

**“ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ” РММ
РГУ «КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ.КУРМАНҒАЗЫ»
RSI KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL CONSERVATORY**



**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ**



**XXI ҒАСЫРДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ
ТҰЛҒА – ЖАНР – ДӘСТҮР атты
Құрманғазының шығармашылығына арналған
Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары,
2023 жылғы 24 қараша**

**«ЛИЧНОСТЬ – ЖАНР – ТРАДИЦИЯ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XXI ВЕКА,
посвящённая творчеству Курмангазы
Материалы Международной научно-практической конференции,
24 ноября 2023 года**

**PERSONALITY – GENRE – TRADITION
IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY,
dedicated of Kurmangazy
International Scientific and Practical Conference Materials,
November 24, 2023**

Алматы 2023

УДК 781.24
Ж 66
ББК 85.313(5Каз)

Руководитель проекта: Г. З. Бегембетова

Ответственный редактор, верстка: Д.Е.Кешубаева

Редакционная коллегия:

М.Т. Койлыбаева, Г.Д.Калымова, К.С. Сахарбаева, А.Ж.Машимбаева,
А.З. Булбаева, А.Р. Бердібай, Р.К. Джуманиязова, Т.Ө. Оспанова, А.К. Омарова.

Ж 66 «XXI ғасырдың музыкалық мәдениетіндегі тұлға – жанр – дәстүр атты Құрманғазының шығармашылығына арналған Халықаралық ғылыми конференция»= «Личность – жанр – традиция в музыкальной культуре XXI века, посвященная творчеству Курмангазы». = «Personality – genre – tradition in the musical culture of the xxi century, dedicated of Kurmangazy»: мат-лы межд.нау.-практ.конф. – Алматы: КНК им.Курмангазы, 2023.- 240 с. – каз., рус., англ.

ISBN 978-601-7676-45-2

Жинақ Құрманғазы шығармашылығына арналған «XXI ғасыр музыкалық мәдениетіндегі тұлға-жанр-дәстүр» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары бойынша құрастырылған. Басылымда қазіргі заманғы музыкатану саласындағы жетекші ғалымдардың, ғылыми ұйымдар қызметкерлерінің, профессорлық-оқытушылық құрамның және шығармашылық жоғары оқу орындары жас ғалымдарының жарияланымдары бар. Мақсаты заманауи ғылыми ақпаратпен алмасу, музыка ғылымының өзекті мәселелерін қарастыру және талқылау, жетістіктерді түсіну және практикалық қолдану, сонымен қатар бірқатар тақырыптық бағыттарда жаңа жолдарды іздеу болып табылады.

Сборник составлен по материалам международной научно-практической конференции «Личность-жанр-традиция в музыкальной культуре XXI века», посвященной творчеству Курмангазы. Издание содержит публикации ведущих ученых в области современного музыкознания, сотрудников научных организаций, профессорско-преподавательского состава и молодых ученых творческих высших учебных заведений. Целью является обмен современной научной информацией, рассмотрение и обсуждение актуальных проблем музыкальной науки, осмысление и практическое применение достижений, а также поиск новых путей в ряде тематических направлений.

The proceedings are based on the materials of the international conference for theorists and practitioners “Personality – Genre – Tradition in the Musical Culture of the XXI century” dedicated to the art work by Kurmangazy. The collection contains publications by leading researchers in the field of modern musicology, employees of academic organizations, faculty and young scholars from higher institutions of art education. The aim is to exchange new research information, consider and discuss current problems of music science, comprehend and apply achievements in practice, as well as search for new ways in a number of thematic areas.

УДК 781.24
Ж 66
ББК 85.313(5Каз)
КНК им.Курмангазы, 2023

ISBN 978-601-7676-45-2

МАЗМҰНЫ/СОДЕРЖАНИЕ/ CONTENT

Ректордың құттықтау сөзі/ Приветственное слово ректора/ Welcoming address by the Rector	7
---	---

1 – Секция

ҚҰРМАНҒАЗЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ БҮГІНГІ МҰРАСЫ ТВОРЧЕСТВО КУРМАНГАЗЫ И ЕГО НАСЛЕДИЕ В НАШИ ДНИ KURMANGAZY'S CREATIVITY AND HIS LEGACY IN OUR DAYS

<i>Ләзат АҚИХАТ</i> ҚАЗАҚ КҮЙЛЕРІНДЕГІ СӨЗ БУЫНДАРЫНА ҚҰРЫЛҒАН КҮЙЛЕР (ҚҰРМАНҒАЗЫ МЕН ҚАЗАНҒАП ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНАН МЫСАЛ)	9
<i>Алия АЛЬПЕИСОВА</i> КҮОИ КУРМАНГАЗЫ НА УРОКАХ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ»	14
<i>Эльвира ВАЛИЕВА</i> ТВОРЧЕСТВО КУРМАНГАЗЫ В НАУЧНЫХ РАБОТАХ ПРОФЕССОРА ЕВЫ КОГАН	18
<i>Назира ОМАР</i> РҮСТЕМБЕК ОМАРОВ - ҚҰРМАНҒАЗЫ КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНІҢ ЖЕТКІЗУШІСІ	23
<i>Карима САХАРБАЕВА</i> ҰЛЫ КҮЙШІ – ҚҰРМАНҒАЗЫ САҒЫРБАЙҰЛЫ. КҮЙ МҰРАСЫНЫҢ ЗЕРТТЕЛУІ	29
<i>Сауле УТЕГАЛИЕВА</i> КУРМАНГАЗЫ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	38
<i>Таир КАРАТАЕВ</i> КҮОИ КУРМАНГАЗЫ КАК ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ЖҰБАНОВА И ПРОДВЕЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА	44
<i>Айнұр АЯЗБАЕВА</i> <i>Төлепберген ТОҚЖАНОВ</i> КҮЙШІ ЖАМАНҚАРА	52
<i>Асель ДАДЫРОВА,</i> ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЙ ДИСКУРС УТОПИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КАЗАХСКИХ ЖЫРАУ	57
<i>Ульяна ДОНОРОВА</i> ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛДЫН-ООЛА СЕВЕКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВЫ	63
<i>Татьяна КАРТАШОВА</i> ЛИЧНОСТЬ ДЖИВАНИ КОНСТАНТИНОВИЧА МИХАЙЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ПАРАДИГМ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИНДИИ	69

<i>Ақбота МАНАРБЕКОВА</i> А.З. ТЕМИРБЕКОВАНЫҢ АЙТЫС ӨНЕРІН ЗЕРТТЕУГЕ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ	74
<i>Іңкәр СӘДУАҚАСОВА</i> МАХАМБЕТ ТҰЛҒАСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ	79
<i>Наталья СМЕРНОВА</i> КЛОД ДЕБЮССИ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА	84
<i>Нұрай АЙТУАРОВА</i> <i>Ержан ЖӘМЕНКЕЕВ</i> ГУСЛИ АСПАБЫНА ЖАЗЫЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДЫ ЖЕТІГЕНШІЛЕР АНСАМБЛІНЕ ЛАЙЫҚТАУ ТӘЖІРИБЕСІ (В.МАЛЯРОВТЫҢ «В ЛУННОМ СИЯНИИ» ФАНТАЗИЯСЫ МЫСАЛЫНДА)	93
<i>Мұқағали АМИРХАНОВ</i> ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ МӘНЕРЛІ ҚҰРАЛДАРЫН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ	98
<i>Айгүл БАЙБЕК</i> ХАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛАРЫН ОҚЫТУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ	103
<i>Жумабек БЕКИШЕВ</i> УНИКАЛЬНОСТЬ И ЯСНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА	111
<i>Нұргүл ЖАҚЫПБЕК</i> МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫ ДАМУ ЖОЛДАРЫ	116
<i>Айғаным ИХСАНОВА</i> <i>Асет ДЖУМАБАЕВ</i> М. ҚОЙШЫБАЕВТЫҢ «СОВЕТТІК ҚАЗАҚСТАН» СИМФОНИЯЛЫҚ ПОЭМАСЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	121
<i>Ермек КАЗМУХАМБЕТОВ</i> ТОБЫЛ-ТОРҒАЙ Өңірінің домбыра дәстүріне құрманғазы мектебінің ЫҚПАЛЫ	129
<i>Гульнур САРГИЗОВА</i> МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: НЕКЛАССИЧЕСКИЕ АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН	137
<i>Елена СЕВРУК</i> КЮИ КУРМАНГАЗЫ В НОВОМ ФОРМАТЕ	141
<i>Балнұр ТАҢСЫҚБАЕВА</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАН КҮЙШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «ҚОСБАСАР» КҮЙЛЕРІ	145
<i>Станислав ХЕГАЙ</i> ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ФЕРЕНЦА ЛИСТА: ЖАНР ЭТЮДА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ЛИСТА, ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО	152

<i>Станислав ХЕГАЙ</i> ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ГРАНИ: ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. К. МЕТНЕРА И ЕГО ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ» ОР. 38	158
<i>Элеонора ЧАЛАБОВА</i> ТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ И ПРИНЦИПЫ АКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ «ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО»	163
<i>Джанис ШАУКЕМБАЕВА</i> ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 40-Х ГОДОВ XX ВЕКА. СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ES-MOLL, ОР.26 СЭМЮЭЛА БАРБЕРА	169
<i>Ольга КУЛАПИНА</i> ЭВОЛЮЦИЯ ВОСТОЧНЫХ ЛАДОВ В ТРУДАХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ АРАБО-ПЕРСИДСКОГО РЕГИОНА	177
<i>Азат АЙТКУЛОВ</i> БАШКИРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КУРАЙ В СИСТЕМЕ НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	182
<i>Lala JAFAROVA</i> COMPOSERS AND PERFORMERS	190
<i>Аружан ЕСІРКЕП</i> Б.ДӘЛДЕНБАЙДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-САХНАЛЫҚ ЖАНРЛАРДАҒЫ ҚОЛТАҢБАСЫНЫҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	191
<i>Ару ЖАҚСЫЛЫҚҚЫЗЫ</i> <i>Саида ЕЛЕМАНОВА</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАН ҚОБЫЗ ӨНЕРІНДЕГІ ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВТЫҢ ҚЫЗМЕТІ	198
<i>Аяулым ЖУМАДУЛЛАЕВА</i> <i>Ержан ЖАМЕНКЕЕВ</i> БАЗАРХАН ҚОСБАСАРОВТЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ҰҚЫЛАСТЫҢ «ҚОҢЫР» КҮЙІ	205
<i>Қуаныш ЖҰМАҒАЛИ</i> ТҮРКІМЕН ХАЛЫҚ «ПИАЛА» КҮЙІНІҢ НҰСҚАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ	210
<i>Баян ИГІЛІК</i> БЕЙСЕНБІ ДӨНЕНБАЙҰЛЫНЫҢ (1803-1872) КҮЙЛЕРІНДЕГІ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕР	215
<i>Алуа ИСКАКОВА</i> БАЛЕТ «ҚОЗЫ КӨРПЕШ-БАЯН СҰЛУ» А.РАИМКУЛОВОЙ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	223
<i>Нәзира ҚАРАШ</i> ҚАЗІРГІ ЗАМАН КҮЙШІСІ Т.ҚАРАШТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ	227
<i>Баян ҚЫРҒЫЗБАЙ, Алмагүл САРЫМСАҚОВА</i> ЖЕТІСУ Өңірі Халық Күйлерін Зерттеу мәселелері	233

<i>Гюльзар МАХМУДОВА</i>	238
<i>Инна ПАЗЫЧЕВА</i>	
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ	
<i>Юлия СИТНИКОВА</i>	249
<i>Ильяс КОЖАБЕКОВ</i>	
ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МЕЛОДИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В СИМФОНИИ С. МУХАМЕДЖАНОВА «БУРЯ»	
<i>Акмарал СУНИЯТ</i>	257
КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ ДАВИДА ДЬЮЛА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ	

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ

Құрметті әріптестер, конференцияға қатысушылар мен қонақтар!

Сіздерді Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында ұлы Құрманғазы шығармашылығына арналған «XXI ғасырдың музыкалық мәдениетіндегі тұлға – жанр – дәстүр» атты Халықаралық ғылыми практикалық конференцияда шын жүректен қарсы аламын.

Соңғы уақытта әртүрлі форумдар кезінде және ғылыми басылымдар беттерінде жиі назар аударылып талқыланған тақырып бүгінгі конференция спикерлерін біріктіруге себепші болды. Мәдени дәстүрдің субъектілері ретінде Жеке тұлғаларға деген қызығушылықты қазіргі заманғы өнертану зерттеулерінде көрсетілген жетекші тенденциялардың бірі деп атауға болады. Мәдени дәстүрдегі тұлғаның рөлі туралы мәселені қою маңыздылығы бүгінде көптеген адамдардың өмірлік және мәдени бағдарларды жоғалтудың өткір тәжірибесімен, мәдени-адамгершілік басымдықтарды түсіну және талпыныстардың белгілі бір стратегиясын жасау қажеттілігімен байланысты. Мәселенің сипаты оны заманауи және тарихи материалда қарастыруға итермелейді, бұл мәдениеттегі дәстүрдің рөлін материалдық және рухани құндылықтарды құруға бағытталған кез келген адамның іс-әрекетінің тұрақтылығы мен тұтастығын қамтамасыз ететін құрылым ретінде көрсетуге деген ұмтылыспен түсіндіріледі.

Осыған байланысты қазақ халқының ұлттық музыкалық мәдениетінің бастауында тұрған Құрманғазы Сағырбаевтың шығармашылығы мен мұрасына зерттеушілердің, орындаушылардың және композиторлардың тұрақты қызығушылығы әлі де бар. Көптеген жылдар бойы түрлі елдердің ғалымдары мен музыканттары Құрманғазы негізін қалаған домбыра дәстүрлі мектебін, оның домбыра күйлерін, сондай-ақ Қазақстанның аспаптық дәстүрлі мәдениетінің жұмыс істеуі мен дамуының басқа да көптеген мәселелерін зерттеу нысандары ретінде белгілеп келеді.

Сонымен қатар, біздің форумның бағдарламасы мәдениет идеологиясы мен парадигмасы контекстіндегі тұлға мәселелерімен байланысты және осындай бағыттарды, жанрлар мен дәстүрлерді өзгертудегі музыканттың рөлін, сондай-ақ қазіргі ұлттық мәдениеттердегі композиторлық және орындаушылық дәстүрлердің болуын талқылауды қамтиды.

Конференцияның таңдалған тақырыбының өзектілігінің тағы бір дәлелі –көтерілген мәселелер Қазақстанның музыкатанушы ғалымдарының, жас зерттеушілерінің, орындаушыларының ғана емес, Л. В. Собинов (Ресей), Саратов мемлекеттік консерваториясы, Тува гуманитарлық және әлеуметтік-экономикалық зерттеулер институты, З. Исмаилов ат. Уфа мемлекеттік өнер институты, Узеир Гаджибеков атындағы музыка академиясы сияқты жетекші жоғары оқу орындары мен ғылыми институттардың қатысушыларының орындаушылардың да қызығушылығын тудырады, дәлелдейді.

Біз конференцияның барлық қатысушыларына қызығушылық танытқаны үшін алғыс айтамыз және біздің форум қазіргі заманғы музыкатану мәселелерін жемісті талқылауға арналған пікірталас алаңы болады деп үміттенеміз!

Сізге, әріптестеріңізге, жарқын эмоциялар, сарқылмас шабыт, жаңа шығармашылық табыстар мен қызықты идеялар тілеймін!

**Ректор
Қазақ ұлттық
Құрманғазы атындағы консерватория,
ҚР еңбек сіңірген қайраткері**

Нуркен Аширов

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые коллеги, участники и гости конференции!

От всей души приветствую вас в стенах в Казахской национальной консерватории имени Курмангазы на Международной научно-практической конференции «Личность – жанр – традиция в музыкальной культуре XXI века», посвящённой творчеству великого Курмангазы!

Тема, объединившая спикеров сегодняшней конференции, в последнее время всё чаще приковывает к себе внимание, становясь поводом для обсуждения, в том числе и во время различных форумов, и на страницах научных изданий. Интерес к отдельным личностям как субъектам культурной традиции можно назвать одной из ведущих тенденций, обозначившихся в современных искусствоведческих исследованиях. Значимость постановки вопроса о роли личности в культурной традиции связана сегодня с острым переживанием многими утраты жизненных и культурных ориентиров, с необходимостью осознания культурно-нравственных приоритетов, выработки определенной стратегии движения вперед. Характер проблемы побуждает рассматривать ее как на современном, так и на историческом материале, что объясняется стремлением показать роль традиции в культуре как некоей конструкции, обеспечивающей устойчивость и цельность любой деятельности человека, направленной на создание материальных и духовных ценностей.

В этой связи, творчество и наследие Курмангазы Сагырбаева, стоящего у истоков национальной музыкальной культуры казахского народа, до сих пор вызывают неизменный интерес исследователей, исполнителей и композиторов. Вот уже на протяжении многих лет, ученые и музыканты разных стран обозначают объектами своих исследований домбровую традиционную школу, основанную Курмангазы, его домбровые кюи, а также многие другие вопросы функционирования и развития инструментальной традиционной культуры Казахстана.

Вместе с тем, программа нашего форума предполагает обсуждение в и такие направления, связанные с проблемами личности в контексте идеологии и парадигмы культуры; роли музыканта в трансформации жанров и традиций, а также с бытованием композиторских и исполнительских традиций в современных национальных культурах.

Еще одним подтверждением актуальности избранной темы конференции является то, что поднимаемые вопросы вызывают большой интерес у ученых-музыковедов, молодых исследователей, исполнителей не только Казахстана, но и других стран, о чем свидетельствуют заявки участников из ведущих вузов и научных институтов, таких как Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова (Россия), Тувинский институт гуманитарных и социально-экономических исследований, Уфимский государственный институт искусств им. З. Исмаилова, Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибекова.

Мы благодарим всех участников конференции за проявленный интерес и надеемся, что наш форум станет площадкой для плодотворных дискуссий и обсуждений проблем современного музыкознания!

Желаю вам, коллеги, ярких эмоций, неиссякаемого вдохновения, новых творческих успехов и интересных идей!

**Ректор
Казахской национальной
консерватории имени Курмангазы,
Заслуженный деятель РК**

Нуркен Аширов

WELCOMING ADDRESS

Dear Colleagues, the Conference Participants and Guests!

I sincerely welcome you within the walls of Kurmangazy Kazakh National Conservatory at the International Scientific and Practical Conference “Personality - Genre - Tradition in the Musical Culture of the 21st Century”, dedicated to the work of the great Kurmangazy!

The topic that brought the speakers of today's conference together, has recently increasingly attracted attention, becoming an occasion for discussing in various forums and scientific publications. Interest in individuals as subjects of cultural tradition can be described as the leading trend emerging in modern art historical research. The significance of raising the question of the role of the individual in cultural tradition is associated today with the acute experience by many of the loss of life and cultural guidelines with the need to understand cultural and moral priorities, and to develop a specific strategy for moving forward. The nature of the problem prompts us to consider it both on modern and historical basis, and this is explained by the desire to show the role of tradition in culture as a kind of structure that ensures the stability and integrity of any human activity aimed at creating material and spiritual values.

In this regard, the works and heritage of Kurmangazy Sagyrbayev standing at the origins of the national musical culture of the Kazakh people, still cause stable interest of researchers, performers and composers. For many years now, scientists and musicians from different countries have identified the dombyra traditional school founded by Kurmangazy, his dombra kuis as well as many other issues of the functioning and development of the instrumental traditional culture of Kazakhstan as the objects of their research.

At the same time, the program of our forum involves discussions in the areas relating to personality issues in the context of ideology and cultural paradigm; the role of the musician in the transformation of genres and traditions, as well as discussions relating to the existence of composition and performing traditions in modern national cultures.

Another demonstration of the relevance of the conference topic is that the issues raised are of great interest to musicologists, young researchers, performers not only in Kazakhstan but also in other countries, as indicated by the applications of participants from leading universities and scientific institutes such as L.V. Sobinov Saratov State Conservatory (Russia), Tuva Institute of Humanitarian and Socio-Economic Research, Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts, Uzeyir Hajibeyov Music Academy.

We thank all conference participants for their interest and hope that our forum will become a platform for enriching debates and discussions on the modern musicology issues!

I sincerely wish the participants to get bright impressions, inexhaustible inspiration, new creative achievements and exciting ideas!

Rector

**Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Honored Worker of the Republic of Kazakhstan**

Nurken Ashirov

**ҚҰРМАНҒАЗЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ
БҮГІНГІ МҰРАСЫ
ТВОРЧЕСТВО КУРМАНГАЗЫ И ЕГО НАСЛЕДИЕ В НАШИ ДНИ
KURMANGAZY'S CREATIVITY AND HIS LEGACY IN OUR DAYS**

ӘӨЖ 781.6:78.071.1

Ләзат АҚИХАТ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
1-курс магистранты
Lazka.music@mail.ru
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі:
Сауда ЕЛЕМАНОВА
профессор, өнертану ғылымдарының докторы
Алматы, Қазақстан

**ҚАЗАҚ КҮЙЛЕРІНДЕГІ СӨЗ БУЫНДАРЫНА ҚҰРЫЛҒАН КҮЙЛЕР
(ҚҰРМАНҒАЗЫ МЕН ҚАЗАНҒАП ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНАН МЫСАЛ)**

Түйіндеме: Бұл мақалада қазақ күйшілік дәстүріндегі күйді сөйлету, яғни, сөз буындарына, немесе өлең жолдарына құрылған күйлер жайында айтылады. Қазақ күйлері заманына, уақытына қарай әртүрлі тақырыптарды қамтиды, әр түрлі тарихи оқиғаларды бейнелеп, адамға, жан-жануарларға арналып шығып жатады. Сол күйлердің ішінде домбыраны сөйлетіп, белгілі сөз буынына немесе өлең жолдарына құрылған күйлер де кездеседі. Батыс күйшілік мектебінде осы сөз буындарына (речитативті интонацияға) құрылған күйлерді халық күйлерінен, Құрманғазы және Қазанғап шығармашылығынан және т.б. күйшілердің шығармашылығынан кездестіруге болады. Домбыра сан ғасырдың құрдасындай, сан алуан күйлерімен бірге дамып, әр сәтті бірге кешіп бізге жетті. Сол домбыраны жанына серік етіп, қаймағын бұзбай бізге жеткізген әрине алтын бармақ күйшілеріміз. Күйшілердің дәстүрі ғасырлар бойы бекем орныққан халық музыкасының тілі мен нысаны заңдылығына сүйене отырып, мазмұны, түрі және ойнау тәсілі жағынан ерекше айшықты күйлер шығарды. Бұл «сөйлейтін» күйлер күйшілердің суырып салмалық қасиетінің, сөзді күйге еркін сала білгендігін көрсетіп, дала күйшілерінің жаңа музыкалық қырларын айшықтайды. Мақалаға Ахмет Жұбанов, Ақселеу Сейдімбек, Талиға Бекхожина, Сара Күзембай, Карима Сахарбаева, Абдулхамит және Сайра Райымбергенов сияқты және т.б. авторлардың еңбектері қолданылды.

Кілт сөздері: Домбыра, күй, күйші, күйшілік, сөз буындарына құрылған күйлер, Құрманғазы, Қазанғап, речитативті интонация, музыкалық тіл.

Аннотация: В этой статье речь идет о кюях в казахской традиции «күйшілік» /искусство кюя/, т. е. о кюях, построенных на слогах слова или стихах. Казахские кюи в зависимости от времени охватывают различные темы, изображают различные исторические события, посвящены людям, животным. Среди этих кюев встречаются такие темы, которые образованы на каком либо слоге, или стихах. Они как бы «говорят» языком домбры. В западной школе «күйшілік» можно встретить кюи, созданные на этих слогах (речитативная интонация), в народном творчестве, творчестве Курмангазы и Казангапа и др. Домбра, будучи «ровесником» века, развивалась с большим разнообразием жанров и форм, и пришла к нашему времени вместе с народом. Искусство кюя, сопровождающее человека, сохраняет свою неповторимость благодаря «золотым» пальцам наших кюйши. Традиции кюйши,

опираясь на закономерности языка и формы народной музыки, прочно укоренившиеся на протяжении веков, создавали уникальные по содержанию, типу и способу игры самобытные кюи. Эти «говорящие» кюи раскрывают новые музыкальные грани инструментального творчества, демонстрируя незаурядные качества этой музыки, умение свободно переводить слово в состояние. В статье использованы работы таких авторов, как Ахмет Жубанов, Акселеу Сейдимбек, Талига Бекхожина, Сара Кузембай, Карима Сахарбаева, Абдулхамит и Сайра Райымбергеновы и др.

Ключевые слова: домбра, кюй, кюйши, кюйшилик, кюи, основанные на словесных слогах, Курмангазы, Казангап, речитативные интонации, музыкальный язык.

Abstract. In this article we are talking about kuys in the Kazakh tradition of kuyshylygy, i.e. about kuys built on syllables of a word or verses. Kazakh kuis, depending on time, cover various topics, depict various historical events, are dedicated to people and animals. Among these states, there are states formed on a well-known word syllable or verses that speak dombra. In the western school of kuyshylygy, you can find kuis created on these word syllables (recitative intonation), in folk kuis, the works of Kurmangazy and Kazangap, etc. Dombra, as a coeval of the century, developed with various conditions, getting to us together every moment. Of course, адамды сүйемелдейтін күй өнері біздің күйшіміздің «алтын» саусақтарының арқасында өзінің қайталанбастығын сақтайды. Kuishi traditions based on the patterns of the language and the form of folk music, firmly rooted over the centuries, created unique in content, type and method of playing original kuis. These “talking” kuis reveal new musical facets of steppe kuis, demonstrating the extraordinary qualities of instrumental music, the ability to freely translate a word into a state, mood. The article uses the works of such authors as Akhmet Zhubanov, Akseleu Seidimbek, Taliga Bekhozina, Sara Kuzembay, Karima Sakharbayeva, Abdulhamit and Sayra Rayymbergenov’s, etc.

Keywords: dombra, kui, kuishi, kuishilik, recitative intonations, kui syllable-formed words, Kurmangazy, Kazangap, music language.

Домбыра, сенде мін бар ма?

Мінсіз болсаң-тіл бар ма?

Тіл жоқ деуге бола ма,

Тілден артық үн барда?

Домбыраның күші бол,

Көмейінде күй барда [1, 506-б]-

деп Илияс Жансүгіров жырлағандай күйдің тілі бір бөлек, ұғынғанға.

Қазақ халқының рухани дүниетанымында күй өнерінің алатын орны ерекше. Күй – қазақ халқының рухани болмысының, мәдениетінің, өнерінің тұғыры биік асыл мұрасы. Осы асыл мұраны ата-бабамыз жанынан артық көріп сақтап, ұрпақтан-ұрпаққа құйма құлақ әдісімен, қағаз бетіне түсірместен, қаймағын бұзбай жеткізді. Күйдің өміршендігі сондай, уақыт, кезең, дәуір құрсауында қалып қоймай, әр заманға сай болып дамып, жетіліп отырды. Күй өнері – халқымыздың тарихымен тағдырлас, тамырлас. Күйден біз өз халқымыздың тарихын, бастан өткерген жағдайын, қиын қыстау заманның ізін көре аламыз. Тарихтың ұлы көшінде қазақ халқы ғана тудыра алған, өрісі биік өнер де осы күй өнері. Күй өнеріне қалыптасқан өңіріне қарай әртүрлі орындаушылық стиль, ерекшелік тән болды. Соған байланысты біз күйді екі үлкен арнаға бөліп қарастырамыз: төкпе және шертпе күй деп. Және өңірлерге қарай Батыс, Арқа, Қаратау, Сыр бойы, Жетісу, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектептері деп бөліп жіктейміз. Қазақ күйшілік өнерінде өркен жайып, ерекше дамыған өлкелердің бірі – Батыс күйшілік мектебі. Бұл мектептің көрнекті өкілдері – Махамбет, Боғда, Құрманғазы, Дәулеткерей, Қазанғап, Дина, Мәмен сынды күй өнерінің төрінен ойып тұрып орын алған тұлғалар.

Күйші бабаларымыздан қалған мол мұрамыз – күй өнері жайлы халқымыздың зиялы перзенттерінің бірі, қоғам қайраткері, қазақ өнерінің өрістеуіне үлес қосқан Ильяс Омаров

ағамыз да «Күй ішінде өртенген дала, қираған қала, шапқан ат, төгілген қан, ашынған ана, аңсаған ару, жылаған бала бар» [жеке мұрағат К. Сахарбаева] – деген екен. Күй – күйшінің көкірегін жарып шыққан ерекше бір әуен. Күй өмір құбылыстарына, жеке адамның қылық қасиетіне арналады, сыйға тартылады, тілек етіледі, күй арқылы хабар береді, естіртеді, жанға жұбаныш болады, бірге мұңайтады. Осылардың бәрі күйдің құдіреті десек қате айтпағандығымыз шығар. Сәлемін күймен бере алған, қоштасса да күймен қоштасқан қазақтың бұл күйінің бір ерекше тілі бар. Дүниеге келген нәрестені домбырамен ауыздандырып, құлағын күймен ашса, дүниеден адам көшіп, көз жұмғанда ет жақындарына ауыр қазаны күймен естіртетін, күймен жоқтайтын немесе күймен басу айтатын дәстүр болған. Ықылас Дүкенұлының «Ерден», «Айрауық», Тоқа Шоқманұлының «Төрт толғау» сияқты күйлері өлімді естірту, жоқтау үстінде дүниеге келген азалы сарындар [2, 75-6].

Бұл мысалдар күй тілінің айтқыштығын, сезім қозғағыштығын аңғартып қана қоймаған. Одан да гөрі мәнді қасиет – күй тілінің өмір-тіршілік құбылыстары туралы нақтылы хабар бере алатындығы. Яғни, күйдің мүмкіндігі саз-сарын арқылы болатын эмоциялық әсермен шектелмейді, сонымен бірге ақпараттық (информациялық) хабар беретін астарлы лингвистикалық тілі бар. Бұл ойды одан әрі тереңдете ден қойсақ, қазақтың сөйлеу тілінен басқа, қосымша тағы да бір тілде – күй тілінде түсінісе алатын рухани қасиетін аңғаруға болады. Қазақ арасында кең тараған «Таңсаңшы, ойбай, таңсаңшы», «Бегім бер», «Бөкен жарғақ», «Кербез қыз», «Сал жігіт» сияқты күйлердің хабаршы күйлер екені аңыз-әңгімелерінде қызықты баяндалады [2, 76-6]. Сонымен қатар, бұл күйлер жайында Т.Бекхожина өзінің мақаласында келтірген: мысал ретінде «Қосқақы», «Тау құдірет», «Таңсаңшы, ойбай, таңсаңшы» күйлерін берген [6, 130-138-б.].

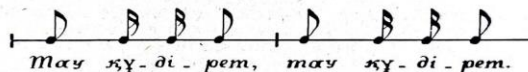
№ 4. ТАҢСАНШЫ, ОЙ БАЙ, ТАҢСАНШЫ
(НЕ ПРИЗНАВАЙСЯ, ОЙ БАЙ, НЕ ПРИЗНАВАЙСЯ)

Сообщил тот же.



№ 20. ТАУ ҚҮДИРЕТ (БЕКАС)

Сообщил тот же.



«Музыканың тілі ортақ, музыка интернационалды өнер, жақсы музыка кез келген ұлтқа түсінікті» деп келетін пікір ұшқырлау айтылған. Нағыз төлтума музыканың болмысындағы этникалық сипат сөйлеу тіліне қарағанда басымдау болады. Музыканың тілі сөйлеу тілінен мүлде бөлек. Бәлкім, сөйлеу тіліне, яғни сөзге қарағанда сезімді бейнелеу мүмкіндігі молдау болар [2, 78-б.].

Музыка атаулы нақтылы өмір дерегін беруде тілмен өрелесе алмайды. Қандай бір сұңғыла саз-сарынға салсаң да аспапты музыка қай балаңның өлгенін, немесе қай жаудың шапқанын, ол жаудың қай ауылды нешесі күні шапқанын айтып бере алмайды. Ондай міндет сөздің ғана немесе нысандық белгілердің, емеурін айғақтардың ғана қолынан келеді.

Осы орайда, баласының өлгені («Айрауық»), аңшы жігіттің байқамай жалғыз інісін атып алғаны («Бөкен жарғақ»), жалғыз кемпірдің жемісін ұрлауы («Бегім бер»), аюдың суға кетуі («Жорға аю») сияқты нақтылы өмір деректерін күй тілі қалай жеткізеді деген заңды сұрақ тууы мүмкін. Мұның сыры – аспапты музыка бола тұра, қазақ күйлерінің басым көпшілігі сөздік немесе сөйлемдік ырғаққа құрылады. Яғни, қазақтың дәстүрлі күйлерінің көбінде жеткізгісі келіп отырған деректің ең мәнді айғақ-сөзі (тезаурус) белгілі бір әуен-ырғаққа салынады, белгілі бір әуен-ырғақ түрінде айтылады. Мәселен, айыпты жігітті құтқару үшін би домбырасын ала салып, «Таңсаңшы, ойбай, таңсаңшы» деген сөзді әуеннің ырғағына салып шертеді. Немесе, Құрманғазының «Аман бол, шешем, аман бол», «Қайран шешем» сияқты күйлері осы күйлердің атауын сұңқылдай қайталап отырғандай әсер береді.

Мұны қазақ тілін білетін тыңдаушы бірден түсініп, күйшінің нені жеткізгісі келгенін жазбай таниды [2, 81-б].

Міне дәл осы сөйлейтін күйлерге, яғни, сөз ырғағына немесе өлеңге негізделген күйлер қатарына Құрманғазының «Не кричи, не шуми», «Бұқтым-Бұқтым» күйлері, Қазанғаптың «Сау бол, Балжан», «15 жасар Балжан қыз», «Кербез ажелең», «Рұқсат берші Балжан қыз», «Өтті ау, кетті-ау Балжан», Ақбикештің «Айнам қалды» күйі және т.б. жатады.

Домбыра күйлері негізгі музыкалық тақырып өзгертілмейтін (канонды) әдістермен өзектеліп, күй мақамы әндік және речитативтік интонациялармен безендіріледі [3, 94-б].

Сөз буындарына немесе өлең жолдарына құрылған күйлер мысалында Сара Күзембай өз еңбегінде халық күйлерін атап өтеді: «Көне аңыз күйлер сөз-сөйлемге икемді болып келеді (Мысалы, «Балаң өлді, Жошы хан», «Әке-ау, ерке атан кетті, қайтейін», т.б. күйлер). Аталған күйлердің үлгілерінде белгілі бір ырғақ өрнектері басым келеді. Олардың аңызына байланысты жан-жануарлардың шабысы, тағы басқа қимыл-әрекеттері ырғақ-өрнектерімен келтіріледі. Сонымен қатар, жетекші орынға шығады, яғни, шығармалардың басынан аяғына дейін бірнеше рет қайталанып, сол шығарманың лейт-ритмі (негізгі ырғағы) ретінде пайдаланылады. Сонымен қатар, бұл шығармаларда жанрға сәйкес күй тарауларының халық әндеріндегідей сөйлемдерден құралуы да кездеседі» [3, 101-б].

Ахмет Жұбанов өзінің «Құрманғазы» еңбегінде: «Құрманғазы кей кезде домбыраны адамның тілімен сөйлеткісі келеді. Ол қазақ күйшілерінде бұрыннан бар нәрсе. Бірақ әркімнің өз шамасы, өз құлашы бар емес пе. Солай болғасын, біреулердің домбырадағы “сөздері” анық емес, бұлдыр, ән салғанда сөзін шайнап, жұтып қоятын әншілер сияқты еш нәрсесін айыра алмайсың, екіншілерінің сөздері ап-анық болып естіліп тұрады. Ал, Құрманғазының сөйлетуі осының екіншісіне жатады. Оның «Қайран шешем», «Аман бол, шешем, аман бол», «Не кричи, не шуми», «Бұқтым-Бұқтым» күйлерінде осы бір күй аттарымен байланысты сөздер тастай болып естіліп тұрады. Ондай “сөйлету” дәрежесіне жету үшін музыканың, бұл арада күй жанрының интонациялық, ырғақтық, интервалдық жақтарын жақсы пайдаланған. Осы сөйлейтін күйлер тек осы сөздерді басынан аяғына дейін қақсап қайтарып айта бермейді» – деп жазады [4, 14-б.].

«Аман бол шешем, аман бол»

АМАН БОЛ ШЕШЕМ, АМАН БОЛ



Бұл күй Құрманғазының анасына арналған күйі. Күй басталған жерден, яғни бас буыннан бастап сөйлейді. Ноталық мысалда берілген бөлігін домбырада орындайтын болсақ, күй әуені: “Аман бол шешем, аман бол” деп сөйлейді. Негізгі күйдің негізгі буыны, орта буыны немесе сағасын тыңдайтын болсақ та осы қайталанып жатқандай.

«Не кричи, не шуми»

НЕ КРИЧИ, НЕ ШУМИ



«Бұқтым-Бұқтым»

БҰҚТЫМ, БҰҚТЫМ



Құрманғазы Сағырбайұлының бұл күйлері де күйдің тақырыбы айтып тұрғандай күй тілінде осы сөздермен домбыраны сөйлетеді.

Сөйлейтін күйлер тақырыбына көп күй толғаған күйшілердің бірі Қазанғап. Қазанғап Тәңірберген атты байдың қолқа салуымен күй тартып, сол кезде: «Ел сыйлайтын Тәңірберген ағамның құрметіне домбырамды “Тәкең, Тәкең” дегізейін» деп, «Кіші Қаратөс» күйін орындап, домбырасын «Тәкең, Тәкең» деп сөйлете жөнелген екен. «Сау бол, Балжан», «15 жасар Балжан қыз», «Кербез ақжелең», «Рұқсат берші Балжан қыз», «Өтті ау кетті-ау Балжан», «Қираң бел ақжелең» күйлері де жатады. Қазанғап **шығармашылығындағы осы сөз буындарына құрылған** күйлерді Абдулхамит және Сайра Райымбергеновтер өздерінің «Күй төресі – Қазанғап» атты еңбегінде жеке бөлім қылып алып жіктеген. Бұл күйлер де речитативті интонацияға құрылған.

«Кіші Қаратөс»



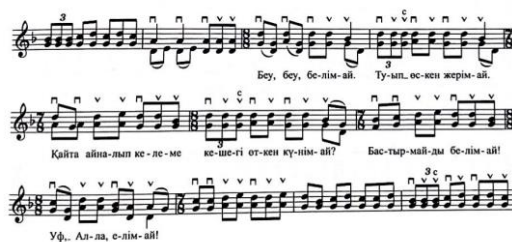
Ноталық мысалда көрсетіліп тұрғандай, «Тәкең, Тәкең» деп сөйлетуді, пунктирлі ырғақпен көрсеткен екен.

«Сау бол, Балжан»



Күйдің басы «Сау бол, Балжан» деп басталады, кейіннен күйдің ішінде «сау бол», «сау бол» деп күй тілі сөйлейді.

«Қираң бел ақжелең»



Осылайша күйдің тілі сөз буындарына немесе өлең жолдарына құрылып домбыраның көмейін кернеп шығады. Бұл барлық күйде болмаса да, Қазақтың күй шығармашылығында кездеседі. Күйлердің әрбірінің өзінің тарихы, баяндайтын бір әңгімесі, оқиғасы болады. Бірақ домбыраның үнін адамша сөйлету бұл бөлек бір дәстүр.

Қорытынды. Домбыраның тіліндегі шешендігін Қ. Аманжоловтың 4 жол өлеңімен жеткізгенді жөн көрдік:

Домбыра мұнша шешен болдың неге?

Күй толған көкірегің шежіре ме?

Сыр қозғап ғасырлардан жөнелесің

Саусағым тиіп кетсе ішегіңе.

Бұл 4 жол өлеңде қаншама мән жатыр. Домбыраның шешендігі, шежіреге толы жәдігер екендігіне ешкім күмән келтірмесі сөзсіз.

Қазақтың күйі – оның тарихының тереңдегі бір тамыры. Сан ғасырлар дәстүрлі музыка қоржынында ақталып келе жатқан баға жетпес құндылық. Күйдің тілі сол

ғасырлардан жеткен күйшілердің жүрегінен шыққан үні. Қазақтың әрбір күйі тарихтың қойнауынан сыр шерткен бір сыр сандық.

Қорытындылай келе, сөз буындарына немесе өлең жолдарына құрылған күйлерді қарастыра келе, бәріне тән ерешеліктері – бұл күйлердің адамның ойындағы сөзді адамның тілі емес, домбыра тілінде сөзге ұқсас қылып жеткізе алуында. Бұл басқа күй сөйлемейді басқа күйде тіл жоқ дегенді білдірмейді. Әрбір күйдің өзінің жеткізетін ойы бар, өзінің баяндайтын тарихы бар. Әрбір күйдің өз дәуірінен бізге жеткізетін бір оқиғасы, сыры бар. Бағзы заманда күйді тыңдағанда бірден күй тілін түсініп, күймен бірге жылап, күймен бірге қуанып, күйдің мазмұнына терең үңілген. Қазір де осы күйлерді тереңінен зерделеп, әрбірінің сырын тереңінен түсініп, үрдісті жалғастыру біздің қолымызда. Осы мақала арқылы жаңа ізденіс жасап, жаңа білімді жинақтауға мүмкіндік бар. Көптеген еңбек арқасында күйдің жаңа қырларын ашуға жұмыс жасала бермек.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жансүгіров І. Өлеңдер. Көп томдық шығармалар жинағы. І том. – Алматы: Баянжүрек, 2019. – 527 б.
2. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. – Астана 2002. – 823 б.
3. Күзембай С.Ә., Егінбаев Т. Ж. Қазақ музыкасының тарихынан әдістер. – Астана, 2011. – 525 б.
4. Жұбанов А. Құрманғазы. – Алматы: Өлке, 2006. – 416 б.
5. Райымбергенов А., Райымбергенова С. Күй төресі – Қазанғап. – Алматы, 2022. – 464 б.
6. Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1966. – 261 с.

УДК 78.031.4:378.147(045)0574

A57

Алия АЛЬПЕИСОВА

преподаватель школы

Казахского национального университета искусств,

г.Астана, Казахстан

aalpeisova@yandex.ru

КЮИ КУРМАНГАЗЫ НА УРОКАХ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ»

Аннотация. Статья посвящена вопросам изучения и слухового восприятия кюев выдающего казахского кюйши Курмангазы на уроках «Слушание музыки» в средней специализированной музыкальной школе. Исходя из цели предмета «Слушание музыки», направленной на слуховое восприятие музыки посредством восприятия ее художественной сущности и содержания, предлагается на уроках изучение кюев Курмангазы. В соответствии с рабочей учебной программой по предмету «Слушание музыки», разработанной в специализированной школе Казахского национального университета искусств, предлагается знакомство с кюями «Сары арка», «Аксак кийк», «Балбрауын» Курмангазы.

Для решения поставленных вопросов в статье применяются следующие методы исследования: изучение музыковедческой, культурологической, музыкально-педагогической и методической литературы, изучение государственных программ и законов, теоретический анализ, сравнение, обобщение.

В результате представлены формы работы над избранными кюями Курмангазы, способствующими музыкально-эстетическому и духовно-нравственному обогащению учащихся. Выявлен духовно-смысловой потенциал кюев Курмангазы, как формы художественного познания окружающего мира младшими школьниками. Широкое применение в качестве музыкального материала кюев Курмангазы, будет отвечать

государственной политике в области образования по формированию патриотизма, гражданственности, духовности, нравственности учащихся.

Ключевые слова: Курмангазы, кюи, «Слушание музыки», духовность, патриотизм, программная музыка, средняя специализированная школа, учащиеся.

Түйіндеме. Мақала орта мамандандырылған музыкалық мектепте «Музыка тыңдау» сабағында қазақ күйшісінің күйлерін есту арқылы қабылдау және зерделеу мәселелеріне арналған. «Музыка тыңдау» пәнінің мақсатына сүйене отырып, оның көркемдік мәні мен мазмұнын музыканы есту арқылы қабылдауға бағытталған, оның сабақтарында Құрманғазы күйлерін зерттеу ұсынылады. Қазақ ұлттық өнер университетінің мамандандырылған мектебінде әзірленген «Музыка тыңдау» пәні бойынша жұмыс оқу бағдарламасына сәйкес Құрманғазының «Сарыарқа», «Ақсақ киік», «Балбырауан» күйлерімен танысу ұсынылады.

Мақалада қойылған мәселелерді шешу үшін зерттеудің музыкатану, мәдениеттану, музыкалық-педагогикалық және әдістемелік әдебиеттерді зерттеу, Мемлекеттік бағдарламалар мен заңдарды зерттеу, теориялық талдау, салыстыру, жалпылау сияқты әдістерін қолданады.

Нәтижесінде Құрманғазының таңдаулы күйлерінде оқушылардың музыкалық-эстетикалық және рухани-адамгершілік байытуына ықпал ететін жұмыс түрлері ұсынылды. Құрманғазы күйлерінің рухани-семантикалық әлеуеті жас оқушылардың қоршаған әлемді көркемдік тануының нысаны ретінде анықталды. Құрманғазы күйлерін музыкалық материал ретінде кеңінен қолдану оқушылардың патриотизмін, азаматтығын, руханиятын, адамгершілігін қалыптастыру бойынша білім беру саласындағы мемлекеттік саясатқа жауап береді.

Кілт сөздері: Құрманғазы, күй, «Музыка тыңдау», руханият, патриотизм, бағдарламалық музыка, орта мамандандырылған мектеп, оқушылар.

Abstract. The article is devoted to the study and auditory perception of the kuys of the outstanding Kazakh kuishi Kurmangazy at the lessons of «Listening to music» in a specialized secondary music school. Based on the purpose of the subject «Listening to music», aimed at auditory perception of music through the perception of its artistic essence and content, it is proposed to study Kurmangazy kuys in her lessons. In accordance with the working curriculum on the subject «Listening to music», developed at the specialized school of the Kazakh National University of Arts, acquaintance with the kuys «Sary Arka», «Aksak kiik», «Balbrauyn» Kurmangazy is offered.

To solve the questions posed in the article, the following research methods are used: the study of musicological, cultural, musical, pedagogical and methodological literature, the study of state programs and laws, theoretical analysis, comparison, generalization.

As a result, the forms of work on selected kui Kurmangazy, contributing to the musical, aesthetic and spiritual and moral enrichment of students, are presented. The spiritual and semantic potential of Kurmangazy kuys as a form of artistic cognition of the surrounding world by younger schoolchildren is revealed. The widespread use of Kurmangazy kuys as a musical material will meet the state policy in the field of education on the formation of patriotism, citizenship, spirituality, and morality of students.

Keywords: Kurmangazy, kui, «Listening to music», spirituality, patriotism, program music, specialized secondary school, students.

В профессиональном становлении музыканта важное место занимает начальное музыкальное образование. Это – детские музыкальные школы, детские школы искусств, специализированные музыкальные школы, называемые сегодня средними специализированными музыкальными школами-интернатами для одаренных детей. В этих детских учреждениях культуры начинается не только обучение на музыкальных инструментах, но по сути, приобщение к музыкальному искусству. С начальной школы, в процессе непосредственного соприкосновения с музыкой, каждый учащийся открывает для

себя способности к постижению ее мира. В этом отношении особое место занимают дисциплины музыкально-теоретического цикла, а именно уроки «Слушание музыки», на которых уделяется большое внимание музыкальному восприятию учащихся, формированию их духовных, нравственных чувств, развитию музыкальных способностей и любви к музыке.

Как известно, в современном музыкальном образовании приоритетными вопросами являются формирование патриотических, толерантных качеств, являющимися частью духовно-нравственного воспитания. Об этом указывается в Законе об образовании РК: «Воспитательные программы в организациях образования являются составляющей частью образовательного процесса и направлены на формирование патриотизма, гражданственности, интернационализма, высокой морали и нравственности, а также на развитие разносторонних интересов и способностей обучающихся, воспитанников» [1].

Уроки «Слушание музыки» являются могучим средством музыкально-эстетического и духовно-нравственного воспитания учащихся. Ведь музыка как вид искусства оказывает влияние на внутренний мир человека, способствуя созданию нравственно-духовных ценностей. В этом отношении дисциплина «Слушание музыки», преподаваемая в начальных классах средних специализированных школах, служит развитию эмоциональных чувств учащихся посредством сопереживания: у них формируются такие качества как доброта, сочувствие, терпимость. Это «предмет, способствующий формированию взгляда на мир как единое целое: мир един, а собственно Искусство музыки – составная его часть» [2, 6].

На уроках «Слушание музыки» много музыкальных примеров, которые способствуют духовно-нравственному становлению личности учащихся, воспитанию патриотических чувств. В этом плане привлекательно изучение творчества великого казахского композитора-кюйши Курмангазы и слушание его кюев.

Согласно Рабочей учебной программе по предмету «Слушание музыки», разработанной в специализированной школе Казахского национального университета искусств, изучение кюев начинается с первого класса. Как известно, богатая история домбрового исполнительского искусства связана с именем Курмангазы. Недаром, в народе его называют «кюй атасы». Своими замечательными кюями он обогатил инструментальную традиционную музыку новым содержанием и образами, средствами выразительности, высоким исполнительским мастерством. Этим самым он внес неоценимый вклад в ее развитие. Курмангазы считается основоположником классического инструментального стиля Западного Казахстана – токпе, представителями которого являются Махамбет, Даулеткерей, Казангап, Дина и многие другие.

О творчестве Курмангазы писали многие исследователи, среди которых А.Затаевич, А.Жубанов, П.Аравин, Б.Байкадамова, Б.Аманов, А.Мухамбетова, П.Шегебаев, Г.Омарова и многие другие. В школьном музыкальном образовании широко используется очерк о Курмангазы, написанный исследователем П.Шегебаевым в учебнике «Казахская музыкальная литература» [3].

Тематическое разнообразие кюев Курмангазы позволяет включать их уже с первого класса. Так, по теме «Образы животных в музыке», включено слушание кюя Курмангазы «Аксак кийк». В кюе передается один из образов кюев-легенд, в названии которого встречается «Аксак» - хромой (кулан, сайгак). В кюе Курмангазы показан образ хромого, но свободолюбивого сайгака.

На уроке следует рассказать историю создания кюя. В ней говорится о глубоком сожалении кюйши по поводу того, как он «на спор» подстрелил на охоте сайгу. Курмангазы сочиняет кюй, в котором переданы глубокая печаль, грусть, трагедия.

Исследователь психологии музыкальной деятельности Д.К. Кирнарская считает, что интересу детей к музыке способствует изображение в музыке окружающего мира, людей, животных, разнообразных явлений и картин природы [4, 77].

После прослушивания кюя можно провести беседу с учащимися, задав следующие вопросы: Какой характер животного показал кюйши? Какую повадку или особенности сайги подчеркнул Курмангазы? Какую музыкальную «краску» использовал кюйши для показа

хромой сайги? Ответы учащихся на вопросы направлены на развитие воображения, что позволяет проникнуть в суть произведения. Музыка кюя пробуждает в душе учащихся чувство справедливости, желание совершать добро, помочь слабому, формирует доброту и милосердие, и в тоже время воспитывает интерес и любовь к животному миру. Действительно, в музыке создан образ хромого и беззащитного сайгака, но благодаря быстрому темпу, ритмичности, учащиеся слышат и стремление к свободе, вольной жизни. В беседе с учащимися можно упомянуть факт о том, что этот кюй Курмангазы сыграл во время встречи со своей ученицей и последователем Диной Нурпеисовой, когда она была еще ребенком. Кюй «Аксак киик», благодаря красивой и удивительной музыке, произвел на нее сильное впечатление.

Младший школьный возраст, характеризующийся любознательностью, открытостью, позволяет учащимся проникнуться интересом к кюю «Аксак киик». После повторного его прослушивания предлагается сделать рисунок к данному произведению. Эта форма работы будет способствовать закреплению эмоциональных чувств в результате прослушивания. Ведь в рисунке учащиеся могут запечатлеть свои впечатления от музыки. По мнению исследователей Б.Р.Июфис и Н.А.Царевой, младшие школьники воспринимают музыку как звуковой поток, при этом их внимание «не фиксируется на отдельных средствах музыкальной выразительности, им сложно воспринимать целое музыкальное произведение, его форму. Но, вместе с тем, они могут эмоционально откликаться на музыку, испытывая удовольствие при прослушивании музыки» [5, 99].

В контексте изучения темы «Чувства и переживания людей в музыке», включено слушание кюя Курмангазы «Балбырауын». Исследователь домбровой музыки П.Шегебаев пишет: «Балбрауын» – одно из выдающихся творений Курмангазы. Название кюя (образующееся от слова «*балбырау*» - расслабиться; другое его значение составлено из двух слов: *бал* – мед, *бұрау* – настрой), передает определенное эмоционально-психологическое состояние человека» [4, 53]. Поэтому глубокое раскрытие в музыке кюя настроения становится понятно для юного слушателя. Кюй «Балбырауын» Курмангазы - воплощение солнечного, праздничного настроения. В нем слышна передача пульса и дыхание казахской земли, радости от стремительного бега летящих коней, вольного ветра бескрайних степных просторов. Посредством прослушивания этого кюя формируется не только понимание того, как в музыке эмоционально правдиво показано настроение, но и удивительной способности музыки передать чувства радости, ликования.

В третьем классе при изучении программной музыки, для слушания предлагается кюй Курмангазы «Сары-Арка» - «Золотая степь», рисующий образ стремительной богатырской скачки в бескрайних просторах степи. Лавинообразный звуковой поток, как бы сметающий все на своем пути, передает красоту и мощь стихийных жизненных сил» [6, 251]. Это пример картинного типа программности, связанный с воплощением картины природы казахской степи.

Тема природы занимает большое место в казахской инструментальной музыке. Кюй «Сары-Арка» является одним из ярких произведений, в котором передается образ бескрайней казахской степи. Этому способствует стремительный темп, безудержный ритм, мощная динамика.

В беседе с учащимися необходимо провести сравнение музыкальных и жизненных впечатлений, ведь в кюе Курмангазы «музыкальные события» разворачиваются зримо и ясно. Поэтому этот кюй воспринимается понятным и близким каждому учащемуся, благодаря постижению музыки в тесной связи с представлениями об окружающем мире. И в тоже время красота и величие степи, воспетое Курмангазы, формирует образы родной земли, Родины. Так, Музыка способна формировать эмоциональное чувство учащихся, через глубокое восприятие национального своеобразия произведения.

Обращение к музыке Курмангазы станет залогом формирования духовно-нравственных чувств, связанных с уважением и любовью к национальной культуре и Родине.

При этом главная задача преподавателя заключается в умении раскрыть высокий духовный потенциал музыки күйши.

В тоже время слушание образцов кюев Курмангазы на уроках является одним из главных факторов воспитания гражданственности и патриотизма. По словам профессора А.И.Мухамбетовой: «Музыка Курмангазы динамичная, стремительная, заставляет вспомнить мощь и стихийную силу богатырского эпоса; он передал в своих кюях трагические социальные коллизии своей эпохи, силу народного духа, его нестигаемость и жизнелюбие» [6, 250].

Таким образом, обращение к кюям Курмангазы может усилить эмоциональное впечатление учащихся, сделать более явным и глубоким осмысление музыки, а также воспитывать познавательный интерес и желание слушать произведения күйши. Сила музыки Курмангазы заключается в том, что прямо проникает в душу. Она может вызывать самые возвышенные и благородные чувства, создает мир красоты и гармонии в душе. На уроках «Слушание музыки» кюи Курмангазы призваны заложить основы знакомства с творчеством казахских композиторов-күйши, сформировать опыт эмоционального отношения к их произведениям, как высочайшим памятникам духовной культуры казахского народа.

Список литературы:

1. Об образовании. Закон Республики Казахстан от 27 июля 2007 года № 319-III. <https://adilet.zan.kz/rus/docs/Z070000319>
2. Царева Н.А. Слушание музыки: методическое пособие. – М.:ООО «Издательство Росмын-пресс», 2002. – 93 с.
3. Шегебаев П., Елеманова С.А. Казахская музыкальная литература (традиционный период): Учебник для музыкальных колледжей. - Астана, 2010. – с.49-59.
4. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений -. М.: Издательский центр «Академия», 2003. - 368 с.
5. Иофис Б.Р., Царёва Н.А. Учебная дисциплина «слушание музыки» в детской школе искусств: теоретический и методический аспекты // Музыкальное искусство и образование. 2015. №3. - С. 94-107.
6. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстрата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макама // Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002. - С.236-287.

УДК 786.2

Эльвира ВАЛИЕВА

Старший преподаватель

Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,

г.Алматы, Казахстан

el.val.62@mail.ru

ТВОРЧЕСТВО КУРМАНГАЗЫ В НАУЧНЫХ РАБОТАХ ПРОФЕССОРА ЕВЫ КОГАН

Аннотация: В статье рассматривается творчество одного из корифеев казахской традиционной инструментальной музыки XIX века, выдающегося күйши, композитора, исполнителя, лидера и основоположника домбровой школы западного Казахстана, школы «токпе» Курмангазы Сагырбая и его наследие в музыкальном исполнительстве современной казахстанской пианистки, заслуженной артистки Республики Казахстан, профессора Евы Коган. Работа анализирует феномен исполнительства Е.Коган на примере пьесы композитора А.Жубанова «Кызыл кайын» из фортепианного цикла «8 казахских танцев», основанной на

кюе Курмангазы Сағырбая «Кызыл кайын». Статья анализирует образно-эмоциональное содержание, форму, тематизм, метро-ритмические, динамические и другие особенности кюя Курмангазы «Кызыл кайын» и пьесы композитора А.Жубанова «Кызыл кайын» из фортепианного цикла «8 казахских танцев».

Одной из первых исполнительниц фортепианных сочинения А. Жубанова была Е.Коган, талантливый исполнитель, редактор, педагог, автор научно-методических трудов. Она первой в своих трудах рассмотрела на примере фортепианной пьесы «Кызыл кайын» из сборника «Восемь казахских танцев» А.Жубанова претворение в фортепианной фактуре особенностей домбрового звучания. Е.Коган впервые в музыкальной науке республики осуществила общий и потактовый исполнительский, гармонический, образно-эмоциональный анализ пьесы, выявила особенности фортепианного звучания, имитацию домбрового исполнительства. В статье «Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К.Жубанова» Е.Коган представила все грани творческой деятельности выдающегося музыканта А.К.Жубанова, определила роль и значение его деятельности в разных направлениях музыкального искусства: как композитора, дирижера, организатора и основателя оркестра казахских народных инструментов; организатора и директора казахской государственной филармонии, автора фундаментальных музыковедческих трудов.

Ключевые слова: Кюй, традиция, домбра, күйші, токпе, интерпретация, пьеса, фортепиано, обработка, рондо, трехчастность, двухголосие, интервал, мотив фразы.

Түйіндеме. Мақалада 19 ғасырдағы қазақтың дәстүрлі аспаптық музыкасының көрнекті тұлғаларының бірі, көрнекті күйші, композитор, орындаушы, Батыс Қазақстандағы домбыра мектебінің, «төкпе» мектебінің жетекшісі және негізін салушы Құрманғазы Сағырбай мен оның шығармашылығы қарастырылады. қазіргі қазақ пианисті, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, профессор Ева Коганның музыкалық орындауындағы мұра. Жұмыста Құрманғазы Сағырбайдың «Кызыл кайын» күйі бойынша композитор А.Жұбановтың «Қазақтың 8 бии» фортепиано цикліндегі «Кызыл кайын» пьесасы мысалында Е.Коганның орындаушылық құбылысы талданады. Мақалада Құрманғазының «Кызыл кайын» күйі мен композитор А.Жұбановтың «Қазақтың 8 бии» циклінен «Кызыл кайын» пьесасының бейнелі-эмоционалдық мазмұны, формасы, тақырыптық, метро-ритмикалық, динамикалық және басқа да ерекшеліктерінің параллельдігі талданады.

А.Жұбановтың фортепианолық шығармаларын алғашқы орындаушылардың бірі – дарынды орындаушы, редактор, педагог, ғылыми-әдістемелік еңбектердің авторы Е.Коган. Ол өз еңбектерінде бірінші болып жүзеге асырып, «Қазақтың сегіз бии» жинағындағы «Кызыл кайын» фортепианолық пьесасын мысалға ала отырып, А.Жұбанова домбыра дыбысының ерекшеліктерінің фортепиано текстурасындағы орындалуын зерттеді. Е.Коган республиканың музыка ғылымында тұңғыш рет жалпы және бар-бар орындау, шығармаға гармониялық, бейнелі және эмоционалды талдау жасап, фортепиано үнінің ерекшеліктерін, домбыраға еліктеушілікті анықтады. өнімділік. Бұл мақаласында Е.Коган көрнекті музыкант А.К.Жұбановтың шығармашылық қызметінің барлық қырларын ашып, оның музыка өнерінің әртүрлі салаларындағы: композитор, дирижер, ұйымдастырушы және қазақ халық аспаптары оркестрінің негізін қалаушы ретіндегі қызметінің рөлі мен маңызын анықтады. Қазақ мемлекеттік филармониясының ұйымдастырушысы және директоры, іргелі музыкалық шығармалардың авторы.

Кілт сөздер: Күй, дәстүр, домбыра, күйші, төкпе, интерпретация, пьеса, фортепиано, аранжировка, рондо, үш жақты, екі дауысты, интервал, мотив, сөз тіркесі.

Abstract. The article examines the work of one of the luminaries of Kazakh traditional instrumental music of the 19th century, an outstanding kuishi, composer, performer, leader and founder of the dombra school of western Kazakhstan, the “tokpe” school, Kurmangazy Sagyrbai, and his legacy in the musical performance of a modern Kazakh pianist, Honored Artist of the Republic of

Kazakhstan, Professor Eva Kogan. The work analyzes the phenomenon of E. Kogan's performance using the example of composer A. Zhubanov's play "Kyzyl Kayin" from the piano cycle "8 Kazakh Dances", based on Kurmangazy Sagyrbay's kyu "Kyzyl Kayin". The article analyzes the parallelism of figurative and emotional content, form, thematic, metro-rhythmic, dynamic and other features of Kurmangazy's kyu "Kyzyl Kayin" and the piece by composer A. Zhubanov "Kyzyl Kayin" from the piano cycle "8 Kazakh Dances".

One of the first performers of A. Zhubanov's piano works was E. Kogan, a talented performer, editor, teacher, and author of scientific and methodological works. She was the first in her works to implement, using the example of the piano piece "Kyzyl Kayin" from the collection "Eight Kazakh Dances", A. Zhubanova examined the implementation of the features of dombra sound in the piano texture. E. Kogan, for the first time in the musical science of the republic, carried out a general and bar-by-bar performance, harmonic, figurative and emotional analysis of the piece, identified the features of the piano sound, and imitation of dombra performance. In this article, E. Kogan presented all facets of the creative activity of the outstanding musician A.K. Zhubanov, determined the role and significance of his activities in different areas of musical art: as a composer, conductor, organizer and founder of the orchestra of Kazakh folk instruments; organizer and director of the Kazakh State Philharmonic, author of fundamental musicological works.

Keywords: Kuy, tradition, dombra, kuyshe, tokpe, interpretation, play, piano, arrangement, rondo, tripartite, two-voice, interval, motive, phrase.

В казахской музыкальной культуре личность и творчество Курмангазы Сагирбаева (1818-1889) имеет огромное значение. Роль и место выдающегося музыканта в национальной музыке первым определил академик Ахмет Куанович Жубанов, который посвятил ему свои монографические исследования, статьи. Также на основе кюев Курмангазы изучали казахскую традиционную инструментальную музыку современные ученые П.Аравин, В.Алексеев, Н.Тифтикиди, Н.Зарухова, А.Мухамбетова, Б.Байкадамова, Т.Сарыбаев и т.д.

Курмангазы – один из корифеев казахской традиционной инструментальной музыки XIX века, кюйши, композитор, исполнитель, лидер, основоположник домбровой школы западного Казахстана, школы «токпе». Как указывает доктор искусствоведения, профессор У.Р.Джумакова «Ведущая роль Курмангазы в устно-профессиональной инструментальной традиции XIX века повлияла на дальнейшую судьбу его наследия – на активное функционирование в современной культуре» [1, 183].

Кюи Курмангазы в XX веке становятся источником, импульсом к созданию современных композиторских сочинений. Кюи Курмангазы привлекают композиторов и исполнителей глубоким образным содержанием, широтой диапазона эмоционального богатства и «большая смысловая значимость в новом контексте подтверждается прямыми параллелями между первоисточником и его интерпретацией. Исполнительское и жанровое решение композитора обычно усиливает и развивает заложенную в кюе образность» [2, 186]. Именно широкий образный диапазон обусловили использование кюев традиционного музыканта в разных жанрах. Так, к обработке кюев Курмангазы для фортепиано обращался А.Жубанов («Аман бол, шешем, аман бол», «Кайран шешем», «Саранжап», «Кызыл кайын»)» [3, 185].

Известно, что звучание домбры чрезвычайно своеобразно и передать его, к примеру, на фортепиано очень сложно. Если играть кюй только по записи (двухголосно), то звучание не передает всей палитры домбрового исполнения. Выдающийся этнограф А.В.Затаевич рекомендовал играть на фортепиано октавой ниже записанного, что улучшало звучание, но все же полного домбрового эффекта не создавалось. Современные композиторы искали и находили новые фактурные, гармонические, метроритмические и другие приемы, чтобы продолжить традиции народных композиторов - кюйши.

Так, к примеру композитор А.Жубанов, обратившись к кюю «Кызыл кайын» (Красная береза, второй вариант) [4, 18-20], повествующему о истории его побега из тюрьмы, создает современное оригинальное сочинение для фортепиано на основе тематизма кюйши. В статье А.Жубанова «Курмангазы» из его книги «Струны столетий» передается содержание

сочинения. «Это кюй о березе, приютившей меня (после побега) среди своих ветвей и укрывшей от погони. Кюй о родной степи, славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти. Кюй своего рода благодарная песнь родной степи, природе. Это горячий благодарственный монолог несколько танцевального характера с яркой кульминацией и с совершенством выстроенной архитектоникой» [5, 51].

У Курмангазы в кюе есть элементы рондообразности и сложной трехчастности. Тональность – d-moll. Открывает сочинение 2-х тактовая фраза (а), которая в следующем двутакте (б) изложена зеркально и далее, в следующем двутакте (в) варьируется,

Данное построение – экспозиционное изложение основного мотива, который в процессе развития звучит то в неизменном виде, то варьируется. Этот мотив постоянно возвращается подобно рефрену рондо. Далее звучит тематический материал, своего рода первый масштабно развернутый эпизод (А). Он изложен асимметрично (7+7 тактов, 5+5 тактов, 3+3 такта), развивается волнообразно, в виде подъемов и спадов, что подчеркивается динамически, а каждая новая двойная волна сжимается. В заключение каждой волны звучит успокаивающий мотив начала рефрена.

Затем музыкальный материал смещается в тональность субдоминанты (В). Секвенционно проводятся две волны, опять же со спадами на мотиве первого такта. Субдоминантовое поле отмечено гармонической последовательностью d - В - F - g .

Сохраняя волнообразное движение, композитор акцентирует танцевальность, где смена волн подобна смене фигур в танце. Это ощущение усиливает трехдольность (вальсовый) метра.

Последний такт эпизода, 44 такт кюя возвращает звучание к началу. Начинается следующий раздел на материале первого эпизода (А¹). Его первый такт повторяет начало экспозиции, а следующий – развиваясь подводит к первой кульминации:

Основу кульминации составляет звучание интервала чистой квинты (ч.5) VI ступени (b-f). Далее следует поступенный спад, использующий секвенционный принцип (каждая последующая секвенция начинается тоном ниже: f-e-d-c) и все это подводит развитие к двутактовому рефрену и вступает новый раздел (С). Здесь доминирует субдоминантовая тональность эпизода – g-mol, что подчеркивает его спокойное звучание. Затем вновь возвращается мотив первого такта, которым и заканчивается этот эпизод.

Далее следует новая волна развития на основном тематическом материале – А². Звучание музыки подводит развитие ко второй кульминации и она начинается уже во втором такте. Ее звучание решительно и более напряженнее, чем в первой кульминации.

Музыка передает радость свободы, восторженную благодарность природе, друзьям.

Затем звучание передает напряженный динамический всплеск с опорой на интервал тонической квинты (d-a). Однако в отличие от первой кульминации субдоминантово-доминантового плана, вторая – утверждает тонику. Расширяется интервалика мелодии до дуодецимы и терцдецимы, усиливая ощущение простора, восторга. Это эмоциональное настроение кульминации подчеркивает звучание «h» дорийского .

Далее постепенно напряжение. звучат нисходящие секвенции. Они приводят к эпизоду (В¹). Его субдоминантовое звучание успокаивает волнение и дает возможность плавно подойти к коде на главном тематическом материале эпизода «А» и рефрена. Мелодия, как и в первом 6-ти тактовом построении передается нижнему голосу.

А	В	А ¹	С	А ²	В ¹	А
---	---	----------------	---	----------------	----------------	---

Рассмотренный выше тематизм кюя Курмангазы составил основу произведения А.Жубанова «Кызыл кайын» (Красная береза), который является частью танцевального цикла «8 казахских танцев» [6, 10]. Эта пьеса полностью основана на мелодическом материале кюя Курмангазы. А.Жубанов сохранил структуру кюя: А - В - А¹ - С - В - А, то есть элементы трехчастности с рондообразностью. Однако современный композитор подверг мотивно-тематический, гармонический материал значительной трансформации.

Первой исполнительницей, редактором сочинения А.Жубанова Курмангазы составил основу произведения А. Жубанова «Кызыл кайын» была К. Коган. Она одна из первых осуществила исполнительский анализ данного произведения. Известно, что наряду с исполнительской деятельностью важной составляющей ее творческого облика является её научная и научно-методическая деятельность. Как педагог высшей школы Е.Коган публиковала научные статьи и научно-методические разработки, рекомендованные кафедрой специального фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, по линии научно-методического кабинета Министерства культуры Республики Казахстан.

Тематика её трудов отразила широкий диапазон творческих интересов музыканта и ее эрудицию. Работы, главным образом, были посвящены проблемам развития современной казахстанской фортепианной школы, ее создателям.

Так, в этом плане чрезвычайно интересна и до сих пор актуальна её статья, опубликованная в журнале «Известия» Академии наук Республики Казахстан в 1980 году, в серии филологическая, № 4, объёмом 9 страниц. Статья называется «Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К.Жубанова».

В этой работе музыкант на примере фортепианной пьесы «Кызыл кайын» из сборника «Восемь казахских танцев» А.Жубанова рассмотрела претворение в фортепианной фактуре особенностей домбрового звучания. Е.Коган впервые в музыкальной науке республики осуществила общий и потактовый исполнительский, гармонический, образно-эмоциональный анализ пьесы, выявила особенности фортепианного звучания, имитацию домбрового исполнительства.

В этой статье Е.Коган представила все грани творческой деятельности выдающегося музыканта, определила роль и значение его деятельности в разных направлениях музыкального искусства: как композитора, дирижера, организатора и основателя оркестра казахских народных инструментов; организатора и директора казахской государственной филармонии, автора фундаментальных музыковедческих трудов — «Азбука музыкальной грамоты», «Казахские народные композиторы», монографические очерки о жизни и творческой деятельности народных композиторов-инструменталистов — «Струны столетий» и композиторов-певцов — «Соловьи столетий», удостоенные премии первой степени им. Чокана Валиханова Академии наук Казахской ССР.

А.Жубанов первым определил роль и значение Курмангазы в развитии традиционной домбровой музыки как лидера школы «токпе», новатора, художника, посвятившего свою жизнь борьбе со злом, за светлое будущее своего народа. Как пишет Е.Коган в своей статье: «В образе своих страданий, надежд и раздумий Курмангазы воссоздает конкретную жизнь своего народа и своего времени, не отделяя себя от него. Поэтому его кюи надолго пережили своего творца. Поэтому его кюи социально общезначимы» [7, 23]. Эта социальная общезначимость привлекла внимание А. Жубанова-композитора к творчеству знаменитого кюйши.

Как пишет Е.Коган: «А.К.Жубанов первым осуществил анализ кюев Курмангазы, написал творческую биографию традиционного музыканта» [8, 23]. А также первым собрал, систематизировал и опубликовал в двух сборниках кюи классиков школы «токпе» — Курмангазы и Даулеткеря.

Известно, что А.К.Жубанов был автором интересных фортепианных произведений, сыгравших важную роль в становлении казахской фортепианной музыки. Особо следует выделить его фортепианный цикл «Восемь казахских танцев», сразу же ставший популярным среди пианистов. Пьесы этого цикла основаны на ярком народном материале, творчески преломленном композитором. В сборнике «Восемь казахских танцев» уже названия частей — «Аксак кулан» (Хромой Кулан), «Кыз Акжелен» (Девичий Акжелен), «Кызыл кайын» (Красная береза) свидетельствуют о первоисточниках, кюях Курмангазы.

Е.Коган выделила в своей статье подчеркнула особое внимание А.Жубанова к кюю, «как жанру народной инструментальной музыки...Кюй в традиции казахского народного искусства занимает большое место» [9, 9]. Она приводит еще одну цитату А.К.Жубанова:

«Кюй — большая и важная область духовной культуры казахов; а культура не может вечно находиться на одном уровне, она изменяется со всем обществом, деградирует или совершенствуется. Это становится тем более заметным с приближением к нашему веку. В девятнадцатом веке инструментальная музыка казахов развивалась особенно интенсивно. В это время появляются кюй уже не только легендарные, а сочиненные на злобу дня, кюй, у которых имеются определенные индивидуальные авторы. Благодаря присоединению Казахстана к России, в результате прогрессивного влияния русской культуры на казахскую, народные композиторы сделали очень многое как в сочинительстве, так и в исполнительстве. Каждый из них имел своеобразную биографию и к музыке пришел своим путем» [10, 14-15]. В этом же ключе написана статья «О влиянии казахских кюев на развитие фортепианной музыки республики». В этой статье профессор Е.Коган проследила претворение кюевых традиций в плане формы, приёмов звукоизвлечения, образно-эмоциональной палитры в фортепианных сочинения современных казахстанских авторов. В своих трудах Е.Коган проанализировала процесс проникновения композитора-профессионала в эмоционально-образную и интонационную суть кюев Курмангазы.

Список литературы:

1. Джумакова У.Р. Курмангазы и проблемы казахской музыки XX века. А., 1998. – С. 181-200.
2. Джумакова У.Р. Курмангазы и проблемы казахской музыки XX века. А., 1998. – С. 181-200.
3. Джумакова У.Р. Курмангазы и проблемы казахской музыки XX века. А., 1998. – С. 181-200.
4. Курмангазы Сағырбаев. Кюи. Алма-Ата, 1961. – С.14-20.
5. Жубанов А. Струны столетий. А., 1964.
6. Жубанов А. 8 казахских танцев. Издательство «Жазушы». Алма-Ата, 1964.
7. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К.Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
8. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К.Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
9. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А.К.Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
10. Жубанов А. Струны столетий. А., 1964.

ӘӨЖ 78.071.5

Назира ОМАР
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
2-курс студенті
Алматы қ., Қазақстан
omar-nazira@mail.ru

РҮСТЕМБЕК ОМАРОВ - ҚҰРМАНҒАЗЫ КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНІҢ ЖЕТКІЗУШІСІ

Түйіндеме: Берілген мақаланың тақырыбы қазақтың ұлы күйшісі Құрманғазы дәстүрінің сабақтастығына арналған. Оның ішінде, Құрманғазы, Дина, Мәмен, Дәулеткерей, Қазанғап, Тәттімбет және басқа да күйші-композиторлардың дәстүрін жалғастырушысы, Арқа-Ертіс өңірінен шыққан қазақтың дүлдүл күйшісі - Рүстембек Омаровтың

шығармашылық қызметін қарастырады. Автор Құрманғазы күйлерінің стилистикалық ерекшеліктерінің Рүстембек Омаровтың орындаушылық өнерінде қалай көрініс тапқанына тоқталады. Өзінің керемет есте сақтау қабілеті, орындаған күйінің мектебіне сай әдістерді қолданған күйшінің шығармашылық бейнесін қарастырады. Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестрінің құрамында алғашқылардың қатарында болуы, домбыра тобының концертмейстері мен жеке солист деңгейіне көтеріліп, Құрманғазы дәстүрінің жалғастырушылары Қали Жантілеуов, Оқап Қабиғожин, Төлеген Аршановтан үйренген Құрманғазы күйлері мен басқа да музыкалық материалды еш өзгеріссіз, өзінің түпнұсқасында орындауы және ұстаздық үрдісіне арналады. Мақалада Құрманғазы күйлерінің Рүстембек Омаровтың нұсқасындағы ерекшеліктері талданады. Алдағы уақытта күйшінің әлі жарыққа шықпаған, әр орындаушыға қолжетімсіз аудиожазбалар, грампластинкалары, өмірі мен шығармашылығына қатысты мұрағат құжаттарын іздеу жұмыстарын жүргізу аса маңызды. Онымен қоса, Рүстембек Омаровтың орындаушылық шеберлігіне жан-жақты талдау жүргізілген, оның көптеген күйшілік мектептерінің мұрасын жеткізушісі тұрғысынан зерттеген еңбектердің жарыққа шығуы қазақтың күйшілік дәстүріне аса құнды болмақ.

Кілт сөздер: дәстүр, күйші, күйшілік мектеп, орындаушылық шеберлік, сабақтастық, оркестр, концертмейстер, сахна, нұсқалық, орындаушылық әдістер, заңдылықтар, аудиожазба, мұрағат, ұстаздық қызмет, ладтық тірек.

Аннотация: Тема данной статьи посвящена преемственности традиций великого казахского кюйши Курмангазы. В частности, рассматривается творческая деятельность продолжителя традиций кюйши-композиторов как Курмангазы, Дина, Мамен, Казангап, Таттимбет и других, выходца из Аркинско-Иртышского региона, великого кюйши - Рустембека Омарова. Автор определяет, как стилистические особенности кюев Курмангазы нашли отражение в исполнительском искусстве Рустембека Омарова. Рассматривает творческий образ кюйши, обладавшего невероятной памятью и применявшего методы, соответствующие исполнительской школе. Статья посвящена его деятельности, как одного из первых домбристов в составе казахского народного оркестра имени Курмангазы, концертмейстера группы домбристов, солиста оркестра и прекрасного музыканта, неизменно исполнявшего кюи в оригинале, ученика продолжителей традиций Курмангазы – Кали Жантлеуова, Охапа Кабигожина, Толегена Аршанова и других; а также учителя целой плеяды исполнителей 80-90 годов прошлого столетия. В статье анализируются особенности кюев Курмангазы в варианте Рустембека Омарова. По мнению автора, в дальнейшем важно провести поиск архивных документов, касающихся жизни и творчества кюйши, еще не вышедших в свет и аудиозаписей и грампластинок, пока недоступных для любого исполнителя. Кроме того, появление исследований, в которых будет проведен всесторонний анализ исполнительского мастерства Рустембека Омарова, будет ярко показывать важность его наследия как продолжителя традиций разных домбровых школ и иметь большое значение для казахской традиционной музыки.

Ключевые слова: традиции, кюйши, домбровые школы, исполнительское мастерство, преемственность, оркестр, концертмейстер, сцена, вариантность, исполнительские приемы, закономерности, аудиозапись, архив, преподавательская деятельность, ладовая опора.

Abstract: The topic of this article is devoted to the continuity of the traditions of the great Kazakh kuishi Kurmangazy. In particular, it examines the creative activity of the continuator of the traditions of kuishi composers such as Kurmangazy, Dina, Mamen, Kazangap, Tattimbet and others, a native of the Arka-Ertis region, the great kuishi - Rustembek Omarov. The author determines how the stylistic features of Kurmangazy's kuis are reflected in the performing arts of Rustembek Omarov. Examines the creative image of the kuishi, who used methods corresponding to the school of the executed kuishi and his incredible memory. Dedicated to his activities as one of the first dombra players in the Kazakh folk orchestra named after Kurmangazy, concertmaster of the dombra group and soloist of the orchestra, an excellent performer who invariably performed kuis in their original

form, a student of the continuers of the Kurmangazy traditions - Kali Zhantleuov, Okhap Kabigozhin, Tolegen Arshanov and others; teachers of a whole galaxy of performers of the 80-90s of the last century. The article analyzes the features of Kurmangazy kuis in Rustembek Omarov's version. In the future, it is important to search for archival documents relating to the life and work of kuishi, which have not yet been published, and are inaccessible to any performer of audio recordings and gramophone records. In addition, the emergence of studies in which a comprehensive analysis of the performing skills of Rustembek Omarov will be carried out will clearly show the importance of his legacy as a continuer of the traditions of various dombra schools, which are great importance for Kazakh traditional music.

Keywords: traditions, kuishi, dombra schools, performing arts, continuity, orchestra, accompanist, stage, variation, performing techniques, patterns, audio recording, archive, teaching activity, fret support.

Қазақтың күйшілік мектептері ғасырлар бойы қалыптасып, қазіргі деңгейіне дейін жетті. Әрқайсысының өз тарихы, өз даму сатылары болды. Соның ішінде Батыс күйшілік мектебінің көрнекті өкілі, «күй атасы» Құрманғазы Сағырбайұлының дара орны бар. Қазірде оны жеке мектеп ретінде танып бөлді. Оның күйшілік дәстүрін жалғастырушылары Науша және Махамбет Бөкейхановтар, Қамбар Медетов, Оқап Қабиғожин, Лұқпан Мұхитов, Қали Жантілеуов екендігі белгілі.

Өткен ғасырдың 30-жылдары дәстүрлі күйші-орындаушыларынан тәлім алып, дәстүр жалғастырушысы ретінде танылған күйші Рүстембек Омаровтың Құрманғазы шығармашылығының бүгінгі күнге дейін өзінің төл күйінде жетуіне қосқан үлесі зор. Өзінің керемет есте сақтау қабілеті мен орындаушылық стильді бұзбай дәлме-дәл орындауымен ерекшеленген күйші 1919 жылы Павлодар облысы, Лебяжі ауданы, Шарбақты ауылында дүниеге келген. Домбыра тартуды әкесінен үйренген болатын. Бала кезінен домбыра тарту мен әншілікке қызыққан күйші ауыл ішінде «әнші бала» атанып, Салық, Тоқыбай, Темірболат жыршыларының қастарынан жиі табылатын. Жас кезінде жетім қалып, Семей қаласының балалар үйіне жіберілген бала Рүстембек өнерімен көзге түсіп отыратын.

1934 жылы Рүстембек Омаровтың Алматыға көшкен уақыты Ахмет Жұбановтың қазақ ұлт аспаптар оркестрінің ашылуымен тұспа-тұс келіп отыр. 14 жасар баланың даралығын бірден түсінген Ахмет Қуанұлы оны домбырашы ретінде қабылдап, кейіннен ол домбыра тобының концертмейстері әрі жеке домбырашы қызметіне дейін көтеріледі. Оркестр құрамында шеберлік жинаған күйші Дина Нұрпейісова мен Оқап Қабиғожиннің қолдарынан Құрманғазы күйлерін, Қали Жантілеуовтен Мәмен күйлерін, Жәлекеш Айпақовтан Қазанғап күйлерін, Әбікен Хасеновтен Тәттімбет күйлерін үйренеді. Оқап Қабиғожин бала Рүстембектің таланты мен керемет есте сақтау қабілетіне риза болып, өзіне арнайы жасатқан домбыраны оған ұстатты. Күйші Ахмет Жұбановтың шақыртуымен Құрманғазы күйлерін ұнтаспаға жазған Төлеген Аршановтан да тәлім алған.

1937 жылы П.И.Чайковский атындағы Ленинград музыкалық техникумына орыс ұлт аспаптар бөліміне оқуға түседі. Бірақ 1939 жылы Кеңес әскерінің қатарына қосылып, Ұлы Отан соғысы кезінде Финляндия, Латвия елдерін қорғау шайқастарына қатысқан болатын. Кеңес әскери бөлімдері қоршауда болғаннан бастап Ұлы Отан соғысы жеңіспен аяқталғанға дейін Рүстембек Омаров тұтқынға алынып, кейіннен елге қайтарылады. Неміс концлагерінде бес жыл бойы тұтқында болғаны туралы Құрманғазы оркестрінің бұрынғы дирижері Жанас Бекентұров баяндады. 1960 жылдардың басында Құрманғазы оркестрінің Жамбыл облысына гастролі кезінде күйші жеке орындауда күй тарту үшін сахнаға шыққан кезде залдан бір адам жүгіріп, Рүстембек Омаровты құшақтай кетіпті. Бұл күйшімен тұтқында бірге болып, бірге шыққан жолдасы Жақып екен. Ол домбыраның арқасында аман қалғанын атап өтті. Күйшінің тұтқында болған кездері туралы басқа ешқандай ақпарат жоқ, себебі ол бұл кездер туралы ешкіммен бөліспейтін еді.

1946 жылы Ахмет Жұбановтың қолдауымен Алматы консерваториясына Қали Жантілеуовтың класына оқуға түсті. Күйшінің орындау мәнерін ерекше бағалаған академик

өзінің «Ғасырлар пернесі» еңбегінде: «Рүстембек күйді “шегелеп”, шапшаң, жай келетін буындарын бәрін де тастай күйін, екпінін ауыстырмайды. Орташа ұзындықтағы саусақтарымен бір нотаны жаза баспай, бәрін де өз орнында етіп орындайды» деп жазған. «Құрманғазы күйлерін бабына келтіріп орындайтындардың ішіндегі күштісі. Үрістембек орындауында Құрманғазының асыл күйлерін бүкіл ел тыңдады. Ол Мәскеуден бастап ірі қалалардың бәрінде гастрольде болып, көп жерге жайды» [1, 122].

Домбырашылардың арасында халық күйі «Ақсақ құлан», Құрманғазының «Ақсақ киік», «Жима», «Машина», «Қызыл қайың», «Серпер», «Айда бұлбұл, Айжан ай», «Перовский марш», «Ілме», «Бозшолақ», Динаның «Байжұма», Кәуеннің «Сәнау», Абылдың «Нарату» күйлері негізінен Рүстембек Омаровтың жеткізген нұсқасында кең таралған. Қазақ ұлт аспаптар оркестрінің репертуарындағы Тәттімбеттің «Сылқылдақ» пен «Сарыжайлау» күйлері Рүстембек Омаровтың орындау нұсқасында. Құрманғазы оркестрінің ішіндегі арқа күйлерін бабына келтіріп орындайтын тек Рүстембек Омаров деп А.Жұбанов атап өткен болатын.

«Аты алып қашқан кісідей домбырасының “тізгініне” ие болмайтын кейбір домбырашылардай күйді баста алған екпінінен қуып кетіп, аяғында, кей жерлерінде сүрініп қалатын әдет Үрістембекте болмайды. Кімнің стилі болса да, Үрістембек соның өзіне тән әдістермен ғана тартады» [2, 83]. Ахмет Жұбанов күйшінің оң қолы мен сол қолының координациясы, яғни бірге тап баса жүруі дәлме-дәл екенін атап өтеді.

Құрманғазы атындағы консерваторияның студенттеріне жеткізушінің өз қолынан күй үйренудің маңыздылығын түсінген А.Жұбанов Рүстембек Омаровты консерваторияға ұстаз ретінде шақырады. Орындаушылықпен қоса ұстаздық жолында күйшінің қолынан күй үйреніп, тәлім алған Әзидолла Есқалиев, Боздақ Рзаханов, Мағзұм Шүйіншалин, Рысбай Ғабдиев күйшілерді білмейтін қазақ жоқ.

Қазақстанның Халық артисі, профессор Қаршыға Ахмедьяров Рүстембек Омаровтың күй табақтарымен өскені мен Құрманғазы оркестріне алғаш тыңдалымы туралы өзінің естелігінде: «1965 жылдың басы, ол кездегі Киров көшесі, 158-үйдегі Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестріне келсем, сырттағы жарнамада бірнеше өнер шеберлерінің атымен қоса Рүстембек Омаровтың да фамилиясы жазулы тұр екен. Бала кезімізден Русаханның күй табақтарын естіп өскенбіз. Осы концертке құштар болған мен, ол кезде Алматы зооветеринарлық институтының студенті болсам да, қасымда ұстазым Нұрахмет Жорабеков, тағы басқа студенттермен кешкі концертке келдік. Сол концертті ол кезде Ленинград консерваториясының түлегі Шамғон Қажығалиев басқарады екен. Міне, осы концерттен соң мен мал дәрігерлік институтты тастап, ертеңгі күні қайтадан осы оркестрге келдім. Жұмыс жүріп жатыр екен, Шамғон ағаға кездесіп, өзімді таныстырдым. Менің сөзімді тыңдаған Шамғон аға, Рүстем ағаны шақырып: “Мына баланы тыңдайық” - деді. Сонымен, сол кездегі оркестрдің бас мамандары мені тыңдады. Шамғон аға мына күйлерді кімнен алдың дегенде, Тәттімбеттердің “Сарыжайлауын”, Динаның “Байжұмасын” Р.Омаровтың орындауындағы күй табақтан алғанымды айтқанда, Рүстем аға маған қарап күлімдеп отыр екен. Сол күннен бастап Рүстем ағамен қоян-қолтық бірге жұмыс істеуге тура келді. Көп сөйлеп, сырын ешкімге шашпайтын, күй тартқанда дыбысқа өте мән беретін, сахнаға шыққанда тыңдаушысын сол дыбыс сазымен, бояуымен өзіне баурап алатын қағысымен қатар Рүстембек Омаров қазақтың барлық күйшілік мектептерін меңгерген күйші болатын» [10].

Құрманғазы оркестрі алғаш құрылғанда алғашқы бас домбырашы болған Қали Жантілеуов, Оқап Қабиғожин, Науша, Махамбет Бөкейхановтар, Жаппас Қаламбаев тағы басқа домбырашылар өз өңірінің күйлерін тартып келсе, Рүстембек Омаров қазақтың барлық өңірінің күйлерін меңгеріп келді. Өзі Арқада туып өссе де, Оқап Қабиғожиннің шәкірті болды және Динаның, Мұрат Өскенбаевтың қолынан күй алған домбырашы. Алғаш күй сандықтың сүйемелдеуімен Ш.Шабельскийдің әдейі Р.Омаровқа арнап жазған «Тойбастар» атты шығармасы әлі күнге домбырашылардың репертуарынан түскен емес. Осы шығарманың үлгісінде еліміздің кәсіби композиторлары домбыраға арнап күрделі шығармалар жазу үстінде. 1934 жылдардан Құрманғазы оркестрінде орындалған күйлердің үлгісі Қали Жантілеуовтен соң Рүстембек Омаровқа жалғасса, Рүстембек ағадан бізге жетті.

Рүстембек ағаның тартқан күйлерінің ішкі-сыртқы құрылысы, динамикасы күй жанрына лайықты, білімді музыкантқа сай құбылыс болатын. Мысалы, Динаның «Байжұма» күйін тек Р.Омаровтың орындауында ғана ести аламыз. Ал Дина шешемнің орындауында еш архивте жоқ. Сонда шешемнің тартқанын өзінше дамытып, күрделі шығарма ретінде қалыптастырған Р.Омаров десе болады. «Осындай дәстүр жалғастырған орындаушылар тарихта көп емес, соның бірі Русахан. Мен өзім де Рүстем ағадан соң оркестрдің бас домбырашысы болғанымды мақтан тұтамын» [3,8].



Р.Омаров орындауында жеткен, аудиожазбалары бәріне қолжетімді күйлер тізімі: Құрманғазы «Серпер», «Ақсақ киік», «Бозшолақ», «Жима», «Қызыл қайың», «Машина», «Саранжап», «Төремұрат», «Ілме», «Терісқақпай», Дина «Байжұма», «Жеңіс», «Тойбастар», Оқап Қабиғожин «Адасқақ», халық күйі «Ақсақ құлан», Абыл «Нарату», Дәулеткерей «Аңшылық», «Қос ішек», Әлікей «Сабырлақ», Қазанғап «Торы ат», Кәуен «Сәнау», А.Жұбанов «Би күйі», Р.Омаров «Жастық шақ», М.Қойшыбаев «Жастар», Алтынай «Ақжелең». Одан бөлек мұрағатта Құрманғазының, Дәулеткерейдің, Оқап Қабиғожиннің, Түркештің, Тәттімбеттің басқа күйлері және С.Шабельский - Л.Шаргородскийдің «Тойбастар» шығармасы бар. Қызы Қарлығаш Омарованың айтуынша, Евгений Брусиловскийдің «Исаның желдірмесі» де сақтаулы тұр. Алматы мұрағаттарында дауысы сақталғанымен, әлі күнге дейін қолға түспеген. Оларды тауып, халыққа ұсыну алдағы уақытта жүзеге асырылуы керек.

Аудиожазбалармен қоса, оның интерпретациясындағы күйлерін нота түрінде жеткізгендердің қатарында А.Жұбанов, М.Айтқалиев, Қ.Ахмедьяров бар. Қ.Ахмедьяровтың жазған «Терісқақпай», «Ілме», «Жима» Құрманғазы күйлері А.Жұбановтың «Құрманғазы» атты жинағында басылып шықты. Құрманғазының «Ақсақ киік», «Қызыл қайың» (I түрі), «Бозшолақ», «Машина», «Айда бұлбұл, Айжан-ай», «Перовский марш» (III түрі), «Арба соққан» А.Тоқтаған мен М.Әбуғазының «Құрманғазы» еңбегінде, М.Айтқалиевтің жазған Дәулеткерейдің «Қос ішек» күйі Қ.Ахмедьяровтың «Дәулеткерей» еңбегінде жарық көрді. Рүстембек Омаровтың орындауындағы көптеген күйлер дыбыс режиссеры М.Мұхитденовтың жеке қорынан табылып нотаға түсірілді.

Радио мен теледидардан солист ретінде көрініп, грампластинкалар жазып, кинофильмдерді дыбыстаған күйші XX-шы ғасырдың қазақ мәдениетінде жан-жақты тұлға ретінде көрініс тапты.

Құрманғазының күйлері бұрын соңды болмаған формалық өзгерістерге толы. Оның ішінде туындының d-а мен g-g ладтық тіректерінде емес, бас буынсыз бірден сағадан басталатын күйлер баршылық. Сондай күйлердің ішіндегі «Жима» күйіне тоқталатын болса, Рүстембек Омаровтың интерпретациясында басқа нұсқаларға қарағанда өзгешелігі байқалады. Оған мысал ретінде Құрманғазының «Жима» күйін алуға болады. Қали Жантілеуовтың жеткізуінде күй бірден үлкен сағаның «d» пернесінен басталады. Ал Рүстембек Омаров үлкен сағаның «a» пернесінен басталып, «d» пернесіне біртіндеп көтеріледі. Ырғақтық өзгешеліктері байқалып, үстіңгі ішектегі мелодияға дейін Қали Жантілеуовқа қарағанда ұзағырақ тоқталады. Әуендік иірімдерінің айырмашылықтары бар. Оның орындауында Қали ақсақалға қарағанда күй аса жылдам, өте қарқынды тартылған. «Жима» күйінде октавадан тыс интервалдары, нақтырақ айтқанда құрама интервалдар бар. Бұндай интервалдар күйлердің күшті өрбиген,

кульминацияларда кездеседі. Бұны XIX ғасырдағы Құрманғазының күйшілік дәстүрге енгізген, үлкен саға ұғымының жарыққа шығуына себепкер жаңашылдығы деп танимыз.

Жима



Жима



Құрманғазының «Перовский марш» күйінің нұсқалары тіптен әртүрлі. А.Тоқтаған мен М.Әбуғазының еңбегінде бұл күйдің 3 нұсқасы берілді. III түрі Рүстембек Омаровтыкі. Алғашқы нұсқамен салыстырған кезде лад пен әуені жағынан басқа. Нақтырақ айтқанда, Ғабдулман Матов нұсқасы мажорлық болса, Рүстембек Омаровтыкі минорлы болып келеді. Әуендік жағынан екі дара туынды. Рүстембек Омаровтың нұсқасында он алтылық ноталар мен ырғақтық ерекшеліктерді байқаймыз. Рүстембек Омаровтың нұсқасында *g-g* унисонмен бірге *d-g* кварта интервалдары кездеседі.

Перовский марш I түрі



Перовский марш III түрі



Құрманғазы күйлерінің кең ауқымдылығы, екпінділігі, ырғақ пен интонациясы, қағыс иірімдерінің заңдылықтарын сақтап, көсіле орындайтын жеткізушісі Рүстембек Омаровтың қазақ күй өнеріне жасаған еңбегі орасан зор. Өткен ғасырдың 80-90 жылдары бір топ күйші саңлақтардың қалыптасуына Рүстембек Омаровтың орындаушылық өнері үлкен әсер етті. Орындаған әр күйі күйшілік мектебіне сай, дәлме-дәл, құрылысы мен мазмұны өзгермеген күйінде жетті. Қазіргі заманның өзекті мәселесі күй дәстүрін сақтап, домбыраның төл дыбысына мән беретін жас домбырашыларды көбейту болып отыр. Бұған Арқа-Ертіс күйшісінің өнегелі өмірі мен шығармашылығы үлгі болады. Заман талабы мен қарқынды әлемдік даму жолында халқымыздың төл дыбыстарын сақтап, Рүстембек Омаровтың орындаушылығына сай анық, нақты әрі ойлы тартысына көңіл бөліп, басқа күй саңлақтарына еліктеу қазіргі жас орындаушылардың маңызды талабы екені анық. Кеңес дәуірі кезіндегі күйшілердің орындау дәстүрлерін жеткізіп берген күй саңлақтарының еңбектерінің маңыздылығын атап өтіп, олар туралы бөлек-бөлек зерттеулер жүргізу де өзекті. Алдағы уақытта Павлодар облысының Иса Байзақов атындағы облыстық филармониясының Қазақ

ұлт аспаптар оркестріне Рүстембек Омаровтың есімі берілгені секілді Павлодар музыкалық колледжі де дүлдүл күйшіміздің есімімен аталады деген сенімдеміз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. «Ғасырлар пернесі» - Алматы: Дайк-Пресс, 2002 ж.
2. Жұбанов А. «Құрманғазы» редакторы А.Нысанбаев - Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1995 ж.
3. Арынова А. «Алғашқы кәсіби домбырашы» - Павлодар: «Сарыарқа самалы» газеті - 06.04.2017 ж. №36(15063)
4. Жұбанов А. «Ән-күй сапары» - Алматы: «Ғылым», 1976 ж.
5. Бекенов У. «Күй керуені» - Алматы: «Өнер», 2002 ж.
6. Гизатов Б. «Казахский оркестр имени Курмангазы (очерк творческого пути)» - Алматы: «Ғылым», 1994 ж.
7. «Ақсақ құлан» атақты күйші Рүстембек Омаров жайында сыр-сұхбат» - «Ана тілі» газеті, 11.01.2018 ж., әңгімелескен Ұлмекен Лесбекова. <https://anatili.kazgazeta.kz/news/46534>
8. Жұбанов А. «Құрманғазы» - Алматы: Өлке, 2006 ж.
9. Тоқтаған А., Әбуғазы М. «Құрманғазы. Күйлер» - Алматы: Білім, 2005 ж.
10. Ахмедьяров Қ. «Дәулеткерей» - Алматы: Өнер, 1995 ж.
11. Арынова А. «Исполнительское искусство Рустембека Омарова как связующее звено между наследием прошлого и современности»/ Халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция «Дәстүр және даму: Дина - дара дәстүр», мақалалар жинағы - Алматы, 2011 ж.
12. Бекентуров Жанас. «Ұлы Отан соғысында жау қолына түскен әйгілі қазақ күйшісі қалай аман қалды» - Алматы, 2020 ж. <https://kaz.nur.kz/society/1854954-ly-otan-sogysy-zau-kolynatsken-jgili-kazak-kjsisi-kalaj-aman-kaldy/>
13. Шәкірат С. «Фашистерден құтқарған домбыра» - «Ана тілі» газеті, 2021 ж. <https://islam.kz/kk/articles/atamura/fashisterden-qutqargan-dombyra-3633/>

ӘӨЖ 78.071.1:781.6

Карима САХАРБАЕВА
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,
Алматы қ., Қазақстан
Karima5252@mail.ru

ҰЛЫ КҮЙШІ – ҚҰРМАНҒАЗЫ САҒЫРБАЙҰЛЫ. КҮЙ МҰРАСЫНЫҢ ЗЕРТТЕЛУІ

Түйіндеме: Бұл мақалада қазақ күй өнерінің ұлы тұлғасы Құрманғазы Сағырбаевтың шығармашылығының зерттелуі туралы баяндалады. Автор күй өнерін рухани құндылықтың маңызды тінінің бірі, оның ұлттың өміріндегі алатын орнын, қозғаған тақырыбын, неден туындайтындығын, жазба сауатына ілігу кезеңдерін айта келіп, ең көрнектілерінің арасында Құрманғазы шығармашылығына тоқталған. Күйшінің шығармашылығының туындау себептерін, арқау болған тақырыбын, жанрын, күй өнерін құрылымдық дамытудағы маңыздылығын сөз етеді. Құрманғазыға дейін де әйгілі күйшілердің болғандығын, замандастарының да тыңдарман арасында кең танымалдылыққа ие екендігін, күйшінің «Күй атасы» аталуының себептерін атап өтеді. Біріншіден, төл шығаршылықты және дүлдүл орындаушы шәкірттерінің көптігінен күйлері халыққа кең таралғандығын, екіншіден

шәкірттерінің еңбегімен зерттеу аясына көп іліккендігін, үшіншіден Құрманғазының тұлға ретінде танылуына академик А.Жұбановтың еңбегін саралап, оның ізін жалғастырған күйтанушылармен ғалымдардың еңбектеріндегі жалғастығын, жаңалығын, жеткізушілерді атап өткен, төртіншіден Құрманғазының күйлерінің әлемге әйгіленуіндегі маңызды тұстарын Құрманғазы атындағы ұлттық халық аспаптар оркестрінің, жеке орындаушылардың, қазіргі замандағы күйші атындағы конкурстың рөлі туралы баяндаған. Әлі нақтыланбаған дерек ретінде күйшінің туған жылы туралы зерттеулерге тоқталып, нақтылау ұсынылған.

Кілт сөздер: «Күй атасы», ұлы күйші, күйдің философы, саға, тақырып, жанр, сөзбен сөйлетуші, сұңғыла, әуен-саз, суырып салма.

Аннотация: Статья посвящена изучению творчества великого кюйши Курмангазы Сагырбайулы. Автор статьи раскрывает духовную ценность искусства кюя, рассказывает важности и месте кюя в жизни народа, о том, какие темы они затрагивают, как зарождалось это искусство и останавливается на творчестве самого выдающегося представителя искусства кюя - Курмангазы. В статье также говорится о причинах возникновения его кюев, о тематике и жанрах произведений и о важной роли кюйши в структурном развитии искусства кюя. Много было известных кюйши и до него, его современники известны среди слушателей, но особое место в сердцах людей занимает именно Курмангазы, неслучайно его называли «Күй атасы». Во-первых, этому способствовало то, что его кюи были широко распространены среди народа, благодаря большому количеству его учеников; во-вторых, его творчество являлось частым объектом исследований наряду с работами его учеников; в-третьих, личность Курмангазы стала широко известна благодаря тому, что его исследовал академик А.Жубанов, многие исследователи в будущем ссылались на работу академика и многократно упоминали имя и работы кюйши; в-четвертых, большую роль в этом сыграли оркестр народных инструментов им.Курмангазы, сольные исполнители, современный конкурс, носящий имя кюйши. Из неуточненных фактов, было предложено уточнить дату рождения великого кюйши.

Ключевые слова: «күй атасы», великий кюйши, философ кюя, штрих, тематика, жанр, мастер словесного искусства, острота ума, мелодия, импровизатор.

Abstract. This article is dedicated to the study of the works of the great kuishi Kurmangazy Sagyrbaiuly. The author of the article reveals the spiritual value of the art of kui, talks about the importance and place of kui in the life of the people, about what topics they touch upon, how this art originated and dwells on the work of the most outstanding representative of the art of kui - Kurmangazy. The article also tells about the reasons he had for creating his kuis, about the themes and genres in which he worked and his important role in the structural development of the art of kui. There were many famous kuishi before him, the author's contemporaries are also known to the listeners, but only Kurmangazy occupies a special place in the hearts of the people and they called him "Kui atasy" (literally "grandfather of kui"). Firstly, this was facilitated by the fact that his kuis were widely spread among the people due to the greater number of his students; secondly, his art was a frequent object of research along with the works of his students; thirdly, the personality of Kurmangazy became widely known due to the fact that he was studied by the academician A.Zhubanov, and then his followers and researchers of kui art referred to the work of the academician and repeatedly mentioned the name and works of the kuishi; fourthly, the Kurmangazy orchestra, solo performers, a modern competition named after the kuishi played a big role in this. It was also proposed to clarify the date of birth of the great kuishi as it isn't yet clear.

Key words: "grandfather of kui", great kuishi, philosopher of kui, stroke, theme, genre, master of the words, witty, melody, improviser

Ұлы дала төсінде көшпелі өмір салтты басынан өткерген қазақ халқының «ауызша» таралған рухани байлығының көлемді де шежірелі, кең таралған музыкалық мұрасының бірі күй өнері. Қазір шамамен күйлеріміздің саны 5000 -7000 аралығында деген деректі ғалымдар

жазып жүр. Кейбірінің аңызы, кейбірінің нобайы жетіп, қазіргі қолда барымыздың өзі, дала академиясында өрістеп жетілген, әр өңірдің стилін жазбай танитын, жеке-жеке күйшілік мектеп қалыптастырған ұлттың дарынды ұрпағының арқасында екендігі сөзсіз.

Әр халықтың келбетін анықтайтын, оның өмір сүру болмысынан арқау тартқан сан-салалы рухани құндылықтары. Рухани құндылық - ұлттың күш қуаты. Қазақ халқының рухани құндылықтарының басым және кең таралған тінінің бірі – домбыра аспабымен материалдық емес тобына жататын, «құйма құлақ» әдісімен ауызша біздің заманымызға жеткен оның күйлері. Тарих тарауларында қазақ халқының жеке этнос болып қалыптасу кезеңінің арғы бастауынан заманалар шежіресін күймен сонаудан пернесіне жазған, ол қасиетті домбыра! Төл аспабымыз шанақтан төгілген күй әуезін шерлеп, керуен тартып, шежіресін пернесіне жазып, өз жұртының көкейіне қонақтатып, бүгінгі дәуірге де жетіп, қайталанбас киесімен болашаққа да озды. Ақиық ақын Қ.Мырзалының: «Қазақ нағыз - қазақ емес, Нағыз қазақ домбыра...», - деп жырлауы осы құбылыстың дәлелі [1, 251]. Қазақ халқы мен домбыраның немесе күйлерінің, егіз ұғым болып қалыптасуы да осыдан шығар. Күйшілер халықтың бар болмысын күй тілімен сомдаушы саз суреткері, күй сырын киелі шанаққа хаттап, қос ішекпен күдіретті жырлаушы. Өйткені күйші әрқашанда өз қоғамының жаршысы, саяси тұлғасы, оның шығармашылығының арқауы, халқының барша болмысы, көкейкесті арманы. Бұл жөнінде академик А.Қ.Жұбановтың: «Күй – әуен-сазбен өрілген жыр шежіре... Күйлердің өмірге жақындығы әлеуметтік мұқтаж-зәруліктен туатындығында және олардың өзгеше тарихи сипатын күйшілердің қозғаған тақырыбы мен қойған аттарынан да аңғаруға болады», - дегеніндей, мұнда ұлттың ғұмыр кешкен тарихы, мәдениетімен салт-дәстүрі, яғни сүрген қоғамына қарай арқауланған барша болмысын өрнектеген рухани байлығы, музыкалық этнографиясы бел алып жатыр [2, 12-13]. Көшпелі өмір салтын ұстанған қазақ халқының тұрмыс тіршілігіне икемделген, барша болмысынан және көнеден өздеріне дейінгі саз-сарындарынан арқауланған күй өнеріміз-«аттың жалы, түйенің қомында» шексіз уақыт аясын қамтып, ауызша таралып, ұлттың өзі қалыптастырған – «құймақұлақ» (есту арқылы қабылдау), осыдан туындайтын «суырып салмалық» (импровизация) күй ұстарту тәсілдерінің және жоғары дамыған орындаушылық өнерінің жемісі. Мұнда күй күпісінің жылуын, керуенінің заманалармен үндескен сарынын ұққан дәулескерлердің көкірек көзділігі мектебі іргеленген. Олардың сонаулардан біздің заманымызға да бұйырғандығы, ұлыларды туғыза және қадірлей білген халықтың, сол ортаны қалыптастыра алған өнерге табынған тыңдарманның салауаттылық ұлағаты. Өкініштісі кейбірінің аты халық жадынан ұмытылып, «Халық» күйлері атауымен және тек аңыздарының жетуінде. Күй мен күйшінің күдіретін тереңнен ұғынған тыңдарман халқымыз, орындаушылық шеберліктеріне, көкейіндегі мұң-шерлерін қозғап, көкіректеріне ұялатып, дара күйшілердің бірін бабасы, бірін атасы, екіншісін анасы, қағаны мен ханшасына теңеп, дүлдүл, даулескер т.б. қасиеттерімен сипаттап әділ бағалаған. Күйші бабалардың сойы бөлек бірегейі, Ұлы тұлға биігіне көтерілгені – «Күй атасы» Құрманғазы! Күй өнерінің жазба сауатына ілгуі өткен ғасырдың 20-25 жылдары. Алғаш Құрманғазы күйлерін өзіндік түсінік-білігімен кітап бетіне жариялаған, белгілі этнограф, ғалым А.В.Затаевич. Ол өзінің «Қазақтың 500 ән-күйі» жинағында Құрманғазының «Ойбай балам», «Ақсақ киік», «Серпер» III түрі, «Айжан қыз», «Теріс қақпай», «Адай», «Кісен ашқан» сынды күйлерін келтірген, әрине нотаға түсіруі қандай интервал естіді, сол бойынша хаттаған [3, 84-129]. Ол домбыраның пернесіне тона орналастыру заңдылықтарын аспаппен және оның орындалу технологиясымен таныс болмағандықтан туындаған жағдай. Қазір күйлерді біз білгендіктен әуеннің интервалдық биіктігімен ғана ажыратымыз. «Кісен ашқан» күйі тіпті басқа нұсқа, кейбірінде ол кезде Құрманғазы аты жазылмаған. Бірақ қазақ халқы А.Затаевичке дән риза, тіл білмейді, аспапты танымайды, індет кезінде келіп, өзі де шалдығып, қазақ халқының дәстүрлі өнерінің байлығын әлемге танытқаны үшін. Ол қазір ұлттың гимніне айналған Құрманғазының «Серпер» күйін «...секунданы сенімді пайдаланған, екі дауысты шедевр», - деп бағалаған [3, 251]. А.В.Затаевичтің қазақ күй зерттеу жылдарынан кейін, 30 жылдары ғалыммен академик А.Жұбановтың Мәскеуде кездесуі, жалпы ұлттық өнерге бетбұрыс, жаңа ағым әкелді. Осы орайда күй өнері, оның күдіреті Құрманғазы қақындағы

пайым-пikir жосығында сөз қозғағанда, академик А. Жұбановқа соқпай өту мүмкін емес. Ол, барша қазақ дәстүрлі өнерінің абызы, музыкалық этнографияның ғылыми іргелендірген, өткені мен бүгінінің «Алтын көпірі». Қазіргі күйші, күй өнерін танудың, тарихи жүйесін, орындаушылық үрдісін, ғылыми зерттеудің, насихаттаудың, дамытудың өзекті мәселелеріне сара жолды тек ғалым еңбектерінен таба аламыз. Қазақстан өнерінің кәсіби бет бұрысында музыкалық білімі бар, тілі де, ділі де қазақ, өзі күйші, ғылымы мен ілімі бар Ахмет Қуанұлындай дара да арда ұрпақ болған емес. Ол заманының жарық жұлдызы! Атыраудан Алтайға дейін көсілген қазақ сайын даласында әуелеген күй, ауызша ұрпақтан ұрпаққа жалғасып, XX ғасыр да кәсіби арнаға бет бұрысында да А.Жұбанов күй керуенінің саз сілемдеріне малынған бұйдасын мықтап қолына алмағанда бізде бүгінгі ұлы Құрманғазы да басқасы да болмай, өткеннен өзек жоқ, өріссіз қалар еді. Академиктің қазақтың бірінен-бірі өткен қалың күйшілері туралы жазылған құнды еңбектерін оқығанда алдымен сана сеңгірінен Құрманғазының тұлғасы өзгелерінен ерек неге зорайып сала береді? Міне, біз сөз еткелі отырған ғасырлар ғаламаты, «Күй атасы» Құрманғазы – А.Жұбановтың жанкешті еңбегімен күй өнерінде айрықша қол таңбасы бар, тума талант, дарқан дарын иесі! Ол, адамзат құлығынан өзге, теңдесі жоқ құдірет, күйдің пірі! Олай деуге себеп, халық болмысынан тамырланған сан-қырлы аспаптық шығармаларын дамытқан сайын дала төсінде әр аймақтың өзіне тән теңдесі жоқ мектептері қалыптасса, соның ең жойда бірегейін Құрманғазы қалыптастырды. Саралап баяндасак:

- Құрманғазы Сағырбайұлының алдында және замандас күйшілердің қалың тобы, өнерін ұштаған ұстаздары бола тұрсада, халық не себептен оған «Күй атасы» деп айдар тақты?

- Құрманғазы күйлері «Сары арқа», «Серпер», «Адай», «Кішкентай», «Балбырауын» жеке орындаушылар репертуарындағы «Байжұма», «Теріс қақпай», «Машина», «Жима», «Қайран шешем», «Аман бол шешем» т.б. күйлерінің республика бойынша кең таралуының себебі неде?

- Талантты ұрпағы арқылы сан ғасырлар бойы оның күйлерінің республика шеңберінен асып әлемге жалғасын табуының құпиясы?

- Домбыраның дәстүрдегі орындаушылық пен күй шығармашылық қасиеттердің ешбір музыкалық оқу орнын бітірмей-ақ, күйшіге қалай қонақтаған және дамытқан?

- Бүгінгі таңдағы күйші шығармашылығын зерттеудегі жаңалықтардың жариялану деңгейі?

- Күйші шығармашылығының дамуындағы маңызды шаралар, әсерлі себептер?

Осындай сауалдардың шешімін табу үшін, күйшінің өскен ортасын, заманының әсерлі оқиғаларын, ерекше орындаушылық және шығармашылық үрдісін, оның зерттелуін, мұрасының қазіргі замандағы жалғастығын, мемлекет және құзырлы мекемелер мен музыкалық оқу орындары тарапынан атқарылып жатқан насихаттау шараларын, күйші мұрасындағы жаңалықтарымен сипаттау арқылы баяндау орынды болмақ.

а) Дара қасиетке ие Құрманғазы күйшінің - өскен ортасы, қарапайым шаруа Сағырбай отбасында дүниеге келіп, байдың қозысын бағып, жоқшылық көріп, табиғатпен етене таныса жүріп, бала кезден ойыншық ойнамай иен далада домбырасын ермек етіп, халқының зарын естіп, күймен шерленген, шыңдалған тағдыры, оның шынайы тұлғалану мектебі болды. Сәби дүниеге келгенде: «Әкесі Сағырбай Баласын көтеріп тұрып: Бүгін құрман айт екен, сенің атың Құрманғазы болсын» деп айналадағыларға жариялады», - деп келтіреді А.Жұбанов [2,31]. Осы құрман айтта туған мәліметіне байланысты өлкетанушы Қ.Жұмалиевтың 1823 жылдан 1998 жылға дейінгі құрман айттың айларын белгілей Құрманғазының туған жылын анықтап және қауыс айы екендігі жөніндегі тізбесі «Атырау ән-күй мұхиты» жинағымызда жарияланды [4, 589]. Алайда әлі күнге күй пайғамбарына балаған күйшінің туған жылын нақтылай алмауымыз, елдімізге кешірілмейтін сын және бұл үрдістегі зерттеу жұмысының жүйесіздігін танытады. Құрманғазының 175 жылдығы 1818 дерегімен 1993 жылы Алматы, Атырау қалаларында атап өтілді. Соңғы деректермен 1998 жылы 175 жылдығына орай мемлекеттік деңгейде екінші рет, Алматы, Астана, Атырау қалаларында концерт, конкурс, конференция сынды шаралар атқарылды. Атырауда күйшілер сайысына жалғасты. 2018 жылы академик А.Жұбановтың дерегін қайта жаңғыртып, Юнеско шеңберінде 200 жылдығы

тойланды. Астана, Алматы, Орал т.б. қалаларында республикалық конкурс, фестиваль, халықаралық ғылыми-практикалық конференция сияқты көптеген шаралар өтті. Ағымдағы жылы да консерваторияда туған жылы 205, екіншіміз 200 ақпаратымен жеке орындаушылардың, концерттік ұжымдардың концерттері, т.б. шаралары өткізіліп жатыр. Құрманғазы сияқты күй өнерінің алып тұлғасының шығармашылығын жылда атап өтсекте, артық болмас еді. Өйткені ол, теңдесі жоқ қазақ күй өнерінің «Жарық жұлдызы» және XX ғасырдың 30 жылдары бірнеше төл шәкірттерінің Академикке берген тарихи да өнернамасынан берген нақты деректерімен өмірде болғаны да ақиқат. Академик А.Жұбанов өзінің «Құрманғазы» жинағында композитордың қолға түсіре алмай жүрген кейбір күйлерін атап, «Әрине, күйші жөнінде әлі талай ауызша, жазба деректер табылады. Біздің айтқандарымызға әлі талай өзгерістер енер, бірақ қолда барды жариялай беруді дұрыс деп таптық», - деген аманаты бар, алайда күні бүгінге дейін туған жылын нақтылай алмауымыз қай тараптан болсада зерттеу жүйесіндегі үлкен кемшілігіміз [5,47].

ә) Құрманғазының шығармашылығының күй тақырыбына, мазмұнына келсек, әлеуметтік теңсіздік оның өмір сүру қалпына бұғанасы қатпаған балаң кезден өзгеріс әкелді, ертерек есейтті, шығармашылығына басты негіз болды, бұл барша халық мұң-мұқтажына жақын келді. Қай күйінің тақырыбын алсаңызда, оның өмір сүрген заманы, дүние танымы (менталитеті), күй шығармашылық тілі, осыған байланысты күй құрылымдық өрісі, музыкалық мәдениет деңгейі, рухани дәрежесі т.б. көрініс тапқан. Күйлерінің тақырыбы өмір өмірнамасындай циклдік ұстанымда: «Аман бол шешем», «Қайран шешем», «Ертең кетем», «Ертең шығам», «Кісен ашқан», «Түрмеден қашқан», «Арба соққан», «Бұқтым-бұқтым» т.б. күйлері. Аталмыш категориялардың бәрінде заман мен адамның, қоғамның саяси әлеуметтік жағдайына байланысты өзгерістерге орай даму үдерісінің сан – салалы бел алуы заңды құбылыс. Бұл жөнінде кемеңгер жазушы Ә.Кекілбаев: «Құрманғазы сұңғыла емес, теңдесі жоқ сұңғыла ...күллі адамзат нәсілі бастан кешкен, кешірмек ахуалдың бәрін қаз-қалпында мөлдіретіп жеткізе алған телегей теңіз мол мұра қалдырды. ... әлемдік көп томдық кітапханасымен пәрмендес мұндай мол мұра, бір адамның көкірегінен шыққанына таң қалмасқа болмайды», - дей келе күйшінің күйлерінің заманалар шерін пернеге жазған күдіретін, жігер, қасиетін ашып жазады [6, 492]. Өйткені ол, туындыларына арқауды халықтың әлеуметтік, оның болмысынан, мәдениетіндегі салт-дәстүр қалыптастыру ұстанымынан, өзіне дейінгі күйшілер төлтумалық, орындаушылық сүрлеуінен ала тұра, асқан дарындылығымен ерекше аймақтық, оның ішінде де өзіндік орындаушылық қырларымен күйшілік өнер іргелендірді. Домбыра өнері дәстүрдегі орындаушылық пен қатар күй шығармашылық дара қасиет бір адам пешенесіне, Құрманғазы күйшіге ерекше қонақтаған. XIX - күйші композиторлары қатарынан Құрманғазы Сағырбайұлын даралайтын тұсы да осы. Ол, саны да сапасы да, дәстүрлі жалғастығы да заманмен ғарыштаған және өзіне дейінгі күйшілік мектептерді дамыта жаңашылдығымен халық жүрегіне ұялаған 100-ге тарта күйдің авторы. Өкінішке орай кейбірі бізге жетпей, әлі сөз жүзінде қалып отыр. Танымалдығына тағы бір себеп: «... ол күйді адам тілімен сөйлетеді», - деп А.Жұбанов айтқандай, өзіндік перне аралық жүйеде мақамды сөзге баламалық ырғақты тебіреніспен толғайды («Аман бол шешем, аман бол», «Ертең кетем», «Не кричи, не шуми» т.б. [2, 14]. Оның күйлеріндегі бұрынғы үлгіден кең дамыған диапазондық ерекшелік және домбыра мойнының өн бойын сарқа пайдалануы күй өнерінде екінші саға шарықтау шегін туындатты. Мысалы «Ақбай», «Серпер», «Сары арқа», «Адай», «Төремұрат», «Балбыраун» т.б. күйлері шоқтығы биік теңдесі жоқ туындылар. Осы сипаттағы Құрманғазының шығармашылығында күйші ұстазына, тұстастарына, қоғамдағы саяси, тарихи оқиғаларға, бар сезім сарайының сыр толқынын ағытқан себептерден күй арнау үрдісі автор шығармашылығының ауқымды бөлігін қамтиды. Күйдің шығуына түрткі болған құбылыс, жағдайды туындыда суреттеп, оның атымен атау және оның мазмұнына, екпініне, қағыстық табиғатына, жанрлық сипатына орай айдар тағу, осы және т.б. аспектілерді ол тақырыбына арқау етеді. Мысалы «Ақбай», «Айжан қыз», «Теріс қақпай», «Тізе қақпай», «Серпер», «Перовский марш», «Адай», «Ілме» т.б. Кейде тұлғаның, оқиғаның, сезім сілемдерінің себебіне байланысты атын да қояды. Мысалы «Қапы», «Серпер», «Балбырауын»,

«Бозқаңғыр», «Итог», «Жима», «Машина» т.б.. Бұл жөнінде этнограф А.Сейдімбек: «Құрманғазы күрескер күйші.өз заманының, өз ортасының көріністерін тілге тиек еткенімен, сол күйлердің өн бойындағы өршіл рух, заманалық құбылыстарды меңзеп, дәуірлік өзгерістерді толғап, Тәңірдің үніндей болып естіледі», - дей келе, «Ақбай», «Кішкентай», «Жігер», «Көбік шашқан» т.б. күйлерінің мазмұнын саралап, «Құрманғазы концептуалды күйші, оның күйлері өз заманына берілген күйші-философтың бағасы», - деп даралайды [7, 436, 441].

б) Құрманғазының алдында ұстазы Ұзақ, Байжұма, Боғда, Махамбет сынды күйшілердің болуы, оның өзіндік, ерекше күй мектебін қалыптастыруына жол ашты. Бұл жөнінде А.Жұбановтың: «.....жалынды ақын, **бунтарь** (ерекшелелеу бізден) Махамбет тартқан «Қайран нарын», «Жұмыр-Қылыш» (батыр аттары. А.Ж.) күйлері Құрманғазының «Кішкентайының» **ата күйлері** (ерекшелелеу бізден) болды», - деуі, күйші шығармашылығындағы дәстүр сабақтастығы негізінен өріс алып жаңашылдығымен, күй құрылымы арнасын кеңейтуін, домбыраның бар мүмкіндігін сарқа пайдалануын сипаттаған [5, 10].

в) Құрманғазы шығармашылығында дәстүрлі күй жанры Байжұма, Ақжелең, Жігер болып жалғасын тапса, қосымша сын есімдік болмаса ерекше тұстарын теңеулермен күй мазмұнында ашып береді. Мұның дәлелі халық күйлерінде көп кездесетін «Ақжелең» жанры. Құрманғазының «Ұзақ Ақжелең», «Бас Ақжелең» күйін халық шығармашылығынан жалғасқан аталмыш жанрдың бастауы десек болады. Келесі Құрманғазы күйші шыңға көтерген жанр – «Байжұма». Құрманғазының «Байжұма» күйі кейбіреулер айтып жүргендей «парафраз» емес, нағыз жанр бастауы. Біздің қолымызда бір-біріне атымен ұқсас, құрылымы, дыбыс палитрасы, орындаушылық әдісі шеберлікті керек ететін 10-ға тарта «Байжұма» күйлері бар. Міне, мұнан Құрманғазының өзіне дейінгі ғасырлардан саз тартқан күй өнерін ерекше биікке ұластырған, дара қонатын екі шыңын игерген ерен тұлға екендігі байқалады. «Байжұма» күйі О.Қабиғожиннің нұсқасында сақталған. Кейбір орындаушылық ерекшеліктерімен тағы да «Төремұрат», «Теріс қақпай» күйлерінің түрлемдері Р.Ғабдиев, Қ.Ахмедияров, Ш.Әбілтаев, А.Жайымовтардың орындауында өріс алған.

г) Техникалық құралдар жоқ заманаларда күйші мұрасының мұндай дәлірек және мол жетуі себебінің бірінші ақиқаты, «Ат аунаған жерде түк қалар»-дегендей жиһангез күйшінің таланты шәкірттерінің көп болуынан. Бізге Құрманғазы күйлері, төл шәкірттері М.Ералыұлы, Е.Ещанов, М.Сүлейменов, Д.Нұрпейісова сынды композиторлар және асқан орындаушы ізбасарлары М.Бөкейханов, Т.Аршанов, И.Жанханов, күйғұмыр немере шәкірттері О.Қабиғожин, Қ.Жантілеуов т.б. арқылы жетті. Анық тарих, А.Жұбановтың күйшінің төл шәкірттерін кездестіріп, оның түп нұсқаға жақынын, таңдағандығы. А.Жұбановтың «Мендіғали өзінше Құрманғазының орындау дәстүрін қатты сақтап, кейде Динаны сыртынан сынап та қоятын. Біз одан Дина сияқты Құрманғазы да күй тартқан кезде тыңдаушыны баурап алатын ба еді деп сұрағанымызда, ол: Шіркін Күрекендердің қолында домбыра ағаш емес, қайыстай былбырап кететін еді ғой», - деген дерегі қалған [8, 131]. Құрманғазының төл шәкірті Д.Нұрпейісованы күй өнерінің екі тінін тел ұстаған, кеше мен бүгіннің күре тамыры деп танымыз. Бірақ Динаның өзінен де мықты бар деп тануы біріншіден ұлылығы, екіншіден кәсіби деңгейі, оның ұстазының шығармашылығын, орындаушылық өнерін тануда А.Жұбановқа өте көмектескен жағдай екені ақиқат. «Біз бәріміз мықтымыз»- деген заманда Дина күйшінің мына ұлылығын келтіре кетсек, А.Жұбанов бірде күйшіден «Төл шәкірттерінің ішінде Құрманғазы үрдісіне кімнің орындауы ұқсайды немесе жақындайды?», - деп сұрағанда, «Дәл Құрманғазының өзіндей орындайды» -деп баба күйлерін академик қорына жеткізген Мендіғали Сүлейменовты атапты [8, 66]. Динаның бас иген, мойындаған орындаушысы - аңыз күйші О.Қабиғожин. А.Жұбанов Құрманғазының «Серпер» күйін сараптауда да оның төл шәкірттерінің бәрін тыңдап болып, «Қайсыңыздың орындауыңыз Құрманғазыға жақын?», - деп Динаға тағы сауал тастапты, «Менің алуымда бір шалалық болған шығар, Оқаптың орындағаны дұрыс» дегені де баба күйлерінің бізге дұрыс жеткенінің ақиқаты [8, 71]. Сол ортада асқан күйшілігімен көзге түскен орындаушы және баба күй мұрасын мол жеткізген,

Құрманғазы оркестрін құруда Ақаңның оң қолы болған ұлы орындаушы Қ.Жантілеуов. Қазіргі таңда Қ.Жантілеуовтың нұсқасында Құрманғазының «Ақбай», «Кішкентай», «Қайран шешем» (оркестрлік нұсқасы) т.б. көп күйлері орындалып келеді. Ол «Адай» күйін оркестрлік және жеке нұсқада орындайды. Алғашқы шәкірті, профессор Қ.Мұхитов: «Қалекеннің орындаушылық өнері бір төбе. Өйткені ол, Құрманғазының немере шәкірті» - деген екен [9, 71]. Жеке орындаушылардан дауыппаз күйші Р.Ғабдиев, Ә.Есқалиев, Қ.Ахмедияров, Ш.Әбілтаев, А.Жайымовтарды ерекше атау орынды болмақ. Осылай анықталған түп нұсқаларын А.Жұбанов оркестрге түсіріп, әлі күнге сол күйінде орындалып келеді. Жеке орындаушылардан басқа Ұлы баба күйлерін бүкіл әлемге паш етудегі Құрманғазы атындағы халықтар достығы орденді академиялық ұлтаспаптар оркестрінің рөлінің теңдесі жоқ, ұжым ел музыка мәдениетіндегі құбылыс. А.Жұбанов мұнан басқа Атырау өлкесіндегі белгілі күйшілер Ғ.Хайрушев, Ғ.Мәсәлімов, Ш.Шәріпов, З.Есжанова, Ә.Есқалиевтардан Құрманғазы күйлерін тікелей хаттаған. «Сағырбаев сирек кездесетін музыкалы жан, ол еуропалық білім алған болса, музыка дүниесінде ең үлкен жұлдыз болған болар еді», - деп Тарас Шевченконың досы Н.Савичев айтқандай, Құрманғазы бабамыз екі ішекті қасиетті домбыраның құдіретімен музыкалық білім алмай-ақ әлемге әйгіленген құдірет [5, 21]!

Құрманғазының шығармашылық, дауыппаздық құдіретін суреттеуде көрнекті ақындар мен жазушыларымыз, өлке танушы журналистеріміз мол еңбек сіңірді. Х.Ерғалиев, Ә.Кекілбаев, Ф.Оңғарсынова, Ж.Нәжімеденов, А.Сейдімбек, Ө.Әлімгереев, М.Жолжанов т.б.

д) Құрманғазы күйлеріне қатысты А.Жұбанов еңбектерінен басқа деректерді сол жолмен жалғастырған зерттеуші мамандарды атап өтсек: Х.Тастанов, Қ.Мұхитов, Т.Мерғалиев, Қ.Ахмедияров, С.Күзембаева, Б.Қарақұлов, А.Жайымов, А.Тоқтаған, С.Өтеғалиева, К.Сахарбаева, А.Қазтуғанова т.б.

Біз әрі қарай Құрманғазының күй мұрасының осы ғалымдар мен күйтанушылар еңбектерінде жариялануы, зерттелуі, жалғастық мақсатындағы мәселелеріне тоқталмақпыз. Ахмет Қуанұлы Құрманғазы бабамызға жеке және басқа күйші композиторлармен бірге, оның тарихи жылнамасы, орындаушылық үрдісі, насихаты, күйдің дамуы, ғылыми іргелендіру т.б. әр қырынан зерделеп, мақалаларын айтпағанда бірнеше кешенді еңбектерін жазып қалдырған. А.Жұбанов өмірден өткеннен кейін, күй зерттеу тоқырау тапқандай күй кешті. Он жылдан кейін, яғни 1978 жылы ө.ғ.к. Б.Ғизатовтың А.Жұбановтың жазба материалдарын редакциялауымен және профессор Қ.Мұхитовтың бұрын күйлердің әртүрлі орындалған бұрауына орай түсірілген нұсқаларын, (ре-соль) жүйесіне келтіруімен оның «Құрманғазы» жинағы «Жалын» баспасынан жарық көрді [10].

Ал, 1995 жылы Ғ.Жұбанованың «Алғы сөзімен», М.Құлкеновтың әдеби өңдеуімен, Қ.Ахмедияровтың құрастыруы және ноталық редакциясымен «Өлке» баспасынан жарық көрген Құрманғазы «Сарыарқа» жинағының жаңалықтары мол. Алдыңғы жинаққа Құрманғазының түрлемдерімен 51 күйі енсе, ал бұл басылымға Ахмет Қуанұлының аманатымен табылған 20-дан аса жаңадан табылған туындылары тарихымен де толығып 71 туынды енген. «Демалыс», «Күнжан қыз», «Ілме», «Арба соққан», «Күреңше», «Ертең шығам», «Қапы», «Кедей зары», «Қызыл қайың-Серпер», «Қош аман бол», «Кішкентай демалыс», «Көк ала ат»-12 жаңа және кейбір күйлерінен кейін табылған нұсқаларымен жаңа туындылары қосылған [11]. Бір жылдан соң Қаршыға Ахмедиярұлы, белгілі орындаушылардың кейбір өз нұсқасында жоқ күйлерді айтпағанда 50 күйін түгел радионың «Алтын қор» мұрағатына жаздырып, кейін 5 CD дискі топтамасын дыбыс жазу студиясынан шығарды. Мұнымен қатар Қ.Ахмедияровтың орындауында Америка құрама штаттарының Майами қаласынан шыққан К.Сахарбаеваның құрастыруындағы 15 CD альбомында Құрманғазының номері екінші және үшінші дискілеріне бұрын орындалмаған туындыларымен 39 күйі енген. Құрманғазы күйлеріне қатысты Қаршыға күйшінің бұл игілігі бұрын болмаған жағдай, құбылыс деу орынды болмақ. 2001 жылы «Атырау ән-күй мұхиты» жинағымыз өлкенің барша музыкалық мұрасы тарихымен, санқырлы жанрларымен «ДАЙК-Пресс» баспасынан шықты. Құрманғазының бұрын еш жерде жарияланбаған «Бес тайлақ», «Қарасай», «Желкем қақпай», «Кішкентай демалыс», «Сары көл самар», «Тізе қақпай»,

«Мәшина-марш», «Сексен бие», «Сайра бұлбұл», «Повестка», «Бес мәнет», «Қарт Жігер» т.б. күйлерін хаттап енгіздік [4, 96-139].

2005 жылы «Білім» баспасынан шыққан, күйтанушылар профессор А.Тоқтаған мен доцент М.Әбуғазының құрастыруындағы, «Құрманғазы күйлері» жинағына жаңадан «Ақжелең», «Ертең шығам», «Ақсақ құлан», «Салық өлген», «Бес мәнет», «Жетім науайы» және Дина атымен орындалып жүрген «Науысқы» туындылары енгізілген. Күйлердің орындаушыларымен нұсқаларында да көптеген жаңалықтары бар, бірақ А.Жұбановтың әдеби нұсқасы келтірілмеген, барлығы 75 туынды. Жинақтың бір ерекшелігі, шәкірттері орындауында жинаққа енген күйлердің бірнеше CD дискісі қоса берілген [12].

2006 жылы А.Жұбановтың 100 жылдығына орай Қ.Ахмедияров пен К.Сахарбаеваның құрастыруында «Құрманғазы» күйлер жинағы «Өлке» баспасынан жарық көрді. Бұл басылымның да айта қаларлық жаңалықтары болды. Мұнда А.Жұбановтың мұрағатынан ешжерде жарияланбаған Құрманғазының «Қызыл жар» және жаңадан қорға қосылған оннан аса күйлері топтастырылды. Кітапқа жекелеген нұсқаларынсыз 68 туындысы және айтулы күйшілердің орындауындағы кейбір күйлерінің түрлемдерімен 15, барлығы 83 күй енген [13, 141-388]. Күйшінің бұл жаңадан қорға қосылған күйлері республикалық конкурсы мен консерватория оқу бағдарламасына енгізілді.

ж) Соңғы жаңалық ерте қолға түскенімен мұрағат көлеңкесінде қалған күйлерінің жарыққа шығуына себепкер М.Әуезов атындағы «Әдебиет және өнер» ғылыми зерттеу институтының Музыка бөлімінде атқарылған «Ұлы даланың сарындары» жинағы. Осы жинақтың [14, 847-883] беттерінде Құрманғазы күйлері берілген. Бұрын орындалып жүрген эталондық түрлемдері бар күйлерден өзге, күйші авторлығында «Сырым сазы», «Ақсақ құлан», «Қосалқа» 1-түрі, «Ескі бұлбұл», «Көркем ханым» орындаушыларымен хаттаушы мамандар атымен енгізілген. Ел арасындағы орындаушылармен жеткен күйлер бөлімінің мамандар сарабынан өтіп, автордың қолтаңбасына келетіндері алынатын. Мысалы «Сырым сазы» күйі «халық» атауымен Т.Мерғалиевтың 1972 жылғы «Домбыра сазы» кітабында жарық көрді. Күйді әкелгенде өзі екендігі ықтимал. Жеткізуші екеуінде де Сапар Оразов, бұл күйшіні жақсы таныдым, сол ауылда да «Халық күйі» деп орындайтын. Нотаға түсіру технологиясы өзгергені ақиқат, бірақ екі жазылымда да бір әуен. Тмат Мерғалиұлы елден жиналған мұраға өте мұқият адам еді. Соған қарағанда әлі мұрағаттарда анықталмаған мол мұра бар екендігі белгілі. Зерттеуді жалғастыруымыз керек. Басқа күйлерді орындап көріп, дәл Құрманғазы мұрасына жақындата алмадым, анықтау болашақтың ісі.

з) Құрманғазы орындаушылық өнерінің ғасырлар тоғысында шарықтауында арқау болған жоғарыда аталған күйшілермен қатар Қазақстанның халық әртістері Р.Омаров, Ә.Есқалиев, Р.Ғабдиев, Қ.Ахмедияров, Т.Шамелов, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері Ш.Әбілтаев, А.Жайымов, О.Дүйсенов, Е.Мұстафаев, Б.Мықтыбаев, Н.Дәуешов, А.Жүдебаев, Қазақстанның еңбек сіңірген әртістері Б.Қарабалина, Қ.Тасбергенов, Р.Айдарбаева, А.Үлкенбаева, Ж.Нұржауов, Р.Тәжібаев, Қазақстан мәдениетіне еңбегі сіңірген қызметкерлер С.Құсайынов, Ермек Қазиев және Н.Тәжікен, А.Тілепбергенов, Т.Сәденов, Ж.Жәмиевтер сынды т.б. күйші жас болашақ ұрпақ.

й) Құрманғазы орындаушылық өнерінің және күй мұрасының жалғастығындағы келесі бір маңызды жағдай, ол баба атындағы республикалық сайыс. **Бұл орайда Құрманғазы атындағы консерваториясы**, тек қана Домбыра кафедрасының домбырашы ұстаздары тәрбиелеген түлектері мен студенттері мәліметін келтіргенді жөн көрдік.

1 сайыс – Қ.Тасбергенов, А.Райымбергенов, Т.Шамелов, О.Дүйсенов, А.Үлкенбаева, Е.Мұстафаев - **1983 жыл, Алматы;**

2 сайыс - Р.Күлшебаев, Т.Естаев, Б.Тәшімов, Б.Смағұлов, С.Ізтелеуов, М.Долдашев, Т.Тоғжан, Т.Әліпбаев, А.Күлмұхамбетова, Ғ.Ахмедияров - **1989 жыл, Атырау;**

3 сайыс - Н.Түменбаев, Қ.Жұмағалиев, А.Тінәлиева, Т.Хайдаров - **1993 жыл, Атырау;**

4 сайыс - Б.Игілік, С.Құдайбергенова, А.Еңсепов, А.Ысқақов – **1998 жыл, Астана;**

5 сайыс - А.Батырхайырова, Б.Құрақбаев, С.Бибатырова, А.Шағдатов -**2003 жыл, Астана;**

6 сайыс - О.Сүлейменов, Н.Әшіров, Ә.Әлина, Б.Бекмұхамбетов - **2006 жыл, Астана;**
7 сайыс - Тоқтаған, Қ.Мұқанғалиев, А.Сақыпова, Н.Тажкенов - **2008 жыл, Астана;**
8 сайыс - А.Жүдебаев, А.Тілепбергенов, Д.Байжұманов, М.Хасанов- **2010 жыл,**

Астана;

9 сайыс - А.Апеннова, Е.Жаменкеев, Н.Самарханова, А.Шалабаева - **2012 жыл, Астана;**
10 сайыс - Б.Долдашов, Ж.Жамиев, С.Пазылов – **2014 жыл, Өскемен;**
11 сайыс – Ж.Сатыбалдиев, Т.Саденов, А.Шынаров - **2017 жыл, Астана** [15, 112-115];
12 сайыс - Ж.Мұқасов, А.Темір, Қ.Жұмағалиев - **2018 жыл, Орал** [15].

Жоғарыда келтірілген лауреаттардың дені Қазақстанға танымал өнер қайраткерлері. Осы жылғы күйші конкурстарындағы жас талант лауреаттарымен де Құрманғазы өнері мәңгілік күйшілік әлеміне жол тартары сөзсіз! Өйткені Құрманғазы мұрасы кемеңгер жазушы Ә.Кекілбаевтың «..Көзі барда өзі, көзі жоқта өнері қауымының басына сүйесін, қолтығына демесін болатын ұлылар дүние тұрғанша тұру үшін туады. ...Құрманғазы да солай... дүние тұрғанша тұрады», - деп айтқанындай баба мұрасы, еш мұқалмайтын мәңгілік өнер [8, 509]!

Әдебиеттер тізімі:

1. Мырзалиев Қ. Көп томдық. Алматы: 2001. 5 том. 231 б.
2. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-пресс. 2002. 326 б..
3. Затаевич. А. 500 песен казахского народа(песни –и кюи. Алматы: Дайк-пресс,2002. 375 ст.
4. Сахарбаева К. Атырау ән-күй мұхиты. Алматы: Дайк-пресс, 2001. 783б.
5. Жұбанов А. Құрманғазы. Алматы. Ғылым. 1960. 228 б.
6. Кекілбаев Ә. Заманмен сұхбат. Алматы. Алматы. Жазушы. 1996. 591 б.
7. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері – Астана: Күлтегін. 2002. 831 б.
8. Жұбанов А. Ән-күй сапары. – Алматы: Ғылым, 1976. – 478 бет.
9. Күйші Қали/Қ.Ахмедияров, К.Сахарбаева/ Алматы. Дайк-Пресс. 2002. 184 б.
10. Жұбанов А. Құрманғазы. Алматы: Жалын. 1978. 364 б.
11. Құрманғазы. Сары арқа. /Қ.Ахмедияров/ Алматы. Өлке. 1995. 188 б.
12. Тоқтаған А., М.Әбуғазы. Құрманғазы. Алматы: Білім. 2005. 214 б.
13. Жұбанов А. Құрманғазы. /Қ.Ахмедияров, К.Сахарбаева/ Алматы: Өлке. 2006. 415 б.
14. Ұлы даланың көне сарындары. М.Әуезов атындағы «Әдебиет және өнер институты». Алматы. 2020. 1183 б.
15. Сахарбаева К. Домбыра –күй Дәстүр – даму. Алматы: Қазақ кітабы. 2021. 440 б.

Сауле УТЕГАЛИЕВА
профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы,
доктор искусствоведения
г. Алматы, Казахстан
sa_u@mail.ru

КУРМАНГАЗЫ – ВЫДАЮЩИЙСЯ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Аннотация: Курмангазы Сағырбаев (1818-1889) – один из выдающихся народных музыкантов, күйші. Его творческая деятельность всегда будет привлекать внимание исследователей и любителей казахской музыки. Опираясь на комплексный подход, а также сравнительно-типологический, сравнительно-исторический методы, используя труды отечественных ученых, автором рассмотрены следующие вопросы: 1. Личность күйші; 2. Тематика кюев и особенности творчества; 3. Домбровая школа Курмангазы; 4. Пути сохранения и популяризации его творческого наследия.

Жизнь Курмангазы, полная лишений и опасностей, находит отражение в его творчестве. На примере анализа наиболее ярких образцов – «Сарыарка» и «Ақбай» выявлены некоторые особенности его музыкального стиля. Создав самую крупную и многочисленную школу күйші, он оказал влияние на эволюцию домбровой, и шире – казахской музыки в XX-XXI вв. Творчество Курмангазы служит ориентиром для современных исполнителей и создателей кюев. В сольной интерпретации многие домбристы стали исполнять кюи в быстром темпе, не вникая в их содержание. Необходимо привлекать аудио-, видеозаписи в исполнении знатоков домбровой музыки (Дина Нурпеисова, Кали Жантлеуов, Рустембек Омаров и др.). Кюи Курмангазы должна звучать на разных мировых концертных площадках, стать узнаваемой в странах ближнего и дальнего зарубежья.

Ключевые слова: Курмангазы, күй, домбровая школа, А. Жубанов, темброво-регистровый контраст, сольное и оркестровое исполнительство, общетюркские международные музыкальные фестивали, скрипка, фортепиано, виолончель.

Түйіндеме: Құрманғазы Сағырбаев (1818-1889) – қазақтың көрнекті халық музыканттарының бірі, күйші. Оның шығармашылығы әрдайым зерттеушілер мен қазақ музыкасын зерделейтіндердің назарын өзіне аударады. Кешенді, сондай-ақ салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи әдістерге сүйене отырып, отандық ғалымдардың еңбектерімен қатар, автор төмендегідей мәселелерді қарастырды: 1. Күйші тұлғасы; 2. Шығармашылығындағы тақырып пен ерекшеліктері; 3. Құрманғазы домбыра мектебі; 4. Оның шығармашылық мұрасын сақтау және насихаттау жолдары.

Құрманғазының өмірі сан қилы қиындықтар мен қауіп-қатерлерге толы болуы шығармашылығында көрініс тапты. Ең жарқын үлгілері – «Сарыарқа» және «Ақбай» күйлерінің талдау мысалында оның музыкалық стилінің кейбір ерекшеліктері анықталды. Күйшінің ең ірі әрі ең үлкен мектебін құра отырып, ол домбыра мен XX – XXI ғасырлардағы қазақ музыкасының одан әрі дамуына әсер етті.

Құрманғазы шығармашылығы қазіргі заманғы орындаушылар мен күйшілер үшін бағыт-бағдар береді. Кейбір домбырашылар күйдің ішкі мазмұнына мән бермей тез орындап шығады. Домбыра музыкасының көрнекті өкілдері (Дина Нұрпейісова, Қали Жантлеуов, Рүстембек Омаров және т.б.) орындаған күйлердің дыбыс және бейне жазбаларын қолдану қажет. Құрманғазының күйлері әр түрлі әлемдік концерт алаңдарында орындалып, жақын және алыс шет елдерде кеңінен танымал болуы керек.

Кілт сөздер: Құрманғазы, күй, домбыра мектебі, А. Жұбанов, тембр-регистрлік қарама-қайшылық, жеке және оркестрлік орындаушылық, жалпы түркі халықаралық музыкалық фестивальдар, скрипка, фортепиано, виолончель.

Abstract: Kurmangazy Sagyrbayev (1818-1889) is one of the outstanding Kazakh folk musicians, *kuyshi*. His creative activity will always attract the attention of researchers and fans of Kazakh music. Relying on an integrated approach, as well as comparative-typological, comparative-historical methods, using the works of Kazakh scientists, the author considers the following issues: 1. *Kuyshi* as a person; 2. Themes of *kuy*s and features of creativity; 3. *Dombra* school of Kurmangazy; 4. Ways to preserve and popularize his creative heritage.

Kuyshi's life, full of hardships and dangers, is reflected in his work. On the example of the analysis of the most striking samples – “Saryarka” and “Akбай”, some features of the musical style of *kuyshi* are revealed. Having created the famous and big *kuyshi* school, he influenced the evolution of *dombra* and, more broadly, Kazakh music in the XX-XXI centuries. Kurmangazy's creativity serves as a reference point for modern performers and creators of *kuy*s. In the solo interpretation, many *dombra* players began to perform *kuy*s at a fast pace, without delving into their content. It is necessary to attract audio and video recordings performed by outstanding musicians such as Dina Nurpeisova, Kali Zhantleuov, Rustembek Omarov, etc. His *kuy*s should be played at various world concert venues, has become recognizable in the countries of the near and far abroad.

Keywords: Kurmangazy, *kuy*, *Dombra* school, A. Zhubanov, timbre-register contrast, solo and orchestral performance, all-Turkic international music festivals, violin, piano, cello.

Наше сообщение посвящено личности и творчеству Курмангазы Сағырбаева (1818-1889)¹ – одного из выдающихся казахских народных музыкантов, күйши. В 2023 г. мировая музыкальная общественность под эгидой ЮНЕСКО отмечает его юбилей. Имя Курмангазы присвоено Казахской национальной консерватории, а также Академическому оркестру народных инструментов.

Несмотря на имеющиеся научные труды, разнообразную, в том числе популярную литературу о Курмангазы, его личность и творчество вызывают интерес, привлекают внимание исследователей и любителей народной музыки. В биографии күйши сохраняются непроясненные факты и сведения, требующие дополнительной проверки [2, 59; 1, 278]. Появились некоторые новые кюи, авторство которых относят к Курмангазы [3, 91-103]. Кроме того, особенности музыкального стиля Курмангазы в полной мере до сих пор не изучены [4, 132].

В данной статье, не претендующей на полноту, рассмотрены следующие вопросы: 1. Личность күйши; 2. Тематика кюев и особенности творчества; 3. Домбровая школа Курмангазы; 4. Пути сохранения и популяризации его творческого наследия.

Опираясь на комплексный подход, а также сравнительно-типологический сравнительно-исторический методы, автор обращается к трудам отечественных ученых, посвященных жизненному и творческому пути Курмангазы и, шире западно-казахстанской домбровой традиции (А.Жубанов, П.Аравин, А.Мухамбетова, Г.Омарова, П.Шегебаев, Р.Несипбай и др.). Используется соответствующая музыкально- и историко-этнографическая литература, включая поэтические, прозаические произведения и эссе об известном күйши (К.Сахарбаева, Х.Табылдиев, М.Жолжан, Г.Шалахметов, Х.Ергалиев, А.Кекильбаев и др.). Привлекаются нотные сборники, в которых опубликованы кюи Курмангазы и его учеников (А.Жубанов, К.Ахмедьяров, А.Токтаган, Т.Мергалиев, А.Раимбергенов, М.Абугазы).

¹ В последние годы в соответствии с найденными документами, некоторые исследователи считают, что даты жизни и смерти Курмангазы – 1823-1897 [1, 282]

В своей работе мы ориентируемся на труды А.Жубанова [5; 6], который общался с прямыми учениками Курмангазы, в том числе с Диной Нурпеисовой, а также знатоками традиции.

Обратимся к обозначенным выше вопросам.

1. Творческая деятельность Курмангазы приходится на XIX в., который справедливо относят к эпохе расцвета казахского музыкального искусства, поэзии и науки. В этот исторический период появились выдающиеся личности, внесшие вклад в развитие песенно-поэтического (Махамбет, Абай), музыкального (Курмангазы, Даулеткерей, Таттимбет) искусства, а также науки и просветительства (Ш.Валиханов, Ы.Алтынсарин). Их имена и достижения стали всемирно известными.

Среди ярких представителей музыкального искусства прошлого Курмангазы принадлежит особое место. Его справедливо считают родоначальником казахской домбровой музыки (*куй атасы*). Привлекает внимание *личность* музыканта – борца за свободу казахского народа. Курмангазы был человеком несгибаемой воли, перенесшим множество лишений и страданий, на протяжении почти всей своей жизни был гонимым и преследуемым царскими властями. Он выступал против несправедливости и угнетения бедных. В своем творчестве кюйши отразил передовые идеи своего времени [5, 69-71].

Курмангазы – *разносторонне одаренный* человек. Согласно работам А. Жубанова, он не только прекрасно играл на домбре, но и пел, «восхищая своих слушателей» [5, 70], а также владел словом. Нередко кюйши в качестве акына-импровизатора, сходу сочинял стихотворный текст и давал отпор своим врагам. Видимо, он был знаком со стихами Махамбета и «частенько [их – С.У.] цитировал» даже во время встречи с Даулеткереем, родственником Джангир хана [5, 64]. По свидетельству очевидцев, он неплохо знал русский язык.

2. Курмангазы является блестящим *кюйши*. Обобщив творческие искания предшественников и современников, он открыл новые горизонты в развитии музыкального искусства. Как творец и новатор он создал уникальные шедевры, вошедшие в сокровищницу мировой музыкальной культуры. *Его кюи – целый большой мир*. Они неповторимы по своей тематике и содержанию, характеризуют многогранность его таланта. По словам А.Кекильбаева «...это даже удивительно, что такое разнообразие кюев создано одним человеком» [7, 8]. Встречаются пьесы автобиографические, связанные с его побегами из разных тюрем, где он сидел («Туремеден кашкан», «Ертен кетем», «Арба соккан», «Ертен шыгам»), скорбные и трагические («Кобик шашкан»), философские («Кисен ашкан», «Алатау»), лирические, посвященные образам матери («Кайран шешем», «Аман бал шешем аман бол») и других современников, музыкантов («Узак Акжелен», «Айда, булбул, Айжан-ай», «Айжан кыз», «Назым»). Среди них есть и виртуозные кюи, требующие большого исполнительского мастерства («Байжума», «Торемурат», а также «Серпер», «Терискакпай», «Жигер» и др.). В силу тех или иных обстоятельств ему довелось общаться с представителями разных народов, в том числе с русскими, к музыке которых он также проявлял интерес [8, 127]. Достаточно вспомнить известные его сочинения («Лаушкен», «Не кричи, не шуми», «Перовский марш» в трех вариантах) [9, 20]. Важное место занимают образы природы, птиц и животных («Бул-бул», «Булбулдын кургыры», «Аксак киик», «Кок ала ат» и др.). И все же *тема социального протеста*, направленная против притеснения и угнетения беднейших слоев населения – одна из главных, проходит красной нитью через все творчество кюйши. Во многом, благодаря созданным образцам («Кишкентай», «Акбай», «Кызыл кайын», «Арба соккан» и др.) Курмангазы впервые удалось показать, что домбровая музыка может выступать в качестве действенного средства в борьбе казахского народа за лучшую жизнь. Впервые в своем развитии она (домбровая музыка) поднялась до высокого уровня обобщения. Достаточно вспомнить такие его кюи как «Кишкентай», посвященный восстанию Исатая Тайманова и Махамбета Утемисова (1836-37), «Сарыарка», «Серпер», «Адай» и др. Созданные в разное время, они отражают мощный творческий потенциал их создателя. Кюй «Кишкентай», необычный по своей

форме и интонационному содержанию, воспринимается как крупное эпическое полотно с элементами «симфонического развития».

В его творчестве встречаются и жизнерадостные, оптимистичные кюи («Балбрауын», «Балкаймак», «Бозшалак» и др.).

Обратимся к двум разным по характеру кюям, которые можно отнести к высшим достижениям музыканта: «Сарыарка» и «Акбай»

Кюй «Сарыарка» («Золотая степь») – одно из лучших сочинений Курмангазы, ставшее своеобразным музыкальным символом независимого Казахстана. Он звучит не только на концертной сцене, но и на разных, главным образом, торжественных общественных мероприятиях и даже в общеобразовательных школах (нередко используется в качестве звукового сигнала).

Кюй навеян образами природы, родной земли, ее необъятных просторов. Он отличается масштабностью формы, здесь представлены все его разделы: от введения (кириспе) до двух кульминационных зон (1 и 2 сага). Такая полная ладо-композиционная схема впервые сложилась в творчестве Курмангазы. Его заслуга заключается в том, что к уже существовавшей традиционной форме-схеме он добавил новый кульминационный раздел (екинши сага), тем самым максимально расширив звуковой диапазон домбры (А.Жубанов). Более того, 2 сага в кюе повторяется дважды, что способствует укрупнению музыкальной формы. Развитие достигает кульминационной точки – звука *е*².

В кюе имеется и заключительный кодовый раздел, который призван уравновесить масштабность кульминационных зон.

Говоря о других особенностях пьесы, следует сказать о **тембро-регистровом** контрасте. Он проявляется в соотношении голосов, в противопоставлении нижнего и верхнего регистров, а также на композиционном уровне – в виде соотношения разделов формы. Речь идет об одном из важнейших факторов музыкального стиля Курмангазы. Особенно ярко он выражен в таких известных его кюях как «Балбрауын», «Серпер», «Торемурат». Именно тембро-регистровый контраст, нередко подкрепленный динамическими оттенками как в кюе «Сарыарка», придает сочинениям Курмангазы **симфонический** характер [10, 314]. Симфоническое начало в его кюях проявляется комплексно, посредством тембро-регистровой драматургии. Музыкальное пространство может сжиматься и расширяться как по горизонтали, так и вертикали. Участие основных тонов открытых струн не только вносит динамику в развитие кюя, но и способствуют полноте звучания.

Простота ритмического рисунка в кюе «Сарыарка» обратно пропорциональна масштабу формы. Кюй воспринимается сложным и виртуозным во многом, благодаря динамике масштабно-тематического становления, тембро-регистровому сопоставлению.

Ярким контрастом служит **кюй Курмангазы «Акбай»**. Он сохранился в нескольких исполнительских версиях (см. вариант К.Жантлеуова и оркестровый, скорректированный А.Жубановым). В названии отражено имя бая, одного из агентов царской власти, который преследовал Курмангазы и неоднократно сажал его в тюрьму. Оно (имя) «становится символом враждебной народу силы» (А.Жубанов).

Действительно, в данном кюе, звучащим на одном дыхании, наряду со скорбью и безнадежностью присутствует скрытый драматизм. В нем используются два основных интонационно-ритмических комплекса (ОИРК) [10, 277]. Они отличаются особой выразительностью и взаимно дополняют друг друга. Если первый из них связан с постепенным движением в нижнем голосе и приносит эпическую «струю», то второй (основной) – содержит интонации плача. Как и в кюе «Кишкентай», основная мелодия с нисходящими интонациями звучит в медленном темпе, перемещаясь из среднего в верхний регистры. В моменты ускорения движения она также изменяется, трансформируется и начинает приобретать другие, нередко враждебные черты. Сказанное касается ее появления в верхнем регистре, где она звучит особенно ожесточенно, как призыв к борьбе.

Несмотря на достаточно медленный темп, неспешность общего движения, кюй имеет классическую форму с двумя сага. Особенно наглядно проявилось мастерство кюйши в создании мелодий, ярких, запоминаемых и выразительных. В них нет лишних интонаций, они отличаются четкостью контура, продуманностью и лаконичностью.

Кюй «Акбай» чрезвычайно сложен для исполнения. И не каждый из современных домбристов включает его в свой репертуар. Только избранные мастера способны вынести такой масштабный по форме, интонационно насыщенный кюй в умеренном и относительно медленном темпах.

Кюи Курмангазы, разнообразные по своему характеру и содержанию, наполнены внутренней энергией и динамизмом. Они и сегодня звучат свежо, остаются востребованными в среде слушателей и знатоков. Каждому новому поколению музыкантов творения кюйши открываются своими разными гранями. Такие образцы как «Сарыарка», «Балбрауын», «Адай», «Серпер» и многие другие украшают репертуар современных домбристов.

3. Курмангазы создал одну из самых крупных и многочисленных *школ кюйши*, которая оказала большое влияние на эволюцию домбровой, и шире – казахской музыки в XX-XXI вв. У него были ученики и множество последователей в разных поколениях. Среди домбристов, непосредственно перенявших его кюи, Дина, Мамен, Кокбала, Мендигали, Ергали, Конаш, Менетай, Толекен [11]. Каждый из них имел свой неповторимый стиль игры, а также собственные сочинения. Неслучайно, кюи Дины, Мамена, Ергали, Толекена, а также Уахапа Кабигожина и других часто исполняются на концертной сцене. К сожалению, сведений о некоторых музыкантах (Кокбала, Конаш, Менетай) сохранилось мало. Необходимы поиски дополнительных материалов, которые позволили бы восстановить общую картину о школе кюйши, включая всех ее представителей.

В числе последователей Курмангазы назовем О.Кабигожина, Г.Хайрушева, Г.Матова, К.Жантлеуова, Р.Омарова, К.Ахмедьярова, А.Токтагана, А.Жаимова и др. Будучи известными музыкантами, композиторами, руководителями и дирижерами ансамблей и оркестров народных инструментов, а также исследователями традиционной музыки, они внесли определенный вклад в сохранение и пропаганду творческого наследия Курмангазы. Некоторые из них получили специальное образование в музыкальных колледжах и консерватории.

Среди молодого поколения домбристов, исполняющих кюи Курмангазы, отметим А.Жудебаева, Н.Аширова, Н.Тажекенова, А.Глепбергенова, Т.Саденова и др. талантливых музыкантов. Все они являются лауреатами многочисленных республиканских конкурсов исполнителей на народных музыкальных инструментах.

4. Творчество Курмангазы служит важным ориентиром как для современных исполнителей, так и создателей кюев. Как показывает музыкальная практика, с одной стороны, не все сочинения кюйши исполняются на концертной сцене, с другой, самые популярные из них также претерпели изменения. Они стали исполняться в быстром темпе, и большая часть музыкантов не вникает в их содержание. Сказанное в основном касается сольной интерпретации. В этом плане некоторое негативное влияние оказывает оркестровая трактовка кюев Курмангазы. При коллективной игре обычно ускоряется темп, детали и исполнительские тонкости нивелируются, что сказывается и на содержании.

На наш взгляд, необходимо изменить характер их звучания в сольной игре, возродить лучшие исполнительские традиции музыкантов старшего поколения. В обучении домбристов следует больше внимания уделять аудио- и видеозаписям кюев Курмангазы в исполнении знатоков домбровой музыки, таких как Дина, Кали Жантлеуов, Рустембек Омаров и др. Следует расширить репертуар музыкантов, включив в него и мало исполняемые кюи Курмангазы.

При создании своих образцов молодые кюйши обращаются не только к наследию Курмангазы, но и другим достижениям, включая европейскую классическую музыку.

В XXI в. особую актуальность приобретают *вопросы сохранения и развития традиционного музыкального наследия казахов*. В этой связи представляется важным *пропаганда* лучших достижений национального музыкального искусства, прежде всего творчества великого Курмангазы.

На наш взгляд, музыка күйші должна звучать на разных мировых концертных площадках, быть узнаваемой в странах ближнего и дальнего зарубежья. Представляется необходимым организация общетюркских международных фестивалей и конкурсов исполнителей на народных инструментах памяти Курмангазы, на которых его сочинения были бы представлены в сольной и оркестровой интерпретации.

Кюи Курмангазы следует исполнять не только на домбре, но и на других, в том числе европейских музыкальных инструментах (скрипка, фортепиано, альт, виолончель, баян и др.). Вероятно, больше внимания необходимо уделять их переложениям для других инструментов, увеличивать их количество. Только в этом случае творения Курмангазы могут стать по-настоящему общемировым достоянием.

Список литературы:

1. Жолжан М. Құрманғазы // Құрманғазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. 274-287 б.
2. Аравин П. Тернистый путь Курмангазы // Степные созвездия: очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата: Жалын, 1979. С. 58-67.
3. Сахарбаева К. Атырау – Ән-күй мұхиты. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2001. – 784 б.
4. Аравин П. К вопросу о музыкальном стиле Курмангазы // Құрманғазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. С. 132-149.
5. Жубанов А.К. Струны столетий: Очерки о жизни и творческой деятельности казахских музыкантов композиторов. – Алматы. Казгосиздат худ. литературы, 1958. – 395 с.
6. Жұбанов А. Құрманғазы Сағырбаев: өмірі мен творчествосы // Курмангазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. 20-105 б.
7. Кекілбаев Ә. Күй тәңірі // Құрманғазы. Жинақ: Ұлы күйшінің өмірі мен шығармашылығы туралы зерттеулер, естеліктер, жаңа деректер, мақалалар. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 1998. 7-18 б.
8. Шалахметов Г. Пятый сон. (Правда и фантазия) – М.: «Художественная литература». 2017. – 272 с.
9. Кусаинова С., Утегалиева С. Образ генерала-губернатора В.А.Перовского в народной инструментальной музыке казахов и башкир // SARYN: Art and science journal. Алматы; КНК им. Курмангазы, № 1. 2021. С.16-30.
10. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии) – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
11. Бекен А. Құрманғазының домбыра мектебіндегі бірегей өкілдерінің шығармашылығы (Ерғали Есжанов, Мәмен Ерғалиұлы, Төлекен Бошанқұлов, Оқап Қабигожин): стильдік ерекшеліктері. Дипломдық жұмысы. Алматы, 2020. – 74 б. (қолжазба)

КЮИ КУРМАНГАЗЫ КАК ТЕМАТИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ЖУБАНОВА И ПРОДВЕЖЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА

Аннотация: В статье рассматривается творчество одного из классиков казахской профессиональной музыки XX века Ахмета Жубанова и выдающегося кюйши XIX века, композитора, исполнителя, основоположника домбровой школы западного Казахстана, школы «токпе» Курмангазы Сағырбайұлы, кюи которого послужили тематической основой для сочинений современного музыканта.

Работа анализирует феномен пьесы композитора А. Жубанова «Қызыл қайын» из фортепианного цикла «8 казахских танцев», основанной на кюе Курмангазы Сағырбая «Қызыл қайын», параллелизм образно-эмоционального содержания, форму, тематизм, метро-ритмические, динамические и другие особенности.

Рассматриваемые произведения национальных композиторов изучается как пример для продвижения национального искусства не только в рамках регионального, но и зарубежного сотрудничества и интеграции творчества казахстанских классиков и современных композиторов на мировой арт-рынок.

Ключевые слова: Кюй, домбра, кюйши, токпе, продвижение, творчество казахстанских композиторов, арт-рынок.

Түйіндеме: Мақалада XX ғасырдағы қазақ кәсіби музыкасының классиктерінің бірі Ахмет Жұбанов пен XIX ғасырдың көрнекті күйшісі, композитор, орындаушы, Батыс Қазақстан домбыра мектебінің, «төкпе» мектебінің негізін қалаушы Құрманғазы Сағырбайұлының шығармашылығы қарастырылады. Шығармада Құрманғазы Сағырбайдың «Қызыл қайын» күйіне негізделген «8 қазақ биі» фортепианолық циклінен композитор А. Жұбановтың «Қызыл қайын» пьесасының феномені, бейнелі-эмоционалдық мазмұнының параллелизмі, формасы, тақырыбы, метро-ырғақты, динамикалық және басқа да ерекшеліктері талданады.

Қарастырылып отырған ұлттық композиторлардың шығармалары ұлттық өнерді өңірлік қана емес, сонымен қатар шетелдік ынтымақтастық пен қазақстандық классиктер мен қазіргі заманғы композиторлардың шығармашылығын әлемдік арт-нарыққа интеграциялау шеңберінде ілгерілету үшін үлгі ретінде зерттелуде.

Кілт сөздер: Күй, домбыра, күйші, төкпе, насихаттау, қазақ композиторларының шығармашылығы, өнер нарығы

Abstract: The article examines the work of one of the classics of Kazakh professional music of the 20th century, Akhmet Zhubanov, and the outstanding kuishi of the 19th century, composer, performer, founder of the dombra school of western Kazakhstan, the “tokpe” school, Kurmangazy Sagyrbayuly, whose kuis served as the thematic basis for the compositions of a modern musician. The work analyzes the phenomenon of the composer A. Zhubanov’s play “Kyzyl Kayin” from the piano cycle “8 Kazakh Dances”, based on Kurmangazy Sagyrbay’s kui “Kyzyl Kayin”, the parallelism of figurative and emotional content, form, thematic, metro-rhythmic, dynamic and other features.

The works of national composers under consideration are studied as an example for promoting national art not only within the framework of regional but also foreign cooperation and integration of the work of Kazakh classics and modern composers into the world art market.

Keywords: Kui, dombra, kuishi, tokpe, promotion, creativity of Kazakh composers, art market.

Одной из актуальных проблем современного национального искусства, национального менеджмента является выход казахстанских произведений за рамки регионального и позиционирование его в мировом искусстве. И в этой связи важнейшим компонентом композиторского творчества является исполнение сочинения. Если виды и жанры массового творчества как песня, мюзикл и другие активно звучат на концертных и театральных подмостках в связи с их мобильностью, возросшим интересом слушательской аудитории к этому направлению музыкального искусства, то академическая музыка, постепенно теряющая свои позиции у слушательской аудитории и отошедшая периферию с начала XX века в сравнении с массовой музыкой, не всегда часто исполняется на концертных подмостках в современных условиях. Дифференциация слушательской аудитории, девальвация композиторской специальности, потеря композитором единоличного авторства над созданным произведением обусловили, в целом, потерю приоритета жанрами академической музыки, доминирующего положения в музыкальном искусстве. Смещение интересов самих композиторов в жанры массовой музыки привело к сжатию объема сочинений в области академической музыки. Свойственная масштабность жанрам академической музыки, необходимость привлечения больших исполнительских коллективов, сложность концертной реализации также обусловили меньшую исполняемость произведений академической музыки и в связи с этим уменьшение коммерческой доходности и как следствие отток и потеря приоритета в музыкальном искусстве.

Важной проблемой сочинений академического жанра стало их продвижение, повышение значимости у слушателей как внутри республики, так и их исполнение за рубежом, что, по мнению А. Саржанова обусловило необходимость, в первую очередь:

1. «создания на государственном уровне программы, материально стимулирующей молодых композиторов к сочинению» [1, 35]; также следующего:

2. списка ярких в национальном плане сочинений в разных жанрах с привлечением независимых экспертов:

3. ежегодного проведения композиторских конкурсов для расширения репертуара произведений данного жанра с участием независимого жюри из числа видных иностранных музыкантов на создание новых произведений в разных жанрах с определением времени создания с вознаграждением за их создание и обязательное исполнение произведений;

4. включение министерством культуры РК этих произведений как из числа новых и уже утвердившихся классических сочинений в репертуар ведущих исполнительских коллективов республики и их гастрольные туры по Казахстану и за рубежом:

5. включение в бюджет министерства культуры финансирования изданий нот сочинений из вышеназванного списка и объявление тендеров для издательств и звукозаписывающих фирм на выпуск нотной и видеопродукции, осуществленной при премьерах данных сочинений и в финалах композиторских конкурсов:

6. организацию видео исполнения произведений на каналах интернет и размещение их на республиканских сайтах для покупки сочинений любителями и профессионалами:

7. заключение договоров с дирекциями ведущих нотных издательств о размещении на нотных сайтах иностранных издательств нот данных сочинений с определенным процентом прибыли от продажи и т.д.

Примером произведения достойного для продвижения национальным менеджментом как в республике, так и за рубежом, выходом его за рамки регионального является одно из сочинений из национальной сокровищницы академической классики музыкального искусства республики, пьеса современного композитора, одного из основоположников

профессиональной музыки А. Жубанова ««Кызыл кайын» на тему одноименного кюя Курмангазы Сагырбайұлы из фортепианного цикла «Восемь казахских танцев».

Как известно, в казахской музыке роль личности и творчества Курмангазы Сагырбаева (1818-1889) имеет большое значение. Место великого күйши в национальной музыке первым выявил академик Ахмет Куанович Жубанов, который посвятил ему свои исследовательские труды. А. Жубанов первым выявил роль и значение Курмангазы в развитии традиционной домбровой музыки как лидера школы «токпе», посвятившего жизнь борьбе за светлое будущее казахского народа. Он первым осуществил анализ кюев Курмангазы, написал творческую биографию традиционного музыканта. Также он первым собрал, систематизировал и опубликовал в двух сборниках кюи классиков школы «токпе» - Курмангазы и Даулеткерей. Кюи Курмангазы стали основополагающими при изучении казахской традиционной инструментальной музыки современными казахстанскими учеными.

Курмангазы – один из классиков казахской традиционной инструментальной музыки XIX века, күйши, композитор, исполнитель, основоположник домбровой школы западного Казахстана, школы «токпе». Как пишет доктор искусствоведения, профессор У. Р. Джумакова «Ведущая роль Курмангазы в устно-профессиональной инструментальной традиции XIX века повлияла на дальнейшую судьбу его наследия – на активное функционирование в современной культуре» [2, 185].

Кюи Курмангазы в XX веке послужили импульсом к созданию современных композиторских сочинений. Кюи традиционного музыканта привлекают композиторов богатым образным содержанием, широтой палитры эмоционального диапазона. Широкий образный диапазон кюев Курмангазы способствовал использованию их в разных жанрах. Так, «к обработке кюев Курмангазы для фортепиано обращался А. Жубанов («Аман бол, шешем, аман бол», «Кайран шешем», Саранжап», «Кызыл кайын»))» [3, 188].

Известно, что звучание домбры чрезвычайно своеобразно и передать его, к примеру, на других инструментах и, в частности, на фортепиано очень сложно. Если играть күй только по записи (двухголосно), то звучание не передает всей палитры домбрового исполнения. Этнограф А. В. Затаевич рекомендовал играть на фортепиано октавой ниже записанного, что улучшало звучание, но все же полного домбрового эффекта не создавалось. Современные композиторы искали и находили новые фактурные, гармонические, метроритмические и другие приемы, чтобы продолжить традиции народных композиторов.

Так, к примеру, один из классиков современной казахской профессиональной музыки, композитор А. Жубанов, обратившись к кюю «Кызыл кайын» (Красная береза, второй вариант) Курмангазы [4, 20], повествующему об истории его побега из тюрьмы, создает современное оригинальное сочинение для фортепиано. В статье А. Жубанова «Курмангазы» в книге «Струны столетий» изложено содержание сочинения. «Это күй о березе, приютившей меня (после побега) среди своих ветвей и укрывшей от погони. Күй о родной степи, славных джигитах моего народа, раскрывших мне свои объятия и спасших меня от черной смерти. Күй своего рода благодарная песнь родной степи, природе. Это горячий благодарственный монолог несколько танцевального характера с яркой кульминацией и с совершенством выстроенной архитектоникой» [5, 9].

А. Жубанов, обратившись к кюю Курмангазы «Кызыл кайын», подверг радикальной трансформации его тематический материал. Произведение широко популярно среди исполнителей и слушателей республики. Оно – одно из сочинений, которые определяют менталитет национальной музыки, позиционирует современное казахское искусство и достойно продвижения национальным менеджментом на мировые сцены. «Музыкальные качества таких сочинений в исполнении известных музыкантов на разных платформах» [6, 69] пропагандируют национальное искусство и, в первую очередь, должны знакомить мирового слушателя разных континентов с национальной музыкой.

Первым исследователем сочинения А. Жубанова стала заслуженная артистка РК, профессор Е. Коган. Ее статья «Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова» была опубликована в журнале «Известия»

Академии наук Республики Казахстан в 1980 году, в серии филологическая, № 4. В этой работе на примере фортепианной пьесы «Кызыл кайын» из сборника «Восемь казахских танцев» А. Жубанова рассмотрено претворение в фортепианной фактуре особенностей домбрового звучания, выявлены особенности фортепианного звучания, имитация домбрового исполнительства.

А. К. Жубанов активно использовал кюи Курмангазы в качестве тематической основы для своих фортепианных произведений, сыгравших важную роль в становлении казахской фортепианной музыки. Здесь следует выделить его фортепианный цикл «Восемь казахских танцев», сразу же ставший популярным среди пианистов. Пьесы этого цикла основаны на ярком народном материале, творчески преломленном композитором. В сборнике «Восемь казахских танцев» уже названия частей - «Аксак кулан» (Хромой Кулан), «Кыз Акжелен» (Девичий Акжелен), «Кызыл кайын» (Красная береза) свидетельствуют о первоисточниках.

Кюй «Кызыл кайын» - часть триптиха Курмангазы, повествующего о его побеге из тюрьмы. Этот триптих состоит из кюев «Турмеден кашкан» (Побег из тюрьмы), «Ксен ашкан» (Освобождение от цепей) и «Кызыл кайын» (Красная береза). Произведение А. Жубанова «Кызыл кайын» является частью цикла «8 казахских танцев». «Музыкальная форма произведения А. Жубанова (А - В - А¹ - С - В А) близка форме кюя Курмангазы – трехчастность с рондообразностью» [7, 48].

Кюй Курмангазы и пьеса А. Жубанова роднит танцевальность, которая претворяется в волнообразной мелодии, трехдольном метре, повторах рефрена. Кюй Курмангазы начинается с шести вступительно-настраивающих тактов, утверждающих сферу d-moll. У А. Жубанова (тональность танца сдвинута на малую терцию «h») вступительно-настраивающие такты, это - первые три такта, своего рода мелодизированное опевание трезвучия h-moll, а 4 и 5 такты своим плавным гаммообразным движением подводят к появлению главной темы - разделу А. Далее следует тональное переосмысление, появляется светлый D-dur и мелодия, не меняя своего строения (по сравнению с кюем), становится более прозрачной, хрупкой, нежной. Композитор меняет темп кюя, с довольно оживленного (184-186 тт.), на плавный темп «Andante cantabile».

Кварто-квинтовая интервалика кюя фактурно подчеркивается в танце, где звуковысотность становится шире, что обусловлено фортепианной спецификой пьесы. Богатые технические возможности фортепиано обусловили использование трехпластового вида фактуры. «Средней пласт фактурной вертикали, не обременяя мелодию (верхний пласт), ритмически дополняет ее, помогает движению и, в это же время, напоминает оstinatные повторы кюя. Нижний пласт представляет собой фортепианно-фигурационное движение баса» [8, 50].

А. Жубанов сохраняет восходящее к кюю дорийское наклонение. В 9 такте, после появившегося в 8 такте трезвучия h-moll ярко звучит звук «gis», превращая гармонию 11 такта в нонаккорд. Этот прием гармонического расцвечивания создает образ лирически нежного танца. В 12 такте, с появлением звука «g», образуется гармония доминант септаккорда от звука «а». В казахской народной музыке D⁷ не типичное явление. Здесь это средство оправдывается предыдущим гармоническим развитием и последующим появлением D-dur'a. Как и в кюе, в пьесе А. Жубанова сохранено неоднократное, волнообразное развитие музыкальной мысли, постоянное возвращение рефрена, изменена лишь гармония (11-12 тт.).

В следующем разделе танца растет динамика, и мелодия проводится в октавном удвоении. Построение сжимается до дважды повторенных 4-х тактов вместо первых двух предложений по 7 тактов, создавая драматургическое напряжение. Средний пласт фактурной вертикали также переносится октавой выше и уже не одногласно, а двухголосно поддерживает мелодию, напоминая об оstinато второй струны домбры. Каждый четырехтакт заканчивается успокоительным движением (рефрен кюя), подчеркивая сферу h-moll'a, а не D-dur'a. К тональности h-moll композитор приходит через прерванный оборот, создавая эффект

неожиданности (22-23 тт.) и мягкого кадансирования. Фигурация басового сопровождения не меняется. Построение имеет волновое строение.

Далее следует раздел В. В мелодии появляется пунктирный ритмический рисунок, контрастный предыдущему мелодическому материалу. Мелодия усилена басом, а средний пласт, по сути своей остающийся неизменным, ритмически синкопирован (28-30 тт.). Фразы имеют вопросительный характер. И, хотя, каждая из них оканчивается успокоительным h-moll'ом, но это - ожидание последующего развития, дающее ответ на вопрос. Субдоминантовое начало данного четырехтакта имеет ясность ответного характера. И h-moll последнего такта (37 т.) имеет утверждающий характер. Трехтактовым вопросам, мелодия которых удвоена басом, отвечают солидные четырехтактные фразы. Можно сказать, что вопрос задают несколько человек. А ответ, звучащий авторитетно в басу, затем повторяется в верхнем голосе, обогащенный гармоническими новообразованиями, как бы еще более утверждающего характера. Появление звука «с» в басу и в гармонии имеет важное значение для последующего построения.

Следующий эпизод - репризно-заключительного характера возвращает звучание главного мотива, но не в D-dur'e, а в h-moll'e. Этот раздел (A¹) асимметричен, музыка основана на элементах экспозиции главного мотива и пунктированных заключительных элементах из раздела В. Далее появляется новый фактурно-тематический материал - раздел С. Происходит изменение темпа за счет перехода домбровой фактуры в октавное удвоение, развитие становится более целеустремленным, появляются элементы имитационной полифонии (56-57 тт.). Развитие становится напряженным и оживленным. Все стремится к кульминации, напоминающей вторую кульминацию кюя. Обе эти две кульминации близки по своему эмоционально-смысловому содержанию. В танце у А. Жубанова, так же как и в кюе, на вершине кульминации появляется дорийское наклонение (звук «gis» в 72 такте). Но если в кюе во второй кульминации утверждается тоника, то в пьесе А. Жубанова утверждается доминанта (как в первой кульминации кюя). А. Жубанов объединил две кульминации в одну большую, где эмоционально-смысловое начало взято из второй кульминации кюя, а гармоническая основа из первой. Данный синтез обусловлен особенностью фортепианной пьесы, масштаб которой требует лишь одной генеральной кульминации.

Реприза пьесы А. Жубанова имеет усеченный характер, так как главный мотив подробно разрабатывался в кульминационной зоне. Она начинается с раздела В¹ и только в конце танца возвращаются главные мотивы, убедительно завершающие пьесу.

В коде танца, предшествующем появлению главной тональности, образуется далекий от главного трезвучия доминантсептаккорд от звука «g» (100-101 тт.). Он вызывает чувство чужеродности, но стоит отделить такт 100 от 101, как краска этого сопоставления заиграет очень ярко.

В заключении, выделим архитектонику танца А. Жубанова. В кюе Курмангазы асимметричность акцентировалась постоянно (7+7 тактов, 5+5 тактов, 3+3 такта), даже в заключительном 5-ти тактовом построении. А. Жубанов также использовал 5-ти тактовое построение, но во вступлении к танцу. Композитор активно использовал принцип асимметрии в форме сочинения. Первые два предложения экспозиции танца, как и в кюе, построены асимметрично: 7 тактов плюс 7-ми тактовый повтор. Композитор использовал также принцип сжатия волн. Следующие две фразы танца это – 4+4 такта, а в начале раздела В – 3+3 такта, что способствовало эффекту волнового развития. Асимметричность характерна танцу в целом. Есть построения из 11 тактов, 13 тактов и т.д. Кода произведения насчитывает 7 тактов (98-104 тт.). Неустойчивость симметрии способствовала активности развития, чем композитор успешно воспользовался.

«Кызыл-кайын» А. Жубанова – яркий художественный пример внутреннего родства двух начал – народного и профессионального» [9, 34]. Это произведение, как и фортепианные сочинения – «Таджикские танцы», «8 казахских танцев» А. Жубанова, «Легенда о домбре» Н. Мендыгалиева, фортепианный концерт С. Еркимбекова и другие, обладая высоким рейтингом,

достойно представлять национальное искусство за рубежом, за рамками регионального, продвижения на мировых исполнительских площадках. Коэффициент значимости подобных произведений композиторов достаточно высок, так как сочинения популярны у слушателей и исполнителей, но пока что у них не было достойного продвижения на мировом рынке, что не создало интерес и резонанс к нему. Именно музыкальные качества подобных сочинений, в первую очередь, следует продвигать на мировые подмостки разных континентов.

Начальной стадией продвижения лучших произведений национальной сокровищницы «может служить запись этих произведений на цифровые технологии, диски; организация гастрольных поездок исполнителей в разные страны; бенефисы казахстанских исполнителей, работающих за рубежом, на основе данных спектаклей или их фрагментов. На такой основе должно строиться продвижение казахстанской музыки и в других областях» [10, 195].

Как известно, «продвижение это - социально-психологический феномен, представляющий собой, во-первых, проектную деятельность продюсера и команды проекта по популяризации музыкального товара, по изменению восприятия и отношения к нему, мероприятия по изменению социально-экономического поведения потребителей, во-вторых, как результат...повышения первоначальной социальной ценности и значимости музыкального проекта в массовом сознании потребителей, как процесс создания успешного, хорошо продаваемого имиджа» [11, 67]. И здесь главное выявить концепцию структурно-функционального анализа процесса продвижения произведения или исполнителя на музыкальный рынок «с изучением психологии потенциальной аудитории, анализом ресурсов музыкального проекта, включающих в себя: человеческие, финансовые, технические, информационные ресурсы проекта; социокультурную ситуацию, которая включает знание особенностей сегодняшнего состояния рынка, сведения о доходах, благосостоянии целевой аудитории, изучение конкурентов и массовых и групповых установок поведения в области; определение методов и средств социально-психологического воздействия на целевую потенциальную аудиторию» [12, 400]. В первую очередь при данной задаче следует определиться планом продвижения музыкального продукта. И здесь важную роль играют каналы массовых коммуникаций – телевидение, радио, пресса, интернет. Способами продвижения являются средства целенаправленной проектной деятельности продюсера и его команды.

Организаторам продвижения необходимо включить создание и показ видеоклипа на телевидении, исполнение данных сочинений исполнителем в концертных залах; создание и формирование определенного имиджа и образа исполнителя; публикации о содержании сочинений и деятельности исполнителя в прессе, сайтах Интернета, PR-мероприятия (слухи, сплетни, скандалы, рекламные ходы), выпуск альбома с данными сочинениями исполнителя на дисках, кассетах, МРЗ, дистрибуция продукции в регионы, участие в престижных музыкальных фестивалях, концертах, премиях. В конечной степени продвижение состоит из самого процесса и продвижения как результата, что позволяет сочинениям и исполнителям занять определенную, более высокую позицию. Одновременно будет изменяться структура массового сознания, представления об образцах поведения, повысится ценность и значимость музыкального продукта. Система стратегий, PR-ходов, рекламы и средств воздействия позволяют исполнителю занять позицию выше изначальной.

При популяризации произведений, включенных в национальную сокровищницу академической музыки, необходимо определить потенциальных исполнителей высокого профессионального класса и «позиционировать их, что предполагает изучение возрастных и социальных, социокультурных особенностей потребителей, их социальных установок, жизненных ценностей личности, особенностей восприятия и отношения к академической музыке. В зависимости от потребителя выстраивается стратегическая коммуникация со слушательской аудиторией, определяется образ и имидж артиста, внедряется в коллективное сознание образ, созданный имиджмейкерами. Важнейшей составляющей проведения концерта является правильно организованная рекламная кампания, успешные PR-ходы, участие исполнителя в PR-мероприятиях с афишами, показом клипа по телевидению.

В итоге продвижение «в контексте коммуникации выделяет три взаимосвязанные функции: информационную, убеждающую, конкурирующую, это – своеобразный диалог между организацией и потенциальными покупателями, реализованный, с одной стороны, через информационно-убедительные действия, а с другой – через обратную связь между получателем и отправителем сообщения. Задача продвижения как экономического феномена определяется формированием повышения спроса на товары и услуги, увеличения сбыта и рост прибыли» [14, 34], его популяризация, как процесс становления и создания успешного, хорошо продаваемого имиджа.

«Необходимо создавать возможности по представлению новых сочинений в исполнении известных коллективов и в рамках значимых культурных событий» [15, 21], актуализировать для композиторов создание новых музыкальных сочинений и открывать платформы для их исполнения, выходить на международный уровень путем коллаборации с фестивалями и конкурсами. Позиционировать личность композитора как важную составляющую культурной жизни страны.

При выполнении подобных условий в рамках продвижения творчества композитора как такового и, в частности, Курмангазы Сагымбайулы как ярчайшего представителя национальной музыкальной культуры, возможна творческая и продюсерская интеграция произведений казахстанских композиторов на мировой арт-рынок.

Список литературы:

1. Саржанов А. Ж. Создание музыки творческим содружеством композитора и хореографа / Научный журнал «Art academy» № 2(6) 2023. – С. 23- 35.
2. Джумакова У. Р. Курмангазы и проблемы казахской музыки XX века. А., 1998. – С. 181-200.
3. Джумакова У. Р. Курмангазы и проблемы казахской музыки XX века. А., 1998. – С. 181-200
4. Курмангазы Сагымбаев. Кюи. Алма-Ата, 1961. – С.14-20.
5. Жубанов А. Струны столетий. А., 1958. – 390 с.
6. Жижина М. В. Структурно-функциональный анализ продвижения музыкального проекта на рынок / Российский психологический журнал. 2007, № 4. – С 67-78.
7. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
8. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
9. Коган Е. Традиции и развитие народной инструментальной музыки в фортепианном творчестве А. К. Жубанова // «Известия» Академии наук Республики Казахстан, 1980, серия филологическая, № 4.
10. Гармаш О. А. Высокая музыка в структуре современного арт-рынка: к проблеме репрезентации прошлого / О. А. Гармаш // Вестник МГУКИ. – 2009. - № 6 (32) – С. 195-198.
11. Жижина М. В. Структурно-функциональный анализ продвижения музыкального проекта на рынок / Российский психологический журнал. 2007, № 4. – С 67-78.
12. Галуцкий Г. М. Управляемость культуры и управление культурными процессами / Г. М. Галуцкий. – М., 1998. – 464 с.
13. Новгородцева И. Д. Музыкальный проект: специфика позиционирования и продвижения / <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-proekt-spetsifika-pozitsionirovaniya-i-prodvizheniya>.
14. Райс Э. Позиционирование. Битва за узнаваемость / Э. Райс, Дж. Траут. - СПб.: Питер, 2004. – 34 с.

15. Ф. Колбер. Маркетинг культуры и искусства / Колбер Ф., Рич Дж. Д., Билодо С., Нантель Ж., Наймарк. 2004. – С.21-22.

**МӘДЕНИЕТ ИДЕОЛОГИЯСЫ МЕН ПАРАДИГМАСЫ
 КОНТЕКСТІНДЕГІ ТҰЛҒА
 ЛИЧНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ИДЕОЛОГИИ И ПАРАДИГМЫ КУЛЬТУРЫ
 PERSONALITY IN THE CONTEXT OF IDEOLOGY AND CULTURAL PARADIGM**

УДК 78.071.1

Айнұр АЯЗБАЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының оқытушысы

ayaznur.83@gmail.com

Алматы қ., Қазақстан

Төлепберген ТОҚЖАНОВ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,

Алматы қ., Қазақстан

torakhmet@list.ru**КҮЙШІ ЖАМАНҚАРА**

Түйіндеме: Жаманқара күйші туралы аңызға бергісіз әңгімелер ел ішінде өте көп. Әсіресе өзі туып, мәңгіге дамылдаған Өзбекстандағы Тамды ауданында оны білмейтін қазақ кемде-кем. Заманында Сыр бойында Қармақшы, Қазалы, Арал өңірлеріне жиі келіп, күй көрігін қыздырған Жаманқара күйші жайлы деректі еліміздің қай түкпірінен, қанша іздесек те таптырмады. Тек 2020 жылдың сәуір айында жырау Алмас Алматовтың көмегімен Жаманқара күйшінің немерелерін таптық. Қарағанды қаласына көшіп келген Жаманқараның ұрпақтарының қолында да көп дүние сақталмапты. Күні бүгінге дейін көптеген күйлерінің аңыз әңгімесі, тарихы табылмай келеді. 1966 жылы, Б.Сарыбаев Тамдыға барып, Жаманқараның бірнеше күйлерін баласы Советтен және Қуаныш Пірмашевтен жазып алады, күйлерінің тақырыптық аясы кең болған. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фольклорлық-зертханасы қорындағы Б.Сарыбаевтың жазып, жеткізген Жаманқараның күйлерін тауып, оларды нотаға түсіріп, мақалада өзіміз жинаған күйшінің өмірлік-шығармашылық жолы туралы деректерді алғаш рет ұсынып отырмыз.

Кілт сөздері: Жаманқара, Шөмекей, Қыстаубай, Өзбекстан, Тәуелібай, Тамды, Үшқұдық, Жүзқұдық.

Аннотация: О кюйши Жаманкара в народе сохранилась много легенд. Особенно его имя и наследие глубоко почитаемы в Тамдинском районе Узбекистана, где он родился, вырос и ушел из жизни. В свое время он часто приезжал в Кармакчинский, Казалинский и Аральский районы сырдарьинского региона. Однако на протяжении нескольких десятилетий в фольклорных экспедициях по Кызылординской области нам не удавалось найти никаких сведений о Жаманкара. Отсутствовали в данном локусе и его кюи. Возможность вернуться к поискам кюев Жаманкара представилась только в апреле 2020 года, когда при содействии жырау Алмаса Алматова мы нашли внуков кюйши, переехавших в Караганду в постсоветский период. К сожалению, наши ожидания не оправдались, так как в руках потомков кюйши не оказалось никаких материалов. В этой связи за основу настоящей статьи были взяты сведения Жаманкара, которые были собраны в 1966 году в Тамды видным исследователем Б. Сарыбаевым. От сына кюйши Совета Жаманкараева и Куаныша Пирмашева этномузыковедом были записаны и сданы в фольклорную лабораторию несколько кюев. Впоследствии они были расшифрованы и изданы одним из авторов настоящей статьи. В работе впервые представлен материал о жизненном и творческом пути кюйши Жаманкара.

Ключевые слова: Жаманқара, Шомекей, Кыстаубай, Узбекистан, Тауелибай, Тамды, Ушкудук, Жузкудук.

Abstract: There are many legends about kuishi Zhamankara among the people. Especially his name and legacy are deeply revered in the Tamdinsky district of Uzbekistan, where he was born, grew up and passed away. At one time, he often came to the Karmakchinsky, Kazalinsky and Aral districts of the Syrdarya region. However, for several decades in folklore expeditions in the Kyzylorda region, we could not find any information about Zhamankara. Its cui were also absent in this locus. The opportunity to return to the search for the kuys of Zhamankar presented itself only in April 2020, when, with the assistance of zhyrau Almas Almatov, we found the grandchildren of kuishi who moved to Karaganda in the post-Soviet period. Unfortunately, our expectations were not met, as there were no materials in the hands of the descendants of Kuishi. In this regard, this article is based on information about Zhamankara, which was collected in 1966 in Tamdy by a prominent researcher B. Sarybaev. From the son of the kuishi of the Council of Zhamankaraev and Kuanysh Pirmashev, the ethnomusicologist recorded and submitted several kuis to the folklore laboratory. Subsequently, they were deciphered and published by one of the authors of this article. The paper presents for the first time the material about the life and creative path of Kuishi Zhamankara.

Keywords: Zhamankara, Shumekey, Kystaubay, Uzbekistan, Taelibay, Tamdy, Ushkuduk, Zhuzkuduk.



Тауелибай еліндегі қазақтардың көп шоғырланған жері – Тамды ауданы. Тамды ауданы 1928 жылы 12 сәуірде Қазақ АССР-інің құрамында құрылған, Қызылорда облысына қараған аудан. Кейін еріксіз Өзбекстанға берілген. Аудан тұрғындары түгелдей қазақтар. Аудандағы 36 мектептің 36-сы да қазақ мектептері. 70-жылдардың ішінде композитор Шәмші Қалдаяқовтан кейін Тамдыда болған Бауыржан Момышұлы: "Тілі мен дәстүрінің қаймағы бұзылмаған, барлық мектептері қазақ тілінде дәріс беретін дүниедегі жалғыз аудан – Тамдыға келгеніме қуаныштымын" деп, Құрмет кітабына естелік қалдырған.

Тамды ауданы 1936 жылға дейін Қазақстан Республикасының Қызылорда облысына қарасты болып, 1936 жылы облыс орталығына алыс деген желеумен Өзбекстан қарамағына өтіп кеткен[1].

Міне, осы Тамдыға Жаманқараның аталары Ырғыз бойынан тым ертеректе келіп қоныстанған. Кіші жүздің Шөмен руынан - Шөмекей - Бозғұл - Қаратамыр - Қоңыр аталығынан тарайтын Барманқұлдан Бурабай, одан Бұлақбай, ал Бұлақбайдан Сүгірбай, Іңгірбай және Қарабай есімді үш ұл тарайды.

1886 жылдың күз айларының бірінде Сүгірбайдың отбасында шырылдаған нәрестенің даусына көрші-көлең жиналып, жарық дүниеге ұл бала келгенінің куәсі болады. Балалары жастай шетінеп кете берген Сүгірбай, томаға тұйық қалпын сақтап, "қасыма ерер қалқайған қара болар ма екен?" деген үмітпен, ырымдап, нәрестеге Жаманқара деп есім береді. Міне осылай Жаманқара Үшқұдық ауданының Жүзқұдық ауылында дүниеге келеді.

Жаманқара үш жасқа келгенде шешесі өмірден озады. Жасы ұлғайған Сүгірбайға бала өсіру оңайға тимейді. Өзекті өртеген уайымнан, баланың қызығына мейірін қандыра алмай, артына бес-алты жасар Жаманқарасын тастап Сүгірбай да бақиға аттанады. Сөйтіп, болашақ дәулескер күйшіні әкесінің інісі Іңгірбай қолына алып, өз баласындай тәрбиелейді. Іңгірбай өте сауатты, білімді кісі болса керек, заманында **Жаманқара Сүгірбайұлы (1886-1953)** "Бұхар әмірлігіне қарасты Кермене қаласында Қазы қызметін атқарған", – дейді, шөбересі Әскербек. Ал Іңгірбайдың керемет күйші болғанын ел ішінде сақталған көне сөздерден байқауға болады. Жаманқараға алты жасында қолына домбыра ұстатып, үлкен жолға салып,

ұлы көшке бет бұрғызған осы Іңгірбай ағасы екен. Жаманқара бала күндерінің өзінде ауылының "базарына" айналады. Ал он жасында Қызылқұмға танымал "бала күйші" атанады. Жаманқара он төрт - он бес жас шамасында Сыр бойында үлкен той болады. Бұл тойдың ерекшелігі жыршы, домбырашы, қобызшыға бәйге жарияланып, үшеуіне үш бөлек үй (киіз үй) дайындалады. Таң ата қай үйдің алдында халық көп болса, бәйге соған беріледі деген шарт қойылады.

Үйге сыймай, киіз үйдің етегін түріп сыртқа жайғасып, Жаманқараны тыңдауға жиналған қалың жұрт сол отырғаннан тырп етпей таң атқанша күй тыңдайды.

Көшіліктің ортасында отырған 14-15 жасар бала күйші таңдаулы күйлерін кейінге қалдырып, түн ортасы ауа, халықты жалықтырмай "Ақсақ құлан", "Нар идірген" және өзінің шығарған "Ақсақ ноғай", "Бәйімбет хан", "Қаратамыр Қыстаубай" сынды тарихи күйлердің тиегін ағытады. Таң ата әбден қызған күйші бала, домбыраның бетінде қолдарын ойнатып, иығына салып та тартады. Ақырында қыза-қыза келе бірнеше күйді аяқ киімін шешіп, башпайымен тартып жібереді.

Таңертең халық қаумалаған киіз үйге жақындай алмаған төрешілер, бес-алты ірі жігітке киіз үйді көтеріп алуды бұйырады. Киіз үйді тік көтеріп алып әрірек апарып қойған әлгі жігіттер мен төрешілер, ортада башпайымен домбыра тартып отырған жас баланы көріп таң қалады. Осыншама халықты жалықтырмай таң атқанша ұстап тұру, басқасын былай қойғанда, репертуарының (күй санының) жетуіне таңдай қаға таңырқайды. Сөйтіп, халықты көп жинаған Жаманқара, бас бәйгені жеңіп, өзінің алғашқы бәйгесін еншілеген екен. Біржола өнерге ден қойған Жаманқара ел аралап, еңсесі түсіп, мұңайған халқының көңілін көтеріп күй тартады. Өнерін ұштауды да ұмытпайды. Ауылындағы керемет күйші Жасыбайұлы Қожабектен тылсым күйдің тереңіне сүнгіп, шеберліктің қыр-сырына қаныға береді. Қасына өзі сияқты өнерлі жастарды жинап, серілік құрады. "Шық бермес, шығайбайларды" келеке етеді, би-болыстармен алысып өтеді. Сондықтан да Кеңес өкіметін қуана қарсы алады. 1920 жылы өз ауылында болыстық комитетті құрысып, жаңа саяси жүйені насихаттайды. 1925 жылы ауданда партия ячейкасын ұйымдастырып, тұңғыш партия мүшесі болады. Туған жерінде "Исполком", "Қызыл қайрат" колхоздарын ұйымдастыруға қатысып, басшыларының бірі болады. Осылай серілік құрып, оның соңы ел тіршілігіне араласып кеткен Жаманқара жасы үлкейіңкіріп барып үйленеді.

Жаманқараның әйелі Қания - ажарына ақылы сай Шөмекей-Жолай руының қызы екен. Жаманқараның Совет, Сағат, Әбет, Абат есімді ұлдары болған. Сағат пен Әбет 12-13 жастарында бақилық болады. 1937 жылы Қания кенжесі Абатты дүниеге әкеліп, өзі өмірден озып кетеді. Совет пен Абат есімді екі жас баламен қалған Жаманқара көп қиыншылық көреді. 1941 жылы, екі баланы оқыту үшін өзі туып өскен Жүзқұдықтан аудан орталығы Тамдыға көшіп келеді. Тіршіліктің тауқыметін тартқан Жаманқара соңғы кезде қолына домбыра ұстауды қояды. Бар ойы қос құлынын, Совет пен Абатын адам қылу. Сөйтіп жүргенде соғыс басталып кетеді. Үйде отыруды ар санаған Жаманқара, ұлғайған жасына қарамай, өзі қатарлы соғыстан қалғандардың өнерлісін жинап, еңсесі түскен ел-жұртының рухын көтеруге тырысады. Қолына домбырасын қайта алады. Түйемен жүріп өнерпаздармен бірге ауыл-ауылды аралап өнер көрсетіп, ұлғайған жасына қарамай елге қызмет көрсетеді. Сонда кішкене баласы Абатты өзімен бірге түйенің артына мінгестіріп алып жүреді екен. Өнерге ықыласы бар бар жастарды жинап, домбыра үйреткен. Өзінің білетін өнерін Қожабек Жақсыбаев, Жалмахан Жапқараев, Қожабай, Әбдішүкір Құрбанов т.б. көптеген шәкірттеріне үйретеді. Әсіресе, өзінің немере інісі Өтепке көп көңіл бөледі. Өтеп - Жаманқараның әкесі Сүгірбайдың туған інісі Қарабай, одан Таңсықбай. Таңсықбайдың баласы – осы Өтеп болатын. Кішкентайынан Жаманқараның қасынан қалмай, домбыраның мойынына қолы жетпесе де екі қағып, бір айқайлап отыратын. Кейінірек Таңсықбайұлы Өтеп Әму мен Сыр, Қызылқұмға тегіс танымал болған үлкен жырау атанады.

Соғыстан кейінгі ел есін жинаған, жайма -шуақ жылдардың бірі болса керек, бірде, қақаған қыстың күні жылы үйге жиналған халық, күй тыңдауға Жаманқара күйшіні шақырады.

Айтылмаған аңыз, тартылмаған күй қалмайды. Етке тойып, қымызға қызған халық еліре отырып ананы-мынаны сұрай бастайды.

-Аға, қанша күй білесіз?

Өзімдікі бар, өзгенікі бар, ұзын саны екі жүзден асып кетеді, санап жүрген мен жоқ, дейді.

-Құстың дауысын, сала аласыз ба?

-Қасқырдың ұлығанын ше?

-Адамша сөйлете аласыз ба? Мұның бәрін мүдірмей орындаған Жаманқараны көпшілік кеу-кеулеп, мықты болсаң Құранның қырағатын (Құранды мәнерлеп оқу, яғни, мақамы) домбыраға салшы деп қоймапты. Сонда Жаманқара Құран қырағатын (мақамын) домбырамен айнытпай салған екен. Күй тыңдап отырғандардың ішінде молда кісі болыпты. Көпшіліктің назары күйшіге ауғанын о бастан ұнатпай, тыжырынып отырған молданың іші тарылып, көңілін қызғаныш билейді. Астағфируллаһ!– деп, орнынан атып тұрып, шарифаттан дәлел келтірген болып, күйшінің қолынан домбырасын жұлып алып, жерге бір ұрып, екіге бөліп жанып тұрған отқа тастапты. Онымен қоймай, домбыраны барынша жамандап, жұрттың үрейін ұшырса керек. Дүмше молданың сөзіне иланған көпшілік көпке дейін күй тыңдамапты. Көңіліне кірбің ұялаған Жаманқара күйші, өз балаларына домбыра тартуға тиым салыпты. Үлкен ұлы Совет он тоғыз жасында ғана қолына домбыра алған. Онда да жұрттың қолпаштауымен, өзінің айтуы бойынша: "әкемді танитындар қоймай қолыма домбыра ұстатты",– дейді екен. "Шын өнер киелі болады. Бойыңда талант болса, ол қайнап шығады, мен де балаларыма домбыра үйретпеймін",– дейді екен Совет Жаманқараев.

Жаманқара өз заманының өнер адамдарымен жақсы қарым-қатынаста болған. Ақын, жырау, әнші, күйшілермен үзеңгілес болып, қатар жүріп өнерлерін көрсеткен. Жаманқарамен үзеңгілес, табақтас Қосбармақ Балқы руынан шыққан Елеусін, Оразша, Жүсіп және Оразалы деген күйшілер болған. Балқы Базармен жақсы сыйласқан, Телеу руынан Ержан ақынмен жақын дос болған. Аға-іні өнерпаздардың барлығы да көзі тірісінде Жаманқараның күйшілік-импровизаторлық, шешендік өнерін биік бағалаған:

Жаманқара саумысың,
Сүгірбайдың жалғызы.
Күйің шырын, тілің бал,
Шекердей сөздің қарбызы.
Қатарда басың қадірлі,
Секілді таудың андызы.
Домбыраңа билейді,

Қара түгіл хан қызы - деген толғауын күйшіге замандас досы Ержан ақын арнаған.

Жаманқараның қырыққа жуық өз күйлері болған. Ел аузында сақталған күйлерді тізбектегенде, "Қызыл қыз", "Айымша", "Нар идірген", "Шөмекейдің жортпасы", "Мақпал-сері", "Ақсақ ноғай", "Қаңғыма", "Бәйімбет хан", "Серпер" т.б. көптеген күйлері бізге жетпей қалды. Өкініштісі, қазір оны тартатын адам да, таспаға басылып сақталған нұсқасы да жоқ.

Жаманқара күйлерінің тақырыптық аясы кең. Таратып айтсақ:

1. Тарихи оқиғаларға арналған күйлер (Бәйімбет хан, Қаратамыр Қыстаубай батыр),
2. Арнау күйлер (Күзембай, Айымша),
3. Өзіл күйлер (Қыпың, Ілме),
4. Жанрлық күйлер (Ақжелең, Шалқыма т.б.) деп, қарастыруға болады.

Қолымызға тиген Жаманқара күйлеріне көз салсақ, алдымен қағыстарымен ерекшеленетінін байқауға болады. Күйлері формасы жағынан да шағын, кіші саға, үлкен сағаны көп пайдаланбайтыны да бірден аңғарылады. Сан-алуан ырғақтар мен қағыстарды қалайша жігін білдірмей жымдастыратынына таңданбасқа шараң жоқ. Жаманқараның күйлерінің дені жылдам және өте жылдам орындалады.

Әрине, біздің қолымызға Жаманқараның өзінің орындауында күйлері жеткен жоқ. Баласы Совет Жаманғараевтың және бірнеше шәкірттерінің орындауындағы күйлерді нотаға түсіру барысында көне домбырашылық дәстүрді есітіп бір қуансақ, "Жаманқараның өзінің

орындаушылығы қандай болды екен" деген, таңданысымыз болғаны жасырын емес. Күні бүгінге дейін көптеген күйлерінің аңыз әңгімесі, тарихы табылмай келеді. Мәселен, тарихын айтпағанда, "Кендір-Сендір" сөзінің не мағына білдіретіні белгісіз. Сол сияқты, "Айымша", "Қызыл қыз", "Ақсақ ноғай", "Бәйімбет хан", "Шөмекейдің жортпасы", "Мақпал-сері", т.б. күйлерінің тарихтары беймәлім. Күй аңыздары жөнінде жазушы-ғалым Мұхтар Әуезов: "Күй аңыздарының көп екенін ел біледі, бірақ кітап, баспа білмейді. Егер олқылықтар толып, күйлердің көрікті аңыздары, тілдегі баяндауыш әңгімелері жазылса, онда қазақ халқының музыка фольклорына әдемі айшық, нақыш қосылуымен, мағыналы мазмұн анықталып жалғасуымен қатар, ауызша фольклор да өзінің бір қысқа түрдегі көркем әңгіме, новеллаларын көп байытқан болар еді. Ұмытылып, жоғалып бара жатқан көп-көп ескі күйлердің қызық, терең сырлы, мол мағыналы аңыздары да мәдениет мұрасы болып, жөнін тауып жол ашар еді», – деп жазған еді [2, 60]. Белгілі маманның сол заманда көтерген проблемасы бүгінгі күні де өзектілігін жойған жоқ.

Жазба деректері сақталмаған, зерттеу нысанасына айналмаған кез келген өнерпаздардың тағдырлары өзара өте ұқсас келеді. Ел аузында сақталған аңызға бергісіз әңгімелер ғана жетеді. Жаманқараның да аңызға айналуы сол кездегі жазу-сызудың жоқтығына байланысты, ауыз әдебиеті арқылы халық арасына таралуы. Күйлері керемет болғанымен өзі өмір сүрген ортадан аспаған. Шәкірттері көп болғанымен, қазақ еліне келіп күй тартқандары – некен-саяқ. Ал қазақстандық өнер зерттеушілеріне қазақ елінің өз өнерпаздары да жетіп артылатын. Өзбек ағайындар қазақ өнеріне, қазақ күйлеріне көп көңіл аудармағандығын көрсетеді.

Міне, осындай себептермен Жаманқараның өмірі де, күйлері де қағазға түспеген. 1986 жылы, Жаманқараның 100 жылдығына, Тамдыдан Ш. Жаналиев деген кісінің "Социалистік шаруашылық" газетіне "Өнерді еншілеп өткен өмір" деген мақаласы шыққан [3], ал 1996 жылы, яғни, күйшінің 110 жылдығына Ескендір Садуақасов, жоғарыдағы мақаланы сәл ғана өзгертіп қайта берген [4]. 2005 жылы Есимқан Қанаатов деген кісі "Жаманқара сазы" деген мақала жазды [5]. Күйшіні еске алуға арналған басқа іс-шаралар ұйымдастырылмады. Ақселеу Сейдімбек Тамдыда бірнеше рет болып, Жаманқара жайлы бірсыпыра дерек жинап, күйлерін магнитофонға жазып алыпты. 2002 жылы "Күлтегін" баспасынан шыққан А.Сейдімбектің "Қазақтың күй өнері" атты көлемді монографиясының 798 бетінде Жаманқара Сүгірбайұлы жөнінде анықтамалық деректер жазылған [6, 798]. 1989 жылы "Жазушы" баспасынан шыққан "Ел аузынан" кітабының 368 бетінде Жаманқараның ең көп тараған күйінің тарихы берілген [7, 342]. 2012 жылы "Фолиант" баспасынан шыққан "Бабалар сөзі" 100 томдық еңбектің 84 томының 325-ші бетінде Жаманқара күйшінің көп тараған аңызы қайта басылды, бірақ, Жаманқара есімі Жаңғара болып қате беріліпті [8, 325]. Күйшінің ұрпақтары 1963 жылы Жаманқараның баласы Совет Жаманғараевтың орындауында әкесінің отыз күйі жазылған магнитофон лентасының бір данасы Қаз.ССР Ғылым академиясына және бір данасы Ахмет Жұбановқа тапсырылғаны туралы айтады. 1966 жылы Тамдыға белгілі фольклортанушы, ғалым Болат Сарыбаев ат басын тірейді. Осы сапарында Б.Сарыбаев Совет Жаманғараев пен Қуаныш Пірмашевтің орындауында Жаманқараның тоғыз күйін және Совет Жаманғараевтың екі күйін жазып алып, Құрманғазы атындағы консерваторияның фольклорлық ғылыми зерттеу-зертханасына өткізеді. Қолда бар дерек осы ғана. Әйтсе де, Жаманқараның немерелерін іздеп тауып, суреті мен домбырасының фотосын алдық. Ал Совет Жаманғараевтың 1963 жылы Қаз.ССР Ғылым Академиясына өткізген әкесінің отыз күйінің таспалары қазіргі заманға дейін таптырмай келеді.

Жаманқара Сүгірбайұлы 1953 жылы өзі туған ауылында дүние салады. Ел-жұрты ақ жуып-арулап, соңғы сапарына аттандырады. Жаманқараның бейігі Қорғантау қорымында. Кезінде кесектен салынған төрткұлақ мазары жел-құз, жауын-шашынмен жермен жексен болған. Бейігін қайта қарайтып, көтеріп салуға күйшінің баласы Совет рұқсат бермеген. Басына мәрмәрден аты-жөні, туған-өлген жылдары жазылған белгі ғана орнатқан.

Әдебиеттер тізімі:

1. <https://turkystan.kz/article/52556-zbekstan-irgemizde-desek-te>. 17.04.2021.
2. Әуезов М. Уақыт және әдебиет. — Алматы: Қазақ мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1962. — 428 б.
3. Жаналиев Ш. //Социалистік шаруашылық газеті. Тамды. 1986 жыл, 23 октябрь.
4. Садуақасов Е.// Социалистік шаруашылық газеті. Тамды. 1996 жыл, 12 қараша.
5. Қанатов Е.//Жібек жолы газеті. 2005 ж. №36
6. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана. Күлтегін. 2002 ж. 832 б.
7. Ел аузынан. Алматы:Жазушы, 1989 ж. 368 б.
8. Бабалар сөзі (100).Күй аңыздары. 84 том, Астана: Фолиант,2012 ж. 432 б.

УДК 1 (091) (574)

Асель ДАДЫРОВА,
кандидат философских наук, доцент
Казахского национального университета искусств,
г.Астана, Казахстан
asseldadyrova@gmail.com

ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКИЙ ДИСКУРС УТОПИЧЕСКОЙ МЫСЛИ КАЗАХСКИХ ЖЫРАУ

Аннотация: Утопии возникли гораздо раньше, чем появились социально-философские труды классиков утопического жанра. Утопические мысли присутствуют и в мифологии, равно, как и в религиозных учениях. Формообразование утопии неоднократно вызывало дискуссии как в западной, так и в восточной философской мысли. Особенности утопии в поэзии казахских жырау носят глубокий оттенок художественной декламации, где идеи о социально справедливом и благополучном государстве занимают активные позиции в назиданиях акынов. Дискурс о месте, где жаворонки выют гнезда на спинах овец, это пространство вне времени, где жизнь течет сообразно мечтам и идеалам народа, где вершится праведный закон жизни. Утопическая мысль казахских сказителей вбирает в себя представления о социальной справедливости, где явления социального зла искоренены. Существует строго обозначенная упорядоченность утопии в поэтическом созидании казахских жыры, это, в первую очередь, привязка к определенному географическому месту, где в действительности воплотились социальные стремления степных жителей; где народ выступает активной концептуальной целостностью, объединяющей вокруг себя таких же единомышленников о лучшем и благородном обществе; правитель является носителем духовного трансцендентного начала, первоосновы, стремящейся к реконструкции настоящего в ее лучшем виде. Эти многоаспектные социальные смыслы заложенные в идеях утопии в казахском миропонимании, дают основание полагать, что общественное устройство требовало перемен, что и нашло воспроизведение через звучные голоса странствующих жырау.

В представленной статье ведущими методами в исследовании стали следующие. Применен компаративный метод в контексте культурного наследия. Этот метод исследования способствовал выявлению особенностей в утопической мысли казахских жырау в оптике историко-философского исследования. Использован герменевтический метод. Метод содействовал в понимании, интерпретации текстов по теме исследования материала. Важную роль выполнили классические труды авторов по проблемам утопической мысли, а также научные труды отечественных исследователей.

Ключевые слова: утопия, казахский жырау, акын, Жер уюк, жидели байсын, идеал, социальная утопия, казахское миропонимание, казахская философия, духовные искания,

социальный феномен, традиционное миропонимание, номадическая культура, справедливое общество, гармония.

Түйіндеме: Утопиялар утопиялық жанр классиктерінің әлеуметтік-философиялық еңбектерінен әлдеқайда ертерек пайда болды. Утопиялық ойлар мифологияда да, діни ілімдерде де бар. Утопияның қалыптасуы батыста да, Шығыста да философиялық ойда бірнеше рет пікірталас тудырды. Қазақ жырауларының поэзиясындағы утопияның ерекшеліктері көркемдік декламацияның терең реңіне ие, онда әлеуметтік әділ және гүлденген мемлекет туралы идеялар акындардың тәрбиесінде белсенді орын алады. Ларктардың қойлардың арқаларына ұя салатын жері туралы Дискурс-бұл өмірдің әділ Заңы орындалатын халықтың армандары мен мұраттарына сәйкес өмір ағатын уақыттан тыс кеңістік. Қазақ әңгімешілерінің утопиялық ойы әлеуметтік зұлымдық құбылыстары жойылған әлеуметтік әділеттілік туралы идеяларды қамтиды. Қазақ жырларының поэтикалық құрылуында утопияның қатаң белгіленген тәртібі бар, бұл, ең алдымен, дала тұрғындарының әлеуметтік ұмтылыстары іс жүзінде жүзеге асырылған белгілі бір географиялық орынға байланысты; мұнда халық жақсы және асыл қоғам туралы пікірлес адамдарды біріктіретін белсенді тұжырымдамалық тұтастық ретінде әрекет етеді; билеуші рухани трансценденттік принциптің тасымалдаушысы болып табылады, қазіргі заманды өзінің ең жақсы түрінде қайта құруға ұмтылатын негізгі негіз болып табылады. Қазақ дүниетанымындағы утопия идеяларына енген бұл көп қырлы әлеуметтік мағыналар қоғамдық құрылғы өзгерістерді қажет етті деп санауға негіз береді, бұл жыраулардың дыбыстық дауыстары арқылы жаңғыруды тапты.

Ұсынылған мақаланы зерттеудегі жетекші ғылыми әдістер келесідей болды. Мәдени мұра контекстінде тарихи-компаративті ғылыми әдіс пайда болды. Зерттеудің ғылыми әдісі тарихи-философиялық зерттеу бағытындағы қазақ жырауларының утопиялық ойындағы ерекшеліктерді анықтауға ықпал етті. Герменевтикалық ғылыми әдіс қолданылды. Ғылыми әдіс материалды зерттеу тақырыбындағы мәтіндерді түсінуге, түсіндіруге ықпал етті. Утопиялық ой мәселелері бойынша авторлардың классикалық еңбектері, сондай-ақ отандық зерттеушілердің ғылыми еңбектері маңызды рөл атқарды.

Кілт сөздер: утопия, қазақ жырау, акын, Жерұйық, жиделі байсын, идеал, әлеуметтік утопия, қазақ дүниетанымы, қазақ философиясы, рухани ізденіс, әлеуметтік құбылыс, дәстүрлі дүниетаным, көшпелі мәдениет, әділ қоғам, келісім.

Abstract: Utopias arose much earlier than the socio-philosophical works of the utopian classics appeared. Utopian thoughts are also present in mythology, as well as in religious teachings. The formation of utopia has repeatedly caused discussions in both Western and Eastern philosophical thought. The features of utopia in the poetry of Kazakh Zhyrau have a deep shade of artistic recitation, where the ideas of a socially just and prosperous state occupy active positions in the edification of the akyns. The discourse about the place where larks build nests on the backs of sheep is a space outside of time, where life flows according to the dreams and ideals of the people, where the righteous law of life is fulfilled. The utopian thought of Kazakh storytellers incorporates ideas of social justice, where the phenomena of social evil are eradicated. There is a strictly defined orderliness of utopia in the poetic creation of Kazakh zhyrshi, this is, first of all, binding to a certain geographical place where the social aspirations of the steppe inhabitants were actually embodied; where the people act as an active conceptual integrity, uniting around themselves the same like-minded people about a better and noble society; the ruler is the bearer of a spiritual transcendent principle, the first principle, striving for the reconstruction of the present in its best form. These multidimensional social meanings embedded in the ideas of utopia in the Kazakh worldview give reason to believe that the social structure required changes, which was reproduced through the sonorous voices of wandering Zhyrau.

In this pre-published article, the main scientific methods in the research were the following. The historical-comparative method is applied in the context of cultural heritage. This research method contributed to the identification of features in the utopian view of Kazakh Zhyrau in the optics of historical and philosophical research. The hermeneutical method was used also. The method

contributed to the understanding and interpretation of texts on the theme of the research of the paper. An important role was influenced by the authors' classical works on the problems of utopian view, as productive as the scientific works of respectable Kazakh researchers.

Keywords: utopia, Kazakh zhyrau, akyn, Zher uyuk, zhideli baysyn, ideal, social utopia, Kazakh worldview, Kazakh philosophy, spiritual quest, social phenomenon, traditional worldview, nomadic culture, just society, harmony.

Предпосылки утопического миропонимания. Принято считать, что английский писатель, философ, гуманист Томас Мор впервые выступил основателем традиции утопических сочинений, частично данное утверждение достоверно, так как благодаря системному плану «Золотой книги, столь же полезной, сколько и забавной, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии» (нам она более известна под сокращенным названием «Утопия») получилась принципиальная отличительная особенность, которая в жанровом литературном отношении демаркирует утопические тексты от простого или психоделического истязания на темы морали.

Казахская утопия берет начало с периода кризиса номадических улусов Чингизидов. Утопия выступала как предтеча великих идей социального мироустройства, как эквивалент онтологической необходимости. Преимуществом утопии в казахском мирозидании является то, что социальное и духовное достигло наивысшей степени согласия, безмятежности, стабильности.

В начале утопия выступает как мечта, сказка, фантазия. Уже после, предпринимаются некоторые попытки достичь цели (исход евреев из Египта на Землю обетованную) или осуществить эту мечту в реальность (Оуэн, Ленин и др.) эти попытки проваливаются, так как, по-видимому, у этих попыток не было истинного, теоретического, мировоззренческого, духовного основания. Наконец, когда такое основание появляется, - то утопия действительно способна становиться реальностью, - и то лишь при условии, что люди приложат к ее осуществлению правильные усилия. В казахской культуре обращение к утопии было вызвано тем, что она должна была сыграть существенную роль в преодолении социальной несправедливости, хаоса, кризиса конно-кочевой цивилизации.

Подъем утопической мысли в казахской философии приходится на периоды более или менее радикальных социальных, политических, культурных и научных сдвигов, периоды социально-исторических катастроф, разложение старых и создание новых отношений, ценностей и институтов. А периоды, в котором жили и творили, средневековые философы, казахские мыслители, жырау, просветители, деятели, писатели, отвечали всем этим требованиям. Аль-Фараби, Ибн Сина и другие мыслители творили в эпоху расцвета арабомусульманской и тюркской культуры и все это нашло отражение в их произведениях.

Социальная утопия казахских мыслителей и их последователей была попыткой критически осмыслить свое время и сформировать свое понимание путей осуществления идеи о справедливом, гармоничном общественном устройстве. Таким образом, они попытались внести свой вклад в разрешение проблемы, которую, как известно, в каждой эпохе, пытались решить люди и которую, скорее всего, решали в форме утопии, т.е. попытки уйти от реальности, при помощи другого альтернативного мира, в котором живут по справедливым законам и принципам. Утопические идеалы захватывают воображение тюркских философов, казахских певцов-жырау, общественных деятелей, мыслителей, тем самым, проникая в их произведения, лозунги, сочинения, романы. В основе казахской утопической мысли, на наш взгляд, находится идея нравственного начала в человеке, принципы справедливости, которые основаны на гуманистических ценностях. Счастье - это главная цель любого человека и именно справедливое государство и общество должно было осуществить эту высокую миссию. По утопии в казахском миропонимании, справедливое государство - это, прежде всего, идеальное, четко спроектированное, организованное общество, которым управляет справедливый правитель, которому отводится роль и философа, и пророка одновременно.

Универсальное конструирует мир как краеугольный камень. Оно закладывается в основание этого мира как базовая утопия. Утопия - это конечно, место, которого нет. Но одновременно - это особое состояние сознания. Это не уместяющееся в географические места и не требующие места состояние надежды, любви и веры, которые порождены разумом и мудростью. Поэтому, утопический мир в казахской культуре в своем идеально - типичном создается не только как мир идеальных, но и как мир сторонников справедливости - мир высочайшего человеколюбия, высших образов, высоких идеалов и надежд. Он освобожден от материальной нужды для того, чтобы создать образец лучшего социального. Динамику его внутреннего роста определяет утопия социального, как осуществившегося, достигшего реализации своих потенциальных возможностей. В таком социальном мире претворяются идеи свободного, высоконравственного общества, которые сделают свободными всех людей. Бесспорна актуальность проблемы утопии в казахском миропонимании.

В XVI – XVII веках в Казахстане развивалось устное народное творчество и письменная литература. В социальных утопиях отразилось общественное сознание времени. В них есть мысль об имущественном неравенстве, требование перераспределения богатств. В социальных утопиях человек стремится к идеальному образцу, о котором имеются сведения из преданий. Взывая к личной добродетели и моральному совершенству, казахские утописты затрагивали мотивы социальной справедливости и равенства. Мечта о лучшем, светлом будущем возникла с появлением острых социальных противоречий.

Мы согласны с мнением академика С. Каскабасова, который в работе «Казахская сказочная проза» отмечает: «Для появления таких легенд были свои причины. Ведь известно, что «социально-утопические идеи, настроения, движения возникают особенно активно и играют наиболее значительную роль в периоды кризисов общественных систем, на сломе исторических формаций», во время крупных социально-экономических потрясений и политической борьбы в обществе» [1, 208].

Вследствие динамичного зарождения и развития народного фольклора, устного слова, центральную роль в этой конструкции начинают занимать казахские степные певцы, мыслители, ораторы, люди душой и сердцем болеющие и радеющие за свой народ, за его умиротворенное настоящее и будущее.

Это, кстати, еще один из показателей утопической формы в казахском мирозерцании, где обязательно присутствует жырау, мыслитель, являющийся батыром, воином, но и время от времени откладывающий своей батырское копье, и взяв в руки домбру, становится ретранслятором мыслей народа о хорошей жизни и устройстве.

Утопия в творчестве казахских жырау. Яркую страницу казахской культуры составляет творчество жырау и акынов. Многие философско-поэтические шедевры дошли до наших дней. Асан-Кайгы, Шалкииз-жырау, Бухар-жырау, Тлеуке Кулекеулы и другие. Их поэтические творения имеют социальный и философско-религиозный смысл: человек, Бог, мир, совершенствование общества – вот их основные темы [2, 52]. В произведениях казахских жырау о путешествиях в далекие страны как бы открывается возможность достичь счастливой жизни в настоящем.

Крупнейшими представителями поэзии жырау XIV-XV, XVI вв. были Асан Кайгы, Шалкииз (Шалгез) Тленши-улы (1465-1560 годы), Доспамбет-жырау (около 1490-1523 гг.), Жиенбет-жырау (XVII век), Ахтамберды (1675-1768), Татикара (1705-1780), Умбетей (1697-1786), Бухар-жырау Калкаманулы (1698-1778). Метко и выразительно XVIII век назван Ч.Ч.Валихановым: «веком киргизского рыцарства» пора в истории казахов, последовавшая за «великим бедствием» [3, 62].

По мнению известного английского историка А.Л.Мортон, прежде чем появилась утопия как развлечение и поучение для философов, поэтов и пророков, она (утопия) – существовала в форме представлений, надежд и может быть заблуждений простого народа. «У народной утопии множество имен, она фигурирует под разными образами. Это и английская страна Кокейн и французская Кокань. Это и Помона и Горная Бразилия, гора Венеры и страна Юности. Это Любербаланд и Шларифендланд, Рай бедняка и Леденцовая гора» [4, 18].

Появление на исторической арене кочевого общества XV века фигуры Асана Кайгы нельзя назвать случайностью. Возникший вакуум в духовной сфере требовал личности именно такого уровня. Поэтому в народных преданиях Асан Кайгы, а также близкие ему люди, их поступки и действия окружены ореолом сверхъестественности, мифологизированы. М.Ауэзов отмечает: «Асан – страдалец, видевший пороки кочевья, и трагический утопист» [5, 49].

Также, согласно исследованию М.Ауэзова: «По одной версии Асан Кайгы не нашел Жер Уюк, хотя в легендах он посетил многие места, начиная от Поволжья, места, где он родился, до Афганистана и Китая, он был и на западе, и на востоке, на севере и на юге казахской степи, и нигде не мог остановиться, получить удовлетворения от этих земель. Согласно другим версиям, он все – таки нашел такое место, правда это место определяется по – разному: от безопасных пастбищ около Ирана (в 15 сутках езды от Бухары), до «Жидели Байсын» в районе Самарканда» [5, 33-34].

Так С.Акатай утверждает: «Я был в местности Жидели Байсын специально. Она находится на юге Узбекистана. Кроме зноя и выжженных пастбищ, я ничего особенного не нашел. Правда, там, где вода и уход – все цветет. Местное население, особенное казахское, считает, что их родина есть та земля, куда великий мудрец Асан Кайгы привел свой народ, где он обрел счастье и благополучие и ушел в мир иной. Осталась память о нем навеки веков. Мир праху его» [6, 64].

В поэзии жырау периода XV–XIX столетий прямая апелляция к идее справедливости. Казахские жырау связывают идею идеального государства с идеей справедливости, с правильным пониманием этой идеи справедливости. Жырау – сказители и восхваляют правителей Казахского ханства, иногда даже идеализируют их правление, но в то же время они критикуют ханов и их политику. Акыны-импровизаторы ругают ханов, резко осуждают их действия в отношении Казахского ханства и политики с сопредельными государствами.

Сочетание жалкой бедности народа и расточительной роскоши ханов и их окружения с точки зрения жырау достойно сожаления. В противовес жырау – сказители создают в своих песнях и мечтах мир, в котором не просто отсутствует нищета, разорение, войны, но существует и достойная справедливость по отношению к людям, живущих в этом мире. Хотелось бы отметить, что для утопического жанра периода Казахского ханства это критика той системы, того общества, которое являлось современным жырау.

На наш взгляд, казахские жырау, акыны открыто выразили претензию о кризисном состоянии казахского общества и предприняли попытку поиска нового, гармоничного мира. Для степных мыслителей осуществление справедливого и благословенного общества стало вопросом свободы, независимости, полного счастья. Можно сказать, что социальная утопия казахских жырау создает образец иного, альтернативного общества, не обремененного ни произволом баев, ни претензиями по поводу территорий, поэтому в их утопиях ярко выражены потребности времени. Социальная утопия в казахском миропонимании была призвана повлиять на общество, политику правящей верхушки, попыткой реализовать проект совершенного государства.

Благодаря этому утопические сюжеты проходят фольклорную, историческую и генеалогическую циклизации. Говоря другими словами, они постоянно циркулируют в народе, изменяются в соответствии с историческими, социально-политическими событиями и нередко приписываются к имени не только исторических лиц, но и к представителям разных поколений одного предка.

Таким образом, причина появления утопии в контексте казахского традиционного миропонимания, на наш взгляд, - это, и, кризис конно-кочевой цивилизации, череда несменяемых войн, в желании сохранить независимость степных земель, мечта о честном и верном правителе, который не угнетает народ, а живет его надеждами, воплощая их в реальности, где не только есть идея о сытой жизни, но жизни, где духовная максима – это фундамент к социально-обустроенному государству.

В XVII веке прославился Ахтамберды-жырау Сары-улы. Степная поэзия Ахтамберды-жырау наполнена героическими поэмами, лирическим осмыслением, и воззванием.

Ахтамберды-жырау декламирует народу свои надежды о том, что наступят времена, когда казахскому народу удастся преодолеть многие экзистенциальные и повседневные проблемы бытия и мира, жить в благоденствии. Справедливо будет отметить, что Ахтамберды-жырау сформировал в оригинальных толгау страну, где люди счастливы, помыслы чисты, воздух и вода пропитаны духовной негой, в этом плане, очень остро проявился поэтический талант Ахтамберды-жырау.

Гениальнейшим жырау XVIII века был Бухар Калкаманулы, воин, поэт, акын. Из истории известно, что Бухар-жырау до 90-летнего возраста принимал активное участие в многочисленных сражениях с вражескими войсками, пытавшимися поколебать незыблемость и стойкость Казахского ханства. Бухар-жырау был бесстрашен в бою, ловок на коне, остро выражал свои мысли в творчестве, выступал в роли советника Аблай хана. Образ Бухар-жырау носит важный онтологический характер, так как Бухар Калкаманулы не боится хана, в глаза высказывает ему идеи, каким должен быть правитель, в своих речитативах наставляет Аблай хана, предупреждает об опрометчивых поступках. И, все же Бухар-жырау понимает в какое нелёгкое время живет Казахское ханство и поддерживает Аблай хана, в его силе, настойчивости духа.

Также, акын нередко напоминает хану о том, что есть благоприятная земля, как Жидели Байсын, где народ может жить без войн, счастливо, благополучно. В песнях Бухар-жырау очень четко можно проследить насколько он чувствует и ощущает ту действительность, которая окружает их, и в особенности социальные обстоятельства. Много мыслей жырау о том, как важно сохранять добрые отношения с соседними государствами, приумножать мир, взаимодействие.

Правильно будет сказать, что в толгау Бухар Калкаманулы все мысли, чаяния и надежды, связанные с Жер Уюк представлены несколько по-новому, так как народное творчество вытекает из тех вызовов, которым противостоит общество в исторических обстоятельствах. И, хотя, эти идеи, мечты, в большей степени носят характер гиперболизации, тем явнее свидетельство того, что казахское кочевое общество испытывает реальные проблемы.

В одном ряду с выдающимися жырау стоит не менее яркий акын-импровизатор Умбетей-жырау. Личность легендарная, храбрая, сильная. Известно, что в истории Умбетей-жырау оставил жыр о величайшем батыре казахского народа – Богенбае. Интересно, что Умбетей-жырау, ретранслирует о том, что время, когда ханом был Аблай, это счастье и благодать для Казахского ханства. В жыре Умбетей-жырау, хан Аблай предстает центральной фигурой объединивший народ, которому удалось сплотить казахские жузы в борьбе против иноземных захватчиков.

Напомним и о акыне Казтугане-жырау Суюнишулы, он принимал большую роль в событиях того времени, был активен и деятелен, когда речь шла о социально-политических вопросах. В своем обращении к народу, Казтуган-жырау Суюнишулы говорит нам о том, что есть, земля, где верблюжата обросли густой шерстью.

Новое осмысление социальной утопии. Обращаясь к образу «Жидели Байсын» и «Жер Уюк» казахские жырау хотели изменить всеобщий порядок в государстве, повлиять на происходившие процессы внутри общества, которые негативно отражались на жизни простого казахского народа: образ идеального социума был для них центром средоточия единства и согласия казахской нации.

Когда назрела необходимость создания идеального мира, идеальных правителей, которые ярко озвучивали казахские жырау, певцы, мыслители в своих произведениях, миф о земле обетованной был для них некоей моделью стабильности, спокойствия, возможности изменить мир, порядок. Идея о земле обетованной в казахском миропонимании, была народной утопией, но и, по преимуществу, утопией места. Такие страны нельзя найти на географической карте. Степные мыслители, предполагали, что в такой стране возможен порядок и совершенный мир. Новое одухотворение легенд об обетованной земле вытекает из реальной действительности, которая вызывала глубокое неприятие и неудовлетворенность.

Правильно будет, сказать, что в утопии в период, где казахские жырау-мыслители брали на себя главную функцию говорить от имени народа, это утопии порядка, пространства, места, утопия созерцания справедливого и слаженного, созвучного в общей доле о наивысшем обществе.

Здесь социальная утопия, не просто мысль лишь о социальном обустройстве, это гораздо высокие понятия и устремления тому, по сути добродетельному городу, о котором писал величайший мыслитель, ученый Аль-Фараби, где образцовое и наилучшее государство, служит на пользу социума.

Следовательно, и осмысление социальной утопии в казахском устном творчестве, требует нового подхода в исследовании, где вопрос об истинном и беспристрастном правителе, где определение ягодно-богатого места – жидели байсын, это не игра слов, а конструирование настоящего миропорядка, сообразно космосу, небу, тенгри, почитание предков, зов степных мудрецов, призывающих праведно жить, и совершать духовный экзист в поиске степного бытия.

Список литературы:

1. Каскабасов С.А. Казахская несказочная проза. А.: Наука, 1990. – 240 с.
2. История казахской литературы в 3 т. Т. 2. А.: Наука, 1979-339 с.
3. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. А.: Наука, 1987 - 176 с.
4. Мортон А.Л. Английская утопия. М.: Иностранная литература, 1956. - 278 с.
5. Ауэзов М. Времен связующая нить. Эссе, статьи, интервью. А.: Жибек жолы, 2016. - 758 с.
6. Акатай С. Асан – Кайгы: прозрения и ошибки // Мысль. – 2000. - № 11- С.63-С.68.

УДК 7.071

Ульяна ДОНОРОВА
научный сотрудник сектора фольклористики Тувинского института
гуманитарных и социально-прикладных исследований
при Правительстве РТ,
кандидат филологических наук
г.Кызыл, Россия
ochur-ool@mail.ru

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО АЛДЫН-ООЛА СЕВЕКА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТУВЫ

Аннотация: Статья посвящена песенному творчеству народного хоомейжи Тувы Алдын-оола Такашовича Севека (1962-2012 гг.). Творческое наследие Алдын-оола Севека с позиции теории профессионализма устной традиции достаточно разнообразно: артист, певец, музыкант, сказитель, автор-песенник, методист, преподаватель, писатель, мастер-изготовитель музыкальных инструментов. Его песенное творчество в научной сфере рассматривается впервые.

Цель темы раскрывается в выявлении специфики авторского почерка и музыкальной манеры именитого хоомейжи, носителя фольклорных традиций с богатым багажом знаний и умений. Для получения результатов использованы теоретические (синтез, анализ, сравнение, конкретизация и т.д.), а также эмпирические методы (изучение его рукописей, документов, опрос близкого окружения и т.д.), опирающиеся на ранние труды [3,5,6].

В результате собранных нами архивных материалов во время командировки в его малую родину с. Кызыл-Хая Монгун-Тайгинского кожууна, составлена полная биография

Алдын-оола Севека; отредактирована, составлена и выпущена на свет его авторская книга стихов и рассказов [11]; проанализирована композиционная структура одного из исполнения хоомей [1, 45-51]. В данной статье полностью расшифрованы нотные записи авторских песен Алдын-оола Севека, охарактеризована композиторская манера.

Ключевые слова: Алдын-оол Севек, тувинское горловое пение *хоомей*, народный *хоомейжи* Тувы, автор-песенник, поэт-песенник, бард, мелодист, профессионализм устного творчества.

Түйіндеме: Мақала Туваның халықтық хоомейжи Алдын-оол Такашович Севекінің (1962-2012 жж.) ән шығармашылығына арналған. Ауызша дәстүрдің кәсіпқойлық теориясы тұрғысынан Алдын-оола Севектің шығармашылық мұрасы әр түрлі: әртіс, әнші, музыкант, әңгімеші, әнші-композитор, әдіскер, оқытушы, жазушы, музыкалық аспаптардың шебер-жасаушысы. Оның ғылыми саладағы ән шығармашылығы алғаш рет қарастырылуда.

Тақырыптың мақсаты білім мен дағдылардың бай қоры бар фольклорлық дәстүрлердің иесі, әйгілі хоомейжидің авторлық қолжазбасы мен музыкалық мәнерінің ерекшеліктерін анықтауда ашылады. Нәтижелерді алу үшін ерте еңбектерге сүйене отырып, теориялық (синтез, талдау, салыстыру, нақтылау және т.б.), сондай-ақ эмпирикалық әдістер (оның қолжазбаларын, құжаттарын зерттеу, жақын ортадан сұрау және т. б.) пайдаланылды [3,5,6].

Оның кіші Отаны Моңғұн-тайгин қожұн ауылына іссапар кезінде жиналған мұрағаттық материалдардың нәтижесінде Алдын-оола Севектің толық өмірбаяны құрастырылды; оның авторлық өлеңдер мен әңгімелер кітабы редакцияланды және жарық көрді [11]; орындаған хоомей біреуінің композициялық құрылымы талданды [1, 45-51]. Бұл мақалада Алдын-оола Севектің авторлық әндерінің ноталық жазбалары толық зерттеліп, оның композиторлық мәнері сипатталған.

Кілт сөздері: Алдын-оол Севек, хоомей Тува жұлдыру әні, Туваның халықтық хоомейжисі, ән авторы, ақын-композитор, бард, әуенші, ауызша шығармашылықтың кәсібилігі.

Abstract: The article is devoted to the song creativity of the folk khoomeizhi of Tuva Aldyn-ool Takashovich Sevek (1962-2012). The creative heritage of Aldyn-ool Sevekav from the perspective of the theory of professionalism of oral tradition is quite diverse: artist, singer, musician, storyteller, songwriter, methodologist, teacher, writer, master maker of musical instruments. His songwriting is being examined in the scientific field for the first time.

The purpose of the topic is revealed in identifying the specifics of the author's handwriting and musical style of the eminent khoomeizhi, a bearer of folklore traditions with a rich store of knowledge and skills. To obtain the results, we considered using theoretical (synthesis, analysis, comparison, specification, etc.), as well as empirical methods, such as the study of his manuscripts, documents, interviews with close associates, etc.).

As a result of the archival materials we collected during a business trip to the village. Kyzyl-Khaya, a complete biography of Aldyn-ool Sevek has been compiled; his author's book of poems and stories was edited, compiled and published [Sevek, 2011]; the compositional structure of one of the khoomei performances was analyzed [Donorova, 2023, p. 45-51]. This article completely deciphers the musical notations of Aldyn-ool Sevek's original songs and characterizes the composer's style.

Keywords: Aldyn-ool Sevek, Tuvan throat singing *khøømei*, folk *khøømeizhi* of Tuva, songwriter, lyricist, bard, melodist, professionalism of oral creativity.

Алдын-оол Такашович Севек прожил очень мало для творческого человека, но в то же время достаточно насыщенно для одаренного музыканта, а также профессионального певца, который умел извлекать звуки горлового, академического и народного манер пения. Много лет А. Т. Севек работал артистом и вокалистом в государственном ансамбле песни и танца «Саяны» Тувинской госфилармонии, гастролировал в разных континентах и странах в составе известной этно-рок группы «Ятха». С его полной биографией можно ознакомиться в статье У.

Доноровой [1]. Писательские дарования в жанрах поэзии и прозы запечатлены в его книге «Өртемчейниц нарын хээзи» [7]. А.Т.Севек внес значительный вклад в дело сохранения, пропаганды тувинского хоомея на мировой арене. Гипотеза к вопросу звукоизвлечения горлового пения хоомей заключается в том, что он впервые рассматривает это явление, применяя веские доказательства двух видов или типов – хоомей и каргыраа [9, 40-53], с ракурса певца, исполнителя и носителя древнего искусства тувинцев. Его авторская методическая работа в процессе преподавательской деятельности в ДМШ республики считается уникальной. Он является зачинателем в деле распространения и внедрения музыкальной терминологии тувинского языка, им занесено несколько окказиональных слов и словосочетаний в реестр Словаря музыкальных терминов [2]. А также А. Т. Севек является автором музыкального инструмента *ча-хомус*. Учитывая все его заслуги, выше перечисленные внедрения в музыкальную культуру Тувы, можно считать, что творческое наследие А. Т. Севека считается новаторским в контексте музыкальной культуры Тувы.

В 2011 г. Алдын-оол Такашович в научный архив Тувинского института гуманитарных исследований собственноручно сдал рукописи авторских песен, стихов и рассказов. Всего песен составляет 11 ед. хр. Ценным является то, что автор владеет нотной грамотой, так как музыкант-хоомейжи с музыкальным образованием из его современников, редко встречается. Рассмотрим каждую песню отдельно.

Пример №1. Алдын шолбан – авам караа (Золотая звезда – глаза матери моей). Слова и музыка Алдын-оола Севека.



Пример №2. Чааскаанзыргай кыс (Одинокая девушка). Слова и музыка Алдын-оола Севека)



Песня написана в куплетной форме, где каждый куплет представляет период из двух предложений по 5 тактов, что свидетельствует о свободной основе народного музицирования. Первые два такта (первая строчка) является экспозицией тонального устоя натурального g-moll. Кульминационный подъем появляется сразу во второй строчке, а спад мелодической линии на третьей фразе (6, 7 такты) показывает обильное ритмическое дробление, зрительно напоминая известную теорию золотого сечения Леонардо да Винчи. Следующая за ней заключительная часть (четвертая строка или музыкальная фраза) отражена в последних 3-х тактах. Поступенное движение мелодии вверх как бы задерживает субдоминантовую функцию, и таким же образом, тонический устой.

Пример №3. Аныяк чаш ынакшылым (Нежная моя любовь). Слова и музыка Алдын-оола Севека.



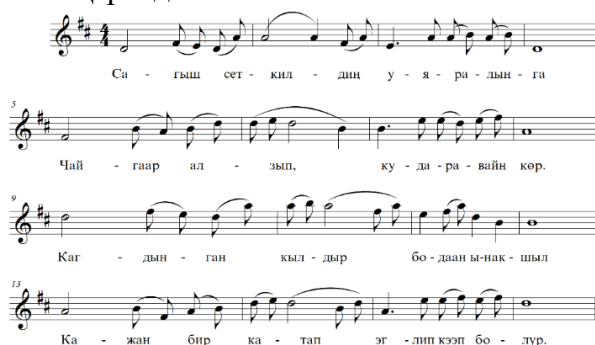
Куплет состоит из шести музыкальных фраз, каждая по 3 такта с остановками на длинной ноте. Характерной особенностью мышления автора является движения извилистыми восьмыми и употребление широких скачков вниз (в 14-м такте малая секста; на стыке 15-16 тактов малая септима).

Пример № 4. Ада чуртум (Отчизна моя). Слова Чинагийна Галсана, музыка Алдын-оола Севека.



Присутствуют черты фольклора: переменный размер, неквадратность во Вступлении и в последнем музыкальном предложении показывают свободу в ритмическом отношении, а долгие распевы на целые мотивы свидетельствуют о свободе в мелодическом изложении. Первые три такта в качестве Вступления характеризует инструментальное мышление автора.

Пример №5. Утпайн сактып чор (Вспоминай, не забывай). Перевод на тув. яз. Алдын-оола Севека, музыка Жамьяна Цэрэндаша.



Песня Цэрэндаша Жамьяна, заслуженного деятеля искусств Монголии, директора музыкально-хореографического колледжа при Академии искусств Монголии, свидетельствует о тесной культурной связи двух стран, так как Севек А.Т. много ездил туда и сохранил в памяти мелодии, как авторских, так и народных монгольских песен. Параллельные переводы текста с другого языка в музыкальной культуре Тувы считается не новым явлением. Подобные случаи встречаются в творчестве известного тувинского композитора Саая Бюрбээ Мынмыровича, уроженца Монгун-Тайгинского района. Из этой песни А. Севек использовал в песне «Чааскаанзыргай кыс» характерный кадансовый прием из мелодии Ц. Жамьяна.

Пример №6. Алгап каайын (Благословлю). Слова Алдын-оола Севека, музыка Кан-оола Монгуша.



Пример №7. Эзир-Кара (Вороной орел). Слова Санданмы Союна, музыка Алдын-оола Севека.



Легкая и запоминающаяся мелодия, четкая квадратная структура, частые повторы этой песни близки к народному *кожамык*. Мелодическая линия богата широкими скачками вверх и вниз, что придает характеру песни сложный узор (как ассоциация с судьбой известного коня Эзир-Кара, так и репрессированного хозяина Санданмы Союна в конце 1930-х годов XX века).

Пример №8. Алаак-Шыкта (На поляне с богатой травой). Слова народные, музыка Алдын-оола Севека.



Пример №9. Алдан-Ала (Шестьдесят пегие). Слова народные, вариант мелодии Алдын-оола Севека.



Пример №10. Кожамык, слова народные, вариант мелодии Алдын-оола Севека.



Нотная запись последних трёх песен даются без каких-либо исправлений, в оригинале авторской подачи. Однако, в живом исполнении немножко отличаются ритмическими деталями. Довольно распространённые среди монгун-тайгинцев, эти мелодии требуют более широкого изучения информационного поля и внимания исследователей.

Итак, при анализе вышеописанных песен, установлена общая особенность манеры почерка Алдын-оола Севека опять же с разных ракурсов: как барда², автора-песенника, поэта-песенника, а также мелодиста:

- А. Автор слова и мелодии – из примеров №1,2,3. Занимает аудиторию как бард.
- В. Писал музыку на чужие тексты – из примеров №4,7. Выступает как автор-песенник.
- С. На его стихи сложили музыку другие авторы – из примеров 5, 6. Представляет позицию поэта-песенника.
- Д. Писал на народные тексты музыку или предлагает свой вариант – из примеров 8, 9, 10. Кладёшь знаний носителя народной традиции здесь более обширно разрастается авторскими импровизациями.

Вопросы авторского песнетворчества и общая характеристика по жанру, структуре, ладогармоническим особенностям песен в истории музыкальной культуры Тувы рассмотрены д.иск. Карелиной Е.К. [4, 403-426]. По составленной ею классификации типов проявления авторского начала, А.Т. Севека относится к третьему типу - «Авторское самостоятельное песнетворчество». Песенное творчество автора сходится по всем параметрам: 3.1. Композитор-песенник, пишущий на чужие стихи; 3.2. Песенник – композитор и поэт; 3.3. Автор, регулярно выступающий как исполнитель собственных песен.

Список литературы:

1. Донорова У.О. Особенности композиционной структуры хоомей Алдын-оола Севека // Научные доклады VIII-го Международного этномузыкологического симпозиума «Хоомей (горловое пение) – феномен культуры народов Центральной Азии», (7-9 июня 2023, Кызыл) // Международная Академия «Хоомей»; отв. ред. док. иск. Е. К. Карелина. – Кызыл, 2023. С. 45-51.
2. Донорова У.О. Словарь музыкальных терминов тувинского языка / под науч. ред. И.В. Кормушина [Электронные ресурсы] – Санкт-Петербург: Издательский дом «Сциентиа», 2022. 104 с. https://doi.org/10.32415/scientia_978-5-6048667-4-0
3. Донорова У.О. Турум чаңныг Дугай оглу (Непоколебимый сын горы Дугай) на тув. яз. / У. О. Донорова. – Кызыл: МБОУ КЦО «Аныяк», 2022. 160 с.
4. Карелина Е.К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: исследование / Е. К. Карелина; МГК им. П. И. Чайковского; науч. Ред. В. Н. Юнусова. – М.: Изд-во «композитор», 2009. 552 с.
5. Монгуш У.О. Непоколебимый сын горы Дугай (на русском языке) / У.О. Монгуш, науч.ред. Е.К. Карелина – Санкт-Петербург, ООО Издательский дом «Сциентиа», 2021. 193 с. https://doi.org/10.32415/scientia_978-5-6045762-3-6
6. Монгуш У.О. Хүртүүн Ховалыг биле «Хүн-Хүртү» = Своевольный Ховалыг и «Хун-Хурту» / У.О. Монгуш; пер. на рус. яз.: У.О. Монгуш; ред. рус. текста Е.К. Карелина – Кызыл: ГУП «Тываполиграф», 2010. 188 с.: нот., ил. (на тув. и рус. яз.).
7. Севек А.Т. Өртемчейниц нарын хээзи (Планеты сложный узор): сборник стихов и рассказов / сост. и отв. ред. У.О. Монгуш (Донорова) – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2011. 96 с.

² (от кельт. bardos) — певец и поэт в собирательном образе; в основном, одиночный исполнитель песен собственного сочинения, в том числе, аккомпанирует сам себе.

8. Сузукей В.Ю. Алдын-оол Севек — «щит» тувинского горлового пения /Новые исследования Тувы №4, 2011.

9. Хөөмейжиниң бодалдары (Размышления хоомеиста) на тув. яз. / сост. и отв. ред. М.М. Сундуй (Бадырғы) – Кызыл, 1998. С. 40-53.

УДК 781.7

Татьяна КАРТАШОВА

доктор искусствоведения, профессор
Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова
г.Саратов, Россия
arun-rani@yandex.ru

ЛИЧНОСТЬ ДЖИВАНИ КОНСТАНТИНОВИЧА МИХАЙЛОВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ПАРАДИГМ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИНДИИ

Аннотация. В статье рассматривается личность московского этномузыколога Дживани Константиновича Михайлова, который посвятил свою жизнь исследованию инокультурных традиций. Статья базируется на историческом, фактологическом и музыковедческом методах исследования, позволяющих раскрыть всю многогранную творческую деятельность этого учёного, которая во многих странах мира носила поистине миротворческий характер. Учёный сформировал оригинальное направление по изучению музыкальных культур мира на основе разработанной им новой методологии, в которой впервые поднял вопрос о множественности и равнозначности музыкальных цивилизаций мира. Основным объектом исследования стала музыкальная культура мира как единая система во всём многообразии её составляющих и всей сложности внутренних взаимосвязей. Особая роль отводится Дж.К. Михайлову в истории становления отечественной музыкальной индологии, у истоков которой он стоял. В своих научных работах на «индийскую тематику» он впервые применил системный подход к рассмотрению базовых проблем музыкального искусства. Музыковедческие работы учёного являются важным и неоспоримым достижением не только в отечественной, но и в мировой музыкальной индологии. В настоящее время курс «Музыкальные культуры мира», основанный на методологии и научных выкладках Михайлова, продолжают внедрять в учебный процесс в различных учебных заведениях его ученики-единомышленники и ученики учеников, работающие как в России, но и в странах дальнего и ближнего зарубежья.

Ключевые слова: личность, индология, учёный, учитель, гуру, Дж.К. Михайлов, Индия, инокультуры, музыкальная цивилизация, Г.С. Лебедев, Марко Поло, методология, ситар, сарод, девадаси.

Түйіндеме: Мақалада өз өмірін басқа мәдени дәстүрлерді зерттеуге арнаған Мәскеу этномузыкологы Дживани Константинович Михайловтың жеке тұлғасы қарастырылады. Мақала әлемнің көптеген елдерінде шынымен бітімгершілік сипатта болған осы ғалымның барлық жан-жақты шығармашылық қызметін ашуға мүмкіндік беретін зерттеу тарихи, деректілік және музыкатану әдістеріне негізделген. Ғалым өзі жасаған жаңа әдістеме негізінде әлемнің музыкалық мәдениеттерін зерттеудің өзіндік бағытын қалыптастырды, онда ол алғаш рет әлемнің музыкалық өркениеттерінің көптігі мен эквиваленттілігі туралы мәселені көтерді. Зерттеудің негізгі объектісі әлемнің музыкалық мәдениеті оның құрамдас бөліктерінің алуан түрлілігінде және ішкі қатынастардың күрделілігінде біртұтас жүйе болды. Дж. К. Михайлов шығармашылығында оның бастауында тұрған отандық музыкалық үндістан мәдениетінің қалыптасу тарихы ерекше рөл атқарды. «Үнді тақырыбындағы» ғылыми еңбектерінде ол алғаш рет музыкалық өнердің негізгі мәселелерін қарастыруда жүйелі тәсілді қолданды. Ғалымның музыкатану жұмыстары тек отандық қана емес, сонымен қатар үндітану музыкалық мәдениетіндегі маңызды және даусыз жетістік болып табылады. Қазіргі уақытта Михайловтың әдіснамасы мен ғылыми зерттеулеріне негізделген «Әлемнің музыкалық мәдениеттері»

курсын Ресейде де, алыс-жақын шет елдерде де жұмыс істейтін пікірлес адамдар мен білім алушылар әртүрлі оқу орындарында оқу процесіне енгізуді жалғастыруда.

Кілт сөздер: тұлға, үндітану, ғалым, мұғалім, гуру, Дж.К. Михайлов, Үндістан, егіншілік, музыкалық өркениет, Г.С. Лебедев, Марко Поло, әдістеме, ситар, сарод, девадаси.

Abstract. The article examines the personality of the Moscow ethnomusicologist Jivani Konstantinovich Mikhailov, who devoted his life to the study of foreign cultural traditions. His creative activity in many countries of the world was truly peacemaking. The article is based on historical, factual and musicological research methods that allow to reveal all the multifaceted creative activity of this scientist, which in many countries of the world was truly peacemaking in nature. The main object of the study was the musical culture of the world as a single system in all the diversity of its components and the complexity of internal relationships. A special role is assigned to J.K. Mikhailov in the history of the formation of Russian musical indology, at the origins of which he stood. In his scientific works on the "Indian theme", he was the first to apply a systematic approach to the consideration of the basic problems of musical art. The musicological works of the scientist are an important and indisputable achievement not only in Russian, but also in world musical indology. Currently, the course "Musical Cultures of the World", based on Mikhailov's methodology and scientific calculations, continues to be introduced into the educational process in various educational institutions by his like-minded students and students of students working both in Russia and in countries of the far and near abroad.

Keywords: personality, indology, scientist, teacher, guru, J.K. Mikhailov, India, foreign cultures, musical civilization, G.S. Lebedev, Marco Polo, methodology, sitar, sarod, devadasi.

Как говорят в народе, одни люди растут на нашей планете, подобно траве в поле, не задумываясь о том, какой след они оставят после себя, и судьба им отводит долгую, но скучную жизнь. Другие же – стремительно пролетают, как огненная комета, и быстро сгорают. Лишь немногим даровано быть созидателем на длинном и плодотворном пути, оставляя после себя не только дела и свершения, но и благодарную человеческую память. А ещё сложнее стать для кого-то Учителем – человеком, чьи свершения озаряют путь другим. Яркая, но короткая жизнь московского учёного и композитора Дживани Константиновича Михайлова (1938–1995) пролетела подобно огненной комете, но и сегодня его последователи и ученики продолжают те традиции, которые были заложены этим замечательным человеком и выдающимся учёным. Его бесспорно можно назвать основоположником отечественной музыкальной индологии. Дж.К. Михайлов всю свою жизнь посвятил изучению инокультурных музыкальных цивилизаций. Его творческая деятельность во многих странах мира носила поистине миротворческий характер. Музыковедческие работы учёного являются важным и неоспоримым достижением не только в отечественной, но и в мировой музыкальной индологии. Именно Дж.К. Михайлов был одним из первых европейских музыкантов, который получил престижную премию Хафиз Али Хана³, вручаемую президентом Республики Индия.

Индия... Таинственная страна, полная разных мистических тайн и загадок. Она всегда была, есть и остаётся манящим к себе причудливым миром, который даёт западному человеку иное осознание жизни и одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры, а также служит неиссякаемым источником вдохновения для творческих личностей из разных стран. С каждым годом всё больше учёных включаются в орбиту исследовательской деятельности, создавая серьёзные работы по истории, религии, философии, литературе, этнографии и эстетике Индии различных временных периодов.

Немного истории. Весь путь европейского интереса к музыке Индии начался ещё в XVIII веке. В основном, это были записи путешественников начиная с Марка Поло⁴. Этапы

³ Хафиз Али Хан (1888–1973) – основатель школы сарода; отец прославленного современного музыканта-сародия Амджад Али Хана. Сарод – инструмент из семейства лютневых: имеет 7 струн и две чикари (бурдонирующие), играют плектром.

⁴ Марк Поло (1254 – 1324) – известный итальянский путешественник, купец и писатель.

этого движения складываются в следующую схему: сначала «воображаемая» Индия в зрелищных искусствах (первые сведения о пленительных танцах баядер – *девадаси*⁵), затем возрастающее внимание к философским и религиозным учениям (переводы вед), йоге, медитации. В музыке появился ряд исследований, имеющих любопытные и в определённой степени достоверные сведения об индийском искусстве: это работы Бартоломеуса Зигенбальга (1711), Пьера Зоннерата (1782), Уильяма Джоунса (1790), капитана Н.А. Вилларда⁶ (1834) и многих других. Хотя ещё в 1636 году известным музыкантом и путешественником из Рима Пьетро Делла Валле был описан «странный» струнный инструмент – индийская вина, а в 1651 году вышла работа Абрахама Рогериуса по религии брахманов.

Следующий этап связан с изучением академическими композиторами (О. Мессиян, Дж. Кейдж) грамматики классической индийской музыки. С другой стороны, в 1960-х годах огромную роль сыграло широкое распространение популярной музыки и джаза как своеобразного «полигона» для развития массового интереса к музыкальному искусству Индии. Знакомство многотысячной молодёжной аудитории с индийской музыкой привело к настоящему ситарному «взрыву». Именно в это время *ситар*⁷ завоевал международную известность благодаря гастрольным турне по миру и блестящей игре непревзойдённого исполнителя Рави Шанкара. Многие поп- и рок-музыканты начиная с кумиров той эпохи – ансамблей «Битлз», «Роллинг Стоунз», «Махавишну», «Грэффик» и др., использовавших в своих композициях элементы ситарной выразительности, – становились последователями известных *гуру*⁸, уезжали в Индию, чтобы в полной мере погрузиться в атмосферу поманившего их мира. Внимание русской интеллигенции к удивительно своеобразной и неповторимой Индии имеет свою многовековую историю, открывшуюся с путешествий Афанасия Никитина. Начало творческим контактам с области музыкальной культуры связано с именем первого русского индолога Герасима Степановича Лебедева (1749–1817), прожившего в течение двенадцати лет в Калькутте (Бенгалия) и Мадрасе (Южная Индия). Там он изучал бенгальский язык, хинди и санскрит, переводит английские комедии на бенгальский для постановки в театре. Это была необычайно талантливая и разносторонняя личность – лингвист, театральный деятель, музыкант, переводчик. 27 ноября 1795 года – дата постановка его пьесы «Притворство» – считается днём открытия первого в Индии национального драматического театра европейского образца и рождения современной бенгальской драматургии. История свидетельствует, что именно произведения Герасима Лебедева стали первыми бенгальскими сценическими постановками. Лебедев являлся также автором многочисленных книг и научных трудов, которые были посвящены бенгальской грамматике, экономике, географии и культуре. Много позже в Лондоне вышла его уникальная «Грамматика смешанных индустанских наречий», а в Петербурге – второй выдающийся труд «Беспристрастное созерцание брагменских обычаев», описав обычаи, культуру, быт многочисленных народов Индостана. В память о великом русском исследователе одна из центральных улиц в Калькутте названа его именем.

Однако весь этот процесс «освоения Индии» долгое время носил характер всего лишь «отражающих поверхностей»: так назвал свою статью британский исследователь Гарри Фаррелл, исследуя применение индийских элементов в популярной музыке и джазе. Ни один из перечисленных путей в познании другой цивилизации не приводил к подлинному удовлетворению, поскольку сущностные, глубинные основы индийской музыки оставались «за семью печатями». И только в прошлом веке началось комплексное изучение музыкальной цивилизации Индии.

⁵ Так европейцы называли храмовых танцовщиц.

⁶ Все они долгое время находились в Индии, владели игрой на инструментах и в своих книгах отразили огромную работу по документированию сведений «из первых рук» (т.е. из бесед с местными музыкантами).

⁷ Ситар – струнный инструмент с длинным грифом: имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

⁸ Гуру – в индуистской традиции духовный наставник, учитель.

Отечественная музыкальная индология – наука сравнительно молодая, по сравнению с давними традициями, сложившимися в области исследования индийской истории, религии, философии, культурологии, этнографии, литературы и т.д. Первыми исследованиями индийской музыки, проложившими путь в музыкальную индологию, являются работы Л.С. Синявера «Музыка Индии» (1958), М.П. Бабкиной «Музыка Индии»⁹ (1966), В.С. Виноградова «Индийская рага» (1977), И.З. Олендер «Музыкальные инструменты Индии» (1979), которые носили в основном популярный характер и были рассчитаны на широкую читательскую аудиторию.

Отправной точкой в развитии музыкальной индологии стало появление оригинального научного направления «Музыкальные культуры мира» и открытие в середине семидесятых годов прошлого века нового учебного курса и лаборатории по практическому освоению различных азиатско-африканских музыкальных инструментов (со специальным классом индийской классической музыки) в Московской государственной консерватории, в которой на протяжении последних сорока лет активно и последовательно проводятся научные исследования не только в области музыкальной культуры Индии, но и других стран мира¹⁰. Данное направление основал Дживани Константинович Михайлов, с 1976 года работавший в Московской консерватории на кафедре зарубежной музыки.

Биографические данные. Он родился в Тбилиси и был назван в честь своего знаменитого предка – армянского поэта-ашуга Дживани¹¹, который был автором огромного количества песен и поэм (свыше 1000). В детстве мальчик воспитывался в семье отца своей матери, кинорежиссёра и актёра И.Н. Перестиани (1870–1959), одного из создателей грузинской кинематографии¹². Начинал своё профессиональное музыкальное образование Дж. Михайлов сначала в Тбилисской консерватории у А.М. Баланчивадзе, а с 1957 года продолжил обучение в Московской консерватории, где через пять лет окончил класс композиции под руководством А.И. Хачатуряна. Среди его произведений особо выделяются такие, как «Гвалиорская рага» для камерного ансамбля (1968), «Фантазия на тему Екмаляна» для органа (1974), Симфония для органа, бас-гитары и ударных (1978), рапсодия «Хадрамаут» для скрипки с оркестром (1979), концерт для ударных инструментов «Африкана» (1980), Симфония-фантазия «Обратимость времён» и др. Отметим, что последнее произведение – «Обратимость времён» – было специально заказано Михайлову и предназначалось для открытия Первого Международного фестиваля искусств в Вавилоне, где и впервые исполнилось в 1986 году.

Научная и «полевая» деятельность. К началу семидесятых годов Михайлов получил отличную подготовительную базу, проработав продолжительное время во многих странах Азии и Африки (он возглавлял класс композиции в Каирской консерватории). Испытывая подлинный научный интерес к музыкальным культурам различных стран мира, Дж. К. Михайлов в течение всей жизни регулярно выезжал в длительные творческие командировки в Индию (1969, 1977), Египет (1970–71), США (1973, 1990), Африку (Нигерия, Кения, Гана, Судан, Танзания: 1975), Йемен (1976), Ангола (1977), Японию (1994), где он выступал с лекциями, проводил семинары по различным аспектам культуры, встречался с известными мастерами-исполнителями. Полученные сведения легли в основу его кандидатской диссертации «Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки», успешно защищённой в 1982 году в Тбилиси. Он активно сотрудничал с

⁹ Так называется один из разделов в книге «Культура современной Индии», в которой М.П. Бабкина является также автором специального раздела по театру.

¹⁰ В частности, Японии, Кореи, Китая, Ирана, Турции, африканских стран и др. Исследовательскую работу сейчас возглавляет ученица и последователь научной школы Дж.К. Михайлова Маргарита Ивановна Каратыгина, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, начальник Управления международного сотрудничества МГК им. П. И. Чайковского.

¹¹ Настоящее имя Себор Левонян (1846–1909). Его творчество оказало существенное влияние на формирование современного армянского литературного языка.

¹² Автор известных кинолент «Красные дьяволята» (1923), «Три жизни» (1925), «Ануш» (1931) и т.д.

энциклопедическими изданиями и написал ряд научных работ, посвящённых музыкальной африканистике и американистике, очерки по музыке Ближнего и Среднего Востока, Пакистана, Новозеландии, Шри-Ланки, Филиппин, Таиланда, Японии, Тибета и др. В своих научных работах на «индийскую тематику» он впервые применил системный подход к рассмотрению базовых проблем музыкального искусства: это вступительная статья к русскому переводу книги Б.Ч. Девы «Индийская музыка» (1980), статьи «Музыкальная культура Индии и её место в современном мире: опыт системной типологизации» (1988) и «Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли её создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость?» (1990).

Значительным событием в развитии научной индологии стал организованный по инициативе Дж. К. Михайлова семинар «Традиции и современность в индийской музыке», проходивший в октябре 1987 года в рамках Фестиваля Индии в СССР в Московской консерватории. Индийскую сторону представляли различные музыканты – певцы, танцоры, инструменталисты, включая классических исполнителей первой величины, таких как певцы Парвин Султана и Дильшад Хан, братья Дагары, обожествляемая индийцами М.С. Суббулакшми, а также видные учёные и музыкальные деятели: профессор Прем Лата Шарма, профессор Р. Сатьянараяна, профессор Прабха Атре. Велась огромная работа по документированию сведений «из первых рук», с исполнителями обсуждались вопросы, касающиеся не только специфики их творчества, но и проблем индийского музыкального искусства в целом. Результаты данного семинара, явившегося первым опытом в сфере советско-индийского музыкознания и главным редактором которого был Дж.К. Михайлов, опубликованы в сборнике научных статей.

Методология и её последователи. Учёный впервые поднял вопрос о множественности и равнозначности музыкальных цивилизаций мира и сформировал оригинальное направление по изучению музыки мира «Музыкальные культуры мира». Его научные изыскания легли в основу новаторской методологии, суть которой заключается в развитии взгляда на музыкальную культуру мира как на единую систему глобального характера, все части и элементы которой функционально связаны¹³.

Разработанная Михайловым методология оказалась жизнестойкой и научно оправданной и получила своё применение в ряде дипломных (Е. Гороховик, Е. Царёвой, Н. Старостиной, М. Вавиловой, А. Новосёловой, М. Пак, А. Майдановой, М. Лоевой, В. Антиповой, К. Бурень, Э. Рагимовой) и диссертационных работ (М.И. Каратыгиной, Е.М. Гороховик, Е.В. Васильченко, Б.А. Аврамца, А.В. Новосёловой, А.И. Козятник, Хосейна Ноуршаргха), выполненных в Московской консерватории, включая дипломное, кандидатское и докторское исследования автора данной статьи. В настоящее время курс «Музыкальные культуры мира», основанный на методологии и научных выкладках Дж.К. Михайлова, успешно продолжают внедрять в учебный процесс вузов и средне-специальных учебных заведений его ученики-единомышленники, живущие не только в России, но и в странах дальнего и ближнего зарубежья. Среди них – Маргарита Каратыгина, Светлана Волкова и Елена Васильченко (Москва), Борис Аврамец (Рига), Елена Гороховик (Беларусь), Анатолий Трумпель (Рига), Татьяна Карташова (Саратов) и многие другие. Личность Дживани Константиновича сыграла знаковую роль в судьбе каждого из них. Это был не только выдающийся учёный-исследователь, но и удивительно талантливый человек, которого

¹³ Подробнее см.: Карташова Т.В. У истоков музыкальной индологии в России // III Болховитиновские чтения. Культурное пространство России: прошлое, настоящее, будущее. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (10-12 ноября 2010 года). – Воронеж: Воронежский институт искусств, 2016. С.104–109; Карташова Т.В. Дж.К. Михайлов и его роль в становлении музыкальной индологии // VII международная конференция «Российская индология и индийская современность», посвящённая 200-летию Института востоковедения РАН (Институт востоковедения РАН, 16-17 мая 2018). Индия: история и историография. Труды Института востоковедения РАН. Выпуск 24. – Москва: ИВ РАН, 2019. С. 154–168.

уважали, ценили, к которому прислушивались, с которым хотелось общаться, которому хотелось подражать.

Вместо эпилога. Самое важное, чему учил Дж.К. Михайлов, это относиться тактично, доверительно и с уважением к различным проявлениям звукомузыкального опыта Вселенной. Именно Михайлов привил своим последователям стремление постигать новые звуковые пространства не по книжным изданиям и кассетам, а через неоценимый практический опыт освоения вокально-инструментальной традиции. Только живое общение с носителями той или иной культуры, через пребывание в соответствующей инокультурной среде, чтобы создать правильные ценностные ориентиры в ее звуковом «поле» и, как следствие, подстроить психофизиологические системы собственного организма, включая слух, к специфике восприятия, выработанного данной цивилизацией. Только такое отношение проложит подлинный путь к открытию и постижению другого мира, который, давая западному человеку иное ощущение жизни, одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры. Это также и путь, который неуклонно ведёт как к взаимопониманию между людьми, населяющими различные регионы Земли, так и к собственному духовному обогащению. Для автора данной статьи фигура Дживани Константиновича Михайлова является в определённой степени судьбоносной, а его имя всегда означало и будет означать первого учителя-наставника, или, как говорят индийцы, *гуру*, открывшего дорогу в глубинные тайны удивительно многообразного и самобытного мира индийской музыки.

ӘӨЖ 78.031:7.072(045)(574) М19

Ақбота МАНАРБЕКОВА

Қазақ ұлттық өнер университетінің

2 курс магистранты

Астана қ., Қазақстан

akbotashka01@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Гульнар АЛЫПЕИСОВА

өнертану кандидаты,

Қазақ ұлттық өнер университетінің

профессоры,

Астана қ., Қазақстан

А.З. ТЕМИРБЕКОВАНЫҢ АЙТЫС ӨНЕРІН ЗЕРТТЕУГЕ ҚОСҚАН ҮЛЕСІ

Түйіндеме: Бұл мақалада өнертанушы, этнограф, өнертану ғылымдарының кандидаты А.З.Темирбекованың айтыс өнері жайындағы ғылыми көзқарастары сипатталды. Оның аталмыш өнер жайындағы мақаласы «История казахской музыки» атты оқу құралында жарық көрген. Бұл ғалымның айтыс тақырыбында жазған ауқымды мақаласы.

Мақалада сипаттау, салыстыру, жалпылау секілді жалпы ғылыми әдістер қолданылды. Бұл әдістер А.З.Темирбекованың айтысты зерттеуге қосқан үлесін анықтап, жалпылама қорытындылар жасауға мүмкіндік тудырды. А.З.Темирбекова әр түрлі зерттеу еңбектеріне сүйене отырып, айтысты қазақ халқының ауызша музыкалық-поэтикалық жанры ретінде қарастырып, оның өзіндік ерекшеліктерін көрсеткен. Ғалым айтыстағы құрылатын диалогқа баса назар аударған. Зерттеу жұмысында айтыстың қалыптасуы, сөз бен мақамның өзара байланысы және аспаптық сүйемелдің рөлі туралы нақты тұжырымдар берілген. Жалпы, ғалымның ізденістері әлі күнге дейін ғылыми маңызын жоймай, айтыс өнерін зерттеу құралы болып қалатынын атап өтуге болады.

Бұл мақала бізге А.З.Темирбекованың ғылыми мұрасына құрмет көрсетіп, оның еңбектері мен ізденістерін жалғастыруға жол сілтейді.

Кілт сөздер: Айтыс өнері, А.З.Темирбекова, жарыс, диалог, филология, музыкатану.

Аннотация: В настоящей статье предпринята попытка осветить взгляды ученого-музыковеда, этнографа, кандидата искусствоведения А.З. Темирбековой на искусство айтыс. Этому явлению посвящен раздел учебного пособия «История казахской музыки». Это емкий труд ученого об айтысе, который внес определенную лепту в изучение этого вида искусства.

В статье используются следующие общенаучные методы: описание, сравнение, обобщение. Эти методы позволили определить вклад А. Темирбековой в изучение искусства айтыс и сделать общие выводы. А. З. Темирбекова, опираясь на различные источники, представила понимание айтыса как устного жанра музыкально-поэтического искусства казахского народа и определила его особенности. В частности, отмечен принцип диалогичности, который лежит в основе айтыса. Важное место в работе заняли вопросы становления айтыса, взаимосвязи слова и напева, роли инструментального сопровождения. В целом, можно отметить, что изыскания ученого не утратили своего научного значения и остаются пособием для изучения искусства айтыс.

Настоящая статья является данью уважения к научному наследию А. З. Темирбековой и призывает нас к продолжению ее изысканий.

Ключевые слова: искусство айтыса, А.З. Темирбекова, состязание, диалог, филология, музыковедение.

Abstract: This article makes an attempt to highlight the views of the musicologist, ethnographer, and candidate of art history A.Z. Temirbekova on the art of aitys. A section of the textbook «History of Kazakh music» is dedicated to this phenomenon. This is a capacious work by a scientist about aitys, who made a certain contribution to the study of this art form

The article uses the following general scientific methods: description, comparison, generalization. These methods made it possible to determine A. Temirbekova's contribution to the study of aitys art and draw general conclusions. A. Z. Temirbekova, relying on various sources, presented an understanding of aitys as an oral genre of musical and poetic art of the Kazakh people and determined its features. In particular, the principle of dialogism, which underlies aitys, is noted. An important place in the work was occupied by the issues of the formation of aitys, the relationship between words and chants, and the role of instrumental accompaniment. In general, it can be noted that the scientist's research has not lost its scientific significance and remains a tool for studying the art of aitys. This article is a tribute to the scientific heritage of A. Z. Temirbekova and encourages us to continue her research.

Key words: art of aitys, A.Z. Temirbekov, competition, dialogue, philology, musicology.

Айтыс – қазақ халқының мәдениетінде маңызды рөл атқаратын ақсүйек өнер түрі. Оның қазақ қоғамында өзіндік орны бар. Айтыста ақындар өзара сынға түсу арқылы қоғамда болып жатқан барлық құбылыстар мен тарихи оқиғаларға баға беріп отырады. Айтыс – импровизациялық өнер түрі. Бұл туралы М.Әуезов: «Ақындар айтысы – көпшілік алдында тыңдаушы, сыншы жұрттың көз алдында туып, орындалады. Өнмен, не әр ақынның арнаулы сарынымен қобызға, домбыраға, гармонға қосылып айтылады. Ақындардың солайша кезектесіп, жауаптасатын суырып-салма өлеңдері, екі жақты айтыс болады», - деген [1, 13].

Айтыс – қазақ мәдениетінің барлық ерекшеліктерін көрсететін синкретті өнер. Қоғамдағы әр түрлі әлеуметтік, тарихи құбылыстар айтыстың жаңа даму сатысына көтерілуіне себеп болып келеді.

Айтыс – филологияда музыкалық-поэтикалық жанр ретінде ғылыми айналымға енген. Бұл өнердің қалыптасуы, құрылымдық, тілдік ерекшеліктері, т.б бірқатар ғылыми пікірлер А.Байтұрсынов, Ш.Уәлиханов, Х.Досмұхамедұлы, С.Мұқанов, Е.Ысмайылов, М.Ғабдуллин, Ә.Қоңыратбаев, Р.Бердібаев сынды ғалымдардың еңбектерінде көрініс тапқан.

Қазіргі таңда қазақ ғылымында А.Әлтай, Қ.Асанов, С.Дүйсенғазы, Б.Имаш, Ж.Асылбекова, Е.Қайназар сынды айтыс ақындары да айтысты зерттеуге өз үлесін қосып келеді. Сонымен қатар, музыкатану саласында А.Затаевич, Б.Ерзакович, Т.Бекхожина, А.Байгаскина, А.Темирбекова, Ж.Кожаметова секілді ғалымдардың еңбектерінде кейбір айтыстардың ноталық жазбалары, мәтіндері және айтыстың жалпы сипаттамалары кездеседі.

Мақалада А.З.Темирбекованың айтысты зерттеуге қосқан үлесі қарастырылған. Зерттеушінің «Айтыс» мақаласы оқу құралы ретінде жазылғанына қарамастан, көптеген ғылыми сұрақтарға жауап беретін ауқымды еңбек болып саналады.

Темирбекова Алма Зарабовна – музыкатанушы-этнограф, педагог, өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент, Қазақстан композиторлар Одағының мүшесі. Көптеген жылдар бойы Алматыдағы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясындағы фольклорлық лабораторияны басқарған. Сонымен қатар, «Қазақ музыка және фольклор» кафедрасының жетекшісі қызметін атқарған.

Айтысты зерттеудегі бірқатар мәселелерді қамту үшін этномузыкатану бойынша санаулы еңбектердің бірі – «История казахской музыки» (Алматы: Ғылым, 2000) жинағындағы А.Темирбекованың «Айтыс» мақаласы назарға алынып отыр. Музыкатанушы өзінің ғылыми тәжірибесінде қазақ музыкатану ғылымындағы көптеген өзекті мәселелерді қозғаған. Атап айтсақ, «Алмазная россыпь», «Ладо-ритмическая основа казахской советской народной песни» жинақтарындағы халық әндері мен Жетісу өңірінің әншілік дәстүрі жайлы, Кеңес кезеңіндегі халық әндерінің ерекшеліктері жайлы жазылған, сонымен қатар «Истоки таланта», «Казахская музыка в творчестве русских классиков», «Знатоки казахской музыки», «Ахмет Куанович Жубанов – видный ученый и композитор», «Грани большого таланта», т.б. көптеген ғылыми мақалалардың және «Казахские народные песни» секілді т.б. еңбектер. А.Темирбекованың айтыс тақырыбына қызығушылығы бұл өнердің болмысынан ән мен күйдің, импровизаторлық өнердің, диалогтың байланысын байқағанынан туындағаны белгілі.

Аталмыш мақаланы бірнеше бөлімдерге жіктеуге болады:

1. Айтыс жанрына түсініктеме.

Бұл бөлімде зерттеуші айтысты қазақ ауыз әдебиетіндегі музыкалық-поэтикалық жанр, “шығармашылық жарыс”, “импровизаторлық күрес” бейнесінде қарастырған. Айтыста белгілі-бір тақырып аясында екі ақын жарысқа түседі. Мақалада айтыстың тақырыбының әр алуан болатындығы жазылған. Айтыстың мазмұны елдің тұрмыс-тіршілігімен, қоғамдағы әлеуметтік жағдайлармен, халықтың бұрыннан қалыптасқан салт, әдет-ғұрыптарымен тікелей байланысты.

2. Айтыстың қалыптасу процесі.

Айтыстың тарихы ерте ғасырлардан бастау алады. Бұл жанрдың қалыптасуын зерттеуші XIX – XX ғасырлардағы халық ауыз әдебиетінің дамуымен байланыстырған. Мақалада «В процессе формирования айтыс как тип состязательного искусства прошел ряд эволюционных этапов, начиная с древних обрядовых песен импровизационного характера, до выделения в самостоятельной музыкально-поэтический жанр», - делінген [2, 109]. Қазақ айтысы ертедегі «аруақпен айтыс», «бәдік айтыс», «жұмақ пен тозақтың» деген түрлерінен бастау алып, бүгінгі күні халықаралық деңгейдегі «ақындар айтысының» дәрежесіне жетті.

Халық ауыз әдебиетін қалыптастырушы өкілдер әнші, жыршы, ақындар мен жыраулар болған. Айтысқа қатысушыларды да, өлеңді жазбаша құраушыларды ақын деп атайды. Бұл жайында фольклортанушы Е.Исмаилов «Қазақтың әдебиет, фольклор дүниесінде ақын бір ғана жырлаушы (певец), әңгімеші (сказитель) мағынасында жүрмейді, шығарып айтушы (поэт) мағынасында да қолданылады. Сондықтан бір ақын деген сөздің аумағына әрі поэт, әрі певец, әрі сказитель, әрі суырыпсалмалы (импровизатор) ұғымдар түгел сыятын сияқты», - деген пікір білдірген [3, 18].

3. Айтыстағы мақам мен сөз (мәтін) байланысы.

«В айтысе слово и напев едины», - дейді А.Темирбекова [2, 110]. Ол музыкатану ғылымындағы айтыс музыкасының жеткілікті деңгейде зерттелмегенін алға тарта отырып, мақамның да айтыста өте маңызды рөл атқаратынын жазады. Ақын айтысқан кезде бірнеше

әрекет бір мезгілде жүзеге асады. Импровизация барысында бірінші сөзді жазып алып одан кейін сөзге мақам ойлап табу мүмкін емес. Керісінше, ойда пайда болған мәтіндерді өлең қылып құрау арқылы әр ақын белгілі-бір халық әнінің немесе жыр мақамдарын пайдаланып, сол мақамдарды сөзге икемдейді. Айтысу барысында сөздің мақамға, немесе керісінше, мақамның сөзге әсер беруі мүмкін. Ол ақынның қабілетіне де байланысты. Осы процесс кезінде сахнада ақынның барлық болмысы ашылады.

4. Айтыстағы диалог.

Айтыс диалог негізінде құрылады. «Истоки импровизационного искусства, составляющего основу айтыса, лежат в глубокой древности. Корни его связаны с музыкальными традициями народа, с системой некоторых форм песенного творчества, построенных на основе диалога», - дейді зерттеуші [2, 110]. Сал-серілердің, жыраулардың жеке орындаушылығынан айтысты ерекшелейтін тұсы – диалог. Қоғамтанушылар диалогтің төрт жолын ажыратқан. Біріншісі – ақиқатқа жету, екіншісі – әріптесінді өз ығына жығып, көндіру, үшіншісі – тек жеңіске жетуді көздеу, диалог үшін жүргізілген диалог. Филология ғылымдарының докторы, профессор Ж.Жақыповтың пікірінше, айтыстағы диалогтің мақсаты – айтысу арқылы абсолютті ақиқатқа ұмтылу. А.Темирбекова айтыстағы диалогті тұрмыс-салт жырларымен де байланыстырады. Айтыстың бұл түрі қыз бен жігіт айтысының көпшілікпен бірге орындалатын түрі. Көпшілік бірін-бірі қаумалап, бір-біріне көмек беріп, қара өлең формасындағы дайын шумақтар арқылы айтыса жүріп, уақыт өте келе солардың арасынан жеке-дара ақындар шығып үлкен айтыстарға түскен. А.Темирбекова осы тұжырымдарға сүйене отырып, айтыстың ежелгі адамдар мен жануарлардың, қоян мен түйенің «Аңдардың кеңесі» секілді т.б «ән әңгіме» түріндегі жанрларын да ажыратады. Музыкалық жағынан бұл әндердің ырғағы речитативті құрылымға негізделген. «Ритмика отличается строгим однородным членением слогов с небольшим распеваем в конце песен. В напеве их заметны следы усложнения мелодической канвы, благодаря широкому охвату ритмикоинтонационного поля» [2, 111]. Зерттеуші дәл осындай бірнеше дәйекті мысалдар келтіргенімен, қазақтың дәстүрлі әндеріндегі кейбір формалардың айтыстың толық стилін ашуға жеткіліксіз екенін мәлімдейді. Айтысты белгілі-бір әуендермен, белгілі-бір қалыптасқан дәстүрлермен шектеуге болмайды. Шынында да, айтыс импровизацияға сүйенгендіктен, оның ауқымы кең. Бұл мәселе әлі де толық зерттеуді талап етеді.

А.Темирбекова П.Н.Федосеев, Ш.Уәлиханов секілді ғалымдардың деректеріне сүйене отырып, айтысқа дейінгі қалыптасқан қайым өлеңіне назар аударады. Ол қайым өлең мен қайым айтысты жар-жармен байланыстырады.

Зерттеуші айтыстың жалпыға танымал түрлерінен бөлек, халық поэзиясындағы М.Әуезов пен З.Ахметовтің талдау жұмыстарына сүйене отырып, «Жер өлең», «Су өлең», «Тау өлең» секілді тақырыптық өлең түрлерін де ажыратады. Бұл өлең түрлері ақындардың географиялық білімін сынау мақсатында қолданылатын болған.

Айтыс халықпен тікелей байланыста болғандықтан, айтыстың формасына әлеуметтік жағдайлар айтарлықтай әсер еткен. Бұл жайында А.Темирбекова қыз бен жігіт арасындағы «қалың мал» мәселесін қозғайды. Әлеуметтік теңсіздік, яғни өткен кезеңде әйел мен ердің арасында пайда болған әр түрлі мәселелер туралы сөз қозғалатын ең ауқымды айтыстардың бірі – «Біржан мен Сараның» айтысы. Зерттеуші бұл айтыстағы Сараның мақамын өзінің 1975 жылы жарық көрген «Казахские народные песни» атты жинағына енгізіп, сол жинағынан алынған нота жазбасына талдау жасаған. Сара - Жетісу өңірінің ақыны. А.Темирбекованың көптеген еңбектері Жетісу өңірінің әншілік дәстүрі жайлы. Сара Тастамбекқызының әуенінде де сол өңірдің өзіндік ерекшеліктері анық байқалады. «Мелодика песни строится на сопоставлении речитативного начала, достигаемом четким выпеванием каждого слога стиха в запевной части и мелодически контрастного припева, примечательного распевами привнесенных слов и слогов *ахау, шіркін-ай*» [2, 113].

Мақалада берілген «Сараның әнінде» «алтын кірпік», «ақ мандай» секілді эпитеттер кездеседі. Мұны зерттеуші «портреттік сипаттама» деп атайды. Бұл әдіс қыз бен жігіт айтысында ғана емес, басқа да айтыс түрлерінде кездеседі. Ақын өзінің болмысын ашып,

қарсыласын жеңу мақсатында өзін мақтап, мадақтайды. Айтыстағы «Сара» образы – өнерлі, сұлу қыздың бойжеткен соң тағдырының ауырлауымен ерекшеленеді. А.Темирбекова Сараның әуенін талдау арқылы «Біржан-Сара» айтысындағы Сараның образын ашқан.

5. Айтыстағы музыкалық сүйемелдің маңыздылығы.

Айтыстың музыкасы әр алуандығымен ерекшеленді. Себебі, айтысқа тән импровизаторлық өнер ақынның эмоциясына әсер етеді. Ақындар аспаптық сүйемелмен айтысады. Айтыстағы аспаптық сүйемел ақынның ойлануына көмек береді, айтылған ойдың, өлеңнің біркелкі, жинақы жетуіне ықпал жасайды. Мақалада айтыста ақындардың домбырамен, гармоньмен, қобызбен айтысқандығы жазылған. Қазіргі таңда да ақындар әр түрлі аспап сүйемелімен айтысады. Бұл – ақындардың жан-жақтылығын аңғартады, аспап сүйемелінің әралуандығына байланысты айтылатын ойдың халыққа әсер етуі де өзгеше болады.

6. Айтыс әуендерінің ерекшеліктері: «терме» және «желдірме».

Мақала авторы өз еңбегінде Біржан-Сара айтысындағы «Сараның» және «Кенен мен Халиманың» сөз қағысуындағы З.Жанузакова нотаға түсірген Кененнің мақамын талдау арқылы, айтыстағы әуен, мақам-сазды вокалдық ерекшеліктеріне қарай «терме», «желдірме» ұғымдарына жіктеген. Бұл ұғымдар М.Әуезовтің, А.В.Затаевичтің еңбектерінде түсіндірілген, ал бұл еңбекте автор осы терминдерді музыкалық дәлелдемелермен толықтырған. Атап айтар болсақ, «Терме, буквально, - собирать. Для напева терме свойственна четко выраженная речитация», - дейді [2, 116]. Ал желдірмені «характер исполнения желдирме требует исключительной быстроты темпа и экспрессии в целях сосредоточения внимания слушателей», - деп сипаттайды [2, 116]. Ал айтыстың мақамдары осы екі стильдік негізде құрылады. Айтыс әуендері буын санына, ырғаққа байланысты өзгеріске ұшырап отыратындығымен ерекшеленеді. Әннен айтыстың басты айырмашылығы – сөзге баса назар аудару. Зерттеушінің айтқысы келіп отырғаны - айтыста ең басты назар аударатын нысан – мәтін, мәтіндегі интонация. Сөзді анық жеткізу үшін кейде дауыс ырғағымен, кейде домбыра қағысымен, кейде речитатив арқылы түрлі амалдар жасалады. А.Темирбекова айтыстың әуендік құрылымындағы буындық ерекшеліктерге, әуен жолдарға, одағай сөздерге жеке тоқталып өткен. Біржан мен Сара айтысындағы Сараның мақамына, Кенен мен Халиманың айтысындағы Кененнің мақамына музыкалық талдау жасай отырып, олардың ерекшеліктерін анықтаған. Талдау нәтижесінен айтыс музыкасының халықтық музыканың интонациялық құрылымы мен тілдік ерекшеліктерінің өзара байланысы нәтижесінде туындайтынын аңғарамыз.

Ұсынылып отырған мақала, А.З.Темирбекованың айтысты зерттеуге қосқан үлесін саралауға жасалған алғашқы қадамдардың бірі болып табылады. Мақала мәселенің шешімін толық көрсетпейді, бұл еңбекті автордың зерттеу жұмысына берілген баға ретінде қарастыруға болады. Зерттеу жұмысымыздан айтыс ғылымын дамытуға музыкатанушы ғалымның қандай дәрежеде ат салысқанын аңғаруға болады, айтыс өнері, оның сипаты мен ерекшелігі жан-жақты ашылған. Түйіндей келе, автордың негізгі идеясы – айтыстың қазақ халқының рухани өміріндегі айрықша рөл атқаратын бірегей өнер түрі екенін алға тартамыз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Айтыстану: Ғылыми жинақ. – Астана: «Жалғас-Print», 2013. – 420б.
2. А.Темирбекова. Айтыс // История казахской музыки: В 2 т. (Алмат. консерватория им. Курмангазы). Т. I: Традиционная музыка казахского народа: песенная и инструментальная / Ответ. Ред. Т.Джумалиева, А. Темирбекова – Алматы: Ғылым, 2000. – С. 109-124.
3. Исмаилов Е. Ақындар. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1956. – 340б.

ӘӨЖ 78.03:78.071.2 (045) (574)
С28

Іңкәр СӘДУАҚАСОВА
Қазақ ұлттық өнер университетінің
І курс магистранты,
Астана қ., Қазақстан
inkar-saduakasova@mail.ru

Ғылыми жетекші:
Гульнар АЛЬПЕИСОВА
өнертану кандидаты,
Қазақ ұлттық өнер университетінің
профессоры,
Астана қ., Қазақстан

МАХАМБЕТ ТҰЛҒАСЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ

Түйіндеме: Қазақ халқының тарихында драмалық оқиғаларға, жарқын тұлғаларға толы XIX ғасыр ерекше орын алады. Осы тарихи-мәдени кеңістіктің шеңберінде қазақ халқының көрнекті ұлдарының бірі Махамбет Өтемісұлы тұлғасы маңызды орын алады. Бүгінгі таңда батырдың, жалынды ақынның, қолбасшының, күйші-композитордың өмірі, қызметі, шығармашылық мұрасы гуманитарлық білімнің көптеген салаларында ғылыми қызығушылық тудырады. Оның тарихтағы және әдебиеттегі орны белгілі және кеңінен қарастырылады. Музыкалық мәдениетте соңғы кезден бастап зерттеу нысанына айналды. Бұл мақалада Махамбеттің музыкалық-мәдени мұрасы тұрғысынан оның тұлғалық болмысы қарастырылады. Берілген жұмыста тарихи, аналитикалық, салыстырмалы әдістер қолданылды. Нәтижесінде уақыт, тұлға мен талант қатынасында қалыптасқан Махамбеттің келбеті көп қырлы көрінісімен ұсынылған. Батырдың барлық музыкалық және поэтикалық мұралары арқылы қазақ халқының бостандығына деген ұмтылыс пен өз ғұмырын сарп еткен азаттық күрес тақырыбы өтеді.

Оның тұлғасы, шығармашылық келбеті, батырлыққа толы поэтикалық, музыкалық мұрасы XIX ғасырдың көркемдік ерекшелігін айқындап, қазақ халқының тарихи-мәдени дамуының одан әрі жалғасын тапты.

Кілт сөздер: Махамбет, тұлға, XIX ғасыр, Отандық тарих, тарихи-мәдени кеңістік, Батыс Қазақстан, батыр, ұйымдастырушы, шығармашылық, әдебиет, музыкалық мұра, ақын, жыр, терме, күй.

Аннотация: В истории казахского народа XIX век насыщенный драматическими событиями, яркими лицами, занимает особое место. В кругу этого историко-культурного пространства важное место занимает личность Махамбета Утемисулы, один из выдающихся сынов казахского народа. Сегодня жизнь, деятельность, творческое наследие батыра, полководца, пламенного поэта, кюйши-композитора вызывает научный интерес во многих областях гуманитарного знания. Его место в истории и в литературе известны и широко рассматриваются. В музыкальной культуре с недавних времен они стали предметом исследований. В настоящей статье рассматривается личность Махамбета в контексте его музыкально-культурного наследия. В работе нашли применение исторический, аналитический, сравнительный методы. В результате облик Махамбета, сложившийся в соотношении времени, личности и таланта, представлен в многогранном аспекте. Через все

музыкальное и поэтическое наследие батыра красной нитью проходит тема стремления к свободе казахского народа и освободительной борьбы, которой он отдал свою жизнь.

Личность, творческий облик, полное героизма музыкальное и поэтическое наследие определили художественную специфику XIX века и нашли продолжение в дальнейшем историко-культурном развитии казахского народа.

Ключевые слова: Махамбет, личность, XIX век, Отечественная история, историко-культурное пространства, Западный Казахстан, батыр, полководец, творчество, литература, музыкально-культурное наследие, поэт, жыр, терме, күй.

Abstract: In the history of the Kazakh people, the XIX century, full of dramatic events, bright faces, occupies a special place. In the circle of this historical and cultural space, an important place is occupied by the personality of Makhambe Otemisulyt, one of the outstanding sons of the Kazakh people. Today, the life, activity, and creative legacy of the batyr, commander, fiery poet, and kuishi-composer arouses scientific interest in many areas of humanitarian knowledge. His place in history and in literature is known and widely considered. In musical culture, they have recently become the subject of research. This article examines the personality of Makhambet in the context of his musical and cultural heritage. Historical, analytical, and comparative methods were used in the work. As a result, the image of Makhambet, formed in the ratio of time, personality and talent, is presented in a multifaceted aspect. The theme of striving for freedom of the Kazakh people and the liberation struggle to which he gave his life runs through all the musical and poetic heritage of the batyr.

Personality, creative appearance, musical and poetic heritage full of heroism determined the artistic specifics of the XIX century and found continuation in the further historical and cultural development of the Kazakh people.

Keywords: Makhambet, personality, XIX century, History of the Homeland, historical and cultural space, Western Kazakhstan, batyr, commander, creativity, literature, musical and cultural heritage, poet, zhyr, terme, kui.

Махамбет Өтемісұлы есімі қазақ халқының тарихында қайраткер тұлғалар қатарында өзінің орнын берік табады. Оның өмірі мен шығармашылығы әділдік, теңдік, бостандық тақырыбында өрбиді, қазақ халқының азаттық жолындағы күресімен мағыналас. Азаттық жолындағы күресті қайсар басшы, ағасы және досы Исатай Тайманұлымен бірге жүргізеді (1791-1838).

Махамбет Беріш руынан шыққан батыр, қолбасшы, ақын, шешен, жырау, термеші, күйші, білімді (медресені бітіргеннен кейін оқуын Орынборда жалғастырды), орысша, арабша, татарша сауатты, көпқырлы тұлға.

Ел аңыздарында Махамбеттің жас кезінен балуан, мерген болғандығы айтылады. Қазақтың санасын қараңғылық басқа кезеңдерде өзге орыс, татар, тілдерін игеріп, ғылым іздеп, сауатты болу өте сирек еді. Ондай адам өз ортасының ұлттық шеберінде қалып қоймайды, басқа жұрттарды жатсынбайды. Махамбет те орыс жұртымен ерте араласып кетсе керек, бұл оның азаматтық өмір салтын қалыптастыруға үлкен әсер етеді, сол кезеңдегі қазақ ауылындағы әлеуметтік теңсіздікке, әкімдердің озбырлығына көзін ашады, жан дүниесінде әлі санамен өлшенбеген және әділетсіздік пен қатыгездікке қарсы айқын қарсылықтың оянуына себеп болды.

Махамбет тұлғасы әлі күнге дейін гуманитарлық зерттеулерде ғылыми қызығушылық туғызады. Оның тарихтағы орны мен ақындық шығармашылығы халыққа танымал және кең қарастырылған. Ал күйлері өз туған өңірінде белгілі болса, бергі уақыттан бастап зерттеу нысанына айналды. Бұған себеп Қ. Ахмедияровтың Махамбет күйлерінің аудио және нотаға түсірілген жинағының шығуы ықпал етті [1]. Биыл, Махамбеттің 220-жылдығы қарсаңында оның тұлғасына бет бұру жұмыстың өзекті етеді.

Махамбет шығармалары – бұқара өмірінің рухани-поэтикалық дастаны, шаруалар қозғалысының реалистік бейнесі.

Ол жыраулық поэзияның көркемдігін байытып, өз туындыларында ұлт-азаттық идеяларын көтерді. «Мұнар күн» жырында ол ел басына түскен нәубетті қынжыла айтты. «Атадан туған ардақты ер», «Ұлы арман», «Ереуіл атқа ер салмай», «Жайықтың бойы көк шалғын» жырларында келер күндерге сенім мен үмітпен қарады. «Біртіндеп садақ асынбай», «Еріскедей ер болса», «Арғымақ, сені сақтадым», «Азамат ердің баласы», «Қара нар керек біздің бұл іске», «Еменнің түбі - сары бал», «Жалған дүние» т.б. шығармаларында ұлт-азаттық қозғалыс демі, халық тағдыры мен арман-мүддесі терең әрі шынайы суреттелген. «Исатай деген ағам бар», «Тарланым», «Исатай сөзі», «Соғыс», «Арғымаққа оқ тиді» т.б. өлеңдерінде Исатай батырдың кескінді, келбетті тұлғасы, өжеттілік, адамгершілік, зеректік қасиеттері жан-жақты сипатталды. Махамбеттің «Жәңгірге», «Баймағамбет сұлтанға» арнаған 106 өлеңдері патшаның жергілікті билеуші өкілдері – хан-сұлтандарға қарсы жазылған, олардың шынайы келбетін ашты.

Ақын өлеңдерді жүйелеп, дәстүрлі үлгіге келтіре отырып, байытып, түрі мен мазмұны бойынша жетілдірді, қазақ өлеңінің табиғатын жаңартты. Ақынның поэзиясында көптеген орыс, араб, парсы сөздері кездеседі және шағатай тілінде жазылуымен ерекшеленеді. Әр жыл сайын ақынның шығармашылығын дәріптейтін, ұлықтайтын Махамбет оқулары өтеді. Бұның барлығы Махамбет тұлғасының халық үшін маңыздылығын айқындайды деп білеміз [3].

Ақынның күйшілік қыры туралы алдымен Махамбеттің өлеңдері дәлел бола алады. Шонты биге арнаған өлеңінде:

«Әй, Шонты би, Шонты би!

Домбыра тартсам, келер күй...», немесе

Домбыра тартып жырласам,

Жақсылар маған қылар сый...» өлең жолдары кездеседі [4; 5].

Филологтар Х. Досмұхамедұлы, М.Әуезов, А. Сейдімбековтың жұмыстары мен энциклопедияларда Махамбеттің атақты күйші болғаны білінеді. Махамбет жайлы Махамбеттану ғылымының негізін салушы Халел Досмұхамедұлы «Алып ақын, домбырашы», М. Әуезов «Махамбет әрі батыр, әрі ақын-жырау, әрі домбырашы» [6], А.Сейдімбеков «Махамбет күйлері оның поэзиясының саз-сарынға айналған түрі» [7], Ә. Кекілбаев «Алдымен Махамбет болу қиын, ал Махамбет болған соң ақын, батыр, күйші болу да оңай сияқты» [1] деп жазады.

Махамбет күйшілік өнері туралы музыкатанушылар А. Жұбанов, Г. Омарова, С. Өтеғалиева, Райымбергеновтар еңбектерінде кішігірім мәліметтер беріледі.

Махамбеттің қазір де бізге жеткен 12-13 күйі, 4-5 ән, термесі¹⁴ бар [8, 131; 14].

1982 жылы Махамбеттің күйлерін алғаш рет жинақ етіп Қаршыға Ахмедияров «Шашақты найза, шалқар күй» атаумен жариялайды. Жинақ мазмұны алғы сөзден (Әбіш Кекілбаев), Көшекбаев пен Ысмағұлов жазған күйлер тарихының берілуімен, 7 күйдің ноталарымен және күйлерге кішігірім талдаулар жасалынуынан тұрады. Жинақтағы барлық күйлер Қ. Ахмедияровтың өз орындауында аудиожазуда сақталған және қолжетімді.

Махамбет күйлерін тартып, бүгінгі күнімізге ауызша жеткізген есімдер Сүйінбеков Оразғали (Орал облысы, Чапаев ауданы), Жұмашев Өтеген (Орал облысы, Жәнібек ауданы), Бозаев Көшәлің (Атырау облысы, Қызылқоға ауданы), Иманбаев Қанаш (Орал облысы, Тайпак ауданы). Осы домбырашылардан Махамбет күйлерін ерінбей жинап, зер таспаға, магнитофон лентасына жазып, күй аңыздардан хатқа түсіруде Ысмағұлов Мұстафа мен Көшекбаев Нәубет, Асхан Серікбаев, Исатай Кенжалиев айрықша еңбек сіңірді. Кейін Көшекбаев пен, Ысмағұлов Махамбеттің бүгінгі күнімізге жеткен күйлері жазылған зерттапаны атақты домбырашы Ахмедияров Қаршымбайға табыс етті. Содан «Шашақты найза, шалқар күй» деген атпен 1982 жылы кітап жарық көрді. Қаршымбай күйлерді үлкен сахналарда тартып, жұртшылыққа таныстырды [9].

¹⁴ Махамбеттің «Менің атым Махамбет», «Тайманның ұлы Исатай», «Исатай мұңы», «Әй, Махамбет, жолдасым», «Әдірә қалған Нарынның» термелері жетті. Қазір де орындалып жүр.

Махамбет күйлерін ел ішінен жинап, нотаға түсіруге алғашқы атсалысқандардың бірі белгілі музыка зерттеуші Тмат Мерғалиев есімі белгілі.

Махамбет шығармашылығын зерттеушілердің бірі Исатай Кенжалиев (1927 ж. туылған) – ғалым, тарих ғылымдарының кандидаты, Қаныш Иманбаевтан 11 күйді магнитофонға жазып алып, М. 200 жылдығына арнап «Махамбеттің күйлері» (2003) жинақ етіп шығарған. Кенжалиев Исатайдың¹⁵ айтуынша, қазірге дейін Махамбеттің 17 күйі белгілі болып отыр¹. Кейбір деректерде 20-ның үстінде делінген [10].

Деректерден жинағанымыздан қазіргі күнде бізге 12-13 күй атаулары белгілі. Олар: «Шілтерлі терезе», «Исатайдың Ақтабаны-ай», «Жайық асу», «Қиыл қырғыны», «Жұмыр, Қылыш», «Қайран, Нарын», «Өкініш», «Ақжелең», «Ілме ақжелең», «Жорық», «Нарын», «Тарланым», «Ақтабан-ай».

«Ақжелең», «Нарын», «Ақтабан-ай», күйлері «Ілме ақжелең», «Қайран, Нарын», «Исатайдың Ақтабаны-ай» күйінің тақырыбынан қысқартылып қалған шығармалары болуы мүмкін.

Қ.Ахмедияровтың жинағында Махамбеттің 7 күйі беріледі. Жинақ мазмұны алғы сөзден (Әбіш Кекілбаев), Көшекбаев пен Ысмағұлов жазған күйлер тарихының берілуімен, күйлердің нотасы және күйлерге кішігірім талдаулар жасалынуынан тұрады. Жинақтағы 7 күйлер Ахмедияровтың өз орындауында аудиожазуда бар. Бұл күйлерді тақырыптық қасиеттеріне қарай келесідей жүйелеуге болады:

Тарихи оқиғаларға арналған күйлері	1) Жайық асу 2) Қиыл қырғыны 3) Қайран, Нарын
Арнау күйлер	1) Исатайдың Ақтабаны-ай 2) Жұмыр, Қылыш
Өміріне қатысты (автобиографиялық) күйлер	1) Шілтерлі терезе 2) Өкініш

Махамбеттың күйлері еркіндікке, әділеттілікке ұмтылған мінезді көрсетеді. Бұл музыкалық тілде қуатты әуенмен, нақты ырғақпен, 2 сағаға жетумен білінеді. Мазмұндық жағынан «толғау», «арнау» дәстүрлі жанрлармен байланысады [11]. «Исатайдың Ақтабаны-ай», «Қайран, Нарын», «Қиыл қырғыны», «Жайық асу», Шілтерлі терезе» күйлері теңдік, әділет, бостандық іздеген ел тірлігіндегі толғаныс күйлер. «Жұмыр, Қылыш» қиын қыстауда көмектескен күйі «Жұмыр» (шын аты Садыр) мен Қылыш батырларына арналған арнау күй. «Исатайдың Ақтабаны-ай» өмірлік досы, азаттық жолында бірге шыбын жанын шүберекке түйген азамат, көтерілістің бас қолбасшысы Исатай Таймановтың тұлпарына арнау. «Өкініш» күйінде суретшінің өзіндік мұңымен қоса ызасы жеткендей болады.

Күйлерді талдай келе, Махамбеттің өткір қисынын, терең ойлығын байқайсың. Күйлерінің композициясы дәстүрлі бөлімдер сақтай тұра, ішкі интонациялық дамуы бай, нақты логикалық құрылымды, тақырыптар шеңбері кең болып табылады. Эпикалық қуатты бейнелер өзінің шегінен асып түседі. Махамбет Батыс күй өнерінің дәстүрлерін дамытады, байытады, кеңейтеді. Құрманғазы шығармашылығына берер ықпалын байқаймыз.

Махамбеттің барлық шығармалары (өлең, ән, күй) өз уақытының оқиғасымен XIX ғасыр байланыста өрбіген. Мазмұнның негізінде жатқан қиыншылықтар мен қуғын көрген халықтың езгі мен үстемдіктен құтылып, күй арқылы тәуелсіздікке, азаттыққа деген ұмтылыс, жігер, арман. Махамбет тұлғаның өз бақытын, халық мақсатымен бірге ұштастыруы қоғамды, әлеуметтік жағдайларға байланысты шығарма тудыруға игі әсер етті.

Махамбет тұлғасының бейнесі жалпы адамзаттық құндылықтарының шеңберінде өтіп, маңызды орын алады. Солардың қатарында, туған жер, Отан, ел тарихы, қара шаңырақ, халық,

¹⁵ Махамбет тақырыбымен байланысты 1974 ж. «Махамбет», 1975 ж. «Исатай Тайманұлы», «Батыс Қазақстанның қасіретті жылдары» (2000), «Бөкей облысы» (1901-1925 ж.), Махамбеттің 200 жылдығына арналған «Махамбет Ғетемісұлы» атты монографиясының авторы.

мәдениет пен өнер, дүние деген қасиетті ұғымдарда жанын пайда етеді. Оның Рухының негізін құрайтын осы қасиеттер өскелең ұрпақтың санасына сіңіп, бойына өр мінезді, осындай рухты қалыптастыруға қабілетті. Осы құндылықтарды әрдайым жанында ұстап, өмірін сарп етіп, шығармашылығына арқау еткен батыр Махамбеттің есімі азамат, тұлға ретінде тарихта ұрпақтан-ұрпаққа тарала береді.

Әдебиеттер тізімі:

1. Махамбет күйлерінің ноталары: Ахмедияров Қ. «Шашақты найза, Шалқар күй». Алматы: Өнер, 1982. — 55 б.
2. Шашақты найза, шалқар күй. Музыкалық шығармалар. 18-кітап. Алматы: «Өлке» баспасы, 2004. — 272 бет.
3. Сүйіншәлиев Х. XIX ғасыр әдебиеті. — Алматы: Ана тілі, 1992.
4. Өтеғалиева С. Махамбет күйлерінің қазақ музыкасындағы өзіндік орны // Шашақты найза, шалқар күй. Музыкалық шығармалар. 18-кітап. Алматы: «Өлке» баспасы, 2004. — 63-65 Б.
5. Өтемісұлы Махамбет. Жыр жебе. Алматы: Дайкпресс, 2003. — 210 б.
6. Әуезов М. Махамбет // Жиырма томдық шығармалар жинағы. — Алматы. — Т. 15. Мақалалар, зерттеулер. — 1984. — 262-272 Б.
7. Сейдімбеков А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана: Күлтегін. 2022. Б. 363-380.
8. Күй қайнары / А. Райымбергенов, С. Аманова. — Алматы: Өнер, 1990. — 288 бет.
9. Халидуллин Ғ. Мақала «Біз Махамбет Өтемісұлының күйшілік өнері туралы не білеміз?» // Электрондық нұсқа: www.rusnauka.com/30_PERNR_2014/Politologia/1_177260.doc.htm (Қарастырылған күні 11.04.2022)
10. Кенжалиев И. Жігерлі күйлер. «Қазақ әдебиеті», 1979, 10 қазан // URL: <https://dereksiz.org/isataj-kenjaliev.html?page=12>
11. Қазтуғанова А.Ж. Қазақтың арнау күйлері (жанр және стиль мәселелері). Монография. — Алматы, 2008. — 248 б.
12. Омарова Г. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили: Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Ташкент, 2012. С. 24
13. Тоқтаған А., Әбуғазы М. // «Қазақтың дәстүрлі 1000» күйі антологиясы. — 2010.
14. Утеғалиева С.И., Сеитова З.И. Исполнительское и композиторское творчество К. Ахмедьярова // Музыка Казахстана: композитор, произведение и исполнитель: Межвузовский сборник научных трудов. — Астана: Евразийский государственный университет им. Л.Н.Гумилева, 2001. С. 22.
15. Жұмалиева Т. Махамбет Өтемісов // Ред. Жұмалиева Т. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Алматы, 2005. — 213-226 Б.
16. Батыс Қазақстан облысы. Энциклопедия. — Алматы: «Арыс» баспасы, 2002 жыл.
17. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
18. Аманов Б.Ж., Мұхамбетова Ә.И. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. Қазақ тіліне аударма. Астана: Мастер По, 2013. — 332 бет.
19. Шегебаев П. Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: Методическое пособие. — Астана, 2015. — 105
20. Есенұлы А., Елеусізқызы Г. Күй керуені /А.Есенұлы., Г. Елеусізқызы — Алматы: Өлке, 1997.-160 б.
21. Т. Мерғалиев, С. Бүркіт, О. Дүйсен «Қазақ күйлерінің тарихы» Алматы 2000.
22. Анимациялық фильм Mahambet - QIYL QYRGYNY (2023). Tasqyn Studio // https://www.youtube.com/watch?v=Bv1BDE_sGQM

УДК 786.2

Наталья СМЕРНОВА
 профессор Саратовской государственной
 консерватории имени Л. В. Собинова,
 кандидат искусствоведения
 г.Саратов, Россия
nat.m.smirnova@gmail.com

КЛОД ДЕБЮССИ В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ИСКУССТВА

Аннотация. В статье анализируется роль Клода Дебюсси как основоположника современного французского искусства. Предмет исследования – стилевые особенности фортепианных сочинений. В качестве методологии используется комплексный подход, позволяющий делать обобщения и осуществлять персонификацию средств выразительности. Выделяется значимая позиция мировоззрения К. Дебюсси: самоценность прекрасного, слияние с природой, значение личностного отношения к восприятию окружающего мира, внимание ко всему преходящему. Проведены сравнительные анализы с живописным импрессионизмом и с поэзией символизма. Выделены общие черты в художественном методе – стремление к передаче первого непосредственного впечатления, фиксация полутонов и оттенков. На центральном плане звуковая красочность, колорит, необычайные гармонии и неуловимые ощущения. К. Дебюсси обращается к малым жанрам программной или так называемой «чистой» музыки, к народным танцевальным и песенным формам. Проведены параллели между музыкальной тканью произведений композитора и чертежами (эпюрами) из книги «Элементы арабского искусства» Ж.. Бургуэна. Определяются задачи интерпретатора: возбудить фантазию, активизировать воображение, создать комфортную зону для спонтанных или определённых настроений и впечатлений. Основную логику драматургического развития определяет парадоксальный, непредсказуемый и импульсивный переход постоянно меняющихся состояний.

Ключевые слова: Франция, Дебюсси, Равель, творчество, импрессионизм, символизм, Бодлер, эстетика, фортепиано, стиль, поэзия, природа, пейзаж, задачи интерпретатора.

Түйіндеме: Мақалада қазіргі француз өнерінің негізін қалаушы Клод Дебюсси рөлі талданады. Зерттеу пәні – фортепианолық шығармалардың стильдік ерекшеліктері. Әдістемеді жалпылаулар жасауға және өрнек құралдарын тұлғалауға мүмкіндік беретін кешенді тәсіл қолданылады. К.Дебюсси дүниетанымының маңызды позициясы атап өтіледі: сұлулықтың ішкі құндылығы, табиғатпен біріктіру, қоршаған әлемді қабылдауға жеке көзқарастың маңыздылығы, өтпелі нәрсенің бәріне назар аудару. Суреттік импрессионизм мен символизм поэзиясымен салыстырмалы талдаулар жүргізілді. Көркемдік әдістегі ортақ белгілер - алғашқы тікелей әсерді жеткізуге ұмтылу, жартылай реңктер мен реңктерді бекіту. Дыбыстың жарқырауы, түсі, ерекше үйлесім мен ие еленбейтін сезімдер бар. К.Дебюсси бағдарламаның шағын жанрларына немесе «таза» деп аталатын музыкаға, халық биі мен ән формаларына жүгінеді. Композитор шығармаларының музыкалық болмысы мен Дж.Бургоиннің «Араб өнерінің элементтері» кітабындағы кестелер (сызбалар) арасында параллельдер жүргізіледі. Қиялды ояту, қиялды белсенденіру, ыңғайлы жағдай жасау, спонтанды немесе белгілі бір көңіл-күй мен әсерлер сияқты аудармашының міндеттері айқындалады. Драмалық дамудың негізгі логикасы үнемі өзгеріп отыратын күйлердің парадоксалды, болжауға болмайтын және импульсивті ауысуымен анықталады.

Кілт сөздер: Франция, Дебюсси, Равель, шығармашылық, импрессионизм, символизм, Бодлер, эстетика, фортепиано, стиль, поэзия, табиғат, пейзаж, аудармашының міндеттері.

Abstract. The article analyzes the role of Claude Debussy as the founder of modern French art. The subject of the study is the stylistic features of piano works. The methodology uses an integrated approach that allows making generalizations and personifying means of expression. A significant position of K. Debussy's worldview is highlighted: the intrinsic value of beauty, merging with nature, the importance of a personal attitude to the perception of the surrounding world, attention to everything that is transitory. Comparative analyzes were carried out with pictorial impressionism and with the poetry of symbolism. The common features in the artistic method are highlighted - the desire to convey the first direct impression, fixation of halftones and shades. In the central plan there is sound brilliance, color, extraordinary harmonies and elusive sensations. K. Debussy turns to small genres of program or so-called "pure" music, to folk dance and song forms. Parallels are drawn between the musical fabric of the composer's works and the drawings (diagrams) from the book "Elements of Arabic Art" by J. Bourgoïn. The tasks of the interpreter are determined: to arouse fantasy, activate the imagination, create a comfortable zone for spontaneous or certain moods and impressions. The basic logic of dramatic development is determined by the paradoxical, unpredictable and impulsive transition of constantly changing states.

Keywords: France, Debussy, Ravel, creativity, impressionism, symbolism, Baudelaire, aesthetics, piano, style, poetry, nature, landscape, tasks of the interpreter.

Время жизни и творчества Клода Дебюсси приходится на конец XIX – начало XX века. Это было противоречивое время кардинальных изменений не только в национальных культурах, но в общей истории мировой художественной культуры. Во французском искусстве сочетались разные направления: ещё было распространено салонное искусство, активно развивались символизм и импрессионизм. В этом контексте трудно переоценить роль Клода Дебюсси (1862–1918) в развитии как французской, так и всей фортепианной музыки. Известная французская пианистка М. Лонг, которая непосредственно общалась с Дебюсси, подчёркивала: «Никогда больше после Дебюсси не играли на фортепиано в той же манере, что существовала до него» [1, 35].

Композитор обнаружил новые черты в казавшихся исчерпанными жанрах. Многие исследователи дискутируют, кому принадлежит первенство в обновлении французской фортепианной музыки – Дебюсси или Равелю. Каждый из них произвёл революцию в национальной музыке Франции. У них были собственные приоритеты, однако они являют собой примеры блистательных мастеров фортепианного искусства.

В творчестве Дебюсси отмечаются парадоксальные явления, которые требуют внимательного анализа. Так, известный исследователь Хосе Ортега-и-Гассет подчёркивал, что «Дебюсси очистил музыку от человеческого» [2]. К этому утверждению следует относиться с осторожностью.

Действительно, герой музыки Дебюсси не соответствует герою классического искусства, в частности, у него нет революционного пафоса и мужественной воли бетховенского героя. Также он не вписывается в понятие «демиурга», преобразующего мир силой своего искусства, что характерно для творчества романтиков Ф. Листа и А. Скрябина.

Однако в музыке Дебюсси пронзительно зазвучали темы, отражающие эстетические качества и свойства окружающего мира в восприятии человека. Он задал новые импульсы, пересмотрел многие постулаты эстетики того времени, вышел за пределы круга привычных образов, связанных с воплощением внутреннего мира души человека.

Известно, что К. Дебюсси явился основоположником музыкального импрессионизма, который первоначально возник во Франции в живописи: «Быть импрессионистом – это стараться передавать и перелгать на язык линий, красок, объёмов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Это значит собирать их самые тайные речи и интимные признания, улавливать излучения, слушать их внутренние голоса» [3, 48–49].

Музыка Дебюсси поражает новизной видения мира и свежестью чувств, смелостью и красотой выражения, широтой воздействия. Отметим, что многое в его фортепианном

творчестве связано с живописным импрессионизмом: самодовлеющая красочность неуловимых, текуче-подвижных элементов, воздушная трепетность пространства, приоритет жанра пейзажа.

Природа воспринимается К. Дебюсси, как чрезвычайно близкая материя к музыке, это естественность, бесконечная изменчивость, многоликость форм: «Музыка – как раз то искусство, которое ближе всего к природе... Только музыканты обладают преимуществом уловить всю поэзию ночи и дня, земли и неба, воссоздать их атмосферу и ритмически передать их необъятную пульсацию» [4, 187]. Художественный мир его пьес пропитан живописными, поэтическими, философскими ассоциациями и параллелями.

Музыкальные пейзажи в пьесах Дебюсси рождаются вследствие активного движения человека навстречу природе. Одной из важнейших констант творчества является преломление «видимого через слышимое» [5]. Зримые картины словно заключены в словесных названиях пьес: «Ветер на равнине», «Лунный свет», «Шаги на снегу», «Туманы», «Затонувший собор» и т. д.

Однако музыкальное отражение вербальных образов не означает обязательную программность. Ведь всем известно, что словесные названия Дебюсси предпочитал ставить после музыкальной импровизации, после ассоциативных преобразований «слышимого в видимое».

Поэтому исследователи предпочитают использовать символические метафоры, другие – ассоциации с картинами или портретами, третьи формулируют необычные жанровые наклонения.

Представим музыкальный пейзаж, связанный со звукоподражанием. Дебюсси трактует его в расширенном ракурсе. Отобразив внешние признаки, он преломляет их через субъективное восприятие: «музыка не сводится к точному изображению природы, она способна открывать тайные соответствия между природой и человеческим воображением» [3, 144].

Обратим внимание на обращение Дебюсси к стихии ветра. Прелюдия «То, что видел западный ветер» повествует о драматичной морской стихии, гибели кораблей, столах погибающих людей. Незримо и в разных обличьях присутствует стихия ветра и в других прелюдиях. «Туманы» рассеивает или разгоняет ветер, «Паруса» – ветер присутствует как разглаживающий фактор, смягчая общую картину. «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», понятно, что распространение ароматов и звуков коррелируется с ветром, он их разносит. Аналогично название прелюдии «Мёртвые листья» также ассоциируется с ветром, он поднимает в воздух опавшие, давно «умершие» листья.

Таким образом, сформулируем один парадокс, связанный с взаимодействием композитора и интерпретатора. Композитор изменил взгляд на мир как на постоянную борьбу героя с окружающей средой. Возникает новый взгляд на мир, где герой становится активным наблюдателем жизни, сближается с ней и становится одной из важных граней, преобразующих действительность.

Выделим ещё один парадокс. В фортепианном творчестве представлены малые жанры: прелюдия, танец, программно-живописная пьеса, этюд, токката, поэма. Эта любовь к миниатюрным формам и нелюбовь к монументальным жанрам в определённой степени связана с живописным импрессионизмом, где приоритетную роль занимал лаконичный «этюд», позволявший точно фиксировать характерные черты одного мгновения, одного впечатления.

Исследователи предпринимают попытки сформулировать однозначные дефиниции, определяющие жанровую принадлежность фортепианных пьес Дебюсси. Однако каждый раз фактором, препятствующим чёткости определений, становится сама музыкальная материя, зыбкая и ускользающая.

Жанры демонстрируют способность к перевоплощению и определённому синтезу. Так, ранние фортепианные произведения в большинстве не выходят за рамки миниатюр, однако в «Эстампах» обнаруживаются черты интеграции разных жанров. В пьесе «Из тетради эскизов»

впервые проявляется прелюдийность, однако сразу же создаются «Маски» и «Остров радости», близкие к жанру инструментальной поэмы.

Аналогичные трудности возникали и при попытках сформулировать жанр симфонических произведений, чтобы найти подходящую и отвечающую всем научным требованиям дефиницию. «Ноктюрны» – три симфонические пьесы: «Облака», «Празднества», «Сирены». В последней пьесе используется хор. Общее заглавие композитор считал декоративным: «Здесь дело не в привычной форме ноктюрна, но во всём, что это слово содержит от впечатления и ощущения света» [4]. Общий заголовок навеян впечатлениями от пейзажей англо-американского художника, предшественника импрессионизма и символизма Джеймса Уистлера, его картин «Ноктюрн в синем...», «Ноктюрн в чёрном...».

Дебюсси обладал удивительным даром слышать и понимать внутренний голос инструмента. Разрушая стереотипы, он открывал звучания, которые казались новыми, иногда даже придуманными, а на самом деле были совершенно естественными. Поворот, который он совершил, затронул все без исключения сферы пианистического искусства. Фортепиано Дебюсси стало инструментом небывалых красочных и выразительных возможностей, требующим новой техники игры и новых исполнительских принципов. Приведём примеры.

«Балансирование» между двумя отдалёнными тональностями без явного предпочтения одной из них напоминает игру чистых красок и светотеней в живописи. С этой же техникой ассоциируется сопоставление тонических трезвучий или их обращений в отдалённых тональностях.

Средства выразительности расширены, благодаря чему максимально обогащается красочно-колористическая сторона музыки. Однако при этом ослабляется значение мелодии, как основного выразительного элемента, но возрастает роль ладогармонического языка, метроритма, фактуры, инструментовки. Приоритетом наделяются именно те средства, которые способны воспроизвести звукоизобразительные эффекты.

В лексикон интерпретатора вводятся новые определения: звуковая краска, гармонические «пятна», инструментальный колорит, тембровая палитра. Основную логику драматургического развития определяет непредсказуемый и импульсивный переход разных постоянно меняющихся состояний.

Выделим парадоксальную цитату, проясняющую отличие К. Дебюсси от других французских композиторов: «Благодаря тому, что он избегал *appassionato*, самоуглубления, поворачивал к себе зеркало Иродиады тыльной стороной, был готов согласиться на деперсонализацию, он набредал на след тех тайных соответствий, объединяющих нас с миром, что не давали покоя Бодлеру, и открывал новые материки музыки» [3, 206].

Здесь многое требует пояснений. «Иродиада» – это последняя повесть Г. Флобера, в которой воспроизведены некоторые сюжетные черты библейской истории об Иоанне Крестителе, царе Ироде, его жены Иродиаде и брате Агриппе, дочери Иродиады от первого брака – Саломее. Упомянутый в конце цитаты Шарль Пьер Бодлер (1821–1867) является классиком французской и мировой литературы, это поэт, критик, эссеист, переводчик; основоположник эстетики декаданса и символизма. Ключевое слово цитаты «тайные соответствия», которые проявились в Сонете Ш. Бодлера «IV. Соответствия» (*Correspondances*): *Так в единении находятся живом / Все тоны на земле, цветы и ароматы.*

Отказавшись от традиционных крупных классических форм (соната, вариации, концерт), К. Дебюсси тем не менее сохраняет стройность и цельность композиционных решений. Стремясь придать чёткость некоторым генетически расплывчатым формам, он разграничивает свободные, кажущиеся аморфными, композиции на внутренние разделы, используя цезуры, ферматы, остановки в движении и т. д. Вспомним, что этот метод радикально противоположен методу Л. Бетховена, который строил схемы будущего произведения, оставляя равные промежутки для тактов.

Парадоксальный факт! Удивительно, но исследователи творчества Дебюсси проводят параллели между музыкальной тканью произведений и чертежами (эпюрами) из книги «Элементы арабского искусства» Ж. Бургуэна (1879).

В арабской архитектуре особое значение уделено орнаментике, где широко и разнообразно применяются стилизованные растительные и буквенные узоры. Она используется как один из основных приёмов в мавританском стиле – исторический стиль XIX века, основанный на использовании мотивов архитектуры и декоративно-прикладного искусства мавров (мусульманского населения Северо-Западной Африки и Испании в VIII–XV веках).

Вполне возможно, что Дебюсси мог находиться под впечатлением от архитектурных сооружений мавританского стиля, выдающимся памятником которого является замок Альгамбра в Гранаде и дворец Алькасар в Севилье.

Орнаментика проявилась в таком приёме композиционной техники как арабеска. Это понятие стало ключевым для эстетики Дебюсси, стало универсальным принципом изложения и развития музыкальной мысли.

В разные эпохи понятие «орнаментика» и «арабеска» приобретали разные значения. Однако мы выделим одну из трактовок, коррелирующую с музыкальным стилем К. Дебюсси: «искусство по сути декоративное, образованное путем гармоничного расположения в пространстве различных мотивов, заимствованных из архитектуры (орнаменты в виде ветвей, колонны) или природы (листва, цветы, животные), или же мотивов, созданных воображением художника. Это стройное целое, значение которого в высшей степени орнаментально (ornemental) и абстрактно» [6].

В искусстве К. Дебюсси понятие арабески, как правило, воплощается в фактуре и мелодике; в точности и гибкости линейного письма, которое подчёркивает контрапунктическую сущность композиционной техники. Так, исследователи отмечают как главное свойство мелодической линии К. Дебюсси «геотропизм», который прорастает в разные слои фактуры, оплетая музыкальную ткань причудливыми орнаментами. Отсюда проявляются хрупкость, затушеванность контуров («Девушка с волосами цвета льна», «Вереск», «Паруса», «Шаги на снегу»).

Многие новации Дебюсси, привнесённые во французскую музыку, обусловлены эстетическими впечатлениями от культуры других стран. Посещая Всемирные выставки в Париже (1889, 1900), он знакомился с музыкой азиатских и африканских народов. Так, характерные черты звучания индонезийского гамелана преломились в фортепианном *sound'e* «Пагод» из «Эстампов», пьесах «Pour le Piano», второй тетради «Образов».

Фортепианный стиль Дебюсси провозглашает единство идеального и материального, эстетики и технологии. Поэтому, интерпретируя его пьесы, пианист должен разбираться в эстетических вопросах, понимать эстетику как продукт множества культурных явлений, связывающий разные времена, объясняющий сочетание традиционного и экспериментального в области фортепианного письма.

В качестве выводов статьи.

1. Оценивая роль К. Дебюсси закономерно подчеркнуть, что он стал не только первооткрывателем национальной музыки Франции, но своими смелыми новациями и гениальным мастерством художника проявил себя как первооткрыватель музыки XX века.

2. Художественные приёмы и применяемые им средства фортепианной выразительности предвосхищают «технологии композиторского процесса в современной музыке» [7, 167]. Поэтому они служат необходимой школой в освоении приёмов фортепианной техники XX века.

3. В отличие от ряда более поздних направлений (экспрессионизм, конструктивизм, урбанизм и другие) искусство К. Дебюсси воспекает мир естественных человеческих переживаний, иногда драматических, иногда символических, иногда светлых и радостных.

4. Образные трансформации происходят с каждым музыкальным текстом. Как говорил сам композитор: «Вы действительно думаете, что стихотворение имеет лишь один смысл? [...] Вам остаётся лишь слушать экспертов, обсуждающих их. [...] Всё относительно» [8, 112].

The life and work of Claude Debussy occurred at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. It was a controversial time of dramatic changes not only in national cultures, but in the general history of world artistic culture. French art combined different directions: salon art was still widespread, symbolism and impressionism were actively developing. In this context, it is difficult to overestimate the role of Claude Debussy (1862–1918) in the development of both French and all piano music. The famous French pianist M. Long, who directly communicated with Debussy, emphasized: “Never again after Debussy did they play the piano in the same manner that existed before him” [1, 35].

The composer discovered new features in genres that seemed exhausted. Many researchers debate who took the lead in updating French piano music – Debussy or Ravel. Each of them revolutionized the national music of France. They had their own priorities, but they are examples of brilliant masters of piano art.

Debussy's work reveals paradoxical phenomena that require careful analysis. Thus, the famous researcher José Ortega y Gasset emphasized that “Debussy cleared music of the human” [2]. This statement should be taken with caution. Indeed, the hero of Debussy's music does not correspond to the hero of classical art; in particular, he does not have the revolutionary pathos and courageous will of the Beethoven hero. He also does not fit into the concept of a “demiurge” who transforms the world with the power of his art, which is typical for the work of the romantics F. Liszt and A. Scriabin.

However, in Debussy's music, themes reflected the aesthetic qualities and properties of the surrounding world in human perception sounded piercingly. He set new impulses, revised many of the postulates of the aesthetics of that time, and went beyond the circle of familiar images associated with the embodiment of the inner world of the human soul.

It is known that C. Debussy was the founder of musical impressionism, which initially arose in France in painting: “To be an impressionist is to try to convey and translate into the language of lines, colors, volumes or sounds not the external, real aspect of objects, but the sensations that they evoke in our sensory perception. This means collecting their most secret speeches and intimate confessions, capturing radiation, listening to their inner voices” [3, 48–49].

Debussy's music amazes with its novel vision of the world and freshness of feelings, courage and beauty of expression, and breadth of influence. Let us note that much of his piano work is associated with pictorial impressionism: the self-sufficient brilliance of elusive, fluidly moving elements, the airy trepidation of space, the priority of the landscape genre.

Nature is perceived by K. Debussy as an extremely close matter to music, it is naturalness, endless variability, diversity of forms: “Music is precisely the art that is closest to nature... Only musicians have the advantage of capturing all the poetry of night and day, of the earth and the sky, to recreate their atmosphere and rhythmically convey their immense pulsation” [4, 187]. The artistic world of his plays is imbued with picturesque, poetic, philosophical associations and parallels.

Musical landscapes in Debussy's plays are born as a result of man's active movement towards nature. One of the most important constants of creativity is the refraction of “the visible through the audible” [5]. Visible pictures seem to be contained in the verbal titles of the plays: “Wind on the Plain”, “Moonlight”, “Steps on the Snow”, “Mists”, “Sunken Cathedral”, etc.

However, the musical reflection of verbal images does not mean mandatory programming. After all, everyone knows that Debussy preferred to place verbal titles after musical improvisation, after associative transformations of “audible into visible.”

Therefore, researchers prefer to use symbolic metaphors, others prefer associations with paintings or portraits, and still others formulate unusual genre inclinations. Let's imagine a musical landscape associated with onomatopoeia. Debussy interprets it from an expanded perspective. Displaying external signs, he refracts them through subjective perception: “music is not reduced to an accurate depiction of nature, it is capable of revealing secret correspondences between nature and the human imagination” [3, 144].

Let us pay attention to Debussy's appeal to the element of wind. The prelude “What the West Wind Saw” tells about the dramatic elements of the sea, the destruction of ships, and the groans of dying people. The element of wind is present invisibly and in different guises in other preludes.

“Mists” are dispersed or dispersed by the wind, “Sails” - the wind is present as a smoothing factor, softening the overall picture. “Scents and sounds float in the evening air,” it is clear that the spread of aromas and sounds is correlated with the wind, it carries them. Similarly, the name of the prelude “Dead Leaves” is also associated with the wind, which raises fallen, long-dead leaves into the air.

So about let us formulate one paradox associated with the interaction between the composer and the interpreter. The composer changed his view of the world as a constant struggle between the hero and the environment. A new view of the world emerges, where the hero becomes an active observer of life, gets closer to it and becomes one of the important facets that transform reality.

Let us highlight another paradox. Small genres are represented in piano work: prelude, dance, programmatic pictorial piece, etude, toccata, poem. This love for miniature forms and dislike for monumental genres is to a certain extent associated with pictorial impressionism, where a laconic “sketch” occupied a priority role, which made it possible to accurately record the characteristic features of one moment, one impression. Researchers are making attempts to formulate unambiguous definitions that determine the genre of Debussy's piano pieces. However, each time the factor that hinders the clarity of definitions is the musical matter itself, unsteady and elusive.

Genres demonstrate the ability to transform and undergo a certain synthesis. Thus, the majority of early piano works do not go beyond miniatures, but the “Etamps” reveal features of the integration of different genres. In the play “From a Notebook of Sketches” the prelude appears for the first time, but “Masks” and “Island of Joy” are immediately created, close to the genre of instrumental poem.

Similar difficulties arose when trying to formulate the genre of symphonic works in order to find a suitable definition that met all scientific requirements. “Nocturnes” – three symphonic pieces: “Clouds”, “Celebrations”, “Sirens”. The last piece uses a choir. The composer considered the general title decorative: “Here the point is not in the usual form of the nocturne, but in everything that this word contains from the impression and sensation of light” [4]. The general title is inspired by the impressions of the landscapes of the Anglo-American artist, the predecessor of impressionism and symbolism, James Whistler, his paintings “Nocturne in Blue...”, “Nocturne in Black...”.

Debussy had an amazing gift to hear and understand the inner voice of the instrument. Destroying stereotypes, he discovered sounds that seemed new, sometimes even invented, but in fact were completely natural. The turn he made affected all areas of pianistic art without exception. Debussy's piano has become an instrument of unprecedented colorful and expressive possibilities, requiring new playing techniques and new performing principles. Let's give examples.

“Balancing” between two distant tonalities without a clear preference for one of them is reminiscent of the play of pure colors and chiaroscuro in painting. The same technique is associated with the comparison of tonic triads or their inversions in distant keys. The means of expression are expanded, thanks to which the colorful side of the music is maximally enriched. However, at the same time, the importance of melody as the main expressive element is weakened, but the role of mode-harmonic language, metrrhythm, texture, and instrumentation increases. Priority is given to precisely those means that are capable of reproducing sound and visual effects. New definitions are introduced into the interpreter's lexicon: sound color, harmonic “spots”, instrumental color, timbre palette. The main logic of dramatic development is determined by the unpredictable and impulsive transition of various constantly changing states.

Let us highlight a paradoxical quotation that clarifies the difference between C. Debussy and other French composers: “Thanks to the fact that he avoided appassionato, self-absorption, turned the mirror of Herodias back to himself, was ready to agree to depersonalization, he came across the trail of those secret correspondences that unite us with the world that haunted Baudelaire, and discovered new continents of music” [3, 206].

There is a lot here that requires explanation. “Herodias” is the last story of G. Flaubert, which reproduces some plot features of the biblical story about John the Baptist, King Herod, his wife Herodias and brother Agrippa, Herodias' daughter from her first marriage, Salome. Mentioned at the end of the quote, Charles Pierre Baudelaire (1821–1867) is a classic of French and world literature, a poet, critic, essayist, translator; founder of the aesthetics of decadence and symbolism. The key word

of the quote is “secret correspondences”, which appeared in Charles Baudelaire’s Sonnet “IV. Correspondances: Thus in living unity are / All the tones on earth, flowers and aromas.

Having abandoned the traditional large classical forms (sonata, variations, concerto), C. Debussy nevertheless maintains the harmony and integrity of compositional solutions. In an effort to give clarity to some genetically vague forms, he demarcates free, seemingly amorphous compositions into internal sections, using caesuras, fermata, stops in motion, etc. Let us remember that this method is radically opposed to the method of L. Beethoven, who built diagrams of the future work, leaving equal intervals for the beats.

Paradoxical fact! Surprisingly, researchers of Debussy’s work draw parallels between the musical fabric of the works and the drawings (epures) from the book “Elements of Arabic Art” by J. Bourgoïn (1879). In Arab architecture, special importance is given to ornamentation, where stylized floral and letter patterns are widely and variedly used. It is used as one of the main techniques in the Moorish style - a historical style of the 19th century, based on the use of motifs from the architecture and decorative arts of the Moors (the Muslim population of North-West Africa and Spain in the 8th-15th centuries). It is possible that Debussy could have been impressed by the architectural structures of the Moorish style, the outstanding monument of which is the Alhambra Castle in Granada and the Alcazar Palace in Seville. Ornamentation manifested itself in such a compositional technique as arabesque. This concept became key to Debussy’s aesthetics and became a universal principle for the presentation and development of musical thought.

In different eras, the concepts of “ornament” and “arabesque” acquired different meanings. However, we will highlight one of the interpretations that correlates with the musical style of C. Debussy: “art is essentially decorative, formed by the harmonious arrangement in space of various motifs borrowed from architecture (ornaments in the form of branches, columns) or nature (foliage, flowers, animals), or motifs created by the artist’s imagination. It is a harmonious whole, the meaning of which is highly ornamental and abstract” [6].

In the art of K. Debussy, the concept of arabesque, as a rule, is embodied in texture and melody; in the accuracy and flexibility of linear writing, which emphasizes the contrapuntal essence of compositional technique. Thus, researchers note “geotropism” as the main property of Debussy’s melodic line, which grows into different layers of texture, weaving the musical fabric with fanciful ornaments. This is where fragility and blurred contours appear (“Girl with Flaxen Hair,” “Heather,” “Sails,” “Steps in the Snow”). Many of Debussy’s innovations introduced into French music were due to aesthetic impressions from the culture of other countries. Visiting the World Exhibitions in Paris (1889, 1900), he became acquainted with the music of Asian and African peoples. Thus, the characteristic features of the sound of Indonesian gamelan were refracted in the piano sound of “Pagodas” from “Prints”, the plays “Pour le Piano”, the second notebook of “Images”.

Debussy’s piano style proclaims the unity of the ideal and the material, aesthetics and technology. Therefore, when interpreting his pieces, the pianist must understand aesthetic issues, understand aesthetics as a product of many cultural phenomena, connecting different times, explaining the combination of traditional and experimental in the field of piano writing.

As conclusions of the article.

1. Assessing the role of C. Debussy, it is natural to emphasize that he became not only the discoverer of the national music of France, but with his bold innovations and ingenious skill as an artist, he proved himself to be a pioneer of the music of the 20th century.

2. The artistic techniques and means of piano expressiveness he uses anticipate “the technology of the composition process in modern music” [7, 167]. Therefore, they serve as a necessary school in mastering the techniques of piano technique of the 20th century.

3. Unlike a number of later movements (expressionism, constructivism, urbanism and others), the art of C. Debussy glorifies the world of natural human experiences, sometimes dramatic, sometimes symbolic, sometimes bright and joyful.

4. Figurative transformations occur with every musical text. As the composer himself said: “Do you really think that a poem has only one meaning? [...] All you have to do is listen to the experts discussing them. [...] Everything is relative” [8, 112].

Список литературы:

1. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. – М.: Музыка, 1981. – С.38–74.
2. Ортега-и-Гассет Х. Запах культуры. – М.: Алисторус, 2017. – 308с.
3. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 232с.
4. Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / Пер. с франц. и коммент. А. Бушен / Ред и вст. ст. Ю. Кремлёва. – М.-Л.: Музыка, 1964. – 278с.
5. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967. – 752с.
6. Gervais Franchise. La notion d'arabesque chez Debussy // La Revue Musicale, №241.
7. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. ст. – Л.: Музыка, 1983. – С. 137–173.
8. Nichols. Debussy remembered. Цитируется по: Djupdal K. Debussy's piano method - [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/>

Bibliography:

1. Long M. At the piano with Claude Debussy // Performing art of foreign countries. Vol. 9. – М.: Muzyka, 1981. – P.38–74.
2. Ortega y Gasset H. The smell of culture. – М.: Alistorus, 2017. – 308 p.
3. Yarocinski S. Debussy, impressionism and symbolism. – М.: Progress, 1978. – 232p.
4. Debussy K. Articles. Reviews. Conversations / Transl. from French and comment. A. Bushen / Edited and compiled. Art. Yu. Kremlev. – М.-L.: Music, 1964. – 278 pp.
5. Mazel L.A., Tsukkerman V.A. Analysis of musical works. Elements of music and methods of analysis of small forms. – М.: Muzyka, 1967. – 752 p.
6. Gervais Franchise. La notion d'arabesque chez Debussy // La Revue Musicale, No. 241.
7. Bykov V. Innovative features of Debussy's piano work // Debussy and music of the 20th century: Sat. Art. – L.: Music, 1983. – P. 137–173.
8. Nichols. Debussy remembered. Quoted from: Djupdal K. Debussy's piano method - [electronic resource]. Access mode: <http://www.djupdal.org/karstein/debussy/>

**ДӘСТҮРЛЕР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ: ЖАНРЛАР МЕН ДӘСТҮРЛЕРДІ
ӨЗГЕРТУДЕГІ МУЗЫКАНТТЫҢ РӨЛІ**

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАТОРСТВО:
РОЛЬ МУЗЫКАНТА В ТРАНСФОРМАЦИИ ЖАНРОВ И ТРАДИЦИИ**

**TRADITIONS AND INNOVATION: THE ROLE OF THE MUSICIAN IN THE
TRANSFORMATION OF GENRES AND TRADITIONS**

ӘӨЖ 787.5:78.088

Нұрай АЙТУАРОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
2 курс магистранты
Алматы қ., Қазақстан
Nurai_172@mail.ru

Ержан ЖӘМЕНКЕЕВ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
PhD докторы
Алматы қ., Қазақстан
Zhan1818@mail.ru

**ГУСЛИ АСПАБЫНА ЖАЗЫЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРДЫ ЖЕТІГЕНШІЛЕР
АНСАМБЛІНЕ ЛАЙЫҚТАУ ТӘЖІРИБЕСІ
(В.МАЛЯРОВТЫҢ «В ЛУННОМ СИЯНИИ» ФАНТАЗИЯСЫ МЫСАЛЫНДА)**

Түйіндеме: Жетіген аспабына арнайы жазылған шығармалардың аздығына байланысты орындаушылар мүмкіндігінше басқа аспаптардан немесе туыстас, ұқсас аспаптарға жазылған шығармаларды жетіген аспабына лайықтап түсіруді қолға алғалы бірнеше жыл болғаны белгілі. Осыған орай мақалада көршілес Ресей елінің композиторларының гуслиге арналған шығармасын жетіген аспабына лайықтау барысында кездесетін маңызды мәселелер қарастырылады. Дәлірек айтсақ, гусли аспабына арнайы жазылған композитор В.Маляровтың "В лунном сиянии" атты фантазиясын жетігенге лайықтау кезінде кездескен қиындықтарды шешудің оңтайлы тәсілдері ұсынылады. Гусли мен жетіген аспабының тембрі, ортақ ерекшеліктері, аспаптардың диапазондарына қарай штрихтары және орындау ерекшеліктері мен өзгешеліктерін ескере отырып, жетігенге және жетігеншілер ансамбліне шығарма лайықтаудың жаңа қағидалары қолданылады.

Зерттеу барысында елімізге белгілі этномузыкатанушылар (А.Жұбанов, Б. Сарыбаев, Б. Аманов, А. Мұхамбетова, С. Өтеғалиева) және жетіген аспабының репертуарына арналған жинақтар мен еңбектеріне (Н. Жақыпбек, Қ. Қартенбаева, Ж. Мүсірепова) сүйенеміз. Сондай-ақ, зерттеу жұмысы барысында И. Мациевскийдің *салыстырмалы-типологиялық және жүйелі-этнофондық* әдістерін қолдану арқылы кешенді талдау жүргізілді. Осы зерттеуден жеткізілген нәтижелер «Орындаушылық өнер тарихы», «Музыкалық талдау», «Арнайы әдістеме» секілді пәндерде қолданылуы мүмкін.

Кілт сөздері: жетіген, гусли, тремоло, флажолет, ансамбль.

Аннотация: В этой статье известно, что из-за небольшого количества произведений, написанных специально для инструмента Жетыген, исполнители, по возможности, начали снимать произведения, написанные на других инструментах или родственных, похожих инструментах, в соответствии с инструментом Жетыген. В частности, рассматриваются

важные вопросы, с которыми сталкиваются композиторы из соседней России, приобщая произведение, посвященное гусли, к инструменту Жетыген. В частности, предложены оптимальные подходы к решению проблем, с которыми мы сталкиваемся при составлении фантазии композитора В. Малярова "в лунном сиянии", написанной специально для гуслевого инструмента. С учетом тембра гусли и инструмента Жетыген, общих особенностей, штрихов к диапазонам инструментов и особенностей исполнения и специфики, применяются новые принципы композиции для ансамбля Жетыген и Жетыген.

В ходе исследования опираемся на сборники и работы известных этномузыкатологов страны (А. Жубанов, Б. Сарыбаев, Б. Аманов, А. Мухамбетова, С. Утегалиева) и репертуара инструмента Жетыген (Н.Жакыпбек, К. Картенбаева, Ж. Мусрепова). Также в ходе исследовательской работы был проведен комплексный анализ с использованием сравнительно-типологических и системно-этнофонических методов И. Мациевского. Результаты данного исследования могут быть использованы в таких дисциплинах, как «история исполнительского искусства», «музыкальный анализ», «специальная методика».

Ключевые слова: жетыген, гусли, тремоло, флажолет, ансамбль.

Abstract: In this article, it is known that due to the small number of works written specifically for the Zhetygen instrument, performers, if possible, began to shoot works written on other instruments or related, similar instruments, in accordance with the Zhetygen instrument. In particular, the important issues faced by composers from neighboring Russia are considered when attaching a work dedicated to the psaltery to the Zhetygen instrument. In particular, the optimal approaches to solving the problems that we face when composing the composer's fantasy are proposed. Malyarova's "in the moonlight", written specifically for a gusli instrument. Taking into account the timbre of the psaltery and the Zhetygen instrument, general features, strokes to the ranges of instruments and performance features and specifics, new principles of composition for the Zhetygen and Zhetygen ensemble are applied.

In the course of the research, we rely on collections and works of well-known ethnomusicologists of the country (A. Zhubanov, B. Sarybaev, B. Amanov, A. Mukhambetov, S. Utegaliev) and the repertoire of the Zhetygen instrument (N.Zhakyypbek, K. Kartenbaeva, Zh. Musrepova). Also, in the course of the research work, a comprehensive analysis was carried out using comparative typological and system-ethnophonic methods of I. Matsievsky. The results of this research can be used in such disciplines as "history of performing arts", "musical analysis", "special methodology".

Keywords: zhetygen, gusli, tremolo, flazholet, ensemble.

Музыкалық аспаптар әлемі бай және алуан түрлі, олардың әрқайсысында ерекше дыбыспен мәдени мұра жатқанын білеміз. Гусли мен жетіген сияқты көпшіекті аспаптар да мол әрі санқырлы репертуарымен ғасырлар бойы тарихи кезеңдерді өткеріп келеді. Заманымен бірге жасасып трансформацияға да ұшырағанын жасырмаймыз. Аталған музыкалық аспаптың сыртқы пішіні де, оның орындаушылық мүмкіндігі де жылдан жылға кемелдену үстінде. Зерттеу жұмысының көздеген мақсаты - гусли аспабына Е. Юрьеваның романстары негізінде арнайы жазылған В.Маляровтың «В лунном сиянии» фантазиясын лайықтау тәжірибесі арқылы келешектегі жетіген аспабына гусли аспабынан лайықталатын шығармаларға қатысты негізгі ұстанатын қағидаларды жасап шығару болмақ. Осы орайда, академик А.Жұбанов қазақтың музыка мәдениетінің өркендеуі жайында: «Қазақтың халық музыкасы сайып келгенде кәсіби ұлы өнерге айналады; оның барлық жанрларда өркендеу және өркендеу күнін күтіп тұрған бай іргетасы бар» –деп айтқаны да бекер емес [1]. 1944 жылы А.Жұбановтың бастамасымен елімізде алғаш рет Құрманғазы атындағы консерваторияны ашуының арқасында қазақ музыка мәдениетінде үлкен өзгерістер болды. Алғашында домбыра аспабына орыстың балалайка, прима домра аспаптарының шығармалары лайықталып оқу бағдарламасына енгізілсе, қобыз аспабы да Ресей, Еуропа елдерінің ысқышты аспаптарына

жазылған шедеврлері де лайықтала бастады. Қазақ өнерінде ұлттық музыкалық аспапқа шығарма лайықтау мәселесі кәсіби тұрғыда осы жолын таба бастады.

Қазіргі таңда, республикамыздағы өнер мектептері, музыкалық колледждер және жоғары музыка оқу орындарының оқу бағдарламаларының талаптарына сәйкес, емтихандардың барлығында дерлік оқушы міндетті түрде фортепиано сүйемелдеуімен шығарма немесе этюд орындауы тиіс. Фортепианоға қосылып шығарма орындау, оқушыны ансамбльді сезінуіне, шығарманың ритмикасын, гармониясын есту қабілетін ұштайтыны даусыз[2, 3 б.].

Мақаламыздың негізгі өзегі болып отырған жетіген аспабына қазіргі таңда арнайы жазылған шығармалардың аздығына байланысты, орындаушылар мүмкіндігінше басқа аспаптардан немесе туыстас, ұқсас аспаптарға жазылған шығармаларды жетіген аспабына лайықтап түсіруді қолға алғалы бірнеше жыл болғанын білеміз. Табиғаты бөлек өзге аспапқа жазылған шығарманы болмысы басқа аспапқа лайықтағанда ол өзіндік бояуын сақтап қалмайтыны белгілі. Мысалы, олардың тембрлік өзгешеліктерін айтпағанда, аспаптардың диапазондарына қарай штрихтары және орындау ерекшеліктері де өзгередіні айтпаса да белгілі.

Гусли мен жетіген сияқты аспаптар музыкалық өнерге ерекше сипат әкелді. Музыканы бір аспаптан екіншісіне ауыстыру – бұл ноталарды бейімдеу процесі ғана емес, сонымен қатар екі түрлі музыкалық әлем арасында алтын көпір құру. Шығарманың түпнұсқадағы рухын сақтауға және оны жаңа бояумен, музыкалық идеялармен байи түсуіне кез келген лайықтаушы композитор немесе орындаушы мүдделі екені анық. Гусли аспабының төл репертуарының қазақ жетігеніне көшу үдерісі мәдениетіміздегі музыкалық мұраны дамытудағы, шеберлігімізді шындаудағы маңызды кезең болып табылады. Жетіген аспабын қайта өмірге әкелген Б. Сарыбаев деп қарастырсақ, гусли аспабының қайта жаңғыруына XIX ғасырда В. Андреев, Н. Привалов, О. Смоленский секілді мамандар өз үлестерін қосты.

Гусли – әлемдегі славян мәдениеттерінде тамыры бар ежелгі музыкалық аспап. Ресей мен Украинада гусли дәстүрлі түрде халық әндері мен әуендерін орындау үшін қолданылады. Бұл аспапта әдетте көлденең орналасқан көптеген ішектер бар және оның дыбысы жылы және жағымды дыбыспен сипатталады. Гусли көбінесе орыс және украин мәдениеті мен тарихымен байланысты және олар халықтық мерекелер мен музыкалық дәстүрлерде маңызды рөл атқарады.

VI-VII ғасырларда византиялық тарихшылардың еңбектерінде Анастасия мен Феодан 590 жылы гректер тұтқынына алған үш славян туралы баяндайды. Қарудың орнына олардың қолында гусли болды. Грек императорының сұрақтарына жауап бере отырып, «қаруды қолдана алмаймыз, тек гусли аспабында ойнай аламыз» деп жауап қайырған екен [3, 363 б.]

Гусли аспабы көпіштілігі, яғни құрылысымен ғана емес, сонымен қатар ойнау әдіс-тәсілдерінде де жетіген аспабымен ұқсас тұстары көптеп кездеседі. Мысалы:

- *Глиссандо* алғанда оң қолдың бас бармағымен төменнен жоғары ішек үстімен сырғыта қажетті дыбысқа дейін жүргізеді, ал жоғарыдан төмен жүргенде, сұқ саусақтың ұшымен сырғытады. Керексіз дыбыстарды ішек үстінен сол қол саусағымен басып, дыбысын шығармайды.
- Аккорд – 1,2,4 немесе 1,2,3,4 саусақтармен алынады, дыбыстарды қою да әсем шығару үшін белгілі тәртіппен алу керек, алдымен керекті дыбыстардың үстіне саусақтарды орналастырып, содан кейін бас бармаққа күшті сала отырып білезік буынды алға қарай итеріңкірей іледі, егер саусақтарды барлық дыбыстармен жоғары бірден көтерсе, дыбыс әлсіз әрі сұйық шығады.
- *Флажолетті* дыбыс шығару үшін негізгі нотаны оң қол саусағымен іле отырып, сол қол ортаңғы саусағын октава дыбысы алынатын белгілі жерінен ішектің үстінен жеңіл басады. Оң қол саусағы мен сол қол саусағы бір мезгілде жүріп отырады.
- *Арпеджиато* – керекті дыбыстардың үстіне оң қолдың 1,2,4 саусақтары тізбектеле ретімен жатқызылып, бірінен соң бірін саусақ күшімен ыңғайымен іледі, білезік буын көмегі қажет етілмейді, ал төменгі дыбысты сол қолдың сұқ саусағымен алады. Дыбыстың көбейту

үшін, сол гармонияға кіретін төменгі дыбыстарды сол қолдың үш саусағымен оң қол әдісіндей ілуге болады.

- *Тремоло* – керекті дыбысқа оң қол саусақтары қисая жатқызылып, сұқ саусақ ұшымен төмен, жоғары жиі жүргізеді, астындағы ішекті кедергі келтірмес үшін бас бармақпен басып дыбысын шығармайды, қалған саусақтар сұқ саусаққа кедергі келтірмей ыңғайымен жатады. Қозғалыс сұқ саусаққа түсіп, білезік буынды қозғамай бір жөн бос ұстайды.

- *Пиццикато* алу үшін, саусақты ішекке батырыңқырай, білезік буынның көмегімен, күшпен жоғары серпи өте ширақ ілу керек, егер тек саусақ күшімен ғана ілсе, әлсіз де сапасыз дыбыс шығады. *Стаккатоны* да осы тәртіп бойынша алуға болады. Стаккато дыбысын анық шығару үшін оң қол саусағы дыбысты ілгеннен кейін, қажеті болса сол қолдың ортаңғы саусағымен сол дыбысты жылдам баса қойып, дыбыс ұзақтығын өшіруге болады.

Жетіген аспабы 2000-шы жылдың басынан кәсіби бағытта оқытыла басталғалы гусли аспабының репертуарымен тығыз байланыста келе жатыр. Құрманғазы консерваториясының білікті ұстазы Нұргүл Бижанқызы гусли аспабына арнайы шығарма жазатын Виктор Маляров сынды танымал шетел композиторларымен тығыз байланыста болуы бүгінгі жетігеншілердің белсенді дамуына зор септігін тигізіп келеді.

Виктор Иванович Маляров – Ресей Федерациясының еңбек сіңірген қайраткері, профессор, 1957 жылы Мәскеу қаласында дүниеге келді. 1976 жылы Гнесин атындағы Мемлекеттік музыка училищені (баян сыныбы В. Ф. Назарова, А. Т. Гаценко) тәмамдады. 1981 жылы Гнесин атындағы музыкалық-педагогикалық институтын (баян сыныбы М. И. Имханицкий) бітірді. Ресей Федерациясының Еңбек сіңірген әртісі.

Қазіргі уақытта В.Маляров орыс халық аспаптарына арналған бірқатар вокалды ансамбльдерге жазылған шығармалары бар. Көптеген туындылары халық аспаптары орындаушыларының, сондай-ақ Ресейдің бірқатар ансамбльдері мен оркестрлерінің репертуарына енді. Оның шығармалары өз отанымен қатар, Германия, Греция, Кипр және басқа елдердің көптеген концерт залдарының сахнасынан үнемі естіліп жүр. Ол өзінің шығармашылығымен халық аспаптары орыс халықтық-ұлттық ажырамас бөлігі екенін көрсетуге тырысады.

Жетігенге арнайы жазылған шығармалардың аздығынан, көршілес Ресей елінің композиторларының гуслиға арналған шығармаларды лайықтап орындаймыз. Жеке орындауда Виктор Маляровтың шығармалары лайықталып орындалып жүргені белгілі. Мысалы, «Ой, лопнув обруч», «Сказ о Земле Русской», «Маленький ковбой», «Взял бы я бандуру», «При в долине, при в лужку»; «Испанская рапсодия», «Ирландские мотивы»; «Цыганская фантазия» т.б. Десек те В.Маляровтың шығармасын ансамбльге лайықтап орындау біз үшін жаңашылдық болды деп айта аламыз. Композитордың соңғы жазған шығармаларының бірі: Фантазия на тему романса Е.Юрьева «В лунном сиянии».

В.Маляровтың "В лунном сиянии" фантазиясы– тыңдаушыны түн мен айдың жұмбақ және тылсым әлемге апаратын музыкалық шығарманың жарқын үлгісі. Түнгі пейзаж тақырыбы: музыкалық бейне жұмбақ пен тыныштық атмосферасын құра отырып, түнгі табиғатты сипаттайды. Композитор түнгі ай сәулесінің жарығы мен айналадағы сұлулықты музыка тілімен жеткізуге әрекет еткені бірден байқалады.

Шығарманың кіріспе бөлімі тыныштық пен түнгі табиғат сипатталады. Әуені жай, баяу темпте басталады. Шығарманың түпнұсқасында 1 такттен 15 тактке дейін флажолеттер қолданылады. Гусли аспабының тембрі ашық болғандықтан флажолет анық әрі таза шығады, ал жетіген аспабының дыбысы қоңыр болғандықтан, лайықтау барысында ерекшелендіріп тиекті басу арқылы тұтылған флажолет алынады. (*1 сурет*).

Фантазия на тему романса Е.Юрьева
"В лунном сиянии"



1 сурет

Глиссандо арқылы шығарманың негізгі бөліміне өтеміз. Бұл бөлімде шығарма орташа екпінде орындалады. Гусли аспабында орындаудағы аппликатура мен жетіген аспабының аппликатурасының ерекшелігі анық байқалады. Нақтырақ айтсақ, гусли аспабында негізгі әуенді тек оң қолмен орындаса, жетіген аспабында екі қолмен алма-кезек орындайды. 19 такттан бастап бірінші үлескеакцент беріп орындалады. (2 сурет).



2 сурет

Екінші бөлімде әуен вальс екпінінде жүреді. Керекті дыбысқа оң қол саусақтарын қисая жатқызылып, сұқ саусақ ұшымен төмен, жоғары жиі жүргізе отыра, астындағы ішекті кедергі келтірмес үшін бас бармақпен басып дыбысын шығармай, қалған саусақтар сұқ саусаққа кедергі келтірмей ыңғайымен тремоло арқылы орындаймыз. Сол қолмен әуенге бояу беру үшін вибрация қосылады. Бұл бөлім түпнұсқасынан айтарлықтай өзгертулерсіз, дәл сол қалпында сақталады. Тремоло 36-67 такттар аралығында орындалады. (3 сурет).



3 сурет

Үшінші бөлімде негізгі әуен сүйемелдеуші аспапта болғандықтан, жетіген сәл piano-ға түседі. Аккордтарды сол қолмен керек емес дыбыстарды жауып, тек аккордтағы керек дыбыстарды ашық қалдыру арқылы орындалады. Аккордтар 112 -119 такттар арасында орындалады және тура осы әдіс шығарманың 160 -175 такттарында қайталанады. (4 сурет).



4 сурет

Шығарманың соңғы бөлімінде орындаушы ешқандай сүйемелдеусіз жалғыз қалады. Яғни, бұл– шығарманың каденциясы. 1 орындаушы жалғыз қалып, нюанс жағынан өз қиялымен, өз интерпретациясында орындайды. (5сурет).



5 сурет

Мақаланы қорыта келе, гусли мен жетіген аспабының ортақ ерекшеліктері айқындалды. Сондай - ақ гусли аспабына арнайы жазылған шығармаларды жетіген аспабына лайықтау барысында кездесетін маңызды мәселелер қарастырылды. Гусли аспабына арнайы жазылған композитор В. Маляровтың "В лунном сиянии" атты фантазиясын жетігенге лайықтау кезінде кездескен қиындықтарды шешудің оңтайлы тәсілдері ұсынылды. Гусли мен жетіген аспабының ортақ ерекшеліктері мен өзгешеліктерін ескере отыра, жетігенге және жетігеншілер ансамбліне шығарма лайықтаудың жаңа қағидалары қолданылды. Дәлірек айтсақ:

- Гуслидағы ашық флажолеттер жетіген аспабында тұтылған флажолеттерге ауысты.
- Гуслида тремоло қағыс ретінде алынса, жетіген аспабында сұқ саусақтың ұшымен төмен, жоғары жиі жүргізе орындалды.
- Тремоло арқылы әуен жүрген кезде сол қолмен әдемі бояу беру үшін вибрациялар алынды.
- Каденция кезінде жеке орындаушы жалғыз қалғанда шығарманы өз интерпретациясында орындады.
- Аккордтар орындағанда ансамбль мүшелерінің қолдары, дыбыстары синхронды болуы қадағаланды.

Шығарма ең алдымен жеке орындау мен ансамбльге лайықталған нұсқасымен салыстырып қарағанда айтарлықтай өзгешеліктерге ие болды. Нақтылай келе, динамика жағынан күш көбірек болды, керекті жерлерде дауысқа бөлінді, аккорд алу барысында қолдардың синхронды болуы өте маңызды болды. Осы орайда ансамбль мүшелерінің шығарманы орындау барысында өз ойларын қоса отырып, жеке көзқарастарын қалыптастырды. Алдағы уақытта бұдан да күрделі шығармаларды лайықтап орындауда осы тәжірибиелердің іске асатыны, сондай-ақ әртүрлі бағыттағы жаңа шығармаларды, жаңа әдіс тәсілдерді ойлап табуға шабыт беретіні сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі.– Алматы, 1975
2. Тоғжанов Т. Дала өрнектері.– Алматы, 2022
3. Баско Н., Баринова Е., Такташова Т. Музыкальный учебный словарь Москва, 2013. – 363с.
4. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» Изд. 2-е Москва 1963
5. Жақыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі.– Алматы, 2011

ӘӨЖ 78.021

Мұқағали АМИРХАНОВ
Қазақ ұлттық өнер университетінің
2 курс магистранты,
Астана қ., Қазақстан
mukagali1@gmail.com

ДОМБЫРА КҮЙЛЕРІНІҢ МӘНЕРЛІ ҚҰРАЛДАРЫН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйіндеме: Мақаланың басты міндеті – домбыра күйлерінің мәнерлі құралдарын кешенді түрде зерттеу. Автордың пікірінше, бұл мәселені шешу жолдары күйлердің жанрларымен және аймақтық стильдерімен тығыз байланысты. Күйлердің мәнерлі құралдары әр жанрға тән ерекше болады. Солардың ішінде кейбіреулері жанрдың тұрақты көрсеткіші рөлін атқара алады.

Домбыра музыкасына арналған қолда бар әдебиеттерді талдап көрсек, қазіргі кезде домбыра күйлерінің мәнерлі құралдары жалпылама түрде қарастырылғанын байқаймыз. Авторлар көп жағдайда күйлердің жанрлары мен аймақтық стильдерін ескере бермейді. Сондықтан мақалада қойылған мәселе қазіргі кездегі күйтану ғылымының өзекті мәселелерінің бірі болып табылады.

Домбыра күйлерінің мәнерлі құралдары бұрынғы жылдарда жалпылама түрінде қарастырылғаны болмаса, арнайы тақырып ретінде әлі зерттелмеген десе болады. Ұсынылып отырған мақалада біз алғаш рет домбыра күйлерінің мәнерлі құралдарын домбыра музыкасының аймақтық стильдері мен жанрлары аясында (контекстінде) қарастыруды алға тартып отырмыз. Қазақстанның әр түрлі аймақтарында домбыра аспабының құрылымы, ондағы пернелер тағу жүйесі, оң қолдың қағыстары мен сол қолдың аппликатуралық әдістері, күйлердің құрылымы, әуендік-ладтық жүйесі, өлшем-ырғақтық көрсеткіштері және т.б. әр түрлі болып келетіні анық. Сондықтан қазіргі таңда домбыра музыкасының қай мәселесін алсақ та, оны күйлердің аймақтық және жанрлық ерекшеліктерін ескермей шешуге болмайтыны анық болып тұр.

Кілт сөздер: Күй, құрылым, композиция, мәнерлі құралдар, аймақтық стильдер, жанр, БАИК (бастапқы аппликатуралық-интонациялық кешен), лад, ладтық ұя, ладтық өзгеріс, қағыс, артикуляция, жүйелі-этнофондық әдіс.

Аннотация: В статье ставится задача комплексного рассмотрения выразительных средств домбровых кюев. Автор отмечает, что решение этой задачи должно осуществляться в тесной связи с жанрами и региональными стилями домбровой музыки. Каждому жанру соответствует определенный набор средств выразительности. Среди этого набора некоторые имеют доминирующее, репрезентирующее значение.

Анализ существующей литературы по домбровой музыке показывает, что на сегодняшний момент средства выразительности домбровых кюев изучены в целом, безотносительно к существующим жанрам. Поэтому в современном кюеведении рассмотрение выразительных средств кюев в тесной связи с жанрами и региональными стилями домбровой музыки приобретает особую важность.

В работах казахстанских музыковедов выразительные средства домбровых кюев рассматривались в общем плане и только в связи с конкретной темой исследования автора. В нашей работе музыкально-выразительные средства впервые рассматриваются в контексте региональных стилей и жанровых характеристик кюев. Известно, что в каждом регионе Казахстана строение домбры, система ладовых перевязей на ней, штриховые средства звукоизвлечения и аппикатурные приемы игры, композиционное строение кюя, ладо-мелодические и метро-ритмические системы разные. Поэтому какую бы проблему кюеведения мы не брали, ее необходимо решать в тесной связи с регионально-стилевыми и жанровыми особенностями кюев.

Ключевые слова: Кюй, форма, композиция, выразительные средства, региональные стили, жанр, ПАИК (первичный аппикатурно-интонационный комплекс), лад, ладовая ячейка, ладовая переменность, штрих, артикуляция, системно-этнофонический метод.

Abstract: The article sets the task of a comprehensive consideration of the expressive means of dombra kuys. The author notes that the solution of this problem should be carried out in a connection with genres and regional styles of dombra music. Each genre corresponds to a certain set of expression meanings. Among this set, some have a dominant, representative meaning.

The analysis of the existing literature on dombra music shows that at the moment the means of expression of dombra kuys have been studied as a whole, regardless of the existing genres. Therefore, in modern studies, the consideration of the expressive means of kuys in close connection with genres and regional styles of dombra music has a particular importance.

In the works of Kazakh musicologists, the expressive means of dombra kuys were considered in general terms and only in connection with the specific topic of the author's research. In our work,

musical and expressive means are considered for the first time in the context of regional styles and genre characteristics of kuys. It is known that in each region of Kazakhstan the structure of the dombra, the system of fret bands on it, dashed means of sound production and fingering techniques, the compositional structure of the kuy, lado-melodic and metro-rhythmic systems are different. Therefore, no matter what problem of kuy studies is taken, it must be solved in close connection with the regional-style and genre features of kuys.

Keywords: Kuy, composition, expressive means, regional styles, genre, PAIK (primary fingering-intonation complex), fret, fret variability, stroke, articulation, system-ethnophonic method.

Қазақстан Республикасы өзінің тәуелсіздігін алғалы бері этникалық тарихтың, ұлттық мәдениет пен өнердің әр тұстарын жаңа әдіснамалық ұстаным жағынан зерттеуге кірісті. Этномәдени контекстіндегі дәстүрлі музыка өзінің жанрлық синкретизмімен айрықшаланатыны белгілі. Сондықтан XX ғасырдың соңғы онжылдығында музыкатану, өнертану, фольклористика мен мәдениеттану салаларында кешенді зерттеулер орын алды. Осындай зерттеулер дәстүрлі күй өнеріне де қатысты.

Домбыра музыкасының теориялық мәселелерін алғаш рет зерттеген А.Алексеев болды. 1947 жылы жарыққа шыққан «О казахской домбровой музыке» деген мақаласында [1] ол домбыра аспабының типологиясы, органологиялық құрылымы, күйлердің бағдарламалық мазмұны, фактурасы, дауыстарының ара-қатынастары, әуен ерекшеліктері, ладтық және композициялық құрылымы, өлшем-ырғағы сияқты мәселелерді қозғады.

Күйдің құрылымы мен музыкалық материалының ерекшеліктерін түсіндіру үшін ол «первичная ячейка» (бастапқы ұя) деген ұғым енгізді. А.Алексеев «первичная ячейка» деп күйді ашатын және музыканың даму барысында бірнеше рет қайталанатын интонациялық-ырғақтық құрылымды айтады. Зерттеушінің ойынша, «первичная ячейканың» екі түрі болады. Біріншісі – кварта мен квинтаның қайталануынан тұратын қарапайым ұя; екіншісі – бірнеше қарапайым ұядан құралатын күрделі ұя. «Первичная ячейка» домбыра мойнының бас жағында орналасады, бірақ күйдің даму барысында өзгеріске ұшырап басқа биіктіктерінде қайталануы мүмкін.

«Бастапқы ұяшық» күй құрылымында бірнеше функция атқарады:

1) күйдің басында ол тыңдаушылардың назарын аудару үшін қолданылады, сол арқылы көрермендерді нақты музыканы тыңдауға дайындайды;

2) бастапқы ұя – күйдің музыкалық «эмбрионы», яғни, күйдің бүкіл материалы осы «эмбрионнан» туындайды. Бастапқы ұяның бұл функциясын А.Алексеев аса маңызды деп санайды;

3) «первичная ячейка» – күйдің композициясын жіктеп, оны жеке бөлімдерге бөліп тұратын өзіндік цезура.

Байқап тұрғанымыздай, бастапқы ұяның атқаратын рөлі екі түрлі болады: біріншісі күйдің ішкі, яғни формо-құрылымдық функцияларына жататын болса, екіншісі сыртқы, демек, музыкалық тектен тыс функциялары. Күйдің ішкі (формо-құрылымдық) функцияларына негізгі музыкалық тақырыптың (теманың) эмбрионы, композициялық құрылымды жіктеп тұратын цезуралық рөлі жатады, ал бастапқы ұяның сыртқы функциялары тыңдаушылардың назарын аударуға бағытталған.

Негізгі музыкалық тақырыптың эмбрионы ретінде қабылданатын бастапқы ұяның ерекшеліктерін ескере отырып А.Алексеев күйдің жалпы құрылымының принципін рондо-вариациялық деп есептейді. Кейінгі зерттеушілер (П.Аравин, С.Зарухова, А.Юсфин, Н.Тифтикиди, Б.Ерзакович, Б.Байкадамова) А.Алексеевтің осы тұжырымын әр қырынан дамыта түсті. Нәтижесінде кеңес заманында қолданылған әдіс-тәсілдер Ресейде қалыптасқан фольклористика мен музыкатану ғылымдарының тұжырымдамаларына бағытталғаны көрінеді. Бұндай әдіснамалық ұстаным қанағаттандыратын нәтижеге жеткізбеді. Қазіргі кезде Қазақстан этномузыкатану ғылымының кейбір мәселелері қайта қаралуда.

Домбыра күйлерінің мәнерлі құралдары (әуені, фактурасы, ладтық жүйесі, ырғағы, композициялық құрылымы және т.б.) бұрынғы жылдарда әр қырынан қарастырылғаны

болмаса, арнайы тақырып ретінде зерттелмеген деп айтуға болады. Әрине, бұрынғы зерттеушілер бұл мәселелерге тоқталмай кете алмады. Домбыра күйлерінің мәнерлі құралдары әр зерттеудің негізгі тақырыбы аясында талқыланды (А.Мухамбетова, С.Аманова, С.Райымбергенова, С.Утеғалиева, Г.Омарова, П.Шегебаев, Р.Несипбай, С.Калиев, А.Қазтуғанова Ж., А.Есенұлы, А.Райымбергенов, Б.Мүптекеев, Т.Тоқжан және тағы басқалары). Енді осы жеке-дара қарастырылған мәнерлі құралдарды әр аймақтың стилдік ерекшеліктеріне байланысты жүйелеп, кешенді түрде зерттеуге кез келген сияқты. Осы бағытта этномузикатану саласында қалыптасқан жүйелі-этнофондық тәсіл (*системно-этнофонический метод* – И.Мациевский) өзінің зор пайдасын тигізе алатыны анық.

Қазақстанның әр түрлі аймақтарында домбыра аспабының құрылымы, ондағы пернелер тағу жүйесі, оң қолдың қағыстары мен сол қолдың аппликатуралық әдістері, орындаушылық тәсілдермен тығыз байланысты болып келетін күйлердің құрылымы, әуендік-ладтық жүйесі, өлшем-ырғақтық құрылымы және т.б. әр түрлі болып келетіні белгілі. Сондықтан қазіргі таңда домбыра музыкасының қай мәселесін алсақ та, оны күйлердің аймақтық және жанрлық ерекшеліктерін ескермей шешуге болмайтыны анық болып тұр.

Алғаш рет қазақ музыкасының жанрлық жүйесін жасап, оларға сипаттама берген Борис Гиршевич Ерзакович болды [3]. Оның жанрлық жүйесі Қазақстан фольклористикасы мен музикатану ғылымының дамуына үлкен әсерін тигізді. Бұл жүйе осы күнге дейін зерттеушілердің еңбектерінде қолданылып келеді. Десе де, қазіргі кезде Б.Ерзакович ұсынған жанрлық жүйенің кемшіліктері көріне бастады. Мәселен, ол қазақ музыкасының табиғатына жат келетін кейбір жанрларды дәлелдеуге тырысқан (мәселен, «*Трудовые песни*» (Еңбек әндері)), «*Календарные песни*» (Күнтізбе әндері), «*Песни социального протеста*» (Әлеуметтік наразы білдіру әндері).

Б.Ерзаковичтің еңбегінде аспаптық музыканың (домбыра, қобыз, сыбызғы күйлерінің) жанрлық жүйесі қарастырылмаған. Бұл аспаптардың жанрлары басқа авторлардың еңбектерінде де жіктелмеген. Домбыра күйлеріне келгенде авторлардың көбісі «лирикалық күй», «трагедиялық күй», «эпикалық күй», «арнау күй» (А.Қазтуғанова), «күлдіргі күй» (Е.Жаманкеев) сияқты жалпы атаулармен шектеледі, немесе жанр ретінде шығармалардың аттарын пайдаланады (Ақжелен, Байжұма, Балбырауын, Қос басар, Қоңыр, Науайы т.б.).

Алғаш рет қазақ музыкасының жанрлық жүйесіне деген жаңаша көзқарасты ұсынған А.Мұхамбетова болды [10]. Оның пікірінше, халық музыкасының түрлері мен жанрларын жіктеу кезінде жеке адам мен дәстүрлі қоғам мәдениетінің арасындағы қарым-қатынасты ескеру керек. Дәстүрлі қоғамда жеке тұлға халық музыкасымен тәрбиеленеді, музыкалық жанрлар мен түрлерінде көрініс тапқан эстетикалық құндылықтарды, философиялық ой-тұжырымдарды, адами қасиеттерді бойына сіңіріп тұлғалық қасиеттерін қалыптастырады. Сөйтіп, дәстүрлі қоғамда адамдар әр түрлі жанрларды меңгеру арқылы біртіндеп өзінің мәдени, рухани кеңістігін кеңейтеді. Қазақтың дәстүрлі дүниетанымының тұтастығы – өмір мен өнердің ажырамас байланысынан, ал музыкалық жанрлардың жүйелігі адам өмірінің кезеңдерінен көрініс табады деуге болады. Осы еңбекте берілген тұжырымдар мен қорытындылар осы күнге дейін күйтанушылардың назарынан тыс қалып келеді. Келешекте бұл әдіснамалық ұстаным күй жанрларын жүйелеуде айтарлықтай нәтиже берері анық.

Домбыра күйлерінің мәнерлі құралдары (композициясы, әуені, өлшем-ырғағы, аппликатуралық-интонациялық негізі, ладтық құрылымы) жанрлармен тікелей байланысты болғандықтан әр жанрға тән мәнерлі құралдардың жиынтығы болуы заңды құбылыс. Сол себепті күйлерді жанрларға жіктеу және әр жанрға тән мәнерлі құралдардың ерекшеліктерін анықтау – қазіргі күйтану ғылымының басты міндеттерінің бірі болмақ.

Жоғарыда аталған зерттеушілердің ішінде П.Шегебаевтың әдіснамалық ұстанымы бірізділікпен ерекшеленеді. Күйдің «бас буын» және «орта буын» бөлімдерін жіктеу кезінде ол дәстүрлі домбырашылардың арасында қалыптасқан «теріс басу» және «оң басу» деген орындаушылық әдістерді ескереді. П.Шегебаевтың күй құрылымына деген көзқарасы А.Жұбанов пен Б.Амановтың пікірлерін жалғастырып, толықтырып тұрғаны анық көрінеді.

Домбыра күйлерінің негізгі музыкалық тақырыбын (*основная тема*) анықтауда және ладтық құрылымын жүйелеуде П.Шегебаев өзі енгізген ПАИК (первичный аппликатурно-интонационный комплекс) деген ұғымды қолданады. Ғалымның пікірінше, ПАИК күй әуенінің негізін, ең ұсақ бөлшегін құрайды [15].

Сол сияқты, ПАИК ладтық құрылымның қарапайым ұясы функциясын атқарады (*ладовая ячейка*). Әр биіктікте орналасқан және әр түрлі ладтық көрсеткіші бар ПАИК-терден көлемді музыкалық материал құрылады. Күйлерде анық естілетін «*ладовая переменность*» деген музыкалық құбылыс та осындай ПАИК-тердің ауысып отыруынан туындайды [17].

Күйлердің өлшем-ырғақ заңдылықтарын толыққанды зерттеген Н.Тифтикиди «домбыра күйлерінің түп негізінде ән әуені жатады» деген пікір айтады. Осы пікірді сынға ала отырып П.Шегебаев былай деп жазады: «*Ученый, увлеченный своей идеей, обнаруживает эти истоки почти везде. При этом он не всегда учитывает инструментальную природу кюев и сугубо исполнительские факторы*» [16]. Домбыра қағысы – артикуляциялық тәсілдердің сыртқы көрінісі. Қағыс пен ырғақ тығыз байланысты, бірақ олар бір біріне сәйкес келе бермейді. Нотада көрсетілген ырғақпен салыстырғанда, қағыстың мәнерлеу мүмкіндігі әлдеқайда кең және бай.

Жалпы алғанда, домбыра күйлері – дәстүрлі мәдени құбылыс. Ол бізге байырғы заманда қалыптасқан түрінде түбегейлі өзгеріске ұшырамай келіп жетті. Қазіргі кезде бұл өнер ішінара аймақтық стильдер мен жанрларға бөлінеді. Кең мағынасында алғанда, жанр мен стиль – домбыра музыкасының әсерлі құралдарының бірі екенін ескерсек, күйлерде қолданылатын арнайы музыкалық әдіс-тәсілдер (*выразительные средства*) сол жанрлар мен аймақтық стильдерге тән ерекшеленуі тиіс. Біз бұл ерекшеліктерді ескере бермей, күйлерді осы күнге дейін жалпылама түрінде талдап келдік.

Күйлерді жанрларға жіктеген кезде біз оларды «лирикалық күй», «трагедиялық күй», «эпикалық күй», «күлдіргі күй» немесе «жыр-күй» деп топтай саламыз, немесе аттас күйлердің атауларын пайдаланамыз (Ақжелен, Байжұма, Балбырауын, Қос басар, Қоңыр, Науайы т.б.). Бірақ бұл аттас күйлердің әсерлі құралдары (композициялық құрылымы, әуені мен ырғағы, фактурасы, ладтық жүйесі және т.б.) немен ерекшеленетіні, олардың басты көрсеткіші неде екені әлі анықталған емес.

Мәселен, «Байжұма» күйлерін алсақ, бұл күйлердің басты ерекшелігі олардың композициялық құрылымында екенін байқауға болады. Алғаш рет бұл ерекше құрылымды қолданған – осы күйдің авторы Байжұма. Кейінгі күйшілер осы Байжұманың енгізген жаңалығына сүйене отырып өздерінің нұсқаларын шығарған, және өз туындысын күйші Байжұманың есімімен атап кеткен. Нәтижесінде, домбыра өнерінде «Байжұма» деп аталатын бір топ күйлер пайда болды. Бұл аттас күйлерді шынайы жанр деп атауға болады, себебі олардың композициялық, әуендік, ладтық, тіпті орындаушылық-ырғақтық құрылымы айрықша жүйені құрайды.

Осы сияқты ерекшеліктер басқа аттас күйлерде де болуы мүмкін. Оны біз кешенді түрде жан-жақты қарастырып қана анықтай аламыз. Бұл айтылған мәселе Қазақстанның әр өңірінде орын алған төкпе және шертпе күйлеріне бірдей қатысты.

Әр жанрға тән әсерлі құралдардың жүйелік топтамасы қобыз және сыбызғы күйлерінде де болуы мүмкін. Бұл жағынан қобыз және сыбызғы күйлері әлі зерттелген емес. Сондықтан бұл мәселе келешекте атқарылатын зерттеулердің басты тақырыбы бола алады деген сенімдеміз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Алексеев А. О казахской домбровой музыке // Советская музыка, М., 1947, № 3, с. 52-60..
2. Аманов Б. Импровизационность и традиционность в формообразовании кюев и их отражение в народной терминологии // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. – М., 1974, с.112-113.
3. Ерзакович Б.Г. Песенная культура казахского народа. – Алма-ата, 1966. – 402 с.

4. Жубанов А.К. Казахский народный музыкальный инструмент – домбра // Музыкознание, вып. 8-9. – Алма-Ата, 1976.
5. Зарухова С.М. Некоторые вопросы ладообразования в казахской домбровой музыке // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата, 1967.
6. Қазтуғанова А.Ж. Қазақтың арнау күйлері (жанр және стиль мәселелері). Монография. – Алматы: «Олжа», 2008. – 86 б.
7. Калиев С.С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления күйши: Автореф. дисс. ... канд. иск. – Алматы, 1996
8. Малдыбаева Р.С. Творческая личность күйши в музыкальной культуре XX века. Дисс. на соиск. степени канд. иск. Алматы: ИЛИ им. М.О.Ауэзова. – 2005. –135 б.
9. Мүптекеев Б. Теріс бұрау күйлер (кұрылымы мен позициялық иірімдер) // Традиция в современной культуре и искусстве: сб. науч. статей, посв. 70-летию А.И. Мухамбетовой. – Алматы: КазНАИ им Т. Жургенова, 2012 – 344 стр.
10. Мухамбетова А.И. Казахский күй (очерки истории, теории, эстетики). – Алматы: Дайк-Пресс, 2001, 208 б.
11. Несипбай Р.Т. Күй-токпе в системе традиционного мироотношения казахов: (проблемы темы, формы и композиции в кюях-токпе. Автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 1999. – 30 с.
12. Омарова Г.Н. Казахский күй: культурно-исторический контекст и региональные стили. Монография. – Алматы, 2018. – 372 с.
13. Раимбергенов А. Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985, с. 63-93.
14. Тифтикиди Н.Ф. Проблема музыкального фольклора и композиторского творчества. Сборник научных трудов. (К 70-летию автора). – Алма-Ата, 1991. – 209 с.
15. Шегебаев П. Аппликатурно-интонационная основа домбровых кюев токпе // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: «Мастер По», 2017 – с.236-232.
16. Шегебаев П. Вопросы метроритма в казахской домбровой музыке // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: «Мастер По», 2017 – с. 252-261.
17. Шегебаев П. Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана // Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и методологии. – Астана: «Мастер По», 2017 – с. 262-272.

ӘӨЖ 78.07:378.147(045)(574) Б18

Айгүл БАЙБЕК

Қазақ ұлттық өнер университетінің доценті,
өнертану кандидаты,
Астана қ., Қазақстан
aigul.akzhelen@gmail.com

ХАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛАРЫН ОҚЫТУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ АСПЕКТІЛЕРІ

Түйіндеме: Мақалада жоғарғы музыкалық білім беру жүйесіндегі халық орындаушыларын даярлаудағы дәстүр мен жаңашылдық аспектілерін қарастыру арқылы музыканттарды тәрбиелеу барысында мәдени құндылықтарды қазіргі оқу орындарына бейімдеу процестерін көздеу қарастырылған.

Қазақ дәстүрлі музыка өнерінің негізгі құндылықтарын сақтаушы және жалғастырушы болашақ тұлғаларды тәрбиелеуде дәстүрлі қазақ музыкасы материалында негізделіп

мамандырылған Этносольфеджио курсындағы ауызша және жазбаша музыкалық дәстүр интеграциясына құрылған орны айрықша.

Этносольфеджио курсы дәстүрлі музыканың құндылықтарын дамыту мақсатында жүзеге асырылатын ауызекі жұмыс түрлері және суырып салу, ән шығару сияқты шығармашылық тапсырмалар секілді әдістемелік қағидалардан құралып, халық орындаушыларын даярлаудағы дәстүр мен жаңашылдық көзі болып табылады.

Кілт сөздері: Этносольфеджио, дәстүрлі музыка, ауызекі қабылдау, суырып салу өнері, дәстүр мен жаңашылдық, шығармашылық жұмыс түрлері.

Аннотация: Статья посвящена вопросам обучения народных исполнителей в системе музыкального образования в аспекте традиции и новаторства, где раскрываются способы адаптации традиционных культурных ценностей в профессиональной подготовке музыкантов в современных учебных заведениях.

Именно в профилирующем курсе Этносольфеджио (на материале казахской традиционной песенной культуры) для народных певцов через интеграцию традиции устных и письменных музыкальных культур формируется необходимая база для осмысления исторического развития традиционной музыки, роли в современном культурном контексте и понимания необходимости её сохранения и дальнейшего развития.

Курс Этносольфеджио представляет следующие методологические принципы: устные формы работы, а также творческие формы работы (импровизация и сочинительство) как способ сохранения и развития ценностных качеств традиционной музыки.

Ключевые слова: этносольфеджио, традиционная музыка, устное восприятие, искусство импровизации, традиция и новаторство, творческие формы работы.

Abstract: The article is devoted to the issues of training folk performers in the music education system in the aspect of tradition and innovation, which reveals ways to adapt traditional cultural values in the professional training of musicians in modern educational institutions.

It is in the profiling course of Ethno-solfeggio (on the material of Kazakh traditional song culture) that for folk singers, through the integration of traditions of oral and written musical cultures, the necessary basis is formed for understanding the historical development of traditional music, its role in modern cultural contexts and understanding the need for its preservation and further development.

The Ethno-solfeggio course presents the following methodological principles: oral forms of work, as well as creative forms of work (improvisation and composition) as a way to preserve and develop the value qualities of traditional music.

Keywords: ethno-solfeggio, traditional music, oral perception, the art of improvisation, tradition and innovation, creative forms of work.

Қазіргі кезде жоғарғы музыкалық оқу орындарында синтезді музыканттың жаңа типін даярлаудың маңыздылығы күн санап артып келеді. Осындай өнер иесі қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінің негізгі құндылықтарын кейінгіге жеткізуге міндетті. Бұл оңай іс емес, өйткені қазіргі мәдениетте әртүрлі музыкалық-стильдік жүйелер мен музыканттың қызмет түрлерінің өзара әрекеттесуі жанданып отыр. Бүгінгі күні джаз, поп, рок және дәстүрлі музыканттардың бірлесе өнер көрсетуі де сирек құбылыс емес. Сонымен қатар, әртүрлі елдердің дәстүрлі орындаушыларының бірігіп өнер көрсету үрдісі де жаһандық сипат алып отыр.

Жоғарғы музыкалық білім беру ошақтарында дәстүрлі музыкалық мәдениетіне негізделген Этносольфеджио курсы ауызекі және жазба музыкалық мәдениеттердің дәстүрлерін халық әншілеріне білім беру жүйесінде біріктіріп отыр [1]. Сөйтіп, Этносольфеджио пәнін оқыту барысында теориялық және практикалық аспектілерінің байланысы арқылы, сондай-ақ ауызша және жазбаша жұмыс түрлерінің дәстүрлі және жаңашыл оқыту әдістерін қолдану арқылы, ең алдымен, қазақтың дәстүрлі музыкалық тілін

меңгеріп қана қоймай, сонымен қатар оның тарихи дамуын пайымдау, заманауи мәдени контекстегі маңыздылығын сол күйі сақтап және дамыту қажеттігін түсіну үшін база құрылуда.

Бүгінгі күні дәстүрлі музыкалық ойлау жүйесіне сәйкестендірілген жұмыс түрлері этносольфеджио курсының *дәстүрлі әрі жаңашыл әдістемелік басым бағыттары* болып табылады, олар:

1) *Ауызекілік*. Ауызша жұмыс түрлері дәстүрлі оқыту жүйесін қалпына келтіреді және ойлау, есту, жадында сақтау қабілеттерін дамытуды қамтамасыз етеді.

2) *Суырыпсалмалық* – музыкалық-поэтикалық ойлау мен тілдің заңдылықтарын меңгеру деңгейін дамытуға және көрсетуге арналған шығармашылық әдіс; пәннің түпкі мақсаты – қазіргі жағдайда ән мәдениетін *шығармашылық тұрғыдан* дамытуға қабілетті әншілерді тәрбиелеу.

3) *Шығармашылық қарым-қатынас*. *Жар-жар, қара өлең және қайым өлең* сияқты ойын түрінде іске асырылатын музыкалық-поэтикалық жанрларды пайдалану арқылы музыкалық материалды меңгерудің белсенділігі артылып, шығармашылық бастамалардың жүзеге асуына мүмкіндік туады.

Халық орындаушыларына білім берудің қазіргі жағдайында дәстүрлі музыканың байырғы ауызекі табиғатына сай құнды қасиеттерін сақтап, дамыта түсу мәселелері айырықша өткір мәселе болып отыр. Бұл бүкіл әлемге ортақ болғандықтан, әртүрлі халықаралық симпозиумдар мен конференциялардың талқылау нысанына айналған. Ондай кездесулерде заманауи жоғарғы музыкалық оқу орындарына идеологиялық жүйелі тұжырымдамалар енгізу арқылы *дәстүрлі музыканың құндылық қырларын сақтап, дамыту*, сондай-ақ *халық орындаушыларын оқытудың дәстүрлі және жаңашыл әдістері негізінде мазмұнды бағдарламалар жасау қажеттілігі* айтылды [2; 3]. Бұл бағдарламалар қазіргі музыкалық тәжірибе мен оқытудың жаңашыл ағымдарына сай болашақта шығармашылыққа жетелейтін дәстүрлі және заманауи жаңашыл әртүрлі әдістемелерді қамтуы тиіс.

Этносольфеджио курсы халық орындаушыларын болашақ орындаушылық, ұстаздық, редакторлық және ғылыми-зерттеу жұмыстарының маманы ретінде даярлау бағытын ұстанған. *Халық музыканттарын тәрбиелеудің дәстүрлі әдістерінің европаландырылған оқыту жүйесіне бейімделуі* ауызекі кәсіпқойларды оқыту мен тәрбиелеудің дәстүрлі әдістерін де қамтиды. Ондай әдістердің қатарына *ауызекілік, суырыпсалмалық, түрлі шығармашылық жұмыстар*, сондай-ақ *тақпақтасу, қайымдасу, айтыс, тартыс* және т.б. жатады.

Дәстүрлі ән материалы негізінде құрылған Этносольфеджио курсына әнші студенттермен жұмыс істеудің жетекші формасы – дәстүрлі әндерді қабылдаудың үйреншікті жүйесімен байланысты *ауызша жұмыс түрлері*, өйткені бұл пәннің педагогикалық әдістерінің негізіне дәстүрлі *ұстаз-шәкірт* моделі алынған. Сондай-ақ, жоғары оқу орындарында «Халық әндері» мамандығы бойынша іс жүзінде қолданылып жүрген «нотасыз», яғни ауызекі есту қабілеті арқылы оқыту секілді әдістер де ескерілді. Жұмыстың ауызекі формаларының арасынан *ауызша музыкалық диктантты*, сондай-ақ, қазақ мәдениетінің ерекшеліктеріне байланысты *суырып салу және өз жанынан шығару өнерін* меңгеру бағытын ерекше атауға болады.

Ауызекі музыкалық орындаушылықтың сан ғасырлық дәстүрімен байланысты *ауызша музыкалық диктант* есту және жадында сақтау қабілеттерін шыңдай түсуге бағытталған этносольфеджио курсының негізгі жұмыс түрі екені белгілі. Жұмыстың осы формасын енгізген кезде *ауызекі дәстүрдегі музыканттардың есту және жадында сақтау қабілеттерінің ерекшеліктерін, олардың құндылық бағдарын* ескеру қажет.

Жалпы қабылданған академиялық Сольфеджио пәніндегідей ауызша диктант жұмыс формаларының бірі ретінде студенттерге нақты тапсырма жүктейді, ұсынылған дәстүрлі ән үлгісін бірнеше рет орындалғаннан соң бұлжытпай қайталап шығуды талап етеді. Ауызша диктант қабылдау (берілген әуеннің өзегін есте сақтау) мен орындалған музыкалық үлгіні дауыспен қайталаудан тұрады. Бұл орайда қойылатын басты шарт – әннің бір бөлігін емес,

бәрін түгел қайталау керек. Жадында сақтау кезінде әнді есту арқылы тұтас игеру үрдісі жүреді, сондықтан студенттерден есту және жадында сақтау қабілеттерін шындай түсу талап етіледі.

Жоғарыда жазғанымыздай, дәстүрлі ортада шығарманы бір-ақ рет тыңдап, тұтас қайталап берген «құйма құлақ» орындаушы шын шебер болып есептелген. Ондай дағдыны қалыптастыру дәстүрлі ән мәдениеті тетіктерін терең зерделеп, дәстүрлі әндердің мінсіз қалыптасқан қағидалар жүйесін, атап айтқанда, музыкалық-поэтикалық, композициялық және ладтық-әуендік ерекшеліктерін игеру арқылы жүзеге асырылады. Өз кезегінде, бұл ерекшеліктер ауызекі мәдениеттің жойылып кетпеуін қамтамасыз етеді. Қағидаға айналған құрылым-схемаларды меңгеру этносольфеджио курсына *дәстүрлі әннің құрылымы мен музыкалық тілін тұтас талдау* арқылы ғана жүргізілуі мүмкін, бұл орайда дәстүрлі ортада қалыптасқан халық терминологиясы қолданылады.

Ауызша диктант жұмысы студенттердің өздерінің (немесе иллюстратордың) орындауында бүкіл цикл бойы жүргізіледі. Сабақ барысында жанды музыкалық үннің естіліп тұруы және оқыту үрдісіне студенттердің белсенділікпен араласуы сабақты жандандыра түседі. Ауызша диктантты қайталау барысында студенттердің назарын күшейте түсу мақсатында олардың арасында сайыс (ұсынылған әнді кім тез әрі дәл қайталап беретінін анықтау үшін) өткізуге болады.

Ауызша диктанттардың музыкалық материалы ретінде студенттердің өз репертуарынан алынған фольклорлық және ауызекі-кәсіби әртүрлі аймақтық-стильдік нұсқалары пайдаланылуы мүмкін. Сол арқылы этносольфеджио пәнінде студенттер өзара шығармашылық тәжірибе алмасады және ән қорын толықтырады.

Қайталау үшін ұсынылатын ауызша диктанттар стилі, құрылымы, жанры және қиындық деңгейі жағынан әрқилы болып келеді. Біз диктанттың бірнеше типін бөліп алдық, олар – ғұрыптық фольклор, *Қара өлең* және стильдік ауызекі-кәсіби әндер (*Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай, Абай, Әсет, Мұхит пен Кененнің туындылары*). Тұтас алғанда, ұсынылған диктанттардың музыкалық материалы музыкалық ойлауды жан-жақты дамытуды ынталандыруға, сондай-ақ жанрлық және стильдік стереотиптерді тәжірибе жүзінде игеруге арналған.

Академиялық сольфеджиода диктантты дәлме-дәл жазып шығуға баса көңіл бөлініп, ауытқуға жол берілмейтін болса, Этносольфеджио курсына диктантты қайталау кезіндегі *ұстаным өзгеше, бұл белгілі бір мәдени бағдарға байланысты*. Ауызекі мәдениетте *диктанттың нұсқалық түрін ұсыну мәдени норма болып саналады*.

Сөйтіп, дәстүрлі әннің нұсқаларын ұсыну студенттердің есту қабілетінің шығармашылық әлеуетінің куәсі іспеттес. Көбінесе, студенттер сыныпта ауызша диктанттың ең жақсы, неғұрлым дәл нұсқасын таңдайды, сосын таңдалған үлгі түпнұсқалық қалпына келтіріледі, өйткені «қолда бардың арасынан ең үздігін таңдап, соның негізінде түпкі нұсқаны қалпына келтіру – есту қабілеті арқылы бағдарлаудың жоғарғы формасы» [4, 151]. Студенттердің қайталанған және қалпына келтірілген кейбір нұсқалары әуендік тұрғыдан алғанда ұсынылған үлгіден әлдеқайда қызықты әрі ерекше болып шығуы мүмкін. Оқытушы ұсынған ауызша диктанттың студенттер тарапынан көпнұсқалық түрде қайталанылуы (сапасы қандай екеніне қарамастан) олардың *жеке шығармашылық көзқарасының қалыптаса бастағанын* сипаттайды, бұл өте маңызды.

Этносольфеджио курсына дағы жұмыстардың ауызша формалары арқылы музыканы қабылдаудың аналитикалық дағдыларын қалыптастыру және музыкалық есту қабілетін жетілдіру қазіргі орындаушыларға мамандығы бойынша қажетті тәсілдерді меңгеру үшін ғана емес, сондай-ақ алдағы кәсіби қызметінде де қажет болады.

Бүгінгі күні музыкант-педагогтар *музыканың шығармашылық түрі суырып салу өнеріне* көбірек көңіл бөле бастады. Студенттің шығармашылығын дамытуға бағытталған оқыту жүйесі мәдениеттің әртүрлі салаларындағы қызметтерге тиімділікпен атсалысу үшін олардың шығармашылық әлеуетін анықтап, ашу мен дамытуға арналғаны белгілі. Жалпы және арнайы музыкалық білім беру саласы да солардың қатарында.

Дәстүрлі музыканың құндылығы *көпнұсқалық бағыты мен суырыпсалмалық үрдістің* тікелей байланысты болуында, бұның өзі бірегейлік. Сондықтан оның эстетикалық сапасының бірі болып табылатын суырып салу өнері құлдырап бара жатқандықтан, осы қабілетті сақтап қалуға жағдай жасау қажеттілігі туындайды. Әлеуметтік өзгерістер кезінде, демократиялық ағымдар автократтық қоғамдық-экономикалық құрылымнан үстем түсіп, әлеуметтік және мемлекеттік дамудың жаңа көкжиектері ашылған уақытта *суырып салу өнерінің* (импровизация) көбірек сұранысқа ие болатыны назар аударуға тұрарлық.

Қазіргі таңда жалпы білім беру жүйесінің, соның ішіндегі музыкалық білім беру ошақтарының алдына табысты еңбек етуге қабілетті ғана емес, сонымен қатар мамандыққа сәйкес өнер, медиа салаларын дамыту жолында батыл ізденістерге даяр ұрпақ тәрбиелеу міндеті қойылып отыр. Бұл жағдайда ұсынылған *жаңашылдықтың (ноу-хаудың) өміршеңдігін дәлелдейтін немесе жоққа шығаратын сынақтар мен қателіктер жолы ретінде суырып салу өнері қоғамдық және өндірістік қарым-қатынас саласында да, көркем мәдениетте де айырықша маңызға ие*. Бұл деректің заманауи, атап айтқанда музыкалық педагогиканың бұрын-соңды болмаған материалдық немесе рухани өнім шығаруға қабілетті шығармашылық тұлға қалыптастырудың тиімді құралдарының бірі – суырып салу өнеріне қызығушылығын тудыратыны анық.

Сонымен, әншілерге арналған қазіргі этносольфеджио пәнінің тәжірибесінде суырып салмалық өнерді пайдаланудың мақсаты – болашақ маманның өнер саласында және материалдық қызметте *тың туындылар шығаруға қабілетті шығармашылық мүмкіндігін анықтау және дамыту*.

Жоғарғы кәсіби музыкалық білім беру саласында нотамен оқытудың баламасы – суырып салу өнерін дамыту алғашқы рет домбырашы студенттердің ойлау ерекшеліктерін жетілдіретін Этносольфеджио курсына жолға қойылды. Қазіргі халық әншілері мен домбырашыларға арналған Этносольфеджио курстары – дәстүрлі музыканы жеткізуші және жалғастырушы кәсіби мамандар тәрбиелеуге бағытталған практикалық пәндер, сондықтан музыкалық тәрбиенің дәстүрлі формаларына айырықша міндет жүктелген. Сөйтіп, Этносольфеджио курсы – *ауызекі дәстүрдегі музыканттардың есту қабілетін шыңдай түсуіне бағдар ұстаған, сонымен қатар суырып салу дағдыларын игеру мен шығармашылық қабілеттерін жандандыруға мүмкіндік беретін, сондай-ақ орындаушылық дәстүрді студенттердің бойына сіңіруді мұрат тұтқан* пән.

Этносольфеджио курсындағы өз жанынан ән шығару мен суырып салу өнерін меңгеруге бағытталаған жұмыс түрлері үлкен маңыздылыққа ие. Суырып салу техникасын меңгеру музыкант үшін өте қажет, өйткені: 1) суырып салу өнері халық шығармашылығының айырықша формасы ретінде қызмет еткен; 2) суырып салу өнерін қаншалықты меңгергеніне қарай халық орындаушысының дарындылығы мен шеберлігі туралы пікір қалыптасқан.

Курс аясында суырып салу өнері кейде күтпеген жерден ән (өлең) шығару болса, ал көбінесе бұл өнер ойланып жасалған саналы әрекетті қамтитын ұзақ шығармашылық үрдіс болып табылады. Нақты белгіленген тапсырмалар (белгілі бір образ, жанр, композициялық құрылым және т.б.) бойынша ән шығару арқылы суырып салу өнерін біртіндеп игеру іске асады. Этносольфеджио курсының оқыту үрдісіне алғаш рет біз енгізген *ауызекі қарым-қатынас және дәстүрлі орындаушылық формалары* (поэтикалық тақпақтасу, музыкалық-поэтикалық шығармашылықтың қайымдасу, қара өлең сияқты т.б. түрлері) суырып салу өнерін меңгеруге жәрдемдеседі. Дәстүр бойынша шығармашылық қарым-қатынастың мұндай формалары «ақпарат беру құралы әрі *рухани құндылықтарды сақтаудың маңызды арнасы*» болған [5, 9].

Әртүрлі музыкалық-поэтикалық қарым-қатынас пен ән (өлең) тудыру көрініс тапқан музыкалық фольклорды орындау дәстүрлі ортада *ұжымдасу сипатына ие болған*. Фольклордағы суырып салу өнері әртүрлі оқиғаларды баяндау және оған эмоциялық үн қосу арқылы жаңа туынды шығару ғана емес, сонымен қатар, міндетті түрде

тыңдаушысына бағытталған *музыкалық-поэтикалық ән диалогы* немесе *әріптесіне жауап болып табылады*. Зерттеуші Е.Балабеков былай деп жазады: «Дәстүрлі формадағы суырып салу – адамдардың тікелей қатысуымен қоғамдық пікір қалыптастыру тәсілі. Тыңдаушылар тарапынан қызу қолдау табу – дарынға табыну емес, идеяларды, өміртанымды, бағалауды бірлесе іске асыру тәсілі. Орындаушылық жеке болуы мүмкін, бірақ *суырып салу деңгейінде музыкалық фольклорды шығару үрдісі ұжымдық түрінде болады*» (белгілеген – біз, А.Б.) [6, 74]. Музыкалық фольклордың *жар-жар (айтыс формасында), тойбастар, қара өлең, қайым өлең* тәрізді сайыс сипатындағы жанрларын зерделеуге студенттерді (екі топқа бөлінген қыз-жігіттерді) белсенді түрде тарту шығармашылық үрдісті қыздырып, күшейте түседі. Дәстүрде ойын-сауық жиындарында жастардың шығармашылықтың музыкалық-поэтикалық жанрларына жататын *қара өлең, қайым өлең* түрлерін орындауы, оларды шығармашылық үрдіске тікелей тарту тәсілі, сондай-ақ суырып салу қабілетін қалыптастырып, дамытудың өзіндік бір мектебі болғаны белгілі.

Әрине, суырыпсалмалық өнер өзінің табиғатына сай әрдайым шұғыл, тосыннан пайда болатын музыкалық процесс, бірақ Этносольфеджио курсына ол, көбінесе, болашақ шығарманы саналы түрде ойластыруды қамтитын ұзаққа созылатын шығармашылық үрдіс. Ойластырудың ауызша түрі (бұл орайда, композиторлар жазбаша нобайлар мен нұсқалар жазады), шығарманы таратудың және оның қызмет ету аясының ауызекілігі осы үрдісті дәстүрмен байланыстырады, сонда ғана дүниеге келген шығарма әр орындауда өзгеріске ұшырауы мүмкін. Жалпы, Этносольфеджио курсына суырыпсалмалыққа негізделген жұмыс түрлері *дәстүрлі әндерді терең саралауға бағытталған*, бұл студенттердің бойына, ең алдымен, классик халық композиторларының дара стилін түсіну мен дәстүрлі әндердің құндылықтарын эстетикалық тұрғыдан бағалай білу қасиеттерін қалыптастырады.

Оқу курсына студенттердің классикалық ауызекі-кәсіби әндердің композициялық құрылымдары бойынша суырыпсалмалық тапсырмаларды орындауы біз үшін де, студенттердің өздері үшін де алғашқы композиторлық тәжірибе ретінде үлкен қызығушылық туғызады.

Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай, Абай, Әсет, Мұхит, Кенен сынды халық композиторларының белгілі бір стиліне негізделген суырыпсалмалық тапсырмалар ән стилін зерделеу жұмысының қорытынды нәтижесі болып табылады. Дәстүрлі стильде өз әндерін шығару жолындағы аса маңызды кезең де осы. Ауызекі-кәсіби шығармашылықтың аса көрнекті өкілдерінің шығармаларындағы негізгі стильдік белгілерін, музыкалық тіл элементтерінің өзіндік сипаттарын, композициялық құрылымдарының ерекшеліктерін зерттеуді басшылыққа ала отырып, студент бірнеше берілген стильде өз туындысын шығаруы тиіс:

1) *берілген өлең мәтініне белгілі бір композициялық құрылымда ән шығару*. Мысалы, студенттерге танымал ақындардың өлеңдеріне *Қара өлеңнің* белгілі бір композициялық құрылымына сай келетін ән шығару тапсырмасы беріледі.

2) белгілі музыкалық образға немесе жанрға өз әнін шығару (өлең мәтінін студенттердің өздері таңдайды). Мысалы, студенттерге *«Дүние-ғұмыр»* тақырыбына *Қара өлең* ойлап шығару тапсырылды.

3) тақырыптық жоспарға сәйкес халық әнші-композиторларының белгілі бір стилінде өзінің арнау әнін шығару (*Ақан сері, Біржан сал, Үкілі Ыбырай, Әсет, Абай, Мұхит, Кенен* ән мұраларының стильдік ерекшеліктерін зерделеу).

4) креативті шығармашылық тапсырма ретінде әнші студенттер Әбдімомын Желдібаевтің «Ерке сылқым» күйінің желісінде ән шығару тапсырмасы берілді.

Студенттер оқытушының тапсырмасына сай белгілі бір образды бейнелейтін немесе орындаушылардың өздерінің жан дүниесіне жақынмәтіндерді іздейді. Мәтінді әншінің өзі шығаруы (ондай студенттер өте көп) бұл кезеңдегі шығармашылық көзқарастың шарықтау шыңы болып табылады.

Өз жанынан ән шығару мен мәтін таңдау кезінде ұстаз студенттерді *ән мәтіні* нақты ұғымдарға сүйенетінін және көпшіліктің қабылдауына түсінікті ақпарат екенін ұғынуға бағдарлайды, ән мәтіні ұлттың өзін-өзі тану нормаларын, халықтың рухани әлемін мейлінше айқындай түсетін қасиеттерді кейінгіге жеткізуші болуы керек.

Студенттер өз жанынан шығарған әнге мәтін таңдау барысында музыкалық тілдің семантикасын ескеруі және мәтіннің тақырыбын, мазмұнын, лексикалық көркемдеуін мұқият іріктеуі, сондай-ақ, дәстүрлі жанрлық және бейнелік тіл ерекшеліктері мен өлең құру заңдылықтарын ұстануы қажет. XIX ғасырдағы *сал-серілердің* ауызекі-кәсібишығармашылығына тән дәстүрлі 7-8 және 11 буынды өлең құрылымын сақтау ұлттық музыкалық ойлаудың индикаторы әрі генетикалық коды болып табылады.

Дәстүрде жаңа ән шығаруға түрткі болатын нақты оқиға екені белгілі, яғни «жағдайға» ән шығару. Әннің мәтіні мен әуенін өздері шығаратын синкреттік тұлғалардың тәжірибесі жүзеге асырылған студенттердің шығармашылығын ынталандырып отыру қажет, яғни студенттер әннің мәтіні мен музыкасын өздері шығарады. Тәжірибенің осындай түрі шығармашылықтың суырып салу мен орындаушылық тәрізді екі қырының өзара байланысын студенттердің сезініп қана қоймай, сонымен қатар өздерінің жанынан ән шығару тәжірибесіне сүйене отырып, жүзеге асыруына мүмкіндік туғызатыны сөзсіз. Жалпы, суырып салу мен өз жанынан ән шығаруға бағытталған жұмыс түрлері музыканттардың шығармашылық қабілетін дамытуға шексіз мүмкіндік ашып, шығармашылық санасын оятады, әнге басқа көзқараспен қарап, оны жаңа қырынан естуге мәжбүр етеді.

Бүгінгі күні классикалық туындылардың мінсіз құрылымдық жауһарларына бағдарланған «бітімі бөлек» музыкалық дара шығармаларды дүниеге әкелу дәстүр мен алдыңғы буындардың тәжірибесін жақын сезіну арқылы ғана іске асырылуы мүмкін екенін ұмытпау қажет.

Музыкатанушы Г.Әбдірахман «Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре» атты еңбегінде Қазақстанның заманауи мәдениетіндегі көркемдік құбылыс – көркемөнерпаздық ән шығару дәстүрлі музыкалық мәдениетпен жалғастығы арқылы жүзеге асырылатынына терең талдау жасады. Зерттеуші «жекелеген дәстүрлі жанрлардың музыка шығарудың бір саласынан екіншісіне көшу үрдісі (миграция) концерттік, «арнайы» ән өнерін ұсынатын кәсіпқойлардан әуесқой орындаушылардың шығармашылық ортасына немесе керісінше орын ауысуы арқылы әр бағытта жүзеге асуы мүмкін» екенін дәлелдеп шықты [6, 63]. Бұл орын алмасу үрдісі фольклорлық жанрлардың кәсіби нұсқаларын білдіретін (А.Құнанбаева атағандай «жанрлардың қайталануы» [7]) құбылыс туғызды, «алайда әуесқойлықтың қазіргі формалары жағдайында жанрлық орын алмасудың ондай өзіндік бір «ережелерін» бұрын дәстүрлі кәсіпқойлық мектептен өткен авторлардың шағын тобы ғана орындай алады» [8, 63].

Қазіргі музыкалық талғамның құлдырап кетуі, эстетикалық талаптардың төмендеуі сияқты келеңсіздіктердің де маңызы зор. Көне замандардан бері «көркемдік кемелдіктің эталоны», кәсіби деңгейі жоғары дәстүрлі әндерге балама болмай тұр. Бірақ, бұл дәстүрлі стильдің әлеуеті сарқылғанын немесе тыңдаушылар дәстүрлі стильдегі әндерге зәру еместігін білдірмейді. Замандастарымыз Жәнібек Кәрменов, Акселеу Сейдімбеков, Тұрсынғазы Рахымов, Шәкер Әбенев, Тұрсынжан Шапай және басқа да өнер тұлғалары шығарған әндердің эстетикалық деңгейінің сапалылығы мен олардың қазіргі тыңдарман арасында кең таралуы дәстүрлі ән өнерінің «баяғы» жауһар туындылар арқылы ғана емес, сондай-ақ жұртшылық қуана қабылдайтын жаңа әндер арқылы да ләззат сыйлайтынын куәландырады. Бұның өзі тыңдаушылар талғамының қоршаған ортадағы заттық болмыс тәрізді тез өзгермейтінін, дәстүрлі стильдегі жаңалықты әсерлене қабылдау ұстанымы халқымыздың ішкі әлемінде құпия сақталып келгенін дәлелдейді.

Сөйтіп, қазіргі жағдайда ұлттық дәстүрлі композиторлық тәжірибенің жалғастық тетігін оқу орындарына трансляциялау қажет. Дәстүрлі ән мен аспаптық музыкалық мәдениеттің жанрлық ерекшеліктерін, құрылымдық заңдылықтарын және

музыкалық тілдің көркемдік құралдарын игеруге негізделген мамандандырылған этносольфеджио курстарының қажеттілігі артып отыр.

Этносольфеджио курсына суырып салу өнерінің және өз жанынан ән шығарудың тәжірибелері арқылы дәстүрлі орындаушылық мектептердің құндылықтарын бүгінге жеткізуші, әрі кейінге жалғастырушы, сондай-ақ *суырып салушылық, шығармашылық әмбебап қасиеттерді бойына сіңірген жасампаз музыкант-орындаушының шығармашылық әрекетін модельдеу қолға алынып отыр*. Жоғарғы музыкалық білім беру саласында халық орындаушылары үздік классикалық әндер дәстүрінде өз жанынан ән шығару үшін қажетті қасиеттерді меңгеріп келеді. Олар дәстүрлі музыкалық тілді бойына сіңіре отырып, «Мамандық» бойынша үйретілген дәстүрлі әндермен мол ән қорын жинақтайды. Осыған қосымша ретінде этносольфеджио курсына оқытылатын дәстүрлі әндердің теориялық негіздері мен тәжірибелік дағдыларын меңгерген жас мамандар жоғарғы музыкалық оқу орнын аяқтаған соң көркемдік деңгейі жоғары әрі бірегей әндер шығарады, олардың музыкалық туындылары замандастарымыздың арасынан өз тыңдаушыларын табатынына күмәніміз жоқ.

Сөйтіп, Этносольфеджио курсының бірінші кезектегі міндеттерінің бірі орындаушылардың, әсіресе, бүгінгі оқу орнындағы жазба мәдениетінің басымдылығы кезінде *суырып салу дағдыларын игеру мен шығармашылық қабілетті жандандыру*, бірінші кезекте, музыканттардың өздері орындайтын туындыларды саралап алуына жәрдемдеседі және жеке шығармашылығын дамытуға серпін береді. Жұмыстың бұл түрлері музыканттардың *жаңашыл шығармашылық қабілетін* арттыруға шексіз мүмкіндік туғызып, суырып салма орындаушылық пен шығармашылықтың өзара табиғи байланысын көңіл сүзгісінен өткізіп, нақты жүзеге асыруға – тыңдаушының назарына ұсынуға жағдай жасайды.

Халық орындаушыларын даярлаудағы дәстүрлі және жаңашыл оқыту әдістері арқылы Этносольфеджио курсына музыканттар орындаушылық және ұстаздық қызметтермен қатар, басқа да іс-әрекеттерде өз қабілеттерін таныта алады:

1. Заманауи концерттік тәжірибеде әртүрлі стильдегі дәстүрлі әндерді орындау; нота сауаттылығының негізінде және жаңа әндерді өздігінен үйреніп, қайта жаңғырту дағдыларын меңгеру арқылы орындаушылық репертуарын кеңейту;
2. Концерттерді, тойларды, басқа да әртүрлі шараларды ұйымдастыру, «кез-келген жағдайға» арнап жаңа ән шығару, әртүрлі жанрдағы әндердің орындалуы және музыкалық-поэтикалық суырып салу дағдылары негізінде белгілі жағдайға суырып салып ән шығару.

Сонымен, *жазба музыкалық мәдениетпен, әсіресе ауызекі дәстүрлерін біріктіретін оқу жүйесі ретіндегі Этносольфеджио курсы дәстүрлі музыкалық мәдениетті сақтап қалуға және дамытуға қызмет етеді*. Жаңа үлгідегі синтезді музыка мамандарын тәрбиелеу мен қалыптастыру және бұл мәселелерге дұрыс көзқарас таныту арқылы олардың бойына мәңгілік құндылықтарды сіңдіре отырып, дәстүрлі орындаушылардың ақпарат құралдары көмегімен төл мұраны «попсалау» сияқты жаһандандудың келеңсіз процестеріне қарсы тұруына, ал позитивті процестерге (туысқан ауызекі кәсіби мәдениеттерді оқып білу, әлемде қазақ классикалық дәстүрлі музыкасын насихаттау) қатысуға дайын тұруына көмектеседі. Бұл біздің ортақ парызымыз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): оқу құралы. – А., 2020. – 264 б.
2. Музыкальные культуры народов: традиции и современность // Сборник материалов 7 международного музыкального конгресса ММС (ЮНЕСКО, Москва 1971). – М.: Советский композитор, 1973. – 179 с.

3. Музыкальная трибуна Азии. Сборник материалов третьей трибуны музыки Азии. – М.: Сов. композитор, 1975. – 275 с.
4. Утегалиева С. Особенности слуха исполнителей устной традиции // Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985. – С. 129-151
5. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: автореф. ... канд. иск. – Л., 1987. – 25 с.
6. Балабеков Е. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент, 2000 г. – 178 с.
7. Кунанбаева А. «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И.Земцовского: сборник статей. – М., 2002.
8. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с.

УДК 781.68

Жумабек БЕКИШЕВ

преподаватель

Казахской национальной консерватории им.Курмангазы

г.Алматы. Казахстан

x-files1976@mail.ru

УНИКАЛЬНОСТЬ И ЯСНОСТЬ НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА КАЗАХСКОЙ МУЗЫКИ КАК ИНСТРУМЕНТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ МУЗЫКАНТА-ПИАНИСТА

Аннотация: В данной статье автор рассматривает роль и значение казахской народной музыки в исполнительской практике музыканта-пианиста. Проводится аналогия исполнения на народных казахских инструментах, их традиционная манера исполнения, импровизация как особый стиль в казахском музыкальном искусстве, которые впоследствии нашли отражение в фортепианной музыке казахстанских композиторов. Рассматриваются вопросы синтеза и влияния русской, европейской музыкальной культуры на формирование жанров и исполнения казахской фортепианной музыки. Исполнительская практика автора статьи и непосредственного исполнителя многих произведений казахстанских композиторов показывает, что национальный колорит и богатая мелодическая основа, ритмическое разнообразие народных тем в произведениях и фортепианных обработках оказывают плодотворное влияние на формирование и рост творческого потенциала музыкантов, пианистов. Соприкосновение с национальной музыкальной культурой обогащает внутренний мир музыканта, формирует его собственный стиль исполнения и дает возможность создать собственную и неповторимую интерпретацию произведения, основанного на элементах народных казахских песен, танцев, кюев. Благодаря творчеству казахстанских композиторов пианисты имеют возможность исполнять собственные, казахские произведения на международных конкурсах пианистов, где они занимают достойное место наряду с произведениями русских и западноевропейских композиторов. Многие произведения входят в репертуар конкурсных прослушиваний на многих международных конкурсах пианистов.

Ключевые слова: Казахская музыка, фортепианные произведения, обработки народных песен, музыкант-пианист, композиторы, содержание и стиль произведения, традиции, исполнительство.

Түйіндеме: Мақалада автор пианист-музыканттың орындаушылық тәжірибесіндегі қазақ халық музыкасының рөлі мен маңызын қарастырады. Қазақ халық аспаптарында орындау мәнері, олардың дәстүрлі орындау тәсілдері, қазақ музыка өнеріндегі ерекше стиль

ретіндегі суырып-салма дәстүрі мен олардың уақыт өте келе қазақ композиторларының фортепианолық музыкасында көрініс табуы арасында салыстырма жүргізіліп, ұқсастығы анықталады. Орыс және еуропалық музыка мәдениеттерінің қазақ фортепиано музыкасының жанрлары мен орындауларының қалыптасуына әсері мен синтезі мәселелері қарастырылады. Мақала авторының Қазақстан композиторларының шығармаларын тікелей орындаушысы ретіндегі тәжірибесі келесі тұжырымдарға әкеледі: шығармалар мен фортепианолық өңдеулердегі ұлттық түс, бай әуезді негіз бен халық тақырыптарының ритмикалық әртүрлілігі жас музыкант, пианистердің шығармашылық әлеуетінің қалыптасуы мен өсуіне тікелей әсер етеді. Ұлттық музыкалық мәдениетпен байланыс музыканттың ішкі әлемін байытады, оның өзіндік орындау стилін қалыптастырады және қазақ халық әндерінің, билерінің, күйлерінің элементтеріне негізделген шығарманың өзіндік және қайталанбас интерпретациясын жасауға мүмкіндік береді. Пианистер Қазақстан композиторларының шығармашылығының арқасында халықаралық байқауларда орыс және Батыс Еуропа композиторларының шығармаларымен қатар ұлттық композиторлар шығармаларын орындай алады. Көптеген шығармалар халықаралық пианистер байқауларының конкурстық репертуарына енген.

Кілт сөздер: Қазақ музыкасы, фортепианолық шығармалар, халық әндерінің өңдеулері, музыкант-пианист, композиторлар, шығарманың мазмұны мен стилі, дәстүрлер, орындаушылық.

Abstract: In this article, the author examines the role and significance of kazakh folk music in the performing practice of a musician-pianist. The analogy of performance on kazakh folk instruments, their traditional manner of performance, improvisation as a special style in the kazakh musical art, which were subsequently reflected in the piano music of kazakh composers, is carried out. The issues of synthesis and influence of Russian and European musical culture on the formation of genres and performance of kazakh piano music are considered. The performing practice of the author of the article and the direct performer of many works of Kazakhstani composers shows that the national flavor and rich melodic basis, the rhythmic diversity of folk themes in the works and piano arrangements have a fruitful impact on the formation and growth of the creative potential of musicians, pianists. Contact with the national musical culture enriches the inner world of the musician, forms his own style of performance and makes it possible to create his own and unique interpretation of the work based on elements of kazakh folk songs, dances, kuys. Thanks to the creativity of Kazakhstan composers, pianists have the opportunity to perform their own kazakh works at international piano competitions, where they occupy a worthy place along with the works of Russian and Western European composers. Many works are included in the repertoire of competitive auditions at many international piano competitions.

Keywords: Kazakh music, piano works, arrangements of folk songs, musician-pianist, composers, content and style of the work, traditions, performance.

В современное время, когда стремительный технологический прогресс происходит во всех сферах деятельности человечества, в том числе и музыке, на смену оригинальным, традиционным и обладающим неповторимым национальным колоритом образам исходной, чистой, первозданной красоты мелодии приходит искусственная, безтембровая и абсолютно не несущая никакой информационной и содержательной части музыка, рассчитанная на одноразовое восприятие и забвение. Музыка зачастую создается уже не самим человеком, а различными компьютерными программами, искусственным интеллектом, которые даже не требуют от пользователя профессионального музыкального образования. Несомненно, человечество идет вперед, прогресс не оставляет ничего нетронутым на своем пути, но все же существуют ценности, которые ни при каких обстоятельствах не потеряют своей актуальности и уникальности и будут оставаться достоянием и богатством своего народа. Ярким примером этого в современных реалиях является повышенный интерес молодого поколения музыкантов-исполнителей к национальной тематике, звучанию народных инструментов, мотивов и песен. Традиционное песенное искусство казахского народа, а также инструментальная музыка,

которая была широко распространена в народе благодаря исполнению на национальных инструментах, таких как домбыра, кобыз, сыбызгы, жетыген, на которых играли известные в народе музыканты того времени нашла отражение и в фортепианной музыке казахстанских композиторов, которые предоставили возможность пианистам непосредственно стать исполнителями национальной казахской музыки, насыщенной богатой, самобытной и оригинальной тематикой. Самобытность и уникальность казахской музыки дает возможность развивать новые художественные и исполнительские приемы современным музыкантам-пианистам. Использовать возможности своего инструмента для достижения технических и художественных задач. Стать своеобразным повествователем, рассказчиком, поэтом и музыкантом в одном лице, что являлось нормой в традиционном музыкальном искусстве казахов. Благодаря произведениям казахстанских композиторов, которые создавали на основе народных песен, танцев, кюев фортепианные циклы, пьесы, миниатюры, исполнители имеют возможность использовать свои навыки игры на инструменте для достижения новых звучаний, и использовать богатство звучания рояля для достижения новых целей. Большую роль для пианиста, как и для любого другого музыканта, имеет исполнительская свобода.

Естественно, под этим термином часто подразумевается безукоризненное владение различными видами техники, приемами звукоизвлечения, свобода игрового аппарата и т.д. Эти моменты являются неотъемлемой частью каждодневной работы профессионального музыканта-пианиста, но также, как и писатели, поэты, композиторы, исполнитель, в первую очередь, должен видеть перед собой образ, идею, передать содержание произведения, его драматургию и тематический план. Еще в эпоху романтизма, когда в Европе было очень много виртуозов-пианистов, которые блистали безукоризненной технической подготовкой, Ф.Лист обращал внимание своих учеников на содержательность и взывал к пониманию смысла и содержания исполняемого произведения. Понимания замысла композитора и идеи в данном произведении. И через использование различных приемов художественной техники, нюансировки и динамического разнообразия, понимания замысла композитора великий пианист воспитывал у своих учеников умение передать содержание и художественную идею произведения, а также его стиль.

Большую роль в понимании образов и содержания имеет понимание и ясность мелодии и тематического плана произведения. В данном случае речь идет о ценности национального колорита казахской музыки в фортепианных произведениях композиторов Казахстана. Благодаря влиянию и синтезу русской, западноевропейской и казахской культур возникли новые формы и жанры профессиональной казахстанской фортепианной музыки, которые были основаны на оригинальной тематике казахской традиционной музыкальной культуры. Были созданы произведения в жанре миниатюры, циклов, поэмы, сонаты, концертов и т.д. Казахские народные мелодии обрели более профессиональную форму и были воссозданы в виде фортепианных обработок с использованием приемов полифонии, гармонии, насыщенной фактуры, что вызвало очень большой интерес со стороны пианистов.

Очень большое наследие в сокровищнице казахской музыкальной культуры оставили такие видные домбристы, композиторы, исполнители, музыканты как Курмангазы Сагырбайулы, Даулеткерей Шыгайулы, Таттимбет Казангапулы, Жаяу Муса, Дина Нурпеисова. Они являлись известными домбристами и кюйши своего времени, которые сохранили национальные музыкальные традиции и создали неповторимый стиль в казахской музыке, особенную мелодику и уникальный ритмический рисунок, свойственный только казахским домбровым кюям. Как известно, казахской музыке очень свойственна импровизационность, которая придает особенный характер произведениям, их содержанию. Вместе с тем, при кажущейся сложности для слухового восприятия, казахская музыка очень проста, ясна и понятна для слушателя, который впервые сталкивается с национальными казахскими произведениями. Большое значение для музыканта-исполнителя имеет понимание стиля, содержания исполняемого произведения. Какую идею и содержание вложил в данное произведение композитор, и в какой интерпретации он его видел наиболее убедительным. Исполнитель является непосредственным участником процесса создания музыкального

произведения, являясь своеобразным проводником между автором и слушателем. Значительную роль в создании образа произведения и наполнения его внутренним содержанием играет, конечно же, понимание самой музыки, ее национальных истоков, традиций и идеологической наполненности.

Казахская национальная фортепианная музыка, по сравнению с западноевропейской, зародилась сравнительно недавно – в 20-30 годы прошлого столетия. Одним из самых первых и значимых для казахской фортепианной музыки является цикл фортепианных миниатюр «Пьесы для фортепиано на казахские народные темы» А. Затаевича, в которых композитор очень интонационно ясно и понятно передает мотивы народных напевов, песен, ритмический рисунок и модуляции, характерные для казахской музыки. Здесь мы можем увидеть отражение бытовых, лирических, социальных мотивов в фортепианной миниатюре. Программность этих произведений дает очень большую подсказку исполнителю, идею, которая помогает глубже понять содержание данного произведения. Несмотря на кажущуюся простоту мелодического рисунка пианист имеет возможность использовать всю богатую палитру красок и звучания инструмента, а также применять различные приемы звукоизвлечения. Например в пьесе «Қараторғай» композитор использует полифонические приемы голосоведения, тембровое разнообразие инструмента, которое имеет большое значение для исполнителя. На основе народной мелодии пианист имеет возможность работать над качественным и оригинальным звукоизвлечением, голосоведением, имитирующим образы из народной песни. Также очень насыщена в плане исполнительских задач пьеса «Қарағым ай». Это пьеса наполнена нежной лирической тематикой, и здесь исполнитель может показать все свое мастерство владения звуком. Практически вся пьеса исполняется на *pp*, несмотря на то, что фактура произведения насыщенная, что является достаточно трудной задачей для пианиста. В этой пьесе исполнитель имеет возможность услышать и использовать всю красоту звучания рояля, создать собственную, неповторимую интерпретацию данного произведения. Лирический образ, лейтмотив этой пьесы дает большое пространство для творческой фантазии исполнителя, эмоционального наполнения данного произведения. Практически все композиторы Казахстана, которые создавали фортепианные произведения, профессионально владели инструментом и использовали все тембровое богатство данного инструмента, его оркестровое звучание. Так, одним из первых профессиональных пианистов-композиторов Казахстана был Н. Мендығалиев, который создал шедевры фортепианной музыки, одним из которых является поэма «Легенда о домбре», широко известная и исполняемая многими известными пианистами в нашей стране и за ее пределами. Пианист, исполняя данное произведение, является своеобразным повествователем, который создает драматические, лирические образы и имитирует на рояле звучание домбры. Жанру поэмы свойственны характерные черты: лирико-эпические сюжеты, легенды или события прошлых времен, которые остались в памяти народа. Музыкант, исполняя данное произведение имеет большой арсенал образов, от лирических, до героических и эпических, которыми он может наполнить и разнообразить свою интерпретацию этой поэмы. Эмоциональное богатство образов, которыми насыщена поэма, дает возможность исполнителю проявить наиболее яркие качества своего темперамента, фантазии и творческого мышления. Конечно же, для исполнения этой поэмы, немаловажное значение имеет и техническая подготовка пианиста, так как создать имитацию звучания виртуозного звучания домбры на рояле очень сложно. Но здесь сама музыка, ее ритмический рисунок, богатство образов дает большой стимул к пониманию стиля и содержания произведения, к созданию реалистичного звучания национального казахского инструмента-домбры. Самовыражение, реализация творческого потенциала, понимание замысла композитора, содержания исполняемого произведения, умение пользоваться техническими и художественными приемами исполнения на инструменте, желание быть понятным и убедительным для слушателя – одна из важных задач пианиста. В данном случае, на примере знаменитой «Романтической прелюдии» Т. Кажғалиева можно с уверенностью сказать, что в этом произведении композитор дал волю творческой фантазии пианиста в полной мере. Здесь присутствует очень богатое образное содержание и

тематическое разнообразие, основанное на элементах казахских национальных интонаций на протяжении всей прелюдии. Исполняя данное произведение пианист сразу погружается в глубину всей драматургии данной прелюдии. Тут и эпические события, и трагедия героя, и лирические отступления и романтические образы, которые дают реализовать исполнителю-пианисту весь свой творческий потенциал, темперамент, и владение всей звуковой палитрой рояля. Несмотря на очень насыщенную фактуру произведения здесь пианисту предоставляется возможность услышать всю красоту гармонии, которую пронизывают национальные казахские мотивы и использовать тембровое разнообразие и оркестровое звучание инструмента для достижения качественного и оригинального исполнения данной пьесы. Как было сказано ранее, музыкант является повествователем, сказителем, посредством музыкального инструмента, в данном случае рояля, что является отсылкой к традиционной музыкальной культуре казахов. Музыкальные интонации казахских мелодий очень оригинально и тонко звучат благодаря широкому диапазону регистров и тембров рояля. Результатом синтеза музыкальных культур Запада и Востока стали фортепианные произведения, написанные в различных жанрах и формах, которые впитали в себя теперь уже национальный колорит казахской музыки и очень гармонично звучат в данном случае в жанре «Романтической прелюдии» Т. Кажгалиева. Казахстанскими композиторами было создано большое количество фортепианных произведений на народные темы, уникальных по своей форме и стилю, колориту и самобытности, разнообразию музыкальных выразительных средств, и новыми техническими задачами. Поэтичность, лиричность, иносказательность казахских песен, которые нашли отражение во многих фортепианных произведениях, дают стимул к совершенствованию приемов художественной техники пианиста.

Как известно, традиционной чертой казахской народной музыки является импровизационность. Домбристы часто выступали сольно и не имели нотных записей своих кюев. Эти черты импровизационности давали музыканту возможность разнообразить и раскрыть образное содержание исполняемого произведения. В этом смысле, при исполнении казахских произведений музыкант-пианист не ограничен в создании образов и имеет возможность также, как и народные музыканты далекого прошлого, вдохнуть в них свое собственное видение, свое идейное содержание в общую мелодическую канву произведения. Многие современные композиторы также часто обращаются к жанру фортепианных обработок народных песен. На примере некоторых из них можно увидеть большую перспективу для развития художественной техники, качественного владения звуком и пианизма в целом. Многие из этих произведений исполняются на международных конкурсах пианистов и занимают достойное место в репертуаре конкурсных прослушиваний. Среди них: обработка народной песни «Япурай» А. Толыкпаева, обработка песни казахского композитора, певца Естая Беркимбаева «Кусни Корлан» Р. Кали, обработка народной песни-танца «Қамажай» А. Бестыбаева.

Эти произведения созданы музыкантами профессионалами, отлично владеющими инструментом, что является стимулом для музыканта, который исполняет данные произведения. Фактура обработок предоставляет исполнителю всевозможные средства выразительности, соотношение различных гармонических построений и модуляций, изгибов мелодической линии, вариационные и импровизационные отклонения, которые дают проявить исполнителю свою индивидуальность и талант импровизатора, что является неотъемлемой частью казахской музыки в целом. Ее историческая ценность, богатые традиции, своеобразный национальный колорит как в песенном так и в инструментальном творчестве, которые в дальнейшем отразились в фортепианной музыке, разнообразие ритмов и гармоний, оказывают на музыканта-пианиста большое значение для формирования музыкального мышления, творческой фантазии, технической подготовки и новых исполнительских приемов.

Список литературы:

1. Досаева А. Ж. Казахская фортепианная музыка. Алма-Ата, 1991
2. А.Буасье Уроки Ф.Листа (пер.с фр. Н.Корыхаловой) Санкт-Петербург 2013.
3. А.Бирмак О художественной технике пианиста 1973.
4. Савенко С.И. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом. ГИИ РАН. 2007г
5. Киященко Н.И, Крупник Е.П, Цыпин Г.М, «Музыкальное сознание общества и личности» Художественное образование и наука . 2016

ӘӨЖ 789

Нұргүл ЖАҚЫПБЕК

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
аға оқытушысы,

өнертану ғылымдарының магистрі

Алматы қ., Қазақстан

nurgul.zhakypbek@gmail.com

МУЗЫКАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚТЫ ДАМУ ЖОЛДАРЫ

Түйіндеме: Мақалада аспап 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 ұмыт 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 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 ұнтаспаны 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.

Кілт сөздер: жетіген, репертуар, анализ, лайықталған шығармалар, оқу құралдары, ұстаз, шәкірт, әуен.

Аннотация: В статье описываются пути развития исполнительства на инструменте жетыген, выбор и разбор репертуара, адаптированных для этого инструмента.

Инструмент жетыген не смог сохранить богатство своего репертуара из-за того, что он вышел из народного спроса и не получил широкого распространения, его мелодии, исполненные в древности, также были забыты до нас. Поэтому, в целях пополнения репертуара приходится исполнять песни, кюи, произведения, написанные для других инструментов.

Выбор репертуара для изучающего инструмент жетыген вызывает некоторые трудности, так как почти нет произведений, написанных специально для инструмента. Не так много соответствующих учебных пособий, учебно-методических программ. В связи с этим, репертуар жетыгена пополняется благодаря адаптации репертуара, предназначенного

для других музыкальных инструментов. Учащиеся исполняют произведения, написанные для домбры, сыбызгы, кобыза, гуслей. Педагог выбирает из них более подходящий материал, адаптирует для жетыгена, затем только начинает обучение. Для того, чтобы исполнить традиционный казахский күй, не нарушая его природы, исполнитель на жетыгене должен сначала прослушать и усвоить произведение, исполненное в оригинале на домбре, кобызе. Педагог выбирает их соответственно исполнительским возможностям учащегося. Через запись сначала прослушивается мелодия, показывается, как она подобрана и записана в нотах и затем начинается обучение исполнительскому мастерству.

В статье можно получить представление об особенностях освоения и адаптирования для инструмента жетыген произведений, самостоятельного выбора репертуара.

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.

Due to the fact that the zhetygen instrument came out of popular demand and was not widely distributed, its melodies, performed in ancient times, have not reached us. Therefore, in order to replenish the instrumental repertoire, we will have to perform songs, kuis, works written for other instruments. Choosing a repertoire for a student of zhetygen causes some difficulties. This is because there are almost no works written specifically for the instrument. There are not so many specially published textbooks, educational and methodical programs. In this regard, zhetygen's repertoire, adapted from other musical instruments, is being updated. Students perform works for dombra, sybyzgy, kobyz, gusle. The teacher chooses a more suitable material from them, adapts it for zhetygen, then only 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, repertoire, analysis, adapted works, textbooks, melody, student, teacher.

Аспапқа арнайы күй, шығарманы таңдау - шығармашылық тұлғаның орындаушылық деңгейіне жету жолында аса күрделі мәселе болып 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 қасында. 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 ұнтаспаны 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, ал табиғатын 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 әндерді аспапқа лайықтағанда көбінесе аккорд қолданылатындығын ескертіп отырады. Керісінше, мұңды, жәй айтылатын әндерге әсем иірімдер мен гармоникалық дыбыстарды молынан қолданып, көркемдеп орындауға болатынын түсіндіріп, екеу 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 келе қабілеті мен импровизациялық мүмкіндігі ашыла түсіп, сауатты аранжировщик немесе ансамбль жетекшісі, ансамбль, оркестрлерге партитура жазушы боп 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 басқа 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, с.7], - 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.», - деп зерттеуші Ф. Кароматов [5,с.227]. 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 тандалған шығарманы үйретуші мұғалім өз талғамынан өткізгеннен кейін, аталған шығарманы орындап үйренуге қатысты мұғалім мен оқушының қатысуындағы жоспар құрылады. Жоспар келесі сатылардан құралады:

- тандалған 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. Измұратова З. Шертер мен домбра-примаға арналған хрестоматия. Алматы. 2016.
2. Зими́на 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.

Айғаным ИХСАНОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының
2 курс магистранты
Алматы қ., Қазақстан
Fnmkb18@mail.ru

Асем ДЖУМАБАЕВ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының
2 курс докторанты
Алматы қ., Қазақстан

М. ҚОЙШЫБАЕВТЫҢ «СОВЕТТІК ҚАЗАҚСТАН» СИМФОНИЯЛЫҚ ПОЭМАСЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйіндеме. Мақала тақырыбының өзектілігі композитор М. Қойшыбаевтың (1926-1986) ұлт аспаптар оркестріне арналған туындыларының ұлттық музыка мәдениетімізде маңызды орын алуымен байланысты. Композитор шығармашылығында әндер мен романстар, симфониялық, камералық-аспаптық шығармалар және қазақ ұлт аспаптар оркестріне арналған музыка болғаны белгілі. Өмірлік және шығармашылық жолына арналған публицистикалық және музыкатанушылық еңбектер жазылғанымен, автор туындыларының басым көпшілігі бұрын зерттеу нысаны ретінде қарастырылған жоқ. Ұсынылып отырған мақала – М. Қойшыбаев шығармашылығының алғашқы кезеңінде ұлт аспаптар оркестріне арнап жазылған «Советтік Қазақстан» (1957) симфониялық поэмасын қарастырып, оның музыкалық ерекшеліктерін ашу болып табылады. Бұл жолда өткен ғасырдың 40-50-ші жж.отандық тақырыпқа арнаған еліміздің композиторларының симфониялық шығармашылығына қысқаша шолу жасалып, автордың оркестрге арналған аталған шығармасының жанрлық негіздерін көрсету, «Советтік Қазақстанның» музыкалық ерекшеліктерін анықтау секілді міндеттер қойылады. Баяндамада кешенді, салыстырмалы-типологиялық және тұтас (целостный) музыкалық теориялық талдау әдістері қолданылады. Кеңес дәуірінде идеологиялық мәні зор тақырып - Ұлы Октябрь социалистік революциясының 40-жылдығына арналған «Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасы репризасы бар үш бөлімнен құралған. Шығармашылығының алғашқы кезеңіне жататын бұл туындысын М.Қойшыбаев аға буын әріптестерінен келе жатқан дәстүр жалғастығын сақтап шығарды.

Кілт сөздері: төкпе күй, лирикалық ән, варианттылық, транспозиция, триольдер, дәстүр жалғастығы, мәдениетаралық өзара әрекеттесу.

Аннотация. Актуальность темы статьи обусловлена большой значимостью произведений композитора М. Койшыбаева (1926-1986) для оркестра народных инструментов в национальной музыкальной культуре. На протяжении всего творческого пути композитором были созданы песни и романсы, симфонические, камерно-инструментальные произведения, аранжировки для оркестра казахских народных инструментов и др. Хотя рассмотрению жизненного и творческого пути композитора был посвящен ряд научно-популярных и музыковедческих трудов, большинство его произведений не стали объектом отдельного исследования. *Цель* настоящей статьи – рассмотрение симфонической поэмы «Советский Казахстан» (1957) для оркестра народных инструментов, написанной на раннем этапе творчества М. Койшыбаева и определение ее музыкально-стилевых особенностей. В этой связи ставятся такие *задачи*, как представление краткого обзора симфонических произведений на патриотическую тематику отечественных композиторов 40-50-х гг. и определение

музыкальных особенностей поэмы «Советский Казахстан». В докладе используются комплексный, сравнительно-типологический методы, представлен целостный анализ произведения. Симфоническая поэма «Советский Казахстан», посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, состоит из трех разделов (с репризой). В ней, как и во многих других своих ранних произведениях, автор опирается на традиции своих старших современников.

Ключевые слова: токпе күй, лирическая песня, вариантность, транспозиция, триоли, преемственность традиций, межкультурное взаимодействие

Abstract. The relevance of the topic of the article is due to the great significance of the works of the composer M. Koishybaev (1926-1986) for the orchestra of folk instruments in the national musical culture. Throughout his career, the composer has created songs and romances, symphonic, chamber and instrumental works, arrangements for the orchestra of Kazakh folk instruments, etc. Although a number of popular scientific and musicological works were devoted to the consideration of the composer's life and creative path, most of his works did not become the object of a separate study. The purpose of this article is to review the symphonic poem "Soviet Kazakhstan" (1957) for the orchestra of folk instruments, written at an early stage of M. Koishybayev's creativity and to reveal its musical and stylistic features. In this regard, tasks such as the presentation of a brief overview of symphonic works on patriotic themes of Russian composers of the 40-50s are set. and the definition of the musical features of the poem "Soviet Kazakhstan". The topic uses complex, comparative and typological methods, presents a holistic analysis of the work. The symphonic poem "Soviet Kazakhstan", dedicated to the 40th anniversary of the Great October Socialist Revolution, consists of three sections (with a reprise). In it, as in many of his other early works, the author relies on the traditions of his older contemporaries.

Keywords: tokpekuy, lyrical song, variation, transposition, triplets, continuity of traditions, intercultural interaction.

Ұсынылып отырған баяндама тақырыбының *өзектілігі* XX ғасырдағы қазақ музыкалық мәдениетінде дара қолтаңбасы бар композитор М. Қойшыбаев шығармашылығының аз зерттелуімен байланысты. Баяндама *мақсаты* – М. Қойшыбаевтың ұлт аспаптар оркестріне арналған «Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасының музыкалық-стильдік ерекшеліктерін ашу болып табылады. Оған жету үшін өткен ғасырдың 40-50-ші жж. отандық тақырыпқа арнаған еліміздің композиторларының симфониялық шығармашылығына қысқаша шолу жасалып, «Советтік Қазақстанның» музыкалық ерекшеліктерін анықтау секілді *міндеттер* қойылады. Зерттемені дайындау барысында шығармаға *тұтас музыкалық - теориялық талдау* жасалып, *кешендіжәнесалыстырмалы-типологиялық әдістер* қолданылды. Зерттеу жұмысы Құрманғазы атындағы ҚҰК кітапханасы қорындағы симфониялық поэма қолжазбасы негізінде жүргізілді (Партитураны көшірген М.А. Ғаббасов. 26.02.61)[1, 1]

Отандық композиторлық мектебіміздің ортаңғы буынына жататын М. Қойшыбаев 1926 жылдың 10-шы мамырында Атырау (Гурьев) облысында, Қызылқоға ауданының «Комсомольский» совхозында дүниеге келді. Оның әкесі Қойшыбай Бозжанов домбырашы болып, әртүрлі жарыстар мен мерекелерде өзінің өнерін көрсетіп, болашақ композитордың музыкаға деген қызығушылығын тудырады. Зерттеуші Б. Ғизатовтың М. Қойшыбаев туралы мақаласында: «Мәкәлімнің ата-анасы революцияға дейінгі кезеңде байлардың қол астында жұмыс істеді. Кеңіс өкіметі келгеннен кейін колхозға кіріп, ол жерде 1932 жылға дейін тоқтамай жұмыс істеді. Әкесі дүниеден өткеннен кейін ол ағасының қамқорында болады. Көп ұзамай 1934 жылы оны Орал қаласындағы жетімдер үйіне тапсырады», – деген деректер келтірілген [2, 87]. Кейін 1939 жылы академик А. Жұбановтың шақыртуымен болашақ композитор Құрманғазы атындағы ұлт аспаптар оркестріне келеді. Аталған ұжымға келгеніне бір ай толмай, қырықтан астам күй жаттайды. Қазақ ұлт аспаптар оркестрінде еңбектенген кезеңі болашақ композитордың шығармашылығына үлкен әсерін тигізеді [3, 229].

Консерваторияны бітірген соң басталған кезең – 1950-ші жж. М. Қойшыбаев композиторлық жолының алғашқы кезеңі болып саналады. Бұл кезде автор камералық-вокалды және камералық-аспапты шығармалармен қатар, симфониялық оркестрге арнап «Мәншүк» (1956), «Құрманғазы» (1959), «g moll Симфониясы» (1959), ұлт аспаптар оркестріне арнап «Жастар» (Молодежная) (1958) және «Советтік Қазақстанды» (1957) жазды.

Ұлы Отан соғысы және одан кейінгі кезеңдерде еліміздің академиялық музыкасында Отанды сүю және тарихи тұлғаларды еске алу тақырыбы белсенді түрде насихаттағаны мәлім. Олардың ішінде М.Қойшыбаевтың ұстазы, Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген қайраткері, композитор В Великанов «Амангелді» симфониялық поэмасы мен «Қазақ симфониясы» атты туындыларын шығарса¹⁶, 1951 жылы М. Төлебаевтың «Қазақстан» атты симфониялық поэмасы дүниеге келді¹⁷[12,98]. Ол шығарманың М. Қойшыбаевтың шығармашылығының және оның ішінде “Советтік Қазақстан” поэмасы” үшін мәні зор болды. М. Төлебаев поэмасының екі тақырыбы оның отанға деген сүйіспеншілігінің әртүрлі қырларын көрсетіп, бірінші бөлімі күй жанрында, ал жанама партия әнге негізделгені белгілі. Сол жолды кейін ұлт аспаптар оркестріне музыка жазған авторларымыздың көбі ұстанды. Еліне деген шексіз сүйіспеншілік идеясы М.Қойшыбаевтың поэмасына орасан әсер еткен композитор С.Мұхаметжановтың «Шаттық отаны» поэмасының (1952) да басты тақырыбы болды.

Композитордың қарастырылып отырған поэмасының тақырыбы одан он жыл бұрын еліміздің академиялық музыка өнерінің бастаушысы Е. Брусиловскийдің кантатасында болғаны белгілі. Еліміздің кантаталық-ораториялық жанрдағы алғашқы шығарма болып саналатын “Советтік Қазақстан” туындысын автор Ұлы Октябрьдің 30-жылдығына арналса¹⁸, М.Қойшыбаевтың симфониялық поэмасы аталған тарихи оқиғаның 40-жылдық мерейтойына байланысты шықты. Мамандар “Советтік Қазақстанның” образдық тақырыбы халықтың жеңісін, Кеңес дәуірі адамдарының ерлігін және жазық даланың сұлулығын суреттейтінін көрсетіп, бұл шығарма Кейін Бухаресттегі Қазақ әдебиеті мен өнерінің екінші онкүндігінде орындалып [5], Құрманғазы атындағы ұлт-аспаптар оркестрінің репертуарындағы жиі насихатталған шығармасына айналды [6].

«Музыкалық энциклопедияда» берілген анықтамада: «Поэма» (фран. Роме, грек. жасаймын, ойлап шығарамын) Фортепианомен, ішекті аспаптар квартетімен немесе оркестрдің сүйемелдеуімен орындалатын лирико-драмалық аспаптық шығарма. «Поэма» өзінің еркін құрылымымен ерекшеленеді. Аталған жанрдың түп бейнесі болып аталатын «Симфониялық поэма» жанрын ең алған Ф. Лист күрделі бір бөлімді оркестрге арналған шығарма ретінде жазды [4, 415].

Өз ішінде 3 тараудан тұратын «Советтік Қазақстан» поэмасы Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар оркестрінің толық құрамына арналып, төрт топқа бөлініп жазылған.

Екі үлесті метрикада пунктирлі және триольді ырғақтық жүйеде орындалатын симфониялық поэма кіріспесі салтанатты, жігерлі көңіл-күйде жүреді (*Maestoso energico*). Бұл ерекшелікті, сонымен қатар, екінші, бірінші және кіші октавада унисонды және октавалық фактурамен жүретін Сырнайлар және Қобыз топтары партиялары күшейте түседі. Аккордпен аяқталып, вариантты түрде қайталанатын әуендік иірімдер кіріспенің 3-4 тт.-де әрі қарай дами келе, кейін жарты тондық қадамдар арқылы бірте-бірте жоғары көтеріліп (ал бас дауысты аспаптар сол уақытта, керсінше, төмен бағытта жүреді), Домбыра тобы орындауындағы поэманың *a -moll* тональдігіндегі *Allegro con fuoco* темпіндегі негізгі тақырыбына ұласады.

¹⁶Оның әрбір симфониясында, симфониялық поэмасында ауқымды ойлар, шынайы сезім орын алады.

¹⁷Автор өзінің «Қазақстан» поэмасында былай сипаттайды «...вдохновенная песня, широкая и вольная, как сама степь. В ней дается не только образ бескрайних просторов, сколько сильное чувство, рожденное красотой окружающей родной природы». Композитор өз туындысында поэма тақырыптары күйдің және әннің синтезінде жазылғанын айтады (12, 98.).

¹⁸Ең бірінші тақырыпта композитор халықтың шектеулі құқығын еркіндік үшін күрес тақырыбын ашады. Екінші бөлімі революциядан кейінгі жаңа құрылысқа байланысты халықтың ашық, жарқын көңіл күйін көрсетеді. Кейін соғыс басталған секілді мазысыз интонацияда әуен жүреді. Ал үшінші бөлімде халықтың бірлігі, жаумен күресінің батырлығы, ал төртінші бөлімде – жеңісті ашық гимнді эпилогпен көрсетеді.

Сонымен қатар, кіріспенің соңындағы негізгі тақырыпқа көтерілетін айналымда YII -мен қатар, YI басқыштың да жоғарылытылған түрінің пайдаланылуы (мелодиялық минор) D функциясындағы аккордты “жұмсартып” көрсетеді.

«Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасының бірінші тарауын да өз ішінде үш бөлімге бөліп қарастыруға болады (біріншісі: 1-10, екіншісі: 11-14 және үшіншісі: 15-25 цифралар). Зерттеуші Қ. Кипиев аталған бөлім негізіне М. Қойшыбаевтың 1947 ж. шығарып, еркін өңделген «Жарыс» күйі алынғанын¹⁹, «күй өзінің мазмұны, интонациялық ырғақтығы және жылдам екпіндігі жағынан ат қосу жарысын елестететінін» жазады [7]. Автордың симфониялық поэмасында күй жанрының бірқатар заңдылықтарына сүйенуі шығармаға айшықты ұлттық рең береді. Бұл ерекшеліктің еуропалық академиялық музыканың гармониялық, полифониялық, оркестрлеу мүмкіндіктерімен табиғи түрде үйлесім тауып жаңаруын осы шығарма туралы жазған аға буын белгілі музыкатанушылары Б. Ерзакович пен С. Күзембаева байқайды. Ал соңғы автор: «Ол домбыраға деген адалдығын мәңгілікке сақтады. Бухаресттегі жасөспірімдер мен студенттердің фестивалінде ұлт аспаптар оркестрінің домбырашысы болып, қазақ аспабының мүмкіндіктерін, жылдам ырғағы мен қайталанбайтын бояуын композитор өзінің музыкасында туған халқының бай аспапты дәстүрін жаңаша түрде қолдануға тырысты»,– деп жазды [6]²⁰. Мамандар көрсетіп өткен ұлттық музыка мен симфониялық ойлау жүйесінің өзара әрекеттесуі бірінші кезекте симфониялық поэманың құрылымынан байқалады. Төкпе стиліндегі күйлер негізінен буынды немесе тренспозициялы формада шығарылса, М. Қойшыбаев репризалы үш бөлімді құрылымның шеткі бөлімдерін күйге, ал ортасын – энге сүйеніп шығарған. Бірінші бөлімнің күймен ортақтастығы оның кіріспесінен (заставка) және тақырыпты оркестрдің жетекші тобы – Домбыра тобы аспаптары партиясының a^1-e^2 лад тірегінде, кварта-квинталық фактурада, үш үлесті триольдік өлшемде, жүрдек темпте орындалуынан байқалады. Күйдің тақырыбы екі реттен өтетін төмен бағытталған және толқын тәрізді иірімдерден құралған. Интонациялық ерекшеліктері бойынша көрсетіліп отырған тақырыптан Бөкей дәстүрінің көрнекті күйшісі Дәулеткерейдің «Жігер» күйі тақырыбымен ұқсастықты есітуге болады:

М. Қойшыбаев «Советтік Қазақстан» [1, 5]

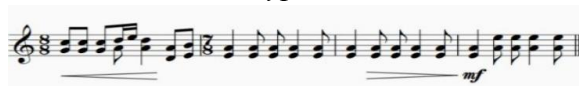


Сурет 1

Дәулеткерей «Жігер» [8, 43]



Сурет 2



Сурет 3



¹⁹ҚР мемлекеттік архивіне тапсырылған композитор құжаттарының ішінде аталған күй тіркелмеген.

²⁰«Преданность домбре он сохранил навсегда. Будучи домбристом оркестра народных инструментов, выступавшего на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Бухаресте, первые свои возможности казахского инструмента, его стремительную ритмику и неповторимый колорит, композитор в своей музыке стремится по новому использовать традиции богатой инструментальной культуры родного народа».

Сурет 4

Алайда ол күй ұлттық аспаптық музыкамыздағы философиялық лириканың шыңы болса, Кеңес дәуіріндегі еліміздің жетістіктерін мадақтау мазмұнындағы М. Қойшыбаев поэмасында әуен оркестрлік музыкада ұлттық сипатты топтап (обобщение) айшықты көрсететін тақырып болып берілген. Дәулеткерей күйі жігерлі, тегеурінді темпте тартылса, симфониялық поэманың бірінші бөлімі жылдам қарқынды болып өтеді. Екі мәдени дәстүр жанрларының ортасынан шыққан туындыда күйді пайымдаудың өзіндік ерекшеліктері байқалады. Белгілі музыкатанушы У. Джумакова күй мен симфонизм арасындағы айырмашылықты: «Күй ішінде даму өз алдына маңызды. Сондықтан қазақ музыкасындағы драмалық симфонизм тәсілдерін күй дәстүрімен байланыстыру орынсыз болар еді. Жанрлық және стильдік деңгейде – өзінің ерекшелігін білдіруден гөрі, ұлттық мәдениетті игеру болып табылады», – деп жазып келтіреді [9, 136].

Симфониялық поэманың бірінші тарауы ішкі құрылымы бойынша төкпе стиліндегі күйлерден ерекшеленгенімен, онымен ұқсастық поэманың дамуында әуендік материалдың бірінші және екінші октава биіктігінде (транспозицияның түрі) өрбітіліп көрсетілуімен және бас тақырыбының монодиялық табиғатынан да көрінеді. Батысқазақстандық күйлердің буындық құрылымындағы аймақтық -регистрлік құрылымды көрсететін ладтық тіректер байқалмағанымен, поэмадағы күй тақырыбы 4-ші цифрадан терциялық тоннан бастап вариантты түрде дамып, оның барысында остинаталық (34-36; 39-46 тт.) және секвенциялық (50-51, 53-54 тт.) айналымдардан соң, негізгі тақырыптың бірінші иірімі оралады. Октаваға жоғары регистрде орындалатын 12 тактілік кіріспе) қайталанып, секундалық қадаммен $a^2 - f^2$ аралығын қамтыған иірімнен кейін 8-ші цифрадан бастап, тараудың вариантты дамуының келесі толқыны басталады. Осыған дейін домбыра партиясындағы әуендік материалды қостаған альт және контрабас қобыздарға партитураның 72-ші тактысынан қобыз тобының басқа аспаптары және сырнай қосылады. Тараудың 10-шы цифрасынан басталатын барабан солосына дейін (91-94 тт.) оркестрдің Домбыра, Сырнай және Қобыз топтары негізгі тақырып үзінділерін бастапқы түрде қайталап, вариантты түрде өрбіту арқылы дамытады. Бұл үзіндіде кварта-квинталық фактурада орындалатын жетекші аспаптар партияларынан домбыра секунда аспабындағы сексталық үндестіктер ерекшеленеді (82-83 тт.). Кейін 84-86 тт.-лерде мұндай үндестіктер прима және I – II тенор домбыра партияларында қосылып орындалады, яғни, қарастырып отырған тарауда бірнеше рет қайта оралған негізгі тақырыптың соңы оркестрлік бояудың күшеюімен бұрынғыдан да бедерлі естіледі. Мұндай әдіс (оркестр топтарының барлығына жуығы қосылып, домбыра фактурасында сексталық үндестіктердің пайда болуы) тараудың алғашқы бөлімінің аяқталуын айшықты көрсету үшін қолданылған.

Оны жалғастырған барабан солосы 6/8 өлшеміндегі күйдің ырғақтық өрнегін қайталайды. Өз ішінде екіге бөлінген тараудың ортаңғы бөлімі (11-15 цифралар) ән табиғатындағы әуенге негізделген. Мұнда *legato* штрихымен орындалатын ол тақырыпты I тенор домбыра, I сырнай және Қобыз тобындағы I, II прималар мен альт орындайды. Домбыра тобындағы альт, тенор және бас аспаптары сүйемелдеуінде мұның алдындағы бөлімге негіз болған алты үлесті метрикадағы күй ырғағы жалғасып отырады. Әуендік-интонациялық келбеті бойынша бұл тақырыптың басы белгілі ақын ағартушы Ш. Құдайбердиевтің «Атадан жалғыз туғанда» әніне ұқсайды.

М. Қойшыбаев «Советтік Қазақстан» [1, 17-18]



Сурет 5

Ш. Құдайбердиев «Атадан жалғыз туғанда» [10, 200]



Сурет 6

Ол әннің құрылымы төрт жолды үш элементті (АВАС), «тепе-теңдіктен ауытқу» принципі бойынша шығарылған болса, ән ықпалымен жазылған М. Қойшыбаев шығармасының бұл бөлімде әрқайсысы 7-8 буындық өлең өлшеміне негізделген төрт музыкалық сөйлемі бар (ABCD–төрт элементті) құрылым көрсетілген²¹.

Бұл тақырып 13-ші цифрадан бастап екінші октаваға көтеріліп (119-131), прима және секунда домбыралар партиясына ауысады. Әуенді бірге жүргізіп отырған I прима және альт қобыздар тобының дыбысы тақырыпты октавалық қосарланған түрде (октавное удвоение) тартқан II прима-қобыз партиясының көмегімен күшейеді. Алғашқыда бұл тақырып *mf* динамикалық ерекшелігімен көрсетілсе, қайталанған кезде оның маңыздылығы дыбыстың күшейтілуі (*f*) арқылы беріледі.

Бірінші тараудағы музыкалық қозғалыстың репризаға өту сәтін композитор *a moll*-дің золийлік түрі арқылы (*d* функциясы) жүзеге асырады. Автордың мұнда минордың гармониялық түрі ерекшеліктерін қолданбағанынан да оның күйге сүйенгенін байқауға болады. Аталған бөлім поэманың басындағыдай кіріспеден (заставка) басталып, 150-165 тт. аралығында тарау басындағы күйдің басты тақырыбын сол күйінше қайталайды. 166-169 тт.-де қайтадан кіріспе көрсетіліп, одан кейінгі үзіндіде домбыра тобы аспаптарында кварталық үндестіктер сақталғанымен, V-ші басқыштың (*e*) альтерациялануы (бас домбыра және бас қобыздардың орындауында) келесі бөлім тональдігінің D функциясына теңестіріледі. Жаңа бөлімге өту сәті темп арқылы да (*poco rit.*) бедерлене түседі.

Симфонияның ортаңғы тарауы *Andante cantabile–fis-moll* тональдігіне негізделеді.

Ол композитордың 1950-ші жж. басында жазылған үш ішекті қобызға арналған *d-moll* тональдігіндегі «Романс» пьесасындағы бірінші бөлімінің әуеніне сүйенеді. Аталған шығарманың «Романс» деп аталуы аспаптық туындының анық байқалатын вокалды табиғатымен тығыз байланысты [11, 125]. Ол әуендік тақырыпта автор сол кезеңде еліміздің атақты композиторлары (М. Төлебаев, С. Мұхамеджанов) қолданған лирикалық сипаттағы әуендік иірімдерді пайдаланды²².

Бірінші тараудың ортаңғы бөліміндегідей, симфониялық поэманың екінші тарауы бір-бірін қайталайтын екіпериодтан тұрады. Бұл құрылымның ерекшелігі – оның алдында екі тактілік кіріспе мен келесі бөліммен байланыстыратын қорытындысы болуында.

«Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасының бұл тарауы шығарманың лирикалық орталығы болып табылады. Ол оркестрдің Домбыра және Сырнай топтары орындайтын екітактілік кіріспесімен ашылады. Төмен бағытталған кварталық иірімнен басталатын негізгі тақырыптың алғашқы көрсетілуі Қобыз тобы аспабының бірінші пульттегі прима-қобыздар партиясында беріледі. Аталған оркестрлік топтың басқа аспаптары бұл әуенді полифониялық дамыту жолымен (подголосочная полифония) қосап тұрады:

М. Қойшыбаев «Советтік Қазақстан» [1, 31-32]



Сурет 7

Олардың ішінде әуенді жүргізіп отырған аспаптарға оның дамыған тұсындағы иірімдерін үйлестіріп көрсетуде екінші пульттегі прима-қобыздар мен альт қобыздардың қызметі үлкен. Бас және контрабас қобыздардың партиялары көбінесе унисонмен жүріп

²¹Әннің мұндай формасы Абайдың ән мұрасында жиі қолданылып, XX-шы ғасыр композиторлары вокалды шығармашылығының жетекші құрылымына айналғаны белгілі

²²М.Қойшыбаев шығармашылығын зерттеуші Қ. Кипиев аталған тарауға композитор 1955 ж. жазылған «Колхоз қызы» әнін арқау еткенін жазады

отырады. Көрсетілген әуен қайталануының басында оркестрге I, II, III сырнайлар (192-200 тт.) қосылып, олар алма – кезек тақырыпты орындап отырған прима-қобыз партиясын бірге қайталайды. Ол партитураның 24-ші цифрасынан бастап әртүрлі секвенциялар тізбектері арқылы дамып, сол кезде оркестрге Домбыра тобы, ал бөлімнің соңында- ұрмалы аспаптар қосылып, бірыңғай сегіздіктермен көрсетілген ырғақтық өрнек триольдерге ауысады. 202-205 тт. аралығындағы музыкалық материалды пиколо, прима, секунда, I, II домбыралар орындап, *Creccendo* -мен аяқталған симфониялық поэманың ортаңғы тарауындағы әуендік қозғалыс ырғақ жүйесінің өзгеруі арқылы осылайша күй сипатындағы реприза бөліміне өтеді.

Симфониялық поэманың репризалық тарауында оның басында өткен материалдың түгелге жуығы қайталанады (26-34 цифралар 1-10 цифраға дейінгі материалды; ал 35 цифрадағы 292-336 тт. – 13-ші цифраның 119-166 тт. -мен бірдей). Бастапқы нұсқасымен салыстырғанда, ортаңғы бөлімнің екінші жартысы ғана сақталып, жетекші тақырыпты прима, секунда, домбыралар I, II- ші сырнай және I, II қобыз бастап, 34-36 цифрларда альт қобыздар қосылады. Репризадағы үздіксіз музыкалық қозғалыс сол күйде кодаға (40-41) ұласады. Симфониялық шығарманың соңы оркестр топтарының бәрінің қатысуымен кварта-квинталық үндестікке негізделген аккордтармен салтанатты түрде аяқталады.

М.Қойшыбаевтың поэмасы қазіргі кезде оркестрдік репертуарға кіріп, концерттер мен фестивальдерде орындалып жүргенімен, оның оркестрлік темірлік бояуына едәуір өзгерістер енгізілген.

i Домбыра тобы. Оған бұл аспаптың пиколло, прима, секунда, тенор, альт, бас және контрабас түрлері кірді. Осы жерде назар аударатын мәселе – 1950 жж. оркестр құрамында бар аспаптардың біразы (пиколло, секунда, альт, тенор, бас және контрабас домбыралар) қазіргі кезде мүлдем қолданылмайды.

Партитураның ең жоғарғы регистріндегі Домбыра тобын *домбыра пикколо* бастайды. Қазіргі күнде бұл аспап оркестрден алынып қалғандығынан, оның партиясын үрлемелі флейта пикколо орындайды. (Домбыра пикколо аспабын 1950-1960жж. П. П. Кан және Н.А.Лапченков тартты).

Қазіргі таңда *домбыра секунданың* партиясын домбыра прималар ойнайды. Себебі ол кездегі домбыра секунда аспабына қосалқы партиясы жазылғандықтан, аспаптың құлақ бұрауы $H-e^1-a^1$ болды, яғни, бұл аспапта төменгі регистрден h ішегі тағылды.

Домбыра альт аспабының партиясы осы заманда шертер аспабымен алмастырылған. Поэма партитурасында қазіргі кезде қолданылып жүрген тенор домбырадан басқа, үш ішектітенор кілтінде жазылатын арнайы *тенор домбыраның* орны бар. Партитурада бір қарағанда екі тенордың екі бөлек кілтте жазылғаны айқын көрініп тұр. Бірі – дәстүрлі домбыраның негізінде қалыптасқан аспап болса, екіншісі оркестрге арнайы жасалаған үш ішекті тенор домбыра аспабы.

Сырнайлар тобы. Партитурада симфониялық оркестрдің үрлемелі аспаптар тобының тембіріне сәйкес сырнайдың төрт түрі қолданылады: 1.Флейта – I сырнай, 2.Гобой – II сырнай, 3,Кларнет – III сырнай, 4.Фагот – IVсырнай (бас сырнай)

Ұрмалы аспаптар тобына құлақ күйі келтірілетін дауылпаздың төрт түрі, кіші барабан, мыс табак кіреді.

Қобыздар тобы. Партитура желісі бойынша көрсетілген топқа жататын аспаптардың шанағы жартылай теріден жасалған. Қобыз тобындағы бас және контрабас қобыздар қазіргі кезде виолончель мен контрабасқа алмастырылған. Сондай-ақ, қазіргі кезде партиясы альт қобызбен бірдей тартылатын қыл қобыз партитурада көрсетілмеген.

М. Қойшыбаевтың «Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасын талдау нәтижесінде төмендегідей қорытынды шығаруға болады:

1. Композитор шығармашылығының бастапқы кезеңінде туған бұл шығарма оның жасы үлкен әріптестері, олардың ішінде, әсіресе, М. Төлебаев және С. Мұхамеджанов қалыптастырған дәстүрлер ізімен жазылды. Мұны поэманың үш тараудан құралып, негізгі

тақырыптарының төкпе стиліндегі батысқазақстандық күй және кең тынысты лирикалық әннің синтезінен байқауға болады;

2. Батысқазақстандық күйлер ықпалын поэманың шеткі тарауларындағы алтыүлесті метрикадан, жүрдек темптен, негізгі тақырыптарындағы эолийлік ладтан, кварта-квинталық фактурадан, остинатолық үзінділерінің қайталануы мен вариантты түрде дамуынан көруге болады. Өз туындысында автор күйдегі монодиялық принципті ұстанып, басты және жанама партияларды қолданбай, күй тақырыбының бірін-бірі толықтыратын элементтерін көрсетеді. Батысқазақстандық күйлер негізінен буындық және транспозициялы формаға сүйеніп шығарылса, поэмасының шеткі бөлімдерінде М. Қойшыбаев октавалық транспозицияны қолданып, музыкалық материалдың дамуы дәстүрлі күйлердегідей регистрлік аймақтарды толық қамтымайды;

3. Пунктирлі ырғақ өрнегі қолданылған салтанатты кіріспесі және контрастылы орталығы бар үш тараудан тұратын академиялық жанрдың құрылымы, оркестрдің барлық топтар аспаптарының қатысуы бұл шығарманың жазба дәстүріндегі кәсіби музыка туындысы екенін білдіреді. Сонымен қатар, ортаңғы бөлімнің басқа тональдікте болуы, домбыра тобындағы аспаптардың кейбірінде кварта-квинталық үндестіктермен қатар, сексталық үндестіктердің болуы, күйге негізделген тарауларда әуендік материалдың секвенциялық жолмен дамуы, басты тақырыптың дамып, терциялық тоннан бастап өзгеріп көрсетілуі, тараулардың шекарасында динамикалық ерекшеліктер мен темптің өзгеруі «Советтік Қазақстанның» академиялық музыка заңдылықтарына бағынып жазылғанын айғақтайды;

4. Шығарманың алғашқы кезеңде туғанын көрсететін ерекшеліктердің бірі – бірінші тараудың және поэманың ортасында ән құрылымына бағынып қолданылған құрылымдардың бір октаваға жоғары көтеріліп қайталануы. Мұндай әдісті М. Қойшыбаев 1954 ж. шығарған қобызға арналған «Романс» пьесасында да пайдаланғаны белгілі;

5. Кеңістік идеологияға сәйкес аталған датаға орай туған туынды болғанымен, «Советтік Қазақстанды» ұлттық тақырып, отанға деген сүйіспеншілік музыка тілімен көрсетілгенінен, бұл шығарма қазіргі кезде де концерттерде орындалады. Алайда ұлт аспаптар оркестрі құрамының өткен ғасырдың 80-90-шы жж.-дан өзгеруіне байланысты, бірқатар аспаптар (домбыра пикколо, домбыра секунда, домбыра альт, т.б) басқа аспаптармен алмастырылды.

Әдебиеттер тізімі:

1. Қойшыбаев М. «Советтік Қазақстан» симфониялық поэмасы // Габбасов М. А. Партитура. 26.02.61 ж. –78 б.
2. Гизатов Б. Интернациональный характер репертуара казахского оркестра им. Курмангазы //Казахский оркестр им. Курмангазы. – Алматы: Ғылым, 1994. – 208 с.
3. Котлова Г. С домброй по жизни // Кетегенова Н.С. Композиторы Казахстана (Творческие портреты). I-том. – Алматы: Алматы-Болашақ, 2012. - ТІ. – 360 с.
4. Поэма //Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. Н. Келдыша. 4 том. – Москва: Советская энциклопедия, 1978. – 976 с.
5. Оразаев Ф. Күй қанаты // «Алматы» газеті, 8 июль 1958.
6. Кузембаева С. «Щедрость» // Газета «Ленинская смена», 6.11.1976.
7. Кипиев Қ. М.Қойшыбаевтың халық аспаптары оркестріне арналған шығармалары// Х. Досмухамедов атындағы Атырау МУ «Хабаршысы» журналы, № 1(24), 2012 ж.
8. Дәулеткерей. Жігер // Қ. Ахмедияров «Жігер». – Алматы: Өнер, 1995. – 96 б.
9. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 г. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232с.
10. Стамғазы Р. Әбуғазы М. Анадан жалғыз туғанда // Назқоңыр Қазақтың дәстүрлі әндері. – Алматы: ОНОН, 2016. – 424 б
11. Ихсанова А. М. Қойшыбаевтың прима-қобызға арналған «Романс» пьесасының музыкалық ерекшеліктері // Музыка ғылымының мәселелері жас зерттеушілер көзімен / V

Республикалық магистрлік оқулар материалдары . 2023 ж. / Құраст: Ғ. Бегембетова, Д. Кешубаева, Ж. Тулькубаева. – Алматы, Құрманғазы атындағы ҚҰК. – 162 б.

12. Кетегенова Н. С, Тулебаева Д. Г. «Жанр симфонической поэмы в творчестве М. Тулебаева» // «Славный сын песенного края – Композитор М. Тулебаев». – Алматы, 1999. – 232 с.

ӘӨЖ 785

Ермек КАЗМУХАМБЕТОВ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының

1 курс магистранты

Алматы қ., Қазақстан

kaz-erm99@mail.ru

Ғылыми жетекшісі:

Сәуле ӨТЕҒАЛИЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық

консерваториясының профессоры,

өнертану докторы

Алматы қ., Қазақстан

ТОБЫЛ-ТОРҒАЙ Өңірінің домбыра дәстүріне Құрманғазы Мектебінің ықпалы

Түйіндеме. Мақала Тобыл-Торғай өңірінің домбыра дәстүріндегі үздік өкілдерінің күйлерін зерделеуге және Құрманғазы Сағырбайұлының (1818-1889) шығармаларының аймаққа тигізген ықпалына арналады. Бұл аймақтың дәстүрлі музыкасы, орындаушылары мен күйлеріне бай болғанына қарамастан, аз зерттелген күйінде қалып отыр. Мақалада келесі мәселелер қарастырылады:

1. Тобыл-Торғай аймағының домбыра музыкасының жалпы сипаттамасы беріледі;
2. А. Байтұрсынов «Арман», Н. Ахметбеков «Жеңіс», А. Мұздаханов «Балалы киік» күйлеріне талдау жасалды;
3. Құрманғазының шығармашылық мұрасының жергілікті домбыра дәстүрінің стилистикасына әсері қарастырылады.

Әдістерінің ішінде салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі-этнофониялық (И.Мациевский) тәсіл пайдаланылады. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының профессоры С. Өтеғалиева құрастырған «Домбыра күйлерін талдау әдістемесі» қолданылады.

Бұл мақалада әдістемелік маңызы бар халық аспаптық музыканы зерттеуге бағытталған жалпы әдебиеттер пайдаланылады (Е.Гиппиус, И. Земцовский, К.Квитка, В.Беляев, И. Мациевский, Ф.Кароматов). Сондай-ақ, домбыра музыкасын зерттеуге арналған жұмыстар (А. Затаевич, А.Жұбанов, П. Аравин, Н.Тифтикиди, А.Мұхамбетова, С.Өтеғалиева, П.Шегебаев, Г.Омарова т.б.) қарастырылады. Тобыл-Торғай өңірінің музыкалық дәстүрін аймақтық зерттеуге бағытталған жұмыстар (Б. Сағынтаев, Ш.Тәткенова, Ш. Мұхамбетжанов) ескеріледі. Сонымен қатар Құрманғазы атындағы ҚҰК фольклорлық кабинеттен алынған күйлер де қолданылады. 2022-2023ж. Жітіқара және Қостанай аудандарына автордың жасаған фольклорлы- этнографиялық экспедициясының мәліметтері пайдаланылады.

Кілт сөздер: Тобыл-Торғай, домбыра, күй, Құрманғазы, А. Байтұрсынов, Н. Ахметбеков, А. Мұздаханов, Құрманғазы, жүйелі-этнофониялық тәсіл, фольклорлы-этнографиялық экспедиция, талдау.

Аннотация. Статья посвящена домбровой музыке Тобыл-Торгая и ее связям с лучшими традициями школы Курмангазы Сагырбаева (1818-1889). Несмотря на богатую историю

региона, популярность ряда кюев, имена известных народных исполнителей, она (музыка) остается малоизученной.

В статье раскрываются следующие вопросы:

1. Приводится общая характеристика домбровой музыки региона Тобол-Торгай;
2. Дан анализ наиболее известных кюев – А. Байтурсынова «Арман», Н. Ахметбекова «Жеңіс», А.Муздаханова «Балалы киік»;
3. Рассматривается влияние творческого наследия Курмангазы на стилистику местной домбровой традиции.

Домбровая музыка данного региона изучается на основе комплексного подхода. Нами используется сравнительно-типологический, сравнительно-исторический, а также системно-этнофонический (И. Мациевский) методы. Привлекается методика анализа домбровых кюев, разработанная профессором КНК им. Курмангазы С.И.Утегалиевой.

Автор обращается к трудам по народной инструментальной (К. Квитка, В. Беляев, И. Мациевский, Ф. Кароматов) музыке, в целом и казахской домбровой (А. Затаевич, А. Жубанов, П. Аравин, Н. Тифтикиди, А. Мухамбетова, С. Утегалиева, П. Шегебаев, Г. Омарова и др.), в частности. В центре внимания – научные изыскания, посвященные музыкальным традициям Тобол-Торгайского региона (Б. Сагинтаев, Ш. Таткенова, Ш. Мухамбетжанов). Используются материалы фольклорно-этнографических экспедиций в Торгайскую область, проведенных исследователями КНК им Курмангазы (1975-1976 г.г.), а также автором (2022-2023 г.г.) в Житикаринский и Костанайский районы.

Ключевые слова: Тобол-Торгай, домбра, куй, Курмангазы, А. Байтурсынов, Н.Ахметбеков, А.Муздаханов, системно-этнофонический метод, фольклорно-этнографическая экспедиция, анализ.

Abstract. The article is devoted to the Dombra music of Tobyl-Torgai region and its connections with the best traditions of the school of Kurmangazy Sagyrbayev (1818-1889). Despite the rich history of the region, the popularity of a number of kuys, the names of famous folk performers, it (music) remains little studied.

The article reveals the following questions:

1. The general characteristics of the Dombra music of the Tobol-Torgai region are given;
2. The analysis of the most famous kuis is given – A. Baitursynov "Arman", N. Akhmetbekov "Zhenis", A.Muzdakhanov "Balaly kiik";
3. On the influence of the creative heritage of Kurmangazy on the stylistics of the local Dombra tradition.

Comparative-typological, comparative-historical, as well as system-ethnophonic (I. Matsievsky) methods are used in the work. The method of analysis Dombra kui of professor S.I.Utegaliyeva Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. The author refers to the works on folk instrumental (K. Kvitka, V. Belyaev, I. Matsievsky, F. Karomatov) as well Kazakh Dombra music (A. Zataevich, A. Zhubanov, P. Aravin, N. Tiftikidi, A. Mukhambetova, S. Utegaliyeva, P. Shegebaev, G. Omarova, etc.). Special attention should be paid to scientific research devoted to the musical traditions of the Tobol-Torgai region (B. Sagintayev, Sh. Tatkenova, Sh. Mukhambetzhonov). The materials of folklore and ethnographic expeditions to the Torgai region conducted by researchers of Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy. (1975-1976), as well as by the author (2022-2023) to the Zhitikara and Kostanay districts are involved

Keywords: Tobol-Torgai, Dombra, Kui, Kurmangazy A. Baitursynov, N. Akhmetbekov, A. Muzdakhanov, system-ethnophonic method, folklore-ethnographic expedition, analysis.

Мақала Тобыл-Торғай өңірінің домбыра дәстүрінде үздік өкілдерінің күйлерін зерделеуге және Құрманғазы Сағырбайұлының (1818-1889) [1] шығармаларының аймаққа тигізген ықпалына арналады. Бұл аймақтың дәстүрлі музыкасы, орындаушылары мен күйлеріне бай болғанына қарамастан, аз зерттелген күйінде қалып отыр.

Мақалада келесі мәселелер қарастырылған:

1. Тобыл-Торғай аймағының домбыра музыкасының жалпы сипаттамасы беріледі;
2. А. Байтұрсынов «Арман», Н. Ахметбеков «Жеңіс», А. Мұздаханов «Балалы киік» күйлерге талдау жасалды;
3. Құрманғазының шығармашылық мұрасының жергілікті домбыра дәстүрінің стилистикасына әсері қарастырылады.

Бұл аймақтың домбыра музыкасы кешенді тәсіл негізінде зерттеледі. Әдістерінің ішінде салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи және жүйелі-этнофониялық (И.Мациевский) тәсіл пайдаланылады. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының профессоры С. Өтеғалиева құрастырған домбыра күйлерін талдау әдістемесі қолданылады.

Бұл мақалада әдістемелік маңызы бар халық, оның ішінде аспаптық музыканы зерттеуге бағытталған жалпы әдебиеттер (Е.Гиппиус, И. Земцовский, К.Квитка, В.Беляев, И. Мациевский, Ф.Кароматов), сондай-ақ, домбыра музыкасын зерттеуге арналған жұмыстар (А. Затаевич, А.Жұбанов, П. Аравин, Н.Тифтикиди, А.Мұхамбетова, С.Өтеғалиева, П.Шегебаев, Г.Омарова т.б.) қарастырылады. Тобыл-Торғай өңірінің музыкалық дәстүрін аймақтық зерттеуге бағытталған жұмыстар (Б.Сағынтаев, Ш.Тәткенова, Ш. Мұхамбетжанов) ескеріледі. Сонымен қатар Құрманғазы атындағы ҚҰК фольклорлық кабинеттен алынған күйлер де қолданылады. 2022-2023ж. Жітіқара және Қостанай аудандарына автордың жасаған фольклорлы- этнографиялық экспедициясының мәліметтері пайдаланылады.

Жоғарыда көрсетілген аспектілерге тоқталайық.

1. Тобыл-Торғай өңірі²³ – қазақ тарихының ұясы. Өңірдің осы атауына біз Қостанай облысы аумағында ағып жатқан өзендердің атауынан келеміз. Өңірдің тарихи және мәдени оқиғалардың көпшілігі осы өзендердің жағалауларында өтті, оған дәлел Тобыл және Торғай өзендерінің жағалауларында табылған көне археологиялық жәдігерлер [2]. Бұл өлкенің географиялық орналасуы: батысында Ақтөбе облысы, оңтүстігінде Ұлытау облысы, оңтүстік шығысында Қарағанды облысы, шығысында Ақмола облысы мен Солтүстік Қазақстан облысы, сондай-ақ солтүстігінде Ресейдің Орынбор, Челябинск, Қорған облыстарына шекаралас (1.сур.) әлбетте көп аймақтармен шекаралас болуы Тобыл-Торғайдың дәстүрлі музыкасына да әсер еткені сөзсіз (*Қостанай обл. картасы*).



Бұл аймақтың музыка дәстүрі бай. Ол тек домбыра күйлерімен ғана емес, қобыз өнерімен де ерекше. Қобыз дәстүрі бұл өлкеде тәңіршілдікпен, бақсылықпен сабақтас болып келеді. Тілеп Аспантайұлы, Баубек Ескергенұлы, Арық бақсы, Зәкәрия Кәрібаев, Қазбек Әбенев, Асфандияр бақсы, Ізтелеу бақсы²⁴ есімдер тарих беттерінде белгілі [4, 184]. Тобыл-Торғай

²³ Тобыл-Торғай (Қостанай облысы). 1868 жылы Орынбор-Торғай губерниясы құрылып, оның құрамына Торғай облысы мен Қостанай уезі кірді. XX ғасырдың басында Торғай облысында 4 уезд, 70 болыс, 4 қала және 363 басқа қоныс болды. «Бүкілресейлік Орталық Атқару Комитеті Президиумының 1921 жылғы 28 мамырдағы қаулысымен Атқару Комитетінің 1921 жылғы 8 желтоқсандағы қаулысымен Орынбор-Торғай губерниясын бөлу нәтижесінде құрылды.» [3,459]. 1988 жылы Қостанай облысына кіреді және қазіргі кезге дейін осы облыстың құрамында болады.

²⁴ Қазақтың бұрынғы дәстүрдің үлгісі жайды «Қазақ бақсы-балгерлері» кітабында Ізтелеу бақсымен кездесу жайлы былай жазылған: «Ізтелеу бақсымен алғаш рет 1964 жылы кездестім... Қызмет бабымен Жітіқара ауданының Мәктікөл астық совхозына бардым. Әрі жүруге шама болмай, завхоз жігіт қасқа айғырды жетектеп,

аймағындағы эпикалық жыр дәстүрі де кең талау арған. XIX ғасырда өмір сүрген Ормантай Мұстафа *жырау* «Көрөғлы», «Мұңлық-Зарлық», Соқыр Бақытжан «Ләйлі-Мәжнүн» дастандарын орындаған [5,1]. Өңірдің әншілік дәстүрі де қалыс емес, осы жерден атақты *халық ақыны*, композитор, орындаушы Нұржан Наушабаевтің (1856-1919) «Дүние-ай», «Сағынышым Сарықопа», «Көкен-ай», «Заманай», «Көңіл ашар» т.б. [6,6], Мұхамеджан Өтелбай ұлының (1870-1956) «Жиырма бес», «Бәтжан қыз», «Жастық әні» Арқа әншілік мектебінің көрнекті тұлғалары, ал атақты әнші Басықа Қанапияның әнін Ғарифолла Құрманғалиев шебер орындаған.

Осы аймақта буындық халық күйлер «Ақсақ құлан – Жошы хан», «Қаражорға», «Нар идірген» кездеседі, айта кетерлік бұл күйлер көбіне Батыс Қазақстанда тартылады [5,2]. Қазақтың күйшілік дәстүрінің Абыл, Жантөре, Құрманғазы, Соқыр Есжан, Динаның²⁵ туындылары орындалады²⁶. Бұл өлкеде атақты Қапақ сал, шын аты Амантайұлы Жүсіп, А. Затаевич «500 песен казахского народа» жинағында Махамбет Бөкейхановтан жазып алған [7,97] Қарабас Көшейұлының «Қарабас» күйін Бөкей орда тізіміне белгілеген. «Торғай өңіріндегі ерте заманнан аты жеткен күйші – Қарабас Көшейұлы. Қарабас Есім хан заманында қол бастаған Шақшақ батырдың немересі... Торғай өңіріне аты шыққан белгілі ақын, шежіреші Ахметхан Әбіқаев Қарабас Көшейұлының «Қарабас», «Қаражорға» атты күйлері болғандығын атап көрсеткен» [8,154].

2. Аймақтың көптеген көрнекті күйлерінің ішінде біз келесі күйшілер шығармашылығына тоқталамыз: Ахмет Байтұрсынұлы, Нұрхан Ахметбеков, Айтбай Мұздаханов.

Алаштың ардақты азаматы **Ахмет Байтұрсыновтың** (1872-1937) «Айда! Былпын!», «Тепеңкөк» күйілері А.Затаевичтің «1000 песен казахского народа» [9, 294-295] жинағында кездеседі. Жалпы Ахаң тен күй тартуымен ғана шектелмей ән де айтқан. Кейбір дерексөздерде «Екі жирен» әннің авторы ретінде Ахмет Байтұрсынов белгіленген²⁷. Аханның ең танымал «Арман» атты күйі жинақтарда орын тауып жатыр.

«Торғайдың топжарғаны» аталып кеткен халық ақыны, күйші-термеші **Нұрхан Ахметбековтің** (1903-1964) Тобыл-Торғай өңірінің мәдениетіне қосқан үлесі зор. Ақын 1929 жылы «Есім сері», 1936 жылы «Үрпек соғысы», 1940 жылы «Ұры Карға әңгімесі», 1941 жылы «Камарлы заман» дастандарын жазды [10, 3-8]. Нұрханның «Жеңіс», «Июнь жарлығы (Маната жорығы)» күйлері бар, ал ел ішінде «Желдірме», «Күй басы» атты шығармалар болған деп айтылады. Нұрхан жергілікті күйлерді және Құрманғазы, Қазанғарттың туындыларын да шебер тартқаны ел аузында ескеріледі.

Айтбай Мұздаханов (1941) - Торғай даласына белгілі күйші. «Ауылдағы саңылақ күйшілер Омар, Құрман, Біртай өз Әкесі Мұздахан шерткен күй әуендерін қанына сіңіріп өскендіктен болар, енді ол өзі жанынан да күйлер шығара бастады» [11, 3]. 1977 жылы шаруашылықта жүріп, қайғылы оқиғаға ұшылар оң қолынан айрылады. Соған қарамастан Айтбайдың қорында 31 авторлық күйі бар. Қазіргі кезде Айтбай Мұздаханов Тобыл-Торғайдың ең ірі күйшісі болып саналады [12].

Біз талдауға келесі үш күй алып отырмыз: «Арман», «Жеңіс», «Балалы киік».

Күйлердің тақырыбы. **А.Байтұрсыновтың «Арман»** күйі сабырлы, терең ойлы. Соңғы кездері орындаушылардың күй қорынына еніп жатыр. «Бұл күй Ғаббас деген

жанындағы үйге бардық. Кіріп сәлемдестік. Төрде тоғыз перне домбыраны тыңдылдатып, көк сылма келте шапан киген бір мығым қара шал отыр. Менің көзім көбінесе домбырада болды. Әлгі шал байқады білем: - Не, балам, домбыра тартушы ма едің? деп сұрады. – Қара жаяуымыз бар еді.» - Мә, тартып көрші, деп домбырасын маған ұсынды... ақыры менің тартысым мен айтысыма көңіл толды, білем, Ізтелеу бақсы: - осы домбырамды саған бердім, балам. Бұл өзі тегін домбыра емес, бұл Мінайдардың Хакімінің домбырасы еді. Ұстасаң – құт, ұстамасаң – жұт. [4; 184]

²⁵ КазССР және Қазақстан КП-нің жылдығына арналған 2 Республикалық ақындар айтысында Хамзин Қалыбек Динаның «Той бастар» күйін орындады.

²⁶ Аудио жазбалары Құрманғазы атындағы ҚҰК фольклорлық кабинетінде сақталып жатыр.

²⁷ «Асыл мұра» Ж. Омарова «Екі жирен» әні мен сөзі А. Байтұрсынов – деп берілген.

домбырашы Ахметтің өзінен тыңдар, кейін халық ақыны Нұрхан Ахметбековке үйреткен, Нұрханнан белгілі домбырашы Сағын Жалмышев үйреніп, қанша жылдар бойы жарыққа шықпай келген күйді Ахмет ақталғаннан кейін барып, 1991 жылы шілде айында өткен Ахмет пен Міржақыповқа арналған тойда көпшілік назарына ұсынған. Күйді нотаға түсірген – Тұрар Әліпбаев» [8,175]. Аханның арманы және бүкіл алашордалықтардың ұмтылысы - надандықпен күресу, болашақ қазақ қоғамының білімді болуы. «Арман» күйінде автор сөзбен жеткізе алмайтын философиялық ойларын домбыра арқылы көрсеткен.

Н.Ахметбековтің «Жеңіс» күйі Қоныс Есмұратов жеткізді, бұл күйдің 2 нұсқасы бар. Мақалада біз нотаға түсірген 1-ші нұсқаны ұсынып отырмыз. Күй Ұлы жеңіс күніне арналған. Соғыс тематикасы Нұрханның күйлерінде ғана емес, термелерінен де байқауға болады, мысалы «Тұңғышбайға» термесінде, баласы соғысқа аттанғанда «Қайырлы болсын Тұңғышбай аттанған жорық сапарын»- деп бастап, насихат, аманатын айтып баласын аттандырады. Жеңіс тақырыбына Дина, М. Өскінбаев т.б. күйшілер күй шығарып, осы оқиғаны тарих беттерінде қалдырған. Тобыл-Торғай өңірінде Н.Қәпәковтің²⁸, Қ. Дерипсалдиннің²⁹ «Жеңіс» атты күйі бар.

А. Мұздахановтың «Балалы киік» - «Табиғатты қорғауға, оның ішінде дала еркесі киіктерді қорғауға арналған күй. Егер кездесе қалып құсаң лақтырып, жолдан шығарып, өзін құрбандыққа шалуға дейін барады. Өзім соның куәсі болдым», - күй жайлы автор осылай баяндайды [11, 120]. Күйді нотаға түсірген күйшінің қызы – Анар Мұздаханова. Қазақтар киікті «киелі жануар» деп бағалайды. Осыған орай Құрманғазының атақты «Ақсақ киік» атты күйі еске түседі. Ақсандап жүрген құланның үйірден қалып жатқаны Құрманғазыға үлкен философиялық ой қондырады, осы жануардың тағдырын өзінің өмірімен салыстырады. Бұл қоңыр қазақтың ұлы даласының табиғатпен, жанурлармен бірге жасасып өмір сүргені, жалпы «дала философиясы» деп айтуға болады.

Күйлердің композициялық құрылымы. «Арман» күйі: бас-буын, НИЫК (негізгі интонациялық-ырғақтық кешен – С.Б. Өтеғалиева домбыра күйлеріне енгізген термині), орта-буын, саға бөлімінен тұрады [13, 40-41].

Бас-буын 7 тактіден тұрады. Ладтық тірегі **d-a**.

Мысал № 1 (бас-буын)



НИЫК: Бас-буында көрсетілген қағыс НИЫК-та да қолданылады. 12-15 такт, 8-12 такттардың қайталануы. Күйші НИЫК бөліміне, басқа буындармен салыстырғанда көбірек көңіл бөледі, 14 тактіден тұрады.

Мысал № 2 (НИЫК)



Орта-буын шағын. Ладтық тірегі **b-f¹**. Орта буынға бірден түспей **c¹→d¹→e¹→f¹** арқылы модальды тіректеріне келеді [14, 30-35].

Мысал № 3 (орта-буын)



Саға: ладтық тірегі **d-a¹** стереотипті, яғни жоғары ішекте тақырап ойналады. Жинақтау ырғақтан тұрады. Жоғары ішекте сиквенциялық әуенді байқауға болады.

Мысал № 4 (саға)

²⁸ Назар Қәпәковтің «Жеңіс» атты күйі 1976 жылы Жангелдин ауданында жазылған.

²⁹ Қалибек Дерипсалдин (1953) – композитор, күйші, әнші.



«Жеңіс» күйі: бас-буын, НИЫК, ортаңғы- бөлім, саға.

Бас-буын: ладтық тірегі **e-a**. Мұрат Өскенбаевтің аттас күйінде де осы ладтық тірек кездеседі.

Мысал № 5 (бас-буын)



НИЫК: 6 такттан тұрады. Осы бөлімде кейбір мотивтер қайталанады.

Мысал № 6 (НИЫК)



Мысал № 7 (ортаңғы бөлім)



Ортаңғы бөлім: шағын, 4 тактіден тұрады. Ладтық тірегі **c-g¹**, бұл бөлім орта-буынның рөлін атқарады. Күйшіге НИЫК бөлімі жеткіліксіз болып, одан асып түседі. Күйді дамыту үшін мелодиялық кеңістікті кеңейтеді.

Мысал № 8 (саға)



Саға бөлімі. ладтық тірегі **d-a¹**. Сағаға ашық ішек арқылы түседі, стереотип жоқ, әуен тек астыңғы ішікте орындалады. Тіректе ұзақ тұрмай сағаны дамытуға кіріседі, буын **d²** дейін барады. Бұл бөлім күйдің шарықтау шегі рөлін атқарады.

«Балалы күй» күйі: бас-буын, НИЫК, орта-буын, саға1, саға 2, кодалық бөлім.

Бас-буын: ладтық тірегі **d-a**. Бас-буын 10 тактіден тұрады.

Мысал № 9 (бас-буын)



НИЫК: бөлім 17 тактіден тұрады, ладтық тірегі **f-c**. Осы бөлімге көп көңіл бөліп отыр, өйткені берілген тақырып күйдің негізін қалаушы болып табылады.

Мысал № 10 (НИЫК)



Орта буын: ладтық тірегі **a-e¹**. Осы ладтық тіректегі көптеген күйлерде кездеседі әсіресе Дәулеткерейдің шығармашылығындағы «Құдаша», «Жігер» анық естіледі. Бөлім 38 тактіден тұрады.

Мысал № 11 (орта-буын)



Саға 1: ладтық тірегі $d-a^1$. Саға бөлімі стереотипті. Бас буыннан кейін бірден сағаға түседі. Жаңа бөлім тез екпінде жүреді.

Мысал № 12 (саға 1)



Саға 2: ладтық тірегі $d-d^2$. Айтбай Мұздаханов 2 сағаны өз күйлерінде жиі қолданады. Жоғарыда «Жеңіс» күйімен салыстырғанда, күйі бас-аяғын санағанда 57 тактіден тұрады. «Балалы киік» күйінің тек саға бөлімі 70 такт, ал тұтас санағанда 202 тактті құрайды.

Мысал № 13 (саға 2)



Кода бөлімі: ладтық тірегі $f-c$. Осындай ладтық тірегі Байжұма күйлерінде кездеседі. Және де осы бөлімде күйші Байжұма күйлерінде тән жоғары ішекті ойнату әдісін пайдаланады. Айтбай Мұздахановтың күйлері құрылымдық жағынан дамыған деп есептейміз: күйдің 2 сағасы және кодалық бөлімі бар, өлшемі өзгермейді.

Мысал № 14 (кода бөлімі)



Өлшем мен ырғақ. «Арман». Өлшемі 3/4. Такт төрт сегіздік және бір төрттік ұзақтықтарынан тұрады, бұны *жинақтау* ырғақ деп айтуға болады. Біркелкі ырғақ речитативті мотив құрайды. Орта-буынында біз ырғақтың өзгеруін көре аламыз, ілме қағыс қолданады, бірақ өлшем өзгермейді. Жалпы осы күйдің өлшемі бас-аяғына дейін өзгеріссіз болып келеді. Қағысы *алма-кезек* (п v п v п) және орта-буында *ілме қағыс*, *қара қағыс* (п v⁶ v^c п v п).

«Жеңіс» күйі 4/4, 6/4 өлшемде жүреді. Жинақтау ырғақтан тұрады. Бұл күйде лиганың рөлі маңызды, өйткені ол дыбысты жалғайды, яғни комплиментарлы принцип қолданылады. Штрихтарына келетін болсақ: орама қағыс (п v v), қара қағыс, орама қағыс (п п v v п v v), түйдек қағыстар кездеседі. Күйдегі осы қағыстар жеңіске деген ерік-жігерді көрсетуге мүмкіншілік береді және Нұрхан осы қағыс арқылы жеңістің көрінісін шебер бейнелеген.

«Балалы киік» күйі 2/4 өзгеріссіз өлшемде жүреді. Біркелкі мен жинақтау ырғақ қолданылады. Күй шапшаң темпте орындалады. Және саға бөлімі одан тез жүреді. Күйдің сағасында триоль бар. Кода бөлімінде күйші «баяулата» сөзді қолданылады, яғни бұл бөлімде темпті азайтады. Қара қағыс (п п v v), түйдек қағыстар кездеседі және Домбыра күйлерінде сирек қағыс (v п v) қолданылады.

Ладтық интонациялық ерекшеліктері. «Арман» күйінің бас-буынында жоғары ішекте әуен жүреді, ол d нотасынан, a нотасына дейін пентахордты құрайды. Күйдің басы мен НИЫК дыбыс қатарын санасақ $d \rightarrow e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a \rightarrow b \rightarrow c$ – эолиялық лад болады. Жалпы бұл күйде ғана емес, Тобыл-Торғай көп күйлерінде es нотасы кездеседі. Ал НИЫК дыбыс қатары локриялық ладты құрайды. Орта буынның дыбыс қатары лидиялық ладта жазылған. Саға бөлімі дориялық ладта, бөлімінде d^2 нотасына дейін барады. Жоғары ішектің тақырыбы секвенция, әуен $d \rightarrow h \rightarrow c \rightarrow d^1$ бірінші рет ойналса, екіншісінде $d \rightarrow c \rightarrow d^1 \rightarrow e^1$ деп тартылады.

«Жеңіс» күйінде НИЫК бөлімінде фригиялық, орта бөлімінде миксолидиялық, ал сағада эолиялық ладтар қолданылады. Бұл күйдегі ерекшелік – әуен көбіне астыңғы ішекте ойналады,

тек бас-буында ғана жоғары ішектің тақырыбын естуге болады. Бас-буын мен НИЫК бөлімінің дыбыс қатары ($a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d^1 \rightarrow e^1 \rightarrow f^1$) секстахорд.

«Балалы киік» күйінің бас-буыны пентахордты құрайды. НИЫК бөлімінде $f \rightarrow g \rightarrow a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d^1 \rightarrow e^1 \rightarrow f^1$, золиялық лад қолданылады орта-буынында және сағада1 сол ладта. Бұл күйдің ерекшелігі – барлық буындары бар, және дыбыс қатары кең.

3. Құрманғазының шығармашылық мұрасының жергілікті домбыра дәстүрінің стилистикасына әсері туралы

Мақалада біз Тобыл-Торғай өңірінің күйлері Батыс Қазақстанның домбыра дәстүрінде сай буындық формада шығарылғанын айқын көрсеттік. Күй мектептерінің барлық өкілдерінің ішінде біз Құрманғазы күйлерінің ықпалын айқындадық. Шынында да, Құрманғазының шығармашылығы осы аймақта танымал болды. Айта кету керек, бұл аймақ Орынбор губерниясына тиесілі болды, батыстың сал-серілері ел аралап, әрине Тобыл-Торғай аймағына дейін жетті. Бір-бірімен өнер алмасып, жергілікті домбырашы, күйшілер репертуарларын кеңейткен. Бұл аймақта Құрманғазының тікелей шәкірттері жоқ болғанымен, оның ізбасарлары бар екенін атап өткен жөн. Құрманғазы күйлерінің Тобыл-Торғай өңірінің күйшілерінің шығармашылығына радионың пайда болуымен әсерін ерекше атап өткен жөн. Бірақ аймақта Батыс мектебінің өкілдері де болды. Құрманғазы күйлерін тікелей орындаған, сондай-ақ жергілікті күйшілердің күйлерін ойнаған шебер орындаушы Сағын Жалмышевтің күйін атап өту парыз. Сағын Атырау облысында дүниеге келгенімен, өнерімен жергілікті халқының көңілінен шықты, өйткені оның ойыны мен репертуары Торғай тұрғындарының құлағында болды³⁰.

Құрманғазы Сағырбайұлы мен оның ізбасарларының шығармашылығын Тобыл-Торғайдың күйшілері үлгі етті және өздерінің күйлерінде әртүрлі әдістерді қолданды. Әрине Тобыл-Торғай өңірінің күйлері тек Құрманғазының мектебіне жатқызу керек деп айту қате болады. Бірақ Құрманғазы күйлерінің аталмыш аймаққа тигізген ықпалы зор деп санаймыз. Бұл тақырып әлі де этномузыкадану мамандарының зерттеулерін талап етеді.

Талданған үш күйдің Құрманғазы күйлеріне [15] келесі ұқсастықтары бар:

1. Өлшемнің тұрақтылығы, өзгермеуі.
2. Ладтық тіректер (бас-буын $d-a$ Құрманғазының «Адай», «Қайран шешем», «Ақжелең»; орта-буын $b-f$ «Бас Ақжелең», «Аман бол, шешем, аман бол»; $a-e$ «Байжұма», «Қош, аман бол» ортаңғы бөлім $c-g^1$ «Ертең шығам»; саға $d-d^1$ «Бозқаңғыр», «Ақсақ құла», $d-d^2$ «Машина», «Ақбай»).
3. Саға: стереотипті А. Байтұрсынов «Арман», А. Мұздаханов «Балалы киік» элементтері Н. Ахметбеков «Жеңіс» - Құрманғазының күйлерінде де осындай саға түрлері бар. Жалпы талданған 3 күй де саға бөлімінде d^2 нотасына дейін барады. Саға2 А. Мұздахановтың «Балалы киік» күйінде қолданылады, бұл Құрманғазының домбыра күйлеріне енгізген жаңалығы.
4. Мотивтердің қайталануы.
5. Комплиментарлы принцип қолдану, яғни дыбысты лига арқылы жалғау. Н.Ахметбеков «Жеңіс» (Құрманғазы «Ақсақ киік», «Бұқтым-бұқтым» күйлерінде қолданылады).
6. Қағыс, ырғақ ұқсастығы. Талданған күйлер көбіне біркелкі ырғақта жүреді, Құрманғазының күйлерің басы көпшілігі осы ырғақта. Құрманғазының күйлерінде қара қағыс, орама қағыс, түйдек қағыстарды Тобыл-Торғайдың күйшілері жиі пайдаланады.
7. Әуендік ұқсастық. Н. Ахметбековтің «Жеңіс» күйінің НИЫК бөлімі Құрманғазының «Ілме» күйімен ұқсас. А. Байтұрсынов «Арман» «Ақжелең» күйімен, ал Айтбайдың «Балалы киік» күйінің НИЫК бөлімі «Манатау» күйімен және кода бөлімі «Байжұма» күйіне ұқсастығын байқауға болады.

³⁰ Сондай-ақ Нұрхан, Қабылбек, Хасенов Назар, Назымбек, Марзия т.б. күйшілер Құрманғазының күйлерін шебер тартып, халық арасында насихаттаған.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. «Ғасырлар пернесі» Алматы «Драйв-Пресс» 2002. (28-128)
2. Кустанайская губерния // Большая российская энциклопедия. Том 16. Москва. — 2010. (459)
3. Ежелгі Торғай – Ұлы дала төсіндегі Асыл алқа. Қостанай 2015 (Виктор Николаевич Логвинның 70 жылдық мерейтойына арналған ғылыми мақалалар жинағы).
4. Дәуренбеков Жақау, Едіге Тұрсынов «Қазақ бақсы-балгерлері» Алматы: Ана тілі 1993ж (184).
5. 1) Автордың 2023 жылы Қостанай ауданына жасаған фольклорлық-этнографиялық экспедицияның материалдары. (Қасымхан Алдабергеновтің айтуы бойынша).
2) Автордың 2022 жылы Жітірақа ауданына жасаған фольклорлық-этнографиялық экспедицияның материалдары. (Айтушы Токтарбай Тұрсынов).
6. Таткенова Ш. «Творчество Н. Наушабаева в контексте песенных традиций Центрального Казахстана.» Автореферат магистерской диссертации. Алматы 2015 (6).
7. Затаевич А. «500 казахских песен и кюев». Алма-Ата 1931. (97)
8. Сағынтаев Б. «Тобыл-Торғай әуені» Қостанай 2020 (9-10; 154, 175)
9. Затаевич А. «1000 песен казахского народа» ред. И.К. Кожобекова Алматы «Драйк-Пресс» 2004.
10. Ахметбеков Н. «Амангелді» дастаны Алма-ата 1951. (3-8)
11. Мұздаханов А. «Бабалар үні» күйлер мен әндер жинағы. Астана «Сарыарқа» БҰ, 2008 (3,120)
12. Мухамбетжанов Ш. М. «Торғай өңірінің дәстүрлі аспаптық мұрасы аясындағы күйші Айтбай Мұздахановтың шығармашылығы». Магистрік диссертация Алматы 2020.
13. Утегалиева С. «Звуковой мир музыки тюркских народов» Москва «Композитор» 2013 (30-305).
14. Аманов Б. «Инструментальная музыка казахского народа» Алма-Ата «Өнер» 1985.(40-41.)
15. Токтаған А., Әбуғазы М. «Құрманғазы. Күйлер» Алматы «Білім» 2005

УДК 378.147:78

Гульнур САРГИЗОВА

преподаватель

Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,

магистр искусствоведческих наук

г.Алматы, Казахстан

g_sargizova@mail.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: НЕКЛАССИЧЕСКИЕ АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН

Аннотация. В музыкальном образовании существуют сложившиеся методы в обучении. В то же время, как показывают разные процессы и изменения в образовании, искусстве, музыке, культуре, методы в обучении требуют разумного переосмысления. И здесь педагогом могут быть предложены нестандартные методы в обучении, с применением индивидуальных социологических исследований, с целью выявить продуктивность использования активных методов преподавания в консерватории. Предметом исследования в статье выступают неклассические активные методы обучения на примере музыкального образования, через педагогический опыт преподавателя. Основными методами являются экспериментальный метод, метод наблюдения, метод теоретического анализа. В статье на основе полученных педагогических данных в ходе учебного процесса представлено некоторое переосмысление методических приемов и средств обучения для студентов музыкального направления.

Автором фиксируется тенденция, что педагог может и должен применять на занятиях нестандартные методы в обучении, для получения лучших образовательных результатов в ходе преподавания дисциплин. В качестве отдельных заданий проанализирован процесс анализа и наблюдения за работой студентов при применении неклассических активных методов обучения. Как и предполагалось основные результаты в статье показывают, что в педагогической деятельности необходимо целесообразно применять активные методы в обучении, учитывая индивидуальность музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, метод, музыка, педагог, музыкант, новатор, образовательное пространство, модель обучения, методика, педагогическая технология, приемы обучения, дисциплина, педагогические исследования, самостоятельная работа, критическое осмысление, критическое мышление, неклассические методы обучения.

Түйіндеме: Музыкалық білім беруде оқытуда қалыптасқан әдістер бар. Сонымен қатар, білім берудегі, өнердегі, музыкадағы, мәдениеттегі түрлі үдерістер мен өзгерістер көрсетіп отырғандай, оқыту әдістері парасатты қайта қарауды талап етеді. Ал мұнда оқытушы консерваторияда оқытудың белсенді әдістерін қолданудың өнімділігін анықтау мақсатында жеке социологиялық зерттеулерді пайдалана отырып, стандартты емес оқыту әдістерін ұсына алады. Мақалада зерттеу пәні оқытушыдың педагогикалық тәжірибесі арқылы музыкалық білім беру мысалында классикалық емес белсенді оқыту әдістері болып табылады. Негізгі әдістерге эксперименттік әдіс, бақылау әдісі, теориялық талдау әдісі жатады. Мақалада оқу процесінде алынған педагогикалық деректерге сүйене отырып, музыкалық бағыттағы студенттерге арналған оқыту әдістері мен оқу-әдістемелік құралдардың кейбір қайта қарастырылуы берілген. Автор пәндерді оқыту барысында ең жақсы білім беру нәтижелерін алу үшін оқытушы сабақта стандартты емес әдістерді қолдана алады және қажет деген тенденцияны бекітеді. Жеке тапсырмалар ретінде классикалық емес белсенді оқыту әдістерін қолдануда студенттердің жұмысын талдау және бақылау процесі талданады. Күтілгендей, мақаладағы негізгі нәтижелер педагогикалық қызметте музыкалық білім берудің даралығын ескере отырып, оқытуда белсенді әдістерді қолдану қажеттігін көрсетеді.

Кілт сөздері: музыкалық білім, әдіс, музыка, аға оқытушы, музыкант, жаңашыл, білім беру кеңістігі, оқу үлгісі, әдістеме, педагогикалық технология, оқыту әдістемесі, пән, педагогикалық зерттеу, өзіндік жұмыс, сыни тұрғыдан ойлау, сыни тұрғыдан ойлау, классикалық емес оқыту әдістері.

Abstract. In music education, there are established methods in teaching. At the same time, as various processes and changes in education, art, music, culture show, teaching methods require a reasonable rethinking. And here the lecturer can offer non-standard teaching methods, using individual sociological research, in order to identify the productivity of using active teaching methods in the conservatory. The subject of research in the article are non-classical active teaching methods on the example of music education, through the lecturer's pedagogical experience. The main methods are the experimental method, the method of observation, the method of theoretical analysis. Based on the pedagogical data obtained during the educational process, the article presents some rethinking of teaching methods and teaching aids for students of the musical direction. The author fixes the trend that the senior lecture can and should use non-standard methods in teaching in the auditorium in order to obtain the best educational results in the course of teaching disciplines. As separate tasks, the process of analyzing and monitoring the research of students in the application of non-classical active teaching methods is analyzed. As expected, the main results in the article show that in pedagogical activity it is necessary to apply active methods in teaching, taking into account the individuality of music education.

Keywords: music education, method, music, lecturer, musician, innovator, educational space, learning model, methodology, pedagogical technology, teaching methods, discipline, pedagogical research, individual work, critical reflection, critical thinking, non-classical teaching methods.

Обучение музыки в цифровом пространстве. Мы принимаем утверждение автора Оливера Сакса в трактате «Музыкафилия», о том, что: «Музыка оказывает колоссальный эффект на всю сущность человека, на его внутренний механизм, сопряженный с высокими чувствами» [1, 2]. В цифровом мире роль педагога, а тем более преподавателя музыки степенно меняется, так как педагог, а тем более действующий музыкант должен научить студентов новым способам деятельности и мышления, в условиях, когда мир турбулентный.

Следует признать, что сегодня преподаватель музыкант, берет на себя ответственную функцию педагога-новатора в музыке. Как продолжает демонстрировать мир гаджетов, диджитализации, информация скоротечна, и постоянно требует верификации фактов и данных, чтобы корректно апеллировать к тем знаниям, которые обучающиеся получают в музыкальном образовательном заведении.

Считаем важным подчеркнуть, что музыка в настоящее время, а тем более для студентов, обучающихся ей, выполняет архиважные индикаторы, где музыкальный мир, сохраняет границы, где информационные потоки из различных сфер знаний четко регламентированы. Ведь именно, музыка, искусство, культура как никогда в современном мире способствуют сохранению того высокого духовного потенциала нации, наследия.

Позвольте напомнить вдохновляющую фразу, оброненную когда-то немецким мыслителем Фридрихом Ницше «Мы слушаем музыку всеми нашими мышцами» [2, 257]. Это выражение в качестве напоминания студентам, что благодаря пусть и невидимому взору, но музыкальные струны воссоздают нежнейшие вибрации фантастического и удивительного мира музыки. Так как молодое поколение окружает большой процент гиперинформационного контента, который, увы зачастую оставляет желать лучшего. Это первостепенно, так как музыка является в нынешних временах спасительным выходом из создавшегося агрессивного цифрового информационного содержания.

Вместе с тем, ученый Жильбер Руже, по следам солидной научной экспедиции, где совокупностью многозадачных вопросов стала антология «Музыка и транс», вывел музыкальную сентенцию. [3, 1]. Так, в ходе исследования антрополог Ж. Руже пришел к выводу, что все члены бабинга, коих он изучал, обязательным условием считали всем участвовать в музыкальных действиях.

В то же время, в высшем музыкальном образовательном учреждении, столь серьезный аспект, как социализация личности студента, приобретает универсальные черты, такие как, высокая коммуникация, созидающий эмоциональный интеллект, нестандартное критическое осмысление, готовность обучаться новому в меняющихся условиях. Педагог музыкант следует не позади обучающегося, а рядом с ним, направляя его, продолжая организовывать учебный процесс.

Справедливости ради заметим, что обучающимся по музыкальному направлению, безмерно повезло, так как обучение музыке – это сложное, интеллектуальное детище, претендующее на то, что в тех положениях, которых мы находимся, это прецедент продолжать быть умными, анализирующими, гуманными личностями.

Возьмем на себя смелость, и предпримем попытку предложить образовательную триаду – педагог-музыкант-новатор, это преподаватель и действующий музыкант в одном лице, но в то же время, для него важно быть хорошим педагогом для своих студентов.

Неклассические активные методы обучения. В рамках учебных дисциплин были применены неклассические активные методы обучения. При внедрении данных методов обучения был применен метод социологического исследования – индивидуальный опрос. На этом этапе социологического исследования посредством индивидуального опроса, студентам предложили метод поисковой ситуации, метод размышления.

Обозначим, что, работая с вышеописанными методами, преподаватель ставит перед обучающимися задачи на то, чтобы научиться думать, мыслить, трудиться интеллектуально, буквально погружать голову в измышления над мудреными и заковырыстыми вопросами.

Педагог понимает, что в состоянии, постоянного присутствия всевозможных гаджетов, беглого просмотра сетей, это никоим образом не способствует такой квалификации как

созида-созерцать, находиться в положении думающего человека. Отсюда, и эти методы, приемы, дающие глубокий костяк к целеполаганию мыслить, рассуждать, обдумывать, и по итогу выполненных заданий комплексно подводить веские суждения основываясь на изученном материале, ранее приобретенных навыков и умений.

Но важно помнить, чтобы неклассические методы обучения продуктивно работали в профессиональной деятельности, необходимо, чтобы сам педагог-музыкант-новатор умел размышлять системно, критически и соответственно был готов обучить данному процессу студентов.

На занятиях также можно применить следующий метод обучения - «Профессиональный глоссарий музыканта». Текущий способ, усиливает и закрепляет приобретенное мастерство в умениях находить лишь нужную, многозначительную информацию, те новые определения и понятия, которые продлевают знания и дают ресурс апеллировать квалификационными категориями в музыкальном направлении.

В таких обстоятельствах студенты могут использовать и метод интервью. При занятии с подобными методами, важная позиция отводится фокусировке, когда оптика внимания сконцентрирована на том, кто задает вопросы и, кто на них отвечает. Причем, здесь главное, это отработать версии заранее утвержденных вопросов, приблизительно знать ответы, уметь правильно реагировать на них, держать собеседника в напряжении и в то же время, получить серьезные, исключительные ответы. Ведь именно, эти ответы и будут основой к завершению по итогам выполненного учебного метода.

Умело работая с таким форматом методов, преподаватель сам не останавливается на том, чего уже удалось достичь, он увлечен во всестороннем профессиональном экспоненциальном росте и развитии. И того же, будет требовать от студентов, что, активно работая с методами, есть резерв для улучшения, совершенствования тех умений, которые помогают нарыть материалы для работы.

Артур Шопенгауэр в эссе «Афоризмах житейской мудрости» писал, и вполне оправданно, что важно уважать опыт, полученный раньше, извлекать из него соответствующие знания [4, 205].

Мы согласны с профессиональным мнением авторов Андреевой Э.В., и Качуровского В.И. о том, что: «важно увеличивать полезный поток при применении разных педагогических ресурсов в образовательной системе» [5, 44].

Подводя итоги проведенному педагогическому поиску, необходимо отметить, что на учебных занятиях была применена триада педагог-музыкант-новатор, через педагогический эксперимент, активно использованы социологические методы исследования, чтобы понять насколько результативны на занятиях такие методы.

Педагогические результаты. Так, согласно социологическим данным была определена методология исследования студентов, проведен анализ результатов социологического интервью. Подготовка и проведение занятий с применением неклассических активных методов обучения, подвела к определённым выводам и итогам: в высшей школе необходимо разумно и корректно использовать активные методы обучения; классические методы преподавания могут быть обновлены и разработаны педагогами новые методы, с учетом быстро меняющихся условий получения знаний и образования; педагогу-музыканту-новатору необходимо выработать новые индикаторы; ориентировать студентов на соперничество с самим собой до/после на занятиях, где применяются активные методы обучения.

Также, неклассические активные методы обучения – это своего рода уникальный способ учебной интерактивности педагога и обучающегося с целью решения поставленных образовательных задач.

В настоящих условиях, педагоги высшей системы образования, не испытывают методологического и педагогического дефицита в применяемых образовательных средствах на занятиях. Вдобавок, лектор должен следовать статутам, таким как, быть избирательным в применяемых методах, разработать для себя систему по которой происходит отбор педагогических методов для студентов. Неукоснительно быть приверженным выработанным

позициям, так как высокая ответственность перед обучающимися, опять же профессиональное реноме задействовано.

Лишь продолжая держаться установленным правилам и системе, педагог сможет достичь главного назначения в достижении поставленных целей, дать максимальные глубокие, содержательные компетенция, и умения своим воспитанникам.

Показывать им пример повышенной ответственности, как перед собой, так и перед ними, ведь речь идет, о тех, кто будет сооружать облик страны и ее наполнения. А это основательный шаг на пути к осмыслению и познанию.

Особо отметим, что обозначены серьезные влияющие показатели для того, чтобы улучшить педагогическое ремесло в условиях цифрового мира с учетом применения активных методов в обучении.

В ходе широкого внедрения данных образовательных приемов – это констатация того, что тенденция положительного отношения обучающихся к активным методикам обучения имеет место быть, кроме того, восприятие и запоминание учебного материала студентами лучше усваивается. Важно делать выбор в пользу студентов, учитывая студентоцентрированное обучение, где первостепенную роль играет личность самого обучающегося, его мнение ценно, он находится на особом научно-исследовательском экзисте, где педагог является для него тем, кто определяет правильную картину образовательного мира.

Список литературы:

1. О. Сакс Музыкафилия. М.: АСТ, 2021, 448 с.
2. Ф. В. Ницше Так говорил Заратустра. М.: АСТ, 2018, 416 с.
3. Жильбер Руже Музыка и транс. Чикагский университет, 1985.
4. А. Шопенгауэр Избранные произведения. М.: Просвещение, 1993, 479 с.
5. Э.В. Андреева, В.И. Качуровский Педагогика высшей школы. Пермь, 2019, 88 с.

УДК 781.6

Елена СЕВРУК
старший преподаватель
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
г.Алматы, Казахстан
elena.sevruk75@mail.ru

КЮИ КУРМАНГАЗЫ В НОВОМ ФОРМАТЕ

Аннотация: В данной статье освещаются все моменты по подготовке и выпуску CD диска с исполнением кюев для кобызы и фортепиано преподавателями и концертмейстером кафедры Кобызы и баяна Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, описывается краткий анализ аранжировки и даются рекомендации по исполнению. Само направление работы - идейно-новаторское в области трансформации жанра и стиля кюя. Освящается направление методики и педагогики профессора кафедры Кобызы и баяна Рауандиной Шолпан Задановны с точки зрения концертмейстера высшей категории сквозь призму большого профессионального опыта как педагогического так и концертмейстерского. В статье полностью выражается отношение автора к профессиональной и казахской народной музыке. Объясняются цели и мотивы данного направления работы. Авторы идейного замысла обращаются к сокровищнице казахской народной музыки – к кюям Курмангазы Сагырбаева, великого композитора, именем которого названа наша Казахская национальная консерватория. В статье подчеркивается возможность исполнения кюев великого композитора не только сильно на домбра, кобызе, оркестром казахских народных инструментов, а также в

ансамбле фортепиано и кобыза. Описывается новаторство и необычность такого совместного звучания двух непохожих инструментов и пути преодоления трудностей данной работы.

Ключевые слова: Кюй, музыка, интерпретация, музыкальное образование, музыканты-исполнители, казахская музыкальная литература, концертмейстерское искусство, аранжировка, профессионализм в музыке.

Түйіндеме: Бұл мақалада Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының қобыз және баян кафедрасының оқытушылары мен концертмейстері қобыз және фортепианоға арналған күйлерді орындай отырып, CD дискіні дайындау мен шығарудың барлық сәттері баяндалады, аранжировканың қысқаша талдауы сипатталып, орындау бойынша ұсыныстар беріледі. Жұмыс бағыты – күйдің жанры мен стилін өзгерту саласындағы идеялық-инновациялық бағыт. Кафедра профессоры қобыз және Баянның әдістемесі мен педагогикасының бағыты жоғары санатты концертмейстер тұрғысынан педагогикалық және концертмейстердің үлкен кәсіби тәжірибесінің призмасы арқылы берілген. Мақалада автордың кәсіби және қазақ халық музыкасына деген көзқарасы толық көрсетілген. Жұмыстың осы бағытының мақсаттары мен себептері түсіндіріледі. Идея авторлары қазақ халық музыкасының қазынасына – біздің Қазақ ұлттық консерваториясы есімімен аталған ұлы композитор Құрманғазы Сағырбаевтың күйлеріне жүгінеді. Мақалада ұлы композитордың күйлерін домбырада, қобызда, қазақ халық аспаптар оркестрінде, сондай-ақ фортепиано мен қобыз ансамбліне орындау мүмкіндігі көрсетілген. Екі ұқсас емес аспаптың осындай бірлескен дыбысының жаңашылдығы мен бірегейлігі және осы жұмыстың қиындықтарын жеңу жолдары сипатталған.

Кілт сөздер: күй, музыка, интерпретация, Музыкалық білім, Орындаушы музыканттар, қазақ музыкалық әдебиеті, концертмейстерлік өнер, аранжировка, музыкадағы кәсібилік.

Abstract: This article highlights all the aspects of the preparation and release of a CD with the performance of kuys for kobyz and piano by teachers and concertmaster of the Kobyz and Bayan Department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, describes a brief analysis of the arrangement and gives recommendations for performance. The direction of the work itself is ideologically innovative in the field of transformation of the genre and style of kuya. The direction of methodology and pedagogy of Professor of the Department of Kobyz and Bayan Rauandina Sholpan Zadanovna is consecrated from the point of view of the concertmaster of the highest category through the prism of extensive professional experience both pedagogical and concertmaster. The article fully expresses the author's attitude to professional and Kazakh folk music. The goals and motives of this line of work are explained. The authors of the ideological plan turn to the treasury of Kazakh folk music – to the kuys of Kurmangazy Sagyrbayev, the great composer, after whom our Kazakh National Conservatory is named. The article emphasizes the possibility of performing the kuys of the great composer not only strongly on dombra, kobyz, orchestra of Kazakh folk instruments, as well as in the ensemble of piano and kobyz. It describes the innovation and unusual nature of such a joint sound of two dissimilar instruments and ways to overcome the difficulties of this work.

Keywords: Kui, music, interpretation, musical education, performing musicians, Kazakh musical literature, concertmaster art, arrangement, professionalism in music.

Дорогие читатели, данная статья возникла от желания пропагандировать популярную казахскую народную музыку как среди профессионалов, так и среди любителей казахской народной музыки. В данной статье расскажу о некоторых важных моментах по подготовке и выпуску CD диска с исполнением кюев для кобыза и фортепиано преподавателями и концертмейстером кафедры Кобыза и баяна Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, сделаю краткий анализ аранжировки и дам рекомендации по их исполнению. Стоит отметить, что само направление работы - идейно-новаторское в области трансформации жанра и стиля кюя.

Работая концертмейстером в классе известного профессора Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Рауандиной Шолпан Задановны, должна отметить атмосферу учебного процесса, отличающуюся высочайшим качеством и профессионализмом. Чуткостью, плодотворностью и мудростью проникнута вся педагогика этого человека. Я считаю, что могу объективно оценивать качество преподавания, так как имею тридцатилетний опыт работы как преподавателем так и концертмейстером высшей категории.

Идея создания диска вынашивалась годами. Взаимное уважение к коллегам и любовь к народной музыке объединили нас и помогли в преодолении всех трудностей по созданию CD диска с записями кюев Курмангазы Сагырбаева для кобызы и фортепиано.

Конечно не могу не отметить тот факт, что сама профессия концертмейстера чрезвычайно интересна! Ты повидал педагогов самых разных специальностей, если не всех, которые только существуют в музыкальном образовании; а ещё больше повидал студентов различных специальностей, с каждым из них выступая на сцене как республиканской так и международной. И всегда стараешься подниматься на новый уровень, учитывая все моменты, в сторону большей продуктивности и качества конечного результата работы.

Шолпан Задановна явилась идейным вдохновителем и автором в создании книги и CD диска с записями кюев Курмангазы Сагырбаева для кобызы и фортепиано. В прошлом учебном году с некоторыми преподавателями кафедры Кобызы и баяна нам удалось провести эту гигантскую работу.

Обращаясь к первоисточнику-переложению, аранжировке, сочинению разнообразного аккомпанемента Раушан Ниязбаевой, работая отдельно с каждым преподавателем, мы долго вслушивались, размышляли, кое-что подправляли, вносили новшества в звучания разных кюев, тем самым обогащая общую красочную палитру итогового звучания произведений. Не могу не отметить, что работа с каждым преподавателем по кобызу тоже принесла большую пользу и опыт в профессиональном плане, была захватывающе интересна.

Вообще, игра в ансамбле со специалистами своего дела очень приятна и одухотворенна. Особую благодарность хочется выразить работникам нашей студии звукозаписи в консерватории, где созданы все условия для эффективной работы и итогового красивого и достойного музыкального результата.

В работе у нас было несколько кюев Курмангазы Сагырбаева. Очень известной личности, музыканта XIX века, который внес огромный вклад в сокровищницу казахской народной музыки. Не случайно к его кюям обращались не одно поколение музыкантов-композиторов, исполнителей, аранжировщиков. Есть переложения кюев Курмангазы Сагырбаева для оркестра народных инструментов, без исполнения которых не обходится ни одно торжественное мероприятие, ведь они обладают особой заряжающей энергетикой, поднимающей народный дух, это уникальные творения мирового значения. Публика всегда с постоянным восторгом воспринимает эту музыку. И мы с особым вдохновением принялись за, если можно так сказать, новаторское, повторюсь, воспроизведение кюев этого композитора в исполнении таких инструментов как фортепиано и кобыз.

Честно признаться, первые совместные репетиции мои с преподавателями-исполнителями кюев Курмангазы Сагырбаева на кобызе проходили на возвышенной ноте. Мы были очарованы совместным ансамблевым звучанием партитур Р. Ниязбаевой, которая в принципе и сочиняла аккомпанемент к кюям. Ведь они настолько разные, необычные, изобразительные и тонкие, что наверное, слушателей не оставят равнодушными.

Два инструмента: фортепиано и кобыз, тембрально звонки, так как звонкие струны есть у обоих инструментов, несмотря на то, что фортепиано считается ударным инструментом. Но, под руками хороших профессионалов, которые посредством слуха выстраивают звуковой и тембральный баланс, ансамбль выливается в совместное благозвучие прозрачных на самом деле, тонких, ажурных кюев Курмангазы Сагырбаева, которые уже настолько стали всем музыкантам родными на слух, и входят в репертуар как солистов, так и ансамблистов, и оркестров.

А вот, к примеру кюи, которые мы записывали на CD диск, такие как: «Балқаймак», который переводится как «Медовая, сладкая», и звучит как ручеек, мягкий, перетекающий, волнообразный, из всех кюев самый мелодичный. Нежное вступление кюя вводит в прозрачную его атмосферу, которая создаётся особенной фактурой в партии фортепиано, лёгкой, ненавязчивой и непрерывно сопровождающей партию солиста на кобызе. Или «Көкала ат" – «Сизая лошадка», изобразительный, характерный, акцентированный по штрихам, которые должны быть четко отработаны при совместном звучании кобызы и фортепиано. Немаловажное значение имеет совершенно точное исполнение динамики кюев как в партии для фортепиано так и в партии для кобызы. Много других интересных кюев в своем переложении и аранжировке: «Аман бол шешем", отличающимся необходимостью при его исполнении в сохранении точного баланса звучания, так как фактура усложнена скачками в обеих партиях. При исполнении кюя «Ақмандай» нужно ярко показать все модуляции. Виртуозный кюй «Бұлбұлдың құрғыры» требует настоящего мастерства при исполнении его. Последние три кюя немного похожи по строению и форме изложения, в которой есть обязательно вступление фортепианное, имитация кобызовой темы в партии фортепиано, её обыгрывание, насыщение гармоническое, а также ритмическое разнообразие и усложнение. Это и синкопированный ритм, и частое триольное изложение, которое можно отнести к определенным трудностям при ускоренных темпах. И это уже прямым образом относится к особенностям исполнения данных обработок кюев. Это и непременно: присутствие техники, музыкальности, исполнительного опыта, ясной, тонкой педализации у пианиста.

Начинающим концертмейстерам обычно педагогически направленно советуется играть с упрощениями, сохраняя характер, басовую и мелодическую линию, а также темпо-ритм. И, конечно же, следует постоянно вслушиваться в партию солиста, оставаясь на втором плане, хотя давно уже началась тенденция к равноправному звучанию, при которой следует сольные отрывки исполнять ярко. В данных обработках кюев, находясь на записи особенно, требуется большая внимательность, сосредоточенность, виртуозное владение игрой на фортепиано, на кобызе, выдержка от исполнителей, так как фактурно богатое и насыщенное изложение движется в основном в быстрых темпах на протяжении большого количества страниц.

Для любителей потрудиться и истинных любителей музыки, такая работа будет только на радость. и понимание того, насколько мы счастливы, имея в репертуаре такое богатое наследие от великих композиторов Казахстана, приводит к мысли о том, что нам – профессионалам особенно необходимо ценить и пропагандировать, доносить эту сокровищницу до широкой аудитории, приобщая людей к настоящему богатству нашей казахской музыкальной истории, литературы и музыки!

Список литературы:

1. Шегебаев П., Плеханова С. Казахская музыкальная литература. - Издательство Фолиант, 1996г. – 50 с
2. Косьяненко-Пфайффер К. Обзор исполнительской практики исторически-ориентированного исполнительства: Сборник материалов международного научно-практического семинара «Традиции исполнительского искусства от барокко до наших дней». – Алматы, 2023. – 16-17 с
3. Севрук Е.В. Архив

ӘӨЖ 787.8

Балнұр ТАҢСЫҚБАЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының

1 курс магистранты

Алматы қ., Қазақстан,

bakonya.t@mail.ru

Ғылыми жетекші:

Сәуле Өтеғалиева

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық

Консерваториясының профессоры,

өнертану докторы

Алматы қ., Қазақстан

ҚАЗІРГІ ЗАМАН КҮЙШІЛЕР ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ «ҚОСБАСАР» КҮЙЛЕРІ

Түйіндеме: Ұсынылып отырған мақала халық музыканттарының және олардың ішінде Арқа домбыра дәстүрінің көрнекті өкілі Тәттімбет (1815-1860) пен оның жалғастырушылары шығармашылығындағы «Қосбасар» күйлерінің дамуына арналған.

«Қосбасар» күйі – Орталық, Шығыс, және Оңтүстік Қазақстанның домбыра музыкасында кеңінен таралған музыкалық жанр түрі. Олардың өзіндік музыкалық-стильдік ерекшеліктері бар. Бұл атаудағы күйлер Тәттімбет, Тоқа, Сүгір, Қыздарбек, Әбди, Сембек Айдосұлы, Дәулетбек Сәдуақасұлы және т. б. секілді көптеген күйшілердің шығармашылығында кездеседі. Мақалада төмендегідей мәселелер қарастырылады:

1. Шертпе дәстүріндегі «Қосбасар» күйлерінің қысқаша сипаттамасы беріледі;
2. XIX ғ. соңы -XXI ғ. басындағы күйшілер шығармашылығындағы «Қосбасар» күйлерін талданады. (Тәттімбет, Қыздарбек, Әбди және Дәулетбек Сәдуақасұлының аттас шығармалары мысалында);
3. Олар Тәттімбет күйімен (Қосбасар I) салыстырып зерттеледі.

Мақаланы жазу барысында кешенді тәсіл және салыстырмалы-типологиялық, салыстырмалы-тарихи, сондай-ақ, жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский) әдістер қолданылды. Домбыра күйлерінің тұтас музыкалық-стильдік талдауын жасағанда, автор проф. С. Өтеғалиеваның магистранттарға арналған аттас курсы аясындағы талдау әдістемесіне жүгінеді. Мұнда күйдің тақырыбы мен композициялық құрылымы, сондай-ақ, ырғағы, өлшемі мен ладтық-интонациялық ерекшеліктері анықталады.

Мақаланы дайындауда жалпы халық аспаптық (К.Квитка, И. Мациевский, Ф. Кароматов және т. б.) және қазақ домбыра музыкасына (А. Жұбанов, П. Аравин, Б. Аманов, А. Мұхамбетова, П. Шегебаев, С. Өтеғалиева, Г. Омарова) арналған еңбектердің әдіснамалық маңызы зор болды. Шертпе күйлермен байланысты зерттемелерге ерекше көңіл бөлінді (У.Бекенов, Т. Әсемқұлов, Ж. Жүзбаев, С. Қалиев, Б. Қазғұлов, Б. Мүптекеев). Мақалада Б. Ысқақов пен А. Қазтуғанованың жинақтарында жарияланған ноталық үлгілер қолданылды.

Музыка үлгілерін салыстырмалы талдау нәтижесінде «Қосбасар» күйлерінде форманы біртіндеп кеңейту және интонациялық жүйені өзгерту үрдісі бар екені анықталды.

Кілт сөздер: Тәттімбет, Қыздарбек, Әбди, Дәулетбек, домбыра, шертпе, Қосбасар, Арқа домбыра дәстүрі, композициялық құрылым, тақырып, ырғақ-өлшем және ладтық-интонациялық ерекшеліктер, негізгі ырғақтық интонациялық кешен.

Аннотация: Данная статья посвящена вопросам эволюции кюев «Косбасар» в творчестве народных музыкантов, включая Таттимбета (1815-1860), видного представителя Аркинской домбровой традиции и его последователей.

Кюи «Косбасар» - жанровая разновидность пьес, получивших широкое распространение в домбровой музыке Центрального, Восточного и Южного Казахстана. Они имеют свои музыкально-стилевые особенности. Кюи с таким названием встречаются в творчестве разных кюйши: Таттимбета, Тока, Сугура, Кыздарбека, Абди, Сембека Айдосулы, Даулетбека Садуакасулы и др.

В статье внимание уделяется следующим вопросам:

- 1) Приводится краткая характеристика кюев «Косбасар» в традиции шертпе;
- 2) Предпринят анализ одноименных образцов в творчестве кюйши конца XIX - нач. XXI вв. (на примере Таттимбета, Кыздарбека, Абди и Даулетбека Садуакасулы);
- 3) Эти пьесы сравниваются с кюем Таттимбета (Косбасар I).

Объект исследования обуславливает обращение к комплексному подходу, использованию сравнительно-типологического, сравнительно-исторического, а также системно-этнофонического (И. Мациевский) методов. В изучении домбровых кюев автор опирается на метод целостного музыкально-стилевого анализа, разработанного проф. С.Утегалиевой в рамках одноименного курса для магистрантов, предполагающего рассмотрение тематики кюев, композиционных, метроритмических и ладо-интонационных их особенностей.

Методологически важными для нас служат труды, посвященные народной инструментальной (К. Квитка, И. Мациевский, Ф. Кароматов и др.) музыке в целом. Особое внимание уделяется научным изысканиям в области кюеведения (А. Жубанов, П. Аравин, Н. Тифтикиди, Б. Аманов, А. Мухамбетова, П. Шегебаев, С. Утегалиева, Г. Омарова), прежде всего связанным с изучением кюев шертпе (У. Бекенов, Т. Асемкулов, Ж. Жузбаев, С.Калиев, Б. Казгулов, Б. Муптекеев). В статье представлены нотные образцы, опубликованные в сборниках Б. Искакова и А. Казтугановой.

Сравнительный анализ образцов показал, что в кюях «Косбасар» имеется тенденция к расширению формы и изменению их интонационного строя.

Ключевые слова: Таттимбет, Кыздарбек, Абди, Даулетбек, домбыра, шертпе, Косбасар, толғау, Аркинская домбровая традиция, композиция кюя, метро-ритмические, ладо-интонационные особенности, основной интонационно-ритмический комплекс.

Abstract: This article is devoted to the evolution's questions of the «Kosbasar» *kuys* in the creativity of folk musicians, including Tattimbet (1815-1860), a prominent representative of the Arka Dombra tradition and his followers.

Kuy «Kosbasar» is a genre variety of pieces that have become widespread in the Dombra music of Central, Eastern, and Southern Kazakhstan. They have their own musical and stylistic features. Kuys with this name are found in the creativity of different *kuyshi* such as Tattimbet, Toka, Sugur, Kyzdarbek, Abdi, Sembek Aidosuly, Dauletbek Saduakasuly, etc.

The article focuses on the following issues:

- 1) a brief description of the «Kosbasar» *kuys* in the shertpe tradition is given;
- 2) the analysis of the samples of the same name in the creativity of *kuyshi* of the late XIX – early XXI centuries is undertaken (on the example of Tattimbet, Kyzdarbek, Abdi and DauletbekSaduakasuly);
- 3) these pieces are compared with the *kuy* of Tattimbet (Kosbasar I).

We use an integrated approach, as well as comparative-typological, comparative-historical, as well as systemic-ethnophonic (I. Matsievsky) methods. In the study of Dombra *kuys*, the author refers to the methodology of their analysis developed by Prof. S.Utegalieva within the framework of the course of the same name for undergraduates. It (methodology) involves the identification of the kuy subjects, including their compositional, metro-rhythmic and modal-intonation features.

Methodologically important forus are the works devoted to folk instrumental (K. Kvitka, I. Matsievsky, F. Karomatov, etc.) ingeneral, andKazakhdombramusica (A. Zhubanov, P. Aravin, N. Tiftikidi, B. Amanov, A. Mukhambetova, P. Shegebaev, S. Utegalieva, G. Omarova), inparticular. Special attention is paid to the works related to the study of the kuys shertpe (U. Bekenov, T. Asemkulov, Zh. Zhuzbayev, S. Kaliev, B. Kazgulov, B. Muptekeeve). The article uses musical samples published in the collections of B. Isakov and A. Kaztuganova.

Comparative analysis of the samples showed that there is a tendency in the «Kosbasar» kuys to expand the form and change their intonation system.

Keywords: Tattimbet, Kyzdarbek, Abdi, Dauletbek, Dombra, shertpe, Kosbasar, Tolgau, Arka Dombra tradition, kuy's composition, metro-rhythmic, modal-intonation peculiarities, the basic intonation-rhythmic complex

Бұл мақала халық музыканттарының және Арқа домбыра дәстүрінің көрнекті өкілі Тәттімбет (1815-1860) пен оның жалғастырушыларының шығармашылығындағы «Қосбасар» күйлерінің дамуына арналған.

«Қосбасар» күйі – Орталық, Шығыс, және Оңтүстік Қазақстанның домбыра өнерінде, шертпе күй дәстүрінде кеңінен таралған музыкалық жанр түрі. Олардың өзіндік музыкалық-стильдік ерекшеліктері бар.

Мақалада Шертпе дәстүріндегі «Қосбасар» күйлерінің қысқаша сипаттамасы, XIX ғ. соңы-XXI ғ. басындағы күйшілер шығармашылығындағы «Қосбасар» күйлерін талдау (Тәттімбет, Қыздарбек, Әбди және Дәулетбек Сәдуақасұлының аттас шығармалары мысалында), оларды Тәттімбет күйімен (Қосбасар I) салыстырып зерттеу сұрақтары қарастырылады.

Домбыра күйлерінің тұтас музыкалық-стильдік талдауын жасағанда, біз проф. С. Өтеғалиеваның магистранттарға арналған аттас курсы аясындағы талдау әдістемесіне жүгіндік. Мұнда күйдің тақырыбы мен композициялық құрылымы, сондай-ақ, ырғағы, өлшемі мен ладтық-интонациялық ерекшеліктері анықталады.

Мақаланы дайындауда жалпы халық аспаптық (К.Квитка, И. Мацеевский, Ф. Кароматов және т. б.) және қазақ домбыра музыкасына (А. Жұбанов, П. Аравин, Б. Аманов, А. Мұхамбетова, П. Шегебаев, С. Өтеғалиева, Г. Омарова) арналған еңбектердің әдіснамалық маңызы зор болды. Шертпе күйлермен байланысты зерттемелерге ерекше көңіл бөлінді (У.Бекенов, Т. Әсемқұлов, Ж. Жүзбаев, С. Қалиев, Б. Қазғұлов, Б. Мүптекеев). Мақалада Б. Ысқақов пен А. Қазтуғанованың жинақтарында жарияланған ноталық үлгілер қолданылды.

Музыка үлгілерін салыстырмалы талдау нәтижесінде «Қосбасар» күйлерінде форманы біртіндеп кеңейту және интонациялық жүйені өзгерту үрдісі бар екені анықталды.

Жоғарыда белгіленген мәселелерге тоқталғанда:

1. Шертпе стилінде «Қосбасар» атты күйлер кеңінен тарағаны белгілі. Олар тек аталған стильде ғана кездеседі. Халық музыканттарының айтуынша, «Қосбасарлар» циклдік күйлер болып табылады және олар көбінесе күйші репертуарында оннан асады. Аңыз бойынша, Батыс дәстүріндегі 62 «Ақжелен» күйлері сияқты, Тәттімбеттің де 62 Қосбасары болды. Бұл сан адамның 62 тамырымен сәйкес. Олар импровизацияға (суырып салма) негізделген. «Қосбасар» күйлері мұң, қайғы және жоқтау, зарлау, сынсу сияқты ғұрыптық жанрларға жақын [3, 99; 4]. Домбыраның екі ішегінде («алма-кезек») орындалатын бұл күйлер, адамның ішкі әлеміндегі жан дүниесіндегі болып жатқан барлық сезімдері мен ойларын жеткізе алады [5, 286; 6, 29].

Егер Тәттімбет шығармашылығында бұл күй жәй «Қосабасар» деп аталса, оның ізбасарлары шығарған осы жанр күйлері атауында қоса айтылатын сөздер оның мазмұнын нақтылауға ықпал етеді. Көптеген «Қосбасарларға» қосымша сөздер жалғанады, мысалы: Қыздарбектің «Мұң», «Өткінші», Сембектің «Наз», Әбдидің «Тәубе», «Зар» Қосбасарларын атап өтсек болады. Сонымен қатар, формасы, әуені, орындалуы бойынша «Қосбасарларға» жақын, бірақ тақырыбы бөлек күйлер де кездеседі, мысалы: Дәулетбек Сәдуақасұлының «Толғаулары», Тоқаның «Төрт толғауы» [3].

«Қосбасар» - қос басу деген тіркестен шыққан. «Қос» – «екі» сөзімен мағыналас. Яғни, екі пернені кезек басу дегенді, немесе екі ішекте бірдей ойнау дегенді көрсетеді. Бастапқы және соңғы ладтық тіректері екі дауысты, ал негізгі бөлімдері бір дауыста жүреді. Ноталық мәтінде көрсетілгендей, «арпеджиато» қағысы оң қол саусақтарының кезекпен тартылуын білдіреді.

«Қосбасарлар» екі түрлі болып келеді. Халық ұғымында ладтық тірегі $a-e^1$ болып келетін бұл күйлер «ескі тартыс», ал ладтық тірегі $g-d^1$ «жаңа тартыс» деп бөлінеді [3, 106 б.]. Сонымен қатар, олардың ладтары минорлы және мажорлы бояуымен ерекшеленеді [5, 284 б.]. Кейінгі уақыттағы күйлерде негізгі тіректердің ладтық бояуы өзгеруі мүмкін. Мысалы: Әбди күйінің «Тәубе қосбасары». Одан бөлек, лад тіректерінің ауысуы Мағауия Хамизинның «Қосбасар» күйінде де кездеседі.

2. Тәттімбеттің «Қосбасар I» күйіне назар аударып, оның тақырыбы, композициялық құрылымы, ладтық, интонациялық және өлшем-ырғақтық ерекшеліктерін қарастырайық. Бұл «Қосбасар» Тәттімбеттің танымал туындыларының бірі. Формасы жағынан қарапайым, аталған жанрдың «классикалық» үлгісі.

Күйдің тақырыбы. Күй терең ойға құралған философиялық шығарма. Орындаушыдан үлкен пайым-түсінікті талап ететін күй. «Қосбасар I» - күйді жеткізуші Ж. Омашев. Нотаға түсірген Б. Ысқақов [12, 134-135 б.].

Композициялық құрылымы. Шертпе күйлердің құрылымы күрделі болып келеді. Олар әуен және ырғақ жағынан әнмен байланысты.

Тәттімбеттің «Қосбасар I» күйі **кіріспе-А-В-А1-В1-К (кода)** бөлімдерінен тұрады. Формасы *нұсқалы-шумақтық* (С. Өтеғалиева). **Кіріспе** бөлімінде (9т.) $a-e^1$ ладтық тірегі бірнеше рет қайталанады. **А, В** және **В1** бөлімдері 21-22 такттен, ал **А1, А2** 10 такттен тұрады. Негізгі интонациялық ырғақтық кешен (НИИК С.Өтеғалиева енгізген термин) [7] **А бөлімінде** кездеседі (10-26 тт.). Кезеңдер бір-бірімен стереотипті каденциялық айналым (С.Қалиев) арқылы байланысады. Құрылымы жағынан күй қарапайым және шағын (1 сурет):



1 сурет - кіріспе және А бөлімі

Ырғақ және өлшем. Тәттімбеттің күйінде біркелкі, жинақтау, бөлшектеу ырғақтары бар. Көбінесе жинақтау ырғағы кездеседі. Күйде төрттік және сегіздік ұзақтықтар қолданылады. Өлшемнің ауысуы жиі кездеседі. Көбінесе 2/4, 3/4 өлшемдерінде жүреді.

Ладтық-интонациялық ерекшеліктері. Жалпы, Тәттімбеттің күйі *эолийлік* ладта орындалады. **А** бөлімінің дыбыс диапазоны септима ($a-g^1$), **В** бөлімі – нона ($a-h^1$) *эолийлік* ладты ($a-h-c^1-d^1-e^1-f^1-g^1$) көрсетеді. НИИК әуеннің негізін микромотив және оның вариантты түрдегі қайталануы құрайды.

Зерттеуіміздің келесі кезеңінде біз Тәттімбеттің осы күйін оның жалғастырушыларының жанрлас нұсқаларымен, атап айтқанда, **Қыздарбектің «Мұң қосбасары», Әбдидің «Тәубе қосбасары» және Дәулетбек Сәдуақасұлының «I Толғау»** күйлерімен өзара салыстырып қараймыз.

Күйлер тақырыбы. «Мұң қосбасар» *Қыздарбектің* өзіндік қолтаңбасын білдіретін бітімі бөлек, бірегей туынды. Бұл күй Қыздарбектің бір күйші қызбен тартысында туған көрінеді. Қарсылас күйші қыздың өнеріне риза болған Қыздарбек, қоштасқанда осы күйді тартып мұңға бөленген екен [8, 213 б.].

Әбдидің «Тәубе қосбасары»н– аты айтып тұрғандай, тыңдаған жанды тәубасына түсіретіндей бітімі кесек шығарма [9]. Тәубе – кешірім сұрау, қатесін түзетіп, қайталамау [10].

Дәулетбектің «I Толғауы» 40 жасқа 1 ай қалғанда аяқ-асты дүние салған Халел деген ұлына арналған. Қиналғанда домбырадан сүйеніш іздеп, күй тарта бергенінен, ұлына арналған «Толғау» дүниеге келеді. Яғни, бұл күй қайғы-қасіреттің нәтижесінде туындаған.

Күйлердің композициялық құрылымы. Қыздарбектің «Мұң қосбасарының» құрылымы **А – В – А1 – В1 – А2 – В2 – К (Кода).** Формасы «нұсқалы-шумақтық» немесе екі (**А, В**) бөлімнің варианттарынан тұрады. **А** (1-16 тт.) және **В** (16-30 тт.) бөлімдерінің көлемі бірдей (15 т). Тақырыптың көрсетілімі мен оның дамуының көлемі өзара сәйкес келеді. Негізгі ырғақтық интонациялық кешен (НЫИК) екі бөлімде де кездесіп, негізгі тақырып микромотивтерге бөлінеді: $a+v+v^1$. Негізгі фразасы **-a**, ал қалған элементтер – оның варианты дамуы болып табылады.

Күйдің әр бөлімі қысқа кіріспеден басталып, бір-бірін байланыстырады және әр бөлім лигасы бар стереотипті каденциямен («стереотипная каденция» С. Қалиев) аяқталып отырады (2 сурет):

Қыздарбек «Мұң қосбасар»



2 сурет - А бөлімі мен НЫИК

Келесі **В** (16-30 тт.) бөлімінде НЫИК біршама нұсқалық өзгерістерге ұшырайды. Тұрақты дыбысқа ауысу үшін міндетті түрде ашық ішек қағылып тартылады. **А1** (31-45 тт.) және **В1** (46-61 тт.) бөлімдері бастапқы бөлімдердің әуеніне ұқсас болып келеді. Соңғы бөлім – **К** (кода) күйді аяқтайды.

Әбдидің «Тәубе қосбасары» күйі де нұсқалық-шумақтық құрылымда шығарылған: **А – А1 – В – С – А2 – В1 – С1 – А3 – В2 – С2** немесе **К (кода)**.

Әбдидің күйінде де бөлімдер қысқа кіріспемен басталып, ілме қағыспен аяқталады. (**А** бөлімі – 22 такт, **А1** – 17 такт, **В** – 17 такт. **С** бөлімі – ең қысқа бөлімдердің бірі – 11 т. Бұл күй алдыңғы күйлерге қарағанда, композициялық құрылымының кеңейуімен ерекшеленеді. Күйде қосымша **С** бөлімі бар, бұл жерде шығарма минорлы бояуда тартылады. (3, 4 суреттер):

Әбди «Тәубе қосбасар»



3 сурет - А бөлімі

Әбди «Тәубе қосбасар»



4 сурет - С бөлімі

Дәулетбек Сәдуақасұлының «I Толғау» күйі алдыңғы күйлер сияқты **A – B – A1 – B1 – A2 – B2 – K (Кода)** бөлімдерінен тұрады. Негізгі екі бөлім 3 рет қайталанады. **A** – 11 такттен тұрса, **B** – 26 такт болып келеді. Даму **B** бөлімінде берілген. Әр бөлімдегі алғашқы 2 такт байланыстырушы қызметін орындайды. Әр бөлім секунда интервалын іліп алу қағысымен аяқталады.

НЫИК 11 такттен тұрады: Алғашқы фраза (3-7 тт.) қысқа болса, 7-11 тт. аралығында оның дамуы беріледі. Күй құрылымы Қыздарбектің «Қосбасарына» ұқсайтыны сөзсіз. Толғаудың соңғы бөлімі – **K** (кода) күйді түйіндеп аяқтайды (5 сурет):

Дәулетбек Сәдуақасұлы «I Толғау»



5 сурет - A бөлімі

Күйлердегі өлшем және ырғақ. Зерттеуші Н. Тифтикиди өз еңбегінде ырғақтың репетициялық (ашық) және әуендік (жасырын) түрлерін көрсетеді. Зерттеушінің келесі маңызды теориясы – «акцентный» (екпінді) және «атоничный» (екпінсіз) терминдерін алғаш енгізуі [11, 30 б.] болып табылады.

Қыздарбектің «Мұң қосбасарында» тікелей пунктир, синкопа мен лигалар арқылы орындалатын сегіздік ноталар кездеседі. Күйдің орындалу барысында ферматалар жиі қолданылады. Әбдидің «Тәубе қосбасарында да» осындай пунктирлер, синкопалар және лига арқылы қосылған сегіздіктер бар. Бірақ бұл күйде «люфт-паузалар» жиі кездеседі.

B бөлімінің ерекше ырғақ белгілері:

- Біріншіден, ырғақтың біркелкі иірімге ауысуы.
- Екіншіден, тақырыптың үстіңгі шекте орындалуы басқаша көңіл күй ұялатып, әр дыбыс «тәу-бе, тәу-бе» деп өзі сөйлеп тұрғандай әсер береді [8] (6 сурет):

Әбди «Тәубе қосбасар»



6 сурет - B бөлімі

Дәулетбектің «I Толғауында» пунктир ырғағы кездеспей, синкопа мен лигалар қолданылады. Бұл күйде люфт-паузалар көрсетілмесе де, жартылық ұзақтықтар қысқаша үзілісті білдіреді (7 сурет):

Дәулетбек Сәдуақасұлы «Толғау»



7 сурет - B бөлімі

Қарастырылған күйлердің ырғақтық жүйесі мен өлшемдерінің бір-бірімен ұқсастығы байқалады. Ырғағы Арқа күй мектебіне сай тұрақсыз болып келген. Көбінесе төрттік және сегіздік ұзақтықтары қолданылады. Күйлерде біркелкі, бөлшектеу, жинақтау, синкопа, тікелей және кері пунктирлер секілді ырғақ түрлері кездеседі.

Талданған үш күйдің де өлшем бірліктері тең: 8/8, 7/8, 2/4, 3/4, 5/8, 6/8. Өлшемнің жиі өзгеруі бірінші үлестің әлсіз болып, екпінсіз ырғаққа келуі Н. Тифтикидидің пікірімен сәйкес келеді.

Күйлердің ладтық-интонациялық ерекшеліктері. Ұсынылып отырған үш күйдің ладтық тірегі ***a-e¹*** дыбыстарына және *эолийлік*, *миксолидиялық* және *дорийлік* ладтарға негізделеді

Қыздарбектің «Мұң қосбасар» күйі *эолийлік* ладта орындалады. Күйдің **A** бөлімі ***a*** дыбысынан басталады және ***f¹*** дыбысына дейін ғана барып, күй басталған ладтық тірекке оралады. **A** бөлімінің дыбыс диапазоны секста интервалы, ***a-h-c-d¹-e¹-f¹*** дыбыстары *гексохордты* құрайды. **B** бөлімі бастапқы бөлімді дамытып, ***h¹*** дыбысына дейін ұлғаяды. **B** бөлімінің дыбыс диапазоны наона, дыбыс ауқымы кеңейіп, толық *эолийлік* лад құрылады.

Әбдидің «Тәубе қосбасар» күйінде біршама ерекшеліктер бар. **A** бөлімінің дыбыс диапазоны басқа бөлімдерге қарағанда кеңдеу. Дәлірек айтқанда, мұнда ***a-h-cis¹-d¹-e¹-fis¹-g¹*** дыбыстарынан *миксолидиялық* лады құрылады. **B** бөлімінде ***a-h-cis¹-d¹-e¹-fis¹*** дыбыстары *гексохордты*, ал **C** бөлімі ***a-h-c¹-d¹-e¹-f¹*** дыбыстарынан тұратын *эолийлік* ладты көрсетеді.

Дәулетбектің «I Толғау» күйінде **A** бөліміндегі дыбыс қатары ***a-h-c-d¹-e¹-fis*** дыбыстарына сүйенген *гексохорд* болса, **B** бөлімінің дыбыс диапазоны наона (***a-h¹***) *көлеміндегі дорийлік* ладты құрайды.

Бұл үлгілерде микромотивтің құрылымы сақталады.

3. Тәттімбет күйімен салыстырмалы талдаудың нәтижесінде төмендегідей ұқсастықтар мен ерекшеліктер көрсетіледі.

Ұқсастықтар:

- Формасы нұсқалы-шумақтық;
- Ортақ ладтық тірегі ***a-e¹***;
- Бір дыбыста ұзақ тұру Қыздарбектің «Мұң қосбасары», Дәулетбек Сәдуақасұлының «Толғауында» және жиі – Тәттімбет күйлерінде кездеседі. Бұл олардың қобыз музыкасымен ұқсастығын көрсетеді;
- Әуеннің негізгі құрылысы микромотивпен байланысты;
- Барлық күйлердің бастапқы ырғақтық сұлбасы ортақ.

Ерекшеліктері:

- Үш күй де «Қосбасар» жанрында шығарылған, бірақ Қыздарбек пен Әбдидің «Қосбасарларының» атауында қосымша сөз жалғанған, ал Дәулетбектің күйінің атауы мүлде «Қосбасарға» жақын келмесе де, осы жанрға жататын күй екені анықталды;
- Талдауда көрсетілгендей, «Қосбасар» күйлерінде форманың кеңеюі байқалады. Егер Тәттімбетте күй екі бөлімнен (**A, B**) ғана құралып, жалпы такт саны 94 т. болса, Қыздарбек күйі құрылымында да екі бөлім (**A, B**) қайталанып, жалпы такт саны 105 т., ал жалпы саны 167 т.-дан құралған Әбдидің күйі үш бөлімнен (**A, B, C**) тұрады. Дәулетбектің күйі Қыздарбекке жақын, онда бөлімдер (**A, B**) қайталанып, дамуы 123 т. дейін жетеді;
- Әбди мен Дәулетбектің күйлерінің интонациялық жүйесі басқа авторларға қарағанда бөлек. Ол туындыларда альтерациялық дыбыстар пайдаланылады.

Әдебиеттер тізімі:

1. А. Жұбанов. Ғасырлар пернесі: қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 328 б.

2. Мұхамбетова А., Аманов Б. Дәстүрлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544с.
3. Калиев С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши. / Дисс... канд.иск. – Алматы, 2000. – 150 с.
4. Есенұлы А. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы.: Дайк-Пресс, 1996. – 208 б.
5. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.
6. Бекенов У. Күй керуені. – Алматы 2002, – 144 б.
7. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – 467 с.
8. Ысқақов Б. Сарырақа саздары. – Алматы, 2007. – 440 б.
9. Жунусбекова Р. Арқа күйшілік дәстүріндегі Дәулетбек Сәдуақасовтың өмірі мен шығармашылығы. Магистрлік дисс. қолжазбасы. – Нұр-сұлтан, 2020. – 61 б.
10. <https://kk.wikipedia.org/wiki/Тәубе> (материалға жүгінген күні 15.09.23)
11. Тифтикиди Н. Песенные истоки музыки домбровых кюев // Народная музыка в Казахстане. Составитель П. Дернова – Алматы, 1967. – С. 185-195.
12. Калиев С. Некоторые особенности метра и ритма в кюях «Косбасар» // Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки. – Алматы, 1990 г. – С. 21-26.
13. Сейдімбек А. «Қазақтың күй өнері». Монография. – Астана 2002. – 832 б.
14. Жүзбаев Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. – Астана, 2009. – 116.
15. Мүптекеев Б. «Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр». Кандидаттық диссертация. – Астана, 2018.
16. Шегебаев П. Казахская домбровая музыка: вопросы теории, истории и текстовые методологии. – Алматы, 2017. – 327 с.
17. А. Қазтуғанова. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. – Т. 2: Аспаптық көне сарындар. – Алматы: «BrandBook», 2020. – 1184 б.

УДК 78.071.1:786:78.04(439)

Станислав ХЕГАЙ

доцент

Казахской национальной
консерватории имени Курмангазы,
г.Алматы, Казахстан

hsun10@mail.ru

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ФЕРЕНЦА ЛИСТА: ЖАНР ЭТЮДА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ЛИСТА, ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Аннотация: Гениальный пианист и композитор-новатор Ференц Лист был одной из ключевых фигур XIX века, оказавшей колоссальное влияние и во многом определившей ход развития истории музыки. Новые и оригинальные музыкальные идеи Ференца Листа способствовали переосмыслению традиций и появлению новых жанров и форм выражения музыкальной мысли. В статье рассматривается роль личности композитора-новатора, её влияние на последующее развитие жанров музыки и преобразование традиций. Статья посвящена исследованию фортепианного творчества Листа и её значимой составляющей – этюдам. В качестве примеров представлены его циклы фортепианных этюдов «Этюды высшего исполнительского мастерства» (*Études d'exécution transcendante*), «Большие этюды по Паганини», Концертные этюды (*Études de concert*). Именно в творчестве Ф. Листа жанр этюда достиг своего расцвета, трансформировавшись в высокохудожественные программные произведения для концертного исполнения. Появление жанра этюда связывают с появлением новых инструментов, что требовало от исполнителей овладения новых приёмов игры. В статье

рассматривается как эволюционное развитие жанра этюда от М. Клементи, К. Черни, Ф. Шопена, Ф. Листа до А. Скрябина, С. Рахманинова и во второй половине XX века Д. Лигети, так и определяющая роль творчества Листа, оказавшего влияние на музыку XX и XXI веков. Выявлен вектор развития и эволюции жанра этюда от Ф. Листа к Д. Лигети.

Ключевые слова: фортепианная музыка, эволюция и трансформация жанра этюда, концертный этюд, программная музыка Ф. Листа, пианизм, фортепианный этюд в XIX и XX веках, новаторство Ференца Листа, симфоническая поэма.

Түйіндеме: Керемет пианист және жаңашыл композитор Ференц Лист XIX ғасырдың басты тұлғаларының бірі болды, ол орасан зор әсер етті және музыка тарихының даму бағытын айқындады. Ференц Листтің жаңа және ерекше музыкалық идеялары дәстүрлерді қайта қарауға және музыкалық ойды білдірудің жаңа жанрлары мен формаларының пайда болуына ықпал етті. Мақалада жаңашыл композитор тұлғасының рөлі, оның музыкалық жанрлардың кейінгі дамуы мен дәстүрдің өзгеруіне әсері қарастырылады. Мақала Листтің фортепианолық шығармасын және оның маңызды құрамдас бөлігі – этюдтарды зерттеуге арналған. Мысал ретінде оның фортепиано этюдтерінің циклдары берілген «Ең жоғары орындаушылық шеберлік этюдтері» (*Études d'exécution transcendante*), «Паганиниден кейінгі үлкен этюдтер», Концерттік этюдтер (*Études de concert*). Дәл Ф. Листтің шығармашылығында этюд жанры концерттік қойылымға арналған жоғары көркемдік бағдарламалық шығармаларға айналып, өзінің шарықтау шегіне жетті. Этюд жанрының пайда болуы орындаушылардан жаңа ойнау тәсілдерін меңгеруді талап ететін жаңа аспаптардың пайда болуымен байланысты. Мақалада М. Клементи, К. Черни, Ф. Шопен, Ф. Листтен бастап А. Скрябин, С. Рахманинов және XX ғасырдың екінші жартысындағы Д. Лигетиге дейінгі этюд жанрының эволюциялық дамуы қарастырылады. XX және XXI ғасырлардағы музыкаға әсер еткен Лист шығармашылығының шешуші рөлі ретінде. Ф. Листтен Д. Лигетиге дейінгі этюд жанрының дамуы мен эволюциясының векторы анықталды.

Кілт сөздер: Ференц Листтің фортепианолық шығармалары, этюд жанрының эволюциясы және трансформациясы, концерттік этюд, бағдарламалық музыка, пианизм, XIX және XX ғасырлардағы фортепианолық этюд, Ф. Листтің инновация, симфониялық поэма.

Abstract: The brilliant pianist and innovative composer Franz Liszt was one of the key figures of the XIX century, who had a tremendous influence and largely determined the course of development of the history of music. New and original musical ideas of Franz Liszt contributed to the rethinking of traditions and the emergence of new genres and forms of expression of musical thought. The article examines the role of the personality of the innovative composer, its influence on the subsequent development of music genres and the transformation of traditions. The article is devoted to the study of Liszt's piano work and its significant component – etudes. As examples, his cycles of piano etudes «Transcendental Etudes» (*Études d'exécution transcendante*), «Grand Etudes after Paganini», Concert Etudes (*Études de concert*) are presented. It was in the work of F. Liszt that the etude genre reached its peak, transforming into highly artistic program works for concert performance. The emergence of the etude genre is associated with the emergence of new instruments, which required performers to master new playing techniques. The article examines both the evolutionary development of the etude genre from M. Clementi, C. Czerny, F. Chopin, F. Liszt to A. Scriabin, S. Rachmaninov and in the second half of the XX century G. Ligeti, as well as the determining role of Liszt's work, which had influence on music of the XX and XXI centuries. The vector of development and evolution of the etude genre from F. Liszt to G. Ligeti has been identified.

Keywords: piano music of F. Liszt, evolution and transformation of the etude genre, concert etude, program music, pianism, piano etude in the XIX and XX centuries, Franz Liszt's innovation, symphonic poem.

Фортепианное творчество великого венгерского композитора Ференца Листа – является ярким примером новаторства, поиска новых форм и средств выражения музыкальной мысли.

Являясь одним из величайших пианистов XIX столетия и (вообще) всех времён, Ференц Лист раскрыл в своих произведениях возможности инструмента фортепиано с невероятным размахом и смелостью, превратив его в целый оркестр, которому подвластны любые звучания и звукоизобразительные картины: будь то Концертный этюд «Шум леса», в котором можно услышать шорохи колышущейся листвы деревьев, или порывистая стихия природы в Трансцендентном этюде «Метель», или грандиозная картина мироздания в Сонате-фантазии «По прочтении Данте» – написанная в духе симфонической поэмы, или Первый фортепианный концерт, в котором Лист выходит за рамки привычного представления о данном жанре, создав совершенно новое произведение, как по форме, так и по содержанию, рисуя доселе невиданные звуковые картины, где фантазия композитора словно переносит слушателя в какие-то другие фантастические миры. И в то же время творчество композитора Ференца Листа связано с традициями великих предшественников Людвига ван Бетховена, Карла Черни и пронизано любовью к народной музыке Венгрии. В его многочисленных Венгерских рапсодиях можно услышать настоящий калейдоскоп ярких жизнерадостных картин, брызжущих энергией народного танца. Ференц Лист, как великий «исследователь» фортепиано и его возможностей, довёл виртуозность и владение инструментом до небывалого трансцендентного уровня, подтверждением чему могут служить его многочисленные фортепианные этюды, в том числе труднейшие «Этюды высшего исполнительского мастерства» (1-я редакция 1826 год, 2-я редакция 1836 год, 3-я редакция 1851 год) или многие транскрипции и фантазии, поражающие грандиозностью и оригинальностью пианизма Ференца Листа.

Истоки такого творческого развития можно увидеть в биографии композитора. Родившись в 1811 году, Ференц Лист с самых юных лет поражал своими способностями игры на фортепиано. Остались многочисленные письменные свидетельства в виде восторженных отзывов о невероятном таланте Ференца Листа. Нужно отметить, что XIX век – это было время расцвета концертирования пианистов – виртуозов. Среди современников, кто оказал влияние на Листа, выдающийся педагог, методист и композитор Карл Черни, который обучал Ференца Листа в Вене, начиная с 1821 года. Школа легендарного Карла Черни заложила в юном Листе прочный фундамент того пианизма и музыкального вкуса, который позволит в последствии стать Ференцу Листу ключевой и исторически определяющей фигурой в развитии и эволюции пианизма будущего. Впоследствии Ференц Лист, в знак уважения и благодарности к своему учителю, посвятит Карлу Черни грандиозный цикл «Двенадцать трансцендентных этюдов», который, в свою очередь, является вершиной исполнительского мастерства. На Ференца Листа также большое влияние оказал его великий современник Фридерик Шопен, который крайне высоко ценил пианистический талант Ференца Листа. В одном из писем Фридерик Шопен признавал, что хотел бы перенять манеру такого эталонного исполнения его собственных этюдов, как их исполняет Ференц Лист. Другим гениальным современником Ференца Листа являлся итальянский скрипач Никколо Паганини. Виртуозная игра Никколо Паганини произвела настолько сильное впечатление, что Ференц Лист сделав перерыв в концертировании, переложил его произведения для фортепиано, написав цикл из Шести этюдов, которые получили название «Большие этюды по Паганини» («*Grandes études de Paganini*») – №1 «Тремоло», №2 «Октавы», №3 «Кампанелла», №4 «Арпеджио», №5 «Охота», №6 «Тема с вариациями» (первая редакция – 1837 год, вторая редакция – 1851 год).

Среди всего огромного количества фортепианных произведений – это и фантазии, транскрипции, концертные парафразы, программные пьесы, сонаты – особое место в творчестве Ференца Листа занимают этюды. Этюды в какой-то степени была для Ференца Листа творческой «лабораторией», где происходил поиск, усовершенствование и где находили воплощение смелые, оригинальные, новаторские замыслы Листа в области виртуозности и художественно-технических средств воплощения музыкальных идей. Многие свои произведения и этюды Ференц Лист перерабатывал в разные периоды жизни, оставив, таким образом, несколько редакций одних и тех же произведений. Творчество композитора Ференца Листа можно условно разделить на несколько периодов. Ранний период (1820-1830-

е годы) характеризуется бравурной виртуозностью. В последующем этапе эволюции творчества Ференца Листа (конец 1830-х и 1840-е годы) выкристаллизовывается собственный оригинальный стиль. Период с конца 1840-х годов до 1860-х годов можно назвать вершиной мастерства и творчества Ференца Листа, где виртуозность и глубина художественного содержания неразрывно связаны друг с другом, являясь единым целым. В этот период Ф. Листом написаны такие произведения, как Этюды высшего исполнительского мастерства: «Прелюдия», «Molto vivace», «Пейзаж», «Мазепа», «Блуждающие огни», «Видение», «Героика», «Дикая охота», «Воспоминание», «Allegro agitato molto», «Вечерние гармонии», «Метель» (1851); Шесть больших этюдов по Паганини (1851); Три концертных этюда: «Pianto», «La leggerezza», «Un sospiro» (1848); Два концертных этюда «Шум леса», «Хоровод гномов» (1863); Цикл «Годы странствий» – Швейцария S.160: «Часовня Вильгельма Телля», «На Валленштадском озере», «Пастораль», «У родника», «Гроза», «Долина Обермана», «Эклога», «Тоска по Родине», «Женевские колокола»; Цикл «Годы странствий» – Италия S.161: «Обручение», «Мыслитель», «Канцонетта Сальватора Розы», «Сонет Петрарки № 47», «Сонет Петрарки № 104», «Сонет Петрарки №123», Соната-фантазия «По прочтении Данте» (1838-1849), Соната h-moll (1852-1853), Утешения (1849), Две баллады (1848-1853), Мефисто-вальс (1860), Две легенды (1863), Венгерские рапсодии (2-я редакция), Первый фортепианный концерт Es-dur (1849), Второй фортепианный концерт A-dur (1840-1861). В поздний период творчества Ференца Листа (1870-1880-е годы) преобладают поиски новых звучаний – аскетичных, более тонких колористических звуковых красок, в чём можно увидеть уже предвосхищение пианизма и принципов композиции импрессионистов XX века Мориса Равеля и Клода Дебюсси. В творчестве композитора Ференца Листа жанр этюда эволюционировал от ранних «Юношеских этюдов» 1826 года (в которых ощутимо сильное влияние этюдов инструктивного характера, и которые во многом похожи на этюды его педагога Карла Черни, у которого юный Лист брал уроки фортепиано в тот период) до таких масштабных концертных этюдов, как Трансцендентные этюды, Концертные этюды, Этюды по Паганини – в которых Ференц Лист вышел далеко за рамки этюда-упражнения для развития техники. Это своего рода настоящие концертные произведения, где виртуозность служит средством воплощения разнообразнейших музыкальных картин и образов. Вместе с тем Ференц Лист привнёс в жанр этюда симфонизм развития музыкального материала и оркестровость фортепианного изложения, в чём можно уследить преемственную связь с Л. ван Бетховеном, у которого, в свою очередь, учился Карл Черни. Ведь в своё время Л. ван Бетховен привнёс в фортепианную сонату принципы симфонического развития музыкального материала и оркестровую трактовку фортепиано, способного звучать как оркестр. Для Бетховена именно фортепианная соната являлась своего рода творческой «лабораторией». Многие новаторские идеи Бетховена сначала появлялись в сонатах, а потом в симфониях. Поэтому можно сказать, что фортепианные сонаты Бетховена это своего рода симфонии в миниатюре.

Интересно проследить развитие, эволюцию и трансформацию жанра этюда как в творчестве Ференца Листа, так и контексте истории музыки, в которой фигура композитора Ференца Листа сыграла ключевую роль, что стало поворотным моментом, определившим направление в развитии этого жанра: от Муцио Клементи (1752-1832), Карла Черни (1791-1857), Фридриха Шопена (1810-1849), Ференца Листа (1811-1886) до Александра Скрябина (1872-1915), Сергея Рахманинова (1873-1943) и Дьёрдя Лигети (1923-2006).

Исторически возникновение жанра этюда связывают с появлением в XVIII веке *пианофорте* (предшественник современного фортепиано и рояля), который пришёл на смену клавесину. Существенное различие между фортепиано и клавесином заключается в разной механике и качестве звучания инструмента. Клавесин устроен таким образом, что при нажатии клавиши, струна зацепляется, а не ударяется молоточком как на фортепиано. Поэтому звук фортепиано производил более мощное звучание и одновременно с этим требовал большей силы при нажатии на клавиши, чем это требовалось при игре на клавесине. Также по динамике – клавесин звучал преимущественно однообразно, в то время как на фортепиано появилась

возможность воспроизводить широкий спектр динамической шкалы от тихих до громких звучаний. Все эти новшества, которые привнёс молоточковый инструмент фортепиано, требовали как усовершенствования игры, так и освоения новых приёмов игры на инструменте. У пианистов того времени возникает необходимость к освоению новой техники игры.

В педагогической практике широко распространены и известны сборники этюдов Муцио Клементи (1752-1832) и Карла Черни (1791-1857). В основном, это небольшие по длительности этюды инструктивного характера, каждый из которых направлен на развитие конкретного вида техники. Характерная особенность подобных этюдов заключается в использовании повторяющихся технических фигур – это могут быть гаммы, арпеджио (короткие арпеджио, длинные арпеджио, ломанные арпеджио, арпеджио на черных клавишах итд.), двойные ноты, трели, октавы, аккорды. Этюд происходит от французского слова *étude*, что означает «набросок», «изучение», «упражнение». Так, многие из этюдов Клементи в сборнике «Путь к Парнасу» предназначены для развития пальцевой техники и разных её видов. Важной вехой в истории жанра этюда стало творчество Карла Черни. Карл Черни – ученик Людвиг ван Бетховена и один из крупнейших педагогов фортепианной игры воспитал целую плеяду выдающихся музыкантов, среди которых Ф. Лист, Т. Лешетицкий, Т. Дёлер, Т. Куллак, С. Тальберг и многие другие. Среди огромного количества этюдов и упражнений (Школа легато и стаккато, Токката, Школа украшений, Школа левой руки, Ежедневные упражнения и многие другие) Карла Черни выделяются два опуса – это «Школа беглости пальцев» ор. 299 и «Искусство беглости пальцев» ор. 740. Цикл «Искусство беглости пальцев» ор. 740 можно сравнить с целой энциклопедией фортепианной игры, в которой представлены разнообразнейшие виды техник и приёмы игры на фортепиано: это и гаммы в различных тональностях и комбинациях, техника двойных нот, техники арпеджио, октав, трелей, репетиций, «подкладывания» первого пальца, стаккато, украшений, независимость пальцев.

Инструктивные этюды также писали такие композиторы, как Фридрих Вильгельм Михаэль Калькбреннер, Сигизмунд Тальберг, Игнац Мошелес. Постепенно этюд из чисто инструктивного произведения для развития приёмов игры на фортепиано трансформируется в произведение концертного плана, в котором всё большую роль играет художественно-музыкальное содержание. Расцвет жанра этюда приходится на XIX столетие и связан, прежде всего, с именами великих романтиков Фредерика Шопена и Ференца Листа. Если у Шопена это скорее абсолютная музыка, без указания какой-либо программы и названий, то у Листа это программная музыка, навеянная образами природы, или связанная с литературным источником. Ференц Лист вкладывает в виртуозность новый смысл, который уже далёк от чистого развития техники – здесь виртуозность служит средством для воплощения художественного замысла. В то же время виртуозность в этюдах Ференца Листа достигает своей высшей степени развития и исполнительской трудности, как, например, в цикле «Двенадцать трансцендентных этюдов» (*Études d'execution transcendante*, S.139).

Этюды высшего исполнительского мастерства S.139 (*Études d'execution transcendante*) в окончательной версии от 1851 года основаны на музыкальном материале раннего опуса Ференца Листа «Юношеские этюды» ор.1 (кроме юношеского этюда №11). В трансцендентных этюдах Ференц Лист добавил к каждой пьесе название, сохранив при этом последовательность и тональный план «Юношеских этюдов». Так, цикл Трансцендентных этюдов открывает этюд №1 «Прелюдия», которая стремительным вихрем пассажей и аккордов через всю клавиатуру от самых верхних регистров до глубоких басов захватывает внимание публики, знаменуя собой торжественное, яркое начало концерта или грандиозное открытие большого цикла. Сам характер произведения и изложения музыкального материала говорит о концертном предназначении данного этюда и цикла. Во втором этюде a-moll остроумно и оригинально представлен вид техники быстрого чередования рук в различных комбинациях: октавами, интервалами на педали (что создаёт почти кластерное звучание, хотя техника использования кластеров получила распространение и развитие в музыке XX века), аккордами со скачками через всю клавиатуру. Третий этюд «Пейзаж» построен на неспешном чередовании различных терций и полифоническом изложении фактуры, что создаёт

многослойность пространства и почти картинную перспективу. Характерны использование Листом терцового соотношения тональностей: F-dur – Des-dur – F-dur, что впоследствии станет использоваться импрессионистами в музыке XX века. Этюд №4 «Мазепа» навеян образами литературного источника, одноимённой поэмы французского писателя В. Гюго. Трансцендентный этюд №5 «Блуждающие огни» рисует сказочные, фантастические образы в духе Берлиоза и Мендельсона. Этюд №6 «Видение» связан с образами погребения Наполеона. Начальные четверти, чередующиеся с басами, создают величественно-торжественную звуковую картину колокольного звона и мерного шага. Следующий октавный этюд №7 «Героика» представляет картину, наполненную героическими, восторженными образами. Восьмой трансцендентный этюд «Дикая охота», в котором использованы различные аккордовые комбинации, октавные скачки, оригинальные хроматические пассажи с использованием всех 5-ти пальцев уносит слушателя в фантастический мир листовской романтики. Трансцендентный этюд №9 «Воспоминание» с его очаровательной мелодикой напоминает по характеру ноктюрн. Большие речитативно-каденционные вставки между разделами, которые постоянно видоизменяются, словно передают состояние и переживания автора, который «рассказывает» в звуках свои воспоминания о давнопрошедших событиях. Далее следует десятый трансцендентный этюд f-moll, который по своей страстности, накалу и тональному строю напоминает Сонату «Аппассионата» Бетховена. На смену страстному фа минору приходит спокойная и величественная картина природы в одиннадцатом трансцендентном этюде «Вечерние гармонии». Завершает цикл трансцендентных этюдов «Метель» – поэтическая картина природной стихии. По сути, этюды Ференца Листа представляют собой концертные произведения наподобие симфонических поэм, написанных для фортепиано. Примечательны также программные концертные этюды Ференца Листа «Шум леса» и «Хоровод гномов» (1863).

Большой популярностью пользуется этюд «Кампанелла» из цикла «Шесть Больших этюдов по Паганини». Ференц Лист, поражённый совершенной техникой и невероятными скрипичными эффектами гениального скрипача Никколо Паганини, сделал транскрипции его виртуозных произведений, воссоздавая подобие его игры на инструменте фортепиано. Кампанелла, в переводе с итальянского языка, значит – колокольчик. Ференц Лист, взяв за основу тематический материал произведения Никколо Паганини, развил этюд «Кампанеллу» в концертную фантазию, обогатив подражательное колокольчику звучание безграничными выразительными средствами фортепиано. Здесь и использование педали, игра регистров, разнообразные штрихи, оригинальные технические фигуры и приёмы игры, которые способствуют воссозданию звукового образа. Существуют две версии этюдов по Паганини. Первая технически усложнённая версия была опубликована в 1837 году (1-я редакция) и называлась *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (Трансцендентные этюды по Паганини). Позже Ференц Лист вернулся к этому циклу, переработав его в окончательную версию 1851 года (2-я редакция). Особенно преобразилась и получила новое звучание Кампанелла. Лист убрал «излишества», направив все разнообразнейшие оригинальные виртуозные приёмы игры на раскрытие художественного замысла произведения.

В XX столетии продолжили традицию жанра такие композиторы, как К. Дебюсси (12 этюдов), А. Скрябин (Этюды op.8, op.42, op.65), С. Рахманинов (Этюды-картины op.33, op.39), С. Прокофьев (Четыре этюда op.2), О. Мессиан (Четыре ритмических этюда), Б. Барток (Три этюда op.18) и во второй половине XX века и начале XXI века Д. Лигети. Венгерский композитор Дьёрдь Лигети написал три тетради этюдов для фортепиано: 1-я тетрадь (1986) – «Беспорядок», «Пустые струны», «Блокированные клавиши», «Фанфары», «Радуга», «Осень в Варшаве»; 2-я тетрадь (1988-1994) – «Galamb borong», «Металл», «Головокружение», «Ученик чародея», «En suspens», «Переплетение», «Лестница дьявола», «Бесконечная колонна»; 3-я тетрадь (1995-2001) – «Белое на белом», «Ирине», «Запахавшись», «Канон». В этюдах для фортепиано Д. Лигети продолжает идею программных концертных и трансцендентных этюдов высшей трудности своего соотечественника Ф. Листа, доведя жанр этюда до крайней

точки развития, где перед исполнителем стоят уже задачи на грани экзистенциальных возможностей человека как интеллектуальных, так и физических.

Пианизм Ф. Листа, его оригинальность, новизна и эволюция во многом трансформировали многие жанры фортепианной музыки, изменив о них представление. Как истинный гений Ференц Лист представил миру пианизм будущего, во многом предвосхитив и предопределив развитие и тенденции как в области музыки, так и в области фортепианного исполнительства XX века.

Список литературы:

1. Воспоминания о Листе. – М.: Классика-XXI, 2000. – 172 с.
2. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. – М.: Музыка, 1983. – 528 с.
3. Дубравская Т. Н. Полифония: Учебник для высшей школы. – М.: Академический Проект; Альма Матер, 2008. – 360 с. – (Фундаментальный учебник).
4. Корто А. О фортепианном искусстве. – М.: Классика-XXI, 2005. – 252 с.
5. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. – М.: Музыка, 1967. – 119 с.
6. Шопен Ф. Письма, Т. 1. – М.: Музыка, 1982. – 464 с.
7. Шопен Ф. Письма, Т. 2. – М.: Музыка, 1984. – 462 с.

УДК 78.071.1:786(470)

Станислав ХЕГАЙ

доцент

Казахской национальной
консерватории имени Курмангазы,

г.Алматы, Казахстан

hsun10@mail.ru

ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ГРАНИ: ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. К. МЕТНЕРА И ЕГО ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ЗАБЫТЫЕ МОТИВЫ» ОР. 38

Аннотация: Фортепианные произведения замечательного композитора Николая Карловича Метнера стоят в одном ряду с произведениями таких его современников, как Александр Николаевич Скрябин, Сергей Васильевич Рахманинов, Сергей Сергеевич Прокофьев. В современной практике исполнительства и концертирования в последнее время всё большее внимание исполнителей-пианистов и публики привлекают произведения композитора Николая Карловича Метнера, в творчестве которого центральное место занимают фортепианные произведения. Статья посвящена исследованию фортепианного творчества Метнера. Творчество Н.К. Метнера привлекает своей самобытностью и оригинальностью. Он словно открывает нам давно известные жанры и формы с новой стороны, совмещая и синтезируя в одном произведении разные черты и стилевые направления, результатом чего становится появление качественно новых произведений. В творчестве Н. Метнера преломляются и трансформируются традиции разных композиторских школ и направлений. В статье исследуются некоторые особенности творческого стиля в фортепианных произведениях Николая Карловича Метнера. В качестве примера, в котором выявлены характерные особенности творческого стиля и новой трактовки музыкальных форм представлен фортепианный цикл «Забытые мотивы» ор. 38 и его пьеса «Канцона-серенада».

Ключевые слова: фортепианные произведения Н.К. Метнера, самобытность творческого наследия Метнера, исполнительский анализ, синтез и трансформация традиций, новые жанры.

Түйіндеме: Көрнекті композитор Николай Карлович Метнердің фортепианолық шығармалары Александр Николаевич Скрябин, Сергей Васильевич Рахманинов, Сергей Сергеевич Прокофьев сияқты замандастардың шығармаларымен бір деңгейде. Қазіргі орындаушылық және концерттік тәжірибеде соңғы кездері композитор Николай Карлович Метнердің шығармалары пианистер мен жұртшылық назарын көбірек аударып келеді, оның шығармашылығында фортепианолық шығармалар басты орын алады. Мақала Метнердің фортепианолық жұмысын зерттеуге арналған. Н.К. Метнер шығармашылығы өзіндік ерекшелігімен және шынайылығымен қызықтырады. Ол бізге бұрыннан белгілі жанрлар мен формаларды жаңа қырынан ашып, бір шығармада түрлі сипаттар мен стильдік бағыттарды біріктіріп, синтездеп, нәтижесінде жаңа туындылар туып жатқандай. Н.Метнер шығармашылығында әр түрлі композиторлық мектептер мен бағыттардың дәстүрлері түрленеді. Мақалада Николай Карлович Метнердің фортепианолық шығармаларындағы шығармашылық стильдің кейбір ерекшеліктері қарастырылған. Мысал ретінде, шығармашылық стильдің өзіндік ерекшеліктерін ашатын және музыкалық формалардың жаңаша түсіндірмесі, фортепиано циклі «Ұмытылған мотивтер» op. 38 және оның «Канцона-серенадасы» пьесасы.

Кілт сөздер: Н.К. Метнердің фортепианолық шығармалары, Метнердің шығармашылық мұрасының өзіндік ерекшелігі, орындаушылық талдау, дәстүрлердің синтезі және трансформациясы, жаңа жанрлар.

Abstract: The piano work of the remarkable composer Nikolai Karlovich Medtner are on a par with the works of such contemporaries as Alexander Nikolaevich Scriabin, Sergei Vasilyevich Rachmaninov, Sergei Sergeevich Prokofiev. In the modern practice of performing and concertizing, recently more and more attention of pianists and the public has been attracted by the works of the composer Nikolai Karlovich Medtner, in whose work piano works occupy a central place. The article is devoted to the study of Medtner's piano work. The work of N.K. Medtner attracts the attention by its originality. It is as if he reveals to us long-known genres and forms from a new side, combining and synthesizing in one work different features and stylistic directions, resulting in the emergence of qualitatively new works. In the work of N. Medtner, the traditions of different composer schools and directions are refracted and transformed. The article examines some features of the creative style in the piano works of Nikolai Karlovich Medtner. As an example, which reveals the characteristic features of the creative style and a new interpretation of musical forms, the piano cycle «Forgotten Melodies» op. 38 and his piano piece «Canzona-serenata».

Keywords: piano works by N.K. Medtner, the originality of Medtner's creative heritage, performance analysis, synthesis and transformation of traditions, new genres.

Николай Карлович Метнер (1880-1951) – композитор и пианист, фортепианные произведения которого сопоставимы с произведениями его выдающихся современников Скрябина (1872-1915), Рахманинова (1873-1943) и Прокофьева (1891-1953). Но всё же, произведения Николая Метнера можно встретить не так часто в репертуаре концертных залов ведущих музыкальных центров мира в Берлине, Лейпциге, Мюнхене, Лондоне, Нью Йорке, Сеуле или Токио. В то время, как без произведений Скрябина, Рахманинова, Прокофьева не обходится практически ни один концертный сезон, будь это фортепианный вечер или симфонический концерт. Побудил написать статью о фортепианном творчестве выдающегося композитора Николая Карловича Метнера тот факт, что в последние годы прослеживается возрастающая тенденция роста интереса к его творчеству. Появляются международные фестивали имени Николая Метнера в разных странах мира, проводятся тематические циклы концертов и конференций, посвященные его творчеству. Произведения Николая Карловича Метнера всё чаще можно увидеть в концертных афишах наших дней. Даже в программах лауреатов и участников крупнейших международных конкурсов пианистов последних лет, таких как Международный конкурс пианистов в Женеве/Швейцария, Европейский

международный конкурс пианистов в Бремене/Германия (2021), Международный конкурс пианистов имени Ван Клиберна в Форт-Уорте/США (2022), Международный конкурс пианистов имени Чайковского в Москве (2023) можно встретить фортепианные произведения Николая Карловича Метнера (к примеру можно назвать такие произведения, как Соната-воспоминание op. 38 № 1 a-moll, Романтическая соната op. 53 № 1 b-moll, Соната «Ночной ветер» op. 25 № 2 e-moll, Три сказки op. 42, Соната op. 5 f-moll и другие его опусы). А такие фортепианные произведения Н. Метнера, как Соната-воспоминание a-moll op. 38 № 1 и Канцона-серенада op. 38 № 6 (оба произведения из цикла «Забытые мотивы») прочно вошли в репертуар как концертирующих пианистов мира, так и в педагогическую программу музыкальных школ, училищ и консерваторий.

Когда речь идёт о творчестве Николая Карловича Метнера и его фортепианных произведениях, трудно определить и отнести его к какому-либо стилевому направлению. Действительно, одним может показаться сложным для восприятия некоторые образцы его музыки, других привлекает оригинальность и глубокая самобытность творчества Н. Метнера. В нём прослеживаются и синтезируются традиции западноевропейской немецкой музыки, получившие оригинальное преломление, и в то же время Метнер тяготел к поиску новых творческих перспектив.

Фортепианное творчество выдающегося композитора Н.К. Метнера самобытно, обладает своим неповторимым стилем изложения фортепианной фактуры и мелодики, особым музыкальным языком, истоки которого отчасти исходят из западноевропейской музыки. Но при этом невозможно причислить творчество Метнера к какому-то стилевому течению, так как в его музыке сочетаются разные, казалось бы, не сочетаемые вещи и характеристики. С одной стороны музыка Н. Метнера романтична, но в то же время он тяготеет к строгости, даже где-то аскетичности и академизму, где есть определённые рамки. В то же время его музыка глубоко эмоциональна, охватывает широкий спектр психологически углубленных образов музыки, от мрачных драматичных (напоминающих музыку Иоганнеса Брамса, Густава Малера, Людвига ван Бетховена), до светлых лирических используя простейшие гармонии и фактуру изложения (как в музыке Франца Шуберта, Иоганна Себастьяна Баха), то слышны образы природы с звукоподражательными приёмами. И вместе с тем музыка Николая Метнера глубинно связана с русской песенной культурой – его мелодии распевны, гибки, проникнуты задушевной лирикой, в них слышна связь с народной музыкой.

Особое место занимают в творческом наследии композитора фортепианные произведения. Будучи прекрасным пианистом, Николай Метнер написал наибольшее количество своих произведений именно для инструмента фортепианно. Среди его 14 фортепианных сонат можно найти программные сонаты, такие, как «Соната-воспоминание» op. 38 № 1 a-moll, «Романтическая соната» op. 53 № 1 b-moll, «Соната-элегия» op. 11 № 2 d-moll (из «Сонатной триады»), «Грозная соната» op. 53 № 2 f-moll, Соната «Ночной ветер» op. 25 № 2 e-moll, «Соната-баллада» op. 27 Fis-dur, «Соната-сказка» op. 25 № 1 c-moll, «Трагическая соната» op. 39 № 5, «Соната-идиллия» op. 56 G-dur и другие сонаты. Интересно, что некоторые из его сонат объединены в сонатный цикл, как например «Сонатная триада» op. 11. А некоторые в цикл вместе с другими пьесами, являясь частью фортепианной сюиты (Соната-воспоминание из цикла «Забытые мотивы» op. 38 или Трагическая соната из цикла «Забытые мотивы» op. 39). Среди многочисленных фортепианных произведений Николая Карловича Метнера выделяются пьесы под названием «Сказка». Сказки – это новый жанр фортепианной музыки, который создал Метнер. Это и отдельные опусы «Сказок» («Две сказки» op. 8, «Три сказки» op. 9, «Две сказки» op. 14, «Две сказки» op. 20, «Четыре сказки» op. 26, «Четыре сказки» op. 34, «Четыре сказки» op. 35, «Три сказки» op. 42, «Две сказки» op. 48, «Шесть сказок» op. 51). Также Н.К. Метнер включает некоторые из них в циклы, объединяя с другими произведениями. Образность музыки Н.К. Метнера и его связь с народными истоками мелодики и эпосом прослеживается и в оригинальных программных названиях сказок («Русская сказка» из op. 42, Шесть сказок op. 51 «Посвящается Иванушке-дурачку», «Леший» из op. 34). Обращает на себя внимание и разнообразие жанров, в которых творил

композитор и их синтез, в результате которого возникает качественно новое новаторское произведение. Кроме вышеперечисленных, это и фортепианные концерты, «Восемь картин» op. 1, «Импровизации» op. 2, Арабески, Новеллы, Лирические фрагменты, «Две элегии» op. 59, «Три дифирамба» op. 10, «Соната-баллада» op. 27, «Соната-сказка» соч. 25 №1, Экспромт в духе мазурки, Этюд, Каприс, Музыкальный момент «Жалоба гнома», прелюдии, «Три гимна труду» соч. 49 и другие произведения.

Три цикла пьес «Забытые мотивы» (op. 38, op. 39 и op. 40) были написаны Николаем Карловичем Метнером в период с 1919 по 1920 годы. В 1921 году последовала эмиграция Николая Метнера в Европу. Те чувства, которые переживал композитор в тот непростой период, нашли своё отражение в «Забытых мотивах». К одним из лучших образцов метнеровской музыки можно причислить цикл пьес «Забытые мотивы» op. 38. Цикл открывает глубоко лирическое произведение «Соната-воспоминание» a-moll. До глубины души трогаящая меланхолия главной темы сонаты, переплетаясь с тревожными образами последующих тем, словно передаёт слушателю тревожное ожидание композитора перед отъездом. Цикл «Забытые мотивы» состоит из восьми произведений: «Соната-воспоминание», «Грациозный танец», «Праздничный танец», «Песнь на реке», «Сельский танец», «Вечерняя песня» (*Канцона-серенада*), «Лесной танец», «Как бы воспоминание» (*Alla Reminiscenza*). В цикле имеется мотивная связь. Главная тема ля-минорной Сонаты-воспоминания словно лейтмотив появляется вновь в шестой пьесе цикла «Канцоне-серенаде», проскальзывает в быстрых фигурах шестнадцатыми в предпоследней пьесе «Лесной танец» и обрамляет весь цикл, снова появившись в заключительной пьесе «Как бы воспоминание» – здесь мотив преобразуется и приобретает самостоятельное значение, начиная звучать с тихого ля мажора, развиваясь до мощного жизнеутверждающего форте в конце.

Особо остановлюсь на пьесе «Канцона-серенада», которая является жемчужиной метнеровской лирики. Если в Сонате-воспоминание главная тема словно лейтмотив звучит в основной тональности a-moll, то в Канцоне-серенаде тот же мотив звучит иначе, и имеет скорее функцию вступления. Здесь есть некоторая тональная неустойчивость и неопределенность (Начальный восьмитакт во вступлении тт. 1 – 8), словно мы не знаем в какой тональности находимся или будто композитор «ищет» тональность. То есть здесь слышен тональный центр C-dur, но вместе с тем проскальзывает f-moll. Но как рассматривать f-moll – то ли это гармоническая субдоминанта в тональности C-dur, или всё же пьеса начинается с доминанты к f-moll. И только в девятом такте становится понятно, что мы в f-moll (Каданс к f-moll). Такая своего рода тональная «неустойчивость» точно передаёт внутренне переживание данной музыки, но также указывает на расположение пьесы внутри цикла – её срединное местоположение во всём цикле. То есть вступление Канцоны-серенады это как маленькое интермеццо. Пьеса «Канцона-серенада» имеет признаки коцентрической формы, имеющей общий центр. То есть, здесь используется форма зеркального симметричного построения, части которой после центрального раздела возвращаются в обратном порядке по схеме ABCB₁A₁. Вступление обрамляет всю пьесу, если в начале это был C-dur/f-moll на *piano*, то в конце мы приходим к f-moll в *pianissimo*. Таким образом создаётся смысловая взаимосвязь в виде музыкальной арки. Если начальное вступление (A) как бы «повисло» в воздухе вопросительно, остановившись на доминанте, то в заключительной части (A₁) даётся смысловой ответ, перекликаясь с начальным эпизодом.

Главная тема-мелодия (B), вступая в девятом такте, имеет интересное строение. Это словно дуэт, написанный в терцию, с постоянно чередующимися интервалами сексты-септимы. Полиритмическое изложение темы создаёт впечатление взволнованности и некоторой неустойчивости, которая также подчеркнута частой сменой гармонии. Далее следует центральный эпизод, если это была бы симфония, написанная в сонатной форме, то это был бы эпизод вместо разработки. Николай Карлович Метнер выбрал для этого лирического центра всей пьесы тональность As-dur, которая ассоциируется со светлым началом. Как у Франца Шуберта постоянно противопоставляются два мира: это мир суровой реальности, и мир его мечтаний – «идеальный мир». Интересен переход, начальный

арпеджиовый ход в левой руке (т. 25) – взбираясь вверх, переходит в более высокое расположение. Стил музыкального изложения меняется, вместо сложных хроматических модуляций диатоника, простая мелодия. Постепенно в этот безмятежный ля-бемоль мажор внедряется виртуозная каденция, возвращая слушателя в основную канву событий этого произведения, которая, как внезапная вьюга покрыла всё снежной гладью в весенний день. Каденция соединяет эпизод As-dur (C) с репризой, в которой главная тема-мелодия (B₁) робко начинаясь (начальные терции мелодии написаны мелкими каденционными нотами) звучит сначала в b-moll, словно воспоминание о теме, или даже как бы «вспоминая» тему. Вернувшись и видоизменённая тема звучит теперь обрывисто, с паузами. Композитор дополнительно подчеркивает некоторую остановочность выписанными цезурами в нотном тексте. Также музыкальный размер изменился, вместо 4/4 указан размер 6/8, что придаёт музыке некоторую танцевальность и отдалённо напоминает мазурку, скорее её очертания. Придя в основную тональность f-moll, тема звучит в своём исходном полиритмическом фактурном изложении. Вернулся драматизм. Заключительный эпизод Канцона-серенады звучит как послесловие-эпилог, который приводит нас в основную тональность f-moll. В эпилоге уже нет тех бушующих страстей, на смену пришла картинность, словно в бескрайней снежной дали исчезает «монотонно» повторяющийся лейтмотив (*pianissimo mobile*).

В фортепианном цикле «Забытые мотивы» ор. 38 органично сочетаются различные жанры произведений. Здесь и программная соната («Соната-воспоминание»), и танцы («Грациозный танец», «Праздничный танец», «Сельский танец», «Лесной танец»), песни («Песнь на реке», «Канцона-серенада»). А последняя пьеса «Alla Reminiscenza», звучащая как гимн ля-мажору, по способу изложения музыкального материала напоминает симфоническую поэму для оркестра, обрамляя, словно грандиозная кода весь цикл «Забытые мотивы». На тесную внутреннюю драматургическую связь между пьесами цикла также указывает наличие лейтмотива, который появляется и видоизменяется в разных пьесах цикла. В конце предпоследней пьесы «Лесной танец» композитор пишет *attaca*, после которой беспрерывно вступает заключительная «Alla Reminiscenza», что также свидетельствует о тесной драматургической взаимосвязи.

Пьесы «Сельский танец» и «Канцона-серенада» связаны тонально. Сельский танец заканчивается в C-dur в динамике *pianissimo*. И последующая пьеса «Вечерняя песнь» (Канцона-серенада), подхватывая этот C-dur звучит будто продолжение в *piano*. Даже аккорд и его расположение, которым заканчивается «Сельский танец», практически совпадает с первыми нотами последующей пьесы «Канцона-серенада». Также прослеживается тонально-мотивная связь от первой пьесы (Соната-воспоминание) к последней (Alla Reminiscenza) как большая смысловая арка через весь цикл, соединяющая все пьесы в единое целое: от a-moll – к A-dur.

«Забытые мотивы» ор. 38 является прекрасным примером фортепианного цикла, словно квинтэссенция, вобравшая в себя характерные особенности многогранного творческого стиля Николая Карловича Метнера.

Список литературы:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Часть 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
2. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. – М.: Наука, 1969. – 391 с.
3. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1968. – 324 с.
4. Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. – М.: Музгиз, 1962. – 44 с.
5. Долинская Е. Б. Николай Метнер. Монографический очерк. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.
6. Мазель Л. А. Исследования о Шопене. – М.: Советский композитор, 1971. – 248 с.

Элеонора ЧАЛАБОВА
 Преподаватель
 Казахской национальной
 консерватории имени Курмангазы,
 г. Алматы, Казахстан
elchal@yandex.kz

ТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ И ПРИНЦИПЫ АКТИВНОГО ОБУЧЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРЕПОДАВАНИЯ «ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО»

Аннотация: В этой статье представлен краткий обзор традиционных подходов и методов, а также обсуждаются принципы активного обучения игре на фортепиано с учетом трех ключевых аспектов процесса: работы над музыкальным произведением, развитием навыков чтения нот с листа и транспонирования. Данные рекомендации предназначены для преподавателей, как помощь при работе со студентами различных специальностей, изучающих предмет «Обязательное фортепиано». Основной задачей которых является развивать и активизировать творческое начало личности обучаемого. Целью активного обучения является не столько передача информации, сколько развитие у обучаемых знаний, навыков, компетенций, которые они создают или демонстрируют в процессе деятельности. Этот метод включает в себя персонализированное обучение, развитие разносторонних и дифференцированных навыков. В результате активного обучения студенты приобретают комплекс знаний и умений, необходимых для дальнейшей профессиональной карьеры. В целом, активное обучение является эффективным и приводит к высоким результатам.

Ключевые слова: Фортепиано, метод, этап, результат, принцип, материал, творчество, способность, качества, подход, практика, подбор, слух, навык, произведение.

Түйіндеме: Мұнда дәстүрлі тәсілдер мен жұмыс әдістеріне қысқаша шолу жасалады, сонымен қатар оқу процесінің үш негізгі аспектісін ескере отырып, музыкалық шығармамен жұмыс, парактан нота оқу және транспозиция дағдыларын дамыту бойынша жұмыс сияқты фортепианоны оқытуға белсенді көзқарас принциптері талқыланады. Бұл ұсыныстар оқытушыларға «Міндетті фортепиано» пәнін оқитын әр түрлі мамандықтағы студенттермен жұмыс кезінде көмек ретінде арналған, мұнда оқытушының негізгі міндеті – оқушының жеке басының шығармашылық бастамасын дамыту және жандандыру. Белсенді оқытудың мақсаты – ақпаратты беру емес, студенттердің іс-әрекет барысында жасайтын немесе көрсететін білімдерін, дағдыларын, құзыреттерін және басқа да өнімдерін дамыту. Бұл әдіс жекелендірілген оқытуды, жан-жақты және сараланған дағдыларды дамытуды қамтиды. Белсенді оқыту нәтижесінде студенттер одан әрі кәсіби мансапқа қажетті білім мен дағдылар жиынтығын алады. Жалпы, белсенді оқыту тиімді және жоғары нәтижелерге әкеледі.

Кілт сөздер: Фортепиано, әдіс, кезең, нәтиже, принцип, материал, шығармашылық, қабілет, сапа, тәсіл, практика, таңдау, есту, шеберлік, жұмыс.

Abstract: This article provides a brief overview of traditional approaches and methods and discusses the principles of an active approach to piano learning, focusing on three key aspects of the learning process: working on a piece of music, working on sight-reading skills, and transposing. These recommendations are intended for teachers as an aid when working with students of various specialties studying the subject of "Compulsory Piano", where the main task of the teacher is to develop and activate the creativity of the student's personality. The purpose of active learning is not so much the transfer of information as the development of students' knowledge, skills, competencies and other products that they create or demonstrate in the course of their activities. This method includes personalized learning, the development of versatile and differentiated skills. As a result of

active training, students acquire a set of knowledge and skills necessary for further professional career. In general, active learning is effective and leads to high results.

Keywords: Piano, method, stage, result, principle, material, creativity, ability, qualities, approach, practice, selection, hearing, skill, work.

«Обязательное фортепиано» как предмет учебного плана играет важную роль в профессиональном обучении студентов различных специальностей. В него входит изучение теоретических и практических основ игры на фортепиано в объеме, необходимом для дальнейшего использования этих знаний в практической и профессиональной деятельности.

Какие же методы обучения преобладали в XX веке? В основном это были методы, ориентированные на развитие исполнительских навыков. У преподавателя складывалась своя методика обучения игре на инструменте, которая основывалась на приобретенном опыте и традициях. Составлялся индивидуальный план. В него входили произведения технического, лирического, полифонического характера и крупная форма. В ходе уроков оттачивались исполнительские и профессиональные качества обучаемого, своего рода авторитарное натаскивание преподавателем. На таких уроках практически отсутствовала самостоятельность, инициативность, а также мыслительная деятельность. Оценивалась работа преподавателя по выступлениям студентов на зачетно-академических концертах. Такой подход к обучению был очень прост, понятен и отработан, поэтому приносил неплохие результаты. Если вспомнить, что, в основном, в учебное заведение поступали способные, хорошо подготовленные учащиеся, то работать таким традиционным методом было очень легко. Но, на мой взгляд, развитие активного и творческого музыкального мышления сводилось к минимуму, терялась ценность образования.

В настоящее время в учебное заведение студенты поступают с различным уровнем музыкальных способностей и с разной степенью подготовки. Многие студенты-инструменталисты приходят вообще без фортепианной подготовки. Это связано с тем, что предмет «Обязательное фортепиано» в школах ставят в разряд дополнительного и, в большей степени, не проводят его вообще. И приходя в учебное заведение студент сразу начинает получать огромный объем информации. Как его «переварить»? В связи с этим возникает необходимость изменения подходов к обучению, что, конечно же, требует значительных усилий от преподавателя, так как успешность и результат обучения студента может проявиться не сразу, а через некоторое время. Один из активных подходов обучения является проблемно-творческий метод, который является эффективным инструментом для развития технических навыков обучаемых, помогая им лучше понять и усвоить материал, а также развивать критическое мышление и творческий подход к обучению. Существует несколько методических пособий, отражающих принципы активного обучения. Основной целью которых является раскрытие творческого потенциала и развития самостоятельной работы. Остановимся на некоторых из них.

«Задания для развития навыков самостоятельного обучения при обучении фортепианной игре» С. Ляховицкой – это систематизированное пособие методов активации мыслительной деятельности обучаемых на уроках фортепиано. В сборник входит шесть разделов, каждый из которых представляет один из возможных подходов к обучению:

1. Подбор по слуху и транспонирование;
2. Основы нотной и музыкальной грамотности;
3. Понимание элементов музыкальной выразительности;
4. Работа над художественным образом;
5. Аппликатурные принципы;
6. Термины.

Пособие содержит задания по разделам, что я считаю очень удобным, которые до сих пор обладают актуальностью и применяются на практике преподавателями различных ступеней обучения для воспитания творческой самостоятельности обучаемого, а также развития творческого воображения через прослушивание различных музыкальных

произведений. В пособии используются методы обучения, позволяющие обучаемым лучше понимать и анализировать музыкальную ткань произведения, укреплять связь между слуховыми и зрительными образами. На примере простых мелодий учащиеся учатся воспринимать музыку более глубоко, понимая значение различных элементов, таких как мелодия, аккомпанемент, фразировка, штрихи, динамика, педализация и т. д.

В пособии «Путь к музицированию» Л. Баренбойма дан обзор, характеристика и анализ фортепианных школ XX века, а также анализ существующих учебных и методических материалов. На основе этого анализа Баренбойм выделяет основные тенденции в современной методике обучения игре на фортепиано, а также формулирует общие принципы современной музыкальной педагогической науки. Одним из которых является развитие самостоятельности и расширение интеллектуального кругозора.

Пособие состоит из 5 глав: основные тенденции музыкальной педагогики XX века; исторические тенденции; обзор и анализ фортепианных школ; обзор и анализ фортепианных школ; принципы активно-развивающего обучения.

В своей работе «Путь к музицированию» Л. Баренбойм определил стратегию музыкального образования, которая заключается в развитии музыкального слуха, поиске эффективных способов его активизации. Для того, чтобы понять художественное мышление композитора и логику музыкального построения Л. Баренбойм предлагал вводить элементы импровизации, на основе которых обучаемый вовлекался в поиск нужного приема звукоизвлечения, удобной аппликатуры.

Совместно с Н. Перуновой Л. Баренбойм создал учебное пособие «Путь к музыке». Учебное пособие содержит полезную информацию (например, изучение сразу басового и скрипичного ключей), рекомендации по домашней работе без инструмента, ведь это способствует развитию внутреннего слуха и музыкальной памяти. А также разнообразные дидактические материалы для развития музыкальных навыков, направленных на повышение теоретической насыщенности уроков. В пособии предлагаются новые подходы в обучении на основе прохождения игры в ансамбле, транспонирования пьес в другие тональности. Я считаю, что игра в ансамбле для непианистов приносит большую пользу, так как развивается способность к слышанию партии партнера, умению «не навредить», как сказал в свое время В. Спиваков. Интерес представляют включенные в сборник беседы о музыке, обсуждение ее языка, различных аспектов игры на фортепиано, аккомпанирования, чтения нот с листа, а также даются советы для развития музыкального слуха и ритма.

«Пианист-фантазер», созданное Э. Тургеневой и А. Малюковым учебное пособие в двух частях, нацелено на развитие образного мышления обучаемого, на формирование навыков подбора по слуху, транспонированию. Сборник состоит из двух частей, которые строятся по принципу возрастающей трудности, включающие различные произведения, гаммы, упражнения, творческие задания, предназначенные для развития творческой инициативы и обучения навыкам самостоятельной работы. Каждый раздел пособия предполагает выполнение определенных заданий: «Послушай», «Определи», «Проверь себя», «Транспонируй», «Повтори», «Запомни», «Подбери мелодию», «Творческое задание». Использование метода наводящих вопросов способствует развитию у обучаемого умение слышать и думать одновременно. В начале каждого раздела теоретическая информация размещена в таблице. Авторы указывают на то, что «сборник не представляет собой учебник по игре на фортепиано, а всего лишь содержит систематизированную методику обучения по подбору и транспонированию мелодий, произведений на инструменте, а также развитию творческих навыков». Это пособие в основном ориентировано на обучение младших школьников, но может использоваться и со студентами различного уровня подготовки в качестве дополнения к программе.

В настоящее время есть разные методики обучения игре на фортепиано для старшеклассников, но наиболее популярной из них является активный курс «ALLEGRO» Т. Смирновой. Курс активного обучения игре на фортепиано направлен на развитие импровизационных, творческих, и исполнительских навыков. Мне нравится, что этот курс

также способствует возрождению традиции домашнего музицирования и формированию хорошего музыкального вкуса. Кроме того, он помогает расширить кругозор студента. Если говорить об основных принципах методики активного обучения, то Т. Смирнова подчеркивает, что студенты получают сразу большой объем информации, которую они сразу применяют на практике. Параллельно идет развитие слуха, чувства ритма, умение читать ноты с листа, подбирать мелодии по слуху, играя обеими руками. Все это повышает эффективность обучения и обеспечивает комплексный, системный подход к образованию. Информация не предоставляется в готовом виде. Вместо этого, студенты сами добывают ее. И кстати, делают это с большим удовольствием. Эта программа предназначена как для «начинающих», так и для «продвинутых» студентов. В результате освоения программы студент сможет:

1. На слух подбирать понравившуюся мелодию;
2. Аккомпанировать и петь под свой аккомпанемент;
3. Импровизировать в разных музыкальных жанрах, начиная от классической музыки и заканчивая джазом;
4. Свободно читать с листа.

Методика активного обучения ориентирована на то, чтобы с самого начала студент решал различные задачи в процессе обучения, развивая свой творческий потенциал. В этом случае знания не предлагаются в виде готового продукта, а приобретаются через практическую работу над заданиями. На уроке присутствует обстановка партнерства, где студент может задать любой вопрос преподавателю и получить сразу же ответ. По мере освоения и совершенствования практических умений и навыков объем теоретических знаний увеличивается, формируется багаж знаний. Такой подход, когда студент с первых занятий не только получает знания, но и применяет их на практике, играя на инструменте, решая технические задачи, позволяет студенту быстрее усваивать учебный материал и развивать свои навыки, например навык самостоятельной работы. Думаю, впоследствии студент сможет самостоятельно найти пути решения возникающих сложностей и проблем.

Активное обучение предполагает опору на творческую деятельность студента, воспитание художественного мышления, развитие его технических навыков на примерах красивых, выразительных музыкальных произведений. Это помогает сформировать и развить у него творческий, эмоционально-осознанный подход к овладению исполнительской техникой, пианистическими навыками, что особенно важно для воспитания профессиональных музыкантов.

Особенности эффективного метода обучения игре на фортепиано включают в себя:

- I. Работу над музыкальным произведением;
- II. Развитие техники чтения с листа;
- III. Умение подбирать мелодию по слуху и транспонировать её.

Каждый новый этап обучения связан с освоением более сложных знаний, навыков и умений, которые формируются по принципу спирали. Таким образом, происходит постоянное совершенствование и углубление знаний и умений студента.

I. В рамках активного обучения игре на фортепиано важен творческий подход к работе над музыкальными произведениями. Этот процесс, в рамках современной методологии включает четыре этапа:

1. Ознакомление;
2. Разбор;
3. Работа над техническими и художественными аспектами;
4. Подготовка к сценическому выступлению.

Однако, в учебной практике часто упускается из виду важность первого и последнего этапов, в силу нехватки времени. И поэтому, задачей преподавателя является воспитать у студента способность видеть общую структуру произведения, так как это качество необходимо ему для дальнейшей практической деятельности.

На первом этапе, этапе ознакомления, я стараюсь развивать критическое мышление студента. Для этого использую следующие методы:

1. Предварительное проигрывание мною или прослушивание произведения в записи. Это, безусловно, составит яркое представление о произведении и будет стимулировать дальнейшую работу над ним;
2. Просмотреть нотный текст от начала до конца;
3. Провести краткий анализ музыкальных характеристик произведения;
4. Прочитать и понять указания, оставленные автором;
5. Определить основные технические задачи (аппликатуру, штрихи и т. д.).

Работу над музыкальным произведением на уроке со студентом мы начинаем с предварительного просмотра, после чего проводим анализ произведения в форме беседы. Желательно сразу прослушать произведение, имея перед собой нотный текст. Можно найти запись известного музыканта в интернете или самому сыграть произведение целиком, затем по частям. Сразу обсудить все вопросы студента и дать пояснения к ним. Провести краткий экскурс в эпоху композитора, ключевые моменты его биографии. Для расширения музыкального кругозора полезно послушать другие произведения этого же композитора, чтобы понять его стиль, почувствовать эпоху. В современной практике обучения распространены лекции-концерты, где студенты могут выступать как исполнители или лекторы. Используя компьютерные технологии, студенты готовят презентации. Это активизирует их деятельность и способствует творческому подходу к обучению. Практика показывает, что знания, полученные в ходе такой деятельности, лучше усваиваются. В этом контексте вспоминаются слова Конфуция: «Скажи мне и я забуду. Покажи мне и я запомню. Позволь мне сделать и я научусь». Сюда же можно отнести использование технологии модульного обучения, позволяющего структурировать учебную программу таким образом, чтобы студентам было проще осваивать новые навыки и знания, контролировать свой прогресс и добиваться поставленных целей.

На втором этапе происходит детальное изучение нотного текста. Анализ нотного текста — это важный способ ясного понимания структуры музыкального произведения. С первых уроков мы обсуждаем со студентом структуру музыкальной фразы, которая должна иметь свою смысловую вершину, а окружающие звуки должны быть объединены в одну музыкальную мысль. Обсуждаем структуру музыкальной ткани, которая включает в себя множество различных элементов, таких как мелодия, гармония, ритм, темп, динамика, тембр и т. д. Студент, после такого разъяснения начинает понимать, что каждый из этих элементов играет свою роль в создании общей звуковой картины произведения. Далее необходимо обратить внимание на темп, тональность и размер произведения.

В то же время, я считаю, надо уделять должное внимание к точности воспроизведения музыкального текста, обращая внимание на темп, тональность, размер в произведении. Так как, если в начале разбора текста будет допущена ошибка, которая может закрепиться, то это неизбежно приведет к искажению замысла произведения. Процесс выучивания текста может затянуться. Существует мнение, что первоначальный разбор должен быть медленным, чтобы обучаемый мог сыграть целую часть произведения без ошибок и остановок. Но это, я считаю, не совсем верно, потому что такой медленный темп делает игру бессмысленной. Желательно начинать разбирать двумя руками, чтобы примерно услышать и понять замысел композитора. Лучше на начальном этапе разбора разделить произведение на части или разделы, для более детального прохождения текста.

На третьем этапе происходит работа над техническими и художественными задачами, включая заучивание произведения наизусть. Я всегда задумываюсь над вопросом: «Как же улучшить этот процесс»? Думаю, что все-таки начинать эту работу важно с самого начала поиском образов и настроения в звуках. Так проявится интерес к работе над звукоизвлечением, поиском различного «туше». Именно выразительность исполнения и звукоизвлечение являются главными составляющими, определяющими содержательность и красоту произведения. После такой работы студент начинает задумываться о своем видении художественного замысла и анализировать, какими способами и приемами достичь его

воплощения. Такой подход также помогает лучше понять художественный образ произведения.

Следующим аспектом на третьем этапе является заучивание произведения наизусть. В идеале студент должен заучивать произведение, опираясь не только на слух и моторику, но и использовать аналитическую, зрительную и эмоциональную память. Но из моей практики можно сделать вывод, что не все студенты быстро могут выучить текст наизусть в силу неразвитости одного из видов памяти. Существует множество способов заучивания текста. Например, можно предложить учить текст по фразам или отдельными руками. Зрительно запомнить текст и мысленно представлять его при игре наизусть, использовать логику гармонического плана. Кроме того, мысленное «проигрывание» произведения после его прослушивания помогает активизировать внутренний слух и укрепляет музыкальные представления обучаемого. Важно также чередовать прослушивание музыки с использованием нот и без них, чтобы избежать подмены слуховых и эмоциональных впечатлений логическими и зрительными. Но не стоит учить весь текст целиком. Лучше разделить на разделы, фразы, мотивы и учить кусочками, соединяя их потом. Это поможет избежать ошибок, улучшить самоконтроль и точность исполнения всех указаний композитора.

Четвертый этап - подготовка к выступлению. После того, как произведение тщательно разобрано, преодолены технические сложности, то есть все выучено, можно проигрывать его в оригинальном темпе. Однако не стоит многократно исполнять произведение целиком в оригинальном темпе, во избежание заигранности. «Заигранность» может принять облик формальности, вроде ноты верные, но отсутствует динамика, эмоциональность, смысловые акценты, что приводит к скучному исполнению произведения, нераскрытия художественного замысла композитора. Поэтому сложные технические моменты лучше отрабатывать медленно, с последующим ускорением темпа. Также необходимо вносить что-то новое в технические приемы, играть различным туше. На этом этапе я даю студенту возможность проявить инициативу и осуществить свои художественные цели. Но повторяю, что нужно стараться уметь слышать музыку, забегая вперед. Все время контролировать головой (осмысленно, с пониманием настроения, характера, стиля).

II раздел посвящен работе над техникой чтения нот с листа. Эта способность значительно облегчает процесс обучения и стимулирует желание самостоятельно заниматься музыкой. В учебных планах на это выделяется мало времени и часто эта работа выполняется нерегулярно. Нет и последовательной литературы для чтения нот с листа, поэтому работа со студентами в этом направлении часто проводится формально. Поэтому, я предлагаю студенту выбирать произведение самостоятельно, что позволяет ему проигрывать дома «с листа» несколько пьес. Думаю, что этот вариант поможет лишний раз заняться читкой с листа. Еще один способ в работе над развитием чтения с листа — это начинать разбор произведения сразу двумя руками, это поможет охватить в целом все произведение, составить впечатление о нем.

III раздел. Подбор по слуху и транспонирование. Умение подбирать музыку по слуху — это важный навык для музыканта, при котором он пытается воспроизвести мелодию или аккордовую последовательность, которую он слышит в голове или записи, помогает развивать слух, память и теоретические знания по гармонии. В то же время транспонирование музыки является так же не мало важным инструментом для музыкантов, помогая им улучшить свои навыки чтения с листа, развить память и слух. Транспонирование особенно полезно для развития гармонического и полифонического слуха, освоения теоретических знаний по гармонии и приобретения навыков игры на инструменте. Поэтому, я считаю, очень важно уделять время развитию этих навыков, особенно для студентов с более слабыми способностями, что может потребовать больше времени и усилий. Однако, результаты этих усилий стоят того, ведь благодаря этим навыкам музыканты могут создавать свои собственные композиции, адаптировать существующие произведения для других инструментов или даже импровизировать во время выступлений.

В заключении хочется отметить, что активное обучение является важным и эффективным методом получения знаний, способствующим развитию критического

мышления и самостоятельности, направленное на то, чтобы студенты не только получали знания от преподавателей, но и активно участвовали в процессе своего обучения. Самостоятельно добывали и развивали знания через практическую деятельность, а также совершенствовали весь комплекс профессиональных навыков, включая волевые. Это важно для формирования их творческой личности, педагогических принципов и самостоятельности мышления. Такой подход помогает обучаемым лучше понять и усвоить изучаемый материал, а также научиться применять полученные знания в реальных жизненных ситуациях, преодолевать трудности, учиться принимать решения, достигать поставленных целей, что является важным для успешной карьеры в будущем, быстро адаптироваться к изменяющимся условиям и быть конкурентноспособными на рынке труда.

Список литературы:

1. А. Алексеев «История фортепианного искусства» - М.: Музыка, 1988. – 288 с.
2. А. Артоболевская «Первая встреча с музыкой» - М.: Советский композитор, 1992. – 104 с.
3. Л. А. Баренбойм «Путь к музицированию.» - М.: Советский композитор, 1988. – 352 с.
4. Л. А. Баренбойм «Путь к музыке» - Л.: Советский композитор, 1980. – 168 с.
5. А. Вицинский «Процесс работы пианиста–исполнителя над музыкальным произведением» - М.: Классика-XXI, 2008. – 100 с.
6. С. Ляховицкая «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» - Л.: Музыка, 1979. – 32 с.
7. К. Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» - М.: Классика–XXI, 2017. - 130 с.
8. Б. Милич «Воспитание ученика–пианиста» - К.: Музыка, 2002. - 184 с.
9. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры» - М.: Музыка, 1987. – 256 с.
10. В. Ныркова и Г. Навтиков «Школа самостоятельного обучения игре на фортепиано для взрослых» - М.: Советский композитор, 1973. – 112 с.
11. Т. Смирнова «ALLEGRO. Интенсивный курс по фортепиано» - ИП Смирнова, 2014. – 57 с.
12. Э. Тургенева и А. Малюков «Развитие музыкально-творческих навыков. Пианист-фантазер» - М., 2002. - 86 с.
13. Т. Юдовина–Гальперина «За роялем без слез, или я – детский педагог» - С-П.: Союз художников, 2018. – 240 с.

УДК 786.2

Джанис ШАУКЕМБАЕВА

Магистрант 2-го курса,

Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова,

г.Саратов, Россия

dzhanis.s@gmail.com

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 40-Х ГОДОВ XX ВЕКА. СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ES-MOLL, ОР.26 СЭМЮЭЛА БАРБЕРА

Аннотация: в представленной статье рассматривается роль одного из выдающихся американских композиторов XX века Сэмюэла Барбера (1910-1981) в трансформации жанра фортепианной сонаты, на примере Сонаты для фортепиано es-moll, op.26. В контексте осуществленного исполнительского анализа Фортепианной сонаты можно сделать вывод о

том, что Сэмюэл Барбер объединяет в произведениях различные музыкальные идеи XX века, опираясь на традиции европейского творчества, тем самым создавая уникальный стилистовый синтез. Композиторская карьера музыканта приходится на расцвет американского неоромантизма (1930-е годы), повлиявшего на его творчество. Отмечается в Фортепианной сонате ведущий романтический приём развития – принцип монотематизма. С. Барбер не исключает влияние неоклассицизма, следуя классическому формообразованию, используя традиционные для сонатно-симфонического цикла жанры и полифонические формы, в особенности формы фуги. Сонату для фортепиано обогащают включение современных техник (серийность, двенадцатитоновая техника), активная полифонизация фактуры, джазовые элементы и гармонии, а также интонации фольклора коренных жителей Америки. Использование композитором сложного метроритма, остросинкопированных комплексов отражает дух современности. Композиторский почерк ярко раскрывается в Сонате для фортепиано *es-moll*, op. 26, трансформируя жанр сонаты в своём творческом русле.

Ключевые слова: жанр, фортепианная соната, эволюция, американский композитор, Сэмюэл Барбер, Соната для фортепиано *es-moll*, op.26, цикл, сонатная форма, традиции, новаторство, стилистовые особенности, неоклассицизм, неоромантизм, современные техники, джаз, фольклор.

Түйіндеме: ұсынылған мақалада, *es-moll*, op.26 фортепиано үшін сонатаның мысалында, XX ғасырдың көрнекті америкалық композиторларының бірі Сэмюэл Барбердің (1910-1981) фортепиано сонатасының жанрын өзгертудегі рөлі қарастырылады. Фортепиано сонатасын орындаушылық талдау аясында, Сэмюэл Барбер еуропалық шығармашылық дәстүрлеріне сүйене отырып, шығармаларда XX ғасырдың әртүрлі музыкалық идеяларын біріктіреді, осылайша ерекше стиль синтезін жасайды деген қорытынды жасауға болады. Музыканттың композиторлық мансабы оның жұмысына әсер еткен америкалық неоромантизмнің (1930 жж.) өркендеуіне сәйкес келді. Фортепиано сонатасында жетекші романтикалық дамудың әдісі - монотематизм принципі атап өтіледі. С. Барбер неоклассицизмнің әсерін жоққа шығармайды. Композитор классикалық форманы, соның ішінде соната-симфониялық цикл үшін дәстүрлі жанрларды және полифониялық формаларды, әсіресе фуга формаларын ұстанады. Фортепианоға арналған соната заманауи техниканы (сериялық, он екі тондық техника), фактураны белсенді полифонизациялауды, джаз элементтері мен гармонияларды, сондай-ақ Американың байырғы фольклорының интонациясын қосумен байытылған. Композитордың күрделі метроритмді, өткір синкопацияланған кешендерді қолдануы қазіргі заманның рухын көрсетеді. Соната жанрын өзінің шығармашылық бағытында өзгерткен композитордың қолжазбасы *es-moll*, op.26 фортепиано сонатасында айқын көрінеді.

Кілт сөздер: жанр, фортепиано сонатасы, эволюция, америкалық композитор, Сэмюэл Барбер, Фортепиано үшін соната, *es-moll*, op.26, цикл, соната формасы, дәстүрлер, жаңашылдық, стиль ерекшеліктері, неоклассицизм, неоромантизм, заманауи техникалар, джаз, фольклор.

Abstract: the article examines the role of one of the outstanding American composers of the XX century Samuel Barber (1910-1981) in the transformation of the piano sonata genre, using the example of the Piano Sonata *es-moll*, op.26. In the context of the performed analysis of the Piano Sonata, it can be concluded that Samuel Barber combines various musical ideas of the XX century in his works based on the traditions of European creativity, thereby creating a unique style synthesis. The composer's career as a musician falls on the heyday of American neo-romanticism (1930s), which influenced his work. The leading development method of romanticism - the principle of monothematism - is present in the Piano Sonata. S. Barber does not exclude the influence of neoclassicism, following the classical formation, using genres and polyphonic forms traditional for the sonata-symphonic cycle, especially fugue forms. The piano sonata is enriched by the inclusion of modern techniques (seriality, twelve-tone technique), active polyphonization of texture, jazz elements and harmonies, as well as intonations of folklore of native Americans. The composer's use of a

complex metrorhythm, acutely syncopated complexes reflects the spirit of modernity. The composer's signature is vividly revealed in the Piano Sonata es-moll Op. 26, transforming the genre of the sonata in their creative domain.

Keywords: genre, piano sonata, evolution, american composer, Samuel Barber, Piano Sonata es-moll, op.26, cycle, sonata form, traditions, innovation, stylistic features, neoclassicism, neo-romanticism, modern techniques, jazz, folklore.

Жанр – одна из наиболее сложных и противоречивых категорий музыковедения. Как отмечается в музыкально-энциклопедическом словаре: “Этимологически происходит от французского слова *genre*, а также от латинского *generis*, означает родовую или видовую принадлежность музыкального творчества в зависимости от происхождения, условий исполнения и восприятия” [1, 192].

На протяжении всех веков жанр являлся одним из соединительных путей мира музыки и внемузыкального мира. При этом учитывалось предназначение музыки, ее связь с другими искусствами, в том числе, и словесными.

Для жанра фортепианных сонат характерна потенциальная изменчивость, когда на основе преобразования традиций возникает новая структура.

Эволюция жанра фортепианной сонаты является одной из самых продолжительных в истории музыки. Начав своё существование ещё в эпоху Барокко, соната для фортепиано постепенно эволюционировала и претерпела значительные изменения во всех аспектах своей структуры.

В историческом контексте сам термин «соната» (от итальянского «*sonare*» – звучать) восходит к времени возникновения самостоятельных инструментальных жанров. Впервые как обозначение инструментальной пьесы данный термин встречается в XIII веке. А уже к началу периода Раннего Барокко существовали два вида сонаты: *sonata da chiesa* (соната для исполнения в церкви) и *sonata da camera* (камерная соната для исполнения в светском помещении). Разница представлялась в том, что *sonata da chiesa* опиралась на имитационную полифонию, а противоположно *sonata da camera* отличалась преобладанием гомофонно-гармонического склада и танцевальности. В начале XVIII века *sonata da chiesa* и *sonata da camera* объединились в единую форму инструментальной сонаты.

К сольной клавишной пьесе термин «соната» первым применил Иоганн Кунау. Вклад в развитие жанра внёс Доменико Скарлатти, чьи сонаты для фортепиано считаются переломным моментом в истории музыки. Характерные черты стиля проявляются в экономии средств выражения, прозрачности фактуры, виртуозном блеске и живом темпераменте.

Пройдя долгий путь развития, жанр сонаты в эпоху классицизма стал одним из наиболее предпочитаемых композиторами для самовыражения. Высочайшего расцвета жанр сонаты достиг в творчестве Венских классиков. У Йозефа Гайдна отличительной чертой сонат стали яркий тематизм, связанный с театральностью мышления мастера; оригинальная орнаментика; народно-танцевальный склад. Сонаты Вольфганга Амадея Моцарта тесным образом связаны с оперной эстетикой самого композитора, следовательно, главенствующим принципом сюжетной организации в сочинениях выступает театрализация. Настоящую революцию в жанре фортепианной сонаты произвёл Людвиг ван Бетховен. Развитие драматически образной коллизии и конфликтного начала достигают монументальных масштабов. Бетховен стал активно экспериментировать с формой, внедряя более сложные и многогранные композиционные приёмы.

В развитие жанра фортепианной сонаты дальнейший вклад внесли композиторы – романтики. Их произведения отличались новыми идеями в структуре и форме, насыщением оригинальной образностью и экспрессивностью.

В XX веке фортепианная соната продолжила эволюцию и претерпела существенные изменения под влиянием новых музыкальных направлений. Композиторы внесли в сонату для фортепиано элементы музыкального авангарда и экспериментальные приёмы, сохраняя

свободу формы. Эволюция жанра фортепианной сонаты является доказательством его значимости и способности приспосабливаться к меняющимся временам.

Начало XX века – время расцвета фортепианной сонаты в американской музыке. Соната оказалась именно той формой, которая смогла синтезировать европейскую традицию и динамический комплекс многообразных почвенных элементов, получивших в исследовании Г. Чейза [2, 45] обобщённое определение «американизмов», объединяющих различные пласты местного фольклора – народной американской музыки (спиричуэл, блюз, регтайм, афроамериканский джаз). Данные «американизмы» придавали сонатам американских композиторов неповторимый звуковой колорит, отличающий их от европейских образцов.

Возможность комбинации различных элементов – устойчивых структур сонатного жанра и заключённых в «американизмах» выразительных потенциалов, формировавших новое отношение к звуковой ткани, метроритму, ладотональным отношениям, традиционной диатонической системе, включая новые способы звукоизвлечения на фортепиано (кластеры), представила новый стилизованный синтез.

Наиболее яркие образцы фортепианных сонат американских композиторов 1940-х годов включают следующие сочинения: Сонату для фортепиано по.2 «Конкорд, Массачусетс, в 1840-1860-е гг.» Чарльза Эдварда Айвза (1939), Сонату Аарона Копленда (1939-1941), Сонату Эллиотта Картера (1945-1946), Сонаты для фортепиано по.3 и по.4 Джорджа Антейла (1947, 1948), Сонату es-moll op.26 Сэмюэла Барбера (1949).

Фортепианные сочинения С. Барбера составляют неотъемлемую часть его творчества. Каждое произведение отражает определённый этап в творческой эволюции композитора. В нём отразились как традиции прошлого, так и современные новации. Барбер сформировал собственный эклектичный стиль, освоив, вобрав и персонализировав различные художественные, эстетические идеи, композиторские приёмы и методы.

В числе знаковых произведений С. Барбера особое место занимает фортепианная Соната es-moll, op.26. Она была написана по заказу американских композиторов Ирвинга Берлина и Ричарда Роджерса 23 сентября 1947 года для Лиги композиторов по случаю её двадцатипятилетия в 1950 году. Произведение было закончено в течение двух лет к концу 1949 года во время пребывания композитора в Италии. Оно относится к среднему периоду творчества С. Барбера согласно периодизации американского музыковеда Б.Хейман, изложенной в её книге «Сэмюэл Барбер: Композитор и его музыка» [3, 328].

Соната была впервые представлена публике в 1950 году Владимиром Горовицем, который назвал её шедевром американской музыкальной литературы и новаторским произведением для фортепиано. После премьеры в течение годового сезона пианист исполнил сонату 21 раз на больших сценах. Владимир Горовиц позже в интервью газете New York Times высказался, что Сэмюэл Барбер является одним из тех немногих американских композиторов, по-настоящему умеющих писать для фортепиано [4, 229].

Соната являет собой яркий пример музыки, раскрывающей грани творческого метода Сэмюэла Барбера. Композитор остаётся верен традиционному формообразованию, используя крупную циклическую форму. Быстрая и энергичная первая часть (*Allegro energico*) написана в форме сонатного *Allegro*. Изящное скерцо второй части (*Allegro vivace e leggero*) – в форме свободного пятичастного рондо А-В-А-С-А. Трагическая третья часть (*Adagio mesto*) изложена в трёхчастной форме. Финал сонаты (*Fuga: Allegro con spirit*) обращён к жанру фуги. Первоначально композитор планировал написать трёхчастный цикл, который должен был завершиться медленным *Adagio*. Однако В. Горовиц предложил С. Барберу добавить ещё одну часть, которая стала монументальным завершением всего сочинения. В интервью В. Горовиц отметил: «Прослушав готовые три части, я сказал Сэмюэлу Барберу, что соната будет звучать лучше, если он досочинит яркую и содержательную последнюю часть. Так он и сделал, и фуга четвёртой части – это наилучшее, что есть в Сонате» [4, 229].

Для адекватного исполнительского прочтения Сонаты необходимо выявить стилистические особенности, рассмотреть палитру выразительных средств, обусловленную образным содержанием и глубиной авторского замысла. Проведём исполнительский анализ.

В первую очередь, можно сделать вывод о приоритетной роли полистилистики. С. Барбер синтезирует стилевые модели прошлого, преломляя их сквозь призму современных тенденций. Связь с европейскими традициями отчётливо обнаруживается в этом сочинении.

В частности, от венских классиков заимствованы особенности сонатной формы: опора на классические модели, сквозную драматургию, арочность структур. С. Барбер использует четырёхчастный цикл, финал которого написан в форме фуги. Это дополнительно выделяет параллели с Л.Бетховеном, с его фортепианными сонатами, созданными в поздний период.

Примечательно обращение композитора к барочной эстетике. Так, четвёртая часть Сонаты может рассматриваться как аллюзия на фуги И.С.Баха. Помимо этого, композитор вносит барочные элементы в другие части сонаты. Это находит отражение в полифонизации фактуры первой части, в сближении медленной третьей части с жанром пассакалия (вариации *basso ostinato*, преобладающий трёхдольный метр – 6/8, 3/4; медленный темп – *Adagio*; минорный лад – *b-moll*; трагический характер – ремарка композитора «*mesto*» / «печально, грустно»). Кроме того, тема фуги в финале насыщена риторическими фигурами: «*anabasis*», «*catabasis*», «*circulatio*»; мелодической фигурой – «*exclamatio*»; фигурой пауз – «*suspiratio*»; и секундовыми ламентозными интонациями.

В данном случае уместно говорить о значительном влиянии неоклассицизма и неоромантизма. Неоромантические тенденции проявляются в экспрессивности мелодических линий и тематических структур, эмоциональной взволнованности и порывистости образных характеристик. Параллели возникают с творчеством Р. Шумана. Кроме того, композитор обращается к листовскому принципу монотематизма. Лейтмотивная техника реализуется через нисходящую секундовую интонацию, которая микротемой проходит сквозь части цикла. В финальной фуге дополнительно обнаруживаются параллели с произведениями Ф.Листа и И.Брамса: соответственно, с фугой на тему В-А-С-Н и с фугой Вариаций на тему Генделя. Отличительной особенностью сонаты является использование современных композиторских техник, обусловленных открытиями в области музыкального искусства XX века. Вдохновившись творческими экспериментами А.Шёнберга, С.Барбер создаёт «нестрогую» версию двенадцатитоновой техники, исключаящую полную сериальность.

В этом контексте показательны первая и третья части Сонаты. В сонатном *Allegro* в 3 – 4 тактах мелодия в верхнем голосе представляет собой нисходящую хроматическую гамму, охватывающую все двенадцать нот. В 20-м такте фигурации в правой руке охватывают все 12 тонов, а на слабых долях слышна неполная гамма по хроматизму вниз от си-бемоля. В 21-м такте два арпеджированных построения опять-таки построены на основе 12 тонов.

Пример № 1. Первая часть, т. 20 – 21:



В медленной части двенадцатитоновая серия представлена в виде группы симметрично обращённых интервалов. Знакомая последовательность интервалов, но уже в разложенном виде, слышна в партии нижнего голоса. (3 – 4 такты). В последующих тактах подобный же разложенный бас расположен на основе 12 тонов. Здесь материал составляют три уменьшённых септаккорда. Таким образом, Барбер использует несколько серий в одной части.

Пример № 2. Третья часть, т. 1 – 5:



Помимо двенадцатитоновости С. Барбер привносит в сонату элементы американского фольклора и джаза (cool jazz, бибоп, smooth jazz, прогрессивный джаз), которые обнаруживаются преимущественно в четвёртой части цикла. В ней отмечается затейливая игра остросинкопированных ритмов как отсылка к жанру регтайма. От модального джаза характерно применение свободных ладовых импровизаций.

Остановимся подробнее на каждой части цикла. В *Allegro energico* примечательно сочетание классических методов композиторского письма (традиционная сонатная форма) и современного языка (двенадцатитоновая серийность). Драматургия может быть рассмотрена с позиции противостояния двух партий – главной и побочной. Главная представлена в виде взвинченных, пронзительных интонаций, написанных в пунктирном ритме, который становится лейтритмом всей части. Тема звучит механистически зловеще и императивно, в чём видится отражение устрашающей, смертоносной силы.

Побочная партия контрастно противостоит главной. Это подчёркивается авторской ремаркой «*espressivo*» («выразительно»). В контексте системы онтологических констант по М.Арановскому [5, 309] эту тему можно отнести к «формуле Человека» – *Homo meditans* / Человек мыслящий. Партия отличается мелодической гибкостью, завораживающим лиризмом. Она олицетворяет романтического героя. Однако в неё проникают элементы главной темы в виде ритмических синкоп и триолей. Это можно трактовать как борьбу двух начал, в которой главная партия оказывается сильнее. В репризе она динамизируется, фактурно укрупняется, охватывая широкий диапазон регистров. Можно сделать вывод о её доминировании в первой части, значение которой можно определить, как драму.

Фантастическое скерцо *Allegro vivace e leggero* как «лёгкий ветерок» пронесётся между драматической первой и трагической третьей частями цикла, образно противопоставляя их. Эта часть характеризуется прозрачной фактурой, преимущественно в виде двухголосного изложения, что подчёркивается авторской ремаркой «*leggerissimo*» («легчайше»). Вторая часть имеет все признаки романтического скерцо. Она отличается подвижностью, лёгкостью, игривостью, наполненностью фантазмагорическими образами.

Тесситурное расположение в этой части не ниже малой октавы (лишь на последней странице движение спускается до контроктавы). Основное движение в скерцо выражено посредством варьированных фигураций, изложенных восьмыми, постепенно закручивающихся в спиралеобразный поток.

Примечательно наличие артикуляционных лиг, вступающих в противоречие с метрической организацией такта. Композитор убирает сильные доли, что способствует созданию образа невесомости и лёгкости. К тому же, эти лиги по-разному структурируются в верхнем и нижнем голосах фактуры, определяя их многообразное сочетание. Это требует от пианиста технического мастерства и высокой координационной подвижности аппарата.

В этой части С. Барбер экспериментирует с жанрами, включая вальс (47 такт) во второй раздел формы. В данном случае, с исполнительской точки зрения необходимо чувствовать метрическую игру размеров.

Пример № 3. Вторая часть, т. 47:



Перед расширенной репризой обращает на себя внимание эпизод, где со сменой размера на 6/8 полностью разрушается симметричная ритмическая группировка, композитор вводит акцентуацию слабых долей, синкопирование с помощью заливанных нот. Это предполагает у исполнителя наличие ритмической устойчивости, определённости, которые проявляются в способности точно ощущать первые доли такта, не выявляя их явно.

С.Барбер активно использует битональность, а также игру тональностей в виде мажорно-минорных «мерцаний», которые следует заострять в интерпретации.

Замысел второй части заключается в её образно-эмоциональном переключении, уходе от драматизма. Она обеспечивает необходимую эмоциональную разрядку. Здесь угадывается ностальгия по уходящим ценностям и изысканному духу салонов прошлого века.

Третья часть *Adagio mesto* предстаёт трагическим центром всей Сонаты. По характеру изложения сближается со старинной барочной арией и пассакалией (жанром, по Б. Яворскому символизирующим смерть). Она написана современным языком, предполагающим свободное применение элементов серийной техники.

Изложение основной темы предстаёт в виде хроматизированного рисунка в интервале уменьшённой кварты ($h - es$), основой которого являются риторические фигуры *anabasis* и *catabasis*. Завершается тема ниспадающей ламентозной интонацией (малая секунда $h - ais$). В нижнем голосе осуществляется движение восьмыми, построенными на последовательности шести основных интервалов данной части. В целом это образует мелодико-ритмическое зерно вариаций *basso ostinato*.

Пример № 4. Вторая часть, т. 3:



Мерное движение охватывает практически всё *Adagio*, остановившись лишь единожды на главной кульминации части (27 такт) и замирающее только в конце, тихо растворяясь. Разработочное развитие через уплотнение и динамизацию фактуры, расширение диапазона проходит через наивысшую точку развития и с добавлением среднего голоса подводит к контрапунктически усложнённой репризе главной темы. В целом эту часть нужно играть строго, объективно, подчёркивая внеличностный характер главного образа.

Философское содержание выявляется в сопряжении различных фактурных линий. В частности, фигура *basso ostinato*, излагаемая на протяжении всей части либо в верхнем, либо в нижнем голосе, ассоциируется с незыблемой константой. Эта фигура олицетворяет символ бесконечного времени. Основная тема представляет свободно льющийся мелодический голос, наполненный обострёнными хроматическими интонациями. Его можно интерпретировать в контексте олицетворения хрупкости человеческой души. Для части характерно ощущение безвременья, погружение в глубины психики и осмысление трагизма человеческой жизни.

Четвёртая часть представляет собой образец ярко полифонизированного стиля, включающего все достижения имитационного и контрастного контрапункта. Подчёркнуты сложные многоголосные соотношения (от двух до шести голосов). Основная тональность фуги – $es-moll$, как и в первой части. Тема довольно длинная; построенная по риторическим фигурам; модулирующая, в связи с чем вся гармоническая ткань фуги подвижная. Именно в этой части, в отличие от предыдущих, весьма ощутимы джазовые и индейские элементы, придающие теме особый колорит.

Ярче всего это проявляется в синкопированных акцентах, посредством которых композитор останавливает непрерывный «бег» шестнадцатых. На протяжении всей части тема претерпевает значительные трансформации. Она звучит в увеличении, уменьшении, в обращении, противодвижении, в октавном удвоении. Разделяются проведения в простом либо сложном контрапункте, а также выделяются стреттные проведения.

Существенное значение в этой части имеет ритм. Его выразительные возможности проявляются в моторном движении. В сочетании с синкопами, нарушающими метрическую устойчивость, полиритмическими структурами, остинатностью создаётся образ воли, действенности, непрерывного движения жизни.

Пример № 5. Четвёртая часть:



Обращение к фуге в финале цикла неслучайно. Фуга как одна из интеллектуальных и универсальных форм в музыке претендует на философское осмысление бытия. Так, её появление в финале свидетельствует о значительной роли этой части в рамках всего цикла, а также о важности тех идей, которые проводит композитор. Действительно, четвёртая

часть в контексте объективной природы жанра фуги и соотношения с «формулой Человека» – Homo communis / Человек общественный представляется ответом на вопрос о смысле жизни, который композитор даёт через движение, активную созидательную волю.

Примечателен контрастный эпизод (55 такт) в тональности E-dur, основанный на противосложении. Материал отсылает к народной музыке западной Америки. В аспекте общей мультикультурности творчества Сэмюэла Барбера обращение к индейским интонациям имеет особое значение. Композитор находит подлинные ценности в историческом прошлом американского народа, предлагая их в качестве «ключей» к осмыслению настоящего.

С точки зрения исполнителя особый интерес вызывает в этом эпизоде авторская ремарка «sost. Ped.», указывающая на взятие средней педали. Композитор выписывает её с целью удержать органный тонический бас. В этом видится аллюзия на фольклорность, что ещё сильнее подчёркивает особое значение данного эпизода в контексте всего цикла.

Пример № 6. Четвёртая часть, т. 55:



Со стороны исполнительского прочтения грандиозный финал цикла предъявляет к пианисту высокие технические требования и предполагает эмоциональную выдержку, физическую выносливость. Это неудивительно, так как С. Барбер ориентировался на пианистические возможности В.Горовица, первого исполнителя этого сочинения.

Соната ставит перед исполнителями серьёзные художественные задачи, открывает перспективы для демонстрации технических возможностей. Однако произведение не является просто виртуозным «экспонатом» пианистического искусства, а предстает закономерным звеном в «золотой цепи» выдающихся достижений американского музыкального искусства.

В Сонате сочетаются европейские традиции, влияния американской мультикультурности и современных технологий. Это подтверждает синтетическую природу авторского стиля С. Барбера.

Соната es-moll, op.26 представляет собой подлинный шедевр фортепианного наследия XX века. Написанная в 1949 году, она стала творческим откликом композитора на «вызовы» эпохи. Соната поднимает темы, связанные с осмыслением добра и зла, мира и войны, жизни и смерти. Замысел в поиске счастья, в возможности обретения гармонической целостности в современном мире. Такая смысловая направленность делает концепцию Сонаты всеобъемлющей универсальной картиной мира.

Список литературы:

1. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.: ил.
2. Chase G. America's music Urbana: University of Illinois Press, Chicago, 1992. – 45 p.
3. Heyman B. Samuel Barber: The Composer and His Music. – New York, Oxford University Press, 1992. – 357 p.

4. Plaskin G. Horowitz: A Biography of Vladimir Horowitz. – New York: W.Morrow, 1983. – 607 p.
5. Арановский М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. – М., 1997. – С. 303 – 370.

УДК – 78, 001

Ольга КУЛАПИНА
профессор
Государственной консерватории
имени Л.В. Собинова,
кандидат философских наук,
доктор искусствоведения,
г.Саратов, Россия
kulapin@rambler.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ВОСТОЧНЫХ ЛАДОВ В ТРУДАХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ АРАБО-ПЕРСИДСКОГО РЕГИОНА

Аннотация: В данной статье в обзорном плане отражена эволюция учения о восточных ладовых звукорядах, наблюдаемая в трактатах мыслителей-энциклопедистов арабо-персидского региона. Как известно, их плодотворная творческая деятельность приходится на эпоху восточного Возрождения. Здесь выделяются прославленные имена таких учёных, как аль-Кинди, аль-Фараби, Авиценна, а также их последователей: аль-Урмави, Махмуда Ширази, аль-Мараги, А. Джами. Статья информационного характера имеет прямой выход к вузовским курсам музыковедческой специализации, прежде всего методологии музыкознания (или, согласно терминологии В.В. Медушевского, музыкальному науковедению [13, 23]), методологии музыковедческого исследования, методологии музыковедческой деятельности, а также музыкально-теоретическим системам – МТС (следует отметить, что в учебнике по курсу МТС [18] данная тема вовсе не находит своего воплощения). В результате проведённого анализа прослеживается традиция в изучении восточных ладов и закономерная преемственная связь в эволюционном развитии ладовой теории, приведшая к возникновению мугамов.

Ключевые слова: античность, мусульманский Ренессанс, арабо-персидский регион, ладовая теория, звукоряды восточных ладов, мугамы, традиция, энциклопедисты Востока, трактаты аль-Кинди, аль-Фараби, Авиценны, аль-Урмави, Махмуда Ширази, аль-Мараги, А. Джами.

Түйіндеме: Бұл мақалада араб-парсы аймағының энциклопедист ойшылдарының трактаттарында байқалған шығыс мода масштабтары ілімінің эволюциясына шолу жасалады. Белгілі болғандай, олардың жемісті шығармашылық қызметі Шығыс Ренессансы кезінде болған. Мұнда әл-Кинди, әл-Фараби, Авиценна сияқты ғалымдардың, сондай-ақ олардың ізбасарлары әл-Урмави, Махмұд Ширази, әл-Мараги, А.Джами сияқты ғалымдардың атақты есімдері ерекше атап өтілген. Ақпараттық мақала музыкатану мамандығы бойынша университет курстарына, ең алдымен музыкатану әдістемесіне тікелей қол жеткізе алады (немесе В.В. Медушевскийдің терминологиясы бойынша, музыка ғылымы [13, 23]), музыкалық зерттеу әдістемесі, музыкалық қызметтің әдістемесі, сондай-ақ музыкалық теориялық жүйелер – МТЖ (МТЖ курсы бойынша оқулықта бұл тақырып [18] мүлдем орындалмайды айта кету керек). Талдау нәтижесінде мұғамдардың пайда болуына себеп болған шығыс күйлерін зерттеудегі дәстүр мен күй теориясының эволюциялық дамуындағы табиғи сабақтастықты байқауға болады.

Кілт сөздер: антикалық, мұсылмандық қайта өрлеу дәуірі, араб-парсы аймағы, модал теориясы, шығыс күйлерінің таразылары, мұғамдар, дәстүр, Шығыс энциклопедистері, әл-Кинди трактаттары, әл-Фараби, Авиценна, әл-Урмави, Махмуд Ширази, әл-Мараги, А.Джами.

Abstract. This article provides an overview of the evolution of the doctrine of eastern mode scales, observed in the treatises of encyclopedist thinkers of the Arab-Persian region. As is known, their fruitful creative activity occurred during the Eastern Renaissance. Here the famous names of such scientists as al-Kindi, al-Farabi, Avicenna, as well as their followers: al-Urmavi, Mahmud Shirazi, al-Maraghi, A. Jami are highlighted. The informational article has direct access to university courses in musicology specialization, primarily the methodology of musicology(or, according to the terminology of V.V. Medushevsky, musical science [13, 23]), methodology of musicological research, methodology of musicological activity, as well as musical theoretical systems - MTS (it should be noted that in the textbook on the MTS course [18] this The theme does not find its embodiment at all). As a result of the analysis, a tradition in the study of eastern modes and a natural succession in the evolutionary development of mode theory, which led to the emergence of mugams, can be traced.

Keywords: antiquity, Muslim Renaissance, Arab-Persian region, modal theory, scales of eastern modes, mugams, tradition, encyclopedists of the East, treatises of al-Kindi, al-Farabi, Ibn Sina, al-Urmavi, Mahmud Shirazi, al-Maraghi, A. Jami.

Многогранный интерес к античным временам виднейших представителей Востока оказал огромное влияние на музыкальную культуру арабо-персидского региона, что особенно ярко проявилось в средневековье [11]. Речь идёт, главным образом, об эпохе восточного Возрождения, которое охватывает конец IX–XII вв. Согласно высказыванию швейцарского востоковеда Адама Меца, именно этот плодотворный период, трактуемый учёным как «мусульманский Ренессанс» [14], начался на пять столетий раньше, нежели европейский.

В эпоху процветания культуры арабского халифата отмечается интерес к музыкальной науке, её сути, особенностям и перспективам развития, что нашло отражение в старинных манускриптах, трактатах, изречениях. Так, известность приобретает «Книга о мелодии» Муслима ибн Мухриза³¹, который, по утверждению литературных данных, основал арабский звукоряд, состоящий из восьми ладов и шести ритмических модусов. Юнус аль-Катиб аль-Муганни, написавший первые три песенные антологии в виде книг о певичах, о песнях и о мелодиях, анализирует мелодическое строение и ладовую структуру арабских песен. Девять трактатов о музыке пишет учёный и певец Исхак Мосульский, выработавший правила игры на уде и закрепивший структуру арабских ладов. Абу-ль-Хасан Али бен Нафи (имя по латыни Зирьяб) утвердил каноны для музыкальных композиций, разработал методику пения и обосновал 24 вокально-инструментальных цикла на базе макама – т.н. нубы.

В середине IX века в Багдаде открывается Дом мудрости, наука о музыке обретает всё больший вес: древнегреческие трактаты о музыке переводятся на арабский язык и сопровождаются особыми комментариями [3; 6; 11].

Уже в трудах аль-Кинди, жившем в IX веке, аль-Фараби – в X веке, Ибн Сины – в XI веке, а также аль-Бируни (970/3–1048), ибн Баджи, имя по латыни Авемпас (1070–1138), ибн Туфайля (1110–1185/7), ибн Рушда, имя по латыни Аверроэс (1126–1198), а позднее у аль-Урмави, Махмуда Ширази (XIII век), аль-Мараги (XIV–XV вв.), А. Джамии (XV век) и других деятелей культуры наблюдаются очевидные предпосылки к заключению музыкальных теорий в определённую систему знаний, продуктивность в изучении которой базировалась прежде всего на звукорядах основных ладовых структур Востока.

³¹ Муслим ибн Мухриз – сын персидского раба из Мекки. «Автор самобытной методики, построенной на основе ознакомления с музыкой персов и греков ... возражал против внезапных скачков голоса, противоречащих плавному движению волнообразной линии арабской мелодии» [12, 55].

Приведя в качестве примеров имена и труды лишь некоторых мыслителей-энциклопедистов, в обзорном плане рассмотрим, *как* постепенно, в плане преемственности, развивалась эволюция ладово-музыкальной системы, отражённая в работах учёных арабо-персидского региона.

Будучи приверженцем школы пифагорейцев-каноников, Абу Юсуф Якúb ибн Исхák аль-Кйнди (около 801–873) прославился как мыслитель и астроном, математик и музыкальный теоретик. Кроме того он приобрёл популярность, став переводчиком трактатов по гармонии эпохи античности. Арабский энциклопедист, работавший в Доме мудрости, является автором целой серии книг о музыкальном искусстве. Среди таковых приобрели известность его работы «О важных разделах музыки», «О мелодии и звуке», «Об опытах составления мелодий», «О гармонии», «О ритме», «О делении канона». Являясь продолжателем школы каноников, он всем 7 звукам лада нашёл соответствия в планетарной сфере – всем основным 12 знакам зодиака, как и в конструкции уда, состоящего из 4 струн, 4 колков и 4 ладов [1].

По своему происхождению Абу Наср Мухаммед ибн Мухаммед ибн Тархан ибн Узлаг аль-Фараби ат-Тюрки (870–950) относится к тюркским народам Средней Азии³². Энциклопедист, получивший мировое признание, являлся не только видным философом-мыслителем, но и математиком, музыкантом, медиком [2; 4; 9; 12; 15; 16]. В таких трактатах, как «Книга о классификации ритмов», «Слово о музыке» и др. автор анализирует формообразование [7], штудировать вопросы ритма, изучает звукоряды восточных ладов, их строение, выразительные средства музыки, а также генезис инструментоведения, музыкальной эстетики, самой музыки. Он пишет, что семь основных гармонических терминов и понятий античности стали базисом теории лада. Среди них – звук и тон, интервал и тетрахорд, род и звукоряд, а также транспозиция.

Абу́ Али́ Хусейн ибн Абдаллах **Ибн Сйна**, он же **Авиценна** (980–1037), освоивший 29 отраслей научного знания, получил всемирное признание как врач и музыкант, поэт и литературовед, математик и пр. Он считается крупным философом Персии, продолжателем аристотелизма. В области гуманитарных наук наиболее популярными стали 3 его книги – об исчислении, спасении и знании. Легендарный врач, преемник аль-Фараби, противник космологического и мифологического толкования музыкального искусства, ратует за восприятие звука с точки зрения эстетики, увязывая такое восприятие с речевыми интонациями человека [8]. Исследуя строение ладов, он остаётся на позициях учения Птолемея, при этом звукоряды с «восточным хроматизмом» (ув. 2) относит не к хроматическим, а к диатоническим [3, 189–190].

Сафиаддин аль-Урмави (ок. 1217–1294) и Абдулгадир аль-Мараги (1353–1435) – известные деятели науки персидского Азербайджана, преимущественно в области теории музыки. Наряду с бытующими формами, жанрами и инструментарием ашугов, они изучают систему из 24 ладовых структур, считая их производными от главных макамов, и чётко обосновывают свои положения.

Создатель новых инструментов и исполнитель-виртуоз на уде аль-Урмави, названный «Царлино Востока», в трактате «Книга о кругах» предлагает систематизировать звуковые элементы ирано-арабо-турецкого макама, выбирая из них 12 макамов и 6 авазов. Исходя из предпринятых им нововведений, его относят к одному из основоположников в разработке традиции макамо-мугамной музыкальной культуры. Кроме того, в трактате «Рисалейи-Шарафийя» он высказывает мысли об акустике и гармонических связях. В «Книге о музыкальных модусах» и ряде других фактически подводятся черта тем заслугам, которых достигли музыкально-теоретические знания среднеазиатского региона. Тот же автор даёт классификацию 12 классическим макамам, образующим систему из 84 ладов. В основе её находится синтез 7 разновидностей тетрахорда и 12 пентахорда.

³² Первой работой об аль-Фараби на русском языке называют книгу философа А.Х. Касымжанова «Абу-Наср аль-Фараби» [10], в которой ощущается опора на марксистско-ленинскую философию.

Служитель в Самарканде при дворе Тимура придворный музыкант, теоретик музыки, певец и поэт аль-Мараги прославился книгой, именуемой «Совокупность мелодий». В ней он разрабатывает собственную теоретическую систему, во многом новаторскую. Она состоит из 24 ладовых звукорядов, базирующихся на мугамах, или макамах, т.н. шобе, считая их основанием для развития музыкальной импровизации. Все названные термины впервые обстоятельно анализируются с научной точки зрения. Кроме того, занимаясь тюркским эпосом, аль-Мараги описывает его инструментарий, выделяя 9 узловых певческих ладов. Интересно заметить, что востоковед Генри Д. Фармер (из Англии) относит аль-Мараги к последним классикам музыкальной науки эпохи Средневековья.

Более поздний крупный представитель восточной науки и культуры **Махмуд Ширази** (ум. в 1315 г.) создал трактат под истинно восточным наименованием «Жемчужина короны», где в разделе «О науке музыки» изучается 70 ладоинтонационных модулей, или формул. Автор считает их пригодными для импровизаций.

Довольно популярен (и остаётся таковым) персидско-таджикский поэт, склонный к мистицизму³³, суфийский шейх и теолог, философ и теоретик музыки Мавлан Нуриддин **Абдуррахман ибн Ахмад Джами** (1414–1492).

«Трактат о музыке» из двух частей («Учение о композиции» и «Учение о ритме») и 23 разделов служил практическим пособием для обучения музыкантов, в т. ч. сочинителей-бастахоров. Здесь раскрывается специфика 12 новых арабских ладов –макамов, которые, воздействуя на слушателей, не только обладают общим свойством доставлять наслаждение, но и отличаются импровизационностью исполнения и всеми другими характерными для них качествами [17, 190]. Изучаемые Джами макамы, состоящие из тетрахордов, пентахордов и даже 17-ступенного октавного звукоряда уда, имеют особое строение, т.к. основываются на семиступенных звукорядах диатоники³⁴. Как видно, учёный заимствовал их диатонический статус от Авиценны, притом восточные лады, наряду с импровизационностью, естественно сохранили такие черты, как «восточные хроматизмы», экмелика, орнаментальность.

Таким образом, музыкально-теоретическое учение энциклопедистов, включая ладовое, со всей очевидностью, сказалось на научных воззрениях и музыкальных взглядах представителей стран западной Европы эпохи Средневековья и оказало влияние на общий ход эволюции мировой музыкальной культуры.

Список литературы:

1. *Аль-Кинди*. <https://ru.wikipedia.org/wiki> (Дата обращения: 24.01.2021).
2. *Аль-Фараби*. Теория музыки. <http://www.bestreferat.ru/referat-7769.html> (Дата обращения: 25.05.2017).
3. *Виноградова О.А.* Арабская музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 183–191.
4. *Даукеева С.Д.* Концепция музыкальной науки Абу Насра Мухаммада ал-Фараби в трактате «Большая книга музыки». Автореф. дисс. ... канд. иск. М., 2000. 28 с.
5. *Джами А.* Избранное. Ташкент, 1984. 127 с.
6. Дом мудрости. <https://ru.wikipedia.org> (Дата обращения: 25.05.2017).
7. *Земцовский И.И.* Учение о форме Аль-Фараби и актуальные вопросы анализа музыкальной формы // Из мира устных традиций: заметки впрок. СПб., 2006. С. 89–100.

³³ Удивительно добрая и мудрая поэзия Абдурахмана Джами не потеряла своей актуальности и сегодня [5, 66]:

*Венец дерзания и помыслов заря – наука!
Ключи познания к воротам бытия – наука!*

³⁴ Следует отметить, что современные макамы сильно изменены и имеют другие названия.

8. *Иванова Л.А.* Ибн Сина /Авиценна/ в зеркале музыки. Некоторые музыкально-теоретические взгляды Ибн Сины. Воззрения Ибн Сины в области музыкальной теории // Вестник Челябинского государственного университета. 2007. № 23 (101). С. 100–105.
9. *Кардашова И.* Аль-Фараби: биография. Философия восточного мыслителя. <http://fb.ru/article/274039/al-farabibiografiya-filosofiya-vostochnogo-myislitelya>. (Дата обращения: 25.05.2017).
10. *Касымжанов А.Х.* Абу-Наср аль-Фараби. М.: Мысль, 1982. 198 с.
11. *Кулапина О.И.* Претворение традиций античности в трактатах о ладах учёных-энциклопедистов арабского Востока // Музыка и время. 2005. № 1. С. 54–58.
12. *Кулапина О.И.* Роль мыслителей Востока в развитии музыковедческой науки (арабо-персидский регион эпохи Средневековья) // Вестник Саратовской консерватории, 2021, № 1 (11). С. 51–59.
13. *Медушевский В.В.* Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов // Сов. музыка. 1979, № 5. С. 16–26.
14. *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. Изд. 2-е. М.: Наука, 1973. 473 с.
15. *Фараби* (аль-Фараби). Трактат о музыке // Курьер ЮНЕСКО. 1973. № 6. 42 с.
16. *Фараби* (аль-Фараби). Философские трактаты. Алма-Ата, 1970. 430 с.
17. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс: Учебник. М.: Музыка, 1988. 512 с.
18. *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы: Учебник. М.: Издательский дом «Композитор», 2006. 632 с.

Приложение

Благодарные потомки великих энциклопедистов Востока увековечили их деяния. Вкратце приведём некоторые примеры, подтверждающие этот факт.

Аль-Фараби – сооружены памятники энциклопедисту, имя его носят не только институты и улицы ряда среднеазиатских городов, но и астероид главного пояса 7057.

Именем *Авиценны* назван ряд улиц, площадей, жилых массивов разных городов, государственный медицинский университет Таджикистана и университет в Бухаре, несколько музеев, а также кратер на Луне, астероид, переименована и горная вершина Памира, известная ранее как Пик Ленина.

Памятники *аль-Бируни* установлены в Узбекистане и Иране, его имя носит также лунный кратер и астероид 9936.

Теоретический труд *Ибн Баджи*, или *Авемпаса*, включает сведения о музыкальном искусстве. По значимости его сравнивают с трактатами аль-Фараби. Имя его носит один из лунных кратеров.

Ибн Рушд, популяризатор учения Аристотеля, педагог, относивший к принципам обучения сознательность, научность, наглядность и считавший, в отличие от Платона, что воспитание надо начинать не с изучения музыки, а с логики, и только потом музыки. Его имя присвоено одному из лунных кратеров, а также в честь него открыт памятник в Кордове.

Улицы ряда среднеазиатских городов носят имя *А. Джами*, а памятник поэтам *А. Джами* и *А. Навои* сооружён в Самарканде (Джами – друг и наставник Навои).

**ҚАЗІРГІ ҰЛТТЫҚ МӘДЕНИЕТТЕРДЕГІ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ЖӘНЕ
ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ДӘСТҮРЛЕР**

**КОМПОЗИТОРСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ
НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРАХ**

COMPOSING AND PERFORMING TRADITIONS IN MODERN NATIONAL CULTURES

УДК 781.722.1 (470.57)

Азам АЙТКУЛОВ

заслуженный артист России,
народный артист Республики Башкортостан,
декан факультета Башкирской музыки
Уфимского государственного института искусств им.З.Исмагилова,
Уфа, Башкортостан, Российская Федерация
arturgaysarov@mail.ru

**БАШКИРСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КУРАЙ В СИСТЕМЕ
НАРОДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Аннотация: Данная статья посвящена сравнительной характеристике восточных народных духовых инструментов – башкирского курая, тувинского шоора, иранского нея, казахского сыбызгы. Каждый инструмент несет в себе особенности ментальности и духовности создавшего его народа, хотя все они имеют единую основу. Уникальность каждого инструмента зависит от особенностей строя и материала его изготовления. Репертуар народного инструмента отражает его строение и выразительные возможности. Инструмент со временем эволюционирует, что отражается на некоторых особенностях его строения. Включенность инструмента в современную звуковую среду предполагает некоторые изменения его конструкции. У духовых народных инструментов это чаще всего связано с изменением количества отверстий, что влияет на особенности строя. Общей проблемой для народных инструментов является проблема их сохранения и дальнейшего развития. Для этого необходимо выработать общенациональную концепцию духовного развития народа. Большое значение для сохранения и развития традиционного исполнительства является творчество наиболее ярких представителей национальной народной культуры. Такие деятели искусства, как, например, башкиры Г.Сулейманов и И.Дильмухаметов и тувинец Ирдыш дают возможность сделать старинный инструмент привлекательным для подрастающего поколения. Методы исследования: сравнение, анализ и обобщение информации, абстрагирование, синтез

Ключевые слова: башкирский курай, тувинский шоор, иранский ней, казахский сыбызгы, народный инструмент, особенности строя и материала изготовления, сохранение и развитие национальных традиций.

Түйіндеме: Бұл мақала Шығыс халық үрмелі аспаптары – башқұрт курайының, Тува шоорының, Иран нәйінің, қазақтың сыбызғысының салыстырмалы сипаттамасына арналған. Әрбір аспап оны құрған халықтың менталитеті мен руханиятының ерекшеліктерін қамтиды, бірақ олардың барлығы бірдей сипатқа ие. Әр аспаптың бірегейлігі құрылымның ерекшеліктеріне және оны жасау материалына байланысты. Халық аспабының репертуары оның құрылымы мен мәнерлі мүмкіндіктерін көрсетеді. Аспап уақыт өте келе дамиды, бұл оның құрылымының кейбір ерекшеліктеріне әсер етеді. Аспаптың заманауи дыбыстық ортаға қосылуы оның дизайнындағы кейбір өзгерістерді қамтиды. Үрмелі аспаптарда бұл көбінесе тесіктер санының өзгеруіне байланысты, бұл жүйенің ерекшеліктеріне әсер етеді. Халық аспаптары үшін ортақ мәселе – оларды сақтау және одан әрі дамыту мәселесі. Ол үшін

халықтың рухани дамуының жалпыұлттық тұжырымдамасын әзірлеу қажет. Дәстүрлі орындаушылықты сақтау және дамыту үшін ұлттық халық мәдениетінің ең жарқын өкілдерінің шығармашылығы үлкен маңызға ие. Мысалы, башқұрттардан Ғ.Сүлейманов пен И. Ділімұхаметов және тувалық Ирдыш сияқты өнер қайраткерлері көне аспапты жас ұрпақ үшін тартымды етуге мүмкіндік береді. Зерттеу әдістері: ақпаратты салыстыру, талдау және жалпылау, абстракциялау, синтездеу.

Кілт сөздер: башқұрт курайы, Тувалық шоор, Иран нәйі, қазақ сыбызғысы, халық аспабы, құрылымы мен материалды дайындау ерекшеліктері, ұлттық дәстүрлерді сақтау және дамыту.

Abstract: The article is dedicate to comparison characterizer of oriental folk brass instruments – Bashkir kuray, Tuva shoor, Iran nay and Kazakh subuzgu. Every instrument have specialty of mental and spirit his nation. Unicum of every instrument is depend from particularly of system and material. The repertory of folk instrument is reflect his structure. The instrument is development, that is look from particularly of his system. The including of instrument in modern sound environment is a few changes of his system. The brass instruments are increase number of opens, that influence to system. The general problem of folk instruments is matter of its preserve and development. The society is needs of national spiritual development conception. The greet significance of preserve and development traditional playing is creation more outstanding representants of national folk culture. This representants bashkirs G.Suleymanov and I.Dilmuhametov or Tuva musicant Irdysh helps to be ancient instrument to look for young men. Methods of scientific work: comparison, analysis and generalize of information, abstraction, synthesis.

Keywords: Bashkir kuray, Tuva shoor, Iran nay and Kazakh subuzgu, folk instrument, particularly of system and material, preserve and development of national traditions.

Национальный инструментарий является одной из центральных проблем при исследовании основ национального мышления. Уже давно замечено, что национальный инструмент у народа появляется в силу различных причин, где значимыми факторами выступают не только объективные условия развития музыкальной культуры народа, но и ряд субъективных моментов, связанных с особенностями формирования национального мышления. В этом отношении музыкальный инструмент может служить ориентиром, позволяющим лучше понять ментальность и духовную сущность народа.

Национальный инструмент отражает систему музыкального мышления, которое, в свою очередь, является неотъемлемой частью всего мышления народа. Особенно это касается некоторых инструментов, которые можно определить как сущностные, отражающие глубинную сущность духовности народа.

У башкир таким инструментом является курай. Согласно современным этноорганологическим исследованиям в музыкальной практике башкир сложился довольно разнообразный инструментарий, который, по предположениям Р.Г. Рахимова, включает до 48 инструментов [8, 38]. Это духовые, струнные, ударные инструменты. Следует заметить, что значение этих инструментов неодинаково. Какие-то из них используются лишь эпизодически, многие, как отмечает Р.Г. Рахимов, по ряду причин вышли из употребления. Имеет значение и то, в каком качестве используются инструменты. Разумеется, роль сольного инструмента имеет особое значение, так как на него ложится гораздо большая информационная нагрузка, чем на типичные ансамблевые инструменты.

Курай является сольным инструментом, обладающий большим арсеналом выразительности, куда входят тембровая уникальность, огромный диапазон, охватывающий около 3 октав, динамическое разнообразие звучания, использование разнообразных штрихов. Техника игры на курае стала результатом развития многовековых традиций сольного многоголосия. Стало классикой использование бурдонного звучания во время исполнения

протяжных мелодий. Это своеобразное двухголосие придает тембру курая неповторимость и тембровое богатство.

Неслучайным является и тот факт, что курай как растение, имеющее научное название «реброплодник уральский», произрастает именно в местах массового проживания башкир, в определенном регионе Южного Урала. Согласно универсальной классификации, он является продольной флейтой, то есть довольно распространенной конструкцией, которую можно встретить у многих народов. Уникальность инструмента состоит именно в материале его изготовления, так как данное растение встречается только в определенном регионе Южного Урала.

Качество инструмента зависит от того, насколько удачным был год для курая. Есть такие места, где курай растет особенно хорошо и дает лучшие инструменты. Как пишет Р.Г.Рахимов, особенно ценится исполнителями курай, изготовленный из растения, выросшего на южных склонах горы Ирендык [9, 45]. Хрупкость и недолговечность природного курая окупается его удивительными тембровыми качествами. Мягкое, приглушенное звучание курая как нельзя лучше создает образ Великой Степи, обладающей особой, неброской красотой. Легкое шипение природного курая воспроизводит и особенности башкирской фонетики. Интонация курая как нельзя лучше отражает особенности звучания башкирской речи[2,49]. Неудивительно, что само звучание курая настраивает любого башкира на патриотичный лад. В истории известны многочисленные примеры того, как башкиры, отправляясь в дальние походы, обязательно брали с собой курай. И не только. Во время походов они изготавливали кураи из самых разнообразных материалов, вплоть до металлических.

Правы те, которые утверждают, что курай для башкира больше, чем инструмент, он – символ родины. Недаром образом курая пронизаны все государственные символы республики. Он входит в герб и флаг Башкортостана, курай используется при официальном исполнении гимна республики.

Как и любой национальный инструмент, он начал свое бытование в качестве народного, а затем стал инструментом профессиональным, хотя его классификация как народного инструмента сохраняется.

У башкир с древности было отношение к кураю как к живому существу. В одном из старинных сказаний приводится даже диалог между кураем и человеком:

-Курай!

-Ау.

-Где ты рос?

-В лесу.

-Кто тебя срезал?

-Кураист.

-Для чего?

-Чтобы играть...[4,9]

У башкир существуют сказки, в которых рассказывается о происхождении курая. Одна из них повествует о жестоком хане, к которому попал джигит. Его ждала смерть, но судьба распорядилась по-другому. Угостившись случайно лепешкой, замешенной на молоке матери джигита, хан невольно стал его кровным братом и не посмел его убить. Отпустил хан джигита в надежде, что тот сам умрет в скитаниях, но джигит не только не погиб, но нашел растение, которое пело и плакало, как будто отзывалось на переживания джигита. Это был курай. Он помог джигиту выжить и стать знаменитым. С тех пор это растение стали почитать все башкиры.

В сказках, посвященных кураю, есть два примечательных момента. Во-первых, курай достается герою в трудную минуту жизни и становится его спасителем. Во-вторых, курай чутко реагирует на страдания героя. В некоторых вариантах сказаний из курая начинает капать кровь в тот момент, когда герой попадает в беду.

Инструмент, изготавливаемый из стебля зонтичного растения, есть у многих народов. К примеру, коми-пермяцкие пэляннез или монгольский цоор. Как и курай, пэляны делают из полых стеблей зонтичных растений, используя минимальные приспособления для получения инструмента. Особенности национальных инструментов связаны с местом произрастания растения, из которого они изготавливаются. Это и придает им неповторимое своеобразие и позволяет претендовать на уникальность.

Значимость курая как национального сущностного инструмента можно сопоставить с казахским сыбызгы. Сыбызгы в национальной традиции казахов пользуется наибольшей популярностью в народе, несмотря на наличие и других духовых инструментов, таких, как сазсырнай, керней, боргуй. Когда-то сыбызгы имел 2 или 3 отверстия, со временем эволюционировал и сейчас имеет 4 игровых отверстия. Развитие инструмента связано и с появлением новых игровых приемов. В современной игровой практике исполнители используют губное вибрато, которое придает звучанию инструмента более богатый и насыщенный характер [6]. Свидетельством развития техники игры на инструменте является и использование бурдонного звучания, которое представляет собой начатки двухголосия и образуется за счет одновременного и игрой извлечения голосом исполнителя одного звука. Иногда бурдонный звук сопровождает инструментальную мелодию на протяжении всего ее звучания [6, 207-208].

Вполне сопоставим курай и с иранским духовым инструментом ней. Их роднит простота конструкции и способ звукоизвлечения, близки и диапазоны, у нея он составляет около двух с половиной октав. В отличие от пентатоничного строя курая ней имеет хроматическое строение, и большее количество отверстий – 6 или даже 8. Не имея дополнительных приспособлений для извлечения звука, исполнитель на нее должен полагаться только на свой исполнительский аппарат – язык и губы. Поэтому, как и на курае, наиболее продолжительным и сложным периодом при обучении на инструменте является начальный, связанный с постановкой исполнительского аппарата.

О важности музыкального инструмента для культуры народа свидетельствует наличие легенд о его происхождении. Легенда о происхождении нея перекликается с притчами о жизни Мухаммеда. На месте встречи Всевышнего с пророком, как месте особой благодати, выросло растение. Пастух срезал его и сделал инструмент, звуки которого привели всех в восторг. Так, согласно, преданию, родился ней. Ней изготавливается не только из тростника, но и из бамбука, бузины, даже чайного дерева. Материал изготовления инструмента оказывается разным в различных странах, и это придает тембру инструмента неповторимое своеобразие.

Монгольские духовые инструменты представлены двумя его разновидностями. Это бурэ, похожий по звучанию на кларнет и представляющий собой рог и цоор, по звучанию приближающийся к флейте. Цоор, как и курай, изготавливается из стеблей трав. В качестве материала широко используются бамбук, тростник, изредка – кости животных. Близок к нему по своим характеристикам и тувинский шоор, а также киргизский цоор.

Данные инструменты относятся к числу первых, созданных человеком, история их возникновения уходит в тысячелетнюю древность. Поэтому отношение к инструменту несет на себе отпечаток древнейших верований, что нашло отражение в различных легендах, связанных с его происхождением.

Так, история возникновения шоора тесно переплетено с охотничьими традициями тувинцев. Согласно одной из легенд, известный народный музыкант услышал как-то звуки, похожие на рев благородного оленя. Звуки издавала трава, в которой шумел воздух. Музыкант сделал трубку и заиграл на ней. К нему потянулись благородные олени, которым очень понравились эти звуки. Шоор стал инструментом, настолько удачно приманивавшим на охоте оленей, что для охотника стало обязательным умение играть на этом инструменте. Интересным моментом в данном сказании является то, что оленей привлекало не просто звук шоора, но красивые мелодии, исполняемые на этом инструменте. Мысль, которую проводят древние сказители, раскрывает эстетическое восприятие народом окружающего мира.

Ценность красоты как идеала, которому поклоняются не только люди, но и животные, рождает древнейшее представление о то единстве всего сущего на земле. Красота, которую музыкант дарит людям при игре на шооре, распространяется на всю природу.

Сам по себе факт тесной связи древнейшей охотничьей практики с освоением инструмента, указывает на первобытный синкретизм.

Владение инструментом в народе часто имело сакральный подтекст. Умение играть наделяло музыканта магической силой, перед которой преклонялись не только люди, но и природа. Благородные олени, собирающиеся послушать искусного музыканта – подтверждение этому. Подобные примеры можно встретить и в верованиях других охотничьих народов.

Владение инструментом наделяло музыканта властью, похожей на божественную. Она была необъяснима и могущественна.

Прикосновение к материалу, из которого изготавливались инструменты, тоже наделяло человека силой. Для многих музыкантов важным был момент собственного изготовления инструмента. С древности считалось, что тем самым в инструмент входит некая сакральная сила, перед которой не может устоять ничто.

Сакральный характер изготовления курая сложился на протяжении тысячелетий. За это время каждая деталь создания инструмента приобрела особое значение, технология изготовления инструмента была отточена до мелочей. Точный расчет помогал мастеру изготовить хорошо звучащий инструмент. Для этого использовались естественные ориентиры человеческой ладони. Звучание изготовленного курая проверялось и шлифовалось. Классический курай имеет 5 отверстий – четыре на внешней стороне и одно – на внутренней. Однако, в исторических документах сохранились свидетельства того, что когда-то курай имел и иное количество отверстий, было даже два. Попытки сделать большее количество отверстий тоже не оказались удачными. Увеличение количества отверстий приводило к потере тембровых свойств инструмента и насыщенности его звука. Таким образом, эволюция инструмента привела к появлению оптимального количества отверстий. Но в настоящее время идет активный поиск усложнения конструкции курая.

Техника изготовления курая у бывалых мастеров была настолько филигранной, что мастеру требовалось буквально 10-15 минут для того, чтобы из стебля создать новый инструмент. Кстати, знаменитый кураист Юмабай Исянбаев во время гастролей в Париже построил свой концертный номер именно на этом. Прямо на сцене, напевая песню, он изготавливал курай и начинал на нем играть. Для искушенной публики, привыкшей к тому, что качественно и красиво может звучать лишь такой инструмент, на изготовление которого требуется немало времени, материалов и сил, такое явление воспринималось как чудо.

Современные кураи изготавливаются из шпона. Этот материал, легкий и прочный, был впервые апробирован матером В.Шугаюповым, который долгое время считался лидером в создании лучших экземпляров национального инструмента. Кураи, изготовленные прославленными мастерами обладают плотным, насыщенным и ярким звуком. Но некоторые исполнители считают, что лучшее звучание принадлежит природному кураю, поэтому стараются играть на них.

Однако, время диктует свои требования, и под влиянием многих факторов традиционный инструмент все-таки меняется. Все более актуальным становится использование курая не только в сочетании с традиционными народными инструментами, такими, как баян или башкирская думбыра. В настоящее время существует довольно большое количество произведений, предназначенных для курая с фортепиано. Совместное звучание курая и фортепиано сложилось исторически, в 70-х годах XX века. В те годы, в связи с необходимостью создания академического курса преподавания игры на курае в среднем специальном музыкальном учебном заведении была использована устоявшаяся практика обучения игре на сольном духовом инструменте в сопровождении фортепиано. Необходимым

условием сочетания этих столь разных инструментов является точность интонирования, что повышает требование к характеру звукоизвлечения.

Постепенно курай вошел в состав симфонического оркестра, где необходима сочетаемость сугубо народного инструмента с классическими европейскими инструментами. Все большую популярность начинают приобретать произведения, написанные для солирующего курая и симфонического оркестра. Для этого исполнители ищут способы приспособления традиционного курая к реалиям современной звуковой среды. Такие моменты, как включенность в систему тонального ряда равномерно-темперированного строя и увеличение интонационной точности звука заставляют исполнителей искать пути модернизации инструмента. В связи с этим появляются кураи с 7 отверстиями, позволяющими расширить звуковой ряд инструмента. Некоторые исполнители пользуются хроматическим кураем, благодаря которому можно использовать при игре на одном инструменте все тональности.

Общей проблемой для всех народных инструментов роза их исчезновения. Другой ритм жизни и стремительная смена ценностей в современном мире ставит под угрозу само существование народной культуры. Не следует забывать, что народная культура – это та почва, которая на протяжении тысячелетий питала жизнь народа. Многие исследователи обращали внимание на тот факт, что все элементы народной культуры выполняют многочисленные функции, среди которых не только чисто утилитарная (например, помощь охотнику звукоподражательными элементами), но и воспитательная, эстетическая, и другие. Народ на произведениях искусства учился жить в гармонии с окружающим миром. Об этом пишет Бады-Очур Олзей, отмечая, что шоор – не только орудие охоты и развлечения, но и действенный инструмент воспитания [1,153]. Не лишиться своих корней – это задача, которая стоит перед любым народом современности. И здесь могут помочь яркие представители народа, которые своим искусством привлекают внимание общественности к народным инструментам.

Когда-то в середине XX века, когда перед башкирами встал в полный рост вопрос о самом существовании курая, нашлись яркие представители артистической среды, которые своим искусством заставили задуматься о необходимости сохранения национальной духовности. Такими были, например, Г.Сулейманов, И.Дильмухаметтов, у тувинцев – знаменитый Ирдыш. [1,144].

Таким образом, можно сделать вывод, что проблема сохранения и развития народного инструмента как части духовной культуры народа стоит в равной степени перед всеми народами. Решать данную проблему можно только комплексно, подключая различные формы работы с населением. Народный инструмент должен стать в сознании народа неотъемлемой частью духовной жизни. Он должен ассоциироваться со славными страницами истории народа, вызывать законную гордость и желание стать достойным своих предков. Инструмент должен стать привлекательным для молодежи, поэтому к вопросу модернизации старинных инструментов необходимо отнестись серьезно. Только при подобном отношении возможно сохранить и развить то богатое наследие, которое нам оставлено нашими предками.

Список литературы:

1. Бады-Очур Олзей. Происхождение, развитие и эволюция музыкального инструмента шоор// Азиатские исследования: история и современность. – 2022, №2. – С. 144-147.
2. Бадретдинов С.С. Башкирский курай//Ватандаш. – 2000, №1. – С.130-135
3. Бахтизина Д.И. Волшебник курая. – Сибай, 2008.
4. Башкирское народное творчество. Песни и наигрыши. – Уфа, 1983
5. Галина Г.С. Башкирская народная музыка. – Уфа, 2008
6. Мукушев Т.К. Школа игры на сыбызгы. – Алматы, 2017
7. Рахимов Р.Г. Башкирские инструментальные ансамбли устной традиции. – Уфа, 2017

8. Рахимов Р.Г. Башкирская народная инструментальная культура. Этноорганологическое исследование. – Уфа, 2006.
9. Рахимов Р.Р. Курай. – Уфа, 1999.

UDK 781

Lala JAFAROVA

Baku Music Academy name after Uzeyir Hajibeyli,
Associate Professor, PhD in Art History,
Baku, Azerbaijan
laleceferova1977@mail.ru

COMPOSERS AND PERFORMERS

Аннотация: В контексте современной человеческой культуры музыку можно охарактеризовать как один из элементов, формирующих международную культурную среду, играющий очень важную роль в жизни любого общества, независимо от стадии его развития. В начале XX века новый этап, начатый Узеира Гаджибейли современная профессиональная музыкальная культура уже дал свои несомненные плоды, концепция азербайджанской композиторской школы нашла свое место в мировой современной музыке. Узеир Гаджибейли был основоположником азербайджанской профессиональной музыкальной и национальной композиторской школы. В Нью-Йорке (США) Общества «Национальная музыка и глобальная культура», лауреат международных конкурсов, заслуженная артистка Азербайджана, доктор философии по искусствоведению профессор Наргиз Алиярова, вносит огромный вклад в развитие и пропаганду азербайджанской музыкальной культуры за рубежом. В 2021 года в качестве главы Общества «Национальная музыка и глобальная культура» она объявила условия международного композиторского конкурса, согласно которым иностранные композиторы должны были сочинить новые произведения, используя мелодии и мотивы Узеира Гаджибейли.

Ключевые слова: Узеир Гаджибейли, Наргиз Алиярова, композитор, исполнитель, музыка, Нью-Йорк, конкурс, Азербайджан, фортепиано, «Не та, так эта», музкомедия, драматург, теоретик, культура, традиции.

Abstract: In the context of modern human culture, music can be characterized as one of the elements that shapes the international cultural environment, playing a very important role in the life of any society, regardless of the stage of its development. At the beginning of the twentieth century, the new stage started by Uzeyir Hajibeyli, modern professional musical culture, has already yielded its undoubted fruits; the concept of the Azerbaijani school of composition has found its place in world modern music. Uzeyir Hajibeyli was the founder Azerbaijani professional music and national composition school. To stop theft, founder and director of the National Music and Global Culture Society operating in New York (USA), laureate of international competitions, Honored Artist of Azerbaijan, Doctor of Philosophy in art history, Professor Nargiz Aliyarova, who makes a huge contribution to the development and promotion of Azerbaijani musical culture abroad, took a different, more effective and civilized path. In 2021, as head of the Society for National Music and Global Culture, she announced the conditions international composition competition, according to which foreign composers had to compose new works using the melodies and motives of Uzeyir Hajibeyli.

Keywords: Uzeyir Hajibeyli, Nargiz Aliyarova, composer, performer, music, New York, competition, Azerbaijan, piano, “Not this one, so this one,” musical comedy, playwright, theorist, culture, traditions.

Түйіндеме: Қазіргі адамзат мәдениеті жағдайында музыканы кез келген қоғамның өмірінде оның даму кезеңіне қарамастан өте маңызды рөл атқаратын халықаралық мәдени ортаны қалыптастыратын элементтердің бірі ретінде сипаттауға болады. XX ғасырдың басында Үзейір Гаджибейли бастаған жаңа кезең, қазіргі кәсіби музыка мәдениеті өзінің сөзсіз жемісін беріп үлгерді, Әзірбайжан композиторлық мектебінің концепциясы әлемдік заманауи музыкада өз орнын тапты. негізін салушы Үзейір Қажыбейлі болды Әзірбайжан кәсіби музыка және ұлттық композиция мектебі. Тәуелсіздік жылдарында ешнәрсені менсінбей, тек ата-бабамызға ғана емес, мәдени мұрамызға, оның ішінде музыкалық мұрамызға қол сұғатын ашкөз көршілеріміздің (армяндардың) халық әндерін, билерін жариялағанын анда-санда естіп жүрміз. және Әзірбайжан композиторларының шығармалары өздікіндей. Әзірбайжан кәсіби музыкасының патриархы Узеир бей Гаджибейлидің әуендеріне дейін. Ұрлықты тоқтату үшін, Нью-Йоркте (АҚШ) жұмыс істейтін Ұлттық музыка және жаһандық мәдениет қоғамының негізін қалаушы және директоры, халықаралық байқаулардың лауреаты, Әзірбайжанның еңбек сіңірген әртісі, өнертану философиясының докторы, профессор Наргиз Алиярова әзірбайжан музыка мәдениетін шетелде насихаттау, басқаша, тиімдірек және өркениетті жолға түсті. 2021 жылы Ұлттық музыка және жаһандық мәдениет қоғамының жетекшісі ретінде ол шарттарды жариялады. халықаралық шығармалар байқауы, оған сәйкес шетелдік композиторлар Үзейір Хажыбейлидің әуендері мен мотивтерін пайдалана отырып, жаңа шығармалар жазуы керек еді.

Кілт сөздер: Узеир Гаджибейли, Наргиз Алиярова, композитор, орындаушы, музыка, Нью-Йорк, конкурс, Әзірбайжан, фортепиано, «Бұл емес, бұл бір» музыкалық комедия, драматург, теоретик, мәдениет, дәстүрлер.

One of the main tasks facing civilized humanity is the preservation and transmission of the great monuments of cultural heritage created over the centuries. The loss of these resources makes it impossible for comprehensive, perfect development and a harmonious and promising future of both society and the individual. In the context of modern human culture, music can be characterized as one of the elements that shapes the international cultural environment, playing a very important role in the life of any society, regardless of the stage of its development. In modern musicology, compositional and performing traditions are characterized as a system of musical thinking that reflects the spiritual needs of the performer and the worldview of the society of that time. In this context, the further development of Azerbaijani music, its integration into world musical processes, the preservation of our cultural heritage and moral values, and the adaptation of all this to the newly created conditions are of great importance. At the beginning of the twentieth century, a new stage started by Uzeyir Hajibeyli in our music, modern professional musical culture, has already yielded its undoubted fruits, the concept of the Azerbaijani school of composition has found its place in world modern music. Strong the impulses given by this scene united our professional national musical traditions and Western European classical musical means of expression in a completely new way. The name of Uzeyir Hajibeyli occupies a special place in the history of Azerbaijani musical culture. An original composer, writer, playwright, theorist, publicist, tireless musical public figure, sensitive educator of youth, Uzeyir Hajibeyli was the founder of Azerbaijani professionalth musical and national composer school. Uzeyir Hajibeyli is the author of the first Azerbaijani operas and musical comedies, mass songs, ghazals, choral compositions, cantatas, oratorios, the first instrumental ensembles, composed for an orchestra of folk instruments. The work of Uzeyir Hajibeyli is extremely popular not only in our country, but also abroad. It is dearly loved by both specialists - musicians, and the broad masses of listeners. Hajibeyli's music is realistic and deeply folk. Founder and leader of the operating New York (USA) of the Society "National Music and Global Culture", laureate of international competitions, Honored Artist of Azerbaijan, Doctor of Philosophy in art history, Professor Nargiz Aliyarova, who makes a huge contribution to the development and promotion of Azerbaijani musical culture abroad.

In 2021, as the head of the National Music and Global Culture Society, she announced the conditions of an international composition competition, according to which foreign composers had to compose new works using the melodies and motifs of Uzeyir Hajibeyli, which are most often subject to plagiarism and theft by Armenians. Nargiz Khanim always emphasizes that the goal of implementing many of her projects is the desire to show the multinational and multi-religious American public the special place of Azerbaijani music in the global culture of the peoples of the world. The organizing committee selected ten melodies from three compositions by Uzeyir Bey - the musical comedies "Arshin mal Alan", "O olmasyn, bu olsun" ("Not this one, so this one"), as well as the opera "Koroglu", and these themes were declared competitive. Composers were required to use one or more of these tunes and compose a new original work. 51 composers from 26 countries from four continents took part in the competition. I can happily state that this is the result of a large international composition competition. Since the announcement of the terms of the competition, the official website of the "National Music and Global Culture" society, where the information was posted, has been visited more than 14 thousand times from 120 countries!

In 2021, on September 23, at the Gala concert in Baku, these compositions have already been performed by our musicians. On November 5, the works of the three winners, as well as the works of Uzeyir bey and other Azerbaijani authors, were announced at the famous Lincoln Center in New York.³⁵

I would like to note that in the same year, even before the announcement of the competition, due to the current situation, I, composer Lala Jafarova, wrote a new piece for piano, working on the motives and music of the musical comedy by Uzeyir Hajibeyli "Not this one, so this one." I dedicated this work to the outstanding pianist Nargiz Alyarova. This work and the works of future winning composers were published in New York in 2022.

I want to say that Nargiz Alyarova's creative approach to the work he performs is inextricably linked with the peculiarities of his artistic method. She views music as a living speech, a unique language invaluable as a conductor of thoughts and feelings.

N. Aliyarova organically penetrated into the cultural environment of the USA, she managed to involve many world-class musicians not only in the USA, but also in other countries into her professional circle, introducing them to the best examples of folk and composer music of Azerbaijan. International projects are being implemented one after another at the highest professional level. The Azerbaijani pianist does her job with her inherent intelligence, high culture of communication and self-sufficiency of a true patriot, intellectual and professional, investing in her work inexhaustible creative inspiration, ingenuity, deep knowledge of various areas of science and management, remarkable organizational potential and tirelessness.

The project of the international competition amazes with its international scope, depth of penetration, and inextricable connection with the historical homeland and national culture. Getting to know him, it becomes clear what far-reaching goals of truly national scale Professor Aliyarova set for herself when creating a public organization in New York and implementing large projects. I bring to your attention part of an interview with Nargiz Aliyarova.

Who was on the competition jury? The chairman of the jury was People's Artist of Azerbaijan, Chairman of the Union of Composers, Professor Firangiz Alizade. The composers' works were also evaluated by Reiko Fueting, an American composer of German origin, head of the music theory department at the Manhattan School of Music (New York), one of the top five music universities in the United States. Another member of the jury is an American with Iranian roots, Nilufer Nurbekshsh, co-director of the Society of Women Composers, teacher at Stony Brook University.

³⁵ <https://kulis.az> Nyu – Yorkda Üzeyir Hacıbəyli adına konsert keçirildi.

Please provide the names of all winners? The first prize was awarded to Marius Diaz from Colombia, second place went to Turkar Gasimzadeh, and third was the English composer Matthew Parret. In addition, the jury awarded Diplomas to composers from Canada, Israel, Kazakhstan and Azerbaijan. A Special Diploma named after Uzeyir Hajibeyli was awarded to the Austrian composer for the work “When Shusha Sounded Again.” The Azerbaijan Composers Union also established a special diploma and awarded it to the Turkish composer. I would like to especially mention our little participant Zarrin Shukur, who received the diploma “Youngest Composer.”³⁶

According to N. Aliyarova, the composition competition will be held every second year, it will be named after Uz.Hajibeyli, but the theme of the competition will change each time. Next time it will be Azerbaijani folk music, which is stolen by our neighbors. For 10 of them, composers will write music and indicate that the theme is taken from Azerbaijani folk music. It is enough to name two of them - “Sary Gelin” and “Uzun dyarya”. From all that has been said, we can conclude that this competition is the mission of Nargiz Aliyarova. She always said that I always wanted to do something global for Uzeyir Bey and Azerbaijani music in general, which could have a real resonance and benefit our rich culture. I think that Nargiz Aliyarova had this opportunity and she coped with this task well. We wish Nargiz Aliyarova further creative success!

Bibliography:

1. <https://kulis.az> Nyu – Yorkda Üzeyir Hacıbəyli adına konsert keçirildi.
2. <https://news.day.az> > culture Мелодии Узеира Гаджибейли в сочинениях иностранных композиторов. Интервью
3. Азербайджанская музыка: Сборник – М; Музгиз, 1961, 375 с.
4. Hacıbəyov Ü. Bəstəkarın yaradıcılığı. Əsərləri. II cild. B, 1965, 411 s.
5. Аббасова Э.Г., Малодов Н. Г. Мугам и Азербайджанский симфонизм. // Макомы, мугамы и современное композиторские творчество. Ташкент: ГИЛИ им. Г. Гуляма. 1978. 216 с.

ӘОЖ 78.071.1:792.8

Аружан ЕСІРКЕП
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
2-курс магистранты,
Алматы қ., Қазақстан
ai.yess@mail.ru

Б.ДӘЛДЕНБАЙДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ-САХНАЛЫҚ ЖАНРЛАРДАҒЫ ҚОЛТАҢБАСЫНЫҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйіндеме: Бұл мақалада талантты композитор-педагог, музыкант Бейбіт Дәлденбай шығармашылығының маңызды бағыттарының бірі, оның музыкалық-сахналық шығармаларына тән стильдік ерекшеліктері зерттеледі. Қазіргі таңда композитордың тақырыптық және әр түрлі стильдік жанрларда көптеген шығармалар бар. Махаббат, табиғат, соғыс, бақыт, қайғы, балалық шақ және тағы басқалар сияқты көптеген тақырыптарға жүгінеді. Онда қазақ халқының аңыздары, ертегілері, эпостарының сюжеттері көрініс тапты. Сахналық жанрлар мысалында композитор шығармаларының музыкалық-құрылымдық ерекшеліктерін зерттеу композиторлық жазудың стилистикалық негіздерін анықтауға, композитордың шығармашылық әдісі туралы, музыкалық-сахналық шығарманы жазу уақытында композитордың алдында тұрған шығармашылық міндеттер туралы идеяны кеңейтуге

³⁶ <https://news.day.az> > culture Мелодии Узеира Гаджибейли в сочинениях иностранных композиторов. Интервью

мүмкіндік береді. Композитордың музыкалық-сахналық шығармалары көптеп саналады: спектакльдерге арналған музыка, екі балет, «Айтыс» музыкалық-хореографиялық композициясы (1994 ж.), «Қозы Көрпеш Баян Сұлу» мюзиклі (1995 ж.) және басқалары. Автордың ең маңызды шығармаларының бірі – «Махаббат періштесі» балеті (2003 ж.), онда автордың стильдік ерекшеліктері, шығармашылық әдісі айқын көрінеді.

Әр композитордың өзіндік шығармашылық әдісі, ерекше жазу тәсілі бар. Композитор Бейбіт Дәлденбайдың шығармалары әрқашан жарқын, ерекше естіледі, олардың көпшілігі композитордың жоғары кәсіби шеберлігінің айғағы болып табылады.

Кілт сөздері: композитор, Бейбіт Дәлденбай, музыкалық-сахналық жанрлар, балет, композиция, шығармашылық әдіс, спектакль, ырғақ, әуен, оркестр, махаббат, күй, мазмұн, профессор, лирика.

Аннотация: В данной статье исследуется одна из важнейших областей творчества талантливого композитора-педагога, музыканта Бейбита Дальденбая – характерные стилевые особенности его музыкально-сценических произведений. Композитор пишет произведения в различных жанрах, обращается ко многим темам, таким как любовь, природа, война, счастье, печаль, детство и многие другие. У каждого композитора складывается собственный творческий метод, уникальная манера письма. Произведения композитора Бейбита Дальденбая всегда звучат ярко, самобытно, многие из них являются свидетельством высокого профессионального мастерства композитора. В них нашли отражение сюжеты народных казахских легенд, сказок, эпосов. Изучение музыкально-структурных особенностей произведений композитора, на примере сценических жанров, позволит определить стилистические основы композиторского письма, расширить представление о творческом методе композитора, о творческих задачах, стоящих перед композитором при создании музыкально-сценического произведения. Музыкально-сценические произведения композитора многочисленны: музыка к спектаклям, два балета, музыкально-хореографическая композиция «Айтыс» (1994 г.), мюзикл «Қозы Көрпеш Баян сұлу» (1995 г.) и другие. Одним из самых значительных сочинений автора является балет «Махаббат періштесі» (2003 г.), отражающее стилевые особенности письма автора, его творческий метод.

Ключевые слова: композитор, Бейбит Дальденбай, музыкально-сценические жанры, балет, композиция, творческий метод, спектакль, ритм, мелодия, оркестр, любовь, күй, содержание, профессор, лирика.

Abstract: This article examines one of the most important areas of creativity of the talented composer-teacher, musician Beibit Daldenbai, the characteristic stylistic features of his musical and stage works. The composer writes works in various genres, addresses many topics such as love, nature, war, happiness, sadness, childhood and many others. Each composer develops his own creative method, a unique style of writing. The works of the composer Beibit Daldenbai always sound bright, original, many of them are evidence of the composer's high professional skill. They reflect the plots of Kazakh folk legends, fairy tales, epics. The study of the musical and structural features of the composer's works, using the example of stage genres, will allow us to determine the stylistic foundations of the composer's writing, expand the idea of the composer's creative method, about the creative tasks facing the composer when creating a musical and scenic work. The composer's musical and stage works are numerous: music for performances, two ballets, the musical and choreographic composition «Aitys» (1994), the musical «Kozy Korpesh Bayan sulu» (1995) and others. One of the most significant works of the author is the ballet «Mahabbat perishtesi» (2003), reflecting the stylistic features of the author's writing, his creative method.

Keywords: composer, Beibit Daldenbai, musical and stage genres, ballet, composition, creative method, performance, rhythm, melody, orchestra, love, kuy, content, professor, lyrics.

«Қазақтың халық музыкасы сайып келгенде кәсіби ұлы өнерге айналады; оның барлық жанрларда өркендеу және өркендеу күнін күтіп тұрған бай іргетасы бар» – деген сөздерімен

академик Ахмет Қуанұлы Жұбанов Қазақстанның музыка мәдениетінің өркендейтінін растаған [1]. Қазіргі таңда қазақ музыка мәдениетінің өркендеуіне үлкен үлес қосқан композиторлардың бірі Бейбіт Дәлденбай Әбілұлы 1955 жылы Алматы облысының Нарынқол ауылында дүниеге келген. Композитордың әкесі Дәлденбаев Әбіл Іргебайұлы, ҚазКСР Еңбек сіңірген ұстазы, Ұлы Отан Соғысының ардагері. Анасы Айтіленова Мариям Әлжанқызы ҚазКСР Еңбек сіңірген ұстазы, Ленин орденінің жүлдегері, ана медальдарымен марапатталған 8 баланың анасы. Осындай көп балалы отбасында дүниеге келген композитор А. Жұбанов атындағы Дарынды балаларға арналған республикалық музыкалық мектеп-интернатты композиция және кларнет классы бойынша, Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын профессор Ғ.А. Жұбанованың классында композитор мамандығы бойынша; П.И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясындағы ассистентура-машықтануды профессор А. Леманның классында бітірген.

Міне осындай білікті де білімді қазақ өнерінің дамуына үлкен үлес қосып жүрген дарынды композиторымыз Бейбіт Дәлденбайдың қазақ композиторлық мектебінің дамуына және өркендеуіне қосқан үлесі жайлы сөз қозғағымыз келіп отыр.

Қазақ музыкасының композиторлық мектебін қалыптастыруға ықпал еткен, кәсіби орындаушылық мәдениетке жоғары үлесін қосқан Бейбіт Дәлденбай тарихқа тек қана композитор ретінде ғана емес, шын мәнінде әмбебап дарынды тұлға ретінде аты шықты. Бейбіт Дәлденбайдың шығармашылық жолы XX ғасырдың екінші жартысындағы түрлі жанрларды қамтыды. Олардың ішінде камералық шығармалардан бастап аспаптық және дауысқа жазылған туындылары ерекше орын алады. Себебі оның шығармашылығы XX ғасырдағы кәсіби қазақ классика мектебінің негізгі туындыларының біріне айналды. Бейбіт Дәлденбайдың өнері жарқын лирикалы ойлаудың бейнелерімен сипатталады, сонымен қатар асыл патетика және қуаныш көңіл-күйі көрініс береді. Оның музыкасында интеллектуалдық, логикалық принцип көбінесе эмоционалдыдан басым болады. Композитор өз шығармаларында фольклорлық және тұрмыстық жанрлардың интонациясын кеңінен қолданады. Қозғалмалы ырғақ, текстураның әсемдігі мен әртүрлілігі, оркестрлік түстің айқындылығы, формацияның классикалық және поэтикалық-романтикалық принциптерінің синтезі бұл белгілердің бәрі әлемдік музыка мәдениетінің тарихындағы жарқын беттерінде композитордың жазған ең жақсы шығармаларында көрініс тапты. Бейбіт Дәлденбайдың шығармашылығында ең бастысы – ол қазақи әуеннің рухты дамыту арқылы ерекшеленуі. Бұл күрделі әрі қазақтың ұлттық үні мен әуенін қолдану әдісі композиторға ұстазы Ғазиза Ахметовна Жұбанованың себепкерлігімен, білім беруімен келді деуге болады. Өйткені ұстазының ерекше музыкаға деген талғамын композитор өзінің шығармашылығында қолдана түседі.

Бейбіт Дәлденбайдың шығармашылық мұрасы – патриоттық соғыс әуендеріне, ұлттық эпосқа, табиғатқа, арнауға байланысты әуендерге толы. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану кафедрасының доценті А.Карамендина «Всегда в поиске» атты еңбегінде Бейбіт Дәлденбай жайлы пікір білдіреді: «Екі философиялық категорияның өзара әрекеттесуі: жалғыз және жалпы болып жіктелетіндігінде» [2, 248]. Яғни, бұл жерде Б.Дәлденбайдың шығармашылығына арқау бола отырып, оның жалғыз әрі екі бағытта дамығаны жайында айтып өтеді. Бейбіт Дәлденбай қазіргі таңда көптеген бағыттар бойынша шығармалар жазып, музыкалық мәдени мұрамызға кәсіби тұрғыда көптеген тың туындылар енгізіп жатыр.

Композитордың еңбектеріне аналитикалық талдау жүргізіп қарастыратын болсақ, көп шығармалары симфониялық күрделі жанрға және камералық музыкаларға толы екенін аңғара аламыз. Б.Дәлденбайда тек драмалық қойылымдар ғана емес, оның қоржынында мюзикл мен балеттер, мультфильмдер мен көркем фильмдердің саундтректері бар. Осы тұста музыкалық-сахналық жанрда жазылған шығармалар қатарында балетті атайтын едік. Балет күрделі формалы шығарма. Бейбіт Дәлденбайдың композиторлық ерекшелігі – халықтық және қазіргі заманның әуендерінің байланыстыра отырып ерекше туындылар жазуы. Бұл балет жанрын

1999 жылдан басталған композитордың үшінші кезеңінде туындаған күрделі шығармалар қатарына жатқызамыз. ХХІ ғасырдың ерекше туындылары жарыққа шыға бастағанда, көркемдік бейнені қалыптастыра келе тембрлік бояуы, дыбыстардың әсемдігі, әуеннің байланысы, шығарманың тақырыбы Бейбіт Далденбайдың авторлық ерекшелігі болып табылады.

«Ер Төстік» туындысы негізі Бейбіт Далденбайдың Жанерке есімді немересіне арнап, яғни балалар аудиториясына жазылған балет-ертегісі [3, 83]. Бұл балеттің ерекшелігі халқымыздың рухани қайнар көзіне және әлемді әдемі балет бейнелерінде көруге, сондай-ақ оқушыларды тұрақты сахналық практикамен қамтамасыз етуге арналған туынды деп айтуға болады. Сахналық қойылымдар арқылы және қазақ ертегісінің мотивімен әсерлеп музыка арқылы жеткізу болып табылады. «Ер Төстік» 2010 жылы Дүйсенбек Нақыповтың либреттосына жазылған. Бұл балалар қойылымы әйгілі ертегі негізінде жасалған. Балеттің музыкалық-сахналық бағыттағы ерекшелігі негізінде ертегі түрінде таңдалуы және балалардың қызығушылығын ашу мақсатында әннің қиялды-рухты форматта орындалуы жоғары бағаланды. Бұл Бейбіт Далденбай шығармашылығындағы негізгі қолтаңбасы болды.

«Махаббат перішtesі» – балет-спектакль жанрындағы алғаш туындысы болып табылады. Композитор бұл туындысын 2003 жылдан бастап жазған, либреттосы Д.Нақыповтікі. 2004 жылы өткен республикалық байқауда Бейбіт Далденбай «Махаббат перішtesі» балеті үшін екінші дәрежелі сыйлықты жеңіп алды [4, 2 б.]. Бұл жетістік – балет қойылуы керек дегенді білдірді.

Композитормен алған сұхбатымызда: «Балеттің музыкалық-сахналық қолтаңбалық ерекшелігі ретінде сахналық интригалар мен музыкалық сиқырға, ескі аңыз тарихындағы йемендіктер, ирандықтар мен түрікмендердің үш шебері туралы аңызы арқау болып, негізгі идеясы болды. Аталған балет-спектакльде қорқыныш пен сезім, достық пен махаббат көрініс табады. Аспаптық музыкада ерекше кең әуенді қолдану арқылы шығарманың көркемдік бейнесін ашады» - деп айтады [композитормен сұхбаттан].

«Махаббат перішtesі» туындысы мазмұны мен формасы жағынан әр түрлі болып келеді. Шығармашылық мұраның бөлігі мен маңызды үрдістерді синтездеген ұлы композитор, ХХІ ғасырдың екінші жартысындағы отандық аспаптық музыканың қуатын көрсете білген. Композитор балет музыкасының барлық негізгі музыкалық-құрылымдық бағытында жұмыс істеді және олардың әрқайсысы жоғары көркемдік құндылықтармен байыды. Симфониялық оркестрмен қазақ оркестрлерінің орындауындағы балет шығармасының фрагменттік бөліктері көптеген маңызды белгілердің көрінісін тапты. Композитор әуенді ерекше көрсету үшін музыкалық эскиздер, лирикалық көңіл-күйдің ең нәзік реңктері ерекше жанрындағы шығармаларға арналған табиғат суреттері мен тұрмыстық халық көріністеріне байланысты түрлі тақырыптарды таңдады. Ол бірқатар шығармаларды осы аспапта концерттік бағыт бойынша әрбір балеттің бөлімдерін шығармалармен толықтырды. Бейбіт Далденбай өзінің шығармашылығында көптеген музыкалық стильдерді қамтып және де оны қазақтың кәсіби композиторлық мектебінің негізінде, ерекше көріністерімен жеткізе алды. Ол музыкалық құралдар жүйесін белгілі бір идеялық мазмұнды жүзеге асыруға қызмет ететін экспрессивтілікке ие деп санайды.

Музыкалық стиль белгілерінің ортақтығын, әлеуметтік-тарихи жағдайларын, композитордың дүниетанымын, оның шығармашылық әдісі мен жалпы заңдылықтарын музыкалық-тарихи процесс негізінде көрсете білді. Стиль белгілері фактура, ырғақ, әуен, үйлесімділік және т. б. барлық жағынан, бірақ стиль тек қана мазмұны мен формасының ерекше белгілерінің қосындысы ретінде бағытталмайды. Дәл осы рухани дүниетаным жұмысында көрсетілген тереңдік пен бірегейлік бойынан табылған композиторлар бізді қызықтырады. Музыканың өзіндік ерекшелігін, шығарманың тәттілігін тереңірек түсіну үшін автордың кем дегенде бірнеше шығармаларын тыңдау керек. Композитор өзі әр бір аспапты ерекше жақсы меңгерген және аспаптарды орындау мүмкіндіктерін нақты жазу арқылы көрсеткен. Оның ұмтылыстары композиторға бағытталған шығармашылығы көркем және

техникалық пайдалану құралдарын білу композиторға мінез-құлық құруға мүмкіндік берді. Оның шығармашылық өрнегін тапқан музыкалық стилі даралық болып көрініс береді.

Балет-спектакль жанрында алғаш жазылған «Махаббат періштесі» туындысының музыкалық-құрылымдық ерекшеліктері композитордың қолтаңбалық әуендік байланысын көрсетеді.

«Махаббат періштесі» - қазақ хореграфиясына ерекше үйлесімділік пен қазіргі заманғы би фольклорының дамуына, салт-дәстүріміз бен ұлттық өнерімізді классикалық би тілімен жеткізе алуға ықпалын тигізген шығарма. Бұл шығарманың құрылымы классикалық-халықтық әуенмен байланыса келе композитордың өзіндік қолтаңбасымен жазылды. Бұл балеттің құрылымы екі бөлімнен және төрт көріністен тұрады. Бірінші бөлім пролог наурыз, күнделікті адам өмірінің тұрмыс тіршілігін көрсетіп басталады. Бірінші көріністе композитор күй өнерімен байланыстыра отырып ерекше көрсете білген. Пролог бойынша қылқобыз аспабының үнін жеке орындауда есту арқылы, «Үмбетәлінің өлеңі» бастау алады.

Сиқырға, тылсым ерекше әуенге толы дыбыспен бастау алатын прологта Үмбетәлі «Ел айтқан ертегі бір әңгімең» деп төрт өнерпаздың ертегісін бастайды. Наурыз мерекесінен басталған оқиға желісі домбыраның күмбірлеген дыбыстарын жалғай келе, күймен жалғасын көрсете білген. Яғни, композитор ұлттық аспаптарды еркін қолдану арқылы күйлерді де қосып отырған. Атап айтқанда, «Тепең көк» күйі негізгі орындаушылық ерекшелігі бойынша шапшаң, жеңіл орындауда жүреді.

Наурыз көрінісін «Тепең көк» күйін қолдану арқылы табиғат, жан-жануар, мерей той бейнесін бейнелей келе, осы күйдің ерекшеленуімен байланыстырып көрсете білді. Күйдің өлшемдік желісі оркестр партитурасына байланысты қағыстық ерекшеліктермен бөліп қарастырылған.

«Сиқырлы таңғажайып орманда» деп аталатын екінші көріністе – толқыныс пен сиқырды, кербездікті көрсетеді. Музыкалық-гармониялық жағынан композитор әуенді, кантиленді әуенмен көрсету арқылы, ішекті музыкалық аспаптар мен үрмелі аспаптардың дыбыстарын ерекше қолданады. Орманның оянуын, орман тақырыбындағы тылсым ерекше күштерді музыканың әуенімен көрсете білген. Жалпы бірінші бөлім әуенінде еркін бейне, ішекті және үрмелі аспаптардың гармониялық үйлесімділігі еркін көрсетіледі. Әуеннің желісінде ішекті аспаптың жеке солосы орындалады.

Үшінші бөлім «Хан сарайы», «Шығыс биі» (1), (2), «Қонақтар шеруі», «Хан», «Махаббат періштесі», «Адажио», «Өнер бәсекесі» сияқты түрлі екпінді қамтылатын әуендерге толы болып келеді. Бұл бөлім ырғақты, ерекше динамикалық ауысуға толы. Қойылымда барлық сезімдер мен эмоцияларын жеткізуге тырысады, яғни жаңа көркемдік құрылымы жағына да бай палитраға аса мән берілген.

Төртінші бөлімде «Махаббат түсі», «Қуаныш», «Махаббат», «Өмір айналымы», «Секіртпе» сияқты көріністерді қамтиды. Бұл көрініс махаббат пен сүйіспеншілікке толы. Яғни шығармалардың құрылымында композитор еркіндік, махаббат пен сезімді ерекше бейнелеп көрсете білген. Оркестрдің орындауындағы ішекті аспаптар мен үрмелі әрі ұрмалы аспаптардың орындаушылық ерекшелігінде орташа және төмен регистрлерде дыбысталатын әуенге толы орындалады.

Сүйемелденетін әуенде ішекті аспаптардың толқын тәрізді бейнесі, жігерлі секіріспен үзілген триольді әуенге бай орындалады. Күй құрылымын ерекше қолдана келе ұлттық аспаптық музыка мен күрделі формалы балет жанрында байланыс орната білді. Әуезді тақырыптың вариативті қайталануы әр түрлі үйлесімділікпен сүйемелденеді. Тұтастықты түсіну үшін автор ерекше кіріспені қолданады. Қыл қобыздың үнімен бастап, онда қайталанатын тақырыптардың бастапқы интонациясын береді. Негізгі өзгерістер метроритмикалық жағына қатысты. Орындаушылықта қайталанатын мәнерлеп және аспаптық жанрлардың мелодиялық құрылымдары зерттеуде ән интонациясына байланысты құбылыс ретінде бағаланды. Жанрдың талаптарына сәйкес келетін гетерофонды және полифониялық текстуралық саласына тән болып көрінеді. Бір жағынан, олардың орындылығы әуезді

дауыстардың рельефтік-фондық қатынастарының ұтқырлығында көрінеді: олардың функционалды айырмашылығы, сондай-ақ интонациялық қанықтылығы белсенді тыңдаушылардың назарын аударады. Б.Дәлденбайдың композитор ретіндегі еңбегінің даусыз болуы оның алғашқы кәсіби композиторларының бірі болуымен ғана емес, сонымен қатар өз жұмысында ұлттық дәстүрлер мен қазіргі заманды үйлестіре отырып, кәсіби музыкасының негізін қалаушы болуымен де байланысты.

Жалпы композитор өзі шығармашылықтан бөлек, сурет әлемі, пейзаж, кескіндеме, театрға жақын болғандықтан ерекше шығармашылық жұмыстарға аса басты назар аудара білген жан. Ол композиторлық шығармашылық жолында әрбір шығарманың ерекшелігін көрсете біліп және де жанрды аша білді. Қазақстанның композиторлық мектебінің көшбасшысы Ғазиза Ахметқызы Жұбанованың шәкірті ретінде Бейбіт Дәлденбай ұстазының шығармалар желісінен музыкалық қолтаңбалық ерекшеліктерді жаңғырту арқылы үлгі алады деп атауға болады [5, 83-85 б.]. Композиция барлық кейінгі шығармашылық тұжырымдамасын айқын көрсетеді: болмыстың мәңгілік сұрақтарына жауап, рухтың өмірі, дәстүрлі музыкалық мұраны көркемдік қайта елестетумен үйлесімде заманауи музыкалық тілдің объективі арқылы орындалды. Тағы бір маңызды бағытта композитор ағымға қарсы-музыкалық экспрессивті құралдар саласында қозғалады: гармоникалық, тембрлік, полифониялық құралдардың үздіксіз күрделену ғасырында композитор шектен тыс қарапайым және айқын болудан қорықпайды.

Хореографиялық шығарманы жасаудағы жұмыстың маңызды кезеңдерінің бірі - музыкалық материалмен жұмыстан бөлек балетмейстерлік (құрылымдық) талдауды талап етеді. Оның құралдары болып метроритм, динамика, тембр, музыкалық соққылар, мінез, музыкалық форма және музыканың басқа экспрессивті әдістері жатады. Композитор музыканы неғұрлым сауатты және тереңірек түсінуді үйренсе, оның хореографиялық қойылымдарының нәтижелері соғұрлым жақсы және қызықты болады. Осылайша, музыкалық тәрбиесінің сапасы болашақта музыканы түсінуге әсер етеді және оқу процесінде кездесетін тәрбиелік факторлар мен бағалауларға сәйкес келеді. Осы сәтте композитордың еңбегінің жоғары бағалануын айта кету керек. Себебі бұл шығарманың құрылымына байланысты күрделі әрі негізгі аспаптардың мүмкіндіктеріне байланысты көрініс берілген.

Б.Дәлденбайдың жазу қолтаңбасы айқын ерекшеленеді. Оны алғашқы дыбыстан бастап, әуеннен, үйлесімділіктен және құрылымынан аңғара аламыз. Стильдің жалпы белгілері, оның барлық көріністеріндегі ұлттық бірегейлік немесе классикалық дәстүрлерге сүйену сияқты оның жеке іске асырылуына ие болады. Интеллектуалды лирикаға, философияға, психологиялық принципке назар аудару да онымен байланысты. Композитор музыкасының жаны-әуен. Оның ең жақсы шығармаларында әдемі әуен үйлеседі.

Бейбіт Дәлденбайдың композиторлық шығармашылығының маңызы зор. Ол қазақ өнерінің әртүрлі тенденцияларын, әртүрлі тақырыптық және стилистикалық бағыттарды синтездеп, оларды бір бөлгіш – қазақтың ұлттық стилімен біріктірді. Бейбіт Дәлденбай қазақ музыкасын XX ғасырдың өнер жетістіктерімен байытып, ұлттық дәстүрді жаңа кезеңге шығарғандардың бірі болды. Композитор қазақ және әлемдік музыканың интонациялық қорын интонациялық жүгімен байытты. Қазақ музыкасын әлемдік деңгейге шығарды, көптеген шығармалары әлемде орындалып келеді. Жалпы композитордың орындаушылық шығармашылығының маңызы да зор:

- 1) терең мазмұнды;
- 2) музыканың интонациялық байлығына назар аудару;
- 3) аспаптық музыканың негізгі ерекшелігінің көптеген музыканттардың ұрпақтары оқитын әлемдік музыканың шығармаларының анықтамалық жазбаларын көрсете білген композитор.

Дарынды композитор ретінде Б.Дәлденбай қазақ музыкасында жаңа синтездің пайда болуына және еуропалық үлгідегі ерекше классикалық би балеттің қазақ хореографиясында дамуына бірден бір үлесін қоса білді. Балет жанрының ерекшелігін дамыту арқылы ол балетті

симфониялық шығарма ретінде күрделі музыкалық ойлармен, драматургиямен тұжырымдай келе тәуелсіз еркін әуен ретінде аша білді.

Қорытындылай келе, Бейбіт Дәлденбай қазақ музыкасын дамыта білетін композитор, атақты композитор Ғазиза Жұбанованың үлкен мектебін бойына сіңіре отырып, шығармашылық жолын қалыптастырған ерекше тұлға деп танымыз. Оның шығармашылық мұрасы біздің өскелең ұрпаққа үлкен ой саларлық мұра деп есептей аламыз. Себебі, кәсіби композиторлар мектебін қалыптастыруда білімді және білікті ұстаз ретінде, композиторлық мектепті жалғастырушы жеке тұлға ретінде көптеген жұмыстар жүргізіп келеді. Бейбіт Дәлденбайдың шығармашылық еңбегі жоғары философиялық бейнелермен, өзгеше әуенге сай таза музыкалық тәртіптің заңдылықтарын ұстана білетін кең диапазон, интонациялық қиындықтар пайда болатын көптеген модуляциялар, сонымен қатар дауыстарды аспаптық түсіндіру және партияларда әртүрлі аспаптың мүмкіндігін ашатын құрылымға ие. Шығарманың динамикасы жұмсақ, нәзік, біршама сиқырлы дыбыспен бүкіл кескіннен туындайды, оркестр тыңдаушыны лирикалық-романтикалық бейнеге енгізеді. Әуенге деген көзқарастың өзгеруіне байланысты бірқатар мәселелерді нақтылайды. Бір дауысты әуенге ғана емес, сонымен қатар басқа да үлгілерге назар аудара отырып, бір қарағанда, әннің шығу тегі тамырын жоғалтады, нақты жұмыстың музыкасындағы ұлттық әуен көрінісін береді. Сондықтан әуен музыкалық тілдің тәуелсіз құралы ретінде, ерекше белгілері бар және функционалды айырмашылықтарға мүмкіндік беретін синтаксис пен полифониялық текстураның маңызды құрамдас бөлігі ретінде қарастырылды.

Композитордың стильдік қолтаңбалық ерекшеліктері жайында айтатын болсақ шығармаларының музыкалық тілі әуезді қарапайым және балалар музыкасына ұқсайтын элементтерден тұрады. Дегенмен, композитор аспаптардың толық мүмкіншілігін және заманауи композиторлық техникаларды да қолданады.

Бейбіт Дәлденбайдың шығармашылығындағы музыкалық құрылымдық ерекшелігі – гармониялық әуеннің имитациялық бағыты бойынша өзгерістердің дамуы. Әр түрлі әуендік ерекшелікте даму бөлімдерінде классикалық мотивтердің алға жылжуы арқылы, жаңа жарық әуенмен ерекше толқынысты партиялар арқылы дамытуы. Музыкалық форманың гомофониялық және полифониялық бөлімдерін қарама-қарсы арқылы, шығармалардағы максималды негізгі стильдік тенденцияларын қалыптастырды. Бұл қазіргі заманғы және классикалық кәсіби әуеннің негізінде жүргізіледі. Байсалды әрі үлкен композицияға негізделген әуендерді дамыта келе түрлі тақырыптарды музыкалық өнердің дербес түрі ретінде ерекше көрсете білген заманауи қазақ композиторы. Оның шығармаларында шешілмейтін наразылық пен тыныш ойлаудың құмарлықтары, қорқыныш пен ерік-жігер, ынта-жігері тығыз үйлеседі. Өнерді терең және жан-жақты түсіну, автордың стилін, талғамын, өзін-өзі ұстауын, жұмыстағы тәртіпті, алдын-ала және түпкіліктілігі – мұның барлығы шынайылық пен қарапайымдылықпен үйлеседі, сирек кездесетін жеке музыкалық дарындылығы мен жоғары мақсаттарға жанқиярлықпен берілгендігімен композитордың өнерін қол жетпейтін деңгейге қояды. Ол өзінің шабытымен ешкімді бей-жай қалдырмайтын осындай көрнекті туындыларды әкелді.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 298 б.
2. Карамендина А.С. Всегда в поиске // Родному Вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – С.248
3. Ахметбекова. Д.А. Музыкальное искусство: история и современность // Композитор Бейбит Дәлденбай. «Жетпейтіні – жүректің әні болар, бақыт, бақыттың тарыдай дәні болар» (М.Мақатаев). Д.А.Ахметбекова. – Алматы, 2014. – С.179
4. Ахметбекова Д.А. Буклет // Композитор Б.Дәлденбай. – Алматы, 2006. – С.12

5. Кетегенова Н.С. Нусупова А.С. Қазақстан композиторлары // Творческие портреты (на двух языках). Том третий. Бейбит Далденбай. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017. – С. 574.

6. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений // Учебное пособие. 2-е изд., испр – СПб.: Издательство «Лань» – 2001. – С. 496.

ӘОЖ 787.4:78.071.1

Ару ЖАҚСЫЛЫҚЫЗЫ

Құрманғазы атындағы Қазақстан ұлттық консерваториясының
2 курс магистрант,
Алматы қ., Қазақстан
aruymsoul@mail.ru

Саида ЕЛЕМАНОВА

өнертану ғылымдарының докторы,
Құрманғазы атындағы Қазақстан ұлттық консерваториясының
профессоры,
Алматы қ., Қазақстан

ҚАЗІРГІ ЗАМАН ҚОБЫЗ ӨНЕРІНДЕГІ ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВТЫҢ ҚЫЗМЕТІ

Түйіндеме. Бұл мақала күйші, композитор Әлқуат Қазақбаевтың өмірі мен шығармашылығын зерттеуге арналған. Мұнда алғаш рет күйшінің өмірбаяндық деректері мен музыкалық мұрасын және қобыз өнеріне қосқан үлесіне назар аударылады. Мақалада автор Ә.Қазақбаевтың өмірі мен шығармашылық жолын (1), Қорқыт күйлерін нотаға түсіру ерекшеліктерін (2), композиторлық шығармашылығын (3) және зерттеушілік еңбектерін (4) зерттейді. Сондай-ақ, жұмыс барысында И.Мациевскийдің *салыстырмалы-типологиялық, тарихи және жүйелі-этнофондық* әдістерін қолдану арқылы кешенді зерттеу қарастырылды.

Мақалада автор отандық белгілі этномузыкатанушылардың еңбектеріне сүйенеді, әсіресе қазақ музыкасы бойынша (А.Затаевич, А.Жұбанов, Б.Аманов, А.Мұхамбетова, С.Елеманова, Г.Омарова) және арнайы *қобызға* (Б.Қосбасаров, Ә.Жұмабеков) жазылған ғылыми-зерттеулер мен жинақтар мақаланың әдіснамалық негізі ретінде алынды.

Ә.Қазақбаев қазіргі таңда қобыз аспабының шебер орындаушысы және композиторлық ерекше стилімен танымал. Оның музыкалық мұрасында 200-ге жуық шығармалары бар. Атап айтсақ, авторлық күйлері («Әбдіманап абыз», «Нұрғиса», «Қобыз сарыны» т.б.), қобыз бен фортепианоға («Жаппас-қобыз-домбыра», «Шабыт», «Аңыз қыз»), ішекті аспаптар квартетіне («Абылай хан жорығы», «Қазақ сарындары»), үрмелі оркестрге («Тараз шеруі»), фортепианоға арналған фугалар. Ә.Қазақбаевтың шығармашылығында опера жанры ерекше орын алады. Оған «Жамбыл жырау», «Қорқыт Ата» атты екі опера тиесілі.

Кілт сөздері: Қорқыт, қобыз, нотировка, ғылыми-зерттеулер, күйші, композитор, өмірбаян, мұра, нота, күйлер, әдістер, этномузыкатану, жинақтар, аспап, шығармалар, опера жанры

Аннотация. Эта статья посвящена изучению жизни и творчества кюйши, композитора Алькуата Казакбаева. Впервые основное внимание уделяется биографическим данным и музыкальному наследию кюйши, а также его вкладу в искусство кобыза. В статье рассматривается жизнь и творческий путь А.Казакбаева (1), особенности нотации кюев Коркута (2), композиторское творчество (3) и исследовательские труды (4). Также в ходе работы было рассмотрено комплексное исследование с использованием *сравнительно-типологических, исторических и системно-этнофонических методов* И. Мациевского.

В этой статье автор опирается на труды отечественных известных этномузыковедов, особенно по казахской музыке (А.Затаевич, А.Жубанов, Б. Аманов, А.Мухамбетова, С.Елеманова, Г.Омарова) и специально для *кобыза* (Б.Косбасаров, А.Жумабеков), работы которых были взяты за основу научно-исследовательской статьи.

А.Казакбаев в настоящее время является мастером-исполнителем на инструменте кобыз и известен своим уникальным композиторским стилем. Его музыкальное наследие насчитывает около 200 произведений. В частности, авторские кюи («Әбдіманап абыз», «Нұрғиса», «Қобыз сарыны» и др.), для кобыза и фортепиано («Жаппас-қобыз-домбыра», «Шабьт», «Аңыз қыз»), для струнного квартета («Абылай хан жорығы», «Қазақ сарындары»), для духового оркестра («Тараз шеруі»), фуги для фортепиано. Особое место в творчестве А.Казакбаева занимает жанр оперы. Ему принадлежат две оперы – «Жамбыл жырау», «Коркыт Ата».

Ключевые слова: Коркыт, кобыз, нотировка, научно-исследовательский, композитор, кюйши, композитор, биография, наследие, ноты, кюи, методы, этномузыковедение, сборники, инструмент, произведения, жанр оперы.

Abstract. This article is devoted to the study of the life and work of kuishi, composer Alkuat Kazakbayev. Here, for the first time, attention is paid to the biographical data and musical heritage of kuishi and his contribution to the art of kobyz. The article will focus on the life and creative path of the author A. Kazakbayev (1), features of recording Korkyt kuis (2), compositional work (3) and research works (4). Also, in the course of the work, a comprehensive study was considered using *comparative-typological, historical and systematic-ethnophone methods* of I. Matsievsky.

In this article, the author relies on the works of well-known domestic ethnomusicologists, especially on Kazakh music (A.Zatayevich, A.Zhubanov, B. Amanov, A.Mukhambetova, S.Elemanova, G.Omarova) and on special *kobyz* (B. Kosbasarov, A.Zhumabekov).

A. Kazakbayev is currently a master performer of the kobyz instrument and is known for his unique style of composing. His musical heritage includes about 200 works. In particular, they include author's kuis (Abdimanap abyz, Nurgisa, Kobyz Saryn, etc.), kobyz and piano (Zhappas-kobyz-dombra, Shabyt, Legend girl), string quartet (abylai Khan's campaign, Kazakh saryns), brass band (Taraz parade), fugas for piano. A special place in the work of A.Kazakbayev is occupied by the genre of opera. He owns two operas: «Zhambyl Zhyrau», «Korkyt Ata».

Keywords: Korkyt, kobyz, note, research and development, composing, kuishi, composer, biography, heritage, sheet music, kuis, methods, ethnomusicology, collections, instruments, works, opera genre.

Қазақ тарихына зер сала отырып қарасақ, халқымыз жылдар бойы қаншама қиын қыстау замандарын басынан өткерсе де, ұлттық құндылығы мен қымбат мұрасын сақтап, бұл байлықтарын ұрпақтан-ұрпаққа жеткізіп, өсиеттеп, салт-дәстүрлерін, наным-сенімдері ата-баба мұрасын баға жетпес қазына қылып қалдырды. Көне заманнан кобыз дәстүрі арқылы терең тараған халық музыка тарихында үлкен орын алып қалыптасқан сала. Қобыз дәстүрі қазақ халқының аспаптық музыка мәдениетінің маңызды саласы болып табылады. Қоркыт бейнесінің эпикалық негізі – «Китаби деде Коркуд» немесе «Китаб-и Дедем Коркуд ала лисани тайфаи огузан» («Книга моего деда Коркуда на языке племени огузов») – дәлірек айтсақ, ортағасырлық эпостың түркі тілдес халықтың арасында, кейінірек түрікмен, әзірбайжан және түрік халықтарының құрамына енген жалғыз жазбаша ескерткіші Эпосты қосу процесі түркі бірлігінің бөлінуі мен бұзылуы кезінде, ішкі соғыстар мен жанжалдар дәуірінде болды [1]. Академик Ә.Марғұлан: «Ол кісі туралы айтылатын қария сөз Орта Азиядағы түрік тілдес елдердің көбінде бар. Бірақ қазақ халқы ескі оғыз-қыпшақ тайпаларының тарихи қонысына мирас болған, олардың түбегейлі ұрпағы болғандықтан, Қоркыт туралы айтылатын тарихи жырлар, аңыздар, ән-күйлер қазақ пен түркпендерде көбірек жолығады» дейді [2, 4].

Көшпенділер мәдениетінде әр саланың өзінің мәдени мағыналары және қайталанбас әлемдегі орны болды. Қобызда ойнау бақыстарға тиесілі болғаны бәрімізге мәлім, әдетте (оның есімі айтылмады) аллегориялық түрде «аға, бас музыкалық аспап» деп аталды.

Қобыздың, сондай-ақ қазақ халқының өнерінің пайда болуы тікелей оғыз-қыпшақ қауымынан шыққан күй атасы — Қорқытпен байланыстырады. Өмір сүрген жылдары көптеген мәліметтер бойынша VIII-IX ғасырларда Сырдария өзенінің жағасында өмір есігін ашқан деседі, ал кейбір дерек көздеріне сүйенетін болсақ б.з.д. I-мыңжылдықтарда өмір сүрген деп айтады.

Қазіргі таңда қобыз орындаушылық өнері еліміздің барлық өңірлерінде музыкалық колледждер мен жоғары оқу орындарында арнайы аспап ретінде оқытылады. Халық мәдениетінде қобыз дәстүрі тікелей бақылықпен байланысты, дегенмен академик А.Қ.Жұбанов: «Дүкенұлы Ықыластың қазақ музыкасы тарихында алатын орынын, ең алдымен бақсы-балгерлердің қолынан қобыз сияқты тамаша аспапты жұлып алып, оны халықтың қуанышы мен сүйінішін, қайғысы мен күйінішін жырлайтын аспапқа айналдырды» [3, 279].

Біздің басты тақырыбымыздың арқауы – Қазақстандағы қобыз дәстүрінің қазіргі жай-күйі және шебер орындаушы, композитор, зерттеуші, ҚР Мәдениет қайраткері Әлқуат Қазақбаевтың қазақ өнеріндегі қызметі.

Ә.Қазақбаевтың өмірі мен шығармашылық жолы. Қазақбаев Әлқуат Дотаұлы Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері (2012 ж.), Композиторлар Одағының мүшесі (2019 ж.), талантты қобызшы, әрі дарынды композитор 1972 жылы 29 сәуірде Жамбыл облысы, Шу ауданы, Абай ауылында дүниеге келді.

Ә.Қазақбаев осы күнге дейін шамамен 200-ге жуық шығарма жазған. Шығармаларының басым бөлігін қобызға арналғанымен, фортепиано, ішекті аспаптар, халық аспаптары, үрмелі оркестр, симфониялық оркестр, қобызшылар квартетіне арналған шығармалармен ғана шектелмей, әндер мен күйлердің авторы. Сонымен қатар, қобыз бен домбыраға арналған күйлерді нотаға түсіріп, өндеген: Қорқыт атаның барлық күйлері, Тәттімбет «Саржайлау» Жаппас Қаламбаевтың орындауында, Шаркен «Шаркен», Жаппас Қаламбаев «Марш», Ықыластың «Ерден», «Жалғыз аяқ», «Айрауықтың ащы күйі», «Жолаушының жолды қоңыры», «Қазан», Шыңырау», Сүгір «Қаратау шертпесі».

Әлқуаттың атасы Қазақбай Ергөбекұлы Қарашев (1980-1937) өз замандастары Сауытбек, Әтібек, Жидебай сынды ақындармен замандас ақын болған. Өз заманында әнші, күйші, суырып салма ақын, сөзге шешен, сал-серілігімен ел ішінде ғана емес, сонымен қатар Жетісу мен Оңтүстік Қазақстан өңірлерінде аты кең тараған. Өкінішке орай, Кеңес үкіметі қудалау нәтижесінде Сауытбек, Жидебай, Қазақбай ақындары 1922 жылы Әулиеата абақтысына жабылды. 1929 жылы сәуір айында атасы Қазақбайдың мал-мүлкін кәмпескелеп, қамауға алынды. Сауытбек ақын мен Әтібек те қамалып, ақындарға «өлең жазады» тіпті «бай-кулак» деп айып тағылды. Қазақбай ақын біздің ойымызша, Алматы қаласындағы абақтыда болған кезінде сегізінші айда мынадай өлең шумақтарын жазған:

*Ескі Аша аман болғын қайран елім,
Тройске, Қорағаты қайран жерім.
Күнту, Қыпшақ, Сарыүйсін, әм Боққайнат,
Бестерек, Шымырдағы барлық бегім.
Ерлерім ел ішінде жолдас болған,
Басқаша өзгелерден бөлек жөнің:
Сауытбек, Әтібекпен төңкеріс боп,
Бұл жерде көзім көрді жөнелгенін...
Керімқұл, Қожаберген бірге кеткен,
Білмедім пешенеден не көргенін.
Досеке не болды екен қайран құтым,
Ертерек бас қамының білген жөнін...*

- деп, жан жолдастары Өтібек пен ақын, әнші-композитор Сауытбек Ұсаұлының қамаудан айдауға кеткенін көріп, қабырғасы қайыса жазады [3].

Біздің ойымызша, еркін ойдың бастауы Әлқуаттың шығармашылығында оның отбасылық генетикалық сызығына – Әли Қазақбайдың өміріне байланысты жетілген.

Әлқуат Қазақбаевтың бірқатар ерең еңбегі үшін – ҚР Еңбек сіңірген қайраткері, ҚР Тұңғыш Президенті атындағы стипендия иегері, «Қызылорда облысының мәдениеті мен өнерінің дамуына үлес қосқаны үшін» Құрмет медалімен марапатталған. КСРО мәдениет Министрлігінің бұйрығымен Ә.Қазақбаев Қорқыт күйінің алғашқы ресми жазбасын жасады.

Алғашында 1991 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік академиялық Халық аспаптар оркестрінің бас дирижері, көркемдік жетекшісі, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, күйші композитор Айтқали Жайымовтың арнайы шақыртуымен қызмет атқару үстінде гастрольдік сапардың бірінде Қытайда Қорқыт пен Ықылас Дүкенұлының күйлерін жазып қалдырды.

2000 жылдан бастап, Астана қаласында шақырылып, Мемлекеттік филармониясына халық аспаптар оркестріне қызметке орналасып, 2000-2003 жж. аралығында Қазақ ұлттық музыка академиясының қобыз, шертер және дәстүрлі ән кафедрасында өз мамандығы бойынша ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор Р.Қ.Мұсахожаевадан білім алып, кейін 2000-2014 жж. Қазақ Ұлттық музыка академиясында- қазіргі Қазақ Ұлттық университетінде қобыз мамандығы бойынша оқытушы, доцент, кафедра меңгерушісі қызметін атқарған.

2001 жылы Рим Папасының Қазақстан астанасына келуі маңызды оқиға болды. Қазақстан Республикасына ресми сапармен келген Иоанн Павел II Рим Папасына Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ-реторы, профессор Мырзатай Жолдасбековтың қалауымен Қорқыт атаның «Қоңыр» күйі орындалып, Жамбыл облысының әйгілі шебері Әлқуаттың інісі Қанат Қазақбаев арнайы қобыз жасап, Рим Папасына сыйлыққа тапсырылған. Қобыз бүгінге күнде Ватиканда сақтаулы.

2000-2014 жж. Әлқуат Дотаұлы қобыз дәстүрінің тамыры шаман камланиясынан (бақсының ойыны) архаикалық дәстүрінен бастау алды деп, ғылыми-зерттеу жұмыстарымен айналыса бастайды. Зерттеу барысында қобызшылар Қойлыбай бақсы, Түктібай бақсы, Тілек бақсы, Шолақ бақсы, Бала бақсы атанған Кернебай Сүтемгенұлы, Қорқыт Ата күйлерін сарнатқан Шәкәрім Құдайбердіұлы, қобызшы Нышан Шәменұлы және Тілептің Әшірбегі, Жайнақ бақсы, қобызшы Қазбек Әбензов туралы деректер жинап, Нұрғазы Жиенханұлы мен Әшірбектің шәкірті Шәмши Еренбекпен кездесіп, Қорқыт Атаның күйі мен аңыздарын жазып алған. Сонымен қатар, Қызылорда қаласында Қорқыт Ата күйлерін таспаға түсіріп алған Ахат Жанаевпен кездесті.

2015 жылы Швейцарияның әлемге танымал «DIVOX» дыбыс жазу студиясы Қазақ хандығының 550 жылдығы мен Қазақстан Республикасының Тәуелсіздігінің 25 жылдығына арналған «Ұлы дала әуені» атты үн-таспаға (компакт диск) Ғ.Жұбанова атындағы мемлекеттік ішекті аспаптар квартеті мен «Қорқыт Ата» көне аспаптар ансамблінің орындауында Қорқыт Атаның «Қоңыр» атты күйі мен «Абылай хан жорығы» атты авторлық күйін жазып, жарыққа шығарды.

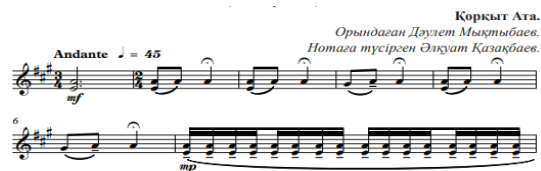
2020 жылы Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ-нің Халықаралық қатынастар факультетінің түркітану мамандығы бойынша магистратура бітірген. Ұстазы – мемлекет қайраткері, танымал түрколог ғалым, филология ғылымдарының докторы, профессор Мырзатай Жолдасбеков.

Әлқуат Қазақбаевтың Қорқыт ата күйлерін нотаға түсіру ерекшеліктері. Ә.Қазақбаев қобыз бен домбыраға арналған дәстүрлі күйлерді өңдеуде көптеген еңбектері бар. Бұл өңдеулер орындаушылық белгілері ерекше, әрі нақты ескерілген, әсіресе бұл музыканың метрикалық және ырғақтық жүйесі түпнұсқалыққа жақын.

Күйші, Қорқыт, Ықылас күйлерін және Дәулет Мықтыбаев пен Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы күйлердің нұсқауларын нотаға түсірген. Сонымен қатар, Қорқыт Ата

күйлерін домбыра мен сыбызғыда орындалған нұсқаларын алғаш болып жарыққа шығарған қобызшы болып саналады.

«Қорқыт» (2-нұсқасы)



Сурет-1

«Қорқыт» (4-нұсқасы)



Дәулет Мықтыбаевтың ұнтаспадағы жазбасы Қорқыт Атаның бұрын-соңды белгісіз болған «Қорқыт» күйінің жаңа нұсқасын орындалған және аңыз да айтылып өткен жазбасын 1991 ж. тауып нотаға түсіріп, кейін 2018 жылы жарыққа шығарған. Әлқуат Қазақбаев Қорқыт ата

күйлерін іздеумен шектеліп қана қоймай, ол документалды және археологиялық дереккөздерді, бірнеше нұсқадағы қазақ аңыздарын және әйгілі әдеби ескерткіш – «Қорқуд ата китаби» оғыз эпосын терең зерттеді. Күйшімен жүргізілген бір сұхбатта: «*Қорқыт бабаның мұрасын мектеп жасымнан бері зерттеп келем, өйткені мұрасы шексіз, оны әлі талай зерттеп, зерделеу қажет. Жалпы, қазақ музыкасының түбірі – осы Қорқыттың күйлерінен бастау алады*», – деп пікірін білдереді Әлқуат Дотаұлы [4].

Ә.Қазақбаевтың шығармашылығы. Ә.Қазақбаев қобызға арналған күйлер мен шығармалардың авторы. Композиция мамандығы бойынша алғашқы ұстазы – ҚР мемлекеттік сыйлығының лауреаты, Қазақстан композиторлар одағының құрметті Төрағасы композитор Балнұр Қыдырбек. Композиция класы бойынша Қырғыз Ұлттық консерваториясында білім алған. Ұстазы – Қырғыз Республикасының Халық әртісі, Тоқтоғұл атындағы мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, композитор, профессор Бегалиев Муратбек Акимұлы.

Композитор ретінде жетістіктеріне келетін болсақ, 2011 жылы Қазақстанның тұңғыш Президенті Н.Ә.Назарбаевтың балалық және жастық шағы жайында баяндалатын «Балалық шағымның аспаны» атты көркем фильмнің музыкасына композитор Қуат Шілдебаевпен қосылып Әлқуат Қазақбаев ат салысып, өзінің жетекшілігіндегі қобыз квартетінің орындауында халық әндерін жазды.

Тұңғыш рет әлемдік деңгейдегі кәсіби композитор ретінде 2016 жылы қобызшылар мен симфониялық оркестрге жазылған «Қобыз сарыны» атты күйімен Берлин қаласындағы Young Euro Classic фестивалі аясындағы өткен European Composer's Award Еуропа композиторларының ең үздік шығармалары конкурсына қатысты.

Авторлық күйлері мен шығармалары: «Жаппас-қобыз-домбыра», «Әбдіманап абыз», «Абылай хан жорығы», «Ықылас ата», «Жерұйық», «Құрманғазы төкпе», «Тәттімбеттің сарыны», «Нұрғиса - аңыз құс», «Қобыз сарыны», «Қойлыбайдың қобызы», «Шабыт», «Бақсы», «Толғау», «Аллам жар», «Мырзатайдың сарыны», «Әкетайым» (әні мен сөзі: Ә. Қазақбаев). «Көзім – жас, көңілім – қайғы, жаным - жалын» (әні: Ә. Қазақбаев, сөзі: Қожа Ахмет Яссауи). «Жүрегім менің», «Фатима сарыны», «Наз», «Аңыз қыз», «Ұлы дала сарыны», «Ақсақ қыз», «Фуга», «Ашаның алты салы», «Қазақ сарындары»: 1.Прелюдия. 2.Фуга. 3.Скерцо. 4.Токката., «Тараз шеруі», «Тәуекел».

Қорқыт ата феноменімен байланысты Ә. Қазақбаевтың орындаушылық және зерттеу қызметі 2023 жылдың бірінші үштен бірінде «Қорқыт ата» операсын (М. Жолдасбековтің либреттосы) құрумен, әр түрлі желілер тоғысқан – Қорқыт ата тууымен, өмірімен және өлімімен байланысты байырғы қазақ аңыздары, қобыз күйлері және т. б ортағасырлық әдеби дереккөз «Китаби дедем Коркуд». Бұл синтезге дыбыстық атмосфера (діни рухани әндер) және тарихи контекст – Қорқыт ата қабірі орналасқан аймақтың мұсылмандылығы сенімділік береді.

Қорқыттың мифтік, аңызға айналған және тарихи тұлғасына арналған монументалды эссе жасау жолы әртүрлі жанрларды игерумен, фильмдерге музыка жазумен, камералық пьесалармен, өңдеулермен және күйлермен байланысты болды.

Сондай-ақ, талантты композитор мен орындаушы, ұйымдастырушы ретінде іс-шараларда көптеген шығармалардың алғашқы орындаушысы ретінде жұмыс атқарып жатқаны туралы атап өткеніміз жөн: ҚР Тұңғыш Президенті күніне орай Анкарада симфониялық оркестрмен екі қобызға арналған концертті алғаш рет орындалды.

Кейін қобыз аспабын таныстырып, 2016 жылдың қаңтар айында Анкара қаласында Халықаралық Түркі академиясы өткізген Қазақстандағы археологиялық қазбаларға арналған тұсаукесерде концертті ұйымдастырушы ролін атқарды.

2016 ж. П. И. Чайковский атындағы Мәскеу консерваториясының 150 жылдығына арналған концертте ҚР Президенті - Н.Ә.Назарбаевқа арнаған «Ұлы дала сарыны» атты шығармасын орындады.

2021 жылы Жамбыл Жабаевтың 175 жылдық мерейтойына арнап «Жамбыл жырау» операсын жазды. Операның тұсау кесері 3 желтоқсанда Алматы қаласы, Абай атындағы Ұлттық опера театрында қойылып, оған Қазақстан Республикасы мен Қырғыз Республикасының Мемлекеттік хатшылары қатысты³⁷.

Ә.Қазақбаев – қобыз өнеріндегі зерттеушілік қызметі. 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 Ә. Қазақбаев «Қорқыт ата күйлері мен аңыздары» атты баяндаманы түрік тілінде жасады, соңынан Қорқыт Ата күйлерін орындады. Осы жетістіктеріне қарай отырып, Ә.Қазақбаевтың Қазақстан Республикасының мәдениетіне сіңірген еңбектері тек қазақ мәдениеті үшін ғана емес, барша түркі елдері мәдениетіне қосқан үлесі мол деп айта аламыз.

Гастрольдік сапар мен халықаралық ғылыми конференцияларда әлемнің түкпір-түкпірінде, яғни, Ресей, Украина, Қырғызстан, ҚХР, Оңтүстік Корея, Испания, Ұлыбритания корольдігі, Жапония, Түркия, Иордания, АҚШ, Швейцария, Франция, Германия, Чехия, Австрия, Әзірбайжан мемлекеттерінде болған.

Ә.Қазақбаев дарынды қобызшы, талантты композитор, ұйымдастырушы болып қана қоймай, зерттеуші ретінде де қазақ музыка мәдениетіне сіңірген еңбегі орасан зор деп нақты айта аламыз.

Ә.Қазақбаевтың жарыққа шыққан кітаптары мен ғылыми мақалалары:

1. Ә.Қазақбаев, Елікбай Иса. «Даналар ой маржанын жіпке тізген». Астана. Л.Н.Гумилев атындағы ЕҰУ РББ. 2010. – 124 бет.
2. Қыдырәлі Д., Қазақбаев Ә. «Сары ұйғырлардың халық әндері» кітабы. –Астана, «Ғылым» баспасы, 2018. –166 бет.
3. Қазақбаев Ә. «Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері» кітабы. – Астана, «Ғылым» баспасы, 2018. – 106 бет.

³⁷ С. Елеманованың Егемен Қазақстан операсының премьерасы туралы мақаласына сілтеме

4. Қазақбаев Ә.Д. «Қарақабдан табылған қобыз» мақаласы. Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт министрлігі Қазақ Ұлттық өнер университеті. «Еуразиялық ғылым және өнер» хабаршысы журналы. Астана. 2019. 50-ші бет.
5. Alkuat Kazakbayev. «Karakaba'da bulunan kopuz» мақаласы. Халықаралық симпозиум. ULUSARASI TÜRK LENÇE ARAŞTIRMALARI DERGISI (TÜRKİAD), 3 CİLT, 2. SAYI, 2019. TURKEY. Sayfalar: 307-313.
6. Alkuat Kazakbayev. Gumilyov Eurasian National University Departament of Turkology, Kazakhstan / Nur-Sultan. «One historical truth in the Korkut legend» мақаласы. // Opcion. – 2019. V. 35. – Iss. 90-2, - P/ 161-171. Журнал «Opcion» (Venezuela), ISSN: 1012-1587, Scopus журналы.
7. Alkuat Kazakbayev. «Kazakistan'da dede Korkut hikâyeleri ve halk ezgileri» кітабы. Ankara, BENGÜ YAYINLARI. 2019.- 224 s.

Қазіргі кезеңде біздің алдыңғы ұрпақтарымыздың тарихи мұрасының шынайы құндылықтарын жаңғырту және игеру, сондай-ақ ұлттық сананың қалыптасуы мен дамуы құрылатын мәдениеттің негіздерін іздеу үрдісі белсенді түрде көрінеді. Осындай негіздердің бірі бүгінгі күнге дейін сақталған шынайы ұлттық қоғамның бас қамқоршысы болып табылатын дәстүрлі мәдениет. Оны сақтау және одан кейін игеру үшін фольклор мен этникалық топқа дәстүрлі мәдениеттің органикалық бөлігі және оның алғашқы бастауы ретінде жүгіну ерекше маңызды рөл атқарады.

Қорытындылай келе Ә.Қазақбаев музыкалық мұрасы әуезді болып қана қоймай, сонымен қатар мәдени мұрамыздың маңызды бөлігі болып табылады. Оның композициялары мен орындаушылығы қазақ музыка дәстүрін бейнелейді. Сонымен қатар, ұрпақтар арасындағы алтын көпір қызметін атқарады.

Қазіргі таңда елімізде Ә.Қазақбаевтың есімі танымал. Мұнымен қоса, композитордың көптеген туындылары жас буын музыканттар мен тыңдаушыларын шабыттандырады. Оның шығармашылығындағы жетістіктер бір музыканттың ғана емес, бүкіл мәдениеттің және оның музыкалық сан қырлығының тарихы.

Әдебиеттер тізімі:

1. Gökyay Orhan Şaik. Dede Korkur. Istanbul, 1938; Соныкі. Dedem Korkudun Kitabı. Istanbul, 1973
2. Қазақбаев Ә.Д. Қорқыт Ата аңыздары мен күйлері – Астана, 2018, 211
3. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002, 279
4. Қазақбаев Ә.Д. Жеке автобиография деректері бойынша
5. 2023 ж. 4 маусымдағы Әлқуат Қазақбаевпен жеке сұхбат материалдарынан алынған деректер
6. [ОБЛЫС ӘКІМІ ҚОБЫЗШЫ ӘЛҚУАТ ҚАЗАҚБАЕВПЕН КЕЗДЕСТІ.. | Өңірлік коммуникациялар қызметі | ВКонтакте \(vk.com\)](#)
7. Елеманова С.А. «Жамбыл жырау» – опера XX века. «Казахстанская правда» 21 желтоқсан, 2021 ж.

ӘӨЖ 78.071.4

Аяулым ЖУМАДУЛЛАЕВА
 Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
 2-курс магистранты
 Алматы қ., Қазақстан
Ayaulim.9900@mail.ru

Ержан ЖАМЕНКЕЕВ
 Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
 аға оқытушысы,
 Философия докторы (PhD),
 Алматы қ., Қазақстан
Zhan1818@mail.ru

БАЗАРХАН ҚОСБАСАРОВТЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ЫҚЫЛАСТЫҢ³⁸ «ҚОҢЫР» КҮЙІ

Аңдатпа. XX ғасырдың екінші жартысында Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы Ықыластың «Қоңыр» күйі ұнтаспаға жазылып, қазіргі таңда кобызшылардың шеберлігін шыңдаудағы негізгі тірегі болып келеді. Осы орайда, Жаппас пен кейінгі орындаушылардың дәстүр сабақтастығы деңгейін, орындауындағы ортақ тұстары мен өзгешеліктерін қарастыру өз алдына сұрақ боп шығады. Кейінгі орындаушылардың «Қоңыр» күйіне жасаған интерпретациясын, толықтырулары мен дамытуларын саралау – ұсынып отырған жұмыстың негізгі мақсаты. Дәлірек айтсақ күйші, ұстаз Жаппастың тікелей шәкірті – Базархан Қосбасаровтың орындаушылық ерекшеліктері бүгінде зерттеуді қажет етеді. Базархан Қосбасаровтың орындауында біз Ықыластың «Қоңыр», халық күйі «Мұңлық-Зарлықты», Ықыластың «Шыңырау» және «Айрауықтың ащы күйін» жеке мұрағатынан таптық. Қобыз өнерінде кең тараған Ықыластың «Қоңыр» күйінің Ж. Қаламбаев, Б. Қосбасаров, С. Үмбетбаевтың орындауындағы нұсқаларын салыстырып, музыкалық-құрылымдық және орындаушылық тұстарындағы өзгешеліктерді анықтау орындаушылар үшін де, этномузыкатануда да маңызы болатыны сөзсіз. А. Жұбановтың «әр күйші музыкалық аспапта өз мінезін тартады» ұстанымын негізге алатын болсақ, Б. Қосбасаровтың орындауындағы күйлердің де өзіндік музыкалық ерекшеліктері қалыптасып үлгергенін байқау қиын емес. Зерттеу күттірмейтін іс болмақ.

Кілт сөздер: кобыз, Жаппас Қаламбаев, Базархан Қосбасаров, Сматай Үмбетбаев, «Қоңыр» күйі.

Аннотация. Во второй половине XX века в исполнении Жаппаса Каламбаева звучало «Коныр», которое в настоящее время является опорой в оттачивании мастерства кобызистов. В связи с этим вопрос стоит рассмотреть уровень преемственности традиций, общие черты и отличия исполнения последующих исполнителей. Дифференциация интерпретаций, дополнений и разработок последующих исполнителей кюя «Коныр» основная цель предлагаемой работы. Именно исполнительские особенности Базархана Косбасарова, непосредственного ученика кюйши, учителя Жаппаса, сегодня требуют изучения. В исполнении Базархана Косбасарова мы нашли в личном архиве кюй Ыхласа «Қоңыр», народный кюй «Мунлык-Зарлык», кюй Ыхласа «Шыңырау», «Айрауыктын ащы кюйи».

³⁸ Соңғы жылдарда қыл кобызға арналған «Қоңыр» атты күйдің авторлығы туралы көптеген пікірталастар орын алуда. Мамандар бұл мәселе бойынша бір шешімге келмеген. Бірқатар еңбектерде күйдің авторы ретінде Қорқыттың да аты аталады.

Сравнение версий кюя «Қоңыр» в исполнении Ж. Каламбаева, Б. Косбасарова, С. Умбетбаева, выявление различий в музыкально-структурном и исполнительском аспектах, несомненно будет иметь значение как для исполнителей, так и в этномузыке. Исходя из позиции А. Жубанова «каждый кюйшы рисует свой характер на музыкальном инструменте» нетрудно заметить, что кюи в исполнении Б. Косбасарова также имеют свои музыкальные особенности. Исследование-дело неожиданное.

Ключевые слова: кобыз, Жаппас Каламбаев, Базархан Косбасаров, Сматай Умбетбаев, кюй «Қоңыр».

Abstract. In the second half of the XX century, "Qonyr" was performed by Zhappas Qalambayev, which is currently a pillar in honing the skills of kobyzy players. In this regard, the question is worth considering the level of continuity of traditions, common features and differences in the performance of subsequent performers. Differentiation of interpretations, additions and developments of subsequent performers in the "Qonyr" state is the main goal of the proposed work. It is the performance characteristics of Bazarkhan Kosbasarov, a direct student of kuishi, teacher of Zhappas, that require study today. In the performance of Bazarkhan Qosbasarov, we found in the personal archive the kui Yhlas "Qonyr", the people's kui "Munlyk-Zarlyk", the kui Yhlas "Shynyrau", "Ayrauyktyn aschy kuyi". Comparison of the versions of the "Qonyr" kuy performed by Zh. Qalambaev, B. Qosbasarov, S. Umbetbaev, identification of differences in musical-structural and performing aspects, will undoubtedly be important both for performers and in ethnomusicology. Based on the position of A. Zhubanov "each kuyshy draws its own character on a musical instrument", it is not difficult to notice that kuis performed by B. Kosbasarov also have their own musical characteristics. Research is an unexpected thing.

Keywords: qobyz, Zhappas Qalambaev, Bazarkhan Qosbasarov, Smatai Umbetbaev, kui «Qonyr»

Тарихына қатысты зерттеуші, кобызшы Ақнар Шәріпбаева келесі деректі береді: «Қоңыр төре өзінің бойжеткен қызының жасауын толықтыру үшін арнайы Алтынбек зергерді өз ауылына алдырады. Алтынбек зергермен бірге ер жетіп қалған немересі Ықылас көмекшісі болып қасында жүреді екен. Қоңыр төренің қызы өзіне арнайы зер бұйымын жасатып жүргеннен кейін ұстаханаға бірде саусағын, бірде білегін өлшетіп кетуге жиі келіп тұрады. Ықыласпен жақын танысып, сөздері де жараса кетеді. Әсіресе, Ықыласқа бұл таныстық ерекше әсер етіп, алғашқы балалық сезім, жан дүниесі жылулыққа оранғандай күй кешеді. Іштей сезіммен бөлісетін кобызы ғана болғандықтан, сырын да сол кобызға шертеді. Мұның бәрін сезіп жүрген атасы немересін аяп, іштей тұншығады. Күндердің күні Қоңыр төренің қызына арналған зер бұйымдары да жасалып бітеді. Қоңыр төре риза көңілмен: «Алтеке, қолың дерт көрмесін, мынау қол майың», – деп, алдына екі үйір жылқыны алып келеді. Сонда Алтынбек алғысын айта отырып: «Көңілің зерек, құлағың түрік төресің ғой, баламның күйін тыңда», – деген екен. Мұнысы төремен сүйек боламын деп дәмелесіп зорайтпаса да, екі жастың бір-біріне ынтық сезімінің бар екенін емеурін еткені еді. Қоңыр төре бұл емеурінді түсінеді. Ықылас жаз бойы жас жүрегіне жұбаныш болған күйін лекіте шалып жөнелді. Сырты сұлу тың сарын, естір құлақты елең еткізіп, жүрдек ырғағына еліктіре үйіріп жөнелгенімен, күй астарындағы мұңлы сезім жүректі шымырлатып сығымдағандай болады. Сонда, Қоңыр төре де іштей мүжіліп, өзінен-өзі шөгіп, үн-түнсіз отырып қалған екен... Ықыластың әйгілі «Қоңыр» күйі осы Қоңыр төреге арналған деседі» [1, 92-93].

«Қоңыр» күйінің тарихына қатысты зерттеулер жасалып жатыр, жасалып та берер, біздің көздеген негізгі мақсатымыз оның орындалуындағы тарихи сабақтастық пен ерекшеліктер турасында екенін жоғарыда айттық. Дегенмен, аталған зерттеуімізде «Қоңыр» күйін Базархан Қосбасаровтың «Қобыз өнері» еңбегінде жариялаған авторлығына сүйендік. «Қоңырды» Ықыластың күйі деп талдауды жөн көрдік [2, 5].

2007 жылы жарыққа шыққан «Мәңгілік сарын» қазақ күйлерінің антологиясында[3] Жаппас Қаламбаев [4] пен Сматай Үмбетбаевтың орындауындағы «Қоңыр» күйі жарияланды[5]. Жаппастың орындауындағы бұл күй Б. Қосбасаровтың «Қобыз өнері» кітабында Ә. Қазақбаевтың нотаға түсіруімен жарыққа шықты. С. Үмбетбаевтың орындауындағы аталған күйді нотаға түсірдік. Сонымен қатар, Б. Қосбасаровтың да орындауындағы «Қоңыр» күйі жеке мұрағатынан алынып, алғаш рет біздің тараптан нотаға түсті. Зерттеу жұмысы барысында үш түрлі ноталық үлгінің салыстыруымызға көмегін берері анық[6].

Бірінші ноталық үлгі Жаппас Қаламбаевтың орындауындағы нұсқасын ұсындық. Күйдің А бөлімі дәстүрлі ашық *e-a* ішектерімен $\frac{3}{4}$ өлшемінде басталады. бірақ 2-ші такттен бастап өлшем $\frac{2}{4}$, одан әрмен $\frac{4}{4}$, сонан соң $\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{8}$ деп әр такт сайын өзгеріп отырады. Күй золийлік *e* дыбыс қатарына негізделген.

Қоңыр



Сурет 1

Сматай Үмбетбаевтың нұсқасы:

Қоңыр



Сурет 2

Сматай Үмбетбаевтың нұсқасы дәстүрлі түрде ашық ішектен басталмай, *ля (a)* тірегіндегі негізгі әуеннен басталады және орындау жағынан майда вибрация қолданады.

Қоңыр



Сурет 3

Базархан Қосбасаров Жаппас Қаламбаевтың тікелей шәкірті болғандықтан, «Қоңыр» күйінің бастауын өзінің ұстазындай дәстүрлі түрде ашық ішектен бастайды.

Ашық ішектен кейін В бөлімі *ми (e)* ішегіндегі бірінші саусақпен *фа (f)* нотасынан басталады. Бұл бөлім екі рет қайталанады. В бөлімінің ерекшелігі унисон нотаның орындалуында. Мысалы, *ми (e)* ішегіндегі жабық *ля (a)* нотасы мен ашық ішектегі *ля (a)* нотасының орындалуы және Жаппас Қаламбаевтың вибрациялары ұзақ ноталарда қысқа алынып отырады:



Сурет 4

С. Үмбетбаевтың орындауындағы 5-ші суретте көрсетілгендей, ашық ішексіз *си* (*h*) тірегінен басталады. С. Үмбетбаевтың нұсқасында майда вибрация қолданады. Ол саусақты бір орнынан қимылдатпай, ішекті басып тұрып алынатын вибрация түрі. Көбінесе, А. Ж. Жұбанов атындағы ДҚММИ дарынды балаларға арналған мектеп-интернатында осы вибрация түрімен үйретеді :



Сурет 5

Дәлме – дәл қайталау, тек екінші қайталаудың екінші тактіңде төрттік, сегіздік болып орындалады. Б. Қосбасаров Б. Сарыбаевтан тәлім-тәрбие алғандықтан, Жаппас Қаламбаевтың орындауымен салыстырғанда орындаған ноталары ірі вибрациялармен ерекшеленеді. Ал Жаппас Қаламбаевтың орындауында күйдің вибрациясы қысқа.

Келесі флажолетпен орындалатын С бөлімі. Флажолет бөлімі «Қоңыр» күйінде екі рет қайталанса да, екеуі екі түрлі орындалады. Ж. Қаламбаев *ми* (*e*) ішегінде жабық *ля* (*a*) нотасын орындады және форшлагтармен, қысқа вибрациямен әсемдеді.



Сурет 6

Сматай Үмбетбаевтың орындауында флажолет С бөлімі, керісінше, кездеспейді.

Б. Қосбасаров орындауындағы С бөлімі біркелкі темпте, жігерлі мінезбен және жетінші такттен бастап синкопа кездеседі. *Ми* (*e*) ішегінде жабық *ля* (*a*) нотасын төртінші саусақпен және флажолетті таза дыбыс екеуінің арасындағы тепе-теңдікпен орындады:



Сурет 7

Жоғарыда айтып кеткендей, флажолет тақырыбы бір бөлімнен тұрса да екі түрлі мінезбен орындалады, соның екінші түрі аздаған өзгеріске ұшырайды. 8 суретте жартылай және төрттік ұзақтық кездессе, 9 суретте сегіздіктермен басталады және флажолет техникасында вибрация еркін қолданылады:



Сурет 8



Сурет 9

Б. Қосбасаровтың толғаныс мінезі мен байсалдылығы сезіледі және ноталық үлгіде тура Жаппас Қаламбаевтікіндей бастапқы тактілерінде ғана өзгерістер кездеседі:



Сурет 10



Сурет 11

Қорыта келгенде, Ықылас “Қоңыр” күйінің үш түрлі орындаушысы әртүрлі болғандықтан егжей-тегжейлі салыстырдық. Мысалы әр бөлімде:

- Жаппас Қаламбаевтың орындауында күйдің басындағы қысқа вибрация мен орындалған әуен күрт үзіліп, люфт паузадан соң В бөлімінен С бөлімі флажолет арқылы жалғасады;
- Сматай Үмбетбаевтың орындауында күй мүлдем Жаппас Қаламбаевтың нұсқасына ұқсамайды, керісінше, «Қоңыр» күйінің екінші нұсқасы деп айтсақ, қателеспейміз. Мысалы, А бөлімі ашық ішекті орындамай-ақ басты әуенмен жалғастырады. Бірақ бір әуен сақталып, оны флажолетсіз түрлендіріп отырады және жоғарыда айтып кеткендей, Сматай Үмбетбаев майда вибрацияны қолданып отырған. Базархан Қосбасаровтың орындауында күй А бөлімінде Жаппас Қаламбаев мүлдем бірінші октавадағы *ля* (*a*) ашық ішегінде *ре* (*d*) нотасын үшінші саусақпен орындаса, Базархан Қосбасаров басқаша интерпретациямен, яғни орындау жағынан орындаушының ыңғайына қарап, ізденіп төртінші саусақпен екінші октавадағы *ре* (*d*) нотасын ыңғайландырып, өз әдістемесінде қолданып келе жатыр.
- Сонымен қатар, Базархан Қосбасаров Жаппас Қаламбаевтың аз уақыт болсын, тікелей ізін жалғастырушысы болғандықтан, күйдің А және С бөлімдерінде өзгертусіз орындаған. Базархан Қосбасаров тек қана бір мұғалімде емес, сонымен қатар, Жаппас Қаламбаев (1968-1970 ж.), Болат Сарыбаев (1970 жылдың қыркүйек айынан желтоқсан айына дейін –1 семестр), Дәулет Мықтыбаев (1971-1974 ж.) сияқты мықты орындаушылардан тәлім тәрбие алған. Ал, Сматай Үмбетбаев 1972 жылы консерваторияға түсіп, төрт жыл бойы Дәулет Мықтыбаевтың өзінен білім алған.

Б. Қосбасаровтың орындауындағы халық күйлері мен халық композиторлары күйлерінің өзіндік музыкалық ерекшеліктері бар екені қолымызға түскен барлық ұнтаспа мен видеотаспалар арқылы анықталып отыр. Ендігі кезекте – орындауындағы әр күйге жіті тоқталып, салыстырмалы талдаулар нәтижесінде Б. Қосбасаров мектебінің айшықты белгілерін анықтау өзекте мәселе болмақ. Себебі, ондаған жылдарды артқа қалдырып, қазақ халқындағы қобыз өнерінің дамуына орасан үлес қосып келе жатқан Б. Қосбасаровтың өзімен қатар көптеген шәкірттерінің де бар екенін білеміз. Ал, ол өз алдына Б. Қосбасаровтың орындаушылық және педагогикалық әдістемесінің әлдеқашан қалыптасқандығын білдіреді.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жақанов И., Хасенов И., Шаханов Б. Қобыз атасы – Ықылас.— Алматы: Рауан, 1993.— 92-93 бб.
2. Қосбасаров Б. Қобыз өнері. —Алматы, 2016.— 56 б.
3. Интернет ресурс. «Vkontakte»: «Мәңгілік сарын»
<https://vk.com/mangiliksarayn>
4. Интернет ресурс. “Youtube” : Ықылас «Қоңыр». Орындаған Жаппас Қаламбаев
<https://youtu.be/IgClzOSLqd0?si=yQNDVqyN57U8b5Tx>
5. Интернет ресурс. “Vkontakte” : Қоңыр – Ықылас (орындаған Сматай Үмбетбаев)
https://vk.com/audio-66683650_264392346_67e22bf343c95a7f7c
6. Б. Қосбасаровтың жеке мұрағатынан. Студия «Шабловка, 37». Акционерное общество “ПРОСТОП+”. Русское видео
<https://youtu.be/B8PbtC2-P0Q?si=FFh-zmcHxLT9ZdrY>

ӘОЖ 781.7(575.4)

Қуаныш ЖҰМАҒАЛИ,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
доценті
Алматы қ., Қазақстан
zhumagali.k66@mail.ru

ТҮРКІМЕН ХАЛЫҚ «ПИАЛА» КҮЙІНІҢ НҰСҚАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйіндеме: Қазіргі таңда домбыраға лайықталып, орындалып жүрген белгілі бірнеше түрікмен халқының дутар саздары бар. Соның ішіндегі «Пиала» халық күйі өзінің әдемі шығыс әуенімен, күрделі ырғақтарымен және күйшіден аса орындаушылық шеберлікті талап ететін күйлердің бірі. Бұл мақалада қазақтың домбыра өнеріндегі белгілі күйшілердің қатарындағы Мұрат Өскенбаев, Сағын Жалмышев және Елдос Емілдің шығармашылығындағы түрікмен халқының «Пиала» атты күйінің нұсқалары қарастырылып, оларды өзара салыстырма жұмыстары жүргізіледі. Әрбір күйші, өзінің орындау нұсқасында дара стилімен, күйдегі ерекше құрылымымен, музыкалық көркем тілімен суреттеген, яғни әртүрлі техникалық тәсілімен, орындаушылық мүмкіндіктер мен музыкалық әдістерін қолдана отырып, көркем бейнелеп шығарған.

Кілт сөздер: домбыра, дутар, күй, күйші, саз, түрікмен, нұсқа, орындаушы, дәстүр, өнер, музыка.

Аннотация: В настоящее время существует несколько известных дутарных сазов туркменского народа, переложенных и исполняемых на домбре. Среди них кюй «Пиала», отличающийся своей красивой восточной мелодией, сложной ритмикой и требующий от музыканта виртуозного исполнительского мастерства. В данной статье рассмотрены варианты народного кюя «Пиала» в творчестве известных традиционных кюйши как Мурат Ускенбаев, Сағын Жалмышев, Елдос Емиль и проводится их сравнение. Исполняя туркменские мелодии, каждый кюйши использует различные технические приемы, исполнительские возможности и музыкально-выразительные средства для выражения своего четкого индивидуального стиля, особой формы структуры кюя и музыкально-художественного языка.

Ключевые слова: домбыра, дутар, кюй, саз, кюйши, туркмен, вариант, исполнитель, традиция, искусство, музыка.

Abstract: Currently, there are several well-known dutar sazs of the Turkmen people, arranged and performed on the dombra. Among them, the kuy “Piala” is distinguished by its beautiful oriental melody and complex rhythm, requiring virtuoso performing skills from the musician. This article shows variants of the folk kuy "Piala" and their comparisons between famous traditional kuyshi such as Murat Uskenbaev, Sagyn Zhalmyshev and Eldos Emil. Performing Turkmen melodies, each kuyshi uses various technical techniques, performing capabilities and musical expressive means to express his clear individual style, the special shape of the kuy structure and musical and artistic language.

Keywords: dombyra, dutar, kuy, saz, kuyshi, turkmen, option, performer, tradition, art, music.

Қазақ-түркімен дәстүрлі аспаптық музыкалық байланыстары көрші жатқан екі халықтың мәдениеттерінің бір-біріне ықпалы болғандығын көреміз. Екі мәдениеттің тоғысында пайда болған «түркімен» күйлері бір қырынан өздерінің саздарына, екінші жағынан қазақтың төкпе күйлеріне жақын келеді. Күйлердің құрылымы, ырғақтар мен қағыстардың ұқсастығы, шығармалардың мазмұны, бір бөлімді қарапайым күйлермен қатар, жанрлық-циклдық пьесалары ортақ сипатқа ие. «Көп бөлімді композициялар» түркіменнің және қазақтың аспаптық этномузыкасында кездесетіндігін ескерсек – оны ұлттық құбылыс ретінде қабылдаған жөн.

Маңғыстау өңірі мен Түркіменстан шекаралас жатқандықтан бір-біріне ықпалы болғанын тарихтан білгілі. Сондықтан, Маңғыстау домбыра өнерінде түрікмен музыкасымен біраз ұқсас жерлерін көруге болады. Мысалы, ән-жыр күйлері, айтыс-тартыс күйлері, «Науаи» секілді жанрлық шығармалар және бұл өңірде түрікмен күйлері кеңінен дамыған [1, 61]. Түрікмен саздары ырғақтарының өте күрделі де қиын, нәзік иірімдерімен де, шығыс әуендеріне тән құлаққа жағымды сазды болып ерекшеленеді.

Түркімен саздарының үздік интерпретаторлары дәстүрлі өнердің тәрбиесін алған керемет виртуоз орындаушылар болған. Олардың әрқайсысы өзінің қайталанбас тамаша ойын мәнерімен ерекшеленеді. Қазақ күйшілері арасында түрікмен тақырыбындағы туындыларды халық композиторлары Абыл, Дәулеткерей, Құлшар, Сейтек, Өскенбай т.б. шығармашылықтарында кездестіреміз. Мысалы, *төкпе* дәстүрінде домбыра аспабында шыққан түркімен халқының әуендері Батыс Қазақстан өңірінде Дәулеткерейдің «Көрұғлы» күйінде, Маңғыстауда Құлшар мен Өскенбай секілді күйшілер түркіменнің Құлбай бақшы есімді дутаршысымен тартыс кезінде шығарған туындыларын атап кетуге болады.

Өткен ғасырдың 20-шы жылдарында бастау алған музыка зерттеушілері В.Успенский мен В.Беляевтің «Түркімен музыкасы» атты фундаменталдық еңбектерінде түркімен музыкасының ғалымдар үшін ерекше назарға алынған үш бағытын атап кеткені белгілі, олар 1) гармония мен құрылымдық жағынан күрделілігі мен нәзіктік дамуы; 2) дыбыстық материалдың өзіндік ерекшелігі мен оның даму әдістері; 3) көптеген ғасырлар бойы өзіндік және толыққанды музыкалық мәдениеттің қатаң және реттік қолданысының композициялық жүйеге мұрындық болуы деп жазған [2, 34]. Расында да, түркімен саздарының өзіндік қағыстық ерекшелігі мен үйлесімді дыбыс пен әшекейлі иірімдерімен тартымды.

Бұл мақалада қазақтың домбыра өнеріндегі белгілі күйшілердің - Мұрат Өскенбаев, Сағын Жалмышев және Елдос Емілдің шығармашылығындағы түркімен халқының «Пиала» атты күйінің нұсқаларын салыстыру арқылы ерекшеліктері қарастырылады. Әрбір күйші, өзінің дара стилімен, күйдегі ерекше құрылымымен, музыкалық көркем тілімен суреттеген, яғни әртүрлі техникалық тәсілімен, орындаушылық мүмкіндіктер мен музыкалық әдістерін қолдана отырып, көркем бейнелеп шығарғанын байқауға болады. Үш орындаушы дәстүр сабақтастығымен күй өнеріндегі атадан жас балаға дейін ұрпақ жалғастығымен әкеліп жеткізген. Әр орындаушының өзіндік қолтаңбасы арқылы күйлерін орындаумен қатар халық мұрасын насихаттай келген. Олар туралы қысқаша таныстыра кетер болсақ, Маңғыстау өңірінен шыққан, дарынды күйші Мұрат Өскенбаев (1904-1982) өзінің күйшілігімен қатар жыршылық, сазгерлік өнерімен де танылған тұлға. 1936-1937 жылдары Түркіменстанда, 1954

жылы Алматы қаласының Жамбыл атындағы филармониясының «жеке орындаушы» ретінде қызмет атқарған.

Өскенбайдың жыршылық, күйшілік дәстүрді жалғастырып келген дарынды өнер иесі Елдос Еміл (1975) Маңғыстау облысы, Бейнеу кентінде дүниеге келген. Елдостың репертуарында түрікмен халық күйлері «Көроғлы», «Пиала», «Құлбай бақшымен Өскінбайдың тартысы» т.б. көптеген күйлер орындалып жүр.

Атырау облысының күйшісі Сағын Жалмышев (1936-2005) болса Құрманғазы, Дәулеткерей, Боғда, Сейтек, Қазанғап секілді күйшілердің жүзге жуық күйлерін өз орындауында қалдырған. Бүгінде олар, Қазақ радиосының, теледидардың, ҚР Ғылым академиясы Әдебиет және өнер институтының мұрағат қорында сақтаулы.

Бұл үш күйшінің репертуар қорында «Пиала» халық күйінің үштүрлі нұсқасын көруге болады. Бұл күй түркімен сазынан арнайы домбыра аспабына лайықталып орындалып жеткен. Жоғарыда аталған күйшілердің орындауындағы нұсқасын қарастыру барысында, кейбір ерекшеліктерді салыстыра келе байқағанымызды төмендегі музыкалық талдаудан көруге болады.

«Пиала» күйінің негізгі тақырыбы екі орындаушының (М.Өскенбаев пен С.Жалмышевтың) нұсқасында стереотипті деуге болады. Яғни, өз ара кейбір ұқсастықты байқаймыз. Күйдің бас буын регистріндегі тұрақты ладтық тірегі f^1 - c^2 квинта интервалымен басталып бірнеше тактіге созылады. Домбыраның G – ішегіндегі остинаттың c^2 дыбысы еш өзгеріссіз бірқалыпты тұрғанын және үстіңгі D -ішегіндегі f^1 , g^1 дыбыстарымен ауысып, кейін негізгі әуеннің алма-кезек екі ішекте жүретінін № 1,2 мысалдан көре аламыз.

Мысал № 1 (М.Өскенбаев нұсқасы)



Мысал № 2 (С.Жалмышев нұсқасы)



Бұл екі нұсқада интервалдық және тональдік ($As-dur$) ұқсастығы болғанымен олардың ырғақтық және қағыс түрлерінде өзгерістер бар. Жалпы түркімен күйлері өзінің ырғақ күрделілігі мен иірімдерімен ерекшелінеді. Зерттеуші, профессор С.Өтеғалиеваның айтуынша кейбір түркімен күйлер интонациялы-ырғақтық нұсқаға бай, ал кейбіреулерінде тұрақтылық, ырғақтың қайталануы көрініс тапқан дейді [1, 41]. Көрсетілген мысал бөлігінде триольдің бірнеше ырғақтық нұсқамен берілгенін көре аламыз. Олар он алтылықтармен берілген және «сүйретпе қағыс» үлгісімен орындалады. Тағы бір ырғақ түрі ол – пунктир. Бұл да негізі түркімен күйлерінің көпшілігіне тән ырғақ болып саналады. Мұндай ырғақты М.Өскенбаевтың берілген нұсқасынан көруге болады. Берілген екі мысалда «Пиала» күйінің бас буын мен негізгі тақырыппен біріктірілген десек болады, өйткені негізгі әуен осы бас буын бөлімінде орындалып, негізгі тақырыптың рөлін атқаруда. Е.Емілдің нұсқасында аталған күй шынайы бас буын бөлімінен басталып негізгі тақырыпқа ауысады.

Мысал № 3 (Е.Емілдің орындауында)



Бұл мысалда «Пиала» күйінің мүлдем басқа тональдікте ($g-moll$), өлшемінде жоғарыдағы орындаушылар нұсқасынан бөлек 7/8 өлшемімен берілген. Бас буын ашық

ішектегі d-g кварта интервалымен f¹-g¹ секунда интервалына ауыса басталып, өзгеріссіз бірнеше тактіге жалғасады. Сонан соң, төртінші тактіде триольға ауысып, 2/4 өлшеміне ауысып қайта қалпына келеді. Мұндай көріністер, яғни күйдегі әуеннің квартадан секунда интервалына қарай бет алуы түркімен күйлерінің бас буынына тән стереотипті жағдай [1, 28].

Мұнымен қоса, күйдің негізгі буын тақырыбында Е.Емілдің интерпретациясы түркімен дутарындағы мелизмдерді және альтерация белгілерін қолдануы, түркімендердің дәстүрлі орындауына жақын келеді.

Мысал № 4



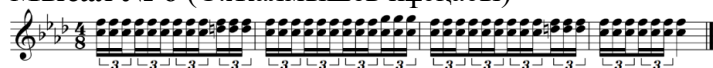
Мысалда 7/8 өлшемінің әртүрлі ырғақтың (ширек, сегіздік, синкопа) түрленуін және қағыстың ауысуын көреміз. Бұл да күйдегі негізгі әуенінің дамуын байқатады. Тағы бір ерекшелігі, әуен ішінде альтерациялық белгілердің көптігі, олардың ауысып отыруы кездеседі. Бұл өткінші белгілер күйдің түркімен сазындағыдай гармоникалық үйлесімділігін көрсетеді. Негізгі буын тақырыбына арқау болып оны әсемдей түседі. Жоғарыда көрсетілген үш нұсқадан түркімен күйлерінің композициялық құрылымының әртүрлі екенін байқауға болады, бірі бас буыннан басталып негізгі тақырыпқа ауысса, екіншісі бас буынмен негізгі буынның бірігіп кеткенін көреміз. Буын аталуына қарап түркімен күйлерінің «бас буын», «негізгі буын», «орта буын» секілді төкпе күйлерінде кездесетін терминология аттарын (Б.Аманов) ең алғаш өз еңбектерінде зерттеушінің жазып қалдырғаны белгілі [3, 39-48].

Түркімен күйлерінде орта буын ерекше орын алады. М.Өскенбаев пен С. Жалмышев «Пиала» күйінің нұсқаларында ұқсастық 5,6 мысалда көрсетілгендей бар:

Мысал № 5 (М.Өскенбаев нұсқасы)



Мысал № 6 (С.Жалмышев нұсқасы)



Күйдің орта буын ролін атқаратын c²-f² интервалы, он алтылық ноталардан тұратын триольдармен секвенциялық топтамасын дамытып, жоғары қарай өрбиде. Триольді орындау ерекшелігі екпінді алға қарай жылжытады, бірақ негізгі күйдің желісіне байланысты ұстамды, әрі өз екпінінде орындалады.

Мысал № 7 (Е.Емілдің орындауында)



Е.Емілдің нұсқасындағы орта буынында күйдің өлшемі 8/8-ге өзгереді. Жоғарыдағы М.Өскенбаев, С.Жалмышевтің орта буын c²-f² квартаны құраса, № 6 мысалда орта буын v¹- f² квинта интервалында төрт такті тұрақталады. Сонан кейін, остинатты дыбыстар (v¹, f²) кезек пен кезек домбыра ішегінде алмасып отырады. Алмасу кезінде ырғақ триольге, өлшем 12/8 - ге өзгеріп күрделене түседі. Мұнымен қоса, өткінші альтерациялық des, ges белгілері кездеседі. Жоғарыда қараған нұсқалардан өзгеше болып келеді. Орындаушының негізгі

мақсаты динамикалық әуенді құбылтып дамыту арқылы, бір тақырыпты әуеннен екінші әуенге жылжу болып табылады. Осы орайда, күйдің желісі мен оның ырғақтық күрделенуі туындының екпінді, алға қарай ұмтылыспен орындауға бағытталады.

Күйдің аяғы үш орындаушының нұсқасында бас буын регистріне оралып келгенімен үш түрлі аяқталады. С.Жалмышев орындаған нұсқада соңына қарай өлшем ауысып, триоль ырғағының басымдылығы байқалады.

Мысал № 8 (С.Жалмышев нұсқасы)



С.Жалмышев нұсқасында *кода* бөлімі, яғни күйдің соңғы буынында он алтылық триольдардан тігінен құралған кварта интервалдарының жоғары-төмен ауысулары, секвенциялық бағытта құрылғанын көреміз.

Мысал № 9 (М.Өскінбаевтің нұсқасы)



Бұл нұсқада (М.Өскінбаев) күйдің аяғын екі түрлі өлшемге ауысып 2/4 және 3/4 өтіп, соңында триоль ырғақпен секунда f^1 - g^1 интервалына тоқталады.

Келесі, Е.Емілдің орындалуындағы нұсқада керісінше бас буындағы секунда f^1 - g^1 , кварта интервалдар арқылы орындап f^1 - c^2 квинтаға тоқталып, соңында ашық d - g ладтық тірегімен аяқтайды.

Мысал № 10 (Е.Емілдің орындауында)



Қорытындылай келгенде, салыстырмалы музыкалық талдаудан келесі нәтижелерді көруге болады:

1. «Пиала» халық күйіндегі көбінесе ырғақтық үлгілері біркелкі емес, күрделі, ауыспалы болып келетінін байқадық. Олардың қатарында: триоль, пунктир, синкопа, жалпы майдаланып бөлшектелген ырғақ түрлері көрініс тапқан. Бұл әрине түркімен күйлеріне тән.
2. Сондай-ақ, күйде әртүрлі мелизмдер: лига, форшлаг және әуен ішіндегі такті аралық альтерациялық белгілердің жиі кездесуі, күйдің шығыс әуеніне жақындатып, оның әдемі иірімдерінің естілуіне ықпал етеді.
3. Қарастырылған үш күйшінің нұсқалары өзіндік орындаушылық ерекшеліктерін сақтай отыра, түркімен сазының орындаушылық мәнеріне жақындатқандарын байқатады. Әрине, дутар мен домбыра аспаптарының құрылымдық жағынан өзіндік айырмашылықтары болғандықтан, ондағы орындалатын туындылардың да ерекшеліктері болуы заңдылық. Оның дәлелі ретінде жоғарыда аталған ерекшеліктер қатарындағы аса маңыздысы – қағыс түрлері мен ырғақ күрделілігі айқын көзге түседі. Сондықтан түркімен күйлерін нотаға хаттағанда, домбыра аспабының өзіндік орындаушылық мүмкіндіктерін ескере отырып өңдеп түсірген дұрыс.

4. Қарастырылған күйлердің нұсқалық ерекшеліктеріне байланысты бұл алынған тақырып тек бастамасы. Алдағы уақытта домбыра аспабында түркімен саздарын орындау дәстүрі жан-жақты зерттеліп, әлі де өзінің жалғасын табады деген ойлаймын.

Әдебиеттер тізімі:

1. Темиргалиева С., Утегалиева С. «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2015. - 156 б.
2. Успенский В, Беляев В. Туркменская музыка. – Алматы: «Комплекс», 2003. - 832 с.
3. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев// Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы: Өнер, 1985. - С. 39-48.

ӘОЖ 78.071.1:78.03

Баян ИГІЛІК

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының

аға оқытушысы,

өнертану ғылымдарының магистрі

Алматы қ., Қазақстан

igilikb@mail.ru

БЕЙСЕНБИ ДӨНЕНБАЙҰЛЫНЫҢ (1803-1872) КҮЙЛЕРІНДЕГІ ЖАНРЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕР

Түйіндеме: Бұл мақала Шыңжаң аймағы, Алтай өңірінің дәстүрлі орындаушылық домбыра мектебінің көрнекті өкілі, күйші Бейсенбі Дөненбайұлының (1803-1872) шығармашылығын зерттеуге арналады. Күйші туындыларының жанрлы-стильдік ерекшеліктерін анықтау мақсатында музыкалық талдау жасалынды. Мақсатты жүзеге асыру үшін талдау жасау негізінде бірнеше міндеттер қойылды: 1) күйлердің тақырыбын; 2) композициялық құрылымын; 3) ырғағы мен өлшемін; 4) ладты-интонациялық ерекшеліктерін анықтау. Автор зерттеу барысында профессор С.Өтегалиеваның домбыра күйлерін талдау әдістемелік негізіне сүйенеді. Сонымен қатар, жалпы аспаптық музыкаға қатысты ғылыми еңбектер қолданылып, Бейсенбі шығармашылығына арналған ғылыми зерттеулерге, сондай-ақ мақала авторы жинаған музыкалық материалдарға ерекше назар аударылды.

Кілт сөздері: Шыңжаң (ҚХР), Алтай, Бейсенбі, күйші, орындаушы, жанрлы-стильдік, ерекшеліктер, шығармашылық, домбыра, күй, талдау.

Аннотация: Данная статья посвящена изучению творчества выдающегося представителя традиционной исполнительской домбровой школы Алтая в Синьцзянь (КНР), кюйши Бейсенби Доненбайулы (1803-1872). В статье дается музыкальный анализ с целью определения жанрово-стилистических особенностей произведений кюйши. Для реализации цели на основе анализа поставлены следующие задачи: 1) определить тематику кюев; 2) композиционное строение; 3) метро-ритмические; 4) ладо-интонационные особенности. В ходе исследования автор опирается на методику музыкального анализа домбровых кюев, разработанной профессором С. Утегалиевой. Кроме того, используются научные труды, связанные с инструментальной казахской музыкой. Особое внимание уделяется научным изысканиям, посвященным творчеству Бейсенби, а также музыкальному материалу, собранному автором самостоятельно.

Ключевые слова: Синьцзян (КНР), Алтай, Бейсенби, кюйши, исполнитель, жанрово-стилевые, особенности, творчество, домбыра, кюй, анализ.

Abstract: This article is devoted to the study of the creativity of kuishi Beisenbi Donenbayuly (1803-1872), an outstanding representative of the traditional performing dombra school of Altai in Xinjiang (PRC). The article conducts a musical analysis in order to determine the genre and stylistic features of kuishi's works. To achieve the goal, based on the analysis, the following tasks were set:

1) determine the themes of the cues; 2) compositional structure; 3) metro-rhythmic; 4) lido-intonation features. In the course of the study, the author relies on the methodological basis of musical analysis of dombra developed by Professor S. Utegalieva. In addition, scientific works related to instrumental Kazakh music are used. Particular attention is paid to scientific research devoted to the work of Basenby, as well as musical material collected by the author of the article.

Keywords: Xinjiang (PRC), Altai, Beisenbi, kuishi, performer, genre and style, features, creativity, dombyra, kuy, analysis.

Бұл мақала Шыңжаң аймағы, Алтай өңірінің дәстүрлі домбыра өнерінің көрнекті өкілі, күйші Бейсенбі Дөненбайұлының (1803-1872) шығармашылығын зерттеуге арналады. Бейсенбі Дөненбайұлы – Алтай өңірінің дәстүрлі домбыра өнерінің негізін қалағандардың бірі. Аталған аймақта күй өнерінің шертпе дәстүрі сақталғандығы белгілі. Жалпы Шығыс өңірлеріндегі шертпе дәстүрін терең зерттеу жұмыстары зерттермендер мен музыкатану мамандары үшін әлі де өзекті мәселеге айналуда.



Зерттеудің басты мақсаты – Бейсенбі күйшінің шығармаларын қарастыру барысында жанрлы-стильдік ерекшеліктерін анықтау. Оны жүзеге асыру үшін музыкалық талдау жасау арқылы келесі міндеттер қойылды: автор күйлерінің тақырыбын (1); композициялық құрылымын (2); ырғағы мен

Мақаланы жазу барысында домбыра күйлерін талдау профессор С.Өтеғалиеваның әдістемелік негізіне сүйене жасалынды. Сонымен қатар,

жалпы аспаптық музыкаға қатысты ғылыми еңбектер (А.Жұбанов, П.Аравин, Н.Тифтикиди, А.Алексеев, Қ.Жүзбасов, А.Мұхамбетова, А.Райымбергенова, П.Шегебаев, С.Өтеғалиева, Г.Омарова және т.б.) және шертпе дәстүріне байланысты аса назар аударылған әдебиеттер қатарында: У.Бекенов, Д.Бекенов, А.Сейдімбек, Б.Ысқақов, С.Қалиев, Б.Мүптекеев, А.Мәулет т.б. болды. Музыкалық материал ретінде автордың жеке мұрағат-қорында сақталған үнтаспалар мен Бейсенбі күйлерінен жинақталған кітаптар алынды (Қ. Абжоллаұлы, Д.Кенешұлы, Б.Искаков).

Бейсенбі Дөненбайұлының шығармашылығында күйлер көптеп саналады. Оның туындылар қатарында тарихи, эпикалық, табиғат, тұрмыстық және өмірбаянымен байланысты арнау күйлері бар.

Керей руынан шыққан Бейсенбі, Алтай қазақтарының билеушісі болған. Өзінің шешендігі мен даналығының арқасында Ажы төре тұсында Би болып сайланған. Ол Алтай аймағының Буыршын ауданында 1803 жылы дүниеге келіп, 1872 жылы сол атамекенінің Тоқымты деген жерінде дүние салған. Көзі тірісінде туған жерінде оны құрметтеп Бежең деп те атаған. Би бола тұра, Бежең жасап отырған қоғамдық жағдайда ішкерілей талдау жасап, бұрын өткен даналардың ақыл-кеңесіне, байырғы дала заңының ережелеріне сүйенсе, екінші жағынан, ата мұрасы қазақтың қара домбырасын өзіне ақылшы, жан серік етіп, халық ерекше ықыласпен қабылдайтын күй өнерін қолдану арқылы қиын дау-дамайға тура, әділ шешім жасаған. Осы тұста оның көптеген тақырыпта шығарған күйлері бар.

Күйлер тақырыбы. Бейсенбі күйлерінің тақырыбы кең ауқымды. Бейсенбі туындыларын қарастыру барысында тақырыбы мен мазмұнына қарай төмендегідей жіктелді: табиғат пен жан-жануарларға арналған күйлер («Телқоңыр», «Құла ала ат», «Көк шұбар ат», «Ала көз ат» т.б.) тарихи, эпикалық («Жеке батыр»), тұрмыс-тіршілігі («Қымыз күйі», «Ой, дүние-ай», билік қызметінде «Төрт бидің кеңесі», «Бодан кеңесі», «Теңселме», «Таңсаңшы»), кісіге арнау («Кербез сылқым», «Әйми», «Сағыныш» т.б.) күйлер қатарын топтастыруға болады.

Сондай-ақ, оның шығармашылығында «Кеңес» күйлер топтамасы ерекше орын алады. Дереккөздер бойынша Бейсенбі күйшінің «Кеңес» күйлер топтамасында оның бірнеше түрлері қалған, мысалға: «Бодан кеңес», «Төрт бидің кеңесі» немесе «Төрт би төренің кеңесі» деп те аталады [1, 26], «Кеңес басы», «Жай кеңес», «Көк иірім кеңес», «Кеңес» және оның бірнеше нұсқалары бар (шамамен 40).

Бейсенбінің күйлері негізінен *шертпе* дәстүрінде орындалады («Қымыз», «Төрт бидің кеңесі», «Кеңес», «Бодан кеңесі»). Бірақ арасында *аралас* күйлері де кездеседі («Жеке батыр», «Тансаңшы», «Теңселме», «Кербез сылқым», «Құла ала ат», «Ой, дүние-ай»). Мұндай стильдегі күйлерде шертпе мен төкпенің қатар жүруін айтамыз. Күй әуенінде нәзік, биязы шертіс, сондай-ақ, іліп қағу, теріп тарту, жалпы шертү түрінің тәсілдерін аңғаруға болады. Бұл қағыстың шертіліп орындалуы, жалпы күйдің стильдік ерекшелігін білдіретін оның құрылымы мен негізгі ладтық тіректерін де айқындай түседі. Осы талдауда *шертпе* мен *аралас* күйлердің құрылымы бір болғандықтан, оларды бөліп жармай тұтас біріктіріп қарауды ұйғардық.

Композициялық құрылым. Жалпы шертпе дәстүріндегі күйлер құрылымы, әуен жағынан және оң қол қағыс ерекшелігімен, яғни орындалу тәсілімен, негізгі әуеннің бір ішекте жүріп отыруын байқауға болады. Көбінесе, *нұсқалы-шумақтық* («вариантно-строфическая» С.Өтеғалиева) үлгіде құрылатыны белгілі. Сонымен қатар, шертпе күйлердің әнмен де байланысы барын, оның «әнтекес» («песенный») деп аталатыны музыка ғалымдар тақырыптарында зерттелген. Мысалы, зерттеуші С.Қалиев лирикалық әнді аспаптық музыкаға енгізу нәтижесінде шертпе күйлер пайда болды, ән әуенінің аспаптық трактовкаға ұшырайтыны хақ деп жазған [2, 15]. Сонымен қатар, музыкатанушы Н.Тифтикиди де өз еңбектерінде ән әуенінің домбыра күйлеріне әсерін, оның әнтекес интонациялар мен иірімдерінің әннен күйге ауысқанын байқатады деген [3, 193]. Мұнымен қоса, әннің Шығыс Қазақстанның домбыра музыкасына ықпалы зор екенін, сондай-ақ, домбыра аспабының көлемі қысқа болғанына байланысты ол көбінде тек сүйемелдеуге арналғандығын айтып кеткен [3, 195].

Жалпы, домбыра музыкасы тек ән емес, әртүрлі дәстүрлі музыка өнерімен тығыз байланыста дамығаны белгілі. Оның жекешеленіп музыка мәдениетінің дара саласы болу нәтижесінің реті – күрделі тарихи процесс. Негізінен бұл жекелену оның ырғақты интонацияның, тақырыптық, құрылымдық, жанрлық және стильдік ерекшеліктерінің кристалдануымен байланысты. Осы орайда С.Қалиевтің пікірінше ұзақ тарихи кезеңдерден өте келе, орындаушылық дәстүр өзіне тән спецификалық комплексті әдіс-амалдарды, тембір деңгейіндегі ырғақты-интонациялық, саусақ басу аппликатуралық, қағыстық, құрылымдық әдістемеге қатысты амалдар және т.б. әрбір орындаушылық дәстүрдің стильдік ерекшеліктерін қалыптастыруға ықпал етті деген [2, 14]. Сондай-ақ, зерттеуші С.Өтеғалиеваның пікірінше шертпе күйлердегі орындаушылық ерекшеліктері төкпеге қарағанда өзге техниканы қажет етеді. Шығыс Қазақстан домбыра орындаушылық өнері басқаша. Бұл орындаушылық ерекшеліктердің тұрақты факторлары дауыстың дамуына және басқада композициялық форманың пайда болуына ықпал еткен дейді [4, 285].

Жалпы Бейсенбі күйлерінің құрылымы бойынша қайталаулар сәл нұсқалық үлгіде немесе тақырып әуеннің өзгеріссіз сол қалпында қайталаулар кездеседі. Зерттеуші В.Гусевтың айтуынша әуен қайталауы – бұл дәстүрлі музыка шығармаларында негіз болатын сипаттарының бірі. Сондай-ақ, қайталау – бұл импровизацияның бір әдісі деген [5, 81]. Яғни, кез келген күйдегі әртүрлі қайталау – дәстүрлі орындаушылықта, импровизацияның қарапайым үлгісі болып саналады. Мысалы, күйшінің туындысы көлемі жағынан қысқа, шағын болса, ол күйді орындаушы ұзарту мақсатымен бірнеше рет әуенін қайталайды. Қайталау барысында оның негізгі әуені сәл өзгеру немесе сол қалпы өзгермей қалып қоюы да мүмкін. Мұндай жағдай Бейсенбі күйлерінің көбінде кездеседі.

Күйлер құрылымы бірнеше нұсқада кездеседі, соның ішінде ең кең тарағаны мына үлгі: 1) **A A1 A2A3** осыған ұқсас 2) **A BA1 A2B A3** немесе **A B AB** (кейде **C** бөлімі қосылуы

мүмкін). Бұл нұсқалы-шумақтық үлгіде **A** әріпі негізгі әуеннің белгісі ретінде алынған, сан көрсеткіші оның нұсқалық түрленуін білдіреді. Екінші құрылым үлгісінде кездесетін **B, C** – жаңа бөлім әуені. Осы құрылымдар бойынша төменде берілген сұлбада күйдегі бөлімдер аралық ладтық тіректерін көрсетеді. Бұл сұлба екіге бөліп қаралуда а) *шертте күй*; б) *аралас күйлер*:

Мысал № 1 A A₁ A₂ A₃... үлгісінде

а)

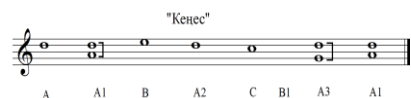
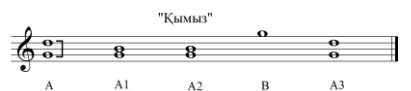
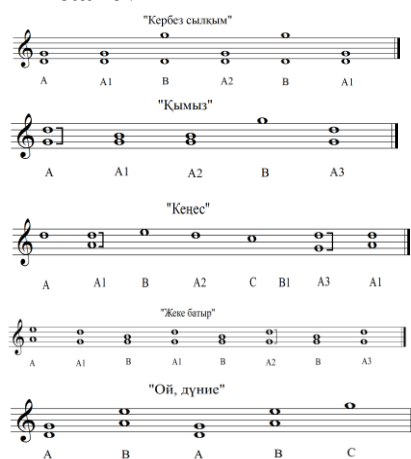


б)



A B A₁ A₂ B A₃ немесе A B A B C үлгісінде:

Мысал № 2



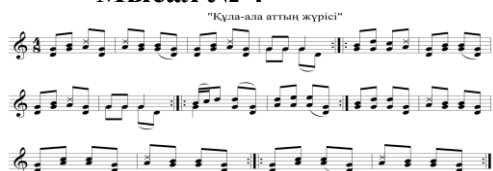
Тағы бір құрылым түрі: 3) **A(a+v) B(b)A₁ (a₁+b₁) B(b) A(a+v)** («Теңселме»). Мұндай құрылымды көре тұра оны нұсқалы-шумақтық үлгісінде жазылғанын білдіреді. Оның негізгі әуен тақырыбының қайталану кезінде өзгеріспен немесе жаңа шағын әуен элементінің немесе бөлшектердің пайда болғанын көре аламыз. Олар жақша ішінде кішкентай *a+v* деп белгіленген.

Мысал №3



Ірі **AB** сияқты бөлімдердің іштей кішкентай бірнеше бөлімшелерге бөліну үлгісі «Теңселме» күйінде анық көрінеді. Әрбір жаңа немесе оның нұсқасының **A A₁** қайталану кезінде регистрін ауыстырады. Мысал сұлбасында a^1-d^2 (**A**) келесі қайталану да d^2-g^2 ауысады (**A₁**). Зерттеуші С.Қалиевтің жазбасында «құрылымдық негізгі ұстанымы – әуен аралық зонаның дамуы, яғни, алғашқы интонация құрылымының кез келген элементінің (мысалы: әуен сұлбасы, ырғағы, қағысы және т.т.) әуендік байланысы болудың мағыналық синонимі бар жалғастығын құрайды» [2, 119]. Бұл жерде **A**– бөлімінің (негізгі тақырыптық әуеннің) іштей даму нұсқасына байланысты бірнеше бөлшекті элементтердің пайда болуыда көрінеді.

Мысал № 4



Бейсенбінің кейбір күйлерінің құрылымында негізгі *микроәуеннің* (С.Өтеғалиева) аса дамығанын байқау қиын әрине, өйткені оның күйлері қарапайым үлгіде жасалынған. Осыған қосымша С.Қалиевтің еңбегінде аспаптық ойын үлгісінің күйлер көлемі шағын, олар бір ырғақты-интонацияғалық комплекске негізделеді. Көбінесе осы комплекстің қайталануы домбыра мойнындағы бір тұрақты позиция төңірегінде білінбейтін өзгерістермен құрылымды құрайды деген [2, 15]. Бейсенбі күйлерінде де осы тектес құрылымдар кездеседі. Мысалы, «Құла ала ат» күйінде нақты әуен желісі жоқ, бірақ ырғақтық интонация немесе аспаптық ойын арқылы тақырып мазмұны ашылады. Күй соңына дейін шағын микро-элементтері арқылы құралып, бір келкі ырғақпен орындалады.

Мысал № 5



Автор туындыларындағы тақырыптық контраст немесе тембро-регистрлік өзгеріс, транспозиция сияқты ауысуларында байқаймыз.

Мысал № 6



Бейсенбі күйлерінде тембрлі-регистрлік даму (тембро-регистровое варьирование С.Өтеғалиева) басым екені жоғарыда айтылған, немесе оны транспозицияның бір түрі десе болады. Яғни, домбыра мойнында (төменгі, орта және жоғарғы) регистрлар тембр жағынан әр алуан. Олардың өзіндік ерекшеліктері бар. Сондықтан, осы регистрларда тақырып элементтерінің дыбысталулары, әртүрлі тембрлік бояу беретіні анық [6, 33]. Сонымен қатар, әрбір регистрлік зонада өзіне тән дыбыс биіктігінің диапазоны бар. Оның қалыптасуы тарихи үдеріс, музыкалық ойдың эволюциясымен тығыз байланысты деген [4, 286].

Ырғақ пен өлшем. Теориялық деректер негізінде домбыра музыкасының ырғағы негізінен алуан түрлі. Қарапайым ырғақтармен қатар оның күрделі түрлері де кездеседі. Осы орайда Н.Тифтикиди ырғақтың екі түрін анықтайды: 1 түрі – «репитиционный ритм» (явный), яғни *жаттығу ырғағы* (анық), дыбыстың дамылсыз үзілмеуі; 2 түрі – «песенный» (скрытый), әнтектес ырғақ [7, 30]. Зерттеушінің тағы бір маңызды теориясы ол – «акцентный» (екпінді) және «атоничный» (акцентсіз немесе екпінсіз) терминдерін алғаш енгізеді [7, 10-17]. Ғалымның пікірінше шертпе дәстүріндегі күйлерді «атоничный», екпінсіз түріне жатқызылады. Себебі бұл күйлер әнтектес келеді деп түсінік берген.

Бейсенбі күйлерінде әртүрлі ырғақтар кездеседі. Олардың басты көпшілігі қарапайым ырғақтар, мысалы: біркелкі («Жеке батыр», «Қымыз күйі»), бөлшектеу («Бодан кеңесі»), жинақтау («Құла ала ат»), пунктир (Кербез сылқым»), синкопа («Тансаңшы», «Теңселме») ырғақтары бар. Бұл ырғақ түрлерімен қоса автордың туындыларында лига, арпеджио, акцент сияқты көріністер тапқан. Мұндай көріністер күйдің мазмұны мен шығу тарихына байланысты қолданылған. Мысалы, Бейсенбі би өзінің «Тансаңшы» күйінде әлгі жігітке домбыра үнімен ымдап, «Тансаңшы, ойбай тансаңшы» деп орындаған. Осы күйде алынатын лига мен синкопалық ырғақ түрі күйшінің айталмай отырған сөзін ырғақпен келтіріп жігітке түсіндіреді.

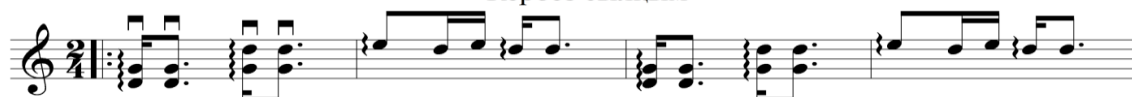
Мысал № 7



Осы «Тансаңшы» күйінде ырғаққа жасырылған күйдің аты бар деп Т. Бекхожина³⁹ өз зерттеулерінде жазған. Сондай-ақ, А. Мұхамбетова⁴⁰ музыка мен әңгіменің бірдей, дәлме-дәл келуі сирек кездеседі. Музыкадағы ырғақ құрылысының және жеткізіліп отырған сөздің фразасы сәйкес келуі арқылы аспапта орындай отыра сөздің мәнісін беретіні анық көрсетілген [8, 14]. Яғни, аңыз-әңгіме күйлер тақырыбындағы туындыларда, музыканың қосылуы, кейіпкердің қимыл, іс әрекетінің бейнелейді, яғни өмірдегі шынайы ситуацияны баяндайды, аспапта орындау, ең маңызды элементтерінің бірі болып саналады [9, 15]. Зерттеушілердің пікірінше күйдің тақырыбы мен оның терең мазмұны ырғақпен тығыз байланысы барын анықтауға болады. Сондай-ақ, «Кербез сылқым» күйіндегі әр дыбыс алдындағы арпеджиато белгілері мен пунктирлық ырғақ арқылы күйдің мазмұны суреттеледі.

Мысал № 8

"Кербез сылқым"



«Теңселме» күйіндегі үштік (триольдық) нотаның біреуі лига арқылы алынып, таза үштіктің кемсітіліп дыбысталуы, ырғақ түріне теңселіп немесе шайқатылып тұрған образды бейнелейді. Осы ырғақ түрі Мазельдің теориялық еңбегінде «теңселу ырғағы» үштік ырғақтың негізі ретінде тану қажет делінген [10, 191]. Кейде қарапайым ырғақпен басталып күй соңына дейін өзгеріп отыратыны хақ. Автор туындыларында синкопалық ырғақта көрініс тапқан. Жоғары деңгейдегі өлшемнің ролі анықтығы мен құрылымдығына маңызды. Ол кейде маңызды корректорлық элементарлық акцентуацияға енгізеді, сондай-ақ оның әр такті сайын қайталауынан сақтайды [10, 145].

Өлшем ырғақ секілді күйдегі алатын орны маңызды. Бейсенбі күйлерінде ауыспалы өлшемдер көп кездеседі. Автор туындыларында 2/4 пен 5/8, 6/8 өлшем көрсеткіші жиі қолданылған. Олардың ішінде басынан аяғына дейін өзгеріссіз, яғни біркелкі 2/4 пен жүретін, қарапайым өлшемде жүретіні бар, атап айтқанда, «Қымыз күйі», «Құла ала ат» (Тұрсын Кәдейдің орындауында), немесе 2/4 = 4/8 ауыспалы түріндегі «Құла ала аттың жүрісі» күйі, соңына дейін өзгермейді. Сондай-ақ, «Теңселме» күйі өзгеріссіз 6/8 пен жүреді. Ауыспалы өлшем де кездеседі. Яғни, күйдің ішінде әртүрлі өлшемдік өзгерістер болады, мысалы «Жеке батыр» күйінде 2/4 арасында 5/8-ге ауысады, «Таңсаңшы», «Кербез сылқым», «Ой, дүние-ай» күйлерінде 2/4 тен 3/4, 4/4, 5/8-ге аралас келіп отырады. Бұл күйлердің қарапайым түрдегі өлшемге өзгерістерін байқаймыз. Мұнымен қоса, Бейсенбінің күрделі ырғақ пен өлшемге ауысатын туындылары кездеседі. Олардың қатарында «Төрт бидің кеңесі» 7/8, 10/8, 11/8, 5/8, 8/8, 3/8, 6/8 өлшемдері күйдің соңына дейін ауысып отырады. Ырғақ өлшеу көрсеткішінен оның құрамалы түрлерін де аңғаруға болады (10/8, 11/8). «Кеңес», «Бодан кеңесі» туындылары 6/8, 9/8, немесе 7/8, 8/8-ге ауысуын аңғаруға болады.

Жалпы қазақтың ән-күйлеріне тән ырғақ пен өлшемнің еркіндігі таңғаларлық емес. Бұл туралы белгілі ғалым, фольклорист А.Затаевич жазған. Ол өз еңбектерінде қазақтың музыка

³⁹ Т.Бекхожина 1962-1963 жылда ФЭЭ сапарында Семей облысында Бекбосын Сағадиевтен жазылып алынған күйлердің аңыз-әңгімеренінен жинақталған зерттеуінде осы күйдің силлабикалық сұлбасын жасаған.

⁴⁰ А. Мұхамбетова: «В легенде «Тансаңшы, ойбай, тансаңшы» («Не признавайся, ойбай, не признавайся») судья, понявший невиновность бедного джигита, взял домбру и сыграл кюй, воспроизводящий ритм слов «не признавайся». Джигит понял кюй и оправдался перед остальными тремя судьями».

туындыларының көбінде кездесетін еркін метрлік ауысуы заңды түрде алмасып келетінін, біркелкілік екпіннің жоқтығын байқатады деген [11, 16].

Ладты-интонациялық ерекшеліктер. Бейсенбі күйлерінің көлемі жағынан үлкен емес, шағын. Дыбыс диапазоны әр қалай, көбі d^1 - a^2 дейін, кей күйлердің дыбыс қатары a^2 дыбысына жетпей *гексахордтық лад* көлемінде құрылған («Тансаңшы», «Теңселме»). Яғни, күйлер 6 дыбыс қатарынан тұратын диапазон көлемінде көруге болады. Мұндай дыбыс құрылымын Жетісу домбыра дәстүрінде кездестіруге болады [12, 45].

Бейсенбі күйлерінде ладтық тіректер әртүрлі, мысалы аралас күйлерде: g^1 - d^1 («Құла ала ат»), d^1 - g^1 («Кербез сылқым», «Ой, дүние-ай»), g^1 - g^1 («Жеке батыр»), g^1 - d^2 («Қымыз күйі»), d^2 - a^1 («Теңселме»). Күйлердің дыбыс қатарын қарастыру барысында олардың натуралдық халық ладтарымен сәйкес келетіндері кездеседі, атап айтқанда: иониялық («Қымыз күйі», «Кеңес»), миксолидиялық («Құла ала ат», «Бодан кеңес», «Кербез сылқым», «Ой,»дүние-ай», «Жеке батыр», «Теңселме»), мажорлық бағытындағы гексахордта («Таңсаңшы», «Төрт бидің кеңесі») күйлері анықталды.

Бейсенбі күйлерінің арасында интонациялық өзара байланысы барын байқауға болады. Мысалы, «Кеңес»⁴¹, «Бодан кеңесі», «Төрт бидің кеңесі» күйлерінде қатты ұқсастық бар. Яғни, микроәундік ұқсастық көрінісі:

Мысал № 9



Бейсенбі күйлерінде g^1 - d^2 аралығының квинта, және ашық d^1 мен g^1 кварта интервалдарын кездестіруге болады. Бұл интервалдар көбінде тұрақты *модальдық тіректер* міндетін атқарады.

Күйлердегі осындай модальдық тіректерді көбінесе бөлім аралық немесе бөлім аяқталу кезінде қолданылады. Бейсенбі күйлері *шертпе*, *аралас* дәстүрінде болғандықтан көбінесе *орташен* (А.Жұбановтың термині) регистрі қолданылған. Күйлердегі орташен бөлігінің дыбыс аралық диапазоны квинта, кварта, унисоннан немесе октава сияқты интервалдардан құралған.

Мысал № 10



Сондай-ақ, осындай үлгіден негізгі бөлім арасындағы жалғастық белесін, ән жанрындағы интонациялық қайрымына ұқсас келетіні анық. Осы секілді Жетісу күйлерінде кездесетін қайырымдарды зерттеуші Б.Мүптекеев *«интонациялық комплекс жүйесі»* [13, 14] деп атаған. Мысал ретінде төмендегі күйлерден байқап көруге болады:

⁴¹У.Бекеновтың орындау нұсқасы

Мысал № 11



Қорыта келгенде, күйші Бейсенбі Дөненбайұлының жанрлы-стильдік ерекшеліктері қарастырылып, төмендегі түйіндер топтастырылды:

1. Автор күйлерінің жанрлы тақырып жағынан: жан-жануарларға, соның ішінде жылқы малына («Құла ала ат», «Құла ала аттың жүрісі», «Телқоңыр» т.б.), жеке өмірімен байланысты күйлер («Жеке батыр», «Ой, дүние-ай», «Кербез сылқым», «Қымыз күйі» т.б.) және қоғамдық, билік істермен байланысты («Кеңес», «Бодан кеңесі», «Төрт бидің кеңесі», «Теңселме», «Тансаңшы» т.б.) бірнеше тақырыпқа бөліп қарастырылды. Күйлер қатарында «Кеңес» топтамасы кең таралған («Кеңес», «Бодан кеңес», «Төрт бидің кеңесі», «Кеңес басы», «Жай кеңес», «Көк иірім кеңес»).
2. Бейсенбі күйлерінің *шертпе* және *аралас* стильде, құрылымдық жағынан нұсқалы-шумақтық, әнтекес болып келетіні анықталды.
3. Ырғақ пен өлшем жағынан Бейсенбі күйлері әртүрлі, олар қарапайым үлгіден күрделі өлшемге дейін орын алған. Олардың күй барысында ауысып, ауыспайтындары да кездеседі. Ырғақ түрлерінің басым көпшілігі қарапайым біркелкі («Жеке батыр», «Қымыз күйі»), бөлшектеу («Бодан кеңесі»), жинақтау («Құла ала ат»), пунктир («Кербез сылқым»), синкопа («Тансаңшы», «Теңселме») ырғақтары бар. Бұл ырғақ түрлерімен қоса автордың туындыларында лига, арпеджио, акцент сияқты көріністер тапқан. Мұндай көріністер күйдің мазмұны мен шығу тарихына байланысты қолданылған.
4. Дыбысқатарлық талдаудың нәтижесінде Бейсенбі күйлерінде: иониялық, ең көбі миксолиялық, және мажорлық гексахорд ладтарда шығарылғаны анықталды.

Осы кезге дейін Бейсенбі Дөненбайұлының шығармашылығы тек топтастырылып шығарылған күй жинақтарымен шектелген. Бұл мақалада оның ең кең таралған туындыларына музыкалық, жанрлы-стильдік талдау жасау арқылы тақырыптық, құрылымдық, ладты-интонациялық, ырғақты-өлшемдік ерекшелігі анықталуына алғашқы қадам жасалынды десе болады. Біз толық немесе нақты нәтиже шығардық деген тұжырымнан аулақпыз, дейтұрғанмен зерттеу нәтижесінен негізгі пайымдаулар мен қорытындылар жасалынды.

Әдебиеттер тізімі:

1. Әлімбеков Б., Халықұлы Д. Күй қайнары(كۆي قاينارى), 1985. – 239 б.
2. Қалиев С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши. / Дис... канд.иск. – Алматы, 2000. – 130 б.
3. Тифтикиди Н. Песенные истоки музыки домбровых кюев // Народная

- музыка в Казахстане. Составитель П.Дернова. – А., 1967. - С.185-195.
4. Утегалиева С. Звуковой мир музыки Тюркских народов (теория, история, практика) . –Москва: Композитор, 2013. - 528 с.
 5. Гусев В. О специфике восприятия фольклора / К проблеме синестезии в искусстве// творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Наука, 1978. - С.79-90.
 6. Утегалиева С.Темірғалиева С. «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. – Алматы, 2008. - 130 с.
 7. Тифтикиди Н.Проблемы темпа и ритма домбровых кюев. Общие проблемы ритма домбровых кюев // Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. Сб.науч. трудов. М.,1992. - 228 с.
 8. Мухамбетова А. Народная инструментальная культура казахов. /Автореф.дис...канд.иск. –Л., 1976. - 30 с.
 9. Аманова С. Древние кюи «Акку» (структура , семантика) // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата,1985. - С.15- 24.
 10. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений (элементы музыки и методика анализа малых форм). – Москва: Музыка, 1967. - 527 с.
 11. Затаевич А. 1000 песен казахского народа: песни и кюй / - 2-е изд. – Москва: Музгиз 1963. – 603 с.
 12. Клопова К. Некоторые особенности звукорядов домбровых кюев /дисс...канд. иск. – Алматы, 2003. - 145 с.
 13. Мүптекеев Б. Жетісу оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр/ өнертану канд. дис. авторефераты. – Алматы, 2009. - 28 б.

УДК 78.03:78.071(045) (574) И86

Алуа ИСКАКОВА

Магистрант,

Казахского национального университета искусств

г.Астана, Казахстан

AluaIskakova@mail.ru

Научный руководитель

Гульнар АЛЬПЕИСОВА

кандидат искусствоведения,

профессор Казахского национального университета искусств

г.Астана, Казахстан

БАЛЕТ «ҚОЗЫ КӨРПЕШ-БАЯН СҰЛУ» А.РАИМКУЛОВОЙ:

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: Проявление традиций в современной композиторской практике осуществляется по-разному: то бесконфликтно, то под знаком противостояния традиций и новаций. Но лишь приняв традиции, области художественного творчества существенно расширяют ее горизонты. Такая направленность характерна для творчества современного казахстанского композитора Актоты Раимкуловой, которая в своем творчестве по-новому смогла раскрыть этническую архаику казахского народа современными выразительными средствами и композиторскими техниками. Так, благодаря обращению к традициям двух культур – казахской и европейской, композитор, в своем творчестве смогла воспроизвести веками сформировавшиеся эстетические ценности.

В настоящей статье «традиция и современность» рассмотрены на примере одного из новых и малоизученных произведений Актоты Раимкуловой – балета «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу». Методологической основой статьи послужили труды по вопросам казахского

музыкального искусства и музыкального театра. Вместе с тем, в статье получили применение описательно-аналитические (для анализа музыкального языка балета) и сравнительные методы (для выявления музыкальной образности). В результате исследования были выявлены две музыкально-образные сферы в балете, для воплощения которых были применены выразительные средства казахской и европейской музыкальных традиций.

Ключевые слова: балет, постановка, «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу», композитор, Ақтоты Райымкулова, стиль, музыка, музыкальный-театр, традиции, современность, музыкальная драматургия, сцены, образная сфера, кюй, обряд.

Түйіндеме: Қазіргі заманғы композиторлық тәжірибеде дәстүрді таныту әртүрлі тәсілдермен жүзеге асырылады: бірі қайшылықсыз, екіншісі дәстүрлер мен инновациялардың қарама-қайшылығының белгісімен. Бірақ тек дәстүрлерді қабылдай отырып, көркем шығармашылық салалары оның көкжиегін едәуір кеңейте алады. Мұндай бағыт қазіргі заманның қазақстандық композитор Ақтоты Райымқұлованың шығармашылығына тән болып келеді. Композитор өз шығармашылығында қазақ халқының этникалық архаикасын заманауи мәнерлі құралдармен және композиторлық техникамен жаңаша аша алды. Сондай-ақ, қазақ және еуропалық мәдениеттерінің дәстүрлеріне жүгініп, композитор өз шығармашылығында ғасырлар бойы қалыптасқан эстетикалық құндылықтарды жаңғыртты.

Осы мақалада «дәстүр мен қазіргі заман» түсініктері Ақтоты Райымқұлованың жаңа және аз зерттелген шығармаларының бірі – «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» атты балеті мысалында қарастырылған. Мақаланың әдіснамалық негізін қазақ музыкалық өнері және музыкалық театр мәселелері бойынша еңбектер құрайды. Сонымен қатар, мақалада сипаттамалық-аналитикалық (балеттің музыкалық тілін талдау үшін) және салыстырмалы (музыкалық бейнені анықтау үшін) әдістер қолданылды. Зерттеу нәтижесінде «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» балетінде екі музыкалық-бейнелі сала анықталып, оларды жүзеге асыру үшін композитор қазақ және еуропалық музыкалық дәстүрлердің мәнерлі құралдарын пайдаланды.

Кілт сөздер: балет, қойылым, «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу», композитор, Ақтоты Райымқұлова, стиль, музыка, музыкалық-театр, дәстүр, қазіргі заман, музыкалық драматургия, көріністер, бейнелі сала, күй, салт.

Abstract: The manifestation of traditions in modern composer's practice is carried out in different ways: either without conflict, or under the sign of confrontation of traditions and innovations. But only by adopting traditions, the areas of artistic creation significantly expand its horizons. This orientation is characteristic of the work of the modern kazakh composer Aktoty Raiymkulova, who in her work in a new way was able to reveal the ethnic archaics of the kazakh people with modern expressive means and compositional techniques. Thus, thanks to the appeal to the traditions of two cultures - Kazakh and European, the composer was able to reproduce in her work the aesthetic values formed over centuries.

In this article «tradition and modernity» are considered on the example of one of the new and little-studied works of Aktoty Raiymkulova - ballet «Kozy Korpesh-Bayan Sulu». The methodological basis of the article served as works on the issues of Kazakh musical art and musical theatre. At the same time, the article applied descriptive-analytical methods (to analyse the musical language of the ballet) and comparative methods (to reveal the musical imagery of the ballet). As a result of the research, two musical and figurative spheres in the ballet were revealed, to the embodiment of which expressive means of Kazakh and European musical traditions were applied.

Keywords: ballet, staging, «Kozy Korpesh-Bayan Sulu», composer, Aktoty Raiymkulova, style, music, musical-theater, traditions, modernity, musical dramaturgy, scenes, figurative sphere, kui, rite.

Проявление традиций в современной композиторской практике осуществляется по-разному: то бесконфликтно, то под знаком противостояния традиций и новаций. В балете, как

и в других областях искусства, преемственность позволяет сохранить уникальные художественные идеи, стили и эстетические нормы, которые формировались и развивались на протяжении долгого времени. Это, в свою очередь, позволяет современным композиторам и балетмейстерам создавать балетные спектакли, сочетающие в себе лучшие традиции и новаторские подходы.

Так, 2 июля 2021 года на сцене столичного театра «Астана Балет» прошла премьера нового балета «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» на музыку казахстанского композитора, общественного деятеля и педагога Актоты Раимкуловой.

Творчество композитора включает множество произведений разных жанров, это: симфонические, камерно-инструментальные и вокально-хоровые опусы, музыка к драматическим и кукольным спектаклям, а также балеты.

В частности, в жанре балета А. Раимкуловой были написаны два произведения. Это двухактный балет «Воздушное кочевье» (2008), сценическое воплощение которого, к сожалению, не осуществилось, и балет-эпос «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» (2021), ставший объектом настоящего исследования.

Актоты Раимкулова в своем творчестве стремится обращаться к казахским традициям, углубляя стороны духовности, нравственности, и вместе с тем объединяя их с современностью. Так, она является одной из первых композиторов, которая в своем творчестве по-новому раскрыла этническую архаику, претворив её современными средствами оркестрового и электронного музыкального звучания.

В. Е. Недлина автор многих очерков и статей о творчестве композитора пишет: «Стиль Актоты Раимкуловой на протяжении всего творческого пути потерпел существенные трансформации. Она прошла путь от ориентации на советскую массовую песню и соцреализм в юности через период исканий с привлечением современных композиторских техник и мультимедийной техники к выработке своего неповторимого музыкального языка, черпающего интонации и приемы из двух источников – европейской академической музыки во всем ее многообразии и традиционного казахского искусства» [1, С. 158].

Балет «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» А. Раимкуловой – это балет-эпос в двух действиях с прологом, ставший новым дыханием в современном репертуаре национальных балетов Казахстана. Либретто балета было создано украинским балетмейстером-постановщиком Георгием Ковтуном и казахским редактором Сакеном Ногербеком. Постановка осуществилась силами труппы театра «Астана Балет», где Асель Курманбаева стала его художественным руководителем. В создании балета принимали участие международная постановочная группа из Украины и России. Так, сценография балета была создана сценографом Андреем Злобиным, художником по костюмам выступила Анна Ипатьева, а видеохудожником стал Дмитрий Шамов.

Музыка балета «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» органично встраивается в многоплановый сюжет балета. Она отличается логичными переходами между сценами, и в то же время глубиной представленных образов. Композитор применяет свой творческий метод – сочетание европейского симфонического оркестра, ансамбля казахских традиционных инструментов и электроники. В этом смысле, можно сказать, что балет «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» является одним из лучших произведений в творчестве А. Раимкуловой, являющийся воплощением опыта, накопленного композитором в самых разнообразных произведениях в жанрах симфонической, камерной и электронной музыки.

Главным методом образно-музыкального развития в балете «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» стало тембровое сопоставление инструментов симфонического оркестра и фольклорного ансамбля. Так, музыкальная драматургия балета строится на двух музыкально-образных сферах – мир животных и мир людей.

Музыкальная изобразительность мира животных воплощена симфоническим оркестром в сочетании с электронной музыкой, современными композиторскими техниками, компьютерными сэмплами, конкретной музыкой в записи, сложными гармониями,

новаторскими тембрами фольклорных инструментов, имитирующими вой волков и горлового пения в исполнении фольклорно-этнографического ансамбля «Туран». В гармонии слышится преобладание диссонансов, обрывистое звучание, альтерированные аккорды, хроматические звуки с включением электронных сэмплов – вой волков, карканье ворон и т.д. Все это служит созданию музыкальной характеристики мира животных.

Музыкальная изобразительность мира людей показана в органично включенных в балет обрядовых сценах и ритуалах – рождение героев, көрісу, сватовство, охота, традиционная борьба – курес, похоронные обряды – жоктау, естірту, обряд расплетения кос.

Все это звучит в тембровом пространстве фольклорно-этнографического ансамбля «Туран».

Музыкальной основой сферы людей служат күй «Ортеке», который звучит в сценах охоты и сватовства, а также күй «Жез киік» Ыкыласа из сцены көрісу первого действия.

Включение данного кюя в балет, а именно в сцену встречи после долгой разлуки людей, несет в себе характер радости, и в то же время это произведение воспекает бескрайние просторы казахской степи. Строение кюя квинтовое (*d-a*), мелодия грациозна и выразительна, звучит в жизнеутверждающих тонах. Вступление данной сцены строится на интонационных оборотах кюя «Жез киік», далее развитие приводит и к полному проведению основной темы кюя у кыл кобыза.

Сцена сватовства является контрастной по настроению жанровой сценой в юрте. Происходит традиционный казахский обряд «Сырга салу», в котором мать жениха надевает серьги невесте. Здесь звучит тема кюя «Ортеке» ансамбля «Туран», исполняемый сначала малой домброй – шіңкілдек, а затем и всем ансамблем.

Изначально «Ортеке» – «музыкально-театрализованное представление с танцующим козликом, получившее широкое распространение у казахов и других тюрко-монгольских народов» [2, С. 318]. Это представление было показано в сцене шумного восточного базара, в котором Кукольник представляет свое творение – танец горного козла «ортеке», однако в этой сцене применена лишь изобразительная сторона данного представления, в музыкальном плане сходств не наблюдается.

В казахской инструментальной музыке существуют одноименные кюи, которые относят к кюям-легендам [3, С. 132]. С. И. Утегалиева отмечает, «что в домбровой традиции казахов встречаются две группы таких пьес: 1) кюи с названием «Ортеке», созданные для такого рода театрализованных кукольных представлений; 2) кюи близкие к ним по характеру, но с другим названием (это народные и авторские кюи «Кара жорга», «Салкурен», «Калмакбий», «Секиртпе» Таттимбета; «Сур теке», «Ортеке» Байжигита и Есбая)» [2, С. 322].

В сценах охоты и сватовства күй «Ортеке» является ярким воплощением казахской национальной самобытности в балете. Күй написан в стиле шертпе, квартового строя (*d-g*) с характерными повторяющимися мотивами. Основной ладовой опорой бас буына является начальное звено *d-g*. Основным интонационно-ритмическим комплексом являются два повторяющихся мотива. Первый содержащий квартовую интонацию с ее обыгрыванием и второй развивающегося типа.

Таким образом, в балете «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» были выявлены две музыкально-образные сферы – мир людей и мир животных. Особый творческий метод примененный Актоты Раимкуловой, заключающийся в сочетании европейского симфонического оркестра, фольклорно-этнографического ансамбля и электронной музыки, позволил композитору ярко представить традиции в современном балете.

Балет «Қозы Көрпеш - Баян Сұлу» раскрыл новую грань творческого дарования композитора Актоты Раимкуловой. Думается, что данный балет по праву займет достойное место среди национальных балетов Казахстана.

Список литературы:

1. Недлина В. Е. «Толгау» и «Жамиля» Актоты Раимкуловой: к проблеме претворения кюевости в жанре симфонической поэмы // Век науки и образования, № 10-12 (18-20), октябрь-декабрь 2010. – С. 158-167.
2. Утегалиева С. И. Музыкально-театрализованное представление ортеке у тюркских народов Евразии // Русский фольклор: материалы и исследования. 2021. № 38. – С. 316-329.
3. Аманов Б. Мухамбетова А. Казахская тардиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
4. Донченко Р. Некоторые композиционные принципы казахстанских балетов // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 86-98.
5. Донченко Р. Конструктивно-выразительные факторы драматургии казахстанских балетов (лейтмотивы и лейтсистемы) // Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 70-85.
6. Имашева А.Т. На гребне волны: композитор А. Раимкулова / Родному вузу – наш талант: выпускники-композиторы: сб. ст. к 60-летию КНК им. Курмангазы, сост. А.С.Кетегенова. — Алматы 2005. С. 345-357.
7. Недлина В.Е. Балет «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу»: неужели получилось?, Нур-Султан, 2021. <https://astanaballet.com/ru/news/reviews/balet-kozy-korpesh-bayan-sulu-neuzheli-poluchilos> (дата обращения 22. 01. 23).
8. Раимкулова А. «Периодизация новейшей истории музыкальной культуры Казахстана в контексте смены культурных парадигм» // NAS of RK, vol. 2, Numb. 330, 2020. – 180-187.
9. Тани А.Б., Жумасеитова Г.Т. Статья Новые символы и мотивы в балетной интерпретации «Қозы Көрпеш-Баян Сұлу» // Керуен. 2022 Т. 77. № 4. С. 320-329.

ӘОЖ 78.071.1:781.6

Нәзира ҚАРАШ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының түлегі,
«К. Байсейітова атындағы
дарынды балаларға арналған
РММОИ» РММ ұстазы
Алматы қ., Қазақстан
Karash_naz@mail.ru

ҚАЗІРГІ ЗАМАН КҮЙШІСІ Т.ҚАРАШТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ КЕЛБЕТІ

Түйіндеме . Жетісу күй өнерінің қазіргі замандағы белгілі өкілі – күйші Т. Қараштың (1964) музыкалық туындылары – қазіргі заман музыка мәдениетімізде өзіндік орны бар көркемдік құбылыс. Мақаланың *мақсаты* – қазіргі заман күйшісі – Т.Қараштың жалпы шығармашылық келбетіне тоқтап, күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктерін ашу болып табылады. Қойылған мақсатқа сәйкес, баяндамада автордың қысқаша өмірлік жолын көрсету, күйлерін талдап, композициялық, ырғақты-өлшемдік, ладты-интонациялық ерекшеліктерін айқындау секілді *міндеттер* қойылды. Күйлерінің ішінде баяндама авторы «Бүркіт» теріс бұрауда шығарылған күйдің талдауына бөлек тоқталды. Зерттеу жұмысын жүргізу барысында *кешенді және жүйелі тәсілдер, салыстырмалы-типологиялық, жүйелі-этнофониялық және*

өнертану докторы, профессор С.Өтеғалиеваның «Қазақтың домбыра күйлерін талдау» пәні бағдарламасындағы *күйлерді талдау* әдістері пайдаланылды.

Кілт сөздер: Күй, дәстүр, төкпе, шертпе, теріс бұрау, буындық, строфикалы-вариантты құрылым.

Аннотация. Музыкальные произведения известного представителя домбрового искусства Жетысу Т.Караш (1964) занимают немаловажное место в современной отечественной музыкальной культуре. *Целью* настоящего доклада является рассмотрение творческого облика Т.Караша. В число *задач* входят: характеристика жизненного-творческого пути кюйши, анализ музыкально-композиционных метро-ритмических и ладо-интонационных особенностей кюев Т.Караша. В докладе представлен анализ кюя в квинтовом строе Т.Караша – «Бүркіт».

В исследовании были использованы *комплексный* и *системный* подходы, *системно-этнофонический*, *сравнительно-типологический* методы, а также *методика анализа* профессора С.Утеғалиевой по дисциплине «Анализ домбровых кюев».

Ключевые слова: Кюй, традиции, токпе, шертпе, квинтовый строй, буынная и вариантно-строфическая форма, смешанный стиль.

Abstract. The musical works of the famous representative of the dombra art Zhetysu T.Karash (1964) occupy an important place in modern Russian musical culture. The purpose of this report is to examine the creative image of T. Karash. The tasks include: characterization of kuishi's life and creative path, analysis of musical and compositional metro-rhythmic and lado-intonation features of T.Karash's kuis. The report presents an analysis of kuya in the fifth system of T.Karash – "Burkit".

The study used complex and systematic approaches, system-ethnophonic, comparative–typological methods, as well as the methodology of the analysis of Professor S.Utegalieva on the dicipline "Analysis of dombra cui".

Keywords: Kui, traditions, tokpe, shertpe, quint formation, shoe and variant-strophic form, mixed style.

Ұсынылып отырған мақаланың *мақсаты* – Т.Караштың шығармашылығының жалпы сипатын беріп, теріс бұраудағы «Бүркіт» күйінің музыкалық ерекшеліктерін ашу болып табылады. Баяндама *міндеттері*: автордың қысқаша өмірлік жолын көрсету, күйлерінің, оның ішінде, әсіресе, «Бүркіт» күйін талдап, композициялық, ырғақты-өлшемдік, ладты-интонациялық ерекшеліктерін айқындау болып табылады.

Зерттеуде *кешенді* және *жүйелі* тәсілдер, *жүйелі-этнофониялық*, *салыстырмалы-типологиялық* және өнертану докторы, профессор С.Өтеғалиеваның «Қазақтың домбыра күйлерін талдау» пәні бағдарламасындағы *күйлерді талдау* әдістері қолданылды [1-2].

Қараш Талап Қанағатұлының өмірлік-шығармашылық жолын шартты түрде үш кезеңге бөліп қарастыруға болады:

1. Қалыптасу кезеңі (туғанынан – музыка училищесіне оқуға түскенге дейінгі уақыт);
2. Ортаңғы кезең (музыкалық білім алып, мамандыққа, академиялық кәсіби музыкалық білім алып, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлт аспаптар оркестрінде қызмет еткен, алғашқы шығармалары жазылған кезең);
3. Қазіргі заман кезеңі (XXI ғ.)

Қалыптасу кезеңі. Талап Қараш Алматы облысы, Жамбыл ауданы, Ұзынағаш селосында 1964 жылы 31 қазанда дүниеге келген. Т.Қараштың ата-анасы өнерге жақын адамдар болған. Әкесі Қанағат Қарашев әнші, халық театрының режисері, анасы Қанипа Бұғыбаева ақын, Қазақстан Жазушылар Одағының мүшесі, «Алаш» сыйлығының лауреаты болды. Шыңжанда (ҚХР) дүниеге келіп, 1950 жж. Қазақстанға келген Қанағат Қарашев этномузыкатанушыларға бірқатар ән нұсқаларын, олардың ішінде, ғұрыптық фольклор

жанрларын, Көдек мұрасын жаздырды. Ал анасы Қанипа Бұғыбаева бұлбұл даусымен ерекшеленген.

Бала кезден өнерге жақын болған жас бала анасының кеңесімен музыкалық мектепке барады. Ұзынағаш ауылында домбырадан алғаш сабақ берген ұстазы – Атыраудың тумасы, сол өңірдің белгілі күйшілерінен тәрбие алған Қилан Сәрсенбиев болды. Мектепте оқып жүрген кезінде, баланың қабілетін байқаған әкесі сол ауданның оркестріне орналастырады. Сол мәдениет үйінде домбырашы болып жүрген кезінде көптеген концерттерге шығып, халықтың қошеметіне ие болады. Бірде ансамбльмен концертке дайындық барысында ауылға атақты сазгер Әсет Бейсеуов келеді. Жас домбырашының талабын көріп, оған өз батасын береді [3].

Ортаңғы кезең. Мектептегі 8 сыныптан кейін Талап Қараш П.И.Чайковский атындағы Алматы музыкалық училищесіне оқуға түседі. Мұнда ол мамандықтан ұстаз Біләл Ысқақовтан оқыды. 1984 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына оқуға түсіп, оны 1991 жылы оқуын бітіргенде талапшыл жас «концерттік орындаушы әрі оқытушы» мамандығын алады. Оқу кезеңі арасында екі жыл әскерге барып, Отан алдындағы борышын өтеді.

1996 жылдардан бастап, Т.Қараш сол кезде өте сирек орындалатын оңтүстік-шығыс Жетісу өңірінің атақты күйшісі – Қожеке Назарұлының «Сағыныш», «Торғай», «Шалқайма», «Айдадауда», «Тас көмір көліне шоғылған» күйлерін орындай бастады. Бұған әкесі Қанағат Қарашевқа 1962 жылы туысы, ҚХР азаматы, жазушы Сүйінбай Тәйтіннің Қожекенің кітабын сыйлағаны себеп болды. Қожеке күйлерін жас өнерпаз нотамен де, таспасын тыңдау арқылы да үйренді [3].

«Шопандар тойы» деп аталатын алғашқы күйі Талаптың 19-20 жасында шығады. Бұл күй оны әкесі жайлауға апарған кезде шопандар өмірін көріп әсерленгеннен дүниеге келді. Т.Қараштың Консерваториядағы ұстазы – атақты күйші, профессор Бақыт Қарабалина болды. 1 курста оқып жүргенде «Жігер» фестиваліне қатысып, ол лауреат атанды. Консерваторияның 3-4 курсынан бастап, ол бірнеше жыл Құрманғазы атындағы Қазақ ұлт аспаптар оркестрінде жұмыс істейді.

Сонан соң, Талап Қанағатұлы еңбек жолын Қазақ теледидарында дыбыс режиссеры, кейін оны «Хабар» агенттігінде, Жамбыл атындағы Қазақ Мемлекеттік филармониясында дыбыс операторы болып жалғастырған. Ол – қазақтың біртуар композиторы Әсет Бейсеуов туралы экрандалған «Ән-Әсет» деректі фильмінің режиссер-авторы.

Сонымен қатар, Т.Қараш ұстаздық жолға түсіп, Каспий университетінде, ЖелПУ-да және А.Жұбанов атындағы дарынды балалар мектеп интернатында домбырадан сабақ берді.

Қазіргі заман кезеңі. Қазіргі заманда Талап Қараштың әдеби-публицистикалық және поэзиялық салаларға қызығушылығы оянып, аталған жанрларда жемісті еңбек етуде. Тұңғыш өлеңдері «Екпінді еңбек» газетінде жарық көрген. Баспадан: «Серпер» (2008 ж.) «Рух оянған күн» (2011 ж.) «Күндер зулап барады» (2019 ж.) атты жыр жинақтары басылып, «Өнер мұраты» (2019 ж.) атты публицистикалық кітабына оның ой-тұжырымдары мен мақалалары енген.

Талап Қараш – қоғам қайраткері, публицист, ақын, күйші, Қазақстан жазушылар одағының, «Әлем Халықтары жазушылар» одағының мүшесі, Республикалық «Жігер» фестивалінің лауреаты. Ол қазақтың ұлы ақыны Абай Құнанбайұлының 175-жылдық мерейтойы қарсаңында «Әлем Халықтары Жазушылары Одағы» ұйымдастырған «Адамның хикмет кеудесі» атты Халықаралық Өнер фестивалінде мәдениет пен өнерге сіңірген ерен еңбегі үшін дипломымен және көптеген алғыс хаттармен, дипломдармен марапатталды [3].

Бұл күндері Талап Қараш «Ұлы дала» Республикалық қоғамдық саяси газетінің меншікті тілшісі болып, күйші, сазгер әрі ақын ретінде еркін шығармашылықпен айналысады. «Күйшілер Одағы» Республикалық қоғамдық бірлестігінің Алматы филиалының төрағасы.

Т.Қараштың тағы да бір шығармашылық қыры – оның жазушылық жолы. Бұл өнер оған анасынан дарыған. Талап Қараштың жарыққа шыққан төрт өлеңдер және бір эсселер

жинағы бар. Күйшінің «Серпер» (2008 ж.) атты тұңғыш жыр жинағына 160 өлеңі және алғашқы күйі – «Күзембайдың көкпары» енген. Бұл күйге белгілі күйші *Айтжан Тоқтаған* жоғары баға берген [4].

Ақынның екінші «*Рух оянған күн*» атты кітабына 56 өлеңі кірді. Мұнда жастық шақ, сүйіспеншілік сезімдері, сан алуан тіршілік түйіткілдері мен адамгершілік асыл қасиеттер жайлы ой қозғалады [5]. Сонан кейін жарияланған «*Күндер зулап барады*» атты кітабына күйшінің 103 лирикалық өлеңдері мен арнаулары енді [6].

«Өнер мұраты» (2009) жинағында жарияланған Т.Қараштың публицистикалық еңбектері ішінде оқушы қызығушылығын, күйшінің музыка автор қайраткерлерінен алған сұхбаттары мен мақалалары тудырады. Олардың ішінде, әсіресе, КСРО Халық артисі Н.Тілендиев, ҚР Халық артисі Ф.Балғаева, ҚР Еңбек сіңірген қайраткері Б.Ысқақовпен болған сұхбаттары мен консерваторияның тәжірибелі ұстаздары Қ.Мұхитов, Б.Қарабалина туралы естеліктерінде күйшілік өнерге байланысты мәселелер мен жеке күйші тұлғалар туралы пікірлер құнды [7].

Т.Қараштың күйлерінің тақырыбы. Күйші Т.Қараштың қаламынан 12 күй шыққан. Ол күйлермазмұндық ерекшелігі бойынша үш топқа бөлінеді.

1. *Белгілі бір жеке тұлғаларға* арналған күйлер:

«Шопандар тойы» (1980), «Абай тойы» (1995), «Ояну» (Ахмет Байтұрсынұлының рухына арналады, 1992), «Күзенбайдың көкпары» (2004), «Қазығұрт сазы» (ақын Болат Шарахынбайға арналады, 2005), «Күй Мұқағали» (2016), «Жамбыл сарыны» (2022), «Батыр Бауыржан» (2020).

2. *Табиғат бейнесіне (құсқа)* арналған күйі: «Ақ тиін» (2006), «Бүркіт» (2010).

3. *Философиялық тақырыптағы* күйлер: «Жарық дүние» (2012), «Қорғансыз» (2022).

Орындаушылық стилі. Бұл ерекшелігі бойынша Талап Қараштың күйлері:

1.Төкпе, 2. Шертпе және 3. Аралас стильдегі күйлер болып, 3 топқа бөлінеді.

1. *Шертпе стиліндегі күйлер:* «Қорғансыз», «Жарық дүние»;

2. *Төкпе стиліндегі күйлер:* «Күзенбайдың көкпары», «Батыр Бауыржан», «Абай тойы», «Шопандар тойы», «Қазығұрт сазы» «Ояну»;

3.*Аралас стильдегі күйлер:* «Жамбыл сарыны», «Күй Мұқағали», «Ақ тиін», «Бүркіт».

Т.Қараштың күйлерінің басым бөлігі оң бұрауда, ал «Шопандар тойы» мен «Бүркіт» теріс бұрауда шығарылған.

«Бүркіт». Теріс бұраудағы күйлердің көбі жан-жануарларға арналып, көне дәуірлерде туғаны туралы күйтанушылар еңбектерінде жазылған (С.Аманова, С.Өтеғалиева, Г.Омарова, т.б.). Теріс бұраудағы күйлер Тәттімбет шығармашылығында да кездеседі [8]

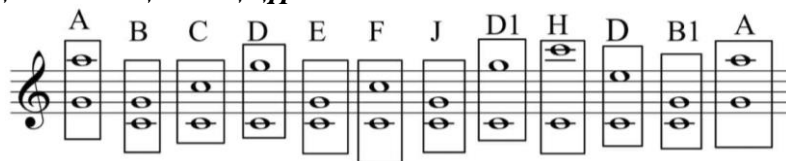
Алайда заманауи күйшілердің ішінде теріс бұраудағы күйлер өте сирек ұшырасады. Бұл қатарға Қаратау дәстүріндегі күйші Сүгірдің «Аққуы», «Тоғыз тарау» [9], Н.Тілендиевтың оған аттас күйі, Алтай-Тарбағатай дәстүрінің өкілдері – З.Әнжәнұлының «Заманбектің күйі» [10, 73 б.], Д.Халықұлының «Поезд» [11,103 б.], А.Райымбергеновтың «Секіртпе» күйлері жатады.

Сондықтан, Талап Қараштың теріс бұрауда шығарған «Бүркіт» және «Шопандар тойы» күйлері өзіне ерекше қызығушылық тудырады. Автор бұл күйді шығарғанда Раздықтың «Аңшының зары» күйін есте ұстағанын айтты [3].

Күй тақырыбы. «Бүркіт күйі» 2010 жылы шығарылды. Автордың айтуынша, оны қазақтың белгілі эколог ғалымы – Советхан Әбубәкіров қыстың бір күні Талғар жақта өткен бүркітшілер жарысына ертіп апарды. Осы сапарда күйші саятшылардың саят құрғанын, қыран бүркіттерді түлкілерге салғанын, қояндарды қуалағанын, сол саятшылардың бүркітті ұшырып баптағандарын көріп, әсерленгеннен осы күй шығады. Сазгер ойын айшықтай түсе: «Сол жарысқа қатыстырылған қыран құстарды көріп, бүркіттердің тырнағынан қашып жан сауғалап қашып бара жатқан қасқырларды, түлкілерді көріп әсерлендім. Жарыс аяқталғанда кейбір адамдар бүркітті алып, аяғын буып, қанатын орап, машинаның багажына лақтырып тастады.

Бүркіттің тағдырына, аландап, іштей қолайсыз сезініп, осы оқиғаға арнап күй шығардым», – деді [3].

Күйдің композициялық құрылымы:



Автордың өзі айтқандай, бұл күйдің туылуына теріс бұрауда орындалатын күйлер әсер еткен. Сол себепті мұнда жетісулық «Аққу» және алтай-тарбағатайлық «Аңшының зары» күйлеріндегі кейбір үзінділері кездесіп, күйде екі аймақ ерекшеліктерінің синтезі байқалады.

Оң бұраудағы күйлердегідей, «Бүркітте» де Талап Қараш кіріспе бөлімін (1-4 тт.) пайдаланған. Бұл бөлімде дыбыс еліктегіштік әдісі қолданылып, құстың үні суреттелген. Форшлагтармен алынатын мұндай әдіс белгілі қобызшы С.Үмбетбаев орындауындағы «Аққу» күйінде де кездеседі.

Теріс бұраудағы «Бүркіт» күйінде қыран құс бейнесінің әртүрлі көріністері бейнеленеді. А (5-36 тт.) күйдің бастапқы бөліміндегі әуенін жоғары қарай өрлегенінен құстың әуеге ұшу көрінісін көзге елестетуге болады. В (37-40 тт.) бөліміндегі күйші қағыстарынан құстың тырнағымен өз жемдігін ұстап алғаны суреттеледі. С (41-48 тт.) бөлімінде бүркіттің өмірге, алға қарай ұмтылып күрескен сәті, D-де (49-69 тт.) төменгі регистрде құстың шырылдаған үні келтірілген. Әрі қарай күй А (70-78 тт.), Е (79-90 тт.), А2 (91-109 тт.), К (110-116 тт.) бөлімдерінде дамиды.

«Бүркіт» күйінің құрылымы нұсқалы-шумақты формаға жатады. Бұл күйдің ерекшелігі теріс бұрауда ойналатындықтан «Бүркіт» күйінің құрылымындағы ладтық ерекшеліктер:

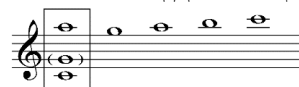
Кіріспе бөлімінің дыбыстары:



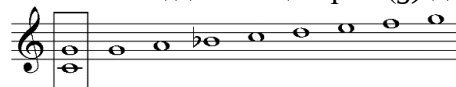
А бөлімінің дыбыс қатары: (с) мажорлы пентатоника + ионийлік пентахорд



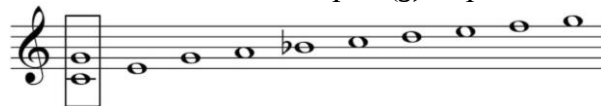
В бөлімінің дыбыс қатары: (g) ионийлік тетраход



С бөлімінің дыбыс қатары: (g) дорийлік



D бөлімінің дыбыс қатары: (g) дорийлік, е – қосымша дыбыс



Е бөлімінің дыбыс қатары: (с) ионийлік тетраход



Күйдің әртүрлі бөлімдерінде пентатоника, ионийлік (с) және дорийлік (g) ладтар қолданылады. Біржарым октавалық көлемдегі дыбыс қатарында күй әуені ионийлік ладқа көбірек сүйенеді.

Күйдегі ырғақ пен өлшем. Басынан аяғына дейін 5/8 метрикалық өлшемінде шығарылған «Бүркіт» күйінде сазгер біркелкі және жинақтау ырғақ өрнектерін, сондай-ақ, П VII, П П П қағыстарын пайдаланады.

Қорыта айтқанда:

- Т.Қараштың «Бүркіт» күйі қазақтың дәстүрлі дүниетанымындағы маңызды бейне – қыран құсқа арналған;
- Бұл күй *шертпе* стилінде, нұсқалы-шумақты формада шығарылған туынды.
- Теріс бұрауда туған күйде миксолидийлік және ионийлік ладтар кездесті;
- Метрикалық-ырғақтық жүйесі бойынша, күй басынан аяғына дейін 3/8 музыкалық өлшеміне сүйеніп, онда біркелкі және жинақтау ырғақтық өрнектерінің басымдылығы анықталды;
- Күйдің даму қарқынын секвенциялармен, әуеннің секірімелі сипаттағы интервалдарға негізделуінен байқауға болады. «Бүркітте» тақырыпты транспозициялық жолмен тасымалдау әдісі қолданылған. Құстың бейнесін суреттейтін күй кіріспесінде домбырада тұтып алу тәсілі көрсетілген;
- Құсқа арналған күйді автордың теріс бұрауда шығаруы оның дәстүрді сабақтастырғанын көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі:

1. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528с.
2. Утегалиева С.И. О новых методах и подходах в изучении домбровой музыки казахов //Мировая культура и национальное сценическое искусство: диалог и взаимосвязи. – Алматы: ПринтЭкспресс, 2023. – 390 б. (23-30 бб.)
3. Қараш Н.Қ Жетісудың қазіргі заман күйшілері: музыкалық-стильдік ерекшеліктері (Д. Шаштайұлы, А. Малдыбаев, Т. Қараш, Е. Рысметов күйлері мысалында). Мамандық 6М040100 - Музыкатану Диссертация өнертану ғылымдарының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін дайындалған. – Алматы, 2023. – 109 б.
4. Қараш Т. Серпер: Өлеңдер. – Алматы: Баянжүрек, 2008. – 112 б.
5. Қараш Т. Рух оянған күн: Жыр кітабы. – Алматы: Баянжүрек, 2011. – 104 б.
6. Қараш Т. Күндер зулап барады. Жыр кітабы. – Алматы: Толғанай Т, 2019. – 110 б.
7. Қараш Т. Өнер мұраты. – Алматы, 2019. – 104 б.
8. Тұрсынбек І. Теріс бұраудағы Тәттімбет Қазанғапұлының күйлері: жанрлы-стильдік және орындаушылық ерекшеліктері диссертациясы. – Алматы, 2022. – 68 б.
9. Сүгір Қаратау шертпесі //Құраст. А.Токтаған, Г.Ұлтарыхова, М.Әбуғазы. – Алматы, 2006. – 96 б.
10. Таңғытұлы М. Жайсаң. – Алматы: Алатау, 2006. – 136 б.
11. Игілік Б. Өр-Алтай қазақтарының музыкалық қазынасы (Алтай-Шыңжаң) домбыра күйлері). Монография. – Алматы, 2020. –208 б.

Баян ҚЫРҒЫЗБАЙ
 Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
 консерваториясының
 I курс магистранты,
 Алматы қ., Қазақстан
satovnaa@mail.ru

Алмагүл САРЫМСАҚОВА
 өнертану кандидаты,
 «Музыкатану және композиция»
 кафедрасының доценті
 Құрманғазы атындағы ҚҰК
 Алматы қ., Қазақстан

ЖЕТІСУ ӨңІРІ ХАЛЫҚ КҮЙЛЕРІН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйіндеме: Мақалада Жетісу өңірінің күйшілік дәстүрі, ірі өкілдері мен жеткізушілері жайында сипаттама берілген. Өңірдің географиялық деректері сипатталған және Жетісу күй өнері жайлы жазған А. Жұбанов, Т. Мерғалиев, Б. Мүптекеев, С. Өтеғалиева, Е. Тұңғышұлы және басқа да ғалымдардың еңбектерінен мәліметтер ұсынылған.

Жетісу күйлерінің бірегейлігі күйшілік мектептердің, оның ішінде Қаратау, Алтай, Арқа мектептерінің түрлі бағыты мен стилі өзіндік ерекшелігімен және ықпалымен байланысты. Бұл аймақтың күйлеріне эпикалық дәстүрдің әсері маңызды. Көптеген күйлер ежелгі ертегілерге, аңыздарға және ежелгі нанымдарға, әдет-ғұрыптарға негізделген. Сонымен қатар, аңыздарда, күйлердің шығу тарихында, шығармаларды орындаудың көрнекі әдістерінде бейнеленген көптеген түркі іздері бар.

Ұсынылған аймақтың ірі өкілдері мен орындаушыларының есімдері жазылған. Жетісу күйлерінің тақырыбы негізінен жер-суға, жануарлар мен құстарға, сол кезеңдегі танымал адамдардың бейнелеріне арналған.

Мақалада Т. Мергенбайұлы орындауындағы халық күйі «Абылай ханның майдақоңыры» және К. Әзірбаевтың орындауындағы халық күйі «Алып қара құс» күйлеріне талдау ұсынылды.

Кілт сөздері: Жетісу, күйшілік дәстүр, халық күйлері, жанр, шертпе, көне аңыз күйлер, эпос, түркі әсерлері, тақырыптар, зерттеушілер, аймақ, күйшілік мектептер.

Аннотация: В статье дана краткая характеристика состоянию изучения богатой на исполнителей Жетысуской традиционной домбровой школы. Описаны географические данные региона и представлена информация по работам исследователей кюевого искусства Жетысу, среди которых имена А. Жубанова, Т. Мергалиев, Б. Муптекеева, С. Утегалиевой, Е. Тунгышулы и других ученых.

Уникальность кюев Жетысу, связано с взаимопроникновением и влиянием разных по направлению и стилям домбровых школ, в том числе Каратау, Алтая, Арки. Значимо для произведений данного региона влияние эпической традиции, многие кюи основаны на древних сказках, легендах и обычаях древних верований. Кроме того, много тюркских следов, которые отражаются в легендах, истории происхождения кюев, в визуальных приемах исполнения произведений.

Перечислены имена лучших исполнителей представленного региона. Тематика кюев Жетысу в основном посвящены земле-воде, животным и птицам, явлениям и образам известных людей того периода.

В статье представлен анализ народных кюев «Абылай ханның майдақоңыры» в исполнении Ы.Мергенбайұлы и «Алып қара құс» в исполнении К.Азирбаева.

Ключевые слова: Жетісу, кюевые традиции, народные кюи, жанры, шертпе, древние легенды, эпос, тюркские влияния, тематика, исследователи, регион, домбровые школы.

Abstract: The article gives a brief description of the state of study Zhetysu traditional dombyra school, rich in performers. The geographical data of the region are described and information is presented on the works of researchers of the Zhetisu kui art, including the names of A. Zhubanov, T. Mergaliev, B. Muptekееv, S. Utegaliyeva, E. Tungyshuly and other scientists.

The uniqueness of the Zhetisu kuis is associated with the mutual connection and influence of dombyra schools of different directions and styles, including Karatau, Altai, and Arka. The influence of the epic tradition is significant for the works of this region. Many kuis are based on ancient tales, legends and customs of ancient beliefs. In addition, there are many Turkic traces that are reflected in legends, the history of the origin of the kuis, and in the visual techniques of performing works. The names of the best performers of the represented region are listed.

The themes of the Zhetisu kuis are mainly devoted to land and water, animals and birds, phenomena and images of famous people of that period.

An analysis of the kui «Абылай ханның майдақоңыры» performed by Y. Mergenbayuly and «Алып қара құс» performed by K. Azirbaev are presented.

Keywords: Zhetysu, kui traditions, folk kui, genres, shertpe, ancient legends, epic, Turkic influences, themes, researchers, region, dombyra schools.

XIX ғасырдың екінші жартысынан бастап қазақ даласында күйшілік, әншілік, жыршылық дәстүрлері шырқау шыңына жетті. Осы тұста Жетісу дәстүрлі күйшілік мектебі шетте кенжелеп қалмай, өз алдымен дамып жатты. Бұл өңір солтүстігінде Балқаш көлі, оңтүстігінде қырғыз Алатауы мен Іле Алатауы, шығысында Жоңғар Алатауынан бастап батысында Қаратау аумағына дейінгі кең алқап.

Академик А.Жұбановтың «Ғасырлар пернесі» [1, 247] атты монографиясында Жетісудың көрнекті өкілі Байсерке Қылышұлының шығармашылығы туралы деректер берілген. Ал осы Байсеркенің шәкірті болып келетін Сатқынбай күйшінің ұлы Қырықбаймен 1964 жылы Т. Мерғалиев кездесіп, әкесінің біраз күйлерін жазып алған [2, 3]. Жетісу өңірі жайлы тағы үлкен еңбек жазған зерттеуші Б.Мүптекеевті айта аламыз. «Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр» атты монографиясында [3, 24] осы өңірге аймақтық сипаттама бере отырып, шығу тегі, теориялық тұжырымдарымен негіздеген.

Жетісу күйлері көбінесе эпикалық сипаттағы тарихи оқиғалар, ежелгі ертегі аңыз әңгімелерге сүйенген. Кейбір күйлерінен түркі тектес ортақ халықтардың сеніміндегі ортақ кейіпкерлерге арналған күйлер және авторлары ұмыт болып бара жатқан халық күйлерін кездестіруге болады.

Күйші, зерттеуші Ж.Жүзбай: «Жетісу күйшілік мектебінің негізгі сипаттамасын, өзге күй мектептерінен айырмашылығын музыкалық даму тұрғысынан тап басып айту едәуір қиындық туғызады. Себебі, бұл мектептің күйлерінде Арқа, Қаратау, Алтай, Сыр сарындары аралас кездесе береді, күй шалу машығында төкпелетіп тарту да бар, солай бола тұра күйдің дамуы шертпе шеңберінен шыға қоймайды.

Жетісу шертпесі пентатоникаға бейім, күйдің техникалық орындалуы көрнекі тәсілдерді (қол ойнатып түрлі қимылдар жасап тарту) көбірек қолдануды керек етеді. Бұл қырғыз қомызшылығын ауысқан машық екені ақиқат», - деп жазады [4, 18-19].

Зерттеушінің осы пікіріне толықтай келісе отырып, Жетісу өңіріндегі күйлерді аралас стильдегі күйлер қатарына жатқыза аламыз. Аралас стильдегі күйлер дегеніміз көршілес жатқан ауылдар, өңірлер мен елді мекендердің орындаушылық ерекшеліктері мен стильдерін өз шығармашылықтарында қолдану деп айта аламыз.

Зерттеуші, ғалым С.Өтеғалиева: «В творчестве лучших музыкантов Жетысу сохранились старинные кюи (т.н. кюи легенды), неоднородные в музыкально-стилевом отношении, звучащие в квартовом и в квинтовом строях. Среди них встречаются пьесы в стиле шертпе и в смешанном (аралас) стиле. По своей форме и складу они, без условно, относятся к более ранним образцам домбровой музыки», – деп айтады [5, 64].

Жетісу өңірінің ірі өкілдері ретінде Байсерке Қылышұлы мен Қожеке Назарұлы айтылады. Бұл ретте күйші Байсеркенің ерекшелігін айқындаған академик А.Жұбанов еңбегі атап айтылуы керек. Байсеркенің шәкірттері – Қатшыбай, Сатқынбай, Қырықбай, Мәді, Тіленді, Темірбек, Нұрғиса, Боранқұл, Тұраш, Дүнгенбай, Әбдімомын, Дүйсебай сынды өнер иелері өнерге өзіндік үнін қосып, өңір күй мектебінің дамуына зор ықпал етуде [6, 10].

Кезеңдік тұрғыдан алғанда Жетісу өңіріндегі ескі халық күйлері Батыс Қазақстан мен Орталық Қазақстан күйлеріне қарағанда Алтай күйлерінен кейін көне күйлердің үлгілеріне жатқызуға болады. Бұл өңірдегі көптеген көне эпикалық дәстүрмен байланысты күйлерді жеткізуші халық ақыны Ж.Жабаевты айта аламыз. Этнограф, жазушы А.Сейдімбектің деректеріне сүйенетін болсақ Ж.Жабаевтың орындауында: «Көроғлы-Сұлтан», «Сұрмерген», «Шортанбай күйі», «Едігенің теріс қақпайы», «Есім Сардан», «Батыр қалша және төрт жігіт», т.б. осы секілді көптеген халық күйлерін орындаған [7, 780].

Жетісудің оңтүстік-шығыс аймағындағы күйшілердің репертуарында ең көп сақталған аңыз күйлер бар. Солардың ішінде ерекше атап өтетін Ыбырайымхан Мергенбайұлы және Елемес Таласбай және т.б. Бұл орындаушылардың репертуарында көне аңыз әңгімелермен қоса орындалатын және циклды халық күйлері жеткен. Мысалы, Ы.Мергенбайұлының орындауында «Аққу» атты екі бөлімді күй жеткен. Яғни, «Аққудың қаптауынан асуы», «Аққуды бидайық құстың қуғаны» немесе Сабырбек Рысқұлұлының орындауындағы үш бөлімді «Алып қара құс» күйін айта аламыз. Елемес Таласбайдың орындауында «Кенесары – Наурызбай», «Сұр теке», «Бозінген» секілді күйлер біздің уақытқа жеткен. Кейінгі жеткізушілерден Жетісудің көптеген халық күйлерін тек орындап ғана қоймай, зерттеген Б.Мүптекеевті айта аламыз [8]. Күйші, зерттеушінің жеткізуінде «Тепең көк», «Жетім бала», «Батыр Қалша – төрт жігіт», «Ботаң қалды-ау Қарқара», «Қос келіншек», «Ұлар» т.б. көптеген халық күйлері орындауында бар.

Қазақ күйшілерінде тарихи оқиғаларға, көрнекті тұлғаларға, өзінің жанына серік еткен тұлпарына арнап күй шығару ертеден қалыптасқан дәстүр болып табылады.

Күй жанрының сапалық өзгерісін көрсететін ғасырлар мына 1 кестеде көрсетілген:

Күй жанрының даму кезеңдері

1 кесте

Б.з.д. VII-I ғ. мен б.з V ғ.	Ең көне күйлердің алғашқы нұсқалары пайда болды
VI – XIV ғ.ғ.	Күйлер өз алдына отау тігіп жанр ретінде қалыптасты
XV – XVIII ғ.ғ.	Күй жанрының дәстүрлік түр сипаты қалыптасты
XIX ғ. мен XX ғ-дың 50 ж.ж.	Күй жанрының дәстүрлік мектептері қалыптасты
XX ғ-дың 50 ж.ж.	Күй жанры ұлттық өнер ретінде қалыптасты

Қазақ күйлерінің көнелігін көрсететін тұжырымды деректердің бірі ол – күйлердің атаулары. Күйтанушы Т.Мерғалиев: «Дәстүрлі күй өнерінде күй атаулары екіге бөлінеді. Бірі – күйдің өз атына байланысты бейнелесе, екіншісі күйшілік дәстүрде қалыптасқан атауларды көрсетеді [9, 68].

Күйдің аңыз-әңгімесінің баяндалуы мен суреттелуіне қарай күйлердің тақырыптары алуан түрлі болып келеді. Көне халық күйлерінің тақырыптары көбіне жер-су, жан-жануарлар мен аң-құстарға, құбылыстар мен сол кезеңдегі белгілі адамдар бейнесіне арналған.

Жетісу өңірінің халық күйлері құрылымдық жағынан шағындау, эпикалық сипаттағы тарихи оқиғалармен ұштасып жатады. Күйлердің атаулары мен нақышына зер сала қараса, көптеген күйлер ежелгі ертегі, аңыз-әңгімелер мен көне наным сенімдегі әдет-ғұрыптарға негізделгенін байқауымызға болады. Қазақ музыкасының байырғы түріне жататын, ортақ

түркі тектес елдердің сеніміндегі «Мұңлық-Зарлық», «Көроғлы» эпос дастандарына негізделген «Аңшылық», «Бөрілі қыз», «Аққу», «Қамбархан» секілді күйлер бар.

Алтай-Тарбағатай мен Жетісу өңірінде сақталған халық күйлері ең көне үлгілері болып саналады. Бұл өңірдегі халық күйлері құрылымы аса үлкен емес, фрагменттерден тұратын күйлер. Мұнымен қоса, бұл екі өңір бір-біріне жақын орналасқанымен айырмашылықтары көп.

2 кестеде көне аңыз күйлерін тақырыптық мазмұнына қарай кестедегідей қарастыруға болады:

Аңыз күйлерінің тақырыптық мазмұны

2 кесте

Аңыз-әңгімелерді арқау еткен эпикалық күйлер	Әдет-ғұрыптық жоқтау күйлер	Күйлердегі жанрлық және аттас күйлер	Батырлар мен тұлғаларға арналған арнау күйлер
Халық күйлері: «Мұңлық-Зарлық», «Бұлғын сусар», «Алып қара құс», «Бозінген», «Кенесары Наурызбай», «Жеті атан-Ерке атан», «Абылайханның майда қоңыры».	Қожеке «Нұрқаны жоқтау», х.к. «Аққудың зары», х.к. «Сұр теке», Сыбанқұл Қалбасұлы, х.к. «Жиренше шешен», х.к. «Жетім қыз», х.к. «Жетім бала», х.к. «Алып қара құс»	Қожеке «Кенес», «Арман», «Бұлбұл», Рақыш Қожекешұлы «Терісқақпай», х.к. «Аққу», Сауқынбек Шаханұлы «Кертөлғау»	Сыбанқұл Қалбасұлы «Жиренше шешен», х.к. «Батырдың арман күйі», х.к. «Абылайханның майда қоңыры», х.к. «Кенесары-Наурызбай».

Топтастырылған күйлерді қарастыра отыра жан-жануарлар бейнесіне арналған күйлер ең қомақты орын алады. Қолда бар материалдар мен деректерге жүгіне отырып, талдауға Ы.Мергенбайұлының орындауындағы «Абылай ханның майдақоңыры» және К.Әзірбаевтың орындауындағы «Алып қара құс» күйлері қарастырылады.

«Абылай ханның майда қоңыры» күйінің тақырыптық мазмұны. «Абылай ханның жорғасы болған. Әлгі бір жорғалағанда үш алуан – кейде арындап, кейде ақырындап, кейде аяндап жорғалайды екен. Содан оның жорғасын майдақоңыр деп атап кеткен екен. Осы жүрісін домбыраға салған екен» [8, 39].

Композициялық құрылымы. «Абылай ханның майда қоңыры» күйінің құрылымы аса үлкен емес, шағын болып келеді. Құрылымы ABCDE секілді бөлімдерден тұрады. Яғни, фрагменттік формада шығарылған күй. Тағы айта кететін жайт, бұл күйдің архаикалық мазмұны көбірек. Себебі, теріс бұраудағы орындалатын күйлер секілді бұл күйде де бурдондық үндестік және ашық ішектің маңыздылығы зор. Бұл күйде ашық ішек күйдің соңына дейін үздіксіз кездесіп отырады. Демек, ашық ішектер күйдегі музыкалық кеңістікті толықтырып отырады.

Мысал 1 Халық күйі «Абылай ханның майдақоңыры»

А бөлімінің негізгі ладтық тірегі $c-c^2$ дыбыстары. Күй шағын кіріспеден бастау алып, басталысымен жоғарғы регистрлерде орындалады. Тағы айта кететін болсақ бұл күйде тембрлік регистрлік өзгерістер, яғни транспозиция секілді ауысулар байқалады. Яғни, домбыра мойынының жоғарғы, орта және төменгі регистрлер тембрі жағынан әр түрлі болып келеді.



Ырғақ және өлшем. Қазақ күйлерінде және жалпылама қарастырғанда музыкалық туындыларда ырғақтың атқаратын маңызы үлкен. Теориялық деректерге сүйенетін болсақ ырғақтың карапайым және күрделі секілді екі түрі

бар. Қазақ күйлеріндегі ырғақ жайында зерттеу жұмысын жазған музыкатанушы Н.Тифтикиди ырғақтың екі түрін анықтайды. Олар, бірінші «репетиционный ритм» және «песенный» деп атайды [10, 30].

«Абылай ханның майда қоңыры» күйінің құрылымы шағын болғанымен ырғағы күрделілеу келеді. Мұнда біркелкі, жинақтау, бөлшектеу және пунктирлі ырғақ түрлері орын алған. Сонымен қатар, бұл күйде лига, арпеджиатолардың маңыздылығы бар. С бөлімінде біртіндеп екпінді көтере, жинақтау ырғағы арқылы жылқының шабысын көрсете білген.

Мысал 2 Халық күйі «Абылай ханның майдақоңыры»



Сонымен қатар, бұл күйдің негізгі әуені *микроәуендер* (С.Өтеғалиева) арқылы дамыған. Яғни, нақты бір әуендік кешеннің қайталануы және тұрақты бір позицияда білінбейтін өзгерістер мен құрылымды құрайды.

«Алып қара құс» күйі – бұл күйді бізге орындап жеткізуші К.Әзірбаев. «Алып қара құс» күйінде адам мен құс арасындағы достық суреттелген [11, 27].

Композициялық құрылымы. Күй *d-a* ладтық тірегінен қысқа басталып, бірден ортаңғы регистрлердің *e*² дыбысынан аспайды. Мысал 3 Халық күйі «Алып қара құс»:



Ырғақ және өлшем. «Алып қара құс» күйінің ырғақтық жағынан аса қатты күрделі емес. Біркелкі, жинақтау және бөлшектеу секілді ырғақтар кездеседі. Өлшемдік жағынан ауыспалы болып келеді. 2/4, 3/4, 5/8, 7/8 секілді өлшемдер жиі өз ара ауысып отырады.

Талдауда келтірілген «Абылайханның майда қоңыры» және «Алып қара құс» күйлерінен байқағанымыздай, күйлер фрагменттік формада жазылған және ортақ ерекшелігі ретінде дыбыс еліктеуіш элементтерін айта аламыз. Бейнелік мазмұн қазақ күйлерінде ерте замандардан бастау алып келеді. Ырғақтық жағынан жылқының шабысын келтіріп отырса, лига мен флажолет арқасында құстың дауысын, қанат қағуын көрсетіп отырады. Талдауда көрсетілгендей Жетісу өңірінің халық күйлері диапазондық жағынан аса қатты үлкен емес, құрылымы шағын болып келеді. Ырғақтық жағынан күйлер алуан түрлі және лига, арпеджиато секілді қолданылатын әдістер орындаушылық барысында күйді күрделендіреді. Күйлердің негізгі әуені көбіне ортаңғы регистрлерде жүреді.

Қорытындылай келе, Жетісу өңірінде сақталған халық күйлері Алтай-Тарбағатай күй мектебінен кейін ең көп сақталған аймақ және көпшілік күйлері байырғы көне үлгілеріне жатады. Бұл өңір күйлері шертпе дәстүрінде орындалады. Дегенмен, орындаушылық тұрғыдан көрші аймақтардың әсерінен көпшілік күйлері аралас стильдегі күйлер қатарына жатады.

Жетісу өңірі күйшілік мектебінің ерекшелігі күйдің кескін келбеті және өзіне ғана тән буындық ерекшеліктерге толы. Сондай-ақ, зерттеуші ғалымдар айтып өткендей бұл өңір халық күйлерінің көп сақталған аймақтарының бірі.

Біздің заманымызға жеткен халық күйлері – музыкалық мәдениетіміздің ғасырлар бойы қастерлі тұмардай сақталған ең байырғы үлгілері. Бұл күйлер ежелгі архаикалық салттармен ұштасып, ежелгі наным сенімдердің таңбасы.

Әдебиеттер тізімі:

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. 326 бет;
2. Мерғалиев Т. Өнер көзі халықта/Қазақстан пионері 1965, 4 бет;
3. Мүптекеев Б.Ж. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы күйшілік дәстүр. Монография. – Алматы: «Ан Арыс» баспасы, 2022. 304 бет;
4. Жаңғали Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. Астана: “Сарыарқа” БҰ, 2009, - 116 бет;
5. Утеғалиева С. О музыкальной стилистике домбровых кюев шертпе: опыт реконструкции/Вопросы музыкальной культуры и образования. (Сб. статей, посвященный 20-летию Независимости Казахстана). Вып.2. – Алматы, 2011. – с. 61-72.;
6. Тұңғышұлы Е., Атадан мұра. Алматы “Санат” 1999, 82 бет;
7. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана: «Күлтегін» баспасы— 2002. – 832 бет;
8. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. Алматы: Өнер, 1998. 352 бет;
9. Мерғалиев Т. Бүркітов С. Дүйсен О. Қазақ күйлерінің тарихы. – Алматы, 2000. – 412 бет;
10. Тифтикиди Н. Проблемы темпа и ритма домбровых кюев. Общие проблемы ритма домбровых кюев // Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества. Сб. науч. трудов. М., 1992. – С.8-123.
11. <http://www.azerbaev.kz/wp-content/uploads/2017/11/КУЙЛЕПИ-нотасымен.pdf> 28 бет;

УДК 78.071.2

Гюльзар МАХМУДОВА
профессор Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли
доктор искусствоведения,
г.Баку, Азербайджан
gulzar.mahmudova@bk.ru

Инна ПАЗЫЧЕВА
доцент Бакинской Музыкальной Академии им. У. Гаджибейли
доктор философии по искусствоведению,
г.Баку, Азербайджан
gulzar.mahmudova@bk.ru

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация: В статье раскрывается значение юбилейного издания «Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории», приуроченного к 100-летию Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли (Азербайджанская Государственная консерватория). Изданная книга представляет собой комплексное историческое исследование, повествующее о формировании и развитии национального исполнительского искусства, о роли Бакинской Музыкальной Академии как центра науки, образования и культуры в стране. В трех томах освещается жизненный путь, творческая и педагогическая деятельность видных азербайджанских пианистов, струнников, духовиков, вокалистов и дирижеров. Данный проект нацелен на сохранение культурного наследия Азербайджана и имеет большое значение в деле пропаганды традиций, заложенных У.Гаджибейли и продолженных его талантливыми последователями. Актуальность изданных книг обусловлена сквозной идеей, проходящей через все очерки и заключающейся в том, что исполнительское искусство Азербайджана, обращаясь к практике русской и западноевропейской музыкальной школы, связано крепкими узами с традициями национальной музыкальной культуры. Ведущим методом исследования

стал исторический метод, позволивший на основе сбора и анализа многочисленных фактов воссоздать целостную картину эволюции национальной исполнительской культуры, раскрыть логику ее поступательного движения на длительной временной дистанции. Впервые в рамках одного издания были собраны, систематизированы и обобщены разнообразные материалы об истории азербайджанского исполнительства, охватывающие период XX – начало XXI веков.

Ключевые слова: азербайджанское исполнительское искусство, юбилейное издание, Бакинская Музыкальная Академия, Азербайджанская Государственная консерватория, Узеир Гаджибейли, история, современность, русская исполнительская школа, пианисты, струнники, духовики, вокалисты, дирижеры, творческий портрет, национальные традиции.

Түйіндеме: Мақалада Узеир Гаджибейли атындағы Баку музыка академиясының (Әзербайжан мемлекеттік консерваториясы) 100 жылдығына арналған «Әзербайжан орындаушылық өнері: тарих беттері» атты мерейтойлық басылымның маңызы ашылады. Жарияланған кітап ұлттық сахна өнерінің қалыптасуы мен дамуы, Баку музыкалық академиясының еліміздегі ғылым, білім және мәдениет орталығы ретіндегі рөлі туралы баяндайтын кешенді тарихи зерттеу болып табылады. Үш томдық еңбек көрнекті әзірбайжандық пианистер, ішекті аспап, үрмелі аспап орындаушыларының, вокалистер мен дирижерлардың өмір жолы, шығармашылық және педагогикалық қызметтерін көрсетеді. Бұл жоба Әзірбайжанның мәдени мұрасын сақтауға бағытталған және У. Гаджибейли негізін қалаған және оның талантты ізбасарлары жалғастырған дәстүрлерді насихаттауда аса маңызды. Жарияланған еңбек барлық музыка салаларын қамти отырып, Әзірбайжан орындаушылық өнері орыс және Батыс Еуропа музыка мектептерінің тәжірибесіне сілтеме жасай отырып, ұлттық музыка мәдениетінің дәстүрлерімен тығыз байланыстармен өзекті. Жетекші зерттеу әдісі тарихи әдіс болды, ол көптеген фактілерді жинақтау және талдау негізінде ұлттық орындаушылық мәдениет эволюциясының тұтас бейнесін жаңғыртуға, оның ұзақ уақыт бойы алға жылжу логикасын ашуға мүмкіндік берді. Алғаш рет бір басылым аясында 20–21 ғасырдың басы аралығын қамтитын әзірбайжан орындаушылық тарихына қатысты түрлі материалдар жинақталып, жүйеленіп, жинақталды.

Кілт сөздер: Әзербайжан орындаушылық өнері, мерейтойлық басылым, Баку музыкалық академиясы, Әзербайжан мемлекеттік консерваториясы, Узеир Гаджибейли, тарих, қазіргі заман, орыс орындаушылық мектебі, пианистер, ішекті аспаптар, үрмелі аспаптар, вокалистер, дирижерлар, шығармашылық портрет, ұлттық дәстүрлер.

Abstract: The article reveals the significance of the anniversary publication “Azerbaijani Performing Art: Pages of History”, dedicated to the 100th anniversary of the Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli (Azerbaijan State Conservatory). The published book is a comprehensive historical study telling about the formation and development of national performing arts, the role of the Baku Music Academy as a center of science, education and culture in the country. Three volumes highlight the life path, creative and pedagogical activities of prominent Azerbaijani pianists, string players, wind players, vocalists and conductors. This project is aimed at preserving the cultural heritage of Azerbaijan and is of great importance in promoting the traditions laid down by U. Hajibeyli and continued by his talented followers. The relevance of the published books is due to the cross-cutting idea that runs through all the essays and consists in the fact that the performing art of Azerbaijan, referring to the practice of the Russian and Western European music schools, is connected by strong ties with the traditions of national musical culture. The leading research method was the historical method, which made it possible, based on the collection and analysis of numerous facts, to recreate a holistic picture of the evolution of the national performing culture, to reveal the logic of its forward movement over a long time distance. For the first time, within the framework of one publication, various materials on the history of Azerbaijani performance, covering the period of the 20th - early 21st centuries, were collected, systematized and summarized.

Keywords: Azerbaijani performing arts, anniversary edition, Baku Music Academy, Azerbaijan State Conservatory, Uzeyir Hajibeyli, history, modernity, Russian performing school, pianists, string players, wind players, vocalists, conductors, creative portrait, national traditions.

В 2021 году Бакинская Музыкальная Академия имени Узеира Гаджибейли отметила свой 100-летний юбилей, которому были посвящены многочисленные концерты и фестивали, международные и республиканские конференции, презентации новых изданий. Возникновение этого славного учебного заведения было подготовлено всем ходом исторического развития музыкальной культуры Азербайджана и подъемом национально-демократического движения в конце XIX – начале XX века. Изменения в общественно-политической жизни способствовали формированию новых идей в среде передовой интеллигенции и закономерно привели к возникновению ярких явлений в литературе и искусстве. В этот сложный исторический период музыкальная культура Азербайджана встала на путь интенсивного и плодотворного развития. На арену музыкально-художественной жизни вышел музыкант нового типа – композитор, чья творческая личность была способна аккумулировать и в новых формах отразить накопленный веками опыт традиционной музыки. Этим художником стал Узеир Гаджибейли, творческий гений которого определил дальнейшие пути развития азербайджанской музыкальной культуры. Благодаря выдающимся граням своего дарования – композитора, ученого, фольклориста, просветителя, педагога, литератора, драматурга, публициста, переводчика и общественного деятеля – он стал первооткрывателем в самых разных областях музыкальной жизни Азербайджана. Узеир Гаджибейли впервые открыл миру сокровищницу азербайджанской музыкальной культуры, переосмыслил закономерности национального искусства в аспекте творческих завоеваний мирового значения. Своими «художественными открытиями» он, по сути, определил пути последующего развития азербайджанского композиторского творчества.

Узеир Гаджибейли заложил фундамент азербайджанского профессионального музыкального образования нового типа, ныне признанного в международном масштабе, создал его научно-эстетические и творческие основы. Один из выдающихся просветителей своего времени, он содействовал открытию в 1921 году истинного очага музыкального искусства и образования в стране – Азербайджанской Государственной консерватории (ныне Бакинская Музыкальная Академия). На плечи этой уникальной личности и его верных сподвижников легли сложные задачи, связанные со становлением новой музыкальной культуры Азербайджана, с процессом обучения первых музыкантов-профессионалов и формирования специалистов своего дела. За прошедшие 100 лет в стенах Академии сложилась серьезная система профессионального музыкального обучения, выросло не одно поколение видных азербайджанских музыкантов самых разных специальностей – композиторов, исполнителей, музыковедов, дирижеров. Композиторская школа Азербайджана, во главе которой стоял Узеир Гаджибейли, представлена созвездием блестящих имен: Кара Караев, Фикрет Амиров, Солтан Гаджибеков, Афрасияб Бадалбейли, Рауф Гаджиев, Ниязи, Тофик Кулиев, Джевдет Гаджиев, Ариф Меликов, Васиф Адигезалов, Акшин Ализаде, Хайям Мирзаде, Франгиз Ализаде, Фарадж Караев.

Выдающейся и широко признанной является азербайджанская школа исполнительского искусства, которая вырастила целое поколение талантливых музыкантов, известных далеко за пределами страны, среди которых Фархад Бадалбейли, Хураман и Фидан Касимовы, Раси Абдуллаев, Сарвар Ганиев и многие другие. К значимой дате 100-летнего юбилея Бакинской Музыкальной Академии был издан фундаментальный трехтомник «Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории», осветивший жизнь и творческую деятельность видных представителей азербайджанского исполнительского искусства, оставивших неизгладимый след в музыкальной культуре Азербайджана. Жизнь этих людей – это история азербайджанской музыки, история становления и развития азербайджанской музыкальной культуры. Изданный трехтомник представляет собой комплексное историческое

исследование, повествующее о формировании и развитии национального исполнительского искусства, о роли Азербайджанской Государственной консерватории *«как центра науки, образования и культуры в стране. И это вполне символично, ведь истории жизни “героев” книг – людей разных поколений, отдавших большую часть своей жизни педагогической работе и добившихся профессиональных успехов на исполнительском поприще, есть история нашего ВУЗа, история нашей страны»* [1, 57].

Данный проект нацелен на сохранение культурного национального наследия Азербайджана и имеет большое значение в деле пропаганды богатых творческих традиций, заложенных Узеиром Гаджибейли и продолженных его талантливыми последователями. Актуальность изданных книг обусловлена также сквозной идеей, проходящей через все очерки и заключающейся в том, что исполнительское искусство Азербайджана, обращаясь к практике русской и западноевропейской музыкальной школы, связано крепкими узами с традициями национальной музыкальной культуры. Новизна исследования определяется тем, что впервые в рамках одного издательского проекта были собраны, систематизированы и обобщены разнообразные материалы об истории азербайджанского исполнительского искусства. Ведущим методом исследования стал исторический метод, позволивший на основе сбора и анализа многочисленных фактов воссоздать целостную картину эволюции национальной исполнительской культуры, раскрыть логику ее поступательного движения на длительной временной дистанции. В этот масштабный труд вошли статьи о выдающихся музыкантах и ярких личностях, которые заложили основы нашей исполнительской культуры и о тех, кто продолжил и продолжает их традиции на современном этапе.

Первые шаги к созданию юбилейного издания были сделаны в 2016 году, и далее на протяжении пяти лет проводилась сложная и кропотливая работа по сбору материалов. С большим трудом были найдены и восстановлены факты биографий многих видных исполнителей, чьи творческие портреты нашли отражение в книгах. Авторы работали в архивах, беседовали с родными и близкими, учениками и коллегами ушедших из жизни музыкантов, тщательно и скрупулезно восстанавливая подробности их деятельности. Основной базой исследований явились как государственные архивы, так и личные архивы исполнителей, разработки ученых-музыковедов, записи концертных выступлений, материалы интервью с коллегами, а также родственниками музыкантов.

Книги были опубликованы на трех языках – азербайджанском, русском, английском для того, чтобы поделиться ценной исторической информацией с читателями разных стран, чтобы мировое сообщество могло узнать о том, насколько богата музыкальная культура Азербайджана, сколько было сделано деятелями-музыкантами для пропаганды национального музыкального искусства, сколько самоотверженного труда было вложено ими в формирование и развитие профессионального исполнительского искусства, сохранение заложенных традиций. *«На свое дело исполнительства мы должны смотреть как на глубоко значительное дело жизни, как на служение народу путем передачи ему тех музыкальных образов, которые были созданы великими музыкантами прошлого и которые создаются лучшими музыкантами наших дней»*, – говорил А.Гольденвейзер [2, 357]. Именно так относились к музыкальному исполнительству Художники-музыканты, чьи творческие портреты воссозданы в трехтомнике. Именно этому высокому пониманию и осмыслению статуса исполнителя учили они своих воспитанников.

Настоящий труд включает в себя три тома:

- 1 том – видные деятели фортепианного исполнительского искусства;
- 2 том – видные деятели-исполнители на струнных и духовых инструментах;
- 3 том – видные деятели вокального и дирижерского исполнительского искусства.

Обращаясь к истории, необходимо отметить, что важный вклад в воспитание национальных кадров и развитие исполнительской школы Азербайджана на начальном этапе внесли выдающиеся деятели русской музыкальной культуры, приглашенные У.Гаджибейли из консерваторий Москвы, Петербурга и других городов России.

Начавшее свое интенсивное развитие на рубеже XIX–XX веков азербайджанское фортепианно-исполнительское искусство сразу обнаружило свою самобытность и вместе с тем тесную связь с великими традициями русского пианизма, в частности с петербургской школой. Всемирному признанию, достижению высоких художественных результатов азербайджанского пианизма способствовала педагогическая деятельность двух воспитанников Петербургской консерватории – Георгия Шароева и Майора Бреннера. Заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Г.Шароев являлся выпускником класса А.Есиповой, работал в консерватории с 1921 года по 1969 год, с 1934 по 1950 годы занимал должности заведующего кафедрой специального фортепиано, декана исполнительского факультета, заместителя директора консерватории по научной и учебной части. Народный артист, профессор М.Бреннер представлял пианистическую школу Л.Николаева, был приглашен в консерваторию в 1935 году и проработал до 1973 года. Г.Шароев и М.Бреннер сформировали в Азербайджанской Государственной консерватории две различные школы пианизма, развивая замечательные традиции русского фортепианного искусства, воспитав первое и последующие поколения азербайджанских пианистов.

Современники относили Г.Шароева к педагогам романтического направления, в педагогической работе которого уделялось исключительное внимание методам эмоционального постижения сущности исполняемого произведения, стимулирующим художественное воображение ученика. Георгий Георгиевич был поэтом по натуре, особенно любил и чувствовал романтическую музыку. Он придавал большое значение выразительному интонированию на рояле, овладению певучим фортепианным звуком. *«Сложные по звучанию, художественным образам, полифоническому письму произведения романтиков всегда были в поле зрения, и, если можно так выразиться, в поле слуха Г.Шароева»*, – пишет ученица Шароева, известная пианистка К.Сафаралиева [3, 194]. По поручению У.Гаджибейли, Г.Шароев занимался созданием национального репертуара для обучения пианистов, к примеру под его руководством были сделаны транскрипции сочинений У.Гаджибейли – «Фантазия на темы из оперы “Кероглы”» (авторы Г.Бурштейн и Б.Зейдман) и «Аршин мал алан» (автор Н.Карницкая). В классе Г.Шароева получили образование первая профессиональная азербайджанская пианистка Койкеб Сафаралиева, Чингиз Садыхов, композитор и пианистка Эльмира Назирова, джазовый композитор и пианист Вагиф Мустафазаде и другие.

Своей стройно выстроенной системой педагогических взглядов обладал М.Бреннер. Хорошо зная творческую лабораторию своего учителя, профессор Тарлан Сеидов относит его к музыкантам «классического» плана, в классе которого доминировал метод аналитического осмысления и познания исполнительского процесса. *«Майор Рафаилович обладал необходимым артистическим комплексом, в котором счастливо сочетались свободное владение пианистическими ресурсами, стилистическое чутье и внутренняя содержательность игры. Произведение под руками пианиста приобретало удивительно логичные, четко архитектурные сочетания»*, – пишет Т.Сеидов [4, 208]. Методика М.Бреннера способствовала активному развитию музыкально-интеллектуального потенциала пианиста, формированию прочной системы исполнительских знаний и навыков. Он самозабвенно работал над каждым звуком, добываясь его мягкой певучести и тонкой детализации, широко применяя метод филирования, свойственный вокальному интонированию. В этом его стремлении отразилась одна из традиций русской фортепианной школы, которую он узаконил в системе азербайджанского фортепианного исполнительства.

Являясь одним из ярких представителей фортепианной школы Л.Николаева, опираясь на педагогические принципы своего учителя, М.Бреннер поднял азербайджанскую фортепианную школу на новый, более высокий уровень профессионализма, воспитал целое поколение видных азербайджанских пианистов. Среди них: Фархад Бадалбейли, Рауф Атакишиев, Зохраб Адыгезалзаде, Нигяр Усубова, Фарида Кулиева, Эльмира Сафарова, Тарлан Сеидов, Валида Расулова, Октай Абаскулиев и многие другие. Значительной

страницей в развитии азербайджанского пианизма стали первые победы на международных конкурсах. Отличная школа подготовки в классе М.Бреннера помогла Фархаду Бадалбейли стать лауреатом двух престижных международных конкурсов: в Чехословакии в 1967 году и Португалии в 1968 году. В 1975 году другая ученица М.Бреннера – Валида Расулова завоевала звание лауреата в Париже на международном конкурсе имени Маргариты Лонг и Жака Тибо.

В 1937 году в Азербайджанской Государственной консерватории создается концертмейстерский класс, ведение которого поручается талантливому музыканту и превосходному пианисту Владимиру Козлову. Уроженец Петербурга, он обучался в классе Н.Николаева в музыкальном училище при Русском Музыкальном Обществе в Баку, затем в Азербайджанской Государственной консерватории. Многолетняя концертная практика связывает В.Козлова с выдающимися деятелями музыкального искусства Ш.Мамедовой и Бюль-Бюлем, а также аккомпаниаторская работа с Д.Ойстрахом, С.Кнушевицким, Л.Коганом, С.Лемешевым и другими музыкантами, которые приезжали в Баку на гастроли. В.Козлов оказал влияние на формирование музыкального кругозора Кара Караева, который посещал его уроки по слушанию музыки в школе одаренных детей при консерватории. Впоследствии композитор вспоминал: *«Я ходил в этот “класс” и слушал музыку. Своеобразные занятия по “слушанию” вел Владимир Михайлович Козлов – человек, которому я обязан многим, а главное своей любовью к искусству»* [5, 205]. В 1960 году, в год смерти В.Козлова, К.Караев написал Сонату для скрипки и фортепиано и посвятил ее памяти своего учителя.

В первый том нашего издания вошло 29 очерков, которые характеризуют исполнительскую и педагогическую деятельность нескольких поколений исполнителей-пианистов и органистов. Авторы очерков обращаются к творческой, педагогической и исполнительской деятельности Георгия Шароева (1890-1969), Владимира Козлова (1904-1960), Майора Бреннера (1907-1973), Ковкеб Сафаралиевой (1906-1985), Нигяр Усубовой (1914-1995), Иветты Плям (1919-2010), Захры Джафаровой (1924-2005), Рауфа Атакишиева (1925-1994), Фариды Кулиевой (1925-2016), Эльмиры Назировой (1928-2014), Чингиза Садыхова (1929-2017), Эльмиры Сафаровой (1934-1997), Рафика Кулиева (1934-2007), Севды Ибрагимовой (1939-2022), Зохраба Адигезал-заде (1940-2012), Октая Абаскулиева (1940-2016), Таиры Якубовой (род. 1942), Тарлана Сеидова (1943–2023), Валиды Расуловой (род. 1945), Юрия Сабаева (1947–2007), Наили Ибрагимовой (1946–2017), Фархада Бадалбейли (род. 1947), Намика Султанова (род. 1948), Нармины Гулиевой (род. 1960), Егяны Ахундовой (род. 1960), Ульвии Гаджибековой (род. 1960), Расимы Бабаевой (род. 1950), Мурада Адигезал-заде (род. 1973), Мурада Гусейнова (род. 1973).

Начиная с 20-х годов в стенах Азербайджанской консерватории формировались крепкие исполнительские традиции в классах струнных и духовых инструментов.

В памяти многих поколений музыкантов надолго сохранится имя В.Аншелевича – одного из основателей азербайджанской виолончельной школы, формирование его творческой личности проходило под руководством профессора Тифлисской консерватории К.Миньяра-Белоручева. В.Аншелевич вел класс виолончели и камерного ансамбля, на протяжении 15 лет – с 1962 по 1976 год – руководил кафедрой камерного ансамбля, совмещая педагогическую работу с активной сольной и камерной концертной деятельностью. О результативности работы класса В.Аншелевича свидетельствует тот факт, что его ученики стали лауреатами международных конкурсов и успешно концертируют по миру – в России, США, Турции, Германии, Израиле, Австралии и других странах. *«Я оцениваю педагогическую деятельность как творческий процесс и не отделяю педагогику от концертной деятельности. По этому пути шли все мои учителя – представители современной виолончельной школы – И.Турич, С.Алиев, В.Аншелевич, Г.Козолупова, М.Ростропович»*, – говорит Народный артист Азербайджана, известный виолончелист Эльдар Искендеров [6, 349].

В классе И.Турича и В.Аншелевича происходило формирование основателя национальной виолончельной школы Сабира Алиева. Он стал первым исполнителем и

редактором многих произведений для виолончели азербайджанских композиторов, вел активную концертную деятельность, являясь солистом Азербайджанской Государственной филармонии, участником Государственного струнного квартета. С.Алиев воспитал целое поколение азербайджанских виолончелистов – Раси Абдуллаева, Юрия Абдуллаева, Эльдара Искендерова, Назмию Аббасзаде, Адиля Бабаева, Салима Гаибова.

Важным событием в музыкальной жизни Баку стала организация в 1951 году Струнного квартета, в состав которого входили преподаватели консерватории Азад Алиев (1 скрипка), Мурад Тагиев (2 скрипка), Рашид Сеидзаде (альт) и Сабир Алиев (виолончель). В 1957 году в Москве этот коллектив за успешное выступление в рамках Всесоюзного молодежного фестиваля был удостоен высшей награды – «Золотой медали», в том же году квартет на VI Всемирном фестивале молодежи получает второе место. В последующие годы успех азербайджанской исполнительской школы на IX Всемирном фестивале в столице Болгарии приносят концертные выступления нового струнного квартета в составе Сарвара Ганиева (1 скрипка), Баяндур Мехтиева (2 скрипка), Чингиза Мамедова (альт), Раси Абдуллаева (виолончель).

Большую роль в развитии азербайджанской скрипичной школы сыграла педагогическая и исполнительская деятельность выпускников Московской консерватории Азада Алиева, Таира Атакишиева, Сарвара Ганиева, органично соединявших в себе передовые традиции русской школы исполнительства с национальными традициями. Народный артист Азербайджана, композитор Васиф Адигезалов, вспоминая концерты Азада Алиева, говорит: *«До Азада в нашей школе струнного исполнительства не было такой яркой личности. Природа наделила его замечательными техническими возможностями, прекрасным тембром звука, высокой исполнительской и сценической культурой. Он был ярким исполнителем-романтиком. Его игра осветила ярким лучом исполнительство на струнных инструментах. Это можно назвать периодом ренессанса азербайджанского струнного исполнительства»* [7, 247]. Педагогом по своему призванию был Т.Атакишиев, он посвятил преподавательской деятельности более полувека, воспитав целое поколение азербайджанских скрипачей, составив ряд учебно-методических работ, в том числе «Пособие по начальному обучению на скрипке», а также составляя переложения и транскрипции для инструмента из произведений азербайджанских композиторов. Одна из ярчайших страниц азербайджанского искусства связана с исполнительской деятельностью Сарвара Ганиева – известного скрипача-виртуоза и дирижера, возглавлявшего многие годы Азербайджанский Государственный Камерный оркестр им. К.Караева. Его школу на современном этапе представляют Народные артистки Азербайджана, профессора Бакинской Музыкальной Академии Захра Кулиева и Шахла Ибрагимова.

Основателем азербайджанской арфовой школы является прекрасный музыкант-исполнитель, педагог Аида Абдуллаева, воспитанница класса профессора Московской консерватории К.Эрделли. Более 20 лет она работала в Государственном симфоническом оркестре Азербайджанской филармонии, принимала непосредственное участие в премьерах многих произведений азербайджанских композиторов, арфовые партии которых сама редактировала. З.Багиров, Г.Ханмамедов, Х.Мирзазаде и другие азербайджанские композиторы, ценившие ее талант, посвящали ей свои произведения. А.Абдуллаева совмещала концертную и педагогическую деятельность, подготовив несколько поколений музыкантов. По ее инициативе в 70-е годы в Азербайджане был создан квартет арф, состоящий из учениц ее класса С.Халиловой, А.Зейналовой, Ч.Рзаевой, Д.Садыховой.

В конце 30-х годов на оркестровом факультете Азербайджанской консерватории функционировало две кафедры – струнных и духовых инструментов. Неоценимый вклад в развитие национальной школы флейтового исполнительства внес Алекпер Искендеров, автор переложений и обработок для флейты, публикаций по методике обучения игры на инструменте. Будучи ведущим педагогом по классу флейты, он создал свою школу флейтового исполнительства, в настоящее время его традиции на кафедре продолжают Народный артист,

профессор Музаффар Агамализаде, генерал-майор, дирижер духового оркестра Высшего военно-морского училища Каспийского военно-морского флота, профессор Юсиф Ахундзаде.

40 лет посвятил преподавательской деятельности на кафедре духовых инструментов консерватории гобоист Азер Абдуллаев, воспитанник класса профессора Московской консерватории Н.Солодуева. В годы учебы он принял участие в международном конкурсе солистов в рамках молодежного фестиваля «За мир» в Берлине, удостоившись второй премии. В 1952 году А.Абдуллаев и Э.Мелешкин исполнили впервые в СССР концерт для гобоя и скрипки с оркестром И.С.Баха. По инициативе А.Абдуллаева гобой был внесен в реестр конкурса Закавказских исполнителей, что послужило мощным стимулом развития гобойного исполнительства в Азербайджане. А.Абдуллаев является автором более 50 научно-методических работ, учебных пособий «Теория и практика игры на гобое», «Гаммы и арпеджио для гобоя», монографии «Очерки истории исполнения на европейских инструментах».

В развитии азербайджанской школы фагота большую роль сыграл Абдул Магомедов, получивший образование в Московской консерватории и прошедший подготовку по дирижированию в аспирантуре этого учебного заведения в классе профессора Н.Аносова. В 1948 году У.Гаджибейли пригласил А.Магомедова на работу в Азербайджанскую консерваторию для введения класса фагота, камерного ансамбля и дирижирования. На протяжении многих лет он вел в консерватории активную преподавательскую и общественную работу, выполнял обязанности директора Народной консерватории, сыгравшей большую роль в приобщении рабочей молодежи к музыкальному искусству. В 1980 году он защитил кандидатскую диссертацию по теме «Вопросы теории и практики советской фаготной школы» в Ленинградском Государственном институте театра, музыки и кинематографии.

Второй том юбилейного издания посвящен исполнителям на струнных и духовых инструментах. Здесь встречаются имена и фамилии, которые получили известность в музыкальном мире, а также истории о личностях, которые не столь известны, и тем важнее о них помнить. В сборник входят 28 очерков, создающих творческие портреты музыкантов разных поколений, заложивших основы азербайджанской исполнительской культуры и продолживших их традиции на современном этапе. «Героями» второго тома являются виолончелисты Владимир Аншелевич (1912–1993), Сабир Алиев (1928–1983), Юрий Абдуллаев (1945–2001), Раси Абдуллаев (род. 1944), Назмийя Аббасзаде (род. 1946), Эльдар Искендеров (род. 1950), скрипачи Бахрам Мамедзаде (1919–2020), Тохид Кулиев (1925–1990), Таир Атакишиев (1927–2012), Азад Алиев (1928–1993), Рауф Нариманбейли (1929–2023), Азер Рзаев (1930–2015), Сарвар Ганиев (1937–2010), Баяндур Мехтиев (1942–2007), Захра Кулиева (род. 1951), Шахла Ибрагимова (род. 1961), альтист Рашид Сеидзаде (1929–2000), арфистка Аида Абдуллаева (1922–2009), тарист Рамиз Кулиев (род. 1947), фаготист Абдул Магомедов (1922–2005), флейтисты Алекпер Искендеров (1921–2006), Тельман Гаджиев (род. 1937), Музаффар Агамализаде (род. 1940), гобоист Азер Абдуллаев (1929–2010), кларнетист Эльхан Бабаев (1948–2003), трубач Агарасул Расулов (1930–2007), дирижеры Яшар Иманов (род. 1933) и Юсиф Ахундзаде (род. 1946).

Вокальная предметная комиссия Азербайджанской консерватории была организована в 1925 году, в ее ведении находились классы специального пения, декламации, сценического искусства, вокального ансамбля, оперный класс и при нем хор.

Первым студентом азербайджанцем оперного класса стал Бюль-Бюль Мамедов, который был зачислен в Азербайджанскую консерваторию в 1923 году. Профессиональный певец-ханенде, он поступил на вокальный факультет в класс профессора Ф.Дроздо-Поляева и В.Никольского, а затем перевелся в класс профессора Н.Сперанского. Пройдя стажировку в Италии, Бюль-Бюль возвращается в Баку и с 1931 года начинает свою педагогическую деятельность в консерватории, сначала в качестве консультанта «по отделке и художественному исполнению азербайджанской музыки» [8, 74], а затем в качестве педагога класса сольного пения. Являясь основоположником азербайджанской оперной школы, Бюль-

Бюль совместил народную исполнительскую манеру пения с приемами европейской вокальной школы. По словам супруги певца и исследователя его творчества Адели Мамедовой, он *«перешел от специфического восточного пения к европейской певческой школе, синтезировал лучшие методы азербайджанского национального пения с русской и европейской школами и создал вокальную школу Азербайджана»* [9, 183].

«Метод звука через диафрагму, его применение в азербайджанской певческой и исполнительской культуре», «Об азербайджанской певческой школе», «Об основах азербайджанской вокальной школы и развитии исполнительской культуры в братских республиках», «История развития азербайджанской вокальной культуры и ашугского певческого искусства», «Об особенностях азербайджанской вокальной школы и исполнительской культуры» и другие доклады Бюль-Бюля были посвящены проблеме вокального образования и подготовки национальных кадров в этой сфере. Среди многочисленных студентов Бюль-Бюля можно назвать С.Неведова, М.Грановского, Л.Бабина, В.Мустафаева, К.Керимова, Ф.Мехтиева, Э.Ахундову, Х.Ахвердова. Д.Садыхову. В последующие годы педагогический коллектив кафедры пополняется многими опытными педагогами – Шовкет Мамедовой, окончившей Киевскую консерваторию и стажировавшуюся в Италии, в классе которой учились М.Магомаев, Л.Платонова, Т.Захарова; Романом Трифоновым, воспитавшим Ф.Мустафаева и М.Бадирова; учеником Бюльбюля Камалом Керимовым, а также Идой Львович, подготовившей таких прославленных вокалисток как Фидан и Хураман Касимовы.

Уникальным явлением в азербайджанском исполнительском искусстве являются две выдающиеся вокалистки – сестры Фидан и Хураман Касимовы. Кара Караев говорил, *«что голос Фидан “подобен нежной флейте”, Ниязи сравнивал его с драгоценными камнями, излучающими матовое, жемчужное сияние. У Хураман же голос был полон блеска, ярких солнечных красок. И для голоса любимицы Ниязи находил определения, сравнивая его то со звонким колокольчиком, то со сверканием бриллианта»* [10, 286]. Сестра Касимовы вывели азербайджанскую классическую вокальную школу на европейский уровень, став «первопроходцами» на международной вокально-конкурсной арене. Конкурсный период в их жизни продлился более десяти лет – 9 конкурсов с 1971 по 1982 годы. Подлинный триумф азербайджанских вокалисток подтверждает получение высших наград и почетных званий лауреатов на конкурсах имени Дж.Виотти в Италии (Верчелли, 1977), Каллас в Греции (Афины, 1981), Чайковского в России (Москва, 1982).

Творческий успех сопровождал сестер Касимовых с первых оперных работ: Ф.Касимова мастерски владеет партиями Нигяр в «Кероглы» У.Гаджибейли, Микаэлы в «Кармен» Ж.Бизе, Маргариты в «Фаусте» Ш.Гуно, Х.Касимова создает неповторимые образы Севиль в одноименном произведении Ф.Амирова, Татьяны в «Евгении Онегине» П.Чайковского, Дездемоны в «Отелло» и Леоноры в «Трубадуре» Дж.Верди. Концертные выступления сестер всегда характеризуются интересным содержанием и разноплановостью, они участницы различных фестивалей – «Русская зима», «Московские звезды», Стамбульский, Нью-Йоркский, «Весна в Пекине», выступали с известными музыкальными коллективами, возглавляемыми такими именитыми дирижерами как В.Федосеев, В.Дударова, В.Спиваков, Ниязи, Р.Абдуллаев. С самого начала своего творческого пути Фидан и Хураман Касимовы успешно совмещали исполнительскую деятельность с преподаванием в стенах Бакинской Музыкальной Академии, подготовив за все эти годы несколько поколений азербайджанских вокалистов.

Проблема развития хорового искусства ставилась на повестку дня, начиная с первых лет функционирования Азербайджанской консерватории. В 1926 году У.Гаджибейли организовал в стенах консерватории первый многоголосный хор и приступил к созданию для него репертуара, обработав ряд народных мелодий. По предложению У.Гаджибейли, в учебный план 1926–1927 годов вносится пункт о создании класса азербайджанского хорового пения. Впервые отделение хорового дирижирования с целью подготовки руководителей хоровых

коллективов было открыто при историко-теоретическом факультете в 1951 году, а в 1954 году на базе отделения создается кафедра хорового дирижирования. В консерватории к тому времени существовал студенческий хор, руководителем которого был Г.Бурштейн, имеющий многолетнюю практику работы с хоровым коллективом в Азербайджанском театре оперы и балета. Первым педагогом по классу хорового дирижирования стала выпускница Московской консерватории, воспитанница профессора К.Лебедева, Лариса Фролова. Она подготовила первых дирижеров-хормейстеров в Азербайджане, среди них Ляман Атакишиева и Э.Новрузов.

В 1953 году к преподавательской работе на отделении хорового дирижирования приступил композитор Джангир Джангиров, многие годы руководивший хоровой группой Азербайджанского Государственного ансамбля песни и танца, возглавлявший хор Азербайджанского комитета радио и телевидения, прекрасно владевший хоровым письмом и создавший целый ряд произведений для хора. С 1954 года по 1956 год в консерватории преподавал Александр Юрлов, окончивший Московскую консерваторию по классу А.Свешникова и являющийся хормейстером Государственного русского хора под управлением А.Свешникова. Он развернул активную творческую деятельность в Баку, провел вместе с дирижером Ниязи первый республиканский «Праздник песни», занимался обработками азербайджанских народных песен для хора. Класс А.Юрлова представляют Л.Атакишиева (аспирантура в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных), Н.Меликов, К.Абасов, К.Аливердибеков. В последующие годы на кафедру хорового дирижирования были приглашены новые специалисты – Инам Бутаев и Юрий Петров, Ляман Атакишиева, Ниджат Меликов и другие.

Л.Атакишиева вошла в историю хорового искусства как первая женщина-хормейстер, яркий пропагандист азербайджанской хоровой музыки, организатор и художественный руководитель Камерного хора, действующего в 1970-80-е годы при Хоровом Обществе Азербайджана. Созданный ею коллектив с неизменными успехом гастролировал по городам бывшего Союза, стал Лауреатом Всесоюзного конкурса хоровых коллективов в 1978 году, завоевав второе место, обладателем I Премии на традиционном хоровом фестивале в Крыму «Песня над заливом» в 1979 году. О профессионализме азербайджанского хормейстера свидетельствует тот факт, что в 2001 году Л.Атакишиеву пригласили на работу в Москву – на кафедру хорового дирижирования в Академию Хорового искусства им. В.Попова.

Современную школу дирижирования представляют в настоящее время опытные педагоги Бакинской Музыкальной Академии – Народная артистка Азербайджана, руководитель Азербайджанской Хоровой Капеллы Гюльбаджи Иманова, Народный артист Азербайджана, Джаваншир Джафаров, многие годы занимавший пост главного дирижера Азербайджанского Государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова, Народный артист Азербайджана Ялчин Адигезалов, Заслуженный артист Азербайджана, главный дирижер Азербайджанского Государственного театра оперы и балета Эйюб Кулиев и Заслуженный артист Азербайджана, главный дирижер Азербайджанского Государственного симфонического оркестра им.Узеира Гаджибейли Фуад Ибрагимов, получившие широкое общественное признание за рубежом и прославившиеся своими работами с известными мировыми коллективами.

Третий том юбилейного издания вобрал в себя 22 очерка, в которых создана галерея лучших представителей азербайджанского вокального и дирижерского искусства. В книге представлены интересные материалы о жизненной и творческой деятельности вокалистов – Бюль-Бюле Мамедове (1897–1961), Шовкет Мамедовой (1897–1981), Соне Аслановой (1924–2011), Кямале Керимове (1925–1995), Фирудине Мехтиева (1927–2006), Мурсале Бадирове (1931–2003), Румии Керимовой (1939–2020), Натаван Сеидзаде-Шейховой (род. 1945), Фидан Касимовой (род. 1947) и Хураман Касимовой (род. 1951), Гюльназ Исмаиловой (род. 1960), дирижерах – Ляман Атакишиевой (1933–2015), Кязыме Аливердибекове (1934–2022), Зарифе Исмаиловой (род. 1941), Рамизе Мелик-Асланове (род. 1942), Азаде Алиеве (1951–2014),

Джаваншире Джафарове (род. 1953), Ялчине Адигезалове (род. 1959), Гюльбаджи Имановой (род. 1956), Эйюбе Кулиеве (род. 1984), Фуаде Ибрагимове (род. 1982), композиторах и дирижерах – Джангире Джангирове (1921–1992) и Васифе Адигезалове (1935–2006).

Подводя итоги, отметим, что в настоящем юбилейном издании были собраны, систематизированы и обобщены разнообразные материалы об истории становления и развития профессионального музыкального образования в Азербайджане, истории создания Азербайджанской Государственной консерватории (Бакинской Музыкальной Академии), истории сохранения и развития славных традиций великого Узеира Гаджибейли, истории исполнительской культуры и жизни выдающихся личностей, талантливых музыкантов, чья творческая и педагогическая деятельность оставили яркий след на небосклоне национальной музыкальной культуры. Мы сделали этот проект, **ЧТОБЫ ПОМНИЛИ**.

Список литературы:

1. Пазычева И. 100 лет со дня рождения (о презентации книги к юбилею Бакинской Музыкальной Академии) // Мусиги дуньясы, 2023, 1/94, с.56-58.
2. Гольденвейзер А. Мысли и изречения, 1964, 792 с.
3. Сафаралиева К. Георгий Шароев // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 1 том. Баку, 2021, с. 193–196.
4. Сеидов Т. Майор Бреннер // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 1 том. Баку, 2021, с. 207–212.
5. Аскерова Э., Садырханова К. Владимир Козлов // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 1 том. Баку, 2021, с. 203–206.
6. Махмудова Г., Мустафаева Т. Эльдар Искендеров // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 2 том. Баку, 2021, с. 348–253.
7. Абасзаде М. Азад Алиев // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 2 том. Баку, 2021, с. 245–249.
8. Азербайджанская Государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова (1921–1971). Баку, Азернешр, 1972, 214 с.
9. Гасанова Д. Бюль-Бюль // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 3 том. Баку, 2021, с. 183–190.
10. Алиева Н. Фидан и Хураман Касимовы // Азербайджанское исполнительское искусство: страницы истории. 3 том. Баку, 2021, с. 279–300.

УДК 78.071.1:78.082.1 (574)

Юлия СИТНИКОВА,
Магистрант 1 курса,
Казахской национальной консерватории им.Курмангазы
г.Алматы Казахстан
iuliana.sitnikova@mail.ru

Ильяс КОЖАБЕКОВ,
доцент Казахской национальной консерватории им.Курмангазы
кандидат искусствоведения,
г.Алматы Казахстан

ПРОЯВЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОГО МЕЛОДИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В СИМФОНИИ С. МУХАМЕДЖАНОВА «БУРЯ»

Аннотация: В статье «Проявление традиционного мелодического мышления в симфонии С. Мухамеджанова «Буря»» раскрываются некоторые закономерности мелодического мышления композитора, свойственные казахской традиционной музыке.

Произведения С. Мухамеджанова ярко национальны. Композитор внес большой вклад в становление и развитие многих жанров академической музыки. Важное место в его наследии занимают симфонические сочинения.

С. Мухамеджанов бережно относится к фольклору, в своем творчестве он возрождает казахский песенный мелодизм в новых условиях жанра симфонии. Его мелодика вобрала в себя сущностные свойства традиционного мелоса.

Принципы традиционного мелодического мышления новаторски преломляются в его симфонических произведениях, в частности в симфонии «Буря».

В этом контексте роль С. Мухамеджанова для казахской музыкальной культуры трудно переоценить. Он придерживается классических принципов в формообразовании и музыкальной драматургии, сложившихся в жанре симфонии.

В драматургии С. Мухамеджанов опирается на интонационные комплексы-формулы (интонационные поля), которые охватывают тематический комплекс всей симфонии. При этом в своих конкретных вариантных проявлениях они встроены в содержательную фабулу обобщенной программы симфонии, общий драматургический план ее развертывания.

Ключевые слова: Сыдык Мухамеджанов, интонационное поле, мелодическое мышление, традиционный песенный мелодизм, драматургия, тематизм, симфония «Буря», фабула, ядро, формула.

Түйіндеме: «С. Мұхамеджановтың «Дауыл» симфониясындағы дәстүрлі әуезді ойлаудың көрінісі» атты мақалада қазақ дәстүрлі музыкасына тән композитордың әуездік ойлауының кейбір үлгілері ашылады.

С. Мұхамеджанов шығармаларының ұлттық екені анық. Композитор академиялық музыканың көптеген жанрларының қалыптасуы мен дамуына үлкен үлес қосты. Оның мұрасында симфониялық шығармалар маңызды орын алады.

С. Мұхамеджанов фольклорға ұқыптылықпен қарайды, өз шығармашылығында симфониялық жанрдың жаңа жағдайында қазақ ән мелодизмін жаңғыртады. Оның әуені дәстүрлі әуендердің маңызды қасиеттерін бойына сіңірген.

Оның симфониялық шығармаларында, атап айтқанда, «Дауыл» симфониясында дәстүрлі әуезді ойлау принциптері жаңашылдықпен сынған.

Бұл тұрғыда С. Мұхамеджановтың қазақ музыка мәдениеті үшін атқарған рөлін бағаламау мүмкін емес. Ол симфониялық жанрда қалыптасқан формация мен музыкалық драматургияда классикалық принциптерді ұстанады.

Драматургияда С. Мұхамеджанов бүкіл симфонияның тақырыптық кешенін қамтитын интонациялық кешен-формуларға (интонациялық өрістерге) сүйенеді. Сонымен бірге олар өздерінің нақты варианттық көріністерінде симфонияның жалпылама бағдарламасының мазмұнды сюжетіне, оны орналастырудың жалпы драмалық жоспарына салынған.

Кілт сөздер: Сыдық Мұхамеджанов, интонациялық өріс, әуезді ойлау, дәстүрлі ән әуені, драматургия, тақырыптық, «Дауыл» симфониясы, фабула, ядро, формула.

Abstract: The article «Manifestation of traditional melodic thinking in S. Mukhamedzhanov's symphony «Storm»» reveals some patterns of the composer's melodic thinking, characteristic of Kazakh traditional music. The works of S. Mukhamedzhanov are clearly national. The composer made a great contribution to the formation and development of many genres of academic music. Symphonic works occupy an important place in his legacy.

S. Mukhamedzhanov treats folklore with care; in his work he revives Kazakh song melodicism in the new conditions of the symphony genre. His melody has absorbed the essential properties of traditional melodies. The principles of traditional melodic thinking are innovatively refracted in his symphonic works, in particular in the «Storm» symphony.

In this context, the role of S. Mukhamedzhanov for Kazakh musical culture can hardly be overestimated. He adheres to classical principles in the formation and musical dramaturgy that have developed in the symphony genre. In dramaturgy, S. Mukhamedzhanov relies on intonation complexes-formulas (intonation fields), which cover the thematic complex of the entire symphony. At the same time, in their specific variant manifestations, they are built into the meaningful plot of the generalized program of the symphony, the general dramatic plan for its deployment.

Keywords: Sydyk Mukhamedzhanov, intonation field, melodic thinking, traditional song melodism, dramaturgy, thematism, symphony «Tempest», plot, core, formula.

Особенностью музыки С. Мухамеджанова является исключительно важная роль в ней мелодического начала. Композитора отличает глубинное проникновение в казахскую песенную лирику. Она характеризуется широтой дыхания, яркой экспрессией, и при этом интенсивным развитием, достигающим симфонических масштабов. О яркой и самобытной мелодике композитора писал Еркегали Рахмадиев: «Сыдык – это уникум, это океан изумительных мелодий, которых ни у кого нет. Он бесподобный лирик...». Не случайно, что композитор и в инструментальной музыке заметно тяготел к таким ее жанровым разновидностям, в которых мелодическое начало могло проявиться с наибольшей силой. Это концерты для голоса, для скрипки, для кобызы, вокально-симфонические произведения, в том числе и оратория «Голос веков» другие произведения. В этой связи можно вспомнить Чингиза Айтматова, который писал, что «... национальное – это не только седая старина, но и то, что появилось вчера и рождается сегодня» [1].

Рассмотрим проявления в музыке С. Мухамеджанова некоторых закономерностей, свойственных казахскому традиционному мелодическому мышлению. Но вначале обратимся к песенно-мелодическим истокам тем симфонии.

Тематизм у С. Мухамеджанова всегда выразительный и яркий, а сами темы, длительно разворачиваются, часто превышают обычные масштабы. Отметим также, что тематический материал во многом предопределяет всю ткань симфонической партитуры, которая проникнута особым мелодизмом.

Более того, можно говорить, что композитор не просто обращается к казахским песням и кюям и цитирует их, и не только использует характерные интонации в своих оригинальных мелодиях. В его музыке действуют закономерности, которые присущи традиционному мелодическому мышлению. Речь идет, в частности, о мелодических формулах и клише,

которые воспроизводятся в широком круге песенных напевов и, видоизменяясь в определенных пределах, получают самое разнообразное проявление. Именно такой тип работы с тематизмом мы обнаруживаем в симфонии.

В то же время композитор мыслит в категориях классического формообразования. Первая часть симфонии – классический образец сонатного *allegro*, с масштабным Вступлением. В ней представлены три образные сферы: лирико-драматическое Вступление, тревожная, стремительная Главная партия и задумчивая, лирическая тема Побочной партии. Сами партии, четко отделены друг от друга, структурно завершены и даны в обычных (характерных для классических образцов) тональных соотношениях. В прочем, несколько неожиданно выглядит тритоновое соотношение тональностей Вступления и экспозиции (f-moll – h-moll).

Вообще, надо сказать, что С. Мухамеджанов избегает активного модуляционного развития как в форме в целом, так и особенно в экспозиционных ее разделах, что наблюдается у классиков, романтиков или современных тонально мыслящих композиторов. При этом сами длительно разворачивающиеся темы остаются самодостаточными в своем однотональном изложении. В свою очередь разработка первой части и другие развивающие разделы, представляют собой в основном длительно разворачивающиеся тональные зоны.

Вторая часть симфонии - «лирический центр» цикла – получила название «Скорбь народа». Это эмоциональная кульминация всей симфонии, она изложена в трехчастной форме с динамизированной репризой. Ее разделы также четко отделены друг от друга, а их тональные соотношения подчеркнуто ясны.

Третья часть «Буря», написанная в форме рондо-сонаты – итоговое обобщение симфонической концепции. Она также начинается с развернутого Вступления, в основе которого, как и в первой части симфонии, звучат аккорды грозного лейтмотива (*tutti*) и та же «Тема мечты». Сохранив свои прежние очертания, последняя, приобретает совершенно иной характер и смысл. Она становится мужественной и решительной, и воспринимается как призыв к борьбе. Основная тема финала изложена в жанре казахских революционных песен-маршей с четким ритмом и мотивным членением [2, 446-495].

В целом, партитура симфонии насыщена острым драматизмом, контрастными образами и действенным, истинно симфоническим их развитием. Остро конфликтное ее содержание получило отражение в самом программном названии сочинения – «Буря», данном композитором.

Отметим, во-первых, что все ее темы образно-конкретны и притягательны своей выразительностью. При этом все они отмечены ясными очертаниями и структурной завершенностью. Симфония начинается с развернутого Вступления, в которой сосредоточены сразу несколько тем и все они важны в образно-тематической драматургии произведения.

Открывается симфония компактным лейтмотивом, исполняемым всем оркестром (*tutti*). Смысловое ее значение одновременно и очевидно, и многозначно. Это и непреклонная грозная сила, и мощь народного духа, и символ драматической истории и судьбы народа. По сути, это лейтмотив, который будет многократно звучать как в первой, так и остальных частях симфонии.

Следом звучит столь же кратко изложенная мелодическая фраза (f-moll) (нотный пример № 1). Внешне как будто ничем ни примечательная и не претендующая на значение самостоятельной темы, она несет в себе интонации, которые оказываются впоследствии ядром или каким-либо иным, но не менее существенным элементом чуть ни всех тем в симфонии. Так, например, начальный мотив (в тактах 1-2) оказывается впоследствии важнейшим элементом интонационного строения, по сути, всех тем симфонии; имеется ввиду восходящие и сменяющие его нисходящий поступенные ходы в объеме терции.

В центре Вступления расположена необычайно выразительная тема. Заметим в этой связи, что мелодика композитора вообще стилистически очень близка аркинской песни – одному из наиболее ярких направлений традиционной песенной лирики.



Нотный пример № 1. С. Мухамеджанов Симфония «Буря». Первая часть. Вступление

Главная партия (нотный пример № 2) практически вся выдержана в тональности h-moll. Только в некоторых из переходов и только на непродолжительное время встречаются другие тональности. Причем сама тема, активная и наполненная энергией домбрового движения, проводится целиком трижды.



Нотный пример № 2. С. Мухамеджанов Симфония «Буря». Первая часть. Главная партия

Побочная партия (нотный пример № 3) дана в тональности D-dur. Тема проводится дважды – у кларнета и альтов и оба раза неизменно в этой же тональности.



Нотный пример № 3. С. Мухамеджанов Симфония «Буря». Первая часть. Побочная партия.

В ее основе лежит песня «Акбакай», которая, расцветиваясь оркестровыми средствами, достигнет масштабного звучания в генеральной кульминации (заключительные такты разработки).

Нетрудно заметить очевидные, не опосредованные связи данных тем с песенной и домбровой интонационностью, их связь с жанровыми первоисточниками. Однако в ходе драматического действия они подвергаются значительной образной и жанровой трансформации. Тем самым композитор творчески раскрывает образный потенциал казахской песенности и стихию домбрового кюя.

Анализ симфонии показывает, что не только ее тематизм, но и вся ее ткань, все уровни оркестровой фактуры, разворачиваются, прежде всего, как течение мелодических линий. Именно мелодические линии являются импульсом движения формы. Мелодическая энергия становится началом и основным проявлением музыкального процесса, его неизменным художественно-эстетическим качеством. В результате процесс разворачивания формы приобретает качество непрерывности мелодического потока. При этом структурная

оформленность голосов фактуры, выстроенных по законам синтаксиса классического формообразования, остается в неприкосновенности, и мотивы-клише включаются в тематизм на правах становящихся и развивающих ее элементов.

Обратим в этой связи особое внимание на то, что в симфонии наблюдается тесная интонационная взаимосвязь всех ее тем, и мелодического материала в целом. Такое сочинение, - писал еще Малер о своей симфонии, должно заключать в себе множество живых ростков и их богатое органическое развитие, иначе оно не заслуживает названия симфонии» [3, 499]. Действительно, симфония С. Мухамеджанова представляет собой единое целое с четко выстроенной образно-тематической фабулой. Весь ее тематический и мотивный строй это – «живые ростки», которые как в фокусе собраны уже во Вступлении. Так мотивы у струнных, предшествующий основной теме оказывается интонационным зерном и будут встречаться во всевозможных ритмических и мелодических вариантах на протяжении всей симфонии, входить во многие другие темы симфонии.

Более того, можно сказать, что мелодический строй всей его симфонии представляет собой целое, которое объединено несколькими общими мелодическими формулами, что характерно и для традиционного казахского мелоса. В этом проявляется глубинное родство мелодической ткани симфонии с национальным мелосом. Сказанное позволяет говорить и об особом типе мелодического мышления композитора.

В его основе лежит одна из типологических черт устного музыкального мышления, о которой говорит, И. Земцовский. Раскрывая природу формульности в фольклорной мелодике. Он отмечает: «Последовательное интонирование вариантов воспринимается как вполне логичное, словно вытекающие одно из другого или дополняющее одно другое, не кажется резко чужеродным» [4, 195].

Этот принцип, свойственный для народно-песенного мелоса мы как раз и находим в симфонии. Если подойти к ее темам с такой позиции, то можно увидеть, что мелодические образования большинства тем так или иначе объединяются в определенные «интонационные поля» (термин И. Земцовского). Становится ясно, что С. Мухамеджанов мыслит именно такими интонационными комплексами. Они могут воплощаться или в виде кратких интонационно-ритмических ячеек, в более развернутых формах попевок или даже целых фраз. Причем конкретные воплощения этих мелодических комплексов типичны и для казахской традиционной музыки.

Само явление, получившее название «интонационное поле», обусловлено закономерностями, характерными для устного музыкального мышления и, в частности, такими факторами как легкость запоминания мелодических клише и, следовательно, самих песенных напевов. Такие устойчивые мелодические формулы-клише сохраняют свою узнаваемость в безбрежном море песенного искусства. К тому же, в силу своей обобщенности, они оказываются стабилизирующим фактором в импровизационных формах музицирования. И вместе с тем они принципиально мобильны: один и тот же комплекс может иметь более или менее различные конкретные ритмо-интонационные выражения, хотя при всех видоизменениях они остаются друг к другу по-сути тождественными.

Рассмотрим *схему № 1*. В ней даны начальные мотивы Вступления, состоящей из 2х интонаций в объеме терции: восходящей от «с» и нисходящей от «des». Эти мотивы становятся ядром или важными составляющими элементами последующих тем симфонии и, таким образом, представляют собой одну из основных мелодических формул симфонии. Нисходящий и восходящий ход на терцию прослеживается на протяжении всего дальнейшего развития темы Главной партии (С, D) и при этом может разрастаться до длительных восходящих и нисходящих движений, сохраняя при этом внутреннее терцовое деление. Заглавные темы 2-3 ч. симфонии построены на тех же мелодических формулах (см. Е, К).

Буквой «А» обозначена самая характерная интонация темы Вступления, ее, можно сказать, ядро, которое представляет собой измененный вариант мотива вступления, то есть мелодической формулы (МФ). Заметим, что и в развитии темы Вступления, на протяжении

всей первой части, этот терцовый ход, в различных ритмических воплощениях, оказывается наиболее распространенной фигурой. Второй сегмент МФ в «В» становится ядром темы Главной партии, которая разворачивается в многократном его повторении. В окончаниях фраз и предложений тоже звучит терцовая интонация.

Отметим, что в традиционном мелосе конкретные реализации формул могут в свою очередь сами становиться такими-же формулами, рождая из себя целые цепочки своих конкретных воплощений. Тема Вступления, включающая в себя указанную терцовую формулу в измененном виде, в свою очередь, становится формулой нового самостоятельного интонационного поля в мелодическом строе симфонии.

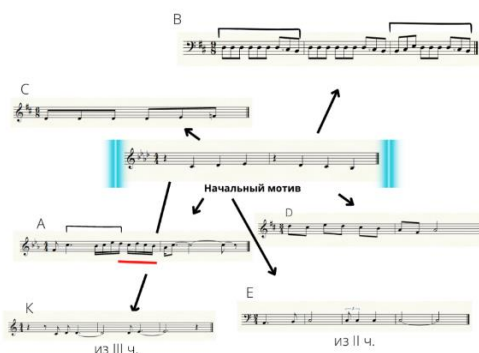


Схема № 1

Итак, на схеме мы видим, что формула, о которой идет речь, так или иначе проявляется в темах главной и побочной партиях, в теме Вступления, а также и разработке. В свою очередь образующееся интонационные поля представляет собой ладо-ритмическую сферу или интервальную зону, в пределах которой сохраняется большая или меньшая взаимозаменимость мобильных ячеек данного комплекса. Таким образом, музыкальная мысль у композитора развивается в определенном интонационном пространстве, причем при всех значительных образно-содержательных изменениях данного мотива, которые происходят согласно разворачиванию драматургической канвы и в зависимости от общего направления развития образности произведения, строение данной формулы принципиально не меняется. Все ее модификации остаются в пределах данного поля.

Здесь можно провести условную аналогию: в речевой деятельности мы оперируем не столько словами, а в первую очередь семантическими полями, и соответственно им подбираем «нужное слово»; так и в музыке устной традиции конкретные мелодические «высказывания» определенного содержания объединяются общим интонационным полем.

В следующей схеме № 2 указанный ранее интонационный изгиб, является общим элементом многих тем. В строке «А» – тема Главной партии. В строке «В» он проводится в голосах сопровождения проведения темы. В строке «С» звучит как продолжение разворачивания темы импровизационного характера. Тем самым окончательно обнаруживается внутреннее интонационное родство двух тем – Главной партии и Вступления.

Можно трактовать данные мелодические формулы как своего рода инварианты, как ядро мотивов, сосредоточенного по всему тематическому плану симфонии. Не менее существенно, что композитор осознавал природу этих формул-инвариантов и возможность их динамического развития в драматургическом процессе.

Конечно, мелодическая ткань симфонии не сводится к совокупности инвариантных единиц. В каждой из них происходят те или иные значительные внутризонные модификации, и они имеют свои естественные границы, что и определяет многозначное понятие интонационного поля. С. Мухамеджанов, как нам кажется, в работе с тематизмом целенаправленно прибегает к уже композиторской технике, продумывая такого рода взаимосвязи на уровне симфонического целого.



Схема № 2

Понятие «интонационное поле» касается не только интонационной мобильности мелодических формул, но и мобильности ритмической (например, это могут быть удлинение или усечение отдельных тонов внутри определенных ячеек). Все эти смещения, изменения длительности тонов свидетельствуют об интонационной и ритмической пластичности этих мелодических ячеек. Они могут затрагивать и общую протяженность отдельных звеньев напева. «Техника» мобильности и стабильности интонационного поля в его ладовых, ритмических и композиционных параметрах к которой прибегает С. Мухамеджанов, может быть изображена при помощи сопоставления граф и синоптических [4, 195] таблиц, сопоставляемых в каждом отдельном случае. Учитывая динамичное соотношение всех элементов поля и его принципиальную мобильность в целом, целесообразно не пользоваться линейными схемами, предпочитая конфигурацию «планеты со спутниками» (по Арановскому) [5, 172-296]. Например, интонационное поле ладоритмических формул: (схема № 3) или интонационное поле ритмоформул (понимая ритм по-асафьевски - как ритмоинтонации).

Соответствующие ладовые и ритмические «спутники» могут быть затем наложены друг на друга с целью наглядного выявления скрытых взаимосвязей ладоритмической мобильности внутри интонационных полей. Из приведенных схем видно, что интонационные комплексы могут пересекаться, наслаиваться своими частями, что создает еще большую внутреннюю связанность и вообще взаимообусловленность всех тем симфонии.

Таким образом, подтверждается интонационное родство тем и мелодических линий в симфонии «Буря» С. Мухамеджанова, отражающее тем самым специфику реального бытия всегда внутренне подвижных народнопесенных интонационных формул.



Схема № 3

В формообразовании и музыкальной драматургии Сыдык Мухамеджанов придерживается классических общих принципов, сложившихся в жанре симфонии. В то же

время, на интонационно мелодическом и тематическом уровнях он следует национальной традиции. Этот симбиоз классического и национального, характерный для композиторов старшего поколения, приобрел у С. Мухамеджанова свойственное ему органичное слияние национального и «универсального» – европейского типов музыкального мышления.

Традиционная песня, ставшая основой стиля композитора, вошла в его музыку вместе с характернейшим ее свойством – варианностью бытования мотивов и напевов, их постоянной изменчивостью. Отметим так же, что вариантность в музыке С. Мухамеджанова распространяется на такие компоненты музыкальной ткани как мелодика и тематизм, гармония и фактура, оркестровые средства. Даже фонические контрасты созвучий, характерные для С. Мухамеджанова, воспринимаются как вариантность в гармонии.

В работе с тематизмом композитор воссоздает традиционный тип мелодического мышления. Для него «казахские темы» симфонии – это не просто мелодии в национальном духе. Вместе с мелодическим материалом в форму симфонии он привносит интонационное мышление народа. Таким образом мелодика С. Мухамеджанова вобрала в себя сущностные свойства традиционного мелоса.

Интонационные комплексы (интонационные поля) создают особое единство всего тематического строя симфонии. И при этом в своих живых вариантных проявлениях они встроены в содержательную фабулу обобщенной программы симфонии, общий драматургический план ее развертывания.

Список литературы:

1. Погружение в классику. Сыдык Мухамеджанов [Электронный ресурс], [дата обращения: 11.10.2022] – URL: <http://intoclassics.net/news/2017-10-05-43698>
2. Дубравина А. Интерпретация темы суверенитета в симфоническом творчестве композиторов Казахстана // монография (Брусиловский, Кужамьяров, Мухамеджанов – симфоническая музыка – идея независимости – идея суверенитета). Алматы. С. 446 – 495.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в сов. музыке 1960-1975 гг. [Текст]: исслед. очерки. – Ленинград: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 287 с.
4. Земцовский И. Мелодика календарных песен [Текст]. – «Музыка», 1975. – 195 с.
5. Arom S. Essai d'une notation des monodies a des fins d'analyse. – Revue de Musicologie, 1969, № 2. С. 172 – 296.

УДК 78.071.1/:78.082.4:787.2(439)

Акмарал СУНИЯТ
 магистрант 2-года обучения
 Казахской национальной консерватории им. Курмангазы,
 г.Алматы, Казахстан
suniyat.akmaral@gmail.com

Научный руководитель:
Ильяс КОЖАБЕКОВ
 кандидат искусствоведения,
 доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы,
 г.Алматы, Казахстан

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ ДАВИДА ДЬЮЛА: ОБРАЗНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Аннотация. В статье даны краткие сведения о выдающемся венгерском композиторе Давиде Дьюла и общая характеристика его концерта для альты с оркестром. Рассматриваются отдельные черты мышления композитора, самым тесным образом связанные с венгерской народной музыкой. Раскрыты стилевые особенности сочинения, синтезирующего черты романтического концерта и ярко, весомо представленного национального музыкального языка. Освещается яркий мир романтических образов и их национальный колорит.

Определена образно-выразительная драматургия цикла и форма композиции. Отдельное внимание уделено своеобразной концертности сочинения, берущего свое начало в традициях народно-исполнительского искусства скрипачей-виртуозов. Предлагаются некоторые разъяснения, касающиеся особенности его исполнения концерта.

Ключевые слова: венгерская композиторская школа, венгерская альтовая музыка, Давид Дьюла, концерт для альты, музыкальная драматургия, образное содержание, тематизм и форма, интерпретация произведения.

Түйіндеме. Мақалада көрнекті Венгр композиторы Давид Дьюла туралы қысқаша мәліметтер және оның Виола мен оркестрге арналған концерттің жалпы сипаттамасы келтірілген. Венгр халық музыкасымен тығыз байланысты композитордың ойлауының жеке белгілері қарастырылады. Шығарманың стильдік ерекшеліктері, романтикалық концерттің ерекшеліктерін синтездейтін және ұлттық музыкалық тілдің жарқын, жақсы ұсынылған ерекшеліктері ашылады. Романтикалық бейнелердің жарқын әлемі және олардың ұлттық колориті айқындалды.

Циклдің бейнелі-экспрессивті драматургиясы және композиция формасы анықталды. Виртуоз скрипкашылардың халықтық орындаушылық өнерінің дәстүрлерінен бастау алатын композицияның өзіндік концертіне ерекше назар аударылады. Оның концертті орындау ерекшеліктеріне қатысты кейбір түсініктемелер ұсынылады.

Кілт сөздер: Венгр композиторлық мектебі, Венгр альт музыкасы, Дэвид Дюла, альт концерті, музыкалық драматургия, бейнелі мазмұн, тақырыптық және форма, шығарманы түсіндіру.

Abstract. The article provides brief information about the outstanding Hungarian composer Dávid Gyula and a general description of his concerto for viola and orchestra. Separate features of the composer's thinking, which are most closely connected with Hungarian

folk music, are considered. The stylistic features of the composition synthesizing the features of a romantic concert and a vividly, significantly presented national musical language are revealed. The bright world of romantic images and their national color is illuminated.

The figurative and expressive dramaturgy of the cycle and the form of the composition are determined. Special attention is paid to the peculiar concertina of the composition, which originates in the traditions of the folk performing art of virtuoso violinists. Some clarifications are offered concerning the specifics of his performance of the concert.

Keywords: Hungarian school of composition, Hungarian viola music, Dávid Gyula, Viola Concerto, musical drama, figurative content, thematism and form, interpretation of the work.

Венгерская композиторская школа, неразрывно связанная с многовековой национальной музыкальной культурой, занимает особое место в истории мировой музыки. Многие венгерские композиторы прошлого времени (Ференц Лист, Франц Легар и Имре Кальман) и современной музыки (Бела Барток, Дёрдь Лигети, Дёрдь Куртаг, Петер Этвиш) и др. стали классиками.

Особая значимость венгерского музыкального искусства проявляется во многих отношениях, но особенно в развитии скрипичной и альтовой исполнительских школ и струнной музыки в целом, а также в бережном сохранении уникального традиционного венгерского музыкального наследия [1, 68 с.]. Среди композиторов венгерской школы следует выделить и Давида Дьюла. Поскольку он был альтистом, неотъемлемой частью его музыкального наследия стали произведения, созданные специально для альты, такие как Концерт для альты с оркестром (1950 г.), Сонатина для альты и фортепиано (1969 г.) и Пещо для альты и фортепиано (1974 г.) [2, 59-62с.].

Давид Дьюла (1913-1977) родился в Будапеште. Он является автором значительного числа произведений в разных жанрах, в том числе: четыре симфонии, три концерта, сочинения для камерных составов и т.д. Дьюла проявил страсть к музыке с раннего детства. В 1938 году, когда ему было 25 лет, он поступает в Академию музыки имени Листа к Золтану Кодай по классу композиции [3, 85 с.]. В ходе своего обучения молодой Дьюла, вдохновленный композиторским стилем своего именитого наставника, начинает писать музыку, основанную на фольклорных мелодиях. На протяжении всего композиторского пути венгерская народная песня наравне с творчеством народных музыкантов-скрипачей стали для Д. Дьюла главными источниками вдохновения, образцами национального стиля, дух которых он всегда стремился воссоздать в своей музыке.

В 1940 году Дьюла присоединился к будапештскому оркестру Национального театра в качестве альтиста, а затем, в 1945 году, сам возглавил оркестр как главный дирижер. Будучи много лет руководителем оркестра, он приобрел ценный практический опыт в исполнении оркестровой музыки, постиг суть всех выразительных тонкостей и овладел знаниями технических возможностей музыкальных инструментов. Все это оказало огромное влияние на музыкальный язык композитора, отличающийся ясностью художественных намерений, четкости образного высказывания, и помогло при создании камерных и оркестровых произведений.

В 1950-1960 годах Дьюла занимал должность профессора камерного ансамбля в Академии музыки имени Листа. Его весомые достижения в педагогике, а также отмечаемый коллегами прекрасный стиль преподавания, во многом стали результатом его непрерывной работы над созданием собственных сочинений в жанрах камерной и оркестровой музыки [4, 29 с.].

Концерт Давида Дьюла относится к первому периоду его творчества. Следовательно в нем отчетливо ощущается влияние венгерской народной музыки и, в частности, использование характерных для нее мелодических фраз с асимметричными

ритмами [4, 17 с.], частой переменности метра и свободного импровизационного развертывания всевозможных мотивных элементов. Особая черта музыки композитора – виртуозное использование тематических элементов фольклорной музыки, в равной мере свойственных как в партии солиста, так и оркестра, что способствует гармоничному их взаимодействию и создает органичную целостность всей партитуры.

Первая часть концерта для альтя с оркестром, мощная и энергичная, написано в сонатной форме. Характер медленной второй части задается нежной мелодией, которую альт “украшает” свободной импровизацией, контуры которой всегда обрамляются ажурными орнаментами основной темы. В третьей части энергичная и привлекательная главная тема с элементами танца объединяется с мотивом, основанным на квартрах, а затем – с изящной мелодией, очень напоминающей венгерскую народную песню. Из особенностей формы стоит отметить блестящий импровизационный раздел альтя соло, который заменяет каденцию и делает эту форму очень оригинальной. Тем более, что темой импровизации выступает главная партия второй части.

В партитуре наглядно обнаруживается удивительное сочетание типичных качеств романтического концерта и неповторимого индивидуально-авторского, что не исключает ярко национального начала. Можно отметить, что все вышесказанное являются основными составляющими стиля композитора [5, 38 с.]. Музыкальная композиция олицетворяет и наследие романтизма, и колорит народной музыки – как мир природы, с его гармонией и страстью. В тоже время стиль концерта оригинален, вполне современный, несет в себе характерные черты композиторского языка своей эпохи. Несмотря на явную открытость композитора к стилю романтизма, композитор внес в музыку собственный художественный почерк как современный композитор. Отметим так же, что стройность и уравновешенность композиции, удивительная красота музыкальных тем, основанных на фольклорных мелодиях – всё это типичные черты композиторского стиля самого Золтана Кодаи, учеником которого был Давид Дьюла.

Еще одна особенность альтового концерта композитора заключается в особой трактовке концертного стиля, виртуозности партии солиста, который сложился в жанре концерта. Здесь хочется обратить внимание на следующее обстоятельство; Композиторы многих европейских школ, и в XX веке тоже устремились к народным истокам своей музыкальной культуры. И это сказалось в том, что эти школы и стиль композиторов имеют ярко выраженный национальный характер.

Особенность же венгерской композиторской школы в XX веке состоит в том, что у ее истоков стоит как собственно венгерское фольклорное творчество, так и венгерское народно-исполнительское искусство. В первую очередь он представлен скрипачами-виртуозами – авторами и исполнителями национальной музыки. Заметим, что некоторые из них выходили на большие сцены и получили даже европейскую известность. Это был целый пласт венгерского музыкального многовекового искусства, где происходило новое осмысление фольклорных мотивов, мелодий и ритмов. И это была та музыкальная среда, где в определенном смысле уже переплетались и сближались «бытовая» и «академическая» сферы музыки [6, 23 с.]. Виртуозный характер партии солиста, свойственной жанру концерта, приобретает, так сказать, «венгерский» оттенок. В целом он состоит не столько в сложности исполнительской техники в партии солиста, а в виртуозности, как ее понимали венгерские народные музыканты-виртуозы. Имеется в виду это введение виртуозной импровизационности, неистощимое богатство вариантного преобразования мелодий и мотивного материала, а также исполнительские приемы, характерные для народных венгерских скрипачей.

Как и другие композиторы Давид Дьюла сохраняет традиционную структуру сонатно-симфонического цикла с характерными темповыми контрастами. Первая часть – Allegro. Вторая часть – Adagio ma non troppo. Третья часть – Vivace. Типичным стал и выбор формы каждой части: сонатной в первой, простой трехчастной во второй, рондо-

сонаты в третьей. Первая часть концерта открывается развернутым вступлением, в котором обыгрывается одна фраза, подготавливающая главную партию. После монументального *tutti* звучит речитатив, исполняемый солирующим альтом. Тема разворачивается как бы спонтанно и только потом получает окончательное оформление; звучит в полном экспозиционном виде, принимая нормативные формы. [7, 414 с.]. Этот речитатив поражает своей оригинальностью в нескольких планах, подобно тому, как величественная пейзажная картина раскрывается перед взором. Продолжение этой темы переходит в более свободное течение, при этом сохраняя основные ритмические и интонационные элементы.

В главной партии (Рисунок 1), исполняемой альтом, композитор умело «путешествует» по всем регистрам инструмента, словно писатель, описывающий разные миры своими словами. Величественное звучание инструмента пронизывает весь диапазон и подобно свету как бы проникает в каждый уголок мира, оставляя нам нескончаемую палитру красок и оттенков.



Рисунок 1.

Д. Дьюла. Концерт для альты с оркестром. I часть, 27-32 т.
(запись в альтовом ключе)

Также речитатив удивляет своим динамическим разнообразием: начинается с яркого оркестрового *f*; плавно переходит к таинственному *p*; наполняет сольную партию атмосферой загадочной интриги. Начинается этот речитатив с характерной полутоновой интонации, словно первый «шепот» весны после долгой зимы, и бархатный тембр струн придает этой музыке оттенок шемящей ностальгии, как будто впечатление грусти по ушедшим временам. В этом речитативе нет открытого насыщенного звучания, несмотря на это он наполняется эмоциональным богатством и глубиной.

Композитор пронизывает тему главной партии двумя важными элементами, словно показывая две грани человеческой души. Первый элемент представляет собой широкий и насыщенный мелодический образ, будто народная песня, источающая простую искренность. Второй элемент легок и игрив, подобно весеннему ветру, наполняющему воздух своей свежестью. Первый элемент начинается с мелодичной темы в среднем регистре, а затем плавно переходит на струну «до», сменяясь пунктирными движениями вверх, словно человек,двигающийся от воспоминаний к мечтам о будущем.

Переход от оркестра к солирующему альту окутан элементами вступительной темы, которая словно нить, соединяющая музыкальный материал альты и готовит почву для последующей связующей партии. Эта раздел действительно представляет собой своеобразную музыкальную связку, пронизанную однородным, напоминающим надвигающуюся бурю, напряженным ритмическим узором шестнадцатых нот. В этом контексте особенно важно учитывать динамические изменения, ибо первое *p* встречается в низком регистре, а в последующих тактах плавно прибавляется громкость и постепенно мелодия поднимается вверх. В конечном итоге величественное *crescendo* органично завершает связующую партию, расцветая бурными красками.

После завершения предыдущего музыкального эпизода с небольшим замедлением, в оркестре внезапно появляется совершенно другая мелодия, что является характерной чертой венгерской музыки – неожиданный поворот в развитии музыкального сюжета (Рисунок 2).



Рисунок 2.

Д. Дьюла. Концерт для альты с оркестром. I часть, 79-80 т.

Тема эта пропитана большей мелодичностью и насыщена интонациями народной песни, существенно отличаясь ритмически от предыдущей. Лирическая мелодия демонстрирует, как мягкая грусть сменяется деликатной улыбкой, и в ней нет места даже намеку на отчаяние перед жизненными трудностями. Основное впечатление, создаваемое этой темой – это её светлость, она не уводит нас в мрачные глубины, а, напротив, заставляет искренне верить в будущее. В исполнении важно передать естественность и простоту фразировки, создавая мелодичную и свободно текущую кантилену, насыщенную той искренностью, которая присуща народной песне. В этой второй теме побочной партии используется нисходящий пентатонный звукоряд, звучащий как отголосок той же самой мелодической линии, присутствующей в главной партии третьей части.

Первую часть завершает большая кода. Она представляет собой «заключительное слово» – кульминацию, которая воплощается в развернутой тембрально и динамически насыщенной версии вступительной темы. Альт и весь оркестр сплавиваются в едином унисоне, исполняя начальную тему вступления, объединяя индивидуальные голоса в единый гармоничный аккорд. Это исполнение придает теме завершенность и ощущение заключительной точки.

Вторую часть концерта можно сравнить с задушевной песней, звучащей как чарующий мелодичный «аккорд», распространяющий свое звучание над холодным и гладким водным простором. В этой «музыкальной главе» повествования заключена глубокая душевность и меланхолия, являясь контрастом динамичной первой части и виртуозной заключительной третьей.

Подобно мгновению покоя перед погружением в музыкальные глубины, вторая часть «Adagio» начинается с нежного унисона низких регистров струнных инструментов и фагота (Рисунок 3).



Рисунок 3.

Д. Дьюла. Концерт для альты с оркестром. II часть, 20-26 т.

Длительно и непрерывно развивающаяся мелодия альты приносит с собой ощущение тоски и грусти, но в то же время обладает возвышенной красотой. Этот музыкальный мотив повторяется в разнообразных своих вариациях, в то время как оркестр создает образы, которые гармонично вписываются в общее меланхолическое настроение. Взаимодействуя, мелодии альты и солирующих инструментов оркестра создают глубокую и проникновенную атмосферу, полную тайны и недостижимых чувств.

Особенно удивительно, что в данной части можно встретить моменты импровизационного изложения, которые вырастают из основной темы. Эти эпизоды формы не образуют каденцию солиста и их можно сравнить с импровизациями, характерными для венгерских народных музыкантов.

Третью часть концерта можно сравнить с переходом из хрупкого мира грез к образам реальной жизни. Финал начинается сразу, без паузы, под уверенным и коротким оркестровым *tutti*, приветствуя нас блестящей начальной темой альты. Два музыкальных образа, представленных в финале – главной и побочной партий – чередуются и развиваются в последовательных эпизодах Финала.

Главная тема (Рисунок 4) циклично повторяется трижды – это выразительный рефрен, рисующий образ полной жизни ярмарки.



Рисунок 4.

Д. Дьюла. Концерт для альты с оркестром. III часть, 7-22 т.

Ее мелодия придает музыке праздничное настроение, легкое и танцевальное, с быстрым и живым ритмом, призывая к радостному танцу. В то время как тема побочной партии, в своем втором проведении вариационно обновляется, придавая музыкальному «сюжету» свежее звучание. За этим следует лирический эпизод, который также подвергается значительному развитию и изменениям. Мелодия побочной темы напоминает нам мотивы народной еврейской музыки, создавая многоликую картину ярмарочной сцены.

Следует отметить, что этот финал все же не просто веселое рондо, не театральное представление, а живая и реалистичная картина народной жизни, вдохновленная активным и целеустремленным движением музыки. Финал насыщен энергией и жизнелюбием.

Данная часть концерта не представляет технически сложных задач в исполнении, но следует обращать внимание на нюансы и гибкость использования штрихов в правой руке, для динамичности характера в мелодии. В пассажах необходимо добиться ясности и выразительной точности. Можно также поэкспериментировать с разными темпами и смысловыми акцентами.

Интересно также, что в концерте отсутствует каденция в общепринятом смысле. Она заменена небольшим импровизационным разделом, основанным на главной партии второй части. Этот раздел требует внимательного исполнения, особенно в тех пассажах, где начальный мотив главной темы прячется среди легких пассажей. Особый вес стоит придать завершающим нотам каждого пассажа, выделенных ферматами. Несмотря на внешнее сходство, каждый пассаж имеет свою уникальную характеристику, и исполнителю стоит все время придавать им разнообразие и новизну звучания. Яркая, сверкающая и виртуозная кода, органично завершает концерт.

В исследовании концерта для альты с оркестром Д. Дьюлы было обращено особое внимание на воплощение эмоционального богатства сочинения при его интерпретации. Его образная глубина не должна оказаться скрытой за внешней простотой партитуры. Не менее важно обратить внимание и на проявление при исполнении концерта национальных черт музыкального языка.

В этой связи стоит напомнить об уникальности каждого крупного композитора, его особом образно-эмоциональном мире, что предполагает свойственные исполнению его музыки те или иные особенности. Данный концерт может служить примером необходимости такого индивидуального подхода к интерпретации сочинения композитора. Такой интерпретации, которая раскроет самобытное богатство и утонченность композиторской мысли Давида Дьюла.

Список литературы:

1. Kroó G. Thirty years of Hungarian composition – Budapest: Zeneműkiadó, 1975. – 202 с.
2. Varga B. A. Contemporary Hungarian Composers – Editio Musica Budapest, 1989. – 433 с.
3. Breuer J. Dávid Gyula: Mai magyar zeneszerzők // Magyar zene – 1967. – №8(1) – 85-86 с.
4. Laskai A. Hungary Composers – 39. Gyula Dávid ed. Melinda Berlász – Budapest Music Center, 2019. – 50 с.

5. Breuer J. Dávid Gyula. Concerto grosso // Muzsika – 1963. – №6(7) – 37-38 с.
6. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке – Государственное музыкальное издательство, Москва, 1961 г. – 474 с.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб: Издательство «Лань», 2001 . – 496 с.

Басуға 20.05.2023 ж. қол қойылды.
Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз. Көлемі 20.5

Басылым Құрманғазы атындағы ҚҰҚ-ның
баспаханасында басылып шығарылады

Мекен-жайымыз:

050000, Алматы қаласы, Абылай хан даңғылы, 86

www.conservatoire.kz

e-mail:info.conservatoire.kz