі бағыттарда дамуын жалғастыруда. Қыл-қобыздың симфониялық оркестрлер

құрамына енуі оның көркемдік мүмкіндіктерін арттырып, аспаптың жаңа орындаушылық мүмкіндіктерін танытуда.

Қыл-қобыз және жаһандану үдерісі: халықаралық деңгейде насихатталуы. Қыл-қобыз қазақ халқының терең тарихы мен ерекше үні бар ежелгі музыкалық аспабы. Ол көне заманнан бері бақсылардың, жыраулардың серігі болып, рухани мәдениетіміздің ажырамас бөлігіне айналды. Ал бүгінгі күнде қыл-қобыз жаңа тыныс алып, заманауи музыкалық ағымдармен үйлесім тауып, әлемдік сахнада өз орнын қалыптастыруда.

Жалпы, этно-фольклорлық музыканың жаһандық музыкалық кеңістікке сәтті жаһануының маңызды мысалдарының бірі – *The Spirit of Tengri* және басқа да халықаралық этно-фестивальдар. The spirit of Tengri - (Қазақстандық халықаралық заманауи этникалық музыка фестивалі. Жыл сайын 2013 жылдан бастап Алматыда өткізіледі. 2017 жылы алғаш рет Қазақстан астанасы - Астанада өткізілді) [10]. Бұл алаңдар түрлі халықтардың музыкалық дәстүрлерін заманауи форматта ұсынуға мүмкіндік беріп, этно-музыканың әлемдік сахнада танылуына ықпал етеді. Мұндай фестивальдер арқылы дәстүрлі әуендер жаңа тыңдармандарын тауып, мәдени алмасу үдерісі жандана түседі. Сонымен қатар, *The Spirit of Tengri* фестивалінде өнер көрсетіп жүрген топтардың бірі – "TIGRAHAUD" атап өткен жөн болар . 2013 жылдың қараша айында құрылған бұл ұжымның шығармашылық қызметі - авторлық музыканы жазу мен қазақтың фольклорлық әуендерін рок жанрында өңдеуге негізделген. Топ құрамында қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары мен эстрадалық аспаптар үйлесім тапқан. Атап айтқанда: қыл қобыз, домбыра, шертер, сыбызғы, шаңқобыз, кепшік сынды ұлттық аспаптармен қатар, гитара, бас-гитара секілді аспаптар да қолданылады.

Қазақтың этникалық музыкасын заманауи сахнада жаңғыртып, әлемге танытып жүрген атап өтетін тағыда бір ерекше ұжымдардың бірі- фольклорлы-этнографиялық ансамбль «Хассақ». 2013 жылы құрылған топ дәстүрлі қазақ әуендерін заманауи өңдеумен үйлестірген ерекше стилімен танымал. Ансамбль репертуарының 70%-ын авторлық шығармалар, ал 30%-ын халық әндері, күйлер мен заманауи композиторлардың туындылары құрайды. Ансамбль мүшелері қыл-қобыз, домбыра, жетіген, сыбызғы, шертер, сазсырнай және басқа да көптеген ұлттық аспаптарда шебер ойнайтын музыканттар болып табылады. 2019 жылы HasSak халықаралық World Folk Vision байқауында Гран-при иеленіп, ансамбльдің музыкасы түрік телехикаясының «Uyanus Buyuk Selcuklu» саундтрегі ретінде таңдалды. Ансамбль Қазақстанда және шетелде белсенді гастрольдік сапарлар жасап, қазақ этникалық музыкасын Қытай, Ресей және Еуропа елдерінде таныстырып келеді. Өздерінің 10 жылдық мерейтойына орай Алматыдағы Республика сарайында ауқымды Magic Music Ethno Show концертін өткізді. Осы жобаның аясында Sak Sound атты эстрадалық-симфониялық оркестр мен хор құрылды, оны дирижерлер Аршат Шәріп пен Абылхайыр Бейсеков басқарды. Концерт барысында топ этно-рок тобы Ulytau, сондай-ақ Ayree, Ушқын Жамалбек және Machenskii сынды өнерпаздармен бірге өнер көрсетіп, этникалық, рок және симфониялық музыканың бірегей үйлесімін ұсынды [11].

Қазақстанның келесі тоқталып өтетін көрнекті ұжымы – этно- фольклорлық «Тұран» ансамблі. 2008 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының студенттері қалаған топ болып табылады. Этно-фольклорлық «Turan» ансамблі бүкіл түркі әлемінің музыкалық бренді және қазақ музыкалық мәдениетінің інжу-маржаны болып саналады. Топ әлемнің 70-тен астам елінде 600-ден астам концерт беріп, халықаралық деңгейде танымалдыққа ие болды. Олар *Карнеги Холл (Нью-Йорк), Кеннеди орталығы (Вашингтон), Концертхаус (Берлин) және Мариин театры (Санкт-Петербург)* сияқты беделді *сахналарда өнер көрсетті*. 2022 жылы «Turan» *Сеулдегі Asia Song Festival-де* Қазақстанды таныстырды. Олардың «FOLK&SYMPHONY» атты жаңа альбомында қазақ әуендері симфониялық оркестрдің сүйемелдеуімен орындалды. Ансамбль мүшелері 30-дан астам ұлттық аспапта ойнап, көмеймен ән айту өнерін меңгерген, осылайша қазақ мәдениетін халықаралық деңгейде насихаттап келуде [12].

Қыл қобыздың даму үдерісі ұзақ тарихи кезеңдерді қамти отырып, музыкалық мәдениеті уақыт ағымына сай бейімделіп келуде. Бүгінгі таңда қыл қобыздың орындаушылық дәстүрі айтарлықтай трансформацияға ұшырап, дәстүрлі мұра мен заманауи, жаңашыл тәсілдердің үйлесімдігін табуда. Бұл өзгерістер қазақ музыка өнерінің ішкі эволюциясымен қатар, ұлттық аспаптардың жаһандық музыкалық салада интеграциялануына ықпал ететін жаһандық үдерісімен де тығыз байланысты.

Осылайша, қыл қобыздың орындаушылық өнері дәстүрлі ұстанымдар мен заманауи жаңашылдықтарды үйлестіре отырып, үздіксіз дамуда. Бұл үдерістер аспаптың маңыздылығын тек Қазақстанда ғана емес, сонымен қатар жаһандық музыкалық сахнада да танылуын қамтамасыз етуде.

Жаһандану дәуіріндегі қыл-қобыз: дамуы мен дәстүрлі болмысын жоғалту қаупі. Жаһандану дәуірінде қыл қобыз өнері екі түрлі бағытта дамып келеді: бір жағынан, ол заманауи

музыкалық кеңістікке бейімделіп, жаңа жанрлармен үндесе отырып, халықаралық деңгейде танымал бола бастауы. Екінші жағынан, батыстық музыканың басымдық алуы дәстүрлі орындаушылық стильдердің әлсіреуіне, қыл-қобыздың бастапқы болмысын жоғалту қаупіне әкелуі мүмкін. Бұл үрдістерді тереңірек қарастыру үшін, ең алдымен, қыл-қобыздың даму мүмкіндіктерін, кейін дәстүрлі ерекшеліктерінің сақталуына төнетін қауіптеріне тоқталып өткен жөн.

Бірінші мәселе: Қыл-қобыз бүгінде тек дәстүрлі қазақ музыкасының аспабы ғана емес, сонымен қатар заманауи музыкалық бағыттарда қолданылатын көпқырлы құралға айналуда. Оның ерекше дыбысталуы түрлі жанрларда – классикалық, электронды, этно-джаз және киномузыкада кеңінен пайдаланылуда. Бұл үрдіс қыл қобыздың әлемдік музыка индустриясындағы орнын кеңейтіп, оны жаңа аудиторияға танытуға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, заманауи технологиялардың дамуы қыл қобыздың дыбыстарын модификациялауға, цифрлық платформалар арқылы таратуға жағдай жасауда.

Екінші мәселе: Дегенмен, қыл қобыздың жаһандық музыка кеңістігіне бейімделуі оның дәстүрлі ерекшеліктеріне әсер етпей қоймайды. Біріншіден, қыл-қобызды жаңа музыкалық стильдерге бейімдеу барысында оның дәстүрлі дыбысталуы заманауи эффектілердің әсерінен өзгеріп, бастапқы табиғи үнін жоғалту қаупі туындауы мүмкін. Екіншіден, егер қыл қобыз негізінен сахналық образды толықтыратын элемент немесе ерекше дыбыстық эффект ретінде қолданылса, оның тарихи, мәдени және рухани құндылықтары екінші жоспарға ысырылып, аспаптың дәстүрлі маңызы әлсіреуі мүмкін. Үшіншіден, қазіргі қоғамда халықтық музыкаға деген қызығушылықтың төмендеуі барсында, жас орындаушылардың дәстүрлі орындаушылық мектептерге деген ынтасының азаюына және заманауи, коммерциялық бағыттарға көбірек бейімделуіне алып келуі. Бұл өз кезегінде қыл-қобыздың дәстүрлі орындаушылығының біртіндеп әлсіреуіне әсер етуі мүмкін.

Жаһандану дәуірінде қыл-қобыздың дамуы мен таралуы оның кеңінен танылуына ықпал еткенімен, дәстүрлі негіздерінің әлсіреу қаупін тудырады. Осы үдерістердің тепе-теңдігін сақтау мақсатында ұлттық мәдени саясатты күшейту, дәстүрлі өнерді қолдау шараларын жүйелі түрде дамыту және жас ұрпақтың халық музыкасына деген қызығушылығын арттыру маңызды. Тек аталған жан-жақты әрі жүйелі ұстанымдар негізінде қыл қобыздың тарихи болмысы мен заманауи музыкадағы орнының үйлесімді дамуын қамтамасыз ету мүмкін. Бұл өз кезегінде дәстүр мен жаңашылдықтың сабақтастығын сақтауға, ұлттық мәдени мұраны байытуға және оны болашақ ұрпаққа толыққанды жеткізуге мүмкіндік береді. Осылайша, қыл-қобыз жаһандану жағдайында өзінің бірегей ұлттық сипатын жоғалтпай, заманауи музыка кеңістігінде өзіндік орнын нығайта түседі.

Қорытындылай келе, қыл қобыздың заманауи музыкадағы дамуы мен жаһандану үдерісіне бейімделуі оның жаңа қырларын ашып, тыңдаушыларға бұрын-соңды болмаған мүмкіндіктер ұсынуда. Бұл аспап дәстүр мен жаңашылдықтың үйлесімді байланысын көрсетіп, ұлттық өнерді кеңінен танытуға ықпал етуде.

Қыл-қобыздың халықаралық деңгейде насихатталуы – қазақ мәдениетінің әлемдік музыка кеңістігінде өзіндік орын алуына үлкен мүмкіндік беруде. Оның бірегей үні жаңа жанрлармен үндесіп, түрлі музыка бағыттарында жаңа тыныс алуда.

Осылайша, қыл-қобыз уақыт ағымына сай дамып, жаңа мүмкіндіктерге жол ашуда. Оның ерекше үні мен терең мәні заманауи музыкада жаңа қырынан танылып, ұлттық өнердің баға жетпес мұрасы ретінде кеңінен насихатталуда. Технологияның дамуы мен шығармашылық ізденістердің артуы қыл қобыздың жаңа форматта ұсынылып, оны әлемдік музыка кеңістігінде кеңінен танытуға мүмкіндік беруде.

Бұл үрдістердің барлығы қыл-қобыздың мәдени маңызын арттырып қана қоймай, оны болашақ ұрпаққа жеткізу жолында маңызды рөл атқарады. Ұлттық өнерді жаңғыртуға деген ұмтылыс оның тек өзектілігін сақтап қана қоймай, жаңа буын үшін шабыт пен мақтаныштың қайнар көзіне айналуына ықпал етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Өскен өнер: (мақалалар және зерттеулер). Алматы, Қаз.ССР-інің «Ғалым», 1985. – 29 б.
2. Джобулаев К. Археология және этнологиядағы мәдениеттер сабақтастығы мәселесі. «Қобыз және оның түрлері. Қыл кобыз жасаудағы колөнер шебері А.Шалғынбаевтың іс тәжірибесі». Алматы, 2014. – 265 б.
3. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана, 2002. – 786 б.

4. Шәкәрім Ж. Көне дүние күмбірі. Алматы, 2013. – 8 б.
5. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Алматы, 1981.
6. Жәкішева З. Аспаптану. Алматы, 2012. – 82 б.
7. Карикулов Б. Ч., Амаргазиева А. Ж. Қобыздың шығу тарихы және оның атаулары // Отандық археология және этнология: зерттеулер, жаңалықтар, талдаулар, Алматы, 2013. – 461-464 бб.
8. Формозов П. Теория фольклорной традиции. Москва, 1980. – 356 с.
9. SteppeSons – модерн этно-джаз тобы [Электрондық ресурс] // Система онлайн-покупки билетов в кино и на концерты Ticketon.kz / URL: https://ticketon.kz (Жүгінген күні: 12.03.25).
10. The Spirit of Tengri [Электрондық ресурс] // Уикипедия / URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/The_Spirit_of_Tengri (Жүгінген күні: 13.03.25).
11. Грандиозной шоу-программой отметит свой 10-летний юбилей этно-фолк-группа HasSak в Алматы [Электрондық ресурс] // URL: https://datification.kz/hassak-10-zhyl (Жүгінген күні: 11.03.25).
12. Этно-фольклорлық ансамбль Turan покоряет весь мир [Электрондық ресурс] // Tengrinews.kz, 28 қазан 2022. / URL: https://tengrinews.kz/turan (Жүгінген күні: 12.03.25).

ӘӨЖ 786/789

КҮЙШІ СЕРЖАН ШӘКІРАТТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ СТИЛІ

Пердебекова Дидар Пердебекқызы
ХМФ бакалавр, 4 курс студенті
Құрманғазы атындағы ҚҰК,
Алматы қ., Қазақстан
didar13062002@gmail.com

Алина Әсел Қайратқызы
аға оқытушы,
Құрманғазы атындағы ҚҰК,
Алматы қ., Қазақстан
Asel.alina84@mail.ru

Аңдатпа. Бұл мақала Маңғыстау өңірі күйшілік мектебін жалғастырушы өкілі, күйші – Сержан Шәкіраттың шығармашылығы мен орындаушылық стилін зерттеуге арналады. Оның шығармашылық мұрасы Маңғыстау өңірінің күйшілік мектебін зерттеуде және ерекшеліктерін тануда маңызды дереккөз болып танылады. С. Шәкіраттың шығармашылығы арқылы Маңғыстау күйшілік дәстүрінің өзіндік ерекшеліктерін анықтау. Оның орындаушылық стилі мен шығармашылығы Маңғыстау күйшілік мектебінің дамуына елеулі әсер етіп, қазақ күй өнерінде айрықша орын алады.

Бұл зерттеу жұмысының мақсаты: 1. С. Шәкіраттың орындаушылық стилі, орындау шеберлігі, музыкалық ерекшеліктері; 2. С. Шәкіраттың орындауындағы Есбай «Терісқақпай» күйіне музыкалық-стильдік талдау жүргізу.

Зерттеу жұмысында музыкалық-стильдік әдістерге (Өтеғалиева С.) жүгінеді. Сонымен қатар отандық күй зерттеушілер академик А. Жұбанов, К.Сахарбаева, А. Жаңбыршы, және этномузыктанушылардың С. Өтеғалиева еңбектері бұл жұмысқа арқау болды.

Тірек сөздер: *күй, дәстүр, орындаушылық стиль, Сержан Шәкірат.*

Аннотация. Статья посвящена изучению творчеству и исполнительского стиля куйши Сержана Шакирата, представителя школы Мангистауского региона. Его творческое наследие является важным источником в изучении и признании особенностей кюев Мангистауского региона. Выявлены самобытные особенности мангистауской традиций кюев через творчество С. Шакирата. Его исполнительский стиль и творчество оказали значительное влияние на развитие Мангистауской музыкальной школы и занимают особое место в казахском музыкальном искусстве.

Цель данной работы: 1. Дать описание исполнительского стиля и мастерства кюйши С. Шакирата, его музыкальных особенностей; 2. Провести музыкально-стилистический анализ кюя

Есбая «Терискакпай» в исполнении С. Шакирата. В работе использованы методы *музыкально-стилистического анализа* (С. Утегалиева), а также методы отечественных исследователей академика А. Жубанова, К. Сахарбаевой, А. Жанбыршы, а также этномузыковеда С. Утегалиевой.

Ключевые слова: *кюй, традиция, анализ, исполнительский стиль, С. Шакрат.*

Abstract. The article is dedicated to the study of the creativity and performance style of the kuyshi Serzhan Shakyrat, a representative of the Mangystau region school. His creative legacy is an important source in the study and recognition of the peculiarities of the kuy of the Mangystau region. Revealing the unique features of the Mangystau kuy traditions through the work of S. Shakyrat. His performing style and creativity had a significant influence on the development of the Mangystau music school and occupy a special place in kazakh musical art.

The aim of this research is: 1. To describe the performance style of the kuyshi S. Shakyrat, his musical skills, and musical characteristics; 2. To conduct a musical-stylistic analysis of the kuy "Tériskakpai" performed by S. Shakyrat. The research uses musical-stylistic methods (by S. Utegalieva). In addition, domestic researchers such as Academician A. Zhubanov, K. Sakharbaeva, A. Zhanbyrshy and ethnomusicologist S. Utegalieva are referenced.

Keywords: *kuy, tradition, analysis, performance style, S. Shakyrat.*

Маңғыстау өңірінің күйшілік мектебі – қазақ күй өнерінің бай және өзіндік ерекшелігі бар бөлігі болып саналады. Бұл өңірде қалыптасқан күйшілік мектеп оқшау дамыған орындаушылық және шығармашылық әдістерінің ерекшелігімен көзге түседі. Батыс күйшілік дәстүріне жататын Маңғыстау күйлері қағыс, тартысымен айрықшаланып, өз алдына бір мектеп болып қалыптасқан. Аталған өлкеде аңыз-әңгімелерімен баяндалатын көне күй үлгілері, айтыс-тартыс, тармақты, тізбекті, тарихи күйлер мол сақталған. Осы дәстүрдің жалғастырушысы Қазақстанның батыс өңірінің ұлттық күй өнерінде өзіндік орны бар аса көрнекті тұлға – **Сержан Шәкірат.**

С. Шәкіраттың орындаушылық стилі

Сержан Ысқақұлының техникасы мен күйді жеткізу әдістері орындаушылық өнердің ең жоғары деңгейін айқындайды. Күйшінің орындаушылық техникасы және стильдік ерекшеліктері жайлы тақырыпты ашу мақсатында Youtube арналарында сақталған күйшінің видео таспасы сілтеме арқылы беріліп отыр [1]. Сонымен қатар домбыра терминологиясының аз болғаның ескере отырып, қазақтың бай тілінің сөздерімен күйшінің қарастырған орындаушылық аспектілерін баяндаймыз. «Нарату» Маңғыстау күйлер жинағын құрастырушы, Мәдениет саласының үздігі *Айтберген Жаңбыршы* «Серағаның сол қолы форшлакқа толы, ал оң қолының оңды – солды әдемі қимылдары көз тартады. Оның орындауының тыңдаушыға ұнамды болуының бір гәбі осында», – деп Сержан Шәкіраттың орындаушылығы жайында сөз еткен еді [2, 57 б.].

Оң қол техникасының ерекшеліктері: күйшінің домбыра тартудағы оң қолдың техникасы – оның өнерінің ең айшықты тұстарының бірі. Маңғыстау күйлеріне тән ерекше қағыстар мен әдістерді қолдану шеберлігі: *теріс және сүйретпе* қағыстар қолдануы. Онымен қоса Маңғыстау күйлерінде айрықша орын алатын *қол ойнату әдістерін* қолдану [3, 39 б.].

Сол қолдағы орындаушылық ерекшеліктері:

Сол қол орындаушылық шеберлігі дыбыстың нәзіктігі мен дыбыстың толыққанды ашылуына негізделеді:

1. Пернедегі нақтылық.
2. Вибрация және әуенді бояу.
3. Пернелердегі жылдам ауысу.
4. Айрықша қолданыстар – Сержан Шәкірат кейбір күйлерде сол қол саусақтарымен ішектерді арнайы қысып немесе сырғыту арқылы ерекше дыбыстық бояулар жасайды.
5. Әуезділік және динамика.

С. Шәкіраттың оң және сол қолдағы орындаушылық шеберлігі техникасының нәзіктігі мен шеберлігі, күйдің мазмұнын көркем жеткізуі орындаушылықтың асқақ үлгісі ретінде дараланады. Ол домбыра өнеріндегі техникалық мүмкіндіктерді кеңейтіп, күйдің философиялық және эмоциялық тереңдігін шебер жеткізеді. Кемеңгер жазушы Ә. Кекілбаев «Ол – тартып отырған аспабының да, орындап отырған шығармасының да қырын, сырын, бәрін түгел қамтып, сығып – сарқып тартатын қазымыр орындаушы.», – деп Сержан Шәкіраттың орындаушылық шеберлігін жоғары бағалады [4, 10 б.].

С. Шәкіраттың орындауындағы Есбай «Терісқақпай» күйіне музыкалық-стильдік талдау
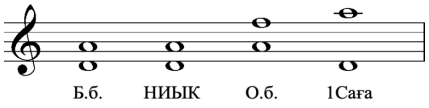
Бұл мақалада қарастырылған «Үш ананың айтысы» – Наушаның «Шидеме, шегелеме», «Бұлбұл», Тоғызбай «Қызыл қайың Мамыт», Есбай «Терісқақпай», «Өттің дүние», «Әләйім жалған» атты күйлерден тұрады.Есбайдың «Терісқақпай» күйіне С. Утегалиеваның *кешенді музыкалық – стильдік әдістемесіне*[86] сүйене отырып талдау жасаймыз.

Күйдің тақрыбы, тарихы. Тартыс күйлер көбіне Маңғыстау өңірінде кең таралған. Есбай «Терісқақпай» күйінің тарихы бүгінгі күнде толық қалпында жетті. Оқиға барысы бойынша кіші жүздің төресі Қаналы үлкен жиын ұйымдастырып, оған барша халықты шақырады. Жиын барысында көптеген ойындар көрсетіліп, өнер сайыстары өтеді. Соңында күй тартысы басталады. Бұл сайысқа үш адам қатысады. Олар: Байұлынан Есбай, Әлімнен Тоғызбай, Жеті рудан Науша қыз. Күйдің тарихы бойынша, бірінші кезек Наушада еді. Ол *«Шидеме Шегелеме»* күйін орындайды. Келесі кезек жасы үлкен Тоғызбайға тиеді. Ол *«Қызыл қайың мамыт»* күйін орындайды. Үшінші кезек Есбайға тиеді. «Уа, жарандар, мен қазір, табан астында шығарған күйімді тартамын. Және олар оң қағып тартса, мен теріс қағып тартамын» деп *«Терісқақпай»* күйін орындайды. Жиналған қауым Есбайдың өнеріне тәнті болады. Алайда, Науша қыз «Дат» деп сөз сұрайды. «Уа, алдияр! Мен бірінші кезек өзіме тигенде сасып қалып, қолыма түскен күйді тарта салдым. Енді осы жиынға арнайы әкелген күйімді орындасам деймін. Маған байрақтың керегі жоқ. Халық күйімді тыңдаса болды». Халық та, төре де бұл өтінішті құптайды. Науша қыз өзінің әйгілі *«Бұлбұл»* күйін орындайды. Осы кезде Есбай сөз алып: «Уа, халайық! Осы жасқа келгенше талай сайысқа түстім. Осы уақытқа дейін менің алдымды орап, күй тартып кеткен ешкім болған емес. Ал, Науша қыздың мына тартуы менің заманымның өткені деп түсіндім» – дейді де мұңайып отырып, *«Өттің дүние»* күйін тартады. Есбай күйін аяқтағанда Тоғызбай оған жұбату сөздерін айтады: «Ес – аға, бұл дүниеден сөзбен өрнек салған шешен де өтті, ақылымен патшаларды бағындырған дана да өтті. Ел қорғаған батыр да өтті. Бұл дүние кімге қалмаған? Жақсы аға, аспанды жерге түсірмеңіз. Ата тұрып ұл сөйлесе – ер жеткені, ана тұрып қыз сөйлесе – бой жеткені болар. Науша қыз бір тайпа елдің намысын көтеріп келіп отыр. Сізден кейін күй тартуы – өнерінің кемелдігі болар. Мына күйім сізге жұбаныш болсын, ертеде аталарының қалай пәтуаласқанын еске алсын» деп, өзінің *«Әлейлім жалған»* күйін орындайды [5, 94 б.].

Күйдің композициялық құрылымы

Есбай «Терісқақпай» күйі Батыс Қазақтанға тән буындық құрылымда шығарылған. Бұл орайда Б. Амановтың домбыра терминологиясын [87]қолданған, күйдің құрылымдық ерекшеліктерін ашыға көмектеседі. Атап айтқанда күйдің: бас буыны, орта буыны, саға бөлімі. Сонымен қатар орта буын көлемінде (кейде саға регистрінде кездеседі) *НИЫК*[88] және күйдің аяғында жүретін кодалық бөлім деп домбыра күйлерінің құрылымдық ерекшеліктерін қарастырамыз.

Күйдің формасына ерекше мән берсек, төменде келтірілген модальді – композициялық схемалар бұл зерттеу мәселесін ашуға көмектеседі.



Есбай «Терісқақпай»

«Терісқақпай» күйінің НИЫК бөлімі **d-a** ладтық тіректе болғанымен, оның әуені орта регистрде дамиды. Ал орта буынның ладтық тірегі алдынғы күймен бірдей екеніне көз жеткіземіз. Талдауға алынған күй тек *бірінші саға* бөлімінен тұрады.

Күйдегі ырғақ пен өлшем

Күйдің ырғағы күрделі болып келеді. Ырғақтың көп түрі пайдаланылады. Есбайдың «Терісқақпай» күйінде: аралас ырғақ (біркелкі, бөлшектеу, жинақтау) кездеседі. «Терісқақпай» күй 3/8, 4/8, 5/8, 6/8 өлшемдерден құралған.

[86] Утегалиева С. О новых методах и подходах домбровой музыки казахов // Мировая культура и национальное сценическое искусство: диалог и взаимосвязи. Алматы: 2023, 23-30с.
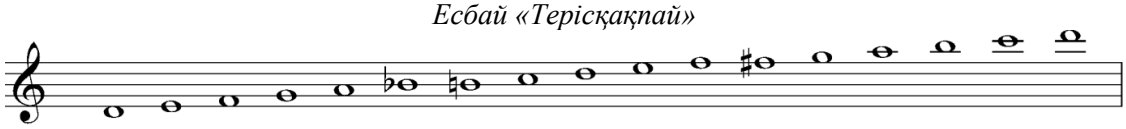
[87] Аманов Б. О композиционной терминологии домбровых кюев // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы : Дайк – Пресс, 2002. – 219.

[88] НИЫК- негізгі интонациялық ырғақтық кешен (профессор С. Өтеғалиеваның термині).

Ладтық-интонациялық ерекшеліктер

Күйдің ладтық ерекшеліктерін айтпас бұрын оның *жалпы дыбыс қатарын* анықтау жөн.
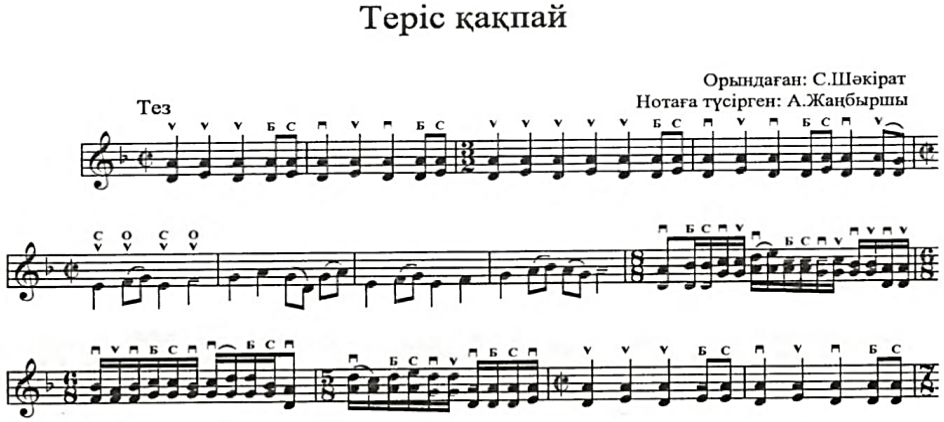
Есбай «Терісқақпай»



Талдауға алынған күйдің дыбыстық диапазоны кең деп айтуға болады. Домбыраның мойындағы орналасқан барлық тірек ноталарды қамтиды. Есбай өзінің «композиторлық» дарындылығы мен орындаушылық шеберлігінің арқасында жалпы дыбыс диапазонын d2 нотасына, яғни домбыра мойындағы соңғы дыбысына дейін кеңейтіп, осыған қарай күйге ерекше ладтық бояу береді.

Мысал № 1
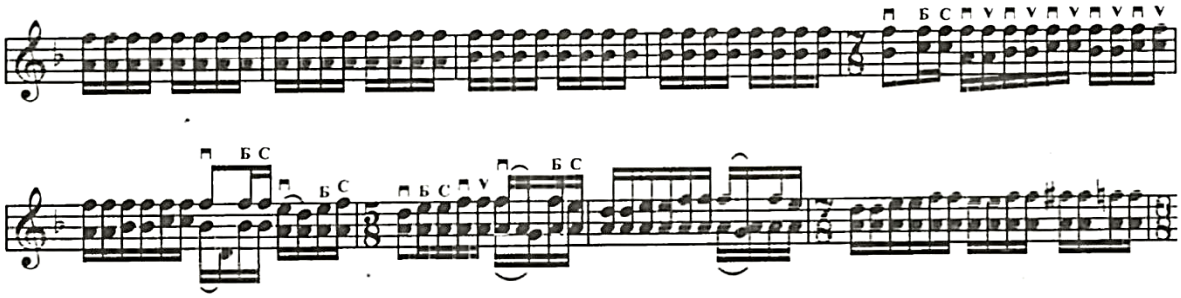
Есбай «Терісқақпай» бас буын



Күйдің бас буыны өте ерекше құрылымда шығарылған. Жалпы бас буынды екі тақырыптан құрылғанын көруге болады. Біріншісі қос ішекте орындалса, екіншісі жорағы ішекте әуен дамиды. Бұл бөлімде көп лигалар кездесетіні күйшінің шебер орындаушы екенін де дәлелдегендей-ақ. Екі бөлімді бас буынды біз – күрделі бас буын деп атасада болады. ***d→e→f→g→a→b*** *гексахорд* (6 дыбыстылық) дыбыс қатарына жақын. Бұл гексахорд түрі табиғи минорлық *эолиялық (диатоникалық ладтардың бірі. Табиғи минор деп те аталады)* ладқа жақын. Күйге *салыстырмалы-типологиялық* талдау барысында *бас бөлімінің* дыбыс қатары осы *«Терісқақпай»* күйінде толығырақ қамтылды.

Мысал № 2
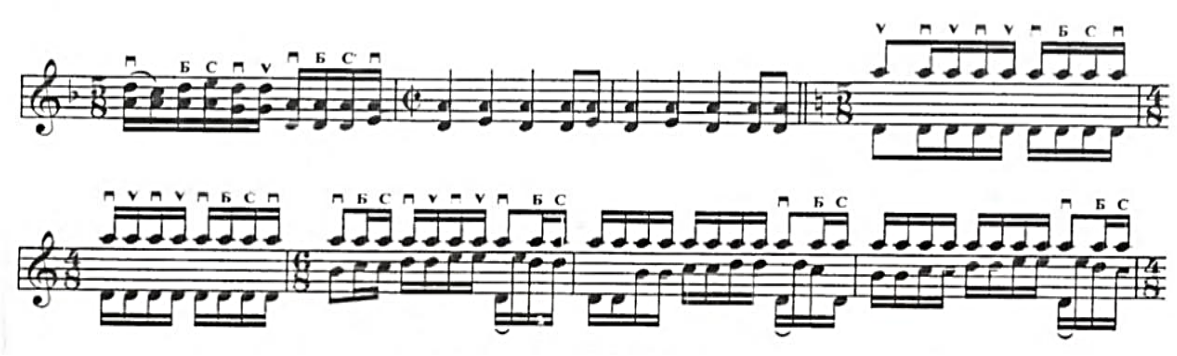
Есбай «Терісқақпай» орта буын



Күйдің орта буыны қарастырайық. Дыбыс қатары ***a→b→c¹→d¹→e¹→f¹→fis¹→a¹***. Байқап отырғандай *альтерациялық* дыбыстар күйге ерекше бояу береді. Бұл бөлім ***A*** *фригиялық* ладқа жақын құрылған.

Мысал № 3

Есбай «Терісқақпай» саға



Саға бөлімінің жоғары ішек әуені бар, стереотипті болып келеді. Дыбыс қатары (***d)→h→c¹→d¹→e¹→f¹→a¹→h¹→c²→d²***. Бұл үш октаваның ***d*** дыбысын қамтитын ірі бөлім. ***h*** дыбыстарынан *локриялық (диатоникалық лад, II – ші және V – ші сатылары төмендетілген)* ладтың дыбыс қатары шығады.

Қорытынды

Қорытындылай келе, Маңғыстаудың күйшілік дәстүрінің қазіргі күні дарабоз күйшісі С. Шәкіраттың орындаушылық стилі айқындалды. Орындауындағы Есбайдың «Терісқақпай» күйіне музыкалық-стильдік талдау жасалды. Дәстүрлі күйшілік шеңберінде қалыптасқан қағыстардың ерекше түрлері мен әуендік өрнектерді жеткізу өнері **С. Шәкіраттың** орындаушылардың арқасында сақталып, жетті десе артық айтылмайды. Күйшінің шығармашылық өмірбаяны оның дәстүрлі музыка өнеріне адал қызмет еткенін дәлелдейді. Ол өзінің ұстаздары арқылы Маңғыстау күйшілік мектебінің терең негіздерін бойына сіңіріп, оны өз шығармашылығында дамытуға үлес қосты.

С. Шәкіраттың өмір жолы дәстүрлі күйшілік өнерге шексіз сүйіспеншілік пен адалдықтың айқын мысалы болып табылады. Күйшінің репертуарында ерекше орын алатын «Үш ананың айтысы» күйлеріне музыкалық талдау жасалды. Бұл зерттеу жұмысы С. Шәкіраттың орындаушылық стилін зерттеуде алғашқы қадамдардың бірі болып табылады. Күйші, орындаушының шығармашылығы жайында әлі де терең зерттеуді қажет етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. С. Шәкіраттың орындауындағы күйлердің видео нұсқасы: https://youtu.be/ixJ5qpeMsqA?si=OX-EgSWeGbXdfsUW
2. Сахарбаева К., Жаңбыршы А. Күйден бөлек жыр – термеде де үлесі мол // Саңлақ күйші – Сержан. – Алматы: «Қазақ кітабы», 2019. 57-58 бб.
3. Утегалиева С. Мангыстауская домбровая традиция. – Алматы, 1997. – 39-40 б.
4. Сахарбаева К., Жаңбыршы А. Сермей тартқан Семсер күй // Саңлақ күйші – Сержан. – Алматы: «Қазақ кітабы», 2019. 10-11 бб.
5. Жаңбыршы А. Балұста баласы Есбай – Айтыс күйлер // Нарату (1 – том). – Алматы: «Нұрлы Әлем», 2005. – 94-95 бб.

УДК 789

РОЛЬ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Саитова Гульнара Юсуповна,
кандидат искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой «Балетмейстерское искусство»,
Казахская национальная академия хореографии
Астана, Казахстан
saitova-gu@mail.ru

Хасанов Алишер Абдушукурович,
режиссер-хореограф,
художественный руководитель
Пластического театра «Мим-оркестр»
Лос-Анджелес, США

Аннотация. Один из самых древних музыкальных инструментов, изобретенных человеком – это ударный инструмент. В такт ударных инструментов исполнялись древние ритуальные и обрядовые танцы, шла подготовка молодых воинов и проводился синхронный марш во время парадов. Развитие профессионального народно-сценического танца расширило технические возможности исполнения всевозможных хореографических композиций под ударные инструменты. В статье авторы попытались установить связь между ритмоформулами усули и танцевальными движениями в традиционной культуре представителей тюркских (узбеков, уйгуров) и других народов Азии. Острота нехватки информационной базы и развитие танцевальных движений, создающих огромную динамику в процессе исполнения под ритмы таких ударных инструментов, как дойра, дап, даф и др., требуют научного исследования. В сравнительно-сопоставительном анализе рассматриваются сценические постановки, где прослеживаются связи древних источников с современной практикой. Это фактически открывает новый этап изучения роли ударных инструментов в танцевальных традициях тюркских народов.

Ключевые слова: *ударный инструмент, танцевальные традиции, ритуальные, обрядовые танцы*.

Аңдатпа. Адам ойлап тапқан ең көне музыкалық аспаптардың бірі – ұрмалы аспап. Ұрмалы аспаптардың ырғағымен көне салт-дәстүрлік билер орындалып, жас жауынгерлер шайқасқа дайындалды, шерулер кезінде синхронды марш ойнатылды. Мақалада авторлар түркі (өзбек, ұйғыр) және Азияның басқа халықтары өкілдерінің дәстүрлі мәдениетіндегі усулидің ырғақтық үлгілері мен би қимылдары арасында байланыс орнатуға тырысқан. Дойра, дап, даф, т.б. ұрмалы аспаптарды ырғақпен орындау процесінде орасан зор динамика тудыратын ақпараттық базаның және би қимылдарының дамуының өткір болмауы ғылыми зерттеуді қажет етеді. Көне дереккөздер мен қазіргі тәжірибенің байланысын қадағалайтын сахналық шығармалар шын мәнінде түркі халықтарының би дәстүріндегі ұрмалы аспаптардың орнын зерттеуде жаңа кезең ашады.

Тірек сөздер: *ұрмалы аспап, би дәстүрлері, рәсімдік және ғұрыптық билер.*

Abstract. One of the most ancient musical instruments invented by human is the percussion instrument. Ancient ritual, ceremonial dances were performed to the beat of percussion instruments, young warriors were trained for battle, and there was a synchronized march during parades. In the article, the authors tried to establish a connection between the rhythmic patterns of Usuli and dance movements in the traditional culture of representatives of the Turkic (Uzbeks, Uyghurs) and other peoples of Asia. The acute lack of an information base and the development of dance movements that create enormous dynamics in the process of performing to the rhythms of percussion instruments such as doira, dap, daf, etc., require scientific research. Stage productions that trace the connections between ancient sources and modern practice actually open a new stage in the study of the role of percussion instruments in the dance traditions of the Turkic peoples.

Keywords: *percussion instrument, dance traditions, ritual, ceremonial dances.*

Связь музыки и танца – это очень глубокая и многогранная тема. Музыка, благодаря ритму, мелодии и инструментам, создает эмоциональный фон, который вдохновляет танцоров и помогает им

выразить свои чувства и идеи через движения. Использование различных музыкальных инструментов в танцевальных традициях также может рассказать многое о культуре и истории народа. Легенды многих народов полны символики, поэтических образов, и связь между инструментами и танцем в этих историях часто проявляется в ярких метафорах. Так, например, существуют легенды о символическом значении духа музыки, передающегося через древний инструмент тамбур и трели соловья. Это и лютня «уд», гармонирующая с плавными и ритмичными движениями танцовщиц в арабском танце. Казахская домбра в руках искусного мастера в один голос вторит крику лебедя. Легенд о дивном сочетании музыки и живой природы – бесчисленное множество. Среди всего этого, на наш взгляд, бесценным материалом для изучения древней музыкальной культуры народов мира являются ударные инструменты, изобретенные человеком с древних времен. В такт ударных инструментов исполнялись древние ритуальные и обрядовые танцы, шла подготовка молодых воинов и проводился синхронный марш во время парадов. Звуки ударных инструментов созывали на охоту, извещали о народных гуляниях.

Семейство ударных инструментов существовало и продолжает являться главным в народных инструментальных ансамблях, например, у народов Востока: дойра и нагора (узбекский), дойра, тавляк и нагара (таджикский), дап, награ и тевильваз (уйгурский), дабыл, дауылпаз и шындауыл (казахский), табла и мриданга (индийский), цзяньгу (большой барабан) и баньгу (малый барабан) и яогу (тамбурин – китайский), чанго (двусторонний барабан), чунго (односторонний горизонтальный), 6 и 8-гранные чваго и ёнго (корейский), тайко (семейство больших барабанов), окёдё, цудзуми (малый барабан) и симэдайко (барабаны) (японский) [1] и многие другие.

Многочисленные жанры народной музыки имеют не только разные ритмические основы, но и различаются приемами игры на музыкальных инструментах. Например, профессионал-доирист, нагорча среди узбеков, уйгуров, таджиков, барабанщики Дальневосточных народов (китайцев, корейцев, японцев и др.), индийских музыкантов специализировались в определенном жанре. Мастера танцевальных ритмов пользовались в народе огромным уважением. Они были не просто аккомпаниаторами, а педагогами и «балетмейстерами» танцоров. Передавая из поколения в поколение богатейшие ритмы танцев, они обучали своих учеников и движениям, и ритмическим напевам.

Балетмейстеры и педагоги открывали богатство ритмоформул усули, занимающих особо важное место. Говоря о значимости уроков, проводимых под ударные инструменты, в частности, дойры, выдающийся театральный педагог Евгения Карапетовна Фарманянц отмечала: «Правильно говорят, что мы не сможем станцевать народные танцы так, как их исполняют, к примеру, узбеки, таджики. Но знакомство с ними дает возможность ученикам изучать разные ритмы, мировую музыкальную культуру. Есть музыка, исполненная на рояле, есть музыка, исполненная на дойре [2, с. 178]. Совершенно права Евгения Карапетовна в том, что «дойра – это тоже музыка. … Там есть и оттенки – форте и пиано…» [2, с.178]. Ритмическое построение усули воспроизводится на дойре (дап, даф) из простых двух звуков – «бум» (низкий звук) и «бак» (высокий звук) или «дум» (низкий звук) и «бяк» (высокий звук). В узбекском танце в ферганском стиле также встречаются «бакко» и «бака», в хорезмском стиле «гуп» и «так», «так-так» и «така»; «бум (или «гуп») равен одной четвертной ноте; бак (или «так») равен тоже одной четверти; бакка (или «так-так») равен двум четвертным; бака (или «така») равен двум восьмым.

Сочетание этих слогов-слов и выражает тот или иной усуль. При этом для обозначения паузы применяется слово «ист» (буквально остановка) и приравнивается одной четверти. Например, «бака бум бак ист бака бак» означает усуль. Усули дойры пишут на одной линии, с выделением «бум» (под линейкой) и «бак» (над линейкой). Звуки извлекаются поочередно правой и левой рукой [5, с. 10].

Отпечаток старинной манеры исполнения, в которой тесно сплетаются танцевальный и музыкально-исполнительский компоненты, сохранился до наших дней. Так, например, танцы больших форм под общим названием «Ката-уйин» в узбекском танце исполняются на мелодии и ритмы народно-профессиональной музыки «Нагора-уйин», «Кари-наво». «Катта уйин открывается усулем Резь…» [3, с. 208]; во время традиционных народных праздников у таджиков носит название «Нагорабазм»; у уйгуров – во время мусульманских праздников – «Нейт-награ уссули», «Дап-награ уссули». Выработанные каноны, передаваемые из поколения в поколение, от Уста к шагирту, позволяют изучать основные формы, ритмы, ритмоформулы усуле, мелодии и пластику танцевального наследия. «Магия ритма, его сложная и утонченная жизнь служили своеобразным выражением философии, запечатленной в синкретическом единстве пластических и звуковых образов... » [4, с. 59].

Связь усулей с определенными танцевальными движениями мы отчетливо видим в цикле «Рақс дарслиги» («Уроке танцев»), составленном крупнейшем знатоком и прекрасным исполнителем

танцевальных усулей на дойре и нагоре, прославленным постановщиком узбекских танцев Уста Алим Камиловым [5, с. 39]. Своеобразные ритмы танца «Раккоса» под воздействием внутреннего состояния в свое время мастерски были исполнены доиристом, Народным артистом Узбекистана Кахрамоном Дадаевым. В Казахстане такими талантливыми мастерами-доиристами были заслуженный артист КазССР Аскаржан Акбаров и Кавалер ордена «Құрмет» Юсупжан Саитов. Уйгурский танец «Дап уссули» в постановке А. Бабурина предстал как радостный, бравурный танец – танец-порыв, на одном дыхании исполнявшийся Турсынқыз Иминовой и аккомпаниатором –дапчи Аскаржаном Акбаровым на большом концерте, который представлял искусство всех народов Казахстана. Шестнадцатилетняя Т.Иминова своим танцем покорила истинных любителей народного творчества (1938 г.).

Поиск нового синтеза – пластики и звучания ритмов отразилось в репертуаре Народного артиста Казахской ССР Заурбека Райбаева, на то время Заслуженного артиста, солиста балета Казахского Государственного театра оперы и балета им. Абая (ныне КазНТОБ им. Абая). Индийский танец «Золотой орел» в постановке Заслуженной артистки Дагестанской АССР Элеоноры Грикуровой был поставлен в 1958 году специально для Райбаева [6]. Несмотря, что ритмические рисунки индийского стиля Катхак выбивал малый барабан, Заурбек Райбаев был настолько органичен и ярок, нес собой эстетическое наслаждение красоты поз и движений взмахов крыльев, головы, высоких прыжков в ритме танца. Танец единства и гармонии ударника, играющего на табло, и танцовщицы характерны для индийского танца стиля Катхак. Стиль Катхак – стиль математической точности. В Катхаке нет четкого порядка представления сюжетов. Но в данном случае Элеонора Грикурова, основатель восточной студии при ансамбле Игоря Моисеева, сумела создать сюжет, требующий точной техники в обеспечении синхронности движений рук и глаз. Таким образом, можно сказать, автор вместе с исполнителем сумели в новой интерпретации передать классический стиль индийского танца Катках.

Ярким явлением культурной жизни Казахстана 60-х – 80-х годов прошлого столетия стали сольный бухарский танец «Ларзон» в исполнении Заслуженной артистки КазССР Гульжан Толпаковой и парное исполнение «Памирского танца» Заслуженных артисток Фирузы Жулымбетовой (Ултанбаевой) и Лоры Мажикеевой. Самобытные танцы в постановке Диляфруз Кияковой исполнялись под дойру Юсупжана Саитова.

При создании сценических вариантов женского танца балетмейстер стремился наделить образ прекрасных женщин гаммой чувств, близких и понятных современникам. Совершенствуя танцевальную технику, добиваясь от исполнительниц максимальной лёгкости, изящества и грациозности, Д. Киякова раскрывала многогранную красоту народного танца. Творческий поиск казахстанского балетмейстера и исполнителей в этом направлении дал мощный импульс развитию узбекского, таджикского сценического танца, который обогащался новой, более сложной техникой исполнения.

Вводимые в пластическую ткань композиций всевозможные верчения, прогибы корпуса, падения на колени органично вписывались в сферу техничного, быстрого движения, характерного для танцев, исполняемых под ритмы дойры. Динамичный, экспрессивный «Дап уссули» базирующейся «на совершенной пластики и гармоничности движений, корреспондирующих со сложностью и красочностью ритма» [7, с. 186], является живительным источником танцевальных действий. Он требует совершенства танцевальной техники, непринужденности, свободы сценического творчества. Пластическая выразительность человеческого тела, являющаяся основным средством балетмейстерского выражения, как известно, требует от артистов балета хорошей физической подготовки, энергии, ловкости. Это очень важно при исполнении танцев вообще, предъявляющих высокие требования к технической стороне исполнения, особо же из них следует выделить танцы, относящиеся к группе «Дап уссули». Несмотря на разную технику исполнения, своим исполнением завораживали публику Народная артистка СССР Малика Каланатарова [8], Народная артистка Узбекистана Диляфруз Джаббарова [9], Лауреат VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве Амина Юсупова (1957 г.). Хотелось бы подчеркнуть, что не каждой танцовщице подвластен танец под дойру (дап, даф).

Безусловно, технический танец нуждается и в аккомпаниаторе-доиристе соответствующего уровня. Доирист должен знать огромное количество различных ритмоформул усуле, рисунков, в совершенстве владеть приемами игры, при которой «извлеченный звук приобретает так называемую «материальную» форму. В тот момент его пальцы передают то чувство радости, то страдание, то смех. Доирист является не только аккомпаниатором и сочинителем новых ритмов, но и консультантом балетмейстера при создании тематических и сюжетных танцев. Глубокие знания народно-

танцевальных традиций и истории культуры как своего народа, так и тюркских народов оказывают неоценимую помощь балетмейстерам в формировании сценической выразительности ритмических танцев группы «Дап уссули». Об идентичности, взаимовлиянии и взаимообогащениеи говорят за себя одноименные хореографические композиции, как воинственный «Савраз», «Узумчилик» («Сбор винограда»), «Шатлык» («Радость»), «Яшлик» («Молодость»), а также ряд танцев, объединяемых по характеру музыкального сопровождения общим названием «Дап-награ уссули».

Рассмотрим на конкретном примере способы и процесс формирования сценической выразительности в так называемом «трудовом» танце, который относится к группе «Дап уссули». Первая часть танца «Узумчилик» в постановке хореографов из Узбекистана Мукарам Тургунбаевой и из Восточного Туркестана Ажрахман Турди отражает тему труда – сбор винограда и чувство радости, рожденное трудом. В первой части доминируют иллюстративные движения и стилизованные традиционные жесты. Каждый штрих, движение, когда, например, танцовщица, встав на высокие полупальцы, выбирает зрелую кисть винограда, затем сдувает пылинки, пробует на вкус то кислые, то сладкие ягоды, и только потом срывает и складывает кисти в корзинку, не просто иллюстрирует, а образно отображает конкретный трудовой процесс. Оригинальные ритмы, органично сливаясь с движениями танцовщицы, переходят во вторую, бравурную часть танца. Стремительное, темпераментное исполнение отражает радость, доставляемую трудом.

Интересное претворение танца «Дап уссули» в современном мини-спектакле осуществил балетмейстер Москонцерта Б.К. Завьялов, на протяжении ряда лет плодотворно сотрудничавший с Уйгурским театром. Хореографическая миниатюра «Жанза» или второе название «Лянга» представлена из монографии Г.Ю. Саитовой «Уйгурский сценический танец: Истоки. Традиции, сценическое воплощение» [10, с. 107-110].

Атрибут игры – лянга – нечто вроде волана. Она делается из свинца и имеет форму монеты. В середину вставляется пушок. Китайская по происхождению игра, очевидно, была принесена на территорию Казахстана илийскими переселенцами. До 60-70 годов она была распространена в местах компактного проживания уйгуров – в Панфиловском районе Талды-Курганской области, Уйгурском и Чиликском районах Алма-Атинской области, а также в г. Алма-Ате. Здесь лянгу делали из обычной пятикопеечной монеты, в середину которой заливали свинец и вставляли пучок перьев. У китайцев эта игра называется «Чи-Чанза» («чи» – пинать, «чанза» – игра). В игре принимают участие двое и более игроков. Игра требует от ее участников ловкости, хорошей координации движений, сильных ног, неутомимости. Ритм прыжков задается счетом, который ведется по-китайски: «и-жо» (раз), «ян-жо» (два), «сян-жо» (три) и пр. В русском варианте это звучит как «оба-раз», «оба-два» и т.д.

На основе незамысловатого детского развлечения хореограф Б. К. Завьялов создал новаторский, необычный по тем временам сольный танец. Мастерски используя пластические ресурсы игры в лянгу, ее жесты, мимику, он обогатил их элементами движений национального уйгурского и классического танца. При этом сочетание танцевальной техники и актерского мастерства должны были работать на решение основной задачи: создание танцевально-пластическими средствами яркого художественного образа, выражающего детскую непосредственность и радостное восприятие жизни.

Завьялов мастерски наметил рисунок образа и четко поставил перед исполнительницей актерские задачи. В основу художественного решения был положен образ девочки-озорницы. Даже костюм служил раскрытию образа: левая штанина шаровар заправлена в сапожок, а правая подвернута до колена, рукава рубашки закатаны выше локтей, пота (кушак) на талии подчеркивал девчоночий стан, из-под тюбетейки виднелись забавные косички.

Подбрасывая в воздух воображаемую лянгу и весело пританцовывая, на сцену выбегала девочка (Г. Саитова). После нескольких тактов ритмического сопровождения (дойра) она вступала в пантомимический контакт со зрительным залом, призывая зрителей принять участие в игре: то широким жестом одной руки как бы сзывала всех, то направленным указательным пальцем приглашала кого-то одного. Этой удачной находкой балетмейстер сумел с первых же минут превратить зрителей в непосредственных участников разворачивающегося действия.

Радостное настроение озорницы сменяется грустью, обидой из-за того, что к ней так никто и не вышел. Значит, ей придется играть одной. Со сменой настроения темп ритма замедляется. Девочка лениво перекидывает лянгу из одной руки в другую, потом неохотно начинает выбивать ее ногой, постепенно входя в азарт. Темп ритма ускоряется. Танцевальным шагом девочка бежит по кругу, выбивая «люру», оказавшись на середине сцены, переходит на удары носком. Здесь в пластику игры включаются элементы движений плеч вверх-вниз, заимствованные из мужского уйгурского танца, что придает действию национальный колорит. При этом чуть откинутый назад корпус, устремленный на

носок ноги взгляд, широко разведенные в стороны для сохранения баланса руки накладывают на происходящее оттенок комизма. Постепенно чисто игровые движения (выбивание лянги носком, подбрасывание и поимка ее рукой) усложняются за счет собственно танцевальных элементов: переходов из стороны в сторону, поворотов вокруг себя. Темп ритма ускоряется, звучание дойры идет crescendo и достигает fortissimo. Наступает кульминация. Точку ставит последний – самый сильный – удар носком, сопровождающийся резким рывком подбородка вперед. Силы иссякли. Наступает большая пауза. Дойра молчит, но на сцене разворачивается действенный танец-монолог. Девочка начинает искать свою лянгу. Описав по сцене небольшой круг, она снова обращается к зрителям, как бы спрашивая у них: «Где моя лянга? Вы не видели, куда она улетела? Нет? Ну, да бог с ней!». Но после решительного взмаха рукой («Вот и все!») вдруг резко и неожиданно приседает на полусогнутых ногах. В широко раскрытых глазах с остановившимся взглядом – ужас и немой вопрос: «Что упало мне на голову?». Удар дойры, акцентирующий этот момент, как бы воспроизводит звук удара неизвестного предмета, неожиданно свалившегося прямо на темя озорницы. Следует люфтпауза. Сохраняя на лице выражение страха, девочка медленно поднимает руку к голове. Когда она нащупывает лянгу, на лице появляется радостная улыбка, в глазах снова вспыхивает задор. Вытянув руку, она торжествующе демонстрирует зрительному залу лежащую на ладони невидимую лянгу. Заметим, что именно этот эпизод, содержащий богатую палитру и быструю смену эмоций, требовал от исполнительницы актерского мастерства в наибольшей степени.

Заключительная часть танца-игры была богато насыщена чисто танцевальными элементами, взятыми из лексикона классического танца: шине по диагонали с падением на одно колено и одновременным прогибом корпуса назад; повороты с продвижением и поочередным выносом ноги на пятку; гран-батман жете вперед с переходом на откидывание ног назад (имитация бега) и пр. Ощущение юным существом безграничной радости жизни, любование своей ловкостью, безудержное ликование – все органично сливалось в апофеозе танца.

По мере развития сценического танца благодаря неустанным поискам хореографов-постановщиков технические приемы в «Дап уссули» становились все более сложными и разнообразными. В процессе постановочной работы балетмейстер должен уметь напеть ритмы и, связав с ними соответствующие движения, работать над раскрытием характера танца, поиском адекватной манеры исполнения. Однако большинство балетмейстеров сталкивается с проблемами напевания специфических ритмов дойры, не говоря уже о том, чтобы прочитать нотную партитуру, написанную для этого инструмента. Алгоритм работы над танцами группы «Дап уссули» следующий. Хореограф формулирует идею танца, затем показывает танцевальные движения доиристу и исполнителю. Доирист должен найти ритмический рисунок, который не просто совпадает с пластическими телодвижениями, но и способствует созданию художественного образа.

Итак, основываясь на вышеизложенных материалах, мы можем сделать следующие выводы: связь между ритмоформулами усули и танцевальными движениями в традиционной культуре тюркских народов имеет традиционное наследие в форме определенных циклов, как «Катта Уйин», «Дап-награ уссули», передающихся от Уста к шагирту; Мастер-Доирист (дапчи) является не просто аккомпаниатором, но и педагогом, порой соавтором балетмейстера.

Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. редактор Г.В. Келдыш. – М: Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
2. Фарманянц Е.К. Московская балетная школа и Большой театр в моей судьбе. – М.: Московская государственная академия хореографии. – 2015. – 336 с.
3. Авдеева Л.А. Из истории узбекской национальной хореографии. Кн. I.: Узбекское традиционное танцевальное искусство с древнейших времен до 2000 года. – Ташкент, 2001.
4. Шарифова В. Ожившие страницы прекрасного // Советская музыка. – 1981. - № 7. – С.55-60
5. Караматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент: Издательство литературы и искусство им. Гафура Гулямова, 1972. – 360 с.
6. Заурбек Райбаев Великий Казахский Балетмейстер – https://www.youtube.com/watch?v=S3M1NcRjiY4 (Дата обращения: 22.02.2025)
7. Танцевальная культура тюркских народов: коллективная монография (каз, русс, англ яз). / под общ. ред. Г.Ю. Саитовой. – Нур-Султан, 2021. – 380 с.

8. Малика Каланатарова и Исхак Гулькаров. Таджикский танец «Счастливый цветок» – https://yandex.kz/video/preview/10367431928770539491 – (Дата обращения: 21.02.2025)
9. Танец «Раккоса» в исполнении Народных артистов Узбекистана – Дилафруз Джаббаровой и Кахрамона Дадаева – https://yandex.kz/video/preview/8166208022548416290 – (Дата обращения: 21.02.2025)
10. Саитова Г.Ю. Уйгурский танец: Истоки. Традиции. Сценическое воплощение. – 2-е изд. с допол. – Алматы: Мир, 2017. – 288 с.

Интернет –ресурсы:
1. Танец «Дойра» – https://yandex.kz/video/preview/1221697808739985131 (Дата обращения: 21.02.2025)
2. Таджикский танец девушек с дойрами – https://yandex.kz/video/preview/13850643069302950538 – (Дата обращения: 21.02.2025)
3. Практическое занятие №8 «Чарх» – вращения. Танцы под дойру «Плов» и «Лянга» – https://yandex.kz/video/preview/12127075465710661350 – (Дата обращения: 21.02.2025)
6. Практическое занятие №7. Урок под дойру. Украшающие движения. – https://yandex.kz/video/preview/2001536968469977232 (Дата обращения: 21.02.2025).

УДК 781.91

ИССЛЕДОВАНИЕ ТЕМИР КОМУЗА В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ С. СУБАНАЛИЕВА

Сапенова Закия Абдуллаевна
официальный представитель Международного Совета по традициям музыки и танца (ICTMD) от Республики Казахстан, Алматы, Республика Казахстан
sapenova@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается вклад выдающегося музыковеда и общественного деятеля кыргызского народа, кандидата искусствоведения, профессора Сагыналы Субаналиева в исследования по изучению древнейшего кыргызского варгана – в двух его разновидностях - жыгач ооз комуза и темир комуза. Упоминание о нем имеет давнюю историю, встречается в героическом эпосе «Манас», включенном в список всемирного нематериального культурного наследия ЮНЕСКО и в книгу рекордов Гинесса. Методом исследования стал историко-типологический подход, отражающий этапное развитие многих традиционных культур, сопоставительный анализ исследований европейских и центрально-азиатских музыковедов. Результаты показали уникальность этноорганологического подхода, классификации, генезиса, морфологии, источниковедческой базы и методологии изучения темир комуза С. Субаналиевым. В 1981 году сведения о темир комузе были им внесены в музыкальную энциклопедию под ред. Ю.В. Келдыша. Кроме того, претворение системно-этнофонического метода исследования позволило автору вывести проблематику исследования темир комуза на международный уровень, привлекая внимание к традиционному кыргызскому музыкальному инструменту, имеющему множество аналогов в других культурах. Решение актуальных аспектов генезиса, морфологии, этимологии и значения темир комуза для кыргызской музыки, разработанные С. Субаналиевым, способствовало сохранению и защите уникальной народной традиции в условиях современности. Статья представляет собой интерес, как для профессиональных экспертов-музыковедов, фольклористов, так и для любителей народной культуры.

Ключевые слова: *Сагыналы Субаналиев, кыргызская традиционная музыкальная культура, темир комуз.*

Андатпа. Мақалада қырғыз халқының көрнекті музыкатанушысы және қоғам қайраткері, өнертану ғылымының кандидаты, профессор Сағыналы Субаналиевтің ежелгі қырғыз варганның – оның екі түрі – ағаш ауыз комузы мен темір комузын зерттеуге қосқан үлесі қарастырылған. Жез комуз

туралы айтудың тарихы тереңде және ЮНЕСКО-ның дүниежүзілік материалдық емес мәдени мұралар тізіміне және Гиннестің рекордтар кітабына енгізілген «Манас» қаһармандық эпосында кездеседі. Зерттеу әдісі көптеген дәстүрлі мәдениеттердің кезең-кезеңімен дамуын көрсететін, еуропалық және ортаазиялық музыкатанушылардың зерттеулеріне салыстырмалы талдау жасаған тарихи-типологиялық көзқарас болды. Нәтижелер С. Сүбаналиевтің темір комузды зерттеудегі этноорганологиялық көзқарасының, классификациясының, генезисінің, морфологиясының, деректану базасының және әдістемесінің бірегейлігін көрсетті. 1981 жылы С. Сүбаналиевтің редакциясымен шығарылған музыкалық энциклопедияға темір комуз туралы мәліметтер енгізілген. Ю. В. Келдыш. Сонымен қатар, жүйелік-этнофониялық зерттеу әдісін жүзеге асыру авторға темір комузды зерттеу проблематикасын халықаралық деңгейге шығаруға мүмкіндік берді, басқа мәдениеттерде аналогтары көп қырғыздың дәстүрлі музыкалық аспабына назар аударды. С. Субаналиев әзірлеген темір комуздың генезисі, морфологиясы, этимологиясы мен қырғыз музыкасы үшін маңызының өзекті аспектілерінің шешімі қазіргі жағдайда бірегей халықтық дәстүрдің сақталуына және қорғалуына ықпал етті. Мақала кәсіби музыкатанушыларды да, фольклортанушыларды да, халық мәдениетін сүйер қауымды да қызықтырады.

Тірек сөздер: *Сағыналы Субаналиев, қырғыздың дәстүрлі музыка мәдениеті, темір комуз.*

Abstract. The paper examines the contribution of the outstanding musicologist and public figure of the Kyrgyz people, candidate of art history, professor Sagynaly Subanaliyev to research into the study of the ancient Kyrgyz Jaw Harp - zhygach ooz komuz/temir komuz. The research method was the historical-typological approach, reflecting the stage-by-stage development of many traditional cultures, a comparative analysis of the studies of European and Central Asian musicologists. The results showed the uniqueness of the ethno-organological approach, classification, genesis, morphology, source study base and methodology of the temir komuz's studying by S. Subanaliyev. In 1981, information about it was included by S. Subanaliyev in the Soviet Music Encyclopedia, ed. by Y. V. Keldysh. The implementation of the systematic-ethno-phonic research method allowed the author to bring the issue to the international level, drawing attention to the traditional Kyrgyz musical instrument, which has many analogues in other cultures. The solution to the current aspects of the genesis, morphology, etymology, and significance of temir komuz for Kyrgyz music, developed by S. Subanaliyev, contributed to both preservation and protection of a unique folk tradition in the modern conditions. The article is of interest both for professional experts - musicologists, folklorists, as well as for amateurs of folk culture.

Keywords: *Sagynaly Subanaliyev, Kyrgyz traditional musical culture, temir komuz.*

Историю кыргызского этномузыкознания трудно представить без деятельности выдающего ученого, педагога и общественного деятеля – Сагыналы Субаналиева. Многие крупные события в музыкальной жизни Киргизской ССР и позднее в Кыргызской Республике в той или иной степени связаны с его исследованиями и научными трудами [1, с. 490-491; 2;3;4].

Блестящая плеяда кыргызских музыковедов в советский период, представленная творчеством многих исследователей, среди которых В. Янковский – «Киргизские народные музыканты и певцы» и «Музыкальная культура Киргизии 1917–1967 гг.»; Б. Алагушов – «Киргизские народные музыкальные инструменты», разделы по музыке в монографии «История киргизского искусства», написанные ими совместно; Р. Епифанова – очерк жизни и творчества «Аскар Тулеев»; Т. Саламатов и А. Кузнецов, пополнилась значимым вкладом Сагыналы Субаналиева [5, с. 8].

Основная его заслуга заключается в активной научно-исследовательской деятельности, в результате которой важнейшие вопросы кыргызского музыкального фольклора были вынесены на международный уровень. Участие с докладами в различных всемирных, всесоюзных, региональных, республиканских конференциях, а также многочисленные публикации по проблемам народной музыки кыргызского народа придали его исследованиям широкий масштаб.

Еще до обретения Кыргызстаном независимости им была успешно издана монография «Кыргызские народные музыкальные инструменты» (1986 г.) на кыргызском и русском языках, а позднее, в 2003 г. – учебник «Традиционная кыргызская инструментальная музыка и инструменты», благодаря которым повысилась значимость национального научного сообщества, вписав своими академическими трудами знаменательную страницу в историю мирового музыкознания [2, с. 4].

В данных трудах так или иначе проводится сразу несколько идей, одной из которых выступает мотив тюркоязычного единства, выдвигавшийся многими исследователями прошлых эпох – Ч. Валихановым, А. Эйхгорном, В. Вертковым, В. Беляевым, Т. Вызго, Б. Сарыбаевым,

А. Мухамбетовой, К. Дюшалиевым, З. Жакишевой и многими другими, подчеркивая теснейшую близость культур народов среднеазиатского тюркоязычного региона [9, с. 22].

Еще одним аспектом исследования выступил вопрос классификации музыкальных инструментов, которому ранее были посвящены работы великих ученых, в том числе, Аль-Фараби, Ибн Сины, Аш-Ширази, А. Боэция, В. Маийона, А. Эйхгорна, Э. Эмсхаймера, Э. Стокмана, Г. Дрегера, А. Бюхнера, К. Квитки, В. Мараева, Б. Сарыбаева, И. Земцовского, И. Мациевского, А. Мухамбетовой, С. Утегалиевой, Т. Джумалиевой и А. Темирбековой, З. Жакишевой [23, с. 41, 21 с. 22].

Однако наиболее прогрессивной идеей явился впервые примененный к кыргызской традиции метод системно-этнофонического исследования, выдвинутый И. Мациевским. Опираясь на некоторые положения по вопросу изучения *темир комуза* в работах В. Беляева, В. Виноградова, Б. Алагушова и Р. Мадваровой, С. Субаналиеву удается дополнить его серьезными научными наработками [14, с. 9; 7; 8; 2].

Основываясь на принципах рассмотрения музыкального инструмента в общей системе музыкальной, материальной и духовной культуры, выдвинутых советскими и зарубежными учеными, в числе которых К. Квитка, Ф. Хоткевич, Ф. Кароматов, Р. Зелинский, К. Закс, Э. Штокман, С. Субаналиев доказывает тесную взаимосвязь *темир комуза* с эволюцией музыкального мышления и процессом усовершенствования музыкального инструментария [31, с. 38-42; 29, с. 2]. На базе доказательного материала – изучения *темир комуза* и предшествующим его виду *жыгач ооз комуза,* и анализа наигрышей – кыргызский ученый провел корреляцию морфологических особенностей с исполнительской техникой. Национальная терминология, приведенная С. Субаналиевым, позволила углубить знания об основных тембровых, технических и других характеристиках инструмента. Впервые были систематизированы нотные примеры инструментальных кюу на *темир комузе*, приведены звукоряды, полученные посредством линейного обмера и слухового анализа.

Таким образом, С. Субаналиевым проведены исследования, касающиеся важных уточнений по этимологии названия *темир комуза*, морфология и эргономия инструмента, особенностей его строя, звукоряда, техники игры, аппликатуры, регистра, диапазона, социальной среды бытования и региональных черт. Благодаря такому тщательному анализу черт происхождения и бытования *темир комуза*, ученый ввел его, в числе других наиболее характерных для кыргызской музыкальной культуры инструментов, в классификационный перечень атласа мировых музыкальных инструментов.

Историю возникновения *темир комуза* С. Субаналиев рассматривает со времен династийных хроник эпохи Тан, через труды российских этнографов, в том числе П. П. Семенов-Тян-Шанского, Н. А. Северцова, Ч.Ч. Валиханова, Ф.В. Пояркова, Н.А. Маева, Г.С. Загряжского, Н.Н. Кармазина, Н. Фридерикса, В.И. Кушелевского, Б.Л. Тагеева, С.Е. Дмитриева, А.В. Андреева (Алибий), Е.Л. Ковалева, В.П. Наливкина, М.И. Венюкова, Л.Ф. Костенко и других, и советских – С. М. Абрамзона, Е.И. Маховой, Т.Дж. Баялиевой, К.И. Антипиной и известных музыковедов А. В. Затаевича, В.С. Виноградова, В.М. Беляева и других [2].

Особое значение приобретает упоминание С. Субаналиевым малоизвестной советским читателям статьи крупнейшего шведского этноорганолога Э. Эмсхаймера – «Маультроммель в Сибири и Центральной Азии». В ней большая часть посвящена искусству кыргызских *темир-комузистов* (журнал «Этнос», 1941 г.) с приложением транскрипции двух кюу – «Тагылдар тоо», «Аялдырдын арманы», исполненных известным киргизским *темир-комузистом* А. Байбатыровым [28, с. 89]. Кыргызский ученый подчеркивает глубоко верное суждение об особенностях и генезисе социально-половой дифференциации в бытовании *темир комуза*.

Кыргызский ученый выделяет пять видов материала, из которых изготавливается кыргызский варган – кость, дерево (жыгач), и группа металлов – медь (жез), бронза (коло), железо (темир), латунь, в эпосе упоминается серебро и золото, материал язычка ценился из остатков старых отработавших свое стальных кос.

Важной деталью является ссылка С. Субаналиева на мысль Эмсхаймера о генетически более древнем «возрасте» *жыгач ооз комуза*, нежели *темир комуза*, связывая с этим также этимологию названия – комуз, как музыкального инструмента с полым деревянным корпусом, используемым шаманами, позднее означающим музыкальный инструмент вообще [28 с. 89]. Еще более ранний вид из реберных костей крупных домашних животных не дошел до настоящего времени, хотя, согласно информатору, имел место хождения в районе Пульгон Ошской области.

В южных регионах преобладают медные и латунные инструменты, на всей остальной территории – железные. Футляр продолговатой формы с выступом для язычка изготавливается обычно

из древесины грецкого ореха, или абрикосового дерева, бока футляра, украшенные резным орнаментом, а на разноцветные нити, скрепляющие его части, нашиваются бусины бисера.

Ученый подчеркивает ослабление фактора вне-художественной функции и усиление фактора собственно музыкального начала *темир комуза* – подтвержденные неприуроченностью наигрышей, структурой с преобладанием свободы формотворчества и широко развитыми музыкально-эстетическими компонентами, в отличие от других музыкальных инструментов кыргызской музыкальной культуры, обусловленных синкретизмом. Вместе с тем шаманские корни обоих видов кыргызского варгана – *жыгач ооз комуза* и *темир комуза*, бытующие как в прошлом, так и в настоящем, не отвергают окончательно влияние синкретических факторов.

Описание строение *жыгач ооз комуза* ученый сопровождает сугубо национальными терминами:

– конец узкой деревянной заостренной конусообразной пластины – *учу*;

– сама пластина-рама – *жаак*;

– язычок – *тили;*

– одна нить – *боо* или *какма жип;*

– другая нить – *туймо*;

– основная часть темир комуза в виде неправильного эллипса – *чара*;

– способ крепления язычка – *кадоо*.

Кроме того, исследователь указывает названия местного материала, из которого изготавливается *жыгач ооз комуз*:

– барбарис продолговатый – *бору карагат* или *сары-жыгач;*

– абелия щитковидная – *аса муса;*

– лонисера карелини – *шилби*.

С. Субаналиев также четко определяет не только ареал бытования *жыгач* инструмента – район Аксы (северо-западный район) и Чаткальская долина, но и родовое племя, у которого были распространены изготовление и игра на нем, *багыш*.

Строй *жыгач ооз комуза* указан, как натуральный, максимальный объем звукоряда не превышает сексты, а мелодические звуки состоят из 7-8-9-10-11-12 обертонов, основной остинатный тон, от которого зависят регистр и ладовые особенности наигрышей и кюу, определяется толщиной и длиной деревянного язычка инструмента.

Особенность в темповой разнице и подвижности характере пьес между *жыгач ооз комузом* и *темир комузом* С. Субаналиев объясняет объективными причинами быстро угасающего колебательного процесса материала древесины (*жыгач ооз комуз*) относительно материала железа (*темир комуз*) соответственно.

Описание микроформы наигрышей структурировано следующим образом: два тематических элемента – первичный ритмомотив с остинато «дробления с замыканием» – ритм скачки; второй скачкообразный ритмомотив в зоне золотого сечения подготавливает равнодольное завершение музыкальной мысли, подводя к главной опоре лада. Репертуар отличается стилистической однородностью и единством, представлен пьесами малой формы со свободной формой построения, например, в южном регионе.

Вопрос этнического звукоидеала, наполненного особым эмоционально-смысловым содержанием, С. Субаналиевым подчеркивается, как основополагающий, результирующий многовековую исполнительскую традицию кыргызского народа. Гендерная принадлежность *жыгач ооз комуза* не противоречит общемировой практике шаманизма в его преобладающей женской идентичности, приведенной Э. Эсмхаймером [28, с. 90-91]. В связи с чем *жыгач ооз комуз* распространен больше среди девушек и молодых замужних женщин, особенно в выражении печали и тоски выданных против своей воли.

Способ извлечения звука на *темир комузе* связан со следующими операциями: держа левой рукой инструмент, исполнитель прижимает «щеки» варгана к зубам. Расстояние между верхним и нижним рядом зубов соответствует ширине язычка-пластины плюс 1-2 мм, а губы исполнителя плотно сжимаются, предотвращая непроизводительный расход воздуха. Вдыхая и выдыхая воздух из полости рта, защипывая изогнутый конец язычок пальцами правой руки, музыкант приводит язычок в колебание, что и является источником звука. Способ извлечение звука включает в себя три разновидности:

(i) пальцевое,

(ii) плотно прикрытыми губами,

(iii) одновременно свистящим звуком фиоритурного характера, при этом в первой разновидности смена пальцев для защипывания (указательный, средний, реже – большой) создает примечательную игру тембровых красок.

Строй *темир комуза* шире, чем строй *жыгач ооз комуза* – составляет диатоническую часть натурального звукоряда в пределах октавы, ноны. Наигрыши, исполняемые на *темир комузе*, сопровождаются звуком тонического органного пункта, то есть звуком основного тона, издаваемого язычком и звучащего на октаву или две октавы ниже. Подобно тувинским исполнителям, кыргызские *темир-комузисты* «на одно подергивание стержня-языка» берут «один, два, три мелодических звука». Если В.С. Виноградов указывает на то, что мелодия наигрышей охватывает 8-12-частичные тоны натуральной школы, то С. Субаналиев дополняет, что они представлены несколько шире и охватывают диапазон от 7-го до 13-го частичных тонов [5; 2].

В репертуаре им выделено три вида – (i) наигрыши песенного архетипа, (ii) собственно мелодии песен и (iii) инструментальные кюу-импровизации. На конкретных примерах ученый показывает процесс «инструментализации» песенного напева, а в случае песенно-архетипных наигрышей, наоборот, доказывает генезис чисто инструментальных кюу импровизаций.

Кюу импровизации занимают центральное место в этой триаде, которые тщательно проанализированы с точки зрения их архитектоники на уровне микроформы, ритмики и семантики, в рамках которых вызревает свободно-синкретический тип развития, схожий с искусством орнаментики, демонстрирующий аналогичную стройность и внутреннюю логику. Господство одной эмоции, остинатность ритмического рисунка, узость звукоряда и ладовая опорность – утверждается, что все выявленные аспекты обусловлены спецификой *темир комуза*.

Таким образом, выдающимся кыргызским этномузыковедом С. Субаналиевым проведены значимые исследования, касающиеся важных уточнений по этимологии названия *темир комуза*, морфологии и эргономии инструмента, особенностей его строя, звукоряда, техники игры, аппликатуры, регистра, диапазона, социальной среды бытования и региональных черт. Благодаря такому тщательному анализу черт происхождения и бытования *темир комуза*, ученый ввел его, в числе других наиболее характерных для кыргызской музыкальной культуры инструментов, в классификационный перечень атласа мировых музыкальных инструментов.

Данный вклад выдающегося кыргызского исследователя позволяет создать целостное представление о традиционном музыкальном инструменте – *темир комузе*, об особенностях его конструкции, строя, технико-исполнительских, музыкально-выразительных средств, специфические черты которого отражают сложный процесс становления музыкального мышления кыргызского народа, его научно-практические знания, исторические традиции, художественное мировоззрение, выраженные в предметах материальной культуры – в музыкальных инструментах.

Список литературы

1. Музыкальная энциклопедия (ред. Ю. Келдыша), Т. 5. – Москва, 1981. – 495 с.
2. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты в эволюции традиционных форм музицирования: автореф. канд. иск.: 17.00.02 / Сагыналы Субаналиев. – Ленинград, 1982. – 24 с.
3. Субаналиев С. Киргизские музыкальные инструменты: идиофоны, мембранофоны и аэрофоны. – Фрунзе, 1986. – 167 с.
4. Субаналиев С. Традиционная инструментальная музыка и инструментарий кыргызов: учеб. пос. – Бишкек: Учкун, 2003. – 350 с.
5. Виноградов В. Киргизская народная музыка / В. С. Виноградов – Фрунзе: Киргизское государственное издательство, 1958. – 335 с.
6. Янковский В. Музыкальная культура советской Киргизии, 1917-1967. – Фрунзе: Илим, 1983. – 145 с.
7. Алагушов Б. Энциклопедия кыргызской музыки. – Бишкек, 2007. – 400 с.
8. Алагушов Б. Кыргыз обондору / Жыйнакты түзгөндөр Б.Алагушов, К.Мадваров. – Фрунзе: «Кыргызстан» басмасы, 1970. – 474 б.
9. Валиханов Ч.Ч. Избранные произведения. Таңдамалы шығармалары [Текст] / Ч.Ч. Валиханов; под ред. А.Х. Маргулана / Акад. наук КазССР – Алма-Ата: Казгослитиздат, 1958. – 642 с.
10. Эйхгорн А. Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии. – Каталог. СПб.: Типография Ю. Штауфа (И. Фишона). 1885. – 20 с.

11. Вертков К. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. А. Вертков, Г.И. Благодатов, Э. Язовицкая / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва: Музгиз, 1963. – 273 с.
12. Беляев В.М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. – Москва: Музгиз, 1931. – 63 с.
13. Беляев В.М. Музыкальные инструменты народов СССР //Музыкальная академия. Вып. 10-11 (51). – Москва, 1937. – 13 с.
14. Беляев В.М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.1. / Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана. – Москва, 1962. – 301 с.
15. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: ист. Очерки. / Т. С. Вызго; под науч. Ред. Ф.М. Карометова, Г.А. Пугаченковой. – Москва: Музыка, 1980. – 190 с.
16. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алма-Ата: Жалын, 1978. – 174 с.
17. Аманов, Б. Казахская традиционная музыка и XX век. 2-ое изд. / Б.Ж. Аманов, А.И. Мухамбетова. – Алматы: ТОО «Лантар Books», 2022. – 544 с.
18. Дюшалиев К. Кыргызское народное музыкальное творчество. – Бишкек: Фонд «Сорос-Кыргызстан», 1999.
19. Дюшалиев К. О кыргызской народной музыке. – Фрунзе: «Кыргызстан», 1984.
20. Дюшалиев К. Песенная культура киргизов: Проблемы жанровой типологии автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 1991. – 46 с.
21. Жакишева З. Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы: Алматыкітап, 2009. – 232 б.
22. Жакишева З. Казахские традиционные музыкальные инструменты (историко-этнографические исследования): автореферат диссертации на соискание ученой степени к. ист. н.: специальность 07.00.07 / Жакишева Забира Сыпатаевна; Ин-т истории культур. наследия Нац. акад. наук Кырг. Республики, Ин-т истории и этнологии им. Ч.Ч. Валиханова Республики Казахстан. – Бишкек, 2014. – 24 с.
23. Даукеева С. Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате «Большая книга музыки»: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2000. – 28 с.
24. Боэций А. Основы музыки / Подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С.Н. Лебедева. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.
25. Mahillon V. Catalogue descriptif & analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Gand [Ghent]: C. Annoot-Braeckman, 1893. – 535 p.
26. Эмсхаймер Э. Варганы Сибири и Средней Азии /Э. Эмсхаймер // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. – Ленинград: ЛГИТМиК, 1986. – С. 80-93.
27. Штокман Э. Исследование народных музыкальных инструментов Европы и их описание в многотомном справочнике (Handbuch) // «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» Сборник статей и материалов в двух частях. Под общей редакцией Е.В. Гиппиуса. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 39-56.
28. Drager G. Principles of Systematics of Musical Instruments / G. G. Drager. – P. 236-313.
29. Квитка К. Избранные труды в двух томах. Т. 1. – Москва: Советский композитор, 1971. – 384 с.
30. Marayev V.N. Construction of the genealogy of a musical instrument. Method of subtraction of signs // Legal: Materials of a scientific conference. – SPb.: Legal, 1998. – P. 3-16.
31. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая / под ред. И.В. Мациевского. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 125-131.
32. Мациевский И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования // Актуальные проблемы современной фольклористики / Отв. ред. В. Е. Гусев. – Ленинград, 1980. – С. 153-159.
33. Мациевский И.В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР / Сборник научных трудов / Ред. С. Болхонцева. – Ленинград, 1986. – С. 11-29.
34. Мациевский И.В. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка [Текст]. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая / И.В. Мациевский. – Москва: Советский композитор, 1987. – 264 с.

35. Мациевский И.В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
36. Мациевский И.В. К проблеме определения понятия «народные музыкальные инструменты» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры и искусств. Т. 207. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 23-30.
37. Утегалиева С.И. Хордофоны Центральной Азии // Музыкальное искусство: Наука и образование: Сб. науч. трудов. – Астана: КазНАМ, 2004. – С. 130-140.
38. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
39. Джумалиева Т.К., Темирбекова А.З. История казахской музыки, Т.1. – Алматы: Ғылым, 2000. – 224 с.
40. Хоткевич Г. Музыкальные инструменты украинского народа. – Харьков, 2012. – 512 с.
41. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка. – Ташкент: Издательство литературы и искусства, 1972. – 360 с.
42. Хорнбостель Э.М., Закс К. Систематика музыкальных инструментов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. – М.: «Советский композитор», 1987. – С.229-261.

ӘӨЖ 786/789

ЕКІ ЕЛ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫНЫҢ САБАҚТАС ДАМУЫНЫҢ АЛҒЫ ШАРТТАРЫ (ҚАЗАҚ ЖӘНЕ ТҮРКІМЕН КҮЙЛЕРІНІҢ ӨЗАРА БАЙЛАНЫСЫ МЕН ДАМУЫ ТУРАЛЫ)

Сахарбаева Карима Сүндетқызы
«Домбыра» кафедрасының профессоры
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан
karima5252@mail.ru

Джумагалиева Алтынай Мұхамбетқызы,
«Домбыра» кафедрасының доценті
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан
altyn_ai1983@mail.ru

Андатпа. Бұл мақалада түркітектес халықтардың музыкалық мұрасының бір елден екінші елге таралуы мен сабақтастастықта дамуының алғышарттары баяндалады. Біріншіден, екі елдің территориялық шекаралас орналасуы, онда өткен тарихи, әлеуметтік оқиғалары салдары айтылады. Екіншіден, ел болашағы үшін ынтымақтастық қатынастың орнауы себептері мен өнерде де сабақтастық мәселелері қарастырылған. Қазақ домбырасы және түркімен дутарында орындалатын күйлердің Қазақстанда кең арнада дамуының себептері баяндалады. Домбырада орындалатын қазақ және түркімен дутарындағы күйлердің сақталуы, дамуы, жалғастығы үшін зерттеуші ғалымдардың, өнертанушылардың, орындаушылардың атқарған еңбектері мен маңыздылығы жазылған. Екі ел күйлерінің сабақтастықта дамуындағы шебер орындаушылардың орындаушылық үрдісінің мысалдары келтірілген. Күйлердің өміршеңдігіне басты себептері қарастырылып, жергілікті композиторлар шығармашылығындағы қазіргі уақыттағы жалғастығы, түркімен халқы күйлерінің қазақтарда сақталуының басымдығы алғашқы рет баяндалады.

Тірек сөздер: *күй, күйші, домбыра, дутар, түркітектес, қазақ, түркімен, Көроғлы.*

Аннотация. В данной статье рассматриваются предпосылки распространения музыкального наследия тюркских народов от одной страны к другой и его развития в контексте преемственности. Во-

первых, обсуждаются территориальное соседство двух стран и последствия исторических и социальных событий, происходивших в них. Во-вторых, рассматриваются причины установления сотрудничества для будущего стран и вопросы преемственности в искусстве. Излагаются причины широкого развития кюев казахской домбры и туркменского дутара в Казахстане. Описывается работа и значимость исследовательских ученых, искусствоведов и исполнителей для сохранения, развития и преемственности произведений, исполняемых на казахской домбре и туркменском дутаре. Приведены примеры исполнительского процесса мастеров в развитии преемственности музыкальных произведений двух стран. Рассматриваются основные причины жизнеспособности кюев, а также впервые излагается преемственность в творчестве местных композиторов и преобладание сохранения туркменских кюев среди казахов.

Ключевые слова: *кюй, кюйши, домбра, дутар, тюркский, казахский, туркменский, Кёроглы.*

Abstract. This article examines the prerequisites for the dissemination of the musical heritage of the Turkic peoples from one country to another and its development in the context of continuity. First, the territorial proximity of the two countries and the consequences of historical and social events that took place in them are discussed. Secondly, the reasons for establishing cooperation for the future of the countries and the issues of continuity in art are considered. The reasons for the widespread development of Kazakh dombra and Turkmen dutar in Kazakhstan are outlined. It describes the work and importance of research scientists, art historians and performers for the preservation, development and continuity of works performed on Kazakh dombra and Turkmen dutar. Examples of the performing process of the masters in the development of the continuity of musical works of the two countries are given. The main reasons for the viability of kuys are considered, as well as the continuity in the work of local composers and the predominance of the preservation of Turkmen kuys among Kazakhs, are presented for the first time.

Keywords: *kui, kuishi, dombra, dutar, Turkic, Kazakh, Turkmen, Koroglu.*

Тегі бір түркі жұрты әлемінің тарихы, мәдениеті мен музыкалық өнерінің дәстүрлері мен түрлері, тұрмыс-салты баршасы әлі ашылмаған сан құпияларға толы. Бұл жөнінде өнертану ғылымдарының докторы С. Өтеғалиева түркі этносының көп ғасырлар бойына Орта Азия аймағында қалыптасып, Ұлы дала ұлыстарын құрап, Ресей, Қытай, Иран сынды алпауыт мемлекеттермен экономикалық, саяси мен мәдени байланыстарының болғанын, тәуелсіздік таңынан кейін бұрынғы одақтас республикалардың Кеңес одағы құрамынан шығып бүкіл әлемдік аренаға шығуға мүмкіндік алғанын айта келіп: «… К сожалению, традиционная музыка тюрков остается еще малоизвестной в мире. …а сравнительно-типологические исследования пока малочисленны», – [1, 10-11 б.] деп жазды. Ғалымның бұл еңбегі нақты кейбір түркі халықтарының музыкалық мұрасын қарастырғанымен, бұл саладағы зерттеу жұмыстарының ең шоқтығы биігі. Алайда түбі тамырлас түркілер дүние жүзіне тарағанымен, олардың ішінде әлі зерттеу нысанына ілікпеген ұлттары да баршылық. Олардың шамамен мөлшері жөнінде Мемлекеттік сыйлық иегері, ақын Ұ. Есдәулетұлы журналист Асылан Қуанышұлына берген сұхбатында: «Түрлі дереккөздер бойынша саны 170-300 миллион шамасындағы түркі халықтарының әлемде 7 тәуелсіз, 17 автономиялық мемлекеті және көптеген ұлыстары мен қауымдары бар екен. Бұған қоса, әртүрлі елдерде, негізінен Азия мен Еуропада, қала берді Америкада тұратын түркі жұртының ірілі-ұсақты диаспораларын да ұмытпауымыз керек», – дейді [2]. Міне, осындай әлем бойынша түркі тектес халықтардың арасында қазақ елімен сан ғасырлыр территориялық жағынан іргелес, ежелден құдандалы, сан салалы арқауластығы бар халықтың бірі – Түркімен елі. Түбі бір екі елдің тарихында, мәдениетінде, өнерінде әріден сан ғасырлардан жалғасқан әртүрлі сипатта сабақтастықтың болуының, әсіресе, музыкалық мұрадағы байланыстарының өзіндік себептері бар.

Біріншіден, мәдениет пен өнердің бір-біріне әсерлі дамуында ұлттардың өзара территориялық көршілес болуының үлкен әсері бар. Қазақстанмен территориялық шекараластығы бар өзбек, қырғыз т.б. елдердің музыкалық мұраларында түркімендермен салыстырғанда, бұрынғы кезден келе жатырған кейбір дастан, эпос жырлары болмаса, аспаптық музыкасында кең ауқымды сабақтастық әлі орныға қойған жоқ деуге болады. Егемендік алған еліміз кейін түркі тектес елдердің бәрімен өзара жанжақты байланыс орнатқанымен, әсіресе, біздің дәстүрлі музыкамызда түркімен күйлерінің кең тарағаны, сол стильде қазақтардың да күй шығаруы және өзара байланысы айта қаларлықтай. Мұның басты себебі, біріншіден, территориялық байланысы, шаруашылықтағы ұқсастығы, әлеуметтік жағдайы, музыкалық мұрадағы бағыт арқауластығына байланысты. Түркімендер кең байтақ қазақ жерінің оңтүстік-батысында XVIII ғасырда Каспий теңізімен шектессе, Иран мемлекеті мен Хорезм хандығы арасында

көшіп жүрген. Тарихи деректер бойынша олар өздерінің бастауын оғыздардан алады. Түрік шежіресінде түркімендер Сібірде, Арал, Каспий теңізі маңында, Иранға, Кавказға, Ресейге дейін тарап, Мәуереннахр мен Хорасанда болған делінген [3, 31 б.]. Бірақ тағы да аталған елдерде біздегідей сақталған, орындалатын түркімен музыкасы жоқ деп айтуға болады. Алайда түбіміз бір түркі тектес халық болсақ та, кейде өткен тарихымызда бірін-бірі толықтырып, араласып жатса да, жер мәселесіне келгенде қазақтар да, түркімендер де талас-тартысты қыздырып, күшпен шешкен екен. Бірнеше рет қақтығыстар болған. Жер, жайылым үшін таласта қазақтар да, түркімендер де бір-бірінен мал айдап әкету, тұтқынға алу, керуендерді жібермеу, теңіз бойындағы балықшылардың құрал-жабдықтарын тартып алу т.б. түрлі жаугершілік, күшпен шешетін болған. Кемеңгер жазушы Әбіш Кекілбай: «Екі жақ бұндай теке тірестен ештеңе өнбесін біліп, енді бопсаға көшті. Түрікмендер қазақтың жерін алғанымен қоймай, қайда көшсе де өкшелеп, малын малша, жанын жанша қиып, елді тоздырып бара жатқанын бетке басты. Қазақтар діні басқа, тілі басқа қалмақтан бас сауғалап ағайын деп келгенде түрікменнің алдарынан қарулы шыққанын, соғыстың содан тұтанғанын салық қылды», – [4, 90-91 б.] деп жазған. Ә.Кекілбаев – «Күй» повесінде осы кезеңде атышулы Маңғыстаудың күй өнерін іргелендіруші Абыл Тарақұлы күйшіні түркімендер тұтқынға алып, қол аяғын байлап ортаға алып, онан не өнерің бар деп келеке жасап қорлағаны, әйтседе, ең соңында күйге бас игенін жазған. Ол дутар сұратып, өзінің «Абыл» күйін орындап, түркімендерде көршілес елдің өнерлілерінен хабардар болса керек, «адайда атақты Абыл күйші бар еді, сен сол боларсын» дегенде, «болсақ болармыз», – [5, 186 б.] деп жауап берген екен. Өнерді қадірлей білген түркімендердің оны сый-сияпатымен еліне қайтарғаны тарихта жазылған оқиға.

Жоғарыда айтып өткендей түркімендер XVIII ғасырдың ортасында Хиуаға бағынған жылдарында Маңғыстауға шапқыншылықпен енуді тоқтатқан екен. Біздіңше, оның тарих деректері бойынша төмендегідей себептері бар. Алдымен елдің басқарушылық саясаты, түркімендер бұл кезеңде Хиуаға бағынды. Ал Хиуа бұл кезеңде қазақ ханы Әбілқайырдың немере бауыры Елбарыс ханның қарауында болған. Елбарыс хан (1728-1740) қазақтармен ешқашан қарым-қатынасты шиеленістіруді көздемеген. Сонымен қатар түркімендермен шектес, Арал иелігіне де Әбілқайыр хан саясаты жүріп тұрған уақыты екен. Бұл кезеңде қазақтар үшін басты бағыт – жоңғарлардың екпінді шабуылдарын тойтару болатын. Алайда Аңырақай шайқасында Әбілқайыр хан әскери жеңіске жеткенімен, жоңғарлар алған бағытынан бір қайтпапты. Оның үстіне жоңғарларды Еділ-Жайық аралығындағы қалмақтар да қолдаған. Мұндайда өз елі үшін төнген қауіпті түркімендер түсінген. Сондықтан да қазақ-түркіменнің түбі бір ағайын болуы кезеңіне әкеліп, сол заманның өзінде өзара құдандалылық жағдайға көшкен. Қазақтар мен түркімендер құдандалылығын тарихи деректер бойынша мынадан байқауға болады. Қазақтың беріш руынан шыққан Итемген қол басының баласы түркіменнің Сүйін батырының қызына үйленген. Ол – баһадұр Құлбарақ батырдың аталары. Ағатай батыр да ұлын түркімен қызына үйлендірген. Түркіменнің Сүйін батырының мүрдесі Маңғыстауда жатқаны да дерек көздері [4, 131 б.]. Бір бұл емес, Маңғыстауға Беке ата басына барғанда біз, түркіменнің Оғыланды батырына зиярат етпей өтпейміз. Мұның барлығы өткен ғасырлардағы территориялық талас-тартыс және шиеленіскен әлеуметтік жағдайдан ынтымастықтың өрбуі дейік.

Екіншіден, әлеуметтік, тұрмыс-тіршілікке қажеттіліктен туындаған сабақтастық. Зерттеуші П. И. Рычков: «Түркімендер – қырғыз-қайсақтармен аралас көшпелі халық, олар Ембі өзенінің арғы бетінен, қырғыз-қайсақтар мекенінен бастап Каспий теңізін бойлай көшіп, парсы және Хиуа иеліктеріне дейін созылған аралықты жайлайды. Алайда олардың көшіп-қонуы мен жауынан жасырынатын ең жақсы орны, Гурьев қалашығынан бастап, жазық даламен жеңіл жүріп отырып төрт-бес күнде жетуге болатын, әрі жолы да ауыр емес Маңғыстау таулары», – дейді [6, 101 б.]. Мұндағы аталып отырған «қырғыз-қайсақ» қазақ, Гурьев қалашығы – қазіргі Атырау қаласы. 1981 жылға дейін Маңғыстау Гурьев облысына қараған. Қазіргі Түркімен елі Каспий теңізін жағалаған Атырау және Маңғыстау атты екі облыспен шектеседі. Тарих беттерін ақтарғанда қазақ және түркімен халқы өз ара және Хиуа, Иран т.б. хандықтарынан көп қысым көріп, бірнеше соғыстарды өткерген. Басты себеп, жоғары да айтып өткендей, мал жайылым жер көлемін кеңейту. Ол Маңғыстауға татарлар да, орыстар да, қалмақтар да көз алартқан. Бірақ Маңғыстауда олардың музыкалық мұралары сақталмаған. Қазақтың да, түркіменнің де негізгі тұрмыс тіршілігі мал шаруашылығы болғандықтан, түркімендер Маңғыстау, Атырау облысының Жем, Жайық өзендеріне дейін жетіп отырғанын білуге болады.

Үшіншіден, екі ел күй өнерінің бір-бірінде айшықты сақталуының тағы бір басты себебі – қазақ домбырашылары мен түркімен дутаршыларының шебер орындаушыларының кездесіп күй жарыстыруынан деп сипаттаймыз. Мұның мысалы – Маңғыстаудың атақты жеті қайқысының бірі Өскенбай Қалмамбетұлының түркіменнің Құлбай бақшысымен тартысы. Бұл тартыс күйлердің дәлелі

болуымен қатар, екі ел арасындағы күй байлынысындағы ерекше жанрдың сақталуының дәлелі. Күні бүгінге күй мұрамыздағы маңызды мұраны бізге жалғастырған Өскенбай күйшінің баласы, жыршы, күйші, композитор Мұрат Өскенбаев және оның қолынан үйренген консерваторияның «Құрметті профессоры» дәулескер күйші Сержан Шәкірат. Алғаш бұл тартысты нотаға түсіріп және орындаған әйгілі күйші – Қ. Ахмедияров [7, 192-200 б.]. Достық, құдандалық арқатынас орнағаннан кейін халық екі ел ортасында көшіп-қонып, туысқандық сипат кеңінен өрістеген. Мұрат күйші де Түркімен елінде мәдениет саласында, кейінірек драма театрында актерлық қызмет атқарған. Екі елде де тіл мәселесінде кедергі болмаған. Сондықтан Түркімен күйлерінің қазақ елінде сақталып, күні бүгінге дейін жалғасын табуында Мұрат күйшінің еңбегі зор. Қазір елімізде орындалып жүрген түркіменнің халық күйлері «Пиала», «Нәр ағашы», «Көрұғлы», «Торғай құшлар», «Түркімен қыздың күйі», Өскенбайдың Құлбай бақшымен айтысы т.б. туындылар М.Өскенбаев орындауында ғана жеткен. Мұнан шығатын қорытынды, екі ел музыкалық мұрасын қатесіз жалғасуында күйшінің орындаушылық өнерінің асқан шебер болуы шарт.

Төртіншіден, басқа ел музыкасының оқу бағдарламасына енуі, жалғасуы, орындалуы домбырашы ұстаздардың танымдамалық ізденісіне де байланысты. Мақала авторының бірі Түркіменнің «Торғай құшлар» күйін– М.Өскенбаевтың ұлы Әзірбайдан жазып алып, 90 жылдарда нотаға түсіріп, алғаш консерватория түлегі Қуаныш Жұмағалиға емтиханға орындатқаннан кейін туынды басқа орындаушылар арасында кең өріс алды. Кейін консерваторияға жұмысқа келген түркіменнің халық музыкасын зерттеуші ғалымы Ш.Гуллыев нотасын тексеріп, сауатының жоғарылығын бағаланған. Бұл күй К.Сахарбаеваның «Атырау ән-күй мұхиты» кітабында жарық көрді [8, 46-51 б.]. Қазір сол пікірден кейін консерватория ұстазы Қ.Жұмағали бұрыннан белгілі бірнеше түркімен күйлерін орындауымен қатар, өзі де түркімен саздарына күй шығарып насихаттап жүр. «Түркімен сазы» күйі өзінің «Асыл мұрам ән мен күй» жинағында жарық көрді [9, 24-29]. Өткен жылы дутарға арналған түркімен саздары мен күйлерін домбыраға лайықтап, консерваторияның А.Жұбанов атындағы кіші залында «Түркімен сазы» атты жеке концертін өткізді. Сонымен қатар маманның хаттауында 50 түркімен күйі енген «Балсаят» кітабы баспадан жарық көрді. Осы кітапқа берген алғы сөзінде ө.т.ғ.д. С.Өтеғалиева түркімен саздарын жанжақты талдай келіп, күйшінің жинағының маңыздылығын атап өтіп, материалдарды ұсынған Ш.Гуллыев пен дутаршы О.Аннанепесов үнтаспаларында күйлердің шығу тарихы болмағанын айтып, осы олқылықтың орнын толтыру жолдарын да ұсынады [10, 3-5 б.]. Жинақтың нотаға түсірілуі өте сауатты атқарылған. Міне, бұл – орындаушылық үрдіспен өрістеген түркімен күйлерінің қазақ еліндегі кең түрде сабақтастығының ізденісті жемісі.

Қуаныш Ізімұлының түркі тектес халықтар шығармашылығындағы сабақтастықта атқарған маңызды ірі жұмысының тағы бірі – «Қарақалпақ халық күйлері» еңбегі. Оған қарақалпақтың 70 күйі енген. Белгілі күйтанушы А. Райымбергенов Қ.Жұмағалидың көршілес түркі жұртының күй мұрасын зерттеудегі еңбегін өте жоғары бағалаған [11, 2-4 б.]. Екі жинақтың да теориялық талдауы, аңызы, орындаушылық ерекшеліктері т.б. тереңдете қарау болашақ еншісінде.

Бесіншіден, мәдениеті мен өнері де астасып мекендері шекаралас елдердің әдеби және музыкалық мұрасының екі немесе бірнеше түркі тектес елде сақталуы да, әрі қарай жалғасуыда ортақ эпос, дастан кейіпкерлеріне сол елдің тұрғылықты халқының өздеріне жеткен қалпында сақтап, дамытып насихаттауына байланысты. Осындай бүкіл түркіге ортақ тұлғаның бірі – Көрұғлы образы. «Көрұғлы» бірқатар түркітілдес елдерге ортақ болса, қазақ пен түркіменде дастаны да және осы аттас домбыра күйлері де баршылық. Көрұғлының есіміне қатысты қазақ және түрік нұсқаларын саралай келе айтпағымыз, «көр» сөзі түрік тілінде «зағип», «соқыр» мағынасын берсе, қазақ тілінде түрік тіліндегідей зағип (көр соқыр) мағынасымен бірге, «көр» сөзіне орай «мазар» дегенді де береді. Тегінде қазақ нұсқаларында Көрұғлыны мазарда туған тұрпатында қолданады. Яғни түрік тілінде Көрұғлы әкесі «көр», қазақ тілінде Көрұғлы «мазардың баласы» мағынасын береді. Көрұғлы аттас күйдің алғаш белгілі болуы, этнограф ғалым А. В. Затаевич еңбектерінен белгілі. Ол ғалымның «500 казахских песен и кюев» еңбегінде белгілі күйші М. Бөкейхановтан жазып алынған, 1930 жылдары Дәулеткерей Шығайұлының күйі болып танылған «Көрұғлы» күйі алғаш рет нотаға түскен [12, 104-105 б.]. Күйді домбырада орындау ерекшеліктеріне сәйкес жетілдіре келе нотаға түсірген А. Жұбанов болатын. Дәулеткерей шығармашылығы туралы толық мәліметті, аталмыш күй нотасын академик өзінің «Ғасырлар пернесі» және «Дәулеткерей» жинағында жариялады. Бірақ, А. Жұбанов Құрманғазы оркестрімен Түркімендерге барған сапарларында жергілікті халықтың түркіменнің күйі емес деген пікірін еңбектерінде жазып қалдырған.

Өткен ғасырдың тоқсаныншы жылдарында айтулы күйші, күйтанушы Қ. Ахмедияров А. Жұбанов зерттеу жұмыстарын жалғастырып, Дәулеткерейдің «Жігер» күйлер жинағын шығару барысында «Көрұғлы» (Кероғлы деп кітапқа жазылуы ауызекі тілдегі атауына байланысты) күйінің бұрынғы нұсқасына қысқаша кіріспе қосқан [13, 89-90 б.]. Бұл ойдан шығарылған әуен емес, А. Затаевичтің жоғарыда аталған еңбегінде М. Бөкейхановтың жеткізуінде авторы белгісіз қысқа төрт жолдық, 21 такт «Түркімен күй» [12, 108 б.] пернедегі дыбыстың орындалуы қағыспен емес, мордентпен көрсетілген нотасынан әуендік, ырғақтық тұстарын алып, орама қағыспен әдемі кіріспе жасаған. Бұл нұсқаны өңдеу кезінде кафедрада біз бірге болдық. Осы күйлерді жеткізген Махамбет Бөкейхановпен Дәулеткерейдің барша шығармашылығын деректерімен А.Жұбановқа орындап берген және композитордың туысы Науша Бөкейхановтың көзін көрген, белгілі күйші А.Шәріповте болды. Мұндай кіріспесі болғанын Айса күйші де айтты. Осы күйді А. Шәріповтың орындауында түсірді және аталмыш нұсқадан кейін бұл туынды күнде жеке, әртүрлі концерттік топтармен, басқа аспаптармен де орындалады десек қаталеспейміз.

Дәулеткерейдің түркімен жерінде болмағандығы туралы белгілі күйші С.Шәкірат Көрұғлының шығу тарихы жөніндегі мақаласында, хан әулетінің адайлармен құдандаластығының нәтижесінде композиторды қонаққа шақырғанын жазады. Жер арасын жақындату үшін қонақасыны Атырау облысының Жылай ауданында өткізеді. Ағаш үйлерді ақ киізбен жапқандары өз алдына, ішіне де түгел аппақ киіз төсеп, сонан бері бұл жер «Ақ киіз Тоғай» атанған, әлі де осы атауымен Атырау облысында бар. Қарсылауға барған топтың ішінде адайдың Жаңай руынан Қалмамбетте болады. Дәулеткерей оның ұлы Өскенбайдың атымен ерте таныс болса керек, оны ала келуді сұрайды. Қожаназардың асы өнер жарысына айналып, Өскенбай тартқан түркіменнің Көрұғлы күйінен алған әсерден кейін Дәулеткерей табан астында осы аста өзінің жаңа туындысын орындап, Сержан күйші бұл күйдің маңғыстаулықтар арқылы тарағанын жазады [14, 144-150 б.]. Мұнан екі ел музыкасының аттастығы, екінші елдің әуендік немесе ырғақтық ұқсастықтарының болуы орындаушы мен композиторлардың алған әсерден туындайтын құбылыс екендігі айтылған. Ағымдағы жылдың он бірінші наурызында болған «Жеке орындаушы» дәрежесінен үміткер К.Сахарбаеваның шәкірті М. Әзімбаев, сынып студенттері және қобызшылар ансамблімен жаңа интерпретацияда орындады. Домбырашылар түркімен орындаушыларының қол ойнату қағыстарымен де импровизация жасады.

Алтыншыдан, қазақ пен түркімен күйлерінің өзара байланыста дамуының, насихатталуының негізінің бір қыры, заманауи айтулы ғалымдардың зерттеу еңбектеріне де байланысты. Жоғарыда келтірілген деректерді теориялық жағынан түсініп, екі халық музыкасының ара жігін ажыратуға өнертану ғылымдарының докторы, Құрманғазы атындағы ҚҰК профессоры С.Өтеғалиеваның сіңірген еңбегі зор. Ол 2008 жылы шәкірті С. Темірғалиевамен бірге баспадан жарық көрген ««Туркменские» кюй в домбровой традиции западного Казахстана» еңбектерінде жоғарыда аталған күйлердің Қ. Жұмағалидың жаңа күйлерінен өзгесін бірнеше қырынан қарастырған. Мұнда: «Туркменские кюи можно систематизировать как по форме функциравания, так и по жанровым признаком», [15, 20 б.] дей келе нысаны бойынша топтама және жеке, жанрлық құрылымы бойынша аңыз, тартыс, ән күй (аспаптық саз) жіктеулерімен қарастырады. Түркімен мен қазақ күйлерін салыстырмалы түрде әуендік ұқсастығын, құрлымдық композициясын, буындық сәйкестігін, дамыту жүйесін, ладтық, өлшем, ырғақ мәселесінде де терең зерттеу бар [15, 20-41 б.]. Кітап 2008 жылы шыққанымен, 1980 жылдардан күйтану саласына, фольклорлық экспедицияларда Маңғыстау, Атырау облыстары бойынша бізбен бірге қызмет атқарып үйреткен Сәуле Ысқаққызының еңбегі. Біз орындаушылармыз, бұл жүйеде консерваторияда арнайы пән өтілмейді, тек соңғы жылдары бастамалар бар. Күйтанушыларға орындаушылық өнердегі тәжірибеде де теориялық негіз болған С. Өтеғалиеваның үйрету мектебі. Соңғы жылдардағы «Звуковой мир музыки тюркских народов» кешенді еңбегі өтетін халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның және болашақта да аталмыш саланы зерттеудің өзегіне айналары сөзсіз.

Түркі тектес халықтар музыкалық мұраларының сабақтастығын, ерекшеліктерін, дамуын, насихатталуын зерттеу мәселесінде болашақ шешер сұрақтар көп, дегенімізбен Құрманғазы атындағы ҚҰК ғалымдары мен күйтанушыларының атқарып жатқан еңбектері мол қазына.

Әдебиеттер тізімі

1. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов. – Москва, Издательство «Композитор», 2013. – 525 с.
2. Есдәулет Ұ. Түріксой ұйымы Алматыда құрылған. 12.06.2023. 557.

3. XVII ғасырдағы түрік жазба ескерткіші - «Шежіре-и түрк» Түрік шежіресі. – Алматы, 1991. –391 б.
4. Дүйсенбаева Ж. Әбіш Кекілбаев шығармаларындағы тарих тағылымы. – Алматы. 2007. – 296 б.
5. Кекілбаев Ә. Күй (Абыл күйші аруағына ескерткіш). Дала балладалары мен роман. – Алматы, Арыс. 2003 – 412 б.
6. Рычков П. Топография Оренбургской губернии. – Уфа, 1999. – 186 с.
7. Ахмедияров Қ. Табыну. // Сахарбаева К.// – Алматы. Дайк-пресс, 2001. – 471 б.
8. Сахарбаева К. Атырау ән-күй мұхиты. – Алматы, Дайк-пресс. 2001. – 471 б.
9. Жұмағали Қ. Асыл мұрам – ән мен күй. – Алматы, Ғылым ордасы. РМК. 2015. –151 б.
10. Жұмағали Қ. Балсаят (Түркімен саздары). – Алматы, 2020. – 160 б.
11. Жұмағали Қ. Қарақалпақ халық күйлері. – Алматы, Елтаным. 2023. – 190 б.
12. Затаевич А. 500 казахских песен и кюев. – Алматы, Дайк-пресс. 2002. – 375 б.
13. Дәулеткерей Жігер. // Ахмедияров Қ. – Алматы, Өлке. 1996. – 96 б.
14. Саңлақ күйші – Сержан // Сахарбаева К. – Алматы, Қазақ кітабы. 2019. – 341 б.
15. Темиргалиева С., Утегалиева С. Туркменские кюи в домбровой традиции западного Казахстана. – Алматы, 2008. – 127 с.

ӘӨЖ 786/789

ЖЕТІГЕН, ЧАДАГАН, ЯТГА: КӨП ІШЕКТІ АСПАПТАРДЫҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ

Темір Жансая
Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан
zhansaa2606@gmail.com

Аңдатпа. Көп ішекті музыкалық аспаптар әртүрлі халықтардың мәдениетінде кеңінен таралған. Әсіресе, ортақ тарихи-мәдени тамыры бар халықтардың арасында құрылымы мен дыбысталуы ұқсас аспаптар кездеседі. Қазақтың жетігенімен туыстас аспаптар қатарына хакастың чатхан, тываның чадаган, моңғолдың ятга, әзербайжанның ятаган және басқа да аспаптарды жатқызуға болады. Бұл халықтардың тілдік, діни, әлеуметтік-мәдени және көркемдік дәстүрлерінің ұқсастығы олардың музыкалық аспаптарынан да көрініс табады.

Осы мақалада қазақтың жетіген аспабы мен түркі және туыстас халықтардың көп ішекті аспаптарына салыстырмалы талдау жасалады. Зерттеу нысаны ретінде тываның чадаган және моңғолдың ятга аспаптары қарастырылады. Даму эволюциясы әртүрлі болғандықтан, олардың өзіне тән құрылымдық ерекшеліктері, дыбыстық мүмкіндіктері мен орындау техникасындағы айырмашылықтары да айқын көрінеді. Қазіргі деңгейі мен олардың құрылымдық және орындаушылық мүмкіндіктерін, сондай-ақ тәжірибеде қолданылатын репертуарларын сараптау – зерттеудің негізгі мақсаты болып табылады.

Жұмыстың ғылыми-әдістемелік негізі ретінде отандық этномузыкатанушылар С. Өтеғалиева, З. Жәкішева, Д. Мерғалиев, сондай-ақ жетігенші Н. Жақыпбек еңбектеріндегі теориялық тұжырымдар негізге алынды. Сонымен қатар, В. Сузукей және өзге де зерттеушілердің еңбектеріндегі фактологиялық мәліметтер пайдаланылды.

Тірек сөздер: *жетіген, көп ішекті аспаптар, ятга, чадаган, түркі халықтары, моңғол, салыстыру.*

Аннотация. Многострунные музыкальные инструменты широко распространены в культуре различных народов. У тех, что имеют общие историко-культурные корни, встречаются инструменты, схожие по конструкции и звучанию. Так, к числу родственных казахскому жетыгену можно отнести хакасский чатхан, тувинский чадаган, монгольский ятга, азербайджанский ятаган и другие. То, что данные народы обладают сходными языковыми, религиозными, социально-культурными и художественными традициями, находит отражение и в их музыкальном инструментарии.

Настоящая статья посвящена сравнительному анализу родственных инструментов. В качестве объектов изучения наряду с жетыгеном выбраны чадаган тувинского народа и ятга монгольского народа. Различные уровни развития каждого из них обусловливают наличие как общих, так и отличительных характеристик. Основной целью является определение современного состояния и направлений эволюции данных инструментов, а также выявление их исполнительских возможностей и репертуарных особенностей.

Научно-методологической основой работы послужили исследования отечественных этномузыковедов, в том числе С. Утегалиевой, З. Жакишевой, Д. Мергалиева, а также труды исполнителя на жетыгене Н. Жакыпбек. В фактологической части работы использованы сведения из книги В. Сузукей.

Ключевые слова: *жетыген, многострунные инструменты, ятга, чадаган, тюркские народы, монгол, сравнение.*

Abstract. Multi-stringed musical instruments are widely distributed in the traditional music cultures of various peoples. Among those with common historical and cultural roots, there are instruments that share similarities in construction and sound. The Kazakh zhetygen is structurally and performatively related to the Khakass chatkhan, Tuvan chadagan, Mongolian yatga, Azerbaijani yatagan, and others. The linguistic, religious, socio-cultural, and artistic traditions shared by these peoples are also reflected in their musical instruments.

This article is dedicated to a comparative analysis of related instruments. Alongside the zhetygen, the study examines the chadagan of the Tuvan people and the yatga of the Mongolian people. The different levels of development of each instrument result in both commonalities and distinctive features. The primary objective is to determine their current state, evolutionary trends, performance capabilities, and repertoire characteristics.

The research is based on the works of leading ethnomusicologists, including S. Utegalieva, Z. Zhakisheva, and D. Mergaliev, as well as the theoretical contributions of zhetygen performer N. Zhakypbek. In addition, factual information from the book by V. Suzukey has been utilized in the study.

Keywords*: zhetygen, multi-string instruments, yatga, chadagan, Turkic peoples, mongol, comparison.*

Тарихы сонау ерте дәуірлерден бастау алатын түркітілдес халықтардың тілі, діні, салт-дәстүрі, мәдениеті мен өнер, өмір салты мен діни ұстаным, наным-сенімдерінде ұқсастық пен туыстық белгілер байқалады. «Қазіргі таңда түркі әлемі бойынша – Әзірбайжан, Қазақстан, Қырғызстан; Өзбекстан, Тәжікстан, Түркия, Түркімения қатарлы жеті тәуелсіз мемлекет, оннан аса ұлт республикалары, отыздан аса түркітілді аз санды этникалық топтар өмір сүріп отыр. (...) Түркілердің небір ғажайып әуез аспаптары Батыс пен Еуропалық елдердің бірқатар музыкалық аспаптарына үлгі-нұсқа болды» [1, 6 б.].

Отандық этномузыкатанушы С. Ы. Өтеғалиеваның «Звуковой мир музыки тюркских народов» еңбегінде Э. Хорнбостель мен К. Закстың жүйесі[89] бойынша классификациялау берілген. Аспаптарды жіктеудің III типі Хордофоны, оның ішінде Цитра тобына жататын, түркі халықтарының төрт аспабы көрсетілген. Олар: Хакас – чатхан, Тува – чадаган, Қазақ – жетіген, Әзірбайжан – канун [2, 420 б.].

Хордофон – екі тұрақты нүкте арасында тартылған бір немесе бірнеше ішектен тұрады. Резонаторлық қораппен (314.122) – резонатор тақтайлардан құрастырылған [3].

Берілген деректерге сүйене отырып, қазақ халқының көне көпішекті жетіген аспабының хордофон, цитра тектес аспаптар тобына жататындығын көреміз. Бұл туралы белгілі жетігенші және аспапты дәріптеуші Н.Жақыпбек өзінің еңбектерінде атап өткен [4]. Аспаптың шығу тарихы мен орындаушылық, тәжірибелік тұрғыдан ешнәрсе сақталмаған дегенмен де, басқа туыстас халықтарда бар деректерге сүйенеміз. Көп ішекті аспаптар әртүрлі халықтың аспаптық музыкасында кездескенімен, бір елдерде ілгері дамып, барлық тұсынан жетілдірілген аспап болса, ал кейбір елдерде аспап әлі де даму жолына келе алмай, тарих қойнауынан шыға алмай жатқандығы белгілі. Түркі халықтарының ішінде бүгінгі күнге дейін аспаптың ежелгі орындаушылық дәстүрін сақтап, жеткізген Хакас халқының чатхан аспабын айтуға болады.

Жетіген аспабын дамыту жолында чатхан аспабы жайында деректерге сүйеніп, орындаушылық әдісін пайдаланған. Нақтырақ айтқанда, аспаптың жоғарғы бөлігі теріс бұрау немесе кварта-квинта

[89] I. Идиофоны (А. Ударные; Б. Щипковые);
II. Мемброфоны (Ударные);
III. Хордофоны (А.Цитра; Б. Лютни. Щипковые; Смычковые);
IV. Аэрофоны (А. Свободные Аэрофоны; Б. Собственно духовые инструмент) [2, 418-425].

аталатын, чатхан аспабынан енгізілген. Бұл тұста белгілі өнер зерттеушісі Абдулхамит Райымбергеновтың қосқан елеулі еңбегі бар.

«Орындалу әдістері мен құрылымы бір-бірінен мүлдем ажырамайтын аспаптар Ғұн заманында қалыптасып, кейін келе көшпелі түркі-моңғол халықтарына тамыр жайып таралған, ал, қытайлар арқылы Азия халықтарына таралған болуы мүмкін» [5, 121 б.]. Қазақтың көп ішекті аспабы қазіргі күні дәрежесі өсіп, нәтижелі, прогрессивті даму жолында. Құрылымынан бастап орындаушылық әдістері мен репертуарлық қоры толықтырылған.

Н. Жақыпбек өзінің сұхбатында: «Бұрын ұлт болып қалыптаспай тұрған кезде Моңғол үстіртінде, кейін әртүрлі тарихи жағдайларға байланысты көші-қон кезінде әркім бір жерден келесі жерге аспабын алып кетеді. Мысалы, қазақтар өз жеріне, Хакас өз жеріне деген сияқты. Біздің тіліміз, ұлтымызбен қатар, сол кезде аспап пен орындаушылық өнерімізде қалыптаса бастаған сияқты. Әркімнің өз талабына сай, кейбір елдерде күй ойналған, кейбір елде әуен, ән-жырды сүйемелдеген. Солай, ұлт болып қалыптасқан кезде, бұл аспап әр халықтың ұлттық аспабы болып қалыптасады. Бізде де, басқа халықтарда да орындалып, қолданылып келе жатқандығы тарихи деректерде бар. Бірақ, XIX ғасырдың ортасына бірер-сараң орындаушыларымен ғана жетіп, ұмытылып қалған. Кейін XX ғасырдың ортасында қайта жарыққа шықты. Дегенмен, аспап ұмытылып қалған екен деп, жоққа шығара алмаймыз. Тек қолданыстан түсіп қалғандығы болмаса, тарихта жазылып кеткен аспап. Өзге ұлттың емес, барлығына ортақ, өзге ұлтпен бірге дамыған аспап. «Тек ел болып қалыптасқан кезде, бізге жетіген болып енсе, басқа елдерде, чатхан, ятаган, етиган деген атаулармен еніп, сақталып қалған» - деп Н.Жақыпбек айтқан [6]. Осыған қарап, түркі және туыстас халықтарының көп ішекті аспаптарының түбі бір екендігін түсінеміз.

Түркі және туыстас халықтардың мәдениеті сан ғасырлар бойы тарихи байланыстар мен этномәдени ықпалдастықтың нәтижесінде қалыптасты. Бұл үдеріс олардың музыка өнерінде, соның ішінде көп ішекті аспаптарында да айқын көрініс тапқан. Қазақтың жетігені, тувалық чадаган және моңғолдың ятга аспабы ортақ тамырдан бастау алып, әр халықтың дәстүріне сай өзіндік орындаушылық ерекшеліктерін сақтап қалды. Орта ғасырларда бұл аспаптар негізінен халықтық музыкада, әуендік сүйемелдерді орындауда қолданылған. Алайда уақыт өте келе олардың құрылымы күрделеніп, репертуары кеңейіп, кәсіби сахналық өнерде кеңінен қолданыла бастады.

Жетігеннің құрылымдық ерекшеліктері мен басқа аспаптардан айырмашылықтарын көрсету мақсатында туыстас түркі халықтарының көп ішекті аспаптарымен салыстыру[90] негізге алынды. Осыған орай, тыва халқының чадаган аспабы мен моңғол елінің ятга аспаптары арқау болды.

1-сурет. Чадаган



Чадаган – тывалықтардың ең көне әрі кең таралған көп ішекті соқпалы-шертпелі музыкалық аспабы. «Чадаган» сөзінің шығу тегі көне түркі тіліндегі *cat* – «ұру, соғу» немесе *iat* – «қою, төсеу» деген мағынаны береді. Яғни, чадаганда ойнау техникасына соққы арқылы дыбыс шығару тәсілі мен аспаптың тізе үстіне қою арқылы орындалатындығын көрсетеді.

Ежелгі чадаган ойылып жасалған корпусы бар, төңкерілген астауға ұқсас формада болған. Оның екі шетінде арнайы ойықтар жасалып, сол жерге қозғалмай бекітілген жеті ішек орнатылған. Ішектер қойдың немесе ешкінің ішегінен жасалған. Аспап қозғалмалы тиектердің (альчик, кажык) көмегімен күйге келтірілген. Әрбір ішектің астында жеке кажык орналасқан, оны жылжыту арқылы қажетті дыбыс алынған.

Тывалықтар чадаганда ойнау барысында әртүрлі дыбыс шығару тәсілдерін қолданған: ішектерді оң қолдың саусақтарымен шертумен қатар, мүйізден немесе тұяқтан жасалған медиатормен ойнаған, сондай-ақ ағаш таяқшалармен соғып дыбыс шығарған. Ішектер саны әртүрлі (4, 6, 7, 8, 12), бірақ ең көп таралған 7 ішекті болған. Дыбысы жұмсақ, ақырын естілген. Негізінен әндердің әуені мен олардың вариацияларын орындаған. Чадаған пентатоникалық дыбыс қатарында құрылған. Аспап шеберлерінің оның дыбыс жүйесін хроматикалық қатарға жақындату әрекеттері дәстүрлі чадаганның

[90] Жетіген аспабын хакастың чатхан және қытайдың гуджэн аспаптарымен типологиялық салыстырмалы талдауды Н. Жақыпбек өз мақаласында жасап кеткен [7].
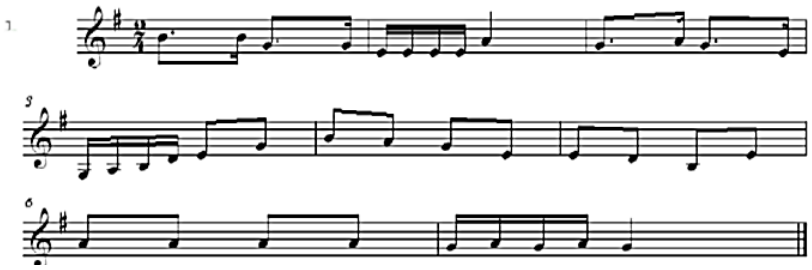
құрылымында айтарлықтай ауытқуларға алып келіп, нәтижесінде аспап чадаган мен ёчиннің[91] аралас үлгісіне айналады. Бұл ерекшеліктер аспаптың көне түрінде болған [8, 40-44 б.].

Қазіргі чадаган аспабында:

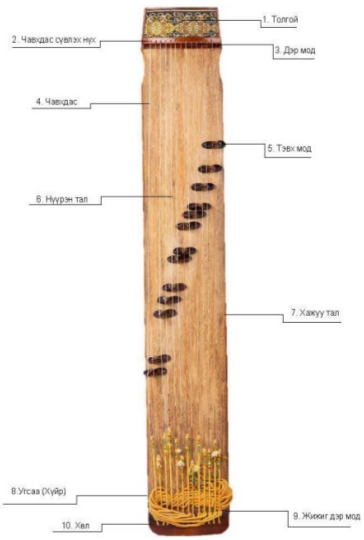
- ішектер металлдан немесе кей үлгілерде гитара ішектерінен;
- дыбыстар құлақтары арқылы немесе кей үлгілерде қозғалмалы кажык (тиек) жоқ, қақпақтың шетінде бекітілген тұрақты тиектермен реттеледі;
- диапазоны үш октава: кіші октаваның «соль» дыбысынан үшінші октаваның «соль-ля» нотасына дейін;
- ішегі өзгеру себебінен, тембрі жұмсақ әрі терең;
- таяқшалары қатты материалдан жасалады [9].

Чадағандағы дыбыстар ішекке таяқшамен жоғарыдан төмен біркелкі күшпен соғу арқылы алынады. Шертпелі-соқпалы аспап болғандықтан, ритмикалық ерекшеліктерге бай. Және оны қалыптастыру үшін түрлі жаттығулар орындалады [10]:

2-сурет. Балаларға арналған жаттығу



2-сурет. Ятга



Ятга – моңғол халқының көне аспаптарының бірі. Шығу тегі Қытай көп ішекті аспаптарымен байланысты бұл аспапты шығыс арфасы деп те атайды. Дәстүрлі ятгада 3-9 ішек болған. Тембрлік бояуы бай және әуезді. Аспап ақсүйектерге немесе монастырь рәсімдерінде орындалған [11, 82-83 б.].

Ятга көлденең (горизонталды) және тік (вертикалды) үлгіде кездеседі. Тарихи деректерге сүйенсек, моңғолдар арасында «аққу басты тік ятга» (Хун хэ у) қолданылғаны жайлы мәліметтер бар. Бұл аспаптың тарихы ғұн дәуірінен бастау алады. Заманауи ятганың бастау алуы корей халқының 13 ішекті (корей музыканты Ким Зон Ам) каягым аспабымен байланысты. Кейін 21 ішекті болады (қытайдың гучжэн аспабы). Диапазоны үлкен октаваның ре дыбысынан, үшінші октаваның ре дыбысына дейін. Осы уақыттан бастап репертуары даму жолына түседі [12].

Негізінен 21 ішекті қытайлық аспаптарды пайдаланғанымен, олардың мүмкіндіктерін ұзақ уақыт бойы қайта қарастыру нәтижесінде Моңғолияда осы аспаптарға тән ерекше ұлттық орындау техникасы қалыптасқан. Ятга орындау өнерінің дамуына байланысты қытай және моңғол орындау әдістерін салыстыру мүмкіндігі пайда болды.
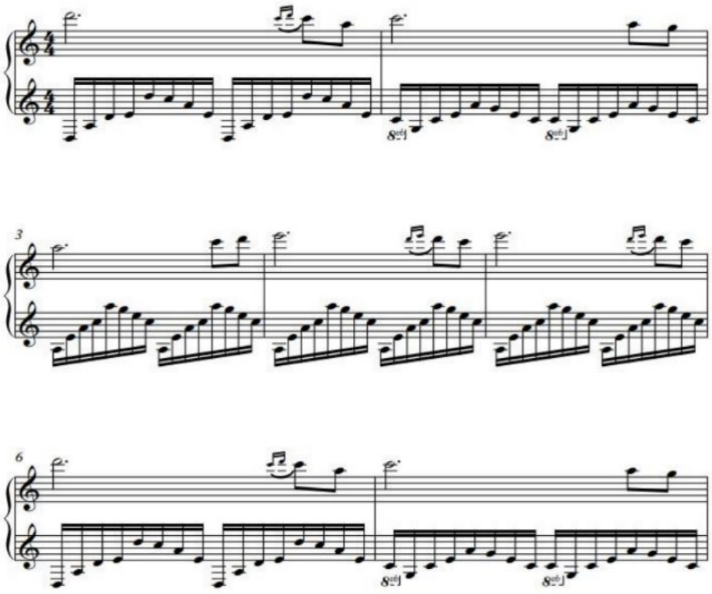
Гучжэнде ойнаудың негізгі техникасы – ішектердің үстінде орналасқан медиаторлы (жасанды тырнақты) сақиналар тағылған төрт саусақпен ойнау. Қытай музыканттары медиаторларды пайдалана отырып, ішектерге ішкі және сыртқы жағынан соққы беріп ойнайды. Ал моңғол музыканттары оң

[91] Ёчин – чадаганға туыстас көп ішекті музыкалық аспап. Бұл аспаптың корпусы трапеция тәрізді болып келеді және ішектерге арналған екі тұтас, қозғалмайтын тірегі бар. Туваға Бурятия мен Моңғолиядан әкелінген. Негізінен сүйемелдеуші аспап ретінде қолданылады. Стройы – хроматикалық, диапазоны кіші октаваның соль нотасынан үшінші октаваның соль нотасына дейін жетеді. Ішектері – металл, төменгі ішектері қосарлы, ал жоғарғы ішектері үштік болып орналасқан. Ёчинде екі таяқшамен ойнайды, оның дыбысы күшті және ашық болады [8].

қолды ішектердің аспап корпусына бекітілген жеріне жақындатып, дыбысты саусақ ұштарын ішектерге басып, оларды іліп шерту және шертпе әдістерімен орындауды дамытты [12].

21 ішекті қытай ятгасын (гучжэн) алып келгеннен кейін жаңа орындау техникалары пайда болды. Осы мүмкіндіктерді қолдана отырып, моңғол композиторлары аспаптың әлеуетін ашуға және орындаушылардың шеберлігін көрсетуге жол ашатын ірі шығармалар жазды.

3-сурет. Жанцанноровтың ятгаға арналған бірінші концерт-симфониясынан



Бұл үш аспап құрылымдық ерекшеліктері, дыбыстық диапазоны, орындау техникасы және репертуары бойынша бір-біріне жақын болғанымен, олардың әрқайсысы өзіндік орындаушылық дәстүрі мен музыкалық мәнеріне ие. Төменде осы үш аспаптың негізгі сипаттамаларын салыстыратын кесте (әртүрлі дереккөздерге сүйене – [8], [9], [10], [12]) ұсынылған:

Кесте-1. Негізгі параметрлер

Аспап атауы	**Жетіген**	**Чадаган**	**Ятга**
Пішіні	Қорапша тәріздес	Астау тәріздес	Бір шеті төмен иілген ағаш жәшік тәріздес
Материалы	Ағаш	Ағаш	Ағаш
Дыбыс шығару әдісі	Саусақпен	Саусақпен немесе ұрмалы аспап	Саусақпен
Ішектер саны	21-23	35	13, 21, 25
Дыбыс диапазоны	Кіші октава «до» – екінші октава «соль», «ля»	Үлкен октава «соль» – үшінші октава «сол» [10] Кіші октава «соль» – үшінші октава «соль», «ля» [9]	13 – үлкен октава «ре» – үшінші октава «ре» 21 – үлкен октава «ре» - үшінші октава «ре»
Строй	Диатоника	Диатоника	Пентатоника (13 ішек)
Орындау техникасы	Іліп алу, глиссандо, аккорд, арпеджиато, тремоло, пиццикато, ұрғылап ойнау, қағыс, аккордтардағы керек емес дыбыстарды басып орындау	Саусақпен, медиатормен және таяқшамен ұрғылап орындау, тремоло, пиццикато, арпеджиато, глиссандо, вибрато	Қарапайым іліп алу, қосарлы іліп алу, форшлаг, тремоло, пиццикато, дыбысты басу (өшіру), сол қолмен вибрато
Репертуары	Жетігенге арналған туындылар, басқа аспаптардан лайықталған күй, шығармалар, өңделген халық әндері	Өзге аспаптардан лайықталған шығармалар, чадаганға арналған туындылар	Моңғол композиторларының шығармалары, классикалық және туыстас аспаптарға арналған шығармалар, халық әндерінің аранжировкалары

Жетіген – қазақ халқының ежелгі аспабы, көбіне күй мен әуендерді орындауға бағытталған. Оның дыбысталуы жұмсақ, лирикалық сипатта, ал орындау техникасы жан-жақты. Жетігеннің қазіргі заманғы үлгілері жетілдіріліп, репертуары кеңейіп келеді. Чадаган – тыва халқының музыкалық мәдениетінде ерекше орын алады. Бұл аспаптың басты ерекшелігі – саусақпен ғана емес, медиаторлармен және арнайы таяқшалармен ойналуында. Чадаганның орындаушылық техникасы жетігенге ұқсас болғанымен, оның дыбысы қатқылдау әрі ритмикалық ерекшеліктерге бай.

Ятга – моңғол халқының аспабы және қытайлық гучжэнмен тарихи байланысы бар. Ятганың ерекшелігі – оның ішектерінің саны мен диапазоны кең болуы, сондай-ақ пентатоникалық ладта құрастырылуы. Орындау техникасы көбіне іліп ойнау, тремоло және вибрация әдістеріне негізделген.

Репертуарлық тұрғыдан қарастыратын болсақ, моңғолдың ятга аспабына белгілі композиторлар 1960 жылы шағын формадағы пьесаларды жаза бастап, 1968 жылы алғаш рет екі ятгаға арналған концерт орындалған. Бұл уақытта жетіген аспабының қазіргі түрі жасалып, даму жолын енді бастаған болатын. Жоғарыда ноталық үлгісі ұсынылған Жанцанноровтың ятга аспабына арналған концерті 1990 жылы жазылған. Осыдан аспаптың ілгеріде дамып келе жатқанын көруге болады. Ол туралы: «Түркі-моңғол халықтарының ішінде көне құрылымы мен ойналу үлгілерін толық сақтап, халық арасында ұмыттырмай, дамыта отырып, осы заманға дейін жеткізіп, өз елінің ұлт мақтанышына айналған Моңғолияның – ятга аспабы. Халқының төл шығармаларымен қатар, әлемдік шығармаларды да кеңінен орындай алатын аспап, Орта Азия елдері аспабынан ешбір қалыспақ емес» [5, 3 б.], – деп жазылған. Ал, тыва халқының чадаган аспабына (2016 жылы жазылған еңбекке сүйене) арнайы жазылған шығармалар жеткіліксіз. Сол себепті, иочин, ксилофон, домра, балалайка, баян секілді аспаптардың репертуарына жүгінеді.

Қазіргі таңда бұл аспаптар жаңа техникалық мүмкіндіктермен толықтырылып, репертуары заманауи шығармалармен кеңейіп келеді. Аспаптарға арналған арнайы оқу бағдарламалары жасақталып, дәстүрлі орындаушылық мектептері дамып, заманауи музыкалық ағымдармен ұштастырылып келеді.Бұл аспаптардың мәдени жаңғыруы түркі халықтарының рухани мұрасына деген қызығушылықтың артуына ықпал етуде. Осыған байланысты олардың зерттелуі, репертуарлық қорының толығуы және халықаралық деңгейде танымалдығының артуы маңызды мәселе болып отыр.

Жалпы, бұл үш аспаптың ортақ қасиеттері:

– Шығу тегі мен таралуы – жетіген, чадаган және ятга – түркі-моңғол халықтарының дәстүрлі музыкалық аспаптары.

– Барлығы хордофондар, яғни ішекті (көп ішекті) аспаптар қатарына жатады.

– Орындау техникасысында іліп шерту, арпеджиато, пиццикато, тремоло, глиссандо сияқты ортақ орындау әдістері қолданылады.

– Дыбыс шығару әдісі шертпелі.

– Жетіген мен ятга аспаптарында оң қол мен сол қолдың 4 саусағымен (5-інші саусақсыз) ғана орындалады.

– Репертуары халық музыкасына негізделген, бірақ бүгінде жаңа шығармалармен толықтырылуда.

– Құрылымында ағаш материалдар мен қозғалмалы тиектер қолданылады.

Айырмашылықтары:

– Аспаптардың пішіні мен көлемі әртүрлі.

– Ішектер саны жетігенде 21-23, чадаганда 35-ке дейін, ал ятгада 13, 21, 25. Осыған сай диапазон көлемінде және стройында өзгешеліктер бар.

– Ішектерінің материалына байланысты тембрлік ерекшеліктер байқалады.

– Жетіген лирикалық, жұмсақ, нәзік үнді аспап.

– Ятга шығыстық музыкалық дәстүрмен тығыз байланысты, сондықтан оның ладтық құрылымы ерекше.

– Чадаган көбіне ритмикалық және экспрессивті тәсілдерді қолданады.

– Дыбыс шығару әдістері шертпелі болғанымен, чадаганда қосымша ұрмалы техника да бар.

Қорыта айтқанда, бұл үш аспап тарихи байланысы бар, бірақ әрқайсысы өзіндік ұлттық ерекшеліктерімен дараланған. Бүгінде жетіген, чадаган және ятга өздерінің көне орындаушылық дәстүрлерін сақтай отырып, жаңа заман талаптарына сай дамып келеді. Бұл аспаптардың әрқайсысы өз ұлтының мәдени ерекшеліктерін көрсетіп қана қоймай, бүгінде дамып, әлемдік музыкалық сахнаға да бейімделуде.

Әдебиет тізімі

1. Жәкішева З. С. Тамырлас мұралар. – Алматы: «Silver Print» баспаханасы, 2024. – 168 б.
2. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
3. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов [Электрондық ресурс] // Официальный сайт сетевого издания https://opentextnn.ru / URL: https://opentextnn.ru/old/data/files/narmuzinst100.pdf (Жүгінген күні: 09.03.25).
4. Жақыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011. – 210 б.
5. Жақыпбек Н. Жетіген аспабының өзекті мәселелері // Түркі-моңғол халықтарының дәстүрлі музыкасы: зерттеу проблемалары. Дыбыс феномені: Халықаралық ғылыми-практикалық семинардық материалдары. – Алматы: Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2014. – 115-130 б.б.
6. Н. Жақыпбектен алған сұхбат. (Алынған күні: 23.05.2024).
7. Жақыпбек Н. Б. Казахский жетыген: типологическое сравнение с родственными многострунными инструментами // Международный научно-практический журнал. Филологический аспект: Серия История, культура и искусство. – Нижний Новгород, 2022. – №4 (09). – С. 35-43.
8. Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – Кызыл, 1989. – 143 с.
9. Учебная программа по музыкальному инструменту Чадаган [Электрондық ресурс] // Официальный сайт сетевого издания muzkult.ru / URL: https:// https://cdshi.tuva.muzkult.ru/media/2018/08/29/1232144826/ORP_specialnosti_chadagan.pdf (Жүгінген күні: 09.03.25).
10. Сагды А. Н. Техника игры на инструменте чадаган. Учебно-методические рекомендации. [Электрондық ресурс] // Официальный сайт сетевого издания muzkult.ru / URL: https:// https://cdshi.tuva.muzkult.ru/media/2018/08/29/1232144826/ORP_specialnosti_chadagan.pdf (Жүгінген күні: 09.03.25).
11. Мергалиев Д. М. Традиции – душа народа: национальные музыкальные инструменты: монография / Д. М. Мергалиев, Л. И. Нехвядович, Т. Б. Каримов, К. А. Мелехова, А. Г. Степанская. – Алматы: TechSmith, 2023. – 104 с.
12. Амарбаясгалан Ч., Оюунбадрах Б. Монгольское ятгадах – искусство сегодня [Электрондық ресурс] // Официальный сайт сетевого издания eurasia.mosconsv.ru / URL: file:///C:/Users/USER/Downloads/3-Ch.Amarbayasgalan-B.Oyunbadrakh.pdf (Жүгінген күні: 10.03.25).

УДК 786/789

ЦЕНТРАЛЬНОАЗИАТСКИЙ ТАНБУР В КОЛЛЕКЦИЯХ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЕЕВ И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ

Хандамян Виктор Сергеевич
доцент кафедры «Композиции, бастакорства и общего фортепиано»,
Институт узбекского национального музыкального искусства им. Юнуса Раджаби
г. Ташкент, Узбекистан
khandamianvictor@gmail.com

Аннотация. Представлено исследование музыкальных инструментов семейства танбура, которые играют ключевую роль в культурном наследии Центральной Азии, отражая сложное переплетение истории, традиций и музыкальных практик народов региона. Целью исследования является выявление уникальных конструктивных особенностей узбекско-таджикского танбура и его различий от других разновидностей танбуров, распространенных в Центральной Азии. Особое внимание уделено анализу исторической эволюции танбура в контексте изменений, происходивших в

музыкальной культуре региона, особенно в период правления династии Мангытов в Бухарском эмирате.

Методология исследования включала сравнительный анализ морфологических и эргологических характеристик танбуров, а также изучение их символического значения, выявленного через анализ орнаментов, используемых в декорировании инструментов. Исследование основывалось на данных из коллекций музыкальных инструментов, представленных в европейских музеях.

Результаты исследования показали, что узбекско-таджикский танбур обладает рядом уникальных конструктивных характеристик, таких как высокая парда (ладки) и специфическая техника инкрустации. Выявлены значительные региональные различия в конструкции и использовании танбуров, что связано с культурными и историческими особенностями региона. Анализ орнаментов на танбурах выявил глубокие символические смыслы, связанные с древнетюркской космогонией и духовными верованиями народов Центральной Азии.

Сделан вывод о значимости узбекско-таджикского танбура как важного элемента культурного наследия региона. Перспективы дальнейших исследований включают углубленное изучение влияния исторических и культурных изменений на эволюцию танбуров, а также разработку стратегий интеграции этого музыкального инструмента в современные образовательные и культурные практики.

Ключевые слова: узбекско-таджикский танбур, сетар, Август Эйхгорн, Центральная Азия, музыкальные инструменты, солярные символы, эргология.

Аңдатпа. Зерттеудің мақсаты-өзбек-тәжік танбурының ерекше дизайн ерекшеліктерін және оның Орталық Азияда кең таралған танбурдың басқа түрлерінен айырмашылықтарын анықтау. Танбурдың тарихи эволюциясын аймақтың музыкалық мәдениетінде, әсіресе Бұхара әмірлігіндегі маңғыт әулеті кезінде болған өзгерістер тұрғысынан талдауға ерекше назар аударылды.

Зерттеу әдістемесі танбурлардың морфологиялық және экологиялық сипаттамаларын салыстырмалы талдауды, сондай-ақ аспаптарды безендіруде қолданылатын ою-өрнектерді талдау арқылы анықталған олардың символдық мағынасын зерттеуді қамтыды. Зерттеу еуропалық мұражайларда ұсынылған музыкалық аспаптар топтамаларынан алынған мәліметтерге негізделген.

Зерттеу нәтижелері өзбек-тәжік тенбурының жоғары шеру (ладки) және арнайы инкрустация техникасы сияқты бірқатар ерекше дизайн сипаттамаларына ие екенін көрсетті. Танбурлардың дизайны мен қолданылуында айтарлықтай аймақтық айырмашылықтар анықталды, бұл аймақтың мәдени және тарихи ерекшеліктерімен байланысты. Тамбурлардағы ою-өрнектерді талдау ежелгі түркі космогониясымен және Орталық Азия халықтарының рухани наным-сенімдерімен байланысты терең символдық мағыналарды анықтады.

Тірек сөздер: *өзбек-тәжік тенбур, сетар, Август Эйхгорн, Орталық Азия, музыкалық аспаптар, күн рәміздері, эргология.*

Abstract. This study examines the musical instruments of the tanbur family, which play a key role in the cultural heritage of Central Asia, reflecting the complex interweaving of history, traditions, and musical practices of the region's peoples. The research aims to identify the unique structural features of the Uzbek-Tajik tanbur and its differences from other types of tanburs found in Central Asia. The tanbur's historical evolution is studied in relation to the region's musical culture, especially during the Manghit dynasty in the Bukhara Emirate.

The research method involves comparing the physical features and performance aspects of tanburs, and looking at their symbolic meaning by studying the decorative patterns used on the instruments. The study is based on data from musical instrument collections presented in European museums.

The results of the study demonstrate that the Uzbek-Tajik tanbur possesses a number of unique structural features, such as a high parda (fret) and a distinctive inlay technique. Significant regional differences in the construction and use of tanburs have been identified, linked to the cultural and historical characteristics of the region. The analysis of tanbur ornamentation has revealed profound symbolic meanings associated with ancient Turkic cosmology and the spiritual beliefs of Central Asian peoples.

The study concludes that the Uzbek-Tajik tanbur is a significant element of the region's cultural heritage. Future research prospects include an in-depth examination of the influence of historical and cultural changes on the evolution of tanburs, as well as the development of strategies for integrating this musical instrument into contemporary educational and cultural practices.

Keywords: *Uzbek-Tajik tanbur, setar, August Eichhorn, Central Asia, musical instruments, solar symbols, ergology.*

Музыкальные инструменты семейства танбура занимают ключевое место в культурном наследии Центральной Азии, представляя собой сложное переплетение истории, традиций и музыкальных практик различных народов региона. Исследования, проведенные учеными в этой области, выявляют как уникальные особенности этих инструментов, так и их общие черты, которые объединяют музыкальные традиции Центральной Азии, от древности до современности.

Одной из работ по изучению танбуров является статья Мамажоновой Х. [1], которая анализирует трактаты IX-XI веков, в которых описаны различные виды танбуров, такие как хорасанский и багдадский. Эти источники, демонстрируют первые упоминания о разновидностях танбура, не относятся к рассматриваемой географической зоне. Тем не менее, как инструменты Арабского Халифата, они получили широкое распространение на всей его территории и оказали значительное влияние на музыкальную культуру того периода. Важным аспектом исследования танбуров является их функция в качестве культурного моста между различными регионами. Дилором Каромат [2] в своем исследовании музыкальных взаимосвязей между Индией и Центральной Азией акцентирует внимание на схожие и отличительные черты танбуров, используемых в этих регионах.

Не менее важным является исследование символического значения танбуров, особенно в контексте мистических традиций Центральной Азии. Seyedeh Sara Seyedahmady Zavieh и Mohammad-Reza Darvishi [3] рассматривают танбур как инструмент, играющий центральную роль в ритуальных практиках Ярсанизма. Яршани следуют мистическим учениям Султана Саака. Согласно их верованиям, вселенная делится на два различных, но взаимосвязанных мира: внутренний (Батини) и внешний (Захири), каждый из которых подчиняется своим законам и порядкам, и священное место занимает танбур. Хотя людям известен только внешний мир, их жизни фактически регулируются правилами внутреннего мира. Такой подход позволяет глубже понять культурные корни использования танбура и его значение в контексте религиозных и философских учений.

Кроме того, исследование Джумаева А. [4] рассматривает танбур в контексте исламской культуры Центральной Азии. Приводятся сведения о том, как в начале XX века многие видные улемы запрещали пение с танбуром, называя такое музицирование харамом. Одной из целей данного исследования является сравнительный анализ конструктивных особенностей танбуров. Это включает в себя сравнение различных типов танбуров из коллекций музыкальных инструментов народов Центральной Азии Августа Эйхгорна и других коллекций западноевропейских музеев.

В условиях глобализации и быстрой культурной трансформации изучение и сохранение таких уникальных инструментов становится особенно важным. Так, интерес к изучению танбура не ослабевает и подтверждением тому служит издание атласа «Национальные музыкальные инструменты тюркоязычных стран», в котором, Ганиханова Ш. [5] приводит данные об изучаемом инструменте.

Известно, что под названием *танбур* в различных географических зонах и в различные периоды времени именовали хордофон, который сегодня по системе Хорнбостеля-Закса классифицируется как лютневый хордофон с длинным грифом и резонатором в виде чаши под шифром 321.321. Чаще всего это инструменты с длинной шейкой, от трех и более струн. Конструкция современного узбекско-таджикского *танбур*а отдаленно напоминает хордофоны с чашеобразным резонатором, бытовавшие при дворе Темуридов. Становление современного облика узбекско-таджикского *танбур*а предположительно происходило при династии Мангытов, при которых в Бухарском эмирате получает свое развитие Шашмаком. Династия Мангытов окончательно порвала с традициями Тимуридов, что, возможно, объясняет замену *уд* на *танбур* в качестве главного инструмента для расчета ладов в макоме при новом дворе.

Конструктивные особенности узбекско-таджикского *танбур*а имеют ряд схожих и отличительных характеристик от *танбур*ов, распространённых в Центральной Азии. Прежде всего нужно отметить, что отличительная конструктивная особенность узбекско-таджикского *танбур*а — это его относительно высокая парда, в настоящем не встречающаяся среди других разновидностей *танбур*а в Центральной Азии.

Из коллекции музыкальных инструментов Августа Эйхгорна мы видим, что к концу XIX века в Центральной Азии, существовало большое количество разнообразных инструментов семейства *танбур*а. Так, инструмент под названием *сетар* (ситар, сетор) принадлежал правителю Кокандского ханства Худояр-хану (Рис.) и визуально мало чем отличался от современного узбекско-таджикского *танбур*а. На *сетаре* три струны, интересно то, что мелодическая струна была удвоена для более громкого звучания. Инкрустация на ханском *сетаре* выполнена в стиле *гирих*. Надвязные ладки на

данном *сетаре* прямого плетения и в три ряда, что их отличает от современной техники расположения, в которой используются два ряда и плетение на крест, где второй ряд плетения подвёрнут под первый, тем самым предотвращая ладки от перемещения вниз по шейке инструмента при более сильном нажатии пальцем на *парда* во время исполнения.

И если *сетар* из Коканда по количеству струн соответствует своему названию, то редкий экземпляр *ситара* из Кашгара – инструмент со множеством струн близкий по конструкции афганскому *танбур*у (Рис.) в Туркестане не встречавшийся. Согласно данным Эйхгорна, данный экземпляр имел 11 резонирующих струн и одну приподнятую мелодическую струну, на которой играли смычком или плектором [6, с. 8].

Нестандартную организацию струн мы видим на инструменте под названием *чартар* (Рис 3) из Шугнана (Горно-Бадахшанская АО), первой половины XIX в. Так, струны расположены по парам, а также вместо единичных отверстий в деке сделаны крупные отверстия под каждую пару струн над подставкой. Играли на инструменте с помощью плектра [6, с. 7].

На Рис. фотография *панчтара* странствующего музыканта Кабулистана из коллекции Эйхгорна. Инструмент третьей четверти XIX века, с конструкцией подобной современному узбекско-таджикскому *танбур*у, за исключением количества струн. В отличие от *танбур*а на *панчтаре* – пять струн.

Среди бытующих инструментов в Афганистане заметное количество таких инструментов, что имеют дополнительные ряды струн для исполнения ударных штрихов (5). Такие виды *танбур*а из Афганистана как правило снабжены ладками подобными *дутару*, по высоте не превышающими нескольких миллиметров, но на *панчтаре* наблюдаются ладки подобные *танбур*у, что возможно создавало условия для игры ноля путем продавливания струны до упора на шейке. Кроме этого, строение шейки на афганских *танбур*ах имеет свои особенности. Как правило на таких *танбур*ах шейка расширяется от основания *богиза* к верху, подобная особенность на танбуровидных инструментах встречается не только в Афганистане, но также в Пакистане и в Индии. Мы же наблюдаем на *панчтаре* шейку с нехарактерным для инструментов из Афганистана сужением к верху.

Из рассмотренных танбуровидных инструментов заметно сходство в применяемых рисунках орнамента на деке и шейке инструментов. Это выражается в сгруппированных концентрических кругах, помещенных в геометрические фигуры треугольника, ромба и четырехугольника, которые напоминают упрощенное изображение кузмунчока — амулета-оберега. Интересно отметить, что орнаменты в виде кругов встречаются на танбуровидных инструментах независимо от узкой географической зоны их «происхождения». Инструменты со схожими космогоническим мотивами мы наблюдаем в Узбекистане (Бухара, Рис.), Таджикистане (Горно-Бадахшанский АО, Рис 3), в Синьцзян-Уйгурском АР (Кашгар, Рис. 1) и на севере Афганистана населённом преимущественно этническими узбеками (Мазар-и-Шариф, Рис. 2, мотивы с концентрическими кругами в Афганском Туркестане называют «*шерази*» [7, с. 150]). Объяснение значения орнаментов можно найти в древнетюркском мировоззрении. Согласно этому мировоззрению, концентрический круг является символом солнца. В инкрустации круги сгруппированы в виде крестов, что символизирует четыре стороны света. Треугольник ассоциируется с горами, а ромб — с плодородием. Рассматриваемые орнаменты использовались в качестве оберегов. Интересно то, что на некоторых экземплярах *танбур*ов (Рис. 3, Рис. 4, Рис. 5) можно встретить четырехугольную фигуру в инкрустации на основании шейки, что возможно символизировало богиню плодородия Умай, а также треугольник над четырехугольником – Тенгри, верховное божество верхнего мира, и треугольник, направленный вниз под «шайтан хараком», обозначал божество нижнего мира Эрклиг, забирающего души [8, с. 35]. Иное объяснение солярным фигурам мы находим у Аведовой Н. А., которая сообщает, что узоры из крупных кружочков ташкентские мастера называют «*парґар*» (циркуль), круги поменьше с точкой посередине – «*балык куз*» (рыбий глаз), и из совсем маленьких – «*чумчук куз*» (воробьиный глаз) [9, с. 33]. Такая трактовка мастеров лишена какой-либо духовной семантики и носит скорее практический характер, который стал преобладать с ростом фабрик, где производственный процесс был запущен для массового потребителя.

Следует уделить внимание исследованию символического значения орнаментов и декора танбуров, а также их роли в ритуальных и духовных практиках народов Центральной Азии. Такой подход позволит не только сохранить уникальное культурное наследие региона, но и адаптировать его к современным условиям, обеспечивая преемственность традиций и их актуальность в будущем.

Проведенный анализ музыкальных инструментов семейства танбура в Центральной Азии, бытовавших в XIX–XX веках, позволил выявить не все, но лишь некоторые уникальные конструктивные особенности узбекско-таджикского танбура, а также их отличия от других

разновидностей танбуров, распространенных некогда в регионе. Подняты вопросы символизма, заключенного в инкрустациях центрально азиатских танбуров. Результаты исследования подчеркивают необходимость дальнейших исследований в этой области. Перспективы дальнейших исследований включают углубленный анализ влияния исторических и культурных изменений на эволюцию танбуров, а также разработку стратегий интеграции этого музыкального инструмента в современные образовательные и культурные практики.

Список литературы

1. Mamajanova, K. 2020. «Description of Musical Instruments in Treatises of IX-XI Centuries.» Euro Afro Studies International Journal 2 (2): 1-96.
2. Karomat, D. 2011–2012. «Some Aspects of Musical Interrelations between India and Central Asia.» Journal of the Indian Musicological Society 41: 100–121.
3. Zavieh, S., Darvishi, M., and Mehrpouyan, A. 2016. «Tanbur as Stringed Music Instrument: Role, Qualities, Influences on Yarsanism.» IJASOS – International E-Journal of Advances in Social Sciences 2 (4).
4. Djumaev, A. 2007. «Islam and Culture in the Context of the Central Asian Civilization.» Oriente Moderno 87 (1): 53–84.
5. Ganikhanova, Sh. 2024. Natsionalnie muzikalnie instrumenti tyurkoyazichnix stran (National Musical Instruments of Turkic-Speaking Countries). Atlas, 176–209.
6. Eichhorn, A. 1885. Polnaya kollektsiya muzikalnix instrumentov narodov Tsentralnoy Azii A. F. Eyxgorna (Complete Collection of Musical Instruments of the Peoples of Central Asia by A. F. Eichhorn). Saint Petersburg: Yu. Shtauf (I. Fishon).
7. de Zeeuw, Hans. 2019. Tanbûr: Long-Necked Lutes along the Silk Road and Beyond. Oxford: Archaeopress Publishing Ltd.
8. Mkrtichev, T. 1985. Kosmologiya drevnix i yeye otrajeniye v iskusstve Sredney Azii V-X vekov (Cosmology of the Ancients and Its Reflection in the Art of Central Asia in the 5th-10th Centuries). Doctoral dissertation, Tashkent.
9. Avedova, N. 1966. Iskusstvo oformleniya uzbekskix muzikalnix instrumentov (The Art of Decorating Uzbek Musical Instruments). Tashkent: Nauchno-issledovatelskiy institut iskusstvoznaniya.

Приложение 1



Рис. 1. Сетар. Первая половина XIX в. Узбекистан, Коканд. Музейный номер ГЦММК КП-58. МИ-578. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/1052?query=%D1%81%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%80&index=4



Рис. 2. Ситар. Первая треть XIX в. Кашгар. Музейный номер ГЦММК КП-69. МИ-572. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/1046?query=%D1%81%D0%B5%D1%82%D0%BE%D1%80&index=0



Рис 3. Чартар. Первая половина XIX в. Таджикистан, Шугнан. Музейный номер ГЦММК КП-59. МИ-614. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/2881?page=4&fund=12&index=155



Рис. 4. Панчтар. Третья четверть XIX в. Афганистан, Кабул. Музейный номер ГЦММК КП-80. МИ-615. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/2882?page=8&fund=12&index=370



Рис. 5. Танбур. Афганистан, Кабул. XX век. Источник: https://carmentis.kmkg-mrah.be:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=111929&viewType=detailView.



Рис. 6. Шаштар. Первая половина XIX в. Бухарский эмират, Бухара. Музейный номер ГЦММК КП-89. МИ-616. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/2883?query=%D0%93%D0%A6%D0%9C%D0%9C%D0%9A%20%D0%9A%D0%9F-89.%20%D0%9C%D0%98-*616&index=0*

Приложение 2

Рис. 1. Тамбур. Синьцзян-Уйгурский АР, Кашгар. 1906. Источник: https://www.kringla.nu/kringla/objekt?referens=SMVK-EM%2Fobjekt%2F1066816





Рис. 2. Танбур. Афганистан, Мазар-и-Шариф. XX век. Источник: https://wmic.net/afghanistan-tanbur/





Рис. 3. Танбур. Туркестан. 1880-е гг. Музейный номер ГЦММК КП-3349/368. МИ-571. Источник: https://glinka-iss.kamiscloud.ru/entity/OBJECT/1044?query=%D0%9C%D0%98-571&index=1



Рис. 4. Танбур. Афганистан, 1934 г. Источник: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159012?_ga=2.46055840.506275462.1710351445-756715676.1708276074#description

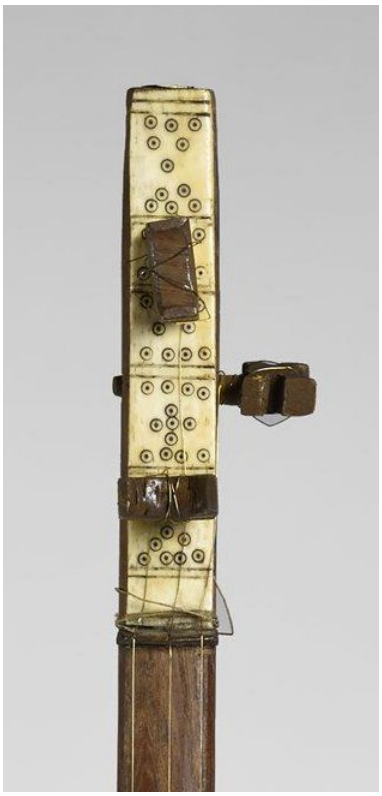




Рис. 5. Танбур. Туркестан, XIX в. Фрагмент. Источник: https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/doc/MUSEE/0159008?_ga=2.106498567.506275462.1710351445-756715676.1708276074

УДК 781

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И ЭВОЛЮЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ ДУТАРА

Юнусов Улугбек Абдулхашимович
доцент кафедры исполнительства на народных инструментах
Государственной консерватории Узбекистана,
Ташкент, Узбекистан
ulugbek_music@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу эволюционного развития дутара – одного из ключевых народных музыкальных инструментов Центральной Азии. Рассматриваются исторические аспекты формирования дутара, его конструктивные особенности, исполнительские техники, а также процесс создания новых разновидностей инструмента, таких как, дутар-прима, дутар-секунда и дутар-альт. В работе анализируется звуковой диапазон, тембровые характеристики и роль разных типов дутаров в ансамблевом и оркестровом исполнении. Результаты исследования показывают, что дутар не только сохраняет свое культурное значение, но и развивается, адаптируясь к современным требованиям музыкального искусства. В статье выявлена его значимость как в народной, так и в профессиональной музыке, что подтверждает необходимость дальнейшего изучения и популяризации этого инструмента.

Ключевые слова: *дутар, музыкальная культура, народные инструменты, Центральная Азия, исполнительская техника, акустические свойства, настройка инструмента, тембровые характеристики, звуковой диапазон.*

Аңдатпа. Мақала Орталық Азияның негізгі халықтық музыкалық аспаптарының бірі-дутардың эволюциялық дамуын талдауға арналған. Дутардың қалыптасуының тарихи аспектілері, оның құрылымдық ерекшеліктері, орындаушылық техникасы, сондай-ақ дутар-прима, дутар-секунд және дутар-альт сияқты аспаптың жаңа сорттарын жасау процесі қарастырылады. Жұмыста дыбыстық диапазон, тембрлік сипаттамалар және ансамбль мен оркестрдің әр түрлі типтерінің рөлі талданады. Зерттеу нәтижелері дутардың мәдени маңыздылығын сақтап қана қоймай, сонымен қатар музыкалық өнердің заманауи талаптарына бейімделу арқылы дамитынын көрсетеді. Мақалада оның халықтық және кәсіби музыкадағы маңыздылығы анықталды, бұл аспапты одан әрі зерттеу және танымал ету қажеттілігін растайды.

Тірек сөздер: *дутар, музыкалық мәдениет, халық аспаптары, Орта Азия, орындаушылық техника, акустикалық қасиеттер, аспапты баптау, тембрлік сипаттамалар, дыбыстық диапазон.*

Abstract. The article explores study of the evolution of the dutar, one of the key traditional musical instruments of Central Asia. It examines the historical development of the instrument, its structural features, performance techniques, as well as the process of reconstruction and the creation of new varieties of the instrument, such as the dutar-prima, dutar-sekunda, and dutar-alto. The study analyzes their tonal range, timbral properties, and role in both ensemble and orchestral settings. The findings indicate that while the dutar retains its cultural significance, it continues to evolve, adapting to contemporary musical demands. Its relevance in both folk and professional music underscores the need for further research and wider dissemination of knowledge about this instrument.

Keywords: *dutar, musical culture, folk instruments, Central Asia, performance techniques, acoustic properties, instrument tuning, timbral characteristics, sound range.*

Центральная Азия, как один из древнейших очагов цивилизации, внесла значительный вклад в сокровищницу мировой науки и культуры. Народы, населявшие данный регион, обладали богатым музыкальным наследием. Древние письменные источники и археологические находки, обнаруженные учеными, подтверждают высокий уровень музыкальной культуры народов Средней Азии и свидетельствуют о том, что они издавна были носителями развитой культуры.

Во второй половине IX века, в результате народных восстаний и сопротивления завоевателям в Мавераннахре и Хорасане, власть Арабского халифата ослабла, что привело к образованию местных

государств Тахиридов, а затем Саманидов. Этот период создал благоприятные условия для развития культуры и искусства. Именно в это время ряд ученых, происходивших из Средней Азии, внес значительный вклад в историю мировой науки своими научными трудами.

В разнных областях науки были созданы выдающиеся труды, ставшие неотъемлемой частью мировой научной мысли. Великие ученые, такие как Абу Наср аль-Фараби, Ибн Сина, аль-Хорезми и их последователи, разработали теоретические основы музыкознания ("Ильм аль-музыка") и заложили важнейшие принципы восточной музыкальной науки. Их работы сыграли решающую роль в формировании теоретической базы музыкальной культуры народов Востока [1, с. 76].

Абу Наср аль-Фараби и его вклад в музыкальную науку одним из крупнейших ученых, заложивших основы музыкальной теории народов Центральной Азии, был Абу Наср аль-Фараби. Этот выдающийся философ и ученый, один из основоположников средневековой восточной музыкальной теории, родился в 873 году в городе Фараб, расположенном на берегу Сырдарьи, и скончался в 950 году. Происходя из тюркских племен Центральной Азии, он получил начальное образование в родном городе, а затем продолжил обучение в Багдаде, Дамаске и Египте.

Выдающийся ученый оставил глубокий след не только в области музыкознания, но и в философии, логике, математике и других науках. Музыкальная наука в то время рассматривалась как часть математических дисциплин. В своих трактатах, посвященных музыке, аль-Фараби разработал основы восточной музыкальной теории. Среди его наиболее известных трудов: «Китаб аль-мусиқа аль-кабир» («Большая книга о музыке»), «Калам филь-мусиқа» («Слово о музыке»), «Китаб аль-мусиқа» («Книга о музыке»), «Китаб фий-ихса аль-улум» («Книга о классификации наук», раздел о музыке), «Китаб фий-ихсави-лико» («Книга о классификации музыкальных ритмов») и другие [2, с. 45].

Значительный вклад в изучение народных музыкальных инструментов Центральной Азии внес ученый XVII века Дарвеш Али Чанги, который в своей бухарской рукописи описал традиционные музыкальные инструменты, распространенные в крупных городах региона, а также информацию о выдающихся исполнителях. Этот трактат является ценным источником для изучения музыкального наследия Центральной Азии XVI-XVII веков.

В миниатюрах XVI-XVII веков запечатлены такие музыкальные инструменты, как чан (арфа), доира, лютня, барбат, уд, канун, гиджак, най, рубаб, танбур. Среди них особое место занимает дутар, который сохранился на протяжении веков. В трудах ученого XV века аль-Хусайни впервые упоминается двуструнный инструмент дутар. Музыкальные инструменты Востока представляют собой древнейшее и самобытное искусство, которое остается живым и актуальным на протяжении веков.

Согласно историческим письменным источникам, дутар впервые упоминается в XV веке. В трактате выдающегося музыкального теоретика Зайнулобиддина аль-Хусайни "Канон науки и практики музыки" приведены сведения об этом инструменте. Дутар является одним из древнейших музыкальных инструментов. В переводе с персидского "ду" означает "два", а "тор" – "струна", что указывает на его двуструнную конструкцию. В древности дутар назывался "внутренним" (домашним) инструментом и считался преимущественно женским инструментом. Мастера-изготовители дутаров традиционно использовали тутовое дерево. В труде Дарвеша Али "*Рисолаи мусикий*" в разделе, посвященном дутару, содержится следующая информация: "*Большинство дутаров изготавливается из тутового дерева, а его струны сплетаются из шелка. Поэтому звучание инструмента мягкое и мелодичное, что обусловлено природными свойствами тутового дерева и шелка*" [3, с. 17].

Изготовление музыкальных инструментов представляет собой особый вид искусства. Мастера-изготовители приобретают свои навыки и знания через многолетний опыт, экспериментальные исследования и практическую деятельность. В процессе создания музыкального инструмента учитываются следующие аспекты: Качество и состояние исходных материалов. Способы обработки древесины. Владение техникой работы с инструментами и электрическими устройствами, знание норм безопасности. Навыки ремонта инструментов в случае повреждений. Знание эргономики, музыкально-акустических свойств, эстетических характеристик и стандартов изготовления.

В Узбекистане используется множество видов музыкальных инструментов, и перед началом их изготовления особое внимание уделяется выбору и подготовке исходного материала. Качество древесины и условия её сушки играют решающую роль. Так, если для изготовления танбура выбирается древесина с широкими годовыми кольцами, то для дуторов предпочтение отдаётся дереву с узкими годовыми кольцами, что обусловлено особенностями роста дерева в разных климатических условиях.

Корпус (***резонатор***) дутара – одна из его ключевых частей. Методика его изготовления имеет свои уникальные особенности и может различаться даже среди мастеров одного региона.

В Узбекистане встречаются два основных типа корпусов: Вырезной корпус ("ўйма" или "қазма"), изготовленный из цельного куска древесины. Такой тип распространён в Бухаре, Самарканде и Хорезме. Составной корпус, формируемый из отдельных рёбер, склеенных между собой для придания грушевидной формы. В Хорезме такой тип инструмента называют "зилма".

Корпус дутара изготавливается в основном из тутового дерева, для прима, секунда и альтовых вариантов также используется бук. Заготовки перед обработкой выдерживают в горячей воде в течение 12-24 часов, чтобы уменьшить их хрупкость и увеличить эластичность. Рёбра корпуса соединяются с использованием дополнительных прокладок, а их число варьируется в зависимости от традиций мастеров различных регионов. Например, ташкентские мастера создают дуторы с десятью рёбрами толщиной 3 мм и шириной 42-45 мм, в то время как в Бухаре и Самарканде корпус инструмента имеет меньшие размеры. Дутары, изготовленные в Андижане, характеризуются более крупными размерами корпуса, а в Намангане – удлинённой шейкой инструмента.

Гриф (***даста***) – одна из важнейших частей дутара. Он изготавливается из древесины абрикоса или грецкого ореха, которые обладают высокой плотностью и устойчивостью к влажности. В зависимости от региона, длина грифа может варьироваться: в Ферганской долине и Ташкенте дутар достигает 106-110 см, а в Хорезме – около 90 см. Для защиты грифа и повышения его эстетической привлекательности мастера украшают его инкрустацией из кости, перламутра или пластмассы. Боғиз – это соединительный элемент между корпусом и грифом дутара. Его изготовление требует высокой точности, поскольку малейшие отклонения могут привести к возникновению посторонних звуков. В разных регионах применяется различный декор богиза: например, в Ташкенте и Ферганской долине мастера украшают его резными или инкрустированными элементами, а в Самарканде и Бухаре используют традиционные узоры.



Верхняя дека (***қопқоқ***) играет ключевую роль в формировании звука. Она изготавливается исключительно из тутового дерева, причём учитывается не только вид древесины, но и место её произрастания. Оптимальной считается древесина, выращенная в прохладных и влажных условиях, так как её годовые кольца более широкие. Толщина верхней деки составляет 4-5 мм, что напрямую влияет на тембр инструмента. В некоторых случаях перед установкой деки мастера её обжигают, что придаёт ей тёмно-коричневый оттенок и позволяет избавиться от излишней влаги.

В прошлом струны дутара изготавливались из натурального шёлка или овечьих кишок. Сегодня наряду с традиционными материалами используются капроновые нити, что влияет на тембр инструмента. Лады (***парда***) также изначально изготавливались из кишок, но в современном производстве чаще применяются синтетические материалы. Расположение ладов определяется методом флажолетов.

Дутар также включает в себя ряд дополнительных элементов:

Торгир – нижний крепёжный элемент для струн,

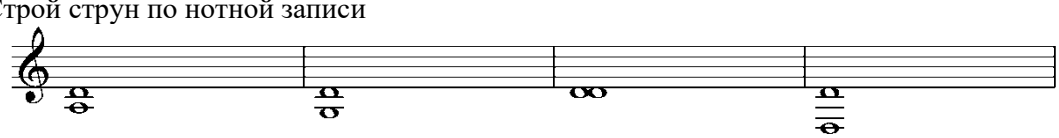
Харрак – верхний порожек грифа, дополнительный харрак, используемый для регулировки звуковых характеристик.

Дутар является важнейшим инструментом узбекской музыкальной культуры, а его изготовление требует высокой квалификации и соблюдения многовековых традиций. Технологические процессы, используемые в создании этого инструмента, включают тщательный выбор материалов, обработку древесины, формирование корпуса и грифа, а также настройку его акустических характеристик. Различные региональные школы изготовления дутора вносят вклад в разнообразие его формы, тембра и эстетического оформления, что делает этот инструмент уникальным в музыкальном наследии Узбекистана.

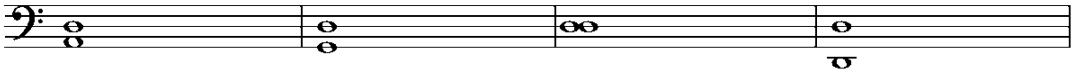
Традиционный дутар — один из наиболее распространённых и любимых традиционных музыкальных инструментов узбекского народа, который продолжает оставаться популярным и в настоящее время. В акустическом отношении инструмент охватывает средне-низкий регистр и обладает мягким, богатым обертонами тембром с характерной меланхоличной окраской. Отличительной особенностью традиционного дутара является богатство исполнительских техник правой руки, включающих различные способы звукоизвлечения при защипывании двух струн (одиночные удары, удары запястьем, триолевые удары кисти, тремоло, пиццикато и др.). Эти техники позволяют реализовывать сложные ритмические комбинации. Кроме того, левая рука также активно участвует в исполнении, используя приёмы пиццикато, удары по деке инструмента и различные артикуляционные эффекты. Дутар широко применяется в исполнении произведений из циклов

«Шашмаком» и «Мушкилот», а также в узбекской, таджикской и уйгурской народной музыке и авторских сочинениях. Инструмент используется как в сольном, так и в ансамблевом и оркестровом исполнении в различных традиционных и современных музыкальных коллективах. Нотные партии для дутара записываются в скрипичном ключе. Поскольку инструмент является транспонирующим, его реальное звучание на октаву ниже записанного. Две шёлковые струны дутара обычно настраиваются в кварту или квинту, а в некоторых случаях, в зависимости от требований конкретного произведения, – в унисон или октаву. Первая струна, как правило, настраивается на ноту «ре», однако в национальной исполнительской практике может быть использована настройка на «до» для удобства игры левой рукой. Вторая струна настраивается в зависимости от требуемого интервала по отношению к первой струне, что определяет диапазон инструмента [5, с. 11].

Строй струн по нотной записи
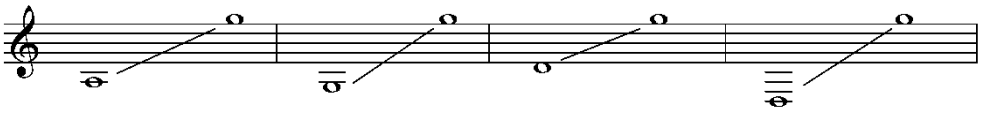


Строй струн по звучании

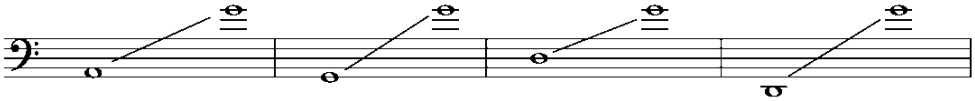


Ладки инструмента изготавливаются из кишечных или капроновых струн и завязываются на грифе в соответствии с диатоническим звукорядом. Для удобства исполнения на основные (6-й и 13-й) и дополнительные (18-й и 19-й) лады наклеиваются или привязываются специальные дополнительные лады. Диапазон инструмента в записанном виде охватывает ноты от "ля" или "соль" малой октавы до "соль" второй октавы, в звучащем виде – от "ля" или "соль" большой октавы до "соль" первой октавы. Введение дополнительных ладов (18-го и 19-го) способствует изменению звукового диапазона.

Полный звуковой диапазон инструмента в записанном виде в зависимости от строя
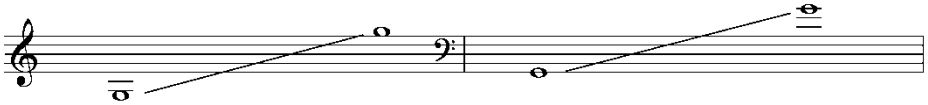


Полный звуковой диапазон инструмента в звучащем виде в зависимости от строя.



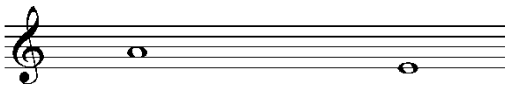
Используемый звуковой диапазон

В нотном письме По звучанию
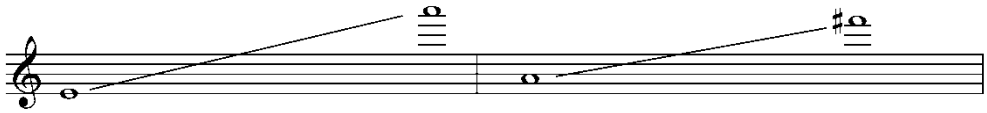




Дутар-прима — это музыкальный инструмент, созданный в процессе реконструкции народных инструментов с целью расширения общего диапазона щипковых инструментов в ансамблях и оркестрах. Он является самым высокорегистровым инструментом в семействе дутаров. Нотная запись дутар-прима осуществляется в скрипичном ключе без транспонирования, а звучание соответствует записанной октаве. Инструмент оснащён нейлоновыми струнами, настроенными в квартовом интервале: первая струна в первой октаве соответствует ноте «ля», вторая — «ми».



Дутар-прима обладает хроматическим звукорядом [4, с. 395] и оснащён 24 ладами, закреплёнными на грифе с помощью клеевого соединения. Полный диапазон инструмента простирается от ноты «ми» первой октавы до ноты «ля» третьей октавы. Наиболее используемый звуковой диапазон охватывает ноты от «ля» первой октавы до «фа-диез» третьей октавы.
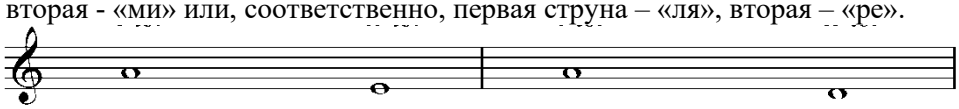




При игре на дутар-прима выполнение интервалов терция-квинта и большая секста удобно в высоких регистрах при зажатии обеих струн, а использование одной открытой струны позволяет исполнять широкий диапазон интервалов. Динамические характеристики инструмента разнообразны: при исполнении в динамике piano (p) звук мягкий и приглушённый, в то время как в динамике forte (f) он становится звонким и резким. Однако дутар-прима не относится к инструментам, богатым обертонами [4, с. 377]. Основные приёмы игры включают удары запястьем, праворучное пиццикато, тремоло и флажолетто.

Дутар-прима используется как сольный инструмент, а также в составе дуэтов, трио, различных ансамблей, камерных и крупных оркестров.

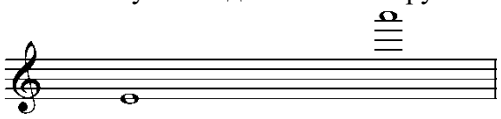
Альтовый дутар – является новым музыкальным инструментом, созданным на основе традиционного национального дутара. По тембровым характеристикам он относится к среднему регистру. Партии для данного инструмента записываются в скрипичном ключе, при этом он входит в группу транспонирующих инструментов [4, с. 357], поскольку его звучание на октаву ниже от записанных нот. Струны альтового дутара изготовлены из капрона и, как правило, настраиваются в квартовом строе, однако в зависимости от требований конкретного произведения могут быть настроены в квинтовом интервале. Распространенные варианты настройки: первая струна – «ля» малой октавы, вторая - «ми» или, соответственно, первая струна – «ля», вторая – «ре».



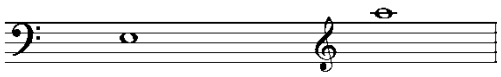
Альтовый дутар обладает хроматическим звукорядом и оснащен двадцатью четырьмя деревянными ладками, закрепленными на грифе. Его полный диапазон, в соответствии с записью нотного текста, охватывает ноты от «ми» первой октавы до «ля» третьей октавы. Реальное звучание при этом соответствует интервалу от «ми» малой октавы до «ля» второй октавы. Наиболее часто используемый звуковой диапазон — от «ля» первой октавы до «фа-диез» третьей октавы (по записи) или от «ля» малой октавы до «фа-диез» второй октавы (по звучанию).



Полный звуковой диапазон инструмента по нотной записи
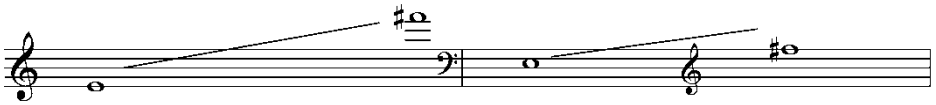


Полный звуковой диапазон инструмента по звучанию



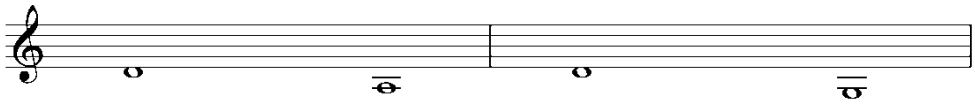
Используемый звуковой диапазон

В нотном письме по звучанию



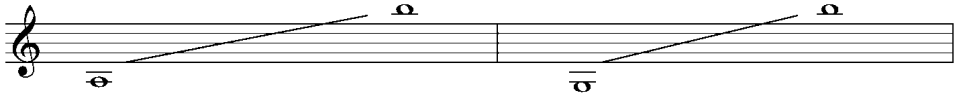
В исполнительской практике на альтовом дутаре возможно применение различных интервалов и аккордов. При игре на закрытых струнах удобными интервалами являются малая терция – квинта, а в верхнем регистре – малая секста. Использование открытых струн позволяет исполнять интервалы в широком диапазоне.

Дутар-секунда – это новый музыкальный инструмент, созданный на основе национального дутара в процессе реконструкции народных музыкальных инструментов с целью обогащения состава оркестров. По звуковым характеристикам он относится к среднему регистру. Все ноты для данного инструмента записываются в скрипичном ключе и звучат на писанном уровне. Дутар-секунда, как правило, настраивается в интервале кварта-квинта: первая струна соответствует ноте «ре» первой октавы, вторая – ноте «ля» малой октавы или, в зависимости от требований произведения, настраивается на «соль».



Звуковой ряд дутара-секунды является хроматическим, а на грифе установлены двадцать четыре деревянных лада, которые приклеиваются к поверхности. Полный звуковой диапазон инструмента простирается от «ля» или «соль» малой октавы до «ре» третьей октавы, при этом наиболее часто используемый звуковой диапазон – от «ля» или «соль» малой октавы до «си» второй октавы.

Используемый звуковой диапазон



Дутар-секунда удобен для исполнения интервалов малой терции – квинты, а использование основных тонов открытых струн позволяет исполнять и другие интервалы. В настоящее время этот инструмент применяется довольно редко, но может использоваться в качестве солирующего, а также в дуэтах, септетах, различных ансамблях и оркестрах.

Корпус инструментов дутар-прима, дутар-секунда и дутар-альта имеет ребристую конструкцию и состоит из двенадцати рёбер, выполненных преимущественно из бука. Колки для натяжения и настройки струн представляют собой металлический механизм. Гриф и порожки, удерживающие струны, обычно изготавливаются из древесины абрикоса или платана, а лады – из абрикосового дерева или эбонита. Верхняя дека и крышка инструмента также выполняются из бука.

Указанные новые виды дутаров были созданы в процессе реконструкции национальных музыкальных инструментов с целью расширения состава ансамблей и оркестров. В настоящее время они занимают достойное место и как сольные инструменты [5,с. 7].

Музыкальная культура народов Центральной Азии представляет собой уникальное явление, вобравшее в себя многовековые традиции, теоретические разработки восточных ученых и исполнительские практики, сформировавшиеся под влиянием исторических, социальных и культурных факторов. В ходе эволюции музыкального искусства региона особое место занял дутар, который сохранил свою значимость как один из основных народных инструментов.

В процессе реконструкции национальных музыкальных инструментов были созданы новые разновидности дутара, такие как дутар-секунда, дутар-прима и дутар-альт. Эти инструменты не только способствуют расширению звуковых возможностей ансамблей и оркестров, но и сохраняют традиционные исполнительские техники, обогащая тембровую палитру народной музыки. Их конструктивные особенности, диапазон и методы настройки позволяют исполнять как традиционные, так и современные музыкальные произведения [6, с. 10].

Исследование, проведенное в данной работе, подчеркивает значимость комплексного изучения музыкальной культуры Центральной Азии, систематизации исторических источников и дальнейшего совершенствования методов реконструкции народных инструментов. Развитие музыкальной науки и практики требует бережного отношения к наследию, адаптации традиционных инструментов к современным условиям и поиска новых форм их интеграции в мировую музыкальную культуру.

Список литературы

1. Юнусов М. и др. Традиционные музыкальные инструменты Узбекистана. – Ташкент: Шарқ, 2010. – 154 с.
2. Аль-Фараби. Большая книга о музыке (Kitab al-Musiqa al-Kabir). – Бейрут: Dar al-Mashriq, 1993. – 212 с.
3. Дарвеш Али Чанги. Рисолаи мусикий. – Ташкент: Фан, 1975. – 173 с.
4. Акбаров И. Мусиқа лўғати. – Тошкент: Ғафур Ғулом, 1987. – 384 с.
5. Юнусов У. Xalq cholg‘ularida ijrochilik (Dutor). – Ташкент: Musiqa, 2023. – 136 с.
6. Юнусов У. Xalq cholg‘ularida ijrochilik (Dutor). – Ташкент: Musiqa, 2021. – 171 с.

Секция 4

Түркі халықтары дәстүрлі музыкасының жанрлары: ұқсастықтары мен ерекшеліктері

Жанры традиционной музыки тюркских народов: сходства и различия

Genres of traditional music of Turkic peoples: similarities and differences

ӘӨЖ 781.7(574)

С. ҮМБЕТБАЕВ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ «ИМАНЖҮСІП ӘНІНІҢ» МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Ақажан Бақжол
өнертану ғылымдарының магистрі,
Құрманғазы атындағы ҚҰК,
Қобыз және баян кафедрасының оқытушысы,
Алматы, Қазақстан
akazhanb@mail.ru

Бердібай Айжан Рахманқұлқызы
Құрманғазы атындағы ҚҰК, PhD докторы,
Музыкатану және кафедрасының доценті,
Алматы, Қазақстан
a.berdibay@mail.ru

Аңдатпа. Сматай Үмбетбаев (1948-2020) еліміздің көрнекті қобызшысы, ұлттық музыкалық аспаптар шебері және дәстүрлі әндердің айшықты насихаттаушысы. Мәдениетіміздің тарихында орасан орын алғанымен, С. Үмбетбаев шығармашылығы отандық этномузыкатануда бұрын арнайы зерттеу нысанына айналмады. Бұл ұсынылып отырған баяндама тақырыбының өзектілігін көрсетеді. Оның зерттеу негізіне қобызшы орындауындағы «Иманжүсіп әні» алынды. Әнді таспадан сүйемелдеу партиясымен бірге нотаға түсірген Б. Ақажан. Баяндамада кешенді және салыстырмалы-типологиялық әдістер, сондай-ақ, проф. Б. Қарақұловтың қазақтың дәстүрлі әндерін талдаудағы құрылымдық әдістемесі пайдаланылды. С. Үмбетбаев орындауындағы ән нұсқасындағы музыкалық-стильдік ерекшеліктерді тереңірек қарап анықтау мақсатында ол белгілі әнші Б. Тілеухановтың нұсқасымен салыстырылды. Оларды қатар қойып қарастырғанда авторлар әннің өлең мәтініне, поэзиялық және музыкалық құрылымына, дыбыс қатарларына, ырғақтық жүйесі мен әуендік типтеріне тоқтады. Сондай-ақ, баяндамада С. Үмбетбаев нұсқасында вокалды және аспаптық жүйелердің өзара әрекеттесуіне көңіл бөлінген.

Тірек сөздер*: Арқа дәстүріндегі әндер, шумақтық тирада, қобызбен сүйемелдеу, интонациялық типтер, дәстүр жалғастығы.*

Аннотация. Сматай Умбетбаев (1948-2020) ⁻известный кобызшы, мастер по изготовлению казахских национальных музыкальных инструментов, а также яркий исполнитель народных и народно-профессиональных песен. Недостаточная изученность его творчества, занимающего важное место в истории отечественной культуры обусловила обращение к теме настоящего доклада. Он посвящен рассмотрению интерпретации С. Умбетбаевым известной песни Иманжусупа Кутпанулы

«Иманжүсіптің әні», которая была нотирована Б. Акажан вместе с партией инструментального сопровождения. В процессе исследования были использованы, комплексный и сравнительно-типологический методы, а также методика структурного анализа казахских традиционных песен профессора Б. Каракулова. Для более глубокого определения музыкальных особенностей, исполнительский вариант С. Умбетбаева сравнивается с ее исполнением известного певца Б. Тлеухановым. При сопоставлении двух исполнительских интерпретаций авторы останавливаются на особенностях вербального текста, поэтической и музыкальной структуры, звукорядах, ритмической организации и на интонационных типах. Также, в статье уделяется внимание изучению взаимодействия инструментального и вокального начал в варианте С. Умбетбаева.

***Ключевые слова**: песни аркинской традиции, строфическая тирада, сопровождение песни на кобызе, интонационные типы, преемственность традиций.*

Abstract. Smatai Umbetbaev (1948-2020) is a famous kobyzist, a master of making Kazakh national musical instruments, as well as a prominent performer of folk and folk-professional songs. Insufficient knowledge of his work, which occupies an important place in the history of homeland culture, led to an appeal to the topic of this report. It is devoted to the consideration of S. Umbetbaev's interpretation of the famous song by Imanzhusup Kutpanuly «Imanjúsiptiń áni», which was notated by B. Akazhan along with the instrumental accompaniment part. In the process of research, complex and comparative typological methods were used, as well as the method of structural analysis of Kazakh traditional songs by professor B. Karakulov. For a deeper definition of the musical and stylistic features, the performance version of S. Umbetbaev is compared with its performance by the famous singer B. Tleukhanov. When comparing two performing interpretations, the authors dwell on the features of the verbal text, poetic and musical structure, scales, rhythmic organization and intonation types. Also, the article pays attention to the study of the interaction of instrumental and vocal principles in S. Umbetbaev's version.

***Keywords**: songs of the Sary-Arka tradition, strophic tirade, accompaniment of a song on kobyz, intonation types, continuity of traditions.*

Мақала тақырыбының *өзектілігі* С. Үмбетбаевтың синкреттік сипаттағы шығармашылық келбетінің, оның ішінде – әншілік өнерінің отандық этномузыкатануда арнайы қарастырылмағанымен байланысты. *Мақсаты* − С. Үмбетбаев орындауындағы «Иманжүсіп әнінің» [92] музыкалық ерекшеліктерін анықтау болып табылады. Оған жету барысында 1) Қобызшының әншілік өнері және Иманжүсіп мұрасына қысқаша сипаттама жасау; 2) С. Үмбетбаев жеткізуіндегі ән мен Б. Тілеуханов нұсқасын бөлек және қатар қойып қарастыру секілді міндеттер қойылады. *Зерттеу әдіснамасы* ретінде баяндамада кешенді, салыстырмалы-типологиялық әдістер және проф. Б. Қарақұловтың қазақтың дәстүрлі әндерін талдаудағы құрылымдық әдістемесі пайдаланылды.

Сматай Үмбетбаев еліміздің мәдениет тарихында көрнекті қобызшы, музыка аспаптарының шебері, әнші және жауырыншы ретінде із қалдырған атақты тұлға. «Сматай әйгілі күйші Ықылас Дүкенұлының руласы, Тама руының ішіндегі Шақа бұтағынан тараған ұрпағы. Сондықтан да ол өскен ортасында жүйрік қобызшыларды көп тыңдап, халық өнерінің дәстүрлі үлгілерін көкірегіне қонақтата білген. Кейін Сматай өзінің туа біткен дарынын Құрманғазы атындағы консерваторияның қабырғасында шыңдап, Ж. Қаламбаев пен Д. Мықтыбаев сияқты дәулескер қобызшылардан тағылым алған. Ол өз репертуарында бүгінгі күнімізге жеткен қобыз күйлерін түгелге жуық игерген [1, 10 б.].

Ұлттық музыка мәдениетіміздің тарихында ауызша тараған кәсіби әндеріміз домбыра сүйемелдеуінде кеңірек тарап, қобыз – бақсылар мен жыраулар аспабы болғаны белгілі. XIX ғасырда Арқа ән дәстүрінің атақты өкілі – Жаяу Мұса оны домбырамен қатар қолданғаны туралы деректер сақталған.

Өткен ғасырда С.Үмбетбаев ұстаздарының ішінде репертуарындағы әндерді қобызбен тартқан тұлға – Ж.Қаламбаев болғаны мәлім. Сондай –ақ, бұл қобызшыдан жазылған әндер белгілі этномузыкатанушы Б.Ерзаковичтің «Қазақтың ғашықтық әндерінің антологиясы» жинағында жарияланды [2]. Сол себепті, С. Үмбетбаев – ұлы ұстазы Ж.Қаламбаев жолын қобызшы ретінде ғана емес, ән насихаттаушысы ретінде де жалғастырушы деп айтуға болады.

С. Үмбетбаевтың репертуарында бірнеше ән болды. Солардың ішінде халық жадында Арқа дәстүріндегі «Сырғақты», «Иманжүсіптің әні», Ыбырайдың «Гәкку», Балуан Шолақтың «Ғалиясы»,

[92] Бұл музыкалық-поэзиялық шығарманың құрылымдық ерекшеліктері термеге де жақын болғанынан, әншілер кейде «Иманжүсіп термесі» деп те атайды.

Абайдың «Сегіз аяғымен» қатар, халық әндері «Кекілік», («Ай, сәулем») пен «Гүлдерайым», Махтымқұлының термесі, Нартайдың термелері, т.б. сақталды. Қобызшы, сонымен қатар, «Иманжүсіп әнін»[93] де шырқады. Бұл автор әндері А. Затаевичтің музыкалық-этнографиялық жинақтарында өткен ғасырдың 20-шы жж. бастап жарияланғаны белгілі[94].

Талдау нысаны ретінде алынған әннің музыкалық ерекшеліктерін анығырақ ашу үшін С. Үмбетбаев орындауындағы нұсқа белгілі әнші Б. Тілеуханның айтып жүрген нұсқасымен салыстырылады. Айта кетерлік нәрсе, Б. Тілеухан С. Үмбетбаевтан қобыз тартуды үйреніп, XX ғ. соңында қобыз сүйемелдеуімен Доспамбеттің толғауын, М. Жұмабаевтың «Батыр Баян» поэмасын шығарып, жаңа заманда ежелгі дәстүрді жаңғыртқаны және ән өнеріндегі жетістіктері үшін 1998ж. ҚР Мемлекеттік сыйлығының иегері атанды.

Интернет желісінен алынып [6], талдау нысанына айналған С. Үмбетбаевың қобыз сүйемелдеуіндегі ән нұсқасы магистр Б.Ақажанның нотаға түсірген нұсқасы бойынша қарастырылды[95]. Б. Тілеуханов және т.б. әншілер орындауындағы «Иманжүсіптің әні» домбыра сүйемелдеуімен айтылып жүргенімен, күйші М. Әбуғазы нотаға түсіріп, «Сарыарқа әндері» антологиясында [3, 199 б.] жариялаған нұсқасында әннің вокалды желісі ғана көрсетілген.

Әнші өзінің елден ерекше жан екенін айтып, өзінің сал-серілік және батырлық бейнесін сипаттайды. Сол себепті, бір жағынан ән мазмұны ауызша тараған кәсіби мәдениетінде кең тараған өзін-өзі таныстыру тақырыбына сәйкес келсе [7, 188 б.] екіншіден, мұнда абақтыда отырған батыр-әншінің толғанысы бейнеленген[96]. Аталған әннің елімізге және ҚХР қазақтары арасында кең тарағанын этномузыкатанушы Б. Мүптекеевтің музыкалық хаттауындағы оның Талдықорған, Шымкент және Жамбыл облыстары респонденттерінен және зерттеуші Ә.Мұқановаңың Әмина Нұғмановадан жазған нұсқалары айғақтайды [9, 134-139 бб.].

Екі орындаушылық нұсқаның поэзиялық мәтінін салыстырғанда, оның мазмұнының ортақ тұстарымен қатар, өзара ерекшеліктері де байқалады. С. Үмбетбаев нұсқасы *алты* шұмақтан құралса Б. Тілеуханов орындауындағы «Иманжүсіп әні» *он* шумақпен айтылады. Өткен ғасырдың 90-жж. басында белгілі әнші Ж. Кәрменов құрастыруымен жарияланған «Қазақ әндерінің антологиясы» кітабында «Иманжүсіп әнінің» *тоғыз* шумағы көрсетілген [11, 196-197][97]. Салыстырылып отырған ән мәтінінің екі вариантында Б. Тілеуханов орындауындағы *1, 2, 3* және *8*-ші шумақтар аздаған өзгерістерді санамағанда, қобызшының ән нұсқасындағы *1, 2* және 6 шумақтарымен сәйкес келеді. С. Үмбетбаевтың бұл әнді орындауында *3, 4, 5* шумақтар шәкіртінің нұсқасымен салыстырғанда, басқа мәтінмен айтылады. Сол секілді Б. Тілеуханов орындауындағы әнде *1, 4, 5, 6, 7, 9, 10* тармақтар қобызшы нұсқасынікіне ұқсамайды. Екі нұсқада қайталанатын шумақтарда кейбір бунақтар басқа сөздерге алмастырылған. Мысалы, С. Үмбетбаев нұсқасында: «Қырық мың жылқы айдасаң лайланбас» тармағында Б. Тілеуханов ортадағы үшбуындық бунақ орнына «су ішсе»; екінші шумақта оның айтқан: «Есіл, Нұра, Ереймен, Қарақой тас» тармағының орнына С. Үмбетбаев: «Ақтұғыртау, Сарысу – жүрген жерім»,– деп айтады. Сондай – ақ, әнінің соңғы шумағының үшінші жолында қобызшы: «Сол бір жерлер есіме түскен шақта» десе, Б. Тілеуханов нұсқасында «Сол бір жерлер есіме түскен кезде», – деп орындайды. Б. Тілеухановта нұсқасының 6-шы шумағында: «Бар қатыны қыпшақтың ұл туса да, сонда да бола бермес Иманжүсіп», С. Үмбетбаевта: «Жүз қатыны ұл туса да, бәрібір Иманжүсіп бола алмайды» (4-ші шумақ); Б. Тілеуханов 1-ші шумақта: «Мен жасымда жігіттер топтан астым» және «қасыма ерген жігітке олжа салып» десе, қобызшы нұсқасында ол тармақтар: «Мен елімде жүргенде топтан астым» және «жаныма ерген жігітке олжа салып» деп айтылады.

---

[93] Иманжүсіп Құтпанұлы(1863 – 1931) Арқаның атақты әнші ақыны. "Атасы Тұрғанбай датқа (1804-1850) Түркістан маңындағы Шілік өңірінің биі болған. Әкесі Құтпан Кенесары Қасымов көтерілісіне қатысқан. Иманжүсіп жас кезінен-ақ жырға, шешендік сөзге құмар болып, сал-серілер дәстүрін ұстап, саятшылық құрды. Ол суырып-салма ақын болған. Әділет, теңдікті жырлаған күрескер әнші болғандықтан бірнеше рет құғынға ұшырап, жалған жаламен жер аударылған. 1905-1912 жж. Өскеменге, 1914 ж. Жетісуға жер аударылады. Шұбарағаш, Ойжайлау, Лепсі, Қапалда тұрып, бірнеше рет жауапқа тартылған. Ол 1913 жылы атамекеніне оралып, Сырдария губерниясының Шиелі болысына қоныстанған. Кеңес дәуірінде тағы да қудалау көріп, Сарысуға көшіп, 1930 жылы 20-желтоқсанда тұтқындалады. 1931 жылы 2-наурызда ОГПУ жанындағы үштіктің шешімімен атылып, 1990 жылы толық ақталады" [3].

[94]А. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» кітабында басылған Иманжүсіптің 4 әні Ақмола, Семей губерниялары және Торғай уезінен жазылып алынды. Ал Семей губерниясына қазіргі кездегі Семей, Шығыс Қазақстан Қарағанды және Павлодар облыстары кірген [4, 293 б.]. Сонымен қатар, «1000» жинағында ел аузында Иманжүсіп әні болып саналатын «Сарымойын» әні жарияланған [4, 164-167 бб.]. Музыкалық этнографтың «Қазақтың 500 әні мен күйі» жинағының Семей бөлімі деген тарауында Иманжүсіптің бір әні жарияланған [5, 186 б.]. Оның аты жазылмаса да музыкалық-поэзиялық мәтіні бойынша ол әншінің «Сарыарқа» әні екені байқалады.

[95]Бұл нұсқаның аудиожазбасы дыбыс сапасының жоғары болуына байланысты талдауға алынды.

[96] Оған Арқаның атақты әншісі Мади Бапиұлының «Қарқаралы» [3, 243] әні мазмұны да ортақтас: екі әнде де абақтыда отырған авторлардың туған жеріне деген сүйіспеншілігі де жырланып, екі тұлға да елінің біртуар азаматтары ретінде бейнеленеді, ал А.Жұбановтың Мәди туралы очеркінде оның «Қаракесегі» мен Иманжүсіптің «Сарыарқа» әндерінің өзара интонациялық байланысы айтылады [8, 175].

[97] Сонымен қатар, жазушы З. Ақышевтың Иманжүсіп туралы романында келтірілген шумақ қарастырылып отырған әннің бірінші шумағы Б. Тілеуханов және С. Үмбетбаев нұсқаларынан ерекшеленеді [10, 148].

Жоғарыда көрсетілгендей, С. Үмбетбаев әнінде бұл музыкалық-поэзиялық туындының түпнұсқасында келтірілген ақынның руы және туып өскен аймағының топонимикалық атаулары жалпыұлттық және қобызшының өзінің туған жеріне жақын атаулармен белгіленеді.

Б. Тілеуханов орындауындағы нұсқаның «Сарыарқа әндері» кітабында бір шумағының ғана нотасы келтірілген. Бұл – қалған шумақтар осы үлгіде айтылатынын білдіреді. С. Үмбетбаев нұсқасы аудиотаспадағы жазба бойынша нотаға толық түсірілген. Мұнда 1, 4 және 6 шумақтар одағай сөзбен айтылатын кіріспемен басталады, яғни, шартты түрде ән өз ішінде 3-2-2 шумақтардан топтасқан бөлімдерден құралған.

«Иманжүсіптің әні» қос орындаушылық нұсқаларының музыкалық ерекшеліктер кестесі:

Б. Тілеуханов нұсқасы	**С. Үмбетбаев нұсқасы**
Әндердің поэзиялық өлшемі	
4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 (1)	(1)4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 (3) 4 3 4 4 3 4 4 3 4 4 3 4 (3)
Әндердің музыкалық құрылымы:	
Aa b c **B**a_1d d_1 **A_1**a_1 b_1 e **C** f g h (i)	**A**(x) a b c **B** d e f **A_1**a_1g h **C**i k d_1 (l) **A**a_2b_1c **B_1**d e f_1 **A_2**a g h_1 **C**ic_1d_2 (l)
Әндердің дыбыс қатарлары:	
$g^1a^1h^1c^2$ d^2 e^2 $g^1a^1h^1c^2$ $a^1h^1c^2$ d^2 e^2f^2 fis^1 g^1a h^1c^2 d^2 e^2	(g^2) g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2 g^1 a^1 h^1 c a^1 h^1 c^2 d^2e^2 g^1 a^1 h^1 c^2 d^2
Әндердің ырғақтық жүйесі (Ә. Байғаскина теориясы бойынша):	
1 тармақ: екіцезуралы 2 тармақ: цезурасыз 3 тармақ: екіцезуралы 4 тармақ: бірцезуралы	1 тармақ: екіцезуралы 2 тармақ: цезурасыз 3 тармақ: екіцезуралы 4 тармақ: бірцезуралы

Ырғақтық жүйеде: триольді сегіздіктердің және оналтылықтардың біркелкілігі, жинақтау, пунктирлі ырғақтың кәдуілгі және айналдырылған түрлері, синкопа формулалары	Ырғақтық жүйеде: сегіздіктердің біркелкілігі, айналдырылған пунктирлі ырғақ, жинақтау формулалары
Әндердің ырғақтық жүйесі (Б.Қараққлов теориясы бойынша):	
Екі тармақта да поэзиялық және дыбыс биіктігі ырғақтық тізбегі арасында барлық типтер: 1) речитация, 2) әуендету және 3) синхрондылық байқалады. Екі тармақ та речитациялық типтен басталып, әуендету екінші және үшінші бунақтарда бар. Әннің ырғақтық жүйесінде дыбыс биіктігі ырғағының белсенділігі (синхрондылық) байқалады.	Екі тармақта поэзиялық және дыбыс биіктігі ырғақтық тізбегі арасында барлық типтер: 1) речитация, 2) әуендету және 3) синхрондылық байқалады. Әуендету типі бірінші тармақ соңындағы қайырым алдында одағай сөзде пайдаланылады.
Әндердің әуендік жүйесі	
Негізгі бөлім:	Негізгі бөлім:

1 ә.б.[98]	**2 ә.б.**	**3 ә.б.**	**Қайырым**	**Кіріспе**	**1 ә.б.**	**2 ә.б.**	**3 ә.б.**	**Қайырым**
cccde	**ddd**	**dehagg**		**g**	**cccde**	**ddd**	**dehagg**	
cccd	**hha**	**hhagg**			**cccc**	**hha**	**hhagg**	
cccdefe	**d**dd	dcha			**cccde**	**d**ch	aaa	
hcde	**ddd**a	**cccgc**	**(hch**afis**g)**		**hcd**	**ddd**ha	**cccdc**	**(hch**aha**g)**

Ән құрылымы

Б. Тілеуханов орындауындағы Иманжүсіп әнінің нұсқасы негізгі бөлімі 3 элементті *AB A*^{1} *C*– қайырмасыз, *шумақтық форма* құрылымында шығарса, С. Үмбетбаев айтуындағы нұсқада негізгі бөлімнің тақырыптық- әуендік элементтер сақталғанымен (*AB A*^{1} *C*), қайталанған кезде А элементі вариантты өзгеріске ұшырап, әннің 1, 4 және 6-шы шумақтары алдында одағай сөзге негізделген *кіріспелер*, ал *4, 8, 12, 16, 20* және *24*-ші жолдар соңында *қысқа қайырымдар* киргізіліп, шумақтар *екеуүшеуден топтастырылғанынан*, оның құрылымын, диссертациясында ұлттық музыкалық-речитациялық нұсқаларда қарастырған зерттеуші Ж. Қожахметова еңбегіне сүйеніп, *шумақтық тирада* деп белгілеуге болады [12][99]. Иманжүсіптің бұл шығармасын әншілер кейде «Иманжүсіптің термесі» деп атауының себебі осы. Екінші жағынан, Б. Тілеуханов нұсқасы құрылымында қайырым-қайырмалар болмағаны оны кіші эпикалық жанрға жақындатады. Орындалу мәнерінде де Б. Тілеуханов нұсқасы толғауға ұқсас келеді, ал қобыз күйлерінің әуезді үнін бойына сіңірген С. Үмбетбаев айтуындағы Иманжүсіп туындысын да ән табиғаты жарқын көрініс тапқан. Яғни,

[98] Әуендік бунақ

[99] Бұдан бұрын бақсы сарыны ретінде зерттелген «Қобызым әні» де жырларға тән тирада құрылымында шығарылған [13, 406].

«Иманжүсіп әнінің» мазмұнында автор тағдырының баяндаудың басым болуы, құрылымы мен орындау мәнері бұл шығарма ән және толғау синтезінің негізінде туғанын білдіреді.

Өлеңдік өлшемі:

Екі орындаушылық нұсқада да 11 буындық қара өлең өлшемі сақталады, бірақ С. Үмбетбаев әнінің ішіндегі тараулар алдына және соңына силлабикалық өлшемге кірмейтін ендірме элементтер – одағай сөздер кіргізілсе, Б. Тілеуханов нұсқасында одағай сөз ән құрылымының қайырымы ретінде ғана пайдаланылады.

Дыбыс қатарлары

Екі әнші нұсқаларының дыбыс қатарларын тармақтарға бөліп қарастырғанда, алғашқы екі жол екеуінде де *гексохорд* және *тетрахордты* көрсетіп тұрғанын байқауға болады ($g^1a^1h^1c^2d^2e^2$ және $g^1a^1h^1c^2$). Қос нұсқа арасындағы ерекшеліктер олардың формасындағы екінші жартышумақ және қобызшы әніндегі кіріспе бөлімдерінде айшықталады. Атап айтқанда, С. Үмбетбаев ән нұсқасына одағай сөзбен *glissando* - g^2 иіріміне айтылатын кіріспенің енгізілуі әннің дыбыс қатарын *октава* көлеміне дейін өсіреді. *Ионийлік* ладта шығарылған ән кіріспесі қобызда орындалатын халық күйі «Мұңлық-Зарлықтың» басындағы иірімге ұқсайды. Б. Тілеуханов жеткізуіндегі ән әуені *ионийлік - миксолидийлік* ладтарға негізделген. Мұнда VII-ші басқыштың альтерациясы 3, 4-ші тармақтардың басында және соңында қолданылады (f^2 fis^1).

Ырғақтық- метрикалық ерекшеліктері
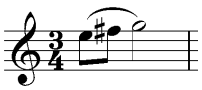
Екі орындаушылық нұсқасында да метрикалық өлшемдер жиі өзгереді. Мұнда М. Әбуғазының әнді нотаға түсіруінде темп «жігерлі, нақпа-нақ» деп белгіленіп, өлшемдер: 4/4, 5/8, 10/8, 2/4, 5/4 деп белгіленсе, С. Үмбетбаев нұсқасы байсалды темпте, аспаптық және вокалды кіріспесінде: 10/8, 8/8, 14/8, 12/8, 11/8, 2/4 негізгі бөлімінде – 6/8, 12/8, 8/8, 11/8, 5/8, 9/8, 7/8, 14/8, 4/8, 10/8 қолданылады. Зерттеуші Ә. Байғаскина тұжырымындағы ырғақтық жүйесі бойынша екі нұсқасында да алғашқы тармақ бір цезуралы болса, екіншісінде Тілеуханов бір цезуралы ал С. Үмбетбаев цезурасыз тармақты қолданған. Ғалым Ә. Байғаскинаның ырғақтық теориясына сүйенгенде, әннің екі нұсқасында да 1-ші тармақ – екіцезуралы, 2-ші тармақ – цезурасыз, 3-ші– тармақ екіцезуралы, 4-ші – тармақ бірцезуралы болып орындалады, яғни, қос нұсқада ырғақтық жүйе өзара өте ұқсас. Б. Тілеуханов нұсқасында метрикалық ұзақтықтардан триольді, сегіздіктердің және оналтыдықтардың біркелкілігі, жинақтау, пунктирлі ырғақтың кәдуілгі және айналдырылған түрлері, синкопа формулалары қолданылса, С. Үмбетбаев орындауындағы әннің ырғақтық жүйесінде сегіздіктердің біркелкілігі, айналдырылған пунктирлі ырғақ, жинақтау формулалары пайдаланылады.

Иманжүсіп әнінің екі вариантын проф Б. Қарақұловтың ырғақтық теориясы ұстанымдарына сүйеніп талдағанда, олардың екеуінде де поэзиялық және әуендік ырғақ тізбектер арасында болуы мүмкін қатынас типтерінің үшеуі де байқалады. Олардың ішінде әсіресе речитациялық типтің белсенділігі көзге түседі. Мұны жоғарыда келтірілген кестенің әндердің әуендік жүйесі көрсетілген бөлімінен анық байқауға болады. Б. Тілеуханов әнінде речитациялық қатынастар алғашқы 3 жолдың 1-ші бунағының және 2-ші, 4-ші жолдың басында жүзеге асқан, ал 1-ші 3-ші жолдың ортаңғы бунағы тұтас речитацияға негізделген. Шумақ тармақтарының 3-ші бунағында речитация синхрондылықпен сабақтасып, сол бунақтың басында да соңында да қайталанады. С. Үмбетбаев нұсқасында речитация алғашқы тармақтардың бірінші бунағында жиі қолданылса, 2-ші бунақта да кездескен мен Б. Тілеуханов әнімен салыстырғанда тұтас речитациялық бунақтар пайдаланылмайды. Алайда 3-ші жолдың үшінші бунағы – тұтас речитацияға негізделген.

Аспаптық сүйемелдеуі

Жеке орындаудағы кіріспе бірдауысты фактурада өтіп, мұнда әннің негізін құрайтын *4* тармақтың әуендік тақырыптық элементтері тартылады. Әннің негізгі бөлімімен салыстырғанда, алғашқы бунақтарда әуен *сексталық* тонға көтерілген кезде тербеледі (трель). Сондай-ақ, 2-ші 4-ші жолдардың ырғақтық жүйесінде 11 буынды өлең өлшеміне кіретін 2-ші 3-ші бунақтар анық көрсетілмей әуенде еркінірек даму үрдісі байқалады, яғни, ән иірімдері аспаптық даму заңдылықтарына бағынады. Екінші және төртінші әуендік тақырыптық элементтер кіріспеде g_1-d_2 үндестігінің қайталанып созылуымен аяқталады. Әннің негізгі бөлімі басталар алдындағы одағай сөз айтылғанда, бұл үндестік екінші октавадағы *g* дыбысынан түскен *glissando* арқылы тағы қайталанады. Әннің кіріспесі (*g*) «Мұңлық-Зарлықтағы» иірімге ұқсайды:

Халық күйі «Мұңлық-Зарлық»[14,65]:
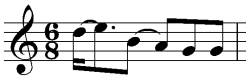


Әннің негізгі бөлімінде қобыз вокалды желіні *унисонды* түрде қайталап отырады. Қобыз бен дауыстың арасындағы аздаған алшақтық, әннің әрбір шумағының үшінші жолының аяғында және «Иманжүсіп әнінің» ең соңында ғана байқалады. Үшінші жолдың *а* дыбысында (II басқыш) трельмен аяқталуы ладтық тұрақсыздықты күшейтіп, әуен негізгі тонға төртінші тармақтың соңында шешіледі. Сонымен қатар, әннің соңғы тармағының қорытынды бунағында «жастарым-ай» сөзінде келетін иірімде вокалды партиядағы d_2-e_2-d_2-h_1 орнына c_2-h_1-a_1 тартылады.
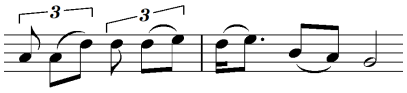
Интонациялық ерекшеліктері

Иманжүсіп әнінің әуендік интонациялық жүйесін қарастырғанда, оның алғашқы жолы өзіне назар аударады. Музыкалық тармақтың алғашқы жеті буынына сәйкес келетін иірім С. Үмбетбаевтың репертуарындағы «Кекілік» әнінің алғашқы иіріміне сәйкес келеді. «Кекілік» Арқа өңірімен қатар, Жетісудың оңтүстік -шығысында [15] және оңтүстік-батысында [16] да тарағанын музыкалық-этнографиялық жинақтар айғақтайды. Бірақ «Кекіліктің» музыкалық құрылымындағы бірінші музыкалық жол әуендік бунақтары бойынша – *a-b-a* болса, Иманжүсіп әнінде бұл тармақтың құрылымы *a-b-c.* Мұндағы *с* элементі Арқада тараған бірқатар әндер тармақтарының соңғы бунағында және бірқатар күйлерде кездеседі[100].
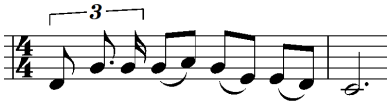
Иманжүсіп әні



Сұржекей [3, 74**]**



Ертіс [2, 136**]**



Б. Тілеуханов нұсқасының соңы *a-fis-g* иірімімен аяқталуы оны көптеген Арқаның атақты әндерімен («Қарғам-ау», «Ақбақай», «Сұржекей», «Қанатталды», «Гаухартас» т.б.) ортақтастырады. С. Үмбетбаевтың орындауындағы әннің соңындағы интонациялық иірім *e-d-h-a-g.*

Қорыта айтқанда:

- С. Үмбетбаев ән репертуарында негізінен Арқа дәстүрі нұсқалары көбірек орындалған. Олардың бірі – «Иманжүсіптің әні»; Аталған ән Арқа дәстүріндегі әншілер репертуарында кең тараған. Сондықтан бұл әннен С. Үмбетбаевтың орындаушылық ерекшеліктерін анығырақ байқау үшін ұсынылған еңбекте ол белгілі әнші – Б. Тілеуханов нұсқасымен салыстырылды;
- «Иманжүсіптің әнінде» негізінен оның батырлық тұлғалық бейнесі жырланады. Мазмұнында әнші тағдыры баяндалғанынан, бұл шығарма кейде «Иманжүсіптің термесі» деп те аталады;
- С. Үмбетбаев орындауындағы ән шумақтық тирада формасында шығарылды. Бұл ерекшеліктен қобызшының шығармашылық табиғатының музыкалық-речитациялық жанрларға жақындығын байқауға болады

[100]Мұндай иірім «Сарыарқа саздары» жинағында Тәттімбет «Қосбасарының» Қ. Кәрібеков және Ж.Қаламбаев орындауындағы IV және V түрлерінде кездеседі.

- *11* буынды өлең өлшеміне негізделген Б. Тілеуханов орындауындағы ән құрылымы он шұмақтан тұрса, С. Үмбетбаев нұсқасындағы жеті шумақ өз ішінде *3 немесе 2* шумақтан топтастырылып, алдында аспаптық кіріспесі бар үш бөлімнен құралған;
- Ән құрылымындағы бөлімдердің көлемді болуы да С. Үмбетбаев нұсқасын жыр-толғау (терме) мақамдарына жақындатады;
- «Иманжүсіп әнінде» қобыз партиясы бөлімдерге жеке орындауда кіріспе болып және әнді сүйемелдеу желісі ретінде қолданылады;
- «Иманжүсіп әні» ионийлік лад дыбыс қатарларына негізделген. Оның әуендік жүйесінде Арқа әндері мен күйлеріндегі иірімдермен кейбір ортақтастық байқалады;
- Музыкалық-речитациялармен байланысты «Иманжүсіп әні» мазмұнында ән жанрына тән эмоциялық көңіл-күй аса айшықты көрсетілмегенінен, дыбыс диапозонының октава ауқымынан аспауынан байқауға болады. Сондай-ақ, мұнда речитациялылық пен синхронды ырғақты қатынастар басым. Бұл да музыкалық-речитациялық жанрларға көбірек тән;
- Қобыз аспабының үні ән бөлімдерінің кіріспелерінде жеке орындауда және мәтінді сүйемелдейтін вокалды аспапты негізгі бөлімде көрсетілген. Аспапты кіріспелердің әнді құрап тұрған үш тақырыптық элементке сүйеніп, негізгі бөлімде вокалды желімен бірге унисонды жүріп отыруы қобыз партиясының ән желісіне тәуелді екенін көрсетеді.

Ұсынылған мақала нәтижелері болашақта С. Үмбетбаев репертуарындағы әндерді басқа орындаушылық нұсқалармен салыстыруға көмектесіп, ол нұсқалардағы музыкалық варианттылық мәселесін зерттеуге септігі тиеді деп үміттенеміз.

Б. Ақажан хаттауында “Иманжүсіп әнінің” қобыз сүйемелдеуінің де нотаға түсуі-отандық этномузыкатанудағы мұндай мысалдардың алғашқыларының бірі. Осындай транскрипция түрінде жасалған хаттаулар келешекте аспаптық және вокалды желілердің өзара байланыстарын жан-жақты қарастыруға кең мүмкіндіктер ашады.

Әдебиеттер тізімі

1. Ибраимов С. "Қобыз" деп соққан жүрегі// “Егемен Қазақстан” газеті. – №№214-217 (22821). – Алматы, 2001, 26 қыркүйек, 16 б.
2. Ерзакович Б. Қазақ халқының ғашықтық әндері антологиясы. Антология казахских народных любовных песен. – Алматы: Ғылым, 1994. − 279 б.
3. Әбуғазы М. Сарыарқа әндері антологиясы. – Алматы, 2009. − 332б.
4. Затаевич А. 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
5. Затаевич А. Қазақтың 500 ән, күйі. – Алматы: М. О. Әуезов атындағы ӘӨИ, 2007. – 1136 б.
6. Иманжүсіптің әні. https://youtu.be/FPI5fmLkxZQ
7. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы: Дайк – Пресс, 2000. − 188 с.
8. Жұбанов А. Мәди / /Замана бұлбұлдары. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. − С.170-179
9. Иманжүсіп. (Автор и составитель Раушан Кошенова). −Алматы: Кайнар, 2001. −176 с.
10. Ақышев З. Иманжүсіп.– Қарағанды: Qasym баспа үйі, 2022.– 560 б.
11. Халық әндері мен халық композиторларының әндері. Қазақ әндерінің антологиясы. Бірінші том. Құрастырған Ж.Кәрменов. – Алматы: Өнер, 1990. – 196-197 бб.
12. Кожахметова Ж. Музыка казахского айтыса. – Караганда: Гласир, 2012. − 212 с.
13. Ақажан Б., Бердібай А. С.Үмбетбаев шығармашылығындағы бақсылық сарынның айшықты үлгісі ретіндегі «Қобызым» әні // Едіге Тұрсыновтың ғылыми мұрасы қазіргі гуманитарлық ғылымдардың әдіснамалық контексінде: Е.Д.Тұрсыновтың туғанына 80 жыл толуына арналған халықаралық ғылыми-теориялық конференцияның материалдары. – Алматы, 2023. – 432 б.
14. Қосбасаров Б. Қобыз өнер. − Алматы, 2016. – 224 б.
15. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Алматы: Өнер, 1998. – 240 б.
16. Бәбіжан Б. Меркі өңірінің ән фольклоры.– Алматы, 2018.

ӘӨЖ 782.16

ҒАРИФОЛЛА ҚҰРМАНҒАЛИЕВТІҢ ӘНШІЛІК МЕКТЕБІ

Жанпейісова Сәуле Стаханшылқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры, филология ғылымдарының кандидаты
Алматы, Қазақстан
saule_zhanpeisova@mail.ru

Аңдапта. XX ғасырдың ұлы әншісі Ғ. Құрманғалиевтің сегіз қырлы, бір сырлы қасиеттері бұған дейін айтылып та, жазылып та жүр. Ол ел есінде аңыз адам ретінде сақталған. Оған себеп, ең алдымен сұлу үнді әнші болғандығы, әсіресе домбырамен батыс аймағының ән-термелерін құйқылжыта салған бесаспаптығын айтсақ болады. Ғ. Құрманғалиевтің опера жанрындағы жасаған образдары, актерлік өнері, домбырамен ән-терме айтудағы шеберліктері, домбыра сүйемеліндегі ерекшеліктері, композиторлық қыры, гастрольдік сапарлары, өскен ортасы мен адами қарым-қатынастары т.б. қасиеттері әлі де кеңірек зерттеуді қажет етеді. Бұл мақаламызда Ғ. Құрманғалиевтің әншілік мектебінің қалыптасу және даму ерекшеліктеріне тоқталғанды жөн көрдік.

Тірек сөздер: *Ғарифолла Құрманғалиев, дәстүрлі өнер, ән, батыс, әншілік мектеп.*

Аннотация. Выдающийся певец XX века Г. Курмангалиев обладал многогранными и уникальными качествами, о которых уже не раз говорилось и писалось. Он остался в народной памяти как легендарная личность. Причиной этого, прежде всего, является его прекрасный голос, а также его мастерство в исполнении песен и терме особенно западных регионов Казахстана под аккомпанемент домбры, что делает его выдающимся музыкантом. Образы, созданные Г. Курмангалиевым в оперном жанре, его актерское мастерство, искусство исполнения песен и терме, особенности домбрового сопровождения, композиторская деятельность, гастрольные поездки, среда, в которой он вырос и его личностные отношения с современниками требуют дальнейших более глубоких исследований. В этой статье мы рассмотрели особенности формирования и развития певческой школы Гарифоллы Курмангалиева.

Ключевые слова: *Гарифолла Курмангалиев, традиционное искусство, песня, запад, певческая школа.*

Abstract. The great 20th-century singer G. Kurmangaliev possessed multifaceted and unique qualities that have been spoken and written about many times. He remains in the people's memory as a legendary figure. The main reason for this is his beautiful voice, as well as his mastery in performing songs and termes, especially from the western regions of Kazakhstan, accompanied by the dombra, which makes him an outstanding musician.The characters created by G. Kurmangaliev in the opera genre, his acting skills, the art of performing songs and termes with the accompaniment of the dombra, the peculiarities of this accompaniment, his compositional work, his tours, the environment in which he grew up, and his human relationships all require further in-depth research.In this article, we discuss the peculiarities of the formation and development of Garifolla Kurmangaliev's singing school.

Keywords: *Garifolla Kurmangaliev, traditional art, song, zhyr, western, singing school.*

XX ғасырдың ұлы әншісі Ғарифолла Құрманғалиевтің туғанына өткен жылы 115 жыл толды. Осыған орай, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында саңлақ әншінің шығармашылығына арнап, бірнеше шара өткіздік. Солардың бірі, 2024 жылдың 20 ақпан күні Халық әні кафедрасының профессорлық-оқытушылық құрамы және студенттерімен Ғ. Құрманғалиевтің төл шәкірттерінің кездесуі болды. Осы кездесу барысында шәкірттері ұлы әнші-ұстаздың жан-жақты қырына тоқталды. Өздерімен бірге оқыған курстастарын еске алып, Ғарекеңнің класынан небір тамаша әншілердің тәрбиеленіп шыққандығы туралы айтылды.

Ғ. Құрманғалиевтің сегіз қырлы, бір сырлы қасиеттері бұған дейін айтылып та, жазылып та жүр. Ол ел есінде аңыз адам ретінде сақталған. Оған себеп, ең алдымен сұлу үнді әнші болғандығы, әсіресе, домбырамен батыс аймақтың ән-термелерін құйқылжыта салған бесаспаптығын айтсақ болады.

Ғ. Құрманғалиевтің опера жанрындағы жасаған образдары, актерлік өнері, домбырамен ән-терме айтудағы шеберліктері, домбыра сүйемеліндегі ерекшеліктері, композиторлық қыры,

гастрольдік сапарлары, өскен ортасы мен адами қарым-қатынастары т.б. қасиеттері әлі де кеңірек зерттеуді қажет етеді.

Бұл еңбегімізде біз Ғ. Құрманғалиевтің ұстаздық қасиетін шәкірттері арқылы көрсетуді жөн санадық. Бұған дейін Ғ. Құрманғалиевтің шәкірттері туралы сөз болса, атағы Республикаға танымал 5- 6 шәкірті ғана ауызға алынатын. Ал қалған шәкірттері туралы ешқандай ақпарат болмады. Республикалық эстрада-цирк өнері студиясында қызмет еткен жылдары Ғ. Құрманғалиевтің класынан қанша шәкірт бітіргені де бұған дейін беймәлім болатын. Ғ. Құрманғалиевтің педагогикалық әдістемесі мен шеберлігі туралы еш жерде толыққанды зерттеулер жүргізілген емес. Ғ. Құрманғалиевтің немересі, музыкатанушы ғалым, М.Құрманғалиева: «Среди своих учеников, по нашим сведениям, Гарифолла-сал сильно никого не выделял, кроме одного ученика... Даже в интервью, опубликованным в статье «Әнші даусы» (1991), Гарифолла не ответил ни на один вопрос, заданный журналистом на эту тему, а только загадочно сказал: «Был один ученик...»,– деп жазады [1, 421 б.]. Жасы ұлғайған шағында берген сұхбатында ұстаз көп шәкірттерін ұмытып, есіне түсіре алмағаны шындық. Алайда, бұл ұстаздың ізін жалғайтын шәкірттері жоқ дегенді білдірмесе керек.

1991 жылы ұстаздың алдында болып, оның сырауы бойынша 10 шақты әнін орындап, батасын алу бағымызға бұйырды. Дәл осылай батасын алған шәкірттері аз емес. Ұстаздың ұлғайған шағында берген бір ғана сұхбатына бола барлық шәкіртін мансұқтау өнерге қиянат болар еді. Мәселенің екінші жағынан келсек, ұстаз еңбегі шәкірттерінен көрінеді емес пе? Олай болса, дана халқымыз «Шәкіртсіз ұстаз – тұл» деген сөзді неге айтты? Жиырма жылдың ішінде 100-ден астам шәкірт тәрбиелеген Ғарифолла Құрманғалиевтің тұл болуы мүмкін бе? Жоқ. Ол өз алдына әншілік мектеп қалыптастырған бақытты ұстаз. Міне, осындай олқылықтардың орнын толтыру мақсатында шәкіртім, Халық әні кафедрасының аға оқытушысы Эльза Қарабалинамен бірге «Ғарифолла Құрманғалиевтің әншілік мектебі» атты еңбегімізді қолға алдық. Жинақ Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Әдістемелік кеңесінен өтіп, баспаға дайындалу үстінде. Болашақта Ғ.Құрманғалиевтің ұстаздық қырын тереңірек зерттеп-зерделеуге аталмыш еңбектің пайдасы тиері сөзсіз. Бұл мақаламызда осы еңбекті жинақтау, дайындау барысында ойға түйген ұстазымыздың үлгі-өнегесі мен оның әншілік мектебінің ерекшеліктеріне тоқталғанды жөн көрдік.

Алдымен Ғ. Құрманғалиев қызмет еткен қазіргі Ж. Елебеков атындағы эстрада колледжіне бардық. Өкінішке орай, колледждің архивінде толық ақпарат болмай шықты. Колледж басшылығы архивтегі құжаттардың жалпылама түрде сақталғанын, қай оқушы кімнің класында оқығандығы туралы нақты мәліметтер жоқтығын алға тартты. Колледж архивінен нақты мәліметтер ала алмағандықтан ұстаз алдынан қай жылдары қанша шәкірт бітіргендігі туралы тізім жасау үшін Ғ. Құрманғалиевтің класынан бітірген шәкірттердің өзіне жүгіндік. Консерваториядағы кездесуге келген Ғ. Құрманғалиевтің төл шәкірттері Набат Ойнарова, Базаркүл Көмекбаева, Бибі-Ажар Махамбетова, Гүлшат Нұрлыбаева, Ажаркүл Тәжібаева, Айткүл Биғалиевалардан кімдердің қай жылы және кімдермен оқығандығы туралы мәліметтер алдық.

Соның нәтижесінде аз уақыт ішінде Ғ. Құрманғалиевтің класынан бітірген 80-нен аса шәкірттері туралы жан-жақты деректер жинадық.

Оны жинақтау барысында көз жеткізгеніміздей, Ғарифолла Құрманғалиевтің класынан бітірген шәкірттері Қазақстанның түкпір-түкпірінен болатын. Әрине, барлық шәкірттері әнші ретінде республикаға танымал болмағанмен, ауыл-аймақтарда абырой-беделге ие мәдениет майталмандары. «Алуан-алуан жүйрік бар, әліне қарай шабады» дегендей, әркім өз саласында, өз биігінде өнердің насихаттаушысы, жоқтаушысы болды.

Өкінішке орай, кейбір шәкірттері туралы мүлдем дерек таппадық. Олар туралы өзімен бірге оқыған курстастары да ұмытып қалған. Атап айтсақ, Ыбырай Изимов – Атырау облысы, Әубәкір Төлеубаев – Ақтөбе облысы, Бағлан Сәрсенова –Жамбыл облысы, Төлеубай Байғазин – Қостанай облысы, Аманжол – Оңтүстік Қазақстан облысы, Шолпан, Оқап, Күләш Бестібаева, Манат Үшкемпіров – Алматы облысы, Зибагүл – Қызылорда облысынан оқығандығы туралы айтылғанмен, олар жайлы деректер табылмады. Болашақта аталған шәкірттері туралы деректер табылып жатса, толықтыру жұмыстары жүргізіле жатар. Әзірге, бұл алғашқы талпыныс қана.

1969-1971 жылдары оқыған шәкірттерінен ешкім болмағандықтан, «Ғарекеңде оқыды» деген түлектерді осы жылға топтауымызға тура келді.

Ғ. Құрманғалиев ұстаздық етіп, шәкірт тәрбиелеген білім ордасы – Республикалық эстрада-цирк өнері студиясының тарихы XX ғасырдың 60-шы жылдарынан бастау алады. Бұған дейін елімізде ешқандай оқу орындарында әнші мамандығы бойынша мамандық берілмеді. Ол кезеңде еліміз

Кеңестер Одағының құрамында болғаны тарихтан белгілі. Қазақстандағы мәдени өмірдің өркендеуінде маңызды рөл атқаратын өнер ошақтарын ашу үшін Мәскеудегі Орталыққа бірнеше мәрте өтініш білдірудің нәтижесінде Қазақконцерт бірлестігі жанынан екі жылдық студия құру ісі қолға алынды.

1965 жылдың 20 мамырында ҚКСР Министрлер Кабинеті «Эстрада және Хор студияларын құру» туралы №383 Қаулысын қабылдады. Осы Қаулы негізінде ҚКСР Мәдениет Министрлігі 1965 жылдың 18 маусымында «1965 жылдын 1 қыркүйегінен бастап, Қазақконцерт гастрольдік-концерттік бірлестігі жанынан 2 жылдық эстрада студиясын ашты [2]. Ғ.Құрманғалиев студия ашылған 1965 жылдан бастап 1985 жылға дейін осы білім ордасында ұстаздық еңбек етіп, шәкірттер тәрбиеледі.

1967 жылы Г.Ғалиеваның жетекшілігімен студияның алғашқы түлектерінен елімізде алғашқы эстрадалық «Гүлдер» ән-би ансамблі құрылды. Осы жылы алғаш бітірген түлектер осы ансамбльге әншілік қызметке алынып, қазақ өнерінің жаңа белесі бастау алды.

Алматы қаласындағы Республикалық эстрада-цирк өнері студиясында (қазіргі Ж. Елебеков атындағы Республикалық эстрада-цирк колледжі) ұстаздық еткен 1965 жылдан 1985 жылға дейінгі аралықта ұлы әншінің класынан 100-ге жуық (әзірге біздегі нақты деректер бойынша 88) шәкірт тәрбиеленіп шықты.

Халықтың сүйген әншісі болу екінің біріне бұйырмайтын бақ. «Бақ шаба ма, бап шаба ма?» деген сөз осы өнер саласындағы адамдарға арналған сияқты. Өкінішке орай, кейбір талантты шәкірттері өз өнерлерін паш ете алмай, әр қиырға, түрлі салаға кетті. Өнер адамдарының тағдыры әр қилы болатыны да түсінікті жайт. Ғарекеңнің ел ішінде танымал болған шәкірттері аз емес. Десек те, атақты шәкірттерімен ғана шектелсек, Ғарифолла Құрманғалиевтің ұстаздық қырын, адами қасиетін толық тани алмаған болар едік. Себебі, үлкен сахналардан тыс, ел ішінде елеусіз қалған, өмірдің толқындарымен әртүрлі салаға, әр қиырға кеткен шәкірттерін тауып, әңгімелесу барысында қаншама таланттардың тағдырын таразыладық. Олардың ұстазға деген құрметін, шексіз алғысын, сағынышын сездік.

Ғ. Құрманғалиев қазақтың батыс аймағының ән мектебінің өкілі саналғанмен, оның класында төртқүл Қазақстанның барлық өңірінен шәкірттер тәрбиеленгенін атап айтуымыз керек. Елге танымал кейбір әнші-жыршылардың Ғ. Құрманғалиевтің «шапанынан» шыққанын көпшілік біле бермеуі де мүмкін. Атап айтар болсақ, белгілі жыршылар Аяз Бетбаев, Болатбек Ердәулетов, ҚР еңбек сіңірген әртістері Бақыт Үдербаева, Айткүл Құдайбергеновалардың Ғарекеңде оқығандарын көпшілік біле бермейді. Себебі, аталған өнер иелері Батыс Қазақстан мектебі емес, Арқа, Шығыс, Жетісу, Сыр бойының майталман шеберлері болатын. Ғ. Құрманғалиев әр аймақтың жас таланттарын өз класына қабылдағанмен, барлығын бірдей өзінің орындаушылық мектеп дәстүрінде емес, керісінше, оларды өз аймақтарына сай орындаушылық өнеріне дайындағанын көреміз.

Ғ. Құрманғалиевтің класында оқыған шәкірттерінің географиялық ерекшеліктеріне мән берер болсақ,

– Батыс аймақтан (Орал, Атырау, Маңғыстау, Ақтөбе) – 26 шәкірт;
– Сыр бойы (бір ғана Қызылорда облысынан) – 18 шәкірт;
– Оңтүстік өңірден (Шымкент, Тараз) – 10 шәкірт;
– Жетісудан (Алматы, Талдықорған) – 10 шәкірт;
– Арқа өңірінен (Қарағанды, Солтүстік Қазақстан, Торғай, Ақмола – 13 шәкірт;
– Шығыс аймақтан (Өскемен, Семей) – 7 шәкірт;
– Қарақалпақстан Республикасынан – 3 шәкірт білім алған екен. Алайда, аталған шәкірттердің көпшілігі батыс ән мектебінің ғана өкілі болып қалған жоқ. Ғ. Құрманғалиев шәкірттерін батыс ән мектебінің жалғастырушылары ретінде емес, әр әншінің өнерде өзін табуына, өзіндік әншілік ерекшеліктерін сақтауына, репертуар қорын жасақтауына барынша жан-жақты көңіл бөлгендігін көруге болады.

Ғ. Құрманғалиевтің алғашқы шәкірті, елімізге танымал әнші Әлмырза Ноғайбаев өзінің бізге берген естелігінде: «Маған ұстазым Мұхит әндерін айтуды мәжбүрлеген жоқ. Халық әндері «Боз жорға», «Ақжамал» сияқты оңай әндерді үйретті»,– дейді. Ә. Ноғайбаев Сыр өңіріндегі халық әндерінің тамаша орындаушысы екені баршаға аян. Мұхит әндері асқақ, әрі қырық қатпарлы, әншіден кең диапозонды қажет ететін күрделі әндер болғандықтан, оны барлық әнші орындап кете алмайтыны белгілі. Ә. Ноғайбаевтың дауыс тембрі жұмсақ, камералық әнші болғандықтан, ұстаз оның әсем үніне сай репертуар бергенін білуге болады.

Әнші ретінде қалыптасудың алғы шарттарының бірі – репертуар жасақтау. Бұл салада Ғ. Құрманғалиевтің репертуары жан-жақты, әрі бай. Оның репертуарында батыс аймақтың халық әндері мен халық композиторларының ән-жырларымен бірге, Қазақстанның өзге аймақтарының да

көптеген шығармалары болды. Ол XX ғасыр композиторларының көптеген туындыларын халыққа жеткізді. 100-ден аса әндердің авторы [3, 4 б.]. Бір сұхбатында репертуарымда 600-дей ән бар деген еді. Бұл әр әншінің репертуарында бола бермейтін рухани байлық. Ол осы әндерді шәкірттеріне үйрету арқылы өзіне дейінгі мол мұраны оқу бағдарламасына енгізген новатор ұстаз болды.

«Екі жылдың ішінде 200-ге жуық шығарма үйреніп шықтым. Ақан серінің әні «Әудемжерден» бастадық. Мұхитқа бірден бару қиын. Өзінің жеңіл әндерін үйретіп бастады, «Кел, құрбым», Мұхиттың «Алуаш», «Жаймақоңыр» сияқты жеңіл әндерінен бастадық», − дейді Ғарекеңнің алғашқы бес шәкіртінің бірі Ақтөбелік әнші, ұстаз Хайдар Өтеғалиев [5].

Ол кезеңде студияға шәкірттер екі жылда бір рет алынып, топқа 5-тен 10-ға дейін бала қабылданатын. Ғ.Құрманғалиевтің класында кей жылдары 10-нан аса шәкірттер оқыған. Бір қызығы, Ғарекең ел ішінен талантты бала келсе, жыл ортасында да қабылдап, басшылыққа барып, сұранып, өз класына алып, оқыта беретін болған. Мамандық пәні аптасына 5 рет топтық түрде сағат 10.00-ден 13.00-ге дейін өткізілетін. Шәкірттер кезек-кезек 3-5 әннен айтып, ұстаз оларға өз пікірін білдіреді. Әндердің тарихына тоқталып, ұстаздары мен тұстастары жайлы естеліктер айтып отырады. Ғ. Құрманғалиев сабақ өту барысында шәкірттерін еркін ұстап, керекті жерінде олармен әзілдесіп, класта еркін психологиялық ахуал қалыптастырып отыратын. Бұндай әдіс баланың әнді қысылмай, еркін шырқауына жол ашатын.

Ғ. Құрманғалиевтің шәкірттері жайлы осы уақытқа дейін толыққанды зерттеу жүргізілген емес. Кейбір ақпараттарда Ғ. Құрманғалиевтің төл шәкірттерін «одан оқымады» десе, енді бірінде Ғарекеңді сырттай пір тұтып, өзіне ұстаз санаған адамдарды төл шәкірті етіп көрсету фактілері кездеседі. Музыкатану ғылымының кандидаты Меруерт Құрманғалиеваның құрастыруымен шыққан ғылыми басылымда Ғарифолла Құрманғалиевтің шәкірттерінің тізімі берілген. «Тізім эстрада студиясы құжаттарынан алынған», − деп көрсетілген [6, 242-243 б.]. Алайда, тізімдегі 42 шәкірттің көбісі белгісіз есімдер, олардың қатарында Ғ. Құрманғалиевтің әндерін сырттай, өз бетінше үйренген Елемес Мағазов пен Амангелді Ғұбайдуллинді студияда оқыған шәкірттері ретінде көрсетеді. Ғылым нақтылыққа негізделу керек. Олай болмаған жағдайда ол оқырманды, келешек ұрпақты адастыру болып саналады. Ал 1983-1985 жж аралығында білім алған шәкірттер тізімге енбей қалған. Оған себеп − осы жылғы түлектер Ғ. Құрманғалиевтан емес, оның ассистенті Қалыбек Ақтаевтан оқыды деген сыңаржақ пікір. Қалыбек Ақтаев Ғарекеңнің класында 1983-85 жылдары ғана емес, 1980 жылдан бастап Ғарекеңнің жанында отырып сабақ берген. Олай болса, 1980 жылдан бастап оқыған шәкірттер Ғ.Құрманғалиевтан емес, Қалыбек Ақтаевтан бітірген болып есептелмей ме? 1981 жылы бітірген түлектердің бітіру фотосында Ғ. Құрманғалиев пен Қ. Ақтаев қатар берілген. Ғарекеңнің шәкірті, ұстазымыз Қалыбек Ақтаевтың еңбегін ешкім жоққа шығармайды. Ол Ғ. Құрманғалиевтің класында 1996 жылға дейін ұстаздық қызмет атқарып, батыс әншілік мектебі бойынша бірқатар шәкірттер тәрбиелеп шығарды.

Ақырын жүріп, анық бас,
Еңбегің кетпес далаға
Ұстаздық еткен жалықпас,
Үйретуден балаға... деп, хакім Абай айтқандай, ұстаздық қасиет екінің біріне берілмейді.

Ғ. Құрманғалиевтің алдында отырып, тікелей сабақ алмағанмен, өзіне ұстаз тұтып, әндерін үнтаспасы арқылы үйреніп, халыққа танымал болған әншілер туралы айтпай кетуге болмайды. Біз ізденіс барысында Ғ.Құрманғалиевтің әншілік өнерін өздеріне үлгі тұтып, сырттай білім алған, елге танымал 17 әншіні анықтадық. Әрине, бұл тізім бұдан әлдеқайда көп болуы мүмкін. Себебі, ел ішінде ұлы әншіні жақсы көріп, ұстаз тұтатын әуесқой әншілер аз болмаған. Біз ондай жандарды да назарымыздан тыс қалдырмадық. Ел ішінде жүріп, өнерімен халықтың сүйіктісіне айналған өнер иелерінің еңбектері шын мәнісінде, айтуға тұрарлық. Атыраудан Хаттар Дүйсемәлиев, Мекес Төрешов, Нариман Үлкенбайұлы, Елемес Мағазов, Жұмабай Бөлекбайұлы, Маңғыстаудан Күріш Тасболатов, Жеткізген Сейітов, Рухия Батыршева, Оралдан Амангелді Ғұбайдуллин, Хатимолла Бердіғалиев, Дон-Еділ Қажымов, Зияш Аманғалиева, Ақтөбеден Светлана Мырзабаева сияқты әншілер ел ішінде жүріп, Ғарифолла Құрманғалиев әндерінің шырақшысы болды десек, артық айтпаймыз.

Енді Ғ. Құрманғалиевтің қыз шәкірттері туралы тоқтала кетуді жөн санадық.

«Әнімен елін тербеген...» атты жинақта М. Құрманғалиева «О развитии песенной школы Гарифоллы Курмангалиева и Мухита Мералиева на современном этапе» атты мақаласында Құрманғазы атындағы консерваториядағы батыс әншілік мектебі туралы мынадай пікір білдіреді: «Мы не берем в расчет учеников класса Мухита АГК им.Курмангазы, так как, на взгляд автора, данный класс не соответствует в полной мере истинному предназначению школы из-за того, что подавляющее большинство учеников представители слабого пола. Как уже было сказано ранее, традиция Мухита

является сугубо мужской, тем более, что по ряду объективных и субъктивных причин класс периодически расформировался» [1, 423 б.]. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында Халық әні кафедрасы ашылған уақыттан бері батыс әншілік мектебі бойынша шәкірттер дайындап келеміз. Кафедрадан осы уақыт аралығында қаншама ұл-қыздар бітіріп, еліміздің түкпір-түкпірінде шәкірттер тәрбиелеп, өнерлерімен халықтың сүйікті әншілеріне айналды. Сондықтан мұндай негізсіз, сыңаржақ мақаланы басылымға шығарарда өкілетті органдардың, пікір беруші ғалымдардың жауапкершілікпен қарағаны дұрыс болар еді.

«Өнердің жолы – ауыр» деп бекер айтылмайтынына Ғ. Құрманғалиевтің шәкірттерін іздеу барысында да көз жеткіздік. Әсіресе, өнердегі әйел адамдардың жолының оңай еместігін осы еңбегімізді оқыған жандар терең түсінеді деген ойдамыз. Өкінішке орай, батыс әншілік мектебіндегі әнші қыздар туралы осы күнге дейін жаңсақ пікірлер айтылып келе жатқандығы жасырын емес. Өнердегі әйел тағдыры оңай болған емес. Соған қарамастан қазақ өнерінде есімін әнмен әйгілеген әнші қыздар баршылық. Солардың біразы Ғ. Құрманғалиев тәрбиелеген халыққа танымал әнші арулар. Атап айтсақ, Набат Ойнарова, Қаламқас Орашева, Қалампыр Рахимова, Қапаш Құлышева, Ақжігіт Дәрібаева, Бибі-Ажар Махамбетова, Баян Қабиева, Гүлмайдан Сүндетова, Мейрамгүл Орашева, т.б. «Қазақконцерт» гастрольдік бірлестігі мен «Гүлдер» ән-би ансамблінде, облыстық филармонияларда жазда ыстыққа, қыста суыққа қарамай, айлап өнер сапарларында жүріп, отбасылық өмірі мен өнерді қатар ұштастырған нәзік жанды өнер иелерінің тағдырының қаншалықты оңай болмағандығы айтпаса да түсінікті жайт емес пе?!

Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артистері Бақыт Үдербаева (Семей филармониясы), Сәуле Таудаева (Батыс Қазақстан облыстық филармониясы), әншілер Сәуле Тапақова (Атырау филармониясы), Тұрсынай Қыстаубаева мен Ұлболсын Матанова (Ақтөбе облыстық филармониясы), Тәжігүл Аманжолова (Қызылорда облыстық филармониясында) ұзақ жылдар бойы жан кешті еңбек етіп, ел сүйіктісіне айналған жандар. Өмірлерін өнерге арнаған әрбір әйелдің тағдыры мен өнер жолы бір-бір кітап десек артық айтпағанымыз. Батыс аймақтың әндері ерлерге ғана орындауға арналған дейтін теріс түсінік екенін осыдан-ақ көруге болады. Егер батыс әндері тек ерлерге ғана орындауға арналған болса, Ғ. Құрманғалиев өзінің класында әнші қыздарды өнерге тәрбиелемеген болар еді, олар халықтың сүйіктісіне айналмаған да болар еді. Ғ. Құрманғалиевтің ерекше үміт артқан кейбір шәкірттері сол тағдыр тауқыметінен, өнер жолын ұстана алмады. Бірақ олар өнерден қара үзіп кетпей, шәкірт тәрбиелеумен айналысты, сондай-ақ мәдениет саласында жемісті еңбек етті. Олар да ұстазына деген құрметтерін, жүректеріне өшпес із қалдырғандығын, айтқан өсиеттері мен ізгілік, адамгершілік қасиеттерінің әсерін төгілтіп айтумен болды. Біразының айтқан әңгімесін естелік ретінде ұсындық. Шәкірттердің естеліктерінен Ғ. Құрманғалиевтің педагогикалық әдістері мен қағидаларын ғана емес, адами қасиеттері мен кісілік келбетін көруге болады. Сондай-ақ, ұстаз бен шәкірттер арасындағы қарым-қатынас, құрмет пен ізгілік қасиеттер қазақтың кең сахарасындағы дәстүр жалғастығының куәсі десек болады. Дәстүр жалғастығының ескірмеуі мен тозбау себебі ұстаз бен шәкірт жалғастығының үзілмеуінде, ол – қоғамның өміршеңдігін айқындайтын факт.

Ұстаз бен шәкірт жалғастығы – рухани сабақтастық, өнерді алға апару шарты. Сондықтан да әрбір ұстаз өзінің өнерін алға апаратын шәкірт тәрбиелеуді қалай міндет санаса, ұстаз аманатын орындауда шәкірттерге де артылар жүк аз емес. Ғ. Құрманғалиевтің шәкірттерінің бір парасы ұстаздық қызмет атқарып, шәкірт тәрбиелеумен айналысты. Ғарекең сабақ беріп жүрген соңғы жылдары өзінің шәкірті Қалыбек Ақтаевты ассистенттікке қабылдап, оны ұстаздыққа баулыды десек болады. Хайдар Өтеғалиев, Набат Ойнарова, Қапаш Құлышева, Анюша Рсалина, Торғын Омарханова, Баян Қабиева, Сәуле Таудаева, Сағадат Рахметжанов, Бөрібай Кәртен, т.б. шәкірттері еліміздегі жоғары және орта оқу орындарында жемісті еңбек етіп, талантты жастарды тәрбиелеп келеді. Қазақтың аңыз әншісі, ұлағатты ұстаз Ғарифолла Құрманғалиевтің ең кенже шәкірті ретінде көзін көріп, қолынан дәріс алғанымды әрдайым мақтан етемін. Менің өнерге келуіме бірден бір ықпал еткен алғашқы ұстазым Анюша Рсалина − Ғ.Құрманғалиевтің класын 1973 жылы бітірген төл шәкірті. Бұл да кездейсоқтық емес болса керек. Ұстаз аманатына қай жерде жүрсе де адал болған мұндай жандар аз емес.

Бүгінде шәкірттеріміз Ғ. Құрманғалиевтің ән мектебін алға апаруда ізденісте жүр, біразы халыққа танымал тұлғаға айналып үлгерді. Демек, Ғарифолла Құрманғалиевтің әншілік мектебі өсу үстінде. Бір кездері «Мұхит мектебі өшетін болды. Енді ешкім Ғарифолладай бұл әндерді айта алмайды» деген сары уайымның болғаны да белгілі. Ғарифолла салған ән мектебін зерттеп, пайым таразысына салып зерделер болсақ, оның өміршеңдігіне көз жеткізуге болады. Мұхиттан Ғарифоллаға ұласқан ән керуені болашаққа қарай нық қадам басып барады. Оған республикамыздағы жоғары және орта оқу орындарындағы өсіп келе жатқан жас өскіндердің өнері куә болары сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі

1. Әнімен елін тербеген. / Құраст. М.С. Құрманғалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2010. – 432 бет.
2. РМҚК Жүсіпбек Елебеков атындағы Республикалық эстрада және цирк колледжінің ресми сайты. https://www.reck.kz/ (Жүгінген күні 15.03.2025).
3. Құрманғалиев Ғ. Әндер.– Алматы: Мектеп, 1970.
4. Әнші даусы (әндер жинағы) / Ғ. Құрманғалиев. – Алматы: Жалын, 1979. – 136 б.
5. Ғарифолла Құрманғалиевтің әншілік мектебі. Жинақ. С. Жанпейісова, Э.Қарабалина Қолжазба.
6. Ғарифолла Құрманғалиев туралы естеліктер: ғылыми басылым / құраст. М. Құрманғалиева – Алматы: Білім, 2009, – 248 б.

УДК 792С(каз)

СОВРЕМЕННАЯ КАЗАХСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР В ПЕРИОД НЕЗАВИСИМОСТИ

Аманкелди Мукан
кандидат искусствоведения, доцент
Заведующий отделом театр и кино
Института литературы и искусства имени М. Ауэзова
Комитета науки Министерства науки
и высшего образования Республики Казахстан
mukaman@mail.ru

Аннотация. Данная статья посвящена состоянию современной казахской драматургии и театра в период Независимости. В статье рассматриваются проблемы современного казахского театра, включающие в себя жанровые, тематические особенности развития национальной драматургии, пути развития и постановочные решения на казахской сцене. Раскрываются особенности национальной драматургии этого периода. Казахский театр и драматургия работают над исправлением искажений в отечественной истории, возвратом тех славных имен, которые были запрещены идеологией СССР в недалеком прошлом.

Необходимо системно взяться за работу по определению намеченного курса творческой деятельности театров, своевременно выявлять достижения и недостатки, проводить анализ, давать направление. Считаем нужным проводить исследования, чтобы узнать какие постановки осуществляют театры, на каком уровне их качество, какова зрительская симпатия, насколько оправданы средства, затраченные на них, а также установить новые правила и условия проведения мониторинга. На эту работу, в первую очередь, активно должны привлекаться специалисты по театроведению Института литературы и искусства имени М. Ауэзова и Казахской национальной академии искусства имени Т. Жургенова, Казахского национального университета искусства имени К. Байсейтовой в Астане.

***Ключевые слова**: независимость, казахский театр, современная драматургия, пьеса, репертуар, спектакль.*

Аңдатпа. Бұл мақала Тәуелсіздік кезеңіндегі қазіргі қазақ драматургиясы мен театрының жай-күйіне арналған. Мақалада қазіргі қазақ театрының ұлттық драматургия дамуының жанрлық, тақырыптық ерекшеліктерін, даму жолдары мен қазақ сахнасындағы қойылымдық шешімдерді қамтитын мәселелері қарастырылады. Осы кезеңдегі ұлттық драматургияның ерекшеліктері ашылады. Қазақ театры мен драматургиясы Отан тарихындағы бұрмалануларды қалпына келтіру, жақын арада КСРО идеологиясы тыйым салған даңқты есімдерді қайтару үшін жұмыс істеу.

Театрлардың шығармашылық қызметінің белгіленген бағытын анықтау бойынша жүйелі түрде жұмысқа кірісу, жетістіктер мен кемшіліктерді уақтылы анықтау, талдау жүргізу, бағыт беру қажет. Театрлардың қандай қойылымдарды жүзеге асыратынын, олардың сапасы қандай деңгейде, көрермендердің көзайымы қандай, оларға жұмсалған қаражаттың қаншалықты негізделгенін білу үшін

зерттеулер жүргізу, сондай-ақ мониторинг жүргізудің жаңа ережелері мен шарттарын белгілеу қажет деп санаймыз. Бұл жұмысқа, ең алдымен, М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының және Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының, Астанадағы Қ. Байсейтова атындағы өнер университетінің театр мамандары белсенді түрде тартылуы тиіс.

Тірек сөздер: *тәуелсіздік, қазақ театры, заманауи драматургия, пьеса, репертуар, спектакль.*

Abstract. This article is devoted to the state of modern Kazakh drama and theater during the period of independence. The article examines the problems of modern Kazakh theater, including genre and thematic features of the development of national drama, ways of development and staging solutions on the Kazakh stage. The study unveils the peculiarities of this period's national drama. Kazakh theater and drama are working to restore distortions in national history, the return of those glorious names that were banned by the ideology of the USSR in the recent past.

It is necessary to systematically take up work to determine the planned course of creative activity of theaters, timely identify achievements and shortcomings, conduct an analysis, and give direction. We consider it necessary to conduct research to find out which productions are carried out by theaters, at what level their quality is, what is the audience's sympathy, and how justified are the funds spent on them, as well as to establish new rules and conditions for monitoring. First of all, specialists in theater studies from the M. Auezov Institute of Literature and Art, the T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Art, and the K. Bayseitova University of Art in Astana should be actively involved in this work.

Keywords: *independence, Kazakh theater, modern drama, play, repertoire, performance.*

Глубокий след в памяти нашего народа оставила рана, нанесённая российским колониализмом, затем его правопреемником – Советским Союзом. Способ выздоровления от неё – воспитание граждан нового поколения независимого казахского государства. Излечить душевную травму, сохранившуюся в сознании старшего поколения, воспитать поколение новой формации – нашего будущего, любящее свою страну и землю, способное стать опорой для процветания Родины и родного народа. Отечественное театральное искусство не осталось в стороне от такого важного мероприятия на государственном уровне. Наша Независимость, обретённая нами 34 года тому назад, дала казахскому театру новое дыхание в этом направлении.

Первый Президент РК Н. Назарбаев постоянно уделял внимание проблемам развития театров нашей суверенной страны, конкретно указывая на важные задачи в этой сфере. В годы Независимости в нашей стране было открыто14 драматических и музыкально-драматических театров, 2 театра оперы и балета, 2 театра танцев. Он постоянно отмечал главные задачи, одна из которых – пополнение репертуара театров новыми высокохужодественными пьесами. В связи с этим, в апреле 2009 года во время встречи с театральными деятелями, проходившей в городе Алматы, он заявил: «Необходимо в большом количестве приобрести в репертуар отечественных театров новые, написанные на современные темы, высокохудожественные пьесы, отвечающие высоким требованиям суверенитета» [1]. И после этого Президент не оставлял без внимания и неустанно поднимал этот вопрос и другие вопросы о проблемах театра. Думаю, причиной этому послужил тот факт, что творческий дух около 60-ти наших театров тесно связан с общественной, социальной и политической жизнью суверенного Казахстана. Это значит, что в Казахстане большое значение придаётся не только экономическим показателям нашей экономики, бизнеса, менеджмента, медицины, образования, но и вопросу вхождения в число самых развитых стран мира в качестве народа с развитым духовным миром, с формировавшейся передовой культурой.

Благодаря Независимости казахский народ начал отмечать значимые юбилейные даты своих великих личностей в международном масштабе, которые нашли своё продолжение в крупных политически значимых мероприятиях. Эти юбилеи отмечались в рамках международной организации ЮНЕСКО, а театры принимали в них активное участие. Театральные фестивали, ставшие продолжением юбилеев, проведённых в первые годы Независимости – 90-летие писателя-драматурга Габита Мусрепова (1992), 150-летие Абая Кунанбаева (1995), 150-летие Жамбыла Жабаева (1996), 100-летие Мухтара Ауэзова (1997), 200-летие Махамбета (2004) и т.д. – продемонстрировали новые произведения национальной драматургии. В них всесторонне раскрыты образы выдающихся личностей, достойных сыновей и дочерей нашего народа, способствуя более глубокому их восприятияю.

Политика гласности, пришедшая с апрельским ветром перемен 1985 года, разрушила в пух и прах огромную империю и некогда навеки непоколебимый и нерушимый Советский Союз переживал период застоя и находился в состоянии агонии. Начали раскрываться многие факты прошлого и настоящего народа, белые пятна в истории, которые раньше находились под строгим запретом. Это стало большой новостью, пробудившей дремлющее сознание народа. А импульс, данный нашей нации отголосками декабрьских событий 1986 года в Алматы, является ярким отблеском стремления казахского народа к независимости на протяжении многих веков, и остался в истории как начало обновления. Процесс обновления, начатый в жизни общества, в разной степени нашёл своё отражение на сценах всех театров страны. Для подытоживания всего этого рассмотрим на примере репертуаров Казахского Академического театра драмы имени М.Ауэзова – признанного в качестве главной сцены нашей страны и Казахского Государственного Академического театра для детей и юношества имени Г. Мусрепова. Лучшие постановки, представленные на их подмостках, стали особо значимым культурным явлением в жизни государства.

Казахские драматурги обращают внимание на острые проблемы, предъявляемые временем. Прилагают усилия на удовлетворение спроса театральных зрителей. Театры, вызывая стремление драматургов, ориентированы на постановку тем, отвечающих требованиям зрителей. Тогда как жанр драматургии запаздывает, сценические инсценировки, созданные на основе прозаических, поэтических произведений становятся востребованными и на сцене всё чаще демонстрируются темы, имеющие большой спрос. Осуществлены постановки драмы *Біз періште емеспіз* (*Мы не ангелы*) Калтая Мухамеджанова (режиссер Азербайджан Мамбетов), была адаптирована для сцены драма *Қызыл жебе* (*Красная стрела*, 1987) Раймбека Сейтметова, Шерхана Муртазы в тандеме с Калиханом Ыскак, а также драмы *Сталинге хат* (*Письмо к Сталину*,1988) и *Бесеудің хаты* (*Письмо пятерых*, 1989) [2]. Эти спектакли сформировали взгляд на кровавую политику, проведённую на казахской земле и причинившую огромный вред истории казахского народа в сложнейший и трудный момент в истории народа – в XX веке. Это были годы полных залов в театрах, интенсивных творческих поисков, больших успехов. Надо отметить, что данные постановки остро поднимали актуальные проблемы жизни общества, социально-бытовые вопросы, стали спектаклями, заставляющими зрителя задуматься.

В первые годы Независимости в связи с утерей давних творческих связей с центральными театрами Москвы, Ленинграда и т.д., казахские театры были в растерянности, не зная, в каком направлении двигаться. Однако на подмостках театров постепенно стали появляться постановки, отвечающие высоким требованиям современности. Например, *Үзілген бесік жыры* (*Прерванная колыбельная*, 1991) Ермека Аманшаева, *Жетім бұрыш* (*Уголок сирот*, 1992) Шерхан Муртазы, *Рабиғаның махаббаты* (*Любовь Рабиги*, 1992) Серика Асылбекова, *Кемеңгерлер мен көлеңкелер* (*Гении и тени*, 1992) Сакена Жунусова, *Желжуан* (*Сильный ветер*, 1993) Иран-Гайыпа, *Індет* (*Эпидемия*, 1994) Акима Тарази, *Өмірзая* (*Жизнь мертва*, 1994, 2003) Баккожи Мукая, *Жан қимақ* (*Жертвоприношение*, 1995) Калихана Ыскака, *Қос мұңлық* (*Печаль матери*, 1991) Бикен Римовой, *Абай десем...*(*Когда говорю Абай...*, 1995), триптих из нескольких частей *Төрт тақта – жайнамаз* (*Четыре пластины – жайнамаз*, 1989) Аскара Сулейменова, поставленный режиссером Аубакиром Рахимовым, *Жетінші палата* (*Седьмая палата*, 1993), *Қыздай жесір – штат қысқару* (*Вдова – сокращение штатов*, 1994), *Кек* (*Месть*, 1998), *Кебенек киген арулар* (*Мадонны Алжира*, 1996) Талаптана Ахметжана, *Мәңгілік бала бейне* (*Плач Лейлы*, 1996) Розы Мукановой, *Қош, махаббат* (*Прощай, любовь*, 2003) Мукагали Макатаева, *Сыған серенадасы* (*Цыганская серенада*, 2004) Исраиля Сапарбая [3]. Это спектакли, поднимающие злободневные проблемы в жизни общества, социально-бытовые вопросы, заставляющие зрителя задуматься.

Деятели политической партии Алаш, по нескольку раз ставшие жертвами советской карательной машины, были оправданы и их произведения начали демонстрироваться на сценах. Впервые на сцене появились личности и оставленные ими наследия для грядущих поколений, чьи имена ни разу не произносились доныне и чтение их произведений было под запретом. Это – *Күн шығады да, батады* (*Рассвет и закат*, 1993), *Шолпанның күнәсі* (*Грех Шолпан*, 1997), *Батыр Баян* (*Батыр Баян*, 2004) поэта Магжана Жумабаева, *Сабатажж!* (*Саботаж*, 1999) писателя Беимбета Майлина, *Ақбілек* (*Акбилек*, 1990), *Ғашықтық дерті* (*Муки любви*, 2001) писателя-драматурга Жусипбека Аймаутова, *Жүз жылдық махаббат* (*Столетняя любовь*, 2014) Дулата Исабекова и другие. Это были первые стремления национальных театров, призванных познавать свою историю в период освобождения казахов от советских оков за 73 года, узнать трагическую судьбу жертв, погибших в борьбе за освобождение народа. Это были годы, когда спектакли ТЮЗа, созданные в результате

интенсивных творческих поисков, проходили в переполненных залах. Во-вторых, это был акт уважения к творчеству писателей, отдавания дани перед их неугасимым творящим духом.

Обретение нашей страной Независимости дало возможность не другим, а нам самим рассказать и писать о своей истории. Это – наше огромное достижение. Поставленные на сценах театров спектакли на историческую тематику, доминирующая часть писателей-драматургов воспевали нашу историю, полную доблести и побед, призывали к патриотизму, сохранению целостности государства, поддержанию единства. В первую очередь, обращают на себя внимание пьесы об исторических личностях, навеки сохранившиеся в памяти народа. Данные темы и исторические личности ранее были под особым вниманием советских идеологов. Раньше на сцене давалась строго дозированная и верно ориентированная историческая правда. После подобных заслонов пристальный взгляд в историю благодаря Независимости стал особо интересным для зрителей, а также темой, которая сама по себе просится на театральные сцены. Данные произведения оставили неизгладимый след в сердцах зрителей и запомнились надолго. Эти постановки до сих пор сохранились в нашей памяти: *Шыңғысхан* (*Чингизхан*, 1994), *Мен ішпеген у бар ма?* (*Ест ли яд, не испитый мною?*) Иранбека Оразбаева, *Абылай ханның ақырғы күндері* (*Последние дни Абылай хана*, 1996) Мамана Байсеркенова, *Қилы заман* (*Лихая година*, 1997, 2012) Мухтара Ауэзова и Нурлана Оразалина, *Абылай хан* (*Абылай хан*, 1998) Абиша Кекильбая, *Естайдың Қорланы* (*Корлан Естая*, 1999) Иран-Гайыпа, *Томирис* (*Томирис*, 2000) Шахимардана, *Қазақтар* (*Казахи*, 2006) Калихана Ыскака и Абилова Шахимардана, *Жаужүрек* (*Отважное сердце*, 2011) Дулата Исабекова, *Қыз мұңы* (*Печаль девушки*, 2011) Исраила Сапарбая, *Шәкәрім* (*Шакарим*, 2012) Аубакира Рахимова, *Сұлтан Бейбарыс* (*Султан Бейбарс*, 2013) Рахимжана Отарбаева, *Жүз жылдық махаббат* (*Столетняя любовь*, 2014) Дулата Исабекова, *Қорқыттың көрі* (*Могила Коркута*, 2014) Иран-Гайыпа, *Ай мен Айша* (*Луна и Айша*, 2015) Шерхана Муртазы и Еркина Жуасбека, *Алмас қылыш* (*Алмазный меч*, 2016) Ильяса Есенберлина и Аннаса Багдата, *Ақтастағы Ахико* (*Ахико из Актаса*, 2016) Мадины Омаровой [4].

Безусловно, каждое из этих произведений является значимым, сформулировавшим новый взгляд на нашу историю. Страстные дебаты в обществе, связанные с опережением литературы и искусства науки, изучающей историю, с упреждением писателей-драматургов учёных-историков, поднявших наболевшие проблемы в обществе, являются действительсностью данного периода. Оставляя право создания нашей истинной истории с предоставлением неотвратимых фактов и доказательств за учёными-историками, считали своим долгом с помощью исторических и художественных произведений довести до сведения зрителей этапы истории, полные значимых событий в памяти народа, о которых зритель должен знать сейчас, осознавая, что это – давно сформировавшийся способ театрального искусства. Знаем, что отечественные театры вполне смогут выполнить свои познавательные и просветительские задачи в этом направлении. Но всё же, до сих пор достаточно полностью не раскрытых интересных тем для театров и драматургии, которым предстоит „очищать зерно от шелухи”, поднимать до конца не раскрытые вопросы.

Однако, несмотря на довольно богатый репертуар, неуклонно растут взаимные недостатки и размежевания в тандеме между театром и драматургом. В данной ситуации у обеих сторон есть причины, взаимные ограничения и условия. В докладе по жанрам известного писателя Сакена Жунусова в X съезде писателей Казахстана, опубликованном в газете «Қазақ әдебиеті» за 22 сентября 2005 года, он, приводя в пример сравнение «пьесы с невестой на выдание, которую родители вырастили с особой заботой, а драматурга – с её доброжелательным отцом», заявляет: «В настоящее время сократилось число театров, «сватающих» пьесу и осуществляющих уплату калыма за «невесту». Часто сталкиваемся с таким фактом, когда бедный отец «невесты» стучится в дверь каждого театра, просит взять в жёны «невесту» и никак не может выдать замуж свою «дочь»» [5]. Действительно, это был тяжёлый период для драматургии.

После объявления Правительством РК 2000 года годом культуры ситуация начала меняться. На конкурс «Тәуелсіздік толғауы», впервые объявленный Министерством культуры РК спустя несколько лет, в 2009 году поступило 46 пьес. Отличный показатель. Конкурс вдохновил на развитие национальной драматургии, дал новый импульс на создание свежих драматических произведений. По его итогам главный приз получила пьеса *Жаужүрек* (*Отважное сердце*) Дулата Исабекова, второе: *Жапон аруының арманы* (*Мечта японской красавицы*) Жолтая Алмашулы и *Адасқан жұлдыз* (*Потерянная звезда*) Нургали Ораза, третье: пьеса *Портмоне* (*Портмоне*) Иранбека Оразбаева и *Жұбай саудасы* (*Жена на продажу*) Турсынбай Жандаулета. А в числе победителей очередного конкурса «Тәуелсіздік толғауы» в 2011 году – обладатель главного приза – пьеса *Ардагер* (*Ветеран*) Тулена Абдика, первого места – *Шәкәрім* (*Шакерим*) Аубакира Рахимова, второго места – *Көшім хан*

– *Сүзге* (*Хан Кучим и Сузге*) Магиры Кожахметовой, третьего места – *Ай астындағы алтын шаһар* (*Золотой город под луной*) Жолтая Алмашулы. Если же затронуть вопрос постановок на сцене 9 пьес-призёров за прошедшие 7-9 лет, то увидим, что казахские драматурги пишут пьесы, но они не воплощаются на сцене. Не продуманы механизмы постановок пьес–призёров на подмостках театров, пьесы, на которые были выделены огромные средства, остались без внимания. Это происходило раньше, продолжается и сегодня. По нашим расчётам, среди этих пьес-призёров конкурса осуществлены постановки и дошли до зрителей лишь пьесы Д.Исабекова, А.Рахимова и Ж.Алмашулы. А остальные заняли свои места на пыльных полках архива.

Не надо ходить далеко, известно, что только в 2015 году проходили целых 4 важных конкурса республиканского, международного значения касательно казахской драматургии. Они создали отличное условие для активной работы казахских драматургов.

В первую очередь, Международная организация ТЮРКСОЙ и „Евразийская группа" (ERG) в честь 100-летнего юбилея известного турецкого драматурга объявили годом Халдуна Танера, был объявлен конкурс на лучшую пьесу среди драматургов тюркских народов, посвящённый данному юбилею. Членам жюри предложено 109 пьес, написанных представителями 18 национальностей Тюркского мира. В том числе, со стороны казахстанских писателей-драматургов на конкурс были представлены 16 пьес. В год Халдуна Танера в Анкаре, в штаб-квартире ТЮРКСОЙ, 8 декабря 2015 года были подведены итоги и победителями стали авторы из Башкортостана (РФ), Азербайджана, Гагаузии, Туркменистана и Казахстана. Пьеса нашего земляка – режиссёра-драматурга Акрама Ахметова *Махмұт Қашқари* (*Махмут Кашкари),* написанная на уйгурском языке, стала обладателем второго места с денежной премией 10 тысяч турецких лир [6].

Во-вторых, Союз писателей Казахстана благодаря спонсорской помощи «Евразийской группы» (ERG) и Фонда Первого Президента РК провёл конкурс «Алтын тобылғы» («Золотая Тоболга») [7]. В нём стал победителем молодой драматург Аннас Багдат с пьесой *Бақтан өткенде* (*Когда проходишь через сад*). В настоящее время два профессиональных театра Астаны и Алматы включили её в свой план постановок.

В-третьих, в 2015 году, в ежегодном традиционом конкурсе «Тәуелсіздік толғауы» („Воспевание независимости"), проводимом Министерством культуры и спорта РК, участвовали около 20-ти пьес и по решению совета специальной комиссии лучшими пьесами были объявлены – драма известного писателя Жолтая Алмашулы *Шамда сөнген шырақ* (Погасшая звезда в Дамаске) или *Әл Фараби арманы* (*Мечта аль Фараби*) и драма Тынымбая Нурмагамбетова *Мұстафа Шоқай* (*Мустафа Чокай*)) [8].

В четвёртых, в 2015 году с целью поддержки национальной литературы, в том числе казахской драматургии, к 550-летию Казахского Ханства в рамках юбилейных мероприятий был объявлен закрытый конкурс «Алаш тарихының ақиқаты», где со всех уголков страны участвовали около 200 произведений в жанрах прозы, поэзии, драматургии [8]. Здесь можно увидеть постоянных авторов казахских театров, чьи работы в таком сложном жанре, как драматургия, занимают свои достойные места. Главный приз достался Иранбеку Оразбаеву (Алматы). 1-место – Рахымжану Отарбаеву (Атырау); 2-место – Султанали Балгабаеву (Алматы), Думану Рамазан (Астана), Жолтаю Алмешулы (Астана); 3-место – Нургали Оразу (Алматы), Кенжебаю Ахмет (Джезказган), Жаркену Бодеш (Алматы), Магире Кожахметовой (Алматы) [9].

Пьесы, соединяющие в себе произведения разнообразных направлений, жанровые рамки которых охватывают, начиная с летописных эпосов, драматических поэм, кончая широкомасштабным историческим полотном, современной лирикой и мистической драмой. Галерея персонажей данных пьес выросла в количественном и качественном выражении, стала более обновлённой. Пополнилась художественно и цельно созданными образами Абылай хана, доселе широко известного инициатора воссоединения трёх джузов; образы Толе би, Казыбек би, Айтеке би, сумевшие достичь почётного звания – гениальные мудрецы всех казахов; а так же султана Керея и султана Жаныбека, наряду с вышеназванными личностями заложившие основу казахского государства; «Высокорослого Есим хана», ставшего продолжателем древних казахских устоев; сказителей Жиембета и Маргаски; Канай датки, покровителя южной части государства, который вёл борьбу с правителем Ташкента Турсын ханом; Мусабек батыра), акына Маделикожи, Жургенова по прозвищу «Железный Нарком», мужественного героя Бауыржана Момышулы, Героя Советского Союза Маншук Маметовой, Шерхана Муртазы и непревзойдённого поэта Мукагали Макатаева, ранее знакомыми казахам исключительно из учебников истории.

По стилевому направлению и по поднятым проблемам, пьесы, получившие призы, мы условно разделили на несколько групп. В первую очередь, в число известных ранее по тематике и сюжету, поднятых писателями старшего поколения, но повторно затрагиваемых со стороны драматургов, по-своему переосмысленных произведений входят летописное эпическое произведение Иранбека Оразбаева *Хан тұқымы* (*Потомки Хана*) и драматическая поэма Жаркена Бодеш *Шерата және Шынбала* (Шерата и Шынбала). Оба произведения повествуют в поэтической форме, образы персонажей изображены монолитно и внушительно. Произведение Ирана-Гайыпа *Хан тұқымы* – динамичное и эмоциональное произведение, которое читается на одном дыхании, а также вполне может стать оперным либретто на сцене музыкального театра.

В следующей группе – историческая драма Рахымжана Отарбаева *Нарком Жүргенов* (*Нарком Жургенов*), пьеса Думана Рамазана *Аңсар* (*Мечта*), историческая драма Жолтая Алмештеги *Мырза бидің жазасы* (*Наказание Мырзабия*), историческая драма Кенжебая Ахмета *Еңсегей бойлы ер Есім (Отважный Есим Великан)*, драма Магиры Кожахметовой *Азат Алаш – Даңқты Алаш!* (*Свободный Алаш – Славный Алаш*) затрагивают историческую тематику, ранее не затронутую на сценах казахских театров. Каждая пьеса сумела создать уникальные полотна из жизни личностей, сохранившихся в истории и памяти народа. Здесь представлены древняя история становления и путей развития Казахского Ханства, создание профессиональной культуры и искусства после Октябрьской революции, картины 30-40-х годов XX столетия, трагический период сталинских репрессий и печальная жизнь поколения времён Второй мировой войны.

В третью группу включены музыкальная пьеса Султанали Балгабаева *Мәңгілік махаббат әні* (*Вечная песня любви*), в которой описывается быт и образ жизни современной молодёжи. А также мистическая драма Нургали Ораза *Дөп дөңгелек дүние* (*Круглый мир*), рассказывающая о выдающемся поэте Мукагали Макатаеве. Через несколько лет после своей смерти он решил посетить места, где он бывал при жизни, где получал творческое вдохновение и переживал удары судьбы. Оказалось, что общество почти не изменилось с тех пор. В пьесе затрагиваются актуальная и вечная тема противостояния внутреннего мира поэта и ценностей общества.

Надо отметить, что не все эти написанные произведения были поставлены на сцене. По нашему мнению, эти новые произведения, которые были актуальны в 2015 году, в 2016 году прошедшем под девизом Универсиады в г.Алматы и ЭКСПО – 2017 в г. Астана и дальше будут терять свою свежесть и актуальность. Было бы отрадно, если в конце итогового года 550-летия Казахского Ханства театры республики осуществят премьеру новых пьес, получивших призовые места, таким образом, обогатят свои репертуары. Хочется верить, что несколько пьес, кроме *Керей – Жәнібек* (*Керей – Жанибек*) Думана Рамазана, которая в том же 2015 году уже была поставлена на сценах нескольких театров, осуществят постановку в этом году и в последующие годы. Но всё же, сомневаюсь. Спустя 5 лет, ни одна из новых пьес не поставлена на сцене. А на следующий год новые ориентиры. Авторы-лауреаты со своими пьесами, по выражению Сакена Жунисова, как «бедный отец невесты на выдание» и дальше будут вынуждены «торговать» своей дочерью (пьесой), обивать пороги театров. В работе курирующее ведомости культуры доминируют глубоко не продуманные шаги, поспешность и недальновидность. Вполне можно понять крик души авторов-драматургов. Это характерно не только для драматических театров. И в других сферах предостаточно аналогичных отрицательных моментов.

В республике два из трех театров оперы и балета были созданы в период Независимости. В статье председателя Союза композиторов Казахстана Балнур Кыдырбек *Қазақтың классикалық музыкасы: бары мен жоғы* (*Казахская классическая музыка: да и нет*), опубликованной в газете «Егемен Қазақстан», говорится: «На протяжении последних 25 лет написаны лишь две оперы. А на протяжении 15 лет композиторы нашей страны создали 18 балетных партитур, но ни одна из них не была поставлена на сцене»[10]. Вот такая статистика по нашим музыкальным театрам.

Как мы видим, в Казахстане есть пишущие драматурги, их много, и их лучшие пьесы занимают призовые места. Театры работают полноценно, но сообщество режиссёров, руководители театров продолжают сетовать на то, что «пьес нет». В чём проблема? Прежде всего, в настоящее время ведётся недостаточное количество работ по объединению театров страны и по реализации деятельностного системного подхода. Свыше 60 театров республики подчинены различным учреждениям, следовательно, финансируются разными источниками. Нет централизованного управления театрами, в театрах на территории республики отсутствуют единая позиция и единый принцип. Официальный статус театров – государственное казённое предприятие, а форма работы – независимая, как частное товарищество. Театры сами пишут пьесы, сами принимают, сами получают гонорар, а также сами осуществляют постановку. Кроме того, сами принимают новые постановки, сами же в качестве

критиков дают оценку. В силу этого профессиональный уровень театров падает, это, в конечном счёте, привело к топтанию на месте. Не занимается истолкованием и оценкой произведений, если хоть и разъясняет своё понимание пьесы, то это не берётся во внимание. Театр ни от кого не зависит, независим в полном смысле этого слова.

В настоящее время в казахском театре есть специально назначаемый Художественный руководитель, есть Художественный совет, работающий на коллективной основе. Список членов Совета составляется по приказу директора. Не следовало бы ожидать положительных результатов от работы Совета, выполняющего роль мальчика на побегушках. Места независимых экспертов и театральных критиков, призванных честно истолковывать качество постановки, оценивать репертуарную политику, пустуют или же состоят из числа из людей, не имеющих своего собственного мнения и бесприкословно принимающих сторону руководства. Во многих театральных фестивалях со стороны театральных критиков были высказаны критические замечания относительно художественного качества постановок. Результатов нет.

Три-четыре года тому назад известный драматург Аким Тарази в газете «Айқын» поднимал вопрос о необходимости реанимации театрального искусства. Согласно этому Президент дал конкретное задание адаптировать театры к рыночным условиям. Это вызвало дискуссию и обсуждения среди театральных деятелей. В настоящее время для повышения конкурентоспособности наших театров необходимо поднять уровень качества своих продуктов – спектаклей, способных достойно представлять страну на международных театральных фестивалях. Для этого есть возможности. Однако, не работает оптимальная система реализации этих возможностей.

Каждый год наши театры пополняют свой репертуар как минимум 4-6 новыми названиями спектаклей. Но качество этих постановок не выдерживает никакой критики. Не стоит удивляться такой ситуации, когда зритель не принимает, иностранные специалисты – организаторы фестивалей не берут их во внимание, средства государства потрачены попусту и ни директор, ни художественный руководитель, ни режиссёр ни за что не отвечают. Это способ развития конкурентоспособности с отечественными и иностранными театральными компаниями, интеграции высоких достижений казахских театров на мировое пространство наряду с другими странами. В период рыночных отношений казахские театры остро нуждаются в дальновидных театральных менеджерах, способных считать каждую копейку, заранее продумывать свою стратегию действий, грамотно вести хозяйство.

Драматург пишет пьесу, режиссёр ставит пьесу, актёр играет, критик оценивает. Каждый занимается своим профессиональным делом. Хоть и говорим, что главную оценку даёт зрительская публика, без квалифицированного анализа театрального критика трудно отличить художественное качество спектакля, дать объективную оценку. В дальнейшем очевидно, что отстранение театральной критики, которая призвана быть столпом и краеугольным камнем профессионального театрального искусства, (критики во многих случаях по недоразумению, а иногда специально не привлекаются на процесс работы современных казахских театров) не будет способствовать движению вперёд процессу развития. Этот процесс в данный момент уже идёт. Заставляет задуматься тот факт, когда для казахского театра стала излишней деятельность специалистов, умеющих точно распознавать театр, драматургию, исполнительское искусство и передовую режиссуру, высказаться и написать о не правильных моментах и недочётах.

Если говорить об общем количестве театров в независимом Казахстане, то оно составляет свыше 60, из драматических театров около половины – это казахские театры, остальные театры других диаспор, национальностей и народностей. Эти театры призваны служить единым казахстанским интересам, целенаправленным доминирующим ориентиром творческой деятельности которых должно быть служение единству всех народов страны. Следовательно, в повестке дня стоит проблема перевода и постановки как минимум одной пьесы казахских авторов, получившей оценку как лучшая пьеса, или же театр должен дать заказ этим драматургам на создание пьесы на современную злободневную тему, волнующую публику нашей республики. Во всех республиканских театрах должна быть одна путевая звезда, один общий идеал служения единому народу. Официальные учреждения, формирующие позицию в сфере культуры, должны упорядочить данный принцип работы.

Подытоживая свои суждения, хочется сказать, что для того, чтобы созданная пером писателей казахская драматургия получила более широкую популяризацию, пользовалась особым спросом, чтобы увеличилось число специальных заказов со всех сторон, нужен масштабный, тщательно продуманный специальный план. Театрам для его развития в правильном направлении, как говорил наш Президент, «нужно в большом количестве приобретать новые высокохудожественные пьесы, написанные на современные темы», нам предстоит ещё много поработать [8].

Когда-то обеспечением театров новыми пьесами занималась Репертуарно-редакционная коллегия при Министерстве. Позже коллегия была расформирована и ситуация усугубилась. Сейчас приём новых пьес осуществляет театр. Это – весьма сомнительное мероприятие, которое в перспективе не даст двигаться вперёд и театральному искусству, и драматургии, так как в таком положении никогда не остановится поток некачественных произведений в театр и создаст благоприятные условия для коррупции. Поэтому любая новая пьеса, в первую очередь, должна пройти через анализ и обсуждение нейтральных критиков, должны исправляться пробелы, только потом должна ставиться на сценических подмостках. В связи с этим, необходимо максимально расширить полномочия и компетентность Управления по репетуарной политике при Министерстве. Уверены, что Комитет по культурному развитию, созданный при Правительстве Республики Казахстан, будет стимулировать творческий подъём казахских театров. Возлагаем огромную надежду на плодотворную работу этих официальных учреждений в будущем.

Необходимо системно взяться за работу по определению намеченного курса творческой деятельности театров, своевременно выявлять достижения и недостатки, проводить анализ, давать направление. Считаем нужным проводить исследования, чтобы узнать какие постановки осуществляют театры, на каком уровне их качество, какова зрительская симпатия, насколько оправданы средства, затраченные на них, а также установить новые правила и условия проведения мониторинга. На эту работу, в первую очередь, активно должны привлекаться специалисты по театроведению Института литературы и искусства имени М.Ауэзова и Казахской Национальной Академии искусства имени Т. Жургенова, Казахского национального университета искусства имени К. Байсейтовой в Астане.

Казахская драматургия в период Независимости создала множество произведений, повествующих о тернистом пути Казахстана, который обрёл свой суверенитет, проходя через всевозможные испытания. Нельзя говорить о том, что на сегодняшний день, даже на 34-м году своей Независимости, душевная рана нашего народа, полученная в прошлом, полностью зажила. Но всё же, казахский народ, всегда благодарный за всё, что имеет, имеющий мудрость прощать, смело может ставить в повестку дня вопрос «становления модернизированной нации, способной чтить своё прошлое, с надеждой смотреть в будущее». Он старается «искать виновника своих бед в прошлой истории, но не среди живых». Казахский народ, возлагающий большую надежду на своё будущее, за четверть века Независимости достиг огромных высот, и в дальнейшем заинтересован преумножать свои достижения. Закрепление суверенитета казахского народа будет возможным посредством сохранения мира и согласия в стране, толерантности народов, торжества мирной жизни на нашей священной земле. Национальная драматургия способна на высоком уровне продемонстрировать на подмостках высочайшие проекты через театральное искусство. Нам остаётся верить в это и возлагать надежду на лучшее будущее.

Список литературы

1. Электронный ресурс // Официальный сайт Президента РК. http://www.akorda.kz/ (Дата обращения: 22.01.25.)
2. Буклет летописи, подготовленный Отделом литературы Казахского Государственного Академического театра драмы имени М. Ауэзова и Государственного Академического театра детей июношества имени Г. Мусрепова.
3. Электронный ресурс // Официальный сайт театра. http://auezov-teatr.kz/(Дата обращения: 20.11.24.)
4. Электронный ресурс // Официальный сайт театра:,http://teatr-musrepov.kz/?lang=ru (Дата обращения: 18.11.24.)
5. Жүнісов С. // Қазақ әдебиеті. 22.09.2005.
6. Электронный ресурс. // Официальный сайт http://www.ayb.org.tr/index.php/30-haberler/366-dogumunun-100-yilinda-haldun-taner-tiyatro-eseri-yarismasi-sonuclari-belli-oldu (Дата обращения: 06.12.24.)
7. „Алтын тобылғы” әдебиет сыйлығының алғашқы жеңімпаздары, // Алматы ақшамы. 7.12.2015.
8. Алаш тарихының ақиқаты // Қазақ әдебиеті. № 23 (3501), 13.11.2015.
9. Алаш тарихының ақиқаты. - Алматы: Ан Арыс, 2015, 540 б.
10. Қыдырбек Б. Қазақтың классикалық музыкасы: бары мен жоғы (Казахская классическая музыка: да и нет) // Егемен Қазақстан. 16.11.2016.

УДК 398

НОЧЬ ХНЫ КАК ОБРЯД ИНИЦИАЦИИ В ТУРЕЦКОЙ СВАДЬБЕ

Мустафаева Ева Анзоровна
студентка 4 курса кафедры истории и теории музыки
направление подготовки «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (профиль этномузыкология)
ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств»
г. Нальчик, Российская Федерация
evam84517@gmail.com

Научный руководитель:
Хараева Фатимат Феликсовна
доцент кафедры истории и теории музыки в СКГИИ,
Кандидат искусствоведения

Аннотация. Ночь Хны является центром женского пространства традиционной свадьбы турок-месхетинцев, вобравшим в себя многообразные функции, в том числе, инициационный центр, проявляющий главные узлы музыкальной драматургии обряда. Используя системный структурно-типологический и семиотический методы анализа музыкального звучания в обряде, исследователь находит, что всякое звуковое поведение в обряде несет в себе функции маркеров персонажных, предметных и акциональных кодов ритуала. Более того, именно звуковое поведение в обряде отмечает дифференциацию линий семьи жениха и невесты, социальные страты младших и старших, совпадает с кульминацией обряда – границей инициации – слезой невесты. Песня, с одной стороны, выводит девушку-невесту из пограничного обрядового состояния. А с другой стороны, оберегает невесту от потусторонних злых сил, призывает силы солнца и земли, проводит невесту по пути, который завершается окончательным обретением нового статуса – невесты.

***Ключевые слова**: традиции турок-месхетинцев, национальная свадьба турок-месхетинцев, Ночь хны, песня-плач турецкого девичника, невеста, обряд инициации.*

Аңдатпа. Қына түні-бұл месхетин түріктерінің дәстүрлі үйлену тойының әйелдер кеңістігінің орталығы, ол әртүрлі функцияларды, соның ішінде рәсімнің музыкалық драматургиясының негізгі түйіндерін көрсететін бастамашыл орталықты қамтиды. Рәсімдегі музыкалық дыбысталудың жүйелік құрылымдық - типологиялық және семиотикалық әдістерін қолдана отырып, зерттеуші рәсімдегі барлық дыбысталу арқылы кейіпкерлердің мінез-құлқын, тақырыптарының және акциональды кодтары маркерлерінің функцияларын орындайтынын анықтайды. Сонымен қатар, бұл рәсімдегі дыбысталудың мінез-құлық, қалыңдық пен күйеу жігіттің отбасы ерекшеліктерін, кіші және үлкен әлеуметтік қабаттардың дифференциациясын белгілейді, бұл рәсімнің шарықтау шегімен – бастаманың шекарасымен-қалыңдықтың көз жасымен сәйкес келеді. Ән, бір жағынан, қалыңдық қызды шекара рәсімінен шығарады. Екінші жағынан, ол қалыңдықты басқа дүниелік зұлым күштерден қорғайды, күн мен жердің күштерін шақырады, қалыңдықты жаңа мәртебеге ие болумен аяқталатын жолға апарады.

***Тірек сөздер:** месхетин түріктерінің дәстүрлері, месхетин түріктерінің ұлттық үйлену тойы, қына түні, түрік қалыңдығының жылауы, қалыңдық, инициациялық рәсім.*

Abstract. The Night of Henna is the center of the female space of the traditional wedding of the Meskhetian Turks, which has absorbed various functions, including the initiation center, which manifests the main nodes of the musical dramaturgy of the ceremony. Using the systemic structural-typological and semiotic methods of analyzing the musical sound in the ceremony, the researcher finds that any sound behavior in the ceremony carries the functions of markers of the character, object and action codes of the ritual. Moreover, it is the sound behavior in the ceremony that marks the differentiation of the lines of the family of the groom and the bride; the social strata of the younger and the older coincides with the culmination of the ceremony – the border of initiation – the tear of the bride. The song, on the one hand, brings the girl-bride out of the borderline ritual state and, on the other hand, protects the bride from otherworldly evil forces, calls on the forces of the

sun and the earth, and leads the bride along the path that ends with the final acquisition of a new status – the bride.

Keywords*: traditions of the Meskhetian Turks, national wedding of the Meskhetian Turks, Henna Night, lament song of the Turkish bachelorette party, bride, initiation rite*

Турки-месхетинцы («Ахыска-турки») представляют собой особую этническую группу турецкого этноса, которая формировалась в пограничной зоне двух этнических территорий – Турции и Грузии из адептов обоих народов. Культура турок-месхетинцев сочетает в себе черты культур Турции и Грузии [3, с. 37], но при преобладающей роли турецкой культуры и турецкого языка. Основная масса турок-месхетинцев – мусульмане-сунниты. Турки-месхетинцы говорят на восточноанатолийском диалекте турецкого, который происходит из регионов Карс, Ардахан и Артвин, и который подвергся влиянию активных контактов с народами, на территории которых турки-месхетинцы были депортированы в 1944 г. [2, с. 3], включая этнолингвистические влияния азербайджанского, грузинского, казахского, киргизского, русского и узбекского языков.

Стоит отметить, что турки-месхетинцы один из тех малочисленных народов, который, несмотря на всю трагическую историю гонений и репрессий, смог сохранить свою самобытную культуру и национальный колорит, и сегодня можно констатировать, что традиционные пути трансмиссии культуры у турок-месхетинцев сохранены.

До сих пор самым масштабным мероприятием, сохранившим черты этнической уникальности турок-месхетинцев, является свадьба.

Из этапов реализации свадебного игрища турок-месхетинцев особое внимание привлекает обрядовый девичник. Он является центром женского пространства, где главным действующим лицом становится невеста (*тур*. «gelin»). Этот обряд называется «Ночь хны» (*тур*. «kına gecesı»).

Турецкая культура не единственная, где проводится этот красочный обряд. Ночь хны - один из главных составляющих свадьбы также у азербайджанцев, арабов, марокканцев, курдов, индусов.

Ночь хны – один из древнейших традиционных предсвадебных обрядов в турецкой культуре. Ночь хны и в настоящее время остаётся одним из самых важных событий в жизни каждой девушки турецкой национальности. Именно эта ночь становится последней, которую девушка проводит в доме родителей, с подругами, в качестве незамужней девушки. Это то самое время, когда невеста сначала плачет, а затем радуется и смеётся, вместе с близкими для нее людьми.

Интересно отметить, что все действия внутри свадебного обряда, в том числе те, которые происходят до девичника связаны между собой. К примеру, за несколько дней до Kına gecesi или в тот же день происходит передача приданого невесты (*тур*. «çeyiz verme») из родительского дома в комнату новобрачных в доме жениха. Приданое может быть очень разнообразным. Также, необходимо сказать и о другом обязательном религиозном обряде, который проводится незадолго до ночи хны. Перед самим девичником, в обеденное время, пока на небе ярко светит солнце, читают обязательную мусульманскую молитву. В молебне принимают участие обе стороны – сторона невесты и сторона жениха. Но каждая из сторон проводит религиозные действа в своём семейном локусе: приглашают в свой дом родственников и муллу, совместно все слушают коранические суры, после молебна совершается ритуальная трапеза с обрядовыми пожеланиями в адрес молодых. Важно отметить, каждая из сторон должна успеть провести молебен до заката солнца.

Kına gecesı проводится в доме невесты. В современном обществе не только отчий дом является местом проведения девичника. Сейчас это уже специально оборудованные салоны, помещения. Но всё же главным локусом, как и прежде, является дом невесты. В подготовке к девичнику участвуют близкие родственницы и подруги невесты, могут участвовать и мужчины, но только братья и дяди невесты и лишь в ограниченном функционале: помощь в подготовке интерьера, закупках, присутствие их на девичнике исключено. На самом девичнике присутствуют исключительно женщины и девушки – подруги, сестры невесты, также невеста может пригласить девушек со стороны жениха. Без внимания не остаётся и свекровь (*тур*. «kaynana»). Она обязательно должна присутствовать на kına gecesı и выполнять определенные ритуальные действия.

Ночь хны — это обряд инициации, посвящённый смене социального статуса невесты. В течение всего обряда инициации она соблюдает ритуальное молчание: не произносит слова, не издаёт звуков, вуаль скрывает её лицо, эмоции и слезы, не совершает самостоятельных движений, её усаживают и приподнимают.

Ритуал начинается после заката солнца, что также символизирует ритуальное молчание. В прежние времена, по словам информатора[101] обряд продолжался до рассвета, что могло быть связано с косвенным запретом сна в обряде инициации [4, 61].

Не случайно, действие ритуала происходит ночью. Невеста находится не только под покровом вуали, но и под покровом ночи, загадочной и мистической. Отдельно отметим традиционное платье невесты, которое она надевает в ночь хны. Оно называется «Bindallı». Биндаллы (с *тур*. bin – «тысяча», dal – «ветка»). Биндаллы – традиционное турецкое свадебное платье, расшитое растительным орнаментом, символизирующим родовое дерево. Его расшивали вручную золотом, шёлком, серебром, жемчугом и полудрагоценными камнями, вшивали кусочки парчи (шёлковой ткани, расшитой золотом и серебром). Традиционный цвет биндаллы – красный, он же основной цвет всего мероприятия, который символизирует любовь и привязанность, а также радость и плодородие. Сейчас платье может быть голубым, синим, зелёным и даже фиолетовым. Важно, что в настоящее время биндаллы используют только для ритуала возжигания хны, хотя раньше платье надевали на всех этапах свадебного ритуала, кроме сватовства. Оно было традиционным свадебным нарядом. Биндаллы передавалось из поколения в поколение по женской линии. Одно платье могли носить и бабушка, и внучка. Как правило, раньше платье передавали по наследству от мамы – дочке, от свекрови – невестке. Турки верили и до сих пор верят в сакральность этого платья. На нём вышивали дерево, ветви деревьев. И это не случайно. Биндаллы – это молитва, которая олицетворяла Род, а также нескончаемость Рода и его обязательное продолжение, чтобы в новой будущей семье было много детей, много ветвей семейного родового дерева. Биндаллы не надевают без золотого или серебряного венца (*тур*. «taç»), который украшали драгоценными и полудрагоценными камнями, жемчугом, а также бисером. Такой свадебный головной убор можно увидеть только на голове невесты и только на обряде kına gecesı. Он показывал особый статус невесты. Издревле, такие венцы выполняли защитную функцию от злых сил и потустороннего вмешательства. Лицо невесты скрывалось красной вуалью, украшенной блестками или бисером. Ткань для платка специально выбирали полупрозрачную, чтобы девушка могла наблюдать за процессией, но при этом и могла скрыть свои слезы. Для молодых незамужних девушек, подружек невесты, тоже есть специальные костюмы. Раньше только невеста надевала платье, сейчас же подруги невесты могут использовать красные накидки, которые очень напоминают дизайн биндаллы[102].

Девичник начинался сразу после заката солнца, ведь главное условие его проведения — это отсутствие дневного света, после полной подготовки, которая включала в себя организацию и украшение помещения, приготовление пищи. Еде придавалось в этом обряде небольшое значение, ведь главным в эту ночь являлся сам обряд, а потом уже застолье и пляски девушек. Из еды подавали и подают в наше время фрукты, различные виды орехов и, конечно, национальные сладости: Baklava (с *тур*. – «пахлава»), Kadayıf (с *тур*. – «кадаиф»), Pişmaniye (с *тур*. – «пишмание»), Helva (с *тур*. – «халва»), Lokma (с *тур*. – «локма»), Rahat Lukum (с *тур*. – «рахат лукум»), Aşure (с *тур*. – «ашуре»).

Во время выхода невесту в биндаллы непременно должны сопровождать две девушки, поддерживающие её подруки по обе стороны. Но невеста не идёт первая. Перед ней выходит к гостям главная подружка (свидетельница). В руках она несёт поднос с ритуальными предметами – главными атрибутами kına gecesı - хну (*тур*. «kına») и восковые свечи (*тур*. «mum»).

Важно отметить, что все ритуальные атрибуты приносят родственники жениха. Можно провести некоторые параллели между невестой и главным атрибутом ритуала – хной. Несмотря на ритуальное молчание, невеста, несомненно, является центром этого ритуала, и все обрядовые действия посвящены именно ей, и, конечно, невесту располагают в центре комнаты, в которой проводится девичник. Главный ритуальный предмет обряда – хна. Именно хной совершается инициация невесты. На подносе, который выносит главная подружка невесты, хна расположена строго в центре подноса, что также выделяет ее статус в ритуале.

Зажжённые свечи, чаще всего две по количеству, устанавливали по бокам серебряной тарелки с хной. Зажженные свечи – символ вечной горящей любви.

[101] Информация получена в октябре 2022 г. от Алиевой (Мурадовой) Севильджан Халимовны, 1998 г.р., Северная Осетия Алания с. Виноградное. Записано Мустафаевой Е.А. в РФ, Кабардино-Балкарской республике, ст. Александровской.

[102] Информация получена в мае 2024 г. от Мустафаева Анзора Ахмедовича, 1979 г.р., Узбекистан г. Алмалык. Информация записана Мустафаевой Е. А. в РФ, Кабардино-Балкарской республике, ст. Александровской.



Родственницы жениха приходят в дом невесты с утра этого дня и приносят хну и свечи. Таким образом, ритуальные предметы для проведения обряда инициации невесты, проносятся женщинами со стороны жениха. После выхода невесты появляются и остальные незамужние девушки (сестры и подруги невесты, девушки со стороны жениха), которые держат в руках горящие свечи.

Выход всех участников церемонии сопровождается ритуальным пением. Песню исполняют все девушки, кроме невесты, также могут петь гостьи, наблюдающие за шествием. Главная песня (*тур*. «şarkı»), которую девушки поют в эту ночь называется: «Yüksek yüksek tepelere» (*с тур.* «На высоких, высоких холмах»). Песню исполняют хором без сопровождения музыкальных инструментов[103].

Под эту песню невесту усаживают на стул в центре помещения, незамужние девушки продолжают петь в тот момент, когда выстраивают вокруг невесты хоровод и начинают медленно двигаться по часовой стрелке вокруг неё, держа в руках зажженные свечи. В настоящее время существует ритуал, когда девушка, держащая поднос с хной, может подходить во время хоровода к сидящей молча на стуле невесте и делать движения рукой так, будто поднос парит над головой невесты. Эти действия со свечами можно интерпретировать как сакральное очищение огнем. Как известно, В. Я. Пропп писал об обрядах инициации, что «неофиты подвергались воздействию огня» [4, с. 77].

Это песня-плач, основная цель исполнения которой – заставить невесту заплакать. Ритуал будет продолжаться до тех пор, пока невеста не пустит хоть одну слезу. Эта песня-танец, песня-плач, является основным музыкальным обрядовым действием в инициации невесты. Ее звучание маркирует центральную часть обряда инициации, лиминальную, контаминируя с такими ритуальными действиями, как очищение огнем и хной.

В течение этого времени любая из девушек, которые водят хоровод вокруг невесты и поют обрядовую песню или будущая свекровь несколько раз подходят к невесте и, приподнимая вуаль, проверяют, плачет невеста или нет. Считается, что чем искреннее невеста плачет, тем счастливей будет семейная жизнь молодых. Когда невеста пускает слезу, обряд меняет своё содержание. Девушки продолжают петь песню, но заканчивают водить хоровод.

Начинается новый этап обряда. «Зажжение хны» (*тур*. «kına yakılması») – особый ритуал ночи хны, это символ зарождения любви. Женщина со стороны невесты (с *тур*. mutlu kadın – «счастливая женщина»), которая находится на данный момент в счастливом браке, должна подойти к невесте и совершить над ней обряд «зажжения хны». Эта женщина символизирует собой передачу счастья семейной жизни невесте. Свекровь и мать не подходят на эту роль.

Между невестой и mutlu kadın существует символическая связь, символизирующая передачу опыта в обряде инициации. Mutlu kadın благословляет молодую невесту и просит раскрыть ее ладони, но невеста этого не делает, она молча сидит до того момента, пока mutlu kadın не обратится к ее свекрови. Свекровь после напоминания подходит к невесте и, не приподнимая вуаль, показывает ей, а затем остальным участникам ритуала золото (*тур*. «altin»), которое преподносит в качестве подарка невесте сторона жениха. Раньше это была золотая монета, сейчас это любое украшение из золота – кольцо, серьги, браслет. Только после того, как невеста увидела подарок, она раскрывает ладонь. Mutlu kadın кладет на внутреннюю сторону ладони немного уже разведенной хны, ставит на нее подарок

[103] Информация получена в декабре 2024 г., от Джафарова Джалала Рашидоглы, 1981 г. р. Азербайджан, Саатлинский район. Информация записана Мустафаевой Е.А. в РФ, Кабардино-Балкарской республике, ст. Александровской.

свекрови и закрывает ладонь, обвязав руку невесты белой тканью. В настоящее время поверх ткани на всю руку надевают красную варежку.

Свекровь после этого обязательно также должна открыть лицо невесте. Невесту приподнимают, и она совершает три поклона до земли (с *тур*. temen – «поклон») в дань уважения, присев на одну ногу, а опираясь на другую, руки ее при этом находятся против солнечного сплетения. При поклоне пальцы сначала правой, а затем левой руки прикасаются к вискам головы девушки. Первый поклон предназначается свекрови, второй матери, ну а третий остальным участникам ритуального действия.

В завершении ритуала девушки смывают хну с ладони невесты. На этом ритуал официально заканчивается. Считается, что в день, когда у невесты не остается следов от хны, она перестает скучать по дому. После ритуала «зажжения хны» молодые девушки и невеста могут веселиться, танцевать, петь, а главное рисовать на руках узоры из хны. Они могут пригласить как девушку, которая профессионально рисует на руках, так и могут заняться этим делом сами, украшая руки друг другу. Девушки и женщины, которых пригласили на ночь хны, обязательно должны после всех ритуалов подарить невесте подарок.

Таком образом, мы видим, что ритуал инициации невесты проводится при активном участии девушек и женщин со стороны невесты и со стороны жениха, ритуальное пространство готовится женщинами стороны невесты, ритуальные предметы приносятся женщинами со стороны жениха, выход невесты предваряет представительница стороны невесты, хоровод вокруг невесты водят девушки со стороны невесты, обряд передачи семейного счастья проводит женщина со стороны невесты, свекровь преподносит обрядовый дар невесте и удостоверяется в ее слезах. Во все это время, невеста сохраняет ритуальное молчание, обряд проводится под покровом ночи, что также соответствует и подчеркивает сакральное значение разворачивающегося женского пространства.

Музыка в данном обряде имеет центральное и решающее значение. Ее важность неоспорима. Песня – плач, песня – танец является одновременно и главным оберегом, и путеводителем для невесты. Песня, с одной стороны, выводит девушку-невесту из пограничного состояния, с другой, оберегает невесту от потусторонних злых сил, призывает силы солнца и земли, проводит невесту по пути, который завершается окончательным переходом. Он символизируется слезами невесты, к которым приводит музыкальная часть обряда.

Ритуальная слеза завершает приобщение невесты к новой семье. Лиминальность ее состояния завершается этой слезой: в психологическом плане – осознание того, что она покидает свою семью и становится частью новой семьи; в отношении ритуала слеза – это рубеж, за которым невеста уже не принадлежит своей семье, она приобщена к семье жениха. Слеза – это символ нового статуса невесты.

И только после перехода из одного статуса в другой невеста готова принять опыт, посылаемый ей представительницей женского пространства стороны невесты. На наш взгляд, важно отметить, что опыт mutlu kadın передается уже не лиминальному существу. То, что невеста больше не существо пограничное подчеркивается в ритуале: она сама, без внешней помощи, отрывает ладонь для помазания хной (инициации), символической передачи линии преемственности mutlu kadın.

Дополнительно подчеркнем, что инициация невесты происходит с использованием ритуальных предметов, принесенных женщинами со стороны жениха. Эти предметы символизируют силы огня (зажжённые восковые свечи) и силы земли (готовая разведенная хна). При этом, женское пространство семьи жениха символически «владеет» силами огня и земли и передает их представительницам женского пространства семьи невесты для проведения обряда инициации. Таким образом, женское пространство семьи жениха является активным актором инициации невесты, по сути, инициирует невесту, привлекая главные силы в тенгрианстве – силу Огня и силу Земли [1,с. 20].

Список литературы

1. Бисенбаев А. К. Мифы древних тюрков. – Алматы: «Ан-Арыс», 2008. – 120 с.
2. Гаджиев А. Ахалцихские турки. История. Этнография. Фольклор // IRS Наследие. – 2007. – № 26. – 10 с.
3. Курдаев Т. А. Книга народной памяти (о турках). – Алматы: Казахстан, 1996. – 104 с.
4. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. – Издательство «Лабиринт». – М., 2000. – 336 с.

УДК 782.16

МҰХИТ ӘНШІЛІК МЕКТЕБІНІҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Мухамбетжанова Айжан Абухановна
өнертану ғылымдарының магистрі
М. Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан университеті
Орал, Қазақстан
Aij-myz@mail.ru

Аңдатпа. Қазақстанда әншілік өнер бірнеше мектептерге бөле оқытылатыны белгілі. Соның ішінде Батыс әншілік мектебі, Мұхит мектебі кәсіби дәстүрлі музыка қоғамына өзіндік жаңа орамын, өзіндік стилін белгіледі. Батыс Қазақстанның ән стилі анық, айқынды мөрі бар, қайталанбас өзіндік ерекшелігі қалыптасқан, басқада дәстүрлі музыкасынан айтарлықтай өзгешіліктерді байқатады. Мақалада Мұхит Мералыұлы әндерін қазіргі заманғы білім беру бағдарламалары арқылы оқыту ерекшеліктері қарастырылады. Композитордың өмірі мен шығармашылық жолы белгілі ғалымдар еңбектеріне сүйене жазылып, қазіргі музыкалық педагогикада қолданылуы мазмұндалады. Әндерді меңгеру барысында дауыс қою, ауыз қуысының негізгі функцияларын білу, Мұхит әндерінің стильдік ерекшеліктерін анықтау, дыбыс сапасы, домбыра қағыстары секілді әдіс-тәсілдерді меңгерудің маңыздылығы сипатталады.

Тірек сөздер: *стильдік ерекшеліктер, ән-аспаптық стиль, биік регистр, орта регистр, төмен регистр, Мұхит Мералыұлы*

Аннотация. Известно, что в Казахстане певческое искусство преподают в нескольких школах. В том числе западная певческая школа, школа Мухита обозначила новый виток в профессиональном обществе традиционной музыки, свой стиль. Стиль песни Западного Казахстана имеет неповторимую самобытность, заметно отличаясь от традиционной музыки других стран. В данной статье анализируются особенности преподавания песен Мухита Мералыулы с использованием современных образовательных программ. Информация о жизни и творчестве композитора, изложенная в работах известных ученых, находит практическое применение в контексте современной музыкальной педагогики. В процессе изучения песен важное место придается таким приемам, как постановка голоса, качество звука, определение стилистических особенностей песен Мухита, домбровых штрихов исполнения.

Ключевые слова: *стилистические особенности, песенно-инструментальный стиль, высокий регистр, средний регистр, нижний регистр, Мухита Мералыулы*

Abstract. As you know, singing art is taught in several schools in Kazakhstan. Among them, the Western singing school, the ocean school, has established its own new packaging, its own style for the professional traditional music society. The song style of western Kazakhstan is clear, has a clear seal, has a unique originality, and differs significantly from other traditional music. The article discusses the features of teaching Mukhit Meralyuly songs through modern educational programs. The life and creative path of the composer are based on the works of well-known scholars and describes their use in modern musical pedagogy. In the process of mastering songs, the importance of mastering such techniques as voice setting, knowledge of the basic functions of the oral cavity, determining the stylistic features of Mukhit's songs, sound quality, and dombra knapsacks are described.

Keywords: *stylistic features, song and instrumental style, high register, middle register, lower register, Mukhit Meralyuly.*

Егемендігіміз мәдени саясаттың қалыптасуына ықпалын тигізгені дәстүрлі қазақ музыка саласында да көрініс тапты. Бұл салада атқарылып жатырған жұмыстар, осы дәстүрлі музыканың жаңа бағытта, негізгі мәселелерін қамти отырып дамуына себеп бола алды. Дәстүрлі музыкалық мұраны қаз-қалпында бұзбау – ол ежелгі дәуір музыкасының мазмұнын, дүниесін және қазақ халқының дәстүрлі музыкасының қалыптасуына себепші болған, қайталанбас қасиетті мұра қалдырған өткен өнер тұлғаларын танып-білу және өмір кешкен рухани әлемді сақтау болып табылады. Ең бастысы, ол дәстүрлі өнердің негізі – сабақтастығын, жалғастығын және халықтың музыкалық өнерінің барлық стилін сақтай отырып, дамуын қалыптастырады.

Қазіргі заман уақыты дәстүрлі орындаушы ұлттық қазақтың музыкасын қаз-қалпында бұзбай, өз бойына дәстүрлі музыка мәдениетінің рухани және эстетикалық құндылықтарды сіңірумен қатар нота мен еуропалық классикалық музыкасының мүмкіндіктерін білетін маман болуын және де оның қазіргі заманауи мәдениетінің әр түрлі қызмет формаларына бейімделуін қажет етеді. Мәдениеттің әр түрлі саласында өздерін көрсете алатын кәсіби тұлға тәрбиеленуі тиіс.

Дәстүрлі орындаушы өзінің жеке орындаушылығымен қатар, кәсіби қызметін меңгере алуы тиіс. Ол оның дәстүрлі музыка материалында негізделіп құрастырылған тарихи-теориялық пәндерін үйрену барысында алған білімімен толығады. Бүгінде әр-түрлі мемлекеттердің педагогикалық тәжірибелерінен байқағанымыздай, ұлттық музыка қағидатында негізделген музыкалық-теориялық, педагогикалық сабақтар курстары белсенді құрастырылуда.

Қазақстанда әншілік өнер бірнеше мектептерге бөле оқытылатыны белгілі. Соның ішінде Батыс әншілік метебі, Мұхит мектебі кәсіби дәстүрлі музыка қоғамына өзіндік жаңа орамын, өзіндік стилін белгіледі. Батыс Қазақстанның ән стилі анық, айқынды мөрі бар, қайталанбас өзіндік ерекшелігі қалыптасқан, басқада дәстүрлі музыкасынан айтарлықтай өзгешіліктерді байқатады. Осы тұрғыда Б. Тұрмағамбетова: «Мұхит әндері бүкіл өлке өнерін көз алдыңызға әкелетін сазгердің өскен ортасы ежелден жыраулардың, тарихтан белгілі айтыс ақындары мен жыршылардың ордасы болды әрі XIX ғасырда шырқау шыңына көтерілген даңқты күйшілік мектептерге тұспа-тұс келді. Осындай екі түрлі өнерден сусындап өскен Мұхит шығармашылығына бұл жанрлардың ықпалы зор болды. Композитор туындыларының құрылымынан, даму желісі мен әуендік-интонациялық бағытынан, ладтық түзілімінен осы қалыптасқан дәстүрлердің әсері айқын сезіледі» - дейді [2].

Ал біздің негізгі мақсатымыз, осы Мұхит әндерін, оның шығармашылығын, стильдік ерекшеліктерін барынша ажырата отырып, студенттерге қолайлы, түсінікті әдіс-амалдармен негізгі мамандық «халық әні» пәніне енгізу.Осыған орай Мұхит өмірі мен шығармашылығын тереңірек талдап, зерттеп жүрген ғалым-зерттеуші Б. Тұрмағамбетованың осы бағытта жасалған еңбектерімен, музыкатанушы М. Құрманғалиеваның «Мұхит-сал» атты Мұхиттың өмірі мен шығармашылығы жайлы еңбегіне тоқтап кеткенді жөн көріп отырмыз.

М. Құрманғалиеваның «Мұхит сал» атты еңбегіне келер болсақ, композитордың өмірі мен шығармашылық жолын үш кезеңге бөліп, *арнау әндер, философиялық тақырыптағы әндер* және *жоқтау тақырыбы*ндағы әндерін соған сәйкес топтаған: «Первый этап творческого пути – песни-посвещения, молодежная мужская лирика. Второй этап – песни «осмысления» бытия, философские эссе, созданные под впечетлением жизненных обстоятельств, интересных встреч. Например, цикл песен, навеянных творчеством Бала Ораза (Айдай, «Үлкен айдай», «Көк айдай», и др.)» - дейді [3, 21 б.]. Дей келе, *арнау әндеріне:* «Алуаш», «Ақ Иіс», «Қилым», «Қилаш», «Күләй», «Айнамкөз», «Қоқыш», «Дәметкен», «Еркем», «Қол жетпес», «Дидар», «Ілгек», «Келіншек», «Паңкөйлек», «Бала Ораз» (Жылқышы). *Философиялық тақырыпқа:* «Айдай», «Көк айдай», «Кіші айдай», «Үлкен айдай», «Әриайдай», «Арна айдай», «Иіс», «Бейнем-ау», «Кербез қыз», «Жайма қоңыр», «Жантелім», «Жылой», «Көкжар», «Дөңасқан», «Ақсойқан». *Ал жоқтау әндеріне:* «Зәуреш», «Дағаң-ау», «Дүние-ау», «Қыпшақ», «Дүние», «Демалыс», «Қара қаншық», «Алпыс торы», «Мұхит сал» деп Мұхит шығармашылығын үш кезеңге бөлген. Ал осы тұрғыда зерттеуші Б. Тұрмағамбетова: «Зерттеушінің мұндай жүйеленуінде ән мазмұнының қарама-қайшы пікір туғызатын тұстары кездеседі» [1, 25 б.] дей келе, М. Құрманғалиеваның кейбір тұжырымдарына қарсы пікірлер айтады. Мысалы М. Құрманғалиева «Көк айдайды» философиялық тақырыпқа топтаса, Б. Тұрмағамбетова ол тұжырымға қарсы пікір білдіртіп, «Көк айдай» әнін ғашықтық әнге жататынын айтады. Сондай-ақ, «Кербез қыз» әнінің мазмұнында да философиялық топқа енгізудің еш негізі жоқ екенін, ал осы философиялық топқа топтаған «Әриайдай» сөзінен махаббат сезімі анық көрінетінін айтқан. Осы философиялық топқа енгізген «Иіс» әнін, Б. Тұрмағамбетова әннің поэзиялық мазмұнына қарап философия емес, арнауға жақын екенін айтқан. Айта кететін жәйт, бұл ән туралы Ғ. Құрманғалиевтің шәкірті, Мұхит әндерін жалғастырушы, әнші Сағадат Рахметжановтың айтуынша, бұл әннің Ғ. Құрманғалиевтің орындауында жазылған аудиожазбасы жоқ, жалпы көп орындалмай қалған әндерінің қатарына жатады дейді. Әннің поэзиялық мағынасына байланысты Б. Тұрмағамбетова философия емес, арнау әніне жүйелеу оның ішкі табиғатын нақты ашатынын айтады.

Сондай-ақ, М. Құрманғалиеваның «Демалыс» әнін жоқтау тақырыбына енгізген пікіріне Б. Тұрмағамбетова: «Бұл туындыда сал-серілер творчествосында жырланатын жастықты жоқтау, немесе досты, сүйген адамын іздеп сағыну, мұңаю, қайғы жоқ» [1, 25 б.] деп, М. Құрманғалиеваның бұл тұжырымына да қарсы пікір айта келе, Мұхит шығармашылығындағы «айдай» атты цикл бар деп оған бөлек тоқталған.

М. Құрманғалиева «айдай» әндерін композитор өмірінің екінші кезеңіне жатқызып, Бала Оразбен байланыстырған: «Көк айдай», «Кіші айдай», «Үлкен айдай», «Айдай». Ал, Б. Тұрмағамбетова бұл пікірге қарсылық көрсетіп, жалпы «айдайларды» өмірге әр кезеңде келген шығармалар деген пікір айтады. Сөз тіркесіндегі «айдайлар» белгілі кәсіби авторлар шығармаларындағы «Хаулау», «Гәкку», «Хаудыр» сияқты болып аталатын алексикалық сөздердің бірі деген пікір айтады. Б. Тұрмағамбетованың көз қарасы бойынша «айдай» әндерін біріншіден музыкалық табиғатына қарап, екіншіден поэзиялық мәтін сөздеріне назар аударып олардың адамның өмірінің кезеңдеріне сәйкестендіріп (жастық, орта жас, және қарттық кезең) қай кезде шыққан туынды екенін қарастыруға болады дейді. Мысалы салыстырмалы түрде қарайтын болсақ, жоғарыда айтып кеткеніміздей М. Құрманғалиева Мұхиттың «Көк айдай» әнін философиялық топқа жатқызса, Б. Тұрмағамбетова бұл әннің музыкалық ырғағы сергек, батыл, ойнақы орындалуы, мазмұны адамның жас кезеңіне сәйкес суреттеледі деген пікір айтады. Және де поэзиялық мағынасына көңіл бөліп, махаббат, жастық сезімді жырлайтынын айта келе, бұл әнді композитордың жастық шағындағы әніне жатқызған. Келесі «Кіші айдай» әнін М. Құрманғалиева композитордың философиялық әніне топтаған болса, Б. Тұрмағамбетова бұл тұрғыда: «*..мен кепіл өткен жастық келмесіне* деген жолдардан жастық шағы өткен адамның, артта қалған дәуренді еске алу сезімі, яғни орта жастағы адам сөзіне келіңкірейді» - деген пікірде [1, 27 б].

Ал «Үлкен айдай» әнінің поэзиялық мағынасынан Мұхиттың өз туындысы деп таныстыра басталған әнді Б. Тұрмағамбетова *Мұхиттың салады енді айдайына* деген жолдан автордың қолтаңбасы анық көрініп тұр дей келе, өмірдің жақсылығы мен шуағын өнеге етіп айтқан өсиеті сияқты қабылданады деген пікір айтады: «Мұнда ешқандай махаббаттың, жастық дәуреннің суреттелуі жоқ. Мәтініне қарап, адамның кемелденген шағында туған философиялық шығармаға топтауға болады» дейді [1, 27-28 б.]. Бұл ән тұрғысынан да екі ғалым философиялық тұжырымға келгендерін байқаймыз.

Мұхит әндері, поэзиялық тұрғыдан (тақырып жағынан) алатын болсақ, ауқымды. Барлық әнінде делік махаббат тақырыбы қамтылады. Ол қызға деген сезімімен қатар халқына деген, жеріне, өнерге деген махаббат, жастық шаққа деген махаббат т.б, жалпы ерекшелігінің бірі – әндерінің негізгі, махаббат тақырыбына келіп түйіседі. Мүмкін содан да шығар, композитордың әндерін нақты тақырыпқа бөлу, ғалымдар арасында кейбір қарама қайшылықтарды туғызады.

Сабақ барасында алдымен студентерге кәсіби әндерге қатысты әннің шығу тарихын анықтау болып келетін болғандықтан, оның музыкалық құрылымы, содан барып әннің ерекшелігі де шығады. Осы бағытқа байланысты, біз композитор шағармаларының поэзиялық мағынасынан әннің шығу тарихы мен қатар өмірінің кезеңдеріне сәйкестендіріп – *1) махаббат, сал-серілік* (ғашықтық және қыздарға арналған), *2) кәмелет шақтағы арнаулар, өзі және өнер туралы, 3) философиялық тақырыбындағы әндер* деп және музыкалық құрылымдарының күрделілігіне қарай жіктеуге тырысамыз.

Композитордың махаббат және сал-серілік шағында шыққан әндер немес *ғашықтық және қыздарға арналған* әндер деп жүйелейміз. Поэзиялық мәтіндерінен анық көрініп тұрған: «Айнамкөз», «Көк айдай», «Дәметкен», «Алуаш», «Жайма қоңыр», «Еркем», «Кербез қыз», «Қол жетпес», «Қилаш», «Әриайдай», «Қоқыш» әндерін осы аталған топқа енгізуге негіз бар. Бұлардың ішінде шоқтығы биік әндерге, әрине, «Айнамкөз» әнін жатқызамыз. Ән біріншіден диапазоны кеңдігімен (a^1-d^2) ерекшеленсе, екіншіден әншіден кәсіби орындау шеберлікті талап ететін композитордың күрделі шығармаларының бірі. Орындау барысында Мұхит мектебіне тән домбыраны екпінді және теріс қағыспен қара қағыстарды алма кезек алып ойнаумен қатар, әнге тән екпінділікті ұстап отыру қажет. Бұл тұрғыда әнші-ұстаз С. Жанпейісова: «Айнамкөз – анау-мынау әншіге шаужайынан ұстата салатын арзан дүние емес. ...бұл әннің қиындығы – Батыстың домбыра сүйемелі негізінде бір деммен үзбей, шырқап айтылуында жатыр» [5]. Музыкалық құрлымы АВАВ, яғни *қайталанған жарты шумақ*, немесе, бір куплеті тек екі жолдан тұрады деп қарастырсақ, мұны АВ *қос тармақ* деп белгілеуге де болады. Мұхит әніне тән құбылыс – бұл әнде қайырма жоқ. 11-буынды болып келетін әннің бунаққа бөлінуі келесі түрде құрылған (қостармақ десек):

A 3+4 (ай)+(2о.с.Ахау)+4

B 3+2(ай)+2(ау)+(о.с.-Айнамкөзге)+4(ау)

Ә. Байғаскина бұл қос тармақты әуен құрылымына қарай өте дұрыс мына түрде белгілейді:

A – 7 слогов

B – вставное слово + 4 слога

C – 8 слогов (біздің санауымызша – 7 буын – *А.М.*)

D – вставное слово + 4 слога [4, с. 144]

Сонымен, бұл әнде қостармақтың ішінде, яғни, екі 11-буындықтың ішінде, одағай сөздерменен төрт 7-8-буындықтың бар екені белгіленіп отыр. Одағай буындармен қатар, әннің екінші «Айнамкөз» деп әннің атын атайтын сөз (Ә. Байғаскина бойынша, припевное слово – қайырма сөзі) тіркестері кездеседі. Осындай құрылым «Әриайдай» мен «Дүние-ау» әндерінде де бар [Бұл да сонда, Байгаскина]. Және шумақтың бірінші жолынан кейін одағай сөз (ахау!) домбыраның сағасы c^2-нотасында төрттік нотасымен немесе әншінің қабілетіне байланысты созылып, оданда биік d-нотасына барады. Ол биіктіктерден кейін екінші жол түгелдей делік он алтылық және сегіздік биік ноталарды (домбыра сағасында) бір тыныспен айтып шығу қажет (b^2-c^2-g-a^2).

Арнау тобына енгізіп отырған әніміздің бірі композитордың «Ақ иіс» әні. Ән мысқыл, әзіл, қуақылық тақырыбында Мұхтардың бәйбішесі Қырмызы мен тоқалы Иістің арасында болған біраз келіспеушілікті айтып құралған. Ән Мұхиттың шалқыған кең демалысты шығармаларына ұқсамай, көбіне сөзін есіттіріп, тақпақтап айтылуға арналған, екпіні жүрдек, мелодиясында қалжыңның мысқылдың үні бар:

«Жылқыда ерте тұрсам күрең тай жоқ,
Ішетін шөлдегенде күрең шай жоқ.
Ақ Иіс келгеннен соң кеми берді,
Байқасам Қырмызыға енді бай жоқ» [3, 91 б] – деген сөздердің мәнісін музыка айнытпай береді. Дарынды суреткер, адамның жақсы қасиеттерін баяндағанда да, біреуді кемітейін дегенде де тиісті дыбыс бояуын тауып «жазады». Диапазоны октава көлемін құрайтын ән, композитор шығармашылығында орта регистрдегі әні болып саналады.

Айтып кеткеніміздей, студенттерге кәсіби композитор Мұхит Мералыұлының шығармашылығын қолайлы, түсінікті және жетімді болу үшін диапазон және тақырып жағынан саралап қарауды ұсынамыз:

	Биік регистрдегі әндер	**Орта регистрдегі әндер**	**Төменгі регистрдегі әндер**
Махаббат және сал серілік (ғашықтық және қыздарға арналған)	«Айнакөз», «Көк айдай»	«Дәметкен» «Қоқыш» «Қилаш» «Жылқышы» «Жантелім»	«Алуаш» «Жайма қоңыр» «Қол жетпес» «Еркем» «Кербез қыз» «Әриайдай»
Кәмелет шақтағы арнаулар, өзі және өнер туралы	«Паңкөйлек» «Мұхит сал» «Кіші айдай» «Үлкен айдай» «Зәуреш»	«Ақ иіс»	«Демалыс» «Иіс»
Философиялық тақырыпта	«Дүние-ау» «Қара қаншық»	«Көкжар»	«Дүние» «Дағанау» «Дөңасқан»

Аймақтағы домбыраның төкпе дәстүрі ән стиліне айтарлықтай өз ықпалын тигізбей коймады. Композитордың ән стилінің қалыптасуынада зор әсерін тигізді. Мұхит әндерінің ерекшелігі де осында – аспаптық сүйемеліндегі алуан түрлі қағыстар мен күрделі иірімдер. Бұл ән мектебінде домбыраның зулата, жігерлі ойналуы өте қажетті және міндетті құбылыс. Аймақтық ән мектебінің ерекшелігі, әнші тек әнші болып қоймай, сонымен қатар шебер күйші болуын қажет етеді. Осы тұрғыда Б. Тұрмағамбетова: «Мұхит мектебі орындаушыдан дауыс күшінің зор әрі диапазонының кеңдігін, күрделі әрі екпінді, төкпе күйлерде кездесетін қағыстары бар домбыра сүйемелімен үлкен шеберлікті талап етеді. Композитор әндерінің аспаптық сүйемеліндегі алуан түрлі қағыстар мен күрделі иірімдер оның дәулескер күйші болғандығынан хабар береді. Бұл жөнінде А. Жұбанов оның Боғданың, Тазбаланың, Абыл-Қошқардың, Сәулебайдың күйлерін нақышына келтіріп орындаушыларының бірі болғанын, тек орындаушылықта қалып қоймай, Мұхит күй де шығарғанын айтады. Оның бірі А. Затаевичтің кітабында бар екендігін айта келе: «..демек, Мұхит әндерін домбырамен сүйемелдеп айту үшін әншіден домбыраны күйшіден кем меңгермеу керектігі де талап етіледі» - дейді [1, 22 б].

Домбыра төкпелігімен қатар, Батыс Қазақстанның ән өнерінде өзінің лирико-эпикалық модусын (М. Құрманғалиеваның термині) бекітті. Ғалым М. Құрманғалиева Мұхит салдың ән стилін мынандай үштік кешенде қарастыруға болады: поэзиялық – мелостық – аспаптық, үшеуіде стильдің ажырамас бөлігі болып табылатынын, және бұл үштік Кіші жүздегі тарихи қалыптасқан дүниетанымдық жүйесімен қоса жаугерлігін дәлелдейтінін айтады: «стиль Мухита по своей подлинной сути является песенно-инструментальным, творец (сал) мог выразить себя только в триедином

комплексе: поэзия – мелос – инструмент, в котором все составляющие равновелики и являются нерасторжимым единством. Это единство манифестирует исторически сложившуюся мировоззренческую систему Кіші жуза с его воинской доминантой» – дейді [11, 69 б].

Орындаушылық педагогика акустикамен байланысты, әсіресе дауыс аппаратының акустикасы (резонаторлар, әншілік дауысты айқындайтын екі форматтың болуы, дауысты дыбыс форматы және т. б). Мұның барлығы Алматы эстрада-цирк өнер студиясында 1965-1984 ж.ж аралығында алғаш рет Батыс әншілік мектебін ашып, ұстаздық қызмет еткен Ғ. Құрманғалиевтің тәжірибесінен анықталған, біз осы еңбекте сол әдістерге сүйенеміз.

Дауыс табиғатын білуде ән салу әдістемесінің бірігейлігі мен алуандығын паймдауда әншілік мәнерінің бір-бірімен байланыстығын түсіну керек. Әдістеменің түсініктемесі жаттығуды орындауда фонетикалық жағын түсінуге бағытталған. Оқушының дауысында қайссы дауысты, жеңіл және табиғи шығатынын білу қажет.

Ән айту дағдыларын қалыптастырудағы вокалдық жаттығулардың маңызы зор. Себебі осы жаттығулар арқылы дұрыс дем алуға, сөзді анық, таза айтуға, әуенді ашық айтуға, әннің мәні мен мазмұнын жеткізуге дағдыландырады. Вокалдық жаттығулардың екі түрі бар – дауысты қалыпқа келтіру және вокалды-техникалық. Сабақтың басында дауыс аппаратын табиғи және еркін дауыс шығарып, «жұмыс жағдайына» келтіретін жаттығулар жатады. Дайындау жаттығуларының мақсаты – дыбысты күштемей шығаруды туғызуға әсер ету және дауыс механизмін бірте-бірте қажетті біріктіруге келтіру.

Вокалдық жаттығулар бүкіл әлемдік әншілік өнерінің ортақ қазынасы. Әр ұстаздың өзінің сүйікті жаттығулары бар. Соны қолданып, барлық кемшілікті байкайды, саралайды.

Мұхит сал әндерінің ерекшеліктерін айта келе, келесі тұжырымға тоқталамыз. Ең алдымен ол *лирико-эпикалық, ән-аспаптық* дәстүрінің тұлғасы болып келеді. Оның күрделілігі мен ерекшелігі, аталған аймақтың этногеографиялық ерекшелігімен қатар оның синкреттік жанрымен Батыс Қазақстан ән мәдениетінің пішінін қамтып көрсетеді. Сөздік пішіннің кең пайдалануы, заңдастырылған (қағидаға айналдырған) әдіс-тәсілдердің қалыптасуы – Мұхит әндеріндегі эпикалық бастаманың артықшылығы болып табылады.

Мұхит сал лирикасы – аймақтың ән дәстүрін, барлық бояуы мен байлығын сіңірген: лирикалық әндердің кең тынысын, речитативтік эпостар, желдірмелі термелер, жоқтау екпіндерін (интонация) айта аламыз. Бірақ, бөлінбес стилі – даму шыңына жеткізген, аймақтың домбыра игерудегі дәстүрі. Ол Мұхиттың музыкалық стиліне өзінің қайталанбас мөрін қалдырған. Жігерлі, әсершіл-жалынды, эпикалық желдірме стиліндегі мәнерлі домбыра сүйемелі, Мұхит ән стилінің маңызды қыры болып табылады.

Төкпе күй – қалыптасқан мифологиялық қағида формасында, ішінара ән мелосында қалыптасқан ұстанымын бірге дамуына мәжбүрлейді. Домбыра ән барысында белсенді қатысып, алдын ала бунақтың мелодиялық стилін лирикалық немесе речитативті екенін айқындап отырады.

Мұхит стилін тек әншілік деп айту қиын. Ол – ән-аспаптық стиль. Мұхит әнін орындаушы алдымен шебер домбырашы, одан кейін кең диапазонды орындаушы болуы қажет. Сондай-ақ, композитордың ән орындаудағы бірден бір техникасы – домбыра қағысы. Ол оң қол буыны арқылы іске аспақ. Және де сол қолға да ерекше ойнау техникасын қажет етеді, қазіргі кезде аталған аймақтың көптеген әншілері үшін күрделі мәселе. Егер орындаушының сол қолы екпінді түрде ыңғайлы позицияда домбыра сағасында әннің ырғағына байланысты ойнауға тырасса, ал оң қолы ұдайы, тоқтаусыз аймақтық стильге тән қағыстарын ойнап, әнге жалынды, жігерлі эпикалық серпініс береді.

Оң қолдың ритмикалық әдісіне келер болсақ, яғни «қағыс» техникасына, жоғарыда айтып кеткендей, ол әдіс ең алдымен аймақта қалыптасқан төкпе күй қағидасында болмақ. Осы тұрғыда М. Құрманғалиева: «Основные штрихи домбровой партии, используемые в песнях Мухита: орама қағыс, қара қағыс, түйдек қағыс, айдай қағыс, ілме қағыс, алма кезек қағыс, а также теріс қағыс. Некоторые из них, как, например, адай қағыс – относятся к верхсложным [66, 88 б].

Барлық айтылған жанрлар, орнықты, бикем суырып салма негізгі тірегі бар ауызша-кәсіби мектеп орнатты. Қайталанбас үлкен мектеп пен өзіндік қағидалар қалыптасқан Мұхит Мералиевтің бүгінгі күнгі жалғастығынан аңғарамыз.

Әдебиеттер тізімі

1. Тұрмағамбетова Б. Ж. Қазақстанның Батыс аймағының ән мәдениеті. – Алматы: «Тау-Самал», 2009.
2. Тұрмағамбетова Б. М. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты. // Түркістан газеті. 25 сәуір 2013. №16.
3. Құрманғалиева М. Мұхит сал. – Алматы: Дайк-Пресс, 2005.
4. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни. – Алматы, 2003.
5. Жанпеисова С. // Батыс қазақстан облысы, Қаратөбе ауданында Мұхит кесенесінің ашылуына арналған Республикалық конференцияда жасалған баяндама. Қыркүйек, 2006 ж.
6. Жұбанов. А. Замана бұлбұлдары. // Қазақтың әнші-композиторлары, әнші-орындаушылары туралы әңгіме-очерктер. – Алматы, 1975.
7. Жанпеисова С. Мүсілім Базарбаев және қазіргі әдебиеттану мен өнертану мәселелері атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция. – Алматы, 2007.
8. Аманжолова Ш. Мелодии веков // Материалы Международной конференции, посвященной 100-летию кюйши К. Медетова. – Алматы, 2001.
9. Кокумбаева Б.Д. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песнитемы утраты (некоторые аспекты взаимодействия): Автореф. дис. ...канд. иск. – Ташкент, 1989; Омарова Г. Повторяющиеся мотивы в кобызовых кюях //Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985.
10. Бөрібай К. Мұхиттың «Зәуреш» әні // Ұлттық-этнографиялық порталы. Адырна. 14 сәуір, 2011.
11. Құрманғалиева М. Диссерт. жұмыс. – Алматы, 2007.

УДК 78.03:398.2

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА В КАЗАХСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Тлеубаев Сералы Шабаевич
д.филос.н., профессор кафедры Искусство
Южно-Казахстанского университета имени М.Ауэзова,
директор музыкального колледжа,
г.Шымкент, Казахстан
tleubayev63@list.ru

Тлеубаева Балжан Сейдрамановна
к.п.н., доцент кафедры Искусство,
университет имени Ж.Ташенева,
г.Шымкент, Казахстан
bal_67@list.ru

Аннотация. В статье рассматривается синтез музыки и фольклорного танца в казахской культуре, который играет важнейшую роль в формировании и поддержании национальной идентичности. Музыка и танец являются неотъемлемыми элементами культурного наследия казахского народа, отражая его кочевой образ жизни, мировоззрение и исторические изменения. Исследование охватывает исторический контекст, традиционные музыкальные и танцевальные формы, а также их гармоничное взаимодействие в современном культурном контексте. Особое внимание уделяется тому, как этот синтез способствует сохранению и развитию национального искусства, а также его адаптации к современным условиям и влиянию на мировую культуру. Статья предлагает глубокий анализ культурных практик Казахстана и демонстрирует, как музыка и танец продолжают служить каналами передачи исторической и культурной идентичности народа.

Ключевые слова: *Казахская культура, казахская музыка, фольклорный танец, национальная идентичность, культурное наследие*

Аңдатпа. Мақалада ұлттық бірегейлікті қалыптастыруда және қолдауда аса маңызды рөл атқаратын қазақ мәдениетіндегі музыка мен фольклорлық бидің синтезі қарастырылады. Музыка мен би қазақ халқының мәдени мұрасының ажырамас элементтері болып табылады, оның көшпелі өмір салтын, дүниетанымын және тарихи өзгерістерін көрсетеді. Зерттеу тарихи контекстті, дәстүрлі

музыкалық және би формаларын және олардың қазіргі мәдени контекстегі үйлесімді өзара әрекеттесуін қамтиды. Бұл синтез ұлттық өнердің сақталуы мен дамуына, сондай-ақ оның қазіргі жағдайларға бейімделуіне және әлемдік мәдениет әсеріне қалай ықпал ететініне ерекше назар аударылады. Мақалада Қазақстанның мәдени тәжірибелерін терең талдауды қамтамасыз етеді және музыка мен бидің халықтың тарихи және мәдени бірегейлігін жеткізу арналары ретінде қалай қызмет ететіні көрсетіледі.

Тірек сөздер: *қазақ мәдениеті, музыка, фольклорлық би, ұлттық бірегейлік, мәдени мұра*

Abstract. The article examines the synthesis of music and folklore dance in Kazakh culture, which plays an important role in the formation and maintenance of national identity. Music and dance are integral elements of the cultural heritage of the Kazakh people, reflecting their nomadic lifestyle, worldview and historical changes. The research covers the historical context, traditional musical and dance forms, as well as their harmonious interaction, in the modern cultural context. This synthesis is important for preserving and developing national art, adapting it to modern conditions, and influencing world culture. The article provides an in-depth analysis of Kazakhstan's cultural practices and demonstrates how music and dance continue to serve as channels of transmission for the people's historical and cultural identity.

Keywords: *Kazakh culture, Kazakh music, folklore dance, national identity, cultural heritage*

Введение.

Музыка и танец занимают особое место в казахской культуре, являясь неотъемлемыми элементами национальной идентичности. С древних времён они выполняли не только развлекательную, но и ритуальную, коммуникативную и образовательную функции. Музыкальные и танцевальные традиции казахского народа отражают его кочевой образ жизни, мировоззрение и исторические перипетии.

Музыка и танец – важнейшие компоненты казахской культуры, которые играют ключевую роль в формировании национальной идентичности. Эти виды искусства объединяют в себе эстетическое, символическое и социальное значение, являясь не только средствами самовыражения, но и каналами передачи исторического и культурного наследия. В казахской культуре музыка и танец тесно связаны и взаимодействуют, служа выразителями мировоззрения народа, его жизненной философии, а также элементами повседневной и ритуальной практики.

В данной статье рассматривается взаимодействие музыки и фольклорного танца в казахской культуре. Исследование охватывает исторический контекст, музыкальные и танцевальные традиции, а также их синтез в современных культурных практиках. Цель статьи – выявить особенности взаимосвязи музыки и танца и проанализировать, как этот синтез способствует сохранению и развитию национального искусства.

Цель этой статьи – исследовать синтез музыки и фольклорного танца в казахской культуре, а также рассмотреть, как эти элементы культуры взаимодействуют друг с другом в традиционном и современном контекстах. Рассмотрение синтеза музыки и танца помогает выявить особенности культурного наследия Казахстана, его адаптацию в условиях современности и влияние на мировой культурный контекст.

Исторический контекст.

Казахская музыка и танец берут своё начало в глубокой древности, развиваясь под влиянием как внутренних, так и внешних факторов. Первобытные формы музыкального и танцевального искусства были тесно связаны с шаманскими обрядами, сопровождавшимися ритмичными движениями, звуками бубнов и горловым пением. Со временем музыкальные традиции усложнялись, что привело к появлению различных жанров, таких как эпические сказания (жыр), инструментальная музыка (күй) и вокальная лирика.

Казахская культура имеет долгую и богатую историю, в которой музыка и танец занимают центральное место. Эти виды искусства с древности сопровождали казахов в их кочевом образе жизни, отражая как внутреннюю, так и внешнюю динамику культурных взаимодействий.

Исторические события, такие как монгольское завоевание, формирование Казахского ханства в XV веке и российское влияние в XIX–XX веках, оказывали значительное влияние на музыкально-танцевальную культуру. В период Казахского ханства развивалась традиция исполнения кюев на домбре, а также поэтические состязания (айтыс), в которых музыка и ритм играли важную роль. В

XIX веке появились профессиональные народные музыканты – күйшілер (исполнители кюев) и певцы-акыны, способствовавшие развитию музыкальной культуры.

В древности музыка и танец имели тесную связь с шаманизмом и духовными практиками. Танцевальные движения и музыкальные инструменты использовались в ритуалах, направленных на связь с духами природы и предками. Горловое пение, использование барабанов и других ритмичных инструментов служило не только для создания музыкального сопровождения, но и для усиления духовной атмосферы.

В ходе исторических событий, таких как монгольское завоевание, возникновение Казахского ханства и российское колониальное влияние, музыкальные и танцевальные традиции претерпели значительные изменения. В этот период появились новые жанры и формы, включая эпические произведения (жыр) и кюи, инструментальные композиции, которые стали основой казахской музыкальной традиции. Эти изменения нашли своё отражение в танцевальных практиках, которые начали служить не только средством развлечения, но и способом передачи национальной идентичности.

Фольклорный танец также прошёл долгий путь эволюции. Хотя традиционно танец не играл столь значительной роли, как музыка, он присутствовал в народных обрядах и играх. Влияние соседних народов, в частности узбеков, уйгуров и татар, способствовало развитию сценических танцевальных форм. В советский период началось активное изучение и популяризация казахского танца, что привело к его интеграции в театральное искусство.

Музыка в казахской культуре.

Казахская музыкальная традиция богата и разнообразна. Главными музыкальными инструментами являются домбра, қобыз, сыбызғы, дабыл и жетіген. Каждый из них играет важную роль в передаче народных мелодий и эпических повествований.

Казахская музыка представлена разнообразием инструментальных и вокальных жанров. Домбра, являющаяся символом казахской культуры, используется для исполнения как народных, так и классических произведений, таких как кюи (инструментальные композиции) и айтыс (поэтические состязания). Кобыз, в свою очередь, тесно связан с шаманистическими обрядами и считается музыкальным инструментом, способным передавать магические силы.

Каждый инструмент в казахской музыке обладает особой символикой и имеет значительное место в ритуалах и праздничных мероприятиях. Например, кюи на домбре сопровождают свадьбы, праздники Наурыз и другие значимые события, играя роль не только музыкального сопровождения, но и посредника между человеком и природой. Музыкальная традиция тесно переплетается с танцевальной практикой, где ритм и гармония музыки создают основу для движений танцоров.

Известные казахские композиторы и музыканты, такие как Курмангазы, Дина Нурпеисова, Абай Кунанбаев, оказали огромное влияние на развитие казахской музыкальной культуры. Курмангазы, например, известен своими кюями, которые исполнялись на домбре и имеют ярко выраженную танцевальную составляющую. В своём творчестве он активно использовал ритмичные формы и музыкальные обороты, которые стали неотъемлемой частью казахских танцев.

Музыка сопровождала казахов в повседневной жизни и праздничных мероприятиях. Айтыс, кюи, терме (поэтические песни) исполнялись на свадьбах, праздниках Наурыз, а также в бытовых условиях. Известные казахские композиторы, такие как Курмангазы Сагырбайулы и Дина Нурпеисова, внесли значительный вклад в развитие казахской инструментальной музыки, а Абай Кунанбаев и Жамбыл Жабаев прославились как поэты и певцы-акыны.

Фольклорный танец.

Казахский фольклорный танец имеет особую эстетику, связанную с символикой движений.

Танец в казахской культуре изначально был частью ритуалов и обряда. Основные танцевальные формы, такие как қыздар биі, сочетали в себе движения, отражающие повседневную жизнь, природные явления и быт кочевого народа. Например, танец «Қара жорға», известен своими плавными и ритмичными движениями, символизирующими скачку коня, стал символом казахской культуры, олицетворяя ловкость, грацию и скорость.

Танцы играли важную роль в обрядах и праздниках. Многие ритуальные танцы исполнялись на свадьбах, воинами перед сражениями или в честь благополучного завершения кочевого пути. В советский период началась активная профессионализация казахского танца: были созданы ансамбли,

такие как «Гүлдер» и «Салтанат», которые способствовали сохранению и популяризации народных танцев.

Танцы также использовались в ритуалах, связанных с жизнью и смертью, а также с сезонными изменениями. Важным элементом является символизм движений, которые часто имитируют природные явления или движения животных. В праздниках и обрядах танец играл роль катарсиса — очищения, возрождения, связанного с циклическими процессами жизни.

После революции 1917 года и в советский период казахский танец начал превращаться в более систематизированное искусство, с театрализованными постановками и хореографическими формами. Такие танцевальные ансамбли, как «Гүлдер» и «Салтанат», стали яркими примерами популяризации казахского танца в рамках советской культурной политики. В советское время также было много экспериментов с синтезом народного танца и классической хореографией.

Синтез музыки и танца.

Музыка и танец в казахской культуре тесно связаны. Народные кюи и песни нередко сопровождались танцевальными элементами. В казахском театре и эстрадном искусстве этот синтез стал ещё более выраженным.

Взаимосвязь музыки и танца в казахской культуре очень тесная и органичная. Музыка и танец не существуют друг без друга, а вместе они создают единую художественную целостность. Важнейшим элементом синтеза является ритм, который образует основу как для музыкального, так и для танцевального исполнения.

Примером такого синтеза является танцевальная музыка Курмангазы. Его кюи не только исполнялись на домбре, но и сопровождались ритмичными движениями, являясь частью традиционного танца. Музыка и танец были неразрывно связаны и выполняли не только развлекательную, но и педагогическую функцию, обучая молодежь ценностям и традициям народа.

Важнейшими примерами современного синтеза музыки и танца являются проекты, такие как фестиваль «Ұлытау» и концертная программа «Тұран». Эти мероприятия объединяют элементы казахской музыкальной традиции и современные хореографические формы, создавая уникальные представления, которые демонстрируют синтез прошлого и настоящего.

Театр танца «Наз», являясь одной из ведущих сценических площадок Казахстана, активно использует элементы синтеза музыки и танца. В его постановках традиционные казахские танцы переплетаются с классической хореографией, создавая мощный визуальный и звуковой эффект. Это позволяет не только сохранить традиции, но и сделать их доступными для современной аудитории.

Синтез музыки и танца также активно используется в этнофольклорных спектаклях и перформансах. «Астана балет» и ансамбль «Гульдер» интегрируют в свои постановки национальные мотивы, сочетая их с современными формами выражения.

Современные тенденции.

Сегодня казахская музыкально-танцевальная традиция продолжает развиваться, впитывая новые веяния. Многие современные исполнители, такие как Димаш Кудайберген и группы «Алдаспан» и «Ұлытау», интегрируют традиционные элементы в свою музыку, популяризируя национальное искусство. В танце также наблюдается синтез традиционного и современного. Ансамбли используют элементы хореографии мирового уровня, сочетая их с казахскими народными мотивами. Кроме того, появление новых форм, таких как этно-балет и фольклорные танцевальные перформансы, свидетельствует о высокой адаптивности и динамичности казахской культуры.

Современные казахские исполнители активно интегрируют традиционные элементы в свою работу, создавая новые формы синтеза. Известные артисты, такие как Димаш Кудайберген, успешно соединяют народные мотивы с мировой поп-культурой, представляя казахскую музыку на международных сценах. В танцевальном искусстве также наблюдается слияние традиций и новаторства. Современные ансамбли, такие как «Хас-Сак» и «Тұран», используют элементы классической хореографии и этно-джаза, соединяя их с казахским народным танцем. Это не только способствует сохранению традиционных движений, но и расширяет горизонты танцевального искусства, привлекая молодёжь к казахской культуре.

Танцевальные перформансы и проекты, такие как этно-балет, становятся все более популярными, сочетая народный танец с современными хореографическими приёмами. Это явление способствует развитию казахского искусства в мировом контексте, позволяя ему сохранять свою уникальность и одновременно интегрироваться в глобальную культурную среду.

Заключение.

Синтез музыки и танца играет важную роль в сохранении и развитии казахской культуры. Народные традиции, передаваясь из поколения в поколение, трансформируются в современных условиях, приобретая новые формы и звучание. Интеграция музыкальных и танцевальных элементов в современное искусство способствует популяризации казахской культуры как в стране, так и за её пределами.

Таким образом, исследование взаимодействия музыки и танца в казахской культуре позволяет глубже понять её особенности и показать значимость сохранения национальных традиций в условиях глобализации. Синтез музыки и танца играет ключевую роль в сохранении и развитии казахской культурной традиции. Этот синтез не только помогает сохранить национальное искусство, но и делает его актуальным для современности, создавая новые формы, которые интересны и понятны аудитории разных возрастов и культур. Взаимодействие музыки и танца является важным элементом культурной идентичности Казахстана, который влияет на формирование культурных традиций и их адаптацию в условиях глобализации. Консервативные традиции музыки и танца становятся не только основой для национальной гордости, но и важным вкладом в мировое культурное наследие.

Список литературы

1. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. – Астана, 2002. – 832 б.
2. Кочевники: Эстетика: познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – 264 с.
3. Тлеубаев С. Ш. Танцевально-игровая культура (народов Центральной Азии). Монография. – М.: Издательство «МГУКИ», 2013. – 87 с.
4. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы: Жалын, 1978. – 172 с.
5. Акпарова Г. Т., Жумабекова Д. Ж. Горизонты культуры: традиции, синтез, современность: монография по материалам науч.-практического семинара «Национальные традиции и их синтез в современной художественной культуре». – Астана, 2014. – 182 с.
6. Кочевниковедение и кочевниковеды (к 70-летию профессора, д. иск. Асии Ибадуллаевны Мухамбетовой) // Новая музыкальная газета. – №2. – 2012. – С. 47-49.

Секция 5

Түркі эпосының музыкалық бейнесі

Музыкальное воплощение тюркского эпоса

Musical representation of Turkic epics

УДК 398.89

Ламанская Нина Борисовна
кандидат исторических наук, доцент,
заведующий кафедрой музыки, декоративно-прикладного
искусства и народной художественной культуры
ФГБОУ ВО «Хакасский государственный университет им. Н.Ф. Катанова
Абакан, Россия
lamanskaya_nb@khsu.ru

АЛЫПТЫХ НЫМАХ КАК ДРЕВНЕЙШИЙ ЭПИЧЕСКИЙ ЖАНР ХАКАССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. В статье рассматривается эпос народов Хакасии, принадлежащий к числу важнейших историко-культурных факторов, взаимосвязь традиционной культуры и музыкального творчества хакасов, влияние традиционного мировоззрения на специфику музыкального мышления. Показана важность героических сказаний для хакасского общества и представлены самые известные хайджи в Хакасии (в основном мужчины, но в качестве исключения и женщины). Хайджи были мастерами устного слова. В то же время хороший хайджи был сказителем (среди них в редких случаях встречались старики, которые рассказывали в прозаических жанрах, в основном горловым напевом без музыкального инструмента или сопровождения); им отводилась профессиональная роль хранителей эпического и сказочного творчества. Исследование показало, что хакасский героический эпос представляет собой уникальное явление духовной культуры народов России, отличаясь исключительным богатством, специфичными поэтикой и манерой исполнения.

Ключевые слова: *традиционная культура, музыкальное творчество, эпос народов Хакасии, алыптых нымах, хайджи, горловое пение.*

Аңдатпа. Мақалада маңызды тарихи-мәдени факторлардың қатарына жататын Хакасия халықтарының эпосы, хакастардың дәстүрлі мәдениеті мен музыкалық шығармашылығының байланысы, дәстүрлі дүниетанымның музыкалық ойлау ерекшелігіне әсері қарастырылады. Хакасия қоғамы үшін батырлық аңыздардың маңыздылығы көрсетілген және Хакасиядағы ең танымал хайджи (негізінен ер адамдар, бірақ әйелдерді қоспағанда) ұсынылған. Хайджи ауызша сөздің шеберлері болды. Жақсы әңгімеші сонымен бірге әңгімеші болды (олардың арасында сирек жағдайларда прозалық жанрларды, негізінен музыкалық аспапсыз және сүйемелдеусіз жұлдыру әнін айтқан қарттар ерекше болды), оларға эпикалық және ертегі шығармашылығын сақтаушылардың кәсіби рөлі берілді. Зерттеу көрсеткендей, хакас батырлық эпосы-бұл ерекше байлығымен, ерекше поэтикасымен және орындау тәсілімен ерекшеленетін Ресей халықтарының рухани мәдениетінің ерекше құбылысы.

Тірек сөздер: *дәстүрлі мәдениет, музыкалық шығармашылық, Хакасия халықтарының эпосы, алипты нымах, хайджи, жұлдыру әні.*

Abstract. The article examines the epic of the peoples of Khakassia, which is one of the most important historical and cultural factors; the relationship between traditional culture and the musical creativity of the Khakass people, the influence of the traditional worldview on the specifics of musical thinking.

The importance of heroic tales for the Khakassia society is shown, and the most famous khaiji in Khakassia (mostly men, but women as an exception) are presented. The khaiji were masters of the spoken word. At the same time, a good khaiji was a storyteller (among them, in rare cases, there were old men who told prose genres, mainly in a throat tune without musical instrument or accompaniment); they were given the professional role of guardians of epic and fairy-tale creativity. The study showed that the Khakass heroic epic is a unique phenomenon of the spiritual culture of the peoples of Russia, characterized by exceptional richness, specific poetics and manner of performance.

Keywords: *traditional culture, musical creativity, epic of the peoples of Khakassia, alypty nymakh, khaiji, throat singing.*

Обширный регион юга Сибири издавна населяют народы, объединенные общим историческим развитием, родственными традициями духовной, материальной, языковой культуры. Традиционная культура хакасов, алтайцев, тувинцев и их этнических групп является объектом внимания многих ученых-тюркологов, в трудах которых нашли отражение многие стороны традиционной культуры – быт, обычаи, верования [1-14]. Рассматривая традиционную культуру в целом, исследователи, так или иначе, касаются музыкальных традиций, анализируют взаимосвязь традиционной культуры и музыкального творчества, влияние традиционного мировоззрения на специфику музыкального мышления. Так, М. В. Дорина подчеркивает, что «традиционный образ жизни, материальная и духовная культура этноса неизбежно отражаются на всей звукообразной, интонационной системе музыкально-художественных или музыкально-слуховых представлений, переосмысливаясь через музыкально-эстетическое восприятие. И, наоборот, в устоявшихся и откристаллизовавшихся формах музыкального творчества опосредованно сокрыта информация о традиционной культуре как таковой. С этой точки зрения к одному из репрезентативных явлений традиционной культуры можно отнести музыкальный инструментарий» [15].

Изучение традиционной культуры народов Хакасии является чрезвычайно важным компонентом современного образования, развивающегося в условиях многонационального и поликультурного социума. Сегодня, как никогда прежде, необходимо распространять в обществе и утверждать средствами традиционной народной художественной культуры, в том числе культуры музыкальной, значимость таких исконных добродетелей, как приоритет духовных ценностей над материальными, милосердие, сострадание, доброта, честность, уважение к традициям разных народов, проживающих в России и других странах мира.

Необходимость развития хакасской музыкальной культуры связана с этническими процессами, ростом этнического самосознания народа, который стремится сохранить свою национальную самобытность и свои культурные традиции. Процессы формирования, взаимодействия и взаимообогащения хакасской и русской музыкальных культур дают импульс к подъему общекультурного уровня населения Республики, что имеет немаловажное значение [16].

Эпос народов Хакасии принадлежит к числу важнейших историко-культурных факторов, благодаря которым эти народы сохранили свое самосознание, самобытную этническую культуру, язык, образ жизни, традиционные нравственные принципы. История хакасского народа, его социально-культурные достижения неотделимы от глубинных процессов развития народного художественного творчества и традиционной народной культуры. Каждому новому поколению людей, вследствие изменяющихся условий развития общества, требуется осмысление культурных традиций для обретения новых культурно-национальных ориентаций. Обращение к глубинным пластам народного опыта дает возможность обогащения современной культуры, помогает включению людей в процесс осмысления культуры прошлого, воспроизведения ее нетленных ценностей в новых условиях.

Передача подрастающему поколению информации о культуре своего народа – не только глобальная задача сохранения этнического самосознания и самоощущения, но и художественный процесс, имеющий своеобразную точку отсчета. С древности в хакасском эпосе сконцентрированы сакральные представления обо всем, что окружает человека: о мире в целом, о богах и мире людей. Эпос может анализироваться как этическая доктрина, как мифологизированный вариант исторического повествования, как авантюрно-сказочный сюжет и, наконец, как совокупность сакральной информации этих народов, зашифрованной в сюжетно-организованной системе символов и символических образов.

В хакасском эпосе в поэтической форме синтезирована вся многовековая духовная история в контексте мифологии, религии, народной культуры, общественно-политических и нравственных устоев общества. Хакасский народ имеет довольно сложные фольклорные жанры, являющиеся

многофункциональными. Они синкретичны и находятся в постоянном взаимодействии и взаимообусловленности. Например, в эпосе и обрядовой поэзии сюжетные линии мифов, пантеон богов могут повторяться, или дополнять друг друга, формируя мировоззренческие установки, поведенческую культуру, религиозные верования. Формируя комплекс представлений, мифы, эпические сказания, ритуалы, значимы и жизнеспособны только в синкретическом единстве.

Многие поколения народ передавал, на ряду со сложными, длинными текстами, представления о самых значимых элементах мифологического космоса, которые последующие поколения частично воссоздают и синтезируют новое значение с уже имеющимися. Сведения об истории хакасского народа, его образно-смысловом ресурсе, коммуникационных нормах мы можем почерпнуть в героическом эпосе.

Героические сказания строятся на очень важном принципе – показать героическую борьбу народа за свою свободу и единение народа в противостоянии врагам. В процессе развития этноса героические сказания меняли сюжеты, становясь более актуальными и тематически разнообразными.

Эпические традиции народов Хакасии были сохранены до наших дней исключительно благодаря самобытным исполнителям, которые изучали и транслировали эпос своего народа – певцам-сказителям «хайджи». Многие века они собирали эпическое наследие – фольклор со сказаниями, мифами, сказками, пословицами, поговорками и т. д., развивали и обеспечивали живую передачу потомкам память этноса о своем прошлом. Почетное место в народном музыкальном творчестве занимали героические сказания, которые особо почитались хакасским народом – алыптых нымахи. «Термином алыптых нымах хакасы называют как жанр, так и каждое отдельное произведение этого жанра. Буквально алыптых нымах означает «сказание о богатыре (алыптыг)», то есть богатырское сказание, богатырская сказка (нымах – это не только сказание, но еще и сказка). Наряду с этим в народе бытует другой термин – чаалыг нымах, означающий «сказание о войне». Хакасы употребляют и термин нартпах – «сказание», «сказка», что, видимо, пришло к тюркоязычным хакасам от их древних предков иранцев (тагарцев), называвших эпос «сказания о нартах» [17].

То, насколько героические сказания для хакасского народа были важны, говорят следующие факты: сказители (хайджи) часто имели достаточно высокий социальный статус – были старейшинами, советниками хана, приравнивались по важности к шаманам. По сведениям исследователей у каждого сказителя имелся свой дух – ээзи, который покровительствовал хаю и оберегал искусство пения. Исполняя алыптых нымахи, хайджи как бы «связывали» поколения и передавали от героев, которых воспевали часть богатырской силы слушателям.

«Сказания исполнялись, как правило, в зимние ночи, когда, как считалось, на время прекращалась связь людей с Небесными силами. Хозяин юрты, собирая гостей, приглашал хайджи, который в течение многих ночей рассказывал об окружающем мире, о далеком прошлом, о могучих и прекрасных алыпах (богатырях), о захватывающих приключениях героев, сказания о семейно-брачных отношениях, о вопросах общественного мироустройства, об этических и эстетических представлениях» [18, с. 39].

В алыптых нымахах заложен великий нравственный потенциал, воспевая ратные и трудовые подвиги человека, красоту окружающего мира, восхваляя человеческие добродетели и высмеивая людские пороки. Сконцентрировав всю человеческую мудрость, они участвовали в формировании личности.

Изучение музыкальной культуры хакасов немыслимо без обращения к традициям знаменитого горлового пения – хая, одного из типов интонирования, свойственного тюркским народам Сибири. Горловое пение по праву можно назвать феноменом национальной музыкальной культуры тюркских народов. Необъяснимые для неподготовленного зрителя таинственные, своеобразно воспроизводимые звуки горлового пения, при котором на протяжении всего певческого процесса, одним исполнителем одновременно извлекаются два и более звука (различных по высоте) – вызывают неподдельный интерес, как у профессионалов, так и у обывателей.

Европейское музыковедение не располагает какими-либо сведениями об этом загадочном явлении вплоть до XIX в. Первые сведения о горловом пении встречаются в записях путешественников, изучающих территорию Саяно-Алтая во второй половине XIX в., обративших внимание, на необычные грудные звуки, воспроизводимые потомками тюркских народов: хакасами, тувинцами и алтайцами.

В числе первых исследователей, уделивших, внимание этому уникальному явлению был известный путешественник, ученый-этнограф П. Е. Островских, который составил и опубликовал этнографический отчет, включающий описание некоторых форм горлового пения. С изобретением

Томасом Эдисоном фонографа в конце XIX в, в научном обществе возрос интерес к изучению феномена горлового пения.

Музыкальное интонирование являлось неотъемлемой частью жизни тюркоязычных народов, горловое пение наиболее ярко сохранилось у алтайцев, тувинцев и хакасов. Специфическую манеру исполнения он называл искусственным «низким голосом», характерным при пении сказок в низкой «дребезжащей» октаве, тембр голоса исполнителя при этом имитирует звук летящего жука» [19, с. 14].

Хай, несомненно, можно причислить, к самостоятельному культурному явлению, с традиционными, ярко выраженными этническими особенностями. По мнению В. Я. Бутанаева, способностью горлового пения хакасов-исполнителей наделяет дух – хозяин хая («хай ээзи»), функции которого в прошлом были значительно шире: удовлетворение духовных потребностей людей, их магическая защита от злых духов, умилостивление различных промысловых духов (например, духа тайги в целях успешного промысла охотников) [20, с. 243].

Мировоззрение современных хакасов (кроме православных традиций), основано на языческих представления предков и в своей основе опираются на концепцию существования различных духов, властвующих над человеком, в число которых входят особо почитаемые духи: огня, воды, предков, промысловых угодий, а также акустические эффекты природного происхождения, воспринимаемые как сверхъестественное явление.

Народное поверье гласит, что хозяин («дух тайги»), предпочитает слушать пение героического эпоса. С этой целью, в коллективе охотников, обязательно находился охотник-хайджи, который долгими, зимними вечерами услаждал духа своим искусством эпической импровизации, сопровождающейся хаем и аккомпанементом на хомысе. Если же хайджи не закончит эпическое сказание или перепутает в тексте слова, тем самым укоротит свой век. Неотъемлемой частью былины является исполнение хая, который чередуется с эпическим повествованием до сюжетного окончания эпоса и выполняет функцию эмоционального настроя и подготовки слушателя. Неестественный голос, хая усиливал ощущение чего-то необычного, как бы потустороннего, когда звучали песни о легендарных событиях прошлых времен.

У хакасов хай неотделим от чатхана. Творчество исполнителей музыки в старинной эпической хакасской вокальной традиции – хайчи или хайджи – привлекли внимание исследователей в 60-е годы прошлого века, а в настоящее время интерес к этому мастерству неуклонно возрастает не только в нашем регионе, но и далеко за пределами Хакасии. Важно более подробно рассмотреть «фигуру» исполнителя героического эпоса – хайджи. «Хайджи – это певец, обладающий даром гортанного пения и аккомпанирующий себе на чатхане (в старину чаще использовался хомыс). Хайджи считался мудрецом, знатоком человеческих душ. В искусстве выдающихся мастеров воплотился синкретизм, соединявший в одном лице певца, инструменталиста, поэта, рассказчика-творца и импровизатора, обладавшего феноменальной памятью. Тексты сказаний очень велики, и могли исполняться несколько дней» [21, с. 35].

Исполнению предшествовал определенный ритуал, описанный исследователем Л. Ю. Мазай: «Хайджи перед началом повествования, в момент рассказа и в заключении эпического сказания, исполняя один зачин, постоянно просил у хай-ээзи разрешения на исполнительскую деятельность. Более того, как и шаман, сказитель кормит огонь, прежде чем начать общение с аудиторией. Кормили и ээзи хая, наливая в чашу айран или молоко, иначе как исполнитель, так и герои, и образы его сказаний, могли быть наказаны» [22, с. 80].

В процессе исследований ученые отмечают, что хайджи перед исполнением героических сказаний могли, обращаясь к своим инструментам, попросить помощи в воспевании богатырских подвигов. Причина такого ритуала крылась в вере народа в хай-ээзи, который поет, так как горловое пение считалось языком духов. Веками передавался запрет исполнять хай (хайларить) женщинам, но им разрешалось исполнять эпические произведения под аккомпанемент чатхана. Поверье в то, что поющая женщина может быть несчастной в семейной жизни живо в настоящее время. Причиной такого запрета мог послужить и тот факт, что «звучание хакасского хая предполагает низкий регистр, базирующийся на «глубоком редком дыхании и, требующем большой емкости легких, которая характерна для мужчин. Их голосовые связки (две мышечные складки) длиннее, чем женские. Поэтому для женского хая характерен более высокий регистр. Он уступает мужскому по силе звучания, густоте, а потому и менее соответствует установившимся традициям исполнения героического эпоса. Хай мужчин хакасы слушали охотнее» [23, с. 32].

Алыптых нымахи помимо эстетической, несли в себе и защитную функции, поскольку призваны ограждать людей от злых духов и исполнять такие магические действия, как услада духов

тайги, гор, рек. «В местах, где обитают духи, нельзя распевать песни, иначе горные люди могут увести душу человека («хут») в гору») [24]. По мнению многих ученых, музыкальное сопровождение героических сказаний несло сакральный смысл [7, с. 25-32].

С древних времен музыка выражала чувства этноса. Описание звука входит в поэтические стереотипы, устойчиво функционирующие в эпической традиции. Прослеживая стадии становления музыки в героическом эпосе, мы видим, как шумовые звуки, передаваемые звукоподражательными словами, постепенно наполняются определенным смыслом, звук уже выступает как символ, передающий творческий замысел сказителя.

В современных исследованиях ученых музыкальные инструменты рассматриваются как «орудие» звукоизвлечения, как средство воплощения музыки, тесно связанное с окружающей действительностью, общественной средой, формами музыкальной практики, особенностями музыкального творчества. Бытование музыкальных инструментов в народной среде определяется той или иной потребностью, необходимостью в их применении. Особенности конструкции, детали внутреннего и внешнего оформления инструментов, исполнительские традиции находятся в прямой зависимости от общего уровня материальной и духовной культуры традиционного общества. Помимо утилитарного назначения, основанного на использовании инструментов в трудовой деятельности как орудий, издающих определенный звук, многие из них имеют сакрально-магический статус.

Хакасских сказителей по праву можно назвать носителями и хранителями эпических жанров, и необычной манеры пения. По большей части, хайджи были мастерами устного слова. Хороший сказитель в то же время был сказочником (среди них в редких случаях выделялись старики, рассказывавшие прозаические жанры, преимущественно горловым напевом без музыкального инструмента и сопровождения), именно им отводилась профессиональная роль хранителей эпического и сказочного творчества.

В представлении хакасов, это занятие считалось священным делом, своеобразным даром хозяина горы и регламентировалось определенным табуированием, в связи с чем, молодой возраст являлся препятствием к такому роду занятий, так как зачастую, молодые сказители оставались без семьи, не имели ни дома, ни богатства [17, с. 30]. Возможно, этим и объясняется тот факт, что основными источниками и носителями фольклорного материала, за редким исключением, являлись представители пожилого возраста, хотя сказительские задатки формировались у человека еще в раннем детстве.

По свидетельству профессиональных сказителей, обычно дар и мастерство передавались из поколения в поколение, а в качестве учителей чаще называли дедов, чем отцов. Со слов Г. Г. Казачиновой, (писатель, драматург, переводчик, педагог, общественный деятель, Заслуженный работник культуры Республики Хакасия, член Союза писателей России), перед исполнением, хайджи объявляли присутствующим имя того, от кого они переняли эпическое произведение, называли его возраст и родовую принадлежность.

В обществе хайджи-нымахчи имели авторитет, уважительное отношение и были частыми званными гостями. Особо обеспеченные баи, могли позволить себе содержание специальных сказителей и певцов, для скрашивания своего досуга, а также для личностного прославления.

Сказитель, обладающий даром высшего уровня, именовался «ээлиг хайджи» (обладающий духом-хозяина пения). Считалось, что во время исполнения алыптыг нымахов, послушать их собираются духи – хозяева рек, гор и тайги [17, с. 32].

Самым известным в Хакасии хайджи принято считать Семена Прокопьевича Кадышева (1885–1977), члена Союза писателей СССР – представителя сеока хызыл, жителя аала Чоох Чал Ширинского района. Талантливый сказитель и сказочник, хайджи и народный поэт-импровизатор, сумел сохранить в памяти около 30 героических сказаний, множество древних легенд и сказок, которые он слышал в детстве от отца Прона, деда Сло и дяди матери – Барышева. Став известным хайджы С. П. Кадышев, пользовался популярностью за пределами своего рода, его охотно приглашали на свадьбы, рождение ребенка и похороны во все близлежащие аалы. Исследователями документально зафиксировано десять героических сказаний, исполненных С. П. Кадышевым, семь из которых были изданы [35, с. 249].

Петр Васильевич Курбижеков (1910–1966) – известный потомственный сказитель-хайджи, кызылец, уроженец аала Сарала, Орджоникидзевского района, всю сознательную жизнь прожил в Устинкино. Уважительно его называли Хайчы Педер. Со своими сказаниями он выступал не только в родном аале, но и объехал все прилегающие территории. Петр Васильевич причислял себя к сказителям, отмеченным хозяином горы («таныхтан хайчы»), якобы, по велению которого он

повествовал эпическое сказание сорок дней подряд, со всеми подробностями и повторами, ничего не пропуская и не изменяя.

Репертуар П. В. Курбижекова включал множество легенд, преданий, сказок и около двадцати сказаний, наиболее известные среди них: «Курылдей на буром коне», «Хан Мирген», «Хан Кичигей», «Алтын Поч», «Пора Нинч», «Алтын Арыг», «Сайын Хан», «Корбе Маныс», «Кургулдай». Характерной особенностью его сказаний является наличие большого объема (8-10 тыс. строк). Со слов П. В. Курбижекова записано много героических сказок и преданий, которые хранятся в архивном фонде Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории (ХакНИИЯЛИ), некоторые из них были изданы в общих сборниках. В настоящее время более полным вариантом историко-героического предания «Тасха Матыр», является предание, изданное в Абакане в 1962 г., записанное исследователями ранее от П. В. Курбижекова [35, с.330].

Макар Константинович Добров (1903–1969) – качинец, житель аала Усть Камышта, Аскизского района, Член Союза писателей СССР. Сказитель и сказочник в молодом возрасте, в результате перенесенной болезни (оспа), потерял зрение, но не замкнулся в себе, продолжал вести активный образ жизни. Слушая «больших» сказителей, опираясь на их опыт сам начал рассказывать сказки и сказания, постепенно повышая свое мастерство, тем самым показывая пример другим инвалидам, что можно не находится на иждивении родственников, или стоять с протянутой рукой на паперти.

Следует отметить, что активный образ жизни и общественная деятельность, наложили некоторый отпечаток на стилистически содержательную форму сказаний, приобретшую определенные огрубленные черты с некоторым подчеркиванием социальных столкновений. От него записано большое количество сказок, различных в жанровом отношении, около десяти сказаний, некоторые из них были опубликованы в журналах, альманахах и газетах. Издано три отдельных книги сказаний на хакасском языке: «Алтын Чюс», «Хан Мирген», «Икиах ой Хулун», две книги в переводе на русский язык: «Красная лисица», «Сказание о храбром Айдолайе» [35, с.182].

Василий (Сандай) Александрович Кайлагашев (1869–1962) – уроженец сагайской хакасской группы. В раннем детстве, вместе с родителями с сагайских земель (ныне Азский и Таштыпские районы), перебрался на постоянное жительство в урочище реки Уйбат, где проживали качинские хакасские племена, от которых он и воспринял сказочное творчество. Свои сказания он исполнял под аккомпанемент чатхана, и в сопровождении хая, при исполнении стремился сохранить все архаические языковые элементы и подробности содержания. В творческом наследии сказителя имеется около 20 сказаний.

Комотай (Константин Антонович) Бастаев (1906–1974) – сагаец, житель Чиланы Таштыпского района. Начал заниматься сказительством с тридцати лет, знал много разнохарактерных сказок, одиннадцать героических сказаний, которые перенял от П. Толозакова и Пазар-старика. Среди всех сказителей выделялся исключительно «большим» голосом и мастерством импровизации [35, с. 68].

Никита Егорович Чустеев (1903–1979) – качинец, житель Хызыл аал, Ширинского района. Первые попытки сказительства предпринял еще в молодости, повествуя эпические сказания и сказки, услышанные в детстве. В связи с женитьбой и созданием семьи, вынужден был отказаться от этого «ремесла», как того требовали национальные традиции. Лишь впоследствии, перешагнув сорокалетний возраст, снова обратился к любимому занятию – сказывать, которому посвятил всю оставшуюся жизнь. Основу исполнительского репертуара составляли героические сказания и сказки. От него записано два сказания: «Хан Мирген на рыжем коне» и «Бездетный Ах Хан», а также более десяти сказок и кип-чоохов, среди них «Тар пиг», «Силиг оол», «Пре Сайсан», «Очы оолчы», «Оненс оол» [35, с. 28].

Семен (Порлат) Тихонович Боргояков (1890–1954) – сагаец, проживал в аале Лырсы Аскизского района. Рассказывал преимущественно старинные родовые легенды, охотничьи сказки и предания. Записано два сказания «Чибет Мирген», «Курелдей Мирген» [35, с. 90].

Петр Гаврилович Аргудаев (1927–1999) – кызылец, проживал на территории аала Хызыл, Ширинского района, был последним хакасским хайджи в традиционном представлении. У него обучались мастерству некоторые известные современные исполнители, в частности В. Н. Кученов.

Нами многократно упоминалось выше, что по древним традициям исполнять хай («хайларить») было свойственно главным образом мужчинам, женщинам это запрещалось [36, с. 278]. Тем не менее, Н. Ф. Катанов, проводя исследования этнической культуры хакасов, записал ряд сведений об известных женщинах-исполнительницах.

Так, в 1889 г. в улусе Арыков (на р. Камышта) ученым был отмечен следующий факт. По свидетельству стариков-информантов, в прежние времена жениться можно было, только зная и исполняя песни. В связи с этим достаточно часто случались истории, подобные нижеизложенной,

записанной Н. Ф. Катановым: в одном месте народ долго не мог высватать одну невесту. Для этого нашли женщину певицу, которая хорошо исполняла тахпахи, и она являлась свахой. Приехав на место, сваты встретились. «Давешняя женщина-певица вошла в юрту и прошла среди народа. Она пожала руку свату; сват, когда она пожала руку, посадил ее тут же. Когда вошел весь народ, сварили чаю и угостили им; потом они пьют вино. Женщина-певица пьяная, теперь запела. Не нашлось человека, который бы спел лучше нее» [37, с. 184]. В результате, свадьба состоялась, и родственники жениха увезли невесту после пира с собой.

Итак, рассмотрев алыптых нымах как древнейший жанр хакасского народного музыкального творчества, можно сделать выводы, что хакасский героический эпос представляет собой уникальное явление духовной культуры народов России, отличаясь исключительным богатством, специфичными поэтикой и манерой исполнения. Будучи настоящим кладезем народной мудрости, героический эпос должен в наиболее приспособленной к настоящему времени форме быть использован в образовательном процессе, поскольку именно от этого зависит, насколько подрастающее поколение унаследует сложившееся за тысячелетия духовное наследие своих предков. В настоящее время существует и развивается практика обучения игре на чатхане и обучения горловому пению [38-43]. Современные исполнители горлового пения, в том числе солисты и артисты фольклорных (и не только) ансамблей широко известны в разных странах мира – Великобритании, Польше, Японии, Казахстане, Нидерландах, Норвегии, Германии США, Бельгии, Швейцарии.

Список литературы

1. Алексеев Н. А., Солдатова Г. Е. О комплексной фольклорно-этнографической экспедиции 2001 года // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск: Издательство СО РАН. – 2002. – № 3. – С. 110–111.

2. Бутанаев В. Я. Музыка гор и степей // Сокровища культуры Хакасии / сост. И. Л. Кызласов, А. М. Тарунов; гл. ред. А. М. Тарунов. – М.: Научно-информационный издательский центр, 2008. – 512 с.

3. Бутанаев В. Я. Мы родом из Хонгорая: хакасские мифы, легенды и предания / В. Я. Бутанаев, И. И. Бутанаева. – Абакан: Журналист, 2010. – 240 с.

4. Бутанаев В. Я. Традиционная культура и быт хакасов: пособие для учителей / В. Я. Бутанаев. – Абакан: Хакасское книжное издательство, 1996. – 221 с.

5. Бутанаев В. Я. Хакасско-русский историко-этнографический словарь: учебное пособие для преподавателей гуманитарных вузов тюркоязычных республик России. Хакасский государственный университет им. Н. Ф. Катанова, Лаборатория этнографии / отв. ред. Б. И. Татаринцев. – Абакан, Изд-во ХГУ им. Н. Ф. Катанова, 1999. – 240 с.

6. Бутанаев В. Я. Хакасы: этнографический очерк / В. Я. Бутанаев; Российский фонд культуры, Лаборатория этнографии НИС ХГУ им. Н. Ф. Катанова. – М.: Инсан, 1995. – 37 с. – (Серия: Тюркские народы Российской Федерации. Этнографические очерки).

7. Бутанаев В. Я., Бутанаева И. И. Хакасский исторический фольклор: монография. – Абакан: Изд-во ХГУ им. Н. Ф. Катанова, 2001. – 148 с.

8. Кыржинаков А. А. Традиционный промысловый культ у хакасов // Вестник Хакасского государственного университета. – 2016. – № 16. – С. 61–65.

9. Ултургашева Н. Т. Народная художественная культура в системе трансляции ценностей народов Саяно-Алтая. Абакан, 2002. – С. 25

10. Ултургашева Н. Т., Ултургашева И. Г. Календарно-обрядовые традиции народов Саяно-Алтая // Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика: материалы междунар. научн. конф. – Новосибирск, 2004. – С. 318–324.

11. Ултургашева Н. Т., Ултургашева И. Г. Креативный потенциал хакасского музыкального фольклора // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2012. – № 2. – С. 53–58.

12. Чатхана сказочного звук. Предания, легенды, сказки о хакасских национальных инструментах / сост. Г. Г. Казачинова. – Абакан: Роса, 2007. – 72 с.

13. Чернов Б. П. О физиологии механизма тувинского и хакасского гортанного пения // Проблемы хакасского фольклора. – Абакан, 1982. – С. 87–94.

14. Чистобаева Н. С., Майнагашева Н. С. Фольклорные традиции этнических групп хакасов (сагайцев, хакасских шорцев) (по материалам фольклорной экспедиции 2016 г.) // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 1(62). – С. 325–327.

15. Дорина М. В. Духовные и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (опыт историко-этнографического исследования): автореф. дисс. канд. ист. наук (07.00.07). – Томск, 2004. – 20 с.

16. Кондратова Н. Н., Крупин Д. Н. История музыкальной культуры Хакасии (ее взаимодействие и взаимообогащение с русской музыкальной культурой). – Абакан: Изд-во ХРИПК и ПРО «Роса», 2000. – 108 с.

17. Бутанаев В. Я. Этническая культура Хакасов. – Абакан: Изд-во Хакасского государственного университета, 1998. – 352 с.

18. Бутанаев В. Я. Хакасский исторический фольклор. – Абакан, 2001. – 147 с.

19. Кыргыс З. К. Тувинское горловое пение // Этномузыковедческое исследование: монография / Ответственный редактор доктор искусствоведения, профессор И. В. Мациевский. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.

20. Бутанаев В. Я., Бутанаева И. И. Армия вечных духов хакасских шаманов // Изучение историко-культурного наследия народов южной Сибири: сб. науч. тр. / ред. В. И. Соенов, В. П. Ойношев. – Горно Алтайск: АКИН, 2006. – Вып. 3–4. – С. 243–252. [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23205124_44748055.pdf (дата обращения 15. 02. 2025).

21. Майногашева В. Е. Хакасский героический эпос алыптыг нымах: поиски исторических реалий и периодизация (избранные труды) / В. Е. Майногашева. – Абакан: ООО «Книжное издательство «Бригантина», 2015. – 228 с.

22. Мазай Л. Ю. Ментальные основания музыкальной культуры хакасов. – Абакан: Изд-во ХГУ им. Н. Ф. Катанова, 2007. – 176 с., с. 80.

23. Стоянов А. К. Об изучении бытования чатхана в практике хакасских хайджи // Чатхан: история и современность: материалы III Международного симпозиума. – Абакан, 2007. – С. 31–35.

24. Бутонакова Н. М., 1962 г.р., с. Матур. Полевые материалы фольклорной экспедиции по Таштыпскому району с 14.06.2016 по 22.06.2016.

25. Анжиганова Л. В. Неотрадиционализм как ресурс развития хакасской культуры: материалы Круглого стола, посвященного Дням тюркской письменности и культуры. – Абакан: Изд-во ХГУ им. Н.Ф. Катанова, 2011. – 90 с.

26. Асиновская А. А. О музыкально-драматических закономерностях хакасского героического эпоса // Музыкальное творчество народов Сибири и Дальнего Востока: межвузовский сборник. Вып. 3. – Новосибирск, 1986. – С. 39-42.

27. Баранова Н. К. Особенности исторического развития музыкального искусства хакасов // Ежегодник Института Саяно-Алтайской тюркологии. Вып. 4. – Абакан, 2000. – С. 120-123.

28. Майнагашева Н. С. Отражение национального образа мира в эпосе хакасов и шорцев // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова: серия Эпосоведение. – 2017. – № 4(8). – С. 17-28. [Электронный ресурс]. URL: https://elibrary.ru/item.asp?id=32301085 (дата обращения: 12.02.2025).

29. Радлов В. В. Из Сибири. Страницы дневника / пер. с нем. К. Д. Цивиной и Б. Е. Чистовой; примеч. и послесл. С. И. Вайнштейна. М.: Главная редакция восточной литературы изд-во «Наука», 1989.

30. Стоянов А. К. О народных духовых инструментах хакасов // Проблемы хакасского фольклора: сб. ст. / редкол.: П. А. Трояков (отв. ред.) и др. Абакан: [б. и.], 1982. С. 131–139.

31. Стоянов А. К. Чатхан у хакасов: историко-этнографическое обозрение // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, Филология. Том 7, выпуск 3: Археология и этнография. [Электронный ресурс]. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/chathan-u-hakasov-istoriko-etnograficheskoe-obozrenie (дата обращения 11.02.2025);

32. Шейкин Ю. И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование. М.: Восточная литература РАН, 2002.

33. Хакасские народные тахпахи / сост., пер. с хак. М. А. Унгвицкая, пер с А. А. Кенеля; отв. ред. М. Н. Чебодаев. – Абакан, 1980. – 131 с.

34. Стоянов А. К. Искусство хакасских хайджи // Алтын Арыг. Хакасский героический эпос. – М.: Искусство, 1988. – С. 57.

35. Энциклопедия Республики Хакасия / Правительство Республики Хакасия / науч.-ред. совет В. А. Кузьмин – Абакан: Поликор, 2007–2008. – В 2т. – Т.1. – 2007. – 430 с.

36. Стоянов А. К. Роль хая и чатхана в эпическом сказительстве хакасов // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, Филология. Том 8, выпуск 5: Археология и этнография. – 2009. – № 5. – С. 284–292.

37. Катанов А. А. Хакасский фольклор. – Абакан: Хаккнигоиздат, 1963. – С. 184

38. Алыптыг нымах: краткие сведения / Министерство культуры Республики Хакасия, Национальная библиотека имени Н. Г. Доможакова, сектор краеведческой библиографии; сост. А. А. Ищенко. – Абакан, 2021. – 4 с. – (К году хакасского эпоса).

39. Сергей Чарков – хайджи, педагог, народный мастер Хакасии «Чон Узы» // Абакан Сегодня/ Газета/Культура [Электронный ресурс]. URL: https://abakan-news.ru/2018/11/26/сергей-чарков-хайджи-педагог-народ/ Автор – Ольга Карачакова дата публикации 26.11.2018, № 46; (дата обращения 15.02.2025).

40. Симпозиум по хакасскому эпосу в Хакасии. Мастер класс по горловому пению проводит Улугбашев Евгений. – YouTube Канал «Неофициальная Хакасия» [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zGZvu_U2e8g (дата обращения 15.02.2025).

41. Улугбашев Е. А. Манера исполнения и строй чатхана хакасских сказителей – хайджи (на примере тахпахов) // Традиционная культура и современное образование: проблемы, традиции, инновации: материалы V Международной научно-практической конференции (Абакан, 22–23 октября 2020 г.) / науч. ред. О. В. Евусяк. – Абакан: Издательство ФГБОУ ВО «ХГУ им. Н. Ф. Катанова», 2020. – С. 62–67.

42. Майногашева В. Е. Хакасские сказители и певцы: очерки, эссе о некоторых мастерах фольклора / В. Е. Майногашева. – Абакан: Хакасское книжное изд-во, 2000. – 104 с.

43. Майногашева В. Е. Хакасский героический эпос алыптыг нымах: поиски исторических реалий и периодизация (избранные труды) / В. Е. Майногашева. – Абакан: ООО «Книжное издательство «Бригантина», 2015. – 228 с.

ӘӨЖ 781.7

КЕТЕ ЖҮСІПТІҢ «ҰСТАЗДАРЫМА» ТЕРМЕСІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ СИПАТЫ (Қ. БҮРЛІБАЕВ ЖӘНЕ Ж. АҚҚҰЛОВ НҰСҚАЛАРЫ МЫСАЛЫНДА)

Адилжанова Жансулу Адилжановна
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Музыкатану» мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты, Алматы, Қазақстан
Jansulu.kobyz@mail.ru

Аңдатпа. Баяндама тақырыбының *өзектілігі* Қармақшы эпикалық дәстүріндегі жыраулық және жыршылық өнерді қатар ұстаған дарынды тұлға – Кете Жүсіп шығармашылығының маңыздылығымен және оның отандық этномузыкатануымызда зерттеу нысанына алынбағынымен байланысты. Баяндама *мақсаты* – замандас жыршылар Қ. Бүрлібаев және Ж. Аққұлов орындауындағы Кете Жүсіптің «Ұстаздарыма» термесінің музыкалық ерекшеліктерін зерттеу болып табылады.

Міндеттері: 1) Қармақшы мақамының әрбір жыршы орындауындағы нұсқасын жеке қарастыру және 2) оларды салыстырғандағы ортақ сипаты мен дара ерекшеліктерін анықтау. Мақаланы дайындау барысында *кешенді* және *жүйелі* тәсілдер, профессор Б.Қарақұловтың қазақтың музыкалық-поэзиялық фольклорын талдаудағы әдістемесі және *салыстырмалы-типологиялық* әдіс қолданылды. Зерттеу жұмысы мақала авторының Қызылорда облысына экспедиция кезінде жинаған Ж. Аққұлов орындауындағы аудио-таспаның өзі нотаға түсірген нұсқасына және күйші Е. Мұстафаевтың «Мақам – мәңгілік мәйегі» атты музыкалық-этнографиялық жинағында жарық көрген Қ. Бүрлібаев орындауындағы мақамға негізделеді.

Тірек сөздер: *Қармақшы эпикалық дәстүрі, Кете Жүсіп, "Ұстаздарыма", орындаушылық нұсқалар.*

Аннотация. *Актуальность* темы доклада обусловлена особенным значением в кармакчинской эпической традиции творчества Кете Жусипа, а также недостаточной степенью его изученности в отечественном этномузыкознании. *Цель* статьи – исследование музыкальных особенностей широко распространенного в эпической традиции Кармакчи терме Кете Жусипа «Устаздарыма» в исполнении жыршы − К. Бурлибаева и Ж. Аккулова.

Задачи: 1) автономное рассмотрение каждого исполнительского варианта макама-терме и 2) определение их общих и отличительных особенностей. В исследовании были использованы *комплексный* и *системный* подходы, методика анализа казахского музыкально-поэтического фольклора профессора Б. Каракулова и *сравнительно-типологический* метод.*Материалом исследования* послужили аудиозапись “Устаздарыма” в исполнении Ж. Аккулова, записанная автором статьи во время экспедиции в Кызылординскую область и ее нотная расшифровка, а также макам в исполнении К. Бурлибаева, опубликованный в музыкально-этнографическом сборнике кюйши Е. Мустафаева «Макам – мангилик майеги».

Ключевые слова: *эпическая традиция Кармакчи, Кете Жусип, “Устаздарыма”, исполнительские варианты.*

Abstract. The *relevance* of the topic of the report is due to the special importance in the Karmakchi epic tradition of Kete Zhusip's work, as well as the insufficient degree of its study in the national ethnomusicology. The aim of the article is to study the musical features of the widely spread in the epic tradition of Karmakchi terme Kete Zhusip “Ustazdaryma” performed by zhyrshy - K. Burlibayev and Zh. Akkulov.

Tasks: 1) autonomous consideration of each performing variant of maqama terme and 2) determination of common and distinctive features. The study used integrated and systematic approaches, the method of analysis of Kazakh musical and poetic folklore of Professor B. Karakulov and comparative-typological method.The material of the study was an audio recording of “Ustazdarym” performed by Zh. Akkulov, recorded by the author of the article during the expedition to the Kyzylorda region and its musical transcription, as well as the maqam performed by K. Burlibayev, published in the musical and ethnographic collection of kyushi E. Mustafayev “Makam - mangilik mayegi”.

Keywords: *epic tradition of karmakchi, Kete Zhusip, “Ustazdaryma”, performing variants.*

Баяндаманың тақырыбының *өзектілігі* Қармақшы эпикалық дәстүріндегі жыраулық және жыршылық өнерді қатар алып жүрген дарынды тұлға – Кете Жүсіп шығармашылығының маңызымен және оның отандық этномузыкатануымызда жеткіліксіз дәрежеде зерттелгенімен байланысты. Баяндаманың *мақсаты* – XX ғ. жыршылары Қ. Бүрлібаев және Ж. Аққұлов орындауындағы Кете Жүсіптің *«Ұстаздарыма»* термесінің музыкалық ерекшеліктерін көрсету болып табылады. Осыған мақсатына орай:1) Қармақшы мақамының әрбір жыршы орындауындағы үлгісін жеке дара қарастыру және 2) оларды қатар қойып қарастырғандағы ортақ сипаты мен дара қырларын анықтау секілді міндеттер қойылды.

Мақаланы дайындау барысында *кешенд*і және *жүйелі* тәсілдер, профессор Б. Қарақұлов ұсынған қазақтың музыкалық-поэзиялық фольклорын талдаудағы *құрылымдық* әдіс [1, 84-104 бб.], Домбыраның сүйемелдеу партиясының аймақтық-регистрлік құрылымын анықтауда атақты күйтанушы Б. Амановтың төкпе стилі күйлерінің композициялық терминологиясы [2, 229-235 бб.] және ол ілімді жалғастырған ғалым, профессор С. Өтеғалиеваның «Домбыра күйлерін талдау» оқу бағдарламасындағы тұжырымдар [3, 277 б.] пайдаланылды, сонымен қатар, *салыстырмалы-типологиялық* әдіс қолданылды.

Зерттеу жұмысы мақала авторының Қызылорда облысына экспедициясы кезінде жинаған Ж. Аққұлов орындауындағы аудиотаспаның өзі нотаға түсірген нұсқасына және күйші Е. Мұстафаевтың «Мақам – мәңгілік мәйегі» атты музыкалық-этнографиялық жинағында жарық көрген Қ. Бүрлібаев орындауындағы мақамға сүйенеді.

Қармақшы өңірі – ежелден жыраулық-жыршылық өнердің аймағы саналған. Мұндағы жыраулық дәстүрдің атадан-балаға жалғасуы, яғни әулеттік өнер және ұстаз-шәкірт сабақтастығы рухани қазынамыздың сақталуы мен насихатталуына үлкен септігін тигізді. Ондай дарынды әулеттер қатарына Жиенбай жырау, Ешнияз сал, Балқы Базар және т.б. жатады.

Кете Жүсіп Ешниязұлы[104] – ақындық пен жыршылық өнерді тең ұстаған дарын иесі. Өзінен кейінгі талапкерлерге өлең шығару, жыр мақамдарын игеру тәсілдерін үйретіп, жаңа буынның қанаттануына ұйытқы болды. «Оның шығармаларында аймақтың тұрмыс-тіршілігі, тарихи оқиғалары мен елдік-ерлік идеялары кеңінен жырланады. Ол өзінен бұрынғы және қатарлас ақын-жыраулардың шығармашылық тәжірибесін жалғастырып, оны жеке қолтаңбасымен байытқан» [4]. Өзіне дейінгі атақты жыраулар салып кеткен жолды жалғастырған Кете Жүсіптің жыр-толғаулары мен өлеңдерінде адамгершілік қағидалар, дәстүрлі құндылықтар, ел бірлігі мен ынтымағы туралы ой-толғамдары маңызды орын алады. Қармақшыдағы «Кете дәстүрі» атымен аталатын жыраулық-жыршылық бағытқа өзіндік мақамдар, орындау тәсілдері мен поэтикалық үлгілер енгізді. Оның ішінде қоңыр дауыс пен созып айту мәнеріне ерекше көңіл бөлінген. Сыр өңіріне тән орта регистрдегі, біршама қоңырлау, терең дауыс Кете Жүсіптің орындаушылық стилінде айқын байқалады. Ол жырдың белгілі тұстарында речитативке ауысып, сөз ырғағына басымдық беретін болған.

Ұсынылып отырған мақалада Қармақшы жыр дәстүрінде орындалатын мақамдардың бірі замандас тұлғалар – Қ. Бүрлібаев [105] және Ж. Аққұлов [106] орындауындағы терме мысалында қарастырылады.

«Ұстаздарыма[107]»

Қ. Бүрлібаев жеткізуіндегі Кете Жүсіптің «Ұстаздарыма» термесінің **жалпы құрылымы** аспаптық кіріспе, негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.

Аспаптық кіріспе	Негізгі бөлім **АБ $А_1Б_1$ $А_2$ $Б_2Б_3$** а.ү[108]. **$А_3$ В**	Вокалды қайырым (Г)	Аспаптық қорытынды

Кесте 1.

Мақамның **негізгі бөлімі** (***АБВ***) үш элементті строфикалық (*шумақты*) тирада формасында шығарылған. Мұндағы (***АБ)*** элементтері өз ішінде аздаған варианттық өзгерістерге ұшырап қайталанып, одағай сөздерге сүйенген қайырымның (***Г)*** алдында жаңа музыкалық тақырып (***В)*** пайда болады.

Өлеңдік өлшемі

«Ұстаздарыма» мақамының өлеңдік өлшемі 7-8 буындық (4+3; 5+3) болып ұйымдастырылған. Мұндай өлшем Сыр бойында, сонымен қатар, Тұрмағамбет, Омар Шораяқұлы және т.б. үгіт-насихат айтылатын жыр-термелерінде кездеседі. Мақамның поэзиялық құрылымы 38 өлеңдік жолдан тұратын (оның ішінде 9 шумақ және қостармақ) 9 музыкалық тармаққа сүйенеді.

Антитеза-теза

Проф. Б. Қарақұловтың әдістемесінде қарастырылатын *антитеза-теза* құбылысындағы ***антитеза*** мақамның негізгі бөлімінде көрініп, вокалды қайырымында ғана ***теза-***ға шешіледі.

Дыбыс қатарлары, дыбыстық-аймақтық құрылымы

Мақамның вокалды желісі *гептахорд* көлеміндегі – *фригийлік* және *локрийлік* ладқа сәйкес келетін дыбыс қатарына сүйенсе, аспапты партиясында екі ладтық тіректің пайда болуынан бірнеше лад синтезі байқалады. Оның алғашқысын – d^1 деп қарастырғанда, *октава* көлеміндегі *эолийлік* және *дорийлік* ладқа жақын дыбыс қатары түзілсе, екіншісін – a^1 деп пайымдағанда, *гептахорд* ауқымындағы *фригийлік, локрийлік* және *эолийлік* ладтар кеңістігін қамтиды.

---

[104] **Кете Жүсіп Ешниязұлы** (1871-1937) – Қармақшы ауданында туылған. Әкесі Ешнияз сал Жөнелдіқұлы белгілі айтыс ақыны, әнші болған. Әке жолын жалғастырған Кете Жүсіп он төрт жасынан жыр, ән айтып өлеңді жазып та, суырып салып та шығарған. Мысалы, "Бүркіттің сыны", "Әлеумет келді жиналып", "Өсиет" т.б. өлеңдерімен қатар, кеңестік заманда "Барымта", "Өткен заман" атты поэмалары да жарық көрген. Оның шығармалары тақырып ауқымдылығымен және тәрбиелік мәнімен құнды болып келеді [5, 264].

[105] **Қуандық Бүрлібаев** (1936-1991) – Қармақшы ауданы Ленин калхозында дүниеге келген. 1986 жылы Қазақстан телеарнасынан Т. Ізтлеуовтың «Рүстем-Дастан» кітабынан «Сом палуан» поэмасын және Сыр сүлейлерінің бірнеше толғау-термелерін орындаған. 1987 жылы Самарқанд қаласында Таяу және Орта Шығыс халықтары дәстүрінің «Осы заманғы музыка мәдениетінің өнері» атты халықаралық музыка зерттеу симпозимуына қатысқан. Сол жылы ашылған Тасберген жырау мектебінде сабақ берген. 1990 жылы фольклортанушы ғалымдар Алма Құнанбаева, Бэлла Малицкаяның шақыруымен Жапон еліне барып, тұңғыш рет Сыр бойы мақамымен «Көрұғлыны» жырлап үлкен құрмет-қошеметке ие болған [6, 214-215].

[106] **Аққұлов Жұмабек Жарылқасынұлы** (1943-2024) – Қызылорда облысы, Жалағаш ауданында дүниеге келген. Тектен және қаннан келе жатқан генетикалық ізі бар жыраулықтың мұрагер ұрпағы. Жұмабек Жарылқасынұлы өзінен бұрынғы жыршылардың бірқатарын көріп, олардан тәлім алған. Өзінің жас кезінен құлағында қалған Әбділда Жүргенбаевтың, Тұрақ Байболов, Нұрмахан Тасбергенұлының, т.б. жыраулардың мақамдарын кейінгі жас ұрпаққа жеткізуді мақсат тұтқан. Ол өз жанынан өлең шығарып, хикая-мысалдар жазған. 2002 жылы шыққан "Қорқыт әуендері" өлеңдер жинағына 250 жолдай өлеңдері мен хикаялары енгізілді. "Қайталанбас дауыстар" атты Сыр сақлақтарының музыкалық антологиясына дауысы еніп, терме - әндері басылып шықты [7].

[107] Кете Жүсіптің «Ұстаздарыма» термесі зерттеуші Е. Мұстафаевтың "Мақам – мәңгілік мәйегі" атты еңбегінде "Осы түрлі сөз жаздым" деген атаумен берілген [8, 120-123].

[108] А.ү.-аспаптық үзінді.

«Ұстаздарыма» мақам нұсқасының толық дыбыс қатарлары:	
Вокалды партия:	**a¹** b¹ c² d² es² e² f² g²
Аспапты партия:	**d¹** e¹ f¹ g¹ a¹ b¹ h¹ c² d² es² e² f² g²

Кесте 2.

Мақамның аймақтық регистрлік құрылымы домбыра күйлерінің *ББ, НИЫК* (С. Өтеғалиева термині) және *ОБ* бөлімдеріне негізделеді. Терменің негізгі бөліміндегі үш интонациялық-тақырыптық элемент (***АБВ***) *НИЫК* және *ОБ* аймақтарында өтіп, *ББ* аймағы *аспаптық қорытындыда* көрініс табады.
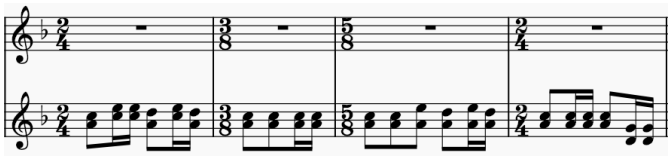
Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктер

Ырғақтық-метрикалық ерекшелігін қарастырғанда, (ғалым Ә. Байғаскина әдістемесіне сәйкес) бұл мақам *цезуралы* және *цезурасыз* жолдармен берілген. Мақамның бірінші және соңғы тармақтары (***А*** және ***В*** элементтері) *бірцезуралы*, қалған жолдары *цезурасыз* болып келеді [9, 94]. Ырғақтық жүйесін проф. Б. Қарақұловтың әуендік және поэзиялық ырғақ тізбектеріне жіктеп талдағанда, мақамның негізгі және қайырым бөлімі синхрондылық, речитация және әуендету типіндегі ырғақтық қатынасқа сүйенеді. Мақамның поэзиялық ырғақтық жүйесінде *бөлшектеу*, *біркелкілік, триоль, тікелей пунктир* және *жинақтау* ырғақтық формулалары қолданылған. Метрикалық ерекшеліктері бойынша *2/4, 3/8, 5/8* өлшемдері жиі ауысып отырады.

Аспаптық кіріспесі

Қармақшы мақамдарының басқа бірқатар нұсқаларымен салыстырғанда, Қ. Бүрлібаев жеткізуіндегі мақамның 4 тактылы аспаптық кіріспесі өзгеше. Себебі, ол бөлім әдетте, бас буынмен басталып, біртіндеп дамыса, мұнда, керісінше – бас буын орнына *НИЫК* жүреді. Бұл ерекшелік жергілікті жыр дәстүріндегі мақамдарға тән емес. Терменің негізгі бөлімі Орта буын (*ОБ*) регистрінде айтылғанынан, жыршы өзінің дауысын (құлақ күйін) дайындау мақсатында аспаптық кіріспесін *НИЫК* аймағында көтергені көрінеді.

Аспаптық кіріспедегі әуен негізгі бөлім және аспаптық үзінділерде кездеседі. Метрикалық өлшемі әр такты сайын *2/4, 3/8, 5/8, 2/4* өзгеріп отырады. Ырғақтық жүйесі бойынша *бөлшектеу, жинақтау* және *триоль* ырғақтық өрнектері пайдаланылады.



Сурет 1

Мақамның негізгі бөліміндегі өзара ұқсас музыкалық-тақырыптық элементтер:

Жыршы аты	**Жырдың аты**	**Музыкалық-тақырыптық элементі**	**Жолы**	**Дыбыс иірімі**
Қ. Бүрлібаев	«Ұстаздарыма»	А	1	c² e² f²
		$А_2$	5	c² e² f²
		$А_3$	8	c² e² f²
		Б	2	c² d² e²
		$Б_1$	4	c² d² e²
		$Б_2$	6	c² d² e²

Кесте 3. Қ. Бүрлібаев
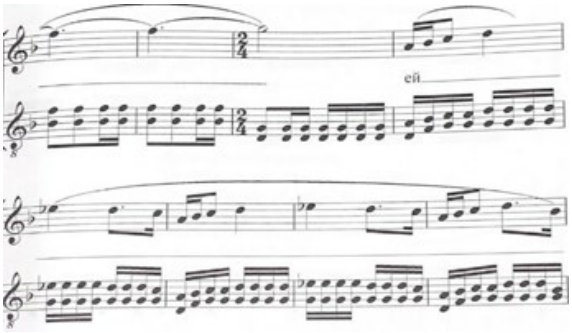
Орындауындағы мақамның негізгі бөліміндегі өзара ұқсас *А, $А_2$ және $А_3$* элементтерінің дыбыс қатарлары бірдей болғанымен, ырғақтық және әуендік жағынан құбылады. Яғни, ырғақтық ерекшелігі бойынша *А* элементі *бірцезуралы*, қалғандары *цезурасыз* ұйымдастырылған. Сондай-ақ, *А, $А_2$* және *$А_3$* бөлімдерінің соңғы буынында *тікелей пунктирлі* өрнектің келуінен *әуендету* типіндегі ырғақтық қатынас туындайды. Аталған элементтердің вокалды желісі (*c^2-f^2*) кварталық иірімнен басталып, әуенінде *c^2, d^2, e^2, f^2* дыбыстарынан құралған микромотивтің вариантты қайталануы көрініс табады.

Мақамның *Б* және $Б_1$ элементтері квинталық e^2 тонынан басталып, секундалық қадаммен төмен түсіп c^2 дыбысына жетсе, $Б_2$ элементі c^2 дыбысынан жоғары e^2 – ге секіріс жасап, кейін біртіндеп бастапқы дыбысқа оралады. Метрикалық жүйесі бойынша *А,* $А_2$, $А_3$ және $Б_1$, $Б_2$ элементтері өзара ұқсас болып, *5/8* және *2/4* өлшемінде жүреді.

Вокалды қайырымы

Қ. Бүрлібаев нұсқасындағы мақамның вокалды қайырымы көлемді (26 такт) болып құралған. Оның ішінде вокалды желіні екі тарауға бөліп қарастыруға болады. Мұндағы (30-41 т.т.) (e^2-f^2) *синкопамен* басталған әуен f^2 дыбысында ұзақ тұрақтағаннан соң, жоғары қарай g^2 дыбысына өтіп, кейін *септима* арақашықтығындағы төменгі a^1 дыбысына секіріс арқылы түседі. Одан кейін сатылап жоғары бағытталған әуен es^2-ге көтеріліп, соңында біртіндеп төмендеп a^1 *тезада* бекітіледі. Соңғы қайырым (42-55 т.т.) алғашқы тараудағыдай, e^2 (квинталық) тонындағы *антитезамен* басталып, әуен e^2-es^2 альтерациялық дыбыстармен бірге секвенциялық айналым арқылы *теза*-ға келеді. Мақамның толқын тәрізді жоғары-төмен бағытталған вокалды желісі (*ей*) одағай сөзімен айтылады.

Вокалды қайырымның ырғақтық жүйесінде *әуендету* типіндегі қатынас байқалады. Ырғақтық формулалары күрделі. Мұнда *триоль, синкопа, бөлшектеу, жинақтау, біркелкілік* және *тікелей пунктир* секілді өрнектер қолданылады.



Сурет 2

«Ұстаздарыма» (Ж. Аққұлов нұсқасы)

Ж. Аққұлов орындауындағы «Ұстаздарыма» мақамының да **жалпы құрылымы** негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.

Аспаптық кіріспе	Негізгі бөлім	Вокалды қайырым (Г)	Аспаптық қорытынды
	I. **АБ $А_1$ $Б_1$ $А_2$ $Б_1$ $А_1$ $Б_1$** а.ү. II. **$А_1$ $Б_2$ $Б_3$ $А_2$ $Б_4$ $Б_1$** а.ү. III. **$А_2$ $Б_4$ $А_1$ $Б_3$ $А_1$ $Б_2$ $Б_3$** а.ү. IV. **$А_1$ $Б_4$ $А_1$ $Б_4$** а.ү. **$А_1$ $Б_3$ $А_1$ В**		

Кесте 4.

Бұл мақам нұсқасының да **негізгі бөлімі** (***АБВ***) үш элементті строфикалық (*шумақты*) тирада формасында құралған. Оның ішінде төрт тарауда көрсетілген (***АБ)*** элементтері аздаған варианттық өзгерістерге ұшырап, одағай сөздерге сүйенген қайырыммен (***Г***) жалғасады.

Өлеңдік өлшемі

«Ұстаздарыма» мақамының өлеңдік өлшемі жыр (4+3; 5+3) болып ұйымдастырылған. Ж. Аққұлов жеткізуіндегі мақамның поэзиялық және музыкалық құрылымы 29 өлеңдік жолдан тұрады. Мұндағы музыкалық тармақ Қ. Бүрлібаев нұсқасына қарағанда, бай әрі көлемдірек.

Антитеза-теза

Проф. Б. Қарақұловтың іліміндегі *антитеза-теза* құбылысындағы ***антитеза*** мақамның негізгі бөлімінде орын алып, вокалды қайырымында ғана ***теза-***ға шешіледі.

Дыбыс қатарлары, дыбыстық-аймақтық құрылымы

Мақамның вокалды партиясында *гептахорд* көлеміндегі – *фригийлік* және *локрийлік* ладқа жақын дыбыс қатары тізбектелсе, аспапты партиясында екі ладтық тіректен бірнеше лад синтезі түзіледі. Оның біріншісін d^1 деп алғанда, *октава* көлеміндегі *эолийлік* ладқа жақын болып, ал екіншісін a^1 деп қарастырғанда, *гексахорд* ауқымындағы *фригийлік* және *локрийлік* ладтардың дыбыс қатары көрінеді.

«Осы түрлі сөз жаздым» мақам нұсқасының толық дыбыс қатарлары	
Вокалды партия	**a¹** b¹ c² d² es² e² f² g²
Аспапты партия	**d¹** f¹ g¹ a¹ b¹ c² d² es² e² f²

Кесте 5.

Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктер

Ырғақтық-метрикалық жүйесі бойынша мақам *цезуралы* және *цезурасыз* жолдармен берілген. Оның ішінде қайырым алдындағы жаңа тақырып (***B***) *бірцезуралы*, қалған тармақтар *цезурасыз* болып ұйымдастырылған. Ырғақтық жүйесін проф. Б. Қарақұловтың іліміндегі әуендік және поэзиялық ырғақ тізбектеріне жіктеп қарастырғанда, мақамның негізгі бөлімі *синхрондық* және *речитация*-ға сүйенгені, ал қайырым бөлімі *синхрондық* және *әуендету* типіндегі ырғақтық қатынасқа негізделгені байқалады. Метрикалық ерекшелігі бойынша Қ. Бүрлібаев нұсқасына қарағанда, бұл мақамда бірнеше күрделі *10/8, 9/8, 8/8, 5/8, 4/8, 7/8, 6/8, 3/8, 15/16, 11/16, 7/16* өлшемдер орын алады. Мақамның ырғақтық тізбегінде *жинақтау*, *біркелкілік, триоль* және *тікелей пунктир* ырғақтық өрнектері қолданылған.

Мақамның негізгі бөліміндегі өзара ұқсас музыкалық-тақырыптық элементтер:

Жыршы аты	**Жырдың аты**	**Музыкалық-тақырыптық элементі**	**Жолы**	**Дыбыс иірімі**
Ж. Аққұлов	«Ұстаздарыма»	А	1	d² e² f²
		$А_1$	3	c² e² f²
		$А_2$	5	c² e² f²
		Б	2	c² d² e²
		$Б_1$	4	c² d² e²
		$Б_2$	10	c² d² e²

Кесте 6.

Жоғарыдағы кестеде көрсетілген мақамның негізгі бөліміндегі музыкалық-тақырыптық элементтер өзара ұқсас болғанымен, олар бір-бірінен дыбыс қатарлары және ырғақтық-метрикалық өлшемі бойынша ерекшеленеді. *А* элементінде алғашқы бунақтың алдында кіріспе буын (*ей*) одағай сөздің айтылуы поэзиялық жолды ұзартады. A_1 және A_2 элементтері (c^2 e^2 f^2) бір дыбыс қатарына сүйенгенімен, екі түрлі 9/8, 8/8 өлшемге негізделеді. *Б*, $Б_1$ және $Б_2$ элементтері c^2 d^2 e^2 дыбыс қатарынан құралып, вокалды желісінде *Б* және $Б_2$ элементттері сегіздік ұзақтықпен, ал *Б* элементі – сегіздік, оналтылық және төрттікпен алмасып келуімен өзгешеленеді. Аталған элементтер ырғақтық жүйесі бойынша *цезурасыз* болып ұйымдастырылған.

Мақамның қос нұсқасындағы ұқсас музыкалық-тақырыптық элементтердің салыстырмалы талдауы:

Негізгі бөлімдегі тақырыптық элементтер
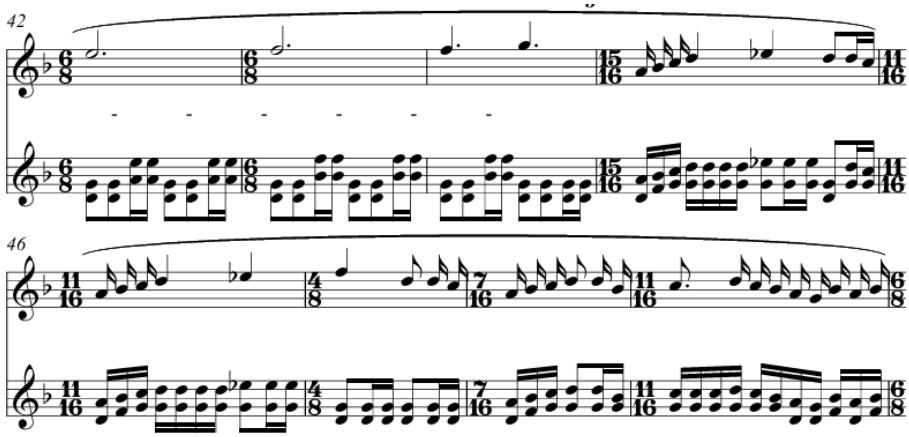
А элементі Қ. Бүрлібаевта c^2 e^2 f^2 , ал Ж. Аққұловта d^2 e^2 f^2 дыбыстарынан құралған. Алғашқы жеткізушіде қайырымға түсер алдында 8-ші жолда ($А_3$ элементі) c^2 d^2 e^2 f^2 болса, Ж. Аққұловта ($А_1$ элементі) сол қалпында айтылып өзгермейді. Қос жыршыда да *А* және *Б* элементтерінің вокалды желісі бір регистрде орналасқандай болып көрінгенімен, домбыра сүйемелдеуіндегі ладтық тіректері НИЫК және ОБ-ды көрсетеді. *Б* элементі екі жеткізушіде де c^2 d^2 e^2 дыбыс қатарына негізделген. Бірақ, Қ. Бүрлібаевта бұл элемент алғаш рет c^2 d^2 e^2 f^2 дыбыс қатарында орындалады.

Жыршы аты	**Жырдың аты**	**Музыкалық-тақырыптық элементі**	**Жолы**	**Дыбыс иірімі**
Қ. Бүрлібаев	«Ұстаздарыма»	А	1	c^2 e^2 f^2
Ж. Аққұлов	«Ұстаздарыма»	А	1	d^2 e^2 f^2
Қ. Бүрлібаев	«Ұстаздарыма»	Б	2	c^2 d^2 e^2
Ж. Аққұлов	«Ұстаздарыма»	Б	2	c^2 d^2 e^2

Кесте 7.

Ж. Аққұлов орындауындағы мақамның вокалды қайырымы 21 тактыдан құралған. Мұнда проф. Б. Қарақұловтың ***антитеза-теза*** принципі екі рет байқалғандықтан, оны Қ. Бүрлібаев жеткізуіндегі мақамның вокалды қайырымы секілді қос тарауға бөліп қарастыруға болады. Бірінші қайырымда e^2 квинта тонымен басталған ***антитеза*** Қ. Бүрлібаев нұсқасына қарағанда, синкопасыз орындалып, *6/8* өлшемінде үлкен ұзақтықтармен (нүктелі жартылық, нүктелі төрттік) жоғары өрлеп, g^2 дыбысында ұзақ тұрақтамай бірден ***тезаға*** – a^1 төмен түседі. Сол a^1 дыбысынан басталған әуен диатоникалық басқышпен жоғары көтеріліп, негізгі төрт дыбыстың a^1 b^1c^2 d^2 қайталануы мен вариантты түрленуіне алып келеді. Сондай-ақ, екі орындаушының вокалды қайырымында e^2-es^2 дыбыстарының альтерациялануы орын алып, нәтижесінде *локрийлік* ладқа жақын a^1 b^1c^2 d^2 es^2 дыбыс қатарының түзілгені байқалады. Аталған альтерациялық дыбыс es^2 Қ. Бүрлібаевта екі қайырымда да кездессе, Ж. Аққұловта бірінші қайырымда ғана қолданылады. Бірінші тарау (қайырым) қос жеткізушіде де ***теза***-мен аяқталады. Бірақ, Қ. Бүрлібаевта ол 2/4 өлшемінде 1 тактымен қысқа қайырылса, Ж. Аққұловта 6/8 және 5/8 өлшемінде екі тактыға дейін созылып айтылады. Бірінші нұсқамен салыстырғанда, Ж. Аққұловта екінші қайырымның алдында аспапық үзінділер орындалып, вокалды партияда *пауза* пайда болады. Бұл *үзіліс* жыршының екі қайырым арасындағы *тыныс алу, дем алуды* (дыхание) дұрыс бөлу үшін немесе келесі қайырымға көшу алдындағы *дайындық* (подготовка) іспеттес ерекшелік екені көрінеді. Екінші тарау f^2 септима биіктігінде басталып, әуеннің дамуы әртүрлі деңгейде көрініс табады. Мысалы, 55-ші тактыдағы e^2 g^2 f^2 e^2 дыбыс иірімі 60-шы тактыда терцияға төмен тасымалданып, c^2 e^2 d^2 c^2 болып орындалады. Келесі 56-57 тт. және 61-62 тт.-да төмен қарай бағытталған (c^2 b^1 c^2 – $b^1a^1b^1$) диатоникалық секвенция қолданылған. Сонымен қатар, бірінші қайырымдағы c^2 b^1 a^1 g^1 b^1 a^1b^1 иірімі екінші тарауда аздаған өзгеріске ұшырап, вариантты түрде қайталанады. Ж. Аққұлов нұсқасының алғашқы қайырымында проф. Б. Қарақұловтың *антитеза-теза* құбылысындағы ***тезаның*** қолданылуы жиі орын алса, бұл қайырымда ***антитеза*** үздіксіз дамып, мақамның соңында ***теза***-ға шешіліп бекітіледі.

Мақамның домбыра сүйемелдеуін Қ. Бүрлібаев нұсқасымен салыстырғанда, *сегіздік* және *оналтылық* ұзақтықтардың *аралас* метрикалық өлшемдермен (*15/16, 11/16, 7/16, 9/8, 3/8, 6/8, 5/8*) және әртүрлі ырғақтық өрнекте (*жинақтау, біркелкі, триоль* және *пунктир*) әшекейленіп орындалғаны байқалады. Бұл Ж. Аққұловтың домбыра аспабын жетік меңгеруін көрсетеді:



Сурет 3. Домбыра сүйемелдеу фрагменті.

Зерттеу нәтижесінде, жыршы Ж. Аққұлов жеткізуіндегі мақамның вокалды қайырымында: қайталау, варианттылық, транспозиция және секвенциялық айналымдар қолданылып, олардың жанжақты дамығаны байқалады.

Аспаптық қорытынды

Екі орындаушыда да мақамның 1 тактылы аспаптық қорытындысы вокалды қайырымның соңғы тактыларының үзіндісін жалғастырып, d^1-a^1 ладтық тірегінде *ББ*-мен аяқтайды. Ырғақтық-метрикалық жүйесі бойынша Қ. Бүрлібаевта *2/4* өлшемінде *жинақтау* ырғақтық формуласымен және үстіңгі ішекте e^1 дыбысына басылатын бас бармақтың қосылуымен ерекшеленсе, Ж. Аққұловта өте қарапайым d^1-a^1 дыбыстары *6/8* өлшемінде *біркелкі* ырғақта орындалады.

Ж. Аққұлов аталған терменің толық нұсқасын екі мақаммен орындаса, Қ. Бүрлібаев бір мақаммен жырлайды. Оның термені айтқан мақамы Ж. Аққұловтың орындауындағы екінші мақамымен ұқсас келеді. Осыған байланысты, бұл ортақ мақаммен айтылатын мәтін екі жыршы да екі түрлі: Ж. Аққұловта ол терменің жалғасы, ал Қ. Бүрлібаевта – басы орындалады. Атап өтетін маңызды нәрсе, мақамның негізгі бөлімін екі жыршыда "қырғидан үріккен торғайдай, бұтаны тұрмай паналап" поэзиялық тармақтарымен айтып, сонан соң мақам қайырымға ұласады. 2003 ж. жарық көрген Кете Жүсіп кітабында берілген бұл терменің мәтінімен салыстырғанда, Ж. Аққұлов орындауынан нотаға хатталған нұсқа мәтіні толығырақ, яғни, жоғарыда аталған кітаптағы терменің «соларды жүрмін сағалап» поэзиялық жолынан кейін, Ж. Аққұловта тағы да 11 тармақ айтылып жалғасады.

Қос жыршы да айтқан жыр-мақамының Қ. Бүрлібаев нұсқасы аспаптық кіріспеден басталса, бұл мақам Ж. Аққұловта оның алдындағы мақамнан кейін бірден айтылған соң, ол аспаптық кіріспесіз орындалады. Бірақ, Қ. Бүрлібаев кіріспесіндегі аспаптық үзінді ырғақтық-метрикалық өзгерген түрде, Ж. Аққұлов мақамындағы негізгі бөлімінің поэзиялық жолдары арасындағы аспаптық үзінділерде қолданылады (9-10 тт., 17-18 тт., 26-27 тт., 32-34 тт.).

Қорыта айтқанда, мақалада Қармақшы жыр дәстүрінде кең тараған Кете Жүсіптің «Ұстаздарыма» термесі екі жыршы орындауында алдымен бөлек алынып, кейін өзара салыстырылды. Жүргізілген талдау нәтижесінде олардың ортақ сипаты мен дара ерекшеліктері анықталды.

Ортақтығы:

- Екі нұсқада да мақамның **жалпы құрылымы** негізгі бөлім, қайырым, аспаптық үзінділер және аспаптық қорытындыдан құралған;
- Өлеңдік өлшемі 7–8 буындық болып ұйымдастырылған;
- Мақамның вокалды желісінде *гептахорд* көлеміндегі – *фригийлік* және *локрийлік* ладтар түзілсе, аспапты партиясында екі ладтық тіректен бірнеше лад синтезі байқалады. Оның біріншісін – d^1 деп пайымдағанда, *октава* көлеміндегі *эолийлік* лад, ал екіншісін – a^1 деп қарастырғанда, *гексахорд* ауқымындағы *фригийлік* және *локрийлік* ладтар пайдаланылады.
- *Антитеза-теза* құбылысы мақамның негізгі бөлімі мен вокалды қайырым арасында байқалады.

Дара сипаты:

- Қ. Бүрлібаев нұсқасында төрт тактылы аспаптық кіріспе қолданылса, Ж. Аққұловта кіріспе мүлдем орындалмайды;
- Ж. Аққұлов орындауында аралас метрикалық өлшемдер (10/8, 15/16, 11/16, 7/16 т.б.) жиі ұшырасып, домбыра қағысы күрделірек ырғақтық өрнектермен байытылады;
- Екі нұсқаның да аспаптық қорытындысы бір тактылы қысқа үзінді түрінде орындалғанымен, Қ. Бүрлібаевта *2/4* өлшемі қолданылып, ырғақтық жүйесінде *жинақтау* формуласы, ал Ж. Аққұловта *6/8* өлшеміндегі *біркелкілік* өрнегі пайдаланылады.

Осылайша, екі жыршы жеткізуіндегі Кете Жүсіптің «Ұстаздарыма» термесі жалпы құрылымдық және ладтық ортақтықты сақтай отырып, ырғақтық-метрикалық және әуендік-интонациялық бояуда өзара дара сипатқа ие екенін көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Каракулов Б. Музыкальный квадрат казахской тирады // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 84-104
2. Аманов Б. О композиционной терминологии домбровых кюев // В кн. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 229-235
3. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов»: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
4. Кете Жүсіп. [Электрондық ресурс] URL: https://qarmaqshy-tany.kz/tarih/3922-kete-zhsp.html (Жүгінген күні: 05.03.25)
5. Сыр елі. Қызылорда обл. Энциклопедиясы. Алматы: "Қазақ энциклопедиясы" ЖШС, 2005. – 544 б.
6. Аққұлов Ж. Жұртымнан жүрмін жыр жинап... / Сыр бойы ақын-жырауларының шығармашылық және өмірбаяндық анықтамалығы. – Алматы, 2021. – 410 б.
7. Аққұлов Ж. Өмірбаяндық жолы [Электрондық ресурс] // Қызылорда обл., Ә. Тәжібаев атындағы кітапхананың ресми сайты / URL: https://www.kitapkhana.kz/766-zhmabek-alov.html / (Жүгінген күні: 02.03.25)
8. Мұстафаев Е. Мақам – мәңгілік мәйегі. – Қызылорда, 2006. – 200 б.
9. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алма-Ата, 1991. – 202 с.

Секция 6

Музыкалық мәдениеттер көшуі және астасуы

Миграция и взаимодействие музыкальных культур

Migration and interaction of musical cultures

УДК 780.4

Джумаев Александр Бабаниязович
кандидат искусствоведения,
ведущий научный сотрудник НИИ культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан
Ташкент, Узбекистан
adjumaev@yahoo.com

МУЗЫКАНТЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ: МИГРАЦИЯ ИЛИ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ?

Аннотация. В статье на основе средневековых письменных источников, включая трактаты о музыке, рассматривается вопрос о перемещении городских музыкантов Центральной Азии (Средней Азии, Мавераннахра и Хорасана) в пространстве исламской цивилизации. Период рассмотрения ограничен преимущественно поздним Средневековьем (XVI–XVIII вв.). Выявлены основные объективные и субъективные причины перемещения музыкантов: политические события и потрясения, зависимость от прихоти правителей, принудительное переселение, выбор «по собственному желанию», поиски работы с хорошими материальными условиями и творческим статусом и др. Обращается внимание на неизвестный ранее фактор – увлечение идеей «привлекательного климата» в новых городах (в Индии, Самарканде и т.д.). Ставятся вопросы о близости музыкальных традиций в удаленных друг от друга центрах культуры, о движении в обоих направлениях – из региона и в регион. Автор приходит к выводу, что перемещение – естественная и постоянная форма творческой жизни музыкантов, один из способов приобретения и обмена музыкальным знанием. Оно способствовало взаимосвязям, взаимообогащению и взаимовлиянию музыкальных культур. Применение по отношению к этому явлению лишь термина миграция является недостаточным.

Ключевые слова: *Центральная Азия, позднее Средневековье, перемещение/миграция музыкантов, взаимообогащение музыкальных культур.*

Аңдатпа. Музыка туралы трактаттарды қоса алғанда, ортағасырлық жазбаша дереккөздерге негізделген мақалада ислам өркениеті кеңістігінде Орталық Азияның (Орта Азия, Мавераннахр және Хорасан) қалалық музыканттарының қозғалысы қарастырылады. Қарау кезеңі негізінен кейінгі орта ғасырлармен шектеледі (XVI–XVIII ғасырлар). Музыканттардың қозғалысының негізгі объективті және субъективті себептері анықталды: саяси оқиғалар мен толқулар, билеушілердің қыңырлығына тәуелділік, мәжбүрлі қоныс аудару, «өз еркімен» таңдау, жақсы материалдық жағдайлармен және шығармашылық мәртебемен жұмыс іздеу және басқалар. Бұрын белгісіз болған факторға назар аударылады, жаңа қалалардағы (Үндістанда, Самарқандта және т.б.) «тартымды климат» идеясына деген қызығушылық. Мәдени орталықтардағы музыкалық дәстүрлердің жақындығы, екі бағыттағы қозғалыс – аймақтан және аймаққа қатысты сұрақтар қойылады. Автор қозғалыс музыканттардың шығармашылық өмірінің табиғи және тұрақты түрі, музыкалық білімді игеру мен бөлісудің бір жолы деген қорытындыға келеді. Бұл музыкалық мәдениеттердің өзара байланысына, өзара байытылуына және өзара әсеріне ықпал етті. Бұл құбылысқа қатысты тек көші-қон терминін қолдану жеткіліксіз.

Тірек сөздер: *Орталық Азия, кейінгі Орта ғасырлар, музыканттардың қоныс аударуы /көші-қоны, музыкалық мәдениеттердің өзара байытылуы.*

Abstract. In this article, based on medieval written sources, including treatises on music, the issue of the displacement of urban musicians from Central Asia (Maverannahr, Khorasan) within the space of Islamic civilization is examined. The period under consideration is primarily limited to the late Middle Ages (16th-18th centuries). Both objective and subjective causes of this displacement are identified, including political upheavals, dependence on the whims of rulers, forced migration, voluntary relocation, the search for better material conditions and artistic recognition, and more. Special attention is paid to a previously overlooked factor – the attraction to the idea of a favorable or "inviting climate" in new cities (such as those in India, Samarkand, etc.). The article also raises the issue of the proximity between musical traditions in distant cultural centers, as well as the bidirectional movement of musicians – both from the region and into it. The author concludes that displacement was a natural and ongoing aspect of musicians' creative lives and a means of acquiring and exchanging musical knowledge. This process contributed to interaction, mutual enrichment, and the cross-influence of musical cultures. The term "migration" alone is insufficient to describe this phenomenon.

Keywords: *Central Asia, Late Middle Ages, displacement/migration of musicians, mutual enrichment of musical cultures*.

Хотя эти два слова – миграция и перемещение – близки и родственны по значению, и миграция невозможна без перемещения, но взятые по отдельности, они выражают разный уровень осмысления этого явления. В миграции, охватившей часть современного мира, видят определенные «угрозы» для культурного единства общества. Мигрантам требуется время и желание для преодоления отчуждения, освоения и принятия культурных ценностей новой страны обитания. Это «правило» лишь отчасти распространяется на музыкантов. Мы видим, что в разные исторические периоды, в силу специфики профессии, у музыкантов имеется больше шансов оказаться востребованными и «интегрированными»: будь то в своих этнических («национальных») диаспорах, или шире – в культурном обществе выбранной страны.

В данной статье, опираясь на средневековые письменные источники и трактаты о музыке, мы рассмотрим, как обстояло дело с перемещением музыкантов эпохи зрелого и позднего Средневековья, в период существования исламской цивилизации. Каковы основные причины перемещения музыкантов и можно ли считать это явление миграцией? Существовало ли общее культурно-музыкальное пространство в исламском мире, и способствовало ли оно передвижению музыкантов? Какие принципы и факторы упрощали / усложняли перемещения музыкантов в этом пространстве? И способны ли сведения об этом явлении дополнить наше знание о состоянии музыкальной культуры, ее особенностях в разных регионах исламского мира, взаимовлиянии и взаимообогащении музыкальных культур? Основное внимание мы сосредоточим на городской музыкальной культуре Средней Азии с охватом сопредельных территорий распространения исламской цивилизации (что отражается в содержании более широкого по значению современного термина «Центральная Азия»).

В периоды расцвета городской культуры в Средней Азии город, как правило, состоял из отдельных «сообществ», организованных по принципам происхождения (выходцы из того или иного города, местности), этнической и конфессиональной принадлежности, профессиональных занятий жителей. На практике эта давняя традиция выражалась в наличии кварталов, населенных переселенцами из разных городов исламского мира [1, с. 379-382]. Существовали кварталы, в которых компактно проживали последователи других конфессий – иранцы-шииты, евреи-иудеи. Так, в Бухаре имелись караван-сараи, где проживали выходцы из Индии, среди которых были музыканты. Имеются сведения о распространении здесь во второй половине XIX-начале XX в. индийских инструментов *саранг* (*саранги*) и *дилрабо*. Один из лидеров джадидизма, государственный деятель, комиссар просвещения в Бухарской Народной Советской Республике Абдурауф Фитрат (1886-1938) даже намеревался ввести эти инструменты в состав макомного ансамбля.

В Бухаре в первые десятилетия XX века в квартальной общине сохранялись в трансформированном виде и в разных «пропорциях» все отмеченные признаки традиционной «структуры» кварталов[109]. Такая же картина наблюдалась в той или иной степени в большинстве городов Мавераннахра–Туркестана: в Самарканде, Коканде, Уратюбе, Ташкенте, Хиве и других. Известна она и в сопредельных городах Хорасана, в частности, в Балхе. Источники позволяют заключить, что все эти «факторы» играли свою роль в различных частях исламского мира в разные

[109] См. об этом классические работы советского востоковеда-этнографа Ольги Александровны Сухаревой, и, прежде всего, ее фундаментальную монографию о Бухаре [2].

исторические эпохи, но «работали» они по-разному, в зависимости от сложившихся региональных традиций и иных условий.

Перемещение музыкантов между городами Средней Азии и за ее пределы могло носить как индивидуальный, так и групповой (даже массовый) характер. Традиция перемещения музыкантов «по собственной инициативе» существовала на Востоке издревле, и эта практика (связанная, прежде всего, с поиском «лучшей доли») во все времена была естественным явлением. Однако в отдельные периоды, в силу политических причин (войн, завоеваний, распрей между суннитским и шиитским толками исламской религии, падения центров городской культуры, ухудшения экономической ситуации, усиления ортодоксальной тенденции в исламской идеологии, осуждений светских форм культурной жизни и т.п.) она принимала характер если не массовых, то значительных перемещений. Так, крупные геополитические потрясения – распад империи Тимуридов в начале XVI века и разрушение единого очага культурной жизни в «стольном городе» Герате – привели фактически к исходу значительной части музыкантов из этого города в Бухару, Индию, Стамбул и другие города мусульманского мира [3, с. 30-40]. Такой трагический по своей сути культурный слом привел, в свою очередь, к смене музыкальных (макамных) школ – разрушению Гератской и развитию Бухарской школы макамата.

Иная картина наблюдалась в последующие столетия позднего Средневековья, в особенности, в XVII–XVIII вв., когда происходили значительные перемещения музыкантов в индивидуальном, частном порядке уже из Мавераннахра и Хорасана в Индию, преимущественно в ее северную часть[110]. Но в это же время усилился приток музыкантов в Мавераннахр из Хорасана, в особенности, из Балха (города на территории современного Северного Афганистана) в Бухару. Между этими двумя городами существовал стабильный «обмен» культурно-музыкальными «силами». Еще и в XIX веке мы находим многочисленные свидетельства в письменных источниках о переезде в Бухару «для изучения наук» (*ба тахсил-и ʻулум*) и постоянного места жительства поэтов, музыкантов и знатоков науки о музыке из Балха, Герата, Мерва, Мешхеда, других городов Хорасана и Ирана. Бухарский литератор Кари Рахматаллах ибн Ашур Мухаммад ал-Бухари (Вазих, ум. 1313/1893 г.) в антологии поэтов «Тухфат ал-ахбаб фи тазкират ал-асхаб» («Подарок любимым о жизнеописании друзей») или – «Тазкира-йи Кари Рахматаллах» («Жизнеописание [поэтов] Кари Рахматаллаха», составлена между 1862-63 и 1871-72 гг.), посвященной биографиям и творчеству персидско-таджикских (персоязычных) поэтов Бухары XIX в., приводит ценные сведения о нескольких поэтах, владевших наукой о музыке и переехавших в Бухару из Балха. Среди них поэт с тахаллусом Рахими – Мирза Рахим Балхи (ум. 1270/ 1853-1854 г. в Бухаре), который из «науки музыки» (ʻ*илм-и мусики*) знал игру на танбуре [5, с. 121][111]. Анализ источников позволяет утверждать, что в XVII–XVIII и XIX вв. на первый план выступают уже иные причины переезда музыкантов, чем в предыдущий период. Они становятся более разнообразными, в них доминируют частные мотивы. Можно обнаружить и случаи некоей «цикличности» в перемещении музыкантов, чередования отъезда и возвращения, смены на протяжении ряда лет нескольких городов внутри одной территории и за ее пределами (см. ниже).

Среди основных причин, побуждающих музыкантов переезжать из одного города (как правило, родного) в другой, можно назвать следующие:

1. Поиски работы и надежного статуса в качестве музыканта при дворе правителя с гарантированными денежными выплатами, жильем и другими преференциями.

Помыслы о переезде могли быть связаны с отсутствием работы на родине, низкой зарплатой (вознаграждением), притеснением со стороны правителя («впал в немилость») либо завистью и кознями других придворных музыкантов. Нередко причиной могла стать и смерть правителя-покровителя, часто внезапная или насильственная, и последующий приход другого властителя, равнодушного к музыке (что мы находим в разные периоды и в различных письменных источниках, втом числе у Дарвиша Али Чанги).

2. В позднем Средневековье сохранялась форма принудительного перемещения музыкантов, когда тот или иной правитель забирал («приглашал») талантливого музыканта в качестве «трофея» или «подарка» в состав своих придворных музыкантов. Хрестоматийным примером может служить хорошо известный случай, когда Амир Тимур, после захвата Багдада и Табриза, отправил в Самарканд знаменитого музыканта Ходжу Абд ал-Кадира Мараги (1353–1435) [7, с. 246а; 8, с. 253-254][112]. Нередко тот или иной правитель обращался к своему «коллеге» – соседнему властителю с просьбой прислать

[110] См. об этом в моей статье на материале письменных источников, с акцентом на судьбе и творчестве музыканта Бакийа-йи Наини [4, 173-182].

[111] См. об этом также [6, 288-289].

[112] Дополнительно о пребывании Ходжи Абдулкадира в Самарканде в период правления Амира Тимура см. [9, 270-290].

ему в качестве подарка какого-либо конкретного музыканта. Дарвиш Али Чанги (вторая половина XVI – 20-е годы XVII в.) в своем трактате о музыке приводит несколько подобных историй. Такова, например, «страшная история гибели знаменитого музыканта, современника Навои, абиссинца устода Шоди, которого Султан Хусайн Байкара подарил казанским ханам в качестве обещанного им «чуда». Устод Шоди пытался понравиться новым хозяевам и даже сочинял музыку для них, но, когда спросили его мнения об украшении их маджлиса, сказал правду, за что был тут же утоплен. Другой случай относится к более близкому Дарвишу Али времени. Музыкант Юсуф Мавдуд Дутари Харави играл на маджлисе, устроенном шахом Тахмаспом в честь индийского правителя Хумаюна. Игра и пение великого музыканта так потрясли Хумаюна, что он потерял сознание. А когда пришел в себя, попросил подарить ему музыканта и увез его в Индию» [10, с. 64].

3. Необычной причиной перемещения музыкантов в позднем Средневековье становится, как это не покажется странным, привлекательный климат нового места жительства. Разумеется, такая мотивация существовала и ранее, но она не занимала в судьбах музыкантов столь значительного места. О благоприятном климате той или иной местности в «исламском мире» музыканты, скорее всего, узнавали из сообщений своих товарищей, уже посещавших эти (другие) местности. Полюбившийся климат какого-нибудь *вилайата*-оазиса побуждал музыканта принять решение о переезде в этот город. Ситуация, по-видимому, стала настолько обыденной, что при ее изложении даже сложилась некая формула-клише. Ее мы находим в большом количестве в трактате Дарвиша Али Чанги, когда он сообщает, что музыканту «запал в душу» или «запала мысль в голову» о климате благословенного *вилайата* Хиндустан или раеподобного *вилайата* Самарканда и т.п. Приведу в моем переводе с персидско-таджикского языка весьма показательный текст из трактата о музыке Дарвиша Али о перемещениях одного известного музыканта, его современника, по городам Мавераннахра и другим регионам, первоначальной причиной для которых стала смена климата: «Местом рождения и происхождения его превосходительства Мира [Саййида Мирджана Кануни Харави] является стольный город Герат (*дар ас-султана-йи Хират*). В этом *вилайате канун* ввел он, а [затем] он находился в стольном городе – достославной Бухаре, до тех пор, пока ему в голову не запала мысль о климате подобного райским садам *вилайата* Самарканд (*хавайи вилайат-и Самарканд-и фирдавс мананд дар сар уфтад*). Тогда он переселился в этот упомянутый город [Самарканд] /.../. [Однажды на собрании знатных людей Самарканда] его превосходительство Мир взял у меня *канун* и положил возле себя, захотел было поиграть, [но] присутствующие на *маджлисе* все сразу встали и покинули *маджлис*. Его превосходительство Мир из-за такого отношения жителей Самарканда огорчился. Он снова вернулся в Бухару, и на протяжении длительного времени оставался жителем Бухары. Затем снова возвратился на свою привычную родину и в прежнее жилище, и пребывал в том же *вилайате* Ирака[113] до тех пор, пока нить (*тар*)[114] его жизни не была вырвана из устава тела (*канун-и тан*) усилием силы смерти. Из этой обители бренности он переместился в обитель вечности. И услышал ушами души (*ба гуш-и джан*) призыв к возвращению (*нидаи арджа‘и*). «Подлинно мы принадлежим Богу, и мы возвратимся к нему» [11, с. 158а-159б].

Как видим, в этом примечательном тексте содержится несколько причин, заставивших музыканта перемещаться по «пространствам» исламских городов и стран. Это и привлекательность климата, и обида на высокомерное поведение «знатных и благородных» слушателей – местной элитной прослойки, и родной город, в котором музыкант завершает свой жизненный путь. Обращает на себя внимание возможность самостоятельного принятия музыкантом решений о перемещении в другие города, его независимость и свобода действий. Несомненно, в этом случае имело значение и то, что музыкант относился к *саййидам* – категории людей, ведущих свое происхождение от пророка Мухаммада. Очевидно, что такой социальный статус упрощал возможность перемещений для музыкантов в пространстве исламской цивилизации, и их встречали в разных регионах с почетом и уважением. Источники XV-XVII веков дают нам достаточное количество музыкантов, принадлежавших к категории *саййидов*. Разумеется, они не доминировали в общей массе известных имен музыкантов. Тем не менее, этот факт позволяет пересмотреть и иначе интерпретировать некоторые сложные вопросы истории музыкальной культуры, связанные с отношением к музыке светского характера в исламском обществе.

4. Существовала и кратковременная форма отъезда, большей частью связанная с совершением хаджа, с посещением священных для мусульман Мекки и Медины. Во время такого путешествия

[113] Речь идет, по-видимому, о так называемом «Ираке персидском» – ‘*Ирак-и ‘Аджам*.

[114] Здесь мы видим игру слов и терминов, основанную на двойственности их значений: *тар* – «нить», «основа» и «струна»; *канун* – известный инструмент и «устав», «основа».

музыкант мог отклоняться от основного маршрута, задерживаться в поездке и знакомиться с музыкантами и музыкой других стран. Такие путешественники (*мусафир*), возвратившись к себе на родину, распространяли сведения о музыкальном искусстве других стран, и не только в виде рассказов о ней, но и в исполнении отдельных «чужеземных» сочинений. В начале XX века подобные путешествия и знакомство с музыкой исламских стран совершал знаменитый самаркандский певец Ходжи Абдулазиз (Ходжи Бобо, 1852–1936)[115]. Под непосредственным впечатлением от своих поездок он сочинил отдельные песни в стиле музыки других восточных народов, «приспособил» полюбившиеся ему мелодии к мелодико-интонационным особенностям таджикской и узбекской традиционной музыки. Подобный «творческий метод» возникал не только в результате путешествий во время хаджа, но и в иных ситуациях культурного взаимодействия. Он получил известность в музыкознании как «аккультурация» – контакт между двумя и более разными музыкальными культурами с процессом фиксации их музыкального творчества в разных системах записи (как это наблюдалось в Османской Турции) и перехода песен-мелодий из одной в другую культуру [13, с. 40-44, с. 89].

Но не всегда «переселенцы» гармонично адаптировались в новом месте проживания, даже в пределах распространения исламской цивилизации. Неслучайно в этой связи появление такого многозначного и емкого понятия, как «гариб», «гариби» (странник, чужестранец), отразившегося в отдельных песенных и инструментальных жанрах, связанных и со странствующими музыкантами, и с суфийскими идеями и их носителями – последователями суфийских братств. Им сочувствовали и сопереживали, слушая специальные песни на эту тему. Судьба странника могло постичь и профессионального талантливого музыканта, и такого рода примеры встречаются в исторических хрониках и в трактатах о музыке, в особенности, у упомянутого выше Дарвиша Али Чанги.

Вместе с тем, многочисленные факты перемещений (переселений) музыкантов Средней Азии в города Северной Индии и успешного продолжения там своей творческой деятельности в качестве исполнителей и сочинителей при дворах известных правителей из династии Великих Моголов позволяют обратиться к серьезной и новой музыкально-исторической проблеме[116]. Как могли музыканты, воспитанные в традициях музыки высокого стиля Средней Азии (преимущественно в системе *макамата*) получить прямой доступ в придворную традицию и на равных (а то и с превосходством) конкурировать с тамошними придворными музыкантами? Было ли такое положение обеспечено распространением общего репертуара, общей системы *макамата*? Мог ли музыкант, перебравшийся из Бухары в Индию и попавший в штат придворных музыкантов, например, великого правителя Акбара, исполнять принятую там музыку? А то, что при дворах существовал свой канонизированный «репертуар» из типичных форм и жанров, и также система макамов – не подлежит сомнению. Возможно, что в позднем Средневековье между очагами музыкального искусства высокого стиля в придворных центрах Средней Азии и Индии существовали достаточно устойчивые музыкальные связи, и они базировались на общих музыкально-эстетических принципах. Эти принципы, в свою очередь, питались из общих глубинных и разнообразных истоков, присущих исламской цивилизации. Очевидно, что эта цивилизация, несмотря на происшедшие политические изменения и передел границ, продолжала сохранять свое значение. Эта проблема, применительно к истории музыкальной культуры Средней Азии, требует отдельного обстоятельного исследования.

Очевидно и другое. Многие талантливые музыканты, свободно владевшие игрой на различных инструментами, были хорошо знакомы с разными исполнительскими стилями и репертуаром, бытующим в пределах значительного культурного пространства в мире ислама. И такое знакомство во многих случаях было связано с их путешествиями и встречами с другими музыкантами. Иллюстрацией к сказанному может служить свидетельство Августа Эйхгорна о музыканте-певце из Индии, прибывшем в Ташкент, от которого музыкальный этнограф записал несколько мелодий и напевов. «Исполнитель этой песни, – пишет Август Эйхгорн, – певец-индостанец, настоящий тип байгуша – бедного бродяги. Он мусульманин. Странствовал повсюду: был в Мекке (два раза), Кашмире, всюду в Индостане, в английской Индии, Афганистане и, наконец, появился в Ташкенте, чтобы увидеть русских» [14, с. 157].

В заключении следует отметить, что вопрос, рассмотренный в данной статье, позволяет сделать вывод о многообразии причин и видов перемещений музыкантов в пределах Центральной Азии в прошлом. Существовали различные причины для отъезда и возвращения, перемещения внутри региона

[115] О жизни и творчестве Ходжи Бобо на русском языке см. [12, сс. 35–39].

[116] Следует отметить, что имеется достаточное количество примеров возвращения музыкантов из Индии в родные города Средней Азии.

и выезда за его пределы. Усиление или ослабление этого процесса зависело от общей политико-экономической ситуации и субъективных факторов. Отмечены лишь некоторые из них, на наш взгляд, наиболее характерные и распространенные. Очевидно, что движение не было только в одном направлении – внутри среднеазиатского региона и за его пределы – в Хорасан, Иран, Индию и другие страны. Не менее интенсивным было перемещение музыкантов из других регионов в Среднюю Азию. Однако в силу малой изученности, эта тема остается недостаточно разработанной. Обобщая многочисленные свидетельства, можно заключить, что перемещение музыкантов в пространстве исламской культуры и цивилизации – это естественная и постоянная форма их творческого бытия. Перемещение музыкантов, как один из способов приобретения и обмена музыкальным знанием, способствовало творческому взаимообогащению, взаимосвязям и взаимовлиянию культур внутри единой исламской цивилизационной парадигмы. И в этом смысле применение по отношению к нему термина миграция, не будучи ошибочным, представляется недостаточным – односторонним и узким по своему содержанию.

Список литературы

1. Джумаев А. Б. К проблеме отражения этнокультурных процессов в музыкальной культуре Центральной Азии (раннее и развитое средневековье) // Культуры и цивилизации Центральной Азии от неолита до средневековья. Материалы Международной научной конференции, посвященной 120-летию А. М. Беленицкого, 95-летию В. М. Массона и 100-летию Ю. А. Заднепровского, Санкт-Петербург, 5-8 ноября 2024 г. / Ответственные редакторы В. П. Никоноров и Е. О. Стоянов. – Санкт-Петербург, 2024. – С. 379–382.
2. Сухарева О. А. Квартальная община позднефеодального города Бухары (в связи с историей кварталов). – Москва: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1976. – 366 с.
3. Джумаев А. Наджм ад-Дин Кавкаби Бухари: поэт, музыкант, ученый XV–XVI вв. Жизнь и творчество (исследование и переводы). – Ташкент: Baktria press, 2016. – 320 с.
4. Dzumaev Aleksandr. Migrations de musiciens des villes de Transoxiane et developpement de la science musicale en Inde (XVIe-XVIIe siecles) // Cahiers D'Asie Centrale, № 1-2. Routes du commerce et des idees. – IFEAC, 1996. – P. 173–182.
5. Кари Рахматаллах ибн Ашур Мухаммад ал-Бухари Вазих.Тухфат ал-ахбаб фи тазкират ал-асхаб / Тазкира-йи Кари Рахматаллах. – Ташкент: Литография Гулам Хасан Арифджанова, 1332/1913-14. – 294 с.
6. Джумаев А. Музыкальная наука Мавераннахра и Хорасана в средневековое время: источники, научные школы и тенденции развития // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана: сборник статей // Ислам и музыка. Вып. I. // Научн. редактор Т.М. Джани-заде. – Москва: ООО «Садра», 2019. – С. 283–323.
7. Шараф ад-Дин Али Йазди. Зафар-наме / Подготовка к печати, предисловие, примечания и указатели А. Урунбаева. – Ташкент: Издательство «Фан» УзССР, 1972. – 1240 с.
8. Агаева С. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги) // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 3. / Составление и редакция В.С. Виноградова. – Москва, 1980. – С. 243–260.
9. Джумаев А. Музыкальная жизнь в Мавераннахре в эпоху Амира Темура // Мавераннахр в эпоху Амира Темура. Археология, история, культура / Сборник статей. – Ташкент, 2018. – С. 270–290.
10.Рашидова Дильбар. Ученый-музыкант, поэт, историк Дарвиш Али Чанги (Мавераннахр, XVI–XVII вв.) // Музыкальное, театральное искусство и фольклор. Культура Среднего Востока: развитие, связи и взаимодействия / с древнейших времен до наших дней. – Ташкент, 1992. – С. 51–68.
11.Дарвиш Али Чанги. Тухфат ас-сурур. [Трактат о музыке]. Рукопись из частного собрания.
12.Ахмедов Махмуд. Ходжи Абдулазиз Расулев (1852–1936) // Алимбаева К., Ахмедов М. Народные музыканты Узбекистана. – Ташкент: Государственное издательство художественной литературы Узбекской ССР, 1959. – С. 35–39.
13.Popescu-Judetz Eugenia. Meanings in Turkish Musical Culture. – Istanbul: Printed by Ayhan Matbaasi, 1996. – 95 p.
14.Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи). Август Эйхгорн. Музыкально-этнографические материалы / Беляев В. Музыкально-этнографическая работа А. Ф. Эйхгорна в Узбекистане / под редакцией В.М. Беляева. – Ташкент: Издательство Академии наук Узбекской ССР, 1963. – 180 с.

УДК 781.18

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ УЗБЕКИСТАНА (НА ПРИМЕРЕ КОРЕЙСКОГО ЭТНОСА)

Кан Людмила Геннадьевна
самостоятельный соискатель (PhD)
Государственной консерватории Узбекистана,
Ташкент, Узбекистан
mila.kan.92@mail.ru

Аннотация. В данной статье рассматривается творчество современных композиторов Узбекистана в контексте их обращения к песенному фольклорному наследию корейской диаспоры в Узбекистане. Исследование взаимодействия узбекско-корейских культур анализируется с точки зрения исторических факторов развития и ассимиляции корейской культуры в Узбекистане, а также музыкального анализа фортепианной рапсодии «Ариранг» на корейские темы композитора «нового поколения» Акмаля Сафарова. Известная народная корейская песня «Ариранг» представляет собой «базовую модель» корейской музыкальной традиции во всём мире, а первоначальный многократный повторный “трихордовый” мотив (ре-ми-ре-ми-соль) может напеть каждый узбекистанец. Мелодия «Ариранг» настолько проста и в то же время отличительна, что с течением времени она смогла проникнуть в сознание узбекского общества. Приведённое исследование позволяет выявить комплексные специфические, типологические и схожие черты синтеза двух культур, как формообразующего источника сближения и укрепления духовной и дружественной связи многонационального народа Узбекистана.

Ключевые слова: *взаимодействие культур, взаимопроникновение культур, корейский фольклор, синтез, симбиоз, ариранг*

Аңдатпа. Бұл мақалада Өзбекстанның қазіргі композиторларының Өзбекстандағы корей диаспорасының ән фольклорлық мұрасына үндеу шығармашылығы қарастырылады. Өзбек-корей мәдениеттерінің өзара іс-қимылын зерттеу Өзбекстандағы корей мәдениетінің дамуы мен ассимиляциясының тарихи факторлары тұрғысынан, сондай-ақ «жаңа буын» композиторы Ақмал Сафаровтың корей тақырыптарындағы «Ариран» фортепианолық рапсодиясын музыкалық талдау әдісімен талданады. Әйгілі корей халық әні «Ариран» бүкіл әлемдегі корей музыкалық дәстүрінің «негізгі моделі» болып табылады және әрбір өзбекстандық бірнеше рет қайталанатын «трихорд мотивін (ре-ми-ре-ми-соль) айта алады. «Ариран» әуені соншалықты қарапайым және сонымен бірге ерекше, ол уақыт өте келе өзбек қоғамының санасына ене алды. Жоғарыда келтірілген зерттеу Өзбекстанның көпұлтты халқының рухани және достық байланысын жақындастырудың және нығайтудың қалыптастырушы көзі ретінде екі мәдениеттің синтезінің кешенді, ерекше, типологиялық және ұқсас белгілерін анықтауға мүмкіндік береді.

Тірек сөздер: *мәдениеттердің өзара әрекеттесуі, мәдениеттердің өзара енуі, корей фольклоры, синтез, симбиоз, ариран.*

Abstract. This article examines the work of contemporary Uzbek composers in the context of addressing the song and folklore heritage of the Korean diaspora in Uzbekistan. The study of the interaction of Uzbek-Korean cultures is analyzed from the point of view of historical factors of the development and assimilation of Korean culture in Uzbekistan, as well as by the method of musical analysis of the piano rhapsody "Arirang" on Korean themes by the composer of the "new generation", Akmal Safarov. The famous Korean folk song "Arirang" represents the "basic model" of the Korean musical tradition all over the world, and the initial repeated "trichord" motif (re-mi-re-mi-sol) can be sung by every Uzbek. The melody of "Arirang" is so simple and distinctive that, over time, it was able to penetrate the consciousness of Uzbek society. The above study allows us to identify complex specifics, typological and similar features of the synthesis of the two cultures as a formative source of rapprochement and strengthen the spiritual and friendly ties of the multinational people of Uzbekistan.

Keywords*: cultural interaction, cultural interpenetration, Korean folklore, synthesis, symbiosis, Arirang.*

Взаимодействие узбекской и корейской культур – одна из неизученных тем в музыкальной тюркологии, неразрывно связанная с процессом становления национальных музыкальных культур. Диалектика взаимодействия двух «миров» проявляется в постепенном расширении объёма влияния каждого, и всё большей органичности их синтеза.

Общеизвестно, что история крепкой дружбы узбекского и корейского народов началась почти уже как 90 лет тому назад, когда с судьбоносного 1937 года корейские переселенцы поневоле оказались на территориях Центральной Азии. Народ Узбекистана с присущей ему душевной щедростью принял искреннее участие в судьбе переселённых корейцев, несмотря на трудности того времени, обогрел и приютил их, делился с ними последним куском хлеба. А благодаря своему трудолюбию, жизненной стойкости и крепкой воле, а также схожести менталитетов и ценностей двух народов, корейцы обрели на узбекской земле свою вторую Родину.

Исторически так сложилось, что корейская культура стала неотъемлемой частью многонационального народа Узбекистана, где на сегодняшний день в Узбекистане проживает самая большая корейская диаспора в Центральной Азии, внося свой вклад в развитие культурной жизни региона. Также нельзя не отметить, что, как и для представителей всех национальностей и народностей, для корейских граждан созданы все необходимые условия для возрождения, сохранения, развития и популяризации национальной культуры, языка, традиций и обычаев. Действуют десятки центров корейской культуры, где свободно реализовывают свой потенциал общественные деятели культуры и искусства, проводятся международные мероприятия, концерты и фестивали, конференции, творческие вечера и встречи, являясь некими центрами притяжения и взаимообогащения культур для корейцев и узбекистанцев.

Социально-исторические явления общественной жизни, не обошли стороной и музыкальное творчество Узбекистана. Таким образом, сложившееся традиционное песенное творчество узбекских корейцев и укрепление дипломатических связей и культурных обменов между Узбекистаном и Республикой Корея повлияло на духовные ориентиры в творчестве современных композиторов Узбекистана.

На протяжении длительного исторического времени ассимиляции корейской культуры на территории Узбекистана вызывают интерес произведения первых корейских композиторов – симфония, корейские песни Вон До Ика, сочинения Пак Ён Дина, такие как корейская сюита для оркестра узбекских народных инструментов, записи корейских народных мелодий в колхозах Узбекистана, а также собственные песни на узбекскую и корейскую тематику – песня о Чирчике, Сырдарье, песня о молотьбе, о сборщице риса, о девушке, собирающей хлопок, весёлом доставщике, молодости и т.д.

Обозрение творчества современных композиторов Узбекистана свидетельствует об активизации интереса к корейским народным напевам настолько, что невольно привлекло внимание узбекских композиторов, которые решили использовать за основу корейские народные мелодии. Они ярко и ощутимо проявились в двух поэмах на корейские темы, в четвёртой симфонии Хабибуллы Рахимова, в пяти пьесах для камерного оркестра на корейские народные мелодии, в четвёртом фортепианном концерте Рустама Абдуллаева, а древняя корейская легенда о семи феях послужила стимулом написания совместного либретто хореографа Маргариты Хан и композитора Хабибуллы Рахимова к балету «Фархад и Соннё».

Мягкая и утончённая в лирическом чувствовании, нежная в своей мелодической пластичности, неторопливая в своих вокальных руладах припевов, всеми известная народная корейская песня «Ариранг» представляет собой «базовую модель» корейской музыкальной традиции во всём мире, а первоначальный многократный повторный “трихордовый” мотив (ре-ми-ре-ми-соль) может напеть каждый узбекистанец. Мелодия «Ариранг» настолько проста и в то же время отличительна, что с течением времени смогла проникнуть в сознание узбекского общества. К мелодии «Ариранг» обращались в своих произведениях Рустам Абдуллаев – Три миниатюры на корейские темы для струнного квартета, Хабибулла Рахимов – Фантазия для оркестра народных узбекских инструментов – «Ариранг», «Ариранг жозибалари».

Одним из интереснейших образцов в жанре фортепианной рапсодии является Рапсодия «Ариранг» на корейские темы композитора «нового поколения» Акмаля Сафарова.

На протяжении нескольких лет сложившаяся крепкая дружба с корейским народом, а также укрепление международных отношений между Республикой Узбекистан и Республикой Корея, побудили композитора на изучение корейской музыкальной культуры – песен, обычаев и традиций, и, впоследствии, на создание музыкальных произведений на основе корейских народных мелодий.

Тематической основой рапсодии А.Сафарова является корейский фольклор, а именно – знаменитые песни «Ариранг», «Качи соллаль», «Торади тарёнг». Учитывая тот факт, что песня “Ариранг” имеет бесконечное множество вариантов трактовки, композитор выбрал для своего произведения её самую популярную и известную версию, которая объединяет всех этнических корейцев по всему миру, в том числе и корейскую диаспору Узбекистана. Следовательно, названием для своего нового произведения композитор выбрал самую репрезентативную из вышеизложенных корейских песен – «Рапсодия «Ариранг» на корейские темы».

Так как рапсодия по своей эпической специфике не может быть ограничена определённым формообразующим критерием, по мере того как развивается музыкальная мысль, в общем можно сказать, что произведение написано в одночастной “крещендирующей” [117] форме в рамках трёх разделов с динамической репризой в конце, каждый из которых направлен на отдельный первоисточник соответственно. Внутреннее тематическое развитие каждой песни и связная их последовательность диктует следующее формообразование – A-B-C-A1. Сама рапсодия с точки зрения изложения тем напоминает вариационный склад. В целом, в рапсодии преобладают принципы классического письма. Присутствие размера, метра, тонального плана, определенной тональности, а опора на диатонику, пентатонику и ангеметонику доказывают ладовую особенность корейской мелодии.

Произведение начинается с гармонизированным изложением основной темы Ариранг в размеренно-медленном темпе и служит принципом сквозного интонационного развития [118] на протяжении всего произведения. Величественно-поэтическое начало рассказа передается через аккордовую гармонизированную фактуру.

На протяжении всего развития рапсодии в преобладании разложенных аккордов, трелей, восходящих колористических пассажах с дроблением длительностей, композитор хотел сделать имитацию звучания корейского традиционного струнно-щипкового инструмента «каягым», что по звучанию имеет сходство с узбекским традиционным струнно-щипковым инструментом – «конун».

Вместо традиционной танцевальной части рапсодии, композитор в средней части вводит две тематически-новые, но интонационно схожие по отношению к теме «Ариранг» народные песни: 1) это календарно-обрядовая народная песня «Качи соллаль» («까치 설날»), которая в корейской культуре поётся ко дню празднования Нового года по лунному календарю. В этот день традиционно приветствуют весну и желают благополучия на предстоящий год. Слово «Качи» с корейского означает «синица» или «воробей», и в корейской культуре считается символом хороших новостей. Согласно поверьям, если в преддверие Нового года прилетит синица, то она принесет счастье и удачу [119] . Это календарно-обрядовая песня по своему характеру по-детски веселая и наивная. Отсюда, следовательно, появляется новый темп, более подвижный, чем предыдущий. 2) Тема традиционной корейской народной песни «Торади таренг». "도라지 타령", которая часто исполняется с использованием фольклорных инструментов. Песня посвящена цветку Торади (корейский корень, также известный как "корейская рапунция"), который символизирует красоту и стойкость. Текст песни часто наполнен ностальгическими мотивами и изображает простую, но богатую жизнь на корейской земле. Эта песня является важной частью культурного наследия корейского этноса и часто исполняется на различных праздниках и мероприятиях.

Усиление звучания темы «Торади тарёнг» подводит к основной кульминации всего произведения, а именно – к динамической репризе. Здесь уже спокойная и поэтическая тема «Ариранг», представленная в начале, разрастается до «динамической» и «ритмической» прогрессии. Постепенное фактурное обогащение приводит к эмоционально-драматическому чувству, напоминающее о том, что только выдержав все испытания и трудности на пути к возвышению, любой человек может достигнуть вершины горы “Ариранг”, ассоциирующейся с сакральным местом счастья, свободы и процветания.

Таким образом, на примере данного произведения можно сделать вывод, что современная фортепианная музыка Узбекистана, расширяя границы взаимодействия с разными культурами народов мира, постоянно обновляется в стилевом облике и обогащается выразительными средствами. Но самое главное, что самобытность двух культур, которые соединились в этом произведении, раскрывает

[117] Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб: Издательство “Лань”. 2001. – 496 с.
[118] Фришман Д. Испанская рапсодия Равеля. – М., 1973. – 80 с.
[119] Джарылгасинова Р.Ш., М. В. Крюков. Календарные обычаи и обряды Восточной Азии. Годовой цикл. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 360 с.

характерные индивидуальные национальные черты как корейской, так и узбекской культуры, что органично соприкоснулись друг с другом в переплетении диалога восточного мира.

Список литературы

1. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд., испр. – СПб: Издательство “Лань”, 2001. – 496 с.
2. Фришман Д. В. Испанская рапсодия Равеля. – М., 1973. – 80 с.
3. Джарылгасинова Р. Ш., Крюков М. В. Календарные обычаи и обряды Восточной Азии. Годовой цикл. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 360 с.

УДК 7.08, 902(082)

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и композиции
Казахский национальный университет искусств
имени Куляш Байсеитовой,
Астана, Казахстан
gulya08@bk.ru

К ВОПРОСУ МИГРАЦИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР: ОБЩНОСТЬ БОЛГАРСКИХ РИТМОВ И КАЗАХСКИХ ДОМБРОВЫХ КЮЕВ

Аннотация. В исследовании проводится сравнительный анализ ритмических структур болгарской народной музыки и казахских домбровых кюев, демонстрирующих заметное сходство, несмотря на географическую удаленность и культурные различия. Основное внимание уделяется асимметричным ритмам, характерным для обеих традиций и, вероятно, имеющим древние тюркские корни. Используются сравнительно-типологический, исторический и аналитический методы, позволяющие выявить закономерности ритмической организации. Рассматривается влияние болгарских ритмов на творчество Белы Бартока, в частности в его фортепианном цикле Микрокосмос, и их параллели в казахских кюях. Полученные результаты подтверждают гипотезу о связи этих музыкальных феноменов с миграционными процессами тюркских народов. Исследование расширяет представления о взаимодействии музыкальных культур Евразии и открывает перспективы дальнейшего изучения ритмических моделей в этнической музыке.

Ключевые слова: *ритмика, болгарская музыка, казахские кюи, этномузыкология, Бела Барток, асимметричный ритм, тюркская культура, музыкальные традиции.*

Аңдатпа. Бұл зерттеуде болгар халық музыкасының ырғақтық құрылымдары мен қазақтың домбыра күйлерінің салыстырмалы талдауы жүргізіледі. Географиялық қашықтық пен мәдени айырмашылықтарға қарамастан, олардың арасында айқын ұқсастықтар байқалады. Зерттеудің негізгі бағыты екі дәстүрге де тән асимметриялық ритмдерге арналған, олар, шамамен, ежелгі түркілік тамырларға ие болуы мүмкін. Салыстырмалы-типологиялық, тарихи және аналитикалық әдістер қолданыла отырып, ритмдік ұйымдастыру заңдылықтары анықталады. Болгар ырғақтарының Белла Барток шығармашылығына, әсіресе оның «Микрокосмос» фортепианолық циклындағы ықпалы қарастырылады және олардың қазақ күйлерімен параллельдері зерттеледі. Қол жеткізген нәтижелер бұл музыкалық құбылыстардың түркі халықтарының миграциялық процестерімен байланысты екендігі туралы гипотезаны растайды. Зерттеу Еуразия музыкалық мәдениеттерінің өзара әрекеттесуі туралы түсініктерді кеңейтіп, этникалық музыкадағы ритмдік модельдерді одан әрі зерттеу перспективаларын ашады.

Тірек сөздер**:** *ырғақ, болгар музыкасы, қазақ күйлері, этномузыкология, Бела Барток, асимметриялық ырғақ, түркі мәдениеті, музыкалық дәстүрлер.*

Abstract. This study presents a comparative analysis of the rhythmic structures of Bulgarian folk music and Kazakh dombyra kuis, revealing significant similarities despite geographical distance and cultural

differences. The focus is on asymmetrical rhythms, characteristic of both traditions and likely having ancient Turkic origins. Comparative, historical-ethnomusicological, and analytical methods are applied to identify the patterns of rhythmic organization. The study examines the influence of Bulgarian rhythms on Béla Bartók's works, particularly in his piano cycle *Mikrokosmos*, along with their parallels in Kazakh kuis. The findings validate the hypothesis linking these musical phenomena to the migration processes of Turkic peoples. This research expands our understanding of musical interactions across Eurasia and opens new perspectives for further studying rhythmic models in ethnic music.

Keywords**:** *rhythm, Bulgarian music, Kazakh kuis, ethnomusicology, Béla Bartók, asymmetrical rhythm, Turkic culture, musical traditions.*

Музыкальная культура является не только отражением национальной идентичности, но и продуктом сложных исторических процессов, включающих миграции народов, взаимодействие традиций и сходство стилевого своеобразия культур различных этнических групп. В этом контексте представляет интерес сопоставление ритмических структур болгарской народной музыки и казахских домбровых кюев, демонстрирующих удивительное сходство, несмотря на географическую отдаленность и различия в исторических судьбах народов.

Постановка вопроса обусловлена замеченной аналогией между ритмическими особенностями в творчестве крупнейшего венгерского композитора Белы Бартока (1881–1945) и казахской традиционной музыкой. В частности, при знакомстве с образцами из фортепианного цикла «Микрокосмос», написанным им в 1926–1939 годы обращает на себя внимание метроритмическая организация, обнаруживающая сходство с домбровыми кюями – едва ли не самым ярким репрезентантом казахской традиционной музыки.

Барток относился к числу музыкантов-реформаторов, которые сознательно вывели европейскую музыку из привычной колеи позднеромантических традиций. С этой целью он решительно раздвигал рамки тональной системы, обновлял и динамизировал мелос, ритмику, ладовое и тембральное развитие. Барток искал источники обновления в архаическом, т. е. неизбежно локальном музыкальном фольклоре, аналогично как это осуществляли И. Стравинский, Л. Яначек, К. Шимановский, а впоследствии К. Орф, Г. Свиридов, Дж. Крамб, Э. Вангелис и др. [1].

С 1906 по 1918 года Барток собирал и записывал народные песни в различных странах: Чехии, Венгрии, Словакии и Болгарии. Композитор был неутолим в поисках связей между различными культурами, умея ценить их самобытность. Как подчеркнул И. Нестьев, триединство: природа-человек-фольклор – составляет основу «натурфилософии» Бартока [2, с. 517]. Наряду с венгерским фольклором, в своих оригинальных произведениях Барток использовал румынские и болгарские народные источники, в которых акцентировал их национально-этнические особенности. Болгарские ритмы и болгарский колорит для Бартока образовали «знамение» эпохи: «нерегулярные ритмы» болгарской музыки находим во многих авторских произведениях, в том числе в «Музыке для струнных, ударных и челесты» (1936), «Сонате для двух фортепиано» (1937) и ряде других своих сочинений [1], а также Концерте для оркестра, Квартете и других .

Микрокосмос создан как масштабный цикл фортепианных пьес, объединяющий педагогические, технические и художественные задачи. В сборнике 153 пьесы, распределённые по шести тетрадям, которые постепенно усложняются, начиная с элементарных упражнений и заканчивая сложными полифоническими и ритмическими структурами.

Сборник уникален тем, что сочетает методический подход с высокохудожественным содержанием. Он не только развивает технику пианиста, но и расширяет его слуховые и ритмические представления. *Микрокосмос* сыграл важную роль в педагогике XX века, оставаясь актуальным и сегодня. Он одновременно является учебником, сборником этюдов и художественным циклом, демонстрирующим эволюцию музыкального языка Бартока и его стремление к интеграции народной музыки в академический контекст.
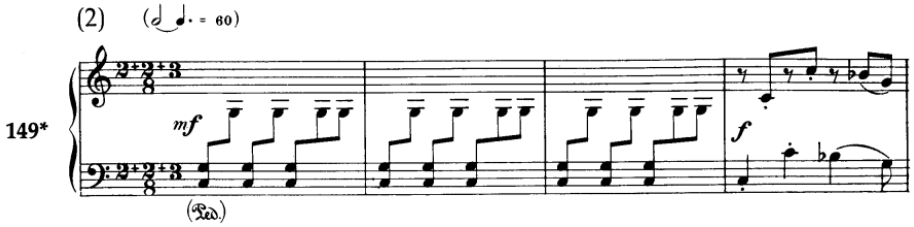
Барток использовал в *Микрокосмосе* свойственные его стилю элементы: модальные лады, битональность, политональность, неравномерные ритмы, а также влияние фольклора, особенно венгерского и балканского. В поздних пьесах цикла прослеживается влияние барочной полифонии, в частности, стиля Баха. В сборнике «Микрокосмос» присутствуют пьесы с названиями, включающими «Болгарский ритм». В четвёртой тетради это пьесы № 113 «Болгарский ритм (1)» и № 115 «Болгарский ритм (2)». В шестой тетради цикл завершается «Шестью танцами в болгарских ритмах» (№ 148–153) [1].

Вопросы ритмики в цикле исследовал Л. Гаккель, он дает классификацию ритмов, запечатленных в «Микрокосмосе». Первую категорию он называет ассиметричными: «Речь идет как о смешанных метрах, так и об ассиметричной разбивке ритмических долей внутри такта. Эти оба явления имеют фольклорные происхождения» [3, 154]. Второй тип – метроритмические смещения, в основе которых лежат смещения ритмического или метроритмического акцентов внутри звуковой структуры. И простейшим способом является смена размера. Третий тип – остинато, особенно в ассиметричном рисунке. Сам ученый утверждает, что такой неисчерпаемый источник ритмических новшеств для Бартока подлинные народные образцы, особенно соседствующей Болгарии, о чем свидетельствует и название последних шести пьес цикла – «Танцы в болгарских ритмах» (№№148-153) [1, с. 155].

Под «болгарским ритмом» Барток подразумевает сложные метры, выраженные смешанными тактовыми размерами. Например, в пьесе № 148 (№ 1 из «Шести танцев в болгарских ритмах») используется размер 9/8, организованный как комбинация 4/8+2/8+3/8 с соответствующими метрическими акцентами. Особый интерес представляют «Танцы в болгарских ритмах» (название было дано самим Бартоком) из 6 тетради фортепианного цикла. Будучи приверженцем национальной идеи Б. Барток, четко выделил болгарский фольклор в качестве одного из самых перспективных и интересных в стилистическом прогрессе музыки.

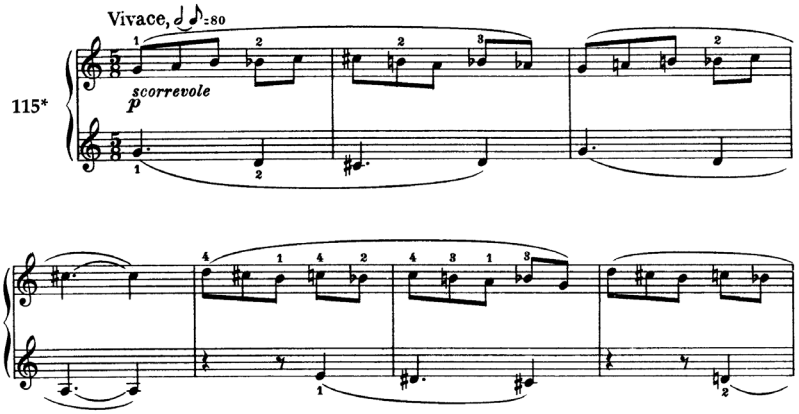
Барток комбинирует ритмы между собой и применяет различные сочетания ритмогрупп (2+3, 3+2), создавая сложные метрические структуры. Помимо распространенных размеров 7/8 (см. *Нотный пример 1 – Б. Барток Шесть болгарских танцев. Танец №2*), 8/8, он также использует размер 9/8, организованный как 4/8+2/8+3/8, что придаёт произведениям особый ритмический колорит.

Композитор тонко отметил перспективу болгарских ритмов для обновления музыкального языка. Для него болгарские ритмы являются не только музыкальным символом Болгарии, но и эпохальным знаком всей музыкальной культуры XX века в целом [1].



Нотный пример 1. Б. Барток Микрокосмос Шесть болгарских танцев. Танец № 2

Барток комбинирует ритмы между собой и применяет различные сочетания ритмогрупп 2 (две восьмых) и 3 (три восьмых). Помимо распространенных 8/8 и 8/8 и др. им также используется размер 5/8 в Скерцо из 6 тетради (см. *Нотный пример Б.Барток Микрокосмос 3 тетрадь. Скерцо*).



Нотный пример 2. Б. Барток Микрокосмос 3 тетрадь. Скерцо

Эти пьесы служат ярким примером того, как композитор адаптировал и внедрял неравномерные ритмические структуры балканского фольклора в академическую музыку, расширяя тем самым ритмический и метрический диапазон фортепианного репертуара.
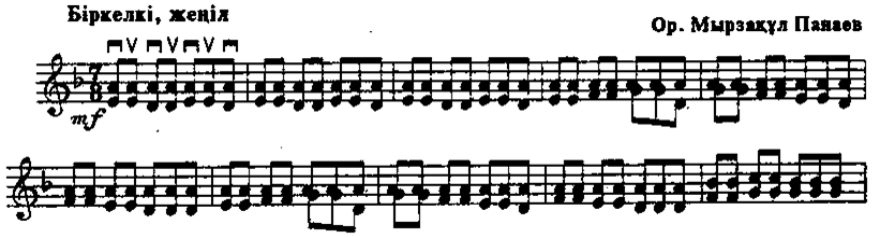
Бела Барток активно исследовал и интегрировал болгарские ритмы в своё творчество. Он ввёл термин «болгарский ритм» для описания асимметричных метрических структур, характерных для болгарской народной музыки. Румынский этномузыковед и композитор К. Брэилою для обозначения неравномерных метрических схем, широко распространённых на Балканах и в других регионах ввел термин «аксак» («хромой» на турецком и казахском) [4].

В статье С. Петрова «Бела Барток и болгарская музыкальная культура» исследуется влияние болгарской музыки на композитора и его использование болгарских ритмов в произведениях [5].

Дадим краткую характеритску болгарской ритмике. Болгарская народная музыка уникальна своими неравнодольными размерами. В фольклоре Болгарии встречаются неравные такты, отличающиеся от других европейских и соседних балканских народов. В болгарском музыкальном фольклоре встречаются неравнодольные размеры: 5/8, 7/8, 8/8, 9/8 и 11/8 или сложные размеры: (5+7)/8, (15+14)/8, (9+5)/16 и (9+5)/16 [6].

Впервые неравнодольные размеры, называемые также неравномерными (uneven beats), асимметричными (asymmetric measures), нерегулярными (irregular times) зафиксированы в европейской музыкальной теории в 1886 году, после публикации болгарских фольклорных мелодий. Полное описание огромного количества неравно дольных размеров в болгарском фольклоре дает болгарский композитор Добри Христов [6].

Обратимся к аналогичным ритмам в казахских кюях. Следует отметить, народные кюи с несимметричными ритмами чаще всего встречаются главным образом, на территории Западного региона в кюях *төкпе,* а также в творчестве Казангапа, Сугура, Алкея, Кожеке и других. Приведем образцы домбровых кюев с метроритмической организацией, основанной на ассиметричном ритмике (См. *Нотный пример 3 Жайма қоңыр*).



Нотный пример 3. «Жайма қоңыр» халық күйі
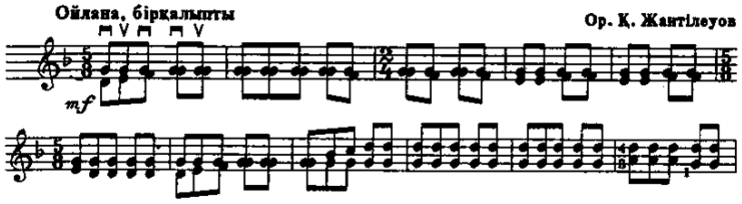
Ритмическую организацию данного кюя, основанную на типичной структуре 2+2+3 в размере 7/8, можно считать модальной, принимая за модус остинатный ритм, выполняющий роль ритмоформулы. В Западном Казахстане он известен под двумя названиями – «Жайма қоңыр» и «Қоңыр». Авторы сборника отмечают: «В народе не сохранилось никаких достоверных сведений о его происхождении. Однако в сборнике «Кюи для домбры и сыбызгы казахов Баян-Өлгия» приводится легенда о происхождении кюя, называемого «62 тармақты қоңыр»[120] [7, с. 85].

Аналогична ритмическая организация домбрового кюя «Кеңес», которая основана на ритмормуле 3+2 в размере 5/8 (см. *Нотный пример 4 Кеңес (Народный кюй)*, согласно комментариям авторов сборника, был широко известен почти во всех регионах Казахстана. «Нет точных сведений о том, кому они были посвящены или при каких обстоятельствах возникли. Известно лишь, что домбристы, батыры и бии исполняли их перед началом больших собраний для объединения народа» [7, с. 100].

Согласно авторской аннотации «Бұл күй мифологиялық сарындаран толық ада. Шамасы сахарада әскери демократияға негізделген феодалдық мемлекеттер құрыла бастаған кезде хан ордаларында, билеуші әулеттердің ортасында пайда болған жанр», данные кюи «...полностью лишены

[120] Бұл күй Батыс Қазақстан өңірінде «Жайма қоңыр» және «Қоңыр» деген екі атпен белгілі. Ел ішінде бұл күй туралы ешбір дерек жоқ. Алайда, «Баян-Өлгий қазақтарының домбыра және сыбызғы күйлері» атты жинағында 62 тармақты қоңыр деген күйдің шығуы туралы мынадай бір аңыз келтіріледі: «Жер ортасы жасқа жеткен, дәулетіне әулеті сай, бір байдың жарық дүниеде жарғақ құлағы жастыққа тимей армандаған шыр еткен бала дауысы естіледі. Ақ сақалын тарамдап, Алладан тілеген кейінгі ізін жалғар әке түтінін өшірмей келер күнге жалғастырушы бала болыпты. Өсіп жүргенде күндердің бір күнінде бәйбіше жүкті болып, ұл туады. Шексіз қуанышқа бөленген бай, ұлына арнап бүкіл төңірек қамтылған үлкен той өткізеді. Бұл тойға ат шапқан талай палуан, жорға мен жүйрікті үйіп-төккен талай бай да келеді. Әр рудың атқа мінерлері өз айғыр-биелерін тіктіріп күтуліге тағайындайды, етті рудың өкілдеріне тартқызады. Бай өз тойында басқадан асып түскісі келіп, шапқан аттардың бәйгесін 62 қоңыр жорғаға байлаған екен. Мұндай асқақ тойына қосқан қоңыр жорғасы ел арасында нұр жорға қосады. Осы 62 қоңыр жорға жарысқа қосылғанда халық 62 қоңыр жорғаның ішінен біркелкі сұруын білдіріп, әрқайсысын ерекше атап жарысты тамашалайды. Осылайша, бәйбіше бәйгеге 62 қоңыр жорғасын қосып, байдың бірінің көзіне түскенін күй арқылы халық арасында күйшілер жырлатып-мыс», — дейді [7, 85 б.].

мифологических мотивов. Вероятно, жанр появился в среде правящих династий во времена формирования феодальных государств в степи, основанных на принципах военной демократии» (пер. наш Г.К.) [7, с. 100].



Нотный пример 4. «Кеңес» халық күйі

Описанный тип ритма в научной литературе получил название *аддитивный или интонационный* [8] встречается также и в казахских обрядовых, песенных и эпических жанрах.

Надо отметить, что композиторы и исполнители нередко обращаются к такого рода ритмам в своем творчестве, как проявлению самобытности казахской музыки. Таковы «Аңшылық» для камерного оркестра Армана Жайыма (2019 г.), от начала и до конца выдержанном в размере 7/8, многие композиции этно-фольклорных групп «Сазген сазы», «Туран», «Хассак» и многих других.

Функция науки, как известно, состоит не только в том, чтобы осмыслить то или иное явление, факты, выявить закономерности, но и объяснить их. С этой точки зрения предпримем попытку объяснить сходства данного аддитивного ритма в болгарской и казахской музыкальных культурах.

Происхождение болгар – сложный и до сих пор обсуждаемый вопрос в исторической и генетической науке. Существует несколько основных теорий о корнях болгар, которые объединяют данные из лингвистики, археологии, антропологии и генетики. Болгары или булгары, как считают многие исследователи, — тюркские племена [9, сс. 57–85], населявшие с IV века степи Северного Причерноморья до Каспия и Северного Кавказа и мигрировавшие во 2-й половине VII века частично в Подунавье, а позднее — в Среднее Поволжье и ряд других регионов [121] [9].

Тюркская теория происхождения древних болгар утверждает, что они принадлежали к огурской группе тюркских народов и продвинулись в Европу в ходе Великого переселения народов. Эта гипотеза основана на анализе языковых, исторических и археологических данных, а также сведениях византийских и восточных источников.

Идея о тюркском происхождении болгар впервые была высказана в XVIII веке немецким историком Августом Людвигом Шлёцером, который предположил, что болгары могли быть тесно связаны с татарами[122]. В дальнейшем эта теория была развита в трудах И. Тунманна, И. Христиана фон Энгеля и Н. Карамзина, которые ссылались на тюркские титулы болгарских правителей («хаган»), а также на наличие тюркских личных имён среди элиты древних болгар[123].

Археологические находки подтверждают связь протоболгар с тюркскими народами. В погребениях болгарского аристократического слоя обнаружены предметы, характерные для кочевых тюрков – например, ремни с бронзовыми пряжками, сабли с изогнутыми лезвиями и костяные накладки для луков [10].

В целях научной объективности приведем и другие теории происхождения болгар. Так, согласно иранской (сармато-аланской) теории, праболгары были ираноязычным народом, связанным с сарматами и аланами. В пользу этой гипотезы говорят: антропологические исследования, показывающие сходство праболгар с европеоидными группами; следы иранского влияния в топонимах и именах правителей ранних болгар; археологические находки, связывающие болгарскую культуру с сарматами. Согласно иследованиям этногенеза праболгар (Proto-Bulgars) традиционная тюркская гипотеза их происхождения ставится под сомнение. Так, Р. Рашев приводит аргументы в пользу того, что среди праболгар присутствовали не только тюркские, но и иранские, сарматские и аланские этнические элементы. Автор критикует традиционный подход, согласно которому праболгары были

[121] О принадлежности булгар к тюркам см.: Pritsak O. Die bulgarische Fürstenliste und die Sprache der Protobulgaren Архивная копия от 4 марта 2016 на Wayback Machine. — Wiesbaden: Ural-Altaische Bibliothek, Otto Harrassowitz, 1955; Баскаков Н. А. Введение в изучение тюркских языков. — М.: Высшая школа, 1969. — С. 210—236; Бешевлиев В. Първобългарите. Бит и култура. — София: Наука и искусство, 1981. – С. 11—20.

[122] Шлёцер А. Всеобщая северная история. – Лейпциг: Географическое общество, 1772. – 387 с.; Гюзелев В. Културно-историческо развитие на средновековна България. – София: Изд. БАН, 1981. – 276 с.

[123] Тунманн И. Исследования по истории восточно-европейских народов. – Лейпциг: J.G. Muller, 1774. – 310 с.; Энгель И. История болгар в Мизии. – Галле: Академическое издательство, 1797. – 256 с.; Карамзин Н. История государства Российского. – СПб.: Академия наук, 1810. – Т. 1. – 432 с.

чисто тюркским народом. Приводится мнение болгарского лингвиста Ст. Младенова, что численность праболгар была слишком мала, чтобы оказать значительное влияние на язык, и их язык мог быстро исчезнуть под влиянием славянского. Археологические данные показывают значительное число погребений с нетюркскими обрядами, что подтверждает присутствие иных этнических групп. Аргументы в пользу иранского компонента сарматские и аланские племена населяли районы, которые впоследствии стали центрами праболгарской культуры. Захоронения с черепной деформацией и особым погребальным обрядом указывают на сильное влияние иранских традиций [11].

Автор выделяет социальное расслоение праболгар. Аристократия (управленческий слой), возможно, была тюркского происхождения. Обычное население, ведущее земледельческий и скотоводческий образ жизни, которое могло говорить на нетюркском языке – сарматском или иранском. В статье указывается, что процесс славянизации праболгар был очень быстрым, и это могло быть связано с тем, что уже до переселения на Дунайскую Болгарию значительная часть населения говорила на славянском.

Археологические находки и лингвистические данные подтверждают гипотезу о разнородности населения Болгарии в раннем средневековье. Большая часть населения Дунайской Болгарии быстро славянизировалась, что говорит о том, что оно уже изначально было разноязычным.



Рисунок 1. Переселение болгар

Таким образом, тюркская теория происхождения болгар остаётся одной из наиболее обоснованных с точки зрения лингвистики, археологии и исторических источников. Хотя она конкурирует с восточно-иранской и гуннской гипотезами, множество фактов подтверждают её состоятельность. Вероятно, этногенез болгар был сложным и включал как тюркские, так и ираноязычные элементы, а также влияние других народов Центральной Азии и Восточной Европы.

Болгары, передвигаясь на запад в эпоху великого переселения народов, пронесли и самобытную музыку, одним из характерных свойств и является ритм и метр как составляющие национальной идентичности (*см. Рисунок – Переселение болгар*). Однако не все так однозначно в сходстве культур, как и в миграционных процессах. Следует учесть, что неравнодольные ритмы главным образом распространены в Западном регионе Казахстана.

Происхождение болгар из Внутренней Скифии (Прикаспийская низменность), как и других регионов, следствием которого явилось сходство болгарского и казахского ритмов как характерной стилевой черты обоих этносов, обуславливает другую научную проблему, а именно культурного этногенеза, возможно, более древнего субстрата, чем родо-племенная тюрко-иранская и тюрко-монгольская культурная общность (Г.Омарова) на территории, где испокон веков проживали казахи. Ведь и сам казахский этнос, сложившийся лишь в XV веке, весьма неоднороден в своем этногенезе.

В данной связи Г. Омарова в своем исследовании пишет, что определение региональных стилей инструментальной музыки, находится «…в русле этно-исторических исследований, которые так или иначе могут пролить свет … на этногенетические процессы на территории Казахстана» [12, с. 35]. Важнейшие качества музыкальной устной традиции – устойчивость во времени, типичность, формульность, каноничность и другие, могут сыграть свою незаменимую роль в изучении как самого этноса, так и его культуры [12, с. 35]. Идентичность ритмики в музыке болгар и казахов как устойчивой стилевой черты вызывает новую волну научного интереса. В частности, учитывая широкое распространение нерегулярного (асимметричного, аддитивного) типа ритмики не только у болгар, но и других балканских народов, возникает вопрос места музыкальной традиции предков казахов в общей картине бытования западного стиля. Происходили колоссальные этнические процессы. Так, первый из

них начался в эпоху бронзы, примерно в XVIII веке до н. э. На территории Казахстана тогда появились племена, известные историкам как арийцы, тюры, хьоны, сабирма. Более чем тысячелетняя история этих этносов сформировала пограничье между Передней Азией и Северной Индией. В Казахстане сохранились лишь их реликты – хунну и саки [12, с. 35].

Если говорить о песенной традиции казахов, то следует констатировать, что ритмический рисунок (или ритмогруппа) 2+2+3, как и другие похожие (3+2+3; 2+3+3, 3+2;), лежат в основе казахских обрядовых свадебных и похоронно-поминальных, а также ряде других жанров. Таким образом, происхождение музыкального ритма в инструментальной музыке, безусловно, связано с особенностями речевой формы языка. В связи с происхождением казахского языка важен следующий факт. «Носители протоюркского языка – карасукцы, продвигавшиеся из Центральной Азии по "пелагритовому пути", появились около XII века до н. э. на территории Сарыарки. Они сформировали здесь полукочевую бегазы-дандыбаевскую культуру (позже – центрально-казахстанские группы карасукцев, известных как протохунно-уссуни)» [12, с. 35]. Новый этнический процесс начинается примерно в X веке до н.э. На линии Прикаспия – Приаралья – Семиречья формируются три новых этноса: скифов, дахов-массагетов и сако-раука, известных как тиграхауда. В IV-III веках до н. э. скифы исчезают с исторической арены, а дахи-массагеты, смешавшись с уссунями, формируют этнос кангаров. В это же время из саков Семиречья и мигрантов тохаров и уссуней образуется тюркоазийский этнос, известный как уссуни. С III века до н. э. образовались этносы сарматов и хунну. Последние в I-II веках н. э. разделились на четыре ветви – гунну, юэчжи, саньбийские хунну и китайские хунну [12, с. 34].

Предки современных болгар появляются на территории Центральной Азии в II-V века н. э. Этнос хунно-тюрков распадается на западный (гунно-болгарский) и восточный (хунно-тюркский) этносы. Около V века происходит процесс обратной интеграции восточных (центрально-азиатских) племен: из китайских хунну выделяются тюрки и телеуты, из саньбийских – кидани, из юэчжи – кушанские племена [11, с. 36]. «В VI веке эти племена были политически объединены в рамках Тюркского каганата. Этнос хунно-тюрков («древние тюрки») существовал до IX века, когда его реликты (онгуты и другие группы) жили еще в разных регионах Центральной Азии до XIII века. В целом хунно-тюрки и гунно-болгары в VIII-IX веках переживают «фазу обскурантизма», после которой эти этносы дезинтегрируются. Семиреченские тюрки в фазе гомеостаза распадаются на огузов, карлуков и кимаков, центрально-азиатские – на тюрок-маджаров и тюрок-юаньских империй. Болгары либо ассимилируются среди местного населения, либо окончательно исчезают, часть уходит на Кавказ, часть – на Каму. Процесс этногенеза хунно-тюркского этноса, продолжавшийся около 1200 лет, завершился [12, сс. 35-36].

Таким образом, исторические источники и этномузыкологические исследования свидетельствуют о том, что протоболгарские племена, наряду с другими тюркскими этносами, играли ключевую роль в этногенезе многих народов Евразии. Их миграция из Центральной Азии в направлении Балкан в VI–VII веках привела к сложному процессу ассимиляции и культурного обмена. В результате этого взаимодействия элементы музыкальных традиций в виде стилевых черт ритмики (ритмической организации и ритмических формул), сохранились в различных культурных пластах, находя отражение как в болгарской, так и в казахской музыке.

Список литературы

1. Нейчева Л. В. Болгарское музыкальное искусство как национально-стилевая парадигма в культуре XX – начале XXI веков. – 2016.
2. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество / И. Нестьев. – М.: Музыка, 1969. – 798 с.
3. Гаккель Л. Микрокосмос Белы Бартока / Л. Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики. – 1976. – № 4. – С. 147-170.
4. Киселицэ В. Константин Брэилою: 120 лет со дня рождения // *ARTA*. – 2013. – Т. 22. – № 2. – С. 170-171.
5. Петров С. Бела Барток и болгарская музыкальная культура // *Studia Musicologica*. – 1963. – С. 491-499. – [Электронный ресурс] Доступно по: URL: https://www.jstor.org (дата обращения: 18.03.2025).
6. Паскалов М., Ламбова Е., Тодоров В. Истоки происхождения неравнодельных размеров в болгарской народной музыке // *Ştiinţă, educaţie, cultură*. – 2018. – Т. 2. – С. 396–400.
7. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені. – Алматы: «Өлке», 1997. — 160 бет.
8. Чащина С. В. «Свободный» или «интонационный» ритм: к проблеме методологических подходов в современном музыкознании // *Журнал Общества теории музыки*. – 2018. – № 2. – С. 26–52.

9. Пилипчук Я. В. Волжская Булгария: первое мусульманское государство в Восточной Европе // *Novogardia*. – 2020. – № 2 (6). – С. 57–85. – [Электронный ресурс] Доступно по: URL: https://novogardia.com/articles/volzhskaya-bulgaria (дата обращения: 18.03.2025).
10.Вернер Г. Кочевые культуры Евразии в эпоху средневековья. – М.: Наука, 1988. – 410 с.
11.Рашев Р. К вопросу о происхождении праболгар [Электронный ресурс] // *Материалы по археологии, истории и этнографии Таврии*. – 1993. [Электронный ресурс] – URL: https://maiet.cfuv.ru/wp-content/uploads/2021/07/33-МАИЭТ-1992-3_Рашев.pdf (дата обращения: 18.03.2025).
12.Омарова Г. Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. – Ташкент: Академия наук Республики Узбекистан, 2012.

УДК 781.18

Кутлучурина Алина Альфредовна
доктор философии по искусствоведению (PhD), докторант (DSc),
старший преподаватель кафедры теории музыки
Государственной консерватории Узбекистана,
Ташкент, Узбекистан
alina.knyazhna@mail.ru

К ВОПРОСУ О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ТРАДИЦИОННОЙ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ И СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Аннотация. В данной статье предметом исследования является проблема взаимодействия традиционной узбекской музыки и современного композиторского творчества. Осмысливая эту актуальную на сегодняшний день тему в музыковедении, автор концентрирует внимание на таких ключевых понятиях, как монодия и многоголосие, устная и письменная традиции, а также взаимодействие культур Востока и Запада. В рамках статьи автор опирается на сравнительно-типологический, системный и аналитический методы исследования. В завершение статьи формулируется вывод о формировании национального музыкального языка, который сложился в искусстве современных композиторов Узбекистана, на основе традиционного творчества.

Ключевые слова: *традиционная узбекская музыка, монодия, многоголосие, взаимодействие культур, композитор.*

Аңдатпа. Бұл мақаланың зерттеу тақырыбы дәстүрлі өзбек музыкасы мен заманауи композиторлық шығармашылықтың өзара әрекеттесу мәселесі болып табылады. Музыкатанудағы осы өзекті тақырыпты түсіне отырып, автор монодия және полифония, ауызша және жазбаша дәстүрлер, сондай-ақ Шығыс пен Батыс мәдениеттерінің өзара әрекеттесуі сияқты негізгі ұғымдарға назар аударады. Мақала аясында автор салыстырмалы типологиялық, жүйелік және аналитикалық зерттеу әдістеріне сүйенеді. Композиторлық тілді фольклордың мәнерлі құралдарымен және кәсіби дәстүрлі шығармашылық әдістерімен, сондай-ақ заманауи жазу әдістерімен байыту айтылады, бұл музыкалық тілдің барлық санаттарындағы композиторлардың шығармаларында жаңа деңгейде көрінеді. Мақала соңында дәстүрлі шығармашылық негізінде Өзбекстанның заманауи композиторларының өнерінде қалыптасқан ұлттық музыкалық тілдің қалыптасуы туралы қорытынды тұжырымдалады.

Тірек сөздер: *дәстүрлі өзбек музыкасы, монодия, полифония, мәдениеттердің өзара әрекеттесуі, композитор.*

Abstract. In this article, the subject of research is the problem of the interaction of traditional Uzbek music and modern compositional creativity. Reflecting on this current topic in musicology, the author focuses on such key concepts as monody and polyphony, oral and written traditions, as well as the interaction of cultures of the East and West. In the framework of the article, the author relies on comparative-typological, systematic and analytical research methods. The author notes the enrichment of the composer's language with expressive means of folklore and traditional professional creative techniques, as well as modern writing techniques, which is reflected at a new level in the works of composers in all categories of musical language. At the end of the article, a conclusion is formulated about the formation of the national musical language, which has developed in the art of modern composers of Uzbekistan, based on traditional creativity.

Keywords: *traditional Uzbek music, monody, multipart music, interaction of cultures, composer.*

В условиях глобализации мировое музыкознание пришло к глубокому пониманию и значимости национальных музыкальных традиций, занимающих важное место в культуре любого государства. В мировой научной практике современное музыковедение концентрирует свое внимание на изучении изустно-профессиональной ветви музыки, являющейся неотъемлемой частью нематериального культурного наследия человечества и оказывающей сильное воздействие как на формирование, так и развитие композиторского творчества. В связи с этим исследование различных аспектов композиторского искусства XX–XXI вв. – сложного, постоянно развивающегося и совершенствующегося явления, включающего в себя обилие школ, направлений, стилей, жанров, форм, методов и техник письма, приобретает важное значение.

Мировое музыковедение проявляет огромный интерес к композиторским школам богатого и самобытного Центральноазиатского региона, где анализ авторских произведений становится невозможным без учета взаимовлияния двух дифференцированно разных систем музыкального мышления: традиционной (монодийной) устной и современной (многоголосной) письменной.

В узбекском музыкознании проблема развития многоголосного композиторского творчества на основе восточной монодийной музыки получила свое отражение в трудах Н. Янов-Яновской, Ю. Кона, С. Закржевской, А. Коральского, Ф. Мухтаровой, которые писали о наличии предпосылок к многоголосию в узбекской народной и профессиональной музыке. В этом отношении необходимо подчеркнуть мысль о том, что узбекская композиторская музыка развивается в синтетическом единстве двух совершенно разных типов музыкального мышления – монодийного и многоголосного. Композиторы стремятся создавать многоголосные произведения с применением монодийных принципов, проявляющихся на уровне ладоинтонационных, метро-ритмических, формульных и структурных закономерностей. С одной стороны, сочинения являются многоголосными, с другой стороны, отражают монодийный тип мышления, воплощая национальный дух и традиции.

На современном этапе в композиторском творчестве Узбекистана наблюдаются различные процессы, связанные с поиском новаторских идей и решений, нестандартными композиционными решениями, а также с формированием национального языка, национального стиля, национальной самобытности.

Какое влияние оказывает традиционная музыка[124] на современное творчество композиторов Узбекистана? Как она участвует в формировании национального языка? Какие тенденции являются доминирующими в этом вопросе? Осмысливая эти проблемы, в первую очередь, необходимо отметить, что в период зарождения и становления композиторских школ на Западе существовали лишь две ветви – фольклорная и профессиональная, тогда как на Востоке функционировали и продолжают функционировать три: фольклор, профессиональная музыка устной традиции и композиторское творчество (профессиональная музыка письменной традиции).

Традиционная музыка и современное композиторское творчество – проблема, которая на сегодняшний день не потеряла своей актуальности. Если на предыдущих этапах развития узбекского композиторского творчества главенствовал подход к традиционной музыке как своего рода материалу для создания тематизма авторских сочинений[125], то сейчас во главе угла становится переосмысление и отражение в композиторском творчестве глубинных закономерностей, составляющих ядро традиционной музыкальной культуры. Здесь уместно привести высказывание Н. Янов-Яновской, где автор пишет: «Макомы, кюи, дестаны, куу, напевы бахши – это не сырье для композиторов, не мелодический материал, просящийся в композиторскую музыку, это самостоятельная система народно-национального художественного мышления, вбирающая вековой жизненный и эстетический опыт масс. И потому по мере своего роста композиторы стремятся увидеть не только фасад классического национального искусства, но и то, что за ним – глубинные пласты самобытного национального миропонимания» [4, с. 74-75].

Вопросы взаимодействия традиционного и композиторского творчества XX–XXI вв. освещены во многих работах. Поражает многоаспектность этого вопроса, решенного различными авторами по-разному. Данная проблематика освещена в работах И. Земцовского, Г. Головинского,

[124] Проблемы традиционного (монодийного) искусства, его теории и истории, специфических свойств и систематизации затрагиваются в трудах Х Кушнарева, А. Коральского, Ю. Кона, Т. Вызго, В. Виноградова, Ю. Плахова, У. Гаджибекова, С. Галицкой, Н. Янов-Яновской, А. Азимовой, Р. Абдуллаева, О. Ибрагимова, Р. Юнусова, Е. Шмидт, А. Штерна, О. Матякубова, С. Матякубовой, Т. Осиной, Ч. Насыровой, С. Хисамовой, К. Худабашян, Л. Вишневской, С. Утегалиевой, И. Кожабекова, Ф. Ульмасова, Ш. Айходжаевой, С. Фархадовой, Л. Киваловой, А. Плаховой, Ч. Эргашевой.

[125] Таким примером может служить макомная мелодия «Сегох», которая лежит в основе тематического материала симфонии № 3. М. Таджиева, симфонии № 5. Т. Курбанова, а также симфонической поэмы «Сегох» С. Бабаева.

Е. Скурко, Ю. Насыровой (в контексте проблемы «композитор и фольклор»), Т. Гафурбекова (к вопросу преломления творческих ресурсов монодии в композиторском творчестве), Н. Янов - Яновской (в рамках отражения национальных традиций в современном композиторском творчестве), Н. Шахназаровой (в контексте проблемы сравнительного анализа двух типов музыкального профессионализма – восточной традиции (макомно-мугамный цикл) и европейской (сонатно-симфонический цикл), Ф. Мухтаровой (к проблеме полифонического формообразования в произведениях композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана), С. Гончаренко (к проблеме монодии в творчестве российских композиторов в аспекте современного формообразования), Е. Теминой (к вопросу взаимодействия устной и письменной традиции на материале творчества М. Ашрафи), А. Бекова (к проблеме фактурных особенностей узбекской монодической музыки и их отражения в симфонической музыке композиторов Узбекистана), М. Дрожжиной (к проблеме композиторских школ Востока как явления в музыке XX века), Е. Свиридовой (в рамках монодического ладообразования в творчестве Д. Шостаковича), Ю. Холопова (к изучению монодии как типу лада), Т. Бершадской (к рассмотрению монодии как типа фактуры), В. Джани-заде (к проблеме анализа национального в творчестве К. Караева).

В свете сказанного остановимся на диссертационном исследовании М. Дрожжиной «Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века», в котором освещается проблема феномена национальных композиторских школ Востока, свидетельствующая об интересе к монодийным восточным культурам, формированию композиторских школ на их основе, а также взаимодействии европейского и внеевропейского начал: «…функционирование национальной композиторской школы обусловлено взаимодействием универсальных базовых традиций (сложившихся в западноевропейской музыке в процессе перехода от канонического типа профессионализма к динамическому, или новоевропейскому) с устными – эндогенными, что приводит к формированию нового типа традиции – национальной композиторской» [1, с. 66].

Глубоко связанное с самобытным народным и изустно-профессиональным музыкальным искусством, современное композиторское творчество Узбекистана исследуется в контексте остро стоящей в последние десятилетия проблемы взаимодействия культур [126] (устной и письменной, профессиональной и народной, традиционной и композиторской, монодийной и многоголосной, европейской и внеевропейской, Восточной и Западной), поиска их диалога и особого интереса к внеевропейским музыкальным культурам.

В этом отношении права была В. Конен, которая в своем исследовании «Значение внеевропейских культур для музыки XX века» обозначила сложную и злободневную проблему взаимоотношений европейских и внеевропейских культур[127], выделив двух важнейших композиторов – Мусоргского и Дебюсси, совершивших огромный скачок в музыкальном мышлении, открывший новые пути в творчестве композиторов XX века: «Принципиально важный сдвиг, наметившийся во взаимоотношениях европейского и внеевропейского в музыке, был подготовлен двумя великими композиторами, творческий облик которых отнюдь не непосредственно ассоциируется с «ориентальным» началом. Революционно смелый подход Мусоргского и Дебюсси к системе выразительных средств, сложившейся в постренессансную эпоху как выражение главенства классической ладотональной организации, разрушил вековые барьеры между музыкой Запада и Востока, открыв новые пути в композиторском творчестве XX века» [2, с. 370-371].

[126]Данная проблема рассмотрена такими исследователями как В. Конен, Н. Шахназарова, М. Дрожжина, Н. Чахвадзе, Т. Давыдова:
Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века//Этюды о зарубежной музыке. М., 1975;
Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983;
Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Н., 2005;
Чахвадзе. Н. Русский композитор и Восток: особенности взаимодействия. М., 2012;
Давыдова Т. К вопросу о взаимодействии культурных традиций Востока и Запада (на примере симфонического творчества композиторов Узбекистана) // Проблемы современной науки и образования. 2017. №35 (117). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vzaimodeystvii-kulturnyh-traditsiy-vostoka-i-zapada-na-primere-simfonicheskogo-tvorchestva-kompozitorov-uzbekistana ;
Давыдова Т. Современное состояние симфонического творчества (на примере жанра симфонии)//Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI вв): тенденции, проблемы. Т., 2008.

[127]«На пороге XX столетия – это «национальное движение» приняло огромный размах, став одной из наиболее характерных черт культуры нашего века. На этом фоне совершенно по-особому встает проблема взаимоотношений европейских и внеевропейских культур - проблема остроактуальная и предельно сложная. Вместе с тем во второй половине XIX – начале XX века у европейских композиторов наблюдается определенное тяготение к «ориентальной» музыке». Конен В. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке. М., 1975. С. 370 – 371.

Принцип синтеза двух совершенно противоположных миров – Востока и Запада является ведущей тенденцией развития современного композиторского творчества на данном этапе, отражающая идею взаимодействия, интеграции и единения.

Оценивая творчество узбекских авторов последних десятилетий, важно подчеркнуть, что оно являет собой новый этап в формировании национального композиторского музыкального языка. Этот процесс находит свое отражение в переосмыслении всех языковых параметров музыки – лада, метро-ритма, интонации, фактуры и формы. Если ранее, представители старой композиторской школы, такие как Акбаров, Бурханов, Ашрафи, Козловский, Мушель, Юдаков и другие, для создания национального стиля использовали распространенные приемы фольклорного или традиционного цитирования, применяли принципы кварто-квинтовой организации для обработки какого-либо узбекского мелодического материала, вводили усули, заимствованные из макомов или песенного фольклора узбекской музыки, то композиторы следующего поколения Курбанов, Таджиев, Бабаев и др. представляли более глубокого отражение монодийных традиций. (Достаточно упомянуть их удачные опыты синтезирования макомного материала с симфоническим письмом). Современные авторы находят новые идеи и формы для отражения национального начала, что приводит к обновлению музыкального языка.

Новый этап формирования национального музыкального языка в современном композиторском творчестве связан с переосмыслением:

1. *Категорий пространства и времени*, как актуальных и основополагающих, многогранных и сложных понятий, являющихся важной составной частью культуры и выступающих в качестве базовых компонентов как отражения национального в современном, так и современного на основе национального;

2. *Композиторских техник письма музыки XX–XXI веков* – синтез монодийных (традиционных) принципов музыкального мышления с современными композиторскими техниками письма, таких как модальность, сонорика, додекафония, алеаторика, минимализм, микрохроматика и др.;

3. *Строя сочинений* – введение и использование звуковысотности, выходящей за пределы темперированного строя (например, микрохроматика). Применение композиторами звуков неопределенной высоты, способствующих вариабельности и импровизационности музыкального изложения, что характерно для монодийной (традиционной) узбекской музыки; использование элементов узбекской традиционной музыкальной орнаментики (мелизматики, украшений) в собственных опусах;

4. *Тематизма* – использование тематизма, основанного на модальной системе ладов, в основе которого лежат монодийные принципы мышления (тетрахордно-пентаходная структура, поступенность мелодического движения, ладовая переменность, принцип нижней тоники, кварто-квинтовое координирование тонов, метро-ритмические и ритмо-интонационные условия выделения устоев), а также применение современных типов тематизма для которых характерна тенденция к диссонантности – свободное использование хроматизмов в теме;

5. *Метро-ритма* – введение в композиторские опусы новых метро-ритмических структур музыки XX–XXI вв. и приемов их использования в синтезе с традиционными ритмами (усулями), характерными для народной и профессиональной музыки.

6. *Тембра* – повышенная роль темброво-колористического начала. Новое тембровое мышление отражается в понятии «движение тембра» как самостоятельного элемента музыкальной композиции;

7. *Инструментария* – имитирование восточных инструментов средствами тембров европейских, и наоборот, а также введение в состав симфонического оркестра традиционных узбекских (или, шире, восточных) инструментов; применение новых эффектов и нетрадиционных способов звукоизвлечения и исполнения на различных инструментах;

8. *Формы* – создание свободных или синтезированных форм, а также формы с использованием принципа макомной драматургии (даромад, миенхат, дунаср, урта аудж, катта аудж, фуровард) на новом уровне – с привлечением современных приемов формообразования;

9. *Жанрово-стилевой сферы* – создание программных сочинений с выразительным потенциалом тишины, а также возрождение идей традиционного музыкального искусства («Маком садолари» М. Бафоева, «Кырк кыз» Д. Янов-Яновского);

10. *Фактуры:*

а) создание новых форм фактуры, связанных с иным отношением к звуку, как самостоятельному элементу музыкальной ткани, а также новых типов фактур, базирующихся на сонорной основе;

б) модификация и возрождение прежних видов фактуры на новом уровне (соноризация);

в) принцип линейности как основа нового фактурного мышления (доминирование горизонтального начала над вертикальным);

г) принцип пластовости (наложения) как один из ведущих в музыке XX–XXI вв;

д) заимствование типов фактуры из традиционного музыкального творчества (всевозможные виды гетерофонии: квартовые, квинтовые, октавные дублировки – фактура дутарного и домбрового типа; органные пункты; контрапункты – мелодия + бурдон, мелодия + усуль, мелодия + усуль + бурдон) и их синтез с современными типами, с преобладанием тенденции горизонтализации и диссонантности.

Таким образом, новизна данного этапа характеризуется обогащением композиторского языка выразительными средствами как фольклора и приемами профессионального традиционного творчества, так и современными техниками письма, что на новом уровне отражается в произведениях композиторов во всех категориях музыкального языка.

Резюмируя всё выше сказанное, приведем следующее высказывание Н. С. Янов-Яновской, которое подытоживает изложенное: «Чем дальше вглубь специфически монодийных возможностей погружается композитор, тем органичнее тяготеет он к современному профессиональному письму, и наоборот, чем современнее художественное мышление автора, тем более зорко видит он творческие потенции монодического наследия» [4, с. 75].

Прав был Ю.Н. Холопов, который в своей статье «Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века» писал следующее: «…глобальная широта эстетического материала, когда именно в XX веке в процесс эволюции оказалось втянутым искусство буквально всех континентов; во многих регионах мира новыми парадигмами оказываются зачастую местные национальные традиции (например, так называемый «негритянский джаз», модальные народные и древнерелигиозные культуры России, культовая мелодика Ближнего Востока и др.)» [3, с.6]. Характеризуя современных узбекских композиторов, мироощущение и мировоззрение которых базируется на богатом наследии народной и изустно-профессиональной областей музыкального творчества, подчеркнем, что естественными парадигмами для них были, есть и будут местные национальные традиции.

Традиционная музыка и композиторское творчество – две самостоятельных области искусства, которые несут в себе тенденции взаимодействия, взаимопроникновения, сосуществования и взаимовлияния, проявляющиеся на всех уровнях музыкально-языковых средств, с целью воплощения самобытности, духа и колорита национальной музыкальной культуры.

Список литературы

1. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
2. Конен В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Этюды о зарубежной музыке. – Москва, 1975. – 479 с.
3. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // IX. Musica theorica-9. Сборник статей. На правах рукописи. Составитель Ю. Н. Холопов, редактор В. С. Ценова. – МГК, 2003. – С. 6- 11.
4. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент, 2007. – 271 с.

UDC 78.071

"TURKIC OPERA": THE MAGIC OF NAMES AND ANNIVERSARIES[128]

Omarova Aklima Kairdenovna
candidate of Art History, Associate Professor,
Professor at the Department of Musicology and Composition
Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan
aklima_omarova@mail.ru

Abstract. This article presents the series of events that accompanied the creation of the "first Kazakh opera". This allowed not only to highlight important names and facts in the history of the opera genre, but also the circumstances that contributed to the formation of a "commonwealth of cultures" among related (Turkic-speaking) peoples. The interaction of prominent representatives of national art, including those who successfully combined traditional and academic elements in their performing practice, is described based on information reflected in the periodical press, which is supported by new data (fragments of photo documents, texts from memoir publications, and reviews). The parallels shown (in repertoire, professional and personal priorities, official recognition, etc.) helped to define the commonality of aspirations, positions, creative results, and the nature of talent. Significant anniversary dates are highlighted to update categories such as spiritual heritage and cultural memory.

Keywords: *"commonwealth" of cultures, musical-historical process, performing arts, compositional creativity, opera genre, founder.*

Аннотация. В данной статье представлен событийный ряд, сопутствовавший созданию «первой казахской оперы». Это позволило обозначить не только важные в истории оперного жанра имена и факты, но и те обстоятельства, которые способствовали формированию «содружества культур» родственных (тюркоязычных) народов. Взаимодействие ярких представителей национального искусства, в том числе успешно совмещавших в исполнительской практике традиционное и академическое, охарактеризовано в опоре на отраженные в периодической печати сведения, которые подтверждаются новыми данными (фрагментами фотодокументов, текстов из мемуарных изданий и рецензий). Показанные параллели (в репертуаре, профессиональных и личностных приоритетах, официальном признании и др.) позволили обозначить общность устремлений, позиций, творческих результатов, природы дарований. Значимые юбилейные даты подчеркнуты для актуализации таких категорий, как духовное наследие и культурная память.

Ключевые слова: *«содружество» культур, музыкально-исторический процесс, исполнительское искусство, композиторское творчество, оперный жанр, основоположник.*

Аңдатпа. Бұл мақалада «бірінші қазақ операсының» пайда болуына қатысты оқиғалар тізбегі ұсынылған. Опера жанрының тарихында маңызды орын алатын есімдер мен фактілерді ғана емес, сондай-ақ туысқан (түркі тілдес) халықтардың «мәдениеттер ынтымақтастығын» қалыптастыруға ықпал еткен жағдайларды да айқындауға мүмкіндік берді. Ұлттық өнердің жарқын өкілдерінің өзара әрекеттесуі, олардың орындаушылық тәжірибеде дәстүрлі мен академиялықты сәтті үйлестіргені, мерзімді баспасөзде жарық көрген мәліметтерге сүйене отырып сипаттала келе, жаңа деректермен (фотодокументтердің үзінділері, естеліктерден алынған мәтіндер мен рецензиялар) расталған. Репертуар, кәсіби және жеке басымдықтар, ресми танылу сияқты көрсетілген параллельдер жалпы мақсаттар, ұстанымдар, шығармашылық нәтижелер мен дарындылық табиғатының ортақтығын анықтауға мүмкіндік берді. Маңызды мерейтойлар рухани мұра мен мәдени жад сияқты категориялардың өзектілігін арттыру үшін айқындалған.

Тірек сөздер: *мәдениеттердің «ынтымақтастығы», музыкалық-тарихи үдеріс, орындаушылық өнер, композиторлық шығармашылық, опералық жанр, іргетасын қалаушы (бастамашы).*

[128] Presented within the framework of the BR21882298 project "Literary and art criticism of Kazakhstan in the context of the conceptual evolution of world humanitarian knowledge".

The phenomenon of “Turkic opera” may evoke various associations, including the definition of historically specific and objectively grounded “national interpretations” as being “aimed at blending strict European canons” [1]. However, this was not always the case...



1935

This becomes evident when we turn to the actual practice of the formation and functioning of the opera genre in the cultures of Turkic-speaking peoples, as well as to the process of its study and interpretation in different sources. The intermediate links of “chain” of events are noteworthy (indicative) and important; they are the ones that were lost in the “stream of history” and are of particular interest.



1929 1938 1929

Autumn 1936 – spring 1938 – these chronological boundaries contain events that turned out to be significant in the context of not only the stage fate of the created work, but also the creative community of the representatives of the national musical and theatrical art of related republics.



Moscow, 1939 Alma-Ata,1936 (October)

Through the returning to once published material, new data is being revealed today that confirms the possibility of constructing conceptual whole based on the analysis and comparison of facts, understanding of causes and effects. By appealing to authentic documents, “working” with the fact (including that recorded by press), one can get closer to the understanding of complex and ambiguous processes of affirmation and development of the new European tradition in Kazakhstan and the region as a whole.

“…The opening of the season was attended by the People’s Artist of the RSFSR, expert on Eastern music, composer R.M. Glier; the People’s Artist of the Uzbek Republic, organizer of the Uzbek musical theatre, comrade Kari Yakubov; the People’s Artist of Soviet Azerbaijan Shefkhet-Khanum Mamedova...” [2], – this significant event was reflected in the editorial address “Commonwealth of Cultures of Fraternal Peoples” and selection of articles united under the general title “Music of the Soviet East” [2].

R.M. Glier, who greeted the Kazakh delegation with a note in the All-Union newspaper (Pravda. 1936, May 26), emphasized a few months later: “...The next stage for Kazakhstan should be a full-fledged opera.

I heard here that the opera is already being created and I can only sincerely wish success to my colleagues”[129].

[129] Several republican newspapers prepared their own unit of materials dedicated to this event.



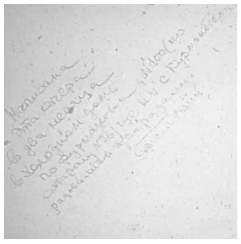
"To the Zhambyl Kazakh Philharmonic in memory from R. Glier Moscow 20/III40" (Baku, 1938)



In the article "The First Kazakh Opera" published in the same issue (three months before the premiere), its creators noted: "Working on "Targyn" we set ourselves the task of creating the *first* Kazakh opera. The production of this opera is *a new* stage in the development of Kazakh musical theatre" [2].



A.K. Zhubanov



Autograph on the piano[1]

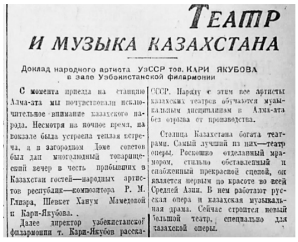


Y.G. Brusilovsky



K. Zhandarbekov

M. Kari-Yakubov, who emphasized the importance of sharing experiences in publications of those days, a year and a half later, as a leading actor of the Uzbek opera theatre, performed in the opera by Y. Brusilovsky, having created "major heroic image of Er Targyn" [3].





The fact of staging Kazakh opera on the Uzbek stage in musical and historical literature is usually mentioned without fail. For example, in the multi-volume "History of Music of the Peoples of the USSR" it is stated: "The preparation of the ground for the birth of the national Uzbek opera was facilitated by staging of operas by composers of the fraternal republics "Er Targyn" by Y. Brusilovsky and "Nergiz" by M. Magomayev" [4, 422].





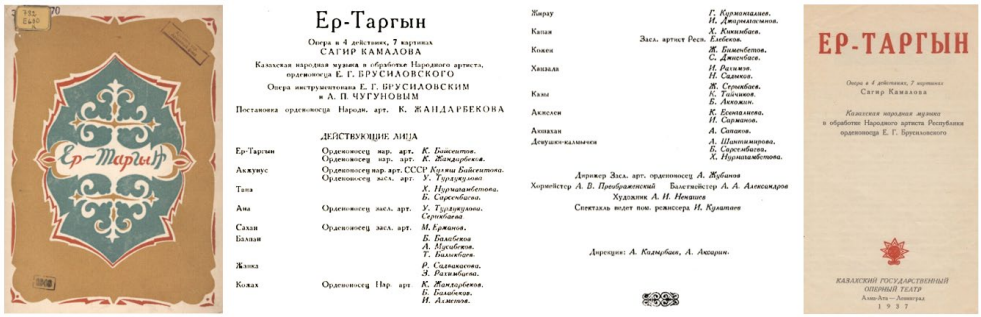




But circumstances of professional interaction that took place, contacts that preceded and followed, were left outside special attention, since they were reflected at the time mainly only in the periodical press – central (All-Union) and republican – and often in connection with events scattered in time and space. Their general sequence is as follows:

Decade of Kazakh Art	1936, May	Moscow
Opening of the Theatre Season	1936, October	Alma-Ata
Premiere of the Opera “Er Targyn”	1937, January	Alma-Ata
Tours of the Kazakh Opera Theatre	1937, April-May	Leningrad
Decade of Uzbek Art	1937, May	Moscow
Premiere of the Opera “Er Targyn”	1938, April	Tashkent
Tours of the Uzbek Musical and Drama Theatre	1938, May	Leningrad

Let’s pay attention to the correlation of six positions out of the seven mentioned: the May decades – Kazakh and Uzbek (1936 and 1937), the premiere performances of the opera by Y. Brusilovsky (1937 and 1938), theatrical companies’ tours to Leningrad (1937 and 1938), where “Er Targyn” was included into the programs in both cases.



It should be emphasized that this work was successful not only at the premieres in Alma-Ata and Tashkent, but also in Leningrad, leading to the appearance of articles and notes, which definitely contained (either in the title or in the text) the characteristic phrase “first opera”. Another meeting was recorded in the press – after the end of the Leningrad tour, which lasted from April 20 to May 20, 1937. Information about it was published on May 22, 1937: “MOSCOW (corr. “Kazakhstanskaya Pravda”): Friendly meeting took place between the masters of art of the fraternal republics of Kazakhstan and Uzbekistan – the artists Baiseitovs, Zhandarbekovs and the composer Brusilovsky with the artists of the Uzbek musical theatre Tamara Khanum, Uygur, Kari Yakubov, Khalima Nasyrova, Karim Zakirov and others. Having shared their creative plans, the artists introduced each other to excerpts from their latest productions. Kazakh artists performed arias from “Kyz Zhibek” and “Er Targyn”, while masters of the Uzbek theatre performed excerpts from “Gyulsara”, “Farhad and Shirin”.

On May 21, Kazakh art figures watched the musical drama “Gyulsara” at the Bolshoi Theater branch, which begins the decade of Uzbek art in Moscow” [8]. The fragment of another article by E.G. Brusilovsky corresponds to the event of April 1938: “The production of “Er Targyn” in the Uzbek musical theatre left the most gratifying impression. I viewed wonderful performance, wonderful in all respects – the extraordinary artistic talent of Khalima Nasyrova in the role of Akzhunus, the wonderful singer and actor Karim Zakirov, as well as the People’s Artist of the Republic Kari Yakubov and other young talented singers, which unfolded in this opera. The entire team coped wonderfully with its very difficult task – to produce “Er Targyn” on the stage of the Uzbek theatre” [5].

The memoirs of Khalima Nasyrova not only reveal her assessment of the Tashkent production, but also highlight additional facts from the biographies of the people's artists: “We watched “Er Targyn” in Alma-ata. Kulyash did not sing [...], but conversations with her gave me a lot” (1937-38), “Akzhunus was my *first* role as an opera singer” (1938), “... We will never forget how the opera “Er Targyn” by one of the beloved composers Y. Brusilovsky was staged at our theatre – the *first* opera performance in the republic in the Uzbek language” [9].









"I remember that composer and performer of the main role of the performance in Alma-Ata, the part of Akzhunus, Kulyash Baiseitova, arrived from Kazakhstan to the premiere. How much valuable, useful advice we, the beginning artists of the national opera, heard from our Kazakh friends! How much the creative friendship with the wonderful artist, the unforgettable K. Baiseitova, gave me, the performer of the role of Akzhunus! "Er Targyn" was performed for about a year at the Uzbek State Opera Theatre. It became excellent opera school for us, and when we began staging the Uzbek opera "Buran", we already felt quite confident" [9].







Thus, in the process of gradual strengthening of the relationship between the artists of the two performing companies, special emphasis should be placed on creative meetings, in Alma-Ata and Moscow, the factual side of which is revealed and confirmed through reference to the periodicals of those years[130].

... According to musicians from Uzbekistan, "with production of the first opera "Er Targyn", our theater completes the long journey it had over the nine years of its existence.

With production of the Kazakh opera "Er Targyn", the theater pursued the goal of not only introducing the Uzbek audience to the art of fraternal Kazakhstan, but also making a new major creative step forward, completing its journey from amateur ensemble to full-fledged opera company" [5].

"Why did we focus on Er Targyn? I as a director, Ashrafi as a conductor, Nasyrova, Yakubov and others as artists were captivated by the music itself. It was truly folk, simple and truthful and, most importantly, emotionally charged. These qualities seemed to us integral to Soviet opera" E.I. Yungvald-Khilkevich testified to the Kazakh audience [5]. Let's add that some of the subsequent productions of the Kazakh opera theatre are associated with his name.

In general, of course: "in Uzbekistan, as in other republics of Central Asia and in Kazakhstan, enormous work in terms of scale and intensity was needed in order to "connect" the traditions of European opera classics with the traditions of local national cultures" [6, 105].
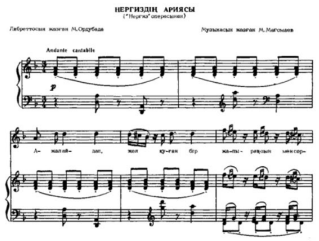








The year 2025, marked by special anniversaries of the founders of opera art – R.M. Glier, S.I. Shabelsky, Y.G. Brusilovsky, K. Zhandarbekov, K.Baiseitov – is designated in the culture of Azerbaijan as the 140th anniversary of Uzeyir Hajibeyov and Muslim Magomayev. We should also emphasize the 90th anniversary of the creation and first performance (December 1935) of the opera "Nargiz" ("Nərgiz"): historically, this is the first Azerbaijani opera on modern theme.

[130] Let me remind you that in order to prepare for the decade, "in July 1936, Kari-Yakubov, Mukhtar Ashrafi, Khalima Nasyrova, Babarakhim Mirzayev, Karim Zakirov, Talipjan Sadykov, Kamil Yashen and others were recalled from Moscow – the first students of the aforementioned Uzbek opera studio, and at the end of September, composer R.M. Glier arrived in Tashkent as a consultant "at the invitation of the Arts Department under the Council of People's Commissars of the Uzbek SSR and the Uzbek State Philharmonic Society" [3].






Its production in Kazakhstan marked the opening (1941!) of the newly constructed opera house. According to the author of the review, published (is introduced into academic circulation for the first time), "... the authors – composers, Honored Worker of the Azerbaijan SSR M.M. Magomayev and People's Artist of the USSR R.M. Glier managed to provide the opera with national flavor. At the same time, it is built on the best European opera traditions, where a significant role is given not only to soloists and choir, but also to the orchestra" [7]..

Characterizing the acquired experience, when "... each new production is a school", experienced musician and critic stated: "... the musical language of the performance has been mastered – this is the first thing that can be rightfully recorded as an asset of the theater. The performers understood the creative intentions of the composers and mastered the style of Azerbaijani music" [7].

During the decade of Azerbaijani art in Moscow (1938), during which, in addition to "Shakhsenem", "Ker-ogly" and "Arshin mal alan" were presented, the part of the main character "Nargiz" was performed by Sh. Mamedova (the opera was performed in the edition of R.M. Glier).



1931



1936
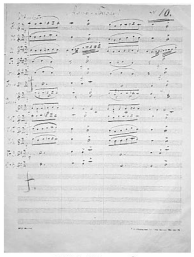


The use of documents and materials from the decades of the 1930s – not only Kazakh, Uzbek, Azerbaijani, but also Kyrgyz (1939) – opens up new opportunities for comparative analysis of the historical process in cultural space of the Turkic world. In the context of development of opera practice, it seems promising to study the "life" of the most striking examples of traditional musical art in the context of European genres.
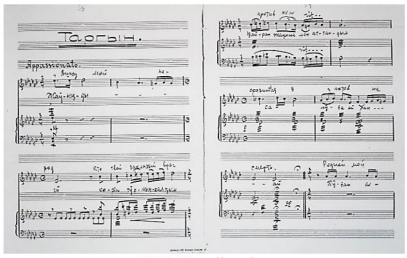
Let us recall: following the Leningrad tour, B.V. Asafyev noted not only the "optimistically cheerful performance" that influenced "listeners like healthy steppe air", but also the "creatively full-fledged transcription" of Kazakh folk music, when "the main emphasis is placed on the development of action from the song, and songfulness, repeating itself in the opera action, does not lose its natural freshness, its emotionality, but forms national-song opera style. Characters are created by song" [10, 7].

This will allow to compare the features of the opera "interpretation" predetermined by the "original source" itself, professionalism and individuality of the composer, the impact of genre varieties of literary basis, the musical unity, the impact of time, etc. One of the striking illustrations – the famous song "Alty Basar", which was used in "Shuga" by I.V. Kotsyk (1934), operas based on epic plot – "Er Targyn" by Y.G. Brusilovsky and "Alpamys" by E. Rakhmadiev. These versions were preceded by piano adaptation performed by the First People's Artist of Kazakhstan A.V. Zatayevich.



A.V. Zataevich


I.V. Kotsyk



Y.G. Brusilovsky

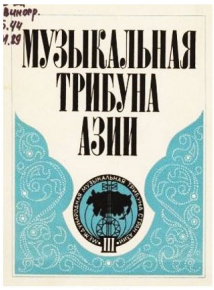
"The premiere of "Er Targyn" took place in mid-January 1937. […] This was *the first* performance of the Kazakh Musical Theatre without connecting prose dialogues. The entire opera was built entirely on folk songs. I made leitmotifs from these songs, freely operating and emotionally subordinating them in the right direction, I built the development of musical fabric of the opera. […] Folk songs, filled with new content, received a new life and sounded in a new way, expressing the feelings of the characters in the opera. Characteristic songs lost their former meaning and acquired a new meaning, subordinated to the development of the plot. I got *a folk Kazakh opera*"[131] – this is how the author of the music, over the years, in his memoirs, in the vocabulary of those years "composer-order bearer" Y.G. Brusilovsky [8, 100], assessed the achieved results. E. Rakhmadiev also used "Alty Basar" to characterize the opera's main character, Alpamys batyr. Its dramatic significance was emphasized repeatedly.

Considering the status and demand for this work at the present time ("Alpamys" has been restored on the main opera stage of Kazakhstan, presented to the Azerbaijani public, etc.), it can be assumed that the phenomenon of "Turkic opera" can not only be actualized, but also creatively realized.

This is confirmed by the accumulated experience in consolidating efforts that took place in different years, including those that were not so ideologically favorable:



1975



1975



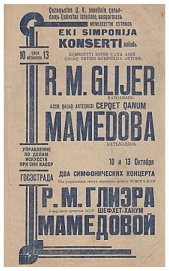
1975

The half-century anniversary of the publication of such editions, testifying to the commonality and numerous parallels in development, opens up the opportunity for a new understanding of the historical past, present, and future. The 90th anniversary of the Kazakh National (formerly the State Academic) Abay Opera and Ballet Theater (2024) and Zhambyl Kazakh State Academic Philharmonic (2025) are milestones that encourage us to comprehend what has been accomplished in Time to preserve spiritual heritage and artistic traditions.





The 120th anniversary of Zhusupbek Elebekov (1924), the 155th anniversary of Nausha Bukeikhanov (1925), the approaching 125th anniversary of Kambar Medetov (1926) and Makhambet Bukeikhanov – all of them are in the photos with guests R.M. Glier, K. Yakubov, Sh. Mamedova – dates that allow to feel the atmosphere of the era, the enthusiasm and uniqueness of the national cultural figures.
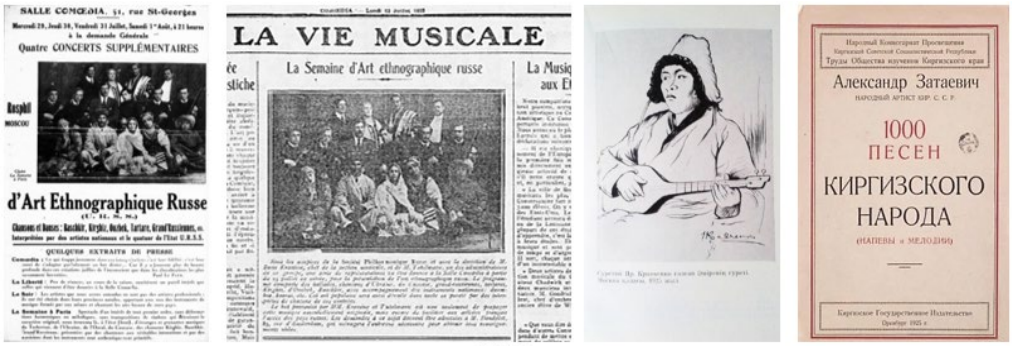








[131] It should be reminded, that the opera was also staged on the Bashkir musical stage.

The documentary evidence of what was being implemented, convinces us of the high goals that were achieved through joint efforts and at high level.



1925

The modern presentation of national art in the global space as a reference point and result is a task that is still relevant today, "returning" to the experience of its brilliant embodiment by masters of traditional art including Kari Yakubov, Shevket Mamedova, Amre Kashaubayev in Paris in 1925 and the 100th anniversary of the collection "1000 songs of the Kyrgyz (Kazakh) people", which preserved worthy names and priceless heritage for the History.

References

1. Maklygin A. "Unconquered Summits" of National Music Development // Bulletin of Saint Petersburg University. Art Studies, 10. – 2020. – No. 4. – P. 539.
2. Kazakhstanskaya Pravda. October 12, 1936.
3. Mukhitdin Kari-Yakubov. A Documentary Monograph. Compiled by L.A. Avdeeva. – Tashkent: Gafur Gulyam Publishing House of Literature and Art, 1984; and Veksler S. R.M. Glier and Uzbek Music. – Tashkent: Gafur Gulyam Publishing House of Literature and Art, 1981.
4. History of the Music of the Peoples of the USSR. Vol. II. – Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1970. – P. 422.
5. Socialist Alma-Ata. April 26, 1938.
6. Musical Culture of the Uzbek SSR. – Moscow: M., 1981. – P.105.
7. Kazakhstanskaya Pravda. November 18, 1941.
8. Brusilovsky E. Five Notebooks // Prostor, 1997, No. 10. – P.100.
9. Kazakhstanskaya Pravda, May 15, 1962.
10. Musical Culture of Kazakhstan. – Alma-Ata: Kazgoslitizdat, 1955. – 178 p.

Секция 7

XX-XXI ғасырлардағы түркі халықтарының профессионалды музыка өнері

Профессиональное музыкальное искусство тюркских народов в XX-XXI вв.

Professional musical art of the Turkic peoples in the XX-XXI centuries

ӘӨЖ 781.18

Н. МЕНДІҒАЛИЕВ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК АСПЕКТІСІ

Байсакалова Арита Бегеновна
ҚР Еңбек сіңірген қайраткері,
Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры
Алматы, Қазақстан
arita3@mail.ru

Аңдатпа. Ұсынылып отырған жұмыста Н. Меңдіғалиевтің фортепианолық шығармаларына арналған «Екі прелюдия», «Елім -ай тақырыбына вариациялар» және «Домбыра туралы аңыз» поэмасы қарастырылады, бұл шығармалардың интерпретациясының көркемдік-стильдік ерекшеліктеріне назар аударылып, даму талдауы беріледі. Мақалада Қазақстанның көрнекті композиторларының бірі Н. Меңдіғалиев шығармашылығының өзіне тән ерекшеліктері көрсетілген. Ол – қазақ фортепианолық фактурасының қалаушыларының бірі. Композитордың пьесаларын талдау барысында стильдік бағытқа ерекше көңіл бөлінеді, автор романтикалық бағытқа сүйенеді. Оның музыкасының ұлттық бастауы тек ән мен күй арқылы ғана көрінбейді. Қайталанбас ұлттық колориттің ерекшеліктерін көрсету мақсатында фольклорды пайдалану әдістері өзгеріп отырады. Фортепианоның фактурасы орындаушылық техниканың, қазақ халық аспаптары дыбысының табиғаты мен тембрінің берілуіне ғана емес, негізінен этностың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің қайталанбас бояуын көрсететін бірегейліктің бейнелі мазмұнына бағытталған. Бұл шығармаларда фортепианолық музыкасы үшін романтикалық экспрессивтіліктің органикалық өзара әрекеттесуінің жаңа тенденциясы, жарқын концерт, бейнелер шеңберінің кеңдігі және олардың маңыздылығы анықталды. Мақаланың авторы шығармалардың драматургиясы, мазмұны мен музыка тілі мәселелерін қозғайды. Бұл талдау дәстүр және жаңашылдық өзара іс-қимыл аспектісінде қаралатын авторлық стильдің сипатты ерекшеліктерін көрсетеді. Автор орындаушылық міндеттерге – әртүрлі мәнерлілік құралдарына, форманың тұтастығына, техникалық қиындықтарға, динамика және ырғақтық мәселелеріне тоқталады.

Тірек сөздер: *күй, фактура, полифония, ұлттық бояу, өңдеу, музыкалық ойлау, романтикалық экспрессия, стиль, халық музыкасы, вариациялар.*

Аннотация. В предлагаемой работе, посвященной фортепианным произведениям Н. Мендыгалиева: «2 прелюдии», Вариации на тему казахской народной песни «Елим ай», поэме «Легенда о домбре» рассматриваются художественно-стилевые особенности трактовки этих сочинений. В представленной статье отражены характерные черты творчества Н. Мендыгалиева – одного из ведущих композиторов Казахстана. Он является одним из создателей казахской фортепианной фактуры. Особое внимание обращается в анализе его пьес на стилевую направленность, которую можно определить как романтическую. Национальные истоки его музыки проявляются не

только через использование песен и кюев. Способы преломления фольклора меняются, подчёркивая неповторимый национальный колорит. Фортепианная фактура этих произведений ориентирована не только на передачу исполнительских приемов, характера и тембра звучания казахских народных инструментов, но, главным образом, на образное содержание, уникальность, отражая неповторимый колорит традиционной музыкальной культуры этноса. В этих произведениях выявилась новая для фортепианной музыки тенденция к органическому взаимодействию романтической экспрессивности, яркой концертности, широты круга образов. Автор статьи затрагивает вопросы драматургии, содержательности и музыкального языка произведений. Данный анализ отражает характерные особенности авторского стиля, рассматриваемые в аспекте взаимодействия традиционного и новаторского, останавливается на исполнительских задачах – разнообразных средствах выразительности, цельности формы, технических трудностях, вопросах динамики и ритмики.

Ключевые слова: *кюй, фактура, полифония, национальный колорит, традиция, обработка, музыкальное мышление, романтическая экспрессия, стиль, народная музыка, вариации.*

Abstract. In the proposed work, dedicated to the piano works of N. Mendygaliev: “Two preludia”, Variations on the theme of the kazakh folk song «Elim ai» and poem “The Legend of dombra”. The artistic and stylistic features of the interpretation of these compositions are considered. The analysis of development is given. The presented article reflects the characteristic features of the work of N. Mendygaliev, one of the leading composers of Kazakhstan. He is one of the creators of the Kazakh piano texture. Special attention is paid in the analysis of his plays to the stylistic orientation, which can be defined as romantic. The national origins of his music are manifested not only through the use of songs and kuis. The ways of refraction of folklore are changing, emphasizing the unique national flavor. The piano texture is focused not only on the transfer of performing techniques, the nature and timbre of the sound of Kazakh folk instruments, but mainly on the figurative content of uniqueness, reflecting the inimitable color of the traditional musical culture of the ethnic group. These works revealed a new trend for piano music towards the organic interaction of romantic expressiveness, bright concert performance, breadth of the range of images and their significance. The author of the article touches upon the issues of dramaturgy, content and musical language of the works. This analysis reflects the characteristic features of the author's style, considered in the aspect of the interaction of traditional and innovative. The author of the article dwells on performing tasks – various means of expressiveness, integrity of form, technical difficulties, issues of dynamics and rhythm.

Keywords**:** *kui, texture, polyphony, national color, tradition, processing, musical thinking, romantic expression, style, folk music, variations.*

Қазақстанның жетекші, өзіндік қолтаңбасы бар композиторларының бірі Нағым Меңдіғалиевтің фортепианолық шығармашылығы алуан түрлі жанрларымен ерекшеленеді. Композитордың фортепианолық мұрасы – оның шығармашылығының басты бағыттарының бірі. Алғашқы кәсіби қазақ пианисті 1951 жылы Алматы консерваториясын (доцент Е.Ф. Гировскийдің сыныбында) және 1959 жылы композиция бөлімін (профессор Е.Г. Брусиловскийдің сыныбында) бітірген. Көптеген жылдар бойы ол Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында композиция және жалпы фортепиано кафедраларында ұстаздық жұмысын бірге алып жүрген. Фортепиано аспабын жақсы меңгеру оған ерекше фортепианолық шығармаларын жазуға көмектесті. Оның мұрасы ірі музыкамен қатар, шағын формадағы шығармаларды да қамтиды. Ол 5 фортепианолық концерт, Соната, Сонатина, «12 фортепианолық пьеса», «Қазақ халық тақырыбына 7 вариация», «Елім-ай» қазақ халық әніне вариациялар, фортепианолық квартет пен квинтет, «Домбыра туралы аңыз» поэмасы және т.б. шығармалар авторы. Меңдіғалиев әртүрлі аспаптарға арналған көптеген туындыларын жазды, бірақ ең сүйікті саласы фортепианолық музыка болды. Композитор қазақ фортепианолық фактурасының қалаушыларының бірі болып табылады, оның музыкасы өзіндік формасымен, ладтық-гармониялық және ырғақтық ерекшелігімен сипатталады. Композитордың фортепианолық музыкасы өзіндік ерекшелігімен, тақырыптық ашықтығымен, шынайылығымен және ең бастысы – түрлі виртуоздық мүмкіндіктерін шебер қолдануымен қызықтырады.

Оның музыкасының ұлттық негізі тек қана әндер мен күйлерді қолданумен шектелмей, сонымен қатар, ұлттық ерекшеліктерді жаңа формада көрсету болды. Ол музыкалық-экспрессивті құралдарды пайдаланып, олардың техникалық жағынан ұштас келетін жақтарын қолдана отырып, дарынды фортепиано туындыларын ұлттық ой-сана мен кәсіби пианистің ойлау жүйесін сабақтастыра білгенін атап өтуіміз керек.

Оның қайталанбас стилі нәзік лирикасымен, халық әуендерімен, фактураның байлығымен

ерекшеленеді. Мәнерлілік құралдарын іріктеуде автордың стильдік бағытын анықтауға болады, ол – романтикалық музыкаға сүйенетін стиль. Ұлттық дәстүрлерге негізделген оның эволюциясы жаңа аспаптық жанрларды игерумен байланысты, фольклорлық интонацияны басқаша үнде қабылдау жаңа музыкалық стильдің дамуына ықпал болды. Осы жұмысы композитордың ең басты үлкен еңбегі болып саналады.

Меңдіғалиев фортепионалық концерт жанрына бет бұрған алғашқы композиторлардың бірі болды. Белгілі маман А. Досаева: «…его фортепианные опусы стали первым, ярким импульсом движения вперёд. Ценность произведения в период становления нового национального стиля следует определять не только анализируя его само по себе как замкнутый художественный феномен, но учитывая тот объективный вклад, который оно вносит в живое поступательное движение развивающегося и формирующегося стиля», – деп жазды [1, 45 б.].

Композитор балаларға арналған фортепионалық саласына да айтарлықтай зор үлесін қосты. Ол вариациялық формаға және фольклорлық материалдағы шығармаларға үлкен қызығушылық танытты. Алғашқы кезең классикалық формаларымен, форма мен тақырыптың анықтығымен, фактураның қарапайымдылығымен ерекшеленеді. Қазіргі авторлардың шығармаларын орындау интерпретациясы орындаушылық өнеріндегі ең күрделі мәселелердің бірі болып табылады.

Музыкалық оқу орындарының репертуарларында көп қолданылатын бірқатар шығармаларға тоқталайық. Осы шығармалардың тізіміне композитордың 1964 жылы жазылған «Домбыра туралы аңыз» және қазақтың халық әніне жазылған «Елім-ай» вариациялары жатады. «Елім-ай» әні XVIII ғасырда болған жоңғар шапқыншылығы оқиғасымен байланысты.

Қайғылы лирикаға толы тақырып бір тактілі фразалардан тұрады. Оның ладтық -интонациялық құрылымы орыс ән жырларына жақын мінездемеде жазылған. Тақырып өңдеу әдісі арқылы дамып лирикадан салтанатты *Maestoso әніне* алып келеді.

Алғашқы вариацияда аса қатты өзгерістер болмайды. Автор тек темпті (*Allegro moderato*) және өлшемді 6/8 өзгертіп, музыкаға жанды сипат береді. Ал екінші вариация көбіне қобалжулы болып келеді, одан кейінгі (үшінші, төртінші, бесінші, және сегізінші) вариацияларда токкаталық элементтер дами бастайды. Тақырып өзгеріп, онда драмалық музыка естіледі. Үшінші және төртінші вариациялар екіншісіне қарағанда ерекшеленеді. Бұл жерде би мен скерцо элементтері пайда болып, орындаушылықтың еркінділігіне мүмкіндік беріледі.

Циклдің бірінші шарықтау шегі – жігерлі және батыл бесінші вариация. Бұл Отанға деген сағыныш немесе шарасыздық емес, ұлттық рухтың ұлылығын танытқан күш пен қайрат бейнелейтін драмалық екпін. Бесінші вариация циклдің бірінші бөлімін аяқтап, лирикалық ортаңғы бөліміне әкеледі. Алтыншы вариацияға автор «Түн, даладағы жалғыз басты шабандоз» бағдарламасын ұстанады. Музыканың ерекшеліктері арқылы автор түннің көркем суретін, сағыныш пен жалғыздықты жеткізеді. Мұнда алғашқы рет қарапайым үш бөлімді форма пайда болады. Алтыншы вариация – циклдің ортаңғы лирикалық бөлімі болып табылады. Ол мұңлы музыкамен сипатталады. Үшінші және төртінші вариациялар вальс жанрында жазылған. Осы жерде автор орыс классикалық музыкасының дәстүріне құрмет көрсетеді. 7 вариацияның кульминациясы – cadenza, мұнда вальстің жеңілдігінің лебі өз шыңына жетеді.

Соңғы сегізінші вариация – циклдің шарықтау шегі болып табылады. Оның бейнелі жағы көп қырлы, соңында салтанатты музыкамен аяқталады. Фактурасында күрделі аккордтар мен октавалар кездеседі, диапазоны кең — pp-ден ff-ге дейін. Бөлімнің тональдік жоспары да ерекше жазылған*: fis-moll, e-moll, Fis-dur. Тональдіктердің ауысуы бұл вариацияны ерекше орынға қояды және оның бү*кіл цикл үшін ерекше маңыздылығын айқындайды, b-moll эпизодының шиеленіскен дыбысы домбыра күйлерімен байланыс туғызады. Maestoso кодасы соңғы вариацияның және бүкіл циклдің драматургиялық дамуын аяқтайды. Бұл ауыр апаттан аман қалған, бірақ бұзылмаған және бағындырылмаған халықтың күші мен батылдығының Әнұраны.

Орындаушының алдында әрқашан форманы ұстап отыру міндеті тұрады, бұл вариациялық форманың жеткізу мәселесінде маңызды рөл атқарады. Вариациялар арасында тек ұқсастық қана емес, сонымен қатар форма қалыптастыру мәселесінде маңызды рөл атқаратын контраст та бар. Циклдің бірлігін қамтамасыз етуде динамиканың маңызды рөлін атап өту керек. Бірінші вариациядан бесінші вариацияға дейінгі дыбыстың біртіндеп күшеюі — бірінші бөлімнің негізгі кульминациясына әкеледі. Бұл жай ғана күшейту емес, шиеленістің, эмоциялық көтерілістің артуы, бұл драматургиялық мазмұнмен тығыз байланысты.

Мендіғалиевтің фортепианолық шығармаларында жарқын ұлттық бояумен қатар орыс композиторларына жақын лирикалы-романтикалық бағыт анықталды. Оның алғашқы «Дала»

прелюдиясы С. Рахманиновтың gis-moll прелюдиясының фактурасына ұқсас жазылған импровизациялық шығарма. Шығарманың ерекшеліктері композитордың қолтаңбасын айқын көрсетеді. Халықтық бастау өзінің көркемдік бейнесін туған қазақ даласында тапты. Мендығалиевтің барлық шығармашылығында бұл бейне Отанның символы ретінде өтеді.

Зерттеуші М.С. Сапиева былай айтқан: «неоромантизм в фортепианных произведениях композиторов Казахстана нашел свое отражение в жанре прелюдии. В разделе непрограммных сочинений прелюдия занимает особое место как один из самых востребованных в отечественной музыке, получивших множество различных индивидуально – авторских воплощений. Динамика существования данного процесса прослеживается в ракурсе изучения произведений Н. Мендыгалиева, Т. Кажгалиева, С. Кибировой, С. Ромащенко и других» [5, 360 б.]. Пьесаның соңғы бөлімдері лирикалық музыкамен сипатталады. Бірінші тақырыптың динамикалық дамуы, сағыныш пен қайғыны жеткізе отырып, орталық эпизодқа – *cadenza (sempre non legato)* әкеледі және домбыраның дыбысын салғандай болады. Бұл техникалық тұрғыдан күрделі эпизод – токкатталық фактураны *martellato* штрихпен орындау виртуоздықты талап етеді. Онда тактілерге бөліну жоқ, бұл орындаудың импровизациялық еркіндігін айқындайды, *sfffz* аккордтары (домбыралық әдіс) ерекше әсер тудырады. Прелюдияда әртүрлі бейнелі ассоциациялар арқылы даланың үнемі өзгеріп отыратын келбеті беріледі. «…тірі, өзгеріп тұратын жазық дала. Біз оның тынысын естиміз. Міне сабырлы, соққан жеңіл жел самалы – жазық енді қозғалыста. Кенеттен қысқа дауыл соқты…осы жерде динамиканың қозғалысын домбыра өзінің сүйікті халық өнерінің, дала кеңістігін жарып бара жатқан жылқы бейнесі арқылы береді». А. Юровскаяның дала туралы поэтикалық баяндауы оқушылардың қиялын оятады.

Музыканың бейнелік сипатын аккомпанемент ашады – қайталанатын біртекті фигурациялар әуенге көп әсер береді. Аккомпанементтің қозғалысы ұшқырлық әуенге белгілі бір рухани сипат береді. Ортаңғы бөлімде токкаталық фактураға (*cadenza*) ерекше назар аудару қажет. Бұл домбыра техникасына еліктейтін қиын эпизод. Домбыра күйлерін фортепианоға өңдеуде көбінесе *martellatoлық* фактура қолданылады: бір қол екінші қолдың артынан әуенін бірден қайталайды. Соңғы тактілердегі каденция мен кодаға ерекше назар аудару қажет. Қазақ халық әндеріне тән өлшемнің жиі өзгеріп отыруы: 3/8, 9/8, 6/8, 2/4 жұмысқа қиындық туғызады.

А. Досаеваның зерттеулерінде: «… в этап зрелости казахская фортепианная музыка вступает в отдельных произведениях (4 прелюдии Г. Жубановой) и 60-х годов («Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева, Поэма «На зов Абая» Е. Рахмадиева). Этот этап характеризуется освоением жанра как типа содержания, как целостного охвата всего комплекса компонентов, выявленного через убедительную самостоятельную драматургию...», – деп жазылған [2, 16 б.].

«Домбыра туралы аңыз» поэмасы фортепианолық шығармашылығында ғана емес, Қазақстанның бүкіл аспаптық музыкасында маңызды кезең болды. 1964 жылы жазылған бұл шығарма әлі күнге дейін ең танымал концерттік шығармалардың бірі болып табылады. дәстүрлі музыка мен әлемдік классиканың жетістіктерін біріктіруге қол жеткізді. Атауында да қазақ халық музыкасына тән шығармашылық формалардың бірі – эпикалық поэмалар мен аңыздарды жырлайтын жыршылардың орындауы көрсетілген.

Бұл ауқымы үлкен еуропалық романтикалық стиль мен қазақ халық музыкасын қосқан концерт туындысы. А. Досаева атап кеткендей: «... в поэме нетрудно обнаружить влияние определённых прототипов европейской музыки, её системы мышления, усвоенной в процессе профессионального обучения, но наряду с этим и органическое претворение казахских народных традиций музыкального искусства, проявляющихся в специфике формообразования, фактуре [2, 83 б.].

Ол күрделі үш бөлімді формада жазылған, бірінші бөлімдегі негізгі штрих – *Marcato* мен *Martellato,* ортаңғы бөлімінде – *Legato*, қайталау бөлімі қысқаша түрде жазылған. Шығарманың музыкалық тіліне тән қасиеттер – кварта-квинталық айналымдар, домбыра дауысына еліктеу, өңдеу техникасы, еркін өлшемдер. Кіріспе бөлімінде жоғарғы регистрде алынатын *rubato*дағы интонациялар *accelerando* штрихпен орындалады*,* бұл ауызша халық шығармашылығына тән импровизациялық мәнерді көрсетеді. Кіріспе аккордтары басында қайталанып, реприза мен кода бөлімдерін байланыстырады.

Поэмада домбыра мен дәстүрлі ән өнерінің ерекшеліктері байқалады. Пьесада дәйексөздер жоқ: соңғы және ортаңғы бөлімдердің тақырыптарын автор өзі жазған. Соған қарамастан, олар терең ұлттық сипатта, халық музыкасының дәстүрінде естіледі.

Жаңа музыкалық тілді іздеу үшін ол әртүрлі пианисттік тәсілдерді қолданды, интонациялық саланы кварта-квинталық айналымдарымен байытты, нұсқалық дамуды, өзіндік ырғақ пен өлшемді қолданды. Поэмада көрнекі құралдардың байлығы домбыра техникасының ерекше тәсілдерімен

байланысты; композитор орындаушылық ерекшеліктерді – қарқынның, динамиканың, колористикалық сәттердің өзгеруін атап өтеді. Н. Меңдіғалиев осы шығармада айқындық пен бірлікке, комбинациялық шеберліктің, өнертапқыштығы мен форманың классикалық анықтығына қол жеткізді.

«Домбыра туралы аңыз» шығармасын орындауға байланысты кейбір мәселелерге тоқталайық. Токката түріндегі бірінші бөлімінде бөлінген ырқақты соққыны орындау екі қол дайындық арқасында ғана жеткізетін виртуозды орындаушылық шеберлікті талап етеді (домбыра ойынның негізгі әдісі). Фактураның соңғы бөлімдері жартылай педальді қолдануды қалайды, ал ортаңғы бөлімі мен шарықтау бөлімдерінде икемді, терең педаль басылу керек.

Ортаңғы бөлімнің лирикалық тақырыбы (Andantino cantabile) сол қолдың сүйемелдеуімен *mf-дан ff* -ға дейінгі үлкен динамикалық толқынмен жарқын шарықтау шегіне алып келеді. Фактураның айқын қимылдары белгілі XX ғасыр композиторларының фортепианолық шығармаларымен байланыс тудырады. «Б. Бартоктың «*Allegro barbaro*», С. Прокофьевтің токкаталары, А. Хачатурянның XX ғасырдағы фортепионалық токката жанрында жазылған шығармаларының айқындау мүмкіндіктері романтикалық тұрғыда жазылған» [3, 83 б.].

Шығарманы орындау барысында еркін импровизациялылық мәнер үлкен рөл атқарады, ол орындаудың эмоциялық түрінде және *Rubato* иелігінде көрінеді. Токкаталық фактура, жарқын концерттік стиль және ырғақ еркінділігі осы туындының «поэмалық» ерекшелігін көрсетеді.

Қорытындылай келе, жоғарыда айтылып кеткендей Н. Меңдіғалиевтің фортепионалық шығармаларын ашатын оның ерекше стилі, музыкалық мазмұны және ұлттық өзгешелігі музыкантқа қойған міндеттерін түсінуге көмектеседі деп айтуға болады.

Әдебиет тізімі

1. Досаева А. Фортепианная музыка Казахстана. – Алма-Ата, «Онер», 1987. – 45 с.
2 .Досаева А. Казахская фортепианная музыка. – Алма-Ата, АГК им. Курмангазы, 1991. – 83 с.
3. Янов-Яновская Н. Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. – Ташкент: Фан, 1983. – 71 с.
4. Джумакова У.Р. Проблемы истории, смысла и ценности // Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.
5. Сапиева М.С. Фортепианная музыка композиторов Казахстана на рубеже XX-XXI вв. (1980-2014 гг.): учебное пособие / М.С. Сапиева. – Костанай: КГПИ, 2017. – 125 с.
6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – Москва, «Музыка», 1981. – 120 с.
7. Дернова В. Казахская народная музыка в обработке А. Затаевича. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1958. – 344 с.

УДК 784, 785.7

ОТРАЖЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ ПРИНЦИПОВ АНСАМБЛЕВОГО ТВОРЧЕСТВА ТАТАР И БАШКИР В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Бахтияри Фархад Фаритович
Аспирант 3 курса
научно-композиторского факультета
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
Москва, Россия
fbf@ya.ru

Аннотация. В статье рассматриваются три основные формы существования ансамблевого искусства татар и башкир в современном музыкальном пространстве, такие как: концертные композиции, театрализованные композиции и электроакустические модификации традиционной музыки. Отмеченные три формы выступают в качестве предмета исследования. Используя комплексный подход, включающий сравнительный, исторический и культурологический методы, автор детально рассматривает ключевые характеристики и тенденции развития каждой из этих форм. Упоминаются театрализованные композиции композитора Масгуды Шамсутдиновой, сочетающие традиционные элементы и современные музыкальные подходы. Также затрагиваются вопросы

создания электроакустических модификаций традиционной музыки, включающие процессы сэмплирования и синтеза звука. В статье делается попытка осмыслить функционирование разнообразных принципов ансамблевого искусства татар и башкир в условиях современной музыкальной практики.

Ключевые слова: *ансамблевое искусство, татары и башкиры, квази-традиционные концертные композиции, театрализованные композиции, электроакустические модификации, традиционная музыка, сэмплирование и синтез.*

Аңдатпа. Мақалада қазіргі музыкалық кеңістіктегі татарлар мен башқұрттардың ансамбльдік өнерінің үш негізгі формасы қарастырылады. Олар − концерттік композициялар, театрландырылған композициялар және дәстүрлі музыканың электроакустикалық модификациялары. Белгіленген үш форма зерттеу нысанын құрайды. Салыстырмалы, тарихи және мәдениеттану әдістерін қамтитын кешенді тәсілді қолдана отырып, автор осы формалардың әрқайсысының негізгі сипаттамалары мен даму тенденцияларын егжей-тегжейлі қарастырады. Мақалада композитор Масғуда Шамсутдинованың дәстүрлі элементтер мен заманауи музыкалық тәсілдерді біріктіретін театрландырылған шығармалары туралы айтылады. Дәстүрлі музыканың электроакустикалық модификацияларын құру, соның ішінде дыбысты іріктеу және синтездеу процестері де қарастырылады. Автор қазіргі заман музыка тәжірибесінде татар және башқұрт ансамбльдік өнеріндегі түрлі принциптердің жүзеге асуын түсіндіруге тырысады.

Тірек сөздер: *ансамбль өнері, татарлар мен башқұрттар, квази-дәстүрлі концерттік композициялар, театрландырылған композициялар, электроакустикалық модификациялар, дәстүрлі музыка, іріктеу және синтез.*

Abstract. The article examines three main forms of existence of the Tatar and Bashkir ensemble art in the modern musical space, such as concert compositions, theatrical compositions and electroacoustic modifications of traditional music. The three forms mentioned serve as the subject of the study. Using an integrated approach that includes comparative, historical, and cultural methods, the author examines in detail the key characteristics and development trends of each of these forms. The author mentions theatrical compositions by composer Masguda Shamsutdinova, combining traditional elements and modern musical approaches. The issues of creating electroacoustic modifications of traditional music, including sound sampling and synthesis, are also discussed. The article attempts to comprehend the functioning of various principles of the ensemble art of Tatars and Bashkirs in the context of modern musical practice.

Keywords: *ensemble art, Tatars and Bashkirs, quasi-traditional concert compositions, theatrical compositions, electroacoustic modifications, traditional music, sampling and sound synthesis.*

Ансамблевое искусство татар и башкир является ярким примером синтеза традиционных музыкальных форм и современных подходов к их интерпретации. В данной статье делается попытка осветить три основных направления трансформации ансамблевого творчества этих народов в контексте развития современной музыкальной культуры. Этот комплексный анализ позволяет глубже понять процессы эволюции ансамблевого искусства под влиянием новых художественных тенденций.

Традиционные принципы ансамблевого искусства татар и башкир получили место в современном звуковом пространстве в трех основных формах: в концертных композициях, максимально приближенных к тембровому составу и характеру музыкального текста традиционной музыки, форме театрализованного выступления и в электроакустических модификациях аутентичной музыки. Отмеченные формы выделяются среди прочих как на основе проявления в них элементов традиционного музыкального творчества, так и с учётом их значимости в современной концертной практике.

Первая форма, квази-традиционная концертная композиция, – пожалуй, самая распространённая из форм существования ансамблевого искусства татар и башкир. Внешне она выглядит как стандартное ансамблевое выступление академического типа: статичное расположение музыкантов на сцене, отсутствие немузыкальных составляющих (хореографии, пространственных эффектов), обычное разделение участников процесса на исполнителей и слушателей, номерная структура концерта с объявлением каждого произведения, необходимость усиления звука из-за больших масштабов помещения и т. Д.

Вторая форма – театрализованные композиции – отличается от других наиболее естественными для традиционной музыкальной культуры условиями звучания. При их наличии музыканты не закреплены в отдельной точке концертного пространства, как правило, не требуется усиление звука, грань между исполнителями и слушателями может быть размыта, нет строгого требования к номерной структуре организации и к наличию ведущего.

Третья форма ансамблевого искусства татар и башкир — это электроакустические модификации традиционной музыки. Здесь можно выделить два направления трансформации оригинального звучания: сэмплирование и синтез звука. Сэмплирование включает в себя оцифровку звучания этнических инструментов, что позволяет сохранить их уникальные тембральные особенности. Синтез звука подразумевает добавление цифровых инструментов, которые могут быть представлены в виде звуковых фильтров и эффектов, накладываемых на оригинальное звучание, или моделирования звукового фона для аутентичного исполнения. При деликатном и внимательном подходе к традиции, такой способ обновления звука может сохранить его аутентичность, в отличие от грубых обработок мелодий или их европейских гармонизаций.

Что касается квази-традиционных концертных композиций, сегодня можно выделить четыре типа музыкальных ансамблей, которые их исполняют[132]. Общие черты и различия между этими типами можно описать следующим образом:

1. Использование традиционных инструментов с их изначальными функциями в ансамбле. Например, курай может вторить голосу с небольшим отставанием, а думбыра – сопровождать распевание дастана.

2. Коллективы традиционных инструментов, применяемых для исполнения музыки, созданной в рамках европейской музыкальной традиции.

3. Включение европейских инструментов, схожих по тембру с аутентичными, которые имитируют их традиционные функции. Например, вместо курая голосу может вторить флейта, или традиционная манера пения заменяется оперной.

4. Открытая форма ансамбля, допускающая большое разнообразие в сочетании традиционных и академических тембров и способов развёртывания звуковой ткани. Границы этой формы размыты, так как степень ее традиционности зависит от концентрации мелодико-ритмических и тембровых элементов, присущих традиционной музыке.

Создание реконструкций традиционной музыки и квази-традиционных композиций требует поиска исполнителей, способных выйти за пределы европейских музыкальных рамок. Это проблема часто обсуждается в трудах видных этномузыковедов и исполнителей. Например, Ф. Рубцов отмечал, что народные исполнители обладают преимуществом, поскольку они импровизируют песни, тогда как мы их заучиваем по нотам. В народном исполнении песня течет как единая непрерывная струя, тогда как в академическом слышны четкие деления на такты и ноты. Оперный певец П. Богатырёв, как вспоминает Е. Кузнецов, подчеркивал, что для понимания силы и мощи песни недостаточно лишь видеть ноты – ее нужно услышать в живом исполнении, а не в исполнении хора под управлением дирижёра. Хор может петь стройно и с оттенками, но это не будет песня в её истинном смысле, а лишь хоровое исполнение нотного текста.

Для создания квази-традиционных композиций необходимо отказаться от академических метроритмических параметров, таких как квадратность счета, тактовые черты и сильные доли. Как утверждает татарский музыковед М. Нигмедзянов, мелодизм, не ограниченный дисциплиной метроритма, проявляется в полной мере своих возможностей и подчиняется внутренним закономерностям музыкального развития [2, с. 112]. Кроме того, необходимо выйти за пределы академической системы нотации, чтобы исполнитель мог передавать музыку устно, используя фразы и крупные музыкальные единицы, характерные для татарской и башкирской традиционной музыки. Композитор и музыковед А. Ключарев, который занимался реставрацией записей других исследователей, отмечал, что в зафиксированных нотах скрыта настоящая, живая и полная поэзии древняя татарская народная песня [3, с. 242]. Без знания традиции такие записи почти не представляют художественной ценности.

[132] Эта классификация соотносится с исследованиями известного ученого И. И. Земцовского. Он выделяет два основных типа: 1) фольклор, исполняемый на сцене в неизмененном виде, и 2) фольклор, подвергнутый обработке. Первый тип представлен двумя формами: а) в исполнении первичных ансамблей, являющихся носителями традиции, и б) вторичными ансамблями, состоящими из музыкантов, пришедших извне [1,с. 8]. Второй тип также делится на: а) исполнение ансамблями песни и пляски и б) академическими хорами. Даже если репертуар академического хора максимально приближен к исходной музыке, особенности исполнения и количество участников существенно трансформируют конечный звуковой результат.

Третьим требованием является знание поэтических метров татарской и башкирской поэзии, от старинных эпических произведений до средневековых форм, таких как аруз. Эти метроритмические формы трудны для понимания через нотные примеры, так как в них часто нарушаются размеры, укорачиваются сегменты, и строки различаются по продолжительности.

Одним примеров ансамбля первого типа (аутентичные инструменты с присущими им изначально функциями в ансамбле) стал проект «Ahäñdäşlek» (*Ахэндэшлик – Соритмие*), организованный автором настоящей работы в Доме Татарской книги в г. Казани в августе 2023 г. [4].

Театрализованными композициями считаются те, в которых присутствуют элементы хореографического или драматического искусства. Эта область включает музыку для театра, балета и концертные композиции с хореографическими и театральными элементами. Существует два типа таких композиций: с преобладанием концертного начала и с преобладанием театрализованного начала. Татарский музыковед Ю. Исанбет утверждает, что антология музыки композиторов Татарстана должна включать как минимум 11 типов музыкального творчества, четыре из которых посвящены театрализованной музыке, такой как музыка к балетам и музыкальным драмам [5]. Однако, поскольку данное исследование сосредоточено на музыкальных вопросах, классификации, связанные с немузыкальными составляющими, менее значимы. В музыкальном контексте более уместно разделение композиций на сферы метроритмики дастана и метроритмики поэзии.

История театрализованной музыки в татарской культуре насчитывает более ста лет, но именно в произведениях современного композитора Масгуды Шамсутдиновой впервые появились театрализованные композиции, сочетающие традиционные элементы. Масгуда Шамсутдинова – не только композитор, но и ученый, исследующий татарскую культуру как с музыкальной, так и с философской точек зрения. Ее научные достижения включают диссертацию на соискание степени кандидата философских наук, в которой она акцентирует внимание на мусульманском компоненте татарской культуры.

В своей диссертации Шамсутдинова изучает формы поэм и книг, а также традиции празднования мусульманских праздников. Работа посвящена изучению праздника Маулид ан-Наби и связанной с ним поэме С. Челеби, а также традиции чтения книги «Маулид» [6]. Такое внимание к текстовым и обрядовым формам нашло отражение в её методах творчества. В основе ее произведений лежат не европейские принципы, а тексто-музыкальные формы старинной татарской поэзии. Центральная часть ее творчества связана с мусульманской религиозной тематикой, что позволяет рассматривать её работы как яркие примеры музыки, основанной на метроритмике поэзии. Музыкально-философские размышления Шамсутдиновой нашли наиболее полное выражение в ее театрализованных композициях [7, с. 63]. Эти произведения, наряду с ее песенным творчеством, часто звучат на Радио Татарстана и стали популярны среди широкой аудитории. В них сочетаются элементы традиционной татарской культуры и современные музыкальные подходы, что делает их уникальными и востребованными в культурной среде.

Электроакустические композиции занимают особое место в музыкальном мире, поскольку в них электронный звук играет ключевую роль [8, с. 154]. Открытие таких звуков стало значительным событием в истории музыки. Немецкий композитор и музыковед Ханс Хайнц Штукеншмидт отмечал, что появление электронных и электронно-инструментальных композиций ознаменовало начало «третьей эпохи» в музыкальной истории [133]. Эта новая «дегуманизированная» музыка отличается от предыдущих эпох тем, что она использует средства, не связанные непосредственно с человеческим голосом и физической игрой на инструментах, что открывает новые возможности и позволяет достигать ранее невозможных звуковых эффектов [9, с. 19]. В наше время для молодого поколения внедрение электроакустических технологий в музыку стало нормой. Однако старшие поколения часто воспринимали такие инновации с недоверием. Например, в начале XX века распространение граммофонов в татарской и башкирской среде критиковалось многими передовыми деятелями.

По мнению современного композитора М. Файзуллина, история электроакустических модификаций традиционной музыки берет свое начало в 1980-х годах. Именно в это время были сформированы два ключевых направления, повлиявших на развитие электроакустической музыки, в том числе татарской и башкирской [10]. Первое из этих направлений – сэмплирование, или оцифровка звучания традиционных инструментов. Этот процесс включает запись звучания отдельных инструментов или их сочетаний с различными способами звукоизвлечения, а также специфическую

[133] Идеи композитора имеют сходство с концепцией австрийского и британского философа Карла Поппера, в центре которой находится понятие «третьего мира» – мир объективного знания, представляющий собой достижение человеческого разума.

настройку соединения этих звуков. В результате создаются обширные базы данных определённых тембров, которые могут быть использованы для озвучивания мелодий на электронных инструментах. Современные практики включают использование библиотек иранских, казахских и монгольских тембров, таких как NI Kontakt и VST Instruments. Однако, к сожалению, пока отсутствуют развитые базы данных татарских и башкирских тембров, что приводит к замене их инокультурными аналогами.

Второе направление – синтез звука, а также добавление цифровых инструментов в традиционную музыку. Современные технологии позволяют делать это все более гибко и тонко, так что эти добавления становятся естественным продолжением традиционного звучания. Они могут выполнять функцию утолщения музыкальных контуров, создавать эффект тени или добавлять матовость звуковому изображению. При осторожном использовании, например, через звуковые фильтры или реверберацию, синтез звука способен обогатить звучание и сделать его более многогранным.

Анализ различных форм существования ансамблевого искусства татар и башкир в современном музыкальном пространстве демонстрирует его уникальную способность к адаптации и развитию. Концертные композиции, театрализованные постановки и электроакустические эксперименты с традиционными элементами отражают динамичные процессы трансформации ансамблевого творчества. Эти разнообразные художественные практики свидетельствуют о жизнеспособности и богатом творческом потенциале ансамблевого искусства данных народов, которое успешно сочетает в себе вековые традиции и новаторские подходы. Дальнейшее изучение этих тенденций может внести значительный вклад в понимание общих закономерностей развития музыкальной культуры в условиях глобализации.

Список литературы

1. Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): сборник научных трудов. Л.: ЛГИТМиК, 1984. – С. 4-15.

2. Нигмедзянов М. Н. Татарская народная музыка. – Казань: Магариф, 2003. – 255 с.

3. Татар халык көйләре = Татарские народные напевы // төз. һәм җыючысы А. Ключарёв = сост. И собиратель А. Ключарёв. Казан: Татгосиздат, 1955. – 247 б.

4. Мөбәрәкшина, Зилә «Татар китабы йорты» – әдәби-музыкаль кичәләр үзәге яки бинаның җәлеп итү сере нәрсәдә? [«Дом татарской книги» - центр литературно-музыкальных вечеров или в чём секрет привлекательности здания?]: [электрон чыганак = электронный ресурс] URL: https://intertat.tatar/news/tatar-kitaby-iorty-adabi-muzykal-kicalar-uzage-yaki-binanyn-alep-itu-sere-narsada-5860989 (Дата обращения: 27.03.2024).

5. Кривицкая Е. Д. Антология музыки композиторов Республики Татарстан: за и против // Казанские истории (электронный ресурс). URL: https://history-kazan.ru/aktualnaya-tema/u-vsekh-na-slukhu/14879-antologiya-muzyki-kompozitorov-respubliki-tatarstan-za-i-protiv (дата обращения: 23 октября 2024).

6. Шамсутдинова М. И. Маулид-байрам у мусульман Среднего Поволжья: дис. … к. филос. Н. СП(б): СпбГУ, 2001. – 286 с.

7. Бородовская Л. З. Масгуда Шамсутдинова: «Я слышу свет, я вижу звук». Казань: Изд-во КГУКИ, 2012. – 130 с.

8. Попов Н. А. Электроакустическая композиция // Музыкальная академия. 2013. №3 (743). – С. 152-155.

9. Stuckenschmidt H. H. Die dritte Epoche. Bemerkungen zur Ästhetik der Elektronenmusik = Третья эпоха. Замечания по эстетике электронной музыки // Die Reihe = Ряд. 1955. No 1. – S. 17–19.

10. Бахтияри Ф. Ф. Это “трансвременное” измерение, попадая в которое, больше узнаешь о народе, о регионе и о чем-то еще» [беседа с современным композитором М. Файзуллиным] // Время слышать: альманах о новой музыке. 2024. №2. М: Московская государственная консерватория. URL: http://timetohear.ru/russian_foreign#rec828646679 (дата обращения: 1 декабря 2024).

УДК 78.072+39

ТЕМБР ИНСТРУМЕНТА КАК СРЕДСТВО РЕКОНСТРУКЦИИ ДРЕВНЕГО ТЮРКСКОГО ОБРАЗА ШАМАНА

Бержапраков Данияр Багдатович
магистр искусствоведения, преподаватель
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
berzhaprakov@mail.ru

Аннотация. В статье подробно рассматриваются тембровые поиски композиторов Казахстана XX-XXI веков, на примере произведений, посвященных раскрытию древнетюркского образа шамана. Данная тема является актуальной, новой и мало исследованной. На сегодняшний день в казахстанской музыкальной науке многие сочинения отечественных композиторов еще не были объектом специального изучения с точки зрения тембровой драматургии и поиска новых музыкальных красок. В связи с этим возрастает и актуальность изучения казахской музыки XXI века, имеющей непреходящее значение для нынешнего поколения композиторов и музыковедов. Основной задачей статьи стала идея показать тембр как ведущую категорию, важнейший элемент драматургии, концепции произведения, а также выявить своеобразие тембрового решения и исполнительских приемов на примере сцены из оперы «Камар-Сулу» Е. Рахмадиева и «Души шамана» А. Раимкуловой. Методология исследования основана на комплексном рассмотрении обозначенной проблемы, включающей исторический, сравнительный, а также аналитический методы (изучение тембровой сферы, формообразования, музыкального языка и стиля). Результаты исследования показали, что воплощая образ шамана в академической музыке, композиторы стремятся к активному развитию тембро-звукового параметра своих произведений. Стремление казахстанских авторов передать многогранность тюркского мировоззрения ведет к постоянному обогащению тембровой сферы, благодаря расширенным приемам игры и авангардным композиционным техникам.

Ключевые слова: *музыкальная тюркология, шаманизм, тембр, казахская музыка, авангардная музыка, расширенные техники игры.*

Аңдатпа. Мақалада XX-XXI ғасыр Қазақстан композиторларының тембрлік ізденістері ежелгітүркілік бақсы бейнесін ашуға арналған шығармалары негізінде қарастырылады. Бұл тақырып өзекті, жаңа әрі толық зерттелмеген болып табылады. Бүгінгі таңда отандық композиторлардың шығармалары музыкатану ғылымында тембрлік драматургия мен жаңа музыкалық бояу тұрғысынан арнайы зерттеу нысанына айналмағаны анық. Осы тұрғыдан қарағанда, жас буын композиторлар мен музыкатанушылар үшін XXI ғасырдағы қазақ музыкасының өзектілігі арта түседі. Мақала мақсаты – тембрді драматургияның маңызды элементі, жетекші категориясы және шығарманың басты концепциясы ретінде көрсету, сонымен қатар, Е. Рахмадиевтің «Қамар-сұлу» және А. Райымқұлованың «Душа шамана» туындыларындағы жеке көріністердің орындаушылық әдістері мен тембрлік шешімдерін айшықтау болып табылады. Көрсетілген мәселені ашу үшін құрамына тарихи, салыстырмалы және талдау әдістері кірген кешенді тәсіл қолданылды. Зерттеу нәтижесінде бақсы бейнесін сомдауда композиторлар туындыларында тембрлік-дыбыстық жүйені дамытуға айрықша үлкен мән беретіні анықталды. Түркілер дүниетанымының көпқырлылығын таныту мақсатында Қазақстан авторлары орындаушылық тәсілдерді кеңейтіп, авангардты композициялық техникаларды қолдану арқылы тембрлік саланы әрдайым байытып дамыту үстінде.

Тірек сөздер: *музыкалық түркология, бақсылық, тембр, қазақ музыкасы, авангардтық музыка, кеңейтілген ойын техникасы.*

Abstract. This article examines the timbral explorations of Kazakhstani composers in the 20th and 21st centuries, focusing on works that portray the ancient Turkic image of the shaman. This topic remains insufficiently studied yet holds significant relevance for contemporary music research. Many compositions by Kazakhstani composers have not been specifically analyzed in terms of timbral dramaturgy and the search for new sonic expressions. As a result, the study of 21st century Kazakh music is becoming increasingly important for composers and musicologists. The primary objective of this article is to highlight timbre as a central compositional element, a key aspect of dramaturgy, and a crucial factor in shaping musical concepts. The study

explores unique timbral solutions and performance techniques in a scene from “Kamar Sulu” by E. Rakhmadiev and “Shaman’s soul” by A. Raimkulova. The research methodology employs a comprehensive approach, incorporating historical, comparative, and analytical methods to examine timbral structure, form, musical language, and stylistic characteristics. The research methodology is based on a comprehensive consideration of the identified problem including historical, comparative and analytical methods (studying the timbre sphere, musical language and style). Their desire to convey the depth and complexity of the Turkic worldview leads to a continuous enrichment of the timbral palette through extended performance techniques and avant-garde compositional approaches.

Keywords: *musical turkology, shamanism, timbre, Kazakh music, avant-garde music, extended performance techniques.*

Профессиональная музыкальная культура Казахстана, развитие которой приходится на XX век, представляет собой многогранное и самобытное художественное явление. Ее основу образует художественный опыт, накопленный в классической академической музыке, богатейшее традиционное музыкальное искусство, включающее народную музыку, наследие композиторов-представителей устного профессионального искусства, а также активно развивающаяся концертно-театральная деятельность. Кроме того, на каждом этапе своего становления, композиторы стремятся активно развивать тембровую составляющую создаваемых ими произведений, стараясь быть оригинальными, не только в уже сложившейся тематике, но и в новых типах образности. Неслучайно исследователь этого вопроса А. Демченко отмечает, что «… отбрасывались многие прежние ценности, устанавливался новый кодекс мироощущения, утверждался современный жизненный стиль» [1].
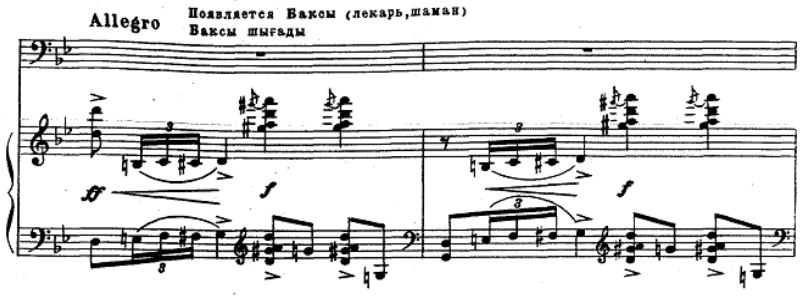
Особую активность в своем развитии темброзвучность музыкальных произведений композиторов Казахстана получила в конце XX – нач. XXI веков, обусловленная общемировыми музыкальными стандартами, обширным освоением новых композиционных техник, а также обращением к своим этническим корням. В частности, авторов привлекают страницы тюркской истории, наполненные мистикой древние обряды, образ шамана, который они стремятся запечатлеть во всем богатстве и разнообразии красок и звуков.

На сегодняшний день в казахской музыке имеется целый ряд произведений, представляющих разные жанры, в которых затрагивается в той или иной мере тема, связанная с религиозными ритуалами и образом баксы. К ним относятся: опера «Камар-сулу» Е. Рахмадиева (1963), балет «Карагоз» (1983), «Четыре пьесы» для альта Г. Жубановой (1992), симфоническая картина «Бакcы» А. Меирбекова (1991), Третья (1989) и Четвертая (1991) симфонии Б. Баяхунова, «Душа шамана» для виолончели и компьютера А. Раимкуловой (1999), рок-опера-балет «Такыр» Е. Канапьянова в соавторстве с Н. Кульсариевым (1999), симфония «Двери» Б. Аманжола (2008), музыкальная транскрипция памятника древнетюркской письменности *Codex Cumanicus* «Жертвоприношение Тенгри» для большого симфонического оркестра А. Бестыбаева (2008), балет «Тлеп и Сарыкыз» А. Серкебаева (2008), пьеса-перформанс «Shaman» для малого барабана и глокеншпиля Н. Айтбаевой (2009), «Shaman wiers» для виолончели, горлового пения, бубна и электроники А. Ершовой (2014), «Камлание» для флейты, альта и кыл-кобыза Д. Бержапракова (2016), кантата «Коркыт-кобыз дастаны» для смешанного хора, ансамбля кыл-кобызистов и большого симфонического оркестра Е. Усенова (2021) и многие другие. Как видно из вышеназванных примеров, образы шамана и его камлания прослеживаются практически во всех музыкальных жанрах: камерная музыка, симфоническая, вокально-симфоническая, балет и опера.

Одной из первых реконструкций образа шамана в академической музыке Казахстана стала опера Е. Рахмадиева «Камар-сулу» (1963), воплощенная в III действии оперы. Сцена с баксы – это финал оперы и ключевая точка во всей драматургии произведения. Для того, чтобы более полно и правдоподобно раскрыть образ баксы, как отмечает Р. Джуманиязова, композитор использует: а) типичное для традиции шаманизма магическое значение фигуры круга (рондальность формы, опевание основных тонов, эффект кружения мелодии на одном и том же месте в вокальной партии шамана); б) речитативный склад мелодии в вокальной партии шамана; в) звуковысотное строение партии баксы (небольшие по диапазону попевки, квартовые ходы, трихорды, гаммаобразное движение) [2, с. 91].

Рассмотрим композиторские находки в тембровом решении сцены камлания, которую следует определить как «лжелечение невежественного шамана». Заметим, что в тексте вокальной партии Нурыма упоминается кобыз как таковой. Муж Камар гневно выкрикивает: «Тарт қобызды безілдет!», что дословно переводится «Пусть кобыз рыдает твой». То есть, сама реплика словно намекает на воплощение посредством инструментов академического оркестра тембра кобыза. Однако Е. Рахмадиев

опирается больше на ритмоформулы и интонационную природу кобызовых кюев. Небольшое оркестровое вступление арии Баксы (*Allegro, g-moll*) состоит из четырех тактов, представляющее собой четырехкратный повтор одной и той же интонации, где прослеживаются признаки шаманской музыки, для которой репетативность на одной и той же высоте, выполняла роль заклинательного, гипнотического начала. Таковы практически все сохранившиеся и дошедшие до нас, сарыны (мелодии шаманских камланий).



Пример №1. Е.Рахмадиев. Выход баксы из оперы «Камар-сулу»

Как отмечает А. Мухамбетова в статье «Кобызовые кюи», общим для большинства сарынов является устойчивое присутствие тритона в мелодии и наличие особых построений путем многократного, точного или иногда варьированного повтора на одной высоте мелких звеньев, то есть мотивов, собственно, которые и составляют основу всего сарына [3, с. 15]. Относительно тритонового хода, константного для сарынов, отметим, что в опере он используется несколько иначе, чем в практике казахских баксы. По вертикали таких тритонов не мало, но они выполняют функции гармонии, входя в тот или иной аккорд, возникая из-за случайных наложений разно-функциональных аккордов. Единственно четко прослушиваемым тритоном (*a-es*) является уменьшенная квинта, образованная по вертикали, удвоенная в партии флейт, гобоев и труб, дважды повторенная в верхнем регистре обоих групп, звучащая все в том же месте – сцене выхода баксы.

Тембровое воплощение данной сцены также многогранно: бурдонный аккомпанемент арфы, глиссандирующие тромбоны, засурдиненные трубы, тремолирующие альты и бубен (как тембровая имитация шаманского инструмента), тонко передающие суетные действия прыгающего лжезнахаря. Частые смены групп оркестра создают достаточно пеструю горизонталь, которая с учетом звучания в быстром темпе, подвергается постоянному тембровому обновлению. Отметим также, что в арии шамана прослеживаются признаки, присущие басовым ариям жанра оперы-буффа (быстрый темп, повторы фраз, репетиция звука, специфическая жанровая мелодика, ясность и простота музыкальной мысли, выражение одного настроения), подчеркивающие такое качество отрицательного героя, как шарлатанство. Не случайно Б. Ярустовский, анализируя состояние современного музыкального театрального искусства, выделяет оперу «Камар сулу», подчеркивая драматизм и глубину финала этого произведения. «Показательно, что в опере Рахмадиева, – пишет музыковед, – наиболее волнующей по музыке оказалась сцена шаманства и гибели Камар – новая по драматическому решению стандартного конфликта» [4, с. 402].

Таким образом, Е. Рахмадиев стал одним из первых казахских композиторов, претворившим в оперном жанре образ баксы и сцену камлания, опираясь на темброзвучность традиционных шаманских напевов и тембровый спектр сакрального ритуального действа (низкий бурдонный аккомпанемент, глиссандо, тритоновые попевки, тремоло, тембровая мимикрия). Благодаря терпким, жестко звучащим оркестровым краскам, опоре на традиционную музыку и претворению архаичного действа, создан яркий и специфический образ отрицательного героя-Баксы.

В камерно-инструментальной музыке Казахстана в создании образа древнего лекаря выделяется пьеса «Душа шамана» композитора Актоты Раимкуловой. В новаторских идеях тембрового воплощения образа древнетюркского ритуального действа задействован специфический инструментальный состав, избранный для этой пьесы, заключенный в соединении акустического и электронного. В этом обнаруживается тенденция, типичная для произведений зарубежных авангардных композиторов [134].

[134] Речь идет, прежде всего, о Э. Варезе, который уже в 1920 году, представил в своих произведениях, называемые им «организованными звуками», новаторскую трактовку звука и ритма.

В пьесе «Душа шамана», предназначенной для виолончели и компьютера, проявляется особое качество – тембровое богатство и способность виолончели звучать как другие инструменты, то есть, речь идет о так называемой *тембровой мимикрии* (термин Г. Бейтса), создающей эффект слуховых иллюзий. Здесь виолончель – это живая материя, абсолютно реальная, выступающая в данном конкретном случае как биотический, то есть натуральный, акустический образ, интегрирующий с другими, нематериальными мирами, астральным телом, некой незримой простому человеку субстанцией, роль которой выполняет в произведении партия компьютера. Она представлена различными звуковыми сэмплами (от англ. *sample* – в данном случае – набор звуков и эффектов). Именно холодный, не живой, «неодушевленный» темброколорит компьютерной программы рисует потусторонний мир духов [135].

А. Раимкулова назвала свое произведение «Пьеса для виолончели и компьютера». Лишь после появления статьи «О музыке молодых» Л. Федяниной, композитор переименовала произведение в «Душа шамана». Напомним, что в истории музыки имеется немало подобных случаев, когда произведение получало свое закрепленное название после его создания [136]. «В пьесе, оставшейся без названия, присутствует душа земли, давшей начало и древним и современным традициям музыки. Стихия степного пространства слилась в естественном параллелизме с интонациями, характерными для ритуала камлания», – отмечает Л. Федянина. [6, с. 2]. По словам композитора, изначально не ставилась задача – отразить процесс камлания шамана, и это мы можем наблюдать в некоторых фрагментах пьесы. Например, в ударах смычком по струнам виолончели, с использованием рикошета отчетливо прослушивается имитирование игры на домбре, что абсолютно не типично для казахского ритуала шаманского камлания. Представленный в данной работе анализ пьесы является одним из вариантов трактовки образной сферы произведения, одобренный самим композитором.

Автор опирается на богатую тембро-сонорную сферу, имеющую место в традиционном инструментальном искусстве, различные технические приемы, мастерски используя изобразительные и кантиленные возможности кобыза. Традиционная кобызовая музыка богата на подобные тембровые находки, называемые в академической музыки «расширенные приемы игры». Убедительным примером тому служат древние кюи-легенды. Под этим общим названием, как пишет А. Мухамбетова, имеются в виду «кюй с легендой», «кюй в легенде», «кюй и легенда», дифференциация которых обусловлена взаимозависимостью музыки и текста [3, с. 15]. В таких произведениях как народный кюй «Аққу», «Қорқыт», «Ұшардың ұлуы» Коркыта, а также «Қасқыр күй», «Бақсы», «Қазан күй», «Аққу» Ыхласа, мы находим такие способы звукоизвлечения как глиссандо по струнам, флажолетную технику, оттягивание струны (имитация вылета стрелы, своеобразное пиццикато), игру возле подставки, потряхивание пластинками (қоңырау), звукоподражания пению птиц, крику лебедей, вою волков и собак. В этих звуках отражается самобытность мироощущения народа, его представление о мире, жизни и смерти, отношение к пространству и времени.

Вполне закономерно, что А. Раимкулова, фиксируя музыку пьесы, в частности, в партии компьютера, широко использовала приемы письма, сложившиеся в подобных произведениях современных композиторов. Так, в докладе «Сонорика и сонористика в творчестве европейских композиторов второй половины XX века» Н. Извековой отмечается следующее: «Рассматриваемому «стилистическому полю» присуща визуальность, к аспектам которой относятся изобразительное начало, идущее от характера сонорных звучностей, и «зримая» графика новых способов записи партитур» [7]. В частности, в «Душе шамана» А. Раимкулова выписывает и широко пользуется такими типичными терминами, обозначениями: *cigals* – цикады, *birds* – птицы, *fantoms* – призраки, *noise* – шум, *dance* – танец, *kobyz* и, *reverberation*, и т.д. В партии виолончели выдержан тот же принцип: композитор раскрывает практически все технические возможности инструмента: *arco, pizzicato, sul ponticello, sul tasto, ricochette, col legno, glissando,* обогащая тембровую сферу своего сочинения.

В первом разделе пьесы исполняемые виолончелью кварты и квинты трактуются как кобызовая игра на двух струнах, а квартовые и октавные флажолеты на них – один из приемов игры на нар-кобызе и кыл-кобызе. Звук как бы расщепляется на две составляющие: основу (собственно, сам звук) и его конкретно слышимые обертона. Партия компьютера в этот момент исполняет сэмплы со звуками стрекотания цикад и пения различных птиц, воплощающие: а) единство шамана с окружающим его

[135] Тенденцию синтеза «живого и неживого» предсказывали в своих манифестах итальянские футуристы. Ф. Бузони отмечал: «Я почти уверен, что машины будут нужны для создания новой великой музыки. Возможно, индустрия так же внесет свой вклад в художественный подъем» [5, с. 55].

[136] Среди них: Скерцо из оркестровой сюиты си-минор И. С. Баха (всеми любимая "Шутка"), симфония № 20 Й. Гайдна, более известная как «Курица», также симфонии «Медведь», «Часы», «Прощальная», соната №14 «Лунная» Л. ван Бетховена и др.

миром природы; б) безмятежное внешнее окружение, реальный и естественный, привычный нам мир, в котором находится (пока еще) шаман.

Условно пьесу «Душа шамана» можно разграничить на четыре раздела, а вернее четыре этапа процесса, которые отражают весь путь вхождения баксы в транс для общения с духами:

Строение пьесы «Душа шамана» для виолончели с компьютером А. Раимкуловой	
I – Звук “ми” как ладовый центр. Пустотные кварты и квинты, флажолеты. **Преобладающа**я краска *sul ponticello con molto tensione.* Небольшие мотивы в диапазоне м.3., поступенное движение, преобладание микроинтервалики	cigals, birds
II – Преобладание струн “до” и “соль”, низкий регистр. Мотивное развитие небольшого сарына. **Преобладающая** краска – флажолетная техника на *sul ponticello* и *sul tasto.* Мотивное развитие построено по принципу диалога верхнего и нижнего регистра.	fantoms, noise
III – Кульминация пьесы. Дублировка пунктирного ритма виолончели и компьютера, полиритмия. Насыщенное использование приема glissando на sul.pont. Рикошет на *col legno* звукоподражание домбре. **Преобладающая** краска: глиссандо по двойным нотами, в основном нисходящее с большим давлением на струны.	kobyz, noise
IV – Реприза пьесы. Возвращение спокойствия, виолончель вновь исполняет флажолеты и пустотные интервалы. Звучание сэмплов кобыза. **Преобладающая** краска: пиццикато с глиссандо.	birds, cigals

Пример №12. Строение пьесы «Душа шамана» А. Раимкуловой с точки зрения тембровой организации

Во втором разделе пьесы композитор соединяет два ярких элемента, используемые в музыке для передачи потусторонних образов. В акустическом отношении – это низкий регистр виолончели, преобладание гудящих низких струн "c" и "g", на которых поочередно начинает развиваться начальный мотив всей пьесы. Однако, если в первой части пьесы тембровая сфера была сосредоточена на зыбкости как бы едва «уловимых взгляду» флажолетов, то здесь те же интонации приобретают мрачный, суровый оттенок, показывая, как шаман путешествует по миру духов. Всю эту красочность дополняет электронная сфера тембров в виде сэмпла «fantoms», то есть «призраки».

На наш взгляд, в единстве двух тембровых сфер воспроизводится картина реального человека (виолончель), путешествующего по миру мертвых (компьютер). В традиционном понимании все эти тембры есть идеал, некий код для воплощения потусторонности, которые часто применялись в музыке подобного рода. В. Шулин считает, что «традиционный звукоидеал представляется в некотором роде кодом, посредством которого становится возможным усвоение музыкальной информации в определенной культуре» [8, с. 155]. То есть, в казахской музыке складывается определенный код, обозначенный нами, как тембро-сонорный параметр, для воплощения образа ритуального действа баксы.

Третий раздел пьесы условно отражает шамана, спешащего скорее покинуть чуждую ему среду. Сами же духи начинают ощущать нечто «инородное» в их мире. Для показа бьющегося в конвульсиях шамана, который ищет путь домой, автор использует очень яркий исполнительский прием: *glissando sul ponticello*. Однако, до его введения, сэмпл компьютера и виолончель исполняют один и тот же ритмический рисунок (две восьмые – две шестнадцатые – одна восьмая), после чего партия виолончели начинает ускоряться, создавая ощущение полиметрии и мультивременности. Отметим, что именно здесь композитор использует прием рикошета на *col legno* по двойным нотам, нижняя из которых бурдонирует. Благодаря этому приему в музыке достаточно отчетливо слышится имитация домбры (отчасти, это происходит благодаря ритмоформуле исполняемого в это время мотива, описанного нами выше). Музыка усиливается яркими динамическими контрастами: от *p* до *ff.*

В зоне генеральной кульминации выделим особо еще одну необычную тембровую находку композитора: во вновь сменившимся сэмпле компьютера появляется звучание кобыза. Впервые за все время данной процессуальной музыки слышна привычная для слуха гармония мажорного трезвучия (*Fis-dur* в мелодическом положении терции). Кобыз и виолончель, электронная музыка и акустическая, авангард и традиционность выступают как единое целое [137]**.** Тембр кыл-кобыза привнес в музыку нечто, что соединило все в единую систему.

[137] Схожую по замыслу идею, на наш взгляд, реализовал А. Шнитке во вступлении к первой части (**Allegro ma non troppo**) симфонии №0 (1957-1958): музыканты по очереди выходят на сцену, играя каждый совершенно разную музыку, а затем выходит дирижер, и по взмаху его палочки все музыканты играют звук "до", устанавливая порядок гармонии.

Финальный, четвертый раздел пьесы – это заклинание шамана, его речевая попевка, напоминающая вновь сарын, обращенный к духам с просьбой или с мольбой. Затем единой волной мелодия виолончели достигает наивысшей точки (b^2), срываясь на «визг» и быстро «соскакивая» в самую нижнюю точку диапазона (*C*). Снова звучит пение птиц, мелодия успокаивается, и шаман приходит в себя. Произведение заканчивается.

Представленное композитором решение подтверждает, что формообразование в данной пьесе происходит именно за счет тембровой драматургии двух составляющих пьесы партий: виолончели и компьютера. Каждый звук в сэмплах компьютера и исполнительский прием виолончели продуман настолько, что визуально представляется каждое движение шамана. Справедливо наблюдение В. Недлиной, которая, анализируя это сочинение в своей диссертации «Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий», подчеркивает: «Дуэт компьютера и виолончели насыщен многоуровневым символизмом. Расширенная трактовка виолончели связана с приемами игры на кылкобызе: ее звучание не только ассоциируется с голосом шамана, но и, подобно кылкобызу, трактуется как ударный инструмент (имитация бубна в сцене танца). Голос баксы-шамана развивается от естественного состояния к трансовому, что передано приемами игры у подставки и за подставкой, флажолетами, необычным звукоизвлечением смычком и кистью» [9, с. 191]. Другой исследователь этой пьесы Ж. Кожахметова, концентрирует свое внимание на таком качестве как театральность. «В данном произведении театральность как совокупность качественных свойств театра представления, выступает в чисто музыкальном звучании, то есть как «внутренняя театральность», которой, как известно, противостоит «внешняя театральность» [10, с. 437].

Анализ специфической по многим параметрам пьесы «Душа шамана» А. Раимкуловой позволил провести также исторические параллели в аспекте воссоздания образа общения с духами. Во-первых, проводниками между потусторонним миром и миром людей во многих культурах выступали особые члены общества – шаманы, музыканты. Во-вторых, именно музыка помогает реализовать связь между разными мирами или пространствами. Речь идет об опере «Орфей» К. Монтеверди (1607), «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка (1762), «Садко» Н. А. Римского-Корсакова (1897), в которых решается вопрос смерти и жизни. Орфей, благодаря могуществу музыки и силе своего певческого искусства, сумел пройти в подземное царство мертвых и пытается вывести Эвридику. О силе музыки, которая могла остановить смерть, напоминает и судьба первого шамана на земле, прародителя казахской музыки Коркыта, который, не желая мириться с мыслью о скоротечности человеческой жизни, выступил против неизбежности смерти. Напомним версию выдающегося писателя современности М. Ауэзова: «Гонимый смертью, Коркыт в своих одиноких терзаниях выдолбил из дерева первый кобыз, натянул на него струны н заиграл, изливая свои мучительные мысли и чувства. Он вложил всю душу в эти мелодии, и чудесные звуки его струн прозвучали на весь мир, дошли до людей, захватили и пленили их. С тех пор мелодии Коркыта и созданный им же кобыз пошли странствовать по земле, а имя Коркыта осталось бессмертным в струнах кобыза и в сердцах людей».

Таким образом, многогранное и яркое воплощение в современном музыкальном искусстве темы, связанной с древними образами тюркской жизни, подтверждает значимость обращения к национальным сказаниям, эпосу, истории, религии и быту народа через творческое преломление и интеграции элементов традиционного и академического искусства. Оригинально воплощая образ шамана, композиторы стремятся к активному развитию тембро-сонорного параметра своих сочинений. Стремление казахстанских композиторов отразить многогранность тюркского мировосприятия в театральной, камерно-инструментальной и симфонической музыке, приводит к постоянному обогащению тембровой сферы музыкальной ткани, благодаря использованию в произведении приемов расширенных техник игры.

Список литературы

1. Демченко А. И. Мир и человек начала XX века в зеркале музыкального искусства России. Очерк третий // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – №3. – 20 с.
2. Джуманиязова Р. К. Традиция шаманского ритуала в опере Е. Рахмадиева «Камар-сулу» // На вершине. Композитор Еркегали Рахмадиев (сост. Н. Кетегенова). – Алматы: ИИА «Айкос», 2000. – 420 с.
3. Мухамбетова А. И. Казахский кюй как синкретический жанр: автореф. … к. иск. 17.00.02. – Алматы, 1991. – 15 с.
4. Ярустовский Б. М. Опера сегодня // Музыка и современность. Сборник статей, выпуск 4. – М.: Музыка, 1966. – 402 с.

5. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Перевод В. Коломийцова. – Санкт-Петербург, 1912. – 55 с.
6. Федянина Л. Д. О музыке молодых рукопись [не депон.]. – Алматы, 2002. – 7 с.
7. Извекова Н. Сонорика и сонористика в творчестве европейских композиторов второй половины XX века. Инфоурок. 2017 [Электронный ресурс] // Ведущий электронный образовательный портал. infolesson.kz / URL: https://infolesson.kz/doklad-sonorika-i-sonoristika-v-tvorchestve-evropeyskih-muzikantov-vtoroy-polovini-hh-veka-1885103.html (Дата обращения 13.03.25).
8. Шулин В. В. Термин «звукоидеал» и практика его применения в современном музыкознании // Вестник Санкт-Петербургского ГУКИ. – 2011. – №2. – 155 с.
9. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX – XXI столетий: диссертация … к. иск. – Москва, 2017. – 191 с.
10. Кожахметова Ж. А. Проявление театральности в пьесе для виолончели с компьютером А. Раимкуловой // Родному вузу – наш талант. – Алматы: Өнер баспасы, 2005. – 437 с.
11. Ауезов М. О. Мысли разных лет. – Алма-Ата, 1961. – 100 с.

УДК 786.2

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ЭПОС ОЛОНХО В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ЯКУТИИ

Варламова Александра Васильевна
кандидат искусствоведения, доцент
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки
Республики Саха (Якутия) (институт) им. В. А. Босикова»,
Якутск, Россия
piterez190187@mail.ru

Федорова Альбина Анатольевна
студентка 5 курса кафедры специального фортепиано
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (институт)
им. В. А. Босикова»,
Якутск, Россия
alya230403@mail.ru

Аннотация. В настоящей статье описываются образы народного эпоса олонхо в фортепианной музыке Якутии, которая, является одной из важнейших ветвей музыкального творчества композиторов республики. В первой части статьи раскрыты основные сюжетные линии олонхо, рассмотрены основные образы эпоса и его структура. Во второй части исследования проанализированы ряд сюит, циклов и пьес, связанных с тематикой олонхо. Сюжетная линия олонхо очень важна для исследования программности жанра сюит, весьма распространенных в национальной музыке. Интенсивность использования данной формы представляется закономерным, поскольку именно сюита дает возможность для воплощения достаточно масштабного замысла – сюжета олонхо. Фортепианные сочинения с такими характерными названиями как «Дьиэ-буо», «Борьба Нижнего мира со Средним», «Богатырь Нижнего мира», «Торжество Среднего мира», «Ритуальный танец шамана», сюжетные линии многих сюит тесно связаны с образами олонхо. Сделан вывод, что заинтересованное отношение к фольклору, как главному стержню авторского творчества, составило основу и эстетических и мировоззренческих принципов, а также музыкально-стилистических ориентаций композиторов Якутии.

Ключевые слова: *народный эпос Олонхо, герои эпоса, фольклор, фортепианные произведения Якутии, сюита, циклы, композиторы.*

Аңдатпа. Ұсынылған мақалада Саха елі композиторлық шығармашылығының дамыған салаларының бірі − фортепиано музыкасындағы халық эпосы − олонхоның көркемдік бейнелері сипатталады. Зерттемеде олонхоның негізгі мазмұндық желілері мен бейнелері көрсетіледі. Басты кейіпкер – Айыы руының батыры немесе батыр қызы болса, оларға қарсы күш – Абаасы руы.

Қалғандары – аталған екі жақ кейіпкерлерінің жанына топтасқан отбасы мүшелері мен руластары. Мақаланың екінші бөлімінде олонхомен байланысты бірқатар сюиталар, циклдер және пьесалар қарастырылады. Олонхоның мазмұндық желісінің ұлттық музыкада кең тараған сюита жанрындағы программалылықты зерттеуде маңызы зор. Эпостың ауқымды идеясын жүзеге асыруға мүмкіндік беретіндігінен, Саха елінде бұл форманың кеңінен тарағаны түсінікті. Өз кезегінде, сюиталық принципке негізделген шығармаларда ірі формаларда болуға міндетті композицияның драматургиялық әдістер қолданылмайды. «Дьиэ-буо», «Төменгі және Ортаңғы әлемдердің күресі», т.б. фортепианолық туындылар мен сюиталардың мазмұны олонхо бейнелерімен байланысты. Шығармашылығының маңызды ерекшелігі болып табылатын фольклорға деген үлкен қызығушылық Саха композиторларының эстетикасын, дүниетанымдық критерийлері мен музыкалық-стильдік бағытын анықтайтын негіз болып табылады.

Тірек сөздер: *Олонхо, эпос қаһармандары, Саха елі фортепианолық шығармалары, сюита, циклдер, композиторлар*

Abstract. This article describes the images of the folk epic olonkho in the piano music of Yakutia, which is one of the most important branches of musical creativity of the composers of the republic. The first part of the article reveals the main plot lines of olonkho and examines the main images of the epic and its structure. The second part of the study analyzes a number of suites, cycles and plays related to the olonkho theme. The plot line of the olonkho is very important for studying the programmatic nature of the suite genre, which is very common in national music. The intensity of the use of this form seems natural, since it is the suite that provides the opportunity to implement a fairly large-scale idea – the plot of the olonkho. Piano compositions with such characteristic titles as "D'ie-buo", "The Struggle of the Lower World with the Middle", "The Hero of the Lower World", "The Triumph of the Middle World", "The Ritual Dance of the Shaman", etc., the plot lines of many suites are closely related to the images of olonkho. The Yakutian composers' aesthetic and ideological principles, as well as their musical and stylistic orientations, were based on their interest in folklore, the author's main creative focus.

Keywords: *Folk epic Olonkho, heroes of the epic, folklore, piano works of Yakutia, suite, cycles, composers.*

Народное творчество, складывавшееся веками, послужило важным истоком и прочным фундаментом для становления музыкального искусства Якутии. Олонхó, занимающее центральное место в системе якутского фольклора – это древнейшее эпическое искусство народа саха. В 2005 году ЮНЕСКО объявило олонхо одним из «шедевров устного и нематериального наследия человечества». Оно стоит в одном ряду с такими признанными культурными и литературными ценностями мирового значения, как киргизский эпос «Манас», индийский «Махабхарата» и персидский «Шахнаме». Исследователи называют *олонхо* венцом словесного искусства якутского народа, его любимым и наиболее характерным видом творчества, сердцевиной традиционного наследия. «Олонхо – сложный синтетический жанр, уходящий своими корнями в далекое прошлое. Сюжетно разветвленные его сказания включают многие тысячи строк аллитерированного поэтического текста, произносимого в особой напевно-скороговорной манере. Эта быстрая речитация постоянно сменяется пением многочисленных героев, наделенных собственной музыкальной характеристикой, своим кругом попевок» – писал об *олонхо* известный музыковед народа саха, первый доктор искусствоведения Эдуард Ефимович Алексеев [3, с. 6]. В *олонхо* сосуществуют и взаимодействуют все основные песенные стили и манеры исполнения, ибо эпос вобрал в себя все богатство и своеобразие художественного наследия народа. И сегодня искусство *олонхо* продолжает питать, давая творческий импульс для развития современной поэзии, театра и, естественно, музыки нашей республики.

Молодая фортепианная культура Якутии прошла сравнительно небольшой, но весьма стремительный путь развития, которое берет свое начало в середине 40-х гг. прошедшего столетия и интенсивно продолжается в наши дни. Начиная с первых сочинений для фортепиано московских композиторов, датируемых 1945 годом и до наших дней создана довольно обширная нотная литература, представленная различными произведениями малых и крупных форм. Отметим при этом, что в якутской фортепианной музыке значительное место принадлежит миниатюрам, объединенных в циклы и сюиты. Этот факт становится понятным, если учесть, что якутское музыкальное творчество

питается в первую очередь программными образами и сюжетами, народными эпическими сценами, в большинстве своем связанными с тематикой *олонхо.*

Выбранная нами тема воплощения образов олонхо в фортепианной музыке актуальна для исследования программности жанра сюит, циклов и пьес. Данная проблема не только не теряет своей актуальности, а, наоборот – с активным внедрением фортепианных сочинений композиторов Якутии в педагогический репертуар многочисленных музыкальных школ республики, а также в связи с программными требованиями международных конкурсов пианистов, – становится предметом изучения.

1. Олонхо: содержание, структура, образы, главные герои

Начало целенаправленного планомерного изучения *олонхо* положил общественно-политический деятель, учёный, писатель, драматург, первый директор и организатор Научно-исследовательского института языка и культуры при Совете народных комиссаров Якутской автономной советской социалистической республики П. А. Ойунский [14]. В работе "Якутская сказка (*олонхо*), её сюжет и содержание" Ойунский исследовал вопросы генезиса якутского эпоса, показал значение его как литературного, историко-этнографического источника и культурного памятника народа *саха.* В 1930-е годы он сделал литературную обработку и подготовку к изданию варианта *олонхо* «Ньургун Боотур Стремительный» (около 36 тысяч строк). Это считается одной из первых литературных обработок эпического наследия *саха*.

Старинный эпос Олонхо ученые называют «северной Илиадой» или «якутской Одиссеей». Такое сравнение вполне резонно: хотя сказания олонхо были записаны сравнительно недавно, они во многом напоминают мифы эллинов и других древних народов. Словом «олонхо», означающим «то, что было» (как и русское «былина»), называется как весь эпос, так и его отдельные части-песни длиной от 10 до 40 тысяч строк. Самые длинные песни олонхо, по преданию, сказители-олонхосуты исполняли без перерыва семь дней и семь ночей! Для якутов олонхо всегда было не только развлечением, но и способом познания мира.

Сюжеты олонхо выстроены в соответствии с религией Айыы. Действие в олонхо происходит в трех мирах — Верхнем (якут. Үөһээ Дойду), Среднем (якут. Орто Дойду) и Нижнем (якут. Аллараа Дойду). В середине мироздания находится Аал Луук Мас – Мировое Древо, корни которого уходят в Нижний мир, приют тёмных враждебных сил, крона растет в Среднем мире, где живут люди, а ветви устремлены высоко в небо, где обитают божества Верхнего мира.

Основная тема олонхо — это судьба эпического племени Айыы аймага (якут. Айыы аймаһа), прародителей людей, установление счастливой и богатой жизни в Среднем мире. Здесь необходимо отметить, что одной из главных черт олонхо как жанра является его своеобразный историзм — олонхо задумано, создано и подаётся как своеобразная история всего человеческого общества (как это часто бывает в эпических сказаниях). Но история эта не реальная, а мифологическая.

Устойчивость сюжетов олонхо выработала систему персонажей. Главный герой – это богатырь или богатырка из племени божеств Айыы (или людей, айыы-аймага). Как правило, главный герой с самого рождения наделён множеством необыкновенных качеств – силой, умом и красотой. Основная его цель — выполнение предназначенного судьбой: борьба за создание семьи, защита интересов рода, племени или всех людей. Противоборствующей силой в олонхо является богатырь из племени Абасы, тёмных созданий, враждебных людям. Остальные персонажи группируются вокруг главного героя и его противника, представляя собой членов их семей и племен.

Каждое сказание обычно называется по имени главного героя-богатыря. Например, «Нюргун Боотур Стремительный». Сойдя в Нижний мир, могучий Нюргун Боотур побеждает в поединке сильнейшего из воинов – страшного огненного змея Уота Усутаакы. После этого он освобождает томящихся в плену под землей богатырей и похищенную абаасы деву-солнце Туйаарымы-куо. В последней из девяти песен сказания Нюргун Боотур побеждает в бою деву-богатыршу Кыыс Нюргун и берет ее в жены, а их свадебный пир превращается в любимый якутами до сих пор летний праздник Ысыах. Олонхо рисует картину волшебного мира, который, тем не менее, устроен по привычному родоплеменному образцу. Добрые верхние божества подчиняются мудрому Юрюнг Айыы Тойону (Белому Великому Господину), злые нижние – чудовищному Арсан Дуолаю. В Среднем мире живут люди, а также духи различных существ и предметов, называемые «иччи». Все три мира соединяет великое древо жизни Аал Луук Мас. В его стволе живет богиня земли Аан Алахчын Хотун – заступница людей и помощница героев. Им она возвращает силу, дав выпить молока из своей груди.

У героев есть и другие помощники – богини плодородия и домашнего очага, кони, белые журавли-стерхи. Через них небесные божества посылают богатырям свою помощь. Как во всех

эпических преданиях мира, герои олонхо сильны, добры, благородны. Напротив, антигерои-абаасы – воплощение всех пороков: злобы, похоти, жадности, мстительности. Некоторые ученые думают, что олонхо изображают борьбу предков якутов с другими племенами, выведенными в облике злых духов. Однако сюжеты сказаний находят столько параллелей в фольклоре других народов, что их правильнее считать отголосками не подлинной истории, а свойственных всему человечеству мифологических первообразов-архетипов.

Таким образом, в основе сюжетов – борьба богатырей из племени айыы аймага со злыми однорукими или одноногими чудовищами абаасы или адьарай, защита справедливости и мирной жизни. Для Олонхо характерны фантастика и гиперболы в изображении богатырей в сочетании с реалистическими описаниями быта, многочисленные мифы древнейшего происхождения.

Приведем структуру *олонхо,* это следующие части:

1. Экспозиция: эпический зачин – описание страны, в которой живет герой, описание священного дерева; описание жилища героя, его богатства, его вооружения; портрет героя.
2. Завязка: повод для богатырского похода или подвига.
3. Развитие действия: богатырский поход, преодоление препятствий.
4. Кульминация: борьба с врагом и победа над ним, богатырские состязания и единоборство при героическом сватовстве.
5. Дальнейшее развитие действия: обратный путь богатыря в свою страну; преодоление трудностей пути и козней побеждённых врагов и их родственников.
6. Развязка: возвращение богатыря в свою страну и традиционные заключительные строки о том, что главный герой со своей женой (родственниками и детьми) счастливо живут до сих пор, умножая род *ураангхай Саха*».
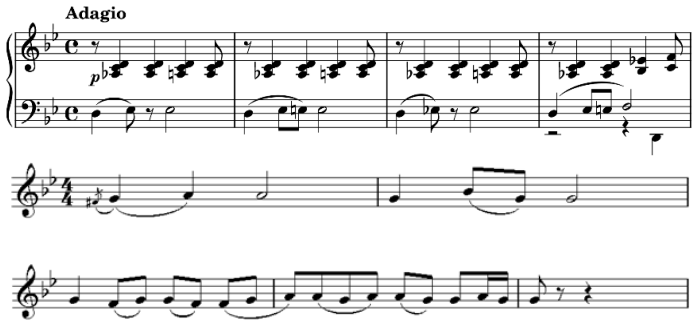
Исполнение олонхо основано на чередовании речевых и поющихся разделов. При этом речевая часть изобилует событиями, так как развитие сюжета передается речитативом, а прямая речь персонажей – пением. Монологи героев олонхо содержат информацию из прошлого, которая проясняет ту или иную ситуацию, волшебный с или предсказания божеств-покровителей, эмоциональное состояние героев, дающее толчок к дальнейшему развитию сюжета и т. д. Обычно в олонхо выделяются несколько разных мелодий, характеризующих различные группы персонажей. Главный контраст составляют мелодии Айыы и Абасы. Самостоятельную музыкальную характеристику имеют так называемые герои-трикстеры, являющиеся медиаторами между Средним и Нижним мирами. Это, как правило, младший брат героя, старуха-скотница Симэхсин-Эмээхсин и др. Яркими мелодиями наделены зооморфные персонажи: конь богатыря, являющийся его верным другом и советником; стерхи (белые журавли), через которых небесные божества отправляют главному герою свою помощь; птичка, сопровождающая богатыря в младенчестве и оберегающая его от злых сил.

Рассматривая фольклор в качестве национального фундамента профессиональной музыки, мы опираемся на терминологию, характеристику стиля и жанров якутского народного музыкального творчества, содержащихся в работах Э. Е. Алексеева (см.: 1–2). В его работах для нас важно, что Э. Алексеев неизменно воспринимает народный мелос как живой организм, обладающий большим внутренним потенциалом специфического развития. Исследователь фольклора отмечает, что песенное творчество якутов отличается разнообразием и жанрово-стилистической разветвленностью. В нем прослеживаются несколько музыкальных диалектов, но главная его отличительная особенность заключается в существовании двух различных типов пения — *дьиэрэтии ырыа и дэгэрэн ырыа* (2, *7*), по сложившейся традиции называемых песенными стилями.

2. Обзор фортепианной литературы по сюжетам олонхо.

В истории фортепианной литературы Якутии *первое* сочинение было написано в жанре *сюиты* – это «Якутская сюита» московского композитора Розы Ромм, датированное 1945 г. Здесь была осуществлена попытка сближения фортепианной профессиональной музыки с якутской народной, поэтому обращение к жанру сюиты представляется закономерным, поскольку именно сюита дает возможность для воплощения достаточно масштабного замысла – сюжет олонхо. В свою очередь, принцип сюитности, определяющий наличие самостоятельных частей в произведении, позволял избегать драматургических приемов композиции, необходимых в других крупных формах.
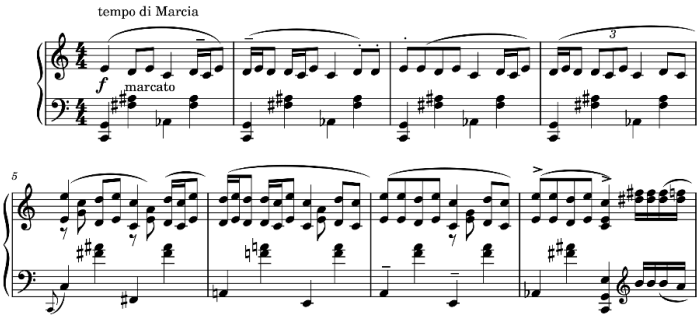
В этот период композиторы использовали метод цитирования или компиляции фольклорного мелоса, который сыграл колоссальную роль в становлении профессиональной музыки. В основу четырехчастной сюиты Ромм легли подлинные напевы якутских песен из *олонхо*, которые позже были использованы в первой якутской опере «Нюргун Боотур» (1947). Так, например, первая пьеса «Песня Туйаарымы-куо» написана на народный мотив «Плача Туйаарымы» — «Тыый да тыый».



Пример 1. Мотив «Тыый да тыый»

И эта часть объяснима тем, что часто в *олонхо* причиной конфликтов становится именно женщина. Похищение невесты или сестры богатыря, красавицы рода или её оскорбление представителями преисподней закладывают основу конфликта *олонхо*.
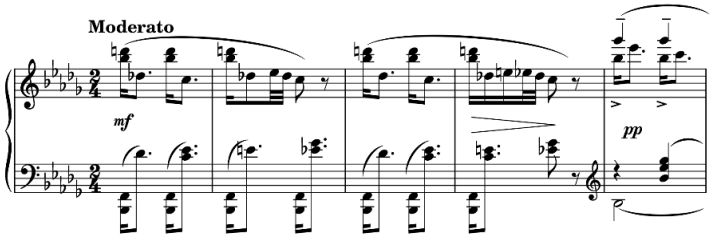
Во второй пьесе «Шествие» использована тема второй песни Нюргуна Боотура.



Пример 2. Фрагмент.
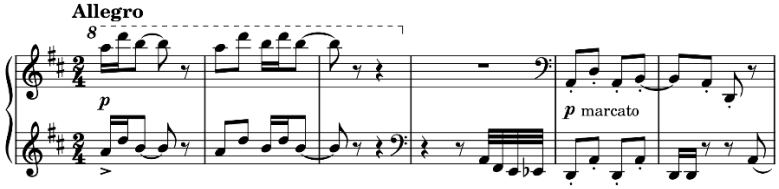
В третьей пьесе «Хор плакальщиц» использован народный напев плача из эпоса.

c



Пример 3. Фрагмент.

И, наконец, в четвертой миниатюре «Погоня» цитируется и вариационно разрабатывается первая песня Сорук Боолура, который является одним из традиционных персонажей *Олонхо*. В эпосе он является весельчаком, дословный перевод имени – Посыльный слуга. В олонхо Сорук Боолур имеет независимый характер, дерзок и остроумен, может перехитрить своих нерасторопных хозяев.



Пример 4. Фрагмент.

При этом интересно заметить, что Сорук Боолур всегда поет в быстром темпе, как бы задыхаясь и «проглатывая» слова, чем подчеркивается суетливость образа. Таким образом, его музыкальная характеристика очень соответствовала замыслу автора в последней миниатюре– «Погоня».

Повторим, что эта сюита была создана в тот период, когда в якутской музыке делались только первые попытки изучения и использования музыкального фольклора. Поэтому национальный характер в них проявлялся еще лишь внешне – в использовании отдельных, наиболее бросающихся в глаза «атрибутов» якутского национального творчества. Циклизация миниатюр получила продолжение в последующем развитии якутской фортепианной музыки. Примером здесь может быть цикл Валерия Каца [138] из восьми фортепианных пьес (1974). В сочинении композитор объединил самобытные, тщательно отшлифованные миниатюры, использовал фактурные приемы и тонкие краски, обогащающие якутскую музыку. И в данном цикле присутствует сюжетность олонхо. Согласно сюжету олонхо существует нижний мир (*Аллараа Дойду)* – преисподняя, где обитают злые чудища *абаасы*, нарушающие гармонию счастливой жизни Среднего мира. В цикле есть образы чудовищ абаасы в пьесах «Богатырь нижнего мира» и «Пляска Нижнего мира». Исследователи отмечают их как интересный пример решения в камерной инструментальной литературе образа злой силы. Враждебному началу Нижнего мира противостоят положительные образы богатырей Среднего мира, возникающие в рассказе олонхосута в пьесе «Сказитель». «Праздник» – финальное сочинение цикла, предстает как многоплановая жанровая картина в духе народного торжества, пронизанная настроением радости. Это соответствует последней части сюжета олонхо, где, напомним, повествуется о возвращении богатыря в свою страну, главный герой со своей женой (родственниками и детьми) счастливо живут до сих пор, умножая род *ураангхай Саха*.

Отточенность фортепианного письма органично сплавлена в цикле с ярким национальным колоритом. Композитор широко использует специфику фольклорных жанров, особенно, *осуохая,* выразительные средства *дэгэрэн ырыа* и *дьиэрэтии ырыа*. Замечательный композитор Валерий Кац продолжил и развил достижения своих предшественников в выявлении специфических звучаний народной песни, национальных инструментов, орнаментики. Национальный колорит сказывается и в ладовом строе пьес (почти во всех использован «раскрывающийся лад») и в построениях (в импровизационном характере вступлений «Богатырь», «Сказитель»). Трудности исполнения пьес Каца заключаются в их «фольклорности», проникновении в национальную природу их особенностей, ибо только при этом условии пианист сможет воспроизвести те красочные картины *олонхо*, те народные образы, которые представлял В. Кац, создавая свои произведения.

Следующий рассматриваемый нами цикл – это «Песнь стерхов» якутского композитора Владимира Ксенофонтова[139]. Его сочинение в 1992 году был вызван просьбой известной пианистки, талантливого педагога Якутии М. И. Ивановой написать оригинальное произведение для фортепиано. И это, пожалуй, самое популярное и исполняемое сочинение из всех произведений для фортепиано Владимира Ксенофонтова. Цикл ярко отражает характерные для народной музыки темы – эпос олонхо, красоту родного края, вместе с тем они действенны, драматичны и поэтому созвучны своему времени. «Песнь стерхов» – программное сочинение. Примечательны в этом смысле не только поэтически-выразительные заголовки отдельных пьес, но «сквозная» идея цикла в целом. Три пьесы олицетворяют собой, согласно традиционной культуре саха, три мира: Верхний, Средний и Нижний миры. Согласно этой драматургии, в цикле композитором задумано чередование ладовых систем, трех звуковых миров. Образная система эпоса построена на противопоставлении героев трех миров, опознавательным знаком того или иного мира служит ладовый и тебро-фонический контраст. Персонажи Верхнего и Среднего миров написаны в колористической диатонике и консонансности, и, наоборот, – образы негативных сущностей написаны в хроматике и неустое.

В одноименной первой пьесе «Песнь стерхов» звукоизображены не столько Божественные жители Верхнего мира, сколько сущности, связанные с воздушно-возвышенностью художественного образа, в данном случае – стерхов. Сказочный образ благородной птицы, приносящей человеку счастье, создает особую таинственную волшебную атмосферу этой миниатюры. Гортанный клекот, рассыпающийся обилием октавных форшлагов, привносит в музыкальную ткань и нечто тревожное, загадочное.

[138] Кац Валерий Геннадьевич (1940) – композитор, педагог. Член СК России, лауреат премии им. П. А. Ойунского. В. г. Кац вырос в семье известного дирижера. Учился в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории (класс проф. А. Александрова), где получил высшее образование. После успешного завершения консерваторского курса по двум специальностям – композиции (класс проф. Е. Голубева) и фортепиано (класс проф. Н. Емельяновой) — получил приглашение на работу в Якутск, где проработал до 1989 г. в Якутском музыкальном училище.

[139] Ксенофонтов Владимир Васильевич (1947) — композитор, педагог. Заслуженный деятель искусств РС(Я), член СК России. Родился в с. Далар Верхневилюйского района РС (Я). Учился в Уфимском институте искусств в классе проф. З. Г. Исмагилова (1978–83).

Это сочинение – образец лирической пейзажной зарисовки с тонкой импрессионистической звукописью. Неспешная выразительная мелодия начинается с кылысахов, что сразу роднит ее с якутской песенностью. В искренней и мягкой мелодии Стерхов внимательному слушателю откроется какая-то первозданная нетронутость и глубина чувств. Мелодия складывается из сцепления ячеек, построенных на дихордах с остинатной гармонической поддержкой. Фактура пьесы состоит из трех звуковых пластов: баса, остинатного среднего голоса и выразительной мелодии. Понятно, что основное внимание исполнителя должно быть обращено на бас и мелодию, но при этом очень важно отдельно прослушать и проиграть остинатное заполнение среднего голоса, именно в нем, на наш взгляд, и кроется звукопись величавости и достоинства любимых в Якутии стерхов. Пьеса написана в простой репризной трехчастной форме. Середина не принципиально контрастирует крайним частям и живописует водную стихию, при этом в отчетливой гармонической функциональности этой части внимание автора обращено на колорит созвучий, их живописность и мелодическую связанность. Для второй пьесы цикла «Борьба Нижнего мира со Средним миром» автор выбирает выразительные средства исходя из разделения образов на два мира – «земные» образы из мира людей и зловещие силы Нижнего мира. Исследователи отмечают, что конкретика образов, стремление нарисовать картину звуковыми красками приводит композитора к использованию колористики и, особенно, сонорики. Нижний мир с его неустойчивостью, нецентрированностью и хроматической основой в большей степени поддается сонорному «описанию». Развитие драматургии пьесы композитор решает в сквозной форме, отсюда и ступенчатая динамика, и сопоставление фактурных и ладовых блоков, которые контрастны друг другу и по характеру тематизма, и в регистровом, и динамическом планах.

Начало пьесы, изображающее вихревое движение (сонорно окрашенные фактурные пласты), не должно звучать «чисто», здесь не случайно проставлена педаль на весь такт. По существу, вместо шестнадцатых нот в темпе allegro здесь должны звучать почти кластеры (но с артикуляционной ясностью!) с выделением сильных долей (фа – до диез, фа диез – ре, соль – ми бемоль и т.д.). На наш взгляд, вместо шестнадцатых длительностей – должны быть шестьдесят четвертые. В следующем блоке, который также олицетворяет Нижний мир, в нижнем регистре композитор использует остро звучащие диссонирующие аккорды на *ff*. Сонорно звучат октавные дублировки мелодии с кылысахами и заключительный кластер.

Для характеристики Среднего мира людей используются средний и верхний регистры, при этом немаловажен факт ладовой определенности и динамики *pp*. Этот раздел изложен в трехголосии (тремоло) с отчетливым контуром крайнего двухголосия и колористически окрашенными консонирующими интервалами по вертикали. Прослеживается мелодическая логика в чередовании аккордов (по гамме вверх или вниз).Напомним, что форма пьесы сквозная, строится как диалог двух миров с чередованием контрастных фраз – двутактов. Сам момент схватки озвучивается сонорно-мелодическими линиями (мелодия, продублированная созвучиями – трезвучиями с квартой, с тритоном), алеоторическим пассажем (в виде сонорной линии по секундам вверх на фоне кластеров в нижнем регистре). Финальное сочинение цикла «Торжество Среднего мира» представляет собой многоплановую жанровую картину в духе народного торжества, пронизанную настроением радости. Здесь и сцены скачек, и картина народного празднества ысыах, включающая мотивы сэдьиээ-сэдьиээ. Организующим фактором здесь выступает ритм, который с самого начала звучит в упругих квинтах. Далее бурдон выступает в ритмическом остинато крайних частей, для которых характерен моторный элемент. Здесь довольно широко использована аккордовая техника, но при этом так тонко подобранная композитором структура многоголосия, что сохраняет монодическую природу мелодии.

В среднем разделе (Ahdante con anima) танцевальное начало уступает место песенной мелодии, которая, варьируясь, прихотливо расцвечивается кылысахами. Выразительной мелодии подчиняется контрапункт в среднем голосе на фоне педали в басу и комплементарного голоса, поддерживающего пульсацию гармоническими фигурациями. К концу пьесы динамизация народного празднества усиливается. Кружение праздничного вихря увлекает слушателя, темп ускоряется (con brio), представляя немалые трудности и в техническом отношении – ему присущи виртуозный блеск и эмоциональная наполненность.

Назвав цикл «Песнь стерхов», композитор подчеркивает красочность звучания как одну из самых важных исполнительских задач, требующую особенной чуткости к гармонической, ладовой и тембровой сторонам музыки и к изобразительно-красочным приемам. Автор здесь как визуал – видит «образы и рисует их, создавая звукописное полотно». Цикл «Песнь стерхов», как говорилось выше, одно из популярных произведений не только авторского багажа Ксенофонтова, но и всей

фортепианной литературы Якутии. Сочинение неоднократно исполнялось на международных конкурсах, помогая пианисту выгодно показать свое мастерство, так как одно из привлекательных для исполнителя этого цикла свойств – широта его эмоционального и красочного диапазона, связанное с образами олонхо, где колористика и сонорика задействованы на уровне формообразования и драматургии.

Таким образом, заинтересованное отношение к фольклору, как главному стержню авторского творчества, составило основу и эстетических и мировоззренческих принципов, а также музыкально-стилистических ориентаций композиторов Якутии. В фортепианной литературе достаточно произведений, в основу которых положены сюжетные линии и образы олонхо. Для верной интерпретации этих произведений необходимо знать эпос. Ибо каждый образ или сюжетная линия диктуют свои средства выразительности, которые пианист должен верно исполнить.

Завершая статью, отметим, что даже краткий обзор произведений с образной содержательностью тем из олонхо, показал, что роль народного эпоса как источника национальной самобытности якутской фортепианной музыки сохраняется в настоящее время и, судя по всему, не прекратится в обозримом будущем. Многие исследователи традиционной и профессиональной музыки народов отмечают, что программность – это душа инструментальной музыки, поэтому активный творческий интерес всегда будет вызывать у композиторов в качестве объекта программного замысла образы олонхо. Это позволяет со значительной степенью уверенности предполагать создание новых фортепианных сочинений, проникнутых традициями олонхо, потому что богатства якутского фольклора и, в частности, олонхо, неисчерпаемы. Древнейшее искусство олонхо продолжает питать, давая творческий импульс для развития современной поэзии, театра и, естественно, музыки.

Список литературы

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. – М.: Музыка, 1976. – 287 с.
2. Алексеев Э. Е., Николаева Н. Н. Образцы якутского песенного фольклора. – Якутск: Як. кн. изд-во, 1981. – 100 с., нот.
3. Варламова А.В. Фортепианное искусство Якутии: творчество, исполнительство, образование: автореферат. – Якутск: РИО РНМЦ НТ и СКД им. А. Е. Кулаковского, 2006. – 22 с.
4. Варламова А. В. Фортепианное творчество Якутии вчера и сегодня (размышления на II международном конкурсе молодых пианистов им. М.Н. Жиркова в Москве) // журнал «Музыка для всех» №1 (21), декабрь 2024. С. 39-44.
5. Головнева Н. И. Становление якутской профессиональной музыкальной культуры (1920–1985 гг.). – Новосибирск: ЯНЦ АН России, 1994. – С. 384
6. Емельянов Н. В. Якутские мифы и олонхо // Поэтика эпического повествования: Сб. научн. тр. – Якутск: ЯНЦ СО РАН, 1991. – С. 90–94.
7. Кац В. Г. Восемь фортепианных пьес. На правах рукописи.
8. Ксенофонтов В. В. Триптих Песнь стерхов. // Фортепианная музыка якутских композиторов: Владимир Ксенофонтов. Нотный сборник. Автор вступительной статьи и составитель А. В. Варламова. – Якутск: Издательский дом СВФУ, 2017. – 118-126 с.
9. Коган Г. М. Работа пианиста. 3-е доп. изд. – М.: Музыка, 1979. – 182 с. нот. ил.
10. Кондратьев С. А. Якутская народная песня. — М.: Сов. композитор, 1963. – 180 с.
11. Кривошапко Г. М. Музыкальная культура якутского народа. – Якутск: Кн. изд-во, 1982. – 184 с.
12. Ларионова А. С. Дэгэрэн ырыа. Песенная лирика якутов. – Новосибирск: Наука, Сиб. издательская фирма РАН, 2000. – 151 с.
13. Литинский Г. И. Народный эпос в музыке // Праздник якутской культуры. Традиции и современность. – Якутск: Кн. изд., 1958. – С. 93–94.
14. Ойунский П. А. Якутская сказка (олонхо), её сюжет и содержание. Якутскай: Саха сиринээҕи кинигэ издательствота, 1962.
15. Ромм Р. Якутская сюита // на правах рукописи. // Национальная библиотека РС(Я), фонд М. Н. Жиркова.
16. Савшинский С. И. Пианист и его работа. – Л.: Сов. комп., 1961. – 270 с.
17. Серошевский В. Л. Якуты. Опыт этнографического исследования. – М.: РОССПЭН, 1993. – 713 с.
18. Скрыбыкина Ч. К. Гармония в музыке современных якутских композиторов. – Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. – 154 с.

УДК 780.4

ТВОРЧЕСТВО ЮНУСА РАДЖАБИ В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Ганиханова Шойиста Шарафутдиновна
доктор искусствоведения, профессор кафедры «Истории музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
shoyagan73@gmail.com

Аннотация. XX век в развитии музыкальной культуры Узбекистана стал периодом ряда революционных достижений – открываются специализированные учебные заведения, ведется научная работа по собиранию, систематизации, нотированию и записи фольклора, формируется композиторская школа, школа инструментального исполнительства на европейских музыкальных инструментах, школа академического вокала. Вместе с тем за скобками остаются многие обрядовые жанры, жанры бытового фольклора как вида самодеятельности, разрушается традиционная система музыкального образования «устоз-шогирд», утраты в сфере профессиональной музыки устной традиции (макомное искусство, искусство бахши и достончи). И только благодаря самоотверженной деятельности талантливых музыкантов, к числу которых относится Юнус Раджаби национальная культура сумела сохранить и интегрировать в процессы современности.

Бастакор, композитор, певец, инструменталист-исполнитель, учёный-фольклорист, организатор и руководитель музыкальных коллективов, педагог, общественный деятель – Юнус Раджаби записал и систематизировал более полутора тысяч народных песен и инструментальных произведений. Его научные труды «Шашмаком» и «Ўзбек халқ мусиқаси" до сегодняшнего дня не теряют своей актуальности и являются основным дидактическим материалом, на который опираются учебные дисциплины, направленные на изучение узбекской традиционной и народной музыки.

Ключевые слова: *фольклор, «устоз-шогирд», профессиональная музыка устной традиции, маком, Юнус Раджаби, Шашмаком.*

Аңдатпа. XX ғасыр Өзбекстанның музыкалық мәдениетін дамытуда бірқатар революциялық жетістіктер кезеңіне айналды. Бұл кезде мамандандырылған оқу орындары ашылды; фольклорды жинау, жүйелеу, нотаға түсіру және жазу бойынша ғылыми жұмыстар жүргізілді; композиторлық мектеп, еуропалық музыкалық аспаптардағы және академиялық вокал орындаушылық мектептері қалыптасты. Сонымен қатар, көркемөнерпаздар өнері болып саналған көптеген ғұрыптық жанрлар бұл үрдістен тыс қалып, музыкалық білім берудің «ұстаз-шәкірт» дәстүрлі жүйесі мен ұлттың ауызша тараған дәстүрлі кәсіби музыкасының (маком өнері, бахши және достончи өнері) маңызы едәуір кеміді. Юнус Раджаби секілді дарынды музыканттардың жанкешті іс-әрекеті арқасында ғана ұлттық мәдениет сақталып, қазіргі заман үдерістеріне енді.

Бастакор, композитор, әнші, аспапшы, орындаушы, фольклортанушы ғалым, музыкалық ұжымдардардың ұйымдастырушысы және жетекшісі, тәлімгер және қоғам қайраткері – Юнус Раджаби бір жарым мыңнан астам халық әндері мен аспаптық шығармаларын нотаға түсіріп жүйелеген. Оның «Шашмақом» және «Өзбек халық музыкасы» атты ғылыми еңбектері бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтпаған және өзбектің дәстүрлі және халық музыкасын зерттеуге бағытталған оқу пәндерінің сүйенетін негізгі дидактикалық материалы болып табылады.

Тірек сөздер: *фольклор, «устоз-шогирд», ауызша дәстүрдің кәсіби музыкасы, көкнәр, Юнус Раджаби, Шашмак.*

Abstract. The 20th century in the development of musical culture in Uzbekistan became a period of a number of revolutionary achievements – specialized educational institutions were opened, scientific work was carried out on collecting, systematizing, notating and recording folklore, and a school of composition, a school of instrumental performance on European musical instruments, and a school of academic vocals were formed. At the same time, many ritual genres, genres of everyday folklore as a form of amateur performance, remain

outside the brackets; the traditional system of musical education “ustoz-shogird” is destroyed, and there are losses in the sphere of professional music of the oral tradition (makom art, the art of bakhshi and dostonchi). The national culture was able to be preserved and integrated into the processes of modernity only thanks to the dedicated work of talented musicians, including Yunus Rajabi.

Bastakor, composer, singer, instrumentalist-performer, folklorist, organizer and leader of musical groups, teacher, and public figure – Yunus Rajabi recorded and systematized more than one and a half thousand folk songs and instrumental pieces. His scholarly works "Shashmaqom" and "O'zbek halq musiqasi" have not lost their relevance to this day and are the main didactic material on which the academic disciplines aimed at studying Uzbek traditional and folk music are based.

Keywords: *folklore, “ustoz-shogird”, professional music of oral tradition, maqom, Yunus Rajabi, Shashmaqom.*

Роль и место личности в истории сложно определить, так как следует оценить его индивидуальный вклад в развитие национального искусства. Лишь выявив потребности собственно искусства в данный исторический период, его проблемы и цели мы можем соотнести их с деятельностью художника .XX век для музыкальной культуры Узбекистана оказался веком целого ряда открытий, достижений, преодолений, освоений и, потерь… Утрачены многие обрядовые жанры; жанры бытового фольклора как вида самодеятельности; и, утраты в сфере макомного искусства, которое в советское время преподносилось как вид дворцового музицирования. Однако, благодаря деятельности талантливых музыкантов, к числу которых относится Юнус Раджаби национальная культура сумела сохранить и интегрировать в процессы современности искусство макома [2, с. 26]. На сегодняшний день бытуют четыре типа макомов: бухарский шашамаком; хорезмский маком или, шесть с половиной макомов (олти ярим маком) или, их еще называют дутарные макомы; ферганo-ташкентские макомы; узбекский Шашмаком – эта некая обобщающая ветвь, возникшая благодаря деятельности талантливого музыканта, академика Юнуса Раджаби.

Благодаря деятельности Ю. Раджаби традиция макомного искусства развивается не только внутри собственной формации, она также становится материалом для построения профессионального композиторского искусства Узбекистана [5, с.83]. Юнус Раджаби родился в Ташкенте в 1897 году. Многогранность его деятельности поражает – бастакор, композитор, певец, инструменталист-исполнитель, ученый-фольклорист, организатор и руководитель музыкальных коллективов, педагог, общественный деятель. Юнус Раджаби не только собрал и нотировал, записал и систематизировал более полутора тысяч народных песен и инструментальных произведений, бытующих в памяти народа и передаваемых из уст в уста. Сложно переоценить труд проделанный Юнусом Раджаби в деле сохранения национального достояния и сохранения музыкальной сокровищницы «Шашамаком» для будущих поколений.

Увлечение музыкой проснулось в раннем детстве, старший брат подарил Юнусу дутар, на котором он научился воспроизводить услышанные мелодии, поражая абсолютным слухом и феноменальной памятью. Первым учителем Юнуса был хафиз и бастакор Мирзо Касым, музыку которого ученик с удовольствием исполнял – «Омон ёр», «Ажам», «Эшвой» и другие. Городская культура начала XX века включала в себя посиделки в чайханах, где собирались не просто попить чай, разговаривали о культуре, науке, искусстве, читали стихи восточных поэтов, слушали музыку. На таких собраниях Юнус Раджаби играл на дутаре, где произошла судьбоносная встреча с народным певцом Шорахимом Шоумаровым. Дружба двух талантливых музыкантов переросла в творческий союз подаривший потомкам ряд замечательных произведений.

От природы обладая низким баритоном с характерным бархатным тембром Юнус начал обучаться пению у хафиза, Мулла Туйчи Ташмухаммедова и вскоре стал его лучшим учеником, овладев техникой пения настолько, что даже часто подменял в концертах своего учителя. С удовольствием отдавая себя творчеству молодой музыкант быстро обрел известность, к нему тянулись талантливые юноши и девушки, которых Юнус с удовольствием обучал, организовывал творческие кружки. Получив начальное образование в старообрядной школе, а затем в медресе музыкант продолжает овладевать тайнами музыкального искусства, так в 1915-1916 гг., находясь в Чимкенте, он много общается с певцами и исполнителями, в репертуаре появляются катта шула «Насиб этгил», «Раб бано, додимга ет», «Кўп эрди», «Шафоат», а также некоторые макомные части – «Гулёри Шаҳноз», «Чапандози Гулёр», «Ушшоқ», «Қаш қарчайи Ушшоқ», «Баёт», «Савти Баёт» и др.

Вместе с тем, музыкальный кругозор Ю.Раджаби расширяется в связи со знакомством духовой музыки исполняемой музыкантами расположенной в Чимкенте русской армии.

Несмотря на то, что ко времени открытия в Ташкенте в 1919 году народной консерватории, Юнус Раджаби был уже сложившимся исполнителем и опытным педагогом, он решил поступать в консерваторию. Так, в течение четырех лет Юнус совершенствовал игру на дутаре и нае, изучал бухарский Шашмаком, осваивал историко-теоретические дисциплины. В 1923 году он был направлен в Самарканд, где занялся активной концертной деятельностью, а став руководителем театра музыкальной драмы он обучал талантливых музыкантов и привлекал их к работе в театре. Под руководством Ю. Раджаби репертуар театра значительно обогащается, в музыкальные драмы вводятся его авторские мелодии и песни, созданные на основе национальных образцов – «Нола», «Шароб», «Ажам», «Ажам тароналари». Знакомство с творчеством Узеира Гаджибекова становится стимулом к созданию музыки для нового варианта драмы «Фархад и Ширин» и, в последствии, целого ряда драматических произведений для музыкального театра («Мукана», «Нодира», Лейли и Меджнун» и др.). В Самарканде Юнус познакомился с крупнейшим хафизом и дутаристом, знатоком макомов Ходжи Абдулазизом Расулевым. Эта встреча во многом определила дальнейший творческий путь – собирание и запись макомов, нотирование и обработка согласно научной системе.

Параллельно с деятельностью фольклориста Раджаби начинает сочинять собственные мелодии и песни, которые тут же становятся популярными, такие как «Бахор», «Хаммамиз». В 1927 году возвращается в Ташкент и возглавляет ансамбль народных инструментов в только что организованном радиокомитете. На начальных этапах деятельности ансамбль состоял из 14 музыкантов, среди которых были Шорахим Шоумаров, Ризки Ражабий, Имомжон Икромов, Тухтасин Жалилов. Перед музыкантами ансамбля встает сложная задача – исполнение произведений оркестровой формы, то есть достаточно далекой от традиционного типа музицирования. Совместными усилиями исполнителей и мастера по изготовлению музыкальных инструментов Усмона Зуфарова делаются первые шаги в деле расширения исполнительских возможностей музыкальных инструментов. Так появляется новая форма большого гиджака, различные формы рубаба, меняются формы резонаторов, применяются адаптеры. Вместе с тем до сих пор не прекращаются споры о рациональности и значимости реконструкции (или модификации) музыкальных инструментов. Работа на радио целиком захватила Юнуса Раджаби, ансамбль становится популярным не только в республике, но и за её пределами. В 1937 году на Московском радиофестивале исполнительское искусство ансамбля получило высокую оценку у специалистов. Ансамбль с большим успехом выступает и по сей день, а исполнительский состав насчитывает более сорока музыкантов.

На радио были подготовлены радиомонтажи таких сочинений как «Навои», «Мукими», «Фуркат», создаёт такие крупномасштабные проекты для симфонического оркестра «Сегох» и «Ферганская сюита». Развитие музыкально сценических жанров Узбекистана, также связано с именем Ю. Раджаби – в содружестве с русскими композиторами Б. Надеждиным, В. Успенским, Г. Мушелем он пишет музыку к драмам «Муканна», «Касос», которые с успехом шли на сцене театра имени Хамзы (Узбекском Национальном театре) и других театров. Огромен его вклад в развитии оперного искусства Узбекистана. Такие известные оперы как «Зейнаб и Оман», «Назира» были написаны при непосредственном участии Юнуса Раджаби. Симфонические сюиты «Уйин баеты», «Семь сюит», «Пахта сюитаси» вошли в число лучших программ танцевального ансамбля «Бахор», обогатив его репертуар.

Любовь к восточной поэзии отразилась в песнях «Ушшок», «Баёт I-II», «Кошки», «Адойи I–II» на слова А. Навои, Бабура, Фурката, Мукими. Самым значительным из научных трудов академика является шеститомник «Узбекская народная музыка» [3], где на основе собранных народных песен проведена их жанровая систематизация. Каждая мелодия сопровождается комментариями о характере, форме и структуре, а также месте, где была произведена запись, данные об исполнителе. В каждом томе представлено более 200 нотированных сочинений в следующей последовательности: а) исполненные лично и нотированные; нотированные в исполнении различных певцов и инструменталистов, а также нотированные по памяти сочинения слышанные ранее в интерпретациях ушедших известных музыкантов; б) нотированные с использованием ранее записанных мелодий; г) адаптирование ранее записанных народных мелодий; д) обработка мелодий введенных в новые части и намуды; ж) адаптирование мелодий для голоса для инструментального исполнения. Кроме этого, были записаны песни и мелодии некоторых бастакоров.

В 1959 году Юнус Раджаби готовит к публикации труд, в котором собрано свыше 82 мелодий, являющихся достоянием узбекского и таджикского народа – Шашмаком. Большая часть из которых

записана в исполнении выдающегося музыканта, знатока сокровищницы нематериального культурного наследия музыканта из Бухары Боруха Зеркиева. В частности, части «Бузрук» «Рост», «Наво», «Дугох», «Сегох» и «Ирок», а также считающийся сложнейшим «Сарахбор». Борух Зеркиев был приглашен на радио и являлся консультантом ансамбля, участвовал в записи «Шашмакома» на магнитную ленту. Словом, деятельность и творчество Юнуса Раджаби в сохранении национальных традиций может быть рассмотрена в трех ипостасях – исполнитель, педагог, ученый. И если современные этомузыкологи Узбекистана определяют три периода в развитии узбекского макомоведения: 1920-1950-е г.г.; 1960-1980-е г.г.; 1991 - до сегодняшнего времени, то каждый из этих периодов так или иначе связан с именем Юнуса Раджаби [1, с.315]. Он оказался одним из первых кто ввел в композиторское[140] творчество принципы макомного искусства и предопределил интонационно-звуковой мир, и формообразование, и законы мелодического развития, и драматургическую концепцию. Это стало своеобразным маркером культуры Узбекистана, не только выделившим нас в хороводе пятнадцати республик, но и определившим ведущие стилевые тенденции современной национальной культуры.

Музыкант ушел из жизни в 1976 году, но мы ценим и помним его творчество, изучаем научное наследие, слушаем записи в его исполнении. С 1997 года работает дом музей ученого и музыканта, а 2 сентября 2020 года был подписан указ Президента РУз Ш.М. Мирзиеева об организации деятельности Узбекского национального института музыкального искусства им. Юнуса Раджаби, где получает образование талантливая молодежь со всей Республики, проводятся международные форумы и фестивали, ведется активная научная деятельность.

Список литературы

1. Абдуллаев. Р. Основы узбекской традиционной музыки. Ташкент, 2022. – С. 315.
2. Ахмедов М. Юнус Раджабий. Ташкент, 1980.
3. Джумаев А. Макомат в исследованиях российских и советских ученых: направления, концепции и идеи // Макомат в истории исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия. – Москва, 2021. – С. 26-27.
4. Раджаби Ю. Узбекская народная музыка в 5-ти томах. – Ташкент, 1955-1959.
5. Раджаби Ю. Шашмаком классическая музыка узбекского и таджикского народов вокальные и инструментальные произведения в 6-ти томах. – Ташкент, 1970.
6. Раджабийхонлик. Илмий амалий анжуман материаллари. – Ташкент, 1994.
7. Янов-Яновская Н. О мере практической эффективности узбекского музыковедения // Узбекская музыка и XX век. Ташкент, 2007. – С. 81-96.

ӘӨЖ 781.11.04

Н. ТІЛЕНДИЕВТІҢ «АЛТЫН ДӘН» ПОЭМАСЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ЖЕТІСУ ӘНДЕРІН ӨҢДЕУ ЖОЛДАРЫ

Емберген Елжас Ермекұлы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,
домбыра бас мамандығының 1 курс магистранты
Алматы, Қазақстан
elzhas310398@mail.ru

Даржан Шолпан Жарқеткенқызы
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
«Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының меңгерушісі, доцент
Алматы, Қазақстан
shopik-80@bk.ru

[140] Музыковедение Узбекистана разграничивает понятия бастакор – приверженец традиционного типа сочинительства. То есть он на основе используемых в народном творчестве мелодий, на основе инварианта создает свой вариант произведения. Композитор создает собственное авторское произведение, опираясь на принципы европейского метода композиции, при этом он иногда используются народные мелодии, но это, чаще всего, бывает цитатный материал.

Аңдапта. Мақаланың зерттеу пәні − еліміздің көрнекті композиторы Н. Тілендиевтің халық аспаптар оркестріне арналған «Алын дән» поэмасында Жетісу әндерінің өңдеу жолдары. Симфониялық поэмаларында күй мен ән әуендерін сабақтастырған аға буын мамандарының ізін жалғастырушы автор өзінің поэмасының әуендік негіздері ретінде «Жекпе-жек» күйі мен Жетісу ән иірімдерін пайдаланған. Жалпы алғанда, шығармада үш әннің интонациялары көрсетіледі. Олардың екеуі Жетісу кәсіби ән өнерінің қалыптастырушысы − Кенен Әзірбаев әндері болса, үшіншісі−аталған аймақтың шығыс өңірлерінде тараған ән болып табылады. Бұл түпнұсқаларды автор оркестр құрылымының әртүрлі тараулары мен тараушаларында қолданып, әрі қарай түрлендіріп өрбіту үшін түпнұсқалардың бір бунағын (1, 3 тараулар) немесе бір тармағын (1-3 тараулар) алады. Оларды толық түрде немесе дыбыс биіктігін қайталап, соның негізінде поэма идеясын көрсететін жаңа музыка шығарады. Осылайша композитордың туған жерінің әндері поэма музыкасын дамытудың қайнар көзі болып табылады. Мақалада кешенді және жүйелі тәсілдер, академиялық музыка шығармаларын талдау, профессор Б. Қарақұловтың қазақтың дәстүрлі әндерін талдау әдістемесі және салыстырмалы-типологиялық әдіс қолданылады.

Тірек сөздер: *поэма, Жетісу әндері, Кенен Әзірбаев, музыкалық дәйексөз, қайта өңдеу.*

Аннотация. Предметом изучения статьи стали пути преобразования песен Жетысу в поэме для оркестра казахских народных инструментов «Алтын дан» выдающегося кюйши, композитора и дирижера XX столетия Н.Тлендиева. Следуя традициям старшего поколения отечественных композиторов – авторов симфонических поэм для оркестра народных инструментов, форма которых строилась на сопоставлении мелодики кюя и лирической песни, Н. Тлендиев претворил в музыке «Алтын дан» свой кюй «Жекпе-Жек», а в качестве песенного начала – интонации песен своей малой родины – Жетысу. Всего в поэме было использованы фрагменты трех песен, из них два – из наследия основоположника западножетысуйской песенной традиции, известного анши − Кенена Азербаева, а третий – из примера песни восточного Жетысу. Первоисточники использовались в разных разделах и подразделах поэмы таким образом, что композитор вначале извлекал из первоисточников один бунак (1 и 3 разделы) либо одну строку (вступление к поэме, начало основной темы второго раздела). Далее, в зависимости от особенностей формообразования оркестрового произведения и жанрового контекста, им применялись такие методы развития, как цитирование (прямое и частичное) и переинтонирование. В статьи были использованы комплексный и системный подходы, методика анализа казахских традиционных песен профессора Б. Каракулова, осуществлен музыкально-теоретический анализ, а также применен сравнительно-типологический метод.

Ключевые слова: *поэма, песни Жетысу, Кенен Азербаев, цитирование, переинтонирование.*

Abstract. The ways of transformation of Zhetysu songs in the poem for the orchestra of Kazakh folk instruments «Altyn dan» by the outstanding kyushy, composer and conductor of the 20th century N. Tlendiev became the subject of the article. Following the traditions of the older generation of national composers - authors of symphonic poems for the orchestra of folk instruments, the form of which was based on the juxtaposition of the melody of the kui and lyrical song, N. Tlendiev realized in the music of «Altyn dan» his kui «Zhekpe-Zhek», and as a song beginning – the intonations of songs of his small homeland - Zhetysu. In total, the poem used fragments of three songs, two of them – from the heritage of the founder of the Zhetysu song tradition, the famous singer Kenen Azerbayev, and the third from the example of songs of eastern Zhetysu. The primary sources were used in different sections and subsections of the poem in such a way that the composer first extracted from the primary sources one bunak (sections 1 and 3), one line (the introduction to the poem, the beginning of the main theme of the second section). Then, depending on the peculiarities of the orchestral work's formation and genre context, he applied such methods of development as quotation (direct and partial) and reintoning. In the article were used complex and systematic approaches, the method of analysis of Kazakh traditional songs of Professor B.Karakulov, musical-theoretical analysis, as well as applied comparative-typological method.

Keywords: *poem, Zhetysu songs, Kenen Azerbayev, quoting, reintoning.*

Еліміздің ұлттық музыка мәдениетімізде белгілі музыка қайраткері Н.Тілендиев шығармашылығының маңызы орасан екені белгілі. Музыкатанушы А.Айтуарова бұл тұлға туралы: «Нұрғиса Тілендиев – әйгілі композитор, төлтума дирижер, кемел домбырашы. Осы үш қасиеттің үйлесімі кәсіби халық музыкантының бесаспаптығын дәлелдейді. Нұрғиса – шығармашылық

болмысының ерекше еркіндігі мен өзгешелігі жалпылық шеңберіне сыймайтын жалқы дүниенің перзенті», – деп жазады [1, 129 б.].

Өнерсүйер қауымға композитор 1960-шы жж.-дан бастап, көбінесе халық аспаптар оркестріне арналған айшықты туындылар, әндер және киномузыка авторы ретінде таныс болды. 1980-ші жылы партитурасы жарияланған композитордың «Алтын дән» поэмасы [2] отандық музыка тарихымызда бірнеше атпен орындалды. Алғашқыда ол «Крейсер Киров» деп аталды. Н. Тілендиев 1960- ші жж. басында осы атомдық кемеге барған Қазақстан комсомолы Орталық Комитетінің делегациясы құрамында болып, аталған поэманы сол жолсапарының әсерінен шығарған деген деректер бар [141]. Еліміздің астығын батыс елдеріне тасымалдаған атомды крейсер қызметіне құрмет кейін ел диқандарының ерен еңбегін ұлықтау идеясына ұласып, поэма атауы өзгерді.

Көңіл-күйі, ел еңбегінің берекесін, молшылықты бейнелейтін «Алтын дән» қазақ халық аспаптар оркестріне арналды. Аға буын композиторларымыздың ізін жалғастырған Н. Тілендиев поэмасында қазақтың төл музыкалық жанрларын өзара сабақтастырады. Дәлірек айтқанда, автор «Алтын дәнінде» өзінің батыс қазақстандық күй [142] стиліндегі «Жекпе-жек» күйіне және батыс Жетісу өңірі ән иірімдеріне сүйенеді:

1-ші сурет. «Алтын дән» поэмасы құрылымындағы жанрлық негіздер:

Бірбөлімді құрылым									
1 тарау			**2 тарау**				**3 тарау**		
Кіріспе (Ән1)	«Жекпе-жек» (күй)	Ән2 Ән3	Ән1 Ән3	Ән1 Ән3	Ән1 Ән3	Ән1 Ән3	«Жекпе-жек» (күй)	Ән2 Ән3	Қорытынды

Аталған жанрларды композитор Н. Тілендиев еуропалық бір бөлімді поэма құрылымына енгізіп, оркестрлік форма ерекшеліктерімен өзара әрекеттестіреді. Осылайша, түпнұсқа ән әуендерін өңдеудің жолдары, бір жағынан, күйдің дамуымен байланысты болса, екіншіден, академиялық жанр заңдылықтарына бағындырылады.

Композитор туралы алғашқы мақала жазған музыкатанушылар Л. Измайлова және А. Мұхамбетова ән табиғатындағы әуендер Н. Тілендиевтің тұтас шығармашылығына және оның ішінде, әсіресе, бұқараға кеңінен танымал музыкасына тән екенін: «Тілендиев шығармашылығының барлық жанрлық салаларында ән қатпары маңызды элемент болып табылады. Бұл әсер оның оркестрлік туындылары және киноға арналған музыкасында анық байқалады», – деген пікірінде келтіреді [5, 142 б.][143]. Ал зерттеуші Г. Искакова өз монографиясында Кенен − Нұрғиса мәселесіне арнайы тоқтайды[144].

«Алтын дәндегі» Жетісу ән дәстүрлерінің пайымдалуын *екі деңгейде* қарастыруға болады. Олардың *алғашқысы* – формақалыптастыру деңгейі. Жоғарыда келтірілген кестеде бір бөлімді құрылымды поэмада ән иірімдері кіріспенің, қорытындының, бірінші және үшінші тараулардың соңғы тараушалары негізіне алынғанын байқауға болады. Ал шығарманың ортаңғы тарауы шартты түрде әнге тән *шумақты құрылым* ретіне қарастырылуы мүмкін. Мұнда ән тақырыбына негізделген тараушалардың интонациялық жүйесі бастапқы және өзгерген түрде төрт рет өтеді. Күй мен әннің өзара өрілуінен құралған академиялық музыкалық формада ән табиғатының айшықты көрсетілуі композитор кәсіби біліктілігінің жаңа деңгейге көтерілгенін айғақтайды: кіріспе басындағы ән

[141]Магистрант Ембергеннің Құрманғазы атындағы және «Отырар сазы» оркестрлерінің ардагері Амантай Нұрпейісов сұхбатынан [3]. «Алтын дән» Н.Тілендиевтің Отырар сазы фольклорлық-этнографиялық оркестрін басқарған кезеңде «Ордабасы» деген атаумен орындалды. Жалпы, композитор туындылары атауларының әр кезеңдерде ауысуына басқа мысалдарды да келтіруге болады («Жеңіс салтанаты» – «Ұлы той», «Еңбек қуанышы» – «Халық қуанышы», т.б.).

[142] Н. Тілендиевтің «Алтын дән» поэмасындағы «Жекпе-жек» күйінің пайымдалуы мәселесіне магистрант Е. Ембергеннің мақаласы арналды [4].

[143] Песенный пласт составляет важный элемент, присутствующий во всех жанровых сферах творчества Тлендиева. Его несомненное влияние дает о себе знать в оркестровых произведениях и в музыке для кино [5, с. 142].
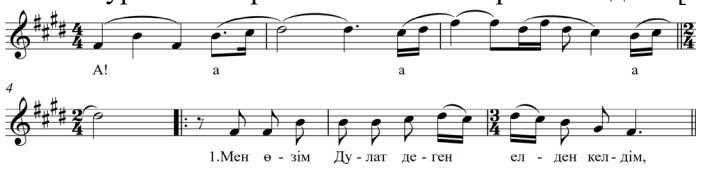
[144] Н.Тілендиевтің анасы Ұлдар − Кенен Әзірбаевтың қарындасы болғанын жазған автор, қос тұлғаның ән шығармашылығындағы ортақ тақырыптар қатарында халықтың екпінді еңбегін жырлауға арналған тақырыптың (Кененде − «Жас екпін», Нұрғисада − «Екпінді бригада») Тілендиевте *мадақ* жанрымен ұштасқанын («Бастаушымыз партия», «Комсомолдар жыры», «Пионерлер әні» т.б.) жазады. Сондай-ақ, Г. Искакова пікірінше, екі шығармашылық тұлға үшін Ұлы Отан соғыс тақырыбы да ортақ (К.Әзірбаевтың «Біздің Отан жеңеді», «Ел қуанышы», ал Н. Тілендиевтің «Дубосеково зиратында», «Сөнбейді әже шырағың», «Мен сендерді іздеймін», «Аға ескерткіші басында» әндері) [6, с. 46-47].

иірімдерінің (1) ортаңғы тарауға негіз болып және қорытындыда пайдаланылуы симфониялық поэманың біртұтастығын, яғни, бір идеяға сүйенгенін көрсетеді. Мұндай қызметті бірінші тараудың екінші жартысында және соңында қолданылатын шығысжетісулық әннің әуендік бунағы (2) және Кененнің *«Мен сүйемін халқымды», «Шырқа даусым», «Жас екпін», «Біздің отан жеңеді», «Бастау», «Зұлухияның әні»* әндерін қорытындылайтын иірім (3) да атқарады[145]. Яғни, өзінің «Алтын дәнінде» Н. Тілендиев атақты Жетісу әншісі туындыларының құрылымын да терең түсінгенін аңғартады. Бұл иірімді автор, сонымен қатар, поэманың ортаңғы тарауында өтетін төрт «шумақтың» соңына да қосады.
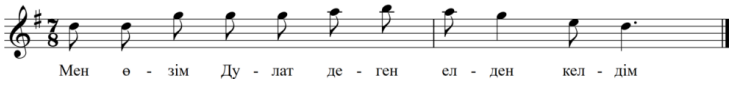
Поэманың көркемдік мазмұнын ашуда автордың дәстүрлі ән әуендерін пайдалануының *екінші деңгейі* тарауларда нақты *үш* әннің музыкалық тақырыптарының пайымдалуымен байланысты.

Оркестрлік *tutti* – мен басталатын поэма кіріспесінің әуені Кененнің кең танымал музыкалық-поэзиялық туындысы – *«Көпшілік тыңда әнімдінің»* алғашқы иірімін қайталайды. Түпнұсқа кейін ән әуені сүйенетін алексикалық кіріспеден басталса, Н. Тілендиев әннің негізгі бөлімінің алғашқы иірімін поэмасына кіріспе ретінде алып пайдаланады.
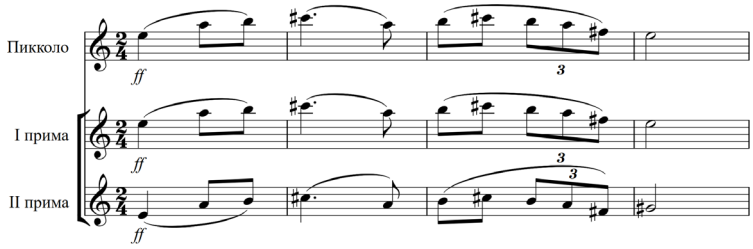
2-ші сурет. К. Әзірбаев. Көпшілік көрсін әнімді [146] [7,17]



3-ші сурет. К. Әзірбаев. Көпшілік тыңда әнімді [8,104]



4-ші сурет.Н. Тілендиев. «Алтын дән» поэмасына кіріспенің басы (1-4 тт.)



Негізгі бөлімі АВАВ құрылымында шыққан түпнұсқаның алғашқы сөйлемі поэма кіріспесінде сақталса, одан кейінгі сөйлемде ырғақ жүйесі қалғанымен, дыбыс биіктігі өзгергеріп, «сұрақ-жауап» принципі басқаша жүзеге асады.

Кіріспе әуені жоғары бағытталған кварталық интервалдан басталып, сексталық тон арқылы одан кері қайтқан фраза көтеріңкі көңіл-күйді білдіреді.

Оның пентатоника дыбыс қатарына негізделуі еліміздің шығыс және Жетісу аймақтарына тән ерекшелік екені белгілі. Бұл ретте зерттеушілер Л. Измайлова және А. Мұхамбетова бұл лад жүйесінің Н. Тілендиевтің тұтас ән шығармашылығында терең сіңгенін жазса [5, 141 б.] [147], Г. Искакова пентатониканың, әсіресе, автордың вальс әндерінде жиі кездесетінін, оның тамыры – ғұрыптық әйелдер лирикасында екенін айтады [6, 81 б.]. Н. Тілендиев әндерінен аға буын мамандары байқаған басқа да лад ерекшеліктері кіріспе және поэманың басқа бөлімдері музыкасының дамуы барысында көрінеді.

Музыкалық этнографиялық жинақтарда жарияланған К. Әзірбаевтің аталған әні екі атаумен берілген. Б. Ерзаковичтің ноталық хаттауында ол басты дыбысы *Н* лад жүйесінде, ал Жетісу әндерінің насихатшысы, әнші Ш. Даржанова нұсқасында – домбыра бұрауында түсірілген. Бірақ екі нұсқаның

[145] [7: 123, 143, 81, 70, 64, 96]. Аталған әндерде ол тура сол немесе аздап құбылған түрінде пайдаланылады. «Көпшілік тыңда әнімді» әнінің соңы да бұл иірімнің варианты болып табылады.

[147] Ладовый строй его песен прослаивается пентатоническими узорами. Здесь встречаются и типичные для казахской народной песни понижения ступеней в мажоре и миноре (фригийская секунда, миксолидийская септима) [5, 141].

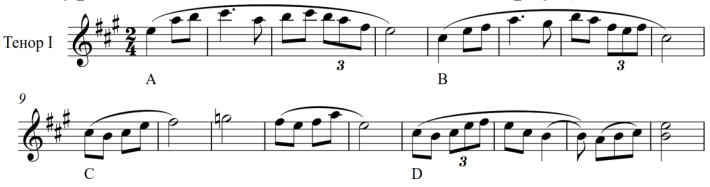
метрикалық өлшемі, интонациялық және т.б. сипатында айырмашылық болғанымен, кіріспе басының негізіне алынған бірінші музыкалық поэзиялық жол цезурасыз болып шығарылған. Н. Тілендиев өз поэмасында бұл иірімді екі үзіндіге бөлді.

Ән мазмұнына және ақындық речитация стиліне сәйкес [148], түпнұсқаның ырғағы біркелкі ұзақтықтармен және синкопалық өрнекпен берілсе, поэманың ырғақтық жүйесі оның қоғамдық мәні бар тақырыбына және оркестрлік шығарманың формақалыптастыру заңдылықтарына бағынып, кең тынысты лирикалық ән ерекшеліктерін көрсетеді. Мұны алғашқы иірімдердің *лига* арқылы созылып орындалғанынан және ырғақтық жүйесінде жинақтау, пунктирлі өрнек, сегіздіктердің қалыпты және триоль түрлерінің қолданылғанынан байқауға болады.

Аталған әннің бұл иірімі поэманың ортаңғы тарауы және қорытындысы соңының негізіне де алынады.

A-dur тональдігіндегі ортаңғы тарау өз ішінде төрт тараушадан құралады. Олардың әрқайсысы да өз ішінде төрт сөйлемнен құралғанынан, бұл тарау шартты түрде К.Әзірбаев әні негізінде жазылған Н. Тілендиевтің төл ән әуенінің шумақтары ретінде қабылдануы мүмкін *(ааа^{1}а).* Мұнда *а^1*–дің триольдік ырғақ өрнегіне сүйеніп дамытылуы, бір жағынан оркестрлік құрылым заңдылықтарына бағынса, екіншіден қара өлең формасындағы ұйқасы принципіне *(aaba)* де жақындайды. Түпнұсқада ән құрылымы кіріспе, негізгі бөлім және қайырмадан құралып, оның ішінде ән кеудесі екі элементті шумақ *(ABAB)* түрінде шығарылса, «Алтын дәнде» түпнұсқаның алғашқы музыкалық сөйлемі дыбыс биіктігін сақтаса да, басқа ырғақпен орындалып, қалғандары жаңаша дамиды (*A:* 162-165тт., *B:* 166-169тт., *C:*170-174тт., *D:* 175-178тт.). Яғни, автор түпнұсқаның бас жағын ғана цитата ретінде алып, қалған бөлігін өңдеу арқылы түрлендіріп дамытады (переинтонирование).

5-ші сурет. «Алтын дән» поэмасы. 2-ші тарау (162-178 тт.)
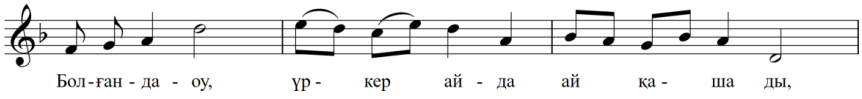


Құрылымы төрт тараушадан құралған поэманың ортаңғы тарауының 1, 2 және 4 тараушаларында сол құрылымның *А* элементі қайталанып, әрі қарай дамытылғанда, Н. Тілендиев пентатоникалық және миксолидийлік лад негізіндегі иірімдер мен ырғақтық өрнектерді сақтауға тырысады. Жоғарыда көрсетілген мысалдың **D** элементінде К.Әзірбаевтың бірқатар әндерінің соңында бар иірім (*үшінші* ән) қайталанады. Алғаш рет ол бірінші тараудың соңында көрсетіліп, кейін соңғы тарауда тағы да бір рет өтеді.

Әннің қарапайым құрылымын композитор әрбір шумақта оркестрлік тембрлерді құбылту арқылы дамытады. 162-179 тт.-дағы ән тақырыбының *1-ші* көрсетілімі домбыра тенор, домбыра бас, сырнай 3, альт қобыз және бас қобыз, орындауында болса, 180-196 тт.осы тақырып 2-*ші* рет пиколло, домбыра прима 1-2, сырнай 1-2, қобыз прима 1-2, - ларда жүргізіліп, бас және контрабас домбыра, бас сырнай, бас қобыз, контрабас қобыз дауыстары бұл тақырыпқа канон тәрізді қосылып отырады. 197-215 тт.-да 3-*ші* рет ән бастапқы түрінде емес, бір иірімінің дамытылған түрінде берілгенде, бұл үзіндіні домбыра пиколло және прима 1-2, сырнай 1-2, қобыз прима 1-2, альт қобыз орындайды. Бұл тарауша (ұрмалы аспаптарды санамағанда) оркестр топтарының бәрінің қосылуымен Кенен әндерінің бірқатарын қорытындылайтын иіріммен аяқталады (216-218 тт.). Ортаңғы тарауда өтетін әннің *4-ші* «шумағы» қобыз тобына ғана тапсырылады (220-234 тт.).

«Көпшілік тыңда әнімді» басындағы иірім соңғы рет поэма соңында (финалда – 318-325 тт.) аздаған өзгерістермен беріледі.

Поэмада қолданылатын *екінші* ән де Жетісу стиліне жақын. Алғаш рет ол 1-ші тараудың екінші тараушасында қолданылады (71-112тт.). Оның басы «Жетісу әуендері» жинағындағы «Ауылыңда – ай» әнінің бірінші иіріміне ұқсайды [9, 47].

6-ші сурет. «Ауылыңда – ай»
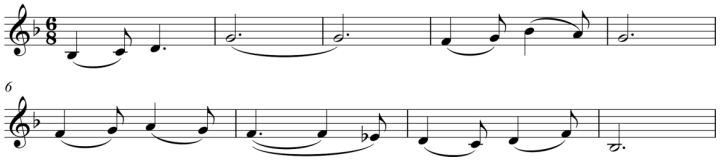


[148] Бұл әнді Кенен алғаш рет 19 жасында қырғыз манабының асында орындап, «Ең үздік әнші» атағын иеленді [7]. Ол ауызша тараған кәсіби әндерімізге тән «Өзін-өзі таныстыру» немесе «Автопортрет» тақырыбында шығарылған.

Сондай-ақ, осыған ұқсас иірім XX ғ. әуесқой авторлары әндерінде де қолданылатыны зерттеуші Г. Абдрахман еңбегінде көрсетілген. Оны бұл зерттеуші *V а* интонациялық стереотипі ретінде көрсетеді [10, 155-156 б.]. Заманауи әндердің бұрыннан келе жатқан ән әуендерімен сабақтастықта екенін, белгілі музыкатанушы Г.Орджоникидзенің: «Бұқаралық ән әлдеқандай ерекше жаңалық болған жоқ. Талдағанда оның, біріншіден, музыканың дәстүрлі, тұрақты түрлерімен өте тығыз байланысты екенін байқауға болады», − деген ойы да растайды [149] [11, 59 б.].

Н. Тілендиевтің «Алтын дән» поэмасының шеткі тараулары оның идеялық мазмұнын айшықты көрсететін автордың «Жекпе-жек» күйінен басталғанынан, оған жалғасқан тараушадағы ән әуендері күймен сабақтасып, құрылымында аспаптық музыка ерекшеліктері ескеріліп жазылған.

7-ші сурет. «Алтын дән» поэмасы . Бірінші тарау,2-ші тарауша (71-79тт.)



Анығырақ айтқанда, бұл тақырып алғашқы тараудың екінші тараушасында өз ішінде төртке бөлінгенімен, олар әртүрлі ұзақтықтағы үзінділерге жіктеледі. Аталған ән тақырыбын *1-ші* рет оны күй ырғағымен сүйемелдеп тұрған домбыра және сырнай 2–лерге қосылған қобыз тобы орындаса (71-84тт.), *2-ші* айналымында (88-101тт.) – домбыра пиколло, прима 1-2, сырнай 1-2 тартады. Күй тақырыбының дамытылуына арналған үзіндіден кейін бас қобызда ән тақырыбының нышаны көрсетіліп, 126-131 тт.-да ол *cis-moll* тональдігінде соңы қысқартылып өзгертілген түрде өтеді. Бұл – ән тақырыбының осы тараушадағы *3-ші* рет көрсетілуі. Ән мен күй әуендері сабақтасқан байланыстыру үзінді музыкалық қозғалысты Кенен әндерінің бірнешеуінің соңы болып табылатын иірімге алып келеді (154-158 тт.). Н. Тілендиев күйден кейін қолданған бұл ән тақырыбын поэмасының соңғы тарауында қайталағанда бірінші тараудағыдай үш рет өткізбей, бір ғана айналымымен шектеледі.

Жоғарыда сипатталған Жетісу ән әуендерінің «Алтын дәндегі» көрінісі композитордың түпнұсқалардың (1,2) бас жағын цитата ретінде алып, кейін оларды өз заманы интонацияларына жақындатып дамытқанын байқатады. Осы ретте ғалым Г.Орджоникидзенің: « ...егер біз <...> фольклорды жүзеге асыру туралы айтатын болсақ, онда міндет фольклорды бұрыннан жазылған бір немесе басқа опуста қайталау емес, фольклорлық потенциалды ашу, оны қазіргі заман рухында, оның дүниетанымы, стилі, көркемдік түсінігі аясында қайта қарау», - деген пікірін келтірген орынды [11, 61 б.].] [150]

Қорытынды

− «Алтын дәнінде» Н. Тілендиев батысқазақстандық күй стиліндегі тараушаларды лирикалық сипаттағы ән иірімдерімен ұштастыру үдерісінде өзінің 1950жж. бастап поэма жазған отандық композиторлар жолын жалғастырғанын көрсетеді. «Шаттық отанынында» бір бөлімді құрылымның шеткі тараулары күй ырғағында жазылса, ортаңғысы – ән әуеніне негізделгені белгілі. Сол үлгіні негізге алған Н. Тілендиев ән табиғатын күшейтіп, құрылымды одан әрі дамытады.

− Композиторға ән жанрының жақындығын поэма тарауларының ішкі құрылысынан байқауға болады: оның алғашқы және реприза тарауларында *бір-біріне контрастылы жанрға сүйенген әуендер* шартты түрде ән формасындағы *негізгі бөлім* және *қайырмаға* теңестірілуі мүмкін. Сондай-ақ, ортаңғы тарауда ән табиғатындағы тақырыптың әртүрлі тембрдегі аспаптық топтарда бастапқы және вариантты түрде төрт рет өткені шертпе-күйдегі нұсқалы-шумақты құрылымды еске салады. Ал оның ән құрылымынан бастау алатыны белгілі.

− Шығарманың басында орналасқан поэма *кіріспесі* «Көпшілік тыңда әнімдінің» алғашқы иірімі негізінде жазылса, оның даму барысында тараулардың соңында қолданылған екінші иірім – Кененнің бірнеше әнінің соңғы иірімі болып табылады. Яғни, Кенен Әзірбаев әндері музыкалық

[149] «Массовая песня не явилась каким-либо необычным открытием. Если ее проанализировать, то можно заметить, что, во-первах, она очень тесно взаимосвязана с наиболее традиционными, наиболее устойчивыми формами музицирования» [11, с. 59].

[150] Если речь <... > о претворении фольклора, то задача состоит не повторении в том или ином опусе уже зафиксированного в фольклоре, а во вскрытии фольклорной потенции, переосмысления фольклорного в духе нового времени, его мироощущения, стиля, его понимания художественного [11, с. 61].

стилін санасына терең сіңіргенін Н. Тілендиев ән иірімдерінің түпнұсқа құрылымындағы орнын сақтап пайдаланғанынан байқауға болады.

Кіріспе тақырыбының негізінде жазылған ортаңғы тарау және поэманың даму үдерісінде музыкалық ойды аяқтап, бірнеше рет қайталанып өтетін қорытынды иірім шығарманың біртұтас келбетін түзеді.

− Дәстүрлі әуендер көрінісі поэмада музыкалық тіл ерекшеліктері толық немесе толық емес сақталған цитаталар алу және олардың негізінде композитордың жаңа музыкалық сөйлемдер шығарып дамыту (переинтонирование) жолдары арқылы жүзеге асырылған.

Әдебиет тізімі

1. Айтуарова А. Музыка құдіретін танытқан ұлы тұлға // Ғасыр сазын тербеген. Нұрғиса Тілендиев туралы естеліктер. Құраст.: С. Әбдіраймов, Ж. Шәкәрім, Д. Тілендиева, Б. Иса. − Алматы: Қазақ университеті, 2021. –129-137 бб.
2. Тілендиев Н. Алтын дән // Тілендиев.Н Жеңіс салтанаты. Халық аспаптар оркестріне арналған шығармалардың партитуралары. – Алматы: Өнер, 1980. – 268-347 бб .
3. Магистрант Е. Ембергеннің Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі және «Отырар сазы» Академиялық фольклорлық-этнографиялық оркестрінің ардагері А. Нұрпейісовтың сұхбаты. Қолжазба. 09.02.2025.− 1б.
4. Емберген Е. Н.Тілендиевтің «Алтын дән» поэмасындағы «Жекпе-жек» күйінің пайымдалуы. Қолжазба // VII магистрлік оқулар.– Алматы, Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2025.
5. Измайлова Л. Мұхамбетова А.Зрелость таланта// Ғасыр сазын тербеген. Нұрғиса Тілендиев туралы естеліктер.Құраст.: С. Әбдіраймов, Ж. Шәкәрім, Д. Тілендиева, Б. Иса.− Алматы: Қазақ университеті, 2021. – 137-145 бб.
6. Искакова Г. Национальные истоки песенного творчество Н. Тлендиева. – Алматы: КазНАИ им Т.Жургенова, 2012. – 160с.
7. Әзірбаев К. Бозторғай. − Алматы: Жалын,1977. – 176 б.
8. Алатау әуендері. Хрестоматия. Ш. Ж. Даржанова. – Алматы, 2017. – 208б.
9. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Алматы: Өнер, 1998. – 240 б.
10. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд- Сорос– Казахстан, 2002. – 176 с.
11. Орджоникидзе Г. Проблемы ценности в музыке// Советская музыка. – 1988 – №4. – С. 52-61.

ӘӨЖ 781.11.04

«БІРЖАН-САРА» ОПЕРАСЫНДАҒЫ БІРЖАН ӘНДЕРІНІҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ЕРЕКШЕЛІГІ

Ермагамбетова Гаухар Утегеновна
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық Консерваториясы
«Ансамбль өнері» кафедрасының аға оқытушысы,
Алматы, Қазақстан
diamond_2002@mail.ru

Омирбекова Мария Кайратовна
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық Консерваториясы
«Ансамбль өнері» кафедрасының аға оқытушысы,
Алматы, Қазақстан
o.mari.ka@mail.ru

Аңдатпа. Мақала авторлары қазақтың көрнекті композиторы Мұқан Төлебаев шығармашылығында ерекше орын алатын «Біржан – Сара» операсындағы «Біржан» партиясының музыкалық құрылымдық ерекшелігін қарастырады. Мақала мақсаты «Біржан – Сара» операсындағы «Біржан» партиясының музыкалық ерекшеліктерін анықтау. М. Төлебаев Біржанның «Айтпай», «Біржан сал», «Жанбота», «Адасқақ» сияқты олардың әндерін пайдаланып, операдағы музыкалық

сипаттын терең аша түседі. Біржанның әндерінде, ариялары мен ариозоларында, халық әндерінің сипаттарымен ұқсас, шеберлікпен орындалатын вокализация тәсілдері байқалады. Опера драматургиясында басты кейіпкерлердің жан дүниесін ашуға арналған лейтмотивтердің маңыздылығы өте зор, олар әрине Біржанның тақырыптарында көбірек орын алады. Әндерді талдау барысында музыкатану ғылымында кеңінен қолданысқа енген ғалым Болат Қаракұловтың әдісіне сүйенеді [1, 2, 3, 4]. Талдау нәтижесінде Біржанның әндерінің тақырыптық ерекшеліктері, поэзиялық, музыкалық формасы, әндердің дыбыстық қатары анықталады.

Тірек сөздер: *Қазақстандағы композиторлық шығармашылық, опера өнері, музыкалық-поэзиялық фольклоры, дәстүр сабақтастығы.*

Аннотация. Авторы статьи рассматривают музыкальную структурную специфику партии «Биржан» в опере «Биржан – Сара», которая занимает значимое почетное место в творческом наследии выдающегося казахского композитора Мукана Тулебаева. Цель статьи – выявить музыкальные особенности партии «Биржана» в опере «Биржан-Сара». М. Тулебаев использует песни Биржана «Айтпай», «Біржан сал», «Жанбота», «Адасқақ» с характерными для него интонациями. Арии и ариозо Биржана также отличаются виртуозными приемами вокализации, схожими с народными песнями. В оперной драматургии большое значение имеют лейтмотивы, призванные раскрыть души главных героев, которые, конечно, занимают все больше места в темах Биржана. В процессе анализа песен авторы опираются на метод ученого Болата Каракулова [1, 2, 3, 4], который получил широкое распространение в этномузыковедении. В результате анализа песен Биржана выявляются тематические особенности, поэтическая форма, музыкальная форма, звуковой ряд.

Ключевые слова: *композиторское творчество Казахстана, оперное искусство, музыкально-поэтический фольклор, преемственность традиции.*

Abstract. The authors of the article consider the musical structural specifics of the Birzhan part in the Birzhan – Sarah opera, which occupies an honorable place among the music of composer Mukan Tulebayev (a native of the Zhetysui region). The purpose of the article is to identify the musical features of the «Birzhan» part in the Opera «Birzhan-Sara». M. Tulebayev uses Birzhan's songs «Aitpai», «Birzhan sal», «Zhanbota», «Adaskak» with his characteristic intonations. Birjan's arias and arioso are also distinguished by virtuoso vocalization techniques similar to folk songs. In opera drama, leitmotifs are of great importance, designed to reveal the souls of the main characters, who, of course, occupy more and more space in Birzhan's themes. In the process of song analysis, he relies on the method of scientist Bolat Karakulov [1, 2, 3, 4], which is widely used in musicology. As a result of the analysis of Birzhan's songs, thematic features, poetic form, musical form, and sound series are revealed.

Keywords: *composer's creativity in Kazakhstan, opera art, musical and poetic folklore, continuity of tradition.*

ХХ ғасырдың кезінде қазақ әні-күйі зор биіктерге жетіп, классикалық түрлердің көбін толық ұғынып игерді. Бұл кездегі қазақ музыкасы – өмір шындығын дыбыстық көркем бейнелермен көрсететін музыкалық өнердің ұлттық саласына айналды. Мұқан Төлебаевтың музыкасының ішінде құрметті орын алатын *жанр-опера.* Ол өзінің сүйікті «Біржан – Сара» арқылы танылды (либретто авторы *Қ.Жұмалиев*). Бұл туынды қазақ музыкасында шабыт пен шеберлітің құймасындай көркемдік сапасымен ерекше терең ойдан шыққан, шоқтығы биік туынды ретінде рухани тарихымыздың төрінен орын алады. «Біржан – Сара» операның ерекшелігі – ол басты кейіпкерлердің ақын болуымен байланысты. Композитор операдағы тақырыптық материалға дарынды өнер иесі Біржан салдың әйгілі әндерін қолданды. Осылайша автордың шығармашылық шабыт мен ақын туындылары эстетикалық көркем бейнелердің ғажап үлгісін тудырды.

Біржан мен Сара бейнелірі музыкалық бейнелеуі жеке тұрғыда жасалып, оның өмірі мен іс-қимылында бостандық пен адамгершілік идеясы көрсетілген. М. Төлебаев Біржанның *«Айтпай», «Біржан сал», «Жанбота», «Адасқақ»* сияқты әндерін пайдаланып, оның операдағы музыкалық сипаттамасын оның өзіне тән музыкальдық белгілерімен көрсетеді. Біржанның әндерінде, ариялары мен ариозоларында, халық әндерінің сипаттарымен ұқсас, шеберлікпен орындалатын вокализация тәсілдері байқалады. Оралық драматургияда негізгі кейіпкерлердің ішкі дүниесін анықтау үшін қолданылатын лейтмотивтердің рөлі өте маңызды, ал Біржанның шығармаларын олардың тақырыптарына терең бейнелеу арқылы байқауға болады.

«Біржан – Сара» операсындағы Біржан партиялырына талдау жасап көрейік. Талдау жасау барысында кешенді, және жүйелі әдістер пайдаланылды . Әрбір әннің шығуына ақын өмірінде кездескен әртүрлі оқиғаларға себеп болғаны мәлім және көптеген әндердің шығу тарихы халық жадында жақсы сақталды. Біржан шығармашылығының өзіндік мәнері қалыптасқан тұста шыққан ән ***«Айтбай»***. Әннің 4 жолды шумақтық құрылым 11 буынды өлшемнің ***3+4+4*** түріне негізделген (төменде поэзиялық форма кестесі көрсетілген):

3	**4**	**4**
3	**4**	**4**
3	**4**	**4**
3	**4**	**4**

Біржанның операда орындайтын айтулы әдерінің бірі ***«Айтбай»*** екендігі белгілі. Ән табиғаты кербездікке толы, өте ауқымды және орындаушыға кәсіби дайындықты талап етеді. Әндер қайырмалы не қайырмасыз болатыны белгілі, ал бұл әннің ерекшелігі қайырмасы ретінде алексикалық одағай сөздерге негізделген қайырма үлгісінің ұсынылуы. Оларды ***Хай, ли-ли-ли-ляу...***деген одағай сөздердің негізінен байқауға болады. Әннің негізгі музыкалық ораталығы екі элеметті музыкалық құрылымға сүйенген ***ABAB*** формасында екендігін байқауға болады. Яғни, бірінші, үшінші және екінші, төртінші тармақтардың толықтай қайталануы көзге түседі. Тармақтардың қайталануы Біржан шығармашылығына тән екендігін айта кеткен жөн. Әннің дыбыс қатары бірінші октаваның ***des*** дыбысынан екінші октаваның ***f*** аралығына дейін өрбиді. Операдағы берілген партияның европалық биіктік формасына сай, ***Des-dur*** тональдігінде деп тұжырымдаймыз. Негізгі бөлімде әуен бірінші октавада жүріп, қайырмасында келгенде ол екінші октавада орналасқан децималық тонға дейін жетеді. Ырғақтық ерекшеліктерін саралай отыра оның құбылмалы екендігін байқаймыз. Шығармада өлшемдік белгілері ауыспалы екендігін көруге болады: ***4/4, 5/4, 6/4, 3/4.***

Негізгі бөлім:

es¹ as¹ b¹ c² des² es² f²
es¹ f¹ as¹ b¹ c² des² es²

Біржан шығармашылығының тағы бір шоқтығы биік үлгісі – ***«Біржан сал»*** әні. Бұл ән өзін өзі таныстыру не автопортрет тобындағы әндер қатарына жатады. Бұл ән оның азаматтық лирикасының жоғары дәрежедегі үлгісі болып табылады. «Айтбай» әні секілді буындық өлшемі 11 буындық ***3+4+4*** *«қара өлең»* негізделгенін буындық формасынан көре аламыз (төменде поэзиялық форма кестесі көрсетілген):

3	**4**	**4**
3	**4**	**4**
3	**4**	**4**
3	**4**	**4**

Поэзиялық құрылымы бойынша бұл шығарма қайырмасыз шумақты формада жазылғанын байқаймыз. «Айтбай» әнімен салыстырғанда айырмашылықтары да жоқ емес. Мысалы, «Айтбай» әні екі елеметті болса «Біржан сал» әні үш элементті музыкалық құрылымға негізделгін ***(AABC)***. Тональдігі бемольдік жүйедігі ***As–dur*** көрсетеді. Шығармадағы өлшемдік бірліктерінің ауыспалы екендігін байқауға болады: ***4/4, 3/4, 2/4.*** Әннің даму барысында оның басындағы асқақ әуен толқындай ағып, өрге шарықтай шығады.

Төмендегі кестеден негізгі бөлімдегі дыбыс қатарын саралай отырып, құрама интервал ундецимаға дейін жеткенін көруге болады.

Негізгі бөлім:
es¹ f¹ g¹ as¹ b¹ c² des² es²
es¹ f¹ g¹ as¹ b¹ c² des² es²
es¹ f¹ g¹ as¹ b¹ c² des² es² f² g²
es¹ f¹ g¹ as¹ b¹ c²

Операдағы тағы бір Біржанның әні ***«Жанбота»,*** ән халықтың көңілінен шығып, ауыздан ауызға өтіп, ел арасында тез таралатыны тарихтан мәлім. Автордың «Айтбай», «Біржан сал» әндері секілді бұл әнде шумақты формада шығарылған.

«Айтбай» әні секілді алексикалық қайырмаға негізделген, оны негізгі бөлім және олардың соңында орналасқан ***О-хо-хо, а-рім, да-да-да-дай...*** *(одағай сөздер)* деген үлгілерден байқауға болады. Алексикалық қайырманың дыбыс қатарын саралай отырып, бірінші октаваның ***es*** дыбысынан екінші октаваның ***es*** дыбыс аралықтарын қамтитынын байқауға болады. Жоғарыдағы талданған әндерге сай, өлең өлшемінің 11 буындық ***3+4+4*** үлгісіне негізделгенін байқауға негіз бар (төменде поэзиялық форма кестесі көрсетілген):

3 4 4
3 4 4
3 4 4
3 4 4

Бұл шығарма поэзиялық құрылымы бойынша қайырмасы жоқ төрт шумақты формада жазылған. Әрбір әуендік тармақ жаңа музыкалық ойды жеткізетіндіктен, шумақ төрт элементті музыкалық құрылымда көрсетілген ***(ABCD)***. Мұндай ерекшелік Арқа мектебінің өкілдерінде жиі кездесетіні зерттеушілердің жұмыстарынан мәлім. Әннің биіктігі *Es-dur* көрсетеді. Шығармада өлшемдік бірлік тұрақсыз екендігін байқауға негіз бар: ***4/4, 5/4, 3/4, 2/4***. Төмендегі кесте арқылы нігізгі бөлімнің дыбыс қатарын көруге болады, айта кететіні «Айтбай» әніндегіндей «Жанбота» әнінің дыбыстық кеңістігі децимаға дейін жетіп отыр (төменде поэзиялық форма кестесі көрсетілген):

Негізгі бөлім:

$_{1}$	f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}		es^{2}	f^{2}	g^{2}
$_{1}$	f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}		es^{2}	f^{2}	
$_{1}$		g^{1}		b^{1}	c^{2}	d^{2}			
$_{1}$	f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}	d^{2}			

Әуен ешбір үндестік қайталанбай, өлең сөздің қисынымен біресе біртұтас дыбыс ағынын құрап, біресе жеке буындардың биіктігі мен ырғағын айқындай отырып, композитордың ыза кернеген көңіл-күйін анық білдіреді.

Әншінің сол замандағы қоғамға түсініксіз болған жан сыры мен философиялық ойлары сазгердің ***«Адасқақ»*** әнінде кеңінен көрініс тауып отыр. Негізгі ойдың өткір тебіреніске айналуы халық композиторларында жиі кездесетін құбылыс болып табылатыны мәлім.

«Айтбай», «Біржан сал», «Жанбота» әндері секілді «Адасқақ» әнінің буындық өлшемі 11 буындық ***3+4+4*** *«қара өлең»* стиліне негізделгені талдауымызда үлкен назарға алынып отыр (төменде поэзиялық форма кестесі көрсетілген):

3 4 4
3 4 4
3 4 4
3

«Адасқақ» әннің негізгі бөлімі екі элеметті музыкалық құрлымы бар ***AAAB*** формасын көрсетеді, осындай үлгі (екі элеметтілікті) «Айтбай» әнінендe байқауға болады, бәрақ ол әннің музыкалық формасы ***ABAB*** болғанын ескеру қажет. «Адасқақ» әнінде бірінші, екінші, үшінші тармақтар толық қайталанады (вариатты ден қабылдауға негіз бар). Әннің негізгі тональдігі ***Des-dur*** шығарманың соңына дейін әдеттегі авторлдың әндердегідей сақталады (ішкі ауытқу жоқ). Өлшемдік бірлігі ауыспалы ***4/4, 3/4, 5/4, 2/4*** көрсетеді. Біржан шығармашылығына тән алексикалық қайырма ***(Қай-ли-ла,лил-лім,әй, ба-у,ай,а-хау!)*** және ақындық әуен иірімі (С.Елеманова термині - «ол әннің басында жоғары бірінші басқышта қуатты үнмен айтылатын ерекшелік жалпы шығармалығына да осы әнге де тін:

Негізгі бөлім:

f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}		es^{2}	f^{2}	g^{2}
f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}		es^{2}	f^{2}	
	g^{1}		b^{1}	c^{2}	d^{2}			
f^{1}	g^{1}	as^{1}	b^{1}	c^{2}	d^{2}			

Жалпы операдағы соңғы көрініске композитор дәстүрлі жоқтау жанрын енгізген. ***Жоқтау*** – қайғы-мұңға толы күйді жеткізетін речитативті сурыпсалма принципінде, негізгі әуендік фразаның қайталанып келу формасында жазылған. Драманың барлық желісі Аналықтың жоқтауына жетелеп келіп, оның әсерлік мәні өнер өкілдерінің тағдыры арқылы жалпы халықтың тағдырымен ұласады.

Әдебиеттер тізімі

1. Каракулов Б. О музыкальной форме казахской тирады // Вестник МН-АН РК, 1997 № 4. – 29-31с.
2. Каракулов Б. Музыкальный квадрат казахской тирады // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – М: Сов. композитор, 1987. –272-277с.
3. Музыкальный квадрат казахской тирады // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — М.: Советский композитор, 1987.
4. Форма и ладовость в казахских обрядовых песнях // Известия АН Казахской ССР : Сер. филологическая. — 1979. — № 3.
5. Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. –Алматы, 1956. – 36-37 бет.
6. Жұмалиев Қ. Қазақ әдебиеті. –Алматы, 1942. – 267 бет.
7. Ахметов З. Казахское стихосложение. – Алма-Ата: Наука, 1964.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, 1930.– 123с.
9. Кожахметова Ж. Основные методологические и методические положения анализа музыкально-поэтических произведений казахского традиционного искусства по системе Б.Каракулова // Секреты мастерства. Сборник статей. – Караганда, 2010. – 221-232с.
10. Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы. –185 с.
11. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

УДК 785.7

ОСОБЕННОСТИ СТИЛЕВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Ислямова Диляра Ризаевна,
старший преподаватель кафедры специального фортепиано
Государственной консерватории Узбекистана,
доктор философии по искусствоведению (PhD)
Ташкент, Узбекистан
islyamovadilyara@gmail.com

Аннотация. Достижения национальных композиторских школ тюркских народов представляют собой феномен развития не только музыкально-художественной культуры, но и являются своеобразным индикатором социально-политической динамики. Фортепианные сочинения композиторов тюркского этноса характеризуются определенным арсеналом выразительных средств и возможностей, которые позволяют установить глубину этнических корней в идентичности звукового воплощения сочинений различных жанров, форм и стилей. В настоящей статье методами сопоставления и сравнения достижений композиторов тюркского этноса выявляются параллели, которые наиболее ярко отражаются в глубоком образном содержании, самобытности замысла, оригинальности их мелодического языка. Творчество композиторов Азербайджана, Казахстана, Каракалпакстана, Татарстана, Крыма и Узбекистана отражает современное стремление к синтезу фортепианной музыки с фольклорными традициями. Подобный подход иллюстрирует интеграцию классического музыки с элементами народного наследия, способствуя развитию национальной музыкальной идентичности.

Результатом исследования становится вывод о стилевой идентичности фортепианной музыки композиторов исследуемых регионов, проявлении национального стиля, оказывающего значительное влияние на закономерности композиции и обуславливающего связь этнических корней представленных тюркоязычных народов.

Ключевые слова: *тюркский этнос, фортепианная музыка, гармонический язык, творчество, музыкальная культура, национальный стиль, идентичность, стилевые тенденции.*

Аңдатпа. Түркі халықтарының ұлттық композиторлық мектептерінің жетістіктері музыкалық-көркемдік мәдениеттің даму феномені ғана емес, сонымен қатар, қоғамдық-саяси динамиканың өзіндік көрсеткіші болып табылады. Түркі этносы композиторларының фортепианолық шығармалары әртүрлі жанрдағы, формадағы және стильдегі шығармалардың дыбыстық бейнеленуінің тұлғасында этникалық тамырдың тереңдігін анықтауға мүмкіндік беретін экспрессивті құралдар мен мүмкіндіктердің белгілі арсеналымен айқындалады. Бұл мақалада түркі этносы композиторларының жетістіктерін қатар қойып салыстыру әдістерін пайдалана отырып, терең бейнелі мазмұндағы параллельдер, концепцияның өзіндік ерекшелігі, әуезді тілінің өзіндік ерекшелігі ашылады. Әзірбайжан, қазақ, қарақалпақ, татар, қырым-татар және өзбек композиторларының идеялары біздің заманымызға тән фортепиано музыкасының талғампаз саласы мен фольклорлық бастауларды синтездеуге деген ұмтылысын көрсетеді. Зерттеудің нәтижесі зерттелетін аймақтардың композиторларының фортепианолық музыкасының стильдік ерекшелігі, композиция үлгілеріне елеулі әсер ететін және ұсынылған түркі тілдес халықтардың этникалық тамырларының байланысын айқындайтын ұлттық стильдің көрінісі туралы қорытынды болып табылады.

Тірек сөздер: *Түркі этносы, фортепиано музыкасы, гармоникалық тіл, шығармашылық, музыкалық мәдениет, ұлттық стиль, болмыс, стильдік тенденциялар.*

Abstract. The achievements of the national composer schools of the Turkic peoples represent not only a phenomenon of the development of musical and artistic culture but are also a kind of indicator of socio-political dynamics. The piano compositions of composers of Turkic ethnicity are characterized by a distinct array of expressive means and capabilities, which allow for the exploration of the depth of ethnic roots in the identity of the sonic embodiment of compositions across various genres, forms, and styles. This article compares and contrasts Turkic composers' achievements, revealing parallels in their deep figurative content, concept originality, and melodic language originality. Based on an analysis of spiritual and moral foundations, the work of composers from Azerbaijan, Kazakhstan, Karakalpakstan, Tatarstan, Crimea, and Uzbekistan reflects a contemporary inclination towards synthesizing piano music with folkloric traditions. Such an approach illustrates the integration of classical music with elements of folk heritage, fostering the development of a national musical identity. Holistic concepts of traditional musical creativity are actively developed in the context of genetic kinship with the monodic tradition, as well as the tradition of maqomat. The study concludes that the stylistic identity of the piano music of composers in the studied regions is a manifestation of a national style, which significantly influences composition patterns and determines the connection to the ethnic roots of the represented Turkic-speaking peoples.

Keywords: *Turkic ethnicity, piano music, harmonic language, creativity, musical culture, national style, identity, stylistic tendencies.*

Феномен фортепианного композиторского творчества диалектичен. Он постоянно находится в условиях смен художественных и творческих тенденций времени, но также и несет в себе черты определенной национальной традиции. В условиях развития фортепианного композиторского творчества идея стилевой идентичности отдельных этносов становится актуальной, где каждая национальная музыкальная культура, развивая свои самобытные черты, находится во взаимодействии с другими. И как результат, в ней отмечается интеграция интонационного поля с элементами национального музыкального мышления, итогом которого является формирование и развитие особого культурно-художественного явления – национальных композиторских школ, функционирующих на базе традиционной монодийной культуры отдельных этносов.

При этом, отметим, что именно фортепианная музыка с ее универсальностью и широким диапазоном, богатыми колористическими и тембральными возможностями способна ярко передать идентичность в композиторской традиции. Она впечатляет простотой и естественностью высказывания народных мотивов. Это, одновременно, является подтверждением того, насколько благотворны национальные традиции для развития отдельной композиторской школы и как она органично сочетается с универсальными принципами субсистемы всех тюркских культур, отражая тем самым в какой-то степени принцип парадоксальности. По утверждению Н. Шахназаровой: «Очевидно, такой общностью ряда культур и их взаимосвязанностью в процессе развития объясняется явление

зональности культур, когда в музыке довольно отчетливо можно выделить зоны, объединенные близостью, например, ладового мышления, эмоционального тонуса и т.п.» [1, с.10].

Коррелятивное сопряжение и взаимообусловленность стилевых художественных процессов тюркских народов рождает индивидуальные методы и способы раскрытия национального стиля, содержащего в себе его особенности и традиции. В своих произведениях композиторы азербайджанской, казахской, каракалпакской, татарской, крымскотатарской и узбекской композиторской школы следуют принципам, основанным на песенной и танцевальной традиции, демонстрируя тем самым преемственность народно-национального материала. Их сочинения представляют собой новое переосмысление сущностных параметров традиционной монодийной культуры, свидетельствующие об эстетических приоритетах фортепианного искусства, раскрывающихся в проявлении национального в музыке, а именно мелодического и ладового мышления, гармонического языка, тембра, ритма. «Национальна именно художественная форма произведения, которая понимается не как простая арифметическая сумма лада, метроритма, принципов развития и т.д., а как целостная и совершенно конкретная организация музыкально-выразительных средств, обусловленная особенностями идейно-эмоционального содержания образа» [1, с. 30]. Такая организация представлений композиторов способна раскрыть специфичность техники письма национальных композиторских школ, своеобразие художественно мышления нации, ее особенности и своеобразие.

В фортепианных произведениях композиторы тюркских народов руководствуются также веяниями современных стилевых тенденций, отражающих социокультурную среду и демонстрирующим преемственность традиций национальной культуры, рождая тем самым национальный стиль. Посредством своих художественных обобщений они создают модифицированные формы, представляющие собой качественно новые звуковые явления, сохраняя при этом национально-народную основу своей культуры. Они используют широкий спектр выразительных средств, эксперименты со звуком, с различными звуковыми объектами и способами звукоизвлечения, основанные на взаимодействии монодийной и многоголосной систем в композиторском творчестве. Так, фортепианная музыка татарского композитора Н. Жиганова характеризуется ярко выраженным национальным колоритом, проявляющимися ладовой основой и выразительной мелизматикой. Композитор наметил новые пути использования национально-характерных гармонических средств: разнообразное применение пентаккордов (и кварто-секундовых аккордов, как их разновидности) и колористическая трактовка кварто-квинтовых параллелизмов. Такой же принцип композиции обнаруживается в творчестве азербайджанского композитора Ф. Амирова, основанный на искусстве мугама и ашугского исполнительства.

Композиторы в каждом своем сочинении воссоздавали яркую эмоционально насыщенную речевую интонацию, во многом концентрированную обобщенностью народно-музыкального образа и полнотой интонационного строя. Средствами имитационной полифонии в циклах миниатюр под названием «Сюита» и «Матюшинские эскизы» Н. Жиганов раскрыл многогранность их содержания, образно трансформировал народно-песенные мотивы. Образы просторов Татарстана воплотились типичными для народной музыки созвучиями кварт и квинт, их пустое звучание, заполняя акустическое пространство, рисует картины широкой степи. Данный прием применяется Ф. Амировым в цикле «12 миниатюр для фортепиано» и «Вариациях для фортепиано». Концерты для фортепиано обоих композиторов представляют собой подлинно интернациональные сочинения в сугубо национальной «объективности» стиля и обобщении характерных особенностей тюркской музыки.

Такого же рода творческие поиски обогатили композиторское творчество узбекского композитора А. Набиева и казахского композитора А. Жубанова в индивидуально-авторской обработке народных казахских кюев. В фортепианной миниатюре А. Набиева «Тановар» стилизацию звучания тембра народного инструмента дутара претворили такие композиторские приемы, как разнообразная мелизматика и параллельные квинты. Цикл «Восемь казахских танцев» А. Жубанова расширяет выразительные возможности фортепианной партии, направленной на имитацию домбрового двухголосия, выявляя новые акустические, образные и стилистические эффекты. Особенности такого ладового мышления композиторов в изображении импровизационно-эмоциональных образов и звучания народного инструментария, требующего особого фортепианного звукоизвлечения определенными артикуляционными приемами (martellato, portato, tenuto, slur), создали максимальное своеобразие структуры гармонического языка произведений.

В числе сочинений узбекского композитора Р. Абдуллаева в отношении имитации темброво-колористических красок инструментов интересна концертная пьеса «Зумлак». Композитор, путем

возрождения и модернизации древнейших пластов народной музыки, воплотил динамичную ритмо-тембровую усульную драматургию с элементами театрализации танцевального действа хорезмских традиций. Аналогичный прием можно проследить и в произведении крымскотатарского композитора Н. Амедова «Хайтарма-макам». Каждый из композиторов сумел воплотить в своем сочинении ритмо-тембровую драматургию с элементами театрализации танцевального действа национальной традиции (хорезмского лязги и крымскотатарской хайтармы). Взаимопроникновение импровизационно-эмоционального образа и токкатного движения создали панораму народного празднества. Для исполнителя Р. Абдуллаев в пьесе «Зумлак» дает пояснение, что левой рукой необходимо играть *glissando* по струнам рояля.

В цикле «Прелюдия и Токката» Р. Абдуллаев объединил два импровизационных жанра. При этом Прелюдия, характеризующая свободу импровизационного развертывания, отличается оригинальностью метроритмического построения и логикой развития музыкальной мысли. В Токкате композитор использует прием битонального сочетания, длящегося на протяжении всей пьесы. Большое интенсивное развитие произведения подчеркивает динамизм и красочность гармонического языка композитора. В «Прелюдии» же Н. Амедова, выдержанной в современном стиле, автор обращается к технике серийного письма. Оба композитора расширяют представление о ладовой и гармонической структуре, остром ритмическом начале и свободе импровизационного развертывания. Виртуозная «Токката» каракалпакского композитора Г. Демесинова, в сравнении с вышеупомянутыми, отличается национальной самобытностью, мелодической выразительностью средней части, в которой подчеркивается интонационно-ритмическая особенность тематизма с характерными интонационными рисунками каракалпакского фольклора. При этом все три сочинения требуют от исполнителей большого технического мастерства, ощущения установившейся веками национальной палитры гармонических функциональных закономерностей.

В пьесе «Узбек кизи» представитель современной композиторской школы Узбекистана Ф. Акрамов также применил множество подобных колористических приемов. Посредством дифференцирования звукоизвлечения при трактовке аккордовой техники пианист должен добиться слияния обертонов в создании свежих гармоний. Технический прием, при котором расцвечивание фактуры создает особенный колорит узбекской народной музыки, позволяет богатству изысканных тембров народных инструментов формировать не только драматургическое напряжение, но и насыщенную образную картину. Очертания азербайджанского мелоса и колорита в пьесе У. Гаджибекова «Джанги» позволило сделать вывод о том, что большое внимание композитор уделяет единству различных элементов народных мотивов и специфических для их воплощения выразительных средств – метроритмических, динамических, музыкально-высотных. Как отмечал Л. Мазель: «Мелодия представляет собой целостной явление, единство различных сторон. Для мелодии, как музыкальной мысли, имеют важное значение и музыкально-высотные соотношения, и ритм, и динамика, и тембр, и самый способ исполнения (например, легато или стаккато), а нередко также и подразумеваемые мелодией гармонические соотношения» [2, с. 30-31].

Фортепианный цикл «Фрески Афросиаба» Д. Сайдаминовой (Узбекистан), сборник фортепианных сочинений М. Халитовой «Картины Бешуя» (Крым) и Соната для фортепиано Р. Гасановой (Азербайджан) открывают новые выразительные возможности инструмента в тюркской музыке, вплоть до применения новых приемов композиторского письма – алеаторики и сонорики. Цикл Д. Сайдаминовой, включающий в себя семь частей, выстроен на идее звуковой материализации образов прошлого и их соотнесении с настоящим и будущим. Сборник М. Халитовой включает 22 пьесы, композиционная сложность которых исходит от синтеза традиционных мажоро-минорных формул с хроматикой, сонорикой, полиритмией и полифонией. В алеаторических эпизодах Сонаты для фортепиано Р. Гасанова приводит постскриптум для пианиста в виде словесного выражения, указывающего на свободную комбинацию нот. Для указанных сочинений композиторов характерно свободное владение фактурой, ритмом, а также эксперименты со звуком и тембром инструмента, умение рационального использования современных композиторских техник. Признаки национального стиля в их произведениях тесно соприкасаются с основополагающими принципами мугамного и макомного искусства, самой сутью их музыкального развития – вариантностью, импровизационностью и медитативностью, проявляющиеся в вокальных и инструментальных разделах традиционной музыки. М. Арановский утверждал: «…свободное оперирование стилями и техниками является сегодня едва ли не важнейшим критерием высокого профессионализма» [3, с. 39].

Обращаясь к творчеству М. Халитовой нельзя упустить и плодотворную творческую деятельность узбекского композитора М. Бафоева. В их произведениях также наблюдаются черты

идентичности в преломлении индивидуальных стилей. Показательны в данном отношении циклы М. Бафоева «Великий Шелковый путь» и «Пять музыкальных картин по прочтению «Алпомиша». В них, как и в сборнике М. Халитовой «Картины Бешуя», наблюдается постоянное стремление к новизне, проведению своей неповторимой линии в музыкальном искусстве. В каждом отдельном произведении циклов и сборника прослеживается балладно - повествовательное начало, раскрытое через семантику выразительных средств: использования сонорики, кварто-квинтовых и секундовых аккордовых созвучий, темповых, метроритмических и фактурных контрастов.

Нельзя не отметить также цикл современного татарского композитора Э. Низамова «Великий Шелковый путь» для органа и оркестра, в котором красочные литературные образы проявляются в колоритных восточных тембровых сочетаниях европейского инструмента органа, что вносит неповторимую и своеобразную «окраску» сочинения. Д. Сайдаминова, М. Бафоев, М. Халитова, Э. Низамов выявляют в своем творчестве те процессы развития композиторского творчества, происходящие в контексте взаимообусловленности национального образного мышления и специфики применения современных композиторских техник. Их музыкальный стиль отличается своеобразием и сложностью, идущими как от модернистских новаций, так и из стремления к субъективному переосмыслению глубинных национальных традиций в современном представлении.

Распространенные жанры фортепианной миниатюры, как вальс, ноктюрн, музыкальный момент, юмореска, программная миниатюра и др., в творчестве композиторов Узбекистана – О. Абдуллаевой и Х. Хасановой-Турсуновой, Казахстана – Н. Мендыгалиева и Татарстана – Р. Яхина приобретают яркость, музыкальную красочность самобытность образной сферы, отражающей картины народного быта и восточной природы. В отношении сочинений последнего названного композитора исследователь Н. Нургаянова отметила, что они получили свое самобытное воплощение в условиях интонационной среды татарской музыки и эстетических установок второй половины XX века [4, с. 180]. Музыка композиторов глубоко уходит в интонационную почву национального мелоса с его богатой орнаментикой и мелизматикой (нола, накш), пленяет богатством эмоционально-образных нюансов и мастерством, сочетающим пентатонический строй с классико-романтическими художественными тенденциями, которые проявляются в трактовке формы.

В «Фантазии по прочтении симфонической поэмы М. Ашрафи «В грозные дни»» О. Абдуллаева находит импрессионистические решения пейзажных картин: щедрая педализация и смешивание слоев, что проявляется в отдельных фортепианных сочинениях Р. Яхина, таких как «Ноктюрн», «Родные поля», «Поэтическая картинка». Н. Мендыгалиев же в фортепианной миниатюре «Степь» обрисовал красочными регистровыми и тембральными находками образы природы родной страны. Это своего рода взволнованный порыв, динамизация развития которого происходит фактурной наполненностью, острой ритмической остинатностью средней части и весьма подвижным темпом. Однако при более детальном изучении образно-тематического плана всех произведений разных композиторов выявляется их связь с романтическим направлением, что проявляется в колористическом звучании инструмента. Такого же рода композиторский прием использует крымскотатарский композитор М. Халитова в сочинениях «Бал хризантем» и «Листья кружатся в осеннем хороводе».

Еще одним примером являются «Прелюдии» для фортепиано Х. Хасановой-Турсуновой, которые представляют собой оригинальное и самобытное воплощение восточной поэтической миниатюры в условиях интонационной среды узбекской музыки и современных эстетических установок. «24 прелюдии» азербайджанского композитора Кара Караева раскрывают его творческие искания, стилистические изменения в композиторском почерке. Все темы его прелюдий развиваются путем фактурного варьирования, динамической и гармонической раскраски. Следует отметить, что и Р. Яхина в цикле лирических пьес «Летние вечера» проявила богатый мелодический дар и изысканный гармонический слух, основанный на внутренней уравновешенности и ясности музыкальной ткани, характеризующие свойства фольклорной музыки. В цикле «Самаркандские картины» Дилором Амануллаевой (Узбекистан), сборнике «Фортепианные произведения для юношества» Э. Эмир (Крым) и в Поэме «На зов Абая» Е. Рахмадиева (Казахстан) находят отражение картины окружающей жизни, различные чувства и эмоциональные переживания, которые раскрываются композиторами тембровыми, регистровыми и фактурными приемами. Наиболее контрастно это проявляется в сопоставлении созвучий, находящихся в одном регистре в тесном расположении с широко расставленной мелодической фактурой, плотно насыщенной аккордово-интервальной последовательностью. Но главное их достоинство заключается в народном колорите, который проявляется и в тематическом изобретении, и в гармонических поворотах, и в народных ладах, в

которых написаны некоторые эпизоды. Фортепианные произведения крымскотатарского композитора Дж. Карикова содержат в себе лексику крымскотатарской традиционной культуры, которая присуща тюркскому этносу и может быть соотнесена с творчеством узбекского композитора Н. Гиясова. Тематизм их произведений часто связан с фольклорными образцами, где в талантливых обработках авторы используют полифонические приемы, современные средства музыкального языка, что свидетельствует об особом внимании к микропроцессам, происходящим в современном музыкальном искусстве, и в то же время является отражением сложной психологической структуры современного человека, его тончайших духовных движений. При этом Н. Гиясов также органично сочетает в своем цикле серийность, пуантилизм, сонорность и элементы алеаторики, а Дж. Кариков прибавляет к этому еще и джазовые ритмы. Показательны 12 пьес из «Джазового альбома» Дж. Карикова и фортепианный цикл «Узоры» Н. Гиясова, в которых оживают новыми красками народные мелодии, отмеченные синкопированностью ритма и терпкостью гармонических красок.

По утверждению С. Черниковой: «ни одна музыкальная культура не является статичным образованием – в ней все всегда находится в движении, вся она – постоянно длящийся, бесконечный поток событий и процессов» [5, с. 34]. Результатом такого процесса должно стать не только лучшее понимание искусства, но и серьезное отношение к национальному искусству, в частности. В данном критерии важно сохранить основы национального интонационного строя, обогатив его новыми чертами, что демонстрирует композиторское творчество тюркских народов. Так многообразно преломляются национальные мотивы разных авторов и на разные темы. Иначе и не должно быть: они всякий раз трактуются по-новому, творчески, в зависимости от индивидуальности композитора, а возможности для такого многообразия безграничны.

Таким образом, на основе анализа стилевых аспектов в композиторском творчестве тюркского этноса обнаруживается типологическая общность, проявляющаяся в использовании национального материала и преломлении творческой индивидуальности. Проблема формирования национального стиля прослеживается на уровне взаимодействия интонаций, ладовых формул, гармонических приемов, мелодического развития, тембра и, что немаловажно, структурно-композиционных схем, которые сложились в многовековой музыкальной практике исследуемых народов. Это явление более глубинного характера, в котором нормы традиционной и классической гармонии и формы обусловили специфику творчества композиторов. Подводя итог, можно утверждать, что на основе анализа стилевых аспектов в композиторском творчестве композиторов тюркских народов обнаруживается типологическая общность, проявляющаяся в приверженности к песенной и танцевальной традиции, в мироощущении и опоре на характерные особенности языка всего тюркского этноса.

Список литературы

1. Шахназарова Н. О национальном в музыке. Издание второе, исправленное. – М.: Музыка, 1968.
2. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – М.: Музгиз, 1960.
3. Арановский М. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки: сб. ст. / отв. ред. и сост.: В. Смирнов. Л.: Советский композитор, 1983. – С. 37-52.
4. Нургаянова Н. Вечные мелодии души (к 100-летию выдающегося татарского композитора Рустема Яхина). – Tatarica, 2021.
5. Черникова С. Взаимодействие музыкальных культур в эпоху глобализации // Таврические студии, 2015. – №7.

UDC 780.10

VOCAL CYCLE "THE WORLD OF ABAI" BY A. TOKSANBAYEV IN THE CONTEXT OF THE EMBODIMENT OF THE TIME SYMBOLISM

Kdyrniazova Zhanna Kambarbekovna,
Master of Arts, 1st year doctoral student of the specialty "Musicology",
Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan
kdyrniyazova88@mail.ru

Abstract. The vocal cycle "Abay alemi" ("The World of Abai") by the modern author, Kazakh composer Artyk Toksanbayev is presented in the context of the embodiment of the symbolism of time and its influence on the formation of an artistic image on the scale of the whole. As is well known, music plays a special role in understanding the phenomenon of Abai Kunanbayev as a fundamental figure in Kazakh culture and poetry, in interpreting his legacy in various forms of art, and in the obvious diversity of creative types and genres. The comprehensive analysis of the work undertaken in this regard is based on an interdisciplinary approach, which determines the unification of several methods – musical-semantic, intertextual and historical-cultural. This approach allowed us to look closely at the timing of A. Toksanbayev's vocal cycle, helping us see how it connects to its structure and understand the importance of key images in showing aspects of national cultural identity.

Keywords: *Abai Kunanbayev, Artyk Toksanbayev, vocal cycle, symbolism of time, poetic image.*

Аннотация. Вокальный цикл «Абай әлемі» («Мир Абая») современного автора, казахстанского композитора Артыка Токсанбаева представлен в контексте воплощения символики времени и её влияния на формирование художественного образа в масштабах целого. В постижении феномена Абая Кунанбаева как основополагающей фигуры в казахской культуре и поэзии, в интерпретации его наследия, осуществляемой в разных видах искусства, в очевидном многообразии видов и жанров творчества музыке, как известно, принадлежит особая роль. Предпринятый в этой связи комплексный анализ произведения базируется на междисциплинарном подходе, чем предопределено объединение нескольких методов – музыкально-семантического, интертекстуального и историко-культурного. Такая методологическая стратегия позволила, сосредоточив внимание на темпоральных параметрах вокального цикла А. Токсанбаева, выявить их взаимосвязь с избранной структурой и определить роль ключевых образов в репрезентации особенностей национального культурного самосознания.

Ключевые слова: *Абай Кунанбаев, Артык Токсанбаев, вокальный цикл, символика времени, поэтический образ.*

Аңдатпа. Қазақстандық композитор, заманауи автор Артық Тоқсанбаевтың «Абай әлемі» вокалдық циклы уақыт символикасын және оның көркемдік бейнені қалыптастыруға ықпалын тұтастай масштабта жүзеге асыру аясында ұсынылған. Абай Құнанбаевтың құбылысын Қазақ мәдениеті мен поэзиясындағы негізгі тұлға ретіндегі феноменін түсінуде, оның өнердің әртүрлерінде жүзеге асырылатын мұрасын түсіндіруде, шығармашылықтың түрлері мен жанрларының алуан түрлілігінде музыканың ерекше рөл тиесілі екені белгілі. Осыған байланысты қабылданған туындыны кешенді талдау пәнаралық тәсілге негізделеді, бұл музыкалық-семантикалық, интертекстуалдық және тарихи-мәдени сияқты бірнеше әдістерді біріктіруді алдын ала айқындады. Мұндай әдіснамалық стратегия А. Тоқсанбаевтың вокалдық циклінің темпоралдық параметрлеріне назар аудара отырып, олардың таңдаған құрылымымен өзара байланысын анықтауға және ұлттық мәдени сана-сезімнің ерекшеліктерін көрсетудегі негізгі бейнелердің рөлін айқындауға мүмкіндік берді.

Тірек сөздер: *Абай Құнанбаев, Артық Тоқсанбаев, вокалдық цикл, уақыт символикасы, поэтикалық бейнесі.*

This year is significant for the cultural community of our country: the 180th anniversary of the birth of the outstanding Kazakh poet, educator, philosopher, and composer Abai Kunanbayev is celebrated. His poetic and musical legacy has influenced all spheres of public life and art in Kazakhstan, be it literature, music, painting or theater – in all of them you can find works based on or dedicated to Abai's work.

These works represent a wide range of genres, from operas and ballets to chamber vocal and instrumental music, reflecting various aspects of perception and interpretation of Abai's personality in musical art. Among the iconic ones are the symphonic poem "The Lonely Birch" by E. Brusilovsky, the suite "Men kordim uzyn kayyn kulaganyn" by A. Zhubanov, the choral work "Kuz" by K. Musin, variations for violin and piano "Kordy Zhanym" by G. Zhubanova, the piano poem "At the call of Abai" by E. Rakhmadiev, created in different years, vocal cycles by S. Mukhamedzhanov, E. Rakhmadiev and T. Mukhamezhdanov.

Artyk Toksanbayev, like many composers, paid hommage to the great poet. In our opinion, this appeal is natural since it continues the line of succession: each generation of composers, experimenting in the field of interaction between music and words, turns to national poetry. E. Brusilovsky cites poetic lines of Abai in his symphonic poem, his pupil A. Bychkov writes vocal works based on the works of Zh. Zhabaev and S. Seifullin, a student of Anatoly Vladimirovich, Artyk Toksanbayev again appeals to the poetic image of Abai Kunanbayev. The works of Toksanbayev, a prominent representative of the school of composition in Kazakhstan, chairman of the Community of Composers, have gained great popularity not only at home; the premieres of many compositions have been performed and performed abroad[151]. His creative portfolio encompasses works of various genres, with a significant portion commissioned by the performers.

In A. Bychkov's composition class, Artyk Toksanbayev developed a careful attitude towards musical material and developed a technique for working with a small fragment – a theme. This experience led Toksanbayev to the technique of minimalism used in many of his compositions. According to the composer himself, Kazakh kui, jazz, and minimalism are similar in the way they are shaped [1].

The vocal cycle was written in 2008 for the 165th anniversary of Abai Kunanbayev, commissioned by opera singer Ulan Kenzhebekov, soloist of the Abai Opera House, at that time head of the vocal department at the Almaty Conservatory. Immediately after the first performance, the cycle became firmly established in the repertoire of many performers. The figurative sphere of the cycle includes paintings of the nature of the great poet's native places in combination with definitions of time, which in this work are presented as a specified time of day – night and morning.

In music, the symbolism of night and morning serves as a powerful tool for reflecting various aspects of time, going beyond the simple depiction of natural phenomena. Composers use a wide range of musical means to create images that reflect both the physical characteristics of these periods of the day and the deep symbolic meaning associated with the passage of time, its subjective perception, and philosophical understanding. "Abai's World" consists of 5 numbers based on Serik Turgynbekov's[152] poetic lines, written at the request of the composer himself.
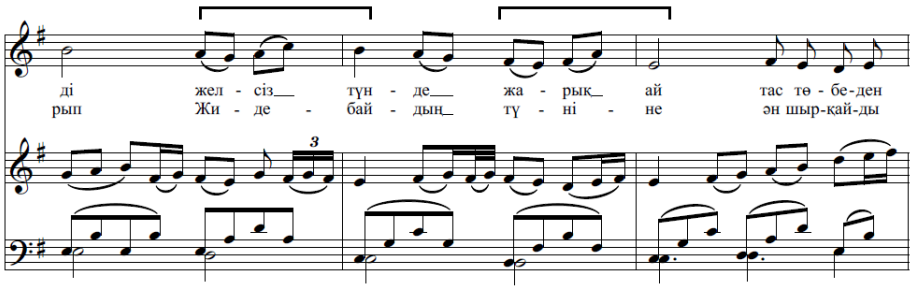
Tonal dramaturgy is one of the main binding factors of the cycle. The outer songs are written in the same A♭ major key, a kind of tonal arch appears. The third movement is a continuation of the second; they are united by a common figurative sphere – the time of day and nature. In addition, the G major of the middle section of the second song "Zhidebai tuni" anticipates the tonality of the next movement "Semey tany".

The cycle opens with the number "Shar men Shagan Arasy" – a picture of the nature of interfluve, the homeland of Abai and Shakarim, is presented to the audience:

You are my homeland, the only refuge in this vast country,
The vast steppe that Abai walked on is located between a Shar and a Shaga.
The line of thought continues,
Shakarim, who was riding a horse, was lying on a ridge.

In the introduction, there is a Mixolydian harmony, the Lydian dominant scale. The vocal part features a leisurely hymnal chant based on the intonation of the ascending fourth; the three-note rhythm conveys the narrator's awe of the greatness of nature. "Zhidebai tuni" is dedicated to love lyrics wrapped in the poetics of the night, it is in this song that the composer first introduces a quote from Abai's song "Ayttym Salem, Kalamkas", which will later be performed in the finale of the cycle, acting as a thematic arch.

[151] The premieres of two large-scale instrumental compositions took place in Israel: the symphonic kui "Kerbez" was performed in 2010 in Tel Aviv, and the concertino for trumpet and the Nauryz Symphony Orchestra was first performed in 2012 in the city of Raannana [2, 366].
[152] Serik Turgynbekov is a poet, editor, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan, owner of the Parasat Order, winner of the International Literary Award "Alash", author of the poems "Makhambet and Jahangir Khan" and "Sokol Saken", plays "Mukagali" and "Nurkhan", a number of poetry collections.



Musical example 1. A. Toksanbayev, vocal cycle "The World of Abai", "Zhidebai tuni"
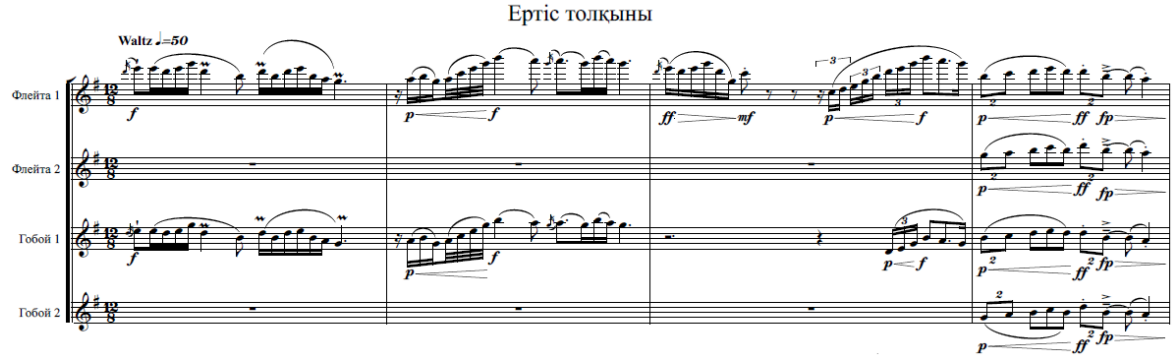
In addition, the vocal part of this number begins with a characteristic melodic turn from the song of Abai – an ascending trichord with a descending fourth at the end. The song is written in ternary form, in the outer parts the key of e minor sounds; in the middle section G major, anticipating the key of the 3rd part of the cycle, appears. In the introduction, there is a Phrygian tetrachord in the bass, which will be played throughout the entire number, moving an octave lower.

This part has an orchestral version, in which the choice of instruments and the timbre color associated with it are interesting. The Phrygian bass stroke is played by a rather rare instrument, the celesta, whose sound smooths out the gloom of the Phrygian tetrachord, giving it a transparent, crystalline hue. The central number of the "Semey Tany" cycle is written in the ballad genre and has a lyrical and epic nature, the key of G major, three-note rhythms, and an abundance of seventh chords enhance the sharpness of the sound. In the middle section, the words "Ahh! Semey tany, olkemnin orman tauy" sound in an ascending passage in the volume of a fourth in small durations, conveying an exclamation of admiration for the beauty of morning nature. The Mixolydian mode gives the sound an epic character and is intonationally linked to the cycle's first number.

The symbolism of morning in the cultures of different nations has a similar meaning – rebirth, a new beginning, the victory of light over darkness. In Turkic and, in particular, in Kazakh mythopoetic consciousness, morning is associated with the celebration of Nauryz: "On the day of the Nauryz celebration (from Persian – the birth of a new day), Kazakhs greeted dawn, paying homage to the Sun and associating with it a new annual cycle, new hopes" [3, p. 19].

"Shangystau tabigaty" reveals images of nature: at the same time, the poet metaphorically compares Abai's poetry with the melodiousness of a musical instrument, the purity and power of a mountain spring. In addition, the author of the poetic text refers to the epic novel "The Way of Abai" by Mukhtar Auezov, mentioning the female images of Togzhan and Aigerim. There is a kind of overlap of time layers: "As if the time and space of that distant love could move, be transported by the power of lunar magic, and reappear in another place, in another time. As if three Togzhans came together wonderfully here – the blooming, young one who met Abai for the first time, the gentle, passionate Togzhan from a recent dream, and this young beauty from a lost mountain village" [4, p. 52]. To convey the love lyrics, the composer chose the strophic form, the pastoral key of F major, the variable meter, and the triplet rhythm.

The finale "Ertis Tolkiny" is written in the key of the first number of the cycle (A♭ major) in the 12/8 waltz time signature. The listener may imagine with a picture of the lapping waves of the Irtysh and chirping birds rejoicing at the spring awakening of nature. Here again, a quote from the song "Ayttym salem, Kalamkas" sounds, serving as the thematic motif of the piece. The composer associates it with images of birds: in the orchestral version, in the introduction, it is performed by a flute and an oboe in a high register with grace notes, depicting the chirping of birds; in the vocal part the quote sounds on the words "Kanatyn custar kagady".



Musical example 2. A. Toksanbayev, vocal cycle "The World of Abai", "Ertis tolkyny"

The analysis of A. Toksanbayev's composition "The World of Abai" revealed the peculiarities of how the symbolism of time and its temporalities are embodied, presented in the cycle at different levels of statics and dynamics. Static time categories include the time of day (night and morning) as a fixed moment that carries a certain semantic load. The night is a time of mystery and love lyrics, while the morning signifies the awakening of nature, the sunrise, and the start of a new daily cycle. The next level of static time is embodied through the image of mountains, symbolizing inviolability and eternity. Many peoples have an idea that the connection between the worlds, between Heaven and Earth, was established through the mountains. The water element, such as rivers, lakes, and waves, conveys the dynamic aspect of time. The river, as well as the mountains, has a sacred meaning in the mythology of different peoples; the flow of the river is often associated with the passage of time.

Quoting a fragment of Abai Kunanbayev's song "Ayttym salem, Kalamkas" in the analyzed work should be considered a significant factor marking temporality and forming an intertextual space. The use of a quotation in this context is not just a borrowing of musical material but also the inclusion of a cultural and historical code into the fabric of the work, which serves as a figurative and semantic core. The time interval exceeding a century between the creation of Abai's original song and the work in question actualizes the effect of "superimposing time layers", which contributes to the creation of a dialogue of epochs; the emergence of an associative series related not only to the figure of the outstanding poet but also to his work. In addition, we can consider the formation of cultural memory, emphasizing the connection of generations.

There are also several time layers in the poetic text, referring to M. Auezov's epic novel, "The Way of Abai". Female images play a special role in their creation, acting as a kind of "intermediaries" between the past and the present. The vocal cycle "The World of Abai" by Artyk Toksanbayev is not only one of the dedications to the outstanding Kazakh poet and thinker but also an independent artistic statement integrating Abai's poetic ideas into the musical fabric of the work. Unlike straightforward interpretations, which often come down to musical illustration of the text, Toksanbayev's cycle demonstrates an in-depth conceptual understanding of Abai Kunanbayev's work and life philosophy. Using relatively simple means of musical expression, the composer achieves a multifaceted and rich embodiment of poetic images in music, which indicates a high degree of his experience and skill.

References

1. Tolebaev 117. Artyk Toksanbaev [Electronic resource] // Abai TV / URL: https://youtu.be/rIEbiLj-124?si=tBD9ra7VUvMKR0es (Access date: 03/12/25).

2. Kunafina K. Artyk Toksanbaev: Composers of Kazakhstan. – Almaty: “Almaty-Bolashak”, 2017. – P. 361–386.

3. Shaigozova Zh.N., Naurzbaeva A.B. A brief encyclopedia of signs and symbols of Kazakh culture. – Almaty: KAZNIIK, 2023. – 320 p.

4. Auezov M.O. The Path of Abai [Text]: Epic Novel: Trans. from Kazakh / [Intro. [article by A. Nurpeisov, pp. 5-20]; [Note by I. Dyusenbaev and E. Lizunova]; [Ill.: E. Sidorkin]. Vol. 2. – Moscow: Art. lit., 1971. – 687 p.

5. Eginbaeva T. Musical Abai studies in the context of the development of Kazakh musicology // Eurasian Union of Scientists. – 2017. – No. 8 (41). – P. 12–15.

ӘӨЖ 18.41.51

ТАБИҒАТ БЕРГЕН БҰЛБҰЛ ДАУЫС

Қабыл Айдана Нұрланқызы,
«Вокалдық өнер» кафедрасының 1 курс магистранты
Құрманғазы атындағы ҚҰК
Алматы, Қазақстан
aidanakabyl@mail.ru

Аңдатпа. Бұл мақала орыстың көрнекті композиторы Александр Алябьевтің «Соловей» романсының орындаушылық ерекшеліктерін талдауға арналған. ҚазКСР Халық әртісі Хорлан Қалиламбекованың шығарма трактовкасы арқылы вокалдық техника мен көркемдік интерпретацияға басты назар аударылды. Талдау барысында әртүрлі вокалистердің шығармашылық шешімдері

салыстырылып, стильдік нюанстар мен сипаттамалық әдістер көрсетілді. Хорлан Қалиламбековтың орындауындағы фразировка, әуенді орындау тәсілі романстың мазмұнын терең ашуға мүмкіндік беріп, оған өзіндік рең бергені атап өтіледі. Оның виртуоздық шеберлігі ұлттық мектептің ерекшеліктерімен ұштаса отырып, қазақ опера өнерінің жоғары деңгейін растайды. Сонымен қатар, мақалада отандық және шетелдік сопранолардың (Береке Еркебаева, Джоан Сазерленд, Алла Соленкова, Евгения Мирошниченко) интерпретациялары ұсынылып, олардың өзіндік тәсілдері салыстырмалы түрде сипатталған. Осындай бірнеше көркемдік шешімдердің жиынтығы, вокалдық әдістердің және романс стилистикасының талдауы алғаш рет ұсынылып отыр.

Тірек сөздер: *трактовка, орындау техникасы, бұлбұл, әлемдік сопранолар, камералық репертуар, романс, талдау.*

Аннотация. Данная статья посвящена анализу особенностей в исполнении романса выдающегося русского композитора Александра Алябьева «Соловей». Основное внимание уделено вокальной технике и художественной интерпретации через трактовку произведения Народной артисткой КазССР Хорлан Калиламбековой. В процессе анализа осуществлено сравнительное сопоставление творческих решений разных вокалистов, показаны стилевые нюансы и характерные приемы. Отмечается, что фразировка, манера ведения мелодии в исполнении Хорлан Калиламбековой позволили глубоко раскрыть содержание романса и придали ему своеобразную окраску. Ее виртуозное мастерство в сочетании с особенностями национальной школы подтверждают высокий уровень казахского оперного искусства. Кроме того, в статье представлены интерпретации отечественных и зарубежных сопрано (Береке Енкебаевой, Джоан Сазерленд, Аллы Соленковой, Евгении Мирошниченко) и в сравнительном плане охарактеризован их индивидуальный подход. В такой комбинации обзор нескольких художественных решений, анализ используемых вокальных приемов, стилистических особенностей романса дан впервые.

Ключевые слова: *трактовка, техника исполнения, соловей, мировые сопрано, камерный репертуар, романс, анализ.*

Abstract. This article is devoted to the analysis of the peculiarities in the performance of the song “The Nightingale” by the outstanding Russian composer Alexander Alyabyev. The main attention is paid to vocal technique and artistic interpretation through the interpretation of the work by People's Artist of the Kazakh SSR Khorlan Kalilambekova. In the course of the analysis, a comparative comparison of the creative solutions of different vocalists was carried out, stylistic nuances and characteristic techniques were shown. It is noted that the phrasing and the manner of conducting the melody performed by Khorlan Kalilambekova made it possible to deeply reveal the content of the romance and gave it a peculiar coloring. Her virtuoso skills combined with the peculiarities of the national school confirm the high level of Kazakh opera art. In addition, the article presents the interpretations of Russian and foreign sopranos (Bereke Enkebayeva, Joan Sutherland, Alla Solenkova, Evgenia Miroshnichenko) and characterizes their individual approach in comparative terms. In such a combination, an overview of several artistic solutions, an analysis of the vocal techniques used, and the stylistic features of the romance are given for the first time.

Keywords: *interpretation, performance technique, nightingale, world sopranos, chamber repertoire, romance, analysis.*

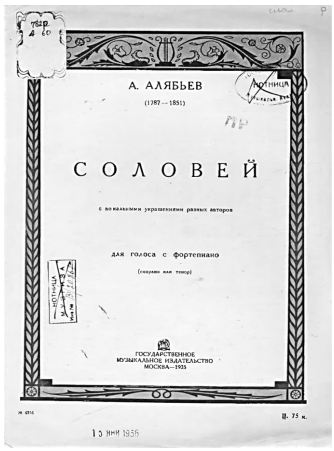
Бұлбұл әні ежелден «музыканың тамаша бейнесі» ретінде қабылданған. 1650 жылы неміс монах-ғалымы А.Кирхер табиғат оған «барлық музыканың мінсіз идеалын» енгізгенін атап өткен. Осыдан шабыт алған көптеген композиторлар бұлбұлдың әнін әр түрлі музыкалық жанрларда бейнелеуге тырысқан [1]. Бұлбұлдың сайрағанын музыкадағы алғаш бейнелеген қайта өрлеу дәуірінің француз композиторы Клеман Жанекен (1485-1580). Оның 1537 жылы дәл осы атаумен – «Бұлбұлдың сайрауы» деп аталатын колоратуралық сопраноға арналған шығарма жазғаны белгілі [1].
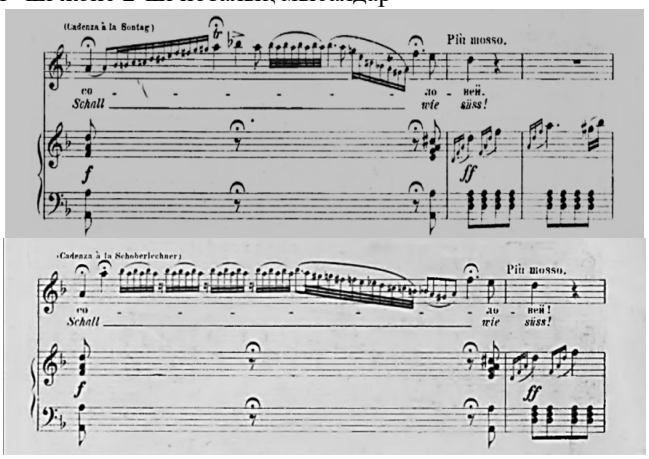
Орыс композиторы, пианисті және дирижері А. А. Алябьев (1787-1851) үшін «Соловей» өмір бойына басты бейнеге ⁻«лейтобразға» айналды. Сонымен қатар, замандастарының санасында бұлбұл бейнесі әртіс, суретші, композитордың өзімен байланысты болды [2, 14 б.]. Зерттеушілердің пікірінше, ...оның камералық-вокалдық шығармашылығының інжу-маржаны – «Соловей» романсында – «Алябьевтің әртүрлі стильдердің музыкалық элементтерін қабылдау және оларды шығармашылығында өзіндік тұрғыда бейнелеу қабілеті шарықтау шегіне жеткен» [2, 14 б.]. «Бұл шығармада үш музыкалық дәстүрдің үйлесімі бар: орыс халық әні, қалалық романс және сыған әні-биі

(уақыт өте келе романстың орындалуында тағы бір стильдік қабат пайда болады, ол – итальяндық опера дәстүрімен байланысты: сәнді каденциялар мен әсем фиоритуралардың[153] қосылуы)» [2, 13 б.].

Еске сала кетейік, «Соловей» романсының түпнұсқалық музыкалық мәтінінде колоратуралық виртуозды пассаждар мен әшекейлер жоқ. Кейіннен романс әлемге мелодиялық фиоритуралармен танымал вокалдық шеберлердің орындауымен танылды. Олардың ішінде бұл шығарманы алғаш шетелде таныстырған Генриетта Зонтаг, сондай-ақ Дж. Россинидің «Севильдік шаштараз» операсындағы сабақ сахнасында «Соловейді» орындаған Полина Виардо да бар [5].

1 -ші және 2-ші ноталық мысалдар





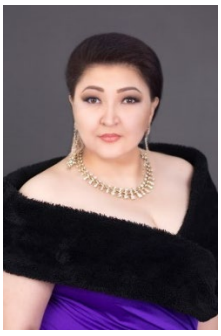
1935

Айта кетерлігі солист-вокалистер романстың толық мәтінін өте сирек орындайды. Әдетте, әншілер бірнеше ғана шумақты таңдап, көбінесе бірінші шумақты екі рет қайталап орындайды, репризалық қайталау өзіндік вариацияларға айналып, бұлбұлдың сайрауын имитациялайтын трельдер мен әуезді әшекейлермен әсемделеді. Сондай-ақ, композитордың авторлық нұсқасында рефреннің мүлде болмағанына назар аударған жөн [5].

«Қазақтың бұлбұлы» [154] – бұл эпитетке Қазақстан мәдениетінде бірнеше әнші ие болды: бұл Күләш Байсейітова немесе Роза Бағланова ғана емес, сонымен қатар аты аңызға айналған Бибігүл Төлегенова [155].


Бибігүл Төлегенова


Хорлан Қалиламбекова


Береке Енкебаева

[153] Фиоритура (итал. fioritura, тура мағынасында – гүлдену) – әртүрлі мелодиялық әшекейлер (жылдам пассаж, мелизм және т.б.). Олар композитор тарапынан нотаға түсірілуі мүмкін немесе орындаушының қалауына қарай қосылуы мүмкін. Бұл термин негізінен вокалдық музыка саласында қолданылады және басқа елдерде кең тараған итальяндық колоратура терминімен мәндес [3].

«Колоратура» немесе «фиоритура» терминдері вокалдық партияны безендіретін мелизмдер мен пассаждарды білдіреді. Бұл екі терминнің айырмашылығы аса маңызды емес: «фиоритура» сөзі кейде (бірақ сирек) аспаптық музыкаға қатысты қолданылса, «колоратура» тек вокалдық музыкаға тән. Бұл екі термин итальян тілінен шыққан: coloro сөзі «бояу» немесе «әсемдеу» дегенді білдірсе, fioritura тура мағынасында «гүлдену» дегенді білдіреді [4].

[154]Даланы әсем үнімен тербеткен басты құс – бұлбұл туралы айтпаса болмас. Бұл кішкентай құстың әдемі әні тыңдаған адамның көңілін көтеріп, жанына рахат сыйлайды. Бұрынғы билеушілер бұлбұлды сән-салтанаттың белгісі ретінде сарайларында ұстағысы келген, бірақ торда отырған құс сайрамай, әлсіреп кететін. Бұлбұлға қатысты көптеген тіркестер бар. Мысалы, «Бұлбұлдай сайрау» – әдемі, әсерлі ән салу, ал «бұлбұл құстай» – бұлбұлдай әсем дауыс шығару дегенді білдіреді. Сонымен қатар, бұлбұл туралы мақал-мәтелдер де көп кездеседі. «Саясы жоқ бұтаққа бұлбұл қонбайды». «Бөтен жерде бұлбұлды қарға дейді» [6].

[155] Орындаушылық өнеріне басқа мақала арналған [7].

«Соловей» романсының орындалуы Қазақстандағы басқа да әншілер шығармашылығында да маңызды орын алады. Бұл ретте ең алдымен, Қазақ КСР Халық әртісі (1982), «Құрмет» орденінің иегері (2002), К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Вокалдық өнер» кафедрасының профессоры Хорлан Ихсанқызы Қалиламбекованың есімін атап өткен жөн. Оның орындаушылық өнерін сипаттайтын дәйексөз келтірейік: «...Х.Қалиламбекованың даусы колоратуралық-сопрано болғандықтан, оның бойынан ең жоғары әйел дауыс иесінде болатын барлық орындаушылық мәнерінің ерекшеліктері табылады. Жоғарғы ноталы шығармаларды, еш қиындықсыз актерлік шеберлігін ұштастыра білгені, табиғатынан берілген тембрінің мақпалдай жұмсақ иірімдерді өз дауысымен басқара білуі, әр шығарманың уақытына, менталитетіне, салт-дәстүріне партиялардың талаптарына бағынып, еш өзгеріссіз қиын элементтерін өзгертпей, композитордың сұрауы бойынша, нақышына келтіріп орындайтын еңбекқор, опера әншісі» [8, 32 б.].

Өз естеліктерінде Ғазиза Ахметқызы бұл өнер иесі туралы: «Бірде консерватория дәлізінен өтіп бара жатып… ерекше әдемі дауыс естідім. Сыныпқа кіргенімде қатты таңғалдым, өйткені ән айтып тұрған бар болғаны 2-курс студенті еді. Бұл – Хорлан Қалиламбекова болатын, ал оның орындауы шынайы шеберлікке толы еді, туа біткен таланты бірден көзге түсті. Ол әрдайым өте зейінді, еңбекқор, өз ісіне аса жауапкершілікпен қарайды… Хорланды өзгелерден ерекшелендіретін қасиет – өзінің өнеріне деген зейіні мен адалдығы. Мұндай дауыстың иесі болу – нағыз бақыт: ашық, таза, күмістей сыңғырлаған. Бұл дауысқа опера композиторлары, романстар жазып, вокалдық циклдар оған арналған. Ол – біздің вокалдық өнеріміздің мақтанышы. Бұл әншінің есімі үлкен сүйіспеншілік пен құрметке лайық», − деп жазды [9].

Х. И. Қалиламбекованың орындауындағы «Соловей» романсының интерпретациясына деген көзқарасымымызды ұсынып, оны кейінгі буын өкілі Б. А. Енкебаеваның орындау нұсқасымен салыстырып қарастырайық. Хорлан Калиламбекованың орындауында дауыс икемділігі, виртуоздық техника мен мәнерлі фразировка біртұтас үйлесімділікте ұштасады. Ол романстың әрбір фразасын ерекше сезіммен жеткізіп, музыкалық тілдің бай көркемдік мүмкіндіктерін шебер пайдаланады. Бұл әсіресе шығарманың басында айқын көрінеді, мұнда жұмсақ, созылыңқы легато музыкалық ойдың тереңдігін көрсетеді. Осы фрагмент тыңдаушыны бірден романстың атмосферасына енгізіп, оның нәзіктігі мен лирикалық сипатын сезінуге мүмкіндік береді. Шығарма дамыған сайын вокалдық міндеттер күрделене түседі. Ортаңғы бөлімде колоратуралық пассаждар мен ритмдік ерекшеліктер кездеседі, олар орындаушыдан жоғары техниканы талап етеді. Хорлан Калиламбекова бұл қиындықтарды жеңіл, дәл және еркін еңсеріп, ерекше вокалдық икемділік пен даусына толықтай ие екендігін көрсетеді. Шығарманың ең әсерлі сәті – финалдық каденция. Мұнда әнші трель арқылы бұлбұлдың әуезді үнін шебер бейнелеп, шығарманың басты көркемдік идеясын ашады. Бұл фрагментте оның тек техникалық шеберлігі ғана емес, сонымен қатар терең музыкалық сезімі мен табиғат сұлулығын жоғары деңгейде жеткізу қабілеті де көрінеді. Хорлан Калиламбекованың интерпретациясында бұлбұл үні табиғи әрі әсерлі естіледі, нәтижесінде оның орындауындағы бұл нұсқа нағыз вокалдық шедеврге айналды.
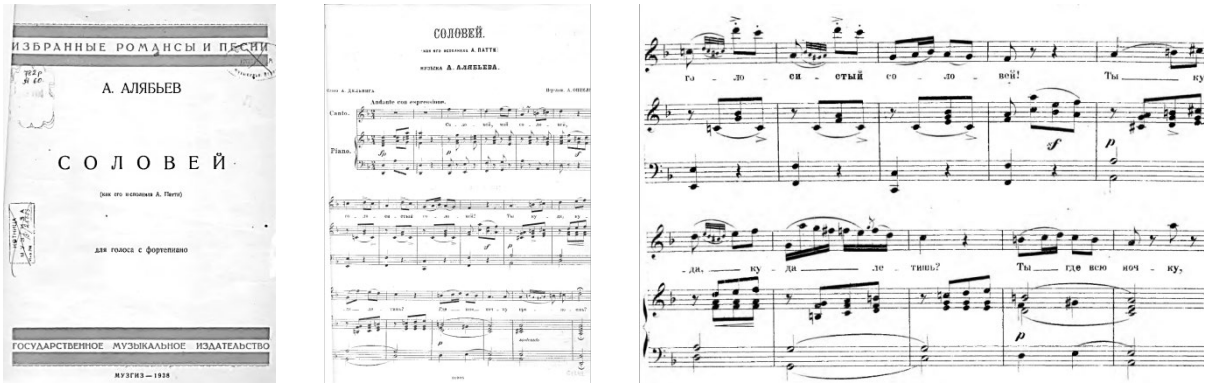
Береке Енкебаеваның интерпретациясы өзіндік ерекшелігімен сипатталады. Әншінің орындау тәсілі дәстүрлі тәсілден айтарлықтай өзгеше. Бірінші шумақтан кейін әдеттегі қайырмаға өтудің орнына, ол бірден каденцияға назар аударады. Мұндай таңдау романсқа ерекше мәнерлілік беріп, тыңдаушылардың назарын шығарманың ең шебер бөлігіне аударады. Бірінші шумақта әнші легатоның жұмсақтығын нәзік техникамен шебер үйлестіріп, әуеннің табиғи дамуын жеткізеді. Әрбір фраза еркін әрі жеңіл естіледі, бұл музыкалық көріністің тазалығын ерекше айқындайды. Мұндай тәсіл романсты одан әрі лирикалық етіп, оның терең эмоционалды мәнін ашуға көмектеседі. Орындаудың кульминациясы – шығарманың финалдық бөлімі, мұнда бұлбұлдың сайрауы бейнеленеді. Бұл эпизодта Береке Енкебаева техникалық жағынан күрделі пассаждарды үлкен дәлдікпен және жеңілдікпен орындай отырып, өз шеберлігін айқын көрсетеді. Оның интерпретациясының дәстүрлі орындаудан тағы бір айырмашылығы – қайырманың осы эпизодтан кейін ғана орындалуы.

Мұндай көркемдік шешімнің мәні – романстан кейін әншінің Л. Хамидидің «Бұлбұл» әнін орындауында. Бұл екі шығарманың арасындағы мағыналық және музыкалық байланысты тереңірек ашуға мүмкіндік береді. А. А. Алябьевтің «Соловей» романсын колоратуралық әшекейлермен орындаған алғашқы шетелдік әнші Г. Зонтаг (1806-1854) болды. Оның виртуоздық өнері орыс баспасөзінде үлкен қызығушылық тудырды. В. А. Жуковский, П. А. Вяземский, кейінірек А. Н. Серов, В. В. Стасов, Ф. Шопеннің хат алмасуларында бұл туралы таңданысқа толы пікірлер сақталған [10]. Әншінің отандастары оны «неміс бұлбұлы» деп себепсіз атамаған.

«Патти ханым көптеген жылдар бойы барлық вокалисттердегі атақты адамдар арасында бірінші орынды иеленді... Ол – алғашқы қатардағы аристократиялық тұлғалардың арасындағы санаулы таңдаулылардың бірі», – деп П. И. Чайковский «опера тарихындағы ең үздік әнші және теңдессіз әртіс» (Дж. Верди) туралы пікір білдірген.

Төменде келтірілген мысалда (1938 ж. жарияланған) «Соловей» романсының А. Паттидің трактовкасына негізделген нұсқасы көрсетілген. Аделина Патти өз интерпретациясында жекеленген ноталарын ерекше «әшекейлеуімен» және жоғарғы тесситураны белсенді қолдануымен танымал. Бұл нұсқаны осы романс «өміріндегі» техникалық тұрғыдан ең күрделі түрлерінің бірі деп қарастыруға болады.

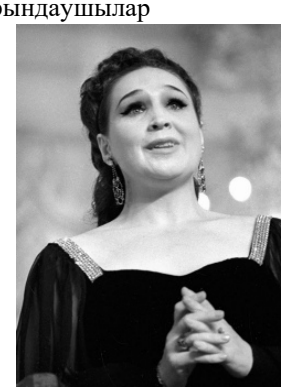
3-ші ноталық мысал



1938

Осы шығарманың ең танымал үш әнші орындаушылығы бойынша өз пікірлерімізді ұсынамыз:

Кесте №1. Әлемдік сопранолар – «Соловей» романсын орындаушылар

		
Джоан Сазерленд 1926-2010 Австралиялық-Британдық опера әншісі (Меццо-сопрано, содан кейін ымалық, кейінірек колоратуралық сопрано ретінде өнер көрсетті)	Алла Соленкова 1928-2005 Кеңестік опера әншісі (лирикалық-колоратуралық сопрано)	Евгения Мирошниченко 1931-2009 Кеңестік және украиндық опера әншісі (колоратуралық сопрано)

Джоан Сазерлендтің интерпретациясы басқа орындаулардан айтарлықтай ерекшеленеді. Біріншіден, романс ол үшін шет тілінде орындалады. Екіншіден, оның дауыс типі жеңіл сопраноға жатпайды, сондықтан шығарма дәстүрлі әуезді әрі нәзік орындаудан өзгеше естіледі. Алғашқы такттерден-ақ әншінің стилі ерекше екені анық байқалады. Ол романсты тереңдікпен толықтырып, оның эмоционалды сипатын мұңды реңктер мен тембрлік қанықтық арқылы жеткізеді. Мұндай тәсіл үйреншікті интерпретациядан алшақтап, оның жеке көркемдік көзқарасын бейнелейді. Орындаушы шығарманы өзінше қабылдап, қалыптасқан канондарға бағынбайды. Негізгі айырмашылығы – әдетте романстың кульминациясы болып саналатын бұлбұлдың сайрауын бейнелейтін үзіндінің болмауы. Соған қарамастан, интонациялық мінсіз тазалығы мен жоғарғы ноталарды сенімді, дәл орындауы оның кәсіби шеберлігін айқын көрсетеді. Осылайша, Джоан Сазерлендтің интерпретациясы дәстүрлі орындаулардан өзгеше, өзіндік ерекше көзқарасты ұсынатын «Соловей» романсының бейстандартты нұсқасы болып табылады.

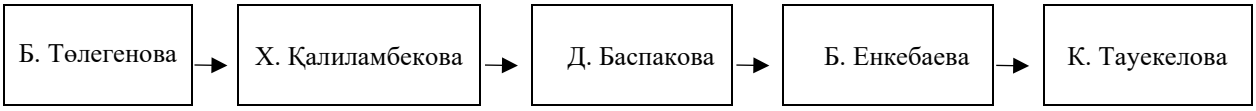
Алла Соленкованың орындауы әншіні нағыз бұлбұлмен салыстыруға толық негіз береді. Оның әсем, созылыңқы легатосы айқын және мәнерлі дикциясымен үйлесіп, романстың нәзіктігі мен көркемдік сұлулығын толық ашады. Техниканы ерекше меңгеруі мен бұлбұлдың сайрауын шебер имитациялауы тыңдаушыға ұмытылмас әсер қалдырады. Оның интерпретациясының басты ерекшелігі – дәстүрлі орындау шеңберінен шығып, еркін түрде пассаждар мен жоғары ноталарды қосуы. Музыканы өзіндік сезінуі арқылы ол шығарманы тың бояулармен әрлеп, тыңдаушыға ерекше эмоциялық әсер сыйлайды. Оның көркемдік көзқарасы мен вокалдық шеберлігі бұл романсты үздік орындаушылар қатарына қосады. Табиғилық пен шығармашылық еркіндік оның орындау нұсқасын ең жарқын әрі бірегей интерпретациялардың біріне айналдырады.

Евгения Мирошниченконың орындауында романс ерекше нәзік әрі жеңіл естіледі. Алла Соленкова сияқты, ол да техникалық шеберлікті легатоның жұмсақтығымен үйлестіре отырып, музыканың табиғи ағымын мінсіз жеткізеді. Оның вокалдық интерпретациясы дәлдігімен және виртуоздылығымен ерекшеленеді, әрбір дыбыс таза әрі мәнерлі естіледі. Әсіресе, романстың финалдық бөлімі ерекше назар аудартады – ол дәстүрлі емес тәсілмен интерпретацияланып, шығарманың өзіндік, бірегей үнін ашады. Евгения Мирошниченконың нұсқасы техникалық дәлдік пен нәзік музыкалық сезімнің үйлесімділігімен ерекшеленеді.

А. А. Алябьевтің «Соловей» романсына ең көрнекті интерпретацияларына жасалған тарихи шолу ұлттық сопранолардың көркемдік нәтижелерін басқа контексте түсінуге мүмкіндік береді.

Қорытынды тұжырымдама ретінде атап өтетін болсақ: Хорлан Қалиламбекованың бұл романс трактовкасы ерекше мағынаға ие. Оның орындау техникасы, шеберлігі шығарманың сипаты мен мағынасын толық жеткізуге мүмкіндік берді. Сонымен қатар, басқа орындаушылармен салыстырғанда, әншінің өзіндік орындау ерекшелігі мен стильдік даралығы айқын көрінді. Хорлан Қалиламбекова өзінің өнерімен бұл романстың әлемдік деңгейдегі ең өзекті әрі көрнекті интерпретацияларының бірін ұсынды.

Х. Қалиламбекованың камералық репертуарына сүйену және белгілі бір нақты шығарманы орындау барысында оның техникалық ерекшеліктерін алғаш рет талдау, оны басқа сопрано әншілердің интерпретацияларымен салыстыру тек салыстырмалы әдісті тиімді қолдануға мүмкіндік беріп қана қоймай, әлемге танымал сопрано әншілерінің тәжірибесін жинақтаудың маңыздылығын көрсетті. Сонымен қатар, бір шығарманың әртүрлі орындаушылық қырларын әрі қарай анықтаудың болашағын белгілеу және қазақстандық вокалистердің концерттік-камералық репертуарын тереңірек қарастырудың жаңа бағыттарын айқындады:



Оны заманауи ғылыми-зерттеу тәжірибесінің нәтижелерін қолдану арқылы тиімді жалғастыруға болады. Атап айтқанда, вокалдық шығармалардағы эмотивтіліктің әртүрлі деңгейлерін талдау [11], ноталық және вербалды мәтінді сапалы жаңа қырынан қабылдау мен орындаушының жеке ерекшеліктерін ескеруге негізделген тәсілдер арқылы тереңдетуге мүмкіндік береді.

Әдебиет тізімі

1. Плеханов В. Соловьиное пение в музыке [Электронный ресурс] // Проза.ру / URL: https://proza.ru/2023/03/17/1010

2. Букринская М.А. Камерно-вокальная творчество А.Алябьева: стиль и исполнительская интерпретация. Автореф. дисс. … к.иск. – М., 2012. – 27 с.

3. Фиоритура // Музыкальная энциклопедия, 1973-1982 гг. [Электронный ресурс] // Belcanto.ru / URL: https://www.belcanto.ru/fioritura.html

4. Колоратура [Электронный ресурс] // Музыкальные сезоны / URL: https://musicseasons.org/koloratura/

5. Алябьев А. «Соловей»: история романса, содержание, интересные факты [Электронный ресурс] // официальный сайт Soundtimes.ru / URL: https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/romansy-alyabeva/aleksandr-alyabev-solovej

6. Москау З. Крылья мудрости [Электронный ресурс] // Казахстанская правда / URL: https://kazpravda.kz/n/krylya-mudrosti/

7. Қабыл А. Н. Концертно-камерное исполнительство в жизни и творчестве Бибигуль Тулегеновой // «Музыкальное искусство: наука и образование». Материалы Международной научно-

практической конференции, посвященной юбилею Бибигуль Ахметовны Тулегеновой. Вып.X. – Астана, 2024. – С.26-30.

8. Жумабаева Г. С. Хорлан Ихсанқызы Қалиламбекова – қазақ опера өнерінің шыңы. Ө. ғ. м. … дисс. – Астана, 2019. – 78 б.

9. Сапарова Н. Жизнь, отданная пению [Электронный ресурс] // Проза.ру / URL: https://proza.ru/2018/01/08/874

10.Хонолка К. «Великие примадонны» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru / URL№ https://www.belcanto.ru/sontag.html

11.Клименко В. В. Эмотивный процесс как подтекстовый слой вокального произведения: исполнительский аспект. Автореф. дисс. … к. иск. – Новосибирск, 2023. – 24 с.

УДК 78.08

О МУЗЫКЕ БАЛЕТА «ДЖАЛАЛИДДИН МАНГЮБЕРДЫ» УЗБЕКСКОГО КОМПОЗИТОРА РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА

Мирзакамалова Элнура Рустамовна
старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана,
соискатель базовой докторантуры (PhD),
Ташкент, Узбекистан
bariton-1985@mail.ru

Аннотация. В статье раскрыты особенности музыки балета «Джалалиддин Мангюберды» ведущего композитора Узбекистана, председателя Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, Рустама Абдуллаева. Статья обращена к важнейшей области многогранного творчества узбекского композитора, широко востребованной в музыкальном образовании и воспитании. Высокохудожественная исполнительская интерпретация сочинений композитора немыслима без глубокого проникновения в стилевые особенности его музыки, раскрытия национальной образной сферы, богатства выразительных средств. Изучая фортепианное творчество Абдуллаева на протяжении многих лет автор работы пришла к выводу о когнитивно-творческой природе музыкального мышления композитора, обладающего ярким и национально-самобытным стилем письма. Балет «Джалалиддин Мангюберды» получил художественное воплощение на сцене Государственного академического большого театра оперы и балета имени А. Навои 5 февраля 2023 года.

Ключевые слова: *узбекский балет, Джалалиддин Мангюберды, история балета, музыкальная драматургия.*

Аңдатпа. Мақалада Өзбекстанның көрнекті композиторы, Өзбекстан композиторлары мен бастакорлары одағының төрағасы Рустам Абдуллаевтың "Жалалиддин Мангюберды" балет музыкасының ерекшеліктері ашылды. Мақала өзбек композиторының көпқырлы шығармашылығының музыкалық білім мен тәрбие жүйесінде кең сұранысқа ие маңызды саласын зерттеуге арналған. Музыкалық-стильдік ерекшеліктеріне терең енбей, ұлттық бейнелеу саласы мен музыкалық әсерлеу жүйесін меңгермей, композитор туындысының көркемдік орындаушылық интерпретациясын жасау мүмкін емес. Абдуллаевтың фортепиано шығармашылығын жылдар бойы зерттеп келген мақала авторы айшықты және ұлттық-төлтума жазу стилі бар композитордың музыкалық ойлау жүйесінің когнитивті-шығармашылық негіздерден туындайтыны туралы қорытындыға келді. "Жалалиддин Мангюберды" балеті 2023 жылдың 5 ақпанында А. Навои атындағы Мемлекеттік академиялық Үлкен опера және балет театрының сахнасында қойылды.

Тірек сөздер: *өзбек балеті, Жалалиддин Мангюберди, балет тарихы, музыкалық драматургия.*

Abstract. The article reveals the features of the music of the ballet “Jalaliddin Mangyuberdy” by the leading composer of Uzbekistan, chairman of the Union of Composers and Bastakors of Uzbekistan, Rustam Abdullaev. The study addresses the most important area of the multifaceted creativity of the Uzbek composer, which is widely in demand in musical education and upbringing. A highly artistic performing interpretation of the composer's works is unthinkable without deep penetration into the stylistic features of his music,

revealing the national figurative sphere and the wealth of expressive means. The author of the article, having studied the piano work of Abdullaev for many years, came to the conclusion about the cognitive and creative nature of the musical thinking of the composer, who has a bright and nationally original writing style. The ballet “Jalaliddin Mangyuberdy” received artistic embodiment on the stage of the State Academic Bolshoi Opera and Ballet Theater named after A. Navoi on February 5, 2023.

Keywords: *Uzbek ballet, Jalaliddin Mangyuberdy, history of ballet, musical dramaturgy.*

В истории узбекского балета премьера замечательного спектакля Джалалиддин Мангюберды, поставленного на сцене Государственного Академического Большого театра имени А. Навои стало значительным событием современной исторической культуры Узбекистана.

Замысел данного балета Р. Абдуллаев осмысливал в течение нескольких лет, сочетая кристаллизацию образа легендарного полководца Джалалиддина Мангуберды с сочинением произведений разных жанров. В определенной мере это сказалось как на музыкальной драматургии балета, так и на музыкальном стиле, вобравшем в себя множество тематических образований, интонаций и ритмоформул, уже использованных ранее. Это говорит об обобщающем факторе творческого мышления композитора, синтезирующего на сознательном и подсознательном уровнях стилеобразующие компоненты индивидуального музыкального высказывания. Композитор погрузился в историю хорезмской культуры, изучая литературные труды, трактаты, и музыкальное наследие – макомы, дастаны, народные песни. В беседе с автором статьи Р. Абдуллаев говорил: «В детские годы в Хорезме я слышал много легенд и историй о великом полководце Джалалиддине Мангуберды. Помню, как мой дед по материнской линии, который прожил 107 лет, часто рассказывал нам, внукам, о последнем правителе из династии Хорезмшахов, борце за свободу родного края, за свой народ. Содержательные рассказы о подвигах Джалалиддина мы, дети, слушали, затаив дыхание с большим интересом и восхищением. В заключении дед соединял ладони и желал нам быть такими же сильными, умными, храбрыми, мужественными и любящими свой родной край как великий Джалаллидин: “Занимайтесь спортом, увлеченно учитесь в школе, почитайте своих родителей, будьте честны во всех отношениях”».

«Чего требует философ от себя прежде всего и в конце концов? Победить в себе свое время, стать «безвременным». С чем, стало быть, приходится ему вести самую упорную борьбу? [1, с. 526]. В данном случае перед Р.Абдуллаевым возникла проблема философского осмысления исторических событий с познанием современного мировосприятия существующей реальности и исторического опыта прошлого. В результате широкого охвата богатства разнообразных источников-исторических, легендарных, мифологических, литературно-художественных возникла монументальная концепция величественной музыкально-драматической фрески. Этот творческий метод помог композитору найти тематические структуры, ставшие основными лейтмотивами произведения. Это, безусловно, лейтмотив Джалалиддина Мангуберды, в который автор музыки вложил могучую энергию величайшей силы Разума, Действия, и Самосознания. По мнению самого композитора: «Для воплощения мужественного образа Джалалиддина Мангуберды я использовал прием оркестрового унисонного «tutti» оркестра с усиленной медной группой, для достижения впечатляющего акустического эффекта музыки на восприятие публики. Восприятие балета не только слуховое, зрительное, но и психологическое... В оркестровом вступлении перед занавесом оркестр звучит в чистом виде и потому я здесь поставил задачу создания, зримо осязаемого зрительно- слухового образа моего героя, который с первого же такта музыки балета должен ярко и впечатляюще запечатлеться в сознании публики».

Разрабатывая музыкальную драматургию балета, Р. Абдуллаев опирался на либретто Мехмета Балкана, хореографа и постановщика, и, в соответствии с сюжетным развитием действия, распределил сольные и ансамблевые массовые сцены, оркестровые интерлюдии. Балет «Джалалиддин Мангуберды» посвящен исторической теме далеких событий времен набегов войск Чингизхана на земли Хорезмшаха Мухаммада и борьбе за свободу, что актуально сегодня в русле возрождения духовных ценностей и обретения независимости, а также общих тенденций развития музыкального искусства рубежа XX-XXI веков. Джалалиддин Мангуберды в этом аспекте является символом национального сознания, идеальным героем истории узбекской культуры. «Он остался в истории своей страны как «Мангуберды бесстрашный». Даже имя его означает «отмеченный знаком судьбы»» [2, с. 105]. Увлеченный исторической личностью отважного преданного родной земле хорезмийца Джалалиддина Мангуберды, композитор, основываясь на принципе конкретной ассоциативности художественно-исторического восприятия, воссоздал музыкальными выразительными средствами

реалистически героический образ национального самобытного и неповторимого в своем величии подвига за свободу своего народа и государства. Историко-героическое содержание балета обрело ярко театральную форму, изобилующую контрастными ситуациями музыкально-драматических решений композитора. Динамически экспрессивная музыка балета поражает мастерством композиторской техники письма, органично соединяющей в себе национальное традиционное и современное начала, первое из которых проявляется в мелодической красоте звукового мира, а современное – в гармоническом языке и ритмической организации музыкального развития. Таким образом, воплощение средствами балетного творчества личности легендарного полководца Джалалиддина Мангуберды отличается инновационным отношением к исторической традиции в ее современном преломлении. Главным принципом музыкальной драматургии балета композитор считает симфонизацию балета на основе сквозного музыкального действия.

Партитура балета состоит из номеров, объединенных в единую симфоническую конструкцию. Каждый номер партитуры имеет программное название, отражающее философскую образность как, например, «Голос времени», выход персонажа, ансамблевая сцена, танец, массовая сцена. Вместе с тем, границы номеров зачастую стираются, на что указывает знак a*ttaca*. Образуя сквозную линию драматургического развития, они разрастаются в разнозрелищные картины – симфонические полотна. Программные эпизоды пронизаны симфоническим дыханием. Композитор сочетает конкретные музыкальные характеристики героев с обобщением основных интонационных сфер.

Первая картина балета посвящена экспозиции мира правителя Хорезмской империи. Следует отметить, что номер, характеризующий правителя Хорезма Мухаммада, композитор называет «Монолог Хорезмшаха». Введение в жанр балета монолога является новацией. Распространенная в оперном жанре сольная форма монолога, транслированная в балетный жанр, воспринимается как удачное драматургическое решение композитора. Оно способствует раскрытию философско-величественного представителя династии Ануштегинов в эпическом ракурсе. Композитор подчеркивает музыкальную характеристику Хорезмшаха остинатным усулем, выражающим устойчивость и постоянство его идейной позиции могущественной власти. Монолог Хорезмшаха органично выделяется из номеров. «Голос времени», так же построенный на усульной остинатной ретмоформуле, символизирует “токкату” жизненного процесса. Эпическая повествовательность экспозиции балета создает величественную историческую фреску могущества Хорезмской империи.

Таким образом, обобщение органично связано с конкретизацией, а далее − с трансформацией героической масштабной фрески в сферу лирических образов. Воплощение последних начинается с появлением женских образов Гульбану, Айчичекхатун, а также юного Джалалиддина, уже в раннем детстве проявившего мудрую тактику стратегических действий в области военного искусства, Чингисхан был прекрасно осведомлен о необыкновенных способностях Джалалиддина – полководца, который при этом был непоколебимо уверен в своей могущественной силе. «Он в Китае взял штурмом девяносто городов. Его войны были прекрасна обучены «щелкать под орех» эти крепости. А. Джалалиддин умен, смел, он предложил самый правильный выход военному совету. – Собрать все войска вместе, объединить в мощный кулак и ударить по врагу» [3, с. 103]. Чингизхан восхищался военным талантом и пламенным патриотизмом Джалалиддина. Известны слова, которые он говорил своим сыновьям о Джалалиддине: «Вот таким у отца должен быть сын» [3, с. 103]. Многое в музыке балета подсказывали композитору исторические факты, дошедшие до наших времен и ставшие легендой о военном полководце Джалалиддин Мангуберды.

Все это позволило композитору найти музыкальные выразительные средства, и, подобно гранитному монолиту, создать могущественный звуковой образ, сконцентрированный в лейтмотиве Джалалиддина. Впервые прозвучавший в начальных тактах оркестрового вступления, он утверждает величие и свободу человека, гордого непокорного борца за независимость своего народа, родную землю. Здесь следует обратить внимание на комплекс музыкальных выразительных средств, используемых композитором для воплощения величественного героического, энергического и устремленного к боевым подвигам легендарного полководца. Указание *Maestoso*, размер 4/4, торжественная маршевая поступь, полиритмия и особенности оркестровки создают впечатляющий эффектный звуковой образ. Композитор создает здесь два усуля: первый (верхний) – равномерно четкий и размеренный, второй (нижний) – синкопированный. Квинтовые созвучия в среднем голосе образуют яркое национальное звуковое полотно-фреску.

В музыкальное развитие первой картины вносят яркий контраст колоритные хореографические сцены − танцы детей, танец с саблями и танец джигитов. Они создают живописную атмосферу дворцовой жизни, ее динамику в контрастных сопоставлениях различных танцевальных образов.

Чутко ощущая пластику танцевальных движений, Р. Абдуллаев создал изумительно самобытные музыкальные танцевальные образы, зримо осязаемые в энергичных ритмах интонаций и мотивов. «Пластические мотивы – это конкретные моменты преломления в пластике характерных примет явлений действительности. Через пластические мотивы выявляется связь танца с отражением в нем наблюдением и истолкованием явлений реальной жизни. Пластические мотивы являются основными смысловыми опорными пунктами в формировании хореографической темы» [4, с. 60-61]. Музыка танцев, созданная Р. Абдуллаевым, уже сама по себе заключает в себе колоссальную энергетику движений, а в хореографическом воплощении образует магическую силу. Досконально знание композитором закономерностей балетной драматургии получило в танцевальных номерах свое законченное художественное воплощение.

Вторая картина посвящена раскрытию многогранных качеств уникального образа Джалалиддина в процессе формирования его личности. Образ Джалалиддина раскрывается новыми гранями как личность, постигающая науки, философию, изящные искусства, военное дело. Джалалиддин представлен в кругу близких ему людей Кубро и Алим аль Малик, Гульбану и Айчичек хатун. Композитор использует здесь также формы хореографического ансамбля как дуэт и трио. Музыка данных картин полна мелодического богатства, изящности тембровых красок, лирической утонченности. Мирное гармоническое течение жизни нарушается известием о вторжении в Хорезмскую империю войск Чингисхана. Это вносит в развитие сюжетной линии балета конфликтное начало. Появиляется новая линия драматургического развития − линия контрдействия. Р. Абдуллаев нашел свой подход к решению данной проблемы. Разделение противоборствующих сил на два лагеря композитор осуществляет на основе эпической драматургии контрастного сопоставления. Основу конфликта составляет драма больших страстей двух сильных личностей Джалалиддина Мангюберды и Чингизхана, как олицетворение светлого гуманистического начала в лице Джалалиддина и мрачных агрессивных сил зла в лице Чингизхана.

Действующие лица балета − исторические личности Джалалиддин Мангюберды и Чингизхан, окружающие их персонажи, представители далекой эпохи восточного средневековья раскрываются в танцах, музыка которых ярко характерна и выразительна, изобилует контрастами. При этом балет отразил творческие тенденции постмодернизма, поиски новых стилевых исканий композитора под знаком идейно образного обогащения. Исторические темы, высокие героические помыслы, борьба за свободу и независимость, патриотизм, возвышенные чувства – все это отвечает идейно-эстетическим принципам философии музыки Р. Абдуллаева. Выразительность хореографической пластики, живописность театральность музыки красочность оркестра – несомненное достоинство балета. Начиная с обрисовки дворцовой жизни правителя Хорезма Мухамаддхана и юных лет Джалалиддина, балет постепенно обретает философскую глубину и значимость, восходит к высотам трагедии, стремится к извечному постижению добра и зла. В этом плане первый акт балета изобилует яркими контрастными сценами − философско-созерцательным и углубленным мыслями монологом Мухаммад Шаха, лирическими женскими образами, танцем детей, триумфальной сценой возвращения с поля боя Джалалиддина-победителя, народным танцем и лирической сценой Джалалиддина и Гульбану. Весьма сложной задачей музыкальной драматургии балета для композитора было создание музыкального языка противоборствующих сил Мангуберди и Чингизхана.

Изучая музыку восточноазиатских народов средневековья, в особенностях которой далеко непросто разобраться, Р. Абдуллаев смог выявить различия национальных музыкальных школ после формирования в эпоху Возрождения. Здесь композитор нашел очень оригинальное решение в плане выбора круга выразительных средств. Для музыкальной характеристики хорезмийцев он использовал рисунки узбекских ритмоформул-усулей, а для характеристики монголов − магические и мистические ритмы. Это обеспечило яркий образный контраст противоборствующих сил. Необходимо особо отметить роль ритма как музыкально-драматического фактора, активизирующего интонационное развитие, важнейшего организующего музыкального выразительного средства. Особенно ярко это проявляется в драматургической роли ритма в духовном единоборстве Мангуберды и Чингизхана, являющегося кульминацией балета. Многогранно раскрывается роль ритмической организации во втором акте балета, действие которого происходит во дворце Чингизхана. Композитор использует здесь выразительные возможности синкопированных ритмов. Оркестровое вступление ко второму акту балета построено на изощрённых ритмических структурах разнообразных звуковых сочетаний на фоне остинатного тремоло в низком регистре, вводящего в мир грозного завоевателя. Для обрисовки атмосферы дворца Чингизхана композитор обратился к Танцу шаманов, завораживающих своей экзотикой, магией и мистикой. Это очень эффектный номер написан с поразительным мастерством.

Темп *Allegretto,* размер 5/8 остинатная ритмоформула и ее зеркальный вариант, воплощающих звучание шаманского образа создают впечатляющий музыкальный образ. Композитор демонстрирует здесь совершенную технику полиритмического письма. Монолог Чингизхана является своеобразной альтернативой монологу Мухаммад Шаха. Многооктавный унисон нюанс *ff,* хроматические ходы мелодического движения, чередующиеся с остинатными, квинтовыми созвучиями создают образ могущественного завоевателя. Постепенно уплотняя музыкальную фактуру и насыщая ритмическую прогрессию, композитор создает звуковой образ могущественной силы. Ярким контрастом образу Чингизхана выступает танец девушек, привлекающий к себе внимание изяществом мелодического развития, на фоне остинатного ритма и фоне оркестровой педали. Изящный танец девушек сменяет брутальный танец воинов, в котором ритмическая остинатность приобретает совершенно иной выразительный смысл.

Оркестровая драматургия балета является важнейшим выразительным средством раскрытия художественного содержания. Главным принципом является ее контрастность в плане сгущения и разряжения плотности фактуры и регистрового пространства. Могучие *tutti* оркестра чередуются с прозрачно-изысканным *divisi,* тембровыми приемами. Обобщая аналитические наблюдения над музыкой балета «Джалалиддин Мангюберды» Р. Абдуллаева необходимо отметить, что данное произведение − новое слово в узбекском балетном творчестве. Историческая тема была раскрыта композитором на уровне современного музыкального мышления и нашла свое яркое художественное решение в контексте диалога культур.

Список литературы

1. Ницше Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта // Ницше Ф. Сочинение в двух томах том 2.− М.: Мысль, 1990. – С. 526.
2. Тухлиева Н., Кременцова А. Моя страна. Научный редактор Э. Ртвеладзе. – Ташкент, 2012. – С. 105.
3. Джульматова Т.Легенды, мифы, факты Востока. –Ташкент, 2018. – С.103.
4. Линькова Л.А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета. Сборник статей. Выпуск 3. – Ленинград,1979 – С.60-61.

UDC 788.7

ARRANGEMENT OF THE KUY “KEROGLY” FOR OBOE IN THE CONTEXT OF THE INTERACTION OF MUSICAL TRADITIONS[1]

Mukasheva Gaukhar Alikhankyzy
Master of Arts, Junior Researcher
M. O. Auezov Institute of Literature and Art
Almaty, Kazakhstan
come2gaukhar@mail.ru

Abstract. This article actualizes interest in the work of the composer-kuyshi, one of the brightest representatives of Western Kazakhstani dombra art, Dauletkerey Shygaiuly, through reference to his kuy “Kerogly”, arranged by B.Amanzholov (1952–2021) for oboe. The structure of the work, its harmonic organization, and its melodic, rhythmic, and timbre features are analyzed. The artistic and performance aspects of the adaptation are examined, including the influence of the specificity of oboe technique on the interpretation of the kuy. Particular attention is paid to the methods of preserving the national color, conveying the stylistic features of Kazakh instrumental music, and the expressive means used in the arrangement. Key changes in the musical material and their impact on the perception of the work in academic performance are identified.

Keywords: *oboe, instrumental music, kuy, musical analysis, piece of music.*

Аңдатпа. Бұл мақалада Батыс Қазақстандық домбыра өнерінің жарқын өкілдерінің бірі, күйші-композитор Дәулеткерей Шығайұлының шығармашылығына қызығушылықты жаңғырту арқылы оның «Кероғлы» күйіне Б.Аманжолов (1952-2021) гобойға лайықталған шығармасы талданды.

[1] This article was written as part of the 2023–2025 Fundamental Research Project BR20281009, “Actual problems of modern literary and art history”.

Бұл ретте шығарманың құрылымы, ладтық бояуы, әуендік, ырғақтық және тембрлік ерекшеліктері қарастырылды. Сондай-ақ көркемдік және орындаушылық тұрғыдан лайықтау аспектілері, гобойда қолданылатын техниканың күй интерпретациясына ықпалы зерттелді. Ұлттық нақышты сақтау әдістеріне, қазақ аспаптық музыкасының стильдік өзгешелігін жеткізуге және лайықтау барысында қолданылған көркемдік мәнерге баса назар аударылды. Музыкалық материалдағы негізгі өзгерістері белгіленіп, олардың академиялық орындаушылықтағы шығарманың қабылдануына әсері айқындалды.
Тірек сөздер: *гобой, аспаптық музыка, күй, музыкалық талдау, шығарма.*

Аннотация. Данная статья актуализирует интерес к творчеству композитора-кюйши, одного из ярких представителей западноказахстанского домбрового искусства Даулеткерея Шыгайулы через обращение к его кюю «Кероглы» в переложении Б.Аманжолова (1952-2021) для гобоя. Анализируется структура произведения, его ладовая организация, мелодические, ритмические и тембровые особенности. Рассматриваются художественные и исполнительские аспекты адаптации, включая влияние специфики гобойной техники на интерпретацию кюя. Особое внимание уделено методам сохранения национального колорита, передаче стилистических особенностей казахской инструментальной музыки и выразительным средствам, использованным при переложении. Определены ключевые изменения в музыкальном материале и их влияние на восприятие произведения в академическом исполнительстве.
Ключевые слова: *гобой, инструментальная музыка, кюй, музыкальный анализ, произведения.*

Kuy occupies a special place in traditional Kazakh musical culture, being not only a work of art but also a way of reflecting historical events, philosophical reflections, and the emotions of the performer. One of the brightest examples of Kazakh instrumental music is the kuy “Kerogly” by Dauletkerey Shygaiuly, which is distinguished by its expressive melody and clear rhythmic organization. The interaction of Turkic musical traditions and academic principles is reflected in the adaptation of folk forms for classical instruments. B. Amanzholov’s arrangement of the kuy “Kerogly” for oboe demonstrates this process, allowing us to explore ways of conveying national color through performance techniques and the technical capabilities of the wind instrument.

Dauletkerey Shygaiuly was an outstanding kuyshi and composer of the 19th century, who played a key role in the development of Kazakh instrumental music. His work was characterized by deep lyricism, complex melodic patterns, and refined musical expressiveness. In his kuys, he conveyed philosophical reflections on life, freedom, and human destiny, revealing the rich spiritual world of the Kazakh people. Among the composer’s famous works are “Zhiger”, “Bulbul”, “Kos alka”, “Kyz-Akzhelen”, and others. One of his most famous kuys is “Kerogly”, which has Turkmen origins. Many renowned musicians have performed it, including Nurzhan Tazhikenov, Abylai Tlepbergenov, the instrumental ethno-rock band Ulytau, and the ethno-folklore ensemble Turan, among others.

As the outstanding Kazakh composer, musicologist, conductor, and academician of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR, A. Zhubanov wrote: “Many themes of his works are heard in the works of composers of Kazakhstan: in operas, symphonies, and concert pieces. True heirs of all the best that has been created by mankind – Soviet people – highly appreciate the works of Dauletkerey, created in the struggle against untruth and the evil of his time” [1, p. 116]. Thus, Dauletkerey’s work not only played an important role in Kazakh musical culture but also influenced the development of the academic compositional school of Kazakhstan. Kuy “Kerogly” [2, p. 58] is one of the most expressive in Kazakh instrumental music. It is characterized by a rich melodic component, a characteristic rhythmic structure and a vivid dynamic dramaturgy. In this part of the paper we will give a musical analysis of the kuy, including its form, harmonic organisation, rhythmic features, and interpretation in an oboe arrangement.
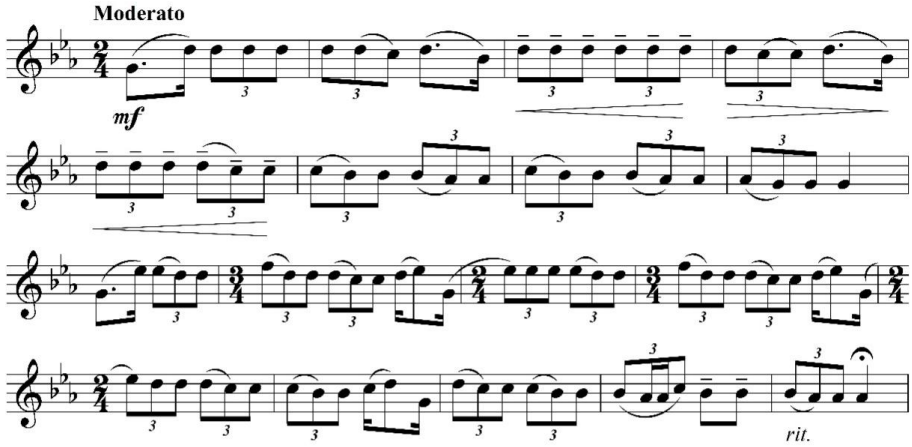
Kuy “Kerogly” is built on the traditional principles of Kazakh instrumental music. It is based on a parallel development of the main theme, which changes and expands in the course of manifestation. The work includes an introduction, main part and variation repetition, which gives it a special wholeness and expressiveness. The kuy has a simple two-part reprise form (AA’).

It begins with the oboe part introduction, which is an expressive solo that prepares the main theme. The main theme is heard twice: first in 47 bars (A), then repeated in an extended form (53 bars, A’), the work is written in c-moll.

Let’s focus in more detail on the opening solo *(example 1)*.

“KEROGLY”

Dauletkerey
Arranged by B.Amanzholov
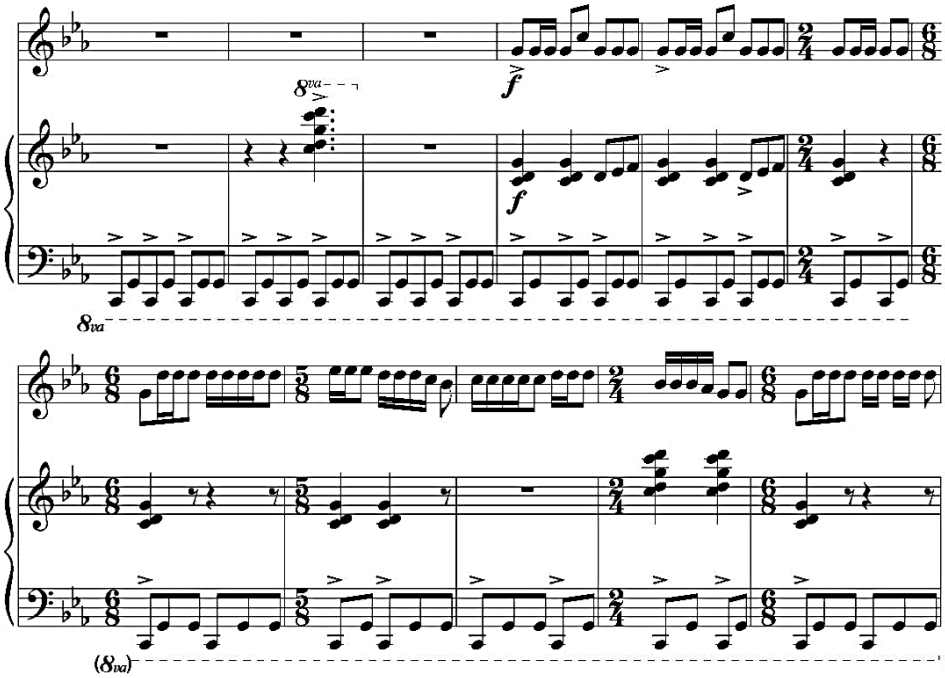


Example 1.

The melody makes extensive use of jumps forth and fifth, which is typical of folk kuys. The rhythm is based on triplet (as a basis for movement), which gives the music liveliness and fluidity. There are syncopations and dotted rhythms typical of dance tunes. The texture is single-voice, which is typical for dombra works, but the rhythmic variety creates a sense of multi-layering. The beginning is Moderato with a smooth development. Transitions between bars are emphasised by dynamic gradations from “mf” to a richer sound. At the end, a slowdown (rit.) is used, creating an effect of finality. It is important to keep the triplets clear and accentuate the leaps. For an authentic sound, one can refer to the manner of performance of Kazakh kuys – with characteristic agogic deviations and articulation, conveying the “speaking” style of the music. It is important to note that the oboist can perform the solo on one breath (using permanent breath), which will give the piece a more cohesive sound and emphasise its character. This technical technique not only contributes to a more expressive performance, but also reveals the specific features of the arrangement.

Let’s move on to the main analysis of the piece *(example 2)*. The melodic line of the main theme is characterized by fluidity and coherence, with pronounced ascending and descending “bends”. It is important to note the presence of wide interval “steps”, which allows you to highlight key moments, creating vivid accents in the musical fragment. This is due to the nature of the piece, in particular its epic component, for example, in the context of the performance of the kuy “Kerogly”, where large interval leaps are important. The melodic line is also rich in variation, giving it depth and expressiveness. Short repetitions appear in some places, emphasizing the stability and significance of certain melodic fragments. Accents (>) on the strong lobes can be seen, which gives the piece an energetic character. The bass line (in the piano part) repeats an ostinato rhythmic pattern that supports the pulsation and creates a steady rhythmic foundation. And the oboe part is basically performing a rhythmic configuration  , creating vibrancy and rhythmic tension. The arrangement for oboe gives the kuy unusual timbre qualities. The oboe, as an instrument with a pronounced timbre, can effectively utilise this dynamic structure to accentuate dramatic and expressive elements. Particularly important in such an arrangement is the use of permanent breathing, which will allow the oboist to maintain the coherence of phrases and create the desired musical “flow”. One important aspect of the performance is the use of double staccato as the main theme is played in “Allegro” tempo. The use of single staccato will make the piece less expressive and make it difficult to perform, creating a sense of heaviness in articulation.

The performance and adaptation features considered demonstrate key aspects of transforming the kuy for oboe performance. Since the other parts of the work are subject to the same principles, and their detailed analysis requires a much larger volume, this article focuses on the most significant elements of the arrangement.



Example 2.

When analyzing the arrangement of "Kerogly" for oboe, it is important to consider not only its musical features but also the cultural and historical context in which it was created. The very name of the kuy refers to a heroic image known in Turkic folklore.

The Kerogly epic is one of the most famous Turkic heroic-epic cycles, widespread among various peoples of Central Asia, the Caucasus, and the Middle East. Variations of it are found among Azerbaijanis, Turkmens, Uzbeks, Kazakhs, Kyrgyz, Tatars, Turks, and Iranians. The protagonist of the epic, Kerogly, appears as a people's champion, fighting for justice and freedom, which makes him a symbol of steadfastness and nobility. In the Kazakh musical tradition, the image of Kerogly is embodied in the kuy of the same name, which conveys the spirit of the epic narrative through expressive instrumental means. The arrangement of this kuy for oboe not only preserves its national color but also opens up new possibilities in the interaction between Turkic and European musical traditions.

To conclude the article, it should be noted that this work is a real challenge for the performer, revealing the full range of the oboe's technical and expressive possibilities. It requires not only virtuoso mastery of the instrument but also precise control of breathing, articulation, and rhythm. The difficulty lies in the need for a clear and rhythmically accurate double staccato, without which the music loses its energy and character.

For the oboist, this is a standout piece, worthy of performance in competitions and official examinations. It not only allows them to demonstrate their skills but also distinguishes the performer from others, emphasizing their professional level. Only musicians with impeccable technique and a perfect sense of rhythm will be able to convey its power and expression fully.

References

1. Zhubanov A. Strings of the Centuries: Essays on the Life and Creative Work of Kazakh Folk Composers. – Alma-Ata: Khudozhestvennaya literatura, 1958. – 396 p.
2. Collection of Pieces for Oboe and Piano (Piano Score) / Comp. and oboe part ed. by T. Nuraly. – Almaty: Tsennye bumagi, 2004. – 63 p.

УДК 781

ДЖАЗОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ХОРОВЫХ ОБРАБОТКАХ A CAPELLA НА ПРИМЕРЕ «АЙГӨЛЕК» А. АБДИНУРОВА

Мухаметов Руслан Махмутович
магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан
contrapunctus7@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию джазовых элементов в хоровых обработках *a cappella* на примере произведения «Айгөлек» казахстанского композитора А. К. Абдинурова. Цель работы – выявление стилистических особенности композиции, включая джазовую гармонию, ритмическую организацию и элементы вокальной импровизации. В результате анализа прослеживается синтез традиционного казахского мелоса с джазовой стилистикой, что способствует расширению выразительных возможностей хорового искусства. Особое внимание уделено использованию джазовых аккордов и специфике хорового письма. Содержание исследования может представлять интерес для хормейстеров, музыковедов и исследователей, изучающих взаимодействие народной музыки с джазовой традицией, а также процесс стилистического обновления фольклора в современном хоровом искусстве Казахстана.

Ключевые слова: *хоровая обработка, джазовые элементы, А. К. Абдинуров, «Айгөлек».*

Аңдатпа. Бұл мақалада a cappella үлгісіндегі хор шығармаларын джаз элементтері тұрғысынан зерттеу қарастырылады. Зерттеу нысаны ретінде қазақстандық композитор Ә. Әбдінұровтың «Айгөлек» шығармасы алынған. Зерттеудің мақсаты – композицияның стильдік ерекшеліктерін айқындау, оның ішінде джаздық гармония, ритмдік ұйымдастыру және вокалдық импровизация элементтерін талдау. Зерттеу нәтижесінде дәстүрлі қазақ мелосының джаз стилімен үйлесімі байқалады, бұл өз кезегінде хор өнерінің көркемдік-экспрессивтік мүмкіндіктерін кеңейтуге ықпал етеді. Ерекше назар джаздық аккордтардың қолданылуына және хор жазбасындағы ерекшеліктерге аударылады. Бұл зерттеу мазмұны хормейстерлер, музыкатанушылар және халық музыкасының джаздық дәстүрмен өзара байланысын, сондай-ақ Қазақстанның қазіргі заманғы хор өнеріндегі фольклордың стильдік жаңару үдерісін зерттейтін ғалымдар үшін ғылыми қызығушылық тудыруы мүмкін.

Тірек сөздер*: хорға арналған өңдеу, джаздық элементтер, А. Қ. Әбдінұров, «Айгөлек».*

Abstract. This article explores jazz elements in a cappella choral arrangements through using Aygolek by Kazakh composer A. Abdinurov as a case study. The primary objective of the study is to identify the stylistic features of the composition, focusing on jazz harmony, rhythmic organization, and elements of vocal improvisation. The analysis reveals a synthesis of traditional Kazakh melos with jazz stylistics, which expanding the expressive possibilities of choral art. Special attention is given to the use of jazz chords and the specific characteristics of choral texture. This research may be of interest to choral conductors, musicologists, and scholars investigating the intersection between folk music and jazz traditions, as well as the stylistic evolution of folklore in contemporary Kazakh choral music.

Keywords: *choral arrangement, jazz elements A. Abdinurov, Aygolek.*

В последние десятилетия хоровое искусство Казахстана претерпевает значительные изменения, отражая глобальные музыкальные тенденции, такие как расширение выразительных средств и синтез различных музыкальных направлений. Одним из ярких проявлений этого процесса является обращение композиторов-аранжировщиков к джазовой стилистике, в частности, к использованию джазовых элементов в хоровых обработках *a cappella*. Знаковыми примерами этого являются обработки для хора М. Сагатова, Б. Демеуова и Г. Берекешева, хоровая фактура которых демонстрирует синтез казахских народных песен с характерными чертами джазовой гармонии, что придает композициям новые выразительные возможности.

Особое место среди казахстанских композиторов, обращающихся к хоровому джазу, занимает А. К. Абдинуров, активно развивающий жанр хоровой обработки как одно из центральных направлений своего творчества. Хоровые произведения композитора демонстрируют глубокое знание специфики звучания, умелое сочетание национальных интонационных оборотов с элементами джазовой гармонии и ритмики, что делает его музыку востребованной в учебной и концертной практике. Как пишет исследователь С. А. Кенжегарина: «Обращение А. К. Абдинурова к национальным фольклорным традициям является ведущей тенденцией его творчества, для которого характерно специфически индивидуальное слышание казахских народных интонаций, их интерпретация в русле языка современной композиторской музыки» [1, с. 3-4]. Среди примеров в творчестве композитора можно выделить хоровые обработки «ҚуыRmaSH», «АйнаLINE» и «Айгөлек». Последняя из перечисленных, хоровая обработка «Айгөлек», была посвящена автором смешанному хору Казахской национальной консерватории имени Курмангазы под руководством Яна Рудковского и исполнена в декабре 2025 года на гала-концерте во Дворце республики.

Народная песня «Айгөлек», лежащая в основе композиции, является неотъемлемой частью казахского культурного наследия, а слово «Айгөлек» имеет несколько значений:

1) *казахский народный танец* в размере 2/4, в умеренном темпе;

2) *казахская национальная игра* (как многие казахские детские игры, «Айгөлек» способствует развитию музыкальности, поскольку сочетает ритмичное движение с песенным сопровождением);

3) *Казахская народная песня,* широко известная в традиционном исполнении, которой сопровождает *как танец, так и игру* [2, с .28].

Песня «Айгөлек» (текст сообщил Нигмет Баймухамедов) впервые была нотирована и обработана Б. Байкадамовым [2, с. 105,] в 1938 году по просьбе Ларисы Романовской с целью расширения репертуара детского хора Елім-ай [3]. Как отмечает в интервью телеканалу AbayTV доцент КНК им. Курмангазы А. Р. Бердибай: «Поразительно, что детская песня сохраняет рекордную популярность до настоящего времени, что, вероятно, обусловлено размером 7/8, характерным как для эпических произведений, так и для песенной традиции различных народов мира». Гибкость ритма и устойчивость метра мелодии позволяют успешно адаптировать ее как для сольного, ансамблевого и хорового исполнения. В настоящее время песня «Айгөлек» остается востребованной в репертуаре различных исполнителей и коллективов – от детских хоровых обработок до интерпретаций ансамбля «Дос-Мукасан» и концертного исполнения выдающейся казахстанской эстрадной певицы Розы Рымбаевой.

Музыкальная форма песни – куплетно-припевная. Мелодическая основа песни сохранена, однако А.К.Абдинуров изменил последовательность куплетов. В таблице ниже приведен вольный перевод, выполненный автором статьи:

Таблица 1. Оригинальный текст и вольный перевод.
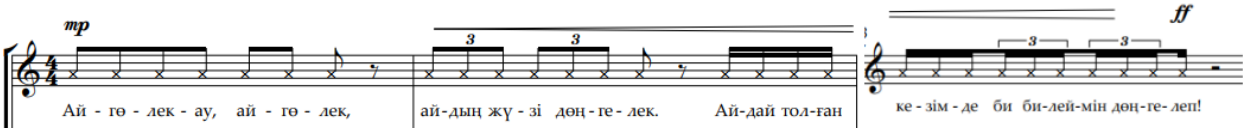
Припев **Кайырма** **А**	*Айгөлек ау айгөлек*[156], *Айдың жүзі дөңгелек,* *Айдай толған кезімде* *Би билеймін дөңгелеп.*	*Айгөлек-ау, Айгөлек,* *Лик луны как круг,* *При полной луне в ночи,* *Я кружусь в танце*
Куплет **В**	*Асыл сөздің ұстасы-* *Ақын болар ұрпақпыз* *Өнер, білім, еңбекке,* *Жақын болар ұрпақпыз* *Он саусағы майысқан* *Шебер болар ұрпақпыз,* *Тұла бойы толған бір* *Өнер болар ұрпақпыз.*	*Хранителями наставлений –* *Будем мы поэтами.* *К знанью, к творчеству, труду* *Путь наш будет светлым.* *Пальцы ловки, точен взгляд –* *Станем мастерами.* *В каждом сердце дар живёт –* *Будем все искусными.*
Припев **Кайырма** **А1**	*Айгөлек ау айгөлек,* *Айдың жүзі дөңгелек,* *Айдай толған кезімде* *Би билеймін дөңгелеп.*	*Айгөлек-ау, Айгөлек,* *Лик луны как круг,* *При полной луне в ночи,* *Я кружусь в танце*
Куплет **С**	*Көлдей шалқып жас өмір,* *Тасып жатқан шағында* *Кемерінен шалықтап,*	*Как озёрная вода,* *Юность льётся без конца,* *Через край струится пусть,*

[156] Текст песни на казахском языке взят из интернет-источника: https://ander.kz/айгөлек-ау-айгөлек/
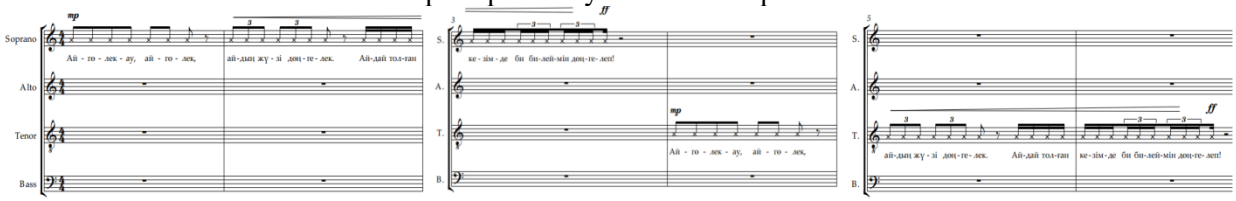
	Асып шатқан шағында *Ойын ойнап, ән салмай* *Өсер бала болар ма* *Күміс күлкі көрмей ол* *Кемеліне толар ма.*	*Переполнив берега.* *Разве сможет без игры,* *Без весёлых звонких песен* *Вырос мальчик хоть один,* *Смеха звон не слыша он?*

Примечательно, что на гала-концерте обработка «Айгөлек» была исполнена, начиная с 10 такта – хормейстер Я. С. Рудковский принял решение исключить вступление, основанное исключительно на хлопках без определённой высоты звука. По мнению автора статьи, это решение было обусловлено тем, что начало обработки создавало значительные трудности для смешанного студенческого хора. Отсутствие точной интонационной настройки затрудняло синхронное вступление в 10 такте, где все партии объединяются в аккорд, за которым следует дальнейшее гармоническое развитие. Таким образом, внесённое изменение в исполнительскую интерпретацию произведения, вероятно, было направлено на повышение точности исполнения и упрощение задач хорового ансамбля.

Пример 1. Вступление (хлопки)



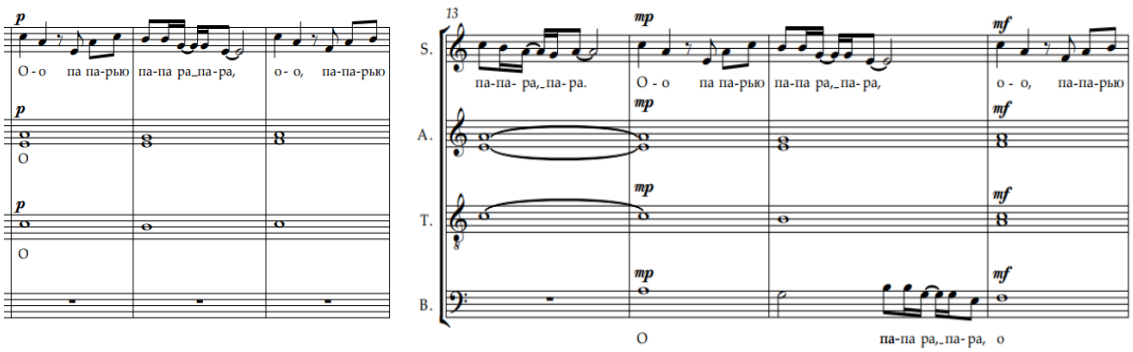
Пример 2. Вступление по партиям



Начало обработки гармонизовано в натуральном ладу a-moll: t_{64} d_{64} (натуральная) VI_{64} t_{64}. Данная гармоническая последовательность повторяется дважды, создавая ощущение каденционной устойчивости. Гармоническое завершение построения основано на аккордах: Dmaj7 Am64, Fdim7 Hmaj7 Amaj7^{6} (D_{7}^{6} в тональности a-moll).

Следующим характерным джазовым приемом является *скэт-пение*[157] (*scat singing*) – вокальная импровизационная техника в джазе, при которой певец использует набор слогов вместо слов, имитируя звучание инструмента. Скэт может выполнять как мелодическую, так и фоновую гармоническую поддержку. В анализируемой композиции скэт-пение широко применяется во всей композиции на слоги: «Па-па-рью-па-па-ра-па-ра».
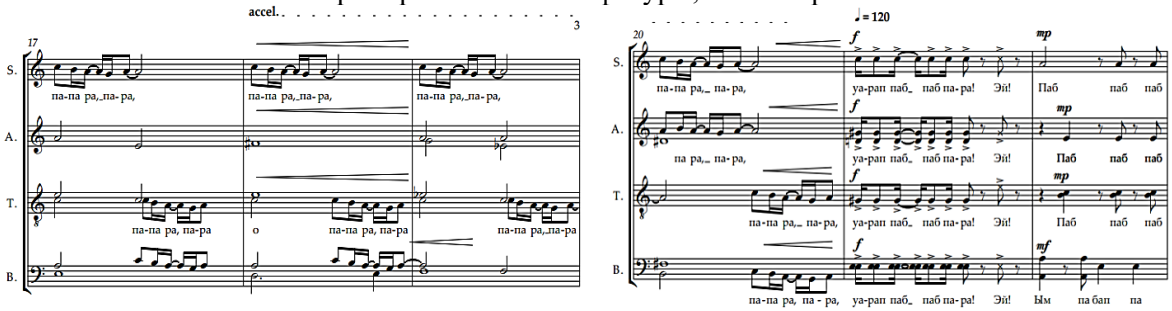
Пример 3. Тт. 10-12



[157] Скэт получил распространение в 1920-е годы и был популяризирован выдающимися джазовыми вокалистами, такими как Луи Армстронг, который считается одним из первых исполнителей этого стиля.

Устойчивый ритмический рисунок (паттерн) формируется с использованием свинговых фигур[158], применяемых одновременно со скэт-пением. Подобное решение характерно для вокального джаза. В ритмическом отношении композитор часто обращается к синкопированию – смещению акцента с сильной доли (*off-beat syncopation*). Как известно, в джазе синкопа является одним из ключевых элементов, формирующих его характерное «качание» (*swing feel*) и придающих музыке динамичность и экспрессивность.

Пример 4. Свинговые фигуры, синкопирование.
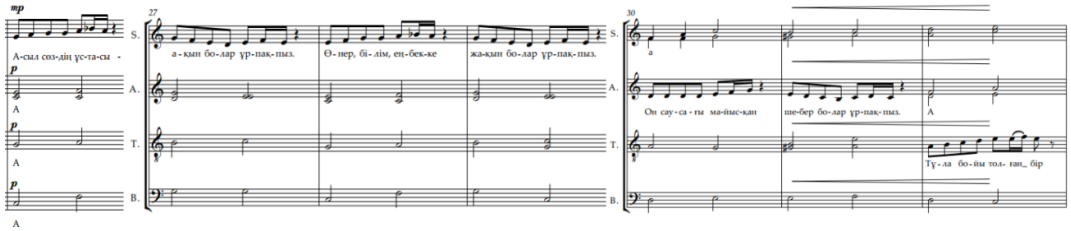


В тактах 21-24 наблюдается характерные для джазовой стилистики гармония и ритмическая свобода – например, A sus4 (трезвучие с заменой терции на кварту) часто используется для создания временной гармонической неустойчивости, типичной для модального джаза и фьюжн-аранжировок[159]. Отсутствие терцового тона позволяет аккорду более свободное гармоническое соединение с последующими гармониями. Emaj7no5 (без квинты, неполный) усиливает джазовую колористику. Am7(♭5) выполняет субдоминантовую функцию, придавая подчеркнутое напряжение переходу через доминанту в C-dur. Таким образом, данный фрагмент демонстрирует сочетание классической и джазовой гармонической логики, а также модальной гибкости [160], что обогащает звучание произведения.

Куплет 1 (26-33 тт.). В данном разделе композиции наблюдается повторяющееся гармоническое построение в C-dur, основанное на чередовании следующих простых трезвучий в полном гармоническом обороте: T_{53} S_{53} D_{53} T_{64} T_{53} (дважды), что способствует восприятию структурной целостности. Хоровая фактура в куплете продумана таким образом, что солирующие голоса чередуются, привнося динамическое развитие и вариантность, характерную для народных песен.

В 31 такте наблюдается гармоническое отклонение в a-moll, которое осуществляется через Emaj7 (D7) – VI_{53} и в дальнейшем приводит к более устойчивому закреплению в a-moll (натуральный). Этот переходный момент играет важную роль в развитии композиции, так сочетает в себе ладовый контраст, создает выразительный драматический эффект, характерный для джазовой гармонии в то же время, создавая плавный переход к новому разделу.

Пример 5. Куплет 1, фрагмент.



В первом куплете А. Абдинуров использует фактуру и гармонизацию, приближенные к стилистике народных песен. Основу гармонии составляют простые трезвучия, что характерно для традиционной многоголосной обработки фольклорного материала. С точки зрения фактуры передача мелодии между различными партиями голосов создает эффект народного многоголосия. Также этот

[158] Основные принципы свинга - триольное деление, смещение акцентов (*offbeat*), что создает эффект «качания».
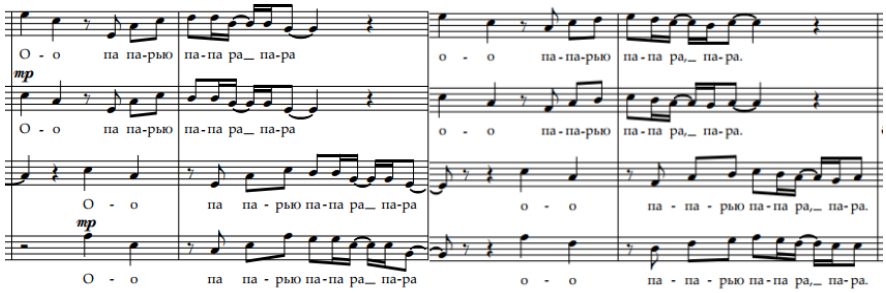
[159] Джаз-фьюжн (или джаз-рок, джаз-рок-фьюжн, фьюжн) сформировался в конце 1960-х годов путем сочетания джазовой гармонии и импровизации с элементами рока, фанка и ритм-энд-блюза // Fusion Music Genre Overview.

[160] Модальная гибкость – перемещение между различными ладами без конкретной привязки к какой-либо тональности. В джазе это достигается за счет расширенной гармонии, альтерации, замены аккордов и смены ладов.

прием позволяет добиться полифонической гибкости, сохраняя интонационный (фольклорный) колорит мелодии.
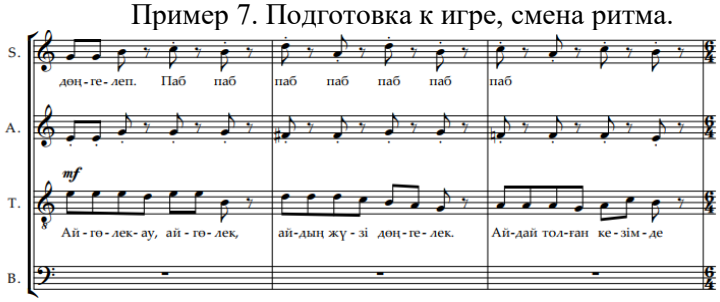
С 42 т. применяется канон. Канон – это прием полифонического изложения, при котором одна мелодическая линия повторяется с временным сдвигом в другом голосе. В джазе канон может использоваться как в строгой форме, так и в более свободных интерпретациях, сочетая элементы импровизации и сложных гармонических решений. В данном фрагменте каноническое изложение играет важную роль в формировании динамики развития композиции. Сочетание канона с элементами импровизации усиливает взаимодействие голосов, что делает фактуру более многоплановой.

Пример 6. Тт. 45-49. Элементы полифонизации (канон)



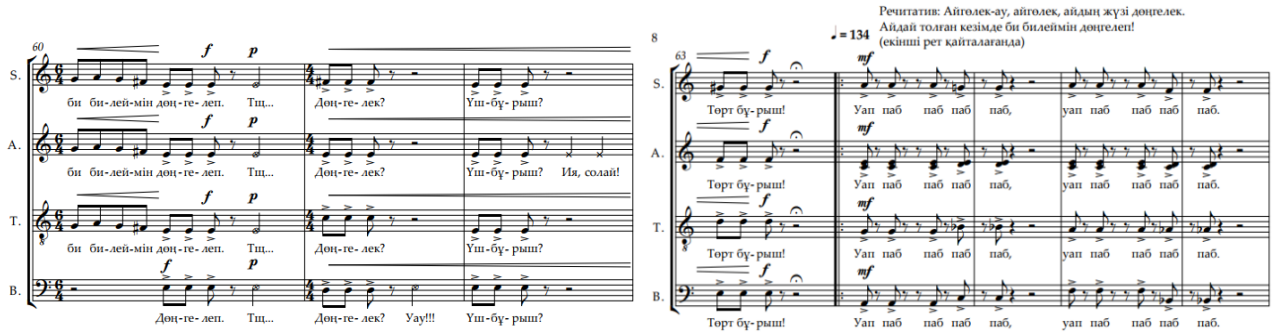
Фактура становится более прозрачной, *staccato*, в свою очередь, придаёт ритмическую чёткость и подвижность. Кроме того, хоровая фактура звучит более артикулированно, динамично, а мелодические линии ярче выделяются.

Пример 7. Подготовка к игре, смена ритма.



В своей хоровой композиции А. К. Абдинуров не обошел вниманием народную игру (см. на 1 стр. статьи), органично вплетая ее элементы в музыкальную ткань произведения. Этот прием не только усиливает связь с фольклорными традициями, но и расширяет семантическое поле термина «Айгөлек». Включение речитатива как имитации игры в хоровую обработку позволяет подчеркнуть неразрывную связь поколений, воспроизвести атмосферу веселья, а также придать композиции непосредственность и живость. В джазовом хоровом исполнении речитация может выступать в качестве вопросно-ответной формы (*call & response*), когда один голос или группа голосов произносит ритмизированные фразы, а другие вокалисты подхватывают их в мелодическом развитии, что мы наблюдаем в данной обработке. В тактах 60–71 происходит возвращение синкопированного ритма.

Пример 8. Пример. Игра. Речитация
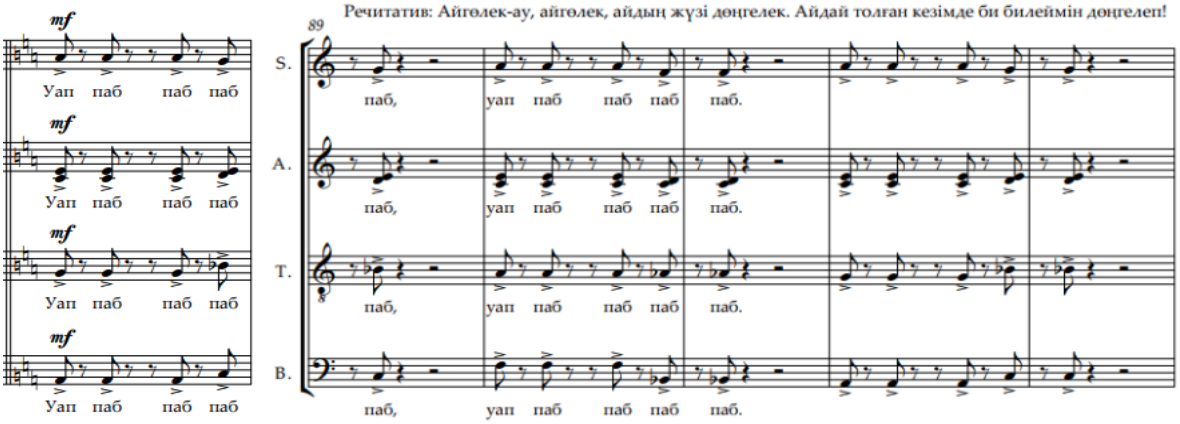


С 73 такта начинается второй куплет (A1), который сохраняет фактуру первого куплета, но с некоторыми гармоническими варьированиями. В данном разделе композитор А. К. Абдинуров расширяет гармоническую палитру, заменяя a-moll на As-dur, что придает звучанию подчеркнутый контраст. В отличие от первого куплета, во втором композитор активнее использует джазовые гармонические ходы, что проявляется в аккордах с добавленными тонами (*add*), альтерированных интервалах и более сложных вариантах голосоведения.

В тактах 83–87 на словах «То-лар-ма?» происходит постепенная модуляция по малым секундам в Des-dur, что придает фразе напряженность. Подобный модуляционный ход является характерным для джаза, создавая эффект гармонического расширения и модуляционной неопределённости.
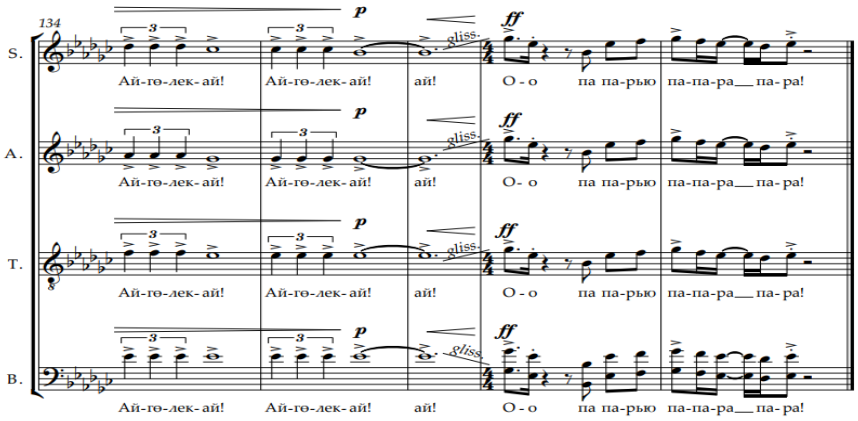
С 88 такта в композиции появляется «имитация игры» – солист исполняет речитатив, который разворачивается на фоне синкопированной скэт-импровизации в хоровых партиях. Подобный пример служит своего рода bridge – контрастным разделом, создающим переход между куплетами, припевами или другими формами. В зависимости от жанра, bridge выполняет разные функции.

Пример 9. Речитация и скэт-пение.



В 100 такте происходит смена метра, этот прием характерен для джазовой стилистики (к слову, характерен для народной музыки) и создает неожиданный акцент. Вокальные партии завершаются *glissando*, что усиливает экспрессивность:

Пример 10. Тт.134-138



Хоровая обработка «Айгөлек» в интерпретации А. К. Абдинурова представляет собой значимый вклад в развитие современной казахстанской хоровой музыки, сочетая традиционные элементы с характерными приёмами джазовой гармонии и ритмики. Композитор расширяет выразительные возможности хорового искусства, используя нетипичную для академического хора фактуру, обогащённую синкопами, скэт-пением и различными типами голосоведения. Структура композиции сохраняет куплетно-припевное построение, но дополняется bridge, который выполняет функцию контрастного развития, гармонического расширения и имитации игры (введение речитатива).

В творчестве А. Абдинурова обработка «Айгөлек» органично дополняет стремление композитора к синтезу народных традиций и джазовой стилистики. Ранее подобные принципы проявлялись в его других хоровых аранжировках, таких как «Қуырмаш», где используются элементы детской считалки, а также в интерпретациях казахских народных песен, в которых композитор активно применяет джазовые гармонические решения.

Примеры джазовых элементов в обработке включают: использование расширенных аккордов, введение модуляционных отклонений, доминантовые цепочки, глиссандирование, динамические и темповые контрасты, варьирование фактуры, синкопирование и полиритмические наслоения. Композитор успешно применяет скэт-импровизации, которые перетекают из одной партии в другую, имитируя диалог. В отдельных фрагментах обработки прослеживаются нетемперированные интонационные отклонения, что сближает вокальный материал с традиционной казахской народной манерой пения и усложняет исполнение. Однако, вероятно, композитор не учитывает, необходимость точной настройки для хорового коллектива, особенно при отсутствии опорных тонов во вступлении, основанном на ритмических фигурах (хлопки без высотного ориентирования). Даже для профессионального хора это может представлять сложность, поскольку смешение тембров и свободные ритмические импровизации требуют высокого мастерства от исполнителей. Дополнительное усложнение вносит наличие *divisi* – многоголосного разделения партий.

А. К. Абдинуров активно использует элементы казахского народного фольклора, внедряя в хоровые обработки игровые элементы («Айгөлек») – перекличка голосов, чередование ритмов, имитация коллективного хороводного исполнения. Такие приёмы подчеркивают связь между народной традицией и современными джазовыми техниками.

Таким образом хоровая обработка «Айгөлек» представляет собой синтез народных традиций и джазовой гармонии, демонстрируя многообразие вокальных и композиционных приемов. Композитор умело сочетает народные элементы, игровую природу народной музыки и сложные джазовые техники, делая произведение ярким примером современного хорового искусства.

Список литературы

1. Кенжегарина С. А. К проблеме интерпретации элементов джаза в хоровой музыке Казахстана (на примере произведения для смешанного хора А. К.Абдинурова «Қуырмаш») [Электронный ресурс] // Наука и современность. 2013. №23. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-interpretatsii-elementov-dzhaza-v-horovoy-muzyke-kazahstana-na-primere-proizvedeniya-dlya-smeshannogo-hora-a-k-abdinurova (дата обращения: 01.07.2024).
2. Культура Казахстана. Энциклопедический справочник. – Алматы: ТОО «Аруна Ltd», 2010. – 656 с.
3. «Музыка великой степи»: Бахытжан Байкадамов // Abai TV / Абай TV. [Электронный ресурс] // Канал на платформе YouTube. URL: https://youtu.be/8hm9bx4lnzM?si=n3Yxv-znI4tzWTmQ
4. Батовская Е.Н. Современная хоровая музыка a capella: проблемы жанровой типологии // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – 7 с.
5. Алибекова, Б. Э. К вопросу о становлении казахской хоровой музыки [Текст] / Б. Э. Алибекова // Камерный хор Московской консерватории. Формула успеха. К 80–летию Бориса Тевлина / ред.-сост. Е. Д. Кривицкая. – М.: Московская консерватория, 2012. – 161-165 с.
6. Кинус Ю. Джаз: истоки и развитие. ISBN 978-5-222-17234-6. Ростов на Дону: Феникс. – 491 с.
7. Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». Блюзовые ноты. ISSN: 2949-2076 [Электронный ресурс] // URL: https://bigenc.ru/c/bliuzovye-noty-ef0d0a
8. Левандо П. Проблемы хороведения. – Л.: Музыка, 1974. – 284 с.

УДК 781.68

Нұртай Әсия Ерланқызы
магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
assiya_nurtay@mail.ru

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ КОБЫЗА С ОРКЕСТРОМ И СОВРЕМЕННЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РЕПЕРТУАР

Аннотация. В статье актуализировано внимание к исполнительскому репертуару прима-кобызистов. В качестве объекта изучения избраны три концерта, созданные в XX веке на разных этапах формирования национальных профессиональных школ – композиторской и исполнительской. Проблема репертуара представляется «открытой», так как произведений крупной формы, предназначенных для прима-кобыза, по-прежнему мало. Несмотря на интерес к инструменту, совсем немногие композиторы обращаются к прима-кобызовому творчеству. На сегодняшний день имеется всего четыре концерта для кобыза с оркестром. Их авторы – С. Шабельский и А. Шаргородский, С. Мухамеджанов, М. Аубакиров, А. Жайым. В свое время эти произведения были очень актуальными, так как были изначально предназначены для солирующего прима-кобыза. Но в настоящее время прима-кобызисты обращаются по преимуществу к творчеству зарубежных композиторов и к скрипичному репертуару в этом жанре. Специальное обращение («возвращение») к кобызовым концертам имеет своим результатом вывод о возможности их включения в сегодняшнюю практику (при обновленной интерпретации) для обогащения исполнительского репертуара и формирования интереса композиторов к инструменту в связи с малым количеством произведений концертного жанра.

Ключевые слова: *кобызовый концерт, прима-кобыз, штриховая техника, интерпретация.*

Аңдатпа. Мақалада прима-қобызшылардың орындаушылық репертуарына назар аударылған. Зерттеу нысаны ретінде XX ғасырда ұлттық кәсіби мектептердің – композиторлық және орындаушылық салаларының қалыптасу кезеңдерінде жазылған үш концерт таңдап алынды.

Репертуар мәселесі әлі де «ашық» күйінде қалып отыр, өйткені прима-қобызға арналған ауқымды формадағы шығармалар саны аз. Аспапқа деген қызығушылыққа қарамастан, композиторлардың аз бөлігі прима-қобызға арналған шығармаларға бет бұрады. Бүгінгі таңда қобыз бен оркестрге арналған концерттер саны санаулы ғана. Олардың авторлары – С. Шабельский мен А. Шаргородский, С. Мұхамеджанов, М. Аубакиров, А. Жайым. Өз уақытында бұл шығармалар ерекше өзекті болды, өйткені олар бастапқыда прима-қобыздың жеке орындауына арналып жазылған. Алайда қазіргі кезде прима-қобызшылар көбінесе шетелдік композиторлардың шығармалары мен осы жанрдағы скрипкалық репертуарға жүгінеді. Прима-қобызға арналған осы концерттерге арнайы назар аудару («қайта оралу») олардың «жаңартылған интерпретацияда» орындалу мүмкіндігін көрсетеді. Бұл – бір жағынан, орындаушылық репертуарды байытуға, екінші жағынан, концерттік жанрдағы шығармалардың аздығына байланысты композиторлардың қобызға деген қызығушылығын арттыруға ықпал етеді.

Тірек сөздер: *қобыз арналған концерті, прима-қобыз, штрих техникасы, интерпретация.*

Abstract. The article draws attention to the performing repertoire of prima kobyz players. Three concertos, created in the twentieth century at different stages in the development of national professional schools – both composition and performance – are chosen as the object of study. The issue of repertoire remains unresolved, as there are still few large-scale works written for the prima kobyz. Despite growing interest in the instrument, very few composers compose for the prima kobyz. To date, there are only a handful of concertos for kobyz and orchestra. Among the composers who have written concertos for kobyz are S. Shabelsky and A. Shargorodsky, S. Mukhamedjanov, M. Aubakirov, and A. Zhaiym. At the time of their creation, these works were particularly significant, as they were originally intended for solo prima kobyz. However, today, prima kobyz players mainly turn to works by foreign composers and to the violin repertoire in this genre. Revisiting these kobyz concertos leads to the conclusion that they could be included in the performing repertoire with updated interpretation, which would both enrich the repertoire and stimulate greater interest in the instrument, given the limited number of works in the concerto genre.

Keywords: *kobyz concerto, prima kobyz, stroke technique, interpretation.*

В репертуаре прима-кобызистов значительное место занимают скрипичные произведения, однако есть единичные образцы крупной формы, которые созданы национальными композиторами. Они отражают свое время и несколько «уязвимы» в плане концертности. Первое обращение к жанру инструментального концерта для солирующего кобыза оказалось не в полной мере ярким и убедительным.

В настоящее время транскрипции, аранжировки имеют заметное преимущество, классика звучит в различных форматах, но почему не дать вторую жизнь произведениям, созданным отечественными композиторами? На данный момент в общий репертуар входят 4 концерта, написанные для прима-кобыза: С. Шабельского и А. Шаргородского, С. Мухамеджанова, М. Аубакирова и А. Жайыма. Имена авторов трех концертов – знаковые для истории казахской музыки, А. Жайым – представляет поколение активно действующих в настоящее время композиторов. К их произведениям на протяжении разных лет был проявлен интерес у исследователей – таких, как К. Сахарбаева, Д. Жумабекова, Ш. Рауандина, Ю. Ситникова и др.

Рассмотрим концерты композиторов XX века для солирующего кобыза и оркестра.

С. Шабельский и Л. Шаргородский. Концерт для кобыза с оркестром:

Композиторы С. Шабельский и Л. Шаргородский оказали значительное влияние на формирование и становление казахской советской музыки. По сей день их партитуры исполняются оркестрами, а также адаптированы для сольных инструментов.

Благодаря этим композиторам казахская музыка получила новый импульс, обрела второе «дыхание». С.И. Шабельский и Л.М. Шаргородский созидали новое, органично сочетая традиционную казахскую музыку с классическими жанрами.

Одним из наиболее известных является «Концерт для кобыза с оркестром», который считается первым концертом, созданным для прима-кобыза.

Леонид Матвеевич Шаргородский – дирижер, композитор, Заслуженный деятель искусств Казахской ССР, доцент. Свою творческую деятельность композитор начал в Казахстане в 1939 году, где был назначен главным дирижером оперного театра имени Абая и Казахской государственной филармонии имени Жамбыла. С 1942 года возглавил Казахский оркестр народных инструментов имени КазЦИК. Для этого оркестра композитор сочинил «Симфониетту на казахские темы», Симфонические поэмы «Казахстан», «Алатау», «Той бастар», «Фантазию на русские темы», «Грузинскую фантазию» и мн. др. Л. Шаргородский часто работал с композитором С. Шабельским, именно так были созданы их знаменитые произведения: «Совместно с композитором С.И. Шабельским он адаптировал для казахского оркестра народных инструментов произведения русской и западноевропейской классики, среди которых “Вальс-фантазия” М. Глинки, “В Средней Азии” А. Бородина, “Концертный вальс” А. Глазунова, “Симфония №1” Л. Бетховена и другие» [1, с. 30].

Сергей Иванович Шабельский – композитор, дирижер, пианист, Заслуженный деятель культуры Казахской ССР, награжден Почетными грамотами Верховного Совета Казахской ССР.
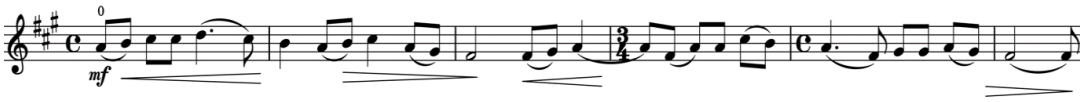
Его творческая деятельность разворачивалась в Алма-Ате с 1930 года. С. Шабельский оказал большое влияние на развитие казахской музыки как композитор и дирижер. «Он является автором симфонических произведений, оригинальных композиций, многочисленных обработок для казахского оркестра народных инструментов, а также музыки к драматическим спектаклям, кинофильмам и киножурналам» [1, 29]. В их ряду – «Түнгі сарын», «Қыпшақ Қобыланды», «Ақан сері – Ақтоты», «Қозы Көрпеш – Баян Сұлу», Соната для кобыза и фортепиано, Сюита-кюй для струнного квартета, Трио, посвященное Амангельды Иманову, Квартет для струнных инструментов и другие. В 1933 году С. Шабельский стал дирижером оркестра Казахского драматического театра, а с 1948 года начал преподавать инструментовку в Алматинской консерватории.

Концерт для кобыза с оркестром написан в сонатной форме, он состоит из трех частей и вступления. В структуре классического концерта обычно первая и третья части быстрые, а вторая медленная, но в данном концерте наоборот – первая и третья части медленные, а вторая – быстрая.

Первая часть (Moderato) начинается со вступления, в котором используется тема из популярной и сегодня песни Естая «Корлан». Показательна следующая цитата: «Широкую известность Естаю принесла песня “Хорлан”. Мелодия этой песни использована в операх “Биржан и Сара” М. Тулебаева, “Ер Таргын” Е.Г. Брусиловского, в концертах для кобыза с оркестром С. Шабельского и Л. Шаргородского. Естаю посвящена поэма М. Алимбаева “Естай – Хорлан”» [2].
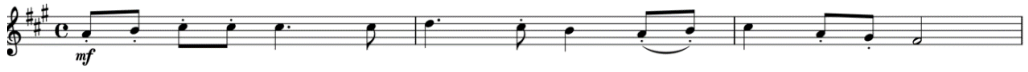
После вступления нежную тему продолжает кобыз. Исполнителю необходимо передать слушателю чувственность и волнение, ведь в песне «Корлан» поется о любви композитора к девушке,

с которой его разлучили. Здесь преобладает штрих *legato,* который важно вести «плавно» смычком, переходы с одной струны на другую должны быть незаметными и непрерывными. Звук кобыза должен ассоциироваться с нежным и грустным пением голоса.



Пример № 1

Вторая часть (Allegro non troppo) – с иным характером, в отличие от первой. Здесь уже преобладает не *legato*, а штрих *staccato* и происходит смена тональности (Fis-dur), за счет чего звучание приобретает более жизнерадостный и игривый характер. В источниках помечено, что «мелодия звучит легко и четко, но при исполнении протяженных звуков рекомендуется использовать весь смычок, чтобы передать характер мелодии» [1, 35]. Введем свою рекомендацию: чтобы *staccato* звучал легко, следует играть маленьким отрезком смычка и четко выделять каждую ноту для контраста с первой темой:



Пример № 2

В третьей части концерта композиторы вновь обращаются к изначальному темпу (Moderato) и тональности *fis-moll*. Необходимо отметить длительности нот – четвертные, звучание которых должно быть широким и глубоким. В этой части штрихи *detache* и *legato* важно исполнять широким смычком с плавными переходами.

После основной темы встречаются триоли, их функциональное назначение уже фиксировалось исследователями: «в данном разделе композитор стремился изобразить “течение воды”. В партии фортепиано аккомпанемент звучит в виде арпеджиато, что создает эффект поддержки для солирующего инструмента» [1, с. 37]. Стоит отметить, что в этом проведении исполнителю необходимо показать свое техническое мастерство. Указанные динамические оттенки нужно выполнять, часто на них могут не обращать специального внимания и поэтому звучание получается монотонным. Во избежание этого, на наш взгляд, необходим нажим на смычок указательным пальцем правой руки при восходящем движении на «*f»,* при нисходящем движении немного расслабляя указательный палец, тем самым уходя на «*p».*
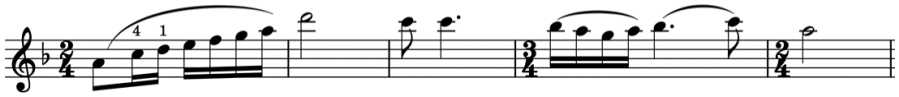
С. Мухамеджанов. Концерт для кобыза с оркестром:

Сыдык Мухамеджанов – композитор, Народный артист РК, которым внесен весомый вклад в музыкальное творчество Казахстана. Он написал множество произведений: сонаты для скрипки и фортепиано, пьесы для кобыза, фортепиано, хоры, музыку к драматическим постановкам, песни и романсы. Особое значение в его творчестве имела музыка для казахского народного оркестра. В источниках указано, что «в восьмидесятые годы симфонии С. Мухамеджанова выделяются высоким интеллектом и яркой мелодичностью. Именно в этот период он пишет много музыки для оркестра казахских народных инструментов: концерт для домбры (1985), симфонический кюй “Дархан дала” (1987), “Концерт для кобыза” (1988)» [3, с. 154]. Одно из замечательных произведений этого периода – симфоническая поэма «Шаттық Отаны» (1952). Оно было исполнено на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте и удостоено Государственной премии Казахской ССР имени Жамбыла.

Концерт для кобыза с оркестром является одним из феноменальных произведений в казахской музыке. Процитируем показательное оценочное суждение: «Особым среди оркестровых сочинений для кобыза является концерт С. Мухамеджанова (1984 г.). Он создал произведение, в котором кобыз занял место соло наряду со скрипкой и иными солирующими инструментами европейского симфонического оркестра» [4].
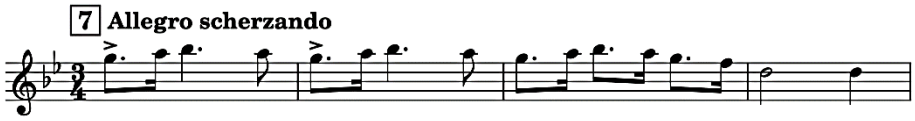
Примечателен факт исполнения за рубежом: «Впервые данный концерт исполнила Народная артистка Казахстана, профессор Молдакаримова Галия Абиль-Акимовна в 1990 году с американским симфоническим оркестром в штате Индианаполис (США). Ее исполнение, очень яркое и воодушевляющее, позволяет восторгаться по сей день и слушателям, и исполнителям» [5, с. 2].

В начальной теме концерта нет специфических сложностей для исполнителя, но важную роль играет передача чувственных эмоций. С помощью мягкого и плавного проведения смычка, выполнения динамических указаний звучание получится эмоциональным. Например, в данном фрагменте важно сыграть восходящий пассаж с *crescendo*, чтобы «подойти» к основной теме:
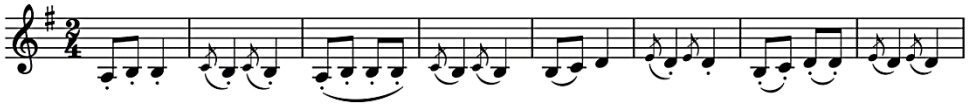


Пример № 3

В следующей теме Allegro scherzando представлен иной характер, более энергичный. Пунктирный штрих и акцент на первую долю придают ритмическую четкость и яркость этому проведению:



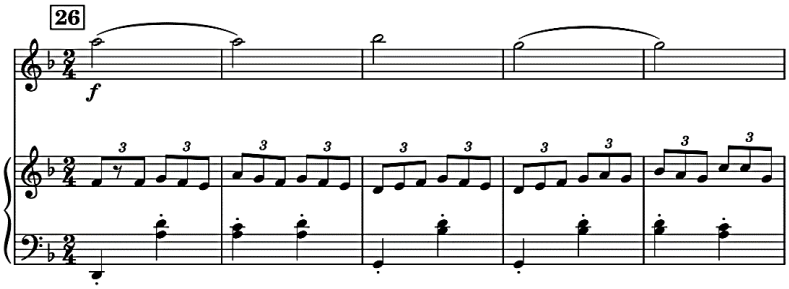
Пример № 4

В начале каденции добавляются двойные ноты на струне «G», звучание которых должно быть глубоким и насыщенным. Далее встречается фрагмент, где мелодия напоминает кобызовые напевы, со слов Г. А. Молдакаримовой: «Мелодия в ритме аллегро во второй части каденции близка к кобызовым напевам. Написано на основе кыл кобызовых кюев, которые исполняются с форшлагом в нижнем регистре» [6].



Пример № 5

Тема в коде – очень яркая и технически оснащенная. Задействован контраст сольной партии и аккомпанемента – в партии кобыза звучат протяжные ноты, а в оркестровой партии триоли, затем, наоборот, тема с триолями звучит у кобыза. Чтобы солист и оркестр звучали гармонично, в этом фрагменте необходимо чувствовать ритм и держать изначальный темп. Для наиболее четкого исполнения можно выделить сильную долю с помощью нажима указательного пальца на смычок.



Пример № 6
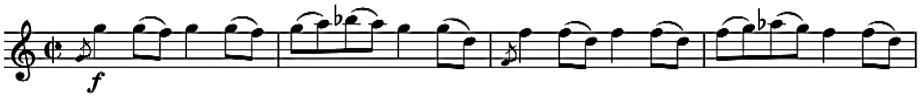
М. Аубакиров. Концерт для кобыза с оркестром:

Мәлгеждар Әубәкірұлы Әубәкіров – Заслуженный деятель искусства Казахстана, выдающийся кюйши, член Союза композиторов Казахстана, почётный гражданин Монголии, талантливый дирижёр, заведующий кафедрой «Домбыра» (1991–1994), профессор.

Приведем опубликованные в юбилейном сборнике сведения о композиторе, в переводе на русский язык: «Его кюи, часто исполняемые в репертуаре современных домбристов, отражают исполнительские особенности “төкпе»” и “шертпе” школ, а также различные строи и жанровые аспекты: “Талас”, “Сары төбе” (в теріс бұрау), “Желдірме – Қосбасар”, “Бала қуанышы” (посвящённый его старшей дочери Айкерім по случаю рождения внука), “Өрнек”, “Қас толқын”, “Қаратым”, “Сыбызғы сыры”, “Сыбызғы сазы”, “Миллиард” и другие.

С 1951 года он обучался в Алматинской государственной консерватории сразу по двум специальностям: домбра-тенор и дирижирование оркестром. Его педагогами были такие выдающиеся мастера, как Х. Тастанов (первый профессор по домбре), Л. Шаргородский (дирижирование оркестром), а также А. Жубанов, Л. Хамиди, Ф. Мансуров, композитор Н. Мендыгалиев и известный дирижёр Ш. Кажгалиев» [7, с. 5]. Автором переводимой статьи подчеркивается его многогранная компетентность, позволившая создавать произведения для других инструментов в различных жанрах. По уточненной информации, «для кобыза он создал романсы “Қарақат” (посвящённый дочери Қарақат) и “Бала гүлім” (посвящённый дочери Гүлсара), а также произведения “Үш кезең”, “Көңілді би”, “Күй-поэма” (трёхчастное, посвящённое заслуженной артистке Казахстана, кобызистке М. Калембаевой) и концерт (посвящённый народной артистке Казахстана, кобызистке Г. Молдакаримовой), “Серпін”, “Вальс”, “Этюд-танец” – для домбры-прима и шертер; “Кумык әуендері” – для деревянной флейты; “Жетісу суреттері” – для бас-домбры (аранжировка З. Амурова и Ж. Жумабас); “Скерцо” – для гобоя; “Ой толқыны” – для ксилофона. Кроме того, он создал ансамблевые произведения для дуэтов, трио и других ансамблей: дуэты для домбры-тенор I-II; дуэты для двух кобызов с фортепианным сопровождением; Скерцо “Нар кескен” – для бас-домбры; “Концерттік скерцо” (трио) – для скрипки, виолончели и фортепиано» [7, с. 7].

Концерт для кобыза с оркестром посвящен Народной артистке Казахстана, профессору Молдакаримовой Галие Абиль-Акимовне. Ею была выполнена исполнительская редакция данного концерта. С самого начала звучит энергичная тема на *forte* у прима-кобыза. Форшлаги в начальных тактах придают звучанию некую легкость:
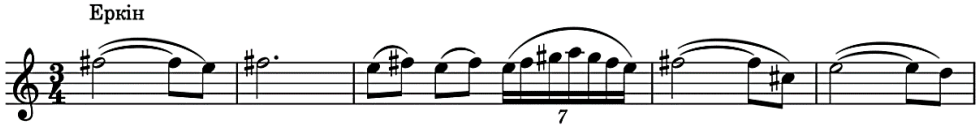


Пример № 7

В следующем фрагменте в партии прима-кобыза резонирует тема триолей, как указывает в своем анализе профессор Ш.З. Рауандина: «Затем главная тема переходит в партию фортепиано, а кобыз сопровождает её энергичными триолями с октавными движениями; здесь солист должен продемонстрировать ритмическую чёткость и интонационную стабильность триолей» [7, с. 175]. Для ритмической ровности исполнителю нужно выделять первую долю нажимом указательного пальца правой руки, так как в быстром темпе есть возможность разойтись с аккомпанементом.

В целом первая часть, очень «волнующаяся» за счет триолей, пассажей, которые ассоциируются с «вихрем».

В средней части темп более спокойный, важно обеспечить плавное ведение смычка, по рекомендации Ш.З. Рауандиной: «Средняя часть концерта требует хорошей координации всех исполнительских движений, свободы правой руки, стабильности смычка и включает новую мелодическую тему и каденцию» [7, с. 175].

Каденция – необычная по звучанию, представляется, что кобыз звучит в открытом поле, шестнадцатые ноты ассоциируются с течением горного родника. Далее двойные ноты добавляют небольшое напряжение, и на *forte* мелодия приходит к первой теме.



Пример № 8

Тема коды исполняется в быстром темпе со штрихом *detache.* Здесь требуется технически ровно и четко сыграть восьмые ноты. Поэтому рекомендуется во время индивидуальной репетиции исполнять их пунктирным штрихом.

Для наглядности сопоставления приведем сведения об изучаемых произведениях в таблице:

Параметры	Автор концерта		
	С.Шабельский и Л.Шаргородский	**С.Мухамеджанов**	**М.Аубакиров**
Темп	*Moderato*, в средней части *Allegro non troppo*	*Andante con anima,* в средней части *Allegro scherzando*	*От жалындай жылдам Allegro, con fuoco*
Преобладающий штрих	*legato* и в средней части *staccato*	*legato* и в средней части *пунктирный*	*Legato*
Уровень сложности	Для учащихся ДМШ и студентов колледжа	Для студентов консерватории 1–3 курсов и педагогов	Для студентов консерватории 1–4 курсов и педагогов

Таблица №1. Сравнение концертов

Подводя итоги, отметим ключевые моменты в связи с изучением концертов для кобыза:

– Прима-кобыз является одним из важных символов казахской музыкальной культуры, но развитие его репертуара происходит не так быстро;

– Композиторы синтезируют традиционную и академическую музыку, что делает звучание прима-кобыза необычным;

– Произведения С. Мухамеджанова и М. Аубакирова (подобно классическим концертам) имеют каденцию, в концерте же С. Шабельского и Л. Шаргородского она отсутствует. Этот факт открывает возможность для обретения «новой жизни» через создание «выигрышной» каденции (подобно прежней практике);

– Прима-кобызисты должны работать не только над техническим мастерством, но и над звукоизвлечением (в связи с отсутствием грифа и положением смычка «в воздухе») для достижения адекватной интерпретации избранных концертов;

– Кобызовые концерты композиторов Казахстана важно включать в концертные и конкурсные программы для популяризации музыкального наследия XX века.

В основном избранные концерты технически не столь оснащенные, в отличие от произведений в этом жанре зарубежных композиторов, но это не значит, что они несложные, наоборот, не все исполнители на прима-кобызе могут при обращении к лирическим сочинениям готовы воссоздать их максимально музыкально и мелодично. Для достижения адекватной интерпретации избранных концертов прима-кобызисты должны работать не только над техническим мастерством, но и над звукоизвлечением, в связи с «подвесным» положением инструмента. Произведения отечественных композиторов должны исполнять чаще на концертах и конкурсах, чтобы о них знало подрастающее поколение исполнителей и для активизации композиторского творчества в этом жанре.

Список литературы

1. Сейіткұлов Ә.Қ. Шабельский, Шаргородский қобызға арналған концертіне орындаушылық талдау (Дипломдық жұмыс). – Алматы: Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2019. – 42 б.

2. Беркимбаев Естай [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Adebiportal.kz / URL: https://adebiportal.kz/ru/authors/view/140

3. Шарипбаева А. Т. Сохранение духовного наследия в XX веке [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания cyberleninka.ru / URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-kobyzovogo-naslediya-v-xx-veke

4. Сыдык Мухамеджанов: Композиторы Казахстана. Справочник. – Алматы: «Sansam», 2011. – 216 с.

5. Нұртай Ә. Исполнительские особенности концертов для кобыза с симфоническим оркестром // «AǴYN», II Международная научно-практическая конференция «Исполнительское мастерство и педагогика: современные идеи и перспективы». – Алматы, 2024 – С. 21-27.

6. Қобыз мамандандырылуы бойынша пәнінің оқу-әдістемелік кешені. Орал: М. Өтемісов атындағы Батыс Қазақстан мемлекеттік университеті, 2016.

2 Дәріс-Практикалық сабақ – 45 сағат Оқытушының ...wku.edu.kzhttps://inside.wku.edu.kz › ... (Жүгінген күні 15.03.2025)

7. Жас екпін. Мәлгеждар Әубәкіров / Құраст: Сахарбаева К.С. – Алматы: «Қазақ кітабы», 2024. – 352 б.

ӘОЖ 78.087

Сапарбек Әли Қанатұлы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы,
«Дирижерлеу» кафедрасының оқытушысы,
өнертану ғылымдарының магистрі,
Алматы, Қазақстан
ali.saparbek@mail.ru

КҮЙДІҢ АКАДЕМИЯЛЫҚ ЖАНРЛАРЫМЕН СИНТЕЗДЕЛУІ

Аңдатпа. Күй – қазақ музыка мәдениетінің ең маңызды жанрларының бірі. Оның академиялық музыкада қолданылуы ұлттық дәстүр мен еуропалық музыкалық формалардың өзара ықпалдасуын зерттеуге мүмкіндік береді. Зерттеудің өзектілігі күйдің опера, симфония және балет жанрларында трансформациялану үдерісін талдаумен байланысты. Бұл үрдіс XX ғасырда ерекше қарқын алып, Қазақстан композиторларының шығармаларында күйдің құрылымдық, ладтық және ритмдік ерекшеліктерінің жаңа интерпретациялары қалыптасты. Баяндама мақсаты − күйдің опера жанрларымен синтезделу ерекшеліктерін анықтау, оның академиялық музыкадағы орын алу заңдылықтарын зерттеу. Міндеттері: 1) Күйдің опера, симфония және балет жанрларында қолданылу ерекшеліктерін анықтау; 2) Төкпе және шертпе дәстүрлерінің академиялық музыкадағы көрінісін талдау; 3) Қазақстан композиторларының шығармаларында күйдің трансформациялану әдістерін жүйелеу. Мақаланы жазу барысында салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі тәсілдер қолданылды.

Тірек сөздер*: күй, опера, жанр, интонация, мән-мәтін, шертпе, төкпе, синтез.*

Аннотация. Кюй – один из важнейших жанров казахской музыкальной культуры. Его использование в академической музыке позволяет изучить взаимовлияние национальной традиции и европейских музыкальных форм. Актуальность исследования связана с анализом процесса трансформации кюя в жанрах оперы, симфонии и балета. Этот процесс особенно активно развивался в XX веке, когда в произведениях казахстанских композиторов сформировались новые интерпретации структурных, ладовых и ритмических особенностей кюя. Цель статьи – определить особенности синтеза кюя с оперными жанрами и исследовать закономерности его интеграции в академическую музыку. Задачи: 1) Выявить особенности использования кюя в жанрах оперы, симфонии и балета; 2) Проанализировать проявление токпе и шерте традиций в академической музыке; 3) Систематизировать методы трансформации кюя в произведениях казахстанских композиторов. В процессе написания статьи использовались сравнительно-типологический, сравнительно-исторический и системный *методы*.

Ключевые слова*: кюй, опера, жанр, интонация, цитирование, шертпе, токпе, синтез*

Abstract. Kui is one of the most significant genres of Kazakh musical culture. Its use in academic music allows for the study of the interaction between national tradition and European musical forms. The analysis of kui's transformation process in the genres of opera, symphony, and ballet makes this study relevant. This process became particularly active in the 20th century when new interpretations of the structural, modal, and rhythmic characteristics of Kui emerged in the works of Kazakhstani composers. The report's goal is to analyse Kui's synthesis with opera genres and its integration into academic music. Objectives: 1) Identify the characteristics of kui's application in the genres of opera, symphony, and ballet; 2) Analyze the manifestation of the *tokpe* and *sherte* traditions in academic music; 3) Systematize the methods of kui's transformation in the works of Kazakhstani composers. The article employs comparative-typological, comparative-historical, and systematic approaches in the research process.

Keywords*: Kui, opera, genre, intonation, citation, sherpe, tokpe, synthesis*

Қазақ филологы, тілтанушы Қ. Жұбанов күй туралы: «Қазақтың музыкалық шығармаларының ішінде күй өнері ең ірі және маңызды жанрлардың бірі болып табылады. Ол композициялық құрылымы, музыкалық мәдениеттегі орны және орындаушылық ерекшеліктері тұрғысынан халық

музыкасының кемелденген әрі жоғары деңгейлі формасы ретінде танылады. Қазақ халқы күйлерді аса жоғары бағалаған, себебі олар әуен арқылы терең мазмұнды жеткізіп, халықтың рухани болмысын бейнелейді», − дейді [1, 273-б].

Музыка тарихында Шығыс пен Батыс мәдениеттерінің өзара ықпалдасуы біз ойлағаннан әлдеқайда ертерек басталған. Әртүрлі өркениеттердің синтезі көптеген тарихи кезеңдерде байқалады. Моцарттың A-dur №11 сонатасының «Rondo alla Turka» бөлімі немесе «Die Entführung aus dem Serail» («Серальдан алып қашу») операсы Осман империясы мен Австрия арасындағы мәдени ықпалдастықтың нәтижесі ретінде қарастырылады. XVIII ғасырда бұл мемлекеттер соғыс жағдайында болғанына қарамастан, олардың өнері өзара әрекеттесіп, жаңа көркемдік үлгілердің қалыптасуына ықпал етті.

Осындай мысалдарды қазақ мәдениетінде де кездестіруге болады. XIX ғасырда Қазақстан мен Ресей империясы арасындағы саяси-экономикалық байланыстардың күшеюі күй өнеріне де ықпалын тигізді. Ғалымдардың зерттеулеріне сүйенсек, қазақ күйшілерінің репертуарында көрші халықтардың музыкалық элементтері кездеседі. Орыс және қазақ музыкасының өзара байланысын терең зерттеген ғалымдардың бірі – өнертану ғылымының докторы Б. Ерзакович. Оның еңбектері бұл құбылысты ғылыми негізде дәлелдеген құнды дереккөздердің бірі болып саналады.

Қазақтың халықтық музыкасы – ұлттың рухани болмысы мен тарихи жадын бейнелейтін көркемдік форма. Күй өнері ғасырлар бойы өзінің түпнұсқалық сипатын сақтай отырып, заман талабына сай дамып, жаңа музыкалық жанрлармен синтезделді. XX ғасырда күйлерді ғылыми жүйелеу және оларды академиялық музыка кеңістігіне енгізу жұмыстары басталды. Бұл үдерістің негізін қалаған тұлғалардың бірі – белгілі музыкалық этнограф А. Затаевич, ол қазақ күйлерін алғаш рет нотаға түсіріп, ғылыми айналымға енгізді.

Көптеген халықтардың музыкалық мұрасы басқа мәдениеттердің элементтерімен тоғысып, көркемдік ойлау жүйесіне жаңа серпін береді. Бұл құбылыс қазақ дәстүрлі музыкасының да ашық сипатын көрсетеді. Сондықтан ұлттық музыка бүгінде әлемдік сахнада бірнеше формада таныстырылуда:

Біріншіден, ғасырлар бойы жалғасып келе жатқан дәстүрлі күйлер өз қалпында сақталып, орындалып келеді. Екіншіден, XX ғасырдағы қазақ композиторларының шығармашылығы еуропалық музыкалық жүйемен ұштасып, жаңа стильдік бағыттардың қалыптасуына ықпал етті. Бұл екі үрдіс қатар дамып қана қоймай, өзара ықпалдасу арқылы жаңа құбылыстарды дүниеге әкелді.

Музыка зерттеушілерінің пікірінше, ұлттық музыкалық материалдың академиялық жанрлармен синтезі опера өнерінде бастау алды. Себебі халық әндері мен күйлері ең алдымен опералық қойылымдарда кеңінен қолданылды. Алайда, тарихи деректерге сүйенсек, қазақ күйлерінің батыстық жанрлармен бірігуінің алғашқы саласы − камералық-аспаптық музыка болғанын байқауға болады.

Домбыра күйлерінің классикалық шығармаларда қолданылғаны туралы алғашқы мәліметтер 1920-жылдардың соңы мен 1930-жылдардың басында пайда болды, ал алғашқы қазақ операсы 1934 жылы жазылды [2, 62 б]. Осы кезеңде халық күйлері мен батыс музыкасының камералық-аспаптық жанрда тоғысуы байқалып, композиторлардың шығармашылық репертуары жаңа туындылармен толықты.

Бұл үдерістің бастауында тұрған А. Затаевич қазақ күйлеріне негізделген фортепианолық пьесалар жинағын жарыққа шығарды. Оның «Фортепианоға арналған пьесалар» жинағындағы бес пьеса жаңа жанрдың қалыптасуына алғашқы қадамдардың бірі болды. Затаевич қазақ күйлерінің синтезделіп, күрделі академиялық жанрлармен ұштасатынын алдын ала болжап, оларды «екі ішектіге арналған симфония», «симфониялық адажио» сияқты терминдермен сипаттаған [3, 20-22 б.].

Уақыт өте келе бұл үрдіс камералық-аспаптық музыкадан басталып, опера мен симфония жанрларында кеңінен дамыды. Қазақтың алғашқы операсы – Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсында күй элементтері белсенді қолданылса, №3 «Сарыарқа» симфониясында күй өнері академиялық жанрлармен синтезделіп, жаңа көркемдік деңгейге көтерілді. Бұл үрдіс күй өнерінің қолдану аясын кеңейтіп, қазақ музыкасының әлемдік деңгейде танылуына ықпал етті.

Күйдің симфониялық жанрға ықпалдасуының тағы бір қыры – кеңестік және орыс композиторларының өз шығармаларында қазақ фольклорының жеке тақырыптық элементтерін өңдеуінен байқалады. Бұл үрдіс М. Мясковскийдің «14-симфониясында», М. Штейнбергтің «Турксиб» сюитасында, М. Ипполитов-Ивановтың «Түркі фрагменттерінде», С. Прокофьевтің «Қазақ тақырыптарына арналған бес өңдеуінде», сондай-ақ оның аяқталмаған «Хан Бузай» операсында көрініс тапты. Ю. Аравиннің [4, 277 б.] зерттеулері бұл композиторлардың қазақ фольклорына терең бойлағанының дәлелі болып табылады.

Қазақ және Батыс музыкасының өзара ықпалдасуын зерттеу барысында «жанр» ұғымы өнертанушылардың зерттеу нысанына айналып, жаңа ғылыми тұжырымдамалар қалыптасты. Әр ғалым өзіне жақын музыкалық стильдердің тоғысуын зерттеп, ғылыми еңбектерін жариялады. Батыс музыкасының шығыс дәстүрлерімен өзара байланысы көптеген зерттеушілердің еңбектерінде қарастырылды. Күйдің симфониялық құрылымы мен оның симфониялық әлеуеті туралы Б. Асафьев, А. Жұбанов, А. Затаевич және басқа да қазақ және шетел ғалымдары өз еңбектерінде тоқталған [4, 6 б].

Г.К. Котлованың [5] «Күй композиторлық шығармашылықтың жанрлық жүйесінде» атты еңбегінде автор Дина Нұрпейісованың «Әсем қоңыр» күйі мен Людвиг ван Бетховеннің 5 симфониясының екінші бөлімін салыстыру арқылы екі түрлі жанрдағы шығармалардың ортақ тұстарын зерттейді. Автор бұл туындылардың даму заңдылықтарын, тақырыптық құрылымын, вариациялық өңделу тәсілдерін және олардың репризалық қайталануын талдап, екі музыкалық стильдің ортақ ерекшеліктерін көрсетеді.

Ю. Аравиннің [4, 316-317 б.] зерттеулері күй мен Батыс Еуропа музыкасының тағы бір ортақ тұсы – бағдарламалық сипат екенін айқындайды. Қазақ күйлерінің бағдарламалық мазмұны көбіне халықтың тұрмыс-тіршілігімен, әдет-ғұрпымен байланысты. Мысалы, «Тойбастар», «Нар идірген», «Қос алқа» және басқа да күйлер қазақ халқының өмір салтын бейнелейді.

Күй өнерінің академиялық музыкада қолданылуын зерттеу барысында халық күйлерінің түпнұсқасын қарастыру маңызды орын алады. Себебі күйдің бастапқы нұсқасы оның Батыс музыкалық жанрларымен байланысуына тікелей ықпал етіп, жаңа шығармалардың негізін қалаған. А. Жұбанов пен А. Затаевич еңбектерінде аспаптық жанрдағы күйдің маңызына алғаш рет ғылыми тұрғыда баға берілді. Сонымен қатар, күйдің музыкалық құрылымы Б. Асафьевтің мақалаларында да көрініс тапқан.

Күй өнерін зерттеудің бастапқы кезеңінде музыкатанушылар тарихи әдісті қолданды. Уақыт өте келе зерттеу әдістері жетілдіріліп, композициялық форма, ладтық құрылым, ырғақ пен метр тақырыптары кеңінен қарастырыла бастады. Н. Ф. Тифтикиди, Ю. Аравин, Б. Аманов, А. Мұхамбетова, С. Өтеғалиева, А. Райымбергенов, П. Шегебаев, С. Қалиев сынды ғалымдардың еңбектері күйдің құрылымдық және стильдік ерекшеліктерін тереңірек ашуға үлес қосты.

Қазақ музыкасының академиялық жанрларда көрініс табуы зерттеушілердің назарынан тыс қалмады. Алайда, көптеген еңбектерде күй мен академиялық жанрлардың синтезі толыққанды зерттелмеген. Академиялық музыкадағы күй өнерінің арнайы талдануы жоғарыда аталған авторлардың зерттеулері негізінде жүргізілді. Г.К. Котлова өз еңбегінде күйдің академиялық музыкамен байланысы, даму үрдісі және өңделу әдістеріне жан-жақты талдау жасады [5].

Опера және күй синтезі. Ұлттық сарындардың опера жанрында кеңінен қолданылуы – қазақ музыкасының академиялық саладағы дамуындағы маңызды кезеңдердің бірі. Сондықтан ұлттық опера өнерін зерттеген ғалымдардың еңбектері ерекше мәнге ие. Бұл қатарға С. Күзембай, Н. Кетегенова, А. Омарова, Ж. Ордалиева, Г. Мусагулова сынды зерттеушілердің еңбектерін жатқызуға болады. Қазақ симфониялық күйінің композиторлық көзқарас тұрғысынан зерттелуі А. Абдинуровтың диссертациялық жұмысында көрініс тапқан. Ал «симфониялық күй» жанрының ерекшеліктері мен қарама-қайшылықтары В. Недлина және М. Кокишева еңбектерінде жіктелген [6]. Опера саласындағы күйдің драматургиялық қызметін анықтауға арналған зерттеулер Г. Джоламанова, И. Бакаева сияқты ғалымдардың еңбектерінде қарастырылған.

Күйдің өңделуі және композиторлық тәсілдер. Қазақстандағы кәсіби музыкалық мәдениеттің қалыптасуымен бірге ұлттық жанрларды жаңаша өңдеу тәсілдері де дами түсті. Композиторлар күйлерді әртүрлі әдістер арқылы өз шығармаларына енгізіп, жаңа интерпретациялар жасады. Бұл үрдісті С. Өтеғалиева өз еңбектерінде сипаттайды:

«Аспаптық күйлер қазақстандық композиторлар тарапынан кеңінен игерілгені белгілі. Бір жағынан, олар вокалдық, хор, камералық-аспаптық және опера-симфониялық музыкада тікелей немесе жанама түрде пайдаланылды. Екінші жағынан, композиторлар музыкалық материалды әртүрлі деңгейде өңдеп, халықтық интонацияларды жаңа стильдік үлгілерге айналдырды. Осындай шығармашылық үдерістер жарты ғасырдан астам уақыт бойы жалғасып, әр буын композиторлары үшін халықтық дәстүрлер сарқылмас шабыт көзіне айналды» [7, 22 б].

Бастапқы кезеңде қазақ композиторлары халықтық музыканы өңдеуде мән-мәтіндік (цитирование) әдісті жиі қолданды. Бұл кезде ұлттық музыканың түпнұсқалығы шығармада міндетті түрде сақталуы керек деген қағида басым болды. Алайда, уақыт өте келе халық әуендерінің симфониялық дамуы жаңа бағыттарды қалыптастырды.

Мысалы, Е. Брусиловскийдің алғашқы ұлттық операсы «Қыз Жібек» шығармасында 50-ден астам халықтық әуен, ал «Ер Тарғын» операсында 70-ке жуық ұлттық сарындар қолданылды. Бұл қазақ

опера өнерінде халық музыкасы мен академиялық жанрдың үйлесімді синтезін көрсететін маңызды мысалдардың бірі болып табылады.

Опера жанрында халық музыкасын «мән-мәтін» (цитата) әдісімен жиі қолдану тыңдаушылар арасында әртүрлі пікір туғызды. Бірқатар мамандар бұл тәсілді сәтті деп бағаласа, кейбір сыншылар композиторлардың фольклорға шектен тыс тәуелділігін, жаңашылдыққа бойламағанын айтып сынға алды. Мұндай көзқарас тек Қазақстан емес, Орта Азия елдерінің музыкатануында да кездеседі.

Дегенмен, бұл зерттеуде біз аталмыш сын-пікірлермен толық келісе алмаймыз. Себебі, алғашқы қазақ операларын жазу кезінде халық әуендері мен күйлерді қолдану тарихи тұрғыдан да, көркемдік тұрғыдан да өзекті және негізді болды. Қазақ театр өнері әлі толық қалыптаспаған тұста халық музыкасы күнделікті өмірдің ажырамас бөлігі болып, ұлттық көрерменді опера және кәсіби өнермен жақын таныстырды. Әуесқой орындаушылар операдағы вокалдық партияларды халық әуендеріне негізделген жағдайда ғана еркін орындап, жаңа өнерді тез меңгере алды. Сонымен қатар, опера шығармаларының негізінде ұлттық лиро-эпостық жырлардың («Қыз Жібек», «Ер Тарғын») қолданылуы халықтық сарындарды пайдаланудың орынды әрі табиғи екендігін дәлелдеді.

Музыкатанушы В. Виноградов халық әуендерін кәсіби шығармашылықта орынсыз пайдалануға қарсылық білдірді. Оның пікірінше, ұлттық музыканы қолдануда үш негізгі қате тәсіл бар: 1) Шығарманың мазмұнына сәйкес келмейтін халық әуендерін енгізу; 2) Фольклор элементтерін механикалық пайдалану («музейлік тәсіл»); 3) Тек бір әдісті «әмбебап» қолдану (мысалы, тек «мән-мәтін» немесе тек «қайта интонациялау») [8].

Композиторлардың халық музыкасын шығармаларда қолдану әдістерінің даму кезеңдерін қарастыру арқылы олардың шығармашылық эволюциясын анықтау маңызды. Осы ретте Г. Котлова [5] мен Н. Янов-Яновскаяның [9] зерттеулеріне сүйене отырып, қазақ күйлерінің академиялық жанрлармен синтезделу үрдісін төрт кезеңге бөліп қарастыруға болады:

I кезең (1920-1940 жж.)

Бұл кезеңде композиторлар халық музыкалық материалдарын негізінен «мән-мәтін» (цитата) әдісімен қолданды. Бұл әдіс опера, сюита, аспаптық өңдеу және вариация жанрларында жиі байқалады. Композиторлар дәстүрлі музыканың түпнұсқалық сипатына баса назар аударып, халық әуендерін өзгеріссіз пайдаланды.

Негізгі композиторлар: А. Затаевич, Е. Брусиловский, А. Хамиди, Б. Ерзакович, Д. Мацуцин.

II кезең (1940-1960 жж.)

Екінші кезеңде батыстың кәсіби академиялық білімін алған жаңа буын композиторлар ұлттық музыканы тереңдетіп зерттей бастады. Олар фольклордың ішкі құрылымын, интонациясын меңгеруге ұмтылып, халық әуендерін жаңа контекстке лайықтап («қайта интонациялау» әдісі арқылы) өз шығармаларының ажырамас бөлігіне айналдырды.

Қолданылған негізгі әдістер: «мән-мәтін» («цитата») және «қайта интонациялау» («переинтонирование»).

Негізгі композиторлар: М. Төлебаев, Ғ. Жұбанова, Б. Байқадамов, Қ. Қожамияров, Н. Мендіғалиев, С. Мұхамеджанов, Б .Баяхунов.

III кезең (1960-1970 жж.)

Бұл кезеңде күйдің еуропалық музыка жанрларындағы қолданысы бұрынғыдан күрделене түсті. Халықтық сарындар симфониялық және камералық шығармаларда композициялық тұрғыда интеграцияланып, күй интонациялары оркестрлік және аспаптық музыка жанрында терең қолданыла бастады.

Қолданылған әдіс: «интеграциялық қайта интонациялау» (Г.Котлованың термині).

Негізгі композиторлар: К. Мусин, Н. Тілендиев, М. Қойшыбаев, Д. Ботбаев, К. Күмісбеков, Е. Рахмадиев, А. Бычков, Б. Жұманиязов.

IV кезең (1970-1990 жж.)

Бұл кезеңде домбыра күйлерін еуропалық жанрлармен синтездеудің жаңа деңгейі басталды. Композиторлар дәстүрлі элементтерге стилизациялау тәсілін кең қолданды, бұл күй элементтерін түпнұсқадан алшақтатып, оларды жаңа ладтық құрылымдармен, дыбыстық бояулармен байытты. Осы кезеңде күй-опера, күй-балет сияқты жаңа жанрлық үлгілер пайда болды.

Қолданылған негізгі тәсіл: «стилизациялау» (түпнұсқадан бөлек, оған еліктеу элементтері бар шығармалар).

Негізгі композиторлар: М. Сағатов, А. Серкебаев, Т. Мыңбаев, Б. Қыдырбек, Ә. Бестібаев.

Домбыра күйлерінің академиялық жанрларда қолданылуы әр кезеңде әртүрлі әдістер арқылы жүзеге асты. Дегенмен, бұл үдеріс уақыт шеңберімен ғана шектелмей, музыкалық жанрлармен де тығыз байланыста болды. Күй – симфония, опера және балет жанрларында әртүрлі мақсатта қолданылды.

Мысалы, симфониялық күйдің ерекшелігі – бұл жанрда «мән-мәтін» (цитирование) әдісі сирек пайдаланылады. Симфониялық шығармаларда күйдің белгілі бір тақырыбы тек негізгі музыкалық идея ретінде алынып, шығарманың құрылымын қалыптастыруға ықпал етеді. Ғ. Жұбановаңың «Жігер» симфониясында Дәулеткерейдің «Жігер» күйі лейтмотив ретінде қолданылады, сондай-ақ, басқа да алты күйдің элементтері естіледі.

Операда күйдің рөлі өзгеше. Күйлер би сахналары, балет көріністері немесе тұрмыс-салт бейнелерін сипаттау мақсатында пайдаланылады. Күй жанрының академиялық жанрлардағы трансформациясын қарастыра отырып, оның батыс музыкасындағы түпнұсқалығын сақтайтын қасиеттерге назар аудару маңызды.

Операдағы күй тақырыптарының екі негізгі түрі:

1) Түпнұсқадан алынған шығармалар – композитор күйдің бастапқы нұсқасын өзгеріссіз немесе аздаған өңдеумен қолданады; 2) Күй элементтері еліктеу әдісімен жазылған шығармалар – күйдің жалпы құрылымдық заңдылықтары сақталады, бірақ жаңа контексте дамытылады (стилизация әдісі).

Түпнұсқалы күй элементтері мен оның академиялық жанрлардағы интерпретациясын салыстыру арқылы төмендегі ерекшеліктерді анықтауға болады:

1. *Құрылым* (Синтаксис)

Кумуляциялық принцип – күйдің барлық бөлімдері негізгі интонациялық кешеннен немесе басқа буыннан тарайды. Тақырыпты қайталау және дамыту – шығармада негізгі тақырып біртіндеп қайталанып, жаңа элементтермен байытылады. Симфониялық даму үрдісі – операдағы күй формасы рондо немесе үш бөлімді форманың құрылымдық заңдылықтарына сәйкес жазылады.

2. Фактура

Күйдің монодиялық сипаты сақталады, бұл оның түпнұсқамен байланысын айқындайды. Композиторлар бурдондық үндестікті органдық пункт әдісімен береді, бұл көне күйлерге тән қасиет.

3. Гармония

Домбыраның кварта және квинта негізіндегі құлақ күйі шығарманың гармониялық жүйесінде бейнеленеді. Квартаккордтар мен квинтаккордтар басым қолданылады. Битональдік құрылым – қазақтың домбыра өнеріне тән табиғи құбылыс.

4. Мелодия

Регистрдің кенет өзгеруі, ауқымды интервалдық секірістер, ладтық ерекшеліктер, бұл элементтер шығармаға қазақ күйшілік мектебінің ерекшелігін береді.

5. Ырғақ

Операдағы күйдің ырғақтық құрылымы домбырадағы орындау әдісіне негізделеді. Академиялық музыкада күйдің ауыспалы өлшемі бір жүйеге келтіріледі. Остинаталық ырғақ – күйдің негізгі ырғақтық ерекшелігі сақталады, яғни «тақырыптық ұяшық» өзгеріске ұшырамайды.

Күйлердің опералық жанрға бейімделуі көбінесе төкпе дәстүрімен байланысты. Бұл құбылыстың бірнеше себептері бар:

- XX ғасырдың басында Батыс Қазақстан күйлері халық арасында кең таралды.
- Би сахналарында қарқынды, екпінді төкпе күйлер жиі пайдаланылды.
- Төкпе күйлердің кең регистрі мен күрделі құрылымы оркестрге ыңғайлы болды.
- Күйдің саға буыны еуропалық музыканың кульминациясымен ұштасады.

Дегенмен, шертпе күйлер де операда қолданылды. Мысалы, Тәттімбеттің «Былқылдақ», «Бестөре» күйлері «Қыз Жібек» операсында орындалды. Алайда, шертпе күйдегі буындық құрылымның болмауы және кварта-квинта үндестігінің сирек кездесуі оның операдағы қолдану тәсілін өзгертті.

Құрманғазының күйлері Қазақстан композиторларының шығармаларында кеңінен қолданылды. Мысалы, Е. Брусиловскийдің «Сарыарқа» №3 симфониялық сюитасы және «Құрманғазы» №6 симфониясы толықтай «Балбырауын», «Сарыарқа» күйлеріне негізделген. Сонымен қатар, Құрманғазының мұрасы В. Затаевич, А. Жұбанов, Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиев секілді композиторлардың шығармашылығында көрініс тапты.

Қазақстанда музыкалық-сахналық жанрлар ұлттық материал негізінде қалыптасты. Алғашында күйлер тек би көріністерін музыкалық безендіру үшін қолданылса, уақыт өте келе олардың қолдану аясы мен өңдеу тәсілдері күрделене түсті. «Қыз Жібек» операсындағы күйдің рөлі: Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсы – күйдің лейтмотивтік жүйеде қолданылған алғашқы ұлттық опера. Операда

12 күйдің тек 8-і оркестр партиясында орындалады. Құрманғазының «Айжан қыз» және Тәттімбеттің «Былқылдақ» күйлері алғашқы көріністе жазғы қоныс аудару сахнасында естіледі. «Қыз Жібектің түсі» көрінісінде Тәттімбеттің «Бестөре» күйі қолданылады. «Тепең көк» күйі жігіттер биінде орындалып, динамикалық ырғақты күшейтеді. «Айжан қыз» күйінің негізінде құрылған би сахнасы түпнұсқалық құрылымын сақтап, мән-мәтін (цитата) әдісімен толық бейнеленеді. Бұл тәсіл шығарманың ырғақтық және ладтық ерекшеліктерін сақтауға мүмкіндік берді. Рондо құрылымы операда күйлерді пайдалану әдісіне тән болды – негізгі тақырып (рефрен) 6 рет қайталанады.

«Қыз Жібек» және «Абай» операларындағы ортақ күйлер: «Қос алқа», «Мерген».

Операдағы күйдің трансформациясы. Кейбір композиторлар күйді түпнұсқа қалпында қолданбай, оны шығармашылық импульс ретінде пайдаланады. Бұл жағдайда күйдің интонациялық құрылымы өзгеріп, жаңа мазмұнға ие болады. Қазақстан композиторлары халық музыкасының ладтық, ырғақтық және құрылымдық ерекшеліктерін зерттеп, оларды академиялық жанрлармен үйлестірудің тиімді әдістерін іздеді.

ХХ ғасырдың екінші жартысында күйді мән-мәтін (цитата) әдісімен аспаптандыру сирек қолданылып, күрделі симфониялық өңдеулерге көшті. Г. Абылғазина бұл өзгерісті «опералық музыканың аспаптық бағытқа қарай дамуы» деп түсіндіреді [10, 45 б.].

Күйдің симфониялық дамуындағы рөлі. XIX ғасырдағы атақты күйшілердің шығармалары увертюралар мен симфониялық дамуда қолданыла бастады. Бұл кезеңде қазақ мелосының негізгі элементтері кәсіби музыкаға бейімделді. Композиторлар кейіпкерлердің ұлттық ерекшелігін көрсету үшін жеке арияларда күй элементтерін пайдаланды. Бұл тәжірибе опера музыкасына айрықша ұлттық реңк беріп, қазақ мәдениетінің байлығын көрсетуге мүмкіндік жасады.

Қорытынды. Халық музыкалық материалдарды қолдану тәсілдері эволюциялық түрде дамып, халық әуендері мен күйлерінің кәсіби музыкада жаңа әрі тың әдістермен интеграциялануына алып келді. Бұл үдеріс қазақ ұлттық музыкасының көркемдік сипатын байытып, оны әлемдік музыка мәдениетінің бөлігіне айналдырды. Күйдің академиялық жанрларда қолданылуы оның құрылымдық, интонациялық және ладтық ерекшеліктерін сақтай отырып, жаңа музыкалық кеңістікке бейімделуін қамтамасыз етті. Күй – симфониялық, опералық және балеттік музыканың ажырамас бөлігіне айналып, қазақ музыкасының әлемдік мәдениетке интеграциялануына ықпал етті. Қазақстан композиторлары күй тақырыбына ерекше назар аударып, оны академиялық музыкамен үйлестірді. Бұл үрдіс ұлттық және академиялық жанрлардың өзара байланысын нығайтып, қазақ музыкасының әлемдік мәдениетке сіңісуіне ықпал етті.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов Қ. Қазақ тілі жөнінде зерттеулер. – Алматы: Ғылым, 1966. – 361 б.
2. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант 2003. – 232 с.
3. Затаевич А. 1000 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.
4. Аравин Ю. Казахская инструментальная музыка от кюя к симфонии. – Алматы, 2017. – 360 с.
5. Котлова Г. Кюй в системе жанров композиторов Казахстана. – Алматы, 2004. – 244 с.
6. Кокишева М.Т., Недлина В.Е. Парадоксы жанра «Симфонический кюй» как предмет исследования // Вестник Казахской национальной консерватории им Курмангазы. Алматы, 2014. – № 2 (3) июнь. – С. 62-69.
7. Утегалиева С.И. Кюй в камерно-инструментальном звучании // «Ғазиза Жубанова және ХХ ғасыр музыкасы» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. Алматы, 2008. – С. 19-23.
8. Виноградов В. О творчестве композиторов Средней Азии. Журнал «Музыкальная академия». (Советская музыка). –1954. – Выпуск №3 (184) // https://mus.academy/articles/o-tvorchestve-kompozitorov-srednei-azii-i-kazakhstana (Жүгінген күні 05.03.25)
9. Янов-Яновская Н. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент, 1979. – 220 с.
10. Абулгазина Г. К. Казахская эпическая опера 70-х годов: дис... к. иск.: 17.00.02 / Абулгазина Гульнара Козимовна. – Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 1990. – 162 с.

УДК 781.16

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ ТРАНСКРИПЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДИЛОРОМ АМАННУЛАЕВОЙ

Стеценко Никита Андреевич
базовый докторант,
преподаватель кафедры специального фортепиано
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
plagueactive@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается феномен узбекской фортепианной транскрипции как важной части исполнительского искусства. Анализируются традиционные особенности узбекской музыки, их влияние на процесс транскрипции и адаптации для фортепиано. Особое внимание уделено творчеству Дилором Амануллаевой, в частности, её транскрипциям фрагментов из балета «Амир Тимур». Использованы методы сравнительного анализа, историко-теоретического исследования и музыкально-исполнительского анализа. В результате выявлены ключевые принципы транскрипции узбекской музыки, специфика звукоизвлечения и роль фортепианных обработок в популяризации национального музыкального наследия.

Ключевые слова: *фортепианная транскрипция, узбекская музыка, исполнительское искусство, балет «Амир Тимур», национальные традиции, музыкальная адаптация.*

Аңдатпа. Мақалада өзбек фортепиано транскрипциясының феномені орындаушылық өнердің маңызды бөлігі ретінде қарастырылады. Өзбек музыкасының дәстүрлі ерекшеліктері, олардың транскрипция процесіне әсері және фортепианоға бейімделуі талданады. Дилором Амануллаеваның шығармашылығына, атап айтқанда, оның «Әмір Темір» балетінен үзінділердің транскрипцияларына ерекше назар аударылды. Салыстырмалы талдау, тарихи-теориялық зерттеу және музыкалық-орындаушылық талдау әдістері қолданылды. «Әмір Темір» балетінен алынған фрагменттердің фортепианолық транскрипциялары оркестр құрылымын бейімдеп қана қоймай, музыкалық материалды қайта елестетіп, оның өзіне тән интонацияларын, динамикасы мен бейнелерін жеткізеді. Осылайша, оның транскрипциялары көптеген көрнекті композиторлар дамытқан балет музыкасын фортепианоға бейімдеудің кең дәстүріне сәйкес келеді. Нәтижесінде Өзбек музыкасының транскрипциясының негізгі принциптері, дыбыс шығарудың ерекшелігі және ұлттық музыкалық мұраны танымал етудегі фортепиано өңдеулерінің рөлі анықталды.

Тірек сөздер: *фортепиано транскрипциясы, өзбек музыкасы, орындаушылық өнер, «Әмір Темір» балеті, ұлттық дәстүрлер, музыкалық бейімделу.*

Abstract. The article explores the phenomenon of Uzbek piano transcription as an essential part of performance art. It analyzes the traditional features of Uzbek music and their influence on the transcription and adaptation process for piano. Special attention is given to the works of Dilorom Amanullayeva, particularly her transcriptions of fragments from the ballet "Amir Timur". The study employs comparative analysis, historical-theoretical research, and musical-performance analysis methods. As a result, key principles of Uzbek music transcription, specifics of sound production, and the role of piano adaptations in promoting national musical heritage are identified.

Keywords: *piano transcription, Uzbek music, performance art, ballet "Amir Timur", national traditions, musical adaptation.*

Фортепианная транскрипция представляет собой художественную адаптацию произведения, предназначенного для другого состава инструментов, в переложении для фортепиано. Она не только сохраняет основные черты оригинала, но и по-новому раскрывает его художественный потенциал, превращая в самостоятельное концертное произведение. Исторически транскрипции играли важную роль в популяризации оркестровых, вокальных и камерных сочинений. Великие мастера, такие как Ференц Лист, Сергей Рахманинов и Владимир Горовиц, значительно расширили границы фортепианного искусства, создавая виртуозные обработки, в которых классическая традиция сочеталась с индивидуальной интерпретацией.

Важное место в практике занимает узбекская фортепианная транскрипция, соединяющая элементы национальной музыки с возможностями академического исполнительства. Узбекская музыкальная традиция, богатая мелодическими, ритмическими и тембровыми особенностями, получает новое звучание в фортепианных обработках, способствуя популяризации национального наследия и расширяя выразительные возможности инструмента.

Фортепианные транскрипции узбекской музыки требуют от исполнителя особого подхода, так как в них адаптируются характерные элементы национального музыкального языка. Самобытность узбекской музыки, её уникальная ладовая система и богатая мелизматическая природа требуют от пианиста особых приёмов звукоизвлечения. Ограниченный регистровый диапазон народных напевов, характерный для национального музыкального мышления, способствовал развитию мелкой пальцевой техники и орнаментально насыщенной фактуры.

Специфика нетемперированного строя и наличие обертонов, присущих узбекской музыке и возникающих при игре на традиционных народных инструментах, отразились в широком использовании двойных нот — секунд, терций и секст. Эти приёмы позволяют пианисту воссоздать тембровые особенности звучания узбекских инструментов, передавая их характерный колорит.

Особый интерес представляют произведения узбекских композиторов, исполненные ими самими. Глубокое знание выразительных возможностей фортепиано позволяет авторам наиболее точно воплотить свой замысел в звучании. Так, композитор и пианист Рустам Абдуллаев, виртуозно владеющий инструментом, регулярно исполняет собственные фортепианные концерты и камерные сочинения, раскрывая их в живом исполнении. Музаффар Атаджанов также известен как выдающийся пианист и концертмейстер, обладающий блестящей техникой и тонким чувством музыкальной формы.

Одной из ярких фигур среди современных узбекских композиторов является Дилором Амануллаева. Обладая мощным звуком, эмоциональным темпераментом и высоким уровнем пианистической подготовки, она не только исполняет свои произведения, но и активно работает в жанре фортепианной транскрипции. В 2018 году на концерте камерной музыки композиторов Узбекистана Дилором Амануллаева представила свою концертную пьесу «Сны Амира Тимура», ставшую важной вехой в её творчестве.

Пьеса «Сны Амира Тимура» является одной из самых сложных с точки зрения образного содержания. Композитор стремилась передать в ней изменчивость и хаотичность сновидений великого полководца, наполненных тревогой и размышлениями. Сны Сахибкирона полны неожиданных видений, их смысл трудно поддается осмыслению, а музыкальный язык требует сочетания фантазии, ирреальности и глубокой эмоциональной выразительности.

Этот эпизод стал ключевым в создании балета «Амир Тимур», работа над которым началась в 2018 году. Как рассказывает сама Дилором Амануллаева: «Работа двигалась медленно, я много думала об эпохе Амира Темура... И вдруг мне снится сон, снится мне сам Амир Тимур и говорит мне: «Вы создадите 30 номеров и балет поставите на площади». Я просыпаюсь, и под этим ярким впечатлением у меня полилась музыка… музыка нового балета» [1].

Это сновидение стало поворотным моментом, вдохновив композитора на создание не просто пьесы, а масштабного сценического произведения. В «Снах Амира Тимура» ясно слышны напряжённые размышления полководца, что выражается в маршевых ритмоформах, имитациях барабанных отзвуков, резких динамических контрастах и неожиданно вторгающихся музыкальных мотивах. Как отмечает сама Амануллаева: «Создавая этот эпизод балета, я стремилась передать состояние напряжённой деятельности мозга Тимура – полководца, что обусловило множество маршевых ритмоформул, имитаций барабанных отзвуков, неожиданно вторгающихся в ход его мыслей. Беспокойные сны Тимура составляют содержание данного эпизода» [2, с. 4].

Работа над балетом потребовала глубокого осмысления музыкального материала, что отразилось и в транскрипциях его ключевых эпизодов для фортепиано. Композитор тщательно искала выразительные средства, позволяющие передать драматизм, эмоциональную насыщенность и национальный колорит узбекской музыки. Одним из центральных эпизодов стала фортепианная версия «Снов Амира Тимура», в которой звучат маршевые ритмы, имитации барабанных перекличек и резкие динамические контрасты, символизирующие напряжённые размышления полководца.

Особое место среди транскрипций занимает сцена «Adagio Тимура и Бибиханым» – проникновенный диалог двух исторических личностей, переданный через тонкую мелодику и орнаментальность восточного напева. Ярким контрастом к этому эпизоду выступает «Танец янычар», наполненный энергией и ритмическими перекличками, характерными для восточной музыки. В этих

транскрипциях Амануллаева не просто адаптировала оркестровую фактуру для фортепиано, но и раскрыла новый образный пласт произведения, обогатив его концертное звучание.

Музыка балета насыщена национальным колоритом: восточные ладовые обороты, характерные ритмы и напевность узбекской музыки переданы в оркестровой партитуре. Первые оценки балету дали известные балетмейстеры Узбекистана Гули Хамраева и Равшан Чарыев, отметившие выразительность музыкального материала и его потенциал для хореографического воплощения.

Транскрипционная работа Дилором Амануллаевой ярко демонстрирует, как глубокое знание фортепианного исполнительства позволяет создавать яркие концертные произведения. Продолжая и развивая узбекскую традицию транскрипций, композитор вносит в неё новые художественные оттенки и интерпретационные возможности.

Фортепианные транскрипции фрагментов из балета «Амир Тимур» не просто адаптируют оркестровую фактуру, но и переосмысляют музыкальный материал, передавая его характерные интонации, динамику и образы. Таким образом, её транскрипции вписываются в более широкую традицию адаптации балетной музыки для фортепиано, которую развивали многие выдающиеся композиторы.

Традиция создания фортепианных транскрипций балетной музыки имеет глубокие корни. Среди её крупнейших представителей – Игорь Стравинский, чьи фортепианные версии «Петрушки» и «Весны священной» стали частью концертного репертуара, а также Сергей Прокофьев, который переработал для фортепиано фрагменты своих балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта». Важно отметить и вклад Георгия Мушеля, создавшего концертные транскрипции фрагментов из балетов «Балерина» и «Цветок счастья».

Такой подход делает фортепианные транскрипции не просто обработками оркестровой музыки, а полноценными концертными произведениями, обогащающими исполнительский репертуар. Таким образом, творчество Дилором Амануллаевой продолжает и развивает традицию адаптации балетной музыки для фортепиано, органично соединяя национальные интонации, характерные ритмы и тембровые особенности узбекской музыки с выразительными возможностями академического пианизма. Ее транскрипции раскрывают новые грани интерпретации балетного наследия, расширяют границы фортепианного репертуара, обогащая исполнительскую практику современных пианистов. Благодаря глубокой художественной переработке оркестрового материала и тонкому чувству стиля, эти произведения способствуют не только сохранению, но и популяризации узбекской культуры на мировой сцене, подтверждая её значимость и самобытность в контексте глобального музыкального процесса.

Как новатор, Амануллаева черпает вдохновение из разнообразных источников, добиваясь удивительной реалистичности своих музыкальных образов. Благодаря этому Бибиханым и Амир Тимур предстают и как символы прошлого, и как идеалы, способные вдохновлять новые поколения. Их красота, сила и величие находят отклик в сердцах слушателей, особенно среди молодёжи, для которой они становятся образцами мужественности, благородства и духовного богатства [3].

Годы Независимости Узбекистана ознаменовались созданием множества произведений, посвящённых Амиру Тимуру, в различных видах искусства – литературе, поэзии, кинематографе, монументальной живописи и скульптуре. «Великое государство и всемогущая держава Амира Тимура, его многогранная деятельность, победоносные походы и завоевания всегда оставались в центре пристального внимания всего человечества». [4, с. 5] Музыкальные образы Бибиханым и Тимура в балете Амануллаевой не только передают исторический дух их времени, но и отражают современность, придавая музыке особую художественную значимость.

Сегодня узбекская фортепианная транскрипция продолжает развиваться, привлекая внимание исследователей и исполнителей. Произведения Дилором Амануллаевой и других узбекских композиторов обогащают концертный репертуар и способствуют популяризации национальной музыкальной культуры на международной сцене.

Транскрипции из балета «Амир Тимур» демонстрирую широкие возможности сочетания фортепианной виртуозности и глубокой художественной интерпретации, а национальные традиции органично вплетаются в академическую форму. Этот подход делает фортепианные транскрипции концертными произведениями, которые служат мостом между узбекской музыкой и мировым музыкальным искусством.

Список литературы

1. Бабаев Б. «Известный ташкентский композитор Дилором Амануллаева...» [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания *Kultura.uz*. URL: https://kultura.uz/view_6_r_18335.html (Дата обращения: 10.03.2025).
2. Файзиева М. Д. Амануллаева. Три пьесы из балета «Амир Тимур» для фортепиано: «Adagio Тимура и Бибиханим», «Сны Амира Тимура», «Танец янычар». Евразийский журнал социальных наук, философии и культуры, 3(5), 7 - 14. Онлайн-ресурс: https://inacademy.uz/index.php/ejsspc/article/view/13750
3. Расулова Т. Амир Тимур – светоч Азии или знаки судьбы Сахибкирана (опыт исторической реконструкции образа) // Монография. – Т.: Мусиқа, 2011.
4. Турсунова Р. Образ Амира Темура в западноевропейской опере. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Т., 2020.

УДК 782.1

СЦЕНА ЖАРАПАЗАН В ОПЕРЕ «ЖАМБЫЛ ЖЫРАУ» Ә. ҚАЗАҚБАЕВА: КАНОН И ТЮРКОЛОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ

Султанов Фараби Дуйсенович
магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
farabisultan@mail.ru

Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна
кандидат искусствоведения
доцент кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан
kazybekovajaidargul@gmail.com

Аннотация. В статье рассматривается жанр жарапазан как сезонно-календарный обряд традиционной казахской тюркской культуры, являющимся ярким примером ритуальной музыкальной практики, имеющий глубокие этнографические и культурные корни в тюркских народах. его. В связи с региональными особенностями жанра, представлена сравнительная таблица локальных и современных форм жарапазана, в которой раскрываются основные различия и сходства в культурной адаптации. Опера «Жамбыл Жырау» является значимым примером внедрения этого жанра в академическое оперное искусство. Анализ структуры традиционного жарапазана в опере выявляет его состав, включающий четыре части, где сохраняются канонические элементы жанра: 1) прославление месяца Рамазан; 2) восхваление добродетели и гостеприимства хозяев дома; 3) просьба о награде, исполненная в ненавязчивой форме; 4) бата, как обрядовое благословение. Результаты статьи приводят к выводу, что казахский жарапазан, имея общие тюркские корни, является неотъемлемой частью как повседневной жизни казахов, так и традиционного музыкального искусства, а также частью академической музыки. В жанре сохраняются все каноны и структурные элементы, включая истоки, где упоминание святых становится частью нормативной практики.

Ключевые слова: *жарапазан, рамазан, Жамбыл, тюркские истоки, канон.*

Аңдатпа. Бұл мақалада жарапазан жанры дәстүрлі қазақ түркі мәдениетінің маусымдық-күнтізбелік ғұрыптық әні ретінде қарастырылады. Ол түркі халықтарының этнографиялық және мәдени тамырлары тереңге бойлаған ритуалды музыкалық тәжірибесінің айқын үлгісі болып табылады. Жанрдың аймақтық ерекшеліктеріне байланысты жарапазанның жергілікті және қазіргі заманғы нысандарының негізгі ұқсастықтары мен айырмашылықтарын ашатын салыстырмалы кесте ұсынылған. «Жамбыл жырау» операсы жарапазан жанрын академиялық опера өнеріне енгізудің маңызды мысалы болып табылады. Операдағы дәстүрлі жарапазан құрылымын талдау оның төрт

бөліктен тұратынын көрсетеді, онда жанрдың канондық элементтері сақталған: 1) Рамазан айын мадақтау; 2) Үй иелерінің жомарттығы мен қонақжайлығын дәріптеу; 3) Жеңіл әрі әдепті түрде сый-сияпат сұрау; 4) Батамен қорытындыланатын ғұрыптық бата беру рәсімі. Зерттеу нәтижелері қазақ жарапазанының түркілік ортақ негізге ие бола отырып, қазақтардың күнделікті өмірінің ажырамас бөлігі ғана емес, сонымен қатар дәстүрлі музыкалық өнері мен академиялық музыкасының да маңызды құрамдас бөлігі екенін көрсетеді. Жанр барлық канондық және құрылымдық элементтерін сақтай отырып, қасиетті тұлғаларды еске алу оның нормативтік тәжірибесінің ажырамас бөлігіне айналғанын дәлелдейді.

Тірек сөздер: *жарапазан, рамазан, Жамбыл, түркілік негіздер, канон.*

Abstract. This article examines the genre of jarapazan as a seasonal-ritual tradition within the framework of Kazakh Turkic culture, representing a vivid example of ritual musical practice with deep ethnographic and cultural roots among Turkic peoples. Due to the regional variations of the genre, a comparative table of local and modern forms of jarapazan is presented, highlighting key differences and similarities in cultural adaptation. The opera Zhambyl Zhyrau serves as a significant example of the integration of this genre into academic opera art. The analysis of the traditional jarapazan structure within the opera reveals its composition, which includes four main parts while preserving the canonical elements of the genre: 1) Praise of the month of Ramadan; 2) Glorification of the virtue and hospitality of the household; 3) A request for a reward, expressed in a subtle and polite manner; 4) Bata as a ritual blessing. The study concludes that the Kazakh jarapazan, sharing common Turkic origins, is an integral part of both the daily life of Kazakhs and traditional musical art, as well as academic music. The genre retains all canonical and structural elements, including its origins, where the mention of sacred figures becomes part of normative practice.

Keywords: *jarapazan, Ramadan, Zhambyl, Turkic origins, canon.*

В опере Әлқуата Қазақбаева «Жамбыл Жырау» [1] важное место занимает сцена «Жарапазан мен Сүйінбайдың термесі», где традиционные элементы казахской музыкальной культуры интегрируются в театральное произведение. Эта сцена становится ключевой для понимания взаимодействия музыкальной и поэтической составляющих казахского фольклора, раскрывая глубину исторической и культурной значимости традиционных жанров, таких как жарапазан, что является целью исследования. Включение таких элементов в оперную форму не только подчёркивает уважение к культурному наследию, но и создает яркую связь между прошлым и настоящим, продолжая традицию устного народного творчества в современном музыкальном оперном театре. Цель определяет задачи исследования:

1. Определить место жарапазана в системе тюркских устно-поэтических традиций и выявить специфику его изучения в казахстанском музыковедении.

2. Систематизировать особенности локальных традиций жарапазана.

3. Исследовать музыкально-композиционные параметры сцены в сопоставлении с фольклорным каноном, выявив механизмы адаптации устной традиции к оперной форме.

4. Определить жанровую разновидность и семантические уровни жарапазана, раскрывая его роль в драматургии произведения и культурной преемственности.

Новизна исследования заключается в междисциплинарном подходе, объединяющем методы этимологии, этномузыковедения и оперной драматургии. Это позволяет выявить, как Ә. Қазақбаев транслирует архетипы кочевой культуры через европейскую оперную форму, создавая «мост» между каноном и инновацией. Тема актуальна для науки как пример успешной интеграции фольклорного канона в глобальный культурный контекст.

1. Жарапазан – древний жанр фольклора, который относится к сезонно-календарным обрядам традиционной казахской культуры, представляющий собой песню, исполненную с целью поздравления, благословления или прославления. Ахмет Байтурсынов в своей работе «Әдебиет танытқыш» («Теория словесности») жарапазан и бата относит к ритуалу: «Жарапазан» произошло от слова «рамазан». Во время поста (ораза) дети и юноши ночью стоят возле домов и поют жарапазан. Люди, соблюдающие пост, считают это благим делом и дают поющим угощения – кымыз, масло, творог, кусок ткани и другие вещи. Бывают и взрослые, которые делают из жарапазана своеобразное ремесло, днем ходят по аулам и исполняют его. Обычно жарапазан исполняется двумя людьми: один поет, другой ему подпевает» [2].

Существует гипотеза, что слово «жарапазан» могло быть производным от выражения « لقد جاء رمضان»» – «ЖаРамазан», что в переводе с арабского означает «Рамазан пришёл». Кроме того, термины «жар», «жарлау», «жарғы» у тюркских и монгольских народов связаны с понятиями «устав», «традиция» и «ритуал», что указывает на глубокую древность данного термина в контексте тюркской культуры: « … в дни мусульманских празднеств звучал за каждой юртой жарапазан, с песней ходили по аулам славильщики и казахские колдуны – дуаны, чревовещатели, заклинатели-бахсы … » [3, с. 3]. А. Жубанов, анализируя музыкальные и фольклорные традиции, подтверждает, что жарапазан в таком контексте служит не только музыкальным сопровождением, но и важным культурным актом, который закрепляет социальные и ритуальные функции.

Фольклорист, кандидат филологических наук Ақеділ Тойшанұлы отмечает, что у туркменов данное явление называется «Я, Ремезан», эта версия кажется более обоснованной [4]. Так как в древности и казахи завершали припев жарапазана словами «Иә, рамазан!» в приподнятом настроении, что может свидетельствовать о ритуальной связи с религиозными обрядами, посвящёнными священному месяцу Рамазан. Под воздействием фонетических изменений со временем это выражение могло трансформироваться в слово «жарапазан», что соответствует процессам языковой эволюции в тюркских языках и, в частности, в казахском языке.

Существует мнение, что у азербайджанцев и туркменов в честь прихода Навруза исполнялся «яремезан», а у таджиков – в северных частях Таджикистана весной, когда распускался цветок «бойчечак» (подснежник), пелись песни, часто состоящие из фольклорных мотивов и не затрагивающие религию, но напоминающие русские колядки. В подтверждение этого, Нысанбек Турекулов развивает эту мысль, подчеркивая близость подходов: «Традиционный жарапазан также можно отнести к этой разновидности народных песен (говорилось о импровизированном благословении аксакала Каипа Айнабекова – *пометка авторов статьи Ф.С. и Ж.К.*). Раньше в быту казахов в период зимнего и весеннего праздников молодежь импровизировала песни-жарапазаны. По вечерам молодежь обходила двор за двором с песней, начинавшейся словами: «Жарапазан айтамыз жар басына» («Поем мы жарапазан одной семье за другой»). Казахский жарапазан по жанру и содержанию очень близок к русской коляде [5, с. 57].

Это свидетельствует о том, что происхождение жарапазана связано с древним праздником весеннего равноденствия, символизирующим обновление и пробуждение природы. Теория о религиозной и культурной связке жарапазана с этими праздниками поддерживается рядом исследователей: «Редко стали исполняться жарапазан (вечерняя хвалебная песня), кисса (романтико-авантюрные поэтические повествования)» [6, 4], подтверждая гипотезу, связывая жарапазаны с древними весенними ритуалами и праздниками, посвящёнными природе и её цикличности.

Надо отметить, что и за пределами Центральной Азии существуют различные «колядования» на Рамадан. В Боснии и Герцеговине еще до распада Югославии дети собирали деньги, стуча в двери и крича «Рамадан банк». В некоторых арабских странах, таких как Египет, барабанщики во время торжеств Рамадана на улицах играют за пожертвования.

Профессор фольклора Академии наук Узбекистана Тора Мирзоев объясняет, что традиция песнопений в Центральной Азии имеет доисламские корни: «В старину во время Рамадана песни также пели взрослые. Но с начала XX-го века эти песни исполнялись только как детские. Это смесь различных доисламских обрядов – таких как «призывание дождя» или «прекращение ветра». Все эти ритуалы сопровождались такими песнями. Когда ислам пришел в регион, эти ритуалы были преобразованы в исламские обряды». Мирзоев считает, что неправильно обозначать распевание песен в Рамадан неисламским просто потому, что в Саудовской Аравии этой традиции не существует [7].

Дополнительным доказательством является редкая разновидность жарапазана, зафиксированная в «Антологии казахской музыки». В 1985 году музыковеды зафиксировали текст «джадид-жарапазана» у жителя Восточно-Казахстанской области, Катон-Карагайского района, У. Акшалова (1929 г.р.) [8]. В комментарии к записи указано, что эта форма жарапазана изначально исполнялась в рамках празднования Наурыза, а позднее стала частью традиции, связанной с месяцем Рамазан. Этот факт подтверждает изменения в жанровой и ритуальной функции жарапазана, а также его интеграцию в культурные и религиозные контексты разных периодов [8, с. 442].

1.1 Музыковедческое сообщество Казахстана неоднократно обращалось к данному жанру в рамках своих научных исследований. Приведем несколько ключевых упоминаний, которые освещают различные аспекты его изучения.

Так, И. Земцовский в связи с музыкально-этнографическим сборником «200 казахских песен» Т. Бекхожиной [9] отмечает: «Выдающийся научно-этнографический интерес представляет уникальная

публикация песни славильщиков («жарапазан», №55), аналогичной по функции европейским колядам» [10, с. 96].

Бәйтенова Г. указывает на конкретное время исполнения одного из подвидов жарапазана в северном Казахстане, выделяя его особенности в контексте региональных традиций: «В Кокчетавской области (только в двух восточных районах – Ленинградском, Кзылтуском), а также среди казахов Омской области мусульманские песни, называемые в этом ареале *cahap*, исполнялись глубокой ночью за пять-шесть дней до окончания оразы» [11, с. 19].

Исследователь Байкадамова К., как и многие другие ученые, отмечает, что происхождение жарапазана восходит к доисламскому периоду, что подчеркивает его глубокие корни в древних культурных и ритуальных практиках: «Сонымен бірге Рамазан айында айтылатын жарапазан деп аталатын әдет-ғұрып әндерінде бәрінен бұрын діни нанымдар бой көрсетіп қалады. Оларда ислам дінінің тақырыбы болғанымен халықтың көне дәуірдегі (VII-VIII ғ.ғ.) әдеттерінің, ғұрыптарының іздері айқын көрінеді» [12, с. 9].

В книге «Музыкальный фольклор регионов Казахстана» представлена схема классификации казахского фольклора, где жарапазан отнесен к обрядовым жанрам, а затем выделен как часть календарной обрядности, включая песни, связанные с мусульманским постом Рамазан, а также новогодние песни. Далее используется терминология «жарапаза *или* жарамазан (*cahap*)», что отражает вариативность в произношении и исполнении этого жанра. На страницах 53-60 приведены ноты локальных форм жарапазана, что позволяет исследовать их музыкальные и стилистические особенности в контексте региональной музыкальной традиции [13, с. 53].

2**.** На сегодняшний день, помимо детских и взрослых форм жарапазана, существуют также региональные вариации, обладающие специфическими стилистическими особенностями, что отражает локальные музыкальные и культурные адаптации данного жанра в разных этнокультурных контекстах:

Таблица № 1 «Региональные жарапазаны»

Жарапазан в Южном Казахстане (Туркестан, Шымкент, Кызылорда)	**Жарапазан в Западном Казахстане (Атырау, Мангистау, Орал)**	**Жарапазан в Центральном и Северном Казахстане (Астана, Костанай, Караганда, Павлодар)**	**Жарапазан у казахов Китая, Узбекистана и Монголии**	**Современное исполнение жарапазана**
Сильны исламские традиции.	Жарапазан часто имел ритмичную, четкую структуру.	Жарапазан чаще исполнялся молодежью, и его стиль мог напоминать айтыс.	Исполнялся небольшими группами детей, а не взрослыми акынами.	**Телевидение и радио**. В месяц Рамадан на казахстанских телеканалах часто показывают современные версии жарапазана: ТВ Первый канал Евразия: https://youtu.be/Yq7sbngMbTI?si=1y4xlR_ob72ttDwT
Исполнялся чаще всего на распев, с использованием традиционных казахских мотивов.	Мелодия была более строгой, иногда даже напоминала речитатив.	В некоторых аулах существовал обычай соревновательного жарапазана – группы певцов могли состязаться, кто исполнит более красивую версию.	У казахов Китая и Монголии его иногда пели под домбру.	**Эстрадный жарапазан**. Современные казахские исполнители записывают популярные песни в стиле жарапазана. Например, группа *"Алашұлы"* и другие исполняли такие композиции в современном аранжировке: https://youtu.be/GacWR9j5hGg?si=wz_qfWhMbtPkY4ZX
Часто добавлялись строки с восхвалением святых мест (например, мавзолея Ахмеда Яссауи).	В текст могли включаться строки о море и путешествиях, так как многие жители были кочевниками и рыбаками.	В текстах часто использовались шутливые элементы, например, преувеличенные комплименты хозяевам дома.	В Узбекистане (Каракалпакстан) жарапазан впитывал в себя элементы каракалпакской и узбекской музыки.	**Детский жарапазан**. В некоторых регионах Казахстана дети ходят по домам с жарапазанами, а вместо еды иногда получают небольшие подарки или деньги: Детский жарапазан. Ақтөбе телеарнасы; https://youtu.be/QEzSZaB79BA?si=n757Bv1R8spi1ltD **Школьные концерты**. В период Рамадана жарапазан исполняют на школьных и общественных мероприятиях, придавая этому жанру новую жизнь.

Жарапазан айтамыз көңіл бөліп, Киелі Түркістанға жолың түсіп, Ораза ұстаған жанның ниеті үшін, Алла нұрын төксін деп сізге бүкіл. Жарапазан поем мы, благословляя вас, пусть дорога приведет в священный Туркестан, Пусть за намерение держать пост, Аллах одарит вас светом!	Жарапазан – ескі салт, Жаңғыртсақ, ол – игі хал. Оразада жомарт бол, Берекеңе береке сал. Жарапазан – обычай старый, Но если возродим – будет радость. В Рамазан будь щедрым, тогда благодать приумножится.	Үйіңіз алтын ордадай, Босағаң берік қорғандай. Ораза ұстағанға – пейіш, Сол жақта болар орның жай. Ваш дом – как золотая ставка, Ваш порог – как крепкая стена. Кто держит пост – найдет рай, И там найдет покой свой он.	Жарапазан айттым мен, жырладым мен, Сауап болсын сіздерге, ниетпенен келдік біз! Жарапазан я спел вам, С добрым намерением к вам пришли мы!	Жарапазан в драматургии оперы XXI века: Жарапазан жырдың көркі, Мұсылмандар діннің көркі. Нұр Мұхаммет, үмбет, айтқан Рамазан! Жарылқау бір Алладан! Жарапазан – украшение песни, А для мусульман – украшение веры. Нур Мухаммед и его умма восхваляют Рамазан! Милость – лишь от Аллаха! (перевод авторов статьи Ф.С. и Ж.К.) [1, сцена 1.3]

Итак, рассмотрим форму жарапазана, интегрированную в театрально-оперный жанр, и проведем анализ с акцентом на наличие канонов и истоков тюркологического музыкального наследия, исследуя их влияние на структуру сцены и отражение этнокультурных традиций в музыкальной ткани оперы.

Материалом исследования послужил клавир постановки оперы *«Жамбыл Жырау»* Ә. Қазақбаева. Методы исследования включают источниковедческий (анализ первичных источников), музыковедческий (анализ музыкальных элементов и структуры произведения), сравнительный (сопоставление казахской и тюркской музыкальной традиции) и сопоставительный (выявление сходств и различий между казахским и другими тюркскими народными музыкальными практиками).
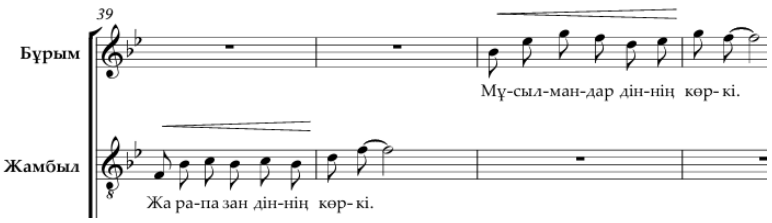
3. Анализ сцены 1.3. оперы «Жамбыл жырау» Ә.Қазақбаева

В третьей сцене первого акта опера «Жамбыл жырау» Ә.Қазақбаева начинается с призывной тонической кварты B-dur в оркестровой партии, что является характерным приёмом, широко используемым в мировых гимнах, где восходящая кварта служит вступительным мотивом, создающим атмосферу торжественности и призыва. Далее звучат слова народа «Ораза құтты болсын!», сопровождаемые выкриком толпы «Бүгін Жамбыл жарапазан айтады дейді!».

В клавирной версии исполняется детский жарапазан, а в постановке транслируется смешанным хором: «Ғасыр, Рамазан! Төрлет, төрлет, төрлет Рамазан!». Эта часть произведения воспринимается как вступление, определяющее темп и эмоциональный настрой всей сцены, а также играющее роль музыкальной прелюдии, вводящей в основное действие и создающей контекст традиционного обряда.

Опережая весь анализ сцены, можно уже гипотетически предположить, что структура жарапазана в данной сцене оперы имеет трехчастную форму, что является важным элементом в музыкальной организации. Первая часть этой формы посвящена значимости месяца поста и прославлению Рамазана. Это контекстуально связывается с общей темой вступления, где народные слова «Ораза құтты болсын!» устанавливают торжественный тон. Таким образом, форма жарапазана не только отражает традиционную структуру, но и музыкально подчеркивает важность месяца Рамазан, служа введением в основную часть сцены.
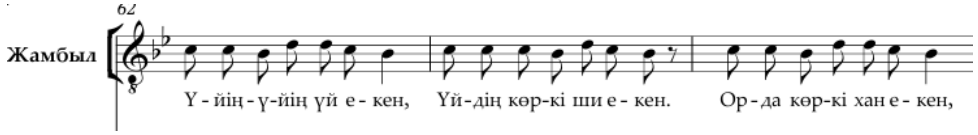
Вторая часть вступления развивается в дуэте Жамбыла и Бурым, к которому присоединяется Тильмаш, формируя трио. Их партии чередуются, и мелодическая линия одного певца плавно подхватывается и развивается следующим, создавая тембровую цепочку. Это представляет собой использование контрапунктной техники, где каждый голос становится не просто самостоятельным, а частью общего мелодического процесса:



Нотный пример №2

Такая форма исполнения позволяет создать гармоничное взаимодействие тембров и динамическое развитие темы, при этом музыка не нарушает внутренней логики и последовательности. В филологическом контексте это можно интерпретировать как лингвистическую перекличку, где слова, передаваемые каждым персонажем, обогащаются за счет взаимных интонационных переходов и музыкальных фраз.
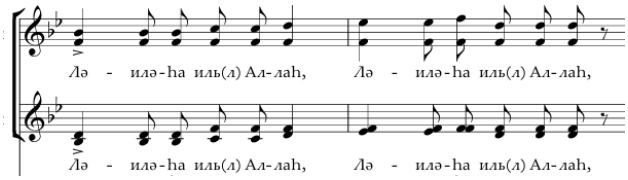
62-й такт, в котором звучит Жарапазан Жамбыла, представляет собой среднюю часть всей сцены. В структуре классического жарапазана эта часть выполняет функцию хвалебной оды, что отражает традиционную форму жанра. Жамбыл в своей музыкальной партии использует гиперболическую хвалу, воспевая народ, Орду и Хана, что придаёт произведению не только музыкальную, но и риторическую значимость.



Нотный пример №3

В музыкальном контексте можно говорить о грандиозной динамике, когда подчеркивается величие и значимость прославляемых объектов. С точки зрения филологии, это использование эпитетов и возвышенных форм речи, характерных для традиционного жанра, где каждое слово обогащается музыкальной фразой, создающей эффект величия и торжественности.

Либреттист оперы «Жамбыл жырау» Тойшанұлы Ақеділ включил Шахаду – свидетельство веры в единого Бога, которое исполняет весь народ в лице хора. Многие исследователи рассматривают жарапазан как жанр, который возник на основе религиозных обрядов. Согласно различным филологическим исследованиям, жарапазан тесно связан с мусульманскими традициями и обрядами, таким как Рамазан, который отмечается мусульманами как священный месяц поста. Также, в традиции тюркских народов подобные музыкальные формы использовались в контексте священных обрядов, что подтверждается сходством с другими ритуальными песнями, например, азан или дуа. Таким образом, жарапазан является важным элементом религиозной практики, переработанным в культурно-музыкальный жанр, который сохраняет элементы ритуальной функции в рамках народного творчества:



Нотный пример №4

Этот музыкальный элемент является новаторским для казахстанской оперной традиции, поскольку ранее такие религиозные выражения, как Шахада, не использовались в оперном контексте из-за глубокой религиозной окраски текста и политической ситуации, которая ограничивала возможность включения религиозных мотивов в искусство. Включение этого элемента можно рассматривать как музыкальную интерпретацию религиозного обряда, что в контексте режиссера-постановщика представляет собой значительное расширение жанровых и стилистических границ. В дальнейшем, в ходе репетиционного процесса, режиссёр предложил вставить Азан, но позднее от этой идеи отказались, что могло быть связано с политическими и культурными ограничениями, а также с риском возможных интерпретаций, которые могли бы нарушить тональность произведения. В историческом контексте, это решение демонстрирует столкновение между искусством

и политическими реалиями, где даже религиозные символы могли быть воспринимаемы как потенциально провокационные.

По клавиру сохраняется арочность музыкальной структуры, поскольку сцена повторения дуэта с трио и хором сохраняет свою каноническую форму. Однако в постановке эта часть была вырезана, и действие переходит напрямую к речитативной сцене, в которой объявляется приход Суюнбая.

Третья часть жарапазана начинается с мелодической партии, которая в этом моменте приобретает величественный характер, что подчёркивает важность и торжественность происходящего события. Когда Суюнбай появляется на сцене и раздаёт конфеты, музыкальное сопровождение его терме усиливает эффект его появления, создавая контраст между ранее представленными музыкальными элементами и новым акцентом на величие и значимость персонажа. Это использование контрапунктных изменений и динамичных темпов служит выразительным средством для обозначения изменения настроения и акцентов в произведении.

4. Семантическое толкование предзавершающей части жарапазана часто представляет собой подарок в виде угощения или другого знака уважения и признания. Это угощение символизирует не только благодарность, но и акт гостеприимства, который является важной частью казахской культурной традиции, ориентированную на открытость и уважение к гостям. Это символ признания заслуг и важности гостей или участников события.

С исторической точки зрения, жарапазан как форма поздравления возник в период кочевья, когда во время праздников или встреч с гостями, певцы и акыны прославляли хозяев и их род, а в ответ получали гостеприимство в виде угощения. Угощение в конце жарапазана также символизировало завершение обряда и укрепление социальных связей. В историческом контексте это также было частью культурного обмена, когда обмен дарами был важным элементом взаимодействия между различными группами. В некоторых случаях, этот акт угощения также мог быть символом взаимного согласия и мирного урегулирования конфликтов.

С точки зрения фольклора, жарапазан является не только музыкальной формой, но и важным ритуалом, который служит для укрепления социальной структуры, передачи культурных и моральных ценностей. Традиция угощения после исполнения жарапазана также имеет значение в контексте коллективной памяти и ритуального обмена, где музыка и слова становятся средствами закрепления общества и связи между людьми. В опере «Жамбыл жырау» используется такой вид жарапазана, о котором упоминал Мухтар Ауэзов: «Если рассмотреть большинство казахских жарапазанов. то в них нет сильного суфизма, чрезмерной аскетичности, как в других религиозных песнопениях, где звучат постоянные молитвы, бесконечные покаяния и мольбы о прощении грехов. С этой точки зрения казахские жарапазаны больше напоминают похвальные песни, которые традиционно исполняли ради вознаграждения» [14, 39-40].

Завершает эту сцену картина Бата – это чрезвычайно важный жанр в казахской традиции, являющийся особой формой устного народного творчества, передаваемой из поколения в поколение (первые данные о бате [15]). Это не просто пожелания удачи и благополучия, а глубоко культурный и духовный обряд с особыми значениями. Обычно это слова, произнесенные почетными и уважаемыми старшими, которые имеют особую силу и влияют на судьбу и жизнь слушателя. Жанровое выражение баты – это мелодический речитатив, который определяет поэтические слова. Сцена баты в опере служит основой для финального решения в драматургической структуре, сохраняя в себе изначальную духовную силу, передаваемую старшими молодым, как ценное наследие.

Заключение. Таким образом, казахский жарапазан, имея общие тюркские корни, является неотъемлемой частью как повседневной жизни казахов и традиционного музыкального искусства, так и частью академической музыки. В нем сохраняются все каноны и элементы структуры данного жанра, включая истоки, где упоминание святых становится частью нормативной практики. С учетом этого, жарапазан представляет собой важный объект для дальнейшего исследования в области этномузыкологии, лингвистики и филологии, что открывает перспективы для глубокого анализа его эволюции, трансформации и интеграции в современные культурные контексты, с целью сохранения и продвижения тюркологического музыкального наследия в будущем.

Научная значимость исследования в заполнении пробела в изучении интеграции казахского фольклорного канона (в частности, жанра жарапазан) в современное оперное искусство. Данное исследование впервые систематизирует взаимодействие жанра жарапазан с канонами европейской оперы, раскрывая механизмы сохранения тюркской идентичности в условиях глобализированного искусства.

Практическая значимость видится в трех ключевых направлениях: Культурное наследие: Исследование предлагает модель сохранения устных традиций жырау через их интеграцию в академическое искусство, что актуально для программ ЮНЕСКО «Конвенция по защите нематериального культурного наследия» [16]. Образование: Материалы могут быть использованы в курсах по этномузыковедению, истории казахской оперы и тюркологии, восполняя отсутствие учебных пособий по данной теме. Современное искусство: Анализ оперы демонстрирует, как традиционные элементы могут обогащать современные произведения, что важно для композиторов и режиссёров, работающих с национальной идентичностью.

Данное исследование впервые связывает эти аспекты, доказывая, что сцена «Жарапазан» служит ключом к пониманию «живой» трансляции тюркологического наследия, где переосмысление культурного канона через локальные нарративы становится трендом, где «… традиционное искусство уравнивается в правах с новыми формами» [17, с. 69].

Список литературы

1. Султанов Ф. Д. Ә. Қазақбаевтың «Жамбыл жырау» операсындағы айна-қайшылық құрылымы драматургиялық тұтастық қағидасы ретінде // «XXI ғасыр музыкасындағы дәстүрлер мен инновациялардың диалогы» / «Диалог традиций и инноваций в музыке XXI века». VII Республикалық магистрлік оқулар материалдары / Материалы VII Республиканских магистерских чтений. Ред. А. С. Нусупова, С. М. Шакирова, Ж. Ж. Тулькубаева. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы / Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. – 2025. – С. 125-135.
2. Байтурсынов А. Теория словесности. – Ташкент, 1926. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.muftyat.kz/kk/articles/interview/2021-04-28/36004-tolebi-ospan-zharapazan-ramazannyn-nasikhatshysy/
3. Жубанов А. Соловьи столетий. Очерки о народных композиторах и певцах / Пер. с каз. Г. Бельгера. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.
4. Тойшанұлы А. Жарапазанның қызметі мен мәні қандай? // Егемен Қазақстан, 12 Маусым, 2018. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://egemen.kz/article/170254-zharapazannynh-qyzmeti-men-mani-qanday
5. Турекулов Н. Современный казахский фольклор (жанрово-структурный анализ). / Под общей редакцией академика АН Казахской ССР М.К. Каратаева. – Алма-Ата: «Мектеп», 1982. – 189 с.
6. Турекулов Н. Современное казахское устно-народное и индивидуальное творчество. (Жанровый состав и структурно-функциональные особенности): Дис. докт. филол. н. – Ташкент. 1984. – 350 с.
7. Синовиц Р., Вальсамаки А. Спорная традиция песнопений в месяц Рамадан. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://rus.azattyq.org/a/ramadan-caroling-in-central-asia/25044994.html
8. Қазақ музыкасы. Антология: Бестомдық. 1-том. Көне музыкалық фольклор. – Алматы: «ҚАЗақпарат», 2005. – 516 бет.
9. 200 казахских песен. Музыкально-этнографический сборник. Составитель Т. Бекхожина. / Отв. Ред. Б. Ерзакович. – Алма-Ата, 1972. – 230 с.
10. Земцовский И. Коротко о книгах. // Музыкальная академия. Выпуск № 3 (424). – 1974.
11. Бәйтенова Г. Көкшетау әуендері. – Алматы: «Өнер» баспасы, 1993. – 142 б.
12. Байқадамова К. Қазақтың әдет-ғұрып, тұрмыс-салт әндері: оқу құралы / А. Темірбекова. – Электрон.дан. – Алматы: Ы. Алтынсарин атындағы Қазақтың білім академиясының Республикалық баспа кабинеті, 2001. – 298 б.
13. Қазақстан аймақтарының музыкалық фольклоры / Г.Н. Омарова, Г.И. Мурзагалиева, А.Н. Омарова = Музыкальный фольклор регионов Казахстана. – Алматы: [б. и.], 2018. – 96 б.
14. Ауэзов М. Полное собрание сочинений. Т.1. – Алматы: Жазушы, 1985. – 390 с.
15. Васильев А. Киргизские молитвенные благожелания – «Бата соз». // Тургайская газета, 1905. № 43, 44, 45.
16. Конвенция по защите нематериального культурного наследия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ich.unesco.org/
17. Елеманова С. О состоянии нематериального культурного наследия в РК: первая национальная номинация в репрезентативный список юнеско «Искусство казахского домбрового кюя»// Культурное наследие народов мира: этномузыка, этнофор, этнограф: Материалы Международного научно-практического симпозиума, приуроченного к 100-летию сборника «1000 песен казахского народа» первого Народного артиста Казахстана Александра Викторовича Затаевича (12-13 марта, 2025). – Алматы, 2025. – С. 65-71.

Секция 8

Қазіргі музыкалық білім берудегі түркі халықтарының музыкасы

Музыка тюркских народов в современном музыкальном образовании

Music of the Turkic peoples in modern music education

УДК 78.031.4:78.072.2 (045) (574)

МУЗЫКА ТЮРКСКИХ НАРОДОВ В ПРАКТИКЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО

Альпеисова Гульнар Туякбаевна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»,
Казахский национальный университет искусств им. К. Байсеітовой
Астана, Казахстан
galpeissova@mail.ru

Аннотация. В настоящей статье предпринята попытка рассмотреть и научно осмыслить сольфеджио на материале традиционной музыки тюркских народов. В контексте изучения исторического пути развития сольфеджио на основе музыки народов СССР представлен процесс движения от дидактического сольфеджио к этносольфеджио. Объектом исследования служат имеющиеся научные и научно-методические достижения в этой области. В статье были использованы исторический и аналитический методы, а также методы анализа, сравнения и аналогии. Анализ наиболее значимых учебников, учебных пособий по слуховому освоению музыки тюркских народов показал, что процесс их создания и развития стал результатом систематизации и научного осмысления их музыкально-национального наследия. Дальнейшая целенаправленная научно-методическая работа в данной области будет отвечать запросам современной культурной политики и способствовать сохранению традиционной музыки как нематериального культурного наследия.

***Ключевые слова**: этносольфеджио, традиционная музыка тюркских народов, учебник, музыкальный язык.*

Аңдатпа. Бұл мақалада түркі халықтарының дәстүрлі музыкасы негізінде сольфеджионы ғылыми тұрғыдан қарастыру және талдау әрекеті жасалды. КСРО халықтары музыкасы материалдары негізінде сольфеджионың тарихи даму жолы зерттеліп, дидактикалық сольфеджиодан этносольфеджиоға қарай даму үрдісінің көрінісі ұсынылған. Зерттеу нысаны ретінде осы саладағы ғылыми және ғылыми-әдістемелік жетістіктер алынды. Мақалада тарихи, аналитикалық әдістермен қатар талдау, салыстыру және аналогия әдістері қолданылды. Түркі халықтарының музыкасын есту арқылы меңгеруге арналған ең маңызды оқулықтар мен оқу құралдарын талдау олардың шығуы мен дамуы музыкалық-ұлттық мұраларын жүйелеу мен ғылыми зерттеу нәтижесі екенін көрсетті. Бұл бағыттағы ғылыми-әдістемелік іс-әрекеттің жалғасуы қазіргі заманғы мәдени саясат талаптарына сай болып, дәстүрлі музыканы материалдық емес мәдени мұра ретінде сақтауға ықпал етеді.

***Тірек сөздер:** этносольфеджио, түркі халықтарының дәстүрлі музыкасы, оқулық, музыкалық тіл.*

Abstract. This article presents an attempt at a scientific examination and analysis of solfeggio based on the traditional music of Turkic peoples. It describes the shift from didactic solfeggio to ethnosolfeggio in the context of the USSR's musical traditions. The object of the study comprises scholarly and methodological achievements in this field. The research employed historical and analytical methods, as well as methods of comparison, analogy, and analysis. An analysis of the most significant textbooks and educational materials on auditory training of Turkic music revealed that their development resulted from the systematization and scholarly study of musical and national heritage. More focused research and teaching efforts in this area match current cultural policies and help keep traditional music alive as an important part of our cultural heritage.

***Keywords:** ethnosolfeggio, traditional music of Turkic peoples, textbook, musical language.*

Музыка тюркских народов, имеющая глубокие культурно-исторические корни, давно является объектом внимания научного сообщества. На протяжении XIX–XX веков, этнографические исследования, проводившиеся путешественниками, этнографами, фольклористами, позволили зафиксировать и впоследствии представить сведения о музыкальных традициях тюркских этносов. Систематизация собранных материалов и их теоретическое осмысление позволили достичь значимых научных результатов и фундаментальных знаний. Определенную роль в этом сыграли сравнительно-типологические исследования родственных тюркских культур, позволившие выявить общие закономерности и уникальные черты их музыкальных традиций.

Во второй половине XX века музыкознание республик бывшего СССР развивалось в двух взаимодополняющих направлениях: изучение композиторского творчества академического направления и исследовании национальных музыкальных традиций. При этом их практическое освоение, предполагающее глубокое осознание и осмысление, оставалось за рамками научной деятельности музыковедов и педагогов. Основные усилия исследователей были направлены на выявление сущностных характеристик национальной музыкальной культуры, а также на структурный и семантический анализ ее музыкального языка. В результате системных исследований был сформирован постоянно пополняемый фонд теоретических разработок и музыкально-этнографических материалов, который стал методологической основой для специализированных учебных дисциплин и программ в области этномузыкознания.

Постепенно музыкознание национальных республик бывшего СССР накопило значительный научный опыт, связанный с изучением и систематизацией их музыкально-национального наследия, что сделало возможным использование этого научного багажа в музыкальном образовании. Именно этот научный фундамент лег в основу разработки новых подходов к преподаванию сольфеджио на музыкальном материале народов СССР. Как известно, целью сольфеджио является «воспитание слуха, осознание элементов музыкальной речи и их роли в музыкальном произведении» [1, с. 191]. Этот учебный предмет, зародившийся в практике воспитания хоровых певчих, в настоящее время направлен не только на формирование музыкального слуха, но и на глубокое постижение структуры и логики развития музыкального языка. Особую значимость дисциплина приобретает в контексте освоения национальных музыкальных традиций, поскольку именно через их слуховое и аналитическое восприятие осуществляется постижение характерных особенностей конкретной культуры. Необходимость разработки сольфеджио при изучении и освоении национальных музыкальных традиций обусловлена, прежде всего, спецификой музыкального язык той ли иной народности.

В рамках научно-методического пути развития большинства национальных школ республик бывшего СССР можно выделить два этапа использования фольклорного материала на уроках сольфеджио. На первом этапе национальный музыкальный материал выступал в качестве дополнения к академическому сольфеджио. Он использовался в основном для сольфеджирования, чтения с листа или служил образцом для музыкального диктанта. Временные рамки разработки таких учебников и учебных пособий ограничиваются первыми послевоенными десятилетиями и связаны с уровнем развития этномузыкознания. В конце 1950-х годов появляется учебник по сольфеджио на материале туркменской музыки А. Кулиева (туркменский композитор, дирижер, педагог, Народный артист СССР). Добавим, что его разработки шли параллельно с подготовкой «Теории музыки» на туркменском языке. Активная работа по созданию сольфеджио на национальном материале многих тюркских народов приходится на 1960-1970-е годы прошлого столетия. Можно назвать сольфеджио на материале азербайджанской музыки З. Бакихановой, Г. Гусейновой [2], на материале казахской музыки [3-7], на материале таджикской музыки Д. Охунова [8].

Следует отметить, что опора на методические принципы советской сольфеджийной школы и ее тематическое содержание обусловили принцип систематизации национального музыкального материала. В некоторых случаях учебники повторяли план построения общесоюзных учебников сольфеджио на ином музыкальном материале и по существу являлись дополнением к их конкретным разделам. В диссертации Людько М. Г. эти разработки получили название *сольфеджио национальных школ.* Как пишет автор «национальное сольфеджио, основанное на материале народной и устно-профессиональной музыки, существовало параллельно «европейскому», черпая в нем основные формы и методы работы» [9, с.13].

В кандидатской диссертации автора настоящей статьи рассматривается историко-культурный путь развития этносольфеджио в Казахстане [10]. Его становление началось с первых учебников сольфеджио на казахском музыкальном материале И. Круглыхина [3] и А. Серикбаевой [5], которые привлекались в качестве дополнения к академическим курсам. Вместе с тем, учебник С. Кузембаевой

[4], повторяя ряд разделов повсеместно распространенного сольфеджио Б. Калмыкова и Б. Фридкина [11], был дополнен некоторыми авторскими теоретическими изысканиями в области ладового строения казахской музыки. Методика построения учебника сольфеджио Б. Жусубалиева [6, с.7] соответствовала тематическому принципу элементарной теории музыки.

Эти учебники, предлагая материал казахской музыки с опорой на методические принципы академического сольфеджио и теории музыки, отвечали потребностям того исторического периода в области издания педагогической литературы на национальной основе. Следуя требованиям всесоюзных программ по сольфеджио, они являлись дополнением к курсам и решали задачу использования оригинальной казахской музыки в учебно-воспитательной и педагогической работе музыкального образования.

Необходимо отметить, что аналогичные разработки начались во многих союзных республиках. Среди них – «Сольфеджио» на материале армянской материале народной музыки Р. Атаяна, М. Тарьяна [12]; «Сольфеджио» на материале молдавских народных песен и танцев Г. Борщ, С. Златова [13], «Сольфеджио» на материале грузинского народного и профессионального музыкального творчества Д. Слиановой-Мизандари (композитор Грузии, заслуженный работник высшей школы, кандидат искусствоведения) [14].

Интересно, что авторами многих подобных учебников были национальные композиторы, и возможно, работа в этом направлении во многом была связаны с использованием фольклорных образцов в своих произведениях. Примечательно, что проявление национального в композиторском творчестве было связано с фольклором и его претворением в музыкальных сочинениях.

Добавим, что привлечение музыкальных образцов из наследия тюркских этносов имело место в ряде советских учебных пособий по сольфеджио. Например, в «Сольфеджио на материале мелодий народов СССР» В.В. Хвостенко (1950 год) [15], представлены единичные образцы казахской, татарской, башкирской песни встречаются в сольфеджио Б. Калмыкова, Г. Фридкина (1951) [11].

Второй этап характеризуется рассмотрением музыкальных традиций народа как неотъемлемой части их культурного наследия, вобравшего в себя общечеловеческие и национальные ценности. Начался процесс изучения традиционной музыки изнутри – с использованием её музыкального языка и выразительных средств. Такой подход предполагает рассмотрение музыкальной традиционной культуры сквозь призму ее собственных категорий. Национальные структуры, их интонационно-ладовое и ритмическое наполнение представляются как целостное явление со своими закономерностями, определяющими внутренние логические связи и смыслы. Так называемый взгляд изнутри на музыкальные традиции этносов дал импульс многочисленным разработкам по слуховому освоению материала, который получил глубокое научно-теоретическое осмысление. «60-80 годы (*XX столетия – курсив наш Г.А.*) были временем распространения в мировой науке парадигм этномузыкознания и культурологии, которые ознаменовали полный крах европоцентризма и создали базу для объективной оценки внеевропейских народов, что теоретически привело к признанию их истинной художественной и культурной ценности…» [16, с.198].

Осознание сущностных сторон традиционной музыкальной культуры казахского народа побудило домбриста и музыковеда Б. Аманова к созданию «Домбрового сольфеджио», которое он стал преподавать студентам народного отделения в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы (далее АГК им. Курмангазы). Методологической основой нового курса стало понимание формообразующих процессов в кюе, системно отраженных в народной терминологии. Эта терминология, заимствованная у самих носителей, предметно соотносится с трехмерным членением грифа домбры и трехмерным пространством древней религиозной картины мира тюркских народов. Обозначение музыкально-языковых единиц и разделов формы кюя [161] народными терминами позволило создать теоретическую базу дисциплины, определившую методическую направленность освоения домбрового кюя в учебном процессе.

В дальнейшем «Домбровое сольфеджио [162] » был переименовано в комплексный курс сольфеджио [17], расширенный за счет новых научных разработок в области лада, ритма, штрихов, жанров и нотировки казахского кюя. Экспериментальную работу продолжили молодые педагоги АГК им. Курмангазы С. Аманова, Г. Омарова, С. Утегалиева под руководством профессора А. И. Мухамбетовой.

[161] Кюй – произведение казахской традиционной инструментальной музыки.
[162] Название исходит из казахского народного инструмента домбыра.

Использование музыкального фольклора народов многонационального СССР в курсе сольфеджио представляло общую процессуальную картину. Педагог-исследователь О. В. Пивницкая [18] выделяет два направления в эволюции педагогических воззрений на слуховое освоение народно-песенного материала. Первое – дидактическое, согласно которому народно-песенные образцы рассматривались как вспомогательное средство для сольфеджирования, расширяющее интонационно-слуховые представления учащихся. Второе направление – этноинтегративное, характеризующееся новым взглядом на музыкально-этнографический материал, обладающий стилевыми и ладоинтонационными особенностями, требующими особой методики освоения, соответствующей его природе. И далее, как считает автор, «целью фольклорного сольфеджио является развитие этнослуха и этноинтонирования, учебный материал курса должен быть выстроен с учетом различных подходов к его освоению» [19, с.120]. Выпуск в 1972 году учебного пособия К. В. Бромлея и Н.С. Темирина «Русские народные песни» (сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио) [20] представил фольклорные образцы для сольфеджирования в подлинном (аутентичном) виде, в котором они были записаны в полевых экспедициях. Эта работа оказала большое влияние на дальнейшие поиски в области развития музыкального слуха на основе народно-песенного материала. Назовем, в частности, «Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни» М. А. Лобанова [21], «Школа фольклорного сольфеджирования» О. В. Пивницкой [22].

Активные разработки научно-методических подходов к сольфеджио на материале музыки тюркских народов стали возможными благодаря фундаментальным научным исследованиям. Например, изучение специфики пентатоники в мелодике тюркских народов Среднего Поволжья и Приуралья создало прочную теоретическую базу для ее применения на уроках сольфеджио. Эта ладовая характерность в данном ареале распространения стала научным обоснованием термина – «пентатонная зона». «Представляя две крупнейшие языковые семьи – угро-финскую и алтайскую (тюркскую), народы Поволжья и Приуралья обнаруживают общность музыкального сознания в рамках *единой*, но *разветвленной пентатонной зоны*» [23, с.309].

В конце 80-х годов прошлого столетия тюркская музыка была введена в курсы сольфеджио на теоретико-композиторском факультете, факультете народных инструментов Казанской консерватории имени Н. Г. Жиганова. Авторы-составители учебно-методических пособий на материале музыки тюркских народов вышеназванного региона (татар, башкир, чувашей, удмуртов) опирались на мотивный метод освоения ангемитонных ладов.

Создание учебных пособий по развитию слуховых представлений у учащихся музыкальных учебных заведений на образцах мелодики тюркских народов Среднего Поволжья и Приуралья в курсе этносольфеджио осуществлялось при непосредственном научном руководстве профессора Казанской консерватории им. Н. Г. Жиганова – Л. В. Бражник [24-27]. В настоящее время накопленный опыт создания учебно-методических пособий активно применяется в новых разработках, которые развиваются в двух направлениях: расширения музыкального материала за счет включения фольклора других тюркских народов и учета специализации обучающихся.

В этот же период создается сборник сольфеджио на азербайджанском музыкальном материале Ж. Бакихановой и Г. Гусейновой (1988 год). В сборник вошли примеры народной и композиторской музыки, систематизированные по ладам. Ученицы У. Гаджибековой Ф. Самедова и Ф. Зейналовой разрабатывают «Учебник сольфеджио на основе азербайджанских мугамов и мелодий» [28]. Сборник состоит из большого количества музыкальных примеров, которые направлены на выработку конкретных слуховых стереотипов. Поэтому сборник является обучающим пособием по развитию ладоинтонационного слуха. Чуть позже издается сольфеджио Р. Гасановой, в котором один раздел включает авторские упражнения на освоение народных ладов (раст, шур, сегях, чаргях) [29]. «В предисловии Р. Гасанова отмечает, что ею ведется работа над учебником, который будет включать все азербайджанские лады» [30].

В 2009 году И. Г. Алиевой было разработано «Практическое руководство по изучению азербайджанских ладов и развитию ладоинтонационного слуха» [31]. В сборнике представлено 80 музыкальных образцов, систематизированных по ладам, которые можно использовать на уроках сольфеджио.

Стабильный исследовательский интерес к освоению музыкальных традиций тюркских народов прослеживается в республиках Центральной Азии. Как было сказано выше, с середины XX века в курс сольфеджио включается фольклорный материал, что открыло перспективы его системного исследования. Интеграция национальных музыкальных традиций в учебные программы по сольфеджио на уровне ритмических структур проводится в Узбекистане. Как пишет

С. В. Матякубова, автор «Макомного[163] сольфеджио», его разработка возникла в русле реформы музыкального образования в республике, открытия школ макома и внедрение изучения макомного искусства в музыкальные учебные заведения республики всех образовательных ступеней. Комплексное учебное пособие состоит из трех книг: «Макомные ритмы» [32], «Макомное сольфеджио. Мушкилот (инструментальный раздел)» и «Макомное сольфеджио. Намуды (вокальный раздел макомов)» [33]. Многолетний опыт преподавания сольфеджио в Государственной консерватории Узбекистана позволил автору создать уникальный курс, направленный на глубокое освоение искусства макома, его ладо-интонационных и ритмических закономерностей, взаимоотношения мелодии и усуля (ритмоформулы дойры[164]). Отметим принципы построения курса и методы работы на нем. По мнению автора, курсу «Макомное сольфеджио» должна предшествовать подготовка в рамках академического сольфеджио. Три книги «Макомное сольфеджио» последовательно раскрывают обучающую траекторию: от ритмических рядов через «осмысление усуля как показателя жанровых и стилистических черт» к слуховому освоению макома в опоре на его ладовую модальность и метроритмическую организацию монодии. Такое построение курса приводит к глубокому пониманию и осмыслению композиционных принципов. Как считает автор «слуховое воспитание должно быть ориентировано на сознательное восприятие национальных музыкальных ценностей, углубленных научными и практическими знаниями» [33, с.7].

В 2012 году было издано Сольфеджио на материале музыки Тувы, составленное З. К. Казанцевой и М. М. Лопсан [34]. Учебное пособие включает более 1000 мелодий, расположенных в порядке возрастания мелодической сложности. Представленные музыкальные образцы разделены на семь разделов, где первые три составляют тувинские народные мелодии, ставшие основой композиторского творчества, следующие три – это образцы из композиторской музыки. Последний раздел составляют двух- и трехголосные обработки мелодий известного композитора Ч. В. Комбу-Самдан.

Совсем недавно было издано сольфеджио (авторская группа – Н. Нышанов, А. Оморова, Э. Ишенбек, Д. Биримкулов), направленное на изучение кыргызской традиционной музыки [35]. В предисловии заявлено, что курс является альтернативой академического сольфеджио. В основе систематизации музыкального материала – жанры и виды традиционного искусства: песни (ырлар) – народные и авторские; дастаны[165] и назидательные песни – эпические и поучительные произведения; мелодии акынов[166] – произведения народных певцов-импровизаторов; мелодии из эпоса «Манас»; инструментальная музыка – произведения для духовых инструментов (чоор, сыбызгы)[167], для ооз комуза, для комуза и кыл кыяка[168]. Необходимо отметить, что в сборнике представлено 300 аутентичных образцов из архивов, фондов и личных коллекций музыкантов, что позволяет приблизиться к традиционному исполнительству. Универсальность учебного пособия заключается в том, что оно может быть использовано на всех ступенях музыкального образовании, а также оно может стать подспорьем для расшифровки и систематизации архивных нотных материалов.

В процессе развития сольфеджио на казахском национальном материале обозначен третий этап, ознаменованный созданием теоретико-методологических основ этносольфеджио. В диссертационном исследовании автора статьи представлен «казахский музыкальный язык» как ядро и главная составляющая содержания дисциплины. Этносольфеджио – целенаправленный курс, цель которого «практическое освоение казахского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей» [10,3], что позволило ему выйти за пределы национального компонента музыкального образования. Дисциплина направлена на глубокое погружение в традиционную музыку в контексте слухового осознания ее внутренней логики и постижения специфики мышления. Освоение выразительной и смысловой роли единиц музыкального языка, знание жанровой и языковой специфики традиционного музыкального искусства позволит обучающимся ориентироваться во всех стилях национальной музыки. К настоящему времени разработки этносольфеджио в Казахстане ведутся в разных стилевых направлениях: освоение стилей домбровой традиции [36], традиционной песни и ее стилей [37], а также на разных уровнях образования [38, с. 39].

[163] Название происходит от вокально-инструментального циклического жанра – «маком».
[164] Национальный узбекский ударный инструмент.
[165] Дастан – пер. с кыргызского героическое сказание, эпопея
[166] Акын – поэт-импровизатор
[167] Древние духовые инструменты
[168] Древние струнные инструменты

Развитие сольфеджио на материале традиционной музыки тюркских народов прошло определенный исторический путь. Наиболее существенные достижения составляют процессуальную картину движения от дидактического сольфеджио к этносольфеджио. Этот процесс включает мощные научно-методические исследования по проблемам лада (сольфеджио на материале тюркских народов Поволжья и Приуралья, практическое руководство по изучению азербайджанских ладов), ритма (макомные ритмы), жанра (домбровое сольфеджио, макомное сольфеджио). Отмеченные аспекты обладают высокой научной актуальностью и требуют дальнейших систематических изысканий.

В настоящей статье предпринята попытка рассмотрения и осмысления содержания сольфеджио на материале традиционной музыки тюркских народов. Несмотря на ограниченность охвата и невозможность представить исчерпывающий анализ всех учебников, учебных пособий и концепций в этой области, были обозначены серьезные научно-методические достижения. Не претендуя на полноту освещения всех существующих подходов в освоении традиционной музыки, в статье акцентируется внимание на процессе создания научно-теоретических и методических основ этносольфеджио. Думается, что целенаправленная научно-методическая деятельность в данной области будет отвечать запросам современной культурной политики и способствовать сохранению традиционной музыки как нематериального культурного наследия.

Таким образом, традиционная музыка тюркских народов в практике этносольфеджио выступает не только как учебный материал, но и является мощным средством формирования музыкального сознания. Дальнейшие исследования в этой области, разработка современных учебников и методических пособий, а также расширение международного научного обмена и осмысление накопленного опыта, несомненно, укрепят позиции этносольфеджио в современном образовательном и культурном пространстве.

Список литературы

1. Агажанов А. П. Сольфеджио // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 5. М., 1981. – 528 с.
2. Бакиханова З., Гусейнова Г. Сольфеджио на образцах азербайджанской народной и профессиональной музыки. Баку, 1988. – 88 с.
3. Круглыхин И. Сольфеджио на казахском народно-песенном материале. – Алма-Ата, 1955. – 66 с.
4. Кузембаева С. Сольфеджио (учебное пособие). На материале казахской и профессиональной музыке. /Под. Ред. Н.П. Тифтикиди. – Алма-Ата, 1967. – 75 с.
5. Серикбаева А. Сольфеджио /Под. Ред.проф. И.И. Дубовского. – Алма-Ата, 1968 – 51 с.
6. Жусубалиев Б. Сольфеджио. Одноголосие. – Алма-Ата, 1972 – 209 с.
7. Жусубалиев Б. Сольфеджио. Двухголосие. – Алма-Ата, 1972 – 209 с.
8. Охунов Д. Сольфеджио (одноголосие, для музыкальных школ и училищ). – Душанбе, 1978. – 136 с.
9. Людько М.Г. Стилевое сольфеджио в современном видении: автореф. дис. канд. иск.: 17.00.02. – СПб., 2011. – 24 с.
10. Альпеисова Г. Теоретические и практические аспекты Этносольфеджио в Казахстане // Автореф. дис. канд. иск. – А., 2003. – 25 с.
11. Калмыков Б., Фридкин Г. Сольфеджио. Ч.1., Одноголосие. – М., 1987. – 144 с.
12. Атаян Р., Тарьян М. Сольфеджио: На материале армянской народной музыки. – Ереван, 1961. – 69 с.
13. Борщ Г., Златова С. Сольфеджио на материале молдавских народных песен и танцев. – М., 1956. – 63 с
14. Слианова-Мизандари Д. Сольфеджио. Двух- и трехголосие на материале грузинского народного и профессионального музыкального творчества: учебное пособие для учащихся музыкальных училищ и консерваторий. – Тбилиси, 1963. – 103 с.
15. Хвостенко В. В. Сольфеджио (одноголосное) на материале мелодий народов СССР. – М., 1950. – 158 с.
16. Мухамбетова А. Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников //Курмангазы и традиционная музыка на рубеже столетий. Материалы международной конференции, посвященной 175-летию Курмангазы. – Алматы, 1998 – С.197-203.
17. Омарова Г. Н., Аманов Б., Мухамбетова А., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа комплексного курса сольфеджио для факультетов народных инструментов вузов. – Алма-Ата, 1991. – 44 с.
18. Пивницкая О. В. Освоение школьниками национального песенного фольклора: на материале среднерусского региона: автореф. дисс. канд. пед. наук. – М., 2008. – 23 с.

19.Пивницкая О. В. Особенности реализации интонационного подхода в курсе фольклорного сольфеджио на примере русской традиционной культуры //Музыкальное историко-теоретическое образование, т.7, №1, 2019. – С. 120-131.
20.Бромлей К. В., Темерина Н. С. Русские народные песни: сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио. – М., 1972. – 239 с.
21.Лобанов М. А. Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни. – СПб., 1996. – 74 с.
22.Пивницкая О. Школа фольклорного сольфеджирования: Учебное пособие для детей среднего школьного возраста, Вып. 2: – М., 2002. – 132 с.
23.Тараканов М. Музыкальная культура РСФСР. – М., 1987. – 365 с.
24.Бражник Л. Ангимитоника: Курс сольфеджио на основе музыки народов Среднего Поволжья. – Казань, 1996. Ч. 1: Вокальная мелодика композиторов Среднего Поволжья. – 78 с.
25.Бражник Л. В. Сольфеджио на основе татарской музыки: Учебно-методическое пособие. – Казань, 2009. – 160 с.
26. Бражник Л., Мирзаянова Р. Удмуртская народная песня на уроках сольфеджио: учебное пособие. — Ижевск, 1997. — 52 с.
27.Бражник Л. В., Блохина Т. В. Чувашская музыка на уроках сольфеджио: учебно-методическое пособие. — Чебоксары, 1996.— 71 с.
28.Самедова Ф., Зейналова Ф. Сольфеджио на основе азербайджанских ладов. – Баку, 1997.
29.Гасанова Р. Сольфеджио. – Баку, 2002.
30.Алиева И. К вопросу о формировании когнитивно организованного ладоинтонационного слуха на основе азербайджанских ладов // URL: MUSIQI DUNYASI/ http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1516&page=3 (дата обращения: 20.03.25)
31.Алиева И. Г. Практическое руководство по изучению азербайджанских ладов и развитию ладоинтонационного слуха: учебное пособие/ – Баку, 2010. – 244 с.
32.Матякубова С. К. Макомные ритмы в курсе сольфеджио. – Ташкент, 2011. – 114 с.
33.Макомное сольфеджио. Третья часть. – Ташкент, 2021. – 100 с.
34.Сольфеджио на материале Тувы: учебное пособие в 3-х частях. Сост: З. К. Казанцева, М. М. Лопсан. – Кызыл, 2012 –Ч.I. – 92с , Ч.II. – 112с., Ч.III. – 136 с.
35.Кыргыз ыр-күүлөрүнө негизделген сольфеджио (этносольфеджио). — Бишкек, 2021. – 133 с.
36.Утегалиева С. Программа по этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки КНК им. Курмангазы (на рус. и каз. яз.). – Алматы, 2005. – 40 с
37.Байбек А. К. Песенный стиль Арки в контексте этносольфеджио (вузовский курс): дисс. к. иск. – Алматы, 2009 - 148с.
38.Омарова Г., Мурзагалиева Г. Этносольфеджио: Нотный сборник. – Алматы, 2005. – 62 с.
39.Омарова Г., Мурзагалиева Г. Этносольфеджио: Учебно-методическое пособие (каз., рус.). – Алматы, 2005. – 58 с.

УДК 784.6

МЕТОДИКА ВАРД: ОПЫТЫ ОБУЧЕНИЯ И КОНЦЕРТНОГО ИСПОЛНЕНИЯ ВОСТОЧНО-АЗИАТСКИХ ПЕСЕН В НЕМЕЦКИХ ШКОЛАХ

Ратобыльская Татьяна Анатольевна
Dr. Phil., органист, руководитель детских хоров, исследователь в области современного театра
Нойс, Германия
ratob.hey@t-online.de

Аннотация. В статье рассказывается о некоторых элементах распространенной в Германии американской методики Юстины Вард в применении к кооперационному проекту музыкальной и общеобразовательной школы SingPause на примере турецкой, арабской и китайской песни. Вокализы, пение мелизмов, диаграммы тоновой системы, построенной на пентатонике, подборка мелодических жестов, визуальный ряд, подходящий к песне, сочетание оригинального языка и перевода на

немецкий язык, особые формы дирижирования, использующие пластический рисунок грегорианского хорала, все эти и другие дидактические методы помогают школьникам овладеть восточной песенной культурой и способствуют взаимопониманию и обогащению народов.

***Ключевые слова**: музыкальная педагогика, Вард методика, детский хор, турецкая песня.*

Аңдатпа. «Вард әдістемесі және неміс мектептеріндегі Шығыс Азия әндерін оқу және концерттік орындау тәжірибелері» баяндамасында Германияда кең тараған Джастина Вардтың американдық әдістемесінің кейбір элементтері сипатталады. Түрік, араб және қытай әндері мысалында ол SingPause музыкалық және жалпы білім беретін мектебінің кооперациялық жобасыннда қолданылады. Вокализдер, мелизмдерді айту, пентатоникаға негізделген тон жүйесінің диаграммалары, әуезді қимылдарды таңдау, әнге сәйкес келетін визуалды қатар, түпнұсқа тіл мен неміс тіліне аударманың өзара үйлесуі, Грегориан хоралының пластикалық үлгісін қолданатын дирижерлеудің ерекше түрлері осы және басқа да дидактикалық әдістер мектеп оқушыларына Шығыс ән мәдениетін игеруге көмектесіп, халықтардың өзара түсіністігінің нығаюына ықпал етеді.

***Тірек сөздер**: музыкалық педагогика, ВАРД әдісі, балалар хоры, түрік әні.*

Abstract. The article describes some elements of the American methodology of Justine Ward, which is widespread in Germany, as applied to the cooperative project of the SingPause music and general education school using the example of Turkish, Arabic and Chinese songs. Vocalizations, singing melisms, diagrams of a tone system based on pentatonics, a selection of melodic gestures, a visual sequence suitable for a song, a combination of the original language and translation into German, special forms of conducting using the plastic drawing of the Gregorian chorale, all these and other didactic methods help schoolchildren master eastern song culture and promote mutual understanding and enrichment of the peoples.

***Keywords:** musical pedagogy, Ward technique, children's choir, Turkish song.*

Вард методика сегодня широко распространена в Голландии и в Германии. В Голландии по ней работают во всех школах начальных классов, в Германии выборочно, например, в Дюссельдорфе, Вупертале, Нойсе, Меербуше, Кёльне. Знаменитые детские хоры при Кёльнском соборе или детский хор «Домшпатцен» в Регенсбурге работают именно по этой методике.

В Германии приветствуется плюрализм в преподавании, поэтому каждый город или земля или даже хор решает самостоятельно, по какой методике предпочтительно заниматься с детьми. Для изучения Вард метода существуют специальные центры, где обучаются уже сами музыканты. Для этого нужно уже иметь фундаментальное музыкальное образование в стандартной немецкой системе. Вард 1 и особенно Вард 2 изучаются в многодневных семинарах в специальных центрах. Это связано с авторскими правами и с реальной опасностью растворения метода в массе других предложений. Я проходила специальный курс подготовки в Дюссельдорфе, а затем в Бонне. В Дюссельдорфе методика привязана к практическому проекту Зингпауза. Он финансируется и координируется через Концертный Хор Дюссельдорфа, в основном получая спонсорские деньги на обучение детей. В Дюссельдорфе проектом охвачены все начальные школы. В Вуппертале проект, запущенный лет десять тому назад, нашел поддержку в государственной музыкальной школе и стал неотъемлемой частью кооперации с общими школами. Соответственно финансирование происходит как от спонсоров, так и от города. Вард 2 ориентирован на специальные хоровые школы для одаренных детей, там занятия проходят каждый день по методике, а хоровой репертуар строится отдельно и с другими преподавателями.

Зингпауза (название проекта) хороша тем, что ты изучаешь не только методику теоретическую, но и одновременно ее применение в образовательных программах на материале детских и народных песен. Песенная программа отбирается комиссией, состоящей из руководителей хоров, предложения собираются от всей команды. Выбранные песни разучиваются с детьми первых - четвертых классов во всех образовательных школах. Каждый год готовится концертная программа из 10-12 песен, которые в конце учебного года поются в тысячном сводном хоре, в лучшем концертном зале города.

Музыкальное занятие проводится в системе учебного плана до обеда, два раза в неделю для каждого класса отдельно. Занятие - 20 минут. 10 минут Вард упражнения, 10 минут – разучивание песни. Можете себе представить, с какой скоростью и с какой интенсивностью проводятся занятия. Это действительно в первую очередь упражнения на концентрацию и умение слушать. Соприкосновение

с музыкой трактуется как умение концентрироваться, слушать абстрактные звуки и самого себя. Так развивается чистый голос ребенка и структурированный музыкальный слух.

Программа песен обычно имеет какую-то тему, например, Путешествие по миру, Люди и звери, Чудесное звучание и т. п. Программа песен всегда интернациональная. С первого класса дети учатся воспринимать и воспроизводить слоги чужой речи. Это впоследствии помогает им хорошо обучаться иностранным языкам и структурирует рефлексию собственной речи.

В немецких школах сегодняшнего поколения 70 иногда 80 процентов детей имеют миграционные корни. Раньше это были восточноевропейские народы: поляки, итальянцы и так называемые русские или казахские немцы, чьи родители приехали на заработки в пятидесятые-шестидесятые годы прошлого века и так и осели в Германии, либо эмигрировали из России (евреи) и Казахстана - депортированные в свое время немцы.

Сегодня мозаику детей школьного возраста представляют другие эмиграционные потоки. Это целое поколение турецких детей, которые родились в Германии и воспринимают немецкий язык как собственный, большое количество новых детей – беженцы из Ирана, Афганистана, Курдистана, Африки, Украины.

Немецкая политика с ее установкой на плюрализм и культуру гостеприимства и, в частности, школа реагирует на новую ситуацию великого переселения и движения масс народов демократически. В школах изучаются все религии, уважительно относятся к Рамадану, все вместе празднуют Цукерфест. В свою очередь, дети из мусульманских семей без особых проблем с удовольствием поют в «светских» концертах, и даже участвуют в распространенных предрождественских и рождественских концертах. Но и тут школа берет во внимание мусульманское воспитание родителей и детей, по возможности исключает из репертуара песни религиозного характера.

В репертуаре песенных концертов школьников появились интернациональные песни не только общепринятого европейского характера, как например «Sur le pont d`Avignon» (французский язык), или «Un poquito cantas» (испанский язык), «The Lion sleeps tonight” (английский язык), но и много песен восточноевропейского и азиатского происхождения. Причем, опыт показывает, что дети с большим удовольствием разучивают и поют песни восточного или азиатского происхождения, например, турецкую песню «Üsküdara giderikin» или арабскую - «Ah ya Zein» или китайскую - «Gong xi», «Bambusflöte». Через музыку дети раскрывают для себя не только поле разнообразных языков, но и познают характер и обычаи того или иного народа. Интернациональное образование начинается уже в так называемых песнях приветствиях, которые поются на разных языках: Guten morgen, Good morning, Buenos dias, Buongiorno, Bonjour, где к классическим европейским приветствиям прибавляются по инициативе школьников другие языки: Salam aleykum, или Merhaba. Вард методика предоставляет много способов предварительной подготовки детей к разучиванию незнакомого репертуара.

Методика Вард состоит из строгого чередования различных упражнений на слух, пение и ритм, они меняются со скоростью каждые две три минуты, и действуют методом малого накопления - каждый раз прибавляется немного нового. Основные элементы методики, следующие: Песенное приветствие в терцию, диалог преподавателя и учеников. Первый вокализ поется распевом nu -nu на разной высоте, дети поют все вместе, и по одному. Для Вард метода свойственно преподавание с визуализацией через движение. В данном случае создается «зеленое поле» с расцветающими цветами разного цвета.

Следующий этап - перевод звукоряда в абстрактный план, с помощью введения «тайной» речи. Музыкальный слух ребенка развивается многоступенчатой системой таблиц и диаграмм с лестницей звуков и тонов, имеющих цифровое обозначение: 1, 2, 3, и слоговое: до, ре, ми, фа, соль, ля, ти (си) - итальянского происхождения.

Считается, что Вард методика ведет свое происхождение от средневекового грегорианского песнопения и имеет много общего с европейской песенной традицией одноголосного хорала. Грегорианский хорал – это одноголосный песенный речитатив религиозного характера, распространенный в средневековой Европе в среде монашества, разрабатывавшего также формы нотной записи и дирижирования. Поэтому в Вард методике употребляется несколько нотных ключей. Сначала ключ До или С, который пишется на первой линии нотной записи. Затем ключ переносится вверх на вторую линию, а затем вниз на дополнительную линию. Так дети быстро осваивают почти все имеющиеся сегодня нотные ключи и привыкают читать ноты разных ключевых систем.

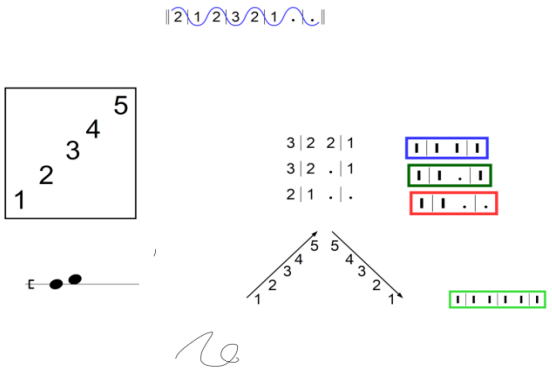
Свое название методика получила по имени американской ученой педагога Юстины Вард (1879-1975) (Нью-Джерси/ Вашингтон) [1; 2] Юстина Вард приняла католическую веру в начале XX века, работала в Католическом университете в Вашингтоне. Большую роль в развитии методики

сыграли знакомство и дружба с французским монахом Андре Москюре. Юстина Вард разрабатывает методику, поначалу имея ввиду детские хоровые школы при кафедральных соборах. Очень скоро методика распространилась по всей Америке как дидактический принцип преподавания пения в школах, а затем стала широко распространяться в Нидерландах, Франции, Италии, Швейцарии, Англии, а сегодня и в Германии. Методику называют также *релятивной сольмизацией*. Она имеет много общего с итальянским сольфеджио или сольфеджио наших школ российского направления. Система, которую мы знаем по нашим школам, основана на абсолютной сольмизации, методика Вард основана на релятивной или гуляющей сольмизации.

Её целенаправленно осваивают уже во втором вокализе методики, когда цифровая мелодия в пении транспонируется с детьми в нескольких тональностях или тренируется как игра в эхо: короткая мелодия варьируется в рамках одной ритмической фигуры. Хотя такого термина как тональность в методике Вард нет, упражнения остаются в диатонике. И это уже важная опора в будущем пении восточного репертуара. К развитию слуха относятся различные аудио и визуальные диктанты устного характера для детей.

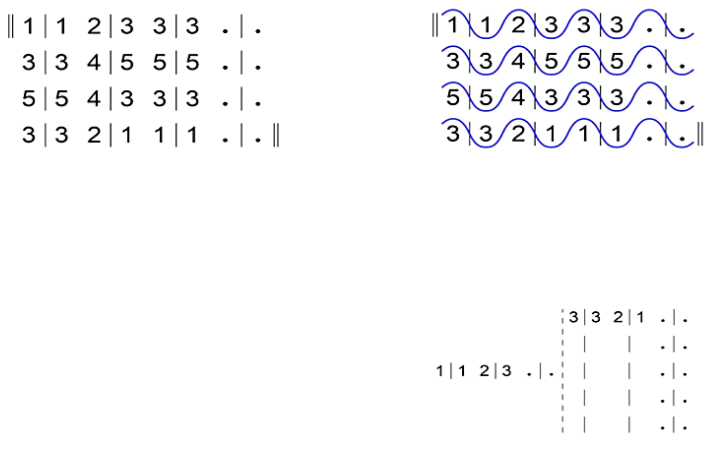
Следующие упражнения связаны с ритмом. Здесь существует целая система цветовых ритмических «ящиков», обучающих детей распознавать двухмерный размер с затактом и без, трехмерный такт, развивают ощущение длительности, длинной ноты, паузы. Причем очень быстро дети знакомятся с переменным метром, с чередованием разных по длительности тактов. Эти упражнения тоже помогают при разучивании восточных песен.

Рис. 1 а. Диаграммы по развитию слуха и ритма.



Следующий элемент методики – импровизация. Уже на ранних стадиях обучения детей учат самостоятельно придумывать музыку. Первая импровизационная игра - воробьиная семья. Дети играют родителей и птенцов, спрашивая и отвечая пением на вопросы родителей. Игра в вопросы и ответы на абстрактном уровне, с пропеванием нот - следующий этап развития, помогающий умению записывать придуманную музыку, двигаться в рамках заданной схемы. Позже будет импровизационная цепочка, где звуковую нить подхватывает каждый следующий ученик.

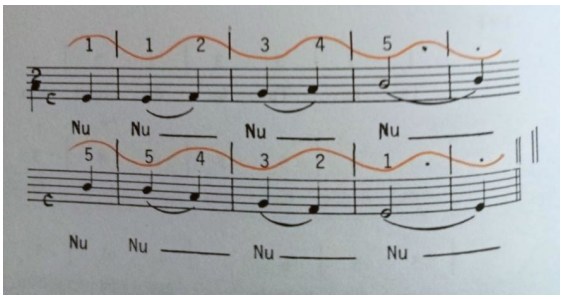
Рис. 1 б. Схема цифровой записи мелодии и первоначальной импровизации.

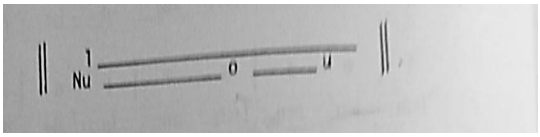


Дирижирование является еще одним главным элементом методики. Игровым способом, например, разучивая стихи об аисте, стоящем на одной ноге, дети учатся «летать» в двух четвертном размере, или рвать яблоки с высокой стены и класть их в корзину - трехчетвертной размер. Особенно важный способ дирижирования в деле разучивания восточного репертуара – это греческие пластические рисунки *arsis - thesis* (рисунок, лежащей в воздухе большой восьмерки). Дети учатся плавать рукой в воздухе, описывая движение мелодии высотное или ритмическое. Арсис – тезис наиболее близко подходят к традиции грегорианского пения и особого дирижирования.

Еще один вокальный комплекс упражнений методики Вард подводит нас к разучиванию восточного песенного репертуара. Это вокализы с мелизмами и вокализы с переходящими друг в друга гласными.

Рис. 2. Вокализ и мелизмы

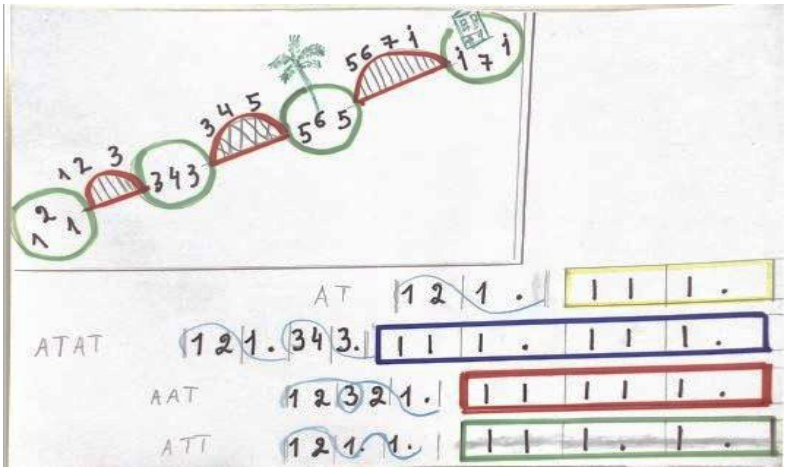




Короткие мелизмы - два тона, связанные легато, а также опевания основного тона в хроматической рамке затем впрямую будут присутствовать в арабском и турецком песенном репертуаре.

В методике Вард существует любимая детьми и педагогами глава 15, где тоника и переходные тона визуализируются на неабстрактной таблице и проигрываются как школьный загородный выезд с ночевкой в летний лагерь (остров – мост).

Рис. 3. Визуализация гаммы,
Мелодические обороты с дирижированием arsis-thesis
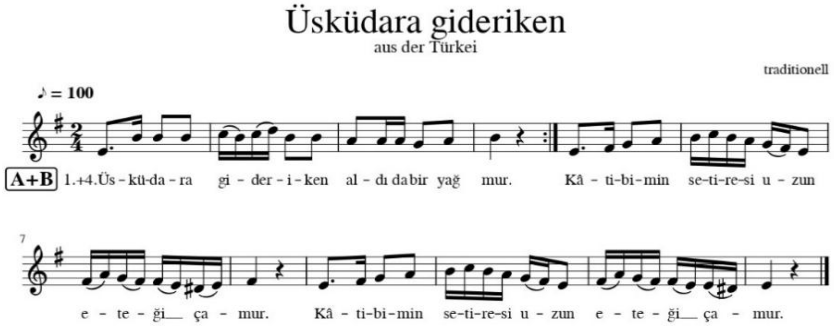


После первого «острова отдыха» надо пересечь «мост» к следующему. По «мосту» можно пройти пешком или проехать на автобусе или даже на самолете. Все эти передвижения соответственно преодолеваются песенным способом. Особую роль играют упражнения «тон думать» или пропевать внутри себя. Дети быстро учатся опевать основные тона до ми соль, учатся петь минорный септаккорд.

Предварительным упражнением к разучиванию незнакомого текста являются также так называемые африканские песни, где дети обучаются ритмически произносить и петь отдельные абстрактные слоги, при этом слоги связаны с определенным набором движений (например, песни «Банаха» или «Че- че- кули».

Первоначальная стадия подготовки восточного песенного репертуара - обработка аутентичного пения. Это работа для руководителей хоров и издателей детских книг с песенным репертуаром.

Оригинальная мелодия и текст песни, часто народного или фольклорного происхождения должна не чуждо звучать для детского европейского уха и быть понятной и любимой детским хором. Обычно песню записывают, втискивая в рамки размерного такта, так как песню поют затем в сопровождении инструментального ансамбля на тысячную аудиторию. Песня должна быть при этом узнаваема и содержательна для детей. Дети воспринимают Восток по традиции как некое сказочное государство («Тысяча а и одна ночь», мультфильмы об Алладине и другие ассоциации). Как правило, дети уже подготовлены медийным современным миром к восприятию востока как некой чудесной экзотики. Обычно в песне один куплет разучивается на языке оригинала, записанный, однако как транскрипция латинскими буквами, чтобы дети почувствовали интонационный строй песнопения и культуры того или иного народа, а затем поется «история», то есть перевод содержания на немецкий язык.

Рис. 4. Пример записи турецкой песни



Gruppe A
2. Regen fiel auf meinem weiten Wege nach Üsküdar.
Meinem Schreiber tropfte weiches Wasser aus seinem Haar.
Du und mein und ich und dein und was geht's andre an.
Heute, morgen, immer mit dem Regen, immer dann und wann.

Gruppe B
3. Fand ein Taschentuch auf meinem Wege nach Üsküdar.
Süßes legte ich in meins, das weißer als Blüten war.
Du und mein und ich und dein und was geht's andre an.
Heute, morgen, immer mit dem Regen, immer dann und wann.

Gruppe A+B
4. = 1. Strophe

Übersetzung:
Auf dem Weg nach Üsküdara fing es an zu regnen.
Die Jacke meines Schreibers ist lang, sein Gewand ist verschmutzt.

Разумеется, в ходе репетиций показываются картинки, рассказывающие об обычаях и традициях народа. Подбираются жесты и движения, подходящие к музыке и культурному содержанию. Результаты такого обоюдного обогащения культур невозможно переоценить. Üsküdara gideriken, Ah ya Zein, Bambusflöte остаются любимыми в репертуаре школьников, снова и снова возобновляются в концертном исполнении. Буду рада в следующий раз презентировать Вам концертное исполнение казахской песни немецким детским хором.

Список литературы

1. Ward, Justine. „Jeder kann singen“. Ward-Methode. Lehrhandbuch 1. Center for Ward Method Studies. The Catholic University of America, Washington, D.C ward, Justine. Original Ausgabe 1957. German Edition, New York, 1992.
2. Ward, Justine. „Sieh und Höre“. Veröffentlichung der Wardmethode. Lehrhandbuch 2. The Catholik University of Ameraca, Washington, D.C. Original Ausgabe 1957. German Edition, New York.1989

УДК 78.01

АКТУАЛИЗАЦИЯ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАНИИ

Тажибаева Ляйля Еркежановна
старший преподаватель кафедры «Кобыз и баян»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан
laylakobyz@gmail.com

Аннотация. В данной статье рассматриваются проблемы и пути актуализации казахской традиционной музыки в современном образовательном пространстве. Автор подчеркивает важность сохранения аутентичности фольклорного наследия и одновременно указывает на необходимость творческих экспериментов, в том числе в формате фьюжн. Анализируются барьеры в восприятии традиционной музыки молодёжью и описываются методы их преодоления за счёт коротких форматов (тизеров), коллабораций с современными жанрами, активного использования социальных сетей и стриминговых сервисов. Особое внимание уделяется роли музыкальных образовательных учреждений, которые могут выступить катализаторами обновления и популяризации традиционного репертуара. В конце статьи приводятся конкретные рекомендации по интеграции фольклора в учебные программы и по работе с цифровыми технологиями.

Ключевые слова: *казахская традиционная музыка, музыкальное образование, молодёжная аудитория, современные аранжировки, социальные сети, цифровые технологии.*

Аңдатпа. Бұл мақалада қазіргі қазақстандық білім беру кеңістігінде қазақтың дәстүрлі музыкасын жаңғырту мәселелері қарастырылады. Автор ұлттық мұраны сақтаумен қатар, оны бүгінгі заманға сай бейімдеудің маңызын атап өтеді. Жұмыста жастардың фольклорлық шығармаларды қабылдауындағы негізгі кедергілер мен оларды еңсеру жолдары талданады. Сондай-ақ заман талабына жауап беретін электронды және цифрлық технологияларды пайдалану, фьюжн-тәсілдері арқылы дәстүрлі аспаптық және вокалдық шығармаларды дамыту әдістері ұсынылады. Мақалада музыкалық оқу орындарының рөлі мен олардағы бағдарламаларды жаңарту қажеттілігі кеңінен сипатталады. Осы мәселелер бойынша шетелдік тәжірибеге шолу жасалынып, оны қазақстандық жағдайға бейімдеу жолдары ұсынылады. Автор ұлттық мәдениет пен фольклорды жаңа аудиторияларға жеткізуде медиа-платформалардың ықпалын ерекше атап көрсетеді.

Тірек сөздер: *қазақтың дәстүрлі музыкасы, музыкалық білім, жастар аудиториясы, заманауи аранжировка, әлеуметтік желілер, цифрлық технологиялар.*

Abstract. This article examines the issues and methods of revitalizing Kazakh traditional music in the modern educational space. The author emphasizes the importance of preserving the authenticity of the folk heritage while exploring creative experiments, including fusion approaches. The paper analyzes the barriers young audiences face in appreciating traditional music and describes possible solutions through short-format teasers, cross-genre collaborations, and the active use of social media and streaming platforms. Particular attention is paid to the role of music educational institutions, which can act as catalysts for updating and popularizing traditional repertoires. The article concludes with practical recommendations for integrating folk music into academic curricula and employing digital technologies.

Keywords: *Kazakh traditional music, music education, youth audience, modern arrangements, social networks, digital technologies.*

Актуальность темы. Казахская традиционная музыка — это неотъемлемая часть национальной идентичности: домбровые кюи Курмангазы, жырауская культура, уникальный тембр кыл-кобыза и многое другое формируют особый казахский музыкальный «код». Однако в последние десятилетия молодое поколение нередко переключается на более «глобализованные» жанры, такие как K-pop или американский хип-хоп, теряя связь с родным фольклором. В то же время мировой музыкальный рынок демонстрирует обратную тенденцию: этнические мотивы при грамотном подходе способны привлекать широкую аудиторию. Так, группа «The Hu» из Монголии успешно смешивает горловое пение с тяжёлым роком, находя отклик у миллионов слушателей.

Цель данной статьи — показать, как актуализировать казахскую традиционную музыку в современном образовательном пространстве, сохраняя её аутентичность и историко-культурную ценность. Для достижения цели необходимо:

- Выявить барьеры, препятствующие восприятию традиционной музыки молодёжью.
- Оценить перспективы фьюжн-подходов и коллабораций.
- Разработать стратегии и методики адаптации фольклора в музыкальных учебных заведениях.
- Исследовать роль цифровых технологий и социальных сетей в популяризации казахской традиционной музыки.
- Изучить зарубежный опыт и предложить возможности его адаптации к казахстанским условиям.

Культурно-социальный контекст

Молодёжь и музыка – разрыв поколений:

Сегодняшняя молодёжь формирует музыкальные предпочтения в условиях цифровой среды и быстрого потребления контента. Традиционные формы (например, кюй продолжительностью 6–7 минут) могут показаться «длинными» на фоне коротких клипов в TikTok и Reels. Поэтому важна адаптация фольклорного материала к современным форматам, сохраняя при этом сущность и глубину традиции.

Отсутствие современного контента:

Недостаток качественных записей, доступных комментариев и исторического фона затрудняет знакомство с казахской традиционной музыкой широкой аудиторией. Музыкантам и продюсерам необходимо активнее продвигать фольклор на стриминговых площадках (Spotify, Apple Music, YouTube Music), сопровождая записи краткими аннотациями и визуальным контентом.

Консерватизм академической среды:

Некоторые преподаватели и исполнители полагают, что смешение фольклора с современными жанрами ведёт к «искажению» традиции. Однако мировая практика доказывает, что бережная интеграция этнической музыки в различные стили лишь расширяет аудиторию и способствует дальнейшему развитию культуры.

Зачем нужна актуализация традиционной музыки?

Сохранение национальной идентичности:

Фольклор — это не статичный музейный экспонат, а живой организм, всегда меняющийся вместе с обществом. Если отказаться от экспериментов, есть риск потерять связь с молодёжью и со временем «законсервировать» наследие в узком кругу специалистов.

Потенциал глобальной популярности:

Этническая музыка ценится за уникальное звучание и может стать культурным брендом страны. Примеры Ирландии, Монголии, Кореи показывают, что интеграция традиционной музыки в мировой рынок при грамотном подходе способна привлечь как местных, так и зарубежных слушателей.

Развитие творческого мышления:

Работа с традиционным материалом в формате фьюжн или при использовании современных технологий развивает у студентов креативное мышление, учит синтезировать различные музыкальные элементы и расширяет их профессиональный кругозор.

Пути решения: от тизеров до фьюжн-проектов

Адаптация формата:

Для привлечения внимания можно использовать короткие фрагменты (30–60 секунд), сопровождая их краткими пояснениями: история кюя, эмоции, которые он передаёт, и т. д. Это даёт первичную «приманку» для слушателя, побуждая обратиться к полным записям.

Фьюжн и коллаборации:

Соединение казахских инструментов (домбра, кобыз) с современными электронными ритмами или рок-гитарой способно зацепить молодёжь. Важно, чтобы суть национальной музыкальной традиции не превращалась лишь в «экзотику», а бережно сохранялась в новых аранжировках.

Использование соцсетей и маркетинга:

TikTok, Instagram, YouTube — основные площадки, на которых сегодня можно продвигать фольклорную музыку и формировать новую аудиторию. Музыкальным учебным заведениям следует знакомить студентов с основами SMM и цифрового продюсирования.

Интеграция в образовательные программы:

- Факультативы по современной аранжировке: использование DAW, создание треков с этническими семплами.
- Коллаборационные проекты между разными кафедрами (народной, эстрадно-джазовой, композиторской).
- Создание студенческих альбомов в студии звукозаписи при вузе.
- Обучение преподавателей.
- Повышение квалификации педагогов в области цифровых технологий, SMM и современных музыкальных стилей позволит более эффективно передавать знания студентам и открывать им новые возможности творческого самовыражения.

Личный опыт: эксперименты на международной сцене

Автор настоящей статьи (как исполнитель на кобызе и педагог) имеет опыт внедрения электронных ритмов и современных звуков в традиционные мелодии. Выступления на Всемирном чемпионате исполнительских искусств (Лос-Анджелес, 2005–2006 гг.) показали, что такая коллаборация может вызвать значительный интерес даже у неподготовленной зарубежной аудитории. В Казахстане подобные эксперименты могут помочь молодёжи иначе взглянуть на собственное культурное наследие.

Цифровые технологии

Стриминговые сервисы:

Выход на Spotify, Apple Music, YouTube Music с качественными записями и привлекательным визуальным оформлением позволяет распространять казахскую музыку далеко за пределы локальных событий.

AR и VR-проекты:

Дополненная и виртуальная реальность открывают новые форматы презентации традиционного материала. Например, виртуальные экскурсии по историческим локациям, сопровождённые звучанием национальных инструментов.

Искусственный интеллект и семплирование:

ИИ может создавать фрагменты на основе традиционных мелодических паттернов, однако важно, чтобы итоговое решение всегда оставалось за живым музыкантом, сохраняя эмоциональную глубину и аутентичность фольклора.

Опыт зарубежных этно-проектов

- Ирландия: Celtic Woman, The Dubliners, Enya — примеры, когда фольклорная музыка стала визитной карточкой страны и обрела мировую славу.
- Монголия: группа «The Hu» соединила горловое пение с тяжёлым роком, доказав, что национальная специфика может органично вливаться в популярные современные жанры.
- Корея: государственная поддержка фольклорных фестивалей и активная работа в соцсетях помогает сохранять традиционные направления (например, пхансори) и привлекать к ним международный интерес.

Образовательные стратегии

- Пересмотр учебных планов.
- Введение факультативов по продюсированию и маркетингу.
- Межкафедральные проекты (народная музыка, эстрадно-джазовое исполнительство, композиторское искусство, звукорежиссура).
- Проектное обучение, ориентированное на создание и продвижение реальных музыкальных продуктов (альбомов, видео, концертов).
- Практические мастер-классы.
- Выездные лекции, фестивали и творческие встречи с молодёжью в различных регионах Казахстана. Живое исполнение, сопровождающееся рассказом об истории кюев и приёмах игры на национальных инструментах, формирует глубокую связь между слушателем и исполнителем.
- Научные конференции и круглые столы.
- Обсуждение вопросов сохранения и развития национальной музыки на научных площадках обеспечивает междисциплинарный обмен опытом. Важно, чтобы итоги таких мероприятий находили практическое отражение в государственной культурной политике и образовательных программах.

Возможные риски и барьеры

Утрата аутентичности

При чрезмерном «упрощении» традиции под запросы массового рынка есть риск превратить её в стилизованную декоративную форму. Необходимо тщательно сохранять корневые элементы казахской музыкальной культуры.

Недостаток финансирования

Качественные записи, студии звукозаписи, маркетинговые кампании требуют финансовых вложений. Государственная поддержка и частные гранты могут существенно ускорить процесс популяризации фольклора.

Сопротивление со стороны консервативной части преподавателей

Бережное отношение к традиционному материалу не всегда подразумевает полное отрицание новшеств, однако важно вести разъяснительную работу и показывать положительные примеры коллабораций и экспериментальных проектов.

Заключение

Актуализация казахской традиционной музыки в современном образовании – комплексная задача, требующая реформ в учебных планах, готовности к экспериментам, активного использования цифровых платформ и внимательного отношения к аутентичному звучанию народных инструментов. Современная молодёжь не отторгает фольклор, если видит его живую, эмоциональную и творческую составляющую. Эксперименты в формате фьюжн, интерактивные социальные сети, качественные записи и вовлекающее преподавание помогают расширить аудиторию и возродить интерес к корневой культуре.

Таким образом, комплекс мер, включающий адаптацию форматов, внедрение цифровых технологий, пересмотр образовательных программ и активные медиакампании, могут помочь казахской традиционной музыке занять достойное место в культурном пространстве XXI века. Сохранение национальной идентичности и развитие творческого мышления молодых специалистов – важная миссия не только для музыкальных учебных заведений, но и для всего профессионального сообщества.

Список литературы

1. Щербакова Д. А. Роль молодежной культуры в формировании культурного наследия // Современные смыслы молодежной культуры: Материалы научно-практической конференции в рамках Уральского молодежного форума художественной культуры. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2024. – С. 143–149.
2. Соболева О. А. Формирование и развитие аудитории фестивалей классической музыки: Автореферат. – Санкт-Петербург: «Национальный исследовательский университет «Высшая Школа Экономики», 2017.
3. Гончарова А. Рекомендации по развитию цифровых навыков у представителей трех креативных индустрий – кино, музыки, организации культурных мероприятий по итогам исследований, проведенных в Казахстане, Кыргызстане, Узбекистане и Таджикистане // «Укрепление навыков и компетенций цифровой грамотности и продвижение гендерного равенства в культурных и творческих секторах в Центральной Азии». – Алматы: проект кластерного бюро ЮНЕСКО, 2022-2023.
4. The Hu. [Электронный ресурс] Официальный сайт группы // URL: https://www.thehuofficial.com (дата обращения: 20.01.2025)
5. Демографическая статистика [Электронный ресурс] // URL: stat.gov.kz (дата обращения: 15.01.2025)
6. La Orquesta Filarmonica de la Universitat de Valencia ofrece en Ontinyent su tradicional concert d'Hivren 2025 [Электронный ресурс] // URL: cadenaser.com (дата обращения: 20.01.2025)
7. История рока - 3. Разнообразие стилей рок музыки [Электронный ресурс] // URL: muz-school.ru
8. Круглый стол – Молодежь и классика: проблемы привлечения молодежной аудитории и их решения. Москва, 2013. [Электронный ресурс] // URL: muzcentrum.ru (дата обращения: 20.01.2025)
9. Хуан Фэн. Влияние культурных обменов на музыкальное образование в Китае: музыкальное образование в средних школах Китая в условиях мультикультурализма // Знание Понимание Умение. Серия «Научный потенциал: работы молодых ученых». – 2023. – №1. – С. 262-268

Секция 9

Түркі әлемінің музыкалық индустриясы: басқарудан өнерге дейін

Музыкальная индустрия тюркского мира: от управления к искусству

Music industry of the Turkic world: from management to art

УДК 7.067

НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ ТЮРКСКОГО МИРА - ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ИМПЕРАТИВЫ
(к вопросу составления единого Каталога НКН тюркских стран)

Курмангалиева Меруерт Санатовна
кандидат искусствоведения, Ass. Prof., профессор КазНУИ им. К.Байсеитовой,
эксперт национальной комиссии и член Национального комитета РК
по нематериальному культурному наследию
представитель в Казахстане международной организации
ATAMDER (Общество истории и культуры Евразии), Анкара.
Астана, Казахстан,
meruert_68@mail.ru

Аннотация. В данной работе поднимается вопрос сохранения и развития нематериального культурного наследия тюркских стран. Приводятся аргументы в пользу бытования и внедрения продиктованных временем императив, которые тесно связаны не только с традициями, знаниями, культурой тюрков, но и с общностью бытования культуры и мировоззрениями. Предметом рассмотрения становится накопленный веками опыт передачи НКН тюркских народов и доказывается необходимость составления общетюркского Каталога (реестра НКН). Описывается, что основным заказчиком Каталога выступает Фонд тюркской культуры и наследия, а исполнители данного проекта – простые люди и молодежь, а также Эксперты при Комитете. Методологической базой для написания данной работы послужила Конвенция ЮНЕСКО. В качестве результатов представлены некоторые положения и предложения, по идеологически-мировоззренческой оценке, элементов (объектов), входящих в Каталог (реестр) культурного наследия тюркских стран.

Ключевые слова: *наследие, культура, ЮНЕСКО, ФТКН, каталог, общетюркские императивы, традиции, тюрки.*

Аңдатпа. Бұл жұмыста түркі елдерінің материалды емес мәдени мұрасын сақтау және дамыту мәселесі көтерілген. Түркілердің дәстүрлері, білімі, мәдениетімен ғана емес, сонымен қатар мәдени өмір сүру ортасы мен дүниетанымдық бірлігімен тығыз байланысты, уақыт талабынан туындаған императивтердің өміршеңдігі мен енгізілуінің маңыздылығы туралы дәлелдер келтіріледі. Зерттеу нысаны ретінде түркі халықтарының мәдени мұрасын ғасырлар бойы жеткізу тәжірибесі қарастырылып, ортақ түркілік Мәдени Мұра Каталогын (реестрін) жасау қажеттілігі дәлелденеді. Каталогтың негізгі тапсырыс берушісі – Түркі мәдениеті мен мұрасы қоры, ал бұл жобаның орындаушылары – қарапайым халық пен жастар, сондай-ақ Комитет жанындағы Сарапшылар екендігі баяндалады. Бұл жұмысты жазудың әдіснамалық негізі ретінде ЮНЕСКО Конвенциясы алынған. Нәтиже ретінде түркі елдерінің мәдени мұрасының Каталогына (реестріне) енгізілген элементтерді (нысандарды) идеологиялық және дүниетанымдық тұрғыдан бағалау бойынша кейбір ережелер мен ұсыныстар ұсынылған**.**

Тірек сөздер: *мұра, мәдениет, ЮНЕСКО, ТММҚ, каталог, ортақ түркілік императивтер, дәстүрлер, түркілер.*

Abstract. This paper raises the issue of preservation and development of intangible cultural heritage of Turkic countries. Arguments are presented in favor of the establishment and introduction of time-dictated imperatives, which are closely related not only to traditions, knowledge, culture of the Turks, but also to the commonality of culture and worldviews. The accumulated experience of transmitting of ICH (intangible cultural heritage) of Turkic peoples becomes a subject of consideration and proves the necessity of compiling a Universal Catalogue (register of ICH). It is described that the main customer of the Catalogue is the Turkic Culture and Heritage Foundation, and the implementers of this project are ordinary people and young people, as well as experts at the Committee. The UNESCO Convention served as a methodological basis for writing this work. As a results, some provisions and proposals on ideological-worldview evaluation of elements (objects) included in the Catalogue (register) of cultural heritage of Turkic countries are presented.

Keywords: *heritage, culture, UNESCO, TCHF, catalogue, common-law imperatives, traditions, stamps.*

Ключевое слово в названии доклада – это «*наследие*», являющееся для тюркских стран идентичным по многим параметрам и очень ценным, потому что с начала первых зачатков цивилизации, именно тюркский мир был тем миром, который и нес эту цивилизацию. Это всем известные факты и мы не будем на них останавливаться, потому что мир знает не только о железе, колесе, удобных формах передвижения номадов, справедливой иерархии социального бытия, уникальных традициях и т.д. Ясно, что тюркский мир сегодня имеет огромный потенциал для своего развития, а у тюрков говорят, «если ты не знаешь своего прошлого, то у тебя не будет и будущего». Что сегодня для нас прошлое? – это то наследие, которое оставили нам предки. Сегодня мы делим его на материальное и нематериальное наследие, но не учитываем того, что стоит за этими понятиями. Для тюркского мира, который очень большой, разный и в тоже время основан на единых концепциях традиций, истории, культуры, необходимо вырабатывать и единый реестр как Нематериального культурного наследия (НКН), так и Материального культурного наследия (МКН). Например, мы не можем выдвигать номинации во Всемирную организацию ЮНЕСКО отдельно «юрту» или «кимешек», спортивные и конно-спортивные игры, некоторые музыкальные жанры или знаменитые на весь мир «Кёр Оглы» или Коркыт ата - потому что такие номинации являются общетюркским национальным наследием.

Известно, что сегодня Международный Фонд тюркской культуры и наследия (далее – ФТКН) начал выполнять очень важную миссию по составлению реестра или каталога НКН и МКН. Это глобальная работа проводится при поддержке Министерств культуры разных стран, международных общественных организаций (ТЮРКСОЙ, Тюркская академия и т.д.) и с привлечением ведущих экспертов тюркского мира. В работе по составлению каталога учитываются все нюансы разногласий, существующие в настоящее время и мешающие продемонстрировать единение, основанное на общности корней, традиции, культуры и истории.

Дело в том, что Конвенция ЮНЕСКО об охране материального наследия и Конвенция об охране нематериального наследия являются важными документами, которые позволяют следовать не только директивам и брать на себя обязательства в целях сохранения, консервации, популяризации своей истории, но и осознать степень родства между народами. То же самое происходит и с нами. Мы имеем свои традиции, НКН, МКН, но не можем никак консолидироваться и представлять единую концепцию как общее наследие кочевой тюркской цивилизации или оседлого тюркского мира.

Каталогизация наследия всего тюркского мира – это важный процесс, показывающий единство и способствующее консолидации стран на уровне культуры и исторических реалий. Сегодня, ФТКН выполняет важную функцию и несет ответственность, привлекая лучших представителей гуманитарных наук разных направлений, имеющих широкое политическое и идеологическое видение и осмысление международных процессов. В каталоге предусматривается тот факт, что он выявляет множество философско-теоретических, культурологических, эстетических, исторических, лингвистических и юридических вопросов концептуального порядка.

Сегодня мы руководствуемся положениями о том, что нам диктуют императивы ЮНЕСКО, в которых не учтен фактор того, например, что у Казахстана, являющегося «Колыбелью тюркского мира», как и у Кыргызстана, Монголии и ряда других стран – самое главное – это наличие «Жеты Ата», института по сохранению генетической чистоты и показателя феноменальной памяти, способной

сохранять и передавать образцы НКН устно. Так было из века в век, а ведь как трудно внести в Список НКН ЮНЕСКО то, что не фиксируется, но существует. Таким образом, ФТКН в работе над Каталогом берет на себя обязательства отработать и презентовать единый реестр, который будет учитывать менталитет и исторические данности, свойственные тюркским народам. Тот же мугам, кюи, искусство жырау, сал-серэ, ашугов – все перекликаются друг с другом, и мы видим широкое представительство, которое каждый тюркский народ стремится внести в Список охраны ЮНЕСКО по отдельности, после чего оставшиеся народы проходят трудный путь к присоединению уже поданной чьей-либо заявки.

Основой культурного плюрализма будущего может стать исключительно наше культурное наследие, включающее язык, традиции устного творчества, письменность, музыку, обычаи, танцы, архитектурные и мемориальные памятники, изобразительное искусство и другие элементы. Все эти компоненты представляют собой культурное наследие, которое является национальным достоянием каждого государства, а некоторые из них имеют глубокий политический смысл. Архитектура традиционно отражает господствующее мировоззрение и идеологию, тогда как другие сферы культурного наследия остаются прочной основой идентичности народов, особенно в удалённых регионах, далеких от крупных городов.

Идея сохранения культурного наследия оформилась в послевоенный период времени, в середине XX столетия на Гаагской конференции в 1954 году. Также важно отметить факт того, что в Казахстане понимание взаимодействия окружающего мира с идеологическими установками, которые сформированы в условиях определенной общественно-исторической обусловленности, особенно обострилось за последние 10 лет. «Суть отношений в многонациональной стране может дать крен в сторону ущемления исконно национальной идеологии, а, значит, в потере не только ее носителей – исполнителей, но и всех форм культурной символики. Национальные символы непреходящи и необходимы, прежде всего, своей стране и коренному населению и в этом смысле нужно восстанавливать, сохранять и выводить в стезю не просто национальной идеологии, а общетюркских императив» [1]. Как известно, «императив» в философском понимании – это предписание, выражающее необходимость действия. Иммануил Кант разделял императивы на гипотетические и категорические. Гипотетические императивы имеют силу лишь при известных условиях, а категорические выражают безусловное и неуклонное выполнение. Сегодня, состояние культуры пришло к такому уровню, что можно констатировать факт о введении категорических императивов. Они должны касаться вопросов восстановления многих институтов существования культуры, самих носителей культуры, мастеров многих областей искусства, в том числе и мастеров музыкальных народных инструментов и многого другого в виде создания благоприятных условий для их восстановления и дальнейшего развития. При этом, нельзя забывать о том, что научно-технический прогресс, сама форма восприятия и воспроизведения и даже общественно-социальные формации выдвигают новаторские требования для существования.

Вероятно, здесь находится одна из главных проблем понимания культурного наследия – идеологическая. В настоящее время созрели новые основания для глобального мировосприятия, и оно скорее не экономическо-материального, а морально-этического порядка. Таким образом, использование совокупности традиционных знаний наций, критериев исконно национального мышления, генетически заложенных этических норм поведения, выраженных в познавательно - дидактических эссенциях образцов музыкального и прикладного творчества для дальнейшего культурного развития – это еще малая толика ставших уже «категорическими» императив. Задача возобновления интереса к философским раздумьям и потребностям в размышлениях о прошлом, настоящем и будущем состоянии культуры нации лежит в плоскости гипотетических императив, выдвигающих условия защиты и сохранения культурных особенностей народов и наций, которые объявлены ключевым моментом человеческого прогресса и самовыражения. Говоря об идеологии культурного единства (имеющей целью не только сохранение культурного наследия в статусе «объектов»), мы понимаем *выработку идеи единства отношений* к объектам культурного наследия [1].

Многие исследователи рассматривают деятельность Комитетов по сохранению нематериального культурного наследия (НКН), существующих практически во всех странах, как способ стимулирования более ответственного отношения к традиционным нормам жизни — как в повседневности, так и в политике и научных исследованиях. Такой подход обусловлен двойной угрозой: с одной стороны, глобальные процессы стремятся к унификации не только производства, но и культуры, а с другой – наблюдается деградация и исчезновение уникальных культурных явлений. Однако следует признать,

что Комитеты по сохранению НКН, несмотря на значимость своей миссии, не обладают достаточными ресурсами для её полноценного выполнения.

Антропологический подход к культуре как к образу жизни рассматривает её как самодостаточную систему ценностей, символов и практик, которые воспроизводятся определенной культурной группой на протяжении времени. Эта система даёт человеку ориентиры, придавая смысл его поведению и взаимодействию с обществом в повседневной жизни.

Ключевым критерием при этом является этническая культурная самобытность, которая формируется и регулируется в пределах социальных границ. Однако в современном мире культура всё чаще воспринимается как отдельный «объект» или «элемент», существующий вне социального пространства. При этом её уникальность определяется не столько содержанием, сколько социальным статусом. Социальный статус культуры включает в себя формы её воспроизведения, доступность восприятия, оформление и частоту исполнения (например, наличие эфирного времени или сценических постановок), что в свою очередь согласуется с критериями «востребованности», установленными государственными структурами. Как мы знаем, ФТКН сегодня делает только первый шаг в деле сохранения культурного наследия тюркского мира, каталогизируя и систематизируя его, рассказывая об общих элементах из списка общетюркского реестра, что станет большим шагом в деле объединения тюрков и бережного отношения к НКН и МКН.

В современное время, культура включает в себя целый конгломерат отдельных духовных, материальных, эмоциональных или интеллектуальных критерий. Культура является маркером отдельно взятой группы или общества. Поэтому, пришло время провозгласить и предоставить всему миру наглядную демонстрацию НКН и МКН тюркского мира, у которого испокон веков сложены свои взаимоотношения и культурные взаимовлияния.

Идеологическое содержание Каталога должно способствовать охране и бережному отношению к культурному наследию всего тюркского мира. Это не возвращение к прошлому в регрессивном смысле, а, напротив, путь к духовному обновлению общества. В этом контексте ключевая роль в формировании нового мышления и национальных ценностей, свободных от западоцентристских и местнических влияний, принадлежит высшим учебным заведениям, особенно гуманитарным университетам. В будущем на их базе можно создавать специализированные кафедры, аналогичные кафедрам ЮНЕСКО, что позволит системно изучать и сохранять культурное наследие.

В эпоху глобализации мы осознаем, что в своей подавляющей массе, отсутствие идеологического наполнения привело к уже незримому присутствию «ауры этноса», которая и является основным составляющим Нематериального культурного наследия. Элементы «ауры этноса» (представители традиционной культуры) неизбежно вступают между собой в отношения взаимопроникновения и синтеза с западной культурой. Возможно, что это является одной из причин исчезновения истинно аутентичных носителей НКН.

«ЮНЕСКО под нематериальным культурным наследием понимает обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, – а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, – признанные сообществами, группами отдельными лицами в качестве части их культурного наследия, включая устные традиции и формы выражения, включая язык в качестве носителя нематериального культурного наследия; исполнительские искусства; обычаи, обряды, празднества; знания и обычаи, относящиеся к природе и вселенной; знания и навыки, связанные с традиционными ремеслами. ЮНЕСКО под защитой и охраной культурного наследия подразумевает продление его жизнеспособности через идентификацию, документирование, научное изучение, сохранение, поддержку, восстановление, развитие и популяризацию посредством формального и неформального образования, охрана культурного наследия тюркского мира акцентирует особое внимание на самой методике его сохранения. Причём это касается не только национального уровня, но и общемирового масштаба» [2]. Данный апробированный подход может применяться и при составлении Каталога (реестра), который становится первым шагом или «техническим» пунктом в деле объединения усилий тюрков на основе культуры. Во многих тюркских странах (особенно тех, которые вели образ жизни номадов) нематериальное культурное наследие изначально передавалось устно из поколения в поколение, и этот факт необходимо безусловно признать, интегрируя понятие «национальной культуры» в идеологическую картину тюркского мира. Только таким образом каждый представитель тюркских народов сможет обрести глубокую идентичность со своей природой и культурным наследием, что, в свою очередь, формирует новое поколение граждан, уважающих культурное многообразие и приверженных к исконно национальному мышлению.

Именно этот подход способствует возрождению и укреплению традиционных культурных ценностей, которые в условиях глобализации подвергаются риску изменения и утраты. Для успешной интеграции в мировое сообщество необходимо не только возрождать и систематизировать культурное наследие, но и изучать его в контексте современных исторических реалий. Открывающиеся архивные источники могут дать новый импульс к переосмыслению стратегий сохранения как нематериального (НКН), так и материального культурного наследия (МКН), обеспечивая их защиту и развитие.

Сохранение элементов и объектов культурного наследия – это, прежде всего, национальная задача, затем общетюркская, но при этом межнациональное сотрудничество играет ключевую роль. В связи с этим планирование и эффективная мобилизация людских ресурсов для поддержания и реконструкции культурного наследия становятся приоритетными направлениями при составлении Каталога НКН и МКН тюркских стран.

Список литературы

1. Курмангалиева М.С. Значение идеологически-культурного феномена тенгрианства в эпоху глобализации. Материалы конференции: Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии. Болгария, 2015г. // https://tengrifund.ru/znachenie-ideologicheski-kulturnogo-fenomena-tengrianstvo.html

2. The UNESCO Conventions in the Field of the Protection of Cultural Heritage and National Legislation of the CIS Countries: proceedings // https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000160015

ISBN 978-601-7676-88-9

Басуға 19.05.2025 ж. қол қойылды.
Пішімі 60х84 1/8. Офсеттік қағаз.
Есепті баспа табағы 29,4
Басылым Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның
баспаханасында басылып шығарылады
Мекен-жайымыз:
050000, Алматы қаласы, Абылай хан даңғылы, 86
www.conservatoire.kz
email: info@conservatoire.kz, kurmangazyscience@gmail.com

Подписано 19.05.2025 г.
Формат 60х84 1/8. Бумага офсетная.
Условных печатных листов 29,4
Отпечатано в типографии КНК им. Курмангазы.
Наш адрес:
050000, город Алматы, проспект Абылай хана, 86
www.conservatoire.kz
email: info@conservatoire.kz, kurmangazyscience@gmail.com

Signed for press on 19.05.2025.
Format 60x84 1/8. Offset paper.
Conditional printing sheets 29,4
Printed in a printing house of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.
Our address:
86 Abylai Khan Ave., Almaty, 050000
www.conservatoire.kz
email: info@conservatoire.kz, kurmangazyscience@gmail.com