

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
РММ ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

**XXI ғасыр музыкасындағы дәстүрлер мен
инновациялардың диалогы**

VII Республикалық магистрлік оқулар материалдары

27 ақпан, 2025 жыл

Материалы VII Республиканских магистерских чтений

Диалог традиций и инноваций

в музыке XXI века

27 февраля 2025 года

Алматы 2025

УДК 781.24
ББК 85.31
Ж 66

Құрастырушы редакторлар / Редакторы-составители:

Нусупова А. С., Шакирова С. М., Тулькубаева Ж. Ж.

Редакторлық алқа / Редакция:

Мусагулова Г.Ж., Бекенова А.С., Бердібай А.Р., Жаменкеев Е.Е., Каирбекова А. Г.,
Мылтыкбаева М. Ш.

Ж 66

«XXI ғасыр музыкасындағы дәстүрлер мен инновациялардың диалогы»/ «Диалог традиций и инноваций в музыке XXI века». VII Республикалық магистрлік оқулар материалдары / Материалы VII Республиканских магистерских чтений. Ред. А. С. Нусупова, С. М. Шакирова, Ж. Ж. Тулькубаева. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы / Казахская национальная консерватория имени Курмангазы. – 2025 – 341 бет. / 341 стр.

ISBN 978-601-7676-89-6

Басылым Құрманғазы ат. ҚҰК, сондай-ақ Жүргенов ат. ҚазҰӨА және Байсейітова ат. ҚазҰӨУ магистранттарының ғылыми мақалаларынан тұрады.

Издание содержит научные статьи магистрантов КНК им. Курмангазы, а также КазНАИ им. Жүргенова и КазНУИ им. Байсеитовой.

УДК 781.24
ББК 85.31
Ж 66

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2025
© Казахская национальная консерватория имени Курмангазы, 2025
© Авторлар ұжымы / Авторский коллектив 2025

ISBN 978-601-7676-89-6

МАЗМҰНЫ -- СОДЕРЖАНИЕ

Секция 1.

Қазіргі әлемдегі музыкалық өнер және ғылым
Музыкальное искусство и наука в современном мире

1.	Абылгазин Е.С.	Исполнительский анализ и особенности построения репетиций хоровых сцен в опере М. Тулебаева «Биржан и Сара»	7
2.	Габдылгалимова Н.Ж.	Глобальные влияния в казахстанской поп-музыке: стилистические и жанровые аспекты	14
3.	Интыкбаева Ж.Е., Джумалиева Т.К.	Эстрадная песня: к проблеме истории жанра в музыкальной науке	19
4.	Калназарова А.	Кларнетовое исполнительство в Казахстане: методические и художественные принципы Ж. Ерманова	26
5.	Қуатқызы Д.	Интертекстуальность в музыке: теория и концепции	32
6.	Оразымбетов С.Н.	Қазақстандағы тубада орындаушылық мектебінің кейбір зерттеу мәселелері	37
7.	Оспанбаева А. Ж.	Қазақстандағы гобой өнері: қалыптасу тарихы, даму жолы және қазіргі кездегі өзекті мәселелер	42
8.	Сейілхан А. Н.	Немецкая кларнетовая школа: история становления и основные характеристики	47
9.	Темірбекова А. М.	Төлеген Тоқтаров операсының шығу тарихы және Төлегеннің бейнесі	52
10.	Түйтебаева А.Е.	Революция в звуках: французский романтизм как художественный ответ на исторические потрясения	56
11.	Шильдебаева А.Д.	Специфические и выразительные возможности флейты в оркестре	62

Секция 2.

Дәстүрлі және заманауи өзара әрекеттесу: музыкалық мәдениеттегі қиылыстар
Взаимодействие традиционного и современного: пересечения в музыкальной культуре

12.	Айтказин Ә. Қ.	Труба аспабына арналған жеке орындаушы репертуарының қалыптасуы (Ю. Клешкин және Т. Докшицер репертуарларының негізінде)	68
13.	Бердник З.В.	Функции гамм, этюдов и упражнений в совершенствовании исполнительской практики валторниста	74
14.	Думан М.	Өнші Хамит Ысқақұлының орындаушылық-стильдік ерекшеліктері	78
15.	Емберген Е.	Н.Тілендиевтің "Алтын дән" поэмасында "Жекпе-жек" күйінің пайымдалу ерекшеліктері	84

16.	Жумакан А. А.	Заманауи ансамбльдердегі жетіген аспабының атқаратын функцияларын зерттеу мәселесі	92
17.	Каюмов Н. П.	Индивидуальные особенности хорового творчества Галымжана Берекешева	99
18.	Қанатқызы Д.	Мартинудың виолончельдік шығармашылығындағы модернизмнің көрінісі	105
19.	Сайлыбаев С.	Хоровое искусство Казахстана: традиционные основы и современные тенденции	110
20.	Султан Б. Н.	Стилевые особенности репертуара для классической гитары в Казахстане	119
21.	Султанов Ф. Д.	Ә. Қазақбаевтың «Жамбыл жырау» операсындағы айна-қайшылық құрылымы драматургиялық тұтастық қағидасы ретінде	125
22.	Темір Ж. Т.	Жетіген: дәстүр мен заманауи	135
23.	Тулеева А. С.	Восприятие национального стиля в фортепианной музыке: исследование взглядов студентов-пианистов	140

Секция 3.

*Қазіргі өнердегі музыкалық мұраның рөлі
Роль музыкального наследия в современном искусстве*

24.	Абдрахманова Н.	Скрипкашы Әйткеш Толғанбаевтың орындаушылық және педагогикалық қызметіндегі шығармашылық үлесі	146
25.	Абильдаев Р. М.	Сюита из балета «Спящая красавица» П. Чайковского в переложении С. Рахманинова: история создания, методы и приемы	150
26.	Арманов К.А.	Қаратөбе домбыра дәстүрі аясындағы Сәулебай Далабайұлы шығармашылығы	156
27.	Ахметова З. Ф.	Қобыз прима: оркестрдегі орындаушылық	162
28.	Жунисова З. С., Жәмеңкеев Е. Е.	Прима-қобызшылар ансамблінің тарихы және бүгінгі мәселелер	168
29.	Нұрғали Т.	Ұлттық музыка мен оркестрдің үндестігі: Алдаберген Мырзабековтың шертпе күйлерін өңдеуі	174
30.	Сандешова А. Е.	А. В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Маңғыстау өңірінің танымал әндері (сараптау және жаңғырту мәселелері)	182
31.	Тоқтаған А. Т., Тоқтаған Е.Т.	Қазақ мәдениетіндегі Еңлік бейнесі	188
32.	Утетилеева М. И.	Рүстембек Омаров күйшілік өнерінің қалыптасып дамуы	193

Секция 4.

*Заманауи композиторлық шығармашылықтың мәселелері
Проблемы современного композиторского творчества*

33.	Адиханов Р. А., Шапилов В.А.	Особенности драматургии оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день»	199
34.	Байқожа К. Е.	Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы гобой аспабына арналған концерттік жанр. Хабибулла Сетековтың «Гобой мен оркестрге арналған концерті»	208
35.	Бердник К. В.	Переложение пьесы «Күзгі әуен» Е. Усенова: к проблеме репертуара для валторны	213
36.	Ниязбек Е. Ә.	Современные техники композиторского письма в камерно-инструментальных сочинениях начала XXI века композиторов Казахстана	219
37.	Төле А.С.	Бахтияр Аманжолдың шығармашылығы: этномәдени бірегейлікті іздеу жолында	225
38.	Өтеміс А. С., Бултбаева А.З.	Инновационные подходы к использованию скрипичных штрихов в симфонической музыке Рахат-Би Абдысагина	231

Секция 5.

*Музыкалық фольклор және этномузыкалогия: мәселелері мен болашағы
Музыкальный фольклор и этномузыкалогия: проблемы и перспективы*

39.	Адилжанова Ж. А., Бердібай А. Р.	Қармақшы жыр дәстүріндегі Тасберген «Маңырамасы» орындаушылық нұсқаларының музыкалық ерекшеліктері	238
40.	Ақихат Л., Елеманова С. Ә.	Ұран Ақатайұлы күйлерінің құрылымдық және музыкалық тілдік ерекшеліктері («Мереке», «Саңлақ» мысалында)	247
41.	Жексембаева Д. Т.	Шығыс Жетісу ән фольклорының жиналып зерттелуі	253
42.	Жұмағали С. Н., Касимова З.М.	Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі Байжігіт шығармашылығының дамуы	263
43.	Исках З. А., Бәбіжан Б. Ж.	Жетісу күйлерінің шертерге лайықтау ерекшеліктері	269
44.	Қыдырмұрат Ә. У., Бултбаева А.З.	«Қосалқа» күйінің тарихынан сыр шертсек...	275

Секция 6.

*Көркем мәтіндерді интерпретациялау ерекшелігі
Специфика интерпретации художественных текстов*

45.	Әшімхан Н. Н., Недлина В.Е.	Оркестрге арналған авторлық күйлердегі композициялық ерекшеліктер (Н. Тілендиев «Жеңіс салтанаты» поэмасы және Е. Өміров «Ертіс» күйі мысалында)	282
46.	Еркин Б.	Анализ методов работы дирижера с партитурой: основные концепты и модели	289

47.	Зеленая И. В.	Об исполнении Первого хорала С. Франка на немецком органе (вопросы регистровки)	294
48.	Қабыл А. Н.	Нұржамал Үсенбаеваның орындауындағы Ф. Шуберт «Маргарита за прялкой» әнінің интерпретациясы	300
49.	Қадырбеков С.С.	Романтизм дәуіріндегі француз композиторларының валторна аспабына арналған шығармаларының интерпретациялық мәселелері	306
50.	Нигмеджанова З.Э.	Леон Бозльман: «Готическая сюита»	312
51.	Нұртай Ә. Е.	Особенности исполнения концерта для скрипки с оркестром А. Хачатуряна на прима-кобызе	316
52.	Сулейменова А. Ж.	Аппликатурные принципы К. Микули и Р. Йошеффи в редакциях Второго скерцо Ф. Шопена	322
53.	Тәжімбетов М. Ж., Казыбекова Ж. А.	Видеоэкспликация исполнительских трактовок «Récit, sicilienne et gondo» для фагота и фортепиано Э. Бозза	328
54.	Шарип А. Е.	Интерпретация первой части концерта для фортепиано с оркестром Г. Жубановой: опыт сравнительного анализа	334

Секция 1.

Қазіргі әлемдегі музыкалық өнер және ғылым

Музыкальное искусство и наука в современном мире

Еламан АБЫЛГАЗИН

*магистрант 2 курса, Дирижирование,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

*кандидат искусствоведения,
ст. преподаватель кафедры «Музыковедение и композиция»
Кондаурова Елена Геннадьевна*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ И ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ РЕПЕТИЦИЙ ХОРОВЫХ СЦЕН В ОПЕРЕ М. ТУЛЕБАЕВА «БИРЖАН И САРА»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению построения репетиций хоровых сцен оперы М. Тулебаева «Биржан и Сара». Исследование базируется на трудах И. Мусина, В. Самарина, О. Канетова, Л. Айдарбекова, И. Колесникова, Н. Кетегеновой и др. В процессе исследования применены исторический, эмпирический методы исследования и различные виды музыкального анализа. Результаты данного исследования направлены на увеличение продуктивности работы во время проведения репетиций хоровых сцен оперы, а также – на особый подход и внимание к некоторым аспектам данной работы. Данная работа может служить базой для дальнейшего исследования, связанного с хоровой деятельностью в целом, и особенностями её функционирования в Казахстане – в частности.

Ключевые слова: ауфтакт, атака звука, интонация, дирижер, хор, хоровой ансамбль, амплитуда, сцена, репетиции, М. Тулебаев.

Андатпа. Мақала М. Төлебаевтың "Біржан және Сара" операсының хор сахналарының репетицияларын құруды қарастыруға арналған. Зерттеу И. Мусин, В.Самарин, О. Канетов, Л. Айдарбеков, И. Колесников, Н. Кетегенова және басқалардың еңбектеріне негізделген. зерттеу барысында тарихи, эмпирикалық зерттеу әдістері мен музыкалық талдаудың әртүрлі түрлері қолданылды. Бұл зерттеудің нәтижелері Операның хор сахналарына дайындық жұмыстарын уақытында жүргізуге, сондай – ақ осы жұмыстың кейбір аспектілеріне ерекше көзқарас пен назар аударуға бағытталған. Бұл жұмыс жалпы хор қызметіне және оның Қазақстанда жұмыс істеу ерекшеліктеріне байланысты одан әрі зерттеу үшін негіз бола алады.

Тірек сөздер: ауфтакт, дыбыс шабуыл, интонация, дирижер, хор, хор ансамблі, амплитуда, сахна, репетициялар, М. Төлебаев.

Abstract. The article is devoted to the construction of rehearsals for choral scenes of M. Tulebaev's opera Birzhan and Sarah. The research is based on the works of I. Mussin, V. Samarin, O. Kanetov, L. Aidarbekov, I. Kolesnikov, N. Ketegenova and others. The research uses historical, empirical research methods and various types of musical analysis. The results of this study are aimed at increasing the productivity of work on time during rehearsals of choral opera scenes, as well as at a special approach and attention to some aspects of this work. This work can serve as a basis for

further research related to choral activity in general, and the specifics of its functioning in Kazakhstan in particular.

Keywords: aufтакт, sound attack, intonation, conductor, choir, choral ensemble, amplitude, stage, rehearsals, M. Tulebaev.

Анализ хоровых сцен в опере Мукана Тулебаева «Биржан и Сара» с точки зрения исполнительского и репетиционного аспектов представляет собой важную задачу, поскольку хор в этой опере играет ключевую роль не только в создании атмосферы, но и в развитии музыкального и драматического действия.

Опера М. Тулебаева основана на казахском фольклоре и народной музыке, а хоровые сцены в ней обладают яркой этнической окраской. Важную роль в этом контексте играют особенности казахского музыкального театра, где хор, как правило, отражает коллективное сознание народа, его традиции, эмоции и настроения.

Хоровые сцены в опере М. Тулебаева «Биржан и Сара» — это весьма сильное средство выражения коллективного духа, народной судьбы и эмоциональной силы хоровых сцен. Исполнительский и репетиционный подходы к этим сценам должны быть тщательно продуманы, чтобы сохранить атмосферу национальной музыки, эмоциональную выразительность и драматургическую напряженность.

В начале работы над хоровыми сценами дирижеру предварительно необходимо самостоятельно ознакомиться с ними и проработать технически. Для успешного хода репетиции дирижер должен знать партитуру и проникнуть в замысел композитора. Поэтому, дирижеру необходимо предварительно разучить партитуру на фортепиано, пропеть голоса, проучить показ вступлений и снятий, выявить тембровую звучность; проанализировать оперное творчество композитора в целом и данную оперу – в частности, связь музыки хоров с литературным текстом, сделать музыкально-теоретический анализ и вокально-хоровой.

Дирижер должен четко определить художественно-технические задачи и стремиться их выполнить. Среди них – создание рабочей атмосферы, периодичность и смена различных видов задач, распределение общего времени разучивания. Начинать работу необходимо от простого к более сложному.

Хоровой ансамбль – это уравновешенность, слитность и согласованность всех выразительных элементов хорового звучания, которое предполагает слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать, как свою партию, так и хор в целом. Ансамбль, строй и нюансы являются главнейшими и неизменными элементами хоровой звучности. Уравновешенность, в данном случае, – это основное требование ансамбля. Между солистом и сопровождающим его хором нужно также устанавливать относительный ансамбль. Хор по силе звука должен быть всегда на определенном расстоянии от солиста. Но эта разница в силе звука не должна слишком расширяться, чтобы связующие солиста и хор «нити» ансамбля «не порвались» бы между собой и не возникло бы разобщенности, разъединенности. Поэтому, хор по отношению к солисту должен петь на один уровень нюансов тише, – то есть, если у солиста звучит *f*, то у хора должно быть *mf*; если у солиста *mf*, – то у хора *mp* и т. д. Таким образом, хор всегда будет на определенном «расстоянии» от солиста, поддерживая его в «сильных» местах, или, создавая мягкий фон для его тихого пения. Следуя так за солистом, хор «не порвет нитей» относительного ансамбля и будет составлять с ним одно целое.

Также, при разучивании музыкального и поэтического текста в хоровых сценах необходимо обратить особое внимание на следующие аспекты:

1. В отношении мелодического строя:

1) *Повторение одного звука* (часто встречается у разных голосов). Как правило, такие фрагменты составляют одну из главнейших проблем интонирования, потому что появляется угроза постепенного интонационного понижения, потери высокой певческой позиции – *форманты*. Поэтому, каждый следующий повторяющийся звук нужно интонировать остро, каждый раз как бы «подтягивая».

2) *Диатонические тоны и полутоны вверх и вниз.* Часто трудности интонирования обуславливаются интонационной сложностью диатонических тонов и полутонов. Диатонические тоны вниз интонируются по правилам интонирования большой секунды вниз, – то есть, как бы «оседаая»; диатонические полутоны вниз – по правилам интонирования малой секунды вниз – остро и четко.

3) *Скачки вверх и вниз.* В хорах оперы «Биржан и Сара» М. Тулебаева преобладает довольно плавное голосоведение, потому что композитором использовал, в основном, линейный способ изложения. Поэтому, ходы и скачки бывают на не очень широкие интервалы – секунды, терции, кварты. Встречаются скачки, на которые следует обратить особое внимание дирижеру при работе с хоровым коллективом (см. Нотный пример № 1):

М. Тулебаев. Опера «Биржан и Сара». Хоровая сцена «Би мен Хор» из 2-го действия, вступление хора

The image shows a musical score for a chorus introduction. The top system is a piano accompaniment in G minor, marked 'Мено' (Meno). It features a treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The piano part consists of a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking 'f' is present. The bottom system is for the chorus, marked 'Хор'. It has a treble clef and a key signature of two flats. The vocal line is accompanied by piano accompaniment. The lyrics are: 'Той га то - йы қо - сыл - сын.' The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Нотный пример №1

4) *Ритмические трудности.* Наиболее часто в хоровых сценах оперы «Биржан и Сара» используются такие длительности, как восьмые и четверти; реже встречаются половинные и целые длительности. Основой фигураций являются восьмые длительности, требующие ровности в пропевании. В басовой партии есть междутактовые синкопы, что требует дополнительного внимания. Затакт придаёт пылкость высказываниям и также требует отдельной проработки.

5) *Дикционные трудности.* Основным средством донесения слов литературного текста хоровых сцен до слушателей является правильно отработанная дикция. Исполнение мелких музыкальных длительностей - таких, как восьмые ноты в быстром темпе, может представлять значительные трудности как для исполнителей, так и для дирижеров. Для хоровых исполнителей, особенно в быстром темпе, важно уметь грамотно распределять дыхание, чтобы не терять силу голоса и не потерять четкость дикции в мелких длительностях. Когда длительности короткие, а паузы между ними минимальны, может быть сложно найти место для дыхания, что влияет на общую звучность и чистоту исполнения. Когда темп очень быстрый, бывает трудно "успеть" правильно пропеть мелкие длительности. Это особенно важно для дирижера, который должен четко обозначать время, помогать хору удерживать правильный темп и поддерживать равномерное звучание на всех уровнях исполнения (см. Нотный пример № 2):

М. Тулебаев. Опера «Биржан и Сара». Хоровая сцена «Би мен Хор» из 2-го действия,
исполнение женских партий

Meno mosso

Оң-ы ме-нен со-лы на... ін-жу-мар-жан ша-шыл-сын. Құт-ты бол-сынай-та мыз, құр-бы-лар-дына-ты-нан.

Ақ маң-да-йың а-шыл сын, ба-қыт-ты бол, Са ра- жан! Ба - қыт - ты бол, Са - ра -

Нотный пример № 2

В целом, правильно поставленная задача перед хором помогает более продуктивно вести репетиции. Перечислим несколько ключевых аспектов, которые всегда присутствуют в процессе хорового исполнения:

Исполнительские задачи для хора -

• **Синхронность и единство.** Важнейшая задача — это синхронное исполнение хоровых партий, где каждое мелодическое движение или аккорд должно поддерживать драматургическую линию. В опере М. Тулебаева хоровые сцены часто сопровождаются быстрыми сменами эмоций (от радости до трагедии), что требует от исполнителей высокой степени согласованности.

• **Интонационные особенности.** Использование народных мелодий, интонаций требует от певцов умения передавать особенности казахской музыкальной культуры. Важно, чтобы участники хора чувствовали специфику традиционной народной музыки, а также – умели ее интерпретировать с учетом театрального контекста.

• **Эмоциональная выразительность.** Хоровые сцены в опере М. Тулебаева часто насыщены сильными эмоциями, – например, в сценах горя, праздника или отчаяния. Исполнителям важно передать соответствующие эмоции через движения голоса, – не перегружая, но и не снижая уровень выразительности.

Основные аспекты репетиций –

• **Темп и динамика.** Важно прорабатывать динамику и темп, так как драматургия оперы «перемещается» от спокойных, лиричных сцен к быстрым, насыщенным. Хор должен чувствовать изменения в ритме и темпе, четко переходя от одной стадии действия к другой. В репетиционном процессе акцент должен быть на скорости реакции хора на дирижера и главных солистов.

• **Слаженность хоровых партий.** Репетиции должны сосредотачиваться на точности «попадания» в акценты, артикуляцию и правильное выстраивание многоголосия. Хор должен работать над балансом между различными голосами, особенно – в контексте многослойных хоровых сцен, где каждый голос должен быть слышен, но не должен нарушать общую гармонию и слаженность звучания.

• **Взаимодействие с оркестром.** Важной частью репетиций является взаимодействие хора с оркестром. Здесь особенно важно учитывать использование

народных инструментов и их влияние на звучание хоров. Дирижер должен работать с певцами так, чтобы хор звучал органично в ансамбле с оркестровыми партиями.

●**Пластическая выразительность.** В репетиционном процессе внимание уделяется не только вокальной, но и пластической части. Хоровые сцены в опере могут включать элементы танца или хореографические движения, которые должны быть проработаны совместно с вокальными партиями. Это особенно важно для сцен, отражающих массовые действия, – например, народные праздники или массовые собрания.

Хоровые сцены в «Биржане и Саре» выполняют не только музыкальную, но и важную театральную функцию. Отметим, что хор в опере часто становится выразительным средством для создания масштабных, мощных образов, которые становятся неотъемлемой частью сценичности.

Следует учесть, что в казахской традиции пение часто сочетается с танцем, и это также имеет место в опере. В хоровых сценах могут присутствовать элементы танца, где хоровая партия и хореография взаимно дополняют друг друга, усиливая драматический эффект. Для успешного исполнения таких сцен необходимы специальные репетиции, где хоровые певцы не только поют, но и выражают эмоции через движение.

Репетиционный процесс должен осуществляться с учетом театральных требований. Репетиции хоровых сцен в «Биржане и Саре» требуют внимательной проработки не только вокальной, но и театральной составляющей, поскольку для оперы важно, чтобы хоровые партии соответствовали не только музыкальным, но и визуальным образам спектакля.

В репетиционном процессе существенно прорабатывать не только музыкальные, но и физические нагрузки. Хоровые сцены могут требовать от исполнителей длительного пребывания в определенной позе или движения по сцене. Это требует хорошей физической подготовки и умения сосредотачиваться на вокальной части, несмотря на физическую нагрузку.

Нужно понимать, что это не только совместная работа голосов, но и техника, которая требует от певцов особого внимания и подготовки. Помимо вокальной техники, необходимо умение передавать эмоции, навыки взаимодействия с аудиторией и друг с другом, а также – важно обратить внимание на многие другие аспекты и соотношения, среди которых:

Хоровая техника и сцена –

●На репетициях важно работать над техникой дыхания и артикуляцией, чтобы певцы могли петь в слаженном ансамбле, вместе с тем, не нарушая ритмичности и динамики. Это особенно существенно в сценах, где хоровые партии сопровождаются активным движением и хореографическими элементами.

●Дирижер должен акцентировать внимание на том, как хор будет использовать пространство сцены. В некоторых фрагментах, когда хор расположен на сцене в виде круга или полукруга, важно обеспечить баланс между звуковым и визуальным восприятием, чтобы каждый голос был четко слышен, но при этом создавалась атмосфера сценического действия.

Трудности исполнительско-дирижерской работы –

Решая все технические и художественные проблемы с точки зрения исполнительства, необходимо связывать их с усовершенствованием техники дирижирования. Дирижер должен обратить особое внимание на такие аспекты, которые могут создать некоторые трудности для исполнения: ферматы, ритмически различное пение хоровых партий, динамические контрасты, синкопы, одновременное объединение разных ритмических штрихов в партиях. Отрабатывая указанные элементы, необходимо согласовать их с дирижерской схемой, исходя из параметров сцены. В вопросах исполнения, трактовки хоровой сцены важное значение имеет стиль композитора.

Также, исполнитель и дирижер в хоровой музыке имеют свои уникальные задачи, которые не только часто пересекаются, но и требуют различных подходов и навыков. Работа

дирижера представляет с собой некоторые трудности в рабочем процессе, а также – требует множества навыков и умения интегрировать их на практике.

Например, амплитуда дирижерского жеста должна быть выстроена не только в соответствии с динамикой, указанной в нотах, но и с учетом особенностей хоровых сцен, связанной с использованием таких хоровых соотношений как: солист + хор, хор + оркестр, солист + хор + оркестр.

Помимо того, исполнение хоровых сцен в опере «Биржан и Сара» требует от хора определенных принципов звукоизвлечения. Дирижеру следует объяснить хористам основные характеристики относительно качества звука. Он должен быть светлым, «близким», полетным, насыщенным. К тому же, напомним, что, несмотря на часто применяемую мягкую атаку звука, в целом, хор должен звучать весьма активно и подчеркнuto, – особенно это касается исполнения пунктирного ритма.

С начала работы над текстом необходимо прочитать хористам текст, чтобы участники хора осознанно подходили к его исполнению. Исполнительский штрих – *legato* – должен быть активным, а не вялым и пассивным, что может спровоцировать данный штрих. *Non legato* не должен превратиться в *staccato*.

Дирижирование хоровой сценой «Би мен хор» производится по двухдольной схеме, которая сохраняется на протяжении всей сцены (см. Нотный пример № 3):

М. Тулебаев. Опера «Биржан и Сара». Хоровая сцена «Би мен Хор» из 2-го действия, вступление

Би мен хор

Presto con brio

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano accompaniment in 2/4 time, marked 'Presto con brio'. It starts with a forte (*f*) dynamic and features a series of chords and eighth-note patterns. A piano (*p*) dynamic marking appears later in the first system. The second and third systems continue the rhythmic and melodic development of the piece, maintaining the two-measure structure.

Нотный пример № 3

Жест здесь должен быть очень выразительным в показе динамических изменений, – как внутри фразы, так и при подходе к кульминации.

Необходимо четко и определенно показывать ауфтакт к вступлениям и снятию, – жест должен соответствовать динамическому нюансу, который относится к началу и к окончанию построения.

Жест в общей кульминации должен быть более крупным, активным. В общем, все дирижерские приемы, жесты и показы должны соответствовать характеру оперы и помогать хору раскрыть основной музыкальный образ. Нужно помнить, что дирижер сам должен находиться в состоянии определенного эмоционального подъема. Бывают моменты, когда не хватает самого дирижера, его художественной воли, его таланта, проявляемого во вдохновенном подъеме. Только тогда, когда воля дирижера сплотит индивидуальные устремления певцов, соединит их в одно целое, вдохновенным подъёмом захватит и подчинит их себе, – будет достигнут тот совершенный ансамбль, который можно было бы назвать художественно-органическим.

Добавим, что и певцы, вдохновляемые дирижером в момент его художественного подъема, активно участвуют в создании художественно-органического ансамбля. Дирижер силою своего таланта и мастерства вовлекает хор в процесс художественного творчества – и, только взяв от хора все, и, отдав ему всего себя, он, совместно с хором, достигает истинного вдохновения.

В целом, хоровые сцены играют важную роль в создании целостной картины, отражая массовое восприятие и реакцию на события, происходящие в опере М. Тулебаева «Биржан и Сара». Репетиционный процесс требует внимательной проработки как вокальных аспектов, так и театральных, чтобы обеспечить гармоничное слияние музыки, движений и эмоций.

Список литературы

1. Кетегенова Н. С. Композиторы Казахстана. – Алматы, «Алматы-Болашак», 2012. – 360 с.
2. Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки. – Л., «Музыка», 1987. – 247 с.
3. Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. – М., «Музыка», 1967. – 110 с.
4. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений Л.А. Мазель: – М., 1979. – 110 с.
5. Плотникова Н. Ю. Русская духовная музыка XIX - начала XX века: страницы истории. М.: Россельхозакадемия, 2007. – 308 с.
6. Самарин В.А. Хороведение. — Москва.: Издательский центр «Академия». – 1998.
7. Вопросы современного теоретического музыкознания в Казахстане. – Алма-Ата, «Наука», 1983. – 180 с.
8. Айдарбекова Л.А. Очерки по истории хорового исполнительства Казахстана. – Алматы, 2015. – 155 с.
9. Колесникова И.. Казахская хоровая литература. – Караганда, 2020. – 76 с.
10. Канетов О.А. К истории возникновения и развития казахского хорового искусства. – Кызылорда, «Музыка». 2001 – 25 с.
11. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка. – М., АCADEMIA. 2002. – 350 с.

Нурай ГАБДЫЛГАЛИМОВА
Магистрант 1 курса кафедры
«Эстрадный вокал»
Казахской национальной академии
искусств имени Темирбека Жургенова,
Алматы, Казахстан

Научный руководитель,
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры «Эстрадный вокал» Касимова Зульфия Маликовна

ГЛОБАЛЬНЫЕ ВЛИЯНИЯ В КАЗАХСТАНСКОЙ ПОП-МУЗЫКЕ: СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ

Аннотация. В данной статье рассматривается влияние глобальных музыкальных тенденций на казахстанскую поп-музыку, проанализированы процессы интеграции интернациональных жанров и стилистик в современное национальное музыкальное искусство. Особое внимание уделяется взаимодействию отечественной музыки с западными, восточными и латиноамериканскими музыкальными традициями, а также феномену Q-поп, как яркому примеру процесса глокализации. Исследование базируется на сравнительном, культурологическом и контент-анализе, а также методах музыкального анализа, что позволяет выявить механизмы адаптации глобальных трендов к локальным условиям. Музыка Казахстана, несмотря на активное заимствование международных элементов, сохраняет свою самобытность, формируя уникальный музыкальный язык, отражающий национальную идентичность в условиях глобализации и приобретая международное признание.

Ключевые слова: Казахская поп-музыка, стиль, глобализация, музыкальная интеграция, национальная идентичность.

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақстандық поп-музыкаға жаһандық музыкалық үрдістердің әсері және интернационалдық деңгейдегі жанрлар мен стильдерді ұлттық музыкалық өнерге интеграциялау үдерістері талданады. Қазақстандық музыканың батыс, шығыс және Латын Америкасы музыкалық дәстүрлерімен өзара байланысына, сондай-ақ, қазірде кең қанат жайып жатқан глокализация үрдісінің жарқын үлгісі ретінде Q-поп құбылысына ерекше назар аударылады. Зерттеу салыстырмалы, мәдени және мазмұнды талдауға, сондай-ақ жергілікті жағдайларға жаһандық трендтерді бейімдеу механизмдерін анықтауға мүмкіндік беретін музыкалық талдау әдістеріне негізделген. Қазақстандық музыкада халықаралық элементтердің белсенді қолданылуына қарамастан, жаһандану жағдайында ұлттық бірегейлікті көрсететін өзіндік музыкалық тілді қалыптастыра отырып, өзіндік ерекшелігін сақтайды.

Тірек сөздер: Қазақстандық музыка, жаһандану, музыкалық интеграция, ұлттық бірегейлік.

Abstract. This article examines the influence of global musical trends on Kazakhstan pop music, analyzes the processes of integration of international genres and styles into national musical art. Special attention is paid to the interaction of Kazakh music with Western, Eastern and Latin American musical traditions, as well as the Q-pop phenomenon as a vivid example of glocalization. The research is based on comparative, cultural, and content analysis, as well as musical analysis methods, which allows us to identify mechanisms for adapting global trends to local conditions. Kazakh music, despite the active borrowing of international elements, retains its identity, forming a unique musical language reflecting national identity in the context of globalization.

Keywords: Kazakh music, globalization, musical integration, national identity.

Казахстанская музыка – это уникальное сочетание глубоких традиций, богатого наследия предков и современных музыкальных течений. Она отражает душу народа, его историю, культуру и мировоззрение. На рубеже XX-XXI веков в казахстанской культуре заметно возрос интерес к музыкальным традициям других стран. На фоне глобализации и активного обмена культурными ценностями казахстанская музыкальная сцена начала интегрировать элементы западной, восточной и других музыкальных традиций. Казахстан, находясь на перекрестке Европы и Азии, оказался в уникальном положении для творческого взаимодействия с различными культурными потоками. Это выразилось как в традиционной музыке, так и профессиональной эстрадной культуре, обогащая национальное звучание новыми интонациями. Как верно отмечает Добровольская Л. В., «В различных научных источниках, посвященных исследованию казахской музыки (К. А. Акишев, С. Ш. Аязбекова, С. А. Елеманова, А. И. Мухамбетова, Ш. Б. Кульманова и др.) обращается внимание на взаимодействие культур, которое сегодня происходит в современном Казахстане. Это взаимодействие между традиционной народной культурой и академической, уже сложившейся и развивающейся на основе канонов западной культуры и культурой развлекательной» [1].

Особенно ощутимым стало влияние восточной музыки, начиная с мелодий мугамов и раг, заканчивая специфическими ритмами и тембрами инструментов Китая, Индии и стран Ближнего Востока. Привнесенные музыкальные элементы иногда казались непривычными для казахстанских слушателей, но при этом их привлекала необычная глубина и философия восточного звучания. Как отмечают исследователи, восточная музыка, в отличие от западной, чаще отражает не переживания личности, а путь внутреннего роста, самопознания и гармонии с миром. Это свойство органично вписалось в национальную музыкальную традицию Казахстана, с её многовековыми корнями в кочевой культуре и богатой духовной истории. Кроме того, с 2000-х годов влияние западной культуры стало еще более заметным благодаря популярности огромного количества стилевых направлений современной поп-музыки – поп, рок, хип-хоп, R'n'B и электронной музыки. Молодежные казахстанские группы и исполнители начали активно перенимать западные приемы в аранжировках, структурах композиций и подаче. Однако при этом наблюдается стремление сохранять национальную идентичность – например, за счет использования тембровой окраски народных инструментов (таких как домбыра, кобыз, сыбызгы, шан-кобыз), или включения фольклорных мотивов. Национальный менталитет играет ключевую роль в формировании музыкального языка Казахстана. Как подчеркивают философы и культурологи, менталитет отражает устойчивые образы мира и эмоциональные предпочтения народа.

Влияние других национальных элементов на казахстанскую музыку становится возможным благодаря готовности казахстанской культуры к диалогу и синтезу. В этом контексте особенно интересен анализ, каким образом интернациональные музыкальные элементы преломляются через призму казахстанской ментальности, создавая уникальное звучание, характерное только для нашей страны. Казахстанская музыка демонстрирует яркий пример взаимодействия локального и глобального, сохраняя национальную идентичность и одновременно открываясь для влияния других культур. Этот процесс обогащает музыкальную палитру страны и способствует развитию её культурного наследия в условиях глобализации.

С начала 2000-х годов музыкальная сцена страны постепенно становилась более открытой для взаимопроникновения и влияния, как с Востока, так и с Запада. Казахстанская музыка вобрала в себя элементы восточного традиционализма, сохраняющего устойчивость и связь с корнями, и западной креативности, ориентированной на индивидуальность и свободу самовыражения. Особенно заметно влияние индийской, корейской музыкальных традиций, которые находят отражение как в инструментальной, так и в вокальной музыке Казахстана. Например, популярные в Азии ритмы и мелодии стали вдохновением для многих современных казахстанских исполнителей, в то время как использование народных инструментов, таких, как домбыра, кобыз или жетыген, продолжает оставаться важной частью музыкального наследия.

Известно, что корейская поп-музыка сыграла огромную роль в популяризации азиатской музыкальной культуры среди казахстанской молодежи. Несмотря на разнообразие восточных

культур, каждая из которых обладает уникальной спецификой, общие черты их менталитета и музыкального развития находят своё отражение в казахстанской музыке. Это стремление к гармонии с природой, глубокая связь с традицией и поиск пути к внутреннему раскрытию. Однако в Казахстане эти идеи переплетаются с национальными особенностями и менталитетом, создавая уникальный музыкальный язык, сочетающий элементы традиций и современности. В этой связи интересно мнение Ю.Н. Рериха о том, что «Музыка – одно из древнейших средств коммуникации людей, универсалия, присущая всем культурам мира в любую из эпох, хотя «каждый тип культуры не только отбирает те явления и тексты, которые он считает музыкальными, но и вырабатывает свое понятие музыки и “музыкального”, органически связанное со всем комплексом основных структурных принципов той или иной культуры» [2, 73].

Поп-музыка является одним из самых универсальных и адаптивных музыкальных направлений. Благодаря своей пластичности она проникает в разные культуры, обогащается локальными традициями и становится инструментом для культурного обмена. Казахстан, с его уникальным географическим положением и богатым культурным наследием, представляет собой интересный пример того, как мировая поп-музыка трансформируется в локальных условиях. Этот процесс адаптации, известный как глокализация, иллюстрирует, как глобальные музыкальные тренды взаимодействуют с национальной идентичностью, создавая уникальные культурные продукты.

Историческим фактом является то, что поп-музыка зародилась как культурное явление в середине XX века, став неотъемлемой частью повседневной жизни миллионов людей. Её истоки берут начало в джазе и блюзе, которые позже трансформировались в рок-н-ролл, ставший популярным в 1950-е годы. Элвис Пресли, Чак Берри и Литтл Ричард стояли у истоков направления, которое со временем обрело массовую популярность. Британское вторжение в 1960-е годы, возглавляемое The Beatles, изменило восприятие поп-музыки, сделав её глобальным явлением. Появление таких стилей, как диско в 1970-х (ABBA, Bee Gees), синтипоп и поп-рок в 1980-х (Madonna, Michael Jackson), стало свидетельством того, насколько гибкими и инновационными они были. На рубеже тысячелетий поп-музыка впитала в себя влияние хип-хопа, электроники и этнических элементов. Например, реггетон (Shakira, Daddy Yankee) и афробит (Burna Boy, Wizkid) стали отражением стремления поп-музыки включать глобальные черты, сохраняя при этом доступность и коммерческий потенциал.

Глобализация стала катализатором изменений в музыкальной индустрии. Интернет, стриминговые платформы и социальные сети открыли доступ к музыке любой страны, стирая границы между культурами. В этой связи следует согласиться с мнением Мартыненко Л. Р.: «Глобализация усиливает процесс объединения стран и народов, информационный, культурный и экономический обмен. На наших глазах формируются новые структурные отношения между этносами и государствами в составе целого планетарного человечества» [3, 22]. Это привело к тому, что артисты заимствуют элементы разных музыкальных традиций, создавая гибридные формы. Ярким примером является К-поп, который сочетает западные поп-элементы с корейской культурой. Такие группы, как BTS и BLACKPINK, не только популяризировали корейский язык, но и продемонстрировали, что локальные традиции могут быть адаптированы для глобальной аудитории. Под влиянием данного направления на казахстанской музыкальной сцене появилось новое направление – Q-поп, которое стало настоящим феноменом. Главными новаторами и представителями этого жанра является группа Ninety One. Они произвели сенсацию в музыкальной индустрии, вызвав широкий резонанс, а иногда и критику, из-за своих смелых образов и нестандартного подхода. Казахстанский поп стал синтезом корейского стиля и казахстанской музыкальной традиции, что придало стилю уникальное звучание и характер. Вслед за успехом группы в казахстанском шоу-бизнесе появилось множество последователей, вдохновленных Q-поп движением (MadMen, Ziruz, DNA, Juzim, Crystalz, Newton, Moonlight, Alpha, T.O.I.). Q-поп остается важным явлением в истории современной казахстанской музыки, демонстрируя синергию локальных традиций и глобальных трендов.

Западный поп оказывает значительное влияние на казахстанскую поп-музыку, формируя её звучание, стиль исполнения и подход к продюсированию. Казахские артисты активно заимствуют современные музыкальные тренды, включая мелодические структуры, гармонии и аранжировочные решения. Влияние выражается в использовании электронных битов, воздушных синтетических аранжировок и минималистичных инструментальных партий, характерных для западных хитов. Кроме того, изменяется и вокальная подача: исполнители все чаще используют техники вокального микста, мелизматического пения, а также экспериментируют с манерой звучания, вдохновляясь артистами мировой сцены. Структура песен также следует западным стандартам – куплеты стали короче, припевы более запоминающимися, а продакшн ориентирован на динамику и ритмичность. Влияние западного попа заметно не только в музыкальном аспекте, но и в стратегии продвижения артистов. Казахские исполнители все активнее используют методы маркетинга, популярные в США и Европе: продуманное визуальное оформление, активное присутствие в соцсетях, а также коллаборации с зарубежными музыкантами и продюсерами. Сценический образ тоже играет ключевую роль – вдохновляются мировыми трендами в моде, гриме и хореографии, делая свои выступления более зрелищными. Тем не менее, несмотря на сильное влияние западного попа, казахская поп-музыка сохраняет национальную самобытность. Музыканты интегрируют мировые тенденции, создавая уникальный стиль, в котором сочетаются современные жанры и традиционные элементы казахской культуры.

Латиноамериканская музыка с её энергичными ритмами и страстной подачей также нашла отражение в казахстанской эстраде. «В латиноамериканской музыке отразились такие черты африканской музыки как пентатоника, двудольность, синкопированный ритм, полиритмия, импровизационность, антифонная и респонсорная формы исполнения», – пишет Переверзева М. В. [4, 182]. Артисты всё чаще используют элементы реггетона, бачаты и сальсы, адаптируя их к местной мелодике. Характерные ритмы и гитарные партии, типичные для латинской музыки, можно услышать в ряде современных казахстанских поп-композиций, а также в аранжировках танцевальных хитов. Такая интеграция помогает сделать казахстанскую музыку более разнообразной и привлекательной для международной аудитории. Латиноамериканские мотивы вдохновляют казахских исполнителей на создание ярких и динамичных композиций.

Глобализация также способствовала созданию новых форм сотрудничества. Совместные проекты артистов из разных стран обрели популярность. Ярким таким примером взаимодействия казахстанской и узбекской музыкальной культур стала коалиционная работа исполнительницы Say Mo и узбекской певицы Рухсоры Миржалиловой. В 2024 году они выпустили песню «Ne Boldy?», которая была тепло принята слушателями. Поклонники высоко оценили гармоничное сочетание стилей обеих артисток, а также свежий и современный подход к исполнению. В аранжировке песни можно услышать, как гармонично дополняют друг друга узбекские и казахские мотивы. Узбекские мотивы в музыке казахских исполнителей – это интересное явление, которое свидетельствует о культурном взаимодействии и общем историческом наследии двух народов. Казахстан и Узбекистан объединяет богатая общая история, глубокие этнические и культурные связи, что не могло не найти отражения в музыке. Узбекские мотивы проявляются в мелодике, ритмике и общем характере композиций казахских исполнителей. Мелодии, напоминающие узбекские, часто базируются на схожих восточных ладах и включают характерные орнаментальные мотивы. Эти элементы приносят в музыку теплый, восточный колорит, который становится узнаваемым для слушателей обеих стран. Многие казахские исполнители используют в своей музыке национальные инструменты, которые встречаются и в узбекской культуре. Интеграция инструментов позволяет создавать уникальные произведения, которые находят отклик как у казахстанской, так и у узбекской аудитории.

Турецкая музыка оказывает сильное влияние на казахстанскую эстраду, особенно в использовании восточных мотивов, вокальных мелизмов и характерных инструментов, таких как саз и кани. Многие казахские исполнители заимствуют турецкую манеру исполнения,

богатую эмоциональной экспрессией и орнаментированием вокала. Турецкие поп-баллады и ритмичные хиты часто служат вдохновением для местных музыкантов, что делает звучание казахстанской музыки более восточным и мелодичным. Восточные мотивы всегда занимали важное место в казахстанской музыке, поскольку Казахстан географически и культурно является частью Великого шелкового пути. Эти мотивы выражаются в орнаментальных мелодиях, использовании восточных ладов и инструментах, таких как сазген, рубaab и дойра [5, 277]. Современные казахстанские исполнители, такие как Димаш Кудайберген, активно используют восточные элементы, включая их в свои интерпретации народных и эстрадных композиций.

Не менее значительным является влияние музыкальных традиций сибирских народов, включающее в себя этнические мотивы тюркских и финно-угорских этносов, также оставила след в казахстанской музыкальной культуре. Особенно это заметно в использовании горлового пения, традиционных народных инструментов (например, варгана) и минималистичных мелодических структур. Некоторые казахстанские исполнители экспериментируют с этно-электронными жанрами, сочетая тюрко-монгольскую музыкальную эстетику с современными битами и синтетическими звуками.

Заключение

На фоне глобализации казахстанская поп-музыка испытала влияние множества музыкальных течений со всего мира. Однако в рамках данной статьи мы сосредоточились на наиболее значимых, оставив за пределами рассмотрения менее выраженные тенденции. Процесс активной интеграции элементов западных и восточных музыкальных традиций в казахстанскую музыку XX-XXI веков, который адаптируется к локальному контексту, был обусловлен глобализацией, развитием медиатехнологий, культурным обменом и стремлением к расширению музыкального горизонта. Интернациональные музыкальные элементы, такие как восточные ладовые структуры, западные гармонии, афроамериканские ритмы, индийские раги и латинские мелодические мотивы, гармонично интегрировались в казахстанскую музыкальную культуру, обогащая её звучание. Появление таких жанров, как Q-рор, демонстрирует способность национальной сцены не только заимствовать мировые тренды, но и создавать новые музыкальные направления, способные конкурировать на международном уровне. Важной особенностью казахстанской музыки остается её способность к адаптации и синтезу, что особенно проявляется в эстрадной и популярной музыке. Казахские исполнители активно используют традиционные инструменты (домбыра, кобыз, жетыген), сочетая их с электронными битами и современными аранжировками. Это позволяет не только сохранять национальную идентичность, но и представлять казахстанскую культуру на мировой сцене. Однако глобализация несёт в себе не только возможности, но и вызовы. Усреднение музыкальных стандартов, доминирование англоязычного контента и коммерциализация индустрии могут привести к потере аутентичности национальной музыки. В этом контексте процесс глокализации становится ключевым фактором для сохранения и развития локальных музыкальных традиций. Изучение интернациональных музыкальных элементов через призму казахстанской музыки позволяет глубже понять механизмы культурного обмена и адаптации. Музыкальная индустрия Казахстана демонстрирует способность к органичному синтезу глобальных и локальных элементов, сохраняя национальные корни и одновременно оставаясь открытой к мировым тенденциям. Этот процесс способствует не только эволюции музыкального искусства, но и укреплению культурной идентичности страны в условиях глобального взаимодействия.

Список литературы

1. Добровольская Л. В. Музыкальные традиции казахского народа: прошлое и настоящее // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2014. №11-1.

2. Плоских В.М., Троянова Е.В. Рерих Ю.Н. Мир кочевников: исследования Ю.Н.Рериха по истории Центральной Азии // Предисловие к книге История Средней Азии. Т. 1. – М.: МЦР, 2004. – 470 с.
3. Мартыненко Л. Р. Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. /Л. Р. Мартыненко // Вестн. Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – 2010. – № 3 (23). – С. 73–76.
4. Переверзева М. В. Влияние афроамериканского фольклора на современные стили латиноамериканской музыки // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 4 (69), 2020 – 182
5. Сысоева А. Особенности турецкого музыкального фольклора // Вестник ЧелГУ. 2003. №2. – с. 277.

Жанель ИНТЫКБАЕВА,

Магистрант 2 курса

*Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

Тамара ДЖУМАЛИЕВА,

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры музыковедения и композиции

*Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

(соавтор и научный руководитель)

ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ:

К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИИ ЖАНРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ

Аннотация. В статье рассматриваются научные подходы известных музыковедов разных стран — Х. Ортеги-и-Гассета, В. Дж. Конен, Т. В. Чередниченко, Т. И. Кузовчиковой, Е. М. Кузнецова, а также целой когорты представителей казахской культуры — А. Т. Айтуаровой, М. Ш. Мылтыкбаевой, Г. Б. Абдрахман, У. Р. Джумаковой, Г. З. Бегембетовой, Г. Ж. Мусагуловой, Д. А. Ахметбековой, А. А. Калдаяковой — к изучению эстрадной песни. Внимание фокусируется, с одной стороны, на раскрытии таких важных факторов, как история становления жанра, его истоки, участие выдающихся композиторов в этом процессе, образование нового вида музыкального искусства, типа творца, певца, манеры исполнения и бытования. С другой, на имеющихся в музыкальной науке недостатках, касающихся методологии изучения *третьего пласта* (термин В. Конен) и терминологии. Главный результат нашего исследования — создание общей панорамы развития эстрадной песни на основе фундаментальных трудов и соотнесения различных научных концепций.

Ключевые слова: *массовая музыка, эстрадная музыка, эстрадная песня, В. Конен.*

Abstract. This article considers some scientific approaches to the pop song study of famous musicologists from different countries: J. Ortega-y-Gasset, V. J. Konen, T. V. Cherednichenko, T. I. Kuzovchikova, E. M. Kuznetsov, as well as a whole cohort of representatives of Kazakh culture: A. T. Aituarova, M. Sh. Myltykbayeva, G. B. Abdrakhman, U. R. Jumakova, G. Z. Begembetova, G. Zh. Mussagulova, D. A. Akhmetbekova, A. A. Kaldayakova. The attention is focused, on the one hand, on the disclosure of such important factors as history, origin, participation of outstanding

composers in this process, formation of a new type of musical art, type of creator, singer, style of performance and existence. On the other hand, the attention is focused on the existing shortcomings in music science, which affect the method of studying the third stratum (V. Konen's term) and terminology. The main result of our study is the creation of a general panorama of pop song development on the basis of involving fundamental works and correlating different scientific concepts.

Keywords: *mass music, pop music, pop song, V. Konen.*

Аңдатпа. Бұл мақалада әртүрлі елдің белгілі музыкатанушылары – Х. Ортега-и-Гассет, В. Дж. Конен, Т. В. Чередниченко, Т. И. Кузовчикова, Е. М. Кузнецовтың, сондай-ақ қазақ мәдениеті өкілдерінің шоғыры – А. Т. Айтуарова, М. Ш. Мылтықбаева, Г. Б. Абдрахман, Ү. Р. Жұмақова, Г. З. Бегембетова, Г. Ж. Мұсағұлова, Д. А. Ахметбекова, А. А. Қалдаяқованың эстрада әндерін зерттеуге қатысты кейбір ғылыми тәсілдемелері қарастырылады. Бір жағынан, бұл үдерістің тарихы, қайнар көзі, оған көрнекті композиторлардың қатысуы, музыкалық өнердің жаңа түрінің қалыптасуы, жасаушының, әншінің түрі, орындау мен болу мәнері сияқты маңызды факторларды ашып көрсетуге назар аударылады. Ал екінші жағынан, музыка ғылымындағы үшінші қабатты (В. Конен термині) зерттеу әдісі, терминологияға әсер ететін кемшіліктер де қарастырылған. Зерттеуіміздің негізгі нәтижесі – іргелі еңбектерді пайдаланып, әртүрлі ғылыми тұжырымдамалардың ара қатынасын белгілеудің негізінде эстрадалық ән дамуының жалпы панорамасын жасау.

Тірек сөздер: *бұқаралық музыка, эстрадалық музыка, эстрадалық ән, В. Конен.*

В данной статье рассматривается проблема, связанная с исследованием в музыковедении такого востребованного и специфического явления массовой культуры, как эстрадная песня. Актуальность темы обусловлена несколькими факторами, среди которых можно выделить наиболее важные. Во-первых, необходимость научного изучения и профессиональной оценки художественных достижений современных композиторов, успешно работающих в песенной сфере. Во-вторых, влияние эстрадной песни, выполняющей целый ряд функций (воспитательную, социально-организующую, познавательную, развлекательную, эстетическую, гедонистическую, художественно-концептуальную), на духовную жизнь современного общества. Этот факт давно признан как художественной интеллигенцией, так и государственными деятелями. Напомним высказывание А. В. Луначарского, ставшее аксиомой: «Эстрадное искусство, в отличие от театра, кино, литературы, имеет возможность в доступной форме передавать остроту ситуации, обладая способностью жалить, как оса». В-третьих, в музыкальной науке существуют разночтения, поскольку, как отмечают А. М. Цукер, А. Н. Сохор, Г. М. Шнейерсон, В. И. Зак, Ю. С. Корев, Ф. М. Шак, М. Г. Раку, Д. А. Журкова, до сегодняшнего дня продолжают использоваться методология и механизмы изучения, ориентированные на академическую музыку. В буквальном смысле слова требуется поиск нового исследовательского инструментария [1, 14]. Огромный резонанс в этом плане вызвала статья А. Г. Шнитке, в которой, рассматривая песенное творчество А. Петрова, отмечается неразработанность принципов анализа, отсутствие единой терминологии и глубоких научных работ, посвящённых творческому портрету композиторов, создающих вокально-эстрадные шедевры [2, 169].

Теоретическое осмысление изучаемой проблемы в музыкальной науке приходится на XX век. Исследователи разных стран (Испании, России, Германии) отмечают существование наряду с народной и профессиональной музыкальной культурой иного вида искусства. Выдвигаются различные точки зрения и способы изучения. В частности, эстрадная музыка становится объектом рассмотрения музыкальной социологии, музыковедения, музыкальной эстетики, музыкальной культурологии и музыкальной педагогики. Х. Ортега-и-Гассет, рассматривая новый тип музыкального искусства «как конгломерат различных искусств», справедливо полагает, что оно своими корнями уходит в прошлое [3, с. 10]. В. Дж. Конен в своей монографии, исследуя проблему возникновения музыкальных жанров современной

эстрады в их первичном эквиваленте, утверждает, что этому «... предшествовала многовековая цепь эстетических явлений, берущих начало в европейском Средневековье». В европейской профессиональной музыкальной культуре чётко выделены три её формы, или, как формулирует учёный, три пласта: «Первый пласт — народная музыка (музыкальный фольклор), второй — академическая (классическая) музыка и, наконец, третий — собственно массовая музыка как некий художественный пласт, постоянно отстаивающий свою социальную и художественную независимость, представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами музыки — профессиональным композиторским и фольклором» [4, 54]. Кроме того, исследователь связывает рождение одной из ярких разновидностей современной музыкальной эстрады с США, являющимися оплотом урбанизма и индустриализма, центром построения нового социума, что обусловило появление новых вкусов, тем и технологий. В частности, В. Конен пишет: «Именно на американской почве осуществился подлинный синтез европейского и внеевропейского музыкального строя. Ему было суждено перешагнуть через национальные американские рамки и стать в XX веке выразителем “третьего пласта” во всём мире» [4, 64]. Музыковед Т. В. Чередниченко в своём труде «Музыка в истории культуры», изучая процесс становления, развития и эволюции музыкальных жанров, направленных на массовую аудиторию, предлагает свою концепцию, в которой обозначены три основных исторических этапа. Первый — эпоха Средневековья, на которую приходится расцвет искусства менестрелей; второй — XVIII и XIX века, отличающиеся динамичным развитием городской развлекательной музыки; третий — XX век, с которым связана эра популярной музыки. Одновременно определяется комплекс специфических характеристик, сложившихся в массовой музыке, которые разнятся и отличаются от других видов музыкального искусства [5, 100].

На наш взгляд, следует также принять во внимание опыт знаменитых европейских композиторов, поскольку ранние примеры включения отдельных элементов эстрадной музыки прослеживаются в их творчестве. Интенция Э. Сати (песни «Нежно», «Вальс-балет»), К. Дебюсси («Менестрели»), М. Равеля (хореографическая поэма «Вальс»), Г. Малера (Первая симфония), И. Стравинского (балет «Петрушка»), Р. Штрауса (балет «Шлагобер») к новаторству и обновлению музыкального искусства, к диалогу и интеграции разной музыки — серьёзного и лёгкого, академического и массового, элитарного и низкого — привела к интересному художественному результату [6, 256]. Речь идёт о рождении эстрадной (кафешантанной, лёгкой, популярной, развлекательной) песни, которая в музыковедении имеет различные толкования: а) разновидность песни; б) жанр и искусство эстрады; в) элемент эстрадно-джазовой музыки. Отметим расширение творческих интересов композиторов, синтез средств выразительности академической и народной музыки с «языком улицы», приведшего к «жанровому и языковому мезальянсу» (термин И. Барсовой), появление нового типа пения, закрепившегося как эстрадно-вокальное исполнительство, формирование иного типа исполнителя, отвечающего вкусам слушателей и исполнителей. Наконец, образование фактически новой слушательской аудитории: «Новая музыка — новый слушатель». Необходимо также сказать об острых дискуссиях, в которых обсуждались эстрадная песня, её жанры, тематика, формы и манера исполнения, благодаря которым, как пишет Т. Кузовчикова, «популярное и общедоступное искусство удаётся поднять на новую ступень» [7, 2].

История русской профессиональной эстрады представлена в монографии Е. М. Кузнецова «Из прошлого русской эстрады». Примечательно, что процесс развития городской развлекательной музыки схож с европейским, поскольку его истоки также связываются с искусством скоморохов, среди которых популярностью пользовались именно музыканты-певцы, а также острословы и глумотворцы-сатирики. В книге даётся панорама развития музыкальной эстрады в России, чётко обозначены следующие этапы: а) эпоха Петра I — создание различных эстрадных театров, появление лёгкой инструментальной музыки, формирование репертуара эстрадной программы; б) влияние М. Глинки, А. Алябьева, А. Гурилёва, музыки российских цыган, вальсов И. Штрауса на развитие эстрадной песни; в)

функционирование в конце 1920–1930-х годов трёх основных сфер исполнительской деятельности — эстрадной песни, лёгкой инструментальной музыки и джаза; г) вклад в развитие советской эстрады композиторов (Д. Покрасс, Д. Покрасс, Ю. Хайт, М. Блантер, И. Дунаевский, В. Соловьёв-Седой, К. Листов, Н. Богословский), певцов (Л. Утёсов, К. Шульженко, М. Бернес) и дирижёров (А. Цфасман, О. Лундстрем) [8, 25]. Высоко оценивая данную книгу, отметим отсутствие вопроса о взаимодействии академической и лёгкой музыки. Речь идёт о ранних балетах Д. Шостаковича — «Золотой век» (1930), «Болт» (1931), где звучит кафешантанная музыка и смело используется так называемый «язык улицы», Джазовой сюите № 2 (1938), двух эстрадных песнях и других музыкальных опусах великого русского композитора.

В казахской музыкальной культуре, развитие которой приходится на середину XX века, одновременно с профессиональной музыкой европейского типа, одним из активно развивающихся направлений становится эстрадная музыка. Последнее обусловлено изменением социально-политической обстановки в стране, что способствовало новому определению места и роли эстрадной песни, преобразованию её социального статуса, принципов функционирования и жанровой специфики. Растущая значимость и популярность эстрадной музыки нашем социуме объясняется демократичностью и доступностью этого жанра, ориентированного на широкую целевую аудиторию, а также условиями его реализации: эстрадные песни звучат по радио, телевидению, в кино, концертных залах и в быту, выполняя различные функции.

Вполне закономерно, что проблема становления эстрадной музыки в Казахстане находится в центре внимания многих музыковедов и искусствоведов. Выделим научные работы М. Ахметовой, А. Жарасовой, А. Омаровой, А. Айтуаровой, Г. Абрахман, О. Ощепковой, М. Мылтыкбаевой, Г. Мусагуловой, Д. Ахметбековой, А. Калдаяковой, в которых изучаются важные аспекты этой многогранной проблемы. М. Ахметова, одна из глубоких исследователей казахской вокальной музыки, справедливо отмечает огромное влияние вокального творчества представителей старшего поколения — А. Жубанова, Л. Хамиди, Е. Брусиловского, М. Тулебаева — на мелодику песен эстрадных композиторов, сохранивших её основные качества [9, 27]. А. Жарасова, анализируя современную самодетельную песню, подчёркивает, что появление «композиторов-мелодистов», таких как А. Бейсеуов, Ш. Калдаяков, Н. Тлендиев, А. Еспаев и другие, произошло не только по причине «внешних запросов» общества (с начала 50–60-х годов), но и вследствие «внутренних потребностей таких ярких, неординарных творческих индивидуальностей, какими, без сомнения, являлись перечисленные авторы полюбившихся всем эстрадных, но ставших поистине народными песен» [10, 44]. А. Айтуарова в своей диссертации «Народные традиции в массовой музыке Казахстана», а также в статьях рассматривает, во-первых, вопрос народных традиций в массовой песне, во-вторых, роль основателей жанра «национальной лёгкой музыки». Она справедливо отдаёт «пальму первенства» творчеству Шамши Калдаякова и Нургисы Тлендиева [11, 44]. Более того, относительно этих композиторов вводится новое определение: «народный тип музыканта-профессионала, воспринявшего достижения качественно иной художественной системы и в то же время сохранившего целостность традиционного музыкального мышления». А. Калдаякова, анализируя песенное наследие Ш. Калдаякова, приходит к следующему заключению: «Жанр песни в творчестве Ш. Калдаякова проходит некую стадийность — от образцов классической формы песни, исполняемой в сопровождении фортепиано, до рождения жанра эстрадной песни. Ш. Калдаяков становится одним из основоположников этого жанра в казахском песенном искусстве» [12, 50]. М. Мылтыкбаева в своей кандидатской диссертации подчёркивает особую значимость вклада Л. Хамиди, одного из первых композиторов, претворивших жанр вальса в своём творчестве. «Он написал на национальной почве истинно казахский по своему духу “Казахский вальс”, который представляет собой историко-художественное явление, органично вошедшее в социокультурное пространство казахского народа» [13, 101]. Значение этого произведения Л. Хамиди рельефно выделяется в рассказах о музыке И. Жаканова: «Вальс

Хамиди, спетый замечательной певицей Куляш Байсеитовой, был воспринят как собственная народная песня. Вместе с Советской армией «Казахский вальс» прошёл по освобождённой от фашистского рабства Европе. На крыльях весны 45-го года он парил над голубым Дунаем, задумчивой Вислой, суровым Одером. И родина вальса – Вена – танцевала его в общем хороводе с болгарскими и поляками, венграми и румынами» [14, 41]. На наш взгляд, в настоящее время можно выделить композиторов разных поколений, которых объединяет плодотворная работа в этом популярном песенном жанре: I группа – композиторы, стоявшие у истоков казахской эстрадной песни – Л. Хамиди, Н. Тлендиев, Ш. Калдаяков, А. Бейсеуов; II группа – А. Зацепин, К. Дуйсекеев, Т. Мухамеджанов, С. Байтереков, Т. Кажгалиев, Т. Сарыбаев, Ж. Туякбаев, В. Стригоцкий-Пак, Я. Хан; III группа – К. Шильдебаев, А. Раимкулова, Е. Интыкбаев, С. Абдинуров, Б. Дальденбай, Е. Умиров, Ю. Лебедева, Б. Серкебаев, Б. Шукенов, Р. Гайсин; IV группа – А. Сагат, О. Хромова, О. Юлтыева, С. Апасова, Л. Жуманова, С. Шаменов, Б. Нуркасымов, Ж. Интыкбаева, Д. Кудайберген. Одновременно отметим формирование целой когорты певцов, способствующих популярности отечественных эстрадных песен: Р. Багланова, С. Абусейтов, Б. Тулегенова, Г. Разиева, Н. Нусипжанов, З. Койшыбаева, Л. Кесоглу, Е. Хасангалиев, Л. Тулешева, Н. Ескалиева, Р. Рымбаева, Б. Шукенов, М. Жунусова, Т. Забирова, Д. Кудайберген; дирижёры – К. Дуйсекеев, А. Гурьянов, Г. Сирота, Э. Богушевский, Я. Хан, А. Беляков, В. Каретников.

Огромный вклад в отечественную музыкальную науку, в том числе в исследование эстрадной песни, внесли известные музыковеды, а также биографы — авторы очерков, посвящённых творчеству современных композиторов. Все эти публикации объединяет не только высокий профессионализм и умение выделить своеобразие стиля, но и стремление раскрыть многогранность творчества каждого композитора. Г. Бегембетова и Г. Абдрахман, анализируя наследие Кенеса Дуйсекеева, У. Джумаков — Толегена Мухамеджанова, А. Нусупова — Тлеса Кажгалиева, Д. Ахметбекова — Куата Шильдебаева и Бейбута Дальденбая, Л. Айдарбекова — Айдоса Сагата, Л. Аханова — Сейдуллы Байтерекова, К. Рыскулов, А. Сметова и Р. Жугунусов — Батырхана Шукенова, фокусируют своё внимание на особой сфере, связанной с эстрадной музыкой и созданием песен, популярных не только в нашей стране, но и за её пределами.

Среди новых научных работ по данной проблеме выделяется диссертация И. Г. Кайсиди «Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана» (PhD, 2018). Молодой учёный, опираясь на исследования отечественных музыковедов в этой области, представил картину развития вокально-эстрадного искусства в Казахстане, выделив: 1. основные этапы формирования, охватывающие три периода (1930–1950; 1960–1985; 1985 – по настоящее время); 2. важность этапа обработки казахских народных песен, приведшего к образованию «нового эталона» песенной традиции (термин Г. Абдрахман), новой концертной формы и исполнительского стиля; 3. изменение привычного контекста бытования казахской песни; 4. лирические песни, появившиеся под влиянием советского лирического вокала, как отдельное направление. Этот жанр органично влился в казахскую музыкальную культуру через стихию вальса (термин М. Мылтыкбаевой), русский романс, бытовой танец и исполнение этих танцев на танцевальных площадках [15, 83]. Позитивно оцениваем концепцию И. Кайсиди, в которой прослеживается стремление показать процесс формирования эстрадной вокальной музыки в Казахстане, отличающийся сложностью, многофазностью, наличием различных стимулов и импульсов, а также появлением нового типа творца, сыгравшего большую роль в определении вектора развития этого музыкального искусства. В то же время отметим, что автор диссертации упустил несколько важных, на наш взгляд, факторов, которые способствовали бы созданию более полноценной и достоверной панорамы становления и эволюции эстрадной песни: а) отсутствие чёткого определения поколений композиторов, плодотворно работающих в этом жанре; б) значение казахских поэтов в этом творческом процессе; в) роль организации и проведения песенных фестивалей и конкурсов различного уровня – республиканских, международных, способствующих развитию данного жанра. В том же 2018 году была защищена диссертация «Развитие искусства музыкальной эстрады и

артистизм исполнителей Казахстана» Б. М. Мухитденовой (Ph.D), в центре внимания которой – сложнейшая и многосоставная проблема, возникшая в социокультурном пространстве. Автор пишет, что в условиях глобализации и связанной с ней коммерциализации искусства богатство и самобытность культуры казахской эстрады подвергаются упрощению и гомогенизации, что не способствует её успешному развитию. В своей статье «Модернизация звучания традиционной казахской песни на эстраде 60-х годов. Роль ансамбля „Дос-Мұқасан“» Б. Мухитденова подчёркивает своеобразие и новаторство вокально-инструментального ансамбля «Дос-Мұқасан» (1967), у истоков которого стояли Д. Сулеев, М. Кусаинов, Х. Санбаев, А. Литвинов, выступавшие как авторы и исполнители, представившие одну из первых эстрадных обработок народной казахской песни [16, 286]. Большой интерес представляют магистерские диссертации «Отечественное эстрадное искусство в контексте деятельности Ассамблеи народа Казахстана» Р. Башаева (2017), «Особенности музыкально-педагогической деятельности Л. К. Кесоглу по вокально-исполнительскому искусству» Коскельдиновой-Султан Динары (2020), «Становление и развитие творческой личности в отечественной эстрадной музыке (на примере универсальной деятельности Н. Ескалиевой)» Д. Аблаева (2021), выполненные под руководством профессора, кандидата искусствоведения Г. Ж. Мусагуловой. В 2024 году защищена магистерская диссертация «Национальная идентичность в популярной музыке Казахстана начала XXI века» Ж. А. Сафиевой, в которой предпринимается попытка осмысления национальной идентичности через призму популярной музыки. Данная научная работа ориентирована на заполнение существующего пробела в работах, касающихся связи популярной музыки и национальной идентичности в контексте Казахстана, что подчёркивает её актуальность, новизну и практическую ценность.

Таким образом, резюмируя вышеизложенное, выделим следующие выводы:

1. Несмотря на существенные различия между академической и эстрадной музыкой (тематика, средства выразительности, аудитория), эти две сферы музыкальной деятельности органично взаимодействуют, образуя новое художественное явление.

2. Значимость композиторов, создавших «золотой» фонд современной казахской эстрадной песни: А. Зацепин («Гүл Алматым», «Надо мной небо синее»); К. Дуйсекеев («Домбыра туралы баллада», «Сәлем саған, туған ел!»); Т. Мухамеджанов («Күс жолы», «Інкәрім-ай»); С. Байтереков («Әлия», «Жан досым»), Т. Кажғалиев («Планета, сотворенная для счастья»); Ж. Туякбаев («Атамекен», «Аққу сенім»); К. Шильдебаев («Отан Ана», «Сағым дүние»); Т. Сарыбаев («Наурыз-думан», «Гавань моей любви»); Е. Интыкбаев («Анажан», «Қазақ Елі»); Р. Гайсин («Ойлай берме»); М. Арынбаев («Алматының кешінде», «Өмір өзен»), Б. Шукенов, Б. Серкебаев («Джулия»); Б. Серкебаев («Улетаю»); Е. Шакеев («Нелюбимая»); А. Сагат («Наурыз»); Ж. Интыкбаева («Любовь в прекрасном живет»); Д. Кудайберген («The Story of One Sky»).

3. Отмечая успехи казахстанских музыковедов в исследовании процесса формирования и развития эстрадной музыки, роли в современном социуме, следует подчеркнуть ее отставание от музыкальной практики композиторов.

4. В перспективе музыковедам предстоит большая работа по созданию полноценного метода анализа эстрадной музыки, единой терминологии, монографий, посвящённых создателям вдохновенных песен, вышедших на мировой уровень, а также по формированию своего, вдохновенного слушателя, поскольку слушатель — это категория качественная, а не количественная.

Список литературы

1. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: учебное пособие. – 2-е изд., доп. – СПб: Лань: Планета музыки, 2016. с. 14.
2. Шнитке А. Г. Песни А. Петрова 60-х годов // Критика и музыковедение: сборник статей. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1980, с. 169.

3. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Наука, 1991.– 320с.
4. Конен В Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. – Москва: Музыка, 1994. – 160 с.5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Москва, 1996. – 221 с.
5. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. – Бишкек, 1996. – 215 с.
6. Интыкбаева Ж. Эстрадные песни Е. Интыкбаева. К вопросу традиций и новаторства //Сборник материалов международной научно-практической конференции «От мета-традиций к метакультуре», посвященной 80-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2025, с. 254–260.
7. Кузовчикова Т. И. Театр шансонье: формирование исполнительской традиции во французском кафе и кабаде //Вестник культуры и искусства.-М, 2014, №1(37), с.2.
8. Кузнецов Е. М. Из прошлого эстрады. – М.: Искусство, 1958. – 366с.
9. Ахметова М. М. Музыкальные особенности казахской народной песни // Музыкальная культура Казахстана: сб. науч. статей. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – с.28-45.
10. Жарасова А. Казахский фольклор и проблема современной самодеятельной песни // Фольклор и фольклоризм. – Л., 1980, с. 44. – 115 с.
11. Айтуарова А. Т. НургисаТлендиев// Родному вузу наш талант. – Алматы: Онер, 2005. – 494с.
12. Калдаякова А. А. Песенное творчество композитора Ш. Калдаякова в контексте современной культуры Казахстана. Диссертация на соискание степени доктора философии (Ph.D). – Алматы, 2017.–196с.
13. Мылтыкбаева М. Казахский вальс как историко-художественное явление // Музыкальное искусство: наука и образование. – Астана, 2004. – 465 с.
14. Жаканов И. Вальс любви: рассказы о музыке. – Алма-Ата: Онер. – 164с.
15. Кайсиди И. Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстан, диссертация на соискание степени доктора философии (Ph.D). – Алматы, 2018, с. 83.
16. Мухитденова Б. М. Модернизация звучания традиционной казахской песни на эстраде 60-х годов. Роль ансамбля «Дос Мукасан» // Международная научно-практическая конференция «Современные тенденции развития театрального искусства в контексте реализации программы «Рухани жаңғыру», посвященную 70-летию юбилею А. Кулбаева. –Алматы, 2018, с. 283–289.

Агиля КАЛНАЗАРОВА
магистрант I курса
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан

Научный руководитель:
Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции

КЛАРНЕТОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В КАЗАХСТАНЕ: МЕТОДИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ Ж. ЕРМАНОВА

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстандағы кларнет орындаушылығының дамуы, оның ұлттық музыкалық дәстүрге ықпалы және үрмелі аспаптар мектебін қалыптастырудағы заманауи үрдістер қарастырылады. Негізгі назар Жанат Ермановтың педагогикалық және орындаушылық қызметіне аударылған, ол кеңестік орындаушылық мектебінің қағидаларын қазіргі заманғы әлемдік әдістемелермен үйлестіреді. Зерттеу аналитикалық және салыстырмалы әдістерге, сондай-ақ Жанат Ермановпен жүргізілген сұхбатқа негізделген. Мақалада оның орындаушылық аппаратының қойылуы, тыныс алу техникасы, артикуляция, сахналық бейне және музыкалық материалды интерпретациялау тәсілдері жан-жақты талданады. Қазақстанда үрмелі музыкаға деген қызығушылықты арттыруға ықпал ететін білім беру бастамаларына, конкурстарға және фестивальдерге ерекше назар аударылады. Автор Ермановтың әдістемесі музыкаға шығармашылық тұрғыдан қарауға және халықаралық музыкалық кеңістікке интеграциялануға қабілетті жаңа буын кларнетшілерін қалыптастыруға көмектесетінін атап өтеді. Бұл зерттеу жоғары музыкалық білім беру саласында еңбек ететін педагогтер, орындаушылар және зерттеушілер үшін өзекті.

Тірек сөздер. Үрмелі аспаптар, кларнет, орындаушылық, Жанат Ерманов.

Аннотация. В данной статье рассматривается развитие кларнетного исполнительства в Казахстане, его влияние на национальную музыкальную традицию и современные тенденции формирования духовой школы. В центре внимания находится педагогическая и исполнительская деятельность Жаната Ерманова, который сочетает принципы советской исполнительской школы с современными мировыми методиками. Работа основана на аналитическом и сравнительном методах, а также на анализе интервью с Жанатом Ермановым. В статье рассматриваются его подходы к постановке исполнительского аппарата, дыхательной технике, артикуляции, сценическому образу и интерпретации музыкального материала. Отдельное внимание уделяется образовательным инициативам, конкурсам и фестивалям, способствующим популяризации духовой музыки в Казахстане. Автор приходит к выводу, что методика Жаната Ерманова позволяет формировать новое поколение кларнетистов, способных к творческому осмыслению музыки и интеграции в международное музыкальное пространство. Представленная работа может быть актуальна для педагогов, исполнителей и исследователей академической музыки, занимающихся проблемами духового исполнительства.

Ключевые слова. Духовые инструменты, кларнет, исполнительство, Жанат Ерманов.

Abstract. This article examines the development of clarinet performance in Kazakhstan, its influence on the national musical tradition, and modern trends in the formation of the wind instrument school. The focus is on the pedagogical and performing activities of Zhanat Yermanov, who combines the principles of the Soviet performance school with contemporary global methodologies. The study is based on analytical and comparative methods, as well as an analysis of an interview with Zhanat Yermanov. The article explores his approaches to setting up the performing apparatus, breathing

techniques, articulation, stage presence, and interpretation of musical material. Special attention is given to educational initiatives, competitions, and festivals that contribute to the popularization of wind music in Kazakhstan. The author concludes that Zhanat Yermanov's methodology enables the formation of a new generation of clarinetists capable of creatively interpreting music and integrating into the international musical space while preserving national performance identity. This research is relevant to educators, performers, and scholars of academic music engaged in wind instrument performance issues.

Keywords. Wind instruments, clarinet, performance, Zhanat Yermanov.

Современное исполнительство на духовых инструментах представляет собой яркий и динамично развивающийся пласт музыкальной культуры, в котором кларнет занимает особое место. За более чем три столетия своего существования он прошел сложный путь эволюции, который включал изменения конструкции, расширение выразительных возможностей и обогащение репертуара. Основные этапы этой трансформации связаны с именами таких мастеров, как И. и Я. Деннер, Ж. Лефевр, Б. Фриц, И. Мюллер, Г. Берман, И. Оттенштайнер и другие. К концу XIX века кларнет утвердился как неотъемлемая часть симфонического оркестра и камерных ансамблей, а его тембровые возможности вдохновили композиторов на создание выдающихся сольных партий. Среди них – Симфония №5 П. Чайковского, Фантастическая симфония Г. Берлиоза, «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова, «Болеро» М. Равеля, «Франческа да Римини» П. Чайковского и многие другие.

Исполнительство на кларнете охватывает широкий спектр стилистических направлений – от классической и народной музыки до джаза и современной академической сцены. В разных странах сложились уникальные исполнительские школы, в которых адаптация инструмента происходила с учетом национальных традиций и образовательных стандартов. Казахская кларнетная школа является относительно молодой, но стремительно развивающейся. Её формирование происходило на пересечении советской исполнительской традиции и современных мировых тенденций, что определило её самобытный характер. В данной статье мы рассмотрим особенности кларнетового исполнительства в Казахстане, уделяя особое внимание опыту и методическим подходам Жаната Ерманова, а также влиянию современных образовательных инициатив на развитие духовой школы в стране.

Развитие школы игры на духовых инструментах в Казахстане приобрело активный характер во второй половине XX века. Главной целью становления кларнетовой школы было формирование высокопрофессионального исполнительского состава, способного не только работать в оркестрах, но и развивать сольное и ансамблевое исполнительство. Важной задачей являлось создание системы подготовки кадров, отвечающей международным стандартам и учитывающей специфику национальной музыкальной традиции. С момента открытия Казахской национальной консерватории имени Курмангазы в Алматы началась планомерная подготовка профессиональных кларнетистов, что стало основой для дальнейшего развития школы.

Безусловно, становление кларнетного исполнительства в Казахстане происходило в контексте советской музыкальной школы, которая формировала единые образовательные стандарты для духовых инструментов. Фундаментальными трудами являлись «Школа игры на кларнете» С. Розанова и «Методика обучения игре на кларнете» Б. Дикова. Влияние советской системы подготовки отразилось в методике преподавания, техническом арсенале исполнителей и репертуаре, который включал как европейскую классику, так и произведения советских композиторов. Важную роль в развитии кларнетного исполнительства сыграли специализированные школы и музыкальные училища, где обучение велось по программам, разработанным ведущими педагогами СССР.

На протяжении десятилетий из стен консерватории вышло множество выдающихся исполнителей, внесших значительный вклад в развитие духовой музыки. В разные годы по классу кларнета преподавали такие выдающиеся педагоги, как Тимур Сабирович Исааков (1992–1993), Роберт Адипович Хуситдинов (1993–1994), Геннадий Михайлович Юсупов

(1994–2003), Арман Асылбекович Жаксыбергенов (2006–2007). Особое место в развитии кларнетного исполнительства занимает вклад Рустама Сабирова, который заложил основу педагогической методики, способствующей совершенствованию технического мастерства и художественной выразительности студентов. Его педагогическая деятельность была неразрывно связана с учебно-методической, что способствовало активному развитию кларнетового исполнительства в стране. Его работы «Упражнения и этюды для кларнета», «Упражнения на уменьшенные септаккорды», «Динамика на кларнете», «Система комплексного развития и принцип становления профессионального музыканта-духовика (кларнет)» стали важной частью учебного процесса и возможностью для профессионального роста студентов.

Для аналитического осмысления состояния кларнетового исполнительства крайне важно рассмотреть его за пределами исключительно казахстанского контекста. Так, обращаясь к российской практике, исследователь А. Юдин отмечает, что на сегодняшний день в сфере музыкального образования наблюдается глубокий кризис и даже застой [1, 146]. Очевидны причины сложившейся ситуации – отсутствие должной подготовки, снижение профессионального уровня, что во многом связано с сокращением учебных часов. Как следствие, сокращение ансамблей духовых инструментов, а также, как отмечает исследователь П. Делий, «редкие инструменты, не имеющие большой известности и популярности среди учащихся (гобой, фагот), и вовсе исчезают из оркестров» [2, 8].

Подобное состояние отчасти характеризует и казахстанское исполнительство на духовых инструментах, однако в последние годы уровень его развития значительно возрос. Во многом это связано с образовательными инициативами, конкурсами и фестивалями, направленными на популяризацию духовой музыки. Так, общественный Фонд имени Батырхана Шукенова, который ведет свою деятельность на протяжении почти 10 лет, активно занимается продвижением музыки для духовых инструментов. Безусловно, это связано с личностью самого Батырхана Шукенова, творчество которого, помимо вокальной деятельности, было связано и с исполнительством на саксофоне. Так, за последние годы благодаря фонду были реализованы несколько значимых проектов. Именная стипендия для талантливых учеников и студентов отделений духовых инструментов, Республиканский конкурс исполнителей на деревянных духовых инструментах, Международная флейтовая академия, Музыкальная резиденция «Batyr Lab», Академия для исполнителей на духовых инструментах – эти и другие проекты вывели исполнительство на духовых инструментах на качественно новый уровень. Так, например, музыкальная резиденция «Batyr Lab» для композиторов и сонграйтеров обогатила репертуар исполнителей-духовиков. Это связано с тем, что обязательным условием при создании произведений, была работа с духовыми инструментами [3]. Или же Международная академия деревянных духовых инструментов, прошедшая в 2022 году. Реализованная в формате практических пятидневных мастер-классов, академия позволило участникам ближе соприкоснуться с современными методиками обучения игры от международных экспертов. Так, мастерами академии были ведущие педагоги из Кореи, Германии, Франции и Италии – Sung-hyun Cho (Корея, флейта), Thomas Hutchinson (Новая Зеландия/Франция, гобой), Giovanni Punzi (Италия, кларнет), Romain Lucas (Германия/Франция, фагот) [4]. Помимо этого, стоит отметить и активную творческую жизнь, которой характеризуется Казахстан, в частности Алматы. Фестиваль современной музыки Наурыз-XXI стал еще одной платформой для встреч и обмена опытом между казахстанскими и зарубежными музыкантами, позволив расширить исполнительские горизонты и способствовать интеграции национальной школы духового исполнительства в международное музыкальное пространство. Так, например, в 2017 году одним из участников фестиваля стал знаменитый мировой флейтист Марио Короли. Музыкант, знакомый с современными техниками исполнения, открыл перед музыкантами новые границы возможностей, а также в его исполнении впервые прозвучало произведение казахстанского композитора Бейбита Дальденбая, насыщенное сложными приемами игры.

Развитие духовой школы в Казахстане, в том числе и кларнетного исполнительства, демонстрирует стремление отечественных музыкантов к профессиональному росту и интеграции в мировую музыкальную культуру. Существующие конкурсы, фестивали и образовательные инициативы создают условия для формирования нового поколения исполнителей, способных представлять Казахстан на международной сцене.

Исходя из этого, приходим к тому, что и развитие современных методик игры на кларнете в Казахстане происходит в диалоге с мировыми тенденциями. Включение в учебные программы техник, характерных для европейских и американских школ, позволяет студентам осваивать широкий спектр исполнительских возможностей, от традиционного легато до современных артикуляционных техник. Важной частью подготовки музыкантов становится освоение различных моделей инструментов и мундштуков, а также работа над тембральной гибкостью звука, что особенно актуально в контексте исполнения казахской музыки. Вообще, ключевой проблемой современного исполнительства на кларнете является несоответствие темпов практики подготовки кларнетистов с теоретическим осмыслением самого исполнительского искусства, что подчеркивает М. Хименец [5, 312]. Это очевидно и в контексте развития казахстанской научной мысли. В частности, музыковед Г. Мусагулова подчеркивает следующее: «В отечественном музыковедении база научного осмысления кларнетного искусства только формируется. Известные педагоги-практики, заложившие фундамент духового исполнительства, опосредованно касались научного осмысления данной проблематики» [6].

На этом фоне значительным становится вклад исполнителей и педагогов, разрабатывающих новые методические подходы и исследующих специфические аспекты игры на кларнете. Одним из таких музыкантов является Жанат Ерманов, чьи художественные и методические принципы стали важным этапом в развитии национальной кларнетной школы. Его педагогическая и исполнительская деятельность направлена на поиск индивидуальных тембровых решений, работу с традиционными и современными артикуляционными приемами, а также адаптацию национального репертуара к академическому исполнительству. Жанат Ерманов – кларнетист, заслуженный деятель Казахстана, профессор Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, заведующий кафедрой «Духовые и ударные инструменты», художественный руководитель первого в Центральной Азии квинтета деревянных духовых инструментов.

Будучи выпускником консерватории им. Курмангазы в классе заслуженного деятеля Казахстана Рустама Сабирова, Ж. Ерманов продолжил свое обучение на международном уровне в Академии музыки Франции в городах Ницца и Прадо. Это значительно повлияло на уровень и мастерство музыканта, что привело к созданию в 1997 году квинтета деревянных духовых инструментов. Так, ансамблевое исполнительство стало одним из значительных направлений деятельности Ж. Ерманова. Его ансамбль позволил значительно расширить исполнительские возможности этого жанра в Казахстане. В составе квинтета он разрабатывает программы, включающие как классический западный репертуар, так и произведения современных казахстанских композиторов, а также собственные интерпретации народных мелодий.

Коллектив имеет множество республиканских и международных наград. Подчеркивается, что «на гастролях в Вене, Франции, Сеуле, Москве и т. д., коллектив, представляя зрителям интересную концертную программу, получает высокую оценку слушателей, а в зарубежных периодических изданиях специалисты высказывают свое весомое мнение о группе» [7].



Рисунок 1 – квинтет деревянных духовых инструментов. Художественный руководитель – Ж. Ерманов

Жанат Ерманов, будучи представителем казахстанской кларнетной школы, объединил в своей методике традиционные подходы советской исполнительской школы с современными тенденциями мирового музыкального образования. В ходе интервью он отмечает, что фундаментальные основы обучения кларнетистов, такие как постановка дыхания и техника звукоизвлечения, остались неизменными. Однако с развитием цифровых технологий доступ к учебным материалам значительно расширился, что повлияло на характер подготовки студентов.

Одним из ключевых аспектов методики Ж. Ерманова является внимание к постановке исполнительского аппарата. Он акцентирует важность правильного положения корпуса, осанки и легкости звукоизвлечения. Практикуемые им занятия перед зеркалом позволяют студентам контролировать положение инструмента, корректировать ошибки в посадке и выработать уверенную исполнительскую манеру. Такой подход связан не только с визуальной эстетикой, но и с улучшением акустических характеристик звука.

Еще одним важным аспектом в обучении Ж. Ерманов считает дыхательную технику. Он подвергает критике традиционную советскую методику, в которой использовался принцип «прессового» дыхания, и вместо этого предлагает концепцию «эластичного дыхания», обеспечивающего плавное и естественное звукоизвлечение. Он подчеркивает, что дыхание должно быть мягким и естественным, позволяя исполнителю сохранять гибкость и контроль над фразировкой.

Интерпретация музыкального материала также играет важную роль в его методике. Ж. Ерманов настаивает на детальном изучении исторического контекста произведения, особенностей эпохи, редакции и штрихов, что позволяет студентам осмысленно подходить к исполнению. Он считает, что глубокое понимание музыкального материала способствует развитию художественной выразительности и индивидуального стиля исполнителя.

Кроме того, Ж. Ерманов внедряет элементы международной методики. Обучаясь во Франции, он отметил принципиально иной подход к обучению, основанный на свободе выбора и индивидуальной ответственности студента. В отличие от жесткой системы советской школы, где упор делался на техническое совершенство, европейская модель предполагает осознанное отношение к музыке как к форме художественного самовыражения.

Таким образом, методические и художественные принципы Жаната Ерманова представляют собой сочетание классических и современных подходов, направленных на развитие осознанного, технически свободного и художественно выразительного исполнения. Его деятельность способствует не только подготовке профессиональных музыкантов, но и формированию новой кларнетной школы в Казахстане, интегрированной в мировой контекст. В целом, Жанат Ерманов оказывает влияние на развитие казахстанской школы кларнетистов

через педагогическую деятельность и концертную практику. Под его руководством выросло новое поколение исполнителей, которые успешно выступают на республиканских и международных конкурсах. Воспитанники Ерманова демонстрируют высокий уровень подготовки, что подтверждается их участием в престижных оркестрах и камерных ансамблях. Его преподавательская методика основана на индивидуальном подходе к каждому студенту, где особое внимание уделяется развитию технических навыков, интерпретации и сценическому мастерству. Ерманов рассматривает исполнительство не только как набор техник, но и как средство художественного самовыражения, что делает его стиль преподавания особенно ценным.

Исследование кларнетового исполнительства в Казахстане показывает, что это направление стремительно развивается, сочетая элементы советской исполнительской школы с новыми мировыми тенденциями. Важную роль в этом процессе играет Жанат Ерманов, чьи методические и художественные принципы способствуют формированию качественно нового поколения кларнетистов. Его подход объединяет академическую строгость, технологическую свободу и внимание к художественной интерпретации, что делает его вклад особенно значимым.

Развитие духовой школы в Казахстане продолжается благодаря образовательным инициативам, конкурсам и международному сотрудничеству. Новые поколения исполнителей имеют возможность не только освоить классический репертуар, но и интегрировать национальные традиции в современные исполнительские практики. Таким образом, казахстанская кларнетная школа выходит на новый уровень, обеспечивая своим музыкантам конкурентоспособность на мировой сцене и сохраняя уникальную национальную исполнительскую традицию.

Список литературы

1. Юдин А. П. Некоторые проблемы отечественной педагогики музыкального исполнительства // Наука и школа. – No 2, 2016. – С. 145-158.
2. Делий П. Ю. Актуальные проблемы педагогики исполнительства на духовых инструментах в современной России // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Сборник материалов Международной научно-практической конференции (МГИК, 2020) / науч. редактор О. А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. – Москва: МГИК, 2020. – 210 с.
3. О резиденции Batyr Lab 2021 / Общественный фонд им. Батырхана Шукенова. – Электронный ресурс. – <https://ru.batyr.foundation/our-projects/music-and-education/batyr-lab/2021> (дата обращения 13.02.2025).
4. Международная академия деревянных духовых инструментов / Общественный фонд им. Батырхана Шукенова. – Электронный ресурс. – <https://ru.batyr.foundation/woodwind-academy> (дата обращения 13.02.2025).
5. Хименец М. В. Формирование исполнительской культуры студентов в процессе обучения игре на деревянно-духовых инструментах: исторический аспект // Проблемы современного педагогического образования. – 2020. – No 66-3. – С. 311-313.
6. Мусагулова Г., Башаев Р. Некоторые аспекты исполнительского искусства Казахстана / Новая музыкальная газета. – Электронный ресурс. – 01.02.2019. – <https://musicnews.kz/nekotorye-aspekty-ispolnitelskogo-iskusstva-kazaxstana/> (дата обращения 15.02.2025).
7. Жанат Ерманов и его «Блестящая» пятерка / Musicart. – Электронный ресурс. – <http://musicart.kz/index.php/kaz/audarmalar/27-zhanat-ermanov-i-ego-blestyashchaya-pyaterka#ref1> (дата обращения 15.02.2025).

Дария КУАТҚЫЗЫ
Магистрант 2 курса «Специальное фортепиано»,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения и композиции
Джуманиязова Раушан Кенесовна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В МУЗЫКЕ: ТЕОРИЯ И ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ

Аннотация. В данной статье рассматривается проблема развития теории интертекстуальности в музыке, исследуются различные подходы к пониманию связи между музыкальными текстами. Основная проблематика статьи фокусируется на анализе теоретических концепций, ключевых имен в области интертекстуальности, а также методов исследования, применяемых для изучения этого явления. В работе применяются метод компаративистики и междисциплинарный подход, позволяющие выявить общее и особенное в различных теориях интертекстуальности.

Интертекстуальность в музыке, как и в других видах искусства, представляет собой сложный и многогранный феномен, который включает в себя широкий спектр взаимодействий между музыкальными текстами. В статье рассматриваются различные теоретические подходы к интертекстуальности в музыке, анализируются основные концепции и типологии интертекстуальных связей. Особое внимание уделяется вопросам классификации интертекстуальности, ее функциям и роли в музыкальном творчестве.

В заключение подчеркивается, что интертекстуальность является важным аспектом понимания музыкального искусства, который позволяет выявить глубинные смыслы и значения, возникающие в результате взаимодействия между произведениями. Результаты проведенного исследования подтверждают многообразие трактовок интертекстуальности в музыке, подчеркивают ее многогранность и сложность.

Ключевые слова: интертекстуальность, музыковедение, теория, концепции, методы.

Аңдатпа. Бұл мақалада музыкадағы интертекстуалдылық теориясының дамуы қарастырылып, музыкалық мәтіндер арасындағы байланысты түсінудің түрлі тәсілдері зерттеледі. Мақаланың негізгі өзегі – интертекстуалдылық саласындағы теориялық тұжырымдамаларды, осы бағыттағы негізгі ғалымдар мен зерттеу әдістерін талдау. Зерттеуде интертекстуалдылық теорияларының ортақ және ерекше қырларын анықтауға мүмкіндік беретін салыстырмалы және пәнаралық тәсілдер қолданылады.

Музыкадағы интертекстуалдылық – басқа өнер түрлеріндегі сияқты, музыкалық мәтіндер арасындағы кең ауқымды өзара әрекеттестікті қамтитын күрделі әрі көпқырлы құбылыс. Мақалада интертекстуалдылықтың әртүрлі теориялық тәсілдері қарастырылып, оның негізгі тұжырымдамалары мен типологиялары талданады. Сондай-ақ интертекстуалдылықтың жіктелуі, оның функциялары мен музыкалық шығармашылықтағы рөліне ерекше назар аударылады.

Қорытынды бөлімде интертекстуалдылық музыкалық өнерді түсінудің маңызды аспектісі екені атап өтіледі, өйткені ол шығармалар арасындағы өзара байланыс нәтижесінде пайда болатын терең мағыналар мен мәндерді ашуға мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелері музыкадағы интертекстуалдылықты түсіндірудің сан қырлы екенін көрсетіп, оның күрделілігі мен көпқырлылығын айқындайды.

Тірек сөздер: интертекстуалдылық, музыкатану, теория, концепциялар, әдістер.

Abstract. This article examines the development of the theory of intertextuality in music and explores various approaches to understanding the connections between musical texts. The main focus of the article is on analyzing theoretical concepts, key figures in the field of intertextuality, and research methods used to study this phenomenon. The study employs comparative and interdisciplinary approaches, which help identify commonalities and distinctive features in different theories of intertextuality.

Intertextuality in music, as in other forms of art, is a complex and multifaceted phenomenon that encompasses a wide range of interactions between musical texts. The article discusses various theoretical approaches to intertextuality in music, analyzing key concepts and typologies of intertextual connections. Special attention is given to the classification of intertextuality, its functions, and its role in musical creativity.

In conclusion, the article emphasizes that intertextuality is a crucial aspect of understanding musical art, as it allows for the discovery of deeper meanings and interpretations that emerge through interactions between works. The findings of the study confirm the diversity of interpretations of intertextuality in music, highlighting its multifaceted and complex nature.

Keywords: intertextuality, musicology, theory, concepts, methods.

В современном мире музыкальное искусство предстает перед нами во всем своем многообразии и сложности. От классических произведений до современных хитов, от народных мелодий до авангардных экспериментов — музыка окружает нас повсюду, оказывая глубокое влияние на нашу жизнь и культуру. В этом контексте особенно интересным представляется феномен интертекстуальности, который играет важную роль в формировании музыкального пространства и создании новых смыслов.

Понятие интертекстуальности, несмотря на кажущуюся новизну, имеет глубокие корни в истории культуры и философии. Идея о том, что любое произведение создается в диалоге с другими текстами, высказывалась мыслителями разных эпох. Однако как самостоятельный термин и концепция интертекстуальность сформировалась в XX веке благодаря работам французского философа и литературоведа Юлии Кристевой.

Кристева, опираясь на идеи М.М. Бахтина о диалогичности и полифонии, предложила рассматривать текст как "цитатную мозаику", где различные высказывания и смыслы переплетаются и взаимодействуют. Она подчеркивала, что интертекстуальность — это не просто наличие в тексте прямых цитат или аллюзий, а скорее глубинная связь между текстами, их взаимное влияние и формирование новых смыслов в процессе этого взаимодействия.

В дальнейшем понятие интертекстуальности развивалось и расширялось в работах Р. Барта, Ж. Женетта, М. Риффатера и других исследователей. Барт, в частности, говорил о "смерти автора" и "рождении читателя", подчеркивая, что смысл текста не заключен в авторском замысле, а возникает в процессе его восприятия и интерпретации читателем, который также является носителем определенного культурного и интертекстуального опыта. Интертекстуальность стала важным понятием в постструктурализме и постмодернизме, где акцент делается на множественности смыслов, деконструкции и отказе от идеи единого, "авторского" текста. В этих философских и литературоведческих направлениях интертекстуальность рассматривается как одно из ключевых свойств современной культуры, которая характеризуется фрагментарностью, цитатностью и гипертекстуальностью.

В искусствоведении понятие интертекстуальности также оказалось весьма продуктивным. Оно позволило по-новому взглянуть на произведения искусства, выявляя в них скрытые связи с другими произведениями, стилями, эпохами. Интертекстуальность в искусстве может проявляться в самых разных формах: от прямых цитат и подражаний до аллюзий, реминисценций и стилизаций.

Изучение интертекстуальности в музыке, в частности, позволяет выявить глубинные связи между музыкальными произведениями разных эпох и жанров, понять, как музыкальные идеи и мотивы переосмысливаются и трансформируются в историческом контексте.

Интертекстуальность в музыке может проявляться в использовании цитат из других произведений, в стилистическом подражании, в аллюзиях на известные мелодии или жанры, а также в более тонких формах межтекстового взаимодействия, таких как использование сходных музыкальных приемов или структур. Обращение к интертекстуальности в музыке всегда апеллирует к широкому культурному контексту. Композиторы XX века активно использовали интертекст для моделирования новых приемов письма, в том числе и на уровне музыкальной формы. Важно отметить, что в этом процессе возрастает роль слушателя, который становится соавтором смыслов и ретранслятором различных идей, основываясь на своем культурном багаже. Стремление композиторов преодолеть хаотичность и разрозненность музыкального пространства привело к созданию произведений, насыщенных культурными и историческими отсылками. Это способствовало проникновению гуманитарной терминологии в музыковедение и формированию концепции интертекстуальности в музыке.

Несмотря на то, что работ по интертекстуальности в музыке пока не так много, их количество постоянно растет, что свидетельствует о возрастающем интересе к этой теме. В исследовании интертекстуальности в музыке можно выделить два основных направления: российскую и зарубежную концепции. Каждое из них предлагает свои методологические ориентиры, основанные на традициях российского или западного музыковедения.

Русскоязычные исследования рассматривали интертекстуальность в контексте более широких проблем музыкальной семантики, историзма и взаимодействия с другими видами искусства. Здесь можно выделить работы таких исследователей, как Б.В. Асафьев, Н.С. Гуляницкая, М.Г. Арановский, В.В. Медушевский, А.В. Михайлов, Е.И. Чигарева, Н.Верба, А.В. Денисов. Для них характерно внимание к историко-культурному контексту, к выявлению связей музыки с литературой, философией и другими областями культуры. Например, Б.В. Асафьев в своей интонационной теории заложил основы для понимания музыки как языка, обладающего смыслом и способного вступать в диалог с другими "текстами". Например, Н.С. Гуляницкая ввела понятия "интертекст" и "гипертекст" для более точного определения различных форм музыкального цитирования, заимствования и стилистического переосмысления.

М.Г. Арановский в своих работах рассматривал интертекстуальность как одно из проявлений "диалогизма" в музыке, как способ взаимодействия музыкальных текстов разных эпох и стилей. По мнению автора, новый музыкальный текст возникает в рамках системы пересекающихся парадигм. Он подчеркивает, что создание музыки происходит не в изоляции, а в контексте уже существующих жанров, форм и функций. Каждая новая музыкальная работа, если не является радикально новаторской, в значительной степени зависит от ранее созданных текстов и традиций. Это происходит, из-за **парадигмы функции**, которая определяет назначение и роль музыки в обществе. Развивая свою теорию, исследователь предлагает также учитывать возможность различия типов интертекстов по двум основным направлениям, определяемых как "экстра" (внешний) и "интро" (внутренний). В первом направлении ("экстра") происходит взаимодействие между музыкальными текстами и внешними источниками, включая цитаты, конструктивные идеи, механизмы формообразования, а также жанрово-стилистические аллюзии, заимствованные из наследия других композиторов. Во втором направлении ("интро") наблюдается внутреннее взаимодействие, где новые музыкальные произведения внедряют в себя материал из ранее написанных сочинений того же автора. В искусствоведческой литературе такое явление часто называют "самоцитированием". «Интертекстуальность выступает фактически как механизм самодвижения искусства» Это может послужить отправной точкой для размышлений о том, как интертекстуальность будет развиваться в будущем и какие новые формы она может принять [1,65].

Особый интерес представляют работы А. В. Михайлова и Е. И. Чигаревой, которые анализируют музыкальный текст с точки зрения его внутренней структуры и специфической

невербальной семантики. Исследователи рассматривают музыку как самостоятельный феномен смыслообразования, находящийся в сложной взаимосвязи с другими искусствами.

А. В. Михайлов вводит концепцию «то, что» и «то, о чем», раскрывая различия в формировании смысла в музыке и литературе. Его идея подчеркивает, что музыкальное содержание конструируется не через повествовательные структуры, а через организацию звукового материала. Развивая этот подход, Е. И. Чигарева формулирует понятие «невербальной семантики», утверждая, что музыкальный смысл не может быть полностью переведен в слова, поскольку он раскрывается исключительно в звуковой форме [2, 92].

Многие исследователи считают интертекст важным способом создания художественных произведений в эпоху модернизма и постмодернизма. Он заключается в том, что текст создается из цитат и отсылок к другим произведениям. Интертекст, как общий принцип организации литературных текстов, может иметь разные формы. Важно различать интертекстуальность как научную стратегию, которая определяет конкретный подход к анализу текста, и интертекст как художественный прием, который может встречаться в различных формах и с разной степенью выраженности.

Зарубежные концепции интертекстуальности, в свою очередь, опираются на идеи постструктурализма и литературной теории, связывая музыкальную интертекстуальность с феноменами цитирования, аллюзий и жанровых трансформаций. Одним из ключевых авторов в этом направлении является Burkholder (2001). Он предлагает более широкое определение интертекстуальности, включая в него также более общие стилистические и языковые связи между произведениями. Автор подчеркивает, что музыкальные тексты не являются независимыми сущностями, а скорее ответами на другие тексты, встроенными в постоянный поток взаимосвязанных произведений. Интертекстуальность, по Burkholder (2001), охватывает весь спектр взаимоотношений между музыкальными текстами - от прямых цитат до использования общих стилей, условностей или языка.

В отличие от некоторых исследователей, которые фокусируются исключительно на прямых заимствованиях и цитировании, Эвелина Сумелиус-Линдблом выдвигает идею о преднамеренности тела к опыту игры пианиста где интертекстуальность, предстает как «многогранное явление», которое включает в себя не только «осознанные и вербализованные» связи между произведениями, но и «более тонкие, интуитивные и телесные аспекты». В процессе открытия автор пришел к идее давать названия различным интертекстуальным типам, которые я классифицировал, таким как сложные аллюзии против прямых цитат [3, 94]. Этот подход позволяет нам увидеть музыку не как набор изолированных произведений, а как динамичную систему, в которой каждое произведение находится в диалоге с другими. Одним из ключевых авторов в этом направлении является Эвелина Сумелиус-Линдблом, которая предлагает классификацию интертекстуальных связей в музыке, выделяя прямую, гибридную и метафорическую интертекстуальность. В работе Эвелины Л. поднимается важная проблема применения идей Мерло-Понти о преднамеренности тела к музыкальному исполнительству, в частности к игре на фортепиано. Автор подчеркивает, что исполнитель, сталкиваясь с новым музыкальным произведением, даже самым сложным и современным, не начинает с нуля. Его тело, обладая богатым опытом, интуитивно ищет точки соприкосновения с уже знакомым материалом. Это могут быть отдельные созвучия, мотивы или даже общая стилистическая окраска, которые отсылают к прошлому опыту. Даже если эти ассоциации не осознаются и не могут быть вербализованы, они играют важную роль в процессе адаптации к новому тексту, помогая пианисту ориентироваться в нем и находить отправные точки для интерпретации. Таким образом, интертекстуальность в исполнительстве понимается не только как осознанное цитирование или аллюзия, но и как глубинный процесс узнавания, основанный на телесном опыте и ассоциациях, которые могут носить интуитивный характер. Этот подход расширяет понимание интертекстуальности в музыке, подчеркивая ее связь с телесностью исполнителя и процессами восприятия.

Несмотря на различия в подходах, все рассмотренные концепции интертекстуальности в музыке имеют общие черты. Они связаны с изучением взаимодействия музыкальных текстов, выявлением механизмов культурной преемственности и трансформации музыкального языка. Каждая из них имеет свои преимущества и недостатки, но в целом они дополняют друг друга, создавая многогранную картину интертекстуальности в музыке. Интертекстуальность в музыке рассматривалась как свойство произведения, и чем больше развивалась теория, тем больше внимания уделялось роли слушателя в процессе восприятия и интерпретации интертекстуальных связей. Многочисленные теории представляют разные грани, оптики, подходы к интертекстуальности, создавая целую палитру взглядов и трактовок - от анализа внутри произведения до восприятия слушателя. Смысл интертекстуального подхода и теории заключается в том, что он помогает выявить ключевые механизмы культурной преемственности, трансформации приемов или особенностей музыкального языка. Он позволяет рассматривать музыку не как автономное явление, а как динамичную систему, встроенную в множество межтекстовых связей.

Теория интертекстуальности подчеркивает, что музыкальное произведение не является изолированным явлением, оно всегда находится в диалоге с другими текстами. Для казахской музыки XX века, которая представляет собой динамичную систему, встроенную в множество межтекстовых связей, такой подход особенно важен. Он позволяет выявить глубинные связи между произведениями разных эпох и культур, проследить механизмы передачи традиций и новаторства, а также раскрыть глубинные смыслы и значения, возникающие в результате взаимодействия музыкальных текстов.

Список литературы

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. /М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 314 с.
2. Гуляницка Н.С. Методы науки о музыке: Исследование. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
3. Eveliina Sumelius-Lindblom The pianist's perception as a working and research method: encounterinig intertextual and phenomenological approaches in piano playing // Art/Research International: A Transdisciplinary Journal Volume 4 Issue 1, 2019. – 105 с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
6. Тиба Д. Введение в интертекстуальный анализ музыки. М.: МГК, 2002. – 44 с.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

Сапарали ОРАЗЫМБЕТОВ

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Аспаптық орындаушылық» мамандығы бойынша
2-ші курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Амирова Дина Жусупбековна,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
өнертану ғылымының кандидаты*

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ТУБАДА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МЕКТЕБІНІҢ КЕЙБІР ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада бірінші рет Қазақстандағы туба орындаушылық тарихына қатысты мәселелер қарастырылған. Өткен ғасырдың ортасындағы музыкалық орындаушылықтың бұл түрінің еліміздегі оркестрлік өнердің дамуымен байланысы ерекше атап өтіледі. Маман - орындаушылар мен оқытушыларды даярлау үдерісінде музыкалық білімнің рөліне көңіл бөлінеді. Нақты туба орындаушылары, сондай-ақ Қазақстандағы туба орындаушылық өнерінің дамуына зор үлес қосқан орта және жоғары музыкалық білім беру саласының көрнекті өкілдері (Б. Мұсырманқұлов, Б.А. Аманкелдиев, М.В. Пешкун, А.В. Малиновский, С.В. Жоров, Н. Хоритонов, А. Мухамедов және т.б.) туралы нақты деректер келтірілген. Туба орындаушыларын дайындайтын мамандардың орындаушылық және педагогикалық іс-әрекеттері арасындағы табиғи байланыс анықталады. Тарихи тәсілге сүйеніп, автор өмірбаяндық әдісті де қолданады. Туба орындаушылығының тарихы мен тәжірибесі туралы қазіргі заман дереккөздер пайдаланылады.

Тірек сөздер: туба, үрлемелі аспаптар, орындаушы, ұстаз

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы, связанные с историей исполнительства на тубе в Казахстане. Подчеркивается связь данного вида музыкального исполнительства с развитием оркестрового искусства в республике в середине прошлого века. Уделяется внимание роли музыкального образования в процессе подготовки специалистов – исполнителей и педагогов. Приводятся фактологические сведения, касающиеся конкретных исполнителей-тубистов, а также педагогов среднего и высшего звеньев музыкального образования, которые внесли значительный вклад в развитие исполнительства на тубе в Казахстане (Б. Мусурманкулов, Б.А. Аманкельдиев, М. В. Пешкун, А. В. Малиновский, С. В. Жоров, Н. Хоритонов, А. Мухамедияров и др.). Определяется закономерная связь между исполнительской и педагогической деятельностью музыкантов, которые готовят тубистов. Автор опирается на исторический подход, а также применяет биографический метод. Используются актуальные источники по вопросам истории и практики исполнительства на тубе.

Ключевые слова: туба, медные духовые инструменты, исполнитель, педагог

Absrtact. The article examines issues related to the history of tuba performance in Kazakhstan. The connection between this type of musical performance and the development of orchestral art in the republic in the middle of the last century is emphasized. Attention is paid to the role of music education in the process of training specialists - performers and teachers. Factual information is provided regarding specific tuba performers, as well as teachers of middle and higher levels of music education, who made a significant contribution to the development of tuba performance in Kazakhstan (B. Musurmankulov, B.A. Amankeldiev, M.V. Peshkun, A.V. Malinovsky, S.V. Zhorov, N. Khoritonov, A. Mukhamediyarov, etc.). The relationship between the performing and pedagogical

activities of teachers who train tuba performers is determined. The author relies on the historical approach and also applies the biographical method. Current sources on the history and practice of tuba performance are used.

Keywords: tuba, brass instruments, performer, teacher

Еліміздегі туба орындаушылық мектебін зерттеу – заманауи музыкатанудың өзекті мәселелерінің бірі болып табылады, себебі аталған аспаптағы орындаушылық республиканың қазіргі музыкалық өнерінде берік орын алып келе жатқанымен, әлі де ғылыми-зерттеу нысанына айналған жоқ. Сонымен қатар, туба аспабында бүгінде әртүрлі шығармашылық топтар мен оқу орындарында жұмыс істейтін бірқатар танымал музыканттар мен оқытушылар бар. Бұл құбылысты зерттеу мәселелері аспаптың сипатына, оның республикамыздағы даму тарихына, сондай-ақ туба репертуарының ерекшеліктеріне қатысты.

Қазақстандағы туба орындаушылығы опера және симфониялық өнердің дамуымен бірге (1930 жылдардан бастап), сондай-ақ әскери оркестрлердің тәжірибесіне байланысты пайда болды. Туба туралы Д.Р. Рогаль-Левицкий, «ең алдымен тромбондар тобының төменгі дауысының міндеттерін орындайтын “ансамбль” аспабы. Осы тұрғыдан алғанда, туба «оркестр ғимаратының» бүкіл дыбыстық салмағын көтеруі керек болған бірнеше дауыстардың бірі болып табылады»¹ [1, 284]. Республикада әртүрлі музыкалық ұжымдардың құрылуы 1950 жылдары жандана түскені белгілі. Дәл осы уақытта үрлемелі аспаптарда кәсіби орындаушы мамандарды қалыптастыру қажеттілігі арта түсті. Үрлемелі аспаптарда, оның ішінде тубада орындаушылықтың қалыптасуы мен дамуының маңызды факторы – Алматы мемлекеттік консерваториясында үрлемелі аспаптар кафедрасының ашылуы болды. Кафедраның негізін көрнекті музыканттар: туба орындаушылар И.В. Круглыхин және флейта орындаушысы И.П. Коноплев қалады.

Қазақстанда туба орындаушылық мектебінің қалыптасуы Т.Б. Мұсырманқұлов пен Б.А. Аманкелдиев есімдерімен тығыз байланысты. Олардың екеуі де әр жылдары консерватория қабырғасында лайықты музыканттарды дайындады, олардың арасында М.В. Пешкун, Н. Мұқатай, А.В. Малиновский, С.В. Жоров, Н. Хоритонов, А. Мұхамедияров және т.б. республиканың музыкалық училищелері мен колледждерінің жас туба орындаушыларын дайындаудағы маңызды буын болып табылады. Осылайша, Шымкент қаласының музыкалық колледжінде 1977–2016 ж.ж. М.В. Пешкун тубадан сабақ берді. Бүгінде мұнда оның шәкірті Павел Корчагин сабақ береді. Өскемен музыка колледжінде үрлемелі аспаптар оркестрінің дирижері қызметін атқарып жүрген Ерасыл Жәдігерұлы тубадан шәкірттер дайындайды. Соңғы жылдары қазақстандық туба орындаушылық мектебінің географиясы кеңейгені маңызды. 1998 жылы Астанада Қазақ ұлттық өнер университетінің (ҚазҰӨУ) ашылғанынан бастап үрлемелі және соқпалы аспаптар кафедрасында мамандарды даярлау ісі сәтті жүргізілуде.

Қазақстандағы туба орындаушылық мектебінің дамуына тромбоншылардың үлкен үлес қосқанын атап өткен абзал. Бұл таңқаларлықтай құбылыс емес, себебі туба аспап ретінде шамамен 16-17 жастағы бастауыш орындаушы белгілі бір физикалық параметрлерге жеткенде ғана игерілуі мүмкін. «Тубада ойнау тромбондарға қарағанда әлдеқайда қиын. Шын мәнінде, туба көлеміне, күрделілігіне және дұрыс ойнауға қажетті ауа мөлшеріне байланысты, меңгеру үшін ең қиын үрлемелі аспап болып саналады. Екінші жағынан, тромбон шын мәнінде алғашқы дыбыстарды шығарып, дұрыс ойнай бастайтын ең оңай үрлемелі аспаптардың бірі болып табылады»² [3].

Еліміздің туба орындаушылық мектебінің дамуында оның іргетасын қалаған А.В. Малиновский мен С.В.Жоров ерекше рөл атқарды. Дәл осы екі ұлағатты ұстаз халықаралық және республикалық байқаулардың лауреаты атанған орындаушыларды дайындады. С.В.

¹ Автор аудармасы – С.О.

² Автор аудармасы – С.О.

Жоровтың шәкірттері арасында Д. Мұхамадиев, Е. Прокофев, А. Бекбаев, Қ. Әмірханов, Б. Бағдәулетұлы, Ш. Мирза және т.б. болды. А.В. Малиновскийде оқыған тубашылар – Т. Мусанов, И. Луханер, М. Рахимжан және А. Абылкасымов. Қазіргі таңда қос ұстаздың шәкірттерінің барлығы өз мамандықтары бойынша симфониялық оркестрде, үрлемелі аспаптар оркестрінде, түрлі ансамбльдерде қызмет етуде. Жетекші орындаушы және ұстаз, тубашы С.В. Жоровтың тұлғалық келбетіне тереңірек үңіліп көрейік.



1-ші сурет. С.В. Жоров

Сергей Владимирович Жоров 1982 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын(қазіргі ҚҰК) туба мамандығы бойынша үздік бітірді. 1979-1982 жылдары Алматыдағы балалар үрлемелі және соқпалы аспаптар оркестрінің жетекшісі қызметін атқарды. 1983 – 2001 жж. аралығында С.В. Жоров Қарағанды облыстық филармониясының симфониялық оркестрі мен үрлемелі аспаптар квинтетінің құрамында жұмыс істеді. 1988 жылы жез аспаптары квинтетінің құрамында Бүкілодақтық байқаудың лауреаты болып атанды. 2001 жылдан бастап, Сергей Владимирович Астана қаласы әкімінің үрлемелі және соқпалы аспаптар оркестрінің концертмейстері болып жұмыс атқарды. 2003-2008 жылдар аралығында ол «Astana Brass» үрлемелі жез аспаптар квинтетінің көркемдік жетекшісі болды. 2002 жылдан бастап, С.В. Жоров Қазақ ұлттық өнер университетінің үрлемелі және соқпалы аспаптар кафедрасында сабақ берді.

Сергей Владимирович Жоров – тәжірибелі туба орындаушысы және осы үрлемелі аспапты Қазақстанда оқытудың жетекші маманы, сонымен қатар, туба орындаушының насихатшысы. Оның республикамыздағы туба орындаушылық өнерінің өркендеуіне, туба репертуарының дамуына қосқан үлесі даусыз. Тәжірибелі ұстаз С.В. Жоров жоғары кәсіби деңгейге ие бірнеше талантты студенттерді тәрбиелеп шығарды. Шебер өзінің мол орындаушылық тәжірибесін арнайы педагогикалық тәсіл арқылы жеткізеді. Сергей Владимирович жас тубашыларды орындаушылық шеберлікке үйретумен қатар, олардың шығармашылық қабілеттерін дамытуға тырысады. Оның практикалық және педагогикалық тәжірибесі оқу-әдістемелік еңбектерінде көрініс тауып, мемлекеттік наградалармен марапатталған.



2-ші сурет.
А.В. Малиновский

Александр Васильевич Малиновский. А.В. Малиновский бұрынғы, қазіргі Астана қаласында 1963 жылы дүниеге келген. Музыкалық мектепте оқымаған, 1975 жылы пионерлер сарайындағы үрлемелі және соқпалы аспаптар оркестрінің мүшесі болды. 1979 жылы Целиноград қаласында ашылған музыкалық училищенің ең алғашқы түлектерінің бірі болған ол бұл оқу орнын аяқтаған 1983 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына, Батыр Аманкелдіұлының классына туба аспабына оқуға түсті. Мұнда оқып жүріп, 12-ші штабтық округтық оркестрде туба аспабында концертмейстер болып жұмыс жасады. 1988 жылы консерваторияны аяқтап, 1989 жылы А.В. Малиновский өз мамандығы бойынша Германияға жұмыс істеуге кетіп, 1991 жылы Қазақстанға қайта оралды. Сол кезден бастап, Александр Васильевич Целиноград қаласындағы музыкалық колледжінде туба классынан сабақ берді. 1997 жылы ҚР Президенттік оркестрінде еңбек етіп, 1998 жылы Қазақ ұлттық өнер университеті (ҚазҰӨУ) ашылғанда, А.В. Малиновский оркестрдің жұмысымен қоса, оқытушы болып жұмыс істей бастады. 2012 жылы ол ҚР Президенттік оркестрінен зейнетке шықты. 2013 жылы Астана Опера және балет театры

ашылғаннан бастап, Александр Васильевич оның оркестрі құрамындағы туба орындаушылар тобын концертмейстер ретінде басқарады. Үлкен шығармашылық және педагогикалық тәжірибесі бағаланып, А.В. Малиновский Қазақстанның «Құрмет» орденмен марапатталды. Қазіргі кезде А.В. Малиновский Астана Опера театрында және К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде жұмысын жалғастыруда.

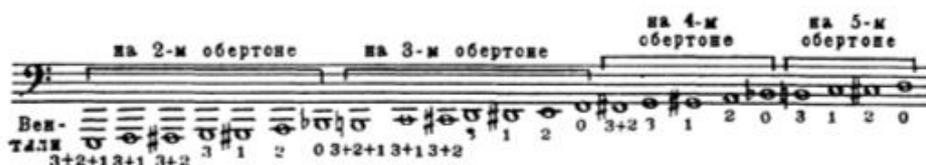
Қазіргі кезде елімізде бірқатар туба орындаушылары жемісті еңбек етуде. Олардың қатарында П.Н. Корчагин, А. Мұтан, Е. Жәдігерұлы, С. Оразымбетов, сондай-ақ, тромбоншылар К.М. Ахметов, М.Қ. Бисенғалиев есімдерін атауға болады. Олардың барлығы қазіргі уақытта орындаушылық қызметін оқытушылықпен ұштастыруда.

Қазақстанның туба орындаушылық мектебін зерттеуге қатысты мәселелер шеңберіне аспаптың өзін меңгеру ерекшеліктері де кіреді. Бұл ретте аталған аспаптағы дыбыс шығарудың ерекшеліктеріне байланысты белгілі бір қиындықтарды атап өту керек. Өз тәжірибемізде біз туба орындаушысына қойылатын белгілі бір талаптарға тап боламыз. Әрбір үрлемелі аспап орындаушысы туба аспабында ойнай алмайтынын түсінуі маңызды. Тубада ойнаушының белгілі бір физикалық мүмкіншіліктері, атап айтқанда, өкпесі кең және қолдарында айтарлықтай күшінің болуы шарт. Жоғарыда аталған ерекшеліктер, ең алдымен, аспаптың жалпы құрылысына қатысты. Бүктелген кезде жез қаңылтырдан жасалған түтік корпусының ұзындығы 4 м, ал салмағы 13 кг-ға жетеді.



3-ші сурет. Туба (ашық дереккөздерден алынған фотосурет)

Туба (итал. tuba, ағылшын tuba, нем. Tuba, франц. tube) — көлемі жағынан ең үлкен кең ауқымды жезден жасалған аспап, ол 3-5 клапандық сигналды үрлемелі аспаптың бас түрі. Жезден жасалған топта туба ең төменгі дыбысты аспап болып табылады.



4-ші сурет. Тубаның жалпы дыбыс қатары [2, 135]

Тубада дыбыс шығару діріл немесе еріндерді үлкен шыныаяқ тәрізді мундштукке «шуылдату» әдісі арқылы қол жеткізіледі. Жоғарғы регистрдегі тубаның өзіндік «қысылған» дыбысы «аспаптың үлкен ұзындығына байланысты ең жоғары дыбыстар шкаланың салыстырмалы түрде тар бөлігінде ғана қалыптасады, ал түтіктің қоңырауға іргелес кең ауқымды бөлігі іс жүзінде өшіріледі» [2, 135].

Тубаны меңгерудің қиындықтары туралы айтқанда, әсіресе қатты қатты ойнаған кезде орындаушы дыбыстармен өте кең тыныс алуды қажет ететінін атап өткен жөн. Белгілі маман М. Чулакидің: «туба патриясында салыстырмалы түрде ұзақ ноталарды артық қолданбау және ұзақ уақыт үзіліссіз форте ойнауды қиянат жасауға болмайды, өйткені орындаушы тым шаршауы мүмкін», – деп айтқан пікірінде үлкен мән жатыр. Кез келген басқа жезден жасалған

аспапқа қарағанда, бұл жерде демалу сәттерін – үзілістерді және орындаушының күшін өз партиясының шешуші сәттеріне сақтау керек»³ [2, 137].

Тубаның арнайы техникалық және тембрлік-дыбыстық параметрлері бұл аспаптың композиторлық өнерінде қолданылуын анықтады. Жалпы, туба оркестрлік дыбыстың бас негізін күшейтетін құрал ретінде қолданылады. Тубаның техникалық қиындықтары атап өтіледі, бірақ сонымен бірге аспаптың терең және жұмсақ дыбысына ерекше баса назар аударылады. Бұл қасиеттерді әртүрлі композиторлар қолданған. Осылайша, 1840 жылдары тубаны алғаш рет Р. Вагнер өзінің «Фауст увертюрасында», содан кейін Г. Берлиоз «Фантастикалық симфониясында», ал кейін М. Равель (1922) тубаны М.П. Мусоргскийдің «Көрмедегі суреттер» цикліндегі «Өгіз» пьесасының оркестрлік өңдеуінде пайдаланды.



5-ші сурет. Остейн Бадсвик

Біртіндеп туба жеке аспап ретінде композиторлар арасында өзіне қызығушылық тудырады (Р. Воган Уильямстың Туба мен оркестрге арналған концерті (1954), П. Хиндемиттің Туба мен фортепианоға арналған сонатасы (1955))⁴. Тубаға қызығушылық Қазақстанда да пайда болды (А. Федяниннің «Ақын жыры» және Қ. Ахметовтың «Құрманғазы» туба пьесалары). Бұл үдерістен әртүрлі мақсаттарды көруге болады: бір жағынан, орындаушылардың оқу репертуарын жасау қажет, екінші жағынан, қазіргі кезде туба өзіне тән ерекшеліктері бар аспап ретінде танымал бола бастады. Осыған байланысты, аспапты кеңінен насихаттап, жеке және камералық орындаушы ретінде бүкіл әлемде концерттер берген норвегиялық туба виртуозы, композитор және дирижер Øystein Baadsvik (1966 жылы туған) рөлін ерекше атап өту

керек. Оның қызметі тубаның мүмкіндіктерін көрсетіп, бұл аспапқа деген шығармашылық қызығушылықты арттырды.

Қазіргі уақытта тубаны үйренуге арналған көптеген кітаптар мен бейнесабақтар бар, бұл, әсіресе, жас орындаушыларға аспапты меңгеруге айтарлықтай көмектеседі. Дегенмен, үлкен жұмыс тәжірибесі бар оқытушының тікелей дәрісін ешбір интернет ресурстары алмастыра алмайды. Сондықтан бүгінгі таңда республикамызда үрлемелі аспаптарда жоғары білікті орындаушыларды даярлауға бағытталған музыкалық білімнің маңызы артып келеді. Сөзсіз, «тромбон және туба бойынша классында оқытудың педагогикалық тәжірибесі <...> тұрақты теориялық түсіну мен жалпылауды, практикалық музыкалық педагогика мен психологияның соңғы жетістіктерін енгізуді талап етеді. Үрлемелі аспапта ойнайтын музыкантты тәрбиелеудегі табыстың кілті – жеке орындаушылық және ұстаздық тәжірибесі, жалпы мәдениеті, мұғалімнің өзінің білімі мен эрудициясы»⁵ [4].

Әдебиеттер тізімі

1. Рогаль-Левицкий Д.Р. Современный оркестр. В 4-х томах. М.: Музгиз, 1953 – 1956. – Т. II. – 447 с.
2. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. 3-е издание. – М.: Музыка, 1972. – 177 с.
3. Ewan Moore. Battle of the Brass: Tuba versus the Bass Trombone. – [https://blog-pbonemusic.com.translate.google/bass-trombone-vs-tuba-differences-in-price-difficulty-and-more? x tr sl=en& x tr tl=ru& x tr hl=ru& x tr pto=rq](https://blog-pbonemusic.com.translate.google/bass-trombone-vs-tuba-differences-in-price-difficulty-and-more?x_tr_sl=en&x_tr_tl=ru&x_tr_hl=ru&x_tr_pto=rq) Сайтқа кіру датасы: 22 ақпан 2025 ж.
4. Снапков А.А. Психолого-педагогическая компетентность преподавателя музыкального училища (колледжа) по классу тромбона и тубы – <file:///C:/Users/dinaa/OneDrive/Desktop/psihologo-pedagogicheskaya-kompetentnost-prepodavatelya-muzykalnogo-uchilisha-kolledzha-po-klassu-trombona-i-tuby.pdf> Сайтқа кіру датасы: 4 ақпан 2025 ж.

³ Автор аудармасы – С.О.

⁴ <https://old.bigenc.ru/music/text/4218490> қараңыз.

⁵ Автор аудармасы – С.О.

Аяжан ОСПАНБАЕВА
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Аспаптық орындаушылық»
мамандығы бойынша 1-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі:
Мусагулова Гүлмира Жаксыбековна,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,
өнертану ғылымының кандидаты

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ГОБОЙ ӨНЕРІ: ҚАЛЫПТАСУ ТАРИХЫ, ДАМУ ЖОЛЫ ЖӘНЕ ҚАЗІРГІ КЕЗДЕГІ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕР

Аңдатпа. Мақала Қазақстандағы гобой өнерінің тарихы, қазіргі күндегі жағдайы мен даму перспективаларын зерттеуге арналған. Совет үкіметі кезеңінен бастап гобой мектебінің эволюциясы, сондай-ақ, И.Ф. Пушечников, В.Г. Добровольский, Т.Н. Нұралы және Т.Г. Ткишев сияқты көрнекті педагогтар мен орындаушылардың Қазақстандағы орындаушылық дәстүрді қалыптастыруға қосқан үлесі туралы қарастырылады. Интервью, конкурс бағдарламалары мен архивтік материалдарды талдау негізінде қазақстандық композиторлардың шығармаларын орындаудағы тапшылық анықталды. Мақалада ұлттық шығармаларды білім беру және концерттік тәжірибелерге енгізу бойынша ұсыныстар қарастырылады. Мақаланың мақсаты — Қазақстандағы гобой өнерінің тарихи кезеңдерін талдау, қазіргі жағдайды бағалау және репертуар тапшылығын жеңу жөнінде ұсыныстар жасау.

Тірек сөздер: гобой, қазақстандық орындаушылық мектеп, академиялық музыка, репертуар, Танатар Нұралы, Темір Ткишев, қосарланған қамыс техникасы, қамыс.

Аннотация. Статья посвящена исследованию истории, современного состояния и перспектив развития гобойного искусства в Казахстане. Рассматривается эволюция гобойной школы, начиная с советского периода, а также вклад выдающихся педагогов и исполнителей, таких как И.Ф. Пушечников, В.Г. Добровольский, Т.Н. Нуралы и Т.Г. Ткишев, в формирование казахстанской исполнительской традиции. На основе интервью, анализа конкурсных программ и архивных материалов выявлен дефицит исполнения произведений казахстанских композиторов. В статье рассматриваются рекомендации по интеграции национальных сочинений в образовательные и концертные практики. Цель статьи - анализ исторических этапов развития гобойного искусства в Казахстане, оценка современного состояния и разработка рекомендаций по преодолению репертуарного дефицита.

Ключевые слова: гобой, казахстанская исполнительская школа, академическая музыка, репертуар, Танатар Нуралы, Темир Ткишев, техника двойной трости, трость.

Abstract. The article is dedicated to the study of the history, current state, and future prospects of oboe art in Kazakhstan. It examines the evolution of the oboe school, starting from the Soviet period, as well as the contributions of outstanding pedagogues and performers such as I.F. Pushechnikov, V.G. Dobrovolsky, T.N. Nuraly, and T.G. Tkishev to the formation of the Kazakhstan performance tradition. Based on interviews, analysis of competition programs, and archival materials, a shortage in the performance of works by Kazakhstan composers has been identified. The article discusses recommendations for integrating national compositions into educational and concert practices. The aim of the article is to analyze the historical stages of the development of oboe art in Kazakhstan, assess its current state, and develop recommendations for overcoming the repertoire shortage.

Keywords: oboe, Kazakhstan performing school, academic music, repertoire, Tanatar Nuraly, Temir Tkishev, double reed technique, reed.

Гобой - классикалық музыка әлеміндегі ең мәнерлі аспаптардың бірі, қарапайым кішкентай ағаш үрмелі аспаптан заманауи жоғары сапалы гобойға дейін ұзақ эволюциялық жолдан өтті. Терең сезімталдық пен меланхолияны да, жарқын қуанышты да жеткізе алатын оның ерекше жылы тембрі оны оркестр мен жеке музыкада таптырмас етеді. Барокко дәуірінен бастап (Бах, Гендель) ол жеке әуендер мен эмоционалды эпизодтар үшін жиі қолданылған аспап болған. Оркестрде гобой дәстүрлі түрде аспаптарды біркелкі дыбыстау үшін тон береді. Композиторлар (Моцарт, Чайковский, Равель) оны симфонияларда, концерттерде және камералық ансамбльдерде белсенді түрде қоса алғанда, лирика мен әсемдікті жеткізе білгені үшін бағалады. Музыкалық мәдениеті терең тамыры бар Қазақстанда гобой өнері қазақ стилінің дәстүрлері мен заманауи үрдістерін үйлестіре отырып, біртіндеп өз орнын алуда. Бұл мақала Қазақстандағы гобой өнерінің тарихи қалыптасуын, қазіргі жағдайы мен даму перспективаларын талдауға арналған. Мақаланың мақсаты - Қазақстандағы гобой өнерінің қазіргі жай-күйін және қазақстандық композиторлар шығармаларының орындалуына байланысты проблемаларды зерттеу.

Зерттеу әдістемесі – осы зерттеуде Қазақстандағы гобой өнерінің дамуын талдау үшін бірнеше әдіс қолданылды. Негізгі әдіс – тарихи-аналитикалық тәсіл, бұл тәсіл гобойдың елдегі музыкалық мәдениеті контекстінде дамуын бақылауға мүмкіндік берді. Зерттеуде консерватория кітапханасының дереккөздері және профессор Нуралы Т.К.-мен сұхбат, гобойшы студенттермен әңгімелесу пайдаланылды. Гобой репертуарын талдау үшін Қазақстан композиторлары гобойға жазған шығармаларына салыстырмалы талдау әдісі қолданылды. Сондай-ақ гобой орындаушылары мен музыкалық фестивальдарға қатысушылар туралы материалдар, соңғы 15 жылдағы халықаралық және республикалық конкурстардың репертуарларын талдау есепке алынды. Ақпарат көздерін таңдаудағы негізгі критерийлер: олардың гобой репертуарын қалыптастырудағы маңыздылығы және Қазақстанның мәдени өміріндегі рөлі.

Қазақстандағы гобой тарихы елдегі академиялық музыканың дамуымен тығыз байланысты. Кеңестік кезеңде музыкалық оқу орындарының, Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясының, Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театрының ашылуымен гобой оркестрлік және камералық музыкалаудың бір бөлігі болды. Алғашқы кәсіби гобойшылар Алматы және басқа да ірі қалалардың симфониялық оркестрлерінің құрамында пайда болды.

Гобой бойынша алғашқы оқытушылар басқа КСРО республикаларынан шақыртылған, себебі сол уақытта Қазақстанда осы аспап бойынша жеткілікті мамандар болмаған. Олар оқыту әдістемесінің негізін қалап, және орындаушылық мектептің дамуына ықпал етті.

1948-1961 жылдар аралығында консерваторияда гобой классы бойынша Владимир Григорьевич Добровольский сабақ берген. Ол Ленинград музыкалық училищесін А.А. Паршиннің классында гобой мамандығы бойынша аяқтаған. В.Г. Добровольский опера театрларының оркестрлерінде жұмыс істеп үлкен тәжірибеге ие болып, гобой репертуарын жақсы меңгерген. Педагогикалық қызметінде В.Г. Добровольский кеңес үкіметі кезіндегі гобой мектебінің ойын әдістері мен принциптерін, сондай-ақ ірі өкілдердің тәжірибесін пайдаланған. Ол орындаушылық тыныс алуға көп назар аударып, алғашқы сабақтардан бастап оның дұрыс алуына бақылау жүргізген. В.Г. Добровольский тынысты өкпелердің үстіне алып, иықтарды көтеруге қатаң тыйым салған. Ол әрдайым тыныс алуды меңгеру – орындаушылық өнердің маңызды шарттарының бірі екенін ескерткен. [1]

Гобой мектебінің негізін қалаушы ретінде постсоветтік кеңістікте Иван Фёдорович Пушечников (20.02.1928, Харьков қаласы – 09.08.2010, Мәскеу қаласы) танылған, ол музыка әлемінде сөзсіз өз ізін қалдырған тұлға. Гобой мектебі үшін ол көптеген түрлі жаттығулар мен этюдтер жинақтарын жазған, гобой мен блок-флейта үшін жаттығуларды түрлі деңгейде жазып шағарған. Оның жинақтарымен бастауыш және жоғары музыкалық оқу орындарында оқыған

студенттер кеңінен пайдаланып, бүгінгі күнде де қолданылуда. Оның еңбектерінің бірі ретінде гобой репертуарын кеңейту жұмысы танылған. Ол көптеген аранжировкалар мен авторлық шығармаларды жазған болып табылады.

И.В. Пушечниковтың гобойдағы орындаушылық өнеріне қосқан үлесін бағалау қиын. Өмір бойы ол өнерге адал қызмет етіп, гобойда классикалық орындаушылық мектебінің негізін қалаған, бұл тек Ресейде ғана емес, көптеген ұлттық орындаушылық мектептерде, оның ішінде Қазақстандағы гобой мектебінде де оның шығармашылығы зерттелуде. Гобой орындаушылық өнері 20-шы ғасырдың екінші жартысынан бүгінге дейін И.Ф. Пушечников дәуірі ретінде әлемдік мәдениет тарихында қалады. 2018 жылдың 20 ақпанында профессор Иван Фёдорович Пушечниковтың туғанына 100 жыл толды. [1]



И.Ф.Пушечников с учениками –
Т.Т.Кішев, Г.Асланов, Т.Нұралы

(Сурет 1)

«Қазақстандық орындаушылық мектептің қалыптасуы музыка мәдениетінің жалпы дамуымен, оркестрлер мен басқа да кәсіби ұжымдар санының артуымен, жоғары білікті орындаушылар мен педагогтарға деген үнемі өсіп келе жатқан қажеттілікпен тығыз байланысты. 1944 жылы Алматы қаласында Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ашылуы Қазақстандағы музыкалық білім беруге және үрмелі аспаптарда орындаушыларды тәрбиелеуге зор ықпал етті». Қазақстандағы гобой аспабындағы орындаушылық шеберлік мектебінің негізін қалаушылар ретінде Т.Ф. Ткішев пен Т.Н. Нұралы сияқты атақты музыканттар әрқашан бағаланады.

Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі, профессор Таңатар Қоңырұлы Нұралының есімі Қазақстанда ғана емес, сонымен қатар еліміздің шегінен тыс жерлерде де кеңінен танымал. Ол ең алдымен үлкен әріппен Педагог ретінде құрметке ие болды. Жоғары кәсібилік, кең дүниетаным, жаңа әдістемелік әзірлемелерге деген шынайы қызығушылық және үнемі өзін-өзі жетілдіруге ұмтылу, сөзсіз, оны еліміздің нағыз үлкен Ұстаздарының алдыңғы қатарында тұрғызады.

Таңатар Нұралының К. Байсеитова атындағы мектептегі бастауыш музыканттармен, сондай-ақ Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясында жүргізетін қажырлы жұмысы үнемі тамаша нәтижелер береді. Жоғарыда айтылғанның дәлелі ретінде, республикамыздағы барлық оркестрлерде, музыкалық орта арнайы және жоғары оқу орындарында, сондай-ақ жақын және алыс шет елдерде Т.К. Нұралының оқушылары сәтті жұмыс істейтінін атап өтуге болады [2].

Т. Нұралы, В.Г. Добровольский мен бірге, Қазақстанда гобой аспабында ойнау мектебінің негізін қалаушы болып табылады. Таңатар Қоңырұлының шығармашылық табыстарының арқасында, шетелдік орындаушылардың ең заманауи техникалық жетістіктері біздің құрметті профессорымыздың шәкірттері үшін қол жеткізілмейтін нәрсе болып көрінбейді. Осы уақыт аралығында Т.К. Нұралы 80-нен астам маман тәрбиелеп шығарды, олар симфониялық және опералық оркестрлердің орындаушылары, фольклорлық ансамбльдердің мүшелері, Қазақстан мен оның шекарасынан тыс музыкалық колледждер мен мектептердің оқытушылары ретінде табысты жұмыс істейді. Оның сыныбы консерваторияның үздік сыныптарының бірі болып табылады. Оның студенттерінің орындаулары ойлаудың пісіп-жетілуімен, техникалық жетілгендігімен, жақсы талғаммен, дәуір стилін түсінумен және артистизм мен ерекшеленеді. Орындаушылық және педагогикалық қызметпен қатар, Т. Нұралы белсенді түрде әдістемелік жұмыс жүргізуде. Ол гобой мен фортепианоға арналған көптеген өңдеулерді жасап шығарды. С. Әбдінұровтың жинақтарында гобой партиясын жетілдіріп, өңдеді. Т. Нұралының оннан астам әдістемелік жұмысы жарияланды, олардың арасында «Гобой мен фортепианоға арналған пьесалар жинағы» (2 дәптер), «Музыкалық шығармаларды гобойда орындауға арналған әдістемелік нұсқаулар», «Балалар музыка мектебінде және музыкалық училищеде гобой бойынша бастапқы оқыту», «Гобойға арналған гаммалармен жұмыс жасау әдістемесі», «Трость жасау жөніндегі арналған нұсқаулық» және т.б. Орындаушылық дағдыларды дұрыс

қалыптастыруға қамқорлық жасап, Т. Нұралы үнемі тростьтердің сапасын бақылап отырады. Ол гобойға трость жасауда шебер, оның тростьері әдемі әрі жеңіл дыбысты, тұрақты интонациялы, штрихтарды еркін меңгеруді қамтамасыз етеді.

Темір Ғабдұллаұлы Ткішев – Қазақстан Республикасы Кеңес Социалистік Республикасының алғашқы гобойшысы, Гнесин атындағы Мемлекеттік музыкалық педагогикалық институтының профессоры И.Ф. Пушечниковтың сыныбында білім алған. Оқуды аяқтағаннан кейін, 1961 жылы Алматыға оралып, 1998 жылға дейін Мемлекеттік симфониялық оркестрінің солисті болып жұмыс істеді, сонымен қатар көптеген жылдар бойы Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық халық аспаптар оркестрінің солисті болып та қызмет етті. Оркестрде ойнаумен қатар, оның репертуарында көптеген жеке концерттер де болды. Ол сондай-ақ педагогикалық қызметті де белсенді түрде дамытты, бұл туралы А. Жұбанов атындағы РКСМШИ-де көпжылдық адал қызметі куәландырады, 1964 жылдан бастап Т.Ғ. Ткішев осы мектепте гобой сыныбын алғаш ашушысы ретінде танымал, және, бүгінгі күнге дейін қызмет етіп келеді. Сондай-ақ, оның гобой үшін өңделген көптеген шығармалары мен еңбектері ерекше атап өтуге тұрарлық. Қазақстанның белгілі композиторларының көптеген шығармалары Т.Ғ. Ткішевке арналып жазылған: М. Сағатовтың Концерті, С. Мұхамеджановтың «Поэма» шығармасы, Н. Мендіғалиевтің «Романс» шығармасы, О. Гейльфустың «Элегиясы», К. Кужамьяровтың Флейта мен гобойға арналған Концерті және т.б.

Шығармашылық даму кезеңі және жеке орындаушылық ерекшелігінің қалыптасуы Қазақ мемлекеттік симфониялық оркестрінде қызмет етумен тұспа-тұс келді, оны әйгілі қазақ дирижері Фуат Мансұров шақырған болатын. 1962 жылдан 1998 жылға дейін Темір Ғабдұллаұлы оркестрде гобойшылар тобының концертмейстері болып қызмет атқарды, сонымен бірге Қазақ ұлттық консерваториясында профессоры болды.

Т. Ғ. Ткішевтің педагогикалық қызметіне – 56 жыл, орындаушылық қызметіне – 45 жыл. Осы уақыт аралығында ол 80-нен астам гобоист-музыканттарды тәрбиелеп шығарды, оның шәкірттері консерваторияларда және музыкалық мектептерде сабақ береді, симфониялық оркестрлерде ойнап, сондай-ақ көптеген ТМД және алыс шетелдерде қызмет атқарады.

Қазақстанда гобой мектебінің қалыптасу жағдайлары, оның негізі Мәскеу мектебінен бастау алатынын растайтын фактілердің бірі – Т.Қ. Нұралының Е. Брикова «Штрихи жизни» кітабындағы сөздері: «Қазақстанның гобой мектебінің шын мәніндегі бастауы мен дәстүрлері Мәскеу мектебінің негізінде қаланды, ол арқылы көптеген Қазақстандық гобойшылар, мұғалімдер мен орындаушылар сәтті өтті» деп сеніммен айтуға болады [4].

Бүгінгі таңда Т.Қ. Нұралының жаңа жинақтары жарық көрді, олар: «Қазақстан композиторларының гобойға арналған концерттері» (2020ж.), «Қазақстан композиторларының гобойға арналған пьесалары» (2022ж.), «А. Глазуновтың английский рожок пен фортепианоға арналған концерті» (2023ж.). Ұлағатты профессордың арқасында жақында консерваторияда гобойға трость жасап үйрену пәні ашылды. Бұл студенттерге трость дайындау техникасының негіздерін меңгеруге үлкен мүмкіндік береді, Таңатар Қоңырұлы, жоғарыда айтылғандай, трость дайындау бойынша көпжылдық тәжірибесі бар шебер. Ол өз студенттерін тростьтармен қамтамасыз етеді, тек Алматы қаласының студенттерін ғана емес, сонымен қатар Қазақстан мен Ресейдің әртүрлі қалаларынан гобойшыларының сұранысы бойынша қамтиды.

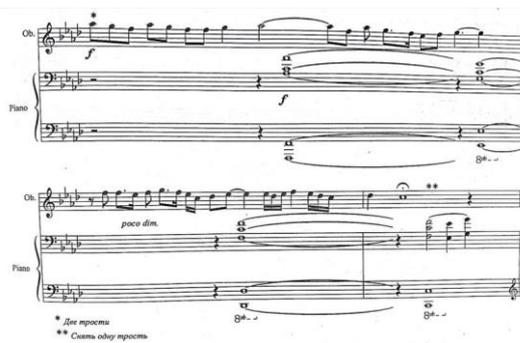
Профессор Таңатар Қоңырұлы сыныбындағы студенттер шетел композиторларының В.А.Моцарт, Й.Гайдн, К.Ф.Э.Бах, Р.Штраус, Ф.Пуленк, Я.В.Каливода, Г.Ф.Телеман, А.Паскулли, Ж.Сильвестрини, А.Понкьелли, А.Дютыйе, П.Санкан, М.Shinohara, А.Jolivet сияқты т.б. гобойға арналған түрлі деңгейдегі күрделіліктегі шығармаларын орындауда.

Т.Қ. Нұралының сыныбында оқитын студенттердің айтуынша, олар гобойда ойнау тәжірибесін меңгеріп, репертуарын айтарлықтай кеңейтуге мүмкіндік беретін оқу процесінен үлкен қуаныш алады. Олардың оқу үдерісіне деген ынтасы мен қанағаттануы біздің құрметті профессорымыздың жоғары деңгейдегі оқыту әдісін көрсетеді. Таңатар Қоңырұлы, студентінің ынтасы мен терең ұмтылысын байқай отырып, оған жан-жақты қолдау көрсетіп, рухы мен еркіндігін нығайта отырып, қойылған мақсаттарға жетуге септігін тигізеді.

Педагогтың жоғары кәсібилігі мен әрбір студентке жеке көзқарас таба алу қабілетінің арқасында, оның жетекшілігімен гобойшылар үнемі конкурстар мен концерттерге қатысып, жоғары дайындық деңгейі мен керемет орындаушылық сапасын көрсетеді.

Т. Қ. Нұралының жеке кітапханасы, гобойға арналған жаңа шығармалармен жүйелі түрде толықтырылып отырады, және ол ұлттық музыкалық өнердің эволюциясын зерттеу үшін маңызды ресурс болып табылады. Профессормен сұхбат барысында Қазақстандағы гобой мектебінің дамуына байланысты өзекті мәселелер атап өтілді, олардың ішінде гобойға арналған Қазақстан композиторларының түпнұсқалық шығармаларының тапшылығы ерекше назарға алынды.

Халықаралық және республикалық конкурстардың репертуарын талдау барысында С. Әбдінұровтың «Причитание» және «Сыбызғы» сияқты шығармаларының жиірек орындалуы айқындалды, бұл шығармалар 2000 жылы Нуралы Т. Қ. редакциясымен шыққан С. Әбдінұровтың «Гобой мен фортепианоға арналған пьесалар жинағында» жарияланған. Бұл пьесалар Қазақстан гобойшыларының репертуарындағы ең маңызды шығармаларының біріне айналып, техникалық қиындық пен аспаптың тембрлік алуан түрлілігінің виртуозды үйлесімін ерекшелейді. Шығармалардағы «двойная трость» техникасын қолдану ерекше назар аударуға тұрарлық. *Двойная трость* - екі тростың бір уақытта дыбыс шығаруын қамтамасыз ету: біреуі негізгі мелодиялық линиясын орындайды, екіншісі терциялық тонды ұстап тұрады, техника үзіліссіз дыбыс шығарып тұруды талап етеді, бұл өнер туындысының көркемдік ойынан ауытқымай сақталуын қамтамасыз етеді. (*Ноталық үлгі*)



Ноталық үлгі – «Причитание» екі тростыпен ойын солосы

Таңатар Қоңырұлы атап өткендей, қазіргі академиялық ортада гобойға арналған шығармалар жазатын композиторлардың саны шектеулі. Бұл тенденция гобойдың соло дауысы ретінде жеткіліксіз танымал болуымен және оның тембрлік ерекшеліктерін қазіргі композиторлық техникаларға енгізудің шамалы қиындығымен түсіндіріледі. Оның «Қазақстан композиторларының гобойға арналған концерттері» жинағында С. Мұхамеджанов, А. Мейірбеков, Е. Андосов, А. Тоқсанбаев, С. Сағатов сияқты композиторлардың концерттері жиналған, бірақ олардың көпшілігі аз орындалып, білім беру және концерттік бағдарламаларға көп енгізіле бермейді. Қазақстанда өткен (2010-2025ж.ж.) конкурстар бағдарламаларының салыстырмалы талдауы бойынша:

- 75% орындалған шығармалар – европалық классика;
- 20% С. Абдинуровтың («Причитание», «Сыбызғы») шығармаларының орындалуы;
- 5% басқа Қазақстандық композиторлардың шығармалары, мысалы А. Жұбанов, Н. Мендығалиев, Ә. Әбдінұров, А. Жайым және т.б.

Қазіргі уақытта туындайтын мәселелердің бірі – ұлттық шығармалардың аз орындалуы. Осы мәселеге шешім ретінде жаңа репертуарды жасауға ынталы композиторлармен белсенді түрде ынтымақтастық орнату қажет. Консерваторияда тұрақты түрде түрлі концерттер өткізілуде, бұл Қазақстан композиторларының шығармаларын таныстыру үшін маңызды тақырыптық шаралар ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Бұл шаралар ұлттық шығармаларды насихаттауға ғана емес, сонымен қатар жас музыканттарға жаңа туындылар шығаруға ынталандыру болады. Оқытушылар мен орындаушыларға Қазақстан композиторларының

шығармаларын студенттердің оқу жоспарларына, конкурс бағдарламаларына және концерттік бағдарламаларға көбірек қосу ұсынылады. Мұндай тәсіл студенттердің техникалық және көркемдік мүмкіндіктерін кеңейтуге ғана емес, сонымен қатар ұлттық гобой өнерін халықаралық деңгейде танытуға мүмкіндік береді, оның ерекше қасиеті мен көркемдік құндылығын айқындайды. Бұл тәжірибе отандық шығармаларды орындау дәстүрінің орнығуына ықпал етіп, композиторларды осы жанрда жаңа туындылар жасауға ынталандырады.

Қорытындылай келе, Қазақстандағы гобой өнері терең тарихи негіздерге ие болып, көрнекті педагогтар мен орындаушылардың еңбегінің арқасында дамуды жалғастыруда. Қазақстанда гобой мектебінің қалыптасуы халықаралық музыкалық дәстүрдің ықпалын және Қазіргі кезеңде гобойға арналған репертуарды кеңейтуге күш салу маңызды, сонымен қатар Қазақстан композиторларының шығармаларын белсенді түрде енгізу керек. Бұл Қазақстанның музыкалық мұрасын халықаралық аренада байытып қана қоймай, гобой өнерінің елімізде одан әрі дамуына жаңа мүмкіндіктер ашады. Гобой өнерінің болашақтағы дамуы ұлттық туындыларды оқу процесі мен концерттік қызметке жүйелі түрде енгізу мен қолдауға тікелей байланысты болады, бұл өз кезегінде дәстүрлерді нығайтуға және студенттердің шығармашылық әлеуетін қолдауға септігін тигізеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Султанова А. Е. Гобой как сольный инструмент в музыкальной культуре Казахстана. Магистерская диссертация. – Алматы, 2019. - 72с.
2. Нуралы Т. К. Штрихи к портретам: очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства / автор и составитель Т. К. Нуралы. - Алматы: Өнер, 2008. – 70 с.
3. Мусапирова Ж. Т. Из опыта работы концертмейстера в классе духовых инструментов (класс профессора Т. Г. Ткишева) Материал республиканской научно-практической конференции. Алматы, 2017. – 189с.
4. Нуралы Т. К. Штрихи жизни: сборник очерков и статей. - Электрон. текстовые дан. - Алматы: изд-во ТОО "Print-Express", 2018. - 145 с.
5. Интервью с профессором Нуралы Т. К.

Аслан СЕЙІЛХАН

Магистрант I курса по специальности

«Инструментальное исполнительство(кларнет)»

Казахская Национальная консерватория имени Курмангазы

Алматы, Казахстан

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыковедения и композиции

Джуманиязова Раушан Кенесовна

НЕМЕЦКАЯ КЛАРНЕТОВАЯ ШКОЛА: ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ И ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Аннотация. Статья посвящена анализу процесса формирования немецкой школы кларнетового исполнительства, её эволюции и особенностей. Проблематика исследования связана с недостаточной изученностью влияния немецкой школы на развитие кларнета в XVIII веке, а также значением конструктивных усовершенствований инструмента для исполнительской практики. В качестве метода исследования применен историко-аналитический метод. Исторический анализ показал процесс развития кларнета как

сольного и оркестрового инструмента, так же его конструктивные изменения. Результаты исследования показывают, что немецкая школа сыграла ключевую роль в становлении кларнета как оркестрового и сольного инструмента. Мангеймская школа способствовала популяризации инструмента, а немецкие мастера и исполнители заложили основу традиций, которые оказали влияние на дальнейшее развитие кларнетового искусства.

Ключевые слова: развитие кларнета, Мангеймская школа, кларнетовая музыка.

Аңдатпа. Мақала неміс кларнет орындаушылық мектебінің қалыптасу үдерісін, оның эволюциясы мен ерекшеліктерін талдауға арналған. Зерттеу мәселесі 18 ғасырдағы кларнеттің дамуына неміс мектебінің әсері туралы жеткіліксіз біліммен, сондай-ақ тәжірибені орындауға арналған аспапты конструктивті жетілдірудің маңыздылығымен байланысты. Зерттеу әдісі ретінде тарихи-аналитикалық әдіс қолданылды. Тарихи талдау кларнеттің жеке және оркестрлік аспап ретінде даму үдерісін, оның дизайнындағы өзгерістерді көрсетті. Зерттеу нәтижелері кларнеттің оркестрлік және жеке аспап ретінде қалыптасуында неміс мектебінің басты рөл атқарғанын көрсетеді. Мангейм мектебі аспаптың танымал болуына үлес қосты, ал неміс шеберлері мен орындаушылары кларнет өнерінің одан әрі дамуына әсер еткен дәстүрлердің негізін қалады.

Тірек сөздер: кларнеттің дамуы, Мангейм мектебі, кларнет музыкасы.

Abstract. The article is devoted to the analysis of the process of formation of the German school of clarinet performance, its evolution and features. The research problem is related to insufficient knowledge of the influence of the German school on the development of the clarinet in the 18th century, as well as the significance of constructive improvements in the instrument for performing practice. The historical-analytical method was used as a research method. Historical analysis has shown the process of development of the clarinet as a solo and orchestral instrument, as well as its design changes. The results of the study show that the German school played a key role in the development of the clarinet as an orchestral and solo instrument. The Mannheim School contributed to the popularization of the instrument, and German masters and performers laid the foundation for traditions that influenced the further development of clarinet art.

Keywords: development of the clarinet, Mannheim school, clarinet music.

В настоящее время вопросы отдельных исполнительских школ становится центром внимания исследователей в силу недостаточной изученности, необходимости дальнейшего развития и актуальности для современной музыкальной культуры. Особенный интерес представляют национальные школы духовых инструментов, в том числе – кларнета. Для казахстанского исполнительского искусства понимание процессов формирования различных школ, их отличительных особенностей имеет принципиальное значение, так как обеспечивает устойчивую платформу и научные рамки для дальнейшего развития.

Огромную роль в становлении кларнета сыграл **шалюмо** [1, 3] — духовой инструмент с одинарной тростью, который упоминается в источниках XII века. Термин «шалюмо» использовался для обозначения широкого спектра простых язычковых трубок, предшественников современных кларнетов. Шалюмо описывается как инструмент с одинарной тростью, который со временем был усовершенствован, что в конечном итоге положило начало созданию кларнета.

Появление, развитие и эволюция кларнета связывается с двумя национальными школами - французской и немецкой. Мы утверждаем, что немецкая исполнительская традиция является ключевым центром как технологического, так и художественного развития инструмента. Именно в Германии, на рубеже XVII–XVIII веков, мастер из Нюрнберга Иоганн Христоф Деннер [2, 67] усовершенствовал простой инструмент шалюмо, добавив к нему первую клапанную систему, что позволило значительно расширить диапазон и выразительные возможности. Это изобретение положило начало эре современного кларнета.

Отметим ключевые различия кларнета от шалюмо:

1. **Диапазон.** Шалюмо обладал ограниченными возможностями и воспроизводил звуки исключительно в нижнем регистре, который позже стал известен как "шалюмо-регистр". Кларнет, усовершенствованный Иоганном Христофом Деннером, благодаря введению клапана регистрового перехода, получил возможность воспроизводить звуки в значительно более высоком регистре — так называемом "кларино".

2. **Клапанный механизм.** Шалюмо имел примитивную конструкцию с небольшим количеством отверстий, которые закрывались пальцами исполнителя. Отсутствие сложной системы клапанов ограничивало возможности инструмента в плане технической игры, интонационной точности и доступа к более широкому диапазону нот. Кларнет стал первым инструментом, оснащённым дополнительными клапанами.

3. **Конструкция мундштука.** У шалюмо мундштук представлял собой сплошную часть инструмента, где трость крепилась непосредственно к корпусу. В кларнете впервые появился отдельный мундштук, который стал ключевым нововведением.

4. **Тембр.** Шалюмо характеризовался тёплым, мягким и однородным звучанием, сосредоточенным в его нижнем регистре. Кларнет, благодаря усовершенствованной конструкции и расширенному диапазону, приобрёл яркий и насыщенный тембр, который варьируется в зависимости от регистра.

5. **Исполнительские возможности.** Конструкция шалюмо, ограниченная простым мундштуком и отсутствием клапанного механизма, создавала значительные трудности для выполнения сложных технических элементов и динамических нюансов. Кларнет стал значительно более универсальным инструментом.

6. Роль этих инструментов в **музыкальной практике.** Шалюмо, с его ограниченными возможностями и простотой конструкции, использовался преимущественно в народной и бытовой музыке. Кларнет, напротив, быстро занял место в профессиональной музыке благодаря своим техническим и выразительным возможностям.

В истории кларнета в целом, и немецкой кларнетовой школы в частности, центральное место занимает фигура **Иоганна Христофа Деннера**. Самые первые кларнеты, созданные Деннером, имели длину около 50 см и напоминали блокфлейты по внешнему виду. Конструкция первых кларнетов включала три основные части: мундштук, который являлся отдельным элементом, и две части ствола. Эта модульность конструкции стала важным шагом к дальнейшим техническим усовершенствованиям.

Следующим этапом стала деятельность сына Иоганна Деннера — Якоба Деннера. Он предложил первую значительную модификацию, добавив клапан над большим пальцем левой руки и ещё один клапан над указательным пальцем той же руки. Эти усовершенствования позволили расширить диапазон кларнета. Это расширение стало важным достижением, сделав инструмент более универсальным и пригодным для исполнения более сложных музыкальных партий [3, 280].

Важнейшие вехи эволюции кларнета в течение XVIII века маркируются конкретными именами мастеров, композиторов и исполнителей. Интересно, что изменения можно проследить буквально по десятилетиям. В начале XVIII века регистр кларнета соответствовал регистру трубы и даже названия инструментов были похожи, «clarino» - труба и ранние названия кларнета - «clarinet», «clarení» и «clarone» [1, 4]. Благодаря своему мягкому звуку и возможности играть *p* на высоких регистрах, кларнет часто заменял в ансамблях «слишком громкую» трубу. Некоторые композиторы, например Георг Филипп Телеман, обращались к этим инструментам одинаково. Самые ранние произведения с использованием кларнета относят к 1712-1715 годам, при этом имена композиторов неизвестны. Большинство произведений представляли собой ансамбли для рожков, труб, гобоев, шалюмо, флейт и кларнета.

Дальнейшее совершенствование кларнета продолжили такие мастера, как Генрих Грансер, Иван Мюллер, Оскар Олер, Теобальд Бем и мастера фирмы Buffet Crampon, разработавшие современную систему, ставшую стандартом для многих исполнителей.

Таким образом, видно, как немецкая школа повлияла и сыграла важнейшую роль в развитии кларнета. Закономерно, что технические усовершенствования получили прямое отражение и влияние на собственно музыкальные произведения немецких композиторов и на исполнительскую школу. Популяризация кларнета как сольного инструмента началась с Мангеймской школы, именно здесь впервые были реализованы выразительные возможности кларнета в качестве выразительного инструмента, и был написан первый концерт для кларнета с оркестром Яном Стамицом [4, 13]. Кларнет обладал незаменимыми качествами и выразительными возможностями, в ряду которых можно отметить техническую беглость, возможности контраста от еле слышимого пианиссимо до большого фортиссимо и многими другими качествами, что повышало интерес композиторов к инструменту. Доказательством этому являются около ста концертов для кларнета с оркестром, написанные во второй половине XVIII века [5, 1].

Мангеймский оркестр под руководством Яна Стамица сыграла ключевую роль в укреплении кларнета в оркестре. Особым вкладом стала премьера симфонии Стамица в Париже 1755 года с использованием кларнета и в 1756 году кларнет окончательно закрепляется в оркестре капельмейстером Х. Каннабихом. К 1770 годам кларнет уже был в составе оркестров Парижа, Лондона, Берлина и Петербурга.

Примерно в то же время, когда состоялась премьера симфонии Яна Стамица, он написал концерт для кларнета с оркестром. Это можно считать доказательством, что применив кларнет в оркестре, композиторы замечают новые возможности, вдохновляются на новые идеи, тем самым все более развивая и популяризуя кларнет. Значительной новизной в концерте Стамица является новый ход контраста, а именно противопоставление мажора и минора в зоне «золотого сечения». Такой способ дает большее развитие драматургии концерта и развитию мелодической темы на новый уровень, а также это звучит по-новому и слушается как что-то неожиданное и добавляет энергию и интерес к произведению.

За следующие двадцать лет кларнет превратился из яркого и пронзительного кларино, способный играть только блестящие пассажи трубы, в выразительный инструмент, полюбившийся мангеймцам, а позже и Моцарту. Первыми кларнетистами в Мангейме были Майкл Кулленберги и Йоханнес Хемпель. Позже к ним присоединяется Франц Тауш. Кулленберг и Тауш произвели впечатление на Моцарта, когда он впервые услышал кларнета в оркестре. После длительной службы и нескольких туров в Мангейме, в 1789 году Тауш переселяется в Берлин в качестве придворного музыканта. Известно, что берлинцы не очень хорошо относились к кларнету, который показал им Джозеф Беер. Стили Беера и Тауша сильно отличались, в то время как Беер ставил в приоритет блеск и технические возможности, Тауш предпочитал красоту и выразительность кларнета, что было по душе Берлинцам, а способности Беера хорошо оценили во Франции. Франц Тауш внес свой вклад не только как исполнитель, но и как композитор. В своих сочинениях он сочетал хорошие качества как Стамица, так и Беера: виртуозная музыка с выразительными музыкальными частями [6, 104].

Основные характеристики немецкой кларнетовой школы, таким образом, нашли отражение как в конструкции инструмента, так и в исполнительских и выразительных возможностях. Суммируем данные характеристики в виде таблицы: (таблица 1).

Конструктивные особенности	Исполнительские и ительные особенности	Влияние на репертуар и нительскую практику
<p>Система клапанов: В отличие от системы Бёма, доминирующей во французской школе, немецкий кларнет использует систему Оскара Эйлера, которая отличается более сложной механикой с дополнительными клапанами и рычагами. Эта система обеспечивает более плавные переходы между регистрами и стабильность интонации.</p>	<p>Тембральная палитра: Немецкий кларнет демонстрирует богатую и насыщенную окраску звука, особенно в среднем и низком регистрах. Это делает его особенно эффективным в симфоническом контексте и камерном исполнении.</p>	<p>Немецкая школа кларнета оказала значительное влияние на развитие европейского музыкального искусства. Композиторы, такие как Карл Мария фон Вебер, Иоганнес Брамс, Рихард Штраус, Пауль Хиндемит, создавали произведения, ориентированные на особенности немецкого кларнета. В этих сочинениях акцент сделан не только на виртуозности, но и на глубоких выразительных возможностях инструмента.</p>
<p>Форма и внутренний канал (Bohrung): Немецкий кларнет характеризуется более узким, почти цилиндрическим внутренним каналом, что способствует теплоту, плотному и глубокому звучанию, в отличие от более проекционного тембра французского инструмента.</p>	<p>Динамические возможности: Благодаря конструкции инструмента немецкая школа делает акцент на возможности тончайших градаций динамики, от едва слышимого <i>pianissimo</i> до насыщенного <i>forte</i> без потери качества звучания.</p>	
<p>Мундштук и трость: Немецкий мундштук имеет более закрытый угол, что требует использования более жестких тростей. Это способствует более точному контролю артикуляции и динамических переходов.</p>	<p>Атака и артикуляция: Немецкий стиль игры предполагает мягкое, но четкое стаккато и возможность создания выразительных легато-линий, что особенно характерно для произведений немецкого романтизма.</p>	<p>Важную роль в развитии школы сыграли выдающиеся исполнители: Рихард Мюльфельд, вдохновивший Брамса на создание кларнетного квинтета и сонат; Франц Тауш, оказавший влияние на развитие исполнительской техники и педагогики; Юстус Либих и Карл Лайстер, чьи интерпретации стали эталоном звучания немецкого кларнета в XX веке.</p>
<p>Материал и акустические свойства: Традиционно немецкие кларнеты изготавливаются из более плотного черного дерева (гренадил или эбен), что в сочетании с конструктивными особенностями усиливает резонансные качества инструмента.</p>	<p>Интонационная стабильность: В сравнении с французским инструментом, немецкий кларнет обладает большей устойчивостью в интонации, что делает его предпочтительным для исполнения симфонической и академической музыки.</p>	

Таблица 1. Особенности кларнета и его влияние на развитие европейского музыкального искусства.

Немецкая кларнетовая школа, сформировавшаяся на стыке технических усовершенствований и исполнительской традиции, остается важнейшим явлением в европейской музыкальной культуре. Её характерные черты — тёплый и насыщенный тембр, выразительная кантилена, точность интонации и широкий динамический диапазон — продолжают определять специфику кларнетного искусства Германии и Австрии. Наиболее ярко эти особенности проявляются в концертах Людвиг Шпора, в которых кларнет демонстрирует как виртуозные, так и лирические возможности инструмента. В отличие от французской школы, ориентированной на яркость и проекцию звука, немецкая традиция делает акцент на глубине и нюансировке звучания, что объясняет её

востребованность в оркестровом и камерном репертуаре. Влияние немецкой школы на мировую исполнительскую практику остаётся значительным, что подтверждается сохранением традиций в академическом образовании и практике исполнения крупнейших симфонических оркестров Европы.

Список литературы

1. Gil Agababa Shaked. On the History and Future of Clarinet Systems. University of the Arts Helsinki Sibelius Academy. 2018
2. Rendall, F. Geoffrey. The clarinet: some notes upon its history and construction. 1971
3. Малиновский Д. В., Куровская И. Р. Эволюция жанра кларнета для кларнета с оркестром в творчестве композиторов-романтиков (на примере творчества немецких композиторов Л. Шпора и К. Вебера [Электронный ресурс] / Таврический научный обозреватель 2016 №05. часть 1 / Ялта, Крым: «Межрегиональный институт развития территорий, 2016. — 374 с. / <https://i.twirpx.link/file/2112486/>
4. James Mack Mahoney. The development of the clarinet as a solo instrument during the eighteenth century. Denton, Texas. 1966.
5. Артемьев С. Е. Кларнетовые концерты в творчестве мангеймских композиторов [Электронный ресурс] / С.Е. Артемьев // Культура & общество, Интернет-журнал МГУКИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. - М. : МГУКИ, 2004. URL: <http://www.e-culture.ru/Articles/2007/Artemyev.pdf> (дата обращения: 15.05.2017 12.02.2025).
6. Albert, R. Rice. The development of the clarinet as depicted in Austro-German instruction sources. 2012, Tradition und Innovation im Holzblasinstrumentenbau des 19. Jahrhunderts, ed. S. Werr, Augsburg: Wißner.

Айгерім ТЕМІРБЕКОВА

*Қазақ Ұлттық Өнер университетінің
"Вокалдық өнер" мамандығы бойынша
1-ші курс магистранты,
Астана, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Егінбаева Тойжан Жылқайдаровна,
өнертану ғылымдарының кандидаты,
Қазақ Ұлттық Өнер университетінің профессоры*

ТӨЛЕГЕН ТОҚТАРОВ ОПЕРАСЫНЫҢ ШЫҒУ ТАРИХЫ ЖӘНЕ ТӨЛЕГЕННІҢ БЕЙНЕСІ

Аңдатпа. Қазақ батыры Төлеген Тоқтаров бейнеснен туындаған Ахмет Жұбанов және Латиф Хамидидің «Төлеген Тоқтаров» операсы-халықтың ұлттық болмысы мен мәдени мұрасын терең бейнелеумен қатар, музыкалық және сөз өнерінің тоғысқан керемет үлгісі болып табылады. Шығарманың көркемдік полотносындағы өзі туралы операда өрнектелген Төлеген Тоқтаров бейнесі-ортада өзіндік ерекше орын алып, оны сезім тереңдігімен, символизммен, философиялық мағынамен байытады. Ұсынылып отырған мақалада Қазақстанның опера өнеріне де, жалпы еліміздің мәдени мұрасына да ықпалы мен маңызын түсіну үшін осы операдағы Төлеген Тоқтаров батырдың бейнесіне және опера шығу тарихына қысқаша талдау берілген.

Тірек сөздер: Төлеген Тоқтаров, композитор, шығарма, опера, соғыс, ария

Аннотация. Опера «Толеген Токтаров», написанная Ахметом Жубановым и Латифом Хамиди, созданного по образу казахского богатыря Толегена Токтарова, является прекрасным примером слияния музыки и речи, а также глубоко отображает национальную самобытность и культурное наследие народа, занимает свое особое место и обогащает его глубиной чувства, символизмом, философским смыслом. В представленной статье сделана попытка дать краткий анализ образа батыра Толегена Токтарова с целью понимания ее значения и влияния на оперное искусство Казахстана и культурное наследие страны в целом.

Ключевые слова: Толеген Токтаров, композитор, сочинения, опера, война, ария

Abstract. The opera «Tolegen Toktarov», written by Akhmet Zhubanov and Latif Hamidi, born from the Kazakh hero Tolegen Toktarov, is an excellent example of the fusion of music and speech, and also deeply reflects the national identity and cultural heritage of the people, takes its own special place and enriches it with depth of feeling, symbolism, philosophical meaning. The presented article provides a brief analysis of the image of Tolegen Toktarov the batyr in this opera in order to understand its influence and significance on the operatic art of Kazakhstan and the cultural heritage of the country as a whole.

Keywords: Tolegen Toktarov, composition, aria, war, opera, composers

Батыр Төлеген-Шығыс Қазақстан облысының Ұлан ауданындағы Қаракұдықта 1920-жылдың желтоқсан айының 19-шы жұлдызында өмірге келген. Төлегеннің әкесі мен шешесі жоқшылық уақыттары мен жылдары құрбандары болды. Кішкентайынан ашаршылық заманында ата-анасыз жетім қалған бала, тез есейіп өте ер мінезді, пысық азамат болып ер жетеді. Төлегеннің әкесінің інісі Ғадылқұмар баланы Риддер қаласына алып келіп бұл қалада мектепте қазақ тілінде жеті сыныптық оқу оқып, білім алады. Сол Риддер қаласындағы қоғасын өңдеу зауытына 17 жасында 1938-жылдары орналасып, жұмыс істейді. Жұмыстың алғашқы күндерде өзін іскер де өте қабілетті азамат ретінде көрсетеді.

1941 жылдың желтоқсан айында Төлегенді майданға өз борышын өтеуге шақырту алады. Комиссия мүшелері қазақтың қайсар жігіті Төлегеннен «қай бөлімге барғың келеді?» деп сұрағанда, «қай бөлімде жауды көп құртуға болады, мені сонда жіберіңіздер» деп жауабын нық қайтарғаны бар екен. Арада көп ұзамай батыр жігіт Төлеген генерал-майор И.В.Панфиловтың басқаруымен 316-шы яғни, сегізінші гвардиялық атқыш-автоматшылар дивизиясының құрамында болып, 275-ші полкының автоматшы-атқыштар ротасының жауынгері атанды. Қазақтың қайсар жігіті жас екеніне қарамастан өзінің тапқырлық, қаһармандық, ержүректігімен ротаның жауынгерлер арасында үлкен абырой мен сүйіспеншілікке аз уақытта бөленді.

"Ажалдың көзіне тура қара, кірпік қақпа, сонда сенен ажал қорқады, сен жеңесің". Бұл сөздерді батыр жігіт Төлеген Токтаров жауынгер қасындағы қарулас жолдас-достарын әрдайым жігерлендіріп, батыл қимылдап, ел үшін ерлік жасауға шақыратын. Сол дивизияларының «Отан үшін» газеті қайсар жігіт автоматшының бір тәулік ішінде 150-ден астам жаудың әскерлері мен офицерін жеңіп, жойғаны туралы мақала жазған. Батылдығымен жас та болса өте өжет болған Төлеген жауынгерлерді қаншама рет жауға бастап шыққаны сол заманының бетке ұстар азаматы екенін көрсетеді. Новгородтағы Нагаткино деген ауылында 1942 жылы 5 ақпанда ең алғаш бірінші болып кіріп, бірден фашисттердің 7 әскерінің көзін жойып, екі жауды тұтқынға алған. Арада 4 күн салып сол жылдың 9 ақпанында Бородино ауылы үшін болған соғыста ротаның жауынгерлері жаудың қарсы шабуылдарынан бас көтере алмай, әлдері келмей жатқан кезде жау мен ротаның ара қашықтығы 100 метр қалған еді. Дәл сол кезде Төлеген қасындағы 4 жолдас-жауынгерлермен алдыңғы шепке ұмтылып, сол ротаны қарсы шабуылдап бастады. Ең алдында тұрған шепте шетте тұрған үйлерді фашисттерден азат етті де бес басқыншы жаудың көзін

құртты. Батыр жігіт Төлеген оғы таусылып біткенше қарсылас жауға тойтарыс беріп тұрғанда ауыр жараланып қалады.

Төлегеннің қайтпас ерлігі мен ержүректілігіне көзі жеткен, майданда жүріп өз көзімен көрген, Кеңес Одағының батыры Мәлік Ғабдуллин өз естеліктерінде былай деп жазды: "1942 жылдың 9 ақпаны. Түс кезінде немістер қайта шабуыл жасады. Бұл жолы немістердің шабуылына бүкіл батальон автоматшылары аттанды. Нағыз күшті соғыс басталды. Шайқас кезінде оқ дәрісі таусылған Төлеген ішінен ауыр жараланды. Төлеген орнынан атып тұрды да, салбырап шыққан жаралы ішегін қарнына қысып, автоматын қолына ала жүгірген бетімен неміс офицерінің қақ басынан періп жіберді. Офицерді жайратып салып, қайта орала бергенде, жаудың қайта атылған пулемет оғы оның кеудесіне тиді. Есіл ер Төлеген осындай ерлік өліммен қаза болды".

Қайсар жігіт қазақ жауынгері ертесіне 10 ақпанда 1942 жылы ерлігімен дүниеден өтті. Арада 1 жыл салып, 1943 жылы қазақ жігітінің қаһармандығы мен батылдығының құрметіне Төлеген Тоқтаровқа қаза тапқаннан кейін ғана Кеңес Одағының батыры атағы берілген болатын.

Төлеген Тоқтаровтың мәйіті (сүйегі) Бородино қаласының күн шығыс шетінде тұрған төбеге жерленген. Мәйіттің қоршауының дәл ортасындағы биіктік жағынан 4 метр болған мәрмәр ескерткішінде мынадай сөздер ойылып жазылған екен: "Бұл жерде Ұлы Отан соғысы жылдарында қаза тапқан кеңес жауынгерлері жатыр. Олардың арасында Кеңес Одағының батыры Төлеген Тоқтаров бар" Жұбанов пен Хамидидің "Төлеген Тоқтаров" (1947) опералары қойылғаннан бөлек, қаһарман жігіт Төлегеннің батыр ісі туралы шығармалар да, кітаптар да, туындылар да көп. Кішігірім тоқталсақ, батыр жігіт жайында Байғаниннің "Жиырма бес", Жамбыл Жабаев атамыздың "Төлеген ер" әндер жинағы, Құдабаевтың "Топ бастаған Төлеген" терме-толғауы жарыққа шыққан екен. Оған қоса, "Кеңес Одағының батыры Төлеген Тоқтаров", Намыс және Нәрін, дарын, бәрін берген – туған жер" кітаптары да артынша шыққан екен.

1940-шы жылдары Ахмет Жұбанов бірнеше оркестрлік шығармаларды жарыққа шығарады. Оның ішінде «Қазақ сюитасын», «Абай» операсынан 5 бөлімдік сюита, «Төлеген Тоқтаров» операсынан увертюра фантазиясын жазады. Ахмет Жұбанов Латиф Хамидимен қосылып «Абай» операсынан кейін екінші «Төлеген Тоқтаров» операсын жазады. Либреттосы қазақ әдебиетінің классигі мен қоғам қайраткері Мұхтар Әуезовтікі. Бұл опера Ұлы Отан Соғысы жылдарындағы оқиғаларға сүйемелденген. Фронт өміріндегі драмалық суреттемелер мен жеңіске және Отанды қорғауға деген ортақ ұмтылыс біріктірген өзге ұлт солдаттарының ерлік жасағандарын көрсетіп баяндайды. Операның басты кейіпкері-қазақ халқының батыр ері Төлеген Тоқтаров. Кей адамдар оның ерлік тағдырын Александр Матросовтың ерлігімен ұқсатады. Ең алғаш оның ерлігі туралы майданнан жараланып келген кездегі Совет Одағының батыры Бауыржан Момышұлы айтып келген болатын. Ал, музыкалық қайнар көзі соғысқа дейін Мәскеу консерваториясында тәлім алып оқыған, дарынды композитор Рамазан Елебаевтың «Жас қазақ» әні болды. Ең қызық фактілерінің бірі-майданда Рамазан Елебаев Төлеген Тоқтаровпен бірге бір полкте болды. Жақын досының қазасы оған қатты әсер етті. Қайтыс болғаннан кейін Кеңес Одағының Батыры атанған Төлегеннің естелігін Рамазан Елебаев жыр-реквиемінде мәңгілікке қалдырды. Рамазан Елебаевтың шығармасын алғаш рет филармония әртістері майдангерлерге ұйымдастырған концерттерінде жазушы Жүсіпбек Елебеков естіген.

Рамазан Елебаев медицина бөлімінің санитарлық нұсқаушысы болып жауынгерлермен шабуылға шыққан сайын, оқ тигендердің жарасын таңып оларға көмектесетін. Әлсін жараланған жауынгерлерді емдеп, оларға қарайласуға келгенде кейде өліктерді, окопта бомба мен снарядтармен жатқан жас жауынгер-барлаушыларды көрген кезде Рамазанның есіне Төлеген түсе берген. Төлегеннің ерлігіне арнап ән шығаруға ниеттеніп, біраз уақыт өтіп композитордың көкейіне жаңа әуен үзіктері келе бастады. Ол музыканың туу процессі екенін ұқты. Ән келген сайын өз баянын қолына алып, ыңылдап, ұмытпас үшін айтып жүрген екен. Филармония әртістері ішінде Жүсіпбек Елебековпен кезінде бірге қызметтес болған екен. Сол

жылдары Жүсіпбекпен кездесіп, өзінің көкейінде жүрген жаңа ән бар екенін және ол ән Төлегенге арналғанын баяндайды. Әнді естіген әнші Жүсіпбек қатты әсерленеді. Кең тыныспен баяу басталып, қайғыдан ашу-ызаға шарықтаған ән жоқтау сарынына ұқсас қайырмамен аяқталады. Жас қазақ әні осылай туады. Бұл ән туралы Жүсіпбек: «Мен бұл әнді шырқаған сайын кең жазықты еркін басып, таңғы шуаққа қарсы келе жатқандай боламын. Рамазанның қазасынан кейін, бұл ән бүкіл елге одан қалған мұра деп білемін» - деп айтып кеткен. Алматыға оралған Жүсіпбек Елебеков, опера және балет театрында өткен концерттердің бірінде бұл реквиемді бірінші болып орындады. Осы мезетте Латиф Хамиди оны әншіден жазып алып, кейіннен ол ән «Төлеген Тоқтаров» операсының негізгі тақырыптық түйіріне айналды.

«Төлеген Тоқтаров» 4 актілі операсының премьерасы Алматы қаласы Қазақ мемлекеттік академиялық опера және балет театры, қазіргі Абай атындағы Қазақ Ұлттық опера және балет театрында 7 қарашада 1947-ші жылы қойылды.

- ❖ Қойылым режиссеры - Күләш Байсеитова,
- ❖ Қоюшы суретшісі - Владимир Колоденко,
- ❖ Совет Одағының дирижеры - Григорий Столяров,
- ❖ Қойылым жетекшісі - К. Жандарбеков,
- ❖ Хормейстер - Л. Мельцанский.

Кейіпкерлер мен сомдаған әртістер:

- ❖ Төлеген - Үмбетпаев Анварбек
- ❖ Баймат - Абдуллин Муслим
- ❖ Зариф - Серкебаев Ермек
- ❖ Жадай - Абдуллин Ришат
- ❖ Люба-Жадайдың әйелі - Байсеитова Күләш
- ❖ Жадайдың анасы Марфа – Ольга Симонова
- ❖ Рамазан-санитар - Досымжанов Байғали
- ❖ Ғайни-санитаршы - Тұрдыкулова Урия
- ❖ Асан полковник - Кенжетаев Кәукен
- ❖ Генерал - Абишев Ораз
- ❖ Еремін - Мактағұлов. М
- ❖ Канцель - Байсеитов Канабек
- ❖ Унтер неміс армиясының офицері - Құрманбек Жандарбеков.

Екінші, жаңа редакциясы 1963 жылы шығарылды. Режиссеры Әзірбайжан Мәмбетов, дирижеры Қазақ совет одағының дирижеры Тұрғұт Османов болды.

Опера сюжетінің ерекшелігі барлық бес суреттемеде де соғыс майданы көрсетіледі. Операда қатыгездік шайқастар, немістердің тергеу барысындағы азаптары мен өлімдер, сахнада пайда болған танктердің бірінің астына қолына гранат ұстаған Төлеген бейнесі, оның жарақаттануы - музыка арқылы жеткізу үлкен қиындықтар туғызды. Бұл опера туындауына себеп болған жағдай ол композиторлардың майданнан келген Бауыржан Момышұлымен кездесуі. Бұл опера - Ұлы Отан Соғысы батырларының ерлігін әйгілеген ең алғаш және бірі әрі бірегей Қазақстандағы тұңғыш опералық шығармасы болды. Сюжетте жоғарыда айтылғандай Талғар полкінде болған барлаушы – автоматшы (атқыш) Төлеген Тоқтаровтың аямаған қатал соғыс жылдарында жасаған өшпес ерлігі көрсетіледі. Либреттосын жазған Әуезов соғыс кезеңіндегі дерек көзді мәліметтерге сүйене отырып, шиеленіскен шынайы оқиғаларға толған қазақтың жауынгер жігітінің өмірі мен қайсар бейнесін көрсете білді. Осы бейнеге сәйкес келген патриоттық үн мен музыкаға бай Ахмет Жұбанов пен Латиф Хамидидің бірге жазған туындысы болды. Туындыда негізгі басты кейіпкерден бөлек соғыс кезінде және одан кейін де кең тараған «Жас қазақ» әнінің авторы санитар Рамазан Елебаевтың да бейнесі мен образы ерекше суреттелген. Фронттағы көріністер қазақ аулындағы тыныш өмірімен қарама-қарсы салыстырылмалы түрде келтірілді. Ал музыкалық драматургиясы желісіндегі басты сарыны (лейтмотив) ретінде композиторлар

«Жас қазақ» әні арқылы майдан жылдарындағы халықтың ортасында кең тараған «Москва» деген әнді шебер пайдаланып көрсетті. А.Жұбанов пен Л.Хамидидің «Төлеген Тоқтаров» операсы қатал, аяусыз майдан жылдары бүкіл халықты отаншыл мен патриоттық рухпен тәрбиелеуде маңызы көп болды.

Майдан өмірі мен көріністерін дәлме дәл айқын көрсеткен және әр интернационалдық ұлттан құралған әскер адамдарының, Отанын қорғау жолындағы ерлігін жеңіске жету жолындағы сенімін жеткізе білген. Опера жеңіспен аяқталғаннан кейінгі жылдардағы халық пен қоғам үшін ең маңызды оқиға болды.

Әдебиеттер тізімі

1. Ласточка казахской музыки // Казахстанская правда. – 2006. – 16 июня.
2. Композиторы и музыковеды Казахстана. Справочник. Ред.сост.А.С.Кетегенова. Алма-Ата: 1968. С.120-124
3. Аравин П. «Ради жизни на земле» // «Казахстанская правда» – ,№72 (11563). – 1963. – 26 марта.
4. Мельникова Н. Опера о героическом подвиге.
5. Қапанов Б. Совет одағының батыры Төлеген Тоқтаров, Герой Советского Союза Тулеген Тохтаров. – Өскемен: 2010
6. Қазақ опералары / Күзембай, Сара Әділгерейқызы Мұсағұлова, Гүлмира Жақсыбекқызы, Қасымова, Зульфия Маликқызы ... – Алматы : Жібек жолы, 2010. - 296 б.
7. Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова [Текст] : [сборник статей, воспоминаний, отзывов : к 75-летию со дня рождения, композитора] / ; [сост.- ред. Н. С. Кетегенова ; отв. ред. Е. И. Аимбетова] ; М-во Культуры, информации и общественного согласия ; М-во образования и науки РК... – Алматы : Өнер, 2003. – 447 с.
8. Латиф Хамиди / ... – Алматы : Өнер, 2006. - 200 б., сурет.; – (Әйгілі адамдар. - Мәтін қазақ және орыс тілдерінде. – 9965-768-51-Х (мұқ.))
9. О композиторе Латифе Хамиди. Веб-сайт. <https://latifkhamidi.kz>

Аяжан ТҮЙТЕБАЕВА

Магистрант 1 курса по специальности

«Инструментальное исполнительство (Орган)»

Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

Алматы, Казахстан

Научный руководитель: Джуманиязова Раушан Кенесовна,

кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы

Алматы, Казахстан

РЕВОЛЮЦИЯ В ЗВУКАХ: ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТВЕТ НА ИСТОРИЧЕСКИЕ ПОТРЯСЕНИЯ

Аңдатпа. Бұл мақалада француз революциясының француз романтизмінің қалыптасуына ықпалы қарастырылады. Автор XVIII ғасырдың соңы – XIX ғасырдың басындағы әлеуметтік және саяси өзгерістер жағдайында музыкалық кеңістіктің трансформациясын, музыканттардың мәртебесінің өзгеруін, музыкалық мәдениеттің демократиялануын және жаңа эстетикалық қағидалардың қалыптасуын талдайды. Зерттеуде тарихи және мәдени талдау әдістері, сондай-ақ музыкалық талдау әдістері қолданылып,

романтизм бағытының көркемдік және стильдік ерекшеліктері айқындалады. Ерекше назар Г. Берлиоз, К. Сен-Санс және С. Франк шығармашылығына аударылады, олардың туындылары бостандық, даралық және эмоционалдық экспрессия идеяларын бейнелейді. Зерттеу нәтижесінде француз музыкалық романтизмінің негізгі сипаттамалары, оның сол дәуірдегі саяси және идеологиялық процестермен байланысы, сондай-ақ XIX ғасырдағы еуропалық музыкалық мәдениеттің дамуына ықпалы анықталды.

Тірек сөздер: Ұлы француз революциясы, романтизм, өнер.

Аннотация. Статья посвящена изучению влияния Французской революции на становление французского романтизма в музыке. Рассматривается трансформация музыкального пространства в условиях социальных и политических изменений конца XVIII – начала XIX века, анализируя изменение статуса музыкантов, демократизацию музыкальной культуры и формирование новых эстетических принципов. В работе применяется междисциплинарный подход, включающий исторический и культурологический анализ, а также методы музыкального анализа, позволяющие выявить художественные и стилевые особенности романтического направления. Особое внимание уделяется творчеству Г. Берлиоза, К. Сен-Санса и С. Франка, чьи произведения отразили революционные идеи свободы, индивидуальности и эмоциональной экспрессии. В результате исследования определены ключевые черты французского музыкального романтизма, его связь с политическими и идеологическими процессами эпохи, а также его влияние на дальнейшее развитие европейской музыкальной культуры XIX века.

Ключевые слова: Великая Французская революция, романтизм, искусство.

Abstract. This article examines the influence of the French Revolution on the formation of French Romanticism in music. The author explores the transformation of the musical landscape in the context of the social and political changes of the late 18th and early 19th centuries, analyzing the shifting status of musicians, the democratization of musical culture, and the emergence of new aesthetic principles. The study employs historical and cultural analysis, as well as musical analysis methods, to identify the artistic and stylistic characteristics of the Romantic movement. Special attention is given to the works of H. Berlioz, C. Saint-Saëns, and C. Franck, whose compositions reflect the ideals of freedom, individuality, and emotional expression. As a result, the study defines the key features of French musical Romanticism, its connection to the political and ideological processes of the era, and its impact on the further development of 19th-century European musical culture.

Keywords: The Great French Revolution, romanticism, art.

История музыки неразрывно связана с историей человечества. Крупные политические и социальные сдвиги неизменно находили отражение в творчестве композиторов, и французский романтизм не является исключением. Эпоха романтизма во Франции возникла как прямое следствие грандиозных потрясений, сотрясавших страну в конце XVIII и начале XIX веков.

Великая французская революция 1789 г. перевернула не только политический строй, но и систему ценностей. Старые аристократические идеалы рухнули, освободив место новым, вдохновленным идеями свободы, равенства и братства. Музыка, ранее обслуживавшая исключительно двор и знать, стала обращаться к более широкой аудитории. Композиторы стремились выразить в своих произведениях чувства и переживания простого народа, его патриотизм, скорбь и надежду на лучшее будущее. Революционные гимны, песни, театральные постановки стали мощным оружием в борьбе за новые ценности, закладывая фундамент для расцвета французского романтизма.

Влияние Французской революции связано с пересмотром идеалов, сменой условий бытования музыки, изменением статуса музыканта, появлением новой инфраструктуры. Исследователи, такие как Анри Радиге, Гретри, отмечают, что революция привела к пересмотру отношений между музыкантами и обществом.

До революции музыкальная деятельность во Франции находилась под жестким контролем монархии и была тесно связана с придворной жизнью. Композиторы и исполнители зачастую воспринимались как слуги, а не как носители культурной и художественной значимости. Например, Королевская академия музыки, основанная Людовиком XIV, больше служила политическим интересам короны, чем развитию искусства. Однако с падением Старого режима музыканты стали постепенно освобождаться от зависимости от аристократических и церковных покровителей. Это изменение стало важным шагом в их эмансипации и переходе к роли независимых профессионалов. «Ранее ценимые лишь как артисты, но презираемые как люди, музыканты мало-помалу в царствование Людовика XVI завоевали право на всеобщее уважение». [1,9] Таким образом, в период революции многие композиторы и исполнители стали активными участниками событий, создавая произведения, отражающие новые идеалы.

В формировании нового музыкального пространства важную роль сыграл Б. Сарретт, который положил начало организации военных оркестров и их концертов в Париже, и основал Парижскую консерваторию в 1795г. [2] Париж стал центром культурной жизни, где возникли новые музыкальные и театральные институты. В своем очерке, Р. Пельше пишет, что «революция, если ее продолжительность измеряется не месяцами, а годами, неизбежно создает свое искусство... Все искусство Французской революции было максимально идейным и вместе с тем, классовым.» [3, 8-12]

В этих условиях вполне логично формируется романтизм. Французский романтизм оставил в истории искусства выдающиеся имена – Виктора Гюго, Альфреда де Мюссе, Жорж Санд (литература), Эжена Делакруа, Теодора Жерико (живопись), Эжен Виолле-ле-Дюк (архитектор), Гектора Берлиоза, Шарля Гуно (музыка). Однако специальных исследований, посвященных именно французскому романтизму и определяющих его особенности, не так много.

В этот период происходит разворот в сторону внутреннего мира человека, психологизма, внимания к эмоциональному состоянию, что стало маркерами эпохи романтизма.

Идеологические и эстетические принципы французской романтической школы основывались на синтезе философских, литературных и культурных идей. Эти принципы — культ чувства, индивидуализма, свободы и гармонии с природой — отражали основные мировоззренческие перемены эпохи и сформировали уникальный подход к искусству, сделав романтизм важнейшей вехой в истории европейской культуры. Культурные предпосылки романтизма уходят корнями в философские и литературные течения XVIII века. Французские мыслители эпохи Просвещения, в частности Жан-Жак Руссо, оказали значительное влияние на формирование нового мировоззрения, в котором центральное место эмоции, индивидуальность и природа. Руссо подчеркивал связь между человеком и природой, утверждая, что эмоциональная непосредственность важнее рационального анализа. Эти идеи стали основой для художественного и музыкального выражения романтической эпохи, ориентированной на внутренний мир человека.

«Философской основой романтизма явился руссоизм: культ природы, культ чувств и страстей естественного человека, негативное отношение к современной цивилизации. Все эти идеи Жан-Жака Руссо (1712-1778) были созвучны романтикам. Его «Исповедь» (1766-1769) оказала влияние на становление психологического романа во Франции. В «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750) он впервые сформулировал главную тему своей социальной философии – конфликт между современным обществом и человеческой природой.» [4]

История развития романтизма во французской литературе интересна, и может быть представлена в виде следующей периодизации⁶ (таблица 1).

⁶ Периодизация приведена по учебнику: А.В. Скрипник История зарубежной литературы XIX- первой половины XX веков, Томский государственной педагогический университет, 2014 [4]

	Годы	Характеристики
I	1795-1815	<p>Существование двух художественных направлений: реакционно-аристократического во главе с Ф. Р. Де Шатобрианом и прогрессивного во главе с Жермен Неккер (Мадам де Сталь).</p> <p>Маньковской Н.Б. [5,10] выделяет следующие черты, характерные Ф.Р. де Шатобриану и раннему романтизму: повышенный интерес к религиозным истокам искусства, его духовной наполненности, приоритетное внимание к категориям эстетики; акцент на «местном колорите», связанном с национальными особенностями искусства и историческими обстоятельства его генезиса.</p> <p>Реакционный романтизм выступал «оппозицией» французской революции, в произведениях улавливается мотивы разочарования, безнадежности, одиночества героя.</p> <p>Прогрессивные романтики напротив, отрицательно относились к религии.</p> <p>Важнейшим достижением ранних романтиков является открытие «частного человека».</p>
II	1815-1827	<p>Возникновение новых течений, жанров (поэзия, роман, драмы, пресса). В основе движения – единство художественной установки. Берет начало «неистовый романтизм» (Нодье, Бальзак и др.). Связь с эпохой Реставрации. Представители – Ламартин, Виньи, Гюго, Мериме, Вите.</p> <p>«В 1824 г. выходит первый номер журнала «Globe», где собиралось лучшее в искусстве. «В программной статье этого номера было выдвинуто правильное положение о том, что в искусстве можно изображать все, что есть в жизни.» [6]</p>
III	1827-1835	<p>Изменения в социально-политической обстановке. Формируется единый художественный метод, литературное содружество «Сенакль» В. Гюго. Новый образ романтического героя – смелый, волевой. Изображают не только прекрасное, но и безобразное.</p> <p>«Отщепление» реалистов, с лидером в лице Стендаля.</p>
IV	1835-1843	Сосуществование романтизма и реализма, период «междоусобия».
V	1843-1848	<p>Упадок романтизма. Выходит на первый план течение «искусство для искусства».</p> <p>Представители: Жорж Санд, Сент-Бёв, Гюго (утопический социализм), Э. Сю, А. Дюма -отец.</p>

Таблица 1. Периодизация французского романтизма в литературе

Французская революция разрушила не только политический порядок, но и культурные ориентиры. Литература эпохи отказалась от аристократической вычурности, обращаясь к простоте и силе народного языка. В то же время **архитектура** Франции переживала схожий процесс: пышные королевские резиденции теряли свое значение, на первый план выходили общественные места, отражавшие идею равенства граждан. (к примеру, площадь Согласия). Говоря об архитектуре Франции XIXв., Томас фон дер Данк [8] указывает влияние на нее следующих факторов: классицистская традиция; государственный централизм, институциональное доминирование и частая смена режима. Из имен архитекторов и реставраторов можно назвать Эжена Виолле-ле-Дюка, К. Гау, Ф. Дюбана, А. Барро и др.

Влияние Французской революции и вызванные ей перемены отразились в том числе на **живописи**. Художники стремились изобразить современные реалии. Жак-Луи Давид, один из главных живописцев того времени, ярко передал драматизм революционных событий на

полотне («Смерть Марата»). Романтики внесли свой вклад в искусство, добавив своеобразных национальных черт, переосмысление эстетических идеалов и художественных ценностей. Первым, кто возвестил начало новой эпохи в художественном искусстве был Т. Жерико. Он постарался побороть классицистские традиции, и отразить все многообразие окружающего мира. В своих картинах он стремится передать как можно полнее внутреннее состояние человека. Его идеи развил Эжен Делакруа, который черпал вдохновение в литературных произведениях, передавая не столько сюжет, сколько эмоциональное состояние и художественный замысел автор. [9]

Французский **музыкальный романтизм** был уникальным явлением, которое отражало национальные особенности культуры и эстетики, а также общее направление романтического движения в Европе.

Среди главных особенностей французской романтической музыки можно выделить следующие:

1) **Стремление к расширению гармонического языка** – эксперименты с хроматизмами, модуляциями и нестандартными аккордовыми последовательностями.

2) **Мелодическое богатство.** Французские романтики стремились к созданию выразительных, запоминающихся мелодий, которые могли бы передать как лиризм, так и драматизм.

3) **Внимание к оркестровке.** Они воспринимали оркестр как инструмент для создания богатых текстур и новых звуковых эффектов. Гектор Берлиоз, благодаря своей новаторской трактовке оркестра, считается одним из основателей современной оркестровки. Берлиоз активно использовал такие приёмы, как контрастное сочетание тембров, динамические нюансы и пространственные эффекты.

4) **Программность,** стремление связать музыку с литературой, живописью и конкретными сюжетами.

5) **Обращение к национальным сюжетам,** вдохновляясь историей, легендами, фольклором. В то же время влияние революционных идей свободы и равенства способствовало появлению демократических элементов в музыке.

6) **Драматизм.** Французская опера эпохи романтизма становилась площадкой для воплощения грандиозных постановок с эмоционально насыщенной музыкой, сложными хоровыми партиями и масштабными оркестровыми эпизодами.

Среди самых ярких представителей французского романтизма в музыке необходимо назвать Гектора Берлиоза, Камилля Сен-Санса, Сезара Франка и Шарля-Мари Видора, чьи творчество и новаторские подходы определили ключевые аспекты музыкальной культуры XIX века. Каждый из них внёс свой вклад в развитие французской романтической музыки, развивая её жанры, формы и звуковую палитру. Обозначим характеристики и вклад некоторых композиторов (таблица 2) в развитие французского романтизма.

№	Композитор	Характеристика, достижения
1	Гектор Берлиоз	Революционизировал симфонический жанр, создав концепцию программной симфонии. Для его стиля характерны масштабность мышления, многообразие тем; мечтательность и разочарование, с верой в добро и счастье; романтизм композитора; реализм; ориентация на строй французских речевых интонаций и преимущество мелодического речитатива; острая противоречивость; классицизм музыкальной логики. [10]
2	Камилл Сен-Санс	Объединил ясность классической формы с эмоциональной глубиной романтизма, что сделало его произведения доступными Г. Ларош: «Французский мастер умеет писать так живо, доступно, элегантно, бойко, нарядно, умеет придумывать такие

		затейливые и курьезные оркестровые эффекты, что все сочинения его слушаются с величайшим удовольствием». ⁷
3	Сезар Франк	<p>Франк стал предшественником жанра органной симфонии, привнес в неё драматизм и духовную глубину. Вся музыка Франка носит характер импровизации.</p> <p>Творчество соединяется с религиозным чувством. Франк внёс значительный вклад в развитие гармонии, вводя неожиданные модуляции и хроматические прогрессии, что сделало его стиль уникальным в контексте французской музыки XIX века.</p>

Таблица 2. Характеристика французских композиторов-романтиков

Таким образом, французская романтическая школа вобрала в себя разнообразие жанров, идей и художественных подходов благодаря творчеству ярких деятелей искусства. Все жанры искусства прошли через трансформацию после событий Французской революции. Наполеоновские войны, последовавшие за революцией, принесли Франции не только славу, но и огромные жертвы. Разочарование в идеалах революции, осознание цены завоеваний, ощущение хрупкости мира породили глубокий пессимизм и меланхолию в обществе, что нашло отражение в музыке (темы утраты, одиночества, трагической любви). Каждый из композиторов добавил уникальные штрихи к музыкальной культуре эпохи романтизма, сделав её неотъемлемой частью мирового наследия.

Список литературы

1. Радиге А. Французские музыканты эпохи Великой французской революции/пер. с франц. Г. М. Ванькович и Н.И.Игнатовой// ред. М. В. Иванова-Борецкого – М.: Гос. муз. издат., 1934 – 101 с.
2. Сарретт [Электронный ресурс] – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/91207/%D0%A1%D0%B0%D1%80%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82
3. Пельше Р.А. Нравы и искусство Французской революции. – Л.: Academia. 1930 – 54 с.
4. Скрипник А.В. История зарубежной литературы XIX- первой половины XX веков // Томский государственной педагогический университет, 2014. https://koi.tspu.ru/koi_books/skripnik/page9.htm
5. Маньковская Н.Б. У истоков французского романтизма. Эстетические взгляды Рене де Шатобриана // Художественная культура. – 2020. – №3. – Сс.8-43
6. М. Е. Елизарова и другие // История зарубежной литературы XIX века. М.: Просвещение, 1972. <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/elizarova-izl/francuzskij-romantizm.htm>
7. Dunk, Thomas von der. National architecture in France. <https://ernie.uva.nl/viewer.p/21/56/object/122-160768>
8. Французский романтизм в живописи XIX в. URL: <https://istoriya-iskusstva.ru/frantsuzskiy-romantizm-v-zhivopisi-19-veka/>
9. Кремлев Ю. Гектор Берлиоз // Музыкальная академия. Вып.12. – 1953. – №8. – С. 47-54
10. Роллан Ромен. Музыканты наших дней // Петроград: Центральное кооперативное издательство «Мысль». – 1923. – 192 с.
11. Кремлев Ю. Камилл Сен-Санс и его эстетика // Музыкальная академия. – Вып. №6 (199). – 1955. – С. 61-72

⁷ Приводится по [11, 71].

Айғаным ШИЛЬДЕБАЕВА

*Магистрант факультета «Инструментальное исполнительство»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель: Мусагулова Гульмира Жаксыбековна,
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ И ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ФЛЕЙТЫ В ОРКЕСТРЕ

Аннотация. Бұл мақала оркестрдегі флейтаның ерекше мүмкіндіктерін және оның белгілі оркестрлік соло мысалындағы рөлін зерттеуге арналған. Аспаптың экспрессивті мүмкіндіктерінің эволюциясы, романтикалық дәуірден бастап қазіргі Авангард техникасына дейінгі оркестрлік музыкада флейтаны қолданудың әртүрлі аспектілері қарастырылады. Оркестрлік орындау-қазіргі заманғы кәсіби музыканттың практикалық қызметінің маңызды құрамдас бөлігі. Ең маңыздысы-флейтада орындаушылық мектепті оқу аспектісі. Бұл құрал дыбыстың әртүрлі реңктерін бейнелеуге қабілетті, бұл композиторға көңіл-күйді, эмоцияларды жеткізуге және дыбыстардың бүкіл кенептерін жасауға мүмкіндік береді. Бұл кезеңде кешенді орындаушылық зерттеу аясында флейта партияларын егжей-тегжейлі талдау қажет. Мақалада аспаптың әмбебаптығы, оның техникалық ұтқырлығы және әртүрлі үзінділер мен жеке әндерді ойнату мүмкіндігі көрсетілген. Мақалада әртүрлі дәуірлердегі классикалық шығармалардағы флейта рөліне ерекше назар аударылады. Сондай-ақ, аспаптың кең ауқымы мен ерекше тембрге баса назар аударылады. Э. Григ, О. Мессиа, П. И. Чайковский және басқалардың шығармаларында әртүрлі эмоционалды реңктер жасау үшін флейта қолдану мысалдары келтірілген.

Тірек сөздер: флейта, флейта орындау, флейта жасау тәсілдері, дыбыс шығару тәсілдері.

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию специфических возможностей флейты в оркестре и ее роли на примере известных оркестровых соло. Рассматривается эволюция выразительных возможностей инструмента, различные аспекты использования флейты в оркестровой музыке, начиная с романтической эпохи, заканчивая современными авангардными техниками. Оркестровое исполнительство – является важной составляющей практической деятельности современного музыканта-профессионала. Наиболее значимым является аспект изучения исполнительской школы на флейте. Данный инструмент способен воплощать различные оттенки звучания, что позволяет композитору передавать настроение, эмоции и создавать целые полотна звучаний. На данном этапе стоит необходимость детального анализа флейтовых партий, в рамках комплексного исполнительского исследования. В статье подчеркивается универсальность инструмента, ее техническая подвижность и способность воспроизводить различные пассажи и соло. Особое внимание в статье уделяется роли флейты в классических произведениях разных эпох. Также подчеркивается широкий диапазон инструмента и уникальный тембр. Приводятся примеры использования флейты для создания разнообразных эмоциональных оттенков в произведениях Э.Грига, О.Мессина, П.И. Чайковского и др.

Ключевые слова: флейта, флейтовое исполнительство, флейтовые приемы, приемы звукоизвлечения.

Abstract. This article is devoted to the study of the specific capabilities of the flute in an orchestra and its role using the example of famous orchestral solos. The article examines the evolution of the expressive capabilities of the instrument, various aspects of the use of the flute in orchestral music, starting from the romantic era, ending with modern techniques. Orchestral performance is an important component of the practical activity of a modern professional musician. The most significant aspect is the study of the performing school on the flute. This instrument is capable of embodying various shades of sound, which allows the composer to convey moods, emotions and create entire canvases of sounds. At this stage, there is a need for a detailed analysis of flute parts, as part of a comprehensive performance study. The article highlights the versatility of the instrument, its technical mobility and the ability to reproduce various passages and solos. The article pays special attention to the role of the flute in classical works of different eras. The wide range of the instrument and the unique timbre are also emphasized. Examples of using the flute to create a variety of emotional shades in the works of E. Grieg, O. Messian, P. I. Tchaikovsky and others are given.

Keywords: flute, flute performance, flute techniques, sound production techniques.

В искусстве современного исполнительства прослеживается процесс активного поиска в области форм, мелодических линий, метроритма, композиционных структур и гармонии. Путь постоянного усовершенствования флейтовых возможностей, несомненно, связан с тенденциями современности. Флейта – инструмент большой виртуозности, легкости, вариативности, что во многом превосходит другие инструменты из той же духовой группы.

В XX веке возрастает исполнительский и исследовательский интерес к инструменту, к определению его роли в ряду разнообразия духовых инструментов. Роль флейты в оркестре сместилась от чисто декоративной к полноценно выразительной. Романтическая эпоха переориентировала фонически-красочную особенность тембра флейты на более камерное звучание, противопоставляемое туттийно-оркестровым отрывкам. Сказанное позволяет заключить, что в XIX веке сочинения для флейты являются во многом следствием усовершенствования технических возможностей инструмента. Направленность на поиск новых выразительных средств способствует открытию ранее неизвестных исполнительских возможностей инструмента, большей частью в области акустических эффектов.

В условиях новой действительности состояние современного флейтового искусства стало неотъемлемой частью авангардной музыки благодаря расширению ее выразительных возможностей. Примером могут послужить многозвучные комплексы (мультифоны), пение одновременно с игрой, шумовые эффекты, звуки шепота, реактивный свист, разновидности вибрато, глиссандо, бурдон, обертоны, микроинтервалы, фруллато, удары по клапанам и др. Их формирование отмечается специфической флейтовой кантиленностью звучания. В произведениях все чаще применяется установка на оркестровую глубину подачи тембра инструмента, на фактурно-динамическое форсирование мелодической одноголосной особенности инструмента.

Что касается конкретной специфики выразительных возможностей флейты, необходимо подчеркнуть диапазон и звучание инструмента. Инструмент обладает широким диапазоном (от C1 до D4) и исключительным тембром, который варьируется от мягкого и бархатного в низком регистре до звонкого и блестящего в высоком. В произведениях П.И. Чайковского, к примеру, флейта использовалась для создания уникальных эмоциональных оттенков. Оркестровой палитре композитора присуща выразительность и эмоциональная глубина. Группа духовых инструментов у композитора часто используется для воплощения ярких и живописных эффектов. Их он применяет для имитации звуков природы (пр. пение птиц), так и для передачи нежных оттенков [1, 100].

Стоит обратить внимание и на то, как с помощью современных технических приемов, на примере техники флаттер-тонга (flutter tongue) или игры без полного извлечения тона (т. е. на грани звучания) можно передать ощущение дуновения или завывания ветра. Эффект журчания воды возможно достичь с помощью перекатистых мелодий или мягких арпеджио. Похожий

эффект может быть достигнут с помощью быстрого легато на высоких нотах. Шелест листьев с использованием приглушённых тонов, флаттер-тонга или легкой, едва слышной игры создаёт иллюзию тихого шелеста листвы на ветру. Имитация грома и молнии исполняются хаотичными и резкими переходами между регистрами, а также с использованием низких тонов. Высокие и резкие звуки на *sforzando* напоминают вспышки молний. Быстрые, повторяющиеся ноты с использованием техники стаккато могут напоминать стрекотание цикад или жужжание насекомых. Примером может послужить «Полет шмеля» Римского-Корсакова, где мелодия представляет собой череду стремительных шестнадцатых нот, имитирующих полет и жужжание шмеля (см. пример 1). На флейте данное произведение звучит особенно ярко и воздушно, так как инструмент способен передать легкость полета насекомого.

Переложение Б. ТРИЗНО

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
(1844 — 1908)

Vivace $\text{♩} = 144$

ФЛЕЙТА

sf

dim.

p

Пример
1 -
«Полет
шмеля»

Римского Корсакова

Отличным примером произведения с характерными стилистическими и современными техниками исполнения может послужить “Le Merle Noir” (“Чёрный дрозд”) для флейты и фортепиано Оливье Мессиана (1952). Центральной идеей произведения является передача голосов птиц, в данном случае черного дрозда. Мессиан, будучи увлечённым орнитологом, тщательно записывал птичьи песни и включал их в свои произведения. В исполнении флейты создаются быстрые, витиеватые пассажи, неровные ритмы и резкие интервальные скачки, имитирующие естественные интонации и ритмы птичьих звуков. В данном сочинении применяются современные техники исполнения: «флутто-тремоло», это быстрые повторяющиеся ноты, имитирующие трели птиц. Используемый прием «глиссандо», при котором исполняются плавные переходы между звуками, создающие «живую» звуковую линию. Использование резких атак на *sforzando* и изменения динамики для создания варьирующих контрастов. В 6 такте мы видим еще один интересный прием, называемый «Flutterzunge». (смотреть пример 2) Исполнитель вибрирует кончиком языка, как при произнесении буквы “р”. Данный прием звукоизвлечения получается за счет сочетания трепета языка и воздушного потока через инструмент. Динамический диапазон может варьироваться от «*piano*» звука до интенсивного фортиссимо. Данное произведение требует от флейтиста высокого мастерства в управлении инструментом и глубокого понимания музыкального языка композитора.



Пример 2 – «Черный дрозд» О. Мессиана

Композиторы Казахстана редко, но очень актуально используют современные техники игры на флейте. Примером «пения с игрой» может послужить кюя «Каракемер» К.Шильдебаева. Для реализации технических и исполнительских возможностей флейты в жанровой сфере необходимым является жанр обработки. Обработка кюя «Каракемер» для флейты, который написан в стиле традиционных казахских кюев, проводится для демонстрации технических и художественных возможностей инструмента и расширения флейтового репертуара. В контрастном тематизме среднего раздела кюя он использует «бурдонирующее» сопровождение мелодии звучанием нижней ноты «ре», чтобы оттенить мелодию верхнего регистра. Это одна из возможностей объединения игры и пения называется «параллельное пение», при котором человеческий голос поется в интервале с игрой на флейте. Для того, чтобы исполнить данный прием на флейте, нужно непосредственно спеть голосом ноту «а», одновременно исполняя нижний звук (в данном случае ноту «d»), имитируя идентичному звучанию кобыза через передувание флажелетов. По сравнению с другими духовыми инструментами, флажолет (обертоновый звук) воспроизводится на флейте при помощи основного звука, определяя колористическую специфику звука [2, 83].

В завершающем разделе перед репризой ярко выражено применение верхнего бурдона «а», когда мелодия переносится на нижнюю струну «d» как показано на примере 3. Основную часть данного раздела обрамляют восходящие триольные напевы, изображающие счастливые воспоминания о прошлом или радостные события настоящего.



Пример 3 – «Каракемер» К.Шильдебаева в переложении О.Сатбаева

Существует еще одна разновидность воспроизведения пения с игрой, которая носит название «унисонное пение», при котором исполняемый на флейте звук повторяется голосом. Хорошо известно, что каждый звук, исполняемый на различных инструментах, имеет свои акустические особенности. Немаловажно знать, что существует большое количество схожих процессов между игрой на флейте и исполнением голосом. При воспроизведении звука без

участия инструмента происходят большие изменения в структуре горла и ротовой полости, которые возможно отметить при органичном соединении тембра голоса и духового инструмента, которые воспроизводят новые окраски звука. Для того, чтобы научиться исполнять данную технику, лучше всего начать с воспроизведения звука на флейте, а затем спеть заданную ноту голосом и только после данной практики объединить первое и второе действие. Стоит учесть, что широкие интервалы сложнее всего интонировать из-за небольшого диапазона и возможностей пения при игре. Поэтому стоит тщательно и много практиковаться, для того чтобы научиться интонировать голосовыми связками без резкого изменения выдоха [3, 20].

В пьесе «Иллюзия» Бейбита Дальденбая используются современные флейтовые приемы, обогащающие музыкальную палитру и отражающие большое стремление к инновациям в казахской музыке. Данное произведение было исполнено итальянским флейтистом-виртуозом нового времени Марио Кароли на Международном фестивале новой музыки «Наурыз-21» в г. Алматы в 2018 году. Особое внимание следует уделить выразительности и техническим возможностям инструмента в оркестре. Признание за ней универсализма, самодостаточности на новом культурно-историческом и стилистическом уровне. Широкий спектр динамических оттенков от пианиссимо до форте, легкая игра различных пассажей позволяет инструменту блестяще выполнять солирующие функции в оркестре. В ансамбле флейта гармонично сочетается с другими инструментами, особенно со струнными и деревянно-духовой группой.

В заключении можно сделать вывод, что флейта, обладающая широким спектром выразительных возможностей, является очень ценным инструментом в любом оркестре. Обилие разнообразных приемов, уникальный тембр и способность передавать тонкие эмоциональные оттенки позволяют ей исполнять разнообразные партии, делающие ее незаменимым инструментом в руках композитора. Данный инструмент способен воплощать различные оттенки звучания, что позволяет композитору передавать настроение, эмоции и создавать целые полотна звучаний. Немаловажно упомянуть, что флейта обладает технической подвижностью, что позволяет ей воплощать даже сложные пассажные фигурации и исполнять виртуозные соло. Также, она может быть использована в различных музыкальных жанрах и абсолютно в любых стилях от классики до джаза и современной музыки. Кроме того, флейта гармонично сочетается с другими инструментами в оркестре, с группой деревянно-духовых в особенности. В качестве примера можно представить флейту-пикколо в дуэте с бас кларнетом, которые создают большой размах диапазона. В последствии возникающее звуковое пространство, имитирует выпуклость объёмного звучания. Можно сделать вывод, что флейта – это, несомненно, многогранный и выразительный инструмент, обладающий широким спектром возможностей. Эволюция инструмента от романтической камерности к авангардной экспрессивности свидетельствует о непрерывном поиске новых путей обогащения исполнительского репертуара.

Список литературы

1. Голоус М.Т. Оркестровое исполнительство: методика интеграции мыслительных процессов на примере разбора партии флейты в балетах П.И. Чайковского// Традиции исполнительского искусства: от барокко до наших дней : сборник материалов международного научно-практического семинара, 2 марта 2023 года / ред.: А. С. Бекенова, М.В. Иванова. - Алматы : Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2023.
2. Нестерова О.В. Современная техника игры на флейте: история, типология, методика исполнительства : дис. ... д-ра философии (PhD) : 6D040200 - инструментальное исполнительство / О. В. Нестерова ; науч. консульт.: В. А. Шапилов, Б. Бровер-Любовски ; РГУ "Каз. нац. консерватория им. Курмангазы"... – Алматы : [б. и.], 2021. - 220 с.
3. Танцов О.И. Новые приемы игры на флейте. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.

4. Известных В.С. История создания флейты. Выдающиеся педагоги и исполнители. Метод. доклад. - Курск, 2017.
https://dshi2.kursk.muzkult.ru/media/2018/08/09/1227234769/Methodicheskij_doklad_NeizvestnyKh_V.S.pdf
5. Давыдова В. П. Музыка для флейты в творчестве русских композиторов второй половины XX века (на примере жанра концерта и сонаты): автореф. дисс. на канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2007. – 16 с.
6. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века (на примере произведений зарубежных композиторов для флейты соло): автореф. дисс. на канд. Искусствоведения. Нижний Новгород, 2009.

Секция 2.

Дәстүрлі және заманауи өзара әрекеттесу: музыкалық мәдениеттегі қиылыстар

Взаимодействие традиционного и современного: пересечения в музыкальной культуре

Әли АЙТКАЗИН

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Аспаптық орындаушылық» мамандығы бойынша І курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Сабырова Алия Сұлтанмұратқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
қауымдастырылған профессоры, өнертану кандидаты (PhD)*

ТРУБА АСПАБЫНА АРНАЛҒАН ЖЕКЕ ОРЫНДАУШЫ РЕПЕРТУАРЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ (Ю.КЛУШКИН ЖӘНЕ Т. ДОКШИЦЕР РЕПЕРТУАРЫНЫҢ НЕГІЗІНДЕ)

Аңдатпа. Мақалада труба аспабына арналған шығармалар, сонымен қатар, Кеңес дәуіріндегі және Қазақстандағы труба аспабы репертуарын қалыптасу мәселелері қарастырылған. Зерттемеде Қазақстанның халық әртісі Юрий Клушкин және оның замандасы - Кеңес дәуірінің виртуоз орындаушысы Тимофей Докшицерге ерекше назар аударылады. Олардың орындаушылық ерекшеліктері, жеке репертуарының қалыптасуы, композиторлармен ынтымақтастығы қарастырылады. Юрий Клушкин және Тимофей Докшицер ХХ ғасырдың танымал әрі шебер солистер қатарына кіріп, Кеңес дәуірінің үрлемелі аспаптар мектебінің дамуына елеулі үлес қосты. Екі орындаушы өздерінің жеке репертуарының қалыптасуы арқылы труба аспабының бай тембрін, оның жұмсақ әрі лирикалық үнін көрсетіп, аспап үнінің көркемдігі мен жоғары кәсіби деңгейін дәлелдеді. Мақаланы дайындау барысында тарихи және салыстырмалы әдістер қолданылады. Зерттемеде отандық және шетел композиторлары- Еркеғали Рахмадиев, Ғазиза Жұбанова, Жолан Дәстенов, Құддыс Қожамияров, сондай-ақ, Владимир Пескин, Александр Арутюнян, Мечислав Вайнберг, А.Гедике трубаға арналған шығармалары жайлы сөз қозғалады. Мақаланы дайындау барысында автор Қазақстандағы үрлемелі музыкаға байланысты отандық (Ю.Клушкин, Т.Нұралы, С.Салимов, Ғ.Жұбанова) және Ресей өнер қайраткерлерінің (Т. Докшицер) еңбектеріне сүйенеді.

Тірек сөздер: Юрий Клушкин, труба, Тимофей Докшицер, композитор, репертуар қалыптасуы.

Аннотация. В статье рассматриваются произведения для трубы, вопросы формирования репертуара для этого инструмента в Казахстане в советский период. Особое внимание уделяется исполнителю, Народному артисту Казахстана Юрию Клушкину и его другу, современнику и виртуозному трубачу советской эпохи Тимофею Докшицеру. Анализируются

их исполнительские особенности, рассматриваются вопросы формирования индивидуального репертуара, а также сотрудничество с композиторами. Ю.Клушкин и Т.Докшицер внесли значительный вклад в развитие духовой школы Советского Союза и являются одними из крупнейших солистов XX века. Оба исполнителя продемонстрировали богатый тембр трубы, её мягкое и лиричное звучание, утвердив инструмент как профессиональный и высокохудожественный. В работе используются исторический и сравнительный методы исследования. Рассматриваются произведения для трубы казахских (Еркегали Рахмадиев, Газиза Жубанова, Жолан Дастенова, Куддус Кожамьяров) и зарубежных (Владимира Пескин, Александр Арутюнян, Мечислава Вайнберг и А. Гедике) композиторов. Автор опирается на научные труды, связанные с изучением духовой музыки Казахстана (Ю. Клушкин, Т. Нуралы, С. Салимов), а также на работы российских исполнителей (Т. Докшицер).

Ключевые слова: Юрий Клушкин, труба, Тимофей Докшицер, композитор, формирование репертуара.

Abstract. The article addresses works for trumpet, as well as issues related to the formation of the trumpet repertoire in Kazakhstan during the Soviet period. Special attention is given to the performer, People's Artist of Kazakhstan Yuri Klushkin, and his friend, contemporary, and virtuoso trumpeter of the Soviet era, Timofey Dokshitser. Their performance characteristics are analyzed, as well as the formation of their individual repertoires and cooperation with composers. Klushkin and Dokshitser made significant contributions to the development of the brass school in the Soviet Union and are considered among the greatest soloists of the 20th century. Both performers demonstrated the rich timbre of the trumpet, its soft and lyrical sound, establishing the instrument as professional and highly artistic. The article uses historical and comparative research methods in its writing.

The article also examines trumpet works by Kazakh composers (Erkegali Rakhmadiyev, Gaziza Zhubanova, Zholan Dastanova, Kuddus Kozhamyarov) and foreign composers (Vladimir Peskine, Alexander Arutyunyan, Mieczysław Weinberg, and A. Gedike).

The author relies on scientific works related to the study of brass music in Kazakhstan (Y. Klushkin, T. Nuraly, S. Salimov), as well as works by Russian performers (T. Dokshitser).

Keywords: Yuri Klushkin, trumpet, Timofey Dokshitser, composer, formation of repertoire.

Қазақстандағы труба мектебі – отандық музыка саласындағы маңызды орын алатын қазіргі заман талаптарына сай академиялық кәсіби білім беру жүйесі. Қазіргі кезде труба аспабының өнері Қазақстанда дамып келе жатқан аспаптық музыка саласының бірі. Труба аспабының түп - тамыры Ресей мен Еуропа мектептеріне негізделетіні белгілі. Труба аспабына арналған репертуардың қалыптасуы – өте өзекті мәселелердің бірі. Қазақстанда алғашқыда труба аспабына арналған репертуар Кеңес дәуірінің мектебіне (Советская школа) сүйене отырып, орыс, кеңестік және Еуропа композиторларының шығармалары негізінде орындалып, олардың қатарында И. Гайдн, И. Гуммель, А. Гедике, В. Вайнберг, А. Арутюнян, В. Пескин және т.б. туындылары болды. Бұл авторлар шығармаларын виртуоз, нағыз шебер музыканттар ғана орындаған. Сол кездегі композиторлар көбінесе шебер орындаушыларға арнайы шығарма, концерттер жазды. Олардың ішінде мақала тақырыбына арқау болған орындаушылар - Қазақстанның халық әртісі Юрий Клушкинге және оның досы, замандасы Кеңес дәуірінің көрнекті орындаушысы –Тимофей Докшицер болды.

Бастапқы кезеңде, әрине, Кеңес дәуіріндегі труба аспабына арнайы жазылған шығармаларға тоқталғанымыз жөн.

Труба аспабындағы заманауи орындаушылық өнерінің тамаша жетістіктері Кеңес дәуірінің көрнекті орындаушысы Тимофей Докшицердің есімімен байланысты. Сонымен қатар, көпқырлы музыкант концерттік аудиожазбалар түрінде баға жетпес мұра қалдырып, бірқатар басылымдарда өзінің педагогикалық тұжырымдарын баяндады. Юрий Клушкинмен замандас және жолдас болған ол трубаға арналған қазақстандық шығармаларды насихаттап, Ресейдің кәсіби орындаушылары еліміздің композиторларының трубаға арналған шығармаларымен осы трубашы арқылы танысып, орындай бастады.

Тимофей Докшицер өмірінің едәуір бөлігі композиторлармен тығыз байланысты болған. Бұған труба аспабының репертуарында қалыптасқан жағдай ықпал етіп, сол кездегі орындаушылардың өздері шығарған музыкасы ескіріп, ал жаңа туындылар әлі пайда болған жоқ еді. Жеке орындаушы ретінде сахнаға шыға бастаған Тимофей Докшицер өзіне композиторлардың назарын аудара бастады. Олардың көпшілігі бір кездері труба аспабына арнап аздап музыка жаза бастап, кейбіреулері оның репертуарлық аздығын пайдаланып, «тың шығармаларды» жаңалық ретінде беруге тырысты. Мұны көп ұзамай түсінген Тимофей Докшицер кез-келген музыканы орындаудан бас тартты. Трубашыға Үлкен театр оркестрінің эзілмен «могучая кучка» деп аталған әртістер тобы шығармалар жаза бастады. Олардың қатарында Борис Антюфеев, Михаил Крейн, Абрам Жак, Абрам Каплун және Евгений Плуталов болды.

Труба аспабындағы орындаушылар репертуарында Б. Антюфеевтің «Северная песня» және де М. Крейннің «Скерцосы» ғана сақталды. Т. Докшицер үшін трубаға арналған алғашқы шығармалар қатарында Владимир Пескиннің 1939 жылы жазған «Скерцосын» атауға болады. Сол кезде Үлкен театр мамандарынан басқа труба аспабына музыка арнаған жаңа ағын авторлары да өсе бастады. Осы ретте Михаил Раувергер, Николай Раков, румын композиторы А.Виеру және т.б. шығармалары пайда болды.

Кезінде Александр Арутюнян өзінің концертін Тимофей Докшицерге көрсетуге келіп, соңында бұл концерт труба аспабындағы орындаушылардың арасында бестселлерге айналып, аса танымал шығарма ретінде танылды.

Өзінің «Путь к творчеству» еңбегінде Т.Докшицер Чайковский В.Пескиннің «Концерттік аллегро» шығармасы орындағанынан кейін, сол кездегі Мәскеу филармониясының директоры болған Вл.Крюков та өзінің «Концерттік поэмасын» жаза бастағанын; содан кейін Мичислав Вайнбергтің, Эино Бергтің, Александра Пахмутованың концерттері пайда болып, бұл жанрдағы ең қызықты шығарманы поляк композиторы Кшиштоф Майер жазғанын, оны трубашы бір ғана рет поляк дирижері Чайковскиймен бірге «Познаньская осень» концертінде орындағанын жазады [1, 186]. Кейін оған Андрей Эшпай өзінің жаңа опусын көрсетіп, трубаға арналған концерттің орнына, оркестрге және төрт жеке аспапқа арналған концерт пайда болды. Бұл концертті Т.Докшицер Ленинградтағы дирижер Геннадий Рождественскиймен бірге орындаған. Осы шығарманың әсерімен ленинградтық Анатолий Затин да валторна, труба және фортепианоға арналған концерт жазады. Оның аудиожазбасын Т.Докшицер дирижер Эри Класпен Таллин қаласында бірге жазған.

Ағылшын композиторы Тимоти Мур Мәскеу қаласында өзінің Труба мен камералық оркестрге арналған жаңа қызықты концертпен белгілі болды. Ол концертті Мәскеу консерваториясының Үлкен залында Валентин Жук бастаған филармония оркестрінің солистер ансамблі орындады. Сонымен қатар, осыдан кейін Тимоти Мурдың үрлемелі мыс аспаптар квинтетіне арналған сонатасы жазылды. Осы шығармалардың бәрі де Мәскеу қаласында туып насихатталды. Трубаға арналып, кейін пайда болған шығармалар: Аркадий Нестеровтың «Орыс концерті» (қазіргі кезде CD-ге аударылып, жаңашылдық енгізілді), Александра Пахмутованың Концертінің жаңа редакциясы, Одесса композиторы Александр Красотов пен Богдан Троцюктің Симфониялық концерттері, Александр Красотовтың №2 концерті, Илья Шаховтың Романтикалық концерті, Михаил Готлибтің Вариациялары, Николай Раковтың бір бөлімді Концерті (автордың қайтыс болуы мен Т.Докшицердің Вильнюске көшуіне байланысты, бұл шығарма орындалмаған)... [2, 96-97].

Алдыңғы айтылғандай, Т. Докшицердің орындаған шығармаларының ішінде тек негізгі әрі күрделі туындылар ғана емес, сонымен қатар көптеген камералық шығармаларды да орындады.

Тимофей Докшицер Уфа, Одесса, Финляндия және Мәскеуден жаңа музыканың қолжазбаларын жинауды жалғастырды. Ол әртүрлі аймақтардан тапқан қолжазбалардың құру процесіне қатысып, тыңдаушыларға осы қолжазбалардан шыққан жаңа музыканы алғашқылардың бірі болып ұсынды. Сонымен қатар, ол бұған дейін жазылған, бірақ орындалмаған шығармаларға жаңа өмір сыйлады [2, 97-98]. 1950–1951 жылдары А.Гедикенің

концертін ұнтаспаға жазу барысындағы дайындықта, Тимофей Докшицер авторға концерттің каденция бөлімін қайта қарастыру туралы ұсыныс жасады. А.Гедике концертін оның алдында Сергей Николаевич Еремін және басқа да көптеген шебер орындаушылар орындап кеткенімен, каденция бөлімі күрделі және көлемі жағынан орындаушыларға өте қиын болды. Сондықтан жеке орындаушыға қысқа демалыс беру үшін трубашы композиторға оркестр үзінділерін енгізуді ұсынды. Бұл ұсынысты қабылдаған композитор солист партиясындағы екі хоралды оркестрге беруді жөн көрді.

Тимофей Докшицер композиторлармен шығармашылық қарым-қатынас жасай отырып, олармен туындылар тұжырымдары мен қолжазбаларына қатысты өз пікірлерімен бөліскен. Кейбір композиторлар фразаны жазып, орындаушымен оның труба аспабындағы дыбысын естіп бағалау үшін ақылдасса, шығармасының соңғы нүктесін қоймайынша ноталарды көрсетпейтін де композиторлар болған. Өзінің концерттік қызметін репертуарсыз бастаған Тимофей Докшицер кейін өмірлік тәжірбиесі арқылы репертуарын оңдаған концерттермен байытты.

Тимофей Докшицер өзінің замандасы, досы Қазақстан Республикасының Халық әртісі Юрий Клушкиннің орындаушылық шеберлігін өте биік бағалаған: «Здесь в Алматы благодаря Юрий Степановичу был создан репертуар, который уже известен не только в Казахстане, но и у нас в Российской Федерации. Мы тоже начинаем играть произведения казахских авторов. Известно что общий уровень музыкально-исполнительской культуры определяется по личности лидера. В данном случае Юрий Степанович Клушкин человек очень яркий, обладает выдающимися профессиональными данными и его прекрасное звучание, свобода техническое и сценическое обаяние создает великолепный пример для подражания»⁸[3].

1970–1980 жылдары Қазақстандағы труба мектебі дамып, жаңа деңгейге көтерілді. Бұл уақытта Алматыдағы музыкалық мектептер мен консерваторияда труба аспабы бойынша оқыту бағдарламалары дайындалды. Ортаңғы кезеңде, әсіресе, 1960-1970 жылдары труба мектебінің дамуы классикалық бағытта ғана емес, сонымен қатар, жаңа жанрлар мен техникаларға да негізделді. Осыған байланысты, трубаға арнайы жазылған көптеген шығармалар мен партиялар пайда болып, сол арқылы музыканттар жаңа техникалық әдістер мен музыкалық формаларды игере бастады. Осы кезеңде Ю. Клушкин өзінің кәсіби біліктілігін көрсетті. Бұл туралы С. Салимов: «Юрий Степанович Клушкин сияқты ұлы педагогтардың рөлі өте зор. 1955-1960 жылдары Ташкент консерваториясының түлегі болып, Қазақстанда өзінің жеке әдістемесін қалыптастырған еді. Ол труба аспабының техникалық және орындаушылық мүмкіндіктерін жоғарғы деңгейге көтере отырып, классикалық музыкамен қатар, ұлттық музыканы енгізу бойынша жұмыс істеді. Юрий Степанович Клушкиннің мектебі оқу-орындаушылық ерекшеліктерін, репертуарды кеңейтудің және оқу бағдарламаларын жетілдірудің негізін қалады», - деп жазды [4].

Юрий Степановичтің орындаушылық өнері көптеген қазақ композиторлары туындыларымен тығыз байланысты болды. Юрий Степановичтің кәсіби шеберлігі елімізде труба аспабына арналған шығармалар мен концерттердің пайда болуына үлкен әсер етті. Труба аспабы Қазақстанда 1970-1980 жылдары дами бастады. Аспаптың мүмкіншіліктері, қиындықтары, дыбыс шығарудың әдістері, техника, строй секілді мәселелерді қазақ композиторлары аспапқа туындылар жазу барысында Юрий Степановичпен бірлесіп жұмыс істегенде теориялық тұрғыдан түсініп меңгере бастаған. Труба аспабына шығармалар жаза бастаған кезде отандық композиторларымызға труба аспабының кәсіби әрі білікті орындаушылар керек болды. Сондай мамандардың алғашқысы, өз ісінің шебері - Ю. С. Клушкин еді. Осылайша трубаға арналған қазақ шығармаларынан құралған репертуар пайда болып, Ресей Федерациясында таныла бастады. Юрий Степанович Клушкин шебер «*мэтр*» трубашы болғанынан, кейін қазақ композиторлары бұл орындаушыға арнайы күрделі шығармалар жаза бастады. Ол қатарға: Еркеғали Рахмадиевтің «Труба мен оркестрге арналған

⁸ «Солнечное соло» деректі фильмінен үзінді, Казахтелефильм, 1981г. 3 мин 01 сек

концерттік скерцосы », Ж.Дастеновтың «Трубаға арналған скерцосы», Ғазиза Жұбанованың «Канцонеттасы» мен «Юморескасы», Құддыс Қожамировтың «Труба мен оркестрге арналған концерті » және т.б. жатады.

Юрий Степановичпен көп жылдар бойы бірге жұмыс жасаған қазақ композиторы Еркеғали Рахмадиев замандасы туралы: «Дело в том что психология народа сидит в том что инструмент труба - он как будто бы грубый, военный как атрибут духового военного оркестра. Но мне кажется, ни сам инструмент бывает виноват в таком, так сказать, отношении к нему. Если попадает в руки мастера, истинного мастера, труба также может запеть как скрипка, также может запеть как другой музыкальный инструмент. Особенность исполнительского мастерства Юрий Степановича Клушкина ярко проявляется в исполнении произведений композиторов Казахстана, вообще национальных музыкальных школ. Я считаю, что это явление уникальное как трубач, как исполнитель. Он ни только обогатил национальную музыкальную культуру, а своей исполнительской манерой и школой он обогатил всю нашу многонациональную советскую музыку», – деп айтады⁹. Юрий Степанович Клушкинге арнайы жазылып, жиі орындалатын шығармалардың бірі - Еркеғали Рахмадиевтің «Труба мен оркестрге арналған концерттік скерцо» шығармасы. Л. Измайлованың пікірінше: «Юрий Клушкин стилінің таңғажайып ерекшелігі – музыкадағы интонациялық және өзіне тән ырғақтық ерекшелігіне ену қасиеті. Себебі, Еркеғали Рахмадиевтің шығармалары қазақ халық аспаптық музыкасының дәстүрінде жазылғанынан, оны осы дәстүрге сай орындау, музыканың ерекше сезімі мен ерекшелігін білуді талап етеді» [5, 69-70].

Қазақстанда ұзақ жылдар бойы өмір сүріп, халық немесе заманауи симфониялық шығармалар болсын, қазақ музыкасын тыңдап және орындай, Ю.Клушкин шығармалардың ырғағын, интонацияларын, өзіндік формалары мен дәстүрлерін бойына сіңіре білді. Күй динамикасының өткір ырғағы мен оның даму мен шарықтау шегінің үздіксіз өсуі ерекше музыкалық материалмен үйлесіп, кең дала мен нәзік лиризмнің бейнесін береді. Юрий Клушкиннің орындауындағы «*Концертное скерцо*» шығармасы үлкен жетістікке жетіп, репертуарындағы ең танымал шығармалардың біріне айналды.

Ғазиза Жұбанова Ю.Клушкинге трубаға арналған «*Канцонетта*» мен «*Юмореска*» пьесаларын жазғаны белгілі. Мини-циклдің бір түріне жататын бұл екі пьеса ырғағы мен музыкалық құрылымы жағынан бір-бірінен өте ерекшеленіп жазылған. *Канцонетта* (итал.canzonetta, уменш. от canzona – песня) – ұзақ әуенді лирикалық шығарма. Оның негізгі сипаты орындаушылық штрихтардың легато және қысқа фразаларымен көрсетіледі.

Өз естеліктерінде Ғазиза Ахметқызы Ю.Клушкиннің орындаушылық шеберлігін өте жоғары бағалап: «Я имела счастье творчески соприкаснуться с этим выдающимся композитором и музыкантом написав для него две пьесы: «Канцонетту» и «Юмореску». Скажу только, что такую совершенную игру редко приходится слышать. Здесь сочетание всего: редкая музыкальность, тончайшая нюансировка, проникновение в такие глубины музыки и раскрытие таких ее качеств о котором сам автор мог и не подозревать, не говоря уже о лиризме, поэтичности, возвышенности духа и красоте звучания инструмента в сочетании с неисчерпаемыми витуозными возможностями...», – дейді [6,59].

1973 жылы Юрий Клушкинге арнайы жазылған Құддыс Қожамировтың «Труба мен оркестрге арналған концерті» шығармасы айшықты ұлттық бояуымен ерекшеленеді. Бұл шығарманы Ю. Клушкин КСРО Халық әртісі Фуат Мансуровтың басқаруындағы Академиялық симфониялық оркестрмен орындағаннан кейін ол республика музыкалық мәдениетінің және композиторлар шығармашылығының жарқын көрінісі ретінде жоғары бағаға ие болды.

Аталған концерт цикл белгілері бар бір бөлімнен тұратын шығарма. Концерт мазмұны идеялық-бейнелік драмалық, қайғылы иірімдермен айқындалады. Ұйғыр халқының әлі

⁹ Дәл сол жерде 16 мин 56 сек.

ашылмаған тарихы мен ұлттық өзін-өзі түйсіну мәселесі концерттегі композитордың ұлтының тәуелсіздігін меңзеу идеясымен ұштасады.

Жігерлі және жылдам жүретін концерттің басты тақырыбы жеке орындаушы партиясында басталып, оның дамып шарықтауы оркестрде көрсетіледі.

Қосалқы партияның тақырыбы ерекше. Ол – Қазақстан композиторлары музыкасындағы маңызды тақырыптардың бірі – халық зарына (жоқтауға) негізделген. Бұл тақырыптың ұлттық ерекшелігі ұлғайтылған секунда интервалдары арқылы естіледі.

Концерт шамамен 11 минутқа созылып, физикалық төзімділікпен, орындаушының шебер техникалық дайындығын қажет етеді.

Қорытынды: Еліміздің музыка мәдениетінде труба мектебінің дамуы Қазақстандағы аспаптық орындаушылықтың маңызды бағыты болып табылады. Кеңес дәуірінде қалыптасқан үрлемелі аспаптар мектебі орыс және еуропалық музыкалық дәстүрлерге негізделіп, кейін ұлттық музыкалық стильді қалыптастыру жолында үлкен жетістіктерге жетті. Бұл үдерісте көрнекті орындаушылар мен педагогтардың, соның ішінде - Қазақстанның халық әртісі Юрий Клушкин мен оның замандасы, атақты кеңестік трубач Тимофей Докшицердің еңбегі ерекше орын алады.

Тимофей Докшицер мен Юрий Клушкин орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейін көрсетіп, труба аспабының көркемдік мүмкіндіктерін кеңейтуге айрықша үлес қосты. Докшицердің педагогикалық мұрасы мен оның репертуарды қалыптастыруға деген талпынысы көптеген композиторларды осы аспапқа жаңа шығармалар жазуға ынталандырды. Оның бастамасымен трубаға арналған көптеген заманауи шығармалар пайда болып, концерттік репертуарға енгізілді. Сонымен қатар, ол қазақ композиторларының шығармаларына ерекше қызығушылық танытып, олардың орындаушылық мүмкіндіктерін кеңінен насихаттады.

Осылайша, Қазақстандағы труба мектебінің дамуы кеңестік үрлемелі аспаптар дәстүрімен тығыз байланыста бола отырып, ұлттық музыкалық мұрамен үйлесім тапты. Тимофей Докшицер және Юрий Клушкин сынды көрнекті музыканттар өздерінің орындаушылық шеберлігі мен тәлімгерлік еңбектері арқылы бұл аспаптың Қазақстандағы беделін арттырып, жас музыканттардың кәсіби деңгейін көтеруге үлкен ықпал етті. Қазақ композиторларының шығармалары мен ұлттық музыка элементтерін труба репертуарына енгізу арқылы бұл аспап академиялық шығармалармен қатар, ұлттық музыканы насихаттауда да маңызды орын алды. Бұл үрдіс қазіргі таңда да өз жалғасын тауып, қазақ музыкалық мәдениетінің дамуына үлес қосып келеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Докшицер Т. А. Путь к творчеству. – Москва: Муравей, 1999. – 216 с.
2. Докшицер Т. А. Трубач на коне. – Москва: Композитор, 2008. – 232 с.
3. Солнечное Соло. Играет Юрий Клушкин [Электронный ресурс] / Документальный фильм. – Казахтелефильм, 1981. – https://youtu.be/s4_yv6g1hEU?si=f28eTkFvqjtuJt3c.
Сайтқа кіру датасы: 31.10.2023
4. Салимов С. Золотая труба Казахстана // Новая музыкальная газета №2, 1997. – 5–9 бб.
5. Измайлова Л.В. Еркегали Рахмадиев. Астана: Елорда, 2000. –192 с.
6. Нұралы Т.К. Штрихи к портретам / Очерки о казахстанских мастерах духового инструментального исполнительства. Алматы: Өнер, 2008. – 116 с.

Зоя БЕРДНИК
магистрант I курса,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, ст. преподаватель
Кондаурова Елена Геннадьевна

ФУНКЦИИ ГАММ, ЭТЮДОВ И УПРАЖНЕНИЙ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ ВАЛТОРНИСТА

Аннотация. Статья сфокусирована на рассмотрении проблемы улучшения исполнительской практики валторнистов посредством включения гамм, этюдов и упражнений в систему занятий. Исследование базируется на исследованиях таких авторов, как Т. Докшицер, В. Лонгдон, А. МакБрарти. Автором проведен сравнительный анализ методик обучения в разных странах и сделан акцент на включении упражнений, гамм и этюдов в занятия у иностранных валторнистов. Используемая методология опирается на эмпирические и сравнительные методы исследования, а также — на оценку улучшений производительности и физиологических преимуществ, полученных от структурированных занятий. Результаты показывают, что систематичное исполнение гамм и этюдов значительно улучшает ритм, интонацию, навыки чтения с листа и увеличивает звуковой диапазон, — в то время как индивидуальные упражнения решают конкретные технические проблемы и задачи. Перспективно дальнейшее исследование в том же направлении с акцентом на персонализацию системы занятий, призывающую исполнителей изучать подходы, объединяющие гаммы, индивидуальные упражнения и разнообразные этюды для развития как технического мастерства, так и выразительного исполнения.

Ключевые слова: гаммы, этюды, упражнения, валторна, система занятий.

Андатпа. Мақала гаммаларды, этюдтер мен жаттығуларды сабақ жүйесіне қосу арқылы валторнашылардың тәжірибесін жақсарту мәселесін қарастыруға бағытталған. Зерттеу Т. Докшицер, В. Лонгдон, А. МакБрарти сияқты авторлардың зерттеулеріне негізделген. Автор әртүрлі елдердегі оқыту әдістемелеріне салыстырмалы талдау жүргізді және жаттығуларды, гаммалар мен этюдтерді шетелдік валторнашылардың сабақтарына жүйелі түрде енгізуге баса назар аударды. Қолданылатын әдістеме эмпирикалық және салыстырмалы зерттеу әдістеріне, сонымен қатар құрылымдық әрекеттерден алынған өнімділік жақсартулары мен физиологиялық артықшылықтарды бағалауға негізделген. Нәтижелер гаммалар мен этюдтерді жүйелі түрде орындау ырғақты, интонацияны, парақтан оқу дағдыларын айтарлықтай жақсартатынын және дыбыс ауқымын арттыратынын көрсетеді, ал жеке жаттығулар нақты техникалық мәселелер мен тапсырмаларды шешеді. Орындаушыларды техникалық шеберлікті де, мәнерлі орындауды да дамыту үшін гаммаларды, жеке жаттығуларды және әртүрлі зерттеулерді біріктіретін тәсілдерді зерттеуге шақыратын сабақ жүйесін жекелендіруге баса назар аудара отырып, сол бағытта одан әрі зерттеу болашағы зор болып табылады.

Тірек сөздер: гаммалар, этюдтер, жаттығулар, валторна, сабақ жүйесі.

Abstract. The article focuses on the problem of improving the playing practice of French horn players by including scales, etudes and exercises in the lessons system. The study is based on the studies of such authors as T. Dokshizer, V. Longdon, A. McBrearty. The author has compared teaching methods in different countries and emphasized the systematic inclusion of exercises, scales and etudes in the lessons of foreign French horn players. The methodology is based on

empirical and comparative methods, as well as on the evaluation of playing improvements and physiological benefits derived from structured lessons. The results show that systematic playing of scales and etudes significantly improves rhythm, intonation, sight-reading skills and expands the range volume, while individual exercises address specific technical problems and challenges. Further research in the same direction is promising, with an emphasis on personalizing the lesson system, encouraging performers to explore approaches that combine scales, individual exercises, and a variety of etudes to develop both technical skill and expressive performance.

Keywords: scales, etudes, exercises, French horn, the lesson system.

Валторна — один из самых сложных медных духовых инструментов, обладающий певучим и выразительным тембром. Она требует от исполнителя регулярного совершенствования техники и достаточно высокий уровень мастерства. Важное место в развитии валторниста занимает не только музыкальный репертуар, но и систематичные занятия, которые включают в себя разнообразные гаммы, этюды и упражнения. Однако, не все исполнители осознают существенное значение учебно-тренировочного комплекса в профессиональном развитии.

Сравнив методику обучения в разных странах, мы заметили, что валторнисты за рубежом значительную часть времени занятий уделяют именно упражнениям, гаммам и этюдам. Они посвящают изучению произведений намного меньше времени, чем исполнению учебно-тренировочного комплекса, потому что понимают особенности разучивания музыкальных произведений.

Действительно, если рассмотреть принципы сочинения музыкальных произведений для валторны, то становится ясно, что в них часто включены преобразованные фрагменты упражнений и этюдов, наряду с гаммообразными пассажами, поэтому безошибочное исполнение учебно-тренировочного комплекса даёт возможность валторнисту применить подобные навыки в процессе разучивания произведений.

Говоря о физиологии валторниста, подчеркнём, что благодаря вышеуказанному комплексу развиваются несколько видов памяти: зрительная, слуховая и двигательная (моторная). Ежедневное контролируемое и осознанное исполнение гамм, этюдов и упражнений помогает валторнисту запомнить верную высоту каждой ноты, поставить правильное исполнительское дыхание, найти нужное положение губ, языка и пальцев, расширить звуковой диапазон, развить выразительность и т.д.

При составлении плана занятий, крайне важно помнить следующее: чтобы избежать переутомления губных мышц, необходимо чередовать интенсивную игровую нагрузку с облегчённой, ни в коем случае не забывая про расслабление и полноценный отдых. От состояния мышц губ, а также — профессиональных способностей и природных особенностей — зависит продолжительность, содержание занятий и степень нагрузки [1, 206].

Например, рассмотрим важность исполнения гамм. В какой-то период своей практики каждый валторнист изучал гаммы. На первый взгляд кажется, что исполнять гаммы легко, но стоит включить метроном, становится очевидным, что достаточно непросто «попадать» точно в долю. Таким образом, целенаправленное исполнение гамм имеет ряд полезных функций. Одной из них является *улучшение чувства ритма*. Умение исполнять каждую ноту в нужное время и в нужном месте развивается с помощью разучивания гамм с метрономом. Помимо этого, гаммы, исполняемые равными долями, станут тренировочной основой для оттачивания более сложных ритмических рисунков — таких, как квинтоли, секстоли и др.

Следующая важная функция — это *выравнивание интонации*. Благодаря слуховой памяти, валторнист может запомнить правильную высоту каждой ноты посредством исполнения гамм в медленном темпе, с тюнером или подстраиваясь под фортепиано.

К тому же, гаммы развивают *ловкость и координацию движений*. Во время игры, мышцам валторниста нужно привыкнуть двигаться с определённой точностью и скоростью.

Гаммы оказывают существенную помощь в развитии моторной памяти. И именно гаммы позволяют валторнисту сделать игру более свободной и лёгкой, сосредоточиваясь на основах техники в процессе практики. В базу техники входят такие понятия, как поза, движение пальцев, положение губ и языка, дыхание и т. п.

Также, исполнение гамм способствует *увеличению диапазона* валторниста. Проигрывание хроматической гаммы в медленной темпе представляет собой весьма эффективный для этого способ. Главное — необходимо помнить, что после достижения самой высокой – по возможностям валторниста — ноты, необходимо расслаблять губной аппарат исполнением ряда длинных нот в нижнем регистре. Со временем, такая практика может научить валторниста следить за давлением мундштука на губы.

К тому же, следует упомянуть одну из самых важных функций исполнения гамм для оркестранта — *чтение с листа*. Гаммы – это набор определённых шаблонов. И, поскольку, на схожих между собой шаблонах строится бóльшая часть музыки, то ежедневное исполнение гамм, этюдов и упражнений должно способствовать улучшению навыков чтения с листа [2].

Особо подчеркнём значимость упражнений. По факту, без исполнения упражнений хороших результатов добиться практически невозможно. Валторнист может отточить сложные элементы в произведениях только посредством упражнений. Так, В. В. Сиротин¹⁰, справедливо полагает, что из любого пассажа, который необходимо усвоить и отработать, можно придумать своё собственное упражнение, — и не стоит ограничиваться только какими-то определёнными упражнениями, опираясь исключительно на изданные сборники. И так, как в сборниках преобладает, скорее, обобщённый подход, мы тоже считаем необходимым для валторнистов разрабатывать свои собственные упражнения, исходя из наиболее сложных моментов в музыкальных сочинениях.

Отдельно упомянем упражнение, которое поможет валторнисту исполнить губную трель в любом произведении плавно и мелодично. Ниже приведём отрывок упражнения на губную трель из «Школы игры на валторне» Ф. Шоллар (см. нот. пр. 1):

Упражнение с трелью (отрывок)

Ф. Шоллар

Играть сначала очень медленно и чётко. Упражняться ежедневно.



Нотный пример 1 – отрывок упражнения на губную трель.

Данное упражнение подходит для всей группы медных духовых инструментов. Для его корректного исполнения с помощью сокращения и расслабления губных мышц, опираясь на обертоновую систему, посредством использования комбинации клапанов, подходящей для обеих нот в трели и правильно управляя воздушным потоком, нужно совершить плавный переход с ноты на ноту, постепенно ускоряя темп и укорачивая длительности.

Итак, овладение отдельными элементами исполнительской техники, среди которых — сложные ритмические рисунки, «неудобные» аппликатурные комбинации, трели, широкие интервалы и т. п. — вот основная цель включения упражнений в систему занятий.

¹⁰ Преподаватель кафедры «Духовых и ударных инструментов» по классу валторны КНК им. Курмангазы.

В целом, эволюция упражнений для валторны отражает развитие инструмента и его роль в музыке. Во времена натуральной валторны возможности были довольно ограничены и упражнения, в основном, были сконцентрированы на извлечении чистых — в плане интонации — звуков и на контроле дыхания. Также, не менее важными были упражнения на приёмы изменения высоты тона посредством перемещения руки в глубину раструба и обратно. В 1818 году, когда немецкие валторнисты Генрих Штёльцель и Фридрих Блюмель создали клапаны для валторны, направленность упражнений изменилась [3], — в частности, расширились хроматические возможности и диапазон валторны.

С момента появления клапанов, валторнистам приходилось осваивать технические пассажи, включающие в себя гаммы и арпеджио, различные комбинации клапанов, упражнения, разработанные на улучшение интонации.

В XX веке музыка потребовала от валторниста большего технического мастерства. В это время создавались упражнения на развитие высокого регистра, точного контроля над языком, упражнения для достижения более выразительной игры, делался акцент на музыкальности и фразировке.

Что касается настоящего времени, то здесь превалирует целостное развитие, включающее все предыдущие наработки. Активно применяются упражнения для развития силы амбушюра, дыхания и общей физической подготовки. Используются различные технические средства, такие как электронные тюнеры, метрономы и записывающие устройства для оценки своего исполнения и совершенствования игры на валторне. Преподаватели всё больше адаптируют упражнения в зависимости от целей, потребностей и возможностей каждого ученика. Упражнения усложняются, чтобы соответствовать требованиям современного музыкального репертуара. Эта эволюция отражает постоянное стремление к совершенству в игре на валторне, когда упражнения постоянно адаптируются к изменениям связанных с конструкцией инструмента и усложнению музыкального репертуара.

Отметив важность исполнения гамм и упражнений, перейдём к ещё одному необходимому элементу в системе занятий — этюдам. Через этюд можно узнать многое о музыке или специфике изучения нотного текста. В целом, навыки, включающие технику дыхания, динамики, языка, пальцевую технику и другие – существенно улучшаются благодаря этюдам.

Обозначим отдельно каждый из перечисленных элементов.

1) Под техникой амбушюра подразумевается подвижность, гибкость, сила и выносливость губных мышц;

2) Техника дыхания представляет собой развитость исполнительского дыхания валторниста и способность правильно использовать вдох и выдох в определённой музыкальной ситуации;

3) Под пальцевой техникой предполагается знание и умение использовать вспомогательную аппликатуру, если того требует ситуация, а также - способность к быстрым и согласованным движениям пальцев;

4) Техника языка – это подвижность, чёткость в начальный момент извлечения звука и умение исполнять любые штрихи;

5) Под техникой динамики надо понимать владение разнообразными видами нюансировки, не влияющие на чистоту интонации.

Валторнисту следует стараться приблизить исполнение этюдов к своего рода идеалу, а не играть их «как получится». Важно стараться избегать ошибок при исполнении нотного текста, потому что небрежное исполнение войдёт в привычку, в следствие чего валторнисту придётся приложить большое количество усилий, чтобы исправить допущенные ранее ошибки. Это означает, что начинать играть нужно в медленном темпе, не позволяя себе совершать неточности. Для того, чтобы сразу не переходить на быстрый темп, требуется высокая степень самодисциплины [4].

При условии рассмотрения этюдов в качестве маленьких разнохарактерных пьес, в процессе игры можно развить не только технику исполнения, но и выразительность.

Обобщить всё вышесказанное, возможно разделением этюдов на две большие группы по типологии Т. Докшицера:

1) Этюды-упражнения, – они развивают подвижность губного аппарата и моторику пальцев, позволяют добиться ровного звучания во всех регистрах, помогают изучить дополнительные комбинации в аппликатуре, синхронизируют работу мышц языка с мышцами пальцев.

2) Этюды-миниатюры, — они развивают звуковедение, качество звука, выразительность, а наиболее кантиленные фрагменты помогают улучшить плавность перехода с ноты на ноту, и т.д. [1, 38 с.]

Итак, можно сделать вывод, что структурированный подход к исполнению гамм, этюдов и упражнений является основополагающим в повышении исполнительского мастерства, освоении музыкальных произведений и оркестровых партий. В связи с чем:

— Исполнение гамм улучшает чувство ритма, чтение с листа, ловкость и координацию движений, выравнивает интонацию, способствует увеличению диапазона. Использование метронома во время изучения гамм повышает точность и закладывает основу для усвоения более сложных ритмов.

— Упражнения необходимы для решения технических задач в музыке. Валторнистам рекомендуется создавать индивидуальные упражнения, адаптированные к самым сложным разделам их репертуара.

— Этюды сочетают в себе техническое и музыкальное начало.

Таким образом, наиболее эффективная методика обучения игре на валторне объединяет в себе гаммы, этюды и упражнения для развития технического мастерства и выразительности, подчеркивая при этом сбалансированные и индивидуальные программы занятий.

Список литературы

1. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М., 1999. – 216 с.
2. Longdon V. *What is the point of practicing scales?* // Classic FM. – 2018. — 10 Sept. – [Electronic resource]. – Available at: <https://www.classicfm.com/discover-music/what-is-the-point-of-scales/> (дата обращения: 20.12.2024).
3. Герасимова А. Эволюция джазовых инструментов: от традиций до современности: Статья. – 24 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://hsedesign.ru/project/5f475d8e24df411e92eb8784de12d4> (дата обращения: 03.02.2025).
4. McBrearty A. *Why you should be practicing etudes every day* // Doctor Flute. – 2021. – 28 Jan. – [Electronic resource]. – Available at: <https://doctorflute.com/why-you-should-be-practicing-etudes-every-day/> (accessed: 27.01.2025).

Мадина ДУМАН

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Касимова Зульфия Маликовна
өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы ҚазҰОА
"Эстрадалық вокал" кафедрасының аға оқытушысы*

ӘНШІ ХАМИТ ЫСҚАҚҰЛЫНЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада дәстүрлі музыка мен эстрадалық ән айтуды жетік сабақтастыра білген қазақтың танымал әншісі Хамит Ысқақұлының орындаушылық

шеберлігі мен стильдік ерекшеліктері жан-жақты талданады. Оның ән айту әдісі, дыбыс мәнері, репертуар таңдауы және әр шығарманы өзіндік бояумен жеткізу қабілеті зерттеледі. Хамит Ысқақұлының орындаушылық ерекшеліктері қазақтың ұлттық ән айту дәстүрімен тығыз байланысты екені айқындалады. Оның әрбір әнді орындау барысында дыбысты меңгеру техникасы, сахналық мәдениеті, дауыс диапазонын тиімді пайдалану қабілеті және әннің эмоционалдық қуатын тыңдарманға жеткізе білуі кеңінен сипатталады.

Мақалада әншінің шығармашылығындағы ерекше мәнге ие әндер, олардың орындалу тәсілі, әнші қолданатын вокалдық әдістер мен стильдік элементтер де талданады. Сонымен қатар, Хамит Ысқақұлының өнер жолындағы жетістіктері, шығармашылық табыстары мен тыңдарман жүрегінен орын алған туындылары жан-жақты қарастырылады.

Зерттеу барысында оның Қытай қазақтарының музыка мәдениетіне қосқан үлесі, дәстүрлі ән өнерін Қытайдағы заманауи сахнада жаңғыртып, насихаттап, сақтауға бағытталған еңбегі, сондай-ақ өнерсүйер қауым арасындағы беделі ерекше аталып өтіледі. Мақала Хамит Ысқақұлының шығармашылығы арқылы ұлттық музыканың бай дәстүрін дәріптеу мен оны болашақ ұрпаққа жеткізудің маңыздылығын көрсетуді мақсат етеді.

Тірек сөздер: ән айту, әншілік техникалары, Қытай қазақтарының музыкасы, Хамит Ысқақұлы, орындаушылық стиль

Аннотация. В статье всесторонне анализируются исполнительское мастерство и стилевые особенности известного казахского певца Хамита Ысқақұлы, который в своем творчестве мастерски продемонстрировал синтез традиционного и эстрадного пения. Исследуются его методика исполнения, манера звучания, выбор репертуара и способность передавать каждое произведение с индивидуальной окраской. Выявляется тесная связь исполнительских особенностей Хамита Ысқақұлы с традициями казахского народного пения. Подробно описываются его техника владения голосом, сценическая культура, умение эффективно использовать диапазон и передавать слушателю эмоциональную силу песни. Рассматриваются значимые произведения в творчестве певца, особенности их исполнения, вокальные приемы и стилистические элементы, которые он использует. Подробно анализируются его достижения на творческом пути, успехи и произведения, завоевавшие сердца слушателей. В ходе исследования подчеркивается вклад Хамита Ысқақұлы в казахскую музыкальную культуру, его усилия по сохранению и популяризации традиционного песенного искусства на современной сцене казахов Китая, а также авторитет среди любителей искусства. Цель статьи — показать значимость сохранения традиций национальной музыки и передачи их будущим поколениям через творчество Хамита Ысқақұлы.

Ключевые слова: пение, вокальные техники, музыка казахов Китая, Хамит Ысқақұлы, исполнительский стиль

Abstract. This article provides an in-depth analysis of the performance mastery and stylistic features of the renowned Kazakh singer Hamit Iskakuly, who skillfully combined traditional music with pop singing. It explores his singing techniques, vocal style, repertoire selection, and ability to convey each song with a unique artistic touch. The study highlights that Hamit Iskakuly's performance style is closely linked to the traditional Kazakh singing heritage. His vocal control techniques, stage presence, effective use of vocal range, and ability to convey the emotional power of each song to the audience are thoroughly described.

The article also examines the songs that hold special significance in the singer's repertoire, the methods of their performance, and the vocal techniques and stylistic elements he employs. Additionally, Hamit Iskakuly's achievements in his artistic journey, his creative successes, and the works that have earned a place in the hearts of listeners are comprehensively discussed.

The research emphasizes his contribution to the musical culture of the Kazakh community in China, his efforts to revive, promote, and preserve traditional singing on contemporary stages in China, and his esteemed reputation among art enthusiasts. The article aims to highlight the

importance of promoting the rich traditions of national music through Hamit Iskakuly's artistry and passing them on to future generations.

Keywords: singing, vocal techniques, music of the Kazakhs of China, Khamit Iskakuly, performing style

Хамит Ысқақұлы – Қытайдағы ең танымал әрі ықпалды әншілердің бірі, халықаралық және мемлекеттік марапаттарға ие тұлға. Оның шығармашылық мұрасы мен әншілік дарыны кең ауқымды қамтып, халықтар арасындағы мәдени байланысты нығайтты. 1941 жылы қыркүйек айында Тарбағатай ауданының Шәуешек қаласына қарасты Қызбейіт қыстағында дүниеге келген Хамит, ерте жастан әншілік өнерге қызығушылық танытты. 1958 жылы орта мектепті тәмамдаған соң, ол армия қатарына шақырылып, әскери қызмет барысында футболшы ретінде де танылды, әрі әскери бөлімдерде әншілік өнерімен көзге түсті.

1964 жылы оның ерекше музыкалық қабілеттерімен көзге түскен Хамит Шанхай Музыка институтына жіберілді. Онда Мәскеуде білім алған профессор Бин Тижаң жетекшілігінде вокалдық өнерді меңгеріп, техникалық шеберлігін шыңдады. Осы кезде Хамиттің ән репертуары кеңейіп, оның қорына түрлі халықтардың 250-ден астам әні енді. Әншілік өнері арқылы ол адамдардың жүрегіне жылы сезімдер сыйлап, мәдениетаралық диалогты дамытуға зор үлес қосты. Оның өнері Қытайдың ірі қалаларында, соның ішінде Бейжің мен Шанхай сахналарында бірнеше рет ұсынылып, миллиондаған көрерменнің ықыласына ие болды.

Хамиттің шығармашылық белесінде маңызды оқиғалардың бірі – 1968 жылы ұйғыр әншісі Жәмиламен некеге тұруы болды. Бұл одақ тек шығармашылық ынтымақтастықпен шектелмей, оларды Жуңхуа (қытай) халықтарының достығының символына айналдырды. Жұбайлар 190-ға жуық қазақ әнін қытай тіліне аударып, оның 55 әнін қытай тілінде орындады. 1985 жылы Хамит пен Жәмила екеуі де Қытайдың мемлекеттік әйгілі әншілері мәртебесіне ие болды.

Хамит Ысқақұлы Қытай сахнасымен шектелмей, халықаралық деңгейге де көтерілді. Ол 32 елде, соның ішінде Пәкістан, Марокко, Франция, Швейцария, Түркия, Өзбекстан сияқты мемлекеттерде концерттер беріп, үлкен құрметке ие болды. Түрік халқы оны «тамылжыған әннің талғар шыңы» деп атады, ал араб елдерінде оны «ән шамы» деп бағалады. Француздар оның дауысын «ерлердің ерен биік әуені» деп сипаттады [1].

1987 жылы Хамит Қазақстанға сапар шегіп, туыстарымен қайта қауышты. Бұл сапар оның өмірі мен шығармашылығы үшін маңызды кезеңдердің бірі болды. Қазақстанның мәдени және әдеби қайраткерлерімен кездесіп, қазақ әндерін туған жерде шырқады. «Ағажай Алтайдай жер қайда» сынды әндер арқылы тыңдармандардың туған жерге деген сағынышын қозғады. Қазақ зиялы қауымының өкілдерімен кездесулер өткізіп, мәдени мұра мен өнер саласындағы тәжірибе алмасу мүмкіндігіне ие болды.

Хамит Ысқақұлының Қазақстандағы сапары және өнер көрсетулері көрермендер тарапынан жоғары бағаланып, қазақ ән өнерінің нағыз өкілі ретінде танылды. Әншінің мұрасы халықтың рухани өміріне үлкен әсер етті, әрі оның шығармашылығы халықаралық деңгейде қазақ мәдениетін танытуға қызмет етті.

Хамит Ысқақтың ән айту әдісін талдау

Ұлттың тілі – ерекше сөйлеу тәсілі ғана емес, сонымен бірге өзіндік ойлау, өмір сүру тәсілі. Хамит атамыз айсбергтей биік, мөлдір, әншілік даусы даладай кең, әншілік қисынының таңғаларлық тұсы, негізінен, эстрадалық музыканың эмоционалдық резонанстарын ұлттық ән логикасы арқылы шешу жолын тапқан.

Хамит атамыздың ән айтудағы талғампаздығы аттаканы жұмсақ алып, көмей мен дауыстың көркем бірлігінде көрінеді. Біреуі – байсалдылық сезім сыйлайтын және ән айту техникаларының шебер, орынды қолданылатыны. Ән айтудағы ұқыптылық, оның ең бірінші дыбыстарынан естіледі – бұл демді дұрыс алып, көмекейдің дұрыс қалыпта

келістіру – бұл дыбыс резонансының шоғырлануы үшін тыныс пен көмейдің күйін реттеудің ең негізгі әдісі. Сондықтан XVII-XVIII ғасырлардағы ежелгі итальяндық Bel Canto мектебі дұрыс айтылудың негізгі алғышарты ретінде еркін, жарқын, дәл және дөңгелек аттатқаны қарастырды. Дұрыс аттаққа көбін дыбыстың дұрыс, жақсы шығуына себеп болатыны белгілі. Екіншісі, Хамит атамыз ән айтуда «микс дауыспен ән айту әдісі» немесе «аралас дауыс технологиясының» қолданылуымен танымал. «Микс дауысты ән айту» термині батыстан алынғандықтан, вокалдық музыка үйірмесіндегі кейбір мамандар «микс дауыспен ән айту» бель-канто ән өнерінің туындысы және батыстық зерттеудің нәтижесі деп есептейді. Бұл көзқарас өте қате. «Аралас ән» – бель-канто ән айтудың басты көрсеткіші ғана емес, сонымен қатар қазақтың ұлттық ән айту өнерінің де маңызды бөлігі. Хамит атамыз орындаған «Сүйікті Тарбағатай», «Туған жер», «Ғайни» және «Дудар-ай» әндерін ұлттық ән өнеріндегі «микс дауысты ән салу» немесе «микс дауыс техникасын» қолданудың шыңы, классикасы деп санауға болады.

Біз оның ән айтқан кезінде нәзік сезімді бірыңғай ағымды дыбыспен жеткізе білген, негізінен ән айту кезіндегі дыбыстардың еркін әрі бірқалыпты орындалуы тән. Ол қай диапазонда болсын, дыбыс шығару әдістерінің біркелкілігін сақтай отырып, диапазонды кеңейтіп, дыбыс сапасын жақсарту арқылы әртүрлі дауыс диапазондарының арасында біркелкі ауысуды шебер көрсете білген. Бұл дәл ер адамдар үшін жоғары регистрде ән айту барысында кездесетін ең үлкен қиындықтардың бірі. Ән айту өнерінде, тенор дауысы бар әншілер үшін жетілген жоғары дауыс техникасын игеру – олардың кәсіби түрде жетілуі мен кемелденуінің маңызды шарты. Әлемнің үздік тенорларының орындауларын тыңдай отырып, бұл техникалық ерекшеліктің тұрақты көрініс табатынын байқауға болады.

Эстрадалық вокал өнерінің бастапқы даму кезеңіне тән ұлттық, классикалық және эстрадалық ән айту техникаларының синтезінен пайда болған ән айту мәнері шынайы, табиғи және жылы естіледі, ол қазақ тілі заңдылықтарымен тығыз байланыста болып, аймақтық ерекшеліктерді анық көрсетеді. Орындау кезінде «дыбыстарды нақты әрі анық айтуға» ерекше назар аударылады, яғни орындаушыдан дыбыстың анықтығы мен дәлдігі, әрбір дыбыстың дұрыс айтылуы талап етіледі. Сонымен қатар, «сезімді дыбыспен жеткізуге» мән беріліп, эмоцияны шынайы жеткізу арқылы дыбысты толығырақ көрсетеді, осылайша дыбыс пен сезім бірігіп, көркемдік биіктікті бағындырады. «Кең тыныс алып, жұқа бір сызықтай дем шығару» деген көркем сипаттама ұлттық ән айтудағы тыныс алу техникасын дәл бейнелейді. Тыныс алу кезінде кеуде қуысы кеңінен ашылып, тыныс теңіздей молынан алынады, бұл әнге жеткілікті күш-қуат береді. Ал дем шығарғанда, тыныс жұқа әрі күшті сызықтай болып бірқалыпты әрі тұрақты түрде шығып, дыбыстың үздіксіз және байланысты болуын қамтамасыз етеді. Сонымен қатар, көмейдің ашылуы мен оның биіктігі тұрақты емес, ол шығарма стилінің ерекшелігіне қарай икемді түрде реттеледі. Әр түрлі стильдегі шығармалар үшін орындаушы оның эмоциялық мәні мен музыкалық ерекшеліктерін дәл түсініп, көмейдің ашылуы мен биіктігін реттеп, ең жақсы орындау нәтижесіне қол жеткізуі тиіс. Мысалы, жігерлі әрі батыл шығармаларда көмей көбірек ашылып, төменірек орналасуы мүмкін, бұл дыбыстың күші мен резонансын арттырады; ал нәзік әрі лирикалық шығармаларда көмей аздап жабылып, көмей биіктеу болуына байланысты дыбыс жұмсақ әрі нәзік болады [2].

Соңғы жылдары өнер иелері ұлттық және заманауи элементтерді батыл түрде үйлестіруде, шығармашылықпен толықтырылған өңдеу арқылы поп-элементтерді қосып, жаңа орындау әдістерін қалыптастырды. Бұл ұлттық ән айтуға жаңа мазмұн әкелді. Ұлттық вокалдық өнер мұрагерлік пен дамуға негізделі отырып, басқа да орындау және вокалдық өнер түрлерін қабылдап, ұлттық, ғылыми және заманауи сипатқа ие вокалдық өнерге айналды. Техникалық аспектілерге шектен тыс мән берудің орнына, тембрдің өзгерісіне жаңа талаптар қойылып, көркем шығармашылықтың аясы кеңейе түсті. Халық әндерін жаңаша орындау кезінде оның «нәзік әрі табиғи мәнерін эстрадалық әндердің еркіндігі және жақындығымен» үйлестіреді, бұл орындаушыларға жаңа сезім береді. Жаңа үлгідегі халық әндері халықтың көңілінен шығып, танымал әрі жүректі толқытарлық болуы керек.

Дүниежүзінде эстрадалық музыканың қарқынды дамуына байланысты Қытайда да классикалық эстрадалық ән айту стилі пайда болды. Дәстүрлі ән айту стилі сияқты, эстрадалық ән айтудың да өзіндік дауыстық жүйесі бар, тыныс алу әдісі икемді және жігерлі, ол әннің ырғағы мен стиліне қарай өзгеріп отырады. Алғашқы эстрадалық ән айту стилі негізінен шынайы дауыспен орындалатын, бірақ вокалдық өнердің дамуы барысында ол ұлттық және академиялық вокалдық техникаларды, әсіресе микс дауыс техникасын қолдана бастады, бұл эстрадалық орындау мәнерінің диапазонын айтарлықтай кеңейтті және оның көркемдік мүмкіндіктерін байыта түсті.

Эстрадалық ән айту әдісін жетілдіріп, оның көркемдік өрнегін дамытудың бір көрінісі ретінде ұлттық ән айту әдісінің ықпалын қабылдау деп айтуға болады. Біріншіден, ауыз қуысы резонансының үлгісін қолдану мәселесін қарастырайық. Ұлттық ән айтуда дыбыстың ауыз қуысындағы тірек нүктесі алдыңғы жақта орналасады, бұл дыбысты жарық әрі өтімді етеді, сонымен қатар, мұрын-ұрт қуысының жиірек қолданылуы дыбысқа резонансты әсер мен байлық қосады. Ал эстрадалық ән айтуда негізінен ауыз қуысының резонансы басым, оны қолдануда икемділік пен еркіндікке мән беріледі, ол даралықты және сезімнің берілуін ерекше көрсетеді. Ұлттық ән айту эстрадалық ән айту әдісін қолданған кезде, ауыз қуысының резонанстық қуысын пайдалануында эстрадалық стильге жақын нәтижеге қол жеткізеді. Мұндай тәсіл ұлттық ән айтуға өз ерекшеліктерін сақтай отырып, заманауи музыканың даму талаптарына бейімделуге мүмкіндік береді және дыбыстың әсерлігі мен көркемдік мәнерлігін арттырады. Нақтырақ айтқанда, ұлттық ән айтуда ауыз қуысының резонансына икемделу кезінде, ауыздың табиғи жағдайына және босаңсудың деңгейіне көбірек назар аударылады, бұл дыбыстың алдыңғы жаққа салмақ түсіргеннен туындайтын кернеулігін азайтады. Мұндай өзгерістер арқылы ұлттық ән айтуда дыбыстың тұнықтығы сақталып, дыбысқа жылылық пен жұмсақтық қосылып, тыңдаушының эстетикалық талабына жақындай түседі. Бұған қоса, ұлттық ән айту эстрадалық ән айтудан резонансты икемді пайдалану тәсілін де алады, дәстүрлі резонанс үлгісін қолдануға шектелмей, әннің стилі мен сезімін жеткізу қажеттілігіне қарай резонанс қуысын икемді қолданады, осылайша орындауды жан-жақты әрі әртүрлі етеді.

Екіншіден, дыбыстарды анық айту мәселесі де ұлттық ән айту әдісінде маңызды өзгерістерге ұшырады. Ұлттық ән айтуда дыбыс пен сөздің үйлесімділігіне, нақты әрі мәнерлі дыбыстауға баса назар аударылады, «басы, ішкі бөлігі және соңы» сияқты әр дыбыстың анық жеткізілуі талап етіледі, бұл дыбыстың тәтті және нәзік реңкке ие болуына ықпал етеді. Мұндай дыбыстау әдісі дыбыстың дәлдігін талап етеді, бұл орындауға жоғары көркемдік деңгей береді. Алайда, эстрадалық ән айтуда дыбыстау талаптары салыстырмалы түрде еркін, ол дыбыстарды табиғи әрі еркін айтып, күнделікті тілге жақын болуға мән беріп, осылайша жеке сезім мен шынайы эмоцияны жеткізуге мүмкіндік береді.

Ұлттық ән айту әдісінің дамуы барысында дыбыстарды анық айтуға қойылатын талаптар да біртіндеп өзгерді. Бір жағынан, ұлттық ән айтуда дыбыстың дәлдігін сақтау мақсаты сақталғанымен, оны жеткізу тәсілі табиғилыққа және жұмсақтыққа көбірек мән беріп, артық қатаңдықтан алшақтайды, бұл орындауды жандандырып, оның әсерлілігін арттырады. Екінші жағынан, ұлттық ән айтуда дыбыстарды эстрадалық әдіске тән еркін әрі күнделікті тілмен үйлестіріп айту тәжірибесі қолданылады, осылайша әннің эмоциялық мәні мен даралық тартымдылығын күшейтуге мүмкіндік береді. Мысалы, заманауи стильдегі ұлттық әндерде орындаушы әннің эмоциялық қажеттіліктеріне қарай дәстүрлі дыбыстау ережелерін бұзып, сөздерді күнделікті тілмен үйлестіріп айтып, әнге заманауи реңк пен тыңдаушыға жақындық береді [3]. Сондықтан «классикалық эстрадалық әдіс» икемді өзгерістерге ие болып, тілдік өрнегі қарапайым және өміршең сипатта болады. Соңғысы, ұлттық ән айту әдісінде сөздің мағынасы мен әннің үйлесімділігіне көңіл бөлу эстрадалық әсерге жақындатып, әнді орындағанда сезім деңгейінің жоғары болуы мен нәзіктік әсерін береді.

Алдыңғы айтылғандай, Хамит атамыздың орындаушылық стилінде көбінесе баяу басталу және жұмсақ бастапқы дыбыстар қолданғанын көреміз. Осыған орай, оның

орындау шеберлігінің ең үлкен ерекшелігі – «орташа әрі сабырлы» эмоционалды жеткізу. Ол ешқашан асыра сілтемей, әнді байыппен, бірқалыпты жеткізетін. Бұл орындау мәнері оның көптеген жылдар бойы академиялық ән айту техникасынан жинақтаған тәжірибесімен, терең тыныс алу негізін қолдануымен, көмейдің тұрақты орналасуына назар аударуымен, сондай-ақ аралас резонансты және толық обертонды қолдануымен тікелей байланысты.

Резонансқа қатысты айтқанда, Хамит атамыздың резонанс мүмкіндігі өте күшті болды, тіпті оның вокалдық жүйесінде резонанстың маңыздылығы дыбыс тембрі мен диапазонынан да жоғары тұрды деп айтуға болады. Интонация, ырғақ, музыкалық экспрессияның күштілігі мен әлсіздігі жағынан Хамит атамыз іс жүзінде мінсіз болды. Негізгі резонанс мүмкіндігінен басқа, Хамит атамыздың әншілік деңгейдегі орындаушылық күш-қуаты ерекше еді.

Жалпы алғанда, Хамит Ысқақтың вокалдық қабілеттерін де айқын жеке ерекшелікке ие, бұл әншінің вокалдық техникасына жеке эстетикалық көзқараспен және нақты бояу бағытымен келетінін көрсетеді.

Хамит Ысқақтың жетістіктері

Жазушы Адал Ақбай өзінің «Ақ Желкен» атты кітабында Хамит Ысқақұлы туралы қысқаша айтып өткен. Сол ақпаратқа жүгіне отырып, әншінің өмірі жөнінде келесі мағлұматтарды ұсынамыз. Хамит Ысқақұлы Шыңжаң әскери районның ән-би үйрмесінде жұмыс атқарып, сол жерде 40 жыл ән салды. Ол 1985 жылы Шанхайда үш армия біріккен ән музыка кешінде ерлер жеке дауысты ән орындауында біріншілікті жеңіп алды, 1989 жылы бүкіл армияның әдебиет және көркем өнер байқауында ерлердің жоғары дауысты ән орындауында және қос дауысты ән орындауында біріншілікті жеңіп алды, 2-дәрежелі еңбек орденін алып, 1992 жылы бүкіл армияның 6-кезекті әдебиет және көркем өнер сауық кешінде жеке дауысты ән орындауында және қос дауыста екіншілікті жеңіп, 3-дәрежелі еңбек жазылған екен. 1962 жылы 1 мамыр халқаралық еңбекшілер мерекесі аясында Үрімжі қаласының орталығы әскери районның клубында тұңғыш рет «Қарлығаш» әнін сәтті орындайды және бұл оның тұңғыш саханаға көтерлуі еді. 1985 жылы мемлекеттік 1-дәрежелі әртіс атағын алды, дәл осы жылдары, яғни 73-80 жылдары аралығында Хамит жеке және қос дауысты ән орындауда мемлекет бойынша 7 рет 1-дәрежені жеңіп алған еді. Бір басында 250-ге жуық ән, хор бар, ол тағы 250 үлгіде 20-дан астам тілде әртүрлі ұлттың әнін жеткізу әркімнің қолынан келе бермесі анық.

1993 жылы Түркияда 36 ел қатынасқан өнер байқауында мемлекетімізге екі алтын медаль алып келсе, 1999 жылы Ыстамбұлдағы Картал фестиваліне қатысып, табыспен оралған екен. «1987 жылы қыркүйекте менің Қазастанға туысшылауыма үйім рұқсат берді, алайда әке-шешем тұрған жер Семей облысының Абай ауданы, ол кезде шектелген район еді, сонымен туыстарым Панфилов қалашығынан тосып алды. Қазақтың Абай атындағы академиялық Опера және балет театрында болдым, олар арнаулы концерт ұйымдастырды, алдымен ауылдың алтауыз дегендей олардың алты әншісі орындағаннан кейін, жетіншісі болып мен шықтым. Алдыңғы барған жерлерімде де әнімнің басы «Қайран 25» болатын, мұнда да соның жалғасында Жақсылықтың туған жерін Бәдеттің «Сүйікті Тарбағатай» әнін, тағы да бірнеше ән орындадым. Отырған жұрт «шіркін, қайран 25, ән атасы екен ау» десе, енді біреулер «Әмрия Хаушабай қайта тіріліп келген жоқпа» деседі [4].

Хамит Ысқақұлы – қазақ халқының есінде қалған ұлы тұлға, ол кішіпейілдігі мен мейірімділігі арқылы бір буын халықтың жүрегін жылыта білді. Бүгінгі заманды салыстырсақ, біз әлеуметтік-экономикалық дамудың қарқынды кезеңінде өмір сүріп жатырмыз, алайда біздің заманға терең ойды, шынайы өнерді, кемел жеткізілімді қамтитын классикалық туындылар жетіспейді. Егер біз сабырмен терең ойға батпасақ, рухани тереңдігі бар, өнердің шынайылығы мен биік көркемдігін танытатын, жүректі тербететін «классикалық» туындыларды жасай алмаймыз және «классиканы» жоғалтып алуымыз мүмкін.

Хамит Ысқақұлы өзінің асқақ әрі жылы үні арқылы ерекше сезімдерді жеткізді.

Оның әні адамдардың жүрегінің тереңінде ұйықтап жатқан жанды оятып, қазақ халқының қанына қайрат беріп, жоғалуға айналған ұлттық болмысымызды қайта оятатын құнды дүние. Ол даладағы жарқын әндерін алысқа, кең әлемге әрі қазіргі ұрпаққа жеткізе білді.

Әдебиеттер тізімі

1. Патима Базаралы. Қытай қазақтарының академиялық ән орындаушылық өнері: қалыптасуы, даму жолы, үдерістері. 2022.
- 2.«Ұлт пен танымал мәдениеттің интеграциясы және инновациясы» Чжан Хайкун,Хубэй Технологиялық институты музыка мектебі, Сяоган 432000.Музыка Оқуы. (民族与通俗的融汇与创新——浅析“民通”唱法.张海坤.湖北工程学院 音乐学院, 湖北 孝感 432000.音乐研究.) «Орындау әдісінде «әр дыбыстың анық және толық естілуі», «сезімді дауыс арқылы жеткізу, дауыспен сезімді үйлестіру» баса көрсетіледі. «Тынысты кең алып, оны шығару кезінде сызық секілді бірқалыпты болуы» ұлттық ән айту техникасының тыныс алу шеберлігін сипаттайды. Тамақтың ашылу дәрежесі мен көмейдің биіктігі шығарманың стиліне сәйкес реттелуі керек».
3. “Минтун” ән айту әдісі және оны қолдану талдауы, Лонг Сянхан, Хунан ғылым және технология университеті музыка және би мектебі, Хунань Юнчжоу 425100, Солтүстік музыка Northern Music.(浅析“民通唱法”及其运用, 龙湘菡, 湖南科技学院音乐与舞蹈学院, 湖南永州 425100, 北方音乐 Northern Music.) «Дәстүрлі ұлттық ән айту тәсілінде ауыз қуысының алдыңғы бөлігінде күш түсіру маңызды рөл атқарады және мұрын-жұтқыншақ қуысы жиі қолданылады; ал эстрадалық ән айтуда ауыз қуысының резонансын қолдану еркін, импровизациялық болып келеді. Ұлттық ән айту тәжірибесін эстрадалық сипатқа бейімдеуде ауыз қуысының резонансына үлкен мән беріледі. Екіншіден, сөзді айту тәсілі өзгеше. Ұлттық ән айту әдісінде дыбыстардың тұтастығына, тілдің дұрыстығына, әрі «дыбыс басы, дыбыс денесі, дыбыс соңы» сияқты элементтердің айқындылығына баса мән беріледі; әндегі дауыс әуезді, әрі нәзік болу керек».
4. Ақбайұлы Адал. Ақ Желкен. – Шыңжаң халық баспасы, Шыңжаң Синьхуа кітап дүкені басып шығарды, 2015. – 625 б.

Елжас ЕМБЕРГЕН

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Көне аспаптар кафедрасының І курс магистранты*

*Ғылымы жетекші:
Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық консерваториясының доценті, философия докторы (PhD)
Айжан Рахманқұлқызы Бердібай*

Н. ТІЛЕНДИЕВТІҢ "АЛТЫН ДӘН" ПОЭМАСЫНДА "ЖЕКПЕ-ЖЕК" КҮЙІНІҢ ПАЙЫМДАЛУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Қазақстан Республикасының Халық әртісі, дарынды күйші- композитор және дирижер Н. Тілендиевтің шығармашылығы отанымыздың музыка сүйер қауымына да, көптеген алыс-жақын шетел тыңдаушыларына да кеңінен танымал. Көрнекті өнер тұлғасы музыкасының ұлттық негіздерге сүйенуі композитор шығармашылығының бастапқы кезеңінде қалыптасып жетілуіндегі шығармашылық ортамен тығыз байланысты болды.

Мақаланың *мақсаты* композитордың халық аспаптар оркестріне арналған "Алтын дән" поэмасында – "Жекпе-жек" күйінің пайымдалу принциптерін қарастыру болып табылады. Зерттемеде поэманың туылу тарихы баяндалып, оркестрлік шығарманың түпнұсқамен салыстырғандағы композициялық құрылымы, лад тіректері және т.б. музыка ерекшеліктерімен ортақ тұстары және олардың академиялық дәстүр музыкасымен өзара әрекеттесуі нәтижесіндегі өзгеше сипаты анықталады.

Мақалада кешенді тәсіл, жүйелік-этнофониялық (И. Мациевский) және салыстырмалы-типологиялық әдістер, сондай-ақ профессор С. Өтеғалиеваның домбыра күйлерін талдау әдісі қолданылды. Н. Тілендиевтік өмірлік-шығармашылық жолы және оркестрлік шығарманың құрылу тарихын анықтау мақсатында мақала авторының Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі және "Отырар сазы" Академиялық фольклорлық-этнографиялық оркестрінің ардагері – А. Нұрпейісовпен болған сұхбатынан мәліметтер келтірілді.

Тірек сөздер: ұлттық негіздер, күй, шығу тарихы, ладтық-композициялық жүйе, дәстүрлер сабақтастығы

Аннотация. Творчество кюйши, композитора и дирижера, Народного артиста Республики Казахстан Н. Тлендиева широко известно как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Музыка автора характеризуется глубокой национальной почвенностью, обусловленной творческой средой его формирования в начальные периоды его творчества.

Целью статья является рассмотрение принципов воплощения особенностей трактовки кюя "Жекпе-жек" в поэме для оркестра народных инструментов "Алтын дан". В работе освещается история поэмы, а также определены черты общности первоисточника с оркестровым произведением. Это нашло отражение в специфике композиционного строения, системе ладовых опор и других музыкальных особенностях, а также их трансформации в поэме, обусловленных взаимодействием принципов развития музыки народной и академической традиций.

В статье были использованы комплексный подход, системно-этнофонический (И. Мациевский) и сравнительно-типологический методы, а также метод анализа домбровых кюев профессора С. Утеғалиевой. В связи с необходимостью восстановления истории создания оркестрового произведения, в работе также были приведены сведения из интервью автора статьи с современником Н. Тлендиева, ветераном ведущих коллективов страны — Казахского национального оркестра народных инструментов им. Курмангазы и Академического Фольклорно-этнографического оркестра "Отрар сазы" А. Нурпейисовым.

Ключевые слова: национальная почвенность, кюй, история создания, ладо-композиционная система, взаимодействие традиций.

Abstract. The creativity of kuyshe, composer and conductor, People's Artist of the Republic of Kazakhstan N. Tlendiev is widely known both in our country and far beyond its borders. The author's music is characterized by deep national soil, conditioned by the creative environment of his formation in the initial period of his work. The purpose of the article is to consider the principles of embodiment of the author's "Zhekpe-zhek" kuuya features in his poem for folk orchestra "Altyn dan". The paper covers the history of the creation of the cue and the poem, as well as identifies the features of commonality of the original source with the orchestral work, which is reflected in the peculiarities of the compositional structure, the system of harmonic supports and other musical features, as well as the transformation due to their interaction with the principles of development of music of the academic tradition. The article used a comprehensive approach, system-ethnophonic (I. Matsievsky) and comparative-typological methods, as well as the method of analyzing dombra cues by Professor S. Utegalieva. In connection with necessity of restoration of

history of creation of cue and orchestral work, in work also the data from interview of the author of the article with the contemporary of N. Tlendiev, the veteran of leading collectives of the country - Kazakh national orchestra of folk instruments named after Kurmangazy and Academic Folklore-ethnographic orchestra "Otrar sazy" A. Nurpeisov were resulted.

Keywords: national soil, kyu, history of creation, lado-composition system, interaction of traditions.

Ұлттық музыка өнеріміз мәдениетімізге өлшеусіз еңбек сіңірген көрнекті тұлғалар шығармашылығымен өміршең екені белгілі. Осындай топтың айшықты өкілдері қатарына еліміздің аса көрнекті композиторы, дирижері және күйшісі, Қазақ ССР және ҚР Мемлекеттік сыйлықтарының иегері (1978,1995), КСРО халық әртісі (1984), Қазақ КСР Жоғарғы кеңесінің депутаты (1985) және «Халық қаһарманы» Алтын жұлдызының иесі (1998) Нұрғиса Атабайұлы Тілендиев жатады. Оған арналып жазылған естеліктер мен мақалаларда Н. Тілендиев шығармашылығының қайталанбас тарихи құбылыс екені айтылады. Композитордың музыкасы туралы жазылған алғашқы кандидаттық диссертацияның авторы, ғалым А. Айтуарова: «Оның музыкасына деген тыңдаушының үлкен сүйіспеншілігі, әндері, оркестрлік күйлері және киномузыкасының кең танымал болғаны оны қазақ музыкалық мәдениеті тарихында өшпес із қалдырған халық композиторы ретінде бағалап айтуға мүмкіндік береді», –деп жазады [1,208].

Халық аспаптар оркестріне арналған музыка туындылары Н. Тілендиев шығармашылығының ортаңғы және соңғы кезеңдерінде дүниеге келді. Олардың бірқатары 1960-1970 жж. Құрманғазы атындағы қазақ халық аспаптар оркестріне жазылса, 1980-1998 жж. аралығында туған тағы бір бөлігі "Отырар сазы" академиялық фольклорлық-этнографиялық оркестріне арналды. Олардың ішінде екі оркестрдің тембрлік–акустикалық ерекшеліктеріне қарай оркестрленген (аспаптық және вокалды-аспаптық) шығармалар да болды. Ол туындылар санына: "Мұрагер", "Жеңіс салтанаты", "Еңбек қуанышы", "Алтын дән", "Көш керуен", т.б. кіреді.

Қазақ халық аспаптары оркестріне арналған *поэма* жанрының тарихы 1940 жж.соңы – 1950 жж. алғашқы жылдарынан басталып, қазіргі заманға дейін жалғасып келе жатқаны белгілі¹¹. "Алтын дән" музыкасы автор шығармашылығының ортаңғы кезеңінде дүниеге келді. Сонымен қатар, композитор *поэма* жанрында: "Еңбек қуанышы" (1980), "Атадан мұра" (1982), "Армандар (Грезы)" қобыз және халық аспаптар оркестріне арналған поэма (1982), "16 жыл" (1983), "Ұлы той" (1985), халық аспаптар оркестріне арналған лирикалық поэма (1986) туындыларын да жазды [1, 227–228].

Түрлі себептерге байланысты, Н.Тілендиевтің "Алтын дән" поэмасының аты композиторға арналған очерктер мен мақалаларда аталмайды. Алғаш рет ол 1980 ж. шыққан "Жеңіс салтанаты" партитуралар жинағында жарияланды [2]¹². Құрманғазы атындағы және "Отырар сазы" оркестрлерінің ардагері Амантай Нұрпейісов (1940) берген мәліметтерге қарағанда, қазір "Алтын дән" атымен белгілі шығарма 1963 жылы туып, одан кейін атауы бірнеше рет өзгерген. Оның алғашқы атауы "Крейсер Киров" болды [3]¹³. Олай аталуының себебі 1962 жылы жазда Қазақстан комсомолының Орталық Комитетінен солтүстікке "Крейсер Киров" кемесіне делегация жіберіледі. Ол кезде бұл крейсердің елімізбен байланыстары тығыз болды. Қазақстаннан алынған тонна-тонна астық, өндірілген түрлі

¹¹ Бұл ретте Е. Брусиловскийдің "Салтанатты поэмасын" (1950) және "Думанда" (1961) поэмасын, М.Төлебаевтың "Қазақстан" (1951), М. Қойшыбаевтың "Советтік Қазақстан" (1957), Б. Жұманиязовтың "Серпер" (1964), К. Күмісбековтің "Дала сыры" (1972), "Фараби сазы" (1978), "Еңбек салтанаты" (1982) поэмаларын, Ғ. Жұбанованың "Ақсақ құлан"(1958), С. Мұхаметжановтың "Домбыра туралы баллада"(1955) және "Мереке" (1982) симфониялық поэмаларын атауға болады.

¹² Назар аударатын нәрсе - бұл жинақта автордың ешбір туындысының шыққан жылы белгіленбеген.

¹³ Композитор Д. Ботбаев та өз мақаласында Н. Тілендиев шығармаларының қатарында "Крейсер Кировты" атап өтеді [4].

казба-байлықтары, т.б. теңізбен осы крейсер арқылы батыстағы бірқатар алыс-жақын шетелдерге жеткен [3, 1]. Сондықтан 1970-ші жж. бұл туындының "Алтын дән" деп атауының өзгеруі кездейсоқ емес: бір жағынан, аталған шаруашылық саласы 1950-1960 жж. бастап дамып, басқа елдерге экспортқа жіберілу дәрежесіне дейін жеткенін көрсетсе, екіншіден, 1970-ші жж.елімізде жиналған астық көлемі еселене өсіп, халық тұрмысы едәуір көтерілді¹⁴.

Көңіл-күйі, ел еңбегінің берекесін, молшылықты бейнелейтін аталған поэма қазақ халық аспаптар оркестріне арналған.

Оның құрамына Домбыра тобынан: пикколо, прима 1 және 2, тенор 1 және 2, бас , контрабас домбыралар; Сырнайдан: 1,2,3 және бас сырнай; ұрмалы аспаптардан: дауылпаз, кіші барабан, қоңырау; қобыз тобындағы прима 1 және 2, альт , бас және контрабас қобыздар аспаптары кіреді.

Зерттеу нысаны ретінде алынып отырған шығарманың қазіргі кезде еліміздің бірқатар халық аспаптар оркестрлері репертуарына кіргені "Алтын дән" ұлттық музыка ерекшеліктерінің айшықты көрсетіліліп, олардың академиялық музыка заңдылықтарымен табиғи үйлесім табуымен байланысты.

Жалпы алғанда, академиялық музыканың поэма жанрында жазылған "Алтын дән" шығармасында батысқазақстандық күй, Жетісу және Арқа әндерінің музыкалық тілдік және құрылымдық принциптері сабақтасқан. Олай болуының себептері композитордың туып өскен және өнер иесі ретінде қалыптасқан кезеңдерімен тікелей байланысты.

Н. Тілендиевтің ұлттық музыкаға қызуғишылығы бала кезден оянғаны белгілі. Әкесі Тіленді Жетісуға аты белгілі күйші болса, анасы Салиха сол өлкеге сырнаймен ән айтқан танымал әнші еді. Композиторға арналған мақалаларда ол кісінің Жетісудың ауызша тараған кәсіби ән өнерін қалыптастырушы, атақты әнші және жыршы Кенен Әзірбаев қарындасы болғаны туралы деректер кездеседі [8, 24; 9, 25]. Сонымен қатар, жас Нұрғисаның жергілікті жыр және ән дәстүрлерін санасына терең сіңіруі олардың үйінде атақты ақын Жамбыл Жабаев тұрған кезбен де байланысты¹⁵. Жас өспірім кезінен болашақ композитор халық аспаптар оркестрінің есімдері тарихта қалған даңқты мүшелері – Л. Мұхитов, М. Бөкейханов, Қ. Медетов, У. Қабиғожин, Қ. Жантілеуов, т.б. көрнекті күйшілердің үлгі-өнегесін көріп, А. Жұбанов лайықтаған көптеген батысқазақстандық күйлерді оркестрде тартып өсті. Атақты "Ақсақ құлан" күйінің ХХ ғасырдағы айшықты насихаттаушыларының бірі болды. Өмірінің әртүрлі кезеңдерінде Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің дирижер ассистенті және дирижері болғаны белгілі. Яғни, төкпе стиліндегі күйлерді жоғары дәрежеде меңгерген Н. Тілендиев алған тәлімінің нәтижелерін кейін өзінің композиторлық шығармашылығында лайықтамалары ("Ақсақ құлан", "Көңілашар", "Кісен ашқан", "Айда бұлбұл", "Қайран шешем", "Түрмеден қашқан" т.б.) және өз шығармаларында айшықты көрсетті ("Махамбет", "Алтын дән", "Жеңіс салтанаты", т.б.).

Қазақ халық аспаптар оркестріне музыка жазған бірқатар басқа композиторларының туындылары секілді, Н. Тілендиевтің бірбөлімді "Алтын дән" поэмасы өз ішінде үш

¹⁴ Сонымен қатар, кейін бидай шаруашылығы мәселесінің 1970-ші жж. өзекті тақырыпқа айналуына ол кездегі КСРО Бас секретары Л. Брежневтің "Тың" (1978) шығармасының жазылуы да әсер етті. Жалпы алғанда, аталған тақырыпта 1940-шы жж. бастап елімізде көптеген музыкалық шығармалар жазылды. Олардың қатарына: Қ. Мусиннің жеке әнші, аралас хор және симфониялық оркестрге арналған "Тың туралы канататасы" (1948), М. Төлебаевтің "Қырман жыры" (1953), Қ. Қожамяровтың жеке әншілер, хор және ұйғыр халық аспаптар ансамбліне арналған 5-бөлімді вокалды-аспапты "Гүлдейлі тың" сюитасы, Н. Ғазизовтың "Тың жер" (1962), Б.Жұманиязовтың "Диханшылар маршы"(1966), И. Оразбаев пьесасы бойынша жазылған М. Сағатовтың "Тыңнан туған тың" музыкасы (1980), В. Новиковтың Бас, хор және симфониялық оркестрге арналған "Страницы целины" ("Тың беттері") ораториясы, С. Еркімбаевтың "Алтын дәннің құпиясы" балалар спектаклі (1989) жатады [5; 6; 7].

¹⁵ Автор Г. Исакованың монографиясында Жетісуда болған ашаршылық жылдары Жамбыл Қырғызстанға барып, одан оралғаннан кейін күйші Тілендінің үйінде болғаны туралы деректер келтіріледі [9, 46]. Сонымен қатар Г. Исакова Жамбылдың Тілендінің күйлерін жоғары бағалағанын айтады [9, 27].

тарауы бар (репризалы) құрылымда жазылған. Поэманың алғашқы тарауы кіріспе және екі тараушадан тұрады. Түпнұсқаның жеке туынды болып, ал "Алтын дәнде" оның алғашқы тараудың құрамдас бөлігі болуы да оның академиялық шығармада пайымдалуына көп әсерін тигізген.

Поэма *кіріспемен* ашылады. Ондағы кварталық қадам арқылы екінші октавадағы III басқышқа дейін өрлеп, пентахорд дыбыстарымен кері қайтқан көтеріңкі көңіл -күйдегі иірім Жетісу әндерінде жиі кездеседі. Оның алғашқы бес тактысы (ұрмалы аспаптарды алмағанда), бүкіл оркестр орындауында *ff* динамикасында жүрсе, 6-9тт. тақырыптың жалғасы домбыра прима және бірінші сырнайда *mf* және *pp*– да орындалады. Екі рет өткен музыкалық сөйлем басының ырғақтық өрнегі ұқсас болып жазылған. Бас домбыра бастапқы бес тактыда домбыра прима сырнай және қобыздар партиясын қайталаса, 6-9 тт. –да негізгі дыбысты үлкен октавадағы *a* дыбысын тремоломен ұстап тұрады. Кіріспенің соңғы иірімдері 10-14 тт. қобыз тобында унисонды фактурада орындалады.

Бірінші тарауды құраған тараушалардың алғашқысы "Жекпе-жек" күйі негізінде жазылып, екіншісі ән табиғатын көрсетеді ¹⁶, "Жекпе-жек" күйінің Н.Тілендиев орындауында алғаш рет ұлттық кино өнерімізде өшпес із қалдырған реж. С.Қожықовтың "Қыз Жібек" фильмінде пайдаланылды^{17 18}. Ол фильмнің басты кейіпкерлері Төлеген және Бекежанның жекпе-жекке шыққан сәтінде және қазақ пен жоңғар айкасында дыбысталады. "Қыз Жібек" эпосының оқиғалары еліміздің батыс өңірінде өткенінен және сценарий драматургиясына орай, мұнда батысқазақстандық күй үлгісіндегі жігерлі де айбынды "Жекпе-жек" күйі пайдаланылды.

Күйдің композициялық дамуы Бас буын, НИЫК, Орта буын және Кіші сағаны қамтитын буындық форманы көрсетеді. Олардың ішінде Бас буын – 5, НИЫК¹⁹– 6, Орта буын – 3 және Кіші саға – 1 рет өтсе, "Алтын дәнде" Бас буын –1, НИЫК – 3, Орта буын– 2 және Кіші саға – 1 рет пайдаланылады. Яғни, поэмада күй қысқартылып берілгені байқалады. Ол өзгерістер поэмада бөлімдер санының азаюымен қатар, кейбір бөлімдер ұзақтығының құбылғанынан да байқалады. Мұны төменде келтірілген "Жекпе-жек" және поэмадағы күйдің басқа бөлімдерінің көлемінен де байқауға болады:

1-ші сурет

"Жекпе-жек" күйі

Б.б	НИЫК	Б. б	О.б	НИЫК	Б. б	О.б	НИЫК	1 саға	НИЫК	О. Б	НИЫК	Б. б	НИЫК	Б.б
2 т.	6 т.	2т. .	12 т.	5 т.	2 т.	14 т.	7 т.	13 т.	7 т.	15 т.	6 т.	4 т.	6 т.	3 т.

2 - ші сурет

"Алтын дән" поэмасы

Б.Б	НИЫК	О.б	НИЫК	1саға	О.б	НИЫК
11т.	6т.	13т.	5т.	5 т.	3 т.	5 т.

¹⁶ А. Нұрпейісов айтуынша, бұл әуен композитордың өзінің төл әнінің негізінде шығарылған [3].

¹⁷ Е. Тұңғышұлының "Атадан мұра" кітабында жарияланған Жетісудың атакты күйшісі Байсерке күйімен аттас, бірақ музыкалық мазмұны басқа күй [10,57].

¹⁸ Бұл күйді Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның түлегі, домбырашы Батырлан Әбенев нотаға түсірді [11,25-28].

¹⁹ НИЫК – негізгі интонациялық-ырғақтық кешен. Профессор С. Утегалиева термині [12].

Күй және поэманың композициялық құрылымы өзара ерекшеленетін дыбыстық аймақты көрсететін *ладтық тіректерге* негізделгені төмендегі суреттерде көрсетілген:

3 – ші сурет

"Жекпе-жек" күйі

Б.б НИЫК Б.б О.б НИЫК Б.б О.б

8

НИЫК Ісаға НИЫК О.б НИЫК Б.б НИЫК Б.б

4 – ші сурет

"Алтын дән" поэмасы:

Б.б НИЫК О.б НИЫК Ісаға О.б НИЫК

"Жекпе жек" күйінің *эолийлік* және *фригийлік* бағыттағы дыбыс қатары "Алтын дәнде" сақталып, дыбысталу *биіктігі* жарты тонға көтерілді ("Жекпе-жекте": *e-a*, поэмада: *es-as*). *Метрикалық ырғақтық* жүйесінде күйдің түпнұсқасы $6/8$ және $9/8$ өлшемінде (оның ішінде екінші өлшем орта буын басында, күй ортасындағы бас буын және сағаның соңында) шығарылса, поэмада күй біріңғай $6/8$ өлшемінде пайымдалады. Яғни, жеке орындаудағы "Жекпе-жекте" шығармашылық шабыт және еркіндіктен туындаған варианттылық оның ладтық – композициясымен қатар, ырғақтық–метрикалық жүйесіне де әсер еткен. Ал оркестрлік ұжым орындауында бұл күйдің басты ырғақтық өрнегі: ♪♪♪♪ біріңғай $6/8$ метрикалық өлшеміне түседі.

"Жекпе жек" екітактылық *бас буыннан* басталса, поэмада күйді ән иіріміне сүйенген тарауша жалғастырып, құрылым ұлғайғанынан, мұнда бас буынның да көлемі он бір тактыға дейін өседі:

5 - ші сурет

Бас буын

"Жекпе-жек" (1-2тт.)

6 – шы сурет

"Алтын дән" (15-19тт.)

Яғни, бас буын "Алтын дәнде" толық бір тараудың кіріспесі қызыметін де атқарады.

Күй бас буынында төменгі дауыстағы желі *d* және *e* дыбыстарына негізделген. "Алтын дәнде" тенор домбырада орындалатын қосдауысты фактурадағы тақырып аспаптың жоғары ішегінде жүріп, төменгі ішегінде *a* дыбысы қайталанса, домбыра баста ол төменгі дауыста (домбыраның жоғарғы ішегінде) бірте-бірте *e, f, g* дыбыстарына көтеріліп, *d*

тонына қайту арқылы кварталық аралықты қамтып, жетекші аспап партиясын қайталайды. Домбыра- контрабаста тактылардың 1- ші үлесінде *d* дыбысы қайталанып, екінші үлесінде күй тақырыбын түзетін басқа дыбыстар алынады. Бұл күйдің бас буын аймағына сәйкес келетін үзінді болды.

"Алтын дәндегі" *НИЫК* -ке түпнұсқадағы бұл бөліммен салыстырғанда, өзгерістер кіргізіледі: оркестрлік нұсқаның штрихтық және ырғақтық жүйесінде бірыңғайлылық басым болса, күйде күйші *g* дыбысын "іліп алу" тәсілі арқылы келесі дыбысқа көшіп отырады, ал негізгі ырғақтық өрнектің бірінші үлесіндегі сегіздік екі оналтылыққа бөлініп дамиды:

7 – ші сурет НИЫК

"Жекпе-жек" күйі (5-6, 8тт.)



8 – ші сурет

"Алтын дән" поэма (28-29,31тт.)



Күйдің *орта буынның* басынан бастап, оркестрдегі тембрлік бояу унисонды және октавалық қайталау көмегімен қоюлана түседі. Бұл бөлімде күйдің белсенді дамуы барлық оркестрлік топтар (оның ішінде ұрмалы аспаптар) партиясында көрсетіледі. Оркестрлеудің осы әдісі автордың батысқазақстандық күйдің буындық формасын терең меңгеріп, орта буынның басқа регистрлік аймақта жүретінін айшықтайды. Бұл мәселе ұрмалы аспаптарда күй ырғағының қосылып отырғанынан да байқалады (39- 63тт.). Орта буынның дамуынан осы тараушаның соңына дейін синкопалық өрнекті көрсетіп тұрған бас және контрабас домбралардың партиясы біркелкі ырғаққа ауысады, олардың партиясының басым бөлігі бас және контрабас қобыздарда қайталанады.

Күй түпнұсқасында *саға* бөлімі он үш такт бойында тартылады. Мұнда әуен дамуы жоғарғы дауыстағы секундалық иірімнен (екінші октавадағы *a-g*) басталып, сонан соң бұл дыбыс қайталанып тұрғанда, әуен желісі төменгі дауысқа өтіп, кейін қайтадан сол дауысқа оралып, қайталану, вариантты және секвенциялы жолмен даму және бөлімдерді байланыстыру үзіндісі арқылы орта буынның қысқарған екінші айналымына өтіп жалғасады. Бұл дауыста әуен қозғалысы секунда қадамдары арқылы жүріп отырса, төменгі дауысқа өткен кезде ол бірінші октавадағы *d* дыбысына бірнеше рет оралу нәтижесінде секірмелі қадамдармен *h¹, c², d², h¹, e², h¹, c¹* дыбыстары арқылы өтеді:

9-шы сурет Саға

"Жекпе-жек" (51-56тт.)



Поэманың *НИЫК* және орта буынынан бастап, күйді оркестрлік топтардың түгелге жуық топтары орындайды. Жетекші аспаптар-домбыра тенорларға қосылған олар

айшықты тембрлік бояуымен күйдің шарықтау шегі –сағаны *ff* динамикасында көрсетеді. Сағада әуен желісі әдетте *төменгі дауыста* жүретін батыс күйлерімен және сол стильдегі түпнұсқамен салыстырғанда, күй тақырыбы мұнда *біріңғай жоғарғы дауыста* гана дамиды²⁰. Оны домбыра пиколло, прима, сырнай 1,2,3, прима және альт қобыздар унисонды және октавалы фактурада қайталап, оркестрдің тембрлік бояуы қоюлана түседі. "Алтын дәндегі" саға түпнұсқадағы сағаның 56-шы тактысындағы үзіндісіне негізделген. Ол, дами келе, екінші сағаға сәйкес келетін *d* дыбысына дейін көтеріледі. Оның дамуында да қайталау, варианттылық және секвенциялар қолданылады. Яғни, поэмадағы саға түпнұсқадағы бұл бөлімді сол күйінде қайталамай, оның ішіндегі бір үзіндісінің дамытуы нәтижесінде шығарылған.

10-шы сурет

"Алтын дән" поэма: (50-54тт.)



Талдау басында келтірілген кестелерде (1-2 суреттер) көрсетілгендей, күй *он бес*, ал поэмадағы оның нұсқасы– *жеті* бөлімнен құралған. Күйде оның шарықтау шегі болып саналатын 1 сағаға дейін музыкалық қозғалыс бас буынға 2 рет түсіп, НИЫК - ке – 3, ал орта буынға 2 рет көтерілсе, "Алтын дәнде" сағаға дейін НИЫК– 2 рет ал, орта буын – 1 ғана рет көтеріледі. Сондай – ақ, сағадан бас буынға оралу үшін НИЫК-ке –3, ал орта буынға –1 рет өтсе, поэмада музыка қозғалысы бірінші сағадан орта буын арқылы НИЫК – ке өтіп, бас буынның нышаны ғана көрсетіліп, одан кейін ән тараушасы басталады. Басқаша айтқанда, түпнұсқада *сағаға дейінгі* және *одан кейінгі* күй дамуының тактылық көлемі бір-бірінен аса қатты ерекшеленбесе (50т. және 41т.), "Алтын дәнде" сағадан кейін күй бөлімдерінің соңы қатты қысқарады (35т. және 4т.).

Композитордың осылайша төкпе стиліндегі күйдің негізгі ладтық -композициялық аймақтарын көрсетіп, түпнұсқадағы бастапқы немесе вариантты түрдегі қайталаулардан бас тартып, бірінші саға бөлімін дамыта диапазонын ұлғайтып, екінші саға биіктігін көрсетуі, бір жағынан, күйдің даму мүмкіндіктері мол екенін дәлелдесе, екіншіден, симфониялық жанрдағы музыка дамуының кульминацияға ұмтылу ерекшелігімен байланысты болып көрінеді.

"Жекпе-жек" күйінің "Алтын дән" поэмасында пайымдалуы – Н.Тілендиевтің ХХ ғасыр халық аспаптарына арналған оркестрлік музыкасында дәстүр жалғастығының жарқын көрінісі. Күйдің ладтық-композициялық негізгі келбетін сақтай отырып, композитор оны академиялық музыканың формақалыптастыру заңдылықтарымен өзара әрекеттестіріп, жаңа сападағы туынды жазып шыққан.

"Алтын дән" поэмасындағы күйдің мақалада көрсетілген мәселе аясында қарастырылуы Н.Тілендиевтің батысқазақстандық және басқа аймақтық дәстүрлер негізінде жазылған төл шығармаларындағы өңірлік музыкалық ерекшеліктерді тереңірек түсініп, олардың композитор шеберлігімен еуропалық академиялық және бұқаралық музыкамен өзара әрекеттесу жолдарын тануға көмектеседі.

Әдебиеттер тізімі

1. Айтуарова А. Нургиса Тлендиев. Композиторы Казахстана. Творческие портреты. – Алматы: Алматы – Болашақ, 2012. – 360 с. С. 206–228.
2. Тілендиев Н. Алтын дән // Тілендиев Н. Жеңіс салтанаты. Халық аспаптар оркестріне арналған шығармалардың партитуралары. – Алматы: Өнер, 1980. – 268-347 бб .

²⁰ Күй бөлімінің осындай үлгіде дамуы Жетісу күйлерінде, сондай-ақ, сол аймақтың ақындық сарындарының аспаптық кіріспелерінде және басқа да аспаптық үзінділерінде кездеседі.

3. Магистрант Е.Ембергеннің Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрі және "Отырар сазы" Академиялық фольклорлық-этнографиялық оркестрінің ардагері А. Нұрпейісовтың сұхбаты. Қолжазба. 09.02.2025
4. Ботбаев Д. Құлақтан кіріп бойды алған // Ғасыр сазын тербеген. Нұрғиса Тілендиев туралы естеліктер. Құраст.: С. Әбдіраймов, Ж. Шәкәрім, Д. Тілендиева, Б. Иса. – Алматы: Қазақ университеті, 2021. – 170 б.
5. Қазақстан композиторлары. Творческие портреты. Құраст. Н. Кетегенова, ред. А. Нусупова. – Алматы: АО Алматы-Болашақ, 2012. Т.1. – 360 с.
6. Қазақстан композиторлары. Творческие портреты. Құраст. Н. Кетегенова, А. Нусупова. – Алматы: АО Алматы-Болашақ, 2017. Т.2. – 624 с.
7. Қазақстан композиторлары. Творческие портреты. Құраст. Н. Кетегенова, А. Нусупова. – Алматы: АО Алматы-Болашақ, 2017. Т.3. – 576 с.
8. Шнайдер К. Таланттың бір көктемі // Ғасыр сазын тербеген. Нұрғиса Тілендиев туралы естеліктер. Құраст.: С.Әбдіраймов, Ж.Шәкәрім, Д.Тілендиева, Б.Иса. – Алматы: Қазақ университеті, 2021. – 170 б.
9. Исакова Г. Национальные истоки песенного творчества Н.Тлендиева. – Алматы: КазНАИ им Т. Жургенова, 2012. – 160 с.
10. Тұңғышұлы Е. Атадан мұра. – Алматы: Санат, 1999. – 160 б.
11. Әбенев Б. Арман. Нұрғиса Тілендиев күйлері. – Астана: ИП "Ви-Принт", 2014. – 96 б.
12. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.

Аяулым ЖУМАКАН

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының
«Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша 1-курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі:
өнертану кандидаты, доцент Недлина Валерия Ефимовна.*

ЗАМАНАУИ АНСАМБЛЬДЕРДЕГІ ЖЕТІГЕН АСПАБЫНЫҢ АТҚАРАТЫН ФУНКЦИЯЛАРЫН ЗЕРТТЕУ МӘСЕЛЕСІ

Аңдатпа. Мақалада жетіген аспабының түрлері және олардың заманауи фольклорлық ансамбльдерде, концерттік тәжірибеде қолданылуы жайлы жазылған. Қазақ сахнасында Б.Сарыбаевтың арқасында салыстырмалы түрде жаңадан бой көрсеткен жетіген аспабын әрі қарай дамытуда дәл қазіргі таңда екбек етіп жүрген Н.Жақыпбек бастамасымен құралған «Кәусар» жетігеншілер ансамблі және жазба еңбектері, Е.Құсайыновтың орындаушылық тәжірибесі, сонымен қатар «Хассак», «Тұран» этно-фольклорлық ансамбльдері, «Steppe sons» альтернативты ансамбльдерінің және т.б. ансамбльдердің концерттік тәжірибесі арқасында көне архаикалық аспап қазіргі тыңдармандар арасында сұранысқа ие болуы аспаптың мәдениетке оралуына үлкен әсерін тигізуде. Ғылыми тұрғыда зерттелмеген жетіген аспабының бұл социологиялық аспектісі мақалаға негіз болып отыр.

Жоғарыда айтылып кеткен орындаушылардың шығармаларына талдау жасау арқылы жетігеннің ансамбльдерде атқаратын негізгі функциясы зерттелді.

Зерттеу нәтижесі бойынша жетіген көне архаикалық түрі де, жетігеннің заманауи түрі де қолданылатыны анықталды, алайда аспап өзінің дамуын әлі де тоқтатпайды, себебі

орындаушылардың концерттік тәжірибесіне сүйенетін болсақ аспап әлі де техникалық жағынан толықтыруларды қажет етеді.

Тірек сөздер: жетіген, фольклорлық ансамбль, жетігеннің функциясы.

Аннотация. Данная статья посвящена видам жетыгена и их использование в современной концертной практике и в фольклорных ансамблях. На казахской сцене благодаря Б. Сарыбаеву сравнительно недавно появился инструмент жетіген, и его дальнейшее развитие в настоящее время связано с деятельностью Н. Жакыпбек, являющаяся автором трудов про жетыген и основательницей ансамбля жетыгенисток «Каусар», исполнительской практикой Е. Хусайынова, а также концертной практикой этно-фольклорных ансамблей «Хассак», «Тұран» и альтернативного ансамбля «Steppe sons» и т.д. Благодаря этим коллективам старинный архаичный инструмент снова становится востребованным среди современной аудитории, что оказывает значительное влияние на возвращение инструмента в культуру. Этот социологический аспект жетігена, который еще не был научно исследован, является основой статьи.

Анализ произведений вышеупомянутых исполнителей позволил исследовать основную функцию жетігена в ансамблях.

По результатам исследования было установлено, что используются как архаичная форма жетігена, так и его современный вид, однако инструмент продолжает развиваться, поскольку, опираясь на концертный опыт исполнителей, можно сказать, что инструмент все еще требует технических доработок.

Ключевые слова: жетыген, фольклорный ансамбль, функция жетыгена.

Abstract. The article discusses the types of the zhetygen instrument and its use in modern folklore ensembles and contemporary concert practices. On the Kazakh stage, thanks to B. Sarybaev, the zhetygen, a relatively new instrument, began to emerge, and its further development is now associated with the efforts of N. Zhakypbek, who founded the “Kausar” zhetygen ensemble, as well as with his written works, the performance experience of E. Khusainov, and the concert experience of the “Hassak,” “Turan” ethno-folk ensembles, and the alternative “Steppe Sons” ensemble. Thanks to these groups, this ancient, archaic instrument has become in demand among contemporary audiences, greatly contributing to its return to the cultural scene. This sociological aspect of the zhetygen, which has not been scientifically studied, forms the basis of the article.

Through an analysis of the works of the performers mentioned above, the main function of the zhetygen in ensembles was examined.

The research results revealed that both the ancient and the modern forms of the zhetygen are used; however, the instrument’s development is still ongoing, as, based on the performers’ concert experience, it is evident that the instrument still requires technical improvements.

Keywords: Zhetygen, folk ensembles, function of zhetygen .

Жетіген түркі тектес елдеріне ортақ көп ішекті көне музыкалық аспап. Жетігеннің шығу тарихы жайында тек аңыз-әңгімелерден ғана хабар ала аламыз. Өкінішке орай жетігеннің шығу тарихы жайлы нақты деректер жоқ, көне репертуары сақталмаған. Б.Сарыбаев 1960 жылдарға дейін ұмыт болған жетіген аспабын қайта реконструкция жасап, 1967 жылы О.Бейсенбаевпен бірігіп жасап, аспапқа жаңа дем берді [1]. Қазіргі таңда жетіген үлкен сұраныс пен танымалдылыққа ие болып, еліміздің арнайы музыкалық мектептерінде, арнайы орта оқу орындарында және жоғары білім беру ордаларында оқытылып жүрген аспап. Заманауи концерттік тәжірибеде қолдануға тиімді, дыбыс шығару сапасы әлдеқайда жоғары, техникалық мүмкіншілігін байыта түсетін аспап жасап шығаруды мақсат еткен өнертанушы, орындаушы Н.Жакыпбек шебер Н.Абдрахмановпен қазіргі таңда қолданыста жүрген жаңартылған жетіген түрін жасап шықты. Бұл орайда өнер зерттеушісі А.Райымбергеновты атап кетуге болады, себебі осы жетіген түрін жасап шығуға түрткі болды деп айтсақ болады.

Қазіргі кезде біз өзіміз үшін жетігеннің 3 түрін атап өте аламыз [4] жетігеннің көне архаикалық түрі және Б.Сарыбаевтың үлгісі бойынша жаңартылып жасалған хроматикалық жетіген.

1. **Жетігеннің архаикалық түрі.** «Даусын көтеру үшін асықтарды ішектердің екі жақ басынан ортасына қарай жақындатқан, ал оларды кері жылжытып, араларын алшақтатса даусы төмендеген» [3, 112], «Ескі орындаушылық дәстүрін өзгертпей сақтап келген бір октавалық кварта- квинталық көне бұраудағы аспап» [6, 30], 7 ішекті, ішектері бұрынғы кезде аттың қылынан немесе малдың ішегінен, тиек ретінде асықтар қолданылған, ал құлақтары мүлде болмаған [3, 112]. Әбден кепкен, бұтақсыз жалпақ шағын тақтайшаның астын астауша етіп ойып жасайды, төңкеріп қарағанда беті астаушаға ұқсас болып келеді. Шанақтың көлемі де әр түрлі болған [5, 56]. Алайда Б.Сарыбаевтың тұңғыш қайта жасалған жетігеннің ұзындығы 1060 мм, шанағының ені 250 мм, тар жерінде 210 мм болды [3, 114]. Аспаптың көне түпнұсқасын көрсету үшін жеке сольдық номерлер орындағанда қолданылады [4, 7]. Бұл жетігеннің жасалуы аспаптың көне тарихи бейнесін қайта қалыпқа келтіру үшін жасалды. Алғашқы жасалған жетіген үлгісі болғандықтан, бұл кезеңде орындаушылық ерекшеліктер, қол қойылымы сияқты орындаушыларға арналған ешқандай нақты нұсқаулар болған жоқ. Аспаптың тарихи маңызы басым болғаны айқын. Жетігеннің көне түрінің қайта жасалып шығуы болашақ зерттеулер мен аспаптың акустикалық, орындаушылық және морфологиялық ерекшеліктері жайлы еңбектер жазуға негіз болды.



Мысал 1. Жетіген аспабының архаикалық түрі [1, 34]

2. **Көне жетігеннің жаңартылған түрі.** Бұл жетіген түрін Б.Сарыбаев бастамасымен, шебер А.Аухадиев жасап шығарған болатын. Құлақ бұрауы хроматикалық, дыбыс ауқымын ұлғайту үшін ішек саны 13-ке жеткізілді [3, 113] ішектері лескадан жасалған [7, 15]. Жетігеннің дамуының екінші үлгісінде жылжымалы тиектерге өзгеріс енгізілгеннен соң аспаптың күйге келтірілуі оңайланды. Шанақтың 188 мм-ге ұзартылуы оң жақ бөліктегі ішектерді ұзартуға жағдай жасады. Бұл жетіген түрінің үлкен ерекшелігі «аспаптан жиырма дыбыс алынды, диапазоны бір жарым октава болды. Жеті ішегі, екі бөлікке бөлетін ортадағы тиектің көмегімен екі-екіден дыбыс бере алды. Аспаптың жоғарғы қақпағы тұтас. Төменгі қақпақ имектеліп жасалынды. Бұл жетігенде асық орнына – тиек қойылып, құлақтары да болды. «Әуелі құлақтың көмегімен ішектердің оң жақ бөлігі күйге келтірілді, сол жақ бөлігін тиектерді жылжыту арқылы келтірілді» [3, 113]. Жетігенге енгізілген бұл жаңашылықтар аспаптың орындаушылық мүмкіндігін едәуір өсірді. Енді аспапта тек көне күйлер ғана емес, халық әндерін орындауға мүмкіндік пайда болды. Сонымен қатар морфологиялық ерекшелігінде жылжымалы тиек пен құлақтың пайда болуы аспаптың құлақ күйін келтіруді жеңілдетті, ал лескадан тағылған ішектер аспапқа сыңғырлаған үн қосқан болуы керек.



Мысал 2. Көне жетігеннің жаңартылған түрі

3. **Көне жетігеннің дамыған түрі** де бар. Екінші кезеңге жетіген диапазоны екі октава аспапқа айналды. Диапазонды квартаға кеңейту үшін дыбыс қатарының төменгі бөлігіне бес ішек қосылды. Жаңадан қосылған ішектер құлақтардың көмегімен керілді [3, 114]. Б.Сарыбаевтың бұл жетігендерді жасап, жетілдірудегі мақсаты- аспапта орындаушылық мүмкіндіктерді арттырып, әртүрлі шығармалар орындауға мүмкіндік бере отырып, репертуар мәселесін сол кезден бастап шешуге ат-салысты деп айта аламыз. Жетігеннің бұл даму деңгейінде оның болашақтағы дамуына негіз болды. Осы аспаптың негізінде кейінгі жетігендердің дыбыс қатары 2 октавалық болды. Бұл жеке орындаушыларға болсын, оркестр құрамындағы орындаушылар үшін жаңаша мүмкіндіктер тудырды. Бұрын-соңды орындауға қиындық тудырған шығармаларды енді ойнауға оңтайлы болды деп айта аламыз.



Мысал 3 . Көне жетігеннің дамыған түрі

4. **Жетігеннің үшінші түрі** деп қазіргі таңда қолданыста жүрген жетігендерді айтамыз. Бұл жетіген түрін жасап шығаруға негіз болған жетіген аспабын кәсіби деңгейге шығарған өнертанушы Н. Жақыпбек. Жетігеннің бұл түрінде 21 кейде 23 ішек кездеседі, ішектері нейлоннан, капроннан жасалады, құлақтары металдан, тиектері жылжымалы, шанағының ұзынды Бұл жетіген түрін жасаған Н. Абдрахманов және Ж. Тұрдығұлов шеберлер болды. Аспаптың ең ұтымды жағы- аспап өз бойына хроматикалық жетіген түрі мен көне кварта – квинталық бұраудағы жетігенді бір аспап бойына қондырған. Өнертанушы Н. Жақыпбек бұл аспапты ойластыруға түрткі болған жоғарыда айтып кеткендей өнер зерттеушісі А.Райымбергенов болды. Алғашқы кәсіби жетігенші ретінде Н. Жақыпбек бұл аспапты ойластыруда өз орындаушылық тәжірибесін қолданды. Кейіннен осы аспапты көпшілік алдына шығару арқылы, аспаптың репертуарына жан-жақты ізденіс арқылы жаңа шығармалар қосып, қазіргі заман композиторларының (Қ. Ахмедьяров, Е. Үсенов, Б. Бекмұхамбет, т.б.) күйлерін лайықтап, түрлі халық әндерін жетігенде ойнау арқылы тек көпшілік халықтың назарына ғана емес, сонымен қатар үлкен сахналарда өнер көрсетіп жүрген эстрада әншілерінің, жас орындаушы өнераздар мен өнер зерттеушілерінің назарына түсті. Қазақстанда алғаш кәсіби жетіген мектебінің негізін қалаған Нұргүл Бижанқызы бұл аспапты «Факультативтік сабақта қосымша аспап ретінде үйренушілерге және жетігеннен жалпылама

бағдар алам деушілер үшін арналып жасалған» деп айтып өткен [4, 8]. Бірақ әлде де аспаптың бар орындаушылық қыр-сырын толығымен ашылмағанын алға тарта отырып, жас музыкатынушылар мен орындаушылар тарапынан жетіген аспабына жанашырлық пен қызығушылықтың артып, аспаптың дамуына өз үлесін қосатын жастар көбейгенін тілеп отырады.



Мысал 5. Жетігеннің заманауи түрі

Қалай дегенімен бүгінгі таңда жетігеннің көне түрі де заманауи түрі концерттік тәжірибеде қолданылуда. Еділ Құсайынов қазақтың музыкалық көне аспаптарын шебер меңгерген сазгер, фольклор зерттеушісі бүгінгі күнге дейін жетігеннің көне түрін концерттік тәжірибеде белсенді қолданып келе жатыр. Тек Қазақстанда емес, сонымен қатар АҚШ елінедегі «Карнеги Холл», «Кеннеди орталығы», Париждегі ЮНЕСКО орталығында және Лондондағы «Альберт холл» сияқты халықаралық сахналарда өнер көрсетіп жүрген мульти-аспапшы. Еділ Құсайынов жетіген аспабындағы алғашқы жеке орындаушылардың бірі болып табылады. Жетіген аспабымен орындайтын репертуары архаикалық халық әндері мен күйлерінен тұрады және әнді ерекше көмей даусымен орындап, өнердің ерекше керемет үлгісін көрсетуде. («Қара жорға», «Сары Алтай»). Ең қызығы Еділ Құсайынов өзінің шығармашылығында архаикалық күйлер мен әндерді, аспаптардың көне түрлерін орындап тұра оны джаз, симфониялық музыкамен синтез жасап, музыкалық жанрлардың әдемі үйлесімдігін көрсетті.



Мысал 4. Инструментал на концерте Айгуль Бабаевой. Жетігенде орындалған бөлігі
<https://youtu.be/Z0TQCyxqwyU?si=HsbDqKVOpTWQU0tQ&t=66>

Қазіргі заманауи концерттік тәжірибиде жетіген аспабында жеке орындаушылық зор қарқынмен дамып жатыр, аспаптың нәзік үнін сүйіп тыңдайтын тұрақты тыңдаушылары күн санап артуда. Жетігеншілердің репертуарында аспапқа лайықталған домбыра, кейбір сыбызғы және қобыз күйлері де бар, әсіресе қазіргі заман композиторларының лирикалық тақырыптағы күйлері жетігеннің орындауында тыңдарманға ерекше жағымды естіледі. Мысалы, Е. Үсеновтың «Кербез сұлу», Б.Бекмұхамбеттің «Алтыныма» секілді күйлерін ерекше атап өте аламыз.

Жеке (соло) аспап ретінде орныдаудан бөлек жетіген аспабы қазақ халық әндерін сүйемелдеуге керемет жарасатын аспап. Жетігеннің нәзік үні қыз баланың сыңғырлаған даусымен керемет үйлесім тауып жатады. Бұған ең жарқын мысал ретінде әнші Қарақат Әбілдинаны айта аламыз. Қ.Әбілдинаның орындауында жетіген аспабының сүйемелдеуімен айтылған «Балапан қаз» халық әні халық арасында кең танымал, сүйікті әндердің біріне айналды. Мұның сыры неде? Бұған үлкен себеп болған әннің терең сыр мен ойға, сағынышқа толы мәнін, әншінің елжіретер даусын жетіген өзінің жұмсақ, нәзік, әуезді үнімен әннің өзіндік атмосферасын толықтырып тұр. Бұл әнде жетіген бастан аяқ гармониялық негізін ұстап,

сүйемелдеп отыр. Сүйемелде орындалатын жетіген партиясы өте қарапайым, әннің негізгі әуенінен қайталай отырып, әншінің партиясымен қатар жүреді. Соның арқасында әннің түпнұсқалығы өзгеріссіз сақталады, бұл жалпы әннің фольклорлық стилін қолдайды. Осылайша, жетіген Балапан қаз әнінде тек музыкалық текстураны жасау құралы ғана емес, қазақ мәдениетінің маңызды элементін енгізеді.

Жетіген ансамбльдік тәжірибеде көбінесе сүйемелдеуші рөлін атқарады. Тұран, Хассақ, Steppe sons этно-фольклорлық, альтернативтік топтарының мысалында қарастырып көрсек болады.

Тұран тобының «Сырласу» шығармасында жетіген партиясы шығарманың басынан соңына дейін үздіксіз әрі еш өзгеріссіз орындалатын қарапайым аккордтар фигурация жүзінде көрініс табады. Яғни жетіген партиясы шығарманың гармониялық негізі болып, шығарманың біркелкі ритмикалық негізін сақтап, ансамблдегі өзге аспаптар арасында бірінен біріне беріліп отырған негізгі әуенмен қосыла отырып, шығармаға тыныштық, өткенді еске алу, сағыныш бейнелерін келтіреді. Бір жағынан бұл шығарманың өзгеріссіз жүретін 5\8 өлшемімен және біркелкі баяу темпімен, әрі g-moll тональдігінде жазылуымен байланыстыра аламыз.



Мысал 5. TURAN. Syrlasu (Сырласу). Live

<https://youtu.be/xAcr8Sa6KdM?si=d7U6MEW2Zw27s-E>

Хассақ тобының «Аңсау» шығармасы да табиғи g-moll тональдігінде жазылған, шығарма атына сай лирикалық болып келеді. Бұл шығармада жетігеннің дыбысы ерекше статика, нәзіктің, өңділік, тұңғық ойға батқандай сезім сыйлады. Бұның себебі жетігенде ойналатын партия болып табылады. Шығарманың бастапқы бөлігі тек жетіген орындауындағы бір қалыпты, өзгеріссіз қайталанатын, флажолет әдісімен алынатын 4\4 немесе 2\4 –өлшеміндегі партиямен басталады жалпы бұл өлшем шығарманың соңына дейін сақталады. Адамға тұңғық, сағыныш пен мұң сезімдерін сыйлайды. Шығарма барысында жетіген бірқалыпты флажолет әдісімен алынатын партиясы бірте арпеджиоға ауысады. Бұл шығарма барысында да жетіген партиясы еш өзгеріссіз, тек ойнау регистрі бір сәтке өзгерген жерлері кездеседі. Жалпы алғанда жетігеннің гармониялық фигурациясы еш өзгеріссіз қайталанып отырады, ал ансамблдегі қалған аспаптар шығарманың негізі тақырыбын өрбітіп, бірінен кейін бірі жалғап отырады.



Мысал 6. HasSak ethno folk group - MUSIC ANSAU / МУЗЫКА АНСАУ / SONG ANSAU

<https://youtu.be/o-ghI3Sbhys?si=mavuyNBz2Wm24NZX>

Steppe Sons тобындағы жетігеннің алатын орны өте ерекше, әрі атқаратын функциялары бір шығарманың өзінде бірнеше рет ауысып отыруы әбден мүмкін. Алдыңғы Тұран, Хассақ топтарымен салыстырмалы түрде жас топтың өз аттарына сай альтернативты музыкасында

кездесетін өлшем түрлері де әртүрлі. «Тұма» шығармасының мысалында қарастырар болсақ, шығармаға кіріспе екі жетігеннің партиясымен басталады. Жетігеннің бірі шығармада ары қарай үздіксіз жалғасып отыратын шығармаға гармониялық негіз болатын партия ойнаса, екіншісі шығарманың әуендік негізі болатын партияны орындайды, кейіннен бұл партия ансамбльдегі басқа аспаптардың орындауында жалғасын табады. Бірінші жетігеннің гармониялық функциясын шығарманың кульминациясына дейін жалғастырып, шығарманың кульминациясына келгенде жетіген партиясы өзгергенімен, атқарып отырған гармониялық функциясы өзгеріссіз қалып отыр. Шығарма бастапқы бөлімінде толғанысқа толы 4\4 өлшемінде баяу темпте жүретін әуенмен басталады, кульминация бөлімінде шығарма көңілді әуенге ауысып, болашаққа жарқын көзқарас пен үмітті білдіргендей.



Мысал 7. Steppe Sons тобы - Тұма

<https://youtu.be/RWPsXtGEqyQ?si=SFC9pi i7gpSL3f2P>

Жоғарыда қарастырылып өткен шығармалардағы жетіген партияларының атқаратын функциясы бірдей болып келеді, алайда ол әрдайым солай болған немесе болады деген заңдылық емес. Бұл мақалада қарастырылған шығармалар мағыналық жағынан, мінез жағынан бір-біріне ұқсас деп айта аламыз, әсіресе «Сырласу», «Аңсау» адам баласының ішкі сырын білдіретін, өткенге сағынышты, ерекше сазды лирикалық әсерін жетіген үні одан ары күшейте түскендей көрінеді. Тұма шығармасының мінезі сағыныш емес, жарқын болашаққа деген сенім, өткінші қиындықтарға мойыма, тек алға ұмтылуды бейнелейтіндей. Шығарма лирикалық, болғанымен, мұңды емес, бірақ бұл жерде де жетіген дыбысы адамның жандүнесіндегі толқынысты бейнелейтіндей.

Аталмыш шығармалар және жоғарыда айтылып өткен музыкалық топтар неотрадиционализм жанырында жұмыс жасап келе жатыр деп айта аламыз. Ю. В. Попков: "неотрадиционализм – бұл дәстүрді ұстану процесі, бірақ басқа сипаттамаларға ие. Қазірдің өзінде сөздің этимологиясына сүйене отырып, нео-дәстүрлі дәстүрден басқа, белгілі бір жаңалық пен жаңашылдықты болжайды. Бұл дәстүрді үздіксіз көбейту және оны өзгерту, қазіргі жағдайларға бейімделудің өзара байланысты процесін білдіреді" [9, 470].

Қазіргі таңда музыканттарға қойылатын талаптар өте жоғары. Орындаушылар, соның ішінде жетіген аспабын орындаушыларға жан-жақты болу, яғни жетігенші бірнеше аспапта ойнап, әсіресе шаңқобыз, саз сырнай секілді аспаптарда ойнау білу, ән айта, білу секілді талаптар концерттік, ансамбльмен орындау тәжірибесінде көп талап етіледі.

Сонымен қатар қазіргі таңда әрбір орындаушы музыкантқа қажет дағды – өз аспабының дыбыс алу ерекшеліктерін білу, себебі қазірге концерттік тәжірибеде бұл аса күрделі мәселе. Әсіресе, жетіген аспабында бұл мәселе көп қиындықтар тудырады. Қазіргі таңда микрофондардың ішінде жетіген аспабында қолдануға ең тиімді деп ілмекті (петличный) микрофонды айта аламыз. Дыбыс резонатырына қарай орнатылып, яғни жетіген шанағының ойығына қарай қойылады, қазіргі кездегі кейбер жетігенде ол резонатор астынан орналасса, кейбір жетігендерде үстінен де астынан да орналасқан болады. Бұл жерде орындаушы өзіне оңтайлы, әрі аспабының үнін өзгеріссіз, дыбысты таза беретін резонаторды білуі міндетті. Аспап бір орында тұрақты тұрмағандықтан, тірекке қойылатын микрофондар дыбыс резонаторынан алшақтап, дыбысты толыққанды қабылдай алмай қалады, сондықтан оларды қолдану құпталмайды. Соңғы уақытта жетіген аспабына звукосниматель құрылғысын орнату тәжірибесі жетіген аспабын орындаушыларда кең етең жайып келе жатыр. Алайда концерттік тәжірибеде звукосниматель қолдануда жетіген аспабының дыбыс сапасы толыққанды зерттеулерді талап етеді.

Қолданылған әдебиеттер

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары : альбом / Б. Сарыбаев = Казахские музыкальные инструменты. – Алматы : Жалын, 1978. – 136 б.
2. Жақыпбек Н. Жетіген аспабының құрылымы мен ойнап үйрету әдістемесі Диссертация. – Алматы: 2016. – 27 б.
3. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. – Алматы : Өнер, 1981. – 205 б.
4. Жақыпбек, Н. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы. 2011. – 210 б.
5. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры. – Алматы.1994. – 127 б.
6. Кәртенбаева Қ. Жетіген аспабының техникалық мүмкіншіліктері мен орынаудышылық ерекшеліктері: өнертану ғылымының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін жазылған диссертация: : 6M040400 – Дәстүрлі музыка өнері. – Алматы, 2011. – 84 б.
7. Жақыпбек Н. Жетіген аспабының құрылымы мен ойнап үйрету әдістемесі: өнертану ғылымының магистрі академиялық дәрежесін алу үшін жазылған диссертация: 6M040400 – Дәстүрлі музыка өнері \ ғылыми жетекші: Өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент С.Ы.Өтеғалиева. – Алматы. 2016. – 72 б.
8. Еділ Құсайынов Алматыда жаңа альбомын таныстырады // Ауылдық аумақтарды тұрақты дамыту қоры : сайт. - 2024-04-03 15:26. URL: <https://furst.kz/tpost/okt8ly97b1-edl-saiinov-almatida-zhaa-albomin-tanist?amp=true> [кіру күні: 07.02.2025]
9. Рябцева В.А. Неотрадиционализм как неотъемлемый элемент современного социально-культурного общества // Научный альманах, 2017. – Сс. 469-472.

Нодирбек КАЮМОВ

*магистрант I курса, Дирижирование,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, ст. преподаватель
Касимова Зульфия Маликовна*

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА ГАЛЫМЖАНА БЕРЕКЕШЕВА

Аннотация. На основании проделанного в статье исследования, основанного на личной беседе с автором-аранжировщиком Г. Берекешевым, приводятся приемы и элементы хорового письма наиболее чаще используемые автором, на примере обработки песни «Мұңайма», определяется общий стиль письма, как «диско-джазовый кавер». Практическая значимость статьи состоит в том, что определение индивидуального современного композиторского стиля Берекешева позволит гораздо проникновеннее и точнее исполнять современные обработки казахских народных песен, и по данному примеру создавать подобные и новые обработки народных и авторских казахстанских песен. Заметим, что значимость хорового творчества заключается не только в музыкальной законченности, но и в интеллекте автора – аранжировщика.

Ключевые слова: хоровое искусство Казахстана, современность, обработки, хоровое письмо.

Андатпа. Автор-аранжировщик Г. Берекешевпен жеке әңгімелесуге негізделген мақалада жүргізілген зерттеу негізінде автор жиі қолданатын хор хатының әдістері мен

элементтері келтірілген, "Мұнайма" әнін өңдеу мысалында жазудың жалпы стилі "дискотека-джаз мұқабасы" ретінде анықталады. Мақаланың практикалық маңыздылығы Берекешевтің жеке заманауи композиторлық стилін анықтау қазақ халық әндерінің заманауи өңдеулерін анағұрлым жан-жақты және дәл орындауға және осы мысал бойынша қазақстандық халық және авторлық әндердің осындай және жаңа өңдеулерін жасауға мүмкіндік береді. Хор шығармашылығының маңыздылығы тек музыкалық толықтықта ғана емес, сонымен қатар автор – аранжировщиктің ақылдылығында екенін ескеріңіз.

Тірек сөздер: Қазақстанның хор өнері, қазіргі заман, өңдеу, хор жазуы.

Abstract. Based on the research done in the article, based on a personal conversation with the author-arranger G. Berekeshv, the techniques and elements of choral writing most often used by the author are given, using the example of processing the song "Munaima", the general writing style is defined as a "disco-jazz cover". The practical significance of the article lies in the fact that the definition of Berekeshv's individual modern compositional style will make it possible to perform modern arrangements of Kazakh folk songs much more deeply and accurately, and use this example to create similar and new arrangements of folk and original Kazakh songs. It should be noted that the importance of choral creativity lies not only in musical completeness, but also in the intelligence of the author – arranger.

Keywords: choral art of Kazakhstan, modernity, processing, choral writing.

Традиции казахской песенной культуры свое яркое развитие нашли в хоровом искусстве, в свою очередь, хоровое искусство занимает важное место в музыкальной культуре Казахстана, отражая как национальные традиции, так и современное развитие музыкального языка [1, 64].

В этом контексте творчество Галымжана Берекешева отличается своеобразием, сочетая в себе элементы казахской музыкальной традиции и современные композиторские техники. Его произведения, наполненные глубоким содержанием и выразительными музыкальными структурами, оказывают значительное влияние на развитие хорового искусства страны. Исследование его творчества позволяет не только оценить его вклад в национальную культуру, как дирижера, но и как композитора-аранжировщика, а также создать базу для дальнейшего развития хорового искусства в Казахстане.

Целью данной статьи является изучение самобытных черт стиля хорового творчества Галымжана Берекешева, оценка его влияния на развитие музыкального искусства в Казахстане. Для достижения этой цели необходимо изучить этапы формирования его композиторского почерка, выявить влияние культурных традиций на его творчество и исследовать мелодические, гармонические и ритмические особенности его произведений.

Творчество Г. Берекешева отражает его интерес к традиционным формам музыкального искусства в рамках активного развития национальной музыкальной культуры. Влияние традиционной казахской музыки, включая её интонационно-мелодические особенности и метроритмическую структуру, стало основой формирования музыкального мышления молодого Берекешева. С ранних лет он проявлял интерес к казахским народным песням, музыке западноевропейской культуры и инструментальным произведениям, что несомненно отразилось на его композиторской деятельности.

С юного возраста Галымжан Берекешев сам научился играть на гитаре, и к двенадцати годам уже играл и пел в группе, которая впоследствии участвовала в различных конкурсах художественной самодеятельности. В возрасте 18 лет молодой человек поступает в Рудненский музыкальный колледж, что вызывает множество сомнений у родителей, но юноша был настроен решительно. Тяга к музыкальному познанию привела его на дирижерское отделение, где с первых дней, многоголосное звучание хора, глубоко проникло в нутро и навсегда закрепилось.

По окончании музыкального училища, Галымжан приехал в Алматы, и поступил в Алматинскую Государственную консерваторию имени Курмангазы по специальности «хоровое дирижирование» в класс Народного артиста РК Базаргали Ажиевича Жаманбаева. После окончания консерватории будущий мэтр оттачивал своё мастерство в роли руководителя студенческого хора Алматинского музыкального колледжа имени П. Чайковского, который становится призером различных зарубежных международных конкурсов. После обучения в аспирантуре с 2001 по 2004 год начинается его творческий поиск в сочинении и аранжировке хоровых произведений.

Значимым в творческом совершенствовании было знакомство с творчеством вокального ансамбля «Swinger singer`s». «В годы учебы в музыкальном училище такая пластинка была только у директора, которую слушали вместе постоянно мы все», – говорит маэстро. Певцы «живыми» голосами исполняли переложения инструментальной музыки Моцарта, Баха, а также увертюру из оперы «Севильский цирюльник», и на тот момент это было необычным явлением и произвело неизгладимое впечатление на молодого хорового дирижера. Подвижные «легкие» голоса, чистые аккордовые созвучия и главное, компактный состав из 8 человек. «...Первое что пришло в голову – это ощущение мобильности, подвижности, стройного ансамбля и широкого диапазона, обладающие различной манерой исполнения, с инструментальной опорой и точной имитацией инструментов. Потрясало безупречное вокальные бельканто и наиточнейший ритмический ансамбль. Это все повлияло на создание своего ансамбля и написание такого рода хоровых обработок...», – вспоминает Г. Берекешев.

Обращение к богатому наследию казахской традиционной музыки и западноевропейской культуре отразилось в использовании различных элементов, например, характерных интонаций, присущих казахским мелодиям, ладовых структуры, аккордовости, обилие подголосок и т.д., использование штрихов, а также многообразии ритмических особенностей различных музыкальных культур.

Эти черты стали основой его уникального стиля и вместе с тем, позволили ему сохранить национальную идентичность в своих произведениях. Г. Берекешев умело интегрировал традиционные элементы в современный музыкальный контекст, создавая произведения, которые одновременно сохраняли связь с культурными корнями и отвечали требованиям современности, это сочетание традиций и новаторства стало важным аспектом его творческой деятельности.

В хоровом репертуаре Галымжана Берекешева заметно влияние казахских традиционных музыкальных жанров и форм («Он алты қыз», «Молдабай», «Япырай» и т.д.), хоровые сочинения и аранжировки демонстрируют умение сочетать элементы казахской музыкальной традиции с западными композиционными техниками. В своих обработках народных песен композитор стремился передать дух и характер национальной культуры, используя мелодические и ритмические особенности, присущие народным жанрам. Его произведения для хора отличаются выразительностью и глубокой эмоциональностью, что достигается благодаря гармоничному сочетанию традиционных мотивов и современных композиторских техник, таких как сонорика, сонористика, пуантилизм и т.д.

Сонористика:



Пуантилизм:

Мелодические особенности произведений Галымжана Берекешева ярко отражают его глубокую связь с казахской песенной традицией. Одной из ярких черт его мелодической структуры является использование различных ладотональных соотношений. Это позволяет произведениям сохранять национальное звучание, одновременно оставаясь доступными для восприятия широкой аудитории. Мелодии Берекешева отличаются выразительностью и эмоциональной насыщенностью, что делает их легко запоминающимися и вдохновляющими, песня «Мұңайма» служит тому ярким примером.

Песня «Мұңайма» звучала с давних времён, слушая ее с детства, Берекешев не знал кто ее написал, кто первый исполнитель, и никогда не был знаком лично с Әсетом Бейсеуовым, автором песни. По счастливой случайности Галымжану Берекешеву посчастливилось присутствовать на конкурсе молодых исполнителей - вокалистов, посвященному юбилею Әсета Бейсеуова. Тогда, он впервые и услышал множество хороших песен, которые по праву были излюбленны народом.

Обработка песни “Мұңайма” была написана в 2016 году. На сегодняшний день существует два варианта этой песни: первый вариант, в котором солист поет со словами, а ансамбль или хор выполняет сопровождающую роль и поет на слог; во втором варианте, все участники хоровых партий поют со словами. Различная степень владения вокально-хоровой техникой и кому как удобно, тот так и выбирает свой вариант для исполнения, «...навыки, обеспечивающие хору хороший ансамбль, строй, дикцию, нюансы, называются вокально-хоровой техникой». [2, 27]

Второй вариант доступнее для многих молодых музыкантов, обработка была издана во втором сборнике авторских обработок в 2017 году, посвященному 70-ти летнему юбилею профессора Жаманбаева Базаргали Ажиевича. Это очень приятная, весёлая песня, которую удалось создать в необычной обработке.

Галымжан Берекешев основной акцент сделал на ритмическую фигурацию с опеванием устойчивого звука в басовой партии. Один из часто используемых видов музыкальной фактуры является фигурация, для создания аранжировок или музыкальных композиций. Фигурация (от лат. figurare придавать форму, образовывать, делать) – это фактурный рисунок голосов музыкальной ткани. [2, 34]



Фигурация может быть завершённым произведением или главной темой. Фигурации используются в полифоническом и гомофонно-гармоническом типе фактуры. Фигурирование ярко используется в импровизации и видоизменяет с помощью элементарных приемов гармоническую фактуру до неузнаваемости.

В начале произведения “Мұңайма” есть вступление, которое в изданном нотном сборнике оформлено уже в упрощенном варианте, так как первоначальное вступление было

значительно сложнее. Фактурное вступление было недостаточно удобным, поэтому автор обработки его изменил. Крупными длительностями звучит хоровой фон, а партия Басов фигурирует более оживленными длительностями. Через четыре такта вступает мелодия у Сопрано, остальные четыре хоровые партии Басов, Теноров, Альтистов и Сопрано исполняют аккорды в тесном расположении на слог «тум-тум».

mf

Жаз гү-лін-дей на-зың қай-да,
Көр-ме-ге - лі ай-дар өт - ті,

пам...
тум...

пам тум па - ра
тум тум ту - ду

В хоровых произведениях словесный текст часто заменяют на отдельные слоги, это придает эффект инструментального звучания, а благодаря аккордовому складу подчеркивается значение сопровождения мелодии как аккомпанемента. Этот прием часто применяется Берекешевым в своих аранжировках.

Неотъемлемой частью инструментария автора в написании обработок является использование септаккордов, чтобы немного добавить диско-джазовый «кавер». Кавер – версия, кавер (cover version, от англ. cover – покрывать), в популярной музыке – новое исполнение существующей (как правило, в аудиозаписи) песни. [3]

Хоровая аранжировка “Мұнайма” написана в куплетной форме. Использован фигуративный бас и «пачки» (аккорды) в хоровых «бэках» (подголоски), непременно включены септаккорды с их обращением и задержанием сексты.

если разложить септаккорды по нотам, то получится блюзовая гамма:

Без септаккордов не возможен блюзовый лад, поскольку без аккордового сопровождения не бывает блюзового звучания, которое накладывается минорными тонами на третью ступень мажорного аккорда с малой септимой.

Бэк-вокал (от англ. backing vocal – досл. пение на заднем плане), или подпéвка - песенное исполнение, сопровождающее основную вокальную партию [4]. Бэки – это обязательный элемент в эстрадной манере исполнения музыки для усиления музыкальных

фраз. Это может быть повторением отдельных слов «на заднем плане». Бэки придают определенную эмоциональную настройку и характерную окраску песне.

В свои композиции Г. Берекешев нередко добавляет определенную «изюминку» в виде такой вокальной техники как, «битбокс», так как хороший бит, который будет в характере, и в нужный момент добавлен в определенное произведение, не только дополнит, но и сделает из него абсолютно новое качество звучания. Это не просто, потому что не всегда подходит к композиции. Битбокс – техника вокального исполнения, включающая в себя способы создания композиции при помощи рта, губ, языка, горла, голоса и иногда рук [5].



Гармоническая структура произведений Г. Берекешева играет важную роль в создании уникального звучания его музыки. Композитор использовал оригинальные гармонические переходы, которые подчеркивают мелодическую линию и усиливают эмоциональное воздействие произведений. Эти переходы, зачастую основанные на традиционных казахских музыкальных интонациях, придают его хоровым произведениям особую глубину и насыщенность. Многоголосные структуры, часто встречающиеся в его композициях, создают богатую звуковую текстуру, что подчеркивает мастерство композитора в работе с хоровыми коллективами.

Сочетание мелодии и гармонии в произведениях Галымжана Берекешева демонстрирует его уникальный подход к интеграции казахских музыкальных традиций с современными хоровыми техниками. Использование возможных ладотональных соотношений, аккордовости, различных фигураций и ритмических группировок в мелодиях и оригинальных гармонических решений создает особую атмосферу, которая отражает национальный колорит. Такое сочетание делает его произведения не только уникальными, но и доступными для восприятия как профессиональными музыкантами, так и широкой аудиторией, что подчеркивает значимость его вклада в развитие хорового искусства Казахстана.

В данной статье вкратце изучено развитие творческого пути Г. Берекешева, осветить особенности хорового письма, используемых в обработках хоровых произведений, казахских песен, эстрадных песен. Раскрывается содержание современных названий элементов хоровой аранжировки и методов обработки, которыми чаще всего пользуется Галымжан Берекешев.

В заключении следует сказать, что в процессе исследования индивидуальных особенностей хорового творчества Галымжана Берекешева был проведен анализ его композиторского стиля, мелодических и гармонических особенностей, а также влияния культурных традиций, на примере произведения «Мұнайма». Это позволило в рамках небольшой статьи выявить уникальные черты его хорового письма, такие как использование народных мотивов и инновационные подходы к их интерпретации, которые создают эмоциональную атмосферу и подчеркивают национальную идентичность. Установлено, что творчество Берекешева играет ключевую роль в развитии современного хорового искусства Казахстана, сочетая традиционные и современные музыкальные элементы.

Его работы способствуют популяризации казахской музыкальной культуры, а также служат примером для новых поколений композиторов. Он известен не только в Казахстане, но и на международном уровне, что подтверждает его выдающуюся роль в музыкальной

культуре. Дальнейшие исследования творчества Галымжана Берекешева могут сосредоточиться на более детальном анализе его произведений, изучении их исполнения в различных культурных контекстах, а также на разработке методических материалов для музыкального образования. Это позволит не только сохранить его наследие, но и активно использовать его в образовательных и культурных проектах, способствуя дальнейшему качественному развитию хорового искусства Казахстана.

Список литературы

1. Ахметова М. М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 119 с.
2. Соколов В. Г. Работа с хором: учебное пособие. М.: Музыка, 1967. – 191 с.
3. Фадеева М. А. Хоровая аранжировка: учебно-методическое пособие. Саратов 2017. – 50 с.
4. Быстрый А. Словарь современных музыкальных терминов. 2018. Онлайн-ресурс: <https://zvuk-m.com/slovar-sovremennykh-muzykalnykh-terminov.html>
5. Бэк-вокал. Википедия. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Бэк-вокал>;
6. Что такое битбокс в мире музыки. 26 июля 2024. Онлайн-ресурс: <https://elixir-beatbox-school.ru/blog/chto-takoe-beatbox>

Динара ҚАНАТҚЫЗЫ

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Аспаптық орындаушылық»
мамандығы бойынша 1-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Мылтықбаева Меруерт Ширакбаевна,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
өнертану ғылымының кандидаты,
Алматы, Қазақстан*

МАРТИНУДЫҢ ВИОЛОНЧЕЛЬДІК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ МОДЕРНИЗМНІҢ КӨРІНІСІ

Аңдатпа. Бұл мақалада Богуслав Мартинудың виолончельдік шығармашылығындағы модернизмнің көрінісі талданады. Композитордың виолончельге арналған шығармалары стильдік тұрғыдан әртүрлі болғанымен, оларда ХХ ғасырдың модернистік бағыттарына тән ерекшеліктер айқын байқалады. Мартину өзінің шығармаларында бұрын соңды бірге үйлесіп көрмеген музыкалық бағыттарды бірге қосып, көп ізденіп, әлем музыкасына жаңа лебіз алып келген тұлға. Мартину - ол модернизм, бірақ қалыпты және үйлесімді. Оның стилін «дәстүрге негізделген модернизм» деп сипаттауға болады. Бірақ, Мартину - Шенберг, Веберн, Берг сияқты «Жаңа» Вена мектебінің өкілдері, немесе Булез, Штокхаузен сынды соғыстан кейінгі радикалды модернизмнің өкілі болған жоқ. Дегенмен, ол ХХ ғасырдың модернизміне тән заманауи техникалар мен стильдік элементтерді белсенді түрде қолданды. Зерттеу барысында Мартинудың виолончельдік шығармаларындағы политоналды, модалды, ритмдік күрделілік және ерекше оркестровка әдістерін қолдануы қарастырылады. Осылайша, Мартинудың модернизм элементтерін қолдана отырып, виолончельдік репертуарға қосқан үлесі анықталады.

Тірек сөздер: Богуслав Мартину, модернизм, виолончель, политоналды, модалды, ритмдік күрделілік, оркестровка, неоклассицизм, дәстүр, вариация, концерт.

Аннотация. В данной статье рассматривается проявление модернизма в виолончельном творчестве Богуслава Мартину. Несмотря на стилистическое разнообразие произведений для виолончели, в них отчетливо прослеживаются характерные черты модернистских направлений XX века. Мартину сочетал ранее несовместимые музыкальные стили, экспериментировал и внес свежий взгляд в мировую музыку. Его стиль можно охарактеризовать как «модернизм, основанный на традиции». Однако он не принадлежал к представителям «Новой» Венской школы, таким как Шенберг, Веберн, Берг, и не относился к радикальному послевоенному модернизму Булеза и Штокхаузена. Тем не менее, он активно использовал современные техники и стилистические элементы, характерные для модернизма XX века. В статье анализируются такие особенности его виолончельных произведений, как политональность, модальность, ритмическая сложность и необычная оркестровка. Таким образом, выявляется вклад Мартину в виолончельный репертуар через призму модернизма.

Ключевые слова: Богуслав Мартину, модернизм, виолончель, политональность, модальность, ритмическая сложность, оркестровка, неоклассицизм, традиция, вариация, концерт.

Abstract. This article examines the manifestation of modernism in the cello works of Bohuslav Martinů. Although his compositions for cello vary stylistically, they clearly exhibit features characteristic of 20th-century modernist movements. Martinů combined previously incompatible musical styles, experimented, and brought a fresh perspective to world music. He represents modernism, but in a balanced and harmonious way, and his style can be described as «tradition-based modernism». However, he was not a representative of the «New» Vienna School, like Schoenberg, Webern, or Berg, nor did he belong to the radical post-war modernism of Boulez and Stockhausen. Nevertheless, he actively employed contemporary techniques and stylistic elements typical of 20th-century modernism. This study examines how Martinů employs polytonality, modality, rhythmic complexity, and unique orchestration techniques in his cello works. Thus, his contribution to the cello repertoire through modernist elements is established.

Keywords: Bohuslav Martinů, modernism, cello, polytonality, modality, rhythmic complexity, orchestration, neoclassicism, experimentation, tradition, variation, concerto.

Богуслав Мартину – XX ғасырдың ең танымал чех композиторларының бірі, оның шығармашылығы чех ұлттық музыкасы мен еуропалық модернизмнің тоғысуының жарқын үлгісі. Композитор ұлттық мұраны әлемдік өнермен шебер үйлестіріп қана қоймай, чех музыкасын бүкіл әлемге паш етті. Ол өз шығармашылығында ұлттық дәстүрлерді сақтай отырып, заманауи музыкалық әдіс-тәсілдер мен эксперименттер арқылы жаңашылдыққа ұмтылып, әлем музыкасына жаңа лебіз алып келді.

Мартинудың шығармалары 2 негізгі ықпалға негізделген, бұл бір жағынан Батыстың ықпалы болса екінші жағынан халықтық славяндық. Ол шығармашылығында Батыс мәдениетін өз елінің халық әуендерімен епті үйлестіре білді. Оның шығармалары Шығыс Еуропаның дәстүрлерін XX ғасырдың Батыс авангардымен біріктіруде маңызды рөл атқарды. Бұл маңызды факт оның чех екенін айқын көрсетеді. Себебі, Чехословакия халқының дәстүрлері, мың жылдан астам уақыт бойы Византия элементін Батыс әлемінің мәдениетімен біріктіріп келеді. Музыкада оған дәлел ол әлем тарихындағы алғашқы славян мемлекеті, яғни, Ұлы Моравия Империясы кезеңіне сәйкес келетін IX ғасырдағы литургиялық әуендер жинақтары [1,85]. Чех музыкатанушысы, Братиславадағы Коменский университетінің профессоры Д. Орел ұсынған теориясы бойынша, ежелгі чех литургиялық әндерінің дамуы көрші елдердің ықпалынан толық тәуелсіз болған. Сол сияқты, X–XI ғасырлардағы чех сәулет өнеріне, сондай-ақ осы уақытқа дейін шіркеуде қолданылған славян әліпбиіне де қатысты айтуға болады.

Мартину - чех дәстүрлі музыкасы, әсіресе Моравияның ырғақтары мен әуендерінен шабыт алды. Ол чех елінің ұлттық мотивтері мен Моравияның халық әуендерін француз

неоклассицизммен, кончерто-гроссомен, необороккомен және тағы да басқа бағыттармен үйлестіріп, музыканы жаңа леппен байытты. Көптеген зерттеушілердің пікірінше, Мартинудың жазған музыкасы Стравинскийдың ырғағындағы өмірлік күшін, Дебюссидың мелодиялық тапқырлығын және де Прокофьевтің формалық нәзіктігін үйлестіреді [2, 1]. Композитор өз шығармашылығында классикалық формаларды жаңаша түсініп, дәстүрлі құрылымдарды заманауи музыкалық тілмен біріктірді. Композитор дәстүрлі сонаталық формалардан жиі бас тартып, материалдың еркін дамуын жөн көреді. Оның шығармаларында рондо элементтері, вариациялық форма, сондай-ақ кинематограф пен театр өнерінен алынған монтаждық тәсілдер кездеседі.

Богуслав Мартинудың виолончельге арналған шығармалары модернистік техникалар мен дәстүрлі жанрлардың үйлесімділігінің бірегей үлгісі болып табылады. Оның туындылары жаңашыл гармонияларды, күрделі ырғақтық құрылымды және ерекше формаларды біріктіреді, бұл оны XX ғасырдағы виолончельдік музыканы дамытуға үлес қосқан маңызды тұлға екенін көрсетеді. Виолончель композитордың камералық және оркестрлік шығармашылығында маңызды орын алады. Мартину осы аспапқа арнап екі концерт, үш соната, вариациялар, сондай-ақ құрамында виолончель аспабы қатысатын камералық ансамбльдер жазды. Оның стилі чех фольклорының элементтерін, француз неоклассицизмін және заманауи композициялық техникаларды біріктіреді, бұл оның виолончельге арналған шығармаларын ерекше мәнерлі және жаңашыл етеді.

Оның виолончельдік шығармаларында модернизмге тән полиритмия, бинарлық оппозиция, күрделі метрлік өзгерістер, атональдылық, амбиваленттілік, дәстүрлі гармониядан бас тартумен бірге, халықтық әндер мен билердің интонациясы жиі кездеседі. Композитор өз шығармаларында чех халық әуендерін қолдану арқылы өзінің туған жеріне деген сағынышын басқан. Богуслав Мартину өз шығармашылық жолында қаншама туындылар жазып қалдырса да, әрқашан виолончель қатысуымен соло орындалатын шығармаларға қайта оралып отырған. Мартину үшін виолончель – жай ғана аспап емес, жүрегінің үні, жан толқынысының музыкалық көрінісі. Біз оның жазған шығармаларында оның туған жеріне деген сағынышы мен виолончель аспабының орындаушылық мүмкіншіліктерінің арасында жатқан терең байланысты көре аламыз.

Осыған дәлел ол, өмірінің соңғы кезеңінде жазылған шығармаларының бірі, және соңғы камералық шығармасы «Виолончель және фортепианоға арналған Словак халық әні тақырыбына арналған вариациялары» (Н. 378). Вариация тақырыбының негізіне әйгілі словак композиторы және фольклористі Вильям Фигуш-Быстрыйдың жинағынан «Kebych já vedela» («Егер мен білген болсам») словак халық әні алынды (1 Сурет) [3]:

35. (335) Kebych já vedela...

2. Keby já vedela, kdes bych mu zniešla
 kde mlj mlj pje, štyri pivonie.4

3. Štyri pivonie a piaty tulipán

4. Keby mi saružel do rána velký pan.4

1 Сурет - «Kebych já vedela» словак халық әні

Мәнерлі, дерлік речитативті стиль, сонымен қатар морав халықтық идиомасына тән

көптеген гармониялық сілтемелер болғандықтан, зерттеушілер бұл шығарманы Мартинудың туған жеріне деген үлкен құрметі деп бағалайды [2, 11]. Мартинудың словак халық әні негізінде қолданылған фольклор элементтерін XX ғасырға тән посттональдылықпен шебер үйлестіре алғанын бақылаймыз. Мартину үшін өткен дәстүрлерді толықтай жоққа шығару емес, оларды жаңа контексте бейімдеу маңызды болды. Бұл оның шығармаларында тұрақты байқалатын үрдіс. Ол өзінің ұлттық тамырын ұмытпай, оны халықаралық музыкалық тілмен шебер ұштастыра білді. Бұл тәсіл жалпы модернизмнің екіжақты сипатын көрсетеді: бір жағынан, жаңа көркемдік мүмкіндіктерді зерттеу, екінші жағынан, дәстүрлі музыкаға құрмет. Мартину өз туындыларында дәл осы тепе-теңдікті сақтауға ұмтылды.

Композитор өз шығармашылығында XX ғасырдың модернизміне тән заманауи техникалар мен стильдік элементтерді белсенді түрде қолданды. Атап айтқанда, Стравинский мен чех композиторы Яначектың ықпалымен политоналдық және модалдық тәсілдер қолданы. Оның мелодиялық желілері кейде дәстүрлі мажор-минордан өзгеше, ерекше ладтық негізде құрылады. Мысалы 4ші көтеріңкі (ступень) 4# Моравия мен Словакия елдеріне тән Лидийлік пернемен байланысты. Виолончель мен оркестрге арналған №1 концертті мысалында күрделі ырғақтар мен метрлік ауысымдар тәсілінің басымдылығы композитордың шығармаларындағы модернизмнің көрінісі. Оны біз джаз бен халық музыкасының әсерінен деп қарастырамыз. Сонымен қатар бұл шығармада Бахтың ықпалы және ерте барокко дәуірінің кончерто грассо формасымен қызығуы өз ізін қалдырды. Концерттің бірінші бөлімінде кончерто грассо формасына тән солист пен тутти арасындағы тұрақты әңгіме идеясын жиі байқаймыз. Модернизмнің басқа белгілеріне келетін болсақ, оның импрессионизм ықпалына тән жарқын және мөлдір оркестровка қолдануын айтсақ болады. Одан бөлек композитор романтизм шеңберінен шығатын жаңа гармониялар мен ырғақтарды қолданды. Оның симфониялары мен опералары дәстүрлі формаларды жаңаша ұсынды. Ол заманауи стильдерді, соның ішінде француз импрессионизмі джаз, чех халық музыкасын өзінің ерекше стиліне енгізді. Композитормен жақын араласқан виолончелист Франк Рыбканың айтуынша: «Шамамен 1930 жылы Мартину оның визиттік картасына айналған өзінің ерекше дауысын тапты, ол чех халық музыкасы мен неоклассицизмнің үйлесуінен пайда болды» [4, 69].

Осылайша, композитор виолончель аспабын өзінің идеяларын жеткізудегі негізгі құралдарының бірі ретінде қолданды. Виолончель - Мартинудың шетелдегі өмірі мен шығармашылығындағы рухани көпір рөлін атқарды.

Мартину - ол модернизм, бірақ қалыпты және үйлесімді. Бұл мысалмен біз оның стилін «дәстүрге негізделген модернизм» десек қателеспейміз. Бірақ, Мартину - Шенберг, Веберн, Берг сияқты «Жаңа» Вена мектебінің өкілдері, немесе Булез, Штокхаузен сынды соғыстан кейінгі радикалды модернизмнің өкілі болған жоқ. Дегенмен, ол XX ғасырдың модернизміне тән заманауи техникалар мен стильдік элементтерді белсенді түрде қолданды. Мартину мұрасы көп компонентті, көп жанрлы және толыққанды. Ол чех ұлттық музыкасының нағыз мақтанышына айналды.

Бір қызығы, Богуслав Мартину екі дүниежүзілік соғыс кезін бастан өткерген, соғыс аралық қиын онжылдықтардан аман өтіп, соғыстан кейінгі дәуірде шығармашылық жолын аяқтауға мүмкіндік алған Артюр Онеггер, Бела Барток, Пол Химдемит пен Карл Орф сынды композиторлардың ұрпағына жатады. Оның шығармашылығында сол қиын жылдардың жаңғырығы – олардың рухани ізденістерінің қарқындылығы, бағыт-бағдарының жиі өзгеруі, тенденциялардың, бағыттардың, мектептердің, әдіс-тәсілдердің күрделі тоғысуы және музыкалық өнердің биік адамгершілік мақсатына деген сенімінің болуы айқын естіледі. Гаврилованың ол туралы былай деп жазуы кездейсоқ емес: «Мартинуға XX ғасырдың бірінші жартысында «дауылдар мен шабуылдар» заманындағы өнерде пайда болған барлық құнды нәрсені өзіне сіңіру қабілеті берілді. Ол ғасыр - қиындықтар мен қақтығыстардан аман өткен, қуат пен әлсіздіктің тұтас контрасттары айқын көрінген кезеңде дүниеге келген дарынды адамдар мен ұлы тұлғаларға толы болды» [5, 252].

Осы арқылы біз Модернизм – бұл жай ғана өнердегі стиль емес, ол бүкіл қоғамдағы түбегейлі өзгерістердің көрінісі екенін түсінеміз. Модернистік өнер моральдық құндылықтардың жоғалуы, адамның жалғыздығы туралы айтты, сонымен қатар адам өзін жалғыз, түсініксіз, әлемнен алшақ сезіну идеясын көрсетті. Мартинудың жазған музыкасы да модернизмнің маңызды сипаттарының бірі – тұрақсыздық пен болмыстың белгісіздігінің көрінісі екенін ұғынамыз. Ол өз заманындағы рухани дағдарысты, адамның жалғыздық сезімін, арман мен шындықтың араласуын музыка тілі арқылы жеткізе білді. Оның шығармашылығы модернизмнің эстетикалық принциптері мен классикалық мұраның синтезін ұсынған ерекше құбылыс болып табылады. Гаврилова Н. А. айтуы бойынша «...Мартинудың шығармашылығы оның өте терең ішкі қажеттілігінен туды, және де оның діні болды десек қателеспейміз» [5, 6].

Жалпы алғанда, Богуслав Мартинудың шығармашылығы - модернизм мен дәстүрдің үйлесімді синтезін көрсетеді. Мартинудың шығармашылығындағы модернизмнің көрінісі – бұл заманның және адам психологиясының өзгерісіне деген композитордың реакциясы десек қателеспейміз. Ол соғысқа, технологиялық дамуға, қоғамдағы құндылықтардың дағдарысына, адам санасындағы жаңа ашылуларға жауап ретінде пайда болды. Бұл дәуірдің негізгі сұрағы: «Бұрынғыдай өмір сүре аламыз ба? Егер жоқ болса, не істеу керек?» болды. Осы сұраққа Мартину да шығармашылығы арқылы өз жауабын беруге тырысты. Модернистік мәдениеттің өзіндік санасы «өз дәуірін дағдарыс, алауыздық, болмыстың және адамның тұтастығының ыдырауы, оның рухани күштерінің құлдырауы, жеке адамның табиғатқа және басқа адамдармен қарым-қатынасының өзгеру дәуірі ретінде тікелей сезінуде, тәжірибеде және түсінуде» көрініс тапты [6, 2].

Осылайша, Богуслав Мартину виолончельге арналған шығармаларында модернистік әдістерді қолдана отырып, музыкалық өнердің жаңа мүмкіндіктерін көрсетті. Оның жаңашыл көзқарастары орындаушылар мен тыңдаушыларға ерекше әсер етіп, терең мазмұнды туындылардың пайда болуына ықпал етті.

Әдебиеттер тізімі

1. Šafránek M. Bohuslav Martinů. The Man and His Music. Alfred A. Knopf, New York: The Ryerson Press, 1944. – 182 p. - URL: https://ia601504.us.archive.org/16/items/in.ernet.dli.2015.177704/2015.177704.Bohuslav-Martinu-The-Man-And-His-Music_text.pdf
2. Harper E. Tonal Ambiguity in Bohuslav Martinů's Variations on a Theme of Rossini and Variations on a Slovak Theme for Cello and Piano: Thesis... Master of Arts. – 2020. – 67 p. - URL: <https://uh-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/62c444b1-535c-4d53-85fa-984ede1b5ab3/content>
3. Viliam Figuš-Bystrý, Slovenské ľudové piesne: pre spev a klavír (Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1980)
4. Rybka, F. J. Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2011. - 373 c.
5. Гаврилова Н.А. Богуслав Мартину: монография. М.: Музыка, 1974. - 261 с. с. ил., нот.
6. Бараш Л.А. Композитор и слушатель: структуралистский подход // Общество: философия, история, культура. – 2016. – №12. - 5 с. - URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kompozitor-i-slushatel-strukturalistskiy-podhod> (дата обращения: 16.02.2025).

Сырымбет САЙЛЫБАЕВ
Магистрант 2 курса специальности «Дирижирование»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
Алматы, Казахстан

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции
Нусупова Айзада Сайфуллаевна

ХОРОВОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ТРАДИЦИОННЫЕ ОСНОВЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация. Хоровое искусство Казахстана представляет собой динамично развивающуюся сферу, в которой традиционные народные музыкальные элементы гармонично сочетаются с современными направлениями. Статья посвящена вопросам хорового письма, включающего влияние поп и джазовой и музыки. Особое внимание уделено особенностям обработки казахских народных песен. Наряду с этим, подчеркивается значимость дирижерской подготовки и развития вокально-хоровых навыков в КНК им. Курмангазы. Анализируются достижения студентов и преподавателей консерватории на международных конкурсах, отражающие высокий уровень их профессионального мастерства. Акцентируется внимание на объединении цифровых технологий с хоровой практикой, открывающих новые возможности для творческих экспериментов. Также рассматриваются вопросы сохранения национальной идентичности, внедрения новаторских методик в практику формирования концертных программ.

Ключевые слова: хоровое искусство Казахстана, современные композиционные и дирижерские подходы, цифровые технологии, международные конкурсы дирижеров.

Аңдатпа. Қазақстанның хор өнері дәстүрлі халық музыкалық элементтері заманауи бағыттармен үйлесетін, қарқынды дамып келе жатқан сала. Мақалада хор тәжірибесінің негізгі аспектілері, соның ішінде поп және джаз музыканың әсері және халық әндерін өңдеу ерекшеліктері қарастырылады. Білім беру мекемелеріндегі хор өнерінің рөлі дирижерлық даярлықтың және вокалдық-хор дағдыларын дамытудың маңыздылығын атап көрсетеді. Қазақстандық студенттер мен оқытушылардың кәсіби шеберлігінің жоғары деңгейін көрсететін халықаралық конкурстардағы жетістіктері талданады.

Шығармашылық эксперименттер мен мәдени алмасудың жаңа мүмкіндіктерін ашатын, хор тәжірибесімен цифрлық технологияларды біріктіруге баса назар аударыды. Сондай-ақ мәдени бірегейлікті сақтау, концерттік бағдарламаларды қалыптастыру практикасында новаторлық әдістемелерді игеру және қазіргі мәдени орта жағдайында хор өнерін одан әрі дамыту перспективтік мәселелері қарастырылады.

Тірек сөздер: Қазақстанның хор өнері, халық музыкалық элементтері, вокалдық-хор дағдылары, халықаралық конкурстар, цифрлық технологиялар, новаторлық әдістемелер.

Abstract. The choral art of Kazakhstan is a dynamically developing field in which traditional folk musical elements are harmoniously combined with modern trends. The article examines key aspects of choral practice, including the influence of pop and jazz music, as well as the peculiarities of folk song processing. The role of choral art in educational institutions is highlighted, emphasizing the importance of conducting training and the development of vocal and choral skills. The achievements of Kazakhstani students and teachers at international competitions are analyzed, reflecting the high level of their professional skills.

The focus is on combining digital technologies with choral practice, opening up new opportunities for creative experimentation and cultural exchange. The issues of preserving cultural

identity, the development of innovative methods in the practice of forming concert programs and the prospects for the further development of choral art in a modern cultural environment are also considered.

Keywords: Choral art of Kazakhstan, folk musical elements, vocal and choral skills, international competitions, digital technologies, innovative techniques.

Хоровое искусство Казахстана является уникальным явлением, заслуживающим особого внимания в контексте изучения музыкальной культуры республики, поскольку представляет собой динамично развивающуюся область, которая расширяет традиционные представления о национальной музыке. Примечательно, что изначально хоровое пение не было характерно для казахской культуры, в значительной степени из-за преобладания сольного исполнительства, которое занимало центральное место в музыкальной практике. Основное внимание уделялось мастерству отдельных исполнителей, таких как күйші – исполнители кюев, инструментальных мелодий, и әнші – певцы, которые исполняли народные песни и эпосы. Эти формы музыкального искусства подчеркивали индивидуальность исполнителя и его связь с слушателем, что обусловило отсутствие развития массовых хоровых жанров, характерных для многих других культур.

С развитием профессионального музыкального образования в Казахстане, особенно после открытия Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы в 1944 году, началось интенсивное освоение европейских жанров и стилей, в том числе хорового искусства. Этот процесс стимулировал внедрение европейских музыкальных традиций в национальную культуру, что привело к формированию и развитию хоровых коллективов в стране. Осваивание хоровых жанров обогатило музыкальную практику Казахстана новыми формами и техниками исполнения, расширяя эстетические горизонты национальной музыки. С течением времени это новое направление значительно обогатило музыкальное наследие Казахстана, внеся в него разнообразие форм и звучаний, что способствовало расширению культурных перспектив и популяризации казахской музыки на мировом уровне.

Богатое песенное творчество казахов, характеризующееся широким спектром жанров фольклора и глубоким лирическим содержанием, стало основой для развития отечественного хорового искусства. Это направление, воплотившее в себе национальные музыкальные традиции, способствовало формированию уникального хорового стиля, который сочетает в себе элементы казахской музыкальной идентичности с принципами коллективного исполнения. Развитие хорового искусства обогатило музыкальную культуру страны, способствуя интеграции традиционной музыки в современные музыкальные практики. Так, значительно расширились возможности для творческого взаимодействия на национальном и международном уровнях.

Отечественные композиторы широко применяют элементы народной музыки в своих хоровых произведениях, что сообщает им особый национальный колорит. Это происходит за счет включения элементов фольклора и традиционных ритмов в современные музыкальные композиции. При этом появляются новые музыкальные формы, которые значительно обогащают хоровую литературу.

Современное хоровое искусство в Казахстане отличается широким спектром жанров. Оно вбирает в себя произведения а сарелла, миниатюры, циклы, кантаты, оратории и экспериментальные жанры и формы. Такое разнообразие позволяет отечественным коллективам привлекать внимание различных слушательских аудиторий и поддерживать интерес к хоровой музыке. Как отмечает Б. Алданазарова: «С 50-60-х годов XX века продолжают поиски национального хорового стиля, которые не прекращаются до сих пор. В этот период происходят значительные изменения в развитии хоровой музыки. Слияние европейских музыкальных традиций с казахскими приводит к созданию первых ярких художественных произведений, в которых методы и приемы хорового исполнения

становятся более разнообразными, а практические навыки хорового исполнительства совершенствуются» [1, с. 56].

Примечательно, что хоровые номера являются важнейшей составляющей в репертуаре КНАТОБ имени Абая, Астана-опера и других театров. Так, хоровые коллективы играют ключевую роль в создании эмоциональной атмосферы. Также в национальных фестивалях «Гүл Алматы. Flower city», «Жұбановтар әуені» хоровые произведения зачастую сопровождаются театральными и изобразительными элементами, что придает их исполнению дополнительную глубину. Многие выступления ведущих хоров республики вбирают элементы сценического действия и визуального оформления, что делает их более впечатляющими и многослойными.

В последние годы отечественные республики активно принимают участие в международных хоровых конкурсах и фестивалях как в республике, так и за рубежом, что способствует обмену опытом с исполнителями из других стран. Такие события не только являются возможностью показать хоровую школу Казахстана, но и открывают перспективы для профессионального роста и совместного творчества. Так, на II Международном конкурсе хоровых дирижеров им. профессора Валерия Успенского, проходившем в городе Санкт-Петербург, лауреатами II и III степени стали студенты кафедры «Дирижирование» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы: Тлеген Нурдаулет, Шарип Аршат, Серик Алия. А на VIII Красноярском международном конкурсе дирижеров академических хоров лауреатом II премии стала Тохтарова Надима, преподаватель кафедры «Дирижирование» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. На Международном онлайн-конкурсе дирижеров академических хоров «Ми, Фа, Соль», проходившем в России, Макеев Богдан, преподаватель кафедры «Дирижирование» был удостоен звания дипломанта III степени. Этот успех подчеркивает довольно высокий уровень профессионализма педагогов и студентов, а также свидетельствует о поступательном развитии хорового искусства Казахстана.

Следует отметить, что современные музыкальные тенденции оказывают значительное влияние на отечественную хоровую практику. Элементы поп, джазовой музыки все чаще проникают в хоровое исполнение. Это позволяет привлекать молодежную аудиторию и делает хоровое искусство более доступным и актуальным в современных условиях. Смелые эксперименты с аранжировками и оригинальные музыкальные решения в области ритмического оформления, гармонизации и фактурных решений помогают создавать новые звучания, которые привлекают внимание слушателей.

К примеру, элементы поп-музыки находят интересное отражение в мелизматических распевках, характерных для вокальных риффов, в плотных аккордовых текстурах, создающих насыщенное гармоническое звучание, и в акцентированной ритмической артикуляции, придающей динамику. Особое значение приобретает использование эффекта «swing», популярного в современной музыке.

Обратимся, к примеру, к произведениям «Айналайын» и «Қуырмаш» А. Абдинурова, написанных для смешанного хорового состава а cappella. В них композитор стремится передать полистилистический характер двух разных тенденций. Первая – это простая народная песня, представленная в субвокальной текстуре. Она характерна для традиционного народного хорового пения и выполняет функцию вступительной части. Вторая – джазовая обработка с элементами имитации инструментальной текстуры, импровизацией «скэт-вокал», хлопками, и джазовыми переходами.

Джазовые влияния проявляются через импровизацию в хоровом исполнении, свингованные ритмы и расширенные гармонии, включая септаккорды и нонаккорды. Они добавляют глубину и изысканность звучанию. Особое место занимает скэт-вокал, в котором хоровые коллективы, используя различные слоги, имитируют инструментальные партии, придавая музыке яркость и экспрессию.

Ярким примером служит песня «Күндер-ай» К. Шильдебаева, в обработке для смешанного хорового состава С. Сайлыбаева. Данное произведение состоит из трех частей.,

причем его исполнение сопровождается стихотворным текстом, в котором четко проявляются черты поэтической формы. Структура средней части произведения напоминает импровизацию, не содержащую мелодических фраз. В ней изобилует преобладание легких ритмических формул и алексических слов.

С гармонической точки зрения используются измененные хроматические созвучия, связанные с пониженными тонами, септаккордами и нонаккордами. В басовой партии на *mf* выделяются ритмические обороты с длительностью четверти, передающие эффект звучания контрабаса, предназначенные для слогов «дум дум дум». Партии остальных голосов состава используют алексические слова такие как: уа, па, уи, да, уап, па. Эти слова, размещенные как на сильных, так и на слабых долях такта, создают эффект звучания духовых инструментов, типичных для биг-бенда, и передают четкую артикуляцию и ритмическую гибкость, присущую джазовому исполнению.

Особое внимание уделяется обработке народных песен. Полиритмия, глиссандо, характерные для традиционного пения, и динамические контрасты гармонично сочетаются с современными аранжировками, создавая уникальные музыкальные композиции. Ведущие хоровые коллективы республики, в числе которых Государственная хоровая капелла им. Б. Байкадамова, Студенческий смешанный хор КНК им. Курмангазы, широко используют тембральные и артикуляционные техники для имитации звучания различных инструментов, таких как домбыра или синтезаторы, что добавляет творческую составляющую произведению и глубину звучанию. К примеру, произведение «Герме» С. Байтерекова опирается на ритмическую и интонационную структуру кюя домбровой музыки Западного Казахстана. Композиция изначально была написана для фортепиано и солиста, позднее она была переработана для хора. Произведение исполняется *a cappella*. Квинтовая основа в партиях теноров и басов напоминает структуру домбровой музыки.

Хоровое пение занимает значительное место в музыкальном исполнительстве, оно оказывает глубокое влияние на воспитание молодого поколения, способствует разностороннему развитию обучающихся, включая их музыкально-творческие и личностные качества. Данный вид деятельности обладает особыми характеристиками, методами и принципами. Как отмечает Л. Безбородова: «Основной целью хорового обучения является достижение оптимального индивидуального певческого развития каждого участника, а также умение работать в коллективе, развивая певческую культуру и важные личные качества» [2, с.4].

Коллективная составляющая хорового пения Студенческого смешанного хора Казахской национальной консерватории им. Курмангазы лежит в основе всех аспектов учебно-педагогической работы и концертного хорового исполнительства. Примечательно, что успех зависит как от индивидуальных усилий каждого участника, так и от взаимодействия всего коллектива. Основой ансамблевого исполнения является гармония между певцом и коллективом, где каждый индивидуум становится частью общего целого. Задача вокально-хорового обучения заключается в развитии у каждого участника как индивидуальных вокальных навыков, так и способности работать в ансамбле. Чем выше уровень вокальной техники, общей музыкальной культуры и эстетического вкуса каждого члена хора, тем больше возможностей для достижения высоких художественных результатов открывается всему коллективу. Только тот, кто развил свои вокальные и музыкальные навыки, сможет быть гибким, восприимчивым и эмоционально откликаться на требования дирижера. Отметим, что хоровой коллектив – это совокупность людей с уникальными личностными качествами, разной культурой, характером и вокальными данными. Поэтому успешная творческая деятельность коллектива возможна лишь при наличии общих целей и задач, которые объединяют всех его участников.

Существует несколько нюансов голосового и хорового аппарата, которые играют важную роль в хоровой практике. Для корректной работы голосового аппарата важно создать необходимые условия, включая правильную певческую установку. Сказанное предполагает обучение участников хора верному положению тела, головы и рта, что

способствует развитию естественного дыхания и оптимальной работе голосового аппарата. Важным аспектом является правильная постановка певческого дыхания, от которой зависит качество звука, интонация и произношение текста. Свободное владение певческим дыханием открывает путь к красивому и естественному пению.

Кроме того, участники хорового коллектива должны владеть различными приемами звуковедения, такими как протяжное, связанное пение, а также отрывистое пение с акцентами, что обогащает выразительность исполнения. Умение выстроить хор и сделать его звучание чистым и эмоциональным является сложной задачей, требующей тщательной работы над интонацией с самого начала. Пение без сопровождения помогает развить музыкальный слух и улучшить интонирование, вырабатывая единство в исполнении ритма и текста.

Существенным элементом хорового исполнения является ансамбль, где согласованность действий участников и дирижера обеспечивает единство и монолитность звучания хора. Этот навык развивается постепенно и требует систематической работы, особенно при исполнении полифонических произведений, канонов и хоровых этюдов. Постепенное усложнение задач способствует росту мастерства коллектива. Л.Н. Маталаев, автор методического руководства по дирижированию, отмечал: «Дирижёрская техника – это способ выражения музыки, реализуемый через жесты и движения рук дирижёра» [3, с. 11].

Методика вокальной работы в хоре нацелена, по обыкновению, на правильное, свободное и выразительное пение, с акцентом на качество звучания голосов. Ключевыми требованиями к вокальной работе предстают умение петь без напряжения, способность достигать светлого и чистого звучания, а также четкое произношение литературного текста. Важным аспектом является и развитие художественной выразительности, которая обеспечивает глубокое эмоциональное исполнение.

Трудность восприятия нового, незнакомого нотного текста у студентов музыкальных учебных заведений объясняется, в первую очередь, их весьма ограниченным опытом в этой области. Конечно, иногда возникает личная инициатива, продиктованная интересом к определенному произведению и желанием прочесть его ноты, но это не входит в основную программу или индивидуальные планы обучающегося, и поэтому не является регулярной практикой.

Ограниченный объем нотного материала, изучаемого в период развития и формирования сознания музыканта, безусловно, замедляет его профессиональное развитие. Музыкальный текст, представляющий собой сочетание звуковысотных структур, являются проявлением творческой фантазии композиторов. Для того, чтобы студент мог адекватно интерпретировать, осмыслить музыкальный текст, представленный в нотах, необходимо значительно увеличить объем практики чтения нот. Однако выполнить это не всего представляется возможным, поскольку для этого не хватает достаточно времени и ресурсов. Следовательно, «система воспитания хоровых дирижеров должна строиться не на увеличении объема нотного материала, а на максимальном развитии внутреннего слуха ученика. Без решения этой задачи сам процесс профессиональной дирижерской деятельности теряет смысл», – отмечает А. Иванов-Радкевич [4, с. 20].

Произношение литературного текста является неотъемлемой частью работы хорового коллектива, поскольку оно влияет на звукообразование и чистоту интонирования. Четкое произношение текста помогает создать нужную окраску звучания и обеспечивает высокое художественное исполнение. В работе с текстом важна осознанность и выразительность, которые достигаются через тесное взаимодействие с мелодией и характером произведения.

Артикуляция является важнейшей частью вокально-хоровой работы, тесно связанной с дыханием, интонированием и звукообразованием. Хорошая артикуляция позволяет произносимому тексту достигать слушателя, поэтому необходимо активно работать над развитием артикуляционных навыков. Особое внимание уделяется правильному положению губ, открытию рта и снятию напряжения с челюсти, что влияет на качество

пения. На разных этапах работы акцент делается на различные аспекты артикуляции: от управления дыханием до четкого произношения согласных и выразительной дикции.

Очевидно, что качественное музыкальное исполнение требует согласованности всех штрихов между исполнителями (хоровыми партиями), что включает в себя мастерство штриховой техники, единство фразировки, а также навыки артикуляции, дикции и интонирования. Примечательно, что навыки, о которых идет речь, развиваются в процессе репетиционной работы хора, где коллективные занятия воспитывают чувство единства и взаимной ответственности за общий результат. Здесь важную роль играет дирижер, который должен дать каждому участнику возможность проявить себя наравне с другими, ради общей цели, и воспитать у каждого певца желание работать в команде для достижения высоких художественных результатов.

В настоящее время хоровое искусство Казахстана активно развивается в русле современной музыкальной практики, органично сочетая традиции и новаторство. Оно занимает первостепенное место в формировании национальной самобытности и социального взаимодействия, предоставляя возможность для воплощения новых творческих идей. Хоровое искусство выступает значимым культурным феноменом, отражающим изменения в социуме.

Также современные композиционные и дирижерские подходы играют значительную роль в развитии хорового искусства республики, открывая новые творческие перспективы и преобразуя его форму и содержание. В условиях мирового объединения и цифрового преобразования хоровое искусство становится некой основой для экспериментов и взаимодействия с различными культурными и музыкальными традициями. Отметим, что композиторы Казахстана не ограничиваются рамками классических жанров и активно вводят в свои произведения элементы джаза, поп-музыки и даже фольклора. Их внедрение значительно расширяет жанровое разнообразие хорового репертуара и одновременно создает уникальные музыкальные образы, которые становятся отражением современного мира, где культура и технологии тесно взаимосвязаны.

Взаимодействие современных технологий – еще один значимый элемент хорового искусства. Дистанционное сотрудничество между музыкантами, распространение цифровых партитур и онлайн-репетиции делают процесс создания хоровых произведений более доступным и гибким, открывая путь к новым формам взаимодействия. Подобный формат способствует возникновению коллективных проектов, когда несколько композиторов и дирижеров могут работать над одним произведением, воплощая свои оригинальные идеи в реальность.

Вместе с тем, современное хоровое искусство республики не теряет связи с традициями. Многие казахстанские композиторы, такие как К. Шильдебаев, А. Раимкулова, О. Хромова, А. Абдинуров, обращаются к фольклорным мотивам, перерабатывая их в современных условиях. Это свидетельствует о глубокой связи хорового искусства с казахским музыкальным наследием. Примером может служить использование казахских народных песен и характерных оборотов в хоровых произведениях, которые сообщают музыке яркую национальную окраску.

Значение образовательных программ в сфере хорового искусства также невозможно переоценить. Современные отечественные композиторы и дирижеры активно вовлечены в образовательный процесс, формируя новое поколение исполнителей и руководителей хоров. Следует отметить новую плеяду хоровых дирижеров в Казахстане, которые, наряду с дирижерской деятельностью, активно занимаются обработками и переложениями казахских народных песен. К наиболее ярким представителям относятся Б. Демеуов, Г. Берекешев, Я. Рудковский и многие другие. Их мастер-классы демонстрируют новые подходы в работе с национальным музыкальным материалом и способствуют передаче ценного практического опыта и знаний студентам консерватории. В этом видится стремление к сохранению традиций и их модернизации. Особое значение для них приобретает не только обучение классическим приемам дирижирования и мануальной

технике исполнения, но и разработка и введение новых методов работы с музыкальными коллективами в условиях технологических и культурных изменений.

Таким образом, дирижеры выполняют ключевую функцию в практической реализации данного новаторства. Примечательно, что современные дирижеры не просто интерпретируют музыкальные произведения. Для них приоритетным предстает процесс взаимодействия с хором. Учитывая динамику голосов, эмоциональное наполнение произведений и даже их сценическое воплощение, они стремятся создать глубокие художественные образы. В процессе работы много внимания уделяется технике и новым способам управления хоровым ансамблем, что позволяет достичь более ярких и разнообразных результатов. Нередко они внедряют нетрадиционные подходы, такие как использование световых и звуковых эффектов, элементы театрализации, что добавляет глубины и уникальности каждому выступлению. По мнению Н. Малько: «Ошибки, допущенные скрипачом или пианистом, замечает не каждый, но многие. В отличие от этого, ошибку дирижера способны уловить лишь немногие, поскольку для этого нужно понять целесообразность движений его рук» [5, с.22].

В сфере музыкального образования композиторы и дирижеры также играют важную роль, передавая свои знания и опыт молодым исполнителям и студентам. Они внедряют новаторские методики обучения, что позволяет развивать хоровую культуру на качественно новом уровне. Это способствует не только профессиональному росту музыкантов, но и расширению границ самого хорового искусства, делая его более открытым и доступным для разных аудиторий.

Казахская хоровая музыка опирается на богатый опыт в мировой музыке. Влияние русской музыки привнесло в творчество казахстанских композиторов новые интонации, ритмические особенности и выразительные средства. Подобное взаимодействие не только расширило музыкальный язык, но и способствовало возникновению произведений, наполненных актуальными социальными темами.

Национальная переработка мелодий включает в себя более свободное распевание, изменения в расположении сильных долей такта и, что особенно характерно для казахской музыки, различные способы завершения звуков. Это также включает в себя переменность размеров и секвентное движение в субдоминантовой сфере с окончанием на тонике. Эти особенности служат отражением современных тенденций в поиске и преобразовании музыкальных форм. Почти все композиторы Казахстана начинают свой творческий путь с обработок народных мелодий, изучая интонационные особенности и стремясь переосмыслить фольклор в разнообразных жанрах. Подобный подход открывает новые возможности в понимании музыкального наследия и углубляет знания об выразительных средствах казахского фольклора. Влияние фольклора на творчество отечественных композиторов является основой их пути и ключевым фактором развития хоровой музыки Казахстана на протяжении всего времени. Важной основой национальной музыки является диатоника, обладающая своими специфическими особенностями, которая сохраняется и продолжает развиваться в современной народной музыкальной лексике.

Казахстанские композиторы используют различные приемы хорового письма, вдохновленные народными источниками, создавая уникальные музыкальные произведения. Одним из характерных элементов является ладовая переменность, которая выражается в разнообразии ладовых опор. Эти опоры взаимосвязаны, создавая плавные переходы в интонационном потоке. При этом хоровая фактура становится насыщеннее и многоголоснее. Применяются приемы, которые способствуют воссозданию национального колорита народных песен и кюев. Для этого используются междометия, отражающие особенности народного говора и поэтической речи, такие как «ги», «гай», «хай ли ли лий» и другие. Также хоровая фактура обогащается полифоническими элементами, такими как имитация, подголоски, возгласы и гармонический контрапункт, например, «ей-ей», «хай-ли», «лей-ли», «ахау». Это позволяет воплощать музыкально-тематический материал народных песен в многоголосной манере. Важным аспектом является применение

национально-окрашенной аккордики и «домбровых» интервальных сочетаний между голосами.

К примеру, обработки народных песен стали для Б. Байкадамова своеобразной творческой лабораторией, где он исследовал народную полифонию и придавал характерную национальную окраску хоровому звучанию. Итогом этой работы явилось появление нового жанра в казахской музыке – хорового кюя. В его обработках представлены как лирические песни и кюи, прославляющие родину, так и социальные мотивы, хотя и в меньшей степени. Среди его переложений особое место занимают кюи Курмангазы – «Аксақ киік» и «Ақбай». Композитор активно использовал контрапункт, имитацию, канон, а также гомофонно-гармоническую фактуру, создавая уникальное звучание с межкультурными элементами. Особого внимания заслуживает подголосочное сопровождение, имитирующее звучание народных инструментов на кварто-квинтовой основе. Исследователь А. Абишев отмечает: «Хоровые обработки Б. Байкадамова – это как «явление-процесс», в котором прослеживаются динамические, фонические и звуковысотные формы выражения, отражающие его глубокую приверженность традиции» [6].

Б. Байкадамов предпочитал переменные ритмические фигуры, что обеспечивало ритмическую гибкость и сохраняло природную мелодию народной музыки. В его хоровых обработках заметно влияние других музыкальных традиций. Переосмыслив русское многоголосное пение, композитор достиг мягкого, естественного хорового звучания. Он новаторски обогатил казахские мелодии современными интонациями, соединяя народное творчество с тенденциями XX века. Эти принципы стали основой его хоровых переложений кюев Курмангазы и отражали развитие национального музыкального языка на протяжении всей его творческой деятельности. Как отмечает Н. Кетегенова: «Б. Байкадамов первым добился результатов обработки казахских кюев – инструментальных домбровых пьес для исполнения а cappella. И это не было простым переложением кюев для хора. Композитор значительно обогащает мелодическое начало кюев, насыщает многоголосную ткань певучими голосами, подголосками, добиваясь гибкой плавности, распевности. Так образуется новый жанр – жанр хорового кюя» [7, с.201].

Наряду с этим, в хоровой музыке применяются такие приемы, как вокализация метроритмических формул, разнообразие хоровой оркестровки и совместное звучание нескольких ладов, как вертикально, так и горизонтально. Это придает богатство и гармонию в звучании хора. Мастера хорового письма, среди которых представлены как композиторы, так и дирижеры (Г. Жубанова, М. Сагатов, Б. Байкадамов, Л. Ясонова, А. Абдинуров, Б. Демеуов, Г. Берекешев и др.), также используют рондообразную структуру с рефреном и куплетами, а в музыкальном выражении часто обращаются к инструментальному жанру, например, кюю, обогащая его средствами хорового исполнения. Таким образом, произведения «Күй-поэма» Г. Жубановой, «Той бастар» М. Сагатова, «16 қыз» Б. Байкадамова, «Айттым сәлем, Қаламқас» Л. Ясоновой и другие ярко демонстрируют эти музыкальные подходы.

Казахстанские композиторы активно используют элементы народной музыки в хоровом творчестве, что придает их произведениям национальный колорит и глубину. Включение народных мотивов позволяет композиторам не только сохранить традиции, но и раскрыть новые формы музыкального выражения, например:

- Обогащенное многоголосие и национальные приемы голосоведения;
- Народные междометия («ги, гай, хай, лей-ли, ахау»);
- Полифонические приемы: имитация, подголоски, контрапункт;
- Новая интерпретация традиционных жанров (кюй, толгау);
- Народные мелодии в многоголосной обработке;
- Национально окрашенная гармония и «домбровые» интервалы;
- Звукоизобразительные элементы и рондообразные структуры;
- Удобство регистров, ансамблевая естественность.

В указанных примерах заложены основы, на которых позже развивалось творчество отечественных композиторов, смело осваивавших новые приемы и формировавших уникальный, специфически национальный хоровой стиль. Однако приведенные примеры новаторских приемов и средств не охватывают всю широту казахского народного наследия. Как отмечает Г. Арикайнен: «За короткий период казахская народная песня, ранее не имевшая традиций многоголосного исполнения, прошла сложный путь эволюции и стала важным элементом профессионального хорового искусства. Это, в свою очередь, способствовало развитию более масштабных направлений, таких как хоровые сюиты, циклы, поэмы, кантаты, оратории и оперы. В процессе становления произошел качественный переход в хоровом письме» [8, с. 26].

Разработка хорового репертуара представляет собой ключевое направление, включающее произведения, основанные на традициях европейского хорового искусства с его богатой многовековой историей. В частности, изучение казахской музыки позволяет наблюдать за созданием нового исполнительского направления, которое, сохраняя традиционные черты, обогащает культуру свежими элементами. Хоровые коллективы Казахстана прошли значительный путь развития, начиная от любительских ансамблей к профессиональному уровню исполнения. Этот процесс отражает их артистическую эволюцию и усовершенствование технических навыков. Кроме того, следует подчеркнуть, что развитие хорового искусства в Казахстане, находящееся под влиянием национальных традиций и современных музыкальных течений, существенно способствовало формированию уникальной казахской школы в этом жанре.

Кроме того, следует отметить, что развитие хорового искусства в Казахстане тесно сопряжено с национальными традициями и современными музыкальными тенденциями. Казахские композиторы и дирижеры активно используют народные элементы в хоровой музыке. Создание произведений, которые находят отклик у различных аудиторий, стало возможным благодаря их новаторским методам. Это очевидно в использовании народных мелодий, полифонических методов и гибкости в подходах к хоровому письму.

В заключение стоит отметить, что развитие хорового искусства в Казахстане является примером успешной интеграции национальных традиций с современными музыкальными тенденциями. Это слияние способствовало формированию уникального хорового направления, которое продолжает развиваться, обогащая культурное пространство страны и укрепляя её музыкальное наследие.

Список литературы

1. Алданазарова Б.Ж. Краткий курс лекций по казахской хоровой литературе: учебное пособие. – Алматы: Классик, 1995. – 165 с.
2. Безбородова Л. Дирижирование: учеб. пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей / – 3-е изд., Москва: Флинта, 2017. – 214 с.
3. Маталаев Л.Н. Основы дирижёрской техники: учебное пособие / Москва: Советский композитор, 1986. – 206 с.
4. Иванов-Радкевич А. «О воспитании дирижера». – Москва, 1973. – 90 с.
5. Малько Н. А. Основы техники дирижирования / Электрон. текстовые дан / – Санкт-Петербург: Композитор, 2015. – 252 с.
6. Абишев А. Национальные черты хоровых обработок Б. Байкадамова [Текст] / Новая музыкальная газета. – 05.10.2013.
7. Кетегенова Н. Творческие портреты композиторов Казахстана: очерки / – Алматы: Алатау, 2009. – 560 с.
8. Арикайнен Г. Хоровое пение в Казахстане: в помощь слушателям университета культуры. – Алма-Ата, 1965. – 64 с.

Бейбарс СУЛТАН
магистрант 2 курса
КНК имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

*Научный руководитель: Шапилов Виталий Александрович,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения и композиции
КНК имени Курмангазы*

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В КАЗАХСТАНЕ

Аннотация. В статье дается анализ репертуара для классической гитары в Казахстане, рассматривается его жанровое и стилевое разнообразие. Указываются наиболее значительные произведения композиторов различных эпох, которые занимают ведущее положение как в мировом, так и в казахстанском гитарном репертуаре. Особое внимание уделяется особенностям казахстанского репертуара, в котором отсутствуют крупномасштабные жанры, и преобладают жанры малой формы.

Особое место в казахстанском репертуаре для классической гитары занимают переложения и обработки произведений казахской традиционной и зарубежной народной музыки. Анализируются характерные приемы обработки народной музыки для гитары, включая использование гитарной техники: арпеджио, тремоло, флажолетов. Анализируются примеры использования нетипичной гитарной техники игры. В статье подчеркивается художественная ценность этой работы, способствующей гармоничному сочетанию традиционного казахского звучания и возможностей классической гитары. Отмечается важность адаптации казахских домбровых кюев для классической гитары, что позволяет сохранять и популяризировать национальное музыкальное наследие. Статья акцентирует важность этой работы в контексте расширения репертуара, а также укрепления взаимосвязи между национальным наследием и современным исполнительским искусством.

Ключевые слова: репертуар, формирование, переложение, исполнительская техника, вариации, күй.

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстандағы классикалық гитара репертуары талданып, оның жанрлық және стильдік әртүрлілігі қарастырылады. Әлемдік және қазақстандық гитара репертуарында жетекші орын алатын әртүрлі дәуір композиторларының ең маңызды шығармалары көрсетілген. Қазақстандық репертуардың ерекшеліктеріне ерекше назар аударылады: онда ауқымды жанрлар жоқ, керісінше, кіші көлемді жанрлар басым.

Қазақстандық классикалық гитара репертуарында қазақтың дәстүрлі және шетел халық музыкасының шығармаларын өңдеу мен транскрипциялау ерекше орын алады. Халық музыкасын гитараға бейімдеудің негізгі әдістері талданады, соның ішінде гитара техникасының элементтері: арпеджио, тремоло, флажолеттер қолданылады. Гитарада сирек кездесетін орындау техникасының мысалдары қарастырылады. Мақалада осы еңбектің көркемдік құндылығы атап өтіліп, қазақтың дәстүрлі әуенін классикалық гитара мүмкіндіктерімен үйлестіру маңыздылығы көрсетіледі. Қазақтың домбыра күйлерін классикалық гитараға бейімдеудің маңыздылығы ерекше аталып өтеді, өйткені бұл ұлттық музыкалық мұраны сақтау және насихаттау мүмкіндігін кеңейтеді. Мақалада репертуарды кеңейту, сондай-ақ ұлттық мұра мен заманауи орындаушылық өнер арасындағы байланысты нығайту тұрғысынан осы жұмыстың маңыздылығы атап көрсетілген.

Негізгі сөздер: репертуар, қалыптастыру, өңдеу, орындаушылық техника, вариациялар, күй.

Abstract. The article analyzes the repertoire for classical guitar in Kazakhstan, examining its genre and stylistic diversity. It highlights the most significant works by composers of different eras, which hold a leading position in both the global and Kazakhstani guitar repertoire. Special attention is given to the characteristics of Kazakhstani repertoire, where large-scale genres are absent, and small-form genres prevail.

A distinctive feature of the Kazakhstani classical guitar repertoire is the adaptation and arrangement of traditional Kazakh and foreign folk music. The article analyzes key techniques for adapting folk music for guitar, including the use of guitar techniques such as arpeggios, tremolo, and harmonics. Examples of unconventional guitar playing techniques are also examined. The artistic value of this work is emphasized, as it contributes to a harmonious fusion of traditional Kazakh sound and the capabilities of the classical guitar. The importance of adapting Kazakh *dombyra kui* for classical guitar is particularly noted, as it allows for the preservation and popularization of national musical heritage. The article underscores the significance of this work in expanding the repertoire and strengthening the connection between national heritage and contemporary performing arts.

Keywords: repertoire, formation, arrangement, performance technique, variations, *kui*.

В казахстанском репертуаре для классической гитары получили отражение лучшие произведения зарубежного репертуара. Это в первую очередь крупномасштабные произведения – сонаты, концерты, сюиты, фантазии, вариации, а также многочисленные произведения малой формы – танцы, прелюдии, вальсы, этюды испанских, итальянских композиторов XVIII-XIX веков – Ф. Сора, Д. Агуадо, Ф. Тарреги, М. Льобета Х. Турина, М. Джулиани, М. Кастельнуово-Тедеско, и композиторов XX-XXI века латинской Америки и Европы – А. Барриоса, М. Понсе, Э. Вилла-Лобоса, Р. Диенса и др. Это оригинальные произведения, созданные специально для классической гитары. В области транскрипций преобладают полифонические произведения И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и др. Эти произведения составляют основу мирового репертуара для классической гитары, благодаря высокому художественному уровню содержания, совершенству музыкальной формы, разнообразию и сложности исполнительской техники.

Репертуар классических гитаристов в Казахстане формируется на основе произведений ведущих зарубежных композиторов, которые задали стандарты гитарного искусства. М. Джулиани – считается одним из основателей европейской классической гитарной исполнительской школы XIX века [1, 39]. Его Концерт для гитары с оркестром № 1 ор. 30 и «Большая увертюра» ор. 61, демонстрируют в первую очередь виртуозные возможности инструмента. Другой значительный представитель классической гитарной школы – Ф. Сор, известный как «Бетховен гитары» [2], создал масштабные и разноплановые произведения, включая «Гран соло» ор. 45 и Вариации на тему Моцарта» ор. 9, которые активно изучаются и исполняются казахстанскими гитаристами. Ф. Таррега считается основоположником современной гитарной школы [3, 63]. Его культовые пьесы, такие как «Воспоминания об Альгамбре» и «Арабское каприччио», являются обязательными для репертуара профессионального исполнителя. В XX веке испанский композитор Х. Родриго создал самый известный знаменитый трехчастный концерт «Аранхуэс», который представляет собой одну из вершин гитарного репертуара. Также в XX веке Э. Вилла-Лобос обогатил гитарное искусство уникальными произведениями, в которых представлена традиция латиноамериканского фольклора [4, 219]. Его «Двенадцать этюдов» и «Пять прелюдий» также составляют основу профессионального исполнительства. Эти произведения также активно используются в репертуаре казахстанских гитаристов и активно исполняются на различных конкурсах, проводимых в Астане, Алматы и других городах.

Казахстанский репертуар для классической гитары отличается значительно меньшим количеством оригинальных авторских произведений. В настоящее время практически отсутствуют крупномасштабные жанры, такие как, соната, концерт, сюита, и преобладают жанры малой формы, например, «Табиғат заны», «Жанарым» А. Кушербаева, Прелюдия,

Экспромт, «На карнавал», «Два шага» Г. Кима, Три пьесы для шестиструнной гитары соло Д. Останьковича и др.

Особое место в казахстанском репертуаре для классической гитары занимают переложения и обработки произведений казахской традиционной и зарубежной народной музыки. Это Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы», Вариации на корейские песни, Вариации на русскую народную песню «Коробейники» Г. Кима, Вариации на песню Абая «Айттым сәлем, қалам қас» А. Мурина. В большом количестве представлены песенные обработки: Ахана серэ «Балхадиша» В. Шакенова, Н. Тлендиева «Әке туралы жыр», «Куә бол», «Сыған серенадасы» Ш. Калдаякова, народные песни «Кара торгай», «Келиншек», «Ахау бикем», «Камажай», «Ак дарига» В. Шакенова и др. Большая часть этих произведений предназначена для старших классов ДМШ и для студентов колледжей, но многие из них также входят педагогический репертуар музыкальных вузов, по причине недостаточного количества произведений для гитары казахстанских авторов.

Обработки сделаны в лучших традициях профессионального гитарного исполнительства, и обладают характерным национальным стилем, который проявляется в особенностях мелодики, импровизационности изложения материала, имитации звучания домбры, применении перкуссионных приемов и др. При этом также сохраняется значение академической техники игры, классического аккордового сопровождения, которое характерно для обработок песенных мелодий.

Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы» в транскрипции Г. Кима выполнены в гомофонно-гармонической фактуре в тональности а-молл. Вариации начинаются со вступления, построенного на импровизационных фигурациях по звукам аккордов (пример 1):



Пример 1 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

Тема исполняется в умеренном темпе *Andantino*, мелодия изложена в нижнем голосе с типичным для классической гитары гармоническим сопровождением в средних голосах. Изложение темы в нижнем голосе придает ей «виолончельное» звучание (пример 2):



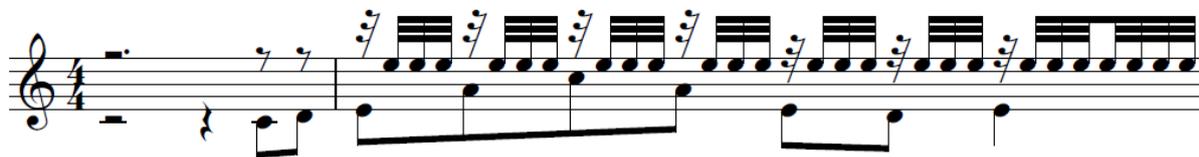
Пример 2 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

Первая вариация, в более оживленном темпе, построена на энергичном гитарном арпеджировании, в верхних звуках которого проводится мелодия Абая и достигается кульминация (пример 3):



Пример 3 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

Во второй вариации мелодия излагается на тремолирующем фоне, создающем иллюзию непрерывного звучания, которое добавляет к основному тону дополнительные обертоны. Гитарное тремоло используется для большей выразительности и создания эффекта нарастания и затухания динамики, что придает звучанию мягкий романтический характер (пример 4):



Пример 4 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

Третья вариация начинается в новой тональности e-moll в классическом гитарном арпеджированном изложении (пример 5):



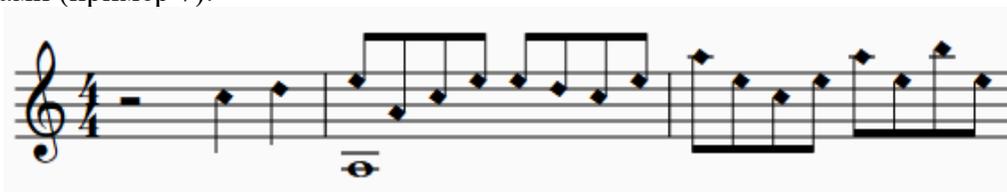
Пример 5 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

В четвертой вариации возвращается триольное арпеджирование с мелодией в верхнем голосе, но уже более высоком регистре. В этой вариации меняется размер с 4/4 на 3/4, новые гармонические обороты и басовые ходы добавляют большее напряжение в звучании, что подготавливает кульминационный раздел (пример 6):



Пример 6 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

Далее следует кульминация произведения на новом материале, и происходит возвращение в основную тональность, в которой основная тема проводится в первоначальном темпе с флажолетами (пример 7):



Пример 7 – Ким Г. Вариации на песню Абая «Көзімнің қарасы»

После заключительной вариации снова следуют проведение материала вступления и кода. Переложение выполнено в классическом европейском стиле с добавлением элементов импровизации, расширенной гармонии и с использованием разнообразной техники игры на гитаре, что придает музыке Абая свежее звучание и способствует оригинальности трактовки известной мелодии. В целом в этой и многих других обработках песенного материала казахской

традиционной музыки преобладают европейские приемы изложения и развития материала. Как, например, в переложении В. Шакенова казахской народной песни «Келіншек», которое исполняется в традиционной пальцевой технике игры (пример 8):



Пример 8 – Казахская народная песня «Келіншек», обр. В. Шакенова

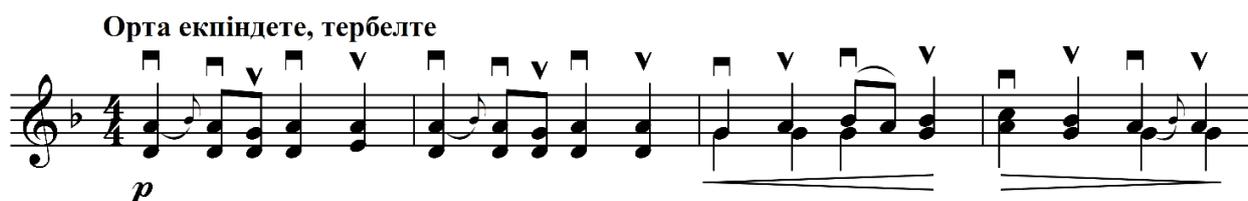
С недавнего времени появилась тенденция адаптации и переложения домбровых кюев для гитары, что способствует расширению казахстанского репертуара для гитары. Эти произведения отличаются использованием нетипичных для гитары приемов игры, которые воспроизводят особенности домбрового звукоизвлечения. Строй домбры «соль-ре» аналогичен третьей и четвертой струне гитары, что позволяет решить некоторые технические задачи при создании гитарных переложений домбровых кюев. В настоящее время кюи для гитары приобретают популярность, их количество растет, и многими авторами были переложены кюи «Адай» (Б. Жилкибаев), «Кызыл кайын» Курмангазы (И. Веретельный), «Алкисса» Н. Тлендиева (Б. Жилкибаев), «Ерке сылқым» А. Желдибаева (С. Бейбарс) и др.

Одним из характерных свойств этих переложений выступает подражание домбровому исполнению, что вызывает появление нетипичных для классической гитары приемов звукоизвлечения. Так, приемы игры токпе на домбре исполняются кистевыми движениями правой руки. На гитаре, в связи с большим количеством струн, эти приемы выполняются только одним указательным пальцем (i), а остальные пальцы выполняют функцию приглушения других струн, таким образом гитарное звучание приближается к домбровому.

При создании переложений авторы учитывают возможности гитары, поскольку инструмент имеет свои характерные особенности и не использовать их было бы ошибкой. Нередко в гитарных переложениях домбровых двухголосных кюев увеличивается количество голосов, достигая иногда полного гитарного шестиголосия. Так, в переложении Ивана Веретельного кюя «Кызыл кайын» Курмангазы можно заметить, что во вступлении и в первом проведении темы автор добавляет в качестве третьего нижний голос, в отличие от оригинального произведения (примеры 9а, 9б):



Пример 9а – Курмангазы «Кызыл кайын», обр. И. Веретельного



Пример 9б – Курмангазы «Кызыл кайын», обр. И. Веретельного

Октавные дублировки нижней струны домбры в разделах бас буын выделяют основание фактурно-регистровой формы кюя токпе, выступая в качестве ориентира и точки отсчета в восприятии произведения, построенного в соответствии с «зонным формообразованием» западноказахстанской домбровой традиции [5, 232].

Также типично использование полных аккордов, что нереально на домбре, как в одном из кульминационных разделов сага. Такое решение добавляет динамику и полнозвучие, характерные для средних разделов кюя (пример 10):



Пример 10 – Курмангазы «Кызыл кайын», обр. И. Веретельного

В ряде случаев изменяется домбровая аппликатура. Так в третьем разделе сага последний звук такта исполняется в нижнем голосе, а не в верхнем, как в кюе Курмангазы, и в результате используется большее количество струн, что служит большему удобству исполнения (примеры 11а, 11б):



Пример 11а – Курмангазы «Кызыл кайын», обр. И. Веретельного



Пример 11б – Курмангазы «Кызыл кайын», обр. И. Веретельного

Показательно, что в этих примерах используются типичные для стиля токпе кистевые движения рук, в целом не характерные для академического европейского гитарного исполнительства. В то же время использование в кюевых обработках для гитары аккордов терцового строения, изменяет особенности традиционной звуковысотной вертикали, приобретающей европейский характер звучания.

Исполнение на классической гитаре отечественного традиционного репертуара представляет собой интересное явление, сочетающее в себе уникальные элементы традиционной казахской музыки и академического музыкального стиля, европейской техники игры. Этот синтез традиционного и европейского стиля оформился сравнительно недавно, как и исполнительство на классической гитаре в Казахстане. Если проводить исторические параллели, то можно отметить, что казахстанское гитарное исполнительство в настоящее время находится на уровне развития гитары в Испании конца XVIII века, когда Ф. Моретти начинал свою концертную и педагогическую деятельность, в результате которой в Западной Европе сформировалась традиция академического исполнительства на классической гитаре. Переложения казахских песен и кюев для классической гитары демонстрируют процесс

формирования в Казахстане начального этапа исполнительской гитарной школы, обязательным признаком которой выступает наличие оригинального концертно-педагогического репертуара, выступающего основой «индивидуальной парадигмы», включающей «эстетические, педагогические, исполнительские, профессиональные принципы» [6, 9]. Но для формирования казахстанского репертуара для классической гитары в первую очередь необходимы произведения крупномасштабных жанров, принадлежащих отечественным композиторам. Разработка нового репертуара, отражающего культурную идентичность и музыкальные особенности региона, откроет новые горизонты для музыкального творчества и исполнительской практики.

Список литературы

1. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней. – М.: Музыка, 1991. – 87 с.
2. Ко дню памяти Фернандо Сора ... – URL: https://dzen.ru/b/Zo4_0R5vmQw23ZQL (дата обращения 06.02.2025).
3. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. - Л.: Музыка, 1968. - 188 с.
4. Карташов А. П. Испанская (классическая) гитара: происхождение, эволюция, репертуар: дисс. ... канд. иск. – Магнитогорск, 2015. – 246 с.
5. Мухамбетова А. И. Пространство и время кюя (тезисы) // Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
6. Бородин А. Б. Формирование понятия «фортепианная школа» у музыкантов-исполнителей в процессе профессионального вузовского образования: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2007. – 23 с.

Фараби СУЛТАНОВ

*2 курс магистранты, мамандығы 7М02103 – Вокалдық өнер
Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы,
Алматы қ., Қазақстан*

Ғылыми жетекшісі:

Жайдаргуль КАЗЫБЕКОВА

*Өнертану кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының доценті,
Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы*

Ә. ҚАЗАҚБАЕВТЫҢ «ЖАМБЫЛ ЖЫРАУ» ОПЕРАСЫНДАҒЫ АЙНА- ҚАЙШЫЛЫҚ ҚҰРЫЛЫМЫ ДРАМАТУРГИЯЛЫҚ ТҮТАСТЫҚ ҚАҒИДАСЫ РЕТІНДЕ

Аңдатпа. Бұл мақалада «Жамбыл Жырау» операсының алғашқы қойылымы, орындаушылардың шеберлігі мен сахналық нұсқаның көркемдік ерекшеліктеріне ерекше назар аударылып, қарастырылуда. Музыкалық-драматургиялық шешімдердегі интерпретациялық айырмашылықтарды табатын автордың клавирлік нұсқасы мен спектакльдің бейнежазбасы арасындағы салыстырмалы талдау жасалды. Операның құрылымдық ерекшеліктерін тереңірек түсіну үшін оның айна тәрізді композициясының схемалық реконструкциясы қолданылды. Зерттеуде Омарова А.К. еңбектеріне айрықша көңіл бөлінген, себебі, ол Жамбылға арналған операларды зерттеуші, жетекші ғалым болып табылады. Оның ғылыми жұмыстары салыстырмалы талдаудың негізіне алынып, Жамбыл

бейнесінің музыкалық және драматургиялық дамуының эволюциясын айқындауға мүмкіндік береді. Зерттеу соңында Жамбыл бейнесі кездесетін опералық шығармалардың салыстырмалы кестесі ұсынылып, композиторлық көзқарастар мен шығармашылық үрдістердің негізгі тенденциялары қарастырылады. Жұмыста құрылымдық талдау және салыстырмалы музыкалық зерттеу әдістері кеңінен пайдаланылған.

Тірек сөздер: Жамбыл, айна құрылымы, драматургия

Аннотация. В данной статье рассматривается первая постановка оперы «Жамбыл жырау», с акцентом на исполнителей и художественные особенности сценической версии. Проведен сравнительный анализ авторской клавишной версии и видеозаписи спектакля, выявляющий интерпретационные различия в музыкально-драматургическом решении. Для наглядного представления структурных особенностей оперы используется схематическая реконструкция ее зеркальной композиции. Особое внимание уделено трудам Омаровой А.К., являющейся основным исследователем опер, посвященных Жамбылу. Ее научные разработки легли в основу сравнительного анализа, позволяя выявить эволюцию музыкального и драматургического воплощения образа Жамбыла. В завершение представлена сравнительная таблица оперных произведений, где фигурирует этот образ, что дает возможность проследить тенденции композиторского осмысления. В исследовании применены методы структурного анализа, сравнительного музыкознания.

Ключевые слова: Жамбыл, зеркальная структура, драматургия.

Abstract. This article examines the first staging of the opera «Zhambyl Zhyrau», with a focus on the performers and the artistic features of the stage version. A comparative analysis of the author's clavier version and the video recording of the performance is conducted, revealing interpretative differences in the musical and dramaturgical decisions. To illustrate the structural features of the opera, a schematic reconstruction of its mirror composition is used. Special attention is given to the works of A.K. Omarova, the leading researcher of operas dedicated to Zhambyl. Her scientific contributions form the basis for the comparative analysis, allowing the evolution of the musical and dramaturgical portrayal of the image of Zhambyl to be traced. Finally, a comparative table of operatic works featuring this image is presented, providing an opportunity to track the trends in the composer's conceptualization. The study applies methods of structural analysis and comparative musicology.

Keywords: Zhambyl, mirror structure, dramaturgy.

Әлқуат Қазакбаевтың «Жамбыл жырау» операсының премьерасы қазақтың ұлы ақыны және жыршысы Жамбыл Жабаевтың 175 жылдығына арналған маңызды мәдени шара ретінде өтті. Бұл опера Мәдениет және спорт министрлігінің мемлекеттік тапсырысы негізінде жазылып, қазақ музыкалық және әдеби дәстүрлерін сақтап, оны кеңінен танытуда айрықша рөл атқарды. Операның сахналануы тек ақынның еске алу құрметі ретінде емес, сондай-ақ, Қазақстанның музыкалық өнер сахнасын дамытуға қосылған маңызды үлес болды.

Бұл премьера мемлекет тарапынан мәдени бастамаларға қолдау көрсету және ұлттық мәдени мұраны сақтау үшін жасалған шаралардың жарқын үлгісі болып табылады. Жамбылдың өмірі мен шығармашылығына арналған опера арқылы тек ақынға деген тарихи құрмет қана емес, сондай-ақ қазақ музыкалық өнері дәстүрлерінің сабақтастығы да байқалды, бұл Қазақстанның қазіргі мәдени дамуы үшін үлкен маңызға ие.

Опера Абай атындағы Қазақ ұлттық академиялық опера және балет театрының сахнасында ұсынылды [1]. Бұл театр Қазақстандағы музыканттардың орындаушылық шеберлігі мен кәсібилігінің жоғары деңгейін көрсететін алаңға айналды. Жобаның жүзеге асырылуында маңызды факторлардың бірі ретінде театр солистері мен Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының студенттері арасындағы ынтымақтастықты атап өтуге болады [2]. Бұл өз кезегінде тек жоғары сапалы орындаушылықты қамтамасыз

етіп қана қоймай, сонымен қатар жастарды елдегі мәдени процестерге тартуды да қамтыды. Бұл жағдай академиялық өнер мен білім беру мекемелері арасындағы өзара байланыстың маңыздылығын айқындайды. Бұндай тәжірибе ұлттық дәстүр мен қазіргі заманғы опералық өнердің талаптарын меңгерген жаңа орындаушыларды даярлауда маңызды рөл атқарады.

Алғашқы орындаушылар:

Бұл орындаушылардың есімдерін атап көрсету және оларға ерекше назар аудару, олардың кәсіби дайындығы мен орындаушылық шеберлігін бағалауға мүмкіндік береді. Сондай-ақ, олардың қойылымның табысына қосқан елеулі үлесін атап көрсетеді.

Жамбыл (халық ақыны, жырау, I актте жас кезі, II актте қарттық шағы) – Нұрғалым Аманбай (*Құрманғазы атындағы ҚҰК 4 курс студенті, Абай атындағы ҚҰАОБТ стажер-солісі*), операда басты рөлді сомдап, вокалдық шеберлігі мен драмалық орындау ерекшеліктерін жоғары деңгейде көрсетті. Бұл өнерпаз әсіресе шығарманың эмоцияларына терең еніп, оларды көрерменге айрықша жеткізу қабілетімен бағаланды. Сонымен қатар, қазақтың дәстүрлі музыкалық элементтерін академиялық опера жанрына үйлестіре білуі оның өнеріндегі маңызды аспектілерінің бірі болды. Оның вокалдық партиялары көркемдігімен, терең әрі қуатты дыбыс трактовкасымен ерекшеленіп, әсіресе Жамбылдың жас және қарт кезеңдері арасындағы уақыт аралығындағы сахналық бейнелеуінде ерекше мәнге ие болды.

Тілмаш (оқыған, болыстың писары, атакқұмар, жылпос) – Төлеген Рахымбаев (*Абай атындағы ҚҰАОБТ солісі*), екінші пландағы рөлді сомдап, қойылымның жалпы атмосферасына маңызды үлес қосты. Бұл әнші қазақ халқының дәстүрлі әуендерін орындаудағы виртуоздығымен ерекшеленіп, спектакльге тереңдік пен айрықша мән сыйлады. Оның бейнесі ерекше, өйткені оның мінезі оң қасиеттерден теріс сипаттарға қарай даму арқылы үлкен өзгеріске ұшырайды, бұл оның моральдық және эмоционалдық музыкалық бейнесінде айқын көрініс тапты.

Сүйінбай (халық ақыны, жырау, Жамбылдың ұстазы) – Бекзат Абитов (*Абай атындағы ҚҰАОБТ солісі*), бірінші актта термесі мен Жамбылға берген батасын орындап, қойылымның мән-маңызын тереңдете түсті. Оның орындауы спектакльдің жалпы құрылымына ерекше үйлесімділік пен рухани байлық қосып, қойылымның шынайылығын айшықтай түсті.

Бұрым (ақын қыз, Жамбылдың ғашық болған қызы) – Зарина Алтынбаева (*Абай атындағы ҚҰАОБТ солісі*), нәзік әрі сезімтал әйел бейнесі, лирикалық сопраноның терең әрі мәнді эмоциялық интерпретациясымен сомдалды. Оның әрбір жеке номері, дуэті мен ансамбльдегі қатысуы тек сұлулықты ғана емес, сонымен қатар шынайы, терең сезімдері мен нәзіктігін жеткізді.

Тоқтағұл (қырғыздың халық ақыны, күрескер, Сібірде айдаудан келген кезі) – Тахауи Рахметов (*Абай атындағы ҚҰАОБТ солісі*), қырғыз поэзиясының көрнекті өкілі, Жамбылдың адал досы, өзінің өлеңдерімен терең ойлар мен сезімдерді білдіретін күрескер жан.

Көріністе қара халық, нөкерлер, балалар, өнерлі жастар қатысады. Сондай-ақ, Абай атындағы ҚҰАОБТ хоры мен балет артистері өнер көрсетеді. Олар операның музыкалық құрылымында маңызды рөл атқарды. Оркестр партиясы дәстүрлі батыс және қазақ аспаптарын біріктіріп, бірегей үйлесім тапты. Көпшілігі консерватория студенттерінен болған солистер мен хор орындаушылары, көп дауысты құрылымның терең әрі толыққанды болуын қамтамасыз етті. Бұл оларға түрлі музыкалық дәстүрлерді бір туындыда біріктіруіне мүмкіндік берді.

Клавирмен салыстырмалы түрдегі операның сюжеттік драматургиясы [3]

I актта **Жамбылдың термесінің** желісінде оркестрлік увертюра орындалады. Операның басы қазақтың терме жанрына негізделіп, тыңдаушыларды халық музыкасының терең дәстүрлі контекстіне ендіреді. Бұл контекст халықтық музыка мен академиялық опера формасы арасындағы үйлесімді көпір болып, терменің рухын сақтай отырып, оны операның ауқымы мен табиғатына бейімдейді. Терме өзінде сақталған дәстүрлі мәнін жоғалтпай,

оркестрлік опералық құрылымға трансформацияланып, жаңа музыкалық формаға айналады.

Сахнада балет артистері өнер көрсетіп, бесіктің ортаға келуі Жамбылдың дүниеге келуін суреттейді. Екінші көрініс «Тамғалы тас пен қызыл жолбарыс» деп аталады. Ноталық үлгідегі автордың «Сақ заманы, үлкен би қойылымы», «Жетісудағы тамғалы тас», «Күн құдайы, Ұмай ана», «Петроглифтер жанданады», «Сауыт киген сарбаздар», «Қызыл жолбарыс келе жатыр», «Қызыл жолбарыс өтіп кетеді» сынды ескертпелері бойынша көріністе Жамбылдың жас кезіндегі түс көруі, түсіне өмір бойы кие тұтқан қызыл жолбарыстың алғаш келуі суреттеледі. Аңыз бойынша қызыл жолбарыс Сүйінбайды қорғаған, Сүйінбайдан соң Жамбылға ауысқан. Жолбарыс Жамбылдың қасына келгенде Жамбылдың шабыты ашылып, жырынан жыр төгіле береді екен.

Үшінші көрініс «Жарапазан мен Сүйінбайдың термесі және батасы» деп аталады. Оқиға қасиетті Ораза айының келуімен және негізгі кейіпкерлердің қатысуымен өтеді. Халықпен бірге Жамбыл, Бұрым, Тілмаш оразаны қарсы алып, жарапазан айтады. Бар жақсыға лайық Аллаға мадақ айтады. Салт-дәстүрге сай ең дәмділерін ортаға шығарып, балалар ұлттық ойын ойнап, мерекені тойлайды.

Сән-салтанатымен Сүйінбай ортаға шығады (авт.ескертпесі). Халық ұлы ақынды қарсы алып, оған төрден орын береді. Амандасып болған соң, ел-жұрты қолқа салып, ақыннан сөз сұрайды. Сүйінбай атақты термесін бастап кетеді (*Сүйінбай жайлы алғашқы жазбаша деректер Тезек ханмен байланысты* [4]). Жамбыл мен Тілмаш та құрмет көрсетіп, жатқа білетін бұл термені қостап айтып, жиналған жұртқа көңіл-күй сыйлап, Оразамен құттықтайды.

Жиын үстінде Жамбыл ақыннан бата сұрайды. *Екі қолын аспанға көтеріп, алақан жаяды* (авт.ескертпесі). **Бата** – қазақ дәстүрінде аса маңызды жанр болып табылады, ол ауызша халық шығармашылығының ерекше түрі ретінде ұрпақтан ұрпаққа мұра болып беріледі (*Бата жайлы алғашқы деректер* [5]). Бұл жай тілектер мен сәттілік тілеу емес, терең мәдени және рухани мәнге ие, арнайы рәсім. Бұл әдетте құрметті және абыройлы үлкендердің айтқан сөзі, ол тыңдаушының тағдырына, өміріне әсер ететін ерекше күшке ие. Батаның жанрлық көрінісі – поэтикалық сипаттағы сөздерді айқындайтын мелодиялық речитатив. Бата сахнасы операның драматургиялық құрылымында финалдық шешімнің алғышарты ретінде қызмет атқарып, өзінің бастапқы рухани – күші үлкендерден жастарға берілетін қазыналы мұраны сақтайды.

Сүйінбай өлеңнің киесі қонған балаға риза болып, былай деп бата береді:

*О, Жамбыл, бата дедің – бердім саған,
Бақытты, өмірлі бол, жүргің аман.
Батасын ат орнына берді зой деп,
Қоймағың былай шығып, кінә маған.
Соңынан Сүйінбайдың орнын басып,
Тіліңнен балың тамсын сорғалаған.
Жапаға риза болсын айта барғың,
Осымен өкпелемей жүрсін маған.
Әумин!*

Бұл көрініс болыстың хатшысы, атаққұмар Тілмашқа ұнамай қалады. Жамбыл мен Бұрымның қатынасына қарсы болып, айла-шара ұйымдастыра бастайды.

Келесі көрініс «**Жамбылдың термесі**» деп аталады. Ұстазы Сүйінбайдан бата алған Жамбыл, домбырасын қолына алып, жырлайды. Халық арасында кең таралған:

*«Менің пірім – Сүйінбай,
Сөз сөйлемен сыйынбай!
Сырлы, сұлу сөздері
Маған тартқан сыйындай»*

– деп келетін шумақтарымен қайыра отыра, арғы атасы ер Қарасайды толғап, бойына өнер дарытқан Жалайыр нағашыларып айтып, тарихтағы Тоныкөк, Көроғлыны, қазақта өткен Қорқыт баба, Майқы би, Махамбетті жырлайды. Термесінің соңын ұстазы Сүйінбайдың:

*«Бөрі басы – ұраным,
Бөрілі менің байрағым.
Бөрілі байрақ көтерсе,
Қозып кетер қайдағым»*

– деп жырлаған жалынды сөздерімен тәмәмдайды. Көріністе бөрілі байрақ ұстаған сарбаздар түркі халықтарының тарихын, қадір-қасиетін көрсетеді.

Келесі музыкалық номер **Жамбыл мен Бұрым** сұлудың лирикаға толы дуэті. Жалпы екі ақынның махаббат оқиғасы тарихта былайша тарқатылады.

Жамбылдың туып-өскен жерінде қазақтың айтыс дәстүрі кеңінен тараған. Ол жас кезінен-ақ осы өнерге жақын болып, халықтың қара өлеңіне сүйеніп, өз ойынан сөз тапқыш, айтысқыш ретінде танылған. Бір күні Жамбыл елдің жайлаудағы тойында Шапырашты ауылында Бұрым сұлумен танысады. Қыз өзі атастырылған күйеуін қабылдамай, Жамбылмен көңіл қосуға уәде береді. Жамбыл қызды алып қашып, Сарыбайдың үйінде жасырып ұстайды. Қыздың төркіні оны іздеп тауып, қайтаруын талап етеді. Бірақ Жамбыл қайтаруға келіспей, тек Сарыбайдың сөзінен кейін көнеді. Қызды үш тоғыз айыппен қайтарған соң, Жамбыл жүрегіндегі арманын өлеңмен жеткізеді. Ал бұл оқиға оны ақын ретінде нығайтып, шығармашылық жолын жаңа деңгейге көтерді.

Жамбылдың халықтың ықыласына бөленіп, Сүйінбай ақыннан бата алып, шапан киіп, тіпті Бұрыммен көңіл жарастырғаны **Тілмашқа** ауыр тиіп, қызғаныш сезімін оятады. Тілмаш сол кезеңдегі хат танымаған қазақ жұртының ішіндегі оқыған, Ресей империясына ықпалды бай отбасынан шыққан, кейін ояз, болыс болған адам екен. Халықтың надандығын алдыға тартып, Екей еліндегі күнде болатын жиын-тойларды қараңғылыққа балап, империя саясатын дұрыс деп санаған Тілмаш өз ариозосында наразылығын білдіріп, Жамбылдың Бұрым сұлумен қосылуына қарсы болып, кінә тағады:

*Жамбылды мақтап жұрт неге,
Аспанға бөркін атады?
Оқыған мені көзге ілмей,
Надандық көзді матады.*

Қойылым бойынша дүрліккен халық пен Тілмаштың адамдарының ортасында қалған Жамбыл мен Бұрымның көрінісі жүріп жатады.

2 акт **«Шу өзенінің көрінісі бейнеленген», «сахнада жетігеншілер орналасқан»** деген автор ескертпелерімен басталған **Бұрымның ариозосы** өте мұңлы әрі махаббатқа толы лирикалы көрініс ретінде беріледі. Бұрым сұлу өзі ақын қыз болған соң, халықтың мұң-қайғысын сезіне отырып, жанының Жамбылмен үндесіп, тоғысқан сезімдерін толғана жырлайды. Жамбылдың **«Жырауларға мадақ»** арнауымен басталады. Егде тартқан жырау көне қобызының тарихтағы үлкен оқиғалардың куәсі болғанын, яғни: Асан қайғы, Тоныкөк пен Күлтегін дәуірінен бастау алып, Майқы би, Сыпыра жырау сынды дуана билердің сырласы болған, Қарасай, Сұраншы батырлардың арқауы болғанын жырлайды. Қазақ жерінің киелілігін, текті ата-бабамыздың мирас қылып қалдырған жерінің ендігі келешегі келер ұрпаққа аманат екендігін толғайды.

Келесі көрініс қырғыз ақыны Тоқтағұлдың келуімен басталады. Айдаудан оралған ақынды Алатау халқы зор құрметпен қарсы алады. Ол халықпен амандық-саулық сұрасып, Жамбылға сәлем жолдайды. Өзінің ариозосында абақтыдағы ауыр күндерін, көрген қорлығын баяндап береді. Жамбыл оны жұбатып, қолындағы комузын көкке көтеріп, шапан жауып, «қазақ пен қырғыз – бір туған» екенін айта отырып, ән салуын өтінеді. Комузшы өнерпаздарымен бірге Тоқтағұл өзінің жыр-шығармаларын арнап, Ыстықкөлге деген сағынышын білдіреді. Кейін халықпен бірге екі елдің өнерін тамашалайды. **Күй тартысында** қырғыздың «комуз, жыгач, чопо, кыл кыяк» сынды аспаптары мен қазақтардың «домбыра, қобыз, жетіген, шаңқобыз» аспаптары кезектесіп орындалады. Симфониялық оркестрмен орындалған бұл **күй тартыс** көрерменнің жүрегінде терең әсер қалдырады.

Келесі көрініс «Қақтығыс пен Жамбылдың монологы» деп аталады²¹. Тілмаш жігіттерімен бірге ентігіп кіреді де, Тоқтағұлға жала жауып, қайтадан айдауға жіберуге қорқытып, өз ойын жүзеге асырмақ болады. Бірақ халық оған қарсы шығып, Тоқтағұлды қорғайды. Олар Тілмаштың таза ниетпен келмегенін, патшаның шапаны үшін өз елін қорлап, сатқындық жасап жүргенін ашық айтады. Халық Жамбылдан әділ төрелік сұрайды. Жамбыл өз монологында Тілмаштың зұлымдығын, адамгершілікке жат әрекеттерін әшкерелеп, халықты елең еткізеді. Тілмаштың нөкерлері оған қарсы шығып, қолын байлап, алып кетеді.

Операның басында орын алған «Тамғалы тас пен қызыл жолбарыс» көрінісі эпилог ретінде қайта жаңғыртылып, Жамбылдың домбырасы көктен ақ бұлтқа оралып, оның қолына түседі. Бұл сәтте Жамбылға шабыт келетіні сезіліп, ол өзінің мәңгілік «Уғай-ай» әнін дауыстап шырқайды.

*«Алатаудың әйгілі Жамбылымын,
Өлең-сөздің жасымнан даңғылымын.
Уғай-ай, уғай»,*

– деп, халықпен бірлігін, жанының терең үндестігін жеткізіп, көрерменмен қоштасады.

Операдан жинақталған деректер:

Хор партиясы қазақ халқының Сүйінбай мен Жамбылға деген қолдауын, бірлігі мен рухын айқын көрсетеді. Хор орындаушыларының эмоциялық байлығы мен экспрессивтілігі операның драматургиялық тығыздығын қамтамасыз ететін маңызды элементке айналды. «Халық» образын операда үнемі сезінуге болады, бірақ оның нақты көрінісі тек бірінші актінің басы мен соңында, сондай-ақ екінші актінің басы мен соңында бейнеленіп, аркалық құрылымды қалыптастырады.

Лирикалық сопраноның орындауында ариозо, дуэттер мен ансамбльде нәзік әйел бейнесі бірінші актіде терең ашылады. Ариозода бұл дауыс сезімталдық пен нәзіктіктің, шынайылық пен сұлулықтың жарқын көрінісін қалыптастырады. Жамбыл мен Бұрымның дуэті – махаббаттың нәзік сәттерін терең сезініп, жүрегінің қақпасын ашатын лирикалық сахна. Дуэте лирикалық сопрано пәк махаббаттың, жылылық пен жанашырлықтың символына айналып, серіктесімен бірге бірегей эмоционалдық үнді қалыптастырады (*Ерлер мен әйелдер арасындағы ән айту ансамблі туралы жазбалар бар* [6]). Экспозициялық вокалдық ансамбльде Бұрым өз даусымен басқалардың дауыстарымен үйлесімділік тауып, жалпы гармонияға үлес қосып, сүйемелдеуші рөлін атқарады. Мұндай сәттерде опера кең ауқымды, ұжымдық сезімдердің терең шеңберіне айналып, әр дауыстың өзіндік үні жалпы музыкалық картинаны айшықтайды. Операның музыкалық партитурасында Бұрымның партиясы жасына қатысты шектеулерсіз беріледі. Дегенмен, сахналық интерпретацияда оның бейнесі финалдық сахнада ересек жаста көрініс табады.

Ер адам бейнелері:

Тілмаштың жағымсыз кейіпкер ретіндегі бейнесі 1.8 сахнасында алғаш рет көрініс тауып, басты кейіпкерлердің махаббатына қарсы шығып, олардың сезімдерінің бітіспес қарсыласы бола отырып, теріс күштің символына айналады. 2.8 сахнасында жүрген поэтикалық айқас кезінде, ол жеңіліс тауып, тек айқаста ғана емес, сонымен қатар идеологиялық күресте де жеңілгенін көрсетеді. Операның драматургиялық құрылымындағы бұл айна тәрізді бейнелілік конфликтіні ашуда маңызды құрал қызметін атқарады. Бір жағынан, Тілмаш, теріс күштердің өкілі ретінде, махаббат пен шындық үшін күресте жеңіске жете алмаса, екінші жағынан, оның жеңілісі басты кейіпкерлердің – махаббат пен шығармашылықтың шынайы құндылықтарын бейнелейтін тұлғалардың

²¹ Театр мен операдағы монолог – бұл бір кейіпкердің ойлары, сезімдері мен ішкі толқыныстарын терең әрі кеңінен бейнелейтін сөзі. Монолог операның көбінесе драмалық шыңы болып табылады. Бұл сөздер арқылы кейіпкер өз ішкі күйзелістерін, дағдарыстарын немесе маңызды шешімдер қабылдаған сәттерін көрсетеді. Монолог көбінесе шығарманың ең маңызды және әсерлі тұстарында орын алады.

жеңісін айқындайды. Мұндай айна тәрізді композиция драматургиялық шиеленісті тереңдете отырып, ақ пен кара күштердің арасындағы айқын әрі тұтас контрастты қалыптастырады. Бұл сонымен қатар шынайы сезімдер мен шындықтың қатыгездік пен манипуляцияларға қарсы жеңісінің заңдылығын бейнелейді. Бұл операның құрылымында маңызды әрі терең философиялық тақырып ретінде көрініс табады.

Тоқтағұл бейнесі операда әртүрлі музыкалық жанрлар арқылы терең ашылады. Оның ішінде Жамбылмен бірге орындайтын дуэті, тұтқынның жан ауыртпалығын сезіндіретін ариозосы және өз халқы мен қазақ жұртына арнап айтқан әні бар. Тоқтағұл өз замандасы әрі ақындық серігі Жамбылға деген жоғары құрметін білдіре отырып, олардың арасындағы өзара құрметті көркем түрде айшықтайды.

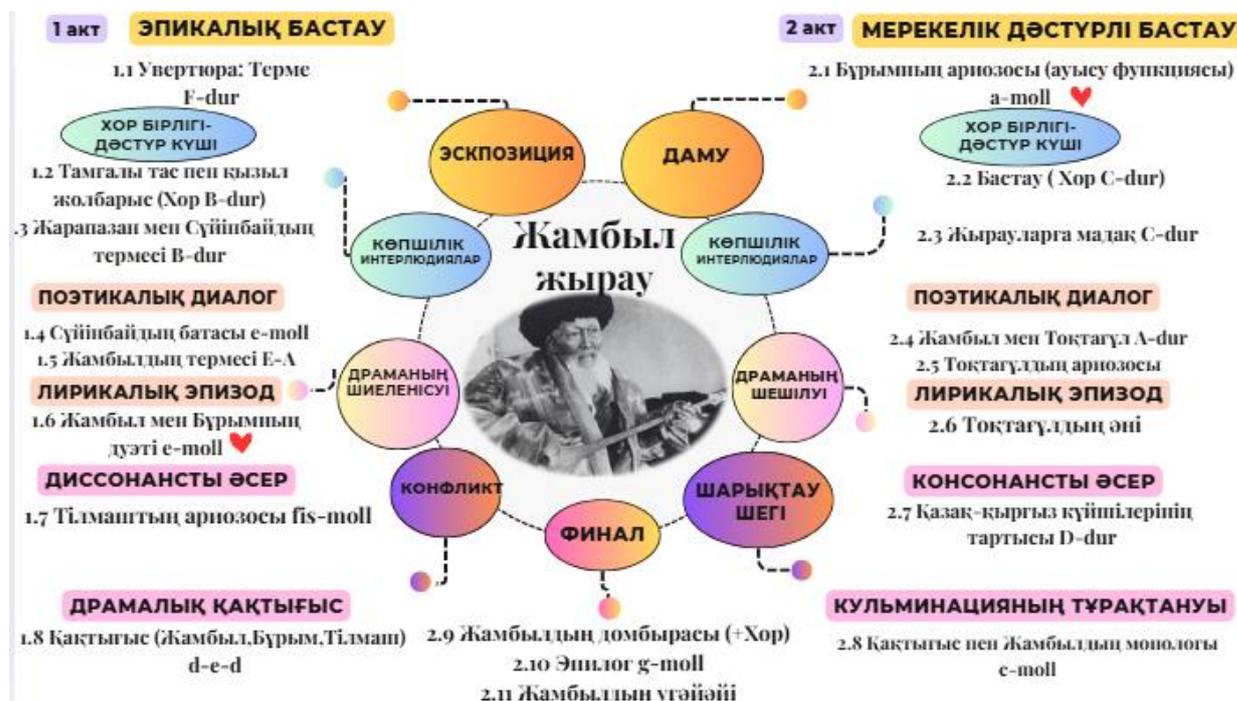
Композитордың партитурасында **«Жамбылдың домбырасы»** атты сахна болғанымен, операның сахналық қойылымында Тоқтағұлмен байланысты осы көрініс алынып тасталды. Оның орнына жаңа, символикалық сахна енгізілді, онда Жамбылдың домбырасы сахнаға ерекше техникамен түсіп, бұлт үстінен жоғарыдан жаймен төмендейді. Бұл көрініс визуалды және символикалық әсердің қуатты одағына айналып, домбыраның қазақ мәдениеті мен рухани мұрасының ажырамас бөлігі ретіндегі маңыздылығын ерекше атап өтеді. Мұндай сахна Жамбыл мен Тоқтағұлдың рухани әлемдерін бір арнаға тоғыстырып, олардың поэтикалық және музыкалық үндестігін, терең байланысын айшықтайтын метафораға айналады.

Жамбыл бейнесі бірінші актіде жас ақын ретінде, шығармашылық жолының бастауында тұрған, өзіндік даңғылын іздеген тұлға ретінде сомдалады. Оның өміріндегі маңызды кезеңдер – Сүйінбаймен кездесуі мен алғашқы махаббат сезімдері – операның негізін қалайды, бұл сәттер трио сахнасында терең әрі әсерлі түрде ашылады. Екінші актіде Жамбылдың бейнесі қырғыз ақыны Тоқтағұлмен рухани байланыс арқылы тереңдей түсіп, оның ішкі әлемінің дамуына әсер етеді, бұл оның болмысын ашудағы басты тақырыпқа айналады. Опера Жамбылдың автопортреті іспеттес «Уғай-ай» әнімен аяқталады, әрі барлық шығарманың рухани шыңы болып табылады. Осы әнде Жамбыл, өз өмірі мен тәжірибесін жинақтай отырып, терең философиялық толғаныстарды ашады, өзінің тұлғасын, тағдырын және әлемге деген көзқарасын айрықша, нәзік әрі бейнелі түрде бейнелейді.

«Уғай-ай» әні арқылы композитор Жамбылдың ішкі дүниесін ғана емес, оның өмір, еңбек және ақынның қоғамдағы орны туралы терең философиялық толғаныстарын да айқын жеткізеді. Музыкалық жағынан бұл композиция эмоционалдық жағынан өте бай. Мұнда әрбір нота мен музыкалық фраза қарт ақынның сезімдері мен даналығын, сондай-ақ оның халықпен және тарихпен рухани байланысын терең көрсетеді. Ән бүкіл операның кульминациясы ретінде қызмет атқарып, Жамбылдың жеке сезімдерін ғана емес, сондай-ақ халықтың ұжымдық жадын да бейнелейді, бұл оған тек жеке тұлғалық емес, қоғамдық мән де береді.

Жамбылдың орындауындағы автопортрет осы операның финалын ғана емес, сонымен қатар шығарманың негізгі өзегі болып табылатын барлық тақырыптардың синтезін де бейнелейді: поэтикалық миссия, қиындықтарды жеңудегі табандылық, ұлттық мәдениеттің маңызы мен халықпен тығыз байланыстың мәні. Операның соңында бұл ән Жамбылдың өзі туралы терең ой толғауы болып, оның халықтың рухын жеткізуші, мәңгілік құндылықтарды ұрпақтан-ұрпаққа жалғастырушы ретіндегі мәнін жаңаша ашады.

Сызба № 1 «Операның драматургиялық құрылымы»



Жалтылама талдау схемасы: «Жамбыл жырау» операсы айна қайшылық композиция принципіне негізделіп құрылып, бірінші және екінші актілердің музыкалық және драматургиялық нөмірлері бір-бірімен өзара шағылысып, сюжет дамуы барысында баланс пен симметрияны қалыптастырады.

1. Бірінші акт – оқиғаның басталуы және қарама-қайшылықтардың қойылуы. Операның бірінші бөлімінде шығарманың әлеміне ендіру, кейіпкерлермен танысу және негізгі қақтығыстардың қалыптасуы жүзеге асады. Дәстүрлі орындау формалары (терме) шиеленістің басталуын ашып, эпикалық фонын құра отырып, болашақ оқиғалардың дамуына негіз қалайды. Жас Жамбыл мен Сүйінбай арасындағы сахна – дәстүрді ұрпақтан-ұрпаққа беру, шындықты іздеу және өз шеберлігін дәлелдеу қажеттілігін бейнелейтін сахна. Көпшілік көріністері жалпы атмосфераны айқындап, оқиғаның өрбуін күшейтеді. Өрекет басталуы мен қақтығыстардың шешілуі екінші актіде орын алады.

2. Екінші акт – қарама-қайшылықтардың айна тәрізді шешілуі. Операның екінші актісі барлық қойылған мәселелердің шешімі болып табылады, осы орайда бірінші актідегі музыкалық және драматургиялық элементтер өзгеше түрде бейнеленеді. Жаңа интерпретациядағы тартыс – бұл жетілу, даналық және рухтың жеңісінің мерекесі. Халықтық сахналар салтанатты реңкке еніп, халық бірлігі мен гармониясының символына айналады.

3. Финал – айналық симметрия шеңберінен шығу. Операның жалпы құрылымынан ерекшеленіп, финал симметрия принципіне емес, тұтас концепцияның логикалық қорытындысына негізделеді. Бұл бастапқы тақырыптардың жай ғана қайталануы немесе шағылысуы емес, жаңа мағыналық деңгейге көтерілудің көрінісі. Мұнда операның басты идеясы – дәстүр сабақтастығының үздіксіздігі мен халық даналығының өлместігі айқындалады. Музыкалық жағынан финал терме әуендеріне қайта оралуы мүмкін, бұл тарихтың шеңберлігін сезіндіреді. Алайда, бұл айналық бейнелеу емес, спиральдік даму, онда әрбір жаңа буын дәстүрді өзінше жаңаша түсінеді.

Осылайша, «Жамбыл жырау» операсының айналық композициясы драматургиялық дамудың ішкі қисынын айқындап, симметрия мен тұтастық әсерін қалыптастырады. Алайда, финал бұл құрылымдық шеңберден шығып, шығарманың

философиялық тұжырымын бекітеді. Осылайша, операның музыкалық-драматургиялық құрылымы формальді әдіс қана емес, дәстүрдің мәңгілік жаңғыруы мен ұрпақтар сабақтастығының символына айналады.

Айналық симметрия принципі – дәстүрлі қазақ ән өнерінің өзіндік ерекшелігін айқындайтын маңызды сипаттардың бірі. Бұл құбылысты зерттеу және жүйелеу барысында қазақстандық жетекші музыкатанушылар айтарлықтай үлес қосты, олар қазақ ән мұрасын талдаудың түрлі әдістемелерін әзірледі. Атап айтқанда, Б.И. Қарақұловтың еңбектерінде қазақ ән дәстүрінің құрылымдық заңдылықтары мен көркемдік қағидаларын анықтауда ерекше маңызға ие болды [7, 8].

Ұлы қазақ ақыны Жамбылдың бейнесі Әлқуат Қазақбаевтың «Жамбыл жырау» операсынан бұрын да оперлік өнерде түрлі қырынан көрініс тапқан болатын. Тарихи-мәдени контексттер, музыкалық тіл мен драматургиялық концепцияның ерекшеліктеріне қарай оның бейнесі әртүрлі тәсілдермен суреттелген. Осыған орай, Жамбылдың кейіпкерін әр түрлі интерпретацияларда зерделей отырып, әрбір әдістің өзіндік айрықша сипатын айқындауға болатын бірнеше маңызды аспектілерді бөліп көрсетуге болады.

Кесте №1 «Салыстырмалы деректер»

Атауы	«Алтын астық»	«Жамбыл»	«Жамбыл мен Айкүміс»	«Двадцать восемь»	«Жамбыл жырау»
Уақыты	Сәуір – Қыркүйек 1940 [9, 224 б.]	1950 (бірінші басылымда) <i>басқа дереккөздерде – в 1949г. немесе 1952 г.</i> [10, 11, 12]	1946 г.	1985 г.	2021 ж.
Қандай оқиғаға арналды?	Республиканың XX жылдығына	Ұлы Отан Соғысына	Ақынның 100-жылдығына	Панфиловшы-батырлар	Ақынның 175-жылдығына
Композитор, либреттосын жазғандар	Е. Брусилосский, либретто – С. Муканов	Л. Хамиди, либретто – Х. Ергалиев, Ш. Хусаинов	Л. Хамиди, либретто – К. Бекхожин	Ғ. Жұбанов а, либретто – А. Мамбетов	Ә. Қазақбаев, либретто – Д. Қыдырәлі, А. Тойшанұлы
Жанры	5 актілі опера	4 актілі опера	Бір актілі музыкалық драма	2 актілі опера	2 актілі опера
Жасы	«Столетний Жамбыл» ...«ардақты атамның баласы» [13, с.177].	«Изображено последнее десятилетие жизни акына» [13, с.178]	Шамамен 30 жаста	Өмірінің соңғы жылдары	I актта 27 жас, II актта 80 жаста
Қандай тұлға ретінде	«Сценалық бейне қазақ делегациясы мен (Кеңес Одағының ауыл шаруашылығы көрмесі, Мәскеу, 1939 ж. [13, с.177].	Негізгі кейіпкер	Негізгі кейіпкер	Соғысқа аттандырушы	Негізгі кейіпкер
Сюжеті	«тема победы колхозного строя в	I-ші актіде соғыс алдындағы кезең	Айкүмістің ұзату тойын	1941 жыл, соғысқа бара жатқан солдаттар,	I акт: Жамбылдың жастық шағы көрсетіледі.

	Қазақстан е» [14]	көрсетілген, ал II-ші актіде – соғыстың басталуы ²² , IV-ші акт финалда – мамыр 1945 ж., Жеңіс ²³ .	да орын алған оқиға.	жақындары мен қоштасуы, 28 панфиловшылардың соғыстағы оқиғалары, Жамбыл 1 актінің 1 картинасын да көрінеді.	Бұрыммен махаббаты 2 акт: тартыс, қарттық шағы
--	-------------------	---	----------------------	---	--

Терең талдау жасау мақсатында, Жамбыл бейнесінің әртүрлі операларда көрініс табуын сипаттайтын негізгі ерекшеліктерді салыстырмалы түрде көрсету үшін кесте ұсынамыз.

Зерттеудің жаңалығы – операның алғашқы кешенді талдауын жүргізуде, оған клавиірлік нұсқасы мен бейнеқойылымының зерттелуі кіреді. Операның негізгі драматургиялық кезеңдерін байланыстыратын сахналар үшін жаңа терминологиялық анықтамалар енгізілді, атап айтқанда: «көпшілік интерлюдиялары» («Хор бірлігі – дәстүр күші» идеясының көрінісі ретінде), «поэтикалық диалогтар» (Жамбылдың Сүйінбаймен кездесуі сахнасы және Жамбыл мен Тоқтағұлдың кездесуі сахнасы) және «диссонанс пен консонанс әсерлер» (Қақтығыстың басталуы мен аяқталуы). Сонымен қатар, қазақ әніндегі айна-қайшылық симметрия мен операның айналық құрылымдық принципі арасындағы ұқсастық анықталып, бұл шығарманың көркемдік және композициялық ерекшеліктерін жаңа қырынан қарастыруға мүмкіндік береді.

Қорытынды

Жамбыл бейнесінің операдағы әртүрлі нұсқаларын салыстыру барысында оның тұлғасын интерпретациялауда айтарлықтай өзгешеліктер көрінеді. Классикалық шығармаларда Жамбылдың асқан даналығы мен халықтың мәдениеті мен дәстүрлерін сақтаушы ретіндегі мәні баса көрсетіледі. Ал заманауи интерпретациялар, керісінше, Жамбылды жас шағында, шығармашылық тұлға ретінде өзін-өзі танытуға ұмтылған және өнерде өзіндік жолын іздеуші бейне ретінде суреттейді.

Сонымен, бейненің көпқырлығына қарамастан, әрбір интерпретация Жамбылдың ұлы ақын ретіндегі маңыздылығын айқындайды, оның шығармашылығы қазақ мәдениетінің терең мәнін, ұрпақтар сабақтастығын және ұлттық сана-сезімнің негізділігін көркем бейнелейді.

P.S. Менің ғылыми жетекшім – Қазыбекова Жайдаргүл Алмасқызына шынайы ризашылығымды білдіремін. Ол кісінің баға жетпес ғылыми жетекшілігінің арқасында опералық шығарманың архитектурасын тереңінен ұғынуға мүмкіндік алдым. Оның зияткерлік басшылығымен опера драматургиясының құрылымдық заңдылықтарын анықтап, композициялық ұйымдастырудың айна-қайшылық қағидасын ашып, сахналық көріністердің жүйелі номинациясын қалыптастырдым. Ғалымның әдіснамалық дәлдігі мен көркемдік интуициясы мені опера жанрының нәзік композициялық байланыстары әлеміне жетелеп, музыкалық-драматургиялық тұтастықтың терең мәнін түсінуге жол ашты.

P.S. Выражаю искреннюю признательность моему научному руководителю - Казыбековой Жайдаргүль Алмасовне, за бесценное содействие в глубоком осмыслении архитектуры оперного произведения. Благодаря ее интеллектуальному наставничеству мне удалось выявить структурные закономерности драматургического построения оперы, раскрыть зеркальный принцип композиционной организации и систематизировать номинацию сценических фрагментов. Ее методологическая точность и

²² Жамбылдың әндері: Операда халыққа кеңінен тараған «Ленинградтық өрендерім» (III акт), «Аттандыру» (IV акт), «Туған елім» (I-й, IV-й акты) және күйші Дина (1861-1955) бейнесі көрсетіледі.

²³ Екінші перденің II-ші көрінісіндегі ремаркалардың бірі осындай: «На сцену выходит трижды орденоносец Джамбул, его сопровождают приехавшие гости – члены правительства, артисты, научные работники» [11, с. 178]

художественная интуиция стали для меня проводником в мир тончайших композиционных взаимосвязей, формируя целостное понимание музыкально-драматического единства оперного жанра.

P.S. I express my deepest gratitude to my academic advisor, Zhaidargul Almasovna Kazybekova, for her invaluable guidance in the profound comprehension of the architectural structure of opera. Under her intellectual mentorship, I was able to discern the structural principles of operatic dramaturgy, unveil the mirror-like compositional organization, and systematically classify the nomenclature of operatic scenes. Her methodological precision and artistic intuition have served as a compass, leading me into the intricate world of compositional interrelations and fostering a holistic understanding of the musical and dramatic integrity of the operatic genre.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Елеманова С. «Жамбыл жырау» опера – XXI века. // Казахстанская правда. 2021, от 21 декабря.
2. «Жамбыл жырау» операның бейнежазбасы. [Электрондық ресурс]. – Қол жеткізу режимі: <https://youtu.be/2f4P2crtIe8?si=3ha69R4IOf9cTTjV>
3. Авторлық ноталық клавиір қолжазбасы. 248 б.
4. Акын Сююмбай и хан Тезек. Легенда. // Литературный Казахстан, 1937, №4, с. 64.
5. Васильев А. Киргизские молитвенные благожелания – «Бата соз». // Тургайская газета №43, 44, 45.
6. Шнитников Б. Материалы по киргизской и татарской музыке. // Живая старина, 1913, вып. III-IV, – с. 400-416
7. Каракулов Б. И. Симметрия музыкальной системы (о мелодии): автореферат дисс. доктора искусствоведения. – Киев, 1991. – 36 с.
8. Каракулов Б. И. Музыкальная симметрология: монография/ под ред. И.К. Кожобекова. – Алматы: «СаГа», 2021. – 304 с.
9. Брусиловский Е.Г. Дүйім дүлдүлдер. – Алматы: «Ана тілі», 1995. – 224 с.
10. Юсфин А. Г. Латыф Хамиди. – М.: М., 1964. – 144 с.
11. Гизатов Б. Латыф Хамиди. – Алма-Ата: «Жазушы», 1966. – 100 с.
12. Аравин П. Л. А. Хамиди // Композиторы советского Казахстана. – Алма-Ата: КазГИХЛ, 1958. – С. 193-206.
13. Омарова А. К. Забытые страницы истории казахской музыки. – Алматы: ТОО «Издательство ЛЕМ» ЖШС, 2017. – 228 б.
14. Брусиловский Е. Творческий труд // Казахстанская правда. 1940, 8 декабря.

Жансая ТЕМІР

*Құрманғазы атындағы ҚҰК
2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Омарова Ақлима Қайырденқызы,
өнертану ғылымдарының кандидаты,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,
Алматы, Қазақстан*

ЖЕТІГЕН: ДӘСТҮР МЕН ЗАМАНАУИ

Аңдатпа. Бұл мақалада жетіген – қазақ халқының ұлттық музыкалық мұрасының құнды көрінісі ретінде қалыптасқан дәстүрлер мен қазіргі заманғы тәжірибенің өзара әрекеттестігі тұрғысынан қарастырылады. Мақсат – осы аспаптың қазіргі музыкалық

ортадағы мәртебесін айқындау, енгізіліп жатқан жаңалықтарды зерттеу, сондай-ақ репертуарлық қорды кеңейтудің жолдарын іздеу. Осыған байланысты, жетігеннің қазіргі қолданысында маңызды рөл атқаратын төрт негізгі бағытқа тоқталды. Бұл ретте тарихи мәліметтер тартылып, оқу-әдістемелік тәсілдер қысқаша сипатталады, композиторлық ізденістер көрініс табады, орындаушылық әдіс-тәсілдер салыстырмалы тұрғыда қарастырылады. Нәтижесінде, дәстүрлі құрамдас бөліктер сақтала отырып, заманауи авторлардың шығармашылық жетістіктері мен жаңа тәсілдерді енгізу арқылы жетігеннің репертуары едәуір байығаны анықталды, бұл өз кезегінде ұлттық музыкалық мәдениеттің деңгейіне жанама түрде әсер етеді. Ұсынылған материалдың теориялық және практикалық маңызы – орындаушылық әлеуетті жаңғырту, мәдени мұраны сақтау және осы аспаптың одан әрі дамуына ғылыми негіз қалыптастыру болып табылады.

Тірек сөздер: жетіген, дәстүр мен заманауи, музыкалық ұжым, композитор, орындаушылық техника.

Аннотация. В настоящей статье жетиген как ценное проявление национального музыкального наследия казахского народа представлен во взаимодействии предопределенного сложившимися традициями и привносимого современной практикой. Главная цель состоит в обозначении статуса инструмента в актуальной музыкальной среде, в изучении внедряемых технологий, а также в поиске способов расширения репертуарного фонда. В связи с этим в его сегодняшнем бытовании показаны четыре ключевых направления, которым принадлежит важная роль. При этом привлечены исторические сведения, кратко охарактеризованы учебно-методические подходы, отражены композиторские поиски, в сравнительно-сопоставительном аспекте рассмотрены исполнительские приемы. В результате установлено, что при сохранении традиционных составляющих, благодаря творческим достижениям современных авторов и внедрению инновационных приёмов репертуар существенно обогатился, что косвенно влияет на уровень национальной музыкальной культуры. Теоретическая и практическая значимость представленного материала заключается в актуализации изучения процессов модернизации исполнительского потенциала, сохранения культурного наследия и создания научной базы для дальнейшего развития данного инструмента.

Ключевые слова: жетыген, традиция и современность, музыкальный коллектив (ансамбль), композитор, исполнительская техника.

Abstract. This article presents the zhetygen as a valuable manifestation of the Kazakh people's national musical heritage, considering the interaction between established traditions and modern practices. The main goal is to define the instrument's status in the current musical environment, study the implemented technologies, and explore ways to expand its repertoire. In this regard, four key directions that play an important role in its contemporary use are highlighted. Historical data are involved, educational and methodological approaches are briefly characterized, compositional explorations are reflected, and performance techniques are examined from a comparative perspective. As a result, it has been established that while preserving traditional elements, the repertoire has been significantly enriched due to the creative achievements of contemporary authors and the introduction of innovative techniques, indirectly influencing the level of national musical culture.

The theoretical and practical significance of the presented material lies in the actualization of studies on the modernization of performance potential, the preservation of cultural heritage, and the creation of a scientific foundation for the further development of this instrument.

Keywords: zhetigen, tradition and modernity, musical ensemble, composer, performance technique.

Халқымыздың ұлттық аспаптық музыкасының қазынасы болып табылатын жетіген аспабы – ғасырлар бойы халықтың рухани өмірінің ажырамас бөлігі ретінде сақталып келді.

Соңғы жылдардағы жетігеннің заманауи орындаушылығы мен құрылымдық жаңартулары, жаңа технологиялар мен орындаушылық әдістердің кеңеюі ерекше көңіл бөлетін жетістіктер. Осы мақалада біз жетігеннің дәстүрлі мұрасының сақталуы және қазіргі заманғы музыкалық әлемдегі орны мен дамуын талдаймыз.

Жетіген аспабының тарихындағы маңызды кезеңдер мен оқиғаларды көрсету мақсатында төменде оның даму эволюциясын хронологиялық тәртіппен көрсеттік:

Кесте 1. Уақыт кезеңі мен оқиға

XX ғасырға дейін [XVI-XIX]	XX ғасыр		XXI ғасыр
	1950-1970 жж.	1990-2000 жж.	2000-2025
Жетіген аспабының алғашқы түрлері табылды. Орыс саяхатшыларының деректерінде жазылған [1].	Жетіген қайта өңделіп, жасап шығарылды. Алғашқы орындаушылар пайда болды.	Заманауи жетіген орындаушыларының алғашқы топтары мен ансамбльдердің құрылуы. Репертуардың қалыптасуы.	Заманауи музыкалық шығармаларда қолданылуы мен әлеуметтік желілерде жетігеннің кеңінен танылуы.

Жетіген аспабының бай тарихы мен дәстүрлі орындаушылық әдістері оны ұлттық мұра ретінде ерекше етеді. Қазіргі орындаушылар мен композиторлар жетігенді жаңа заман талаптарына сай жаңғыртуда, заманауи технологиялар мен музыкалық әдістерді қолдану арқылы оның дыбыстық ауқымын кеңейтіп, жаңа шығармалар туындатуда.

Аспаптың өміріндегі маңызды аспект ретінде саналатын төмендегі 4 бағыт бойынша, бүгінгі күнге дейін жеткен жетістіктері қысқаша қарастырылды:

- оқу жүйесінде және оқу әдістемелік құралдары;
- аспаптың репертуарлық қоры;
- орындаушылық әдістер мен техникалар;
- музыкалық ұжымдардағы жетіген аспабының рөлі.

Оқу жүйесінде және оқу әдістемелік құралдары. Жетіген аспабының оқу жүйесінде орны соңғы онжылдықта айтарлықтай нығайды. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Қазақ ұлттық өнер университеті және Т.Жүргенов атындағы өнер академиясы жетіген мамандығы бойынша арнайы оқу бағдарламаларын, оқулықтарды және әдістемелік құралдарды әзірлеп, енгізді. Бұл оқу материалдары аспаптың дәстүрлі орындау әдістерін, техникалық мүмкіндіктерін және репертуарын жан-жақты меңгеруге бағытталған. Жақыпбек Нұргүл Бижанқызының «Жетіген үйрену мектебі» (2011) және «Жетіген аспабының құрылымы мен ойнап үйрету әдістемесі» (2016) оқулықтары, сондай-ақ Қартенбаева К., Мүсірепова Ж., Дайрабаева А. және Нұрабаева Д. секілді авторлардың еңбектері, жетігенді үйренуге арналған практикалық нұсқаулық ретінде кеңінен қолданылады. Әр жетігенші өзінің орындаушылық тәжірибесін Жақыпбек Нұргүл Бижанқызының еңбектеріне сүйене отырып бастайды. Соңғы жылдары жарыққа шыққан Нұрабаева Дананың «Жетігенге арналған хрестоматиясында» (2021) академиялық бағытта орындалатын күй, ән, шығармадан бөлек, танымал әуендердің ноталық үлгілері берілген. Мысалы, түрік сериалдары немесе аниме музыкалары [2]. Осындай әуендер арқылы да жастардың қызығушылығы туындайтын сәттер болады. Бүгінге дейін жасалған еңбектердің нәтижесінде, жас ұрпақ орындаушылар жетігеннің ерекшеліктерін терең меңгеріп, оның дәстүрлі мұрасын сақтай отырып, заманауи орындаушылық үлгілерін қалыптастыруда үлкен жетістіктерге қол жеткізуде.

Сонымен қатар, жоғарыда аталған оқу орындарынан бөлек, әр қаладағы орта білім беретін колледждер мен мектептерде жетіген мамандығы енгізіліп, бұл аспапта орындаушылар қатары қарқынды түрде артуда. Сондай-ақ, мемлекеттік білім беру

мекемелерінен тыс, жеке өнер мектептері мен студияларда да жетігенге деген қызығушылық жоғары. Музыкалық құралдың тембрлік ерекшелігі мен оны нәзіктікпен орындайтын өнерпаз қыздарды көріп, кішкентай бүлдіршіндер мен жасөспірімдердің қызығушылық танытуы қуантады.

Аспаптың ғылыми және кәсіби тұрғыда дамуына үлкен үлес қосқан Нұргүл Жақыпбек Бижанқызы болса, оны телевизиялық форматта насихаттап, жас таланттарды танытуда Қарақат Әбілдина да өзіндік рөл атқаруда.

Аспаптың репертуарлық қоры. Жетігеннің репертуары да айтарлықтай айтарлықтай кеңейіп келеді. Дәстүрлі күйлер мен халық әндерінен бөлек, кәсіби композиторлардың арнайы жазған шығармалары орын алуда. Осы бағыттағы жетігенге арнап қазақ композиторы Ермұрат Үсенов «Арал мұңы», «Сағыныш сазы» және «Желдірме» атты алғаш үш шығармаларды жазды. «Арал мұңы» мен «Сағыныш сазы» жеке аспапқа, ал «Желдірме» ансамбль сүйемелдеуімен орындау үшін жазылған [3, 3-6]. Сондай-ақ, Б.Ақтаевтың «Көктем сазы», Ж.Адиловтың «Концерт», И.Ходжабековтің «Прелюдия для жетигена» F-dur, «Прелюдия для жетигена» D-dur, «Прелюдия для жетигена» C-dur, Н.Нұриддиннің «Пьеса для Жетіген» туындысы және басқа да жас композиторлардың еңбектері аспаптың репертуарын байыта түсуде.

Сонымен қатар, домбыра, қобыз және орыстың гусли секілді аспаптардың репертуарынан алынған күйлер мен шығармалар жетігенге лайықталып, орындау тәжірибесінде қолданылуда.

В.Маляровтың Фантазия на тему украинской песни «Там, у вишневого саду», «Испанская рапсодия», «Ирландские мотивы» т.б., сонымен бірге, К.Шахановтың «Концерт № 1» және «Кельтские танцы», Е.Дербенконың «Прелюдия в классическом стиле» мен «Многолетие», А.Осиповтың «Губинская кадрили» сынды шығармалары да аспаптың мүмкіндіктерін кеңейтіп, орындаушылық қорын байытты.

Репертуардың жаңаруы жетігеннің дәстүрлі мұрасын сақтап қана қоймай, жаңа орындаушылық әдістер мен шығармашылық идеялардың енуіне жол ашады.

Орындаушылық әдістер мен техникалар. Классикалық орындау техникасы негізінен оң қолдың кварта-квинталық бұрауы, сол қолдың тербеліс (вибрация) әдістері және саусақтардың ішекті іліп алу тәсілдеріне сүйенеді [4]. Бұл әдістер қазақ күйлері мен халық әндерін жеткізуде айрықша маңызға ие.

Қазіргі орындаушылар жетігенді орындауда тремоло, флажолет, глиссандо, арпеджио сияқты заманауи әдістерді кеңінен қолданады. Сонымен қатар, дыбыс ауқымын кеңейту мақсатында reverb, delay, distortion сынды электронды енгізулер (эффекты)²⁴ мен loop station²⁵ пайдалану тәжірибесі кездеседі.

Жетігенде орындау тәжірибесінің мүмкін болатын болашағы (перспективалары) салыстырмалы негізде қарастырылады:

Кесте 2. Орындау әдістері

ӘДІСТЕР		
Қызметі	Дәстүрлі әдіс	Заманауи әдіс
Оң қол техникасы	Кварта-квинталық бұрау, іліп алу	Тремоло, глиссандо, флажолет, арпеджио қолдану
Сол қол техникасы	Тербеліс (вибрация) әдісі, қосымша дыбыстарды алу	Электронды эффектілер мен звукосниматель қосу
Қолданылуы	Күй орындау	Классикалық және заманауи композициялар орындау

²⁴ **Мысалы: reverb, delay, distortion** сияқты эффектілер жетігеннің дыбысына жаңа реңктер мен түстер қосады. Бұл техникалар аспаптың дыбыс мүмкіндіктерін жаңа деңгейге көтеріп, оның орындаушылық мүмкіндіктерін кеңейтеді.

²⁵ Бұл құрал орындаушының өз орындауынан кейін автоматты түрде қайталанып орындалатын дыбыстарды қосып, шығарманы көпқабатты етіп жасауға мүмкіндік береді. Loop station техникалары жетігеннің дыбысын әртүрлі деңгейде және көлемде байытады.

Әлеуметтік желілердің ықпалы артқан заманда музыканттар түрлі бейнежазбалар дайындап, танымал әуендерді орындау арқылы көрерменнің қызығушылығын оятады. Мысалы, консерватория түлегі Айгерім Елемес loop station қолдана отырып жасаған импровизациясымен ерекшеленеді. Сонымен қатар, кейбір орындаушылар жетігенге звукосниматель орнату арқылы жаңа дыбыстық мүмкіндіктерге жол ашуда.

Бұл жаңашыл тәсілдер аспаптың дәстүрлі ерекшелігін сақтай отырып, оны жаңа деңгейге шығарып, заманауи музыкалық бағыттармен үйлесімділігін арттыруға мүмкіндік береді.

Музыкалық ұжымдардағы жетіген аспабының рөлі. Қазіргі таңда жетіген ансамбльдер мен оркестрлерде ерекше орын алады. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының жетіген мамандығы бойынша дайындалған жастар топтары мен ұлттық оркестрлер бұл аспапты өздерінің концерттік бағдарламаларына енгізуде.

Жетігеннің халықаралық фестивальдер мен концерттік бағдарламаларда орын алуы, оның заманауи орындаушылық үлгілерін көрсету және әлемдік сахнада ұлттық мұраны дәріптеу жолындағы рөлін арттыруға септігін тигізеді.

Музыкалық ұжымдардағы жетігеннің интеграциясы аспаптың орындау ерекшеліктерін көрсетуге және ұлттық мәдениеттің әлемдік деңгейде таныстырылуына ықпал етеді.

«Steppe Sons» – 2018 жылы құрылған қазақстандық модерн этно-джаз тобы. Құрамында бес музыкант бар, олардың ішінде жетіген мен басқа да аспаптарда ойнайтын Елдар Дәулеткелді. Ұжымның репертуарында авторлық туындылармен бірге, қазақтың атақты композиторлары мен джаз классиктерінің шығармаларының жаңа өңделген нұсқалары да бар. Олардың алғашқы альбомы 2019 жылы жарық көрді [5].

Жетіген басты рөл атқаратын композициялар да бар. Әр туындының ерекшеліктеріне сәйкес, түрлі әдістерді қолданудан қорықпайтын талантты жастар – бір туындыда жетігеннің құлақ бұрайтын кілтімен ішекті сырғыта алып, жаңа тәсілдер көрсетсе, келесі шығармада тиектердің сол жақ бөлігінен дыбыстар шығару тәсілін байқап көріп жүр. Мұндай ерекше әдістер арқылы аспаптың жаңа қырлары ашылып, оның шексіз әлеуетін көруге болады.

Жетігеннің бүгінгі жетістіктері оқу жүйесіндегі жаңартулардан, орындаушылық шеберлік пен әдістердің дамуын, репертуардың кеңеюін және ұжымдарда кеңінен қолданылуын көрсетеді. Бұл жетістіктер ұлттық мұраны сақтап қалуға және қазіргі тәжірибеге жаңа серпін беруге жол ашады. Сонымен қатар, жетігенді қазіргі заманғы технологиялар мен жаңашылдықтар арқылы дамыту оның халықаралық деңгейде танылуына және ұлттық мәдениетті жаңа биікке көтеріп, әлемдік сахнада өз орнын табуға мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Древний казахский народный инструмент джетыган // Народная музыка в Казахстане. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – С.122-126.
2. Нұрабаева Г. Жетігенге арналған хрестоматия. – Қызылорда, 2021. – 128 б.
3. Жақыпбек Н. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011. – 210 б.
4. Елемесова А.Т. Е.Үсеновтың шығармашылығындағы жетіген аспабы музыкасының даму жолдары. Ө.ғ.м. ...дисс. – Алматы, 2022. – 125 б.
5. The Village Казахстан. Городской интернет-сайт The Village. <https://www.the-village-kz.com>

Айнель ТУЛЕПОВА
Казахская Национальная консерватория имени. Курмангазы
Алматы, Казахстан

*Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения и композиции КНК им.Курмангазы*
Саида Абдрахимовна Елеманова

ВОСПРИЯТИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ИССЛЕДОВАНИЕ ВЗГЛЯДОВ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ

Андатпа. Мақалада музыкалық оқу орындары студенттерінің қазақстандық композиторлардың шығармаларына қатынасы зерттеліп, олардың репертуарды қабылдауы мен таңдауына әсер ететін негізгі факторлар анықталады. Жас музыканттардың ұлттық музыкалық мұрамен өзара іс-қимылының ерекшеліктері, оның оқу процесінде, концерттік практикада және дербес орындауда сұраныс дәрежесі қарастырылады. Музыкалық артықшылықтарды қалыптастырудағы мәдени және кәсіби тәжірибенің рөліне, сондай-ақ қазіргі заманғы үрдістердің қазақстандық академиялық музыканы қабылдау әсеріне ерекше назар аударылады. Жиналған деректерді талдау өзекті тенденцияларды тіркеп қана қоймай, сонымен қатар білім беру ортасында қазақстандық музыкалық өнерді танымал етудің ықтимал стратегияларын анықтауға мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелерін Музыкалық пәндер оқытушыларына арналған әдістемелік ұсыныстарды әзірлеу кезінде қолдануға болады, сонымен қатар музыкалық педагогика мен музыка әлеуметтануындағы қосымша зерттеулердің негізі бола алады.

Тірек сөздер: музыкалық қабылдау, қазақстандық композиторлар, музыкалық таңдау, әлеуметтанулық сауалнама, пианист студенттер

Аннотация. В статье исследуется отношение студентов музыкальных учебных заведений к произведениям казахстанских композиторов, выявляются основные факторы, влияющие на их восприятие и выбор репертуара. Рассматриваются особенности взаимодействия молодых музыкантов с национальным музыкальным наследием, степень его востребованности в учебном процессе, концертной практике и самостоятельном исполнении. Особое внимание уделяется роли культурного и профессионального опыта в формировании музыкальных предпочтений, а также влиянию современных тенденций на восприятие казахстанской академической музыки. Анализ собранных данных позволяет не только зафиксировать актуальные тенденции, но и выявить возможные стратегии популяризации казахстанского музыкального искусства в образовательной среде. Результаты исследования могут быть использованы при разработке методических рекомендаций для преподавателей музыкальных дисциплин, а также стать основой для дальнейших исследований в области музыкальной педагогики и социологии музыки.

Ключевые слова: музыкальное восприятие, казахстанские композиторы, музыкальные предпочтения, социологический опрос, студенты - пианисты

Abstract. The article studies the attitude of students of musical educational institutions to the works of Kazakh composers, reveals the main factors influencing their perception and choice of repertoire. The peculiarities of young musicians' interaction with the national musical heritage, the degree of its demand in the educational process, concert practice and independent performance are considered. Special attention is paid to the role of cultural and professional experience in the formation of musical preferences, as well as the influence of modern trends on the perception of Kazakhstani academic music. The analysis of the collected data allows not only to record current

trends, but also to identify possible strategies for popularization of Kazakhstani musical art in the educational environment. The results of the study can be used in the development of methodological recommendations for teachers of musical disciplines, as well as become the basis for further research in the field of music pedagogy and sociology of music.

Keywords: musical perception, Kazakh composers, musical preferences, sociological survey, students – pianists

Музыкальное восприятие — это сложный процесс, в котором взаимодействуют когнитивные, эмоциональные и культурные факторы. Как отмечает Е. В. Назайкинский, слушатель не просто воспринимает музыку пассивно, а активно интерпретирует её, основываясь на своем слуховом опыте, образном мышлении и эмоциональных реакциях. Этот процесс особенно важен при анализе восприятия национальной музыки, поскольку он определяется не только особенностями музыкального языка, но и уровнем подготовки слушателя, его культурными ассоциациями и слуховыми ожиданиями.

Одним из ключевых аспектов, рассматриваемых Назайкинским, является влияние слухового опыта на понимание музыкального стиля. Человек воспринимает музыку через призму уже знакомых ему структур и интонаций, что объясняет, почему произведения, основанные на традиционной казахской музыке, могут восприниматься по-разному в зависимости от степени знакомства слушателя с этим стилем. Для одних народные элементы в академической музыке звучат естественно, для других — непривычно и требуют более внимательного осмысления.

Важную роль играет и эмоциональное восприятие. Назайкинский отмечает, что музыка вызывает у слушателя не только эстетическую реакцию, но и ощущение принадлежности к определенной культуре. Это особенно актуально в контексте восприятия казахстанской музыки: национальные мелодические обороты, тембровые особенности и ритм могут вызывать у слушателей чувство сопричастности к традиции или, напротив, восприниматься как далекие и экзотические.

Кроме того, восприятие музыки связано с когнитивными процессами, такими как прогнозирование и узнавание. Слушатель, знакомый с определенным стилем, способен предугадывать развитие музыкальной формы, тогда как для незнакомого уха музыка может звучать более неожиданно и вызывать необходимость в адаптации слухового восприятия. Это можно учитывать при анализе анкетирования, изучая, какие элементы казахстанской музыки вызывают у студентов наибольший интерес и эмоциональный отклик.

Осмысленное восприятие музыки, ее понимание и переживание возможны лишь на основе определенного круга слушательских впечатлений, ассоциаций и навыков [1, 148]. Как отмечает А. Сохор в работе *«Социология и музыкальная культура»*, эти факторы формируются у человека под непосредственным воздействием социально-культурной среды, в которой он живет и воспитывается. Этот тезис особенно важен для анализа результатов анкетирования студентов, поскольку их музыкальные предпочтения и способы восприятия напрямую связаны с образовательной средой, семейными традициями, а также культурными и социальными условиями.

Вопрос о национальном стиле в музыке является одним из ключевых в современном музыкознании. Как отмечает У. Р. Джумакова, композиторское наследие, основанное на кюе и народной песне, обладает особой художественной ценностью, поскольку порождает глубокое эмоциональное откровение, формируя ощущение связи с культурными корнями. Однако национальная характерность в музыке не является самоцелью, а, скорее, действенным средством художественного выражения.

В XX веке музыкальный язык претерпел значительные изменения: использование нетрадиционных техник композиции, таких как сонористика, полистилистика, минимализм, привело к расширению границ восприятия национального [4, 70]. Как отмечает исследователь, проблема национального стиля в искусстве выходит на новый

уровень, где он становится не просто маркером идентичности, но инструментом для создания нового художественного содержания.

В процессе создания музыкального текста признаки национальной идентичности принимают различные значения, зависящие от контекста. Понимание и восприятие требуют определения художественной цели, которая, если она присутствует, поднимает произведение на уровень значимости, выходящий за рамки национальной культуры.

Для доклада мы выбрали социологический опрос в качестве основного метода исследования. Этот подход позволяет не только выявить актуальные тенденции в восприятии произведений казахстанских композиторов, но и получить представление о факторах, влияющих на выбор музыкального репертуара молодыми музыкантами. Анкетирование предоставляет возможность зафиксировать индивидуальные и коллективные предпочтения студентов музыкальных учебных заведений, а также определить значимость различных аспектов музыкального произведения – от структуры и технических особенностей до его эмоциональной глубины и культурной значимости.

Социологический опрос, проведённый в феврале 2024 года среди учащихся старших классов РССМШИ им. К. Байсеитовой, РКСМШИ им. А. К. Жубанова, студентов АМК им. Чайковского, студентов КНК им. Курмангазы, был направлен на изучение их восприятия музыкальных произведений казахстанских композиторов с акцентом на факторы, влияющие на их предпочтения в отношении тех или иных музыкальных произведений. В частности, исследование проводилось, чтобы узнать, какие произведения вызывают наибольший отклик у студентов как при исполнении, так и при прослушивании, а также на понимание причин, лежащих в основе этих предпочтений. Анкета была нацелена на выявление значимости тех или иных элементов музыкальных произведений - таких, как тематический материал, ритм, стиль, технические требования, и характеристик более глубоких и широких сторон - эмоциональной глубины и культурной значимости, - которые влияют на выбор студентов. Участники были отобраны из числа старших классов музыкальных школы, а также студенты музыкальных колледжей с разных городов Казахстана и КНК им. Курмангазы. Этот критерий отбора связан с тем, чтобы ответы респондентов на вопросы анкеты были обоснованными, точными и аргументированными. Такой подход позволил сделать выводы, имеющие практическую ценность как для педагогической практики, так и для дальнейших исследований в области музыкальной социологии и эстетики.

При подготовке опроса, был сделан сознательный методологический выбор в пользу формулировки анкеты, включающей всего два ключевых вопроса. Этот подход был направлен на максимальное вовлечение участников путем минимизации времени, необходимого для заполнения анкеты, что позволило снизить вероятность того, что респонденты проигнорируют или откажутся от участия в опросе. Упрощение структуры при сохранении актуальности вопросов обеспечило более высокий процент ответов и более репрезентативные данные, что позволило провести целенаправленный анализ взглядов участников на выбранную тему.

Первый вопрос направлен на выяснение предпочитаемых фортепианных произведений казахстанских композиторов, которые студенты с наибольшим удовольствием исполняют или слушают.



Варианты ответов охватывают различных композиторов и их произведения:

- А. Затаевич («Айнамкоз», «Мухамедия») - **15,9%**;
- Е. Брусиловский («Кенес», «Би») - **3,8%**;
- А. Исакова (Токката, «Караторгай», Скерцо) - **6,8%**;
- Н. Мендыгалиев («Степь», поэма «Легенда о домбре», «Камажай») - **54,5%**;
- Т. Кажгалиев (Прелюдия N1, «Би») - **6,8%**;
- Г. Жубанова (Цикл фортепианных прелюдий «EVA», Легенда) - **6,8%**.

Наибольшее предпочтение было оказано сочинениям Нагима Мендыгалиева. Это было выявлено и подтверждено в ходе опроса. Вслед за Мендыгалиевым значительное внимание привлекли произведения А. Затаевича. Произведения А. Исаковой, Т. Кажгалиева и Г. Жубановой также получили не меньшее признание, а сочинения Е. Брусиловского, нашли более скромную аудиторию.

Во втором вопросе выясняются факторы, влияющие на предпочтение студентом того или иного произведения казахстанских композиторов. Были предложены варианты ответов:



- в музыке присутствует национальный дух - **18,2%**;
- вы чувствуете народный стиль, характер, колорит - **29,5%**;
- вы слышите звуки традиционных народных инструментов, таких как домбра или кобыз - **9,1%**;
- вас привлекают новые формы, идеи, инновационные гармонические и мелодические структуры - **18,2%**;
- способствует воспитанию национального эстетического чувства - **13,6%**;
- вы ощущаете синтез традиционных казахских музыкальных мотивов с западными музыкальными элементами - **6,8%**.

Ответы на второй вопрос анкеты свидетельствуют о богатом разнообразии мнений студентов-пианистов относительно восприятия произведений казахских композиторов. Многие студенты отметили влияние народного стиля, характера и колорита, заложенных в музыке, что говорит о том, что традиционная сущность казахской культуры находит в них глубокий отклик. Этот аспект музыки вовлекает слушателей в яркий мир культурного самовыражения, где и проявляется подлинность национальной идентичности.

Другая группа пианистов подчеркнула присутствие национального духа в музыке. Эта связь с национальной идентичностью, по-видимому, способствует глубокому эмоциональному восприятию композиций. В то же время значительное число респондентов были очарованы новаторскими элементами в музыке, такими как поиск новых форм, идей, свежих гармонических и мелодических структур. Эти студенты высоко оценили творческую эволюцию казахской фортепианной музыки, рассматривая ее как мост между традициями и инновациями. Некоторые студенты также подчеркивали важность традиционных народных инструментов, отмечая, что присутствие звуков, напоминающих домбру или кобыз, придает музыке особый культурный колорит. Другие размышляли о том, как музыка воспитывает эстетическое восприятие казахской культуры, предполагая, что она служит средством для более глубокого понимания национального артистизма.

Наконец, меньшая, но значительная группа выразила интерес к сочетанию традиционных казахских мотивов с более широкими музыкальными элементами. В совокупности эти точки зрения иллюстрируют многогранность восприятия и связи студентов с казахской фортепианной музыкой, отмечая ее способность чтить традиции и в то же время принимать художественные инновации.

Студенты дополнили опрос своими собственными ответами, предложив произведения, которые показались им особенно значимыми и интересными, например, произведения А. Абдинурова. Кроме того, некоторые участники отметили, что все аспекты, указанные во втором вопросе анкеты, имеют для них значение. Эти ответы свидетельствуют о значительном интересе и вовлеченности респондентов в тему.

На наш взгляд результаты анкеты свидетельствует о значительном интересе к современному фортепианному творчеству и профессиональных предпочтениях среди студентов-пианистов. Интерактивный характер исследования, побуждающий участников активно высказывать свои взгляды и предпочтения, повышает его значимость. Эта значимость еще больше подчеркивается тем, что исследование направлено на понимание меняющихся вкусов и приоритетов в рамках академической и профессиональной подготовки музыкантов, что позволяет получить ценное представление о динамических отношениях между исполнителями и репертуаром.

В целом результаты опроса побуждают в нас к более глубокому обсуждению этих проблем, особенно сложной и многогранной концепции национального духа, проявляющегося в музыке. Результаты исследования также подчеркивают важность вклада Нагима Мендыгалиева в фортепианное наследие Казахстана, выделяя отличительные качества его произведений, которые принесли творчеству композитора широкое признание.

Список литературы

1. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. – М.: Советский композитор, 1975. – 202 с.
2. Назайкинский Е. В. Психология музыкального восприятия – М.: Музыка, 1982. – 304 с.
3. Кузнецова Е. П. Исследования музыкальных предпочтений молодежи/Издательство «Грамота». – Тамбов, 2017. – 115-118с.
4. Джумакова У. Р. О понимании и восприятии национальных свойств музыки // Музыка: искусство – наука – практика, № 4 (24) – Казань, 2018. – С. 66-74.

Секция 3.

Қазіргі өнердегі музыкалық мұраның рөлі

Роль музыкального наследия в современном искусстве

Назерке АБДРАХМАНОВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша
1-курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі:
өнертану кандидаты, профессор, музыкатанушы
Сабырова Әлия Сұлтанмұратқызы*

СКРИПКАШЫ ӘЙТКЕШ ТОЛҒАНБАЕВТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЖӘНЕ ПЕДАГОГИКАЛЫҚ ҚЫЗМЕТІНДЕГІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ

Аңдатпа. Мақалада Қазақстанның кәсіби скрипка мектебінің негізін қалаушыларының бірі, жаңашыл-педагог, ҰОС қатысушысы, фашистік лагерьлер мен ГУЛАГ-тың тұтқыны, ұлы ақын, жазушы Абай мен Шәкәрімнің ұрпағы – Әйткеш Толғанбаевтың орындаушылық және педагогикалық қызметіндегі шығармашылық мұрасы ұсынылған. Зерттеу барысында Ә. Толғанбаевқа арнайы мақала жазған авторлар (Д. Сейсенұлы, Г. Бекмуратова, Е. Брусиловская) мен скрипкашы Ә. Толғанбаевтың «Исповедь судьбы жестокой» деректі повесті арқау болды. Сонымен қатар, кешенді және жүйелі зерттеу тәсілдері қолданылды. Олар Ә. Толғанбаевтың шығармашылық келбеті, орындаушылық өнері мен Қазақстанның скрипка мектебінің қалыптасуына қосқан үлесін жан-жақты қарастыруға мүмкіндік берді.

Тірек сөздер: Әйткеш Толғанбаев, кәсіби скрипка мектебі, орындаушы, педагог, концерт, шығармашылық.

Аннотация. В статье представлено творческое наследие исполнительской и педагогической деятельности одного из основателей профессиональной скрипичной школы Казахстана, педагога-новатора, участника ВОВ, узника фашистских лагерей и ГУЛАГа, потомка великих поэтов, писателей Абая и Шакарима – Айткеша Толганбаева. В ходе исследования были использованы статьи авторов, написавших о А. Толганбаеве (Д. Сейсенулы, Г. Бекмуратова, Е. Брусиловская), а также документальная повесть скрипача А. Толганбаева «Исповедь судьбы жестокой». Кроме того, применялись комплексный и системный подходы исследования. Они позволили всесторонне рассмотреть творческий облик А. Толганбаева, его исполнительское мастерство и вклад в формирование скрипичной школы Казахстана.

Ключевые слова: Айткеш Толганбаев, профессиональная скрипичная школа, исполнитель, педагог, концерт, творчество.

Abstract. The article presents the creative heritage of the performing and pedagogical activities of one of the founders of Kazakhstan's professional violin school, a teacher-innovator, a participant of the GPW, a prisoner of fascist camps and the GULAG, and descendant of the great poets, writers Abay and Shakarim – Aytkesh Tolganbayev. The research draws on articles by authors who have written about A. Tolganbayev (D. Seysenuly, G. Bekmuratova, E. Brusilovskaya), as well as the documentary story of the violinist A. Tolganbayev «Confession of a Cruel Fate». Additionally, a comprehensive and systematic approach was used in the study. These methods allowed for a

thorough examination of A. Tolganbayev's creative persona, his performing mastery and contribution to the development of the violin school of Kazakhstan.

Keywords: Aytkesh Tolganbayev, professional violin school, performer, pedagogue, concert, creativity.

*«Мен философ, дипломат немесе тарихшы емеспін.
Мен - музыкантпын, дыбыстар әлемінде өмір сүретін адаммын...»
Ә. Толғанбаев*

XX ғасырдың ортасында соғыс жылдарындағы қиындықтарға қарамастан, Қазақстан мәдениет ошақтарын құру мәселесіне көңіл бөлу мүмкіндігін тапты. 1944 жылы Алматыда Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясына бүкіл Кеңес Одағының әртүрлі аймақтарынан келген мәдениет қайраткерлері, орындаушылар мен педагогтары скрипка мектебін қалыптастыруға атсалысты. Олардың ішінде В. С. Хесс, И. Б. Коган, К. Г. Брюкнер, А. А. Пикайзен, т.б. өз кезегінде мектептер, училище, консерватория мен филармонияның есігін ашқан республикамызға шынайы кәсіби көмек көрсетті. Ұлы тұлғалардың білімін меңгеріп, бойындағы талантын сақтаған дәулескер скрипкашы Әйткеш Толғанбаев Қазақстанның кәсіби скрипка мектебінің қалыптасуына айтарлықтай үлес қосты.

Әйткеш Толғанбаев – 1924 жылы Семей облысы Шыңғыстау ауданы Қарауыл ауылында көпбалалы отбасында дүниеге келген. Арғы тегі ұлы ақын, ағартушы А. Құнанбайұлы мен жазушы, философ Ш. Құдайбердіұлының ұрпақтарынан тараған. Әкесі Толғанбай домбыраны келістіріп шерткен болса, анасы Бибісара халық, әсіресе Абай атасының әндерін бабына келтіріп шырқаған. Сол әсерімен бала Әйткеш 5 жасынан бастап музыкаға ден қойып, домбыра, қыл қобыз, шаңқобыз, сырнай, балалайка, гитара, мандолина, кейіннен скрипка аспаптарын меңгереді. Ә. Толғанбаев: *«Семейде кинотеатрларға барып, сеансқа дейін фойеде жұртшылық үшін музыканттардың орындауын көргенді ұнататынмын. Олар көбінесе скрипкашылар мен үрмелі аспапта орындаушылар болатын. Кинофильмді көруге емес, оркестрді тыңдауға, нәзік, әуезді әуендерді есіме сақтап, орындаушылардың әр-қимылын байқауға баратынмын. Бірнеше сеанс отырысынан кейін үйге оралып, жанымға қатты ұнаған әуенді дәл қайталап орындайтынмын. Үйде отбасыммен бірге есімде қалған әуендерді ойнаған кезде, әкем тыңдап, қуанатын»* [1, 4]. Он жасына қарай қазақ ауылында кездесетін барлық музыкалық аспаптарда еркін ойнай алатын. Ол абсолютті музыкалық естуге ие еді. Кеңес Одағының атақты шебері, скрипкашы Мирон Полякиннің орындаушылық өнері жас скрипкашының болашақ мамандық таңдауына үлкен әсер етті. Ауылда скрипка аспабын үйрететін мамандар болмағандықтан, жас Әйткеш зор ықыласпен сүйікті аспабын өзі меңгерді.

Табиғи дарын иесі Әйткеш Толғанбаев 1936 жылы Семей қаласында өткен «Көркемөнерпаздар олимпиадасына» қатысып, әділқазылар алқасын таңқалдырып, байқаудың жеңімпазы атанады. Осыған орай, талантты жас скрипкашы туралы республикалық «Казахстанская правда» газетінде арнайы мақала жарық көрді. Сол жылы дарынды бала Алматы қаласындағы музыкалық-драма техникумына скрипкашы Иосиф Антонович Лесманның сыныбына оқуға түседі. Жас орындаушының концерттік сапары күтпеген жерден басталады. Қазақ радиосының музыкалық редакторы Мақсұтбек Майшекиннің шақыртуымен тікелей эфирде «Қазақ және орыс әуендерінің концерттік бағдарламасы» бойынша өнер көрсетті. Алғаш рет Қазақ радиосынан жас Әйткештің музыка орындағанын әйгілі композитор, академик Ахмет Жұбанов естіген. Кейінгі концерттік ұсыныстары тәлімгер - ұстаздары И. Лесман және М. Свирицкийдің арқасында жалғасын тапты. И. Лесман бір естелігінде: *«Өмірде бірінші рет осындай алғыр, дарынды оқушыны кездестіріп отырмын»* деп шәкіртінің дарындылығын бағалап, оны консерваторияға оқуға түсуіне дайындайды. Сонымен қатар, А. Жұбановқа оны: *«Қадірлі Ахмет Қуанұлы, заман тыныш болса, мына*

Әйткештің есімін әлем жұртшылығы білетін болады. Ал оған өз басым еш күмәнданбаймын», - деп айтты [2].

Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» спектаклінде, П. Чайковскийдің күрделі шығармаларын орындау арқылы шеберлігін шындап, көптеген ұжымдық орындауларға қатысқан. Жеке орындаушы ретінде үлкен аудитория алдындағы премьерасы 1940-1941 оқу жылының соңында музыкалық-драма техникумының есеп беру концертінде өтті. Концерттің бірінші бөлімінде бірнеше квартеттер (бірінші партияны орындаған), В. А. Моцарттың шығармаларын, екінші бөлімінде Дж. Виоттидің скрипка мен оркестрге арналған №22 концертін орындады. 1941 жылдың қаңтар айында бозбала Әйткешті майданға шақырады. Фрайбург маңындағы Неміс лагеріне қарасты Культ-взводқа қабылданып, сол жерде музыкалық ансамбль құрды [3, 5]. Тұтқында болған уақытта Л.Бетховен - «Романс» G-dur, Г. Венявский - «Мазурка», П.Сарасате - «Цыганские напевы», халық әні «Елім-ай» тақырыбына импровизация, Е. Брусиловскийдің өңдеуіндегі «Гэкку», Л. Хамиди - «Қазақ вальсі» шығармаларын орындап, тыңдармандарды тәнті қылғаны соншалық, халық оны көпке дейін сахнадан жібермей қойған [4, 148]. Скрипкашының қызы С. Толғанбаеваның айтуы бойынша: *«Мен “Елім-ай” пьесасының ноталық жазбасы сақталмағанына қатты өкінемін. Өйткені әкем бұл шығарманы Н. Паганинидің “каприччиосы” сияқты орындаған. Шығармада әуеннің тақырыбы бір ішекте орындалып интервалдар арқылы аккордтарға әкеледі. Пьеса әкемнің Н. Паганини сияқты бір ішекте ойнаған ең күшті кульминациялық сәтімен аяқталатын, бұл – нағыз апофеоз болды. Ол – ерекше скрипкашы, әрі ерекше адам еді!»* [5, 4].

Тағдыр тәлкегімен Ә. Толғанбаев Польша елінің қалаларында, Батыс Еуропада өнер көрсетіп, көптеген қиыншылықтарды басынан кешеді. 1945 жылы ҰОС аяқталғаннан кейін Рим қаласының Кеңес елшілігінде вахтёр болып, кейіннен «Ди Адриано» атындағы симфониялық оркестрде қызмет атқарды [6]. 1947 жылы Сібірден өтіп, Магадан лагерінің «Дзержинский» пароходында өнер жолында жүрген зиялы қауым өкілдерімен, атап айтқанда, әнші В. А. Козин, режиссер Л. Варпаховский мен скрипкашы А. Дзыгармен достық қарым-қатынас орнатады. 1948 жылы көркемөнерпаздар лагерінің ұжымына жұмысқа қабылданып, концерттерде өнер көрсетеді. Сонымен қатар, оркестрдің жетекшісі болып қызмет атқарды.

1956-1961 жылдар аралығында Алматы мемлекеттік консерваториясында Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген ұстазы, профессор В. С. Хесстің және Қазақ КСР-нің Еңбек сіңірген әртісі, тамаша музыкант, тәжірибелі педагог, скрипкашы И. Б. Коганның сыныбын тәмамдады. Ә. Толғанбаев ұстазы И. Коганды биік тұтып, әрдайым құрметтеп, бағалаған шәкірт болды. Студенттік өмірінде Қазақ радиосының эстрада-симфониялық оркестрінде және дирижер Ф. Мансуров басқарған Жамбыл атындағы Қазақ филармониясының симфониялық оркестрінде жұмыс істеді.

Әйткеш Толғанбаев – Қазақстанның кәсіби скрипка мектебінің негізін қалаушыларының бірі, 1961 жылы Қазақстан Республикасының бірінші скрипкашысы ретінде танылған жаңашыл-педагог, қалалық және ауылдық музыка мектептеріне арналған «Скрипкаға арналған пьесалар» (1972), «Скрипка үйрену мектебі» (1978) әдістемелік оқу-құралдарының авторы. Бұл әдістемелік оқу-құралдарында қазақ халқының әндері мен күйлері алғаш рет өзіндік ерекшеліктерін сақтай отырып, өңделіп, жаңа қырынан ұсынылған. Олардың ішінде: «Наз қоңыр» әніне импровизация, «Шығыс биі» (халық әні), «Боз жорға» (халық күйі), Құрманғазының - «Сарыарқа», «Балбырауын» (Скерцо) күйлері, «Ғайни», «Арғынғазы» күйі тақырыбына каприс, «Майра» әні тақырыбына фантазия, «Қос алқа», «Былқылдақ» шығармалары скрипка аспабына арнайы өңделді. «Қазақтың Паганиниі» атанған Ә. Толғанбаев шебер орындаушы ғана емес, талантты педагог ретінде кеңінен танылып, музыкалық мектептерде сабақ берді. Зейнетке дейін ол Алматы мемлекеттік консерваториясында 1970-1983 жылдар аралығында доцент қызметін атқарды. ҰОС қатысушысы, Түркістан легионының мәжбүрлі жауынгері, фашистік лагерьлер мен ГУЛАГ-тың тұтқыны деген атпен, өмірінің көп бөлігін «халық жауы» деген таңбамен өткізді. Тек 1992 жылдың мамыр айында ҚР тұңғыш президенті Н.Назарбаевтың шешімімен

Ә.Толғанбаев ақталды. Бұл сәтті ол қырық жыл күтті. Бар ғұмыры күрес пен азапқа толы өткен ұлы скрипкашы Ә. Толғанбаев 1995 жылы өмірден озды. Оның артында Қазақ радиосының Алтын қорында орындаған шығармалары, өнердегі ізін жалғастырушы шәкірттері, сондай-ақ орыс және қазақ тілдеріндегі «Қатал тағдыр тәлкегі» атты кітабы естелік болып қалды. XX ғасырдың 90-жылдары атақты скрипкашының қызы С. Толғанбаеваның қатысуымен, жас музыканттарды қолдау мақсатында Ә.Толғанбаев атындағы «Өрлеу» республикалық қайырылымдылық қоры құрылды. 2004 жылы Ә. Толғанбаевтың туғанына 80 жыл толуына орай, көрнекті музыканттың шығармашылығына арналған диск жарық көрді. Дискке А. Жұбанов – «Ария», «Романс» пьесалары, Е. Брусиловский – «Боз Айғыр» сюитасы, Құрманғазы – «Балбырауын» күйінің скрипкаға арналған өңдеуі, Ықылас – «Жез киік», Н. Тілендиев – «Грёзы», Л. Хамиди – «Романс», Х. Тастанов – «Вальс», Тен Чу – «Размышление» шығармалары енді. Бүгінде оның орындауындағы А. Жұбановтың скрипка мен фортепианоға арналған «Ария» пьесасының жазбасы Қазақстанның музыкалық өнерінің Алтын қорына енген [4, 149].

Көрнекті тәлімгер-ұстаздардың мектебін игеріп, оны өз қабілетіне сай қалыптастырып, тәжірибесі арқылы толықтырған Ә. Толғанбаев Қазақстанның жетекші скрипкашы және педагогтарының бірі болды. Мәдениетіміздің байлығын арттырып, оны халықаралық деңгейде танытуға жол ашатын ұлы музыканттың өшпес із қалдырған мұрасы тәуелсіз Қазақстанның музыкалық өнерінің дамуына айтарлықтай зор үлес қосты. Ә. Толғанбаевтың орындаушылық және ұстаздық қызметіндегі шығармашылық жолын зерттеу, сондай-ақ, Қазақстандағы кәсіби скрипка мектебінің қалыптасуы мен даму кезеңдерін жан-жақты қарастыру тарихи контекстке назар аударып, алдағы уақытта мәселені объективті түрде бағалауға және терең талдауға мүмкіндік береді. Бүгінде скрипкашының өмірі мен шығармашылығына қатысты аз зерттелген оқиғалар мен деректерді қарастыру, оның замандастары мен туыстарының естеліктеріне, мұрағаттық құжаттарға сүйене отырып негізделген біршама зерттеулерді жүргізуге жол ашады.

Әдебиеттер тізімі

1. Толғанбаев А. Исповедь судьбы жестокой. — Алматы: Казахстан, 1993. — 112 с.
2. Сейсенұлы Д. Есімі елдің есінде//Ана тілі. — 2024. — 4 сәуір (№13). — 10 б.
3. Молдакаримова Г. Играет Галия Молдакаримова//Учебное пособие. — Алматы, 2015. — 180 с.
4. Жумабекова Д. Ж. Становление скрипичной школы Казахстана//Горизонты культуры: традиции, синтез, современность. — Барнаул, 2014. — 182 с.
5. Брусиловская Е. Судьба А. Толғанбаева. От туркестанского легиона до... виртуоза-скрипача//Казахстанская правда. — 2006. — 3 июня. — 4 с.
6. Бекмуратова Г. Встань и иди!: Первый казахстанский скрипач-музыкант. А. Толғанбаеву 80 лет // Мегополис. — 2003. — 23 октября — 5 с.

Рустем АБИЛЬДАЕВ
магистрант 1 курса по специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

*Научный руководитель - Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна,
кандидат искусствоведения,
доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы*

СЮИТА ИЗ БАЛЕТА «СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА» П. ЧАЙКОВСКОГО В ПЕРЕЛОЖЕНИИ С. РАХМАНИНОВА: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ

Аннотация. Предметом настоящей статьи является исследование балета П. И. Чайковского «Спящая красавица» в транскрипции Сергея Рахманинова, история создания переложения, а также теоретические и практические вопросы создания фортепианных транскрипций оркестровой музыки. Осуществляется сравнительный анализ партитур Чайковского, Зилоти и Рахманинова, которые показывают различие подходов в переложении сюиты. В ракурсе исследования планируется изучить историю переписок между композиторами, замысел композитора, композиционные принципы, закономерности музыкального стиля Рахманинова на примере «Спящая красавица», анализ частей из сюиты.

Фортепианные обработки оркестровых сочинений — одно из направлений фортепианного творчества, отличающееся богатством творческих решений. Современная фортепианная литература постоянно обновляется благодаря новым произведениям, основанным на обработке уже известных оркестровых сочинений, появляются новые формы, приемы и методы. Количество работ, посвященных фортепианным обработкам оркестровых сочинений незначительно, и не дают полного представления об этой сфере творчества. В работе рассматривается четырехручное переложение произведения, описываются различные методы и приемы композиторского письма.

Ключевые слова: «Спящая красавица», П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, обработки, транскрипция, письмо.

Андатпа. Бұл мақалада Сергей Рахманиновтың транскрипциясындағы П. И. Чайковскийдің «Ұйқыдағы ару» балеті зерттеледі, оның өңделу тарихы, сондай-ақ оркестрлік музыканың фортепианолық транскрипциясын жасаудың теориялық және практикалық мәселелері қарастырылады. Чайковский, Зилоти және Рахманиновтың партитураларына салыстырмалы талдау жасалып, сюитаны фортепианоға өңдеудегі әртүрлі тәсілдердің айырмашылықтары көрсетіледі. Зерттеу аясында композиторлар арасындағы хат алмасу тарихы, композиторлық ой, композициялық принциптер, Рахманиновтың музыкалық стилінің ерекшеліктері «Ұйқыдағы ару» мысалында қарастырылып, сюитаның жекелеген бөлімдеріне талдау жасалады.

Оркестрлік шығармаларды фортепианоға өңдеу – шығармашылық тәсілдердің сан алуандығымен ерекшеленетін фортепианолық өнердің бір бағыты. Қазіргі заманғы фортепианолық әдебиет бұрыннан белгілі оркестрлік шығармалардың өңделуіне негізделген жаңа туындылардың пайда болуымен үнемі жаңарып отырады, соның нәтижесінде жаңа формалар, әдістер мен тәсілдер қалыптасады. Оркестрлік шығармаларды фортепианоға өңдеуге арналған еңбектердің саны аз болғандықтан, бұл шығармашылық саласы туралы толыққанды түсінік қалыптастыру қиын. Бұл жұмыста шығарманың төрт қолмен орындалатын транскрипциясы қарастырылып, композиторлық жазудың түрлі әдістері мен тәсілдері сипатталады.

Тірек сөздер: «Ұйқыдағы ару», П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, өңдеу, транскрипция, хаттар.

Abstract. The subject of this article is a study of Tchaikovsky's ballet «The Sleeping Beauty» transcribed by Sergei Rachmaninoff, the history of the creation of the arrangement, as well as theoretical and practical issues of creating piano transcriptions of orchestral music. A comparative analysis of the scores of Tchaikovsky, Ziloti and Rachmaninov is carried out, which show the difference in approaches in the arrangement of the suite. From the perspective of the research, it is planned to study the history of correspondence between composers, the composer's idea, compositional principles, patterns of Rachmaninoff's musical style using the example of «Sleeping Beauty», and the analysis of parts from the suite.

Piano arrangements of orchestral compositions are one of the areas of piano creativity, characterized by a wealth of creative solutions. Modern piano literature is constantly being updated with new works based on the processing of already well-known orchestral works, new forms, techniques, and methods are emerging. The number of works devoted to piano arrangements of orchestral compositions is insignificant and does not provide a complete picture of this area of creativity. The paper examines the four-hand arrangement of the work, describes various methods and techniques of compositional writing.

Keywords: «Sleeping Beauty», P. I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, processing, transcription, letters.

В обширном и многогранном творчестве великого композитора Сергея Рахманинова особое место занимает жанр фортепианной транскрипции. Его многочисленные переложения продолжают вызывать интерес как у музыковедов, так и у исполнителей. Включение фортепианных транскрипций Рахманинова в концертный репертуар свидетельствует о высоком профессиональном уровне пианиста. С самых ранних опусов композитор «переносил» на фортепиано произведения вокальной и инструментальной музыки — как собственные (например, романсы «Маргаритки», «Сирень»), так и сочинения других авторов. Одной из таких транскрипций является переложение балета «Спящая красавица» П. И. Чайковского.

История создания этого переложения представляет особый интерес. Как показывает исследование эпистолярного наследия, изначально Чайковский планировал самостоятельно адаптировать музыку балета для фортепиано, однако из-за ухудшения самочувствия предложил эту работу своему ученику по теории Александру Зилоти — талантливому пианисту и дирижёру, который на тот момент жил вместе со своим двоюродным братом Сергеем Рахманиновым. В письме к Зилоти Чайковский писал:

«Я нахожу работу ужасно напряженной и, вероятно, из-за преклонного возраста очень устаю. Мне страшно подумать, что после написания этой огромной полной партитуры мне всё ещё придётся делать аранжировку для двух рук, чего требуют балетмейстер и Юргенсон, надеющийся сдать её в печать к началу осени. Итак, Саша, я был бы неописуемо счастлив, если бы ты занялся аранжировкой. Кроме того, Танееву и вам лично я могу доверять» [1, с. 98–99].

Чайковский подчеркнул, что не обидится, если Зилоти откажется, осознавая сложность задачи:

«Я отдаю себе отчёт в том, что это нетривиальная работа и что нигде музыка не играет такой важной роли, как в балете... Я подожду до 28-го [О. С.], и если вы скажете “да”, то я подготовлю для вас два акта» [1, с. 98–99].

Александр Зилоти без колебаний согласился выполнить просьбу композитора.

Перед созданием четырёхручного переложения требовалось подготовить клавиры, поскольку балетмейстерам был необходим фортепианный аккомпанемент. Первая публикация появилась в конце 1889 года в издательстве Петра Юргенсона — это было переложение Чайковского для фортепиано соло, выполненное Александром Зилоти. В феврале 1890 года в

том же издательстве вышло упрощённое переложение для фортепиано соло Эдуарда Лангера. Наконец, транскрипция Сергея Рахманинова для фортепиано в четыре руки была опубликована в октябре 1891 года [2, с. 192].

В конце XIX века четырёхручное переложение балета было явлением редким: как правило, в быту использовались двуручные клавиры, которых считалось достаточно для ознакомления с музыкой балета. Однако появление четырёхручной версии «Спящей красавицы» может быть связано с особенностями балетной музыки Чайковского. Сам композитор воспринимал этот жанр как полноценное симфоническое произведение. В письме к Зилоти он подчёркивал:

«В конце концов, балет — это та же симфония!» [3, с. 81–82].

Эти слова свидетельствуют о стремлении Чайковского придать «Спящей красавице» особую художественную значимость, создав её камерную версию — ансамблевое переложение. Композитор особо подчёркивал, что транскрипция должна быть *«внимательной, серьёзной, мастерской, похожей на переложение симфонии» [4, с. 141].*

Из-за болезни руки и недостатка времени Зилоти предложил передать работу Рахманинову, заверив Чайковского, что будет курировать процесс:

«Я надеюсь, что ты позволишь Рахманинову делать 4-хручное переложение балета, тем более что я буду всё показывать, как надо будет делать» [1, с. 109].

Чайковский согласился, однако спустя некоторое время, ознакомившись с первым вариантом транскрипции, выразил недовольство:

«Мне само переложение не нравится. Большая была ошибка, что мы поручили эту работу мальчику, хотя и очень талантливому. Не то, чтобы она была сделана небрежно; напротив, видно, что он обдумывал каждую подробность» [4, с. 140–141].

Пытаясь не обидеть юного композитора, которому в тот момент было всего 18 лет, Чайковский отметил, что неопытность Рахманинова чувствуется в каждом фрагменте транскрипции. Однако, поскольку Зилоти и Рахманинов жили вместе, Зилоти мог оказывать помощь молодому композитору в работе над переложением.

Для Рахманинова это был один из первых опытов в жанре транскрипции. До «Спящей красавицы» он переложил симфонию «Манфред» (соч. 58, 1886), а после — Шестую симфонию А. К. Глазунова (соч. 58, 1896, опубликована в 1897 году). Возможно, именно работа над «Спящей красавицей» стала отправной точкой в его профессиональном интересе к транскрипциям.

Опубликованная в 1892 году издательством Юргенсона, эта транскрипция стала первой, за которую Рахманинов получил гонорар. Однако Чайковский подверг её резкой критике. По его мнению, работа основывалась скорее на сольной фортепианной версии Зилоти, чем на полной оркестровой партитуре. Композитор также указывал, что транскрипции Рахманинова не хватало свободы и воображения. В одном из писем к Зилоти он писал:

«Вообще неопытность и несмелость на каждом шагу дают себя чувствовать. Например, как странно он сделал арпеджио в арфах! Какие там невероятные паузы <...>!!! Это упражнение из класса элементарной теории!!! Однако справедливость требует сказать, что твой кузен всё-таки отнёсся к делу очень старательно, вследствие чего многие места вышли очень легко и удобно» [4, с. 140–141].

Эта критика оказала влияние на Рахманинова и, несомненно, повлияла на его дальнейшие методы работы с транскрипциями.

В основу сюиты Рахманинова, как и Зилоти, легли наиболее выразительные фрагменты оркестровой партитуры Чайковского. В установленный срок композитор создал переложение балета для двух фортепиано, включающее следующие эпизоды: 1 – «Introduction. La fée des lilas»; 2 – «Adagio. Pas d'action»; 3 – «Pas de caractère» (*Le Chat botté et la Chatte blanche*); 4 – «Le Panorama»; 5 – «Le Valse».

Вся сюита «Спящей красавицы» в интерпретации Рахманинова выдержана в единой стилистике. Композитор не стремился усложнить техническую составляющую, но и не делал произведение чрезмерно простым. Лирические эпизоды он передаёт выразительно и

драматично, обогащая их характерными для себя гармоническими оборотами в модуляциях. Динамические оттенки он обозначает чётко, используя акценты для имитации звучания литавр и струнных тремоло с повторяющимися длительностями. Об этом пишет кандидат искусствоведения Гун Вэй: «В творчестве Рахманинова наблюдается глубокое взаимопроникновение и сочетание элементов динамики и статики в цельные, единые построения, вследствие чего статика лирической мелодии наполняется жизнью...» [5, с. 12].

В транскрипциях оркестровых произведений Рахманинов демонстрирует глубокое понимание специфики этого жанра, мастерски передавая оркестровые текстуры и изменения в звучности. Он искусно создаёт выразительное разнообразие, варьируя фактуру, артикуляцию и динамику. Это понимание взаимодействия оркестровых эффектов и их адаптации для фортепиано может быть полезным при исполнении других произведений композитора.

Произведение открывается ярким вступлением-интродукцией, исполняемым на двух роялях. Оно частично повторяет оригинальный замысел Чайковского. В *№1 Introduction* «Спящей красавицы» вступление Рахманинова в целом идентично версии Чайковского, однако в разделе *Allegro vivo* ощущается нехватка фанфарного звучания литавр и тарелок, которые в оркестре создают дополнительное ощущение торжественности. В транскрипции отсутствуют акцентные обозначения и динамические нюансы, имитирующие литавры, тарелки и треугольник. Тем не менее, в последнем такте *Allegro vivo* Рахманинов, следуя оригиналу, ставит фермату (итал. *fermata* — «остановка», «задержка»), словно завершая фанфарное вступление и подготавливая слушателя к знакомству с главными героями сказки. После этого музыка плавно переходит в *Andante* в тональности E-dur.

В *Andante* у Чайковского вступают струнные на размере 6/8. Этот же рисунок сохраняется у Рахманинова, но с небольшими изменениями: у Чайковского ритм основывается на постоянных шестнадцатых нотах с паузой на первую шестнадцатую, тогда как у Рахманинова этот рисунок заменён тремоло из 32-х длительностей в другой октаве скрипичного ключа. Это подтверждает распространённый среди композиторов метод передачи оркестровой фактуры через тремоло в фортепианных переложениях. Как правило, тремоло размещают в нижнем регистре для имитации оркестрового звучания, в то время как правая рука исполняет основную тему.

У Чайковского в *Andante* первая нота G# звучит в большой октаве у альтов (Рис. 1), тогда как у Рахманинова тот же пассаж записан октавой выше и без первой паузы. Стремясь передать оркестровую фактуру, Рахманинов использует тремоло. Ещё одно отличие между партитурой и фортепианной версией — расхождение в количестве тактов. В первом такте *Andante* у Чайковского вступление главной темы у флейты занимает два такта, тогда как у Рахманинова — четыре. Аналогично, у Чайковского арфы вступают во втором такте, а у Рахманинова — в четвёртом.



Рисунок 1 – Партитура П.Чайковского *Introduction Andante* такты 1–2

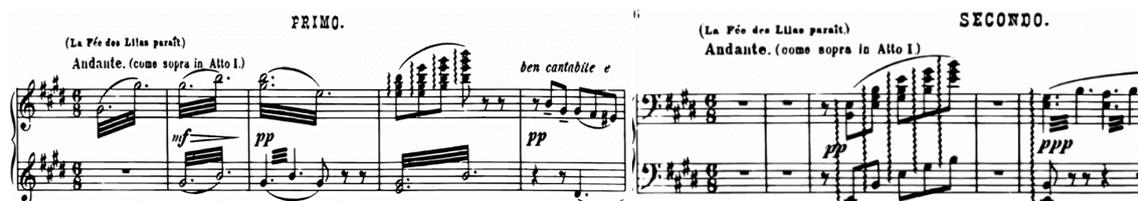


Рисунок 2 – Партитура С.Рахманинова *Introduction Andante* такты 1–5 *primo* и *secondo*

Именно на этом месте Чайковский выражал недовольство из-за больших пауз в партии арф: «Как странно он написал арпеджио в арфах! Какие там невероятные паузы <...>!!!» (Рис. 2). Это замечание относится ко второй части работы Рахманинова [4, с. 140–141].

Арпеджио (*arpeggio* — разложение аккордов, исполнение каждой ноты аккорда поочерёдно снизу вверх) — один из приёмов, с помощью которого композиторы имитируют звучание арфы и её тесситуру (*tessitura*, от итал. *tessere* — «ткать»). Этот приём встречается и во втором номере сюиты — *Adagio. Pas d'action* (фр. *pas* — шаг, танец; *action* — действие). После пяти тактов вступительного *Andante* в оркестре звучит соло арфы, а в переложении Рахманинова этот пассаж распределён между двумя роялями. Таким образом, создаётся иллюзия того, что исполнители передают партию друг другу, как один инструмент. Рахманинов обозначает этот проигрыш как *Cadenza*, добавляя пометку *Arpa*, чтобы облегчить понимание для пианистов (Рис. 2).

Как уже упоминалось, Рахманинов основывался на двухручном переложении Зилоти. В *Adagio maestoso* различия между версиями Зилоти и Рахманинова особенно заметны в изложении главной темы: Рахманинов использует октавный унисон, тогда как Зилоти записывает её в форме развернутых аккордов.

Сюита в обработке Зилоти технически сложна, он стремился подчеркнуть пианистические возможности на уровне листовской виртуозности. В свою очередь, Рахманинов уделял больше внимания передаче оркестрового звучания Чайковского. Финал этой части он оформляет тремоло во второй партии, распределяя каденцию между обеими руками. Это создаёт эффект скрипичного звучания, которое отличается от оригинальной партитуры Чайковского. Главная тема остаётся в партии первого пианиста, а линии двух инструментов сливаются в сплошное тремоло, переходя в завершающие аккорды.

№3. Pas de caractère (Le Chat botté et la Chatte blanche). Этот номер (*Pas de caractère* — букв. «характерный танец», *Le Chat botté et la Chatte blanche* — «Кот в сапогах и Белая кошечка») — №24 в третьем акте балета Чайковского, а у Рахманинова — №3. Это самая короткая часть сюиты, представляющая собой интерлюдия между основными номерами балета, в которой отсутствуют сюжетные персонажи.

Сравнивая ноты Зилоти и Чайковского, можно заметить, что Зилоти допускает значительные сокращения. Например, во втором такте он опускает тремоловидный рисунок, полностью убирая начальные такты Чайковского. В отличие от него, Рахманинов передаёт переложение с максимальной точностью. Однако, поскольку он опирался на клавишную версию Зилоти, в его версии встречаются идентичные фрагменты, например, такты 18–20 у Зилоти совпадают с тактами 28–30 у Рахманинова. Это позволяет сделать вывод, что Рахманинов сохранил часть редакции Зилоти, после чего следовал его нотному тексту.

№4. Panorama. После 24-го номера третьего акта Чайковского Зилоти и Рахманинов переходят к 17-му номеру второго акта, сцена 1. В целом, этот эпизод сохраняет оригинальную оркестровую структуру Чайковского. Тема, изложенная в оркестре аккордами, передаётся в аналогичной аккордовой фактуре в фортепианном варианте. За исключением некоторых деталей, переложения Зилоти и Рахманинова практически идентичны.

№5. Valse. После лирической части следует знаменитый вальс в F-dur, который пользуется популярностью как у начинающих, так и у профессиональных музыкантов.

Работа над транскрипцией «Спящей красавицы» позволила Рахманинову глубже изучить стиль Чайковского и перенять его композиторские приёмы. Этот опыт сыграл важную роль в становлении Рахманинова как мастера транскрипций. Взаимодействие с творчеством Чайковского отразилось во многих программных сочинениях, романсах и концертах Рахманинова.

В обработке «Спящей красавицы» и других транскрипциях Рахманинов избегает излишне сложных пассажей, создавая удобную для исполнения форму. При этом он не упрощает оркестровые эффекты, а адаптирует их для фортепиано. Поскольку сам Рахманинов был выдающимся пианистом, его переложения отличаются продуманной техникой и выразительностью. В дальнейшем он неоднократно обращался к оркестровым произведениям, совершенствуя этот жанр.

Исследование процесса создания четырехручного переложения балета проливает свет на музыкальную практику конца XIX века и творческое взаимодействие композиторов. В его создании участвовали ведущие музыканты — Чайковский, Зилоти и Рахманинов. До появления четырехручного переложения балета использовались двухручные клавиры, и идея адаптации музыки именно для четырёх рук принадлежала самому Чайковскому. Исторически переложения играли важную роль в популяризации сочинений, поскольку именно в таком формате публика чаще всего знакомилась с произведениями.

Работая над транскрипцией, Рахманинов получал замечания и пожелания от Чайковского. Этот опыт стал для него важным этапом, который повлиял на его дальнейшую деятельность в жанре фортепианных переложений.

Список литературы

1. Александр Ильич Зилоти. Воспоминания и письма / составитель, автор предисловия и примечаний Л. М. Кутателадзе; под ред. Л. Н. Раабена. – Л.: Музгиз, 1963. – С. 496.
2. Комаров А. В. Переложения балета «Спящая красавица» для фортепиано в 4 руки: Чайковского, Зилоти, Рахманинова // Научный вестник Московской консерватории. – 2014. – № 2. – С. 187–193.
3. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XV-Б: письма 1890 года / том подготовлен К. Ю. Давыдовой и Г. И. Лабутиной. – М.: Музыка, 1977. – 384 с.
4. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка: в 17 т. Т. XVI-А: письма 1891 года / том подготовлен Е. В. Котоминым, С. С. Котоминой и Н. Н. Синьковской. – М.: Музыка, 1978. – 376 с.
5. Гун Вэй. Фортепианные концерты С. В. Рахманинова: к проблеме эволюции стиля. Автореферат. Кандидат искусствоведения. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2007. – 23 с.

Кудайберген АРМАНОВ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
Музыкатану және композиция кафедрасының
1 курс магистранты,
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі: Айжан Рахманқұлқызы Бердібай,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
философия докторы (PhD)

ҚАРАТӨБЕ ДОМБЫРА ДӘСТҮРІ АЯСЫНДАҒЫ СӘУЛЕБАЙ ДАЛАБАЙҰЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ

Аңдатпа. Күйші Сәулебай (1936-2010) есімі еліміздің күйсүйер қауымына кеңінен танымал. Ол – өткен ғасырлар ұлы күйшілерінің 90-нан астам күй мұрасын жеткізген насихаттаушы және өз жанынан бірнеше күй шығарған автор ретінде белгілі көрнекті тұлға. Сәулебай күйлері 1974 және 2002 жж. БҚО Қаратөбе ауданына зерттеушілерінің барған фольклорлық экспедицияларында таспаға жазылды. Осы уақытқа дейін күйші шығармашылығы ғылыми зерттеу нысаны ретінде алынбады. Ұсынылып отырған мақаланың мақсаты – Сәулебай Далабаевтың шығармашылық келбетін қарастыру және күйшінің Батыс Қазақстанның Қаратөбе домбыра дәстүрі аясындағы орнын анықтау. Осыған байланысты, автордың алдына үш міндет қойылды: 1) С. Далабаевтың өмірі мен шығармашылық жолына қысқаша тоқталу; 2) күйші шығармашылығының БҚО²⁶ Қаратөбе домбыра дәстүріндегі орнын көрсету; 3) оның "Ботакөз" күйінің музыкалық стиль ерекшеліктерін қарастырып, "Ақжелең" күйлерімен кейбір ортақтастықтарын белгілеу. Зерттемеде кешенді тәсіл, жүйелік-этнофониялық (И.Мациевский) әдіс және Құрманғазы атындағы ҚҰК профессоры С. Өтеғалиеваның күйлерді талдау әдісі қолданылды. Мақаланың материалы ретінде Құрманғазы атындағы ҚҰК ҒЗФЛ²⁷ қорының аудиожазбалары, күйлердің жарияланған нұсқалары, мақала авторы жасаған "Ботакөз" күйінің хаттауы және оның 2024 жылғы фольклорлық экспедициясынан жинаған мәліметтері қолданылды.

Тірек сөздер: Сәулебай, күй, Қаратөбе, "Ботакөз", "Ақжелең", дәстүр сабақтастығы

Аннотация. Имя кюйши Саулебая Далабаева (1936-2010) известно не только в Западном Казахстане, но и далеко за его пределами. Популяризатор наследия выдающихся кюйши прошлого и имевший в своем репертуаре более 90 кюев, он сам также был автором нескольких кюев, которые были записаны исследователями в фольклорных экспедициях в 1974 и 2002 гг. Эти кюи («Ботакөз», «Қазақстанға 10 жыл», «Шат көңіл», «Алпыс жас») входят в репертуар современных кюйши. До настоящего времени творчество кюйши не было объектом этномузыкаведческого изучения. Цель настоящей статьи – рассмотрение творческого облика Саулебая Далабаева и определение его места в контексте Каратобинской домбровой традиции Западного Казахстана. В этой связи перед автором ставятся три задачи: 1) краткое освещение жизненного и творческого пути С. Далабаева; 2) определение роли его творчества в развитии домбровой традиции Каратөбе ЗКО; 3) музыкально-стилевой анализ его кюя "Ботакөз" и обозначение его общих особенностей с кюями группы "Ақжелең". В исследовании были использованы системно-этнофонический метод (И. Мациевский) и метод анализа домбровых кюев профессора КНК им. Курмангазы С. Утеғалиевой. Материалом статьи послужили аудиозаписи из фонда НИФЛ КНК им. Курмангазы, опубликованные

²⁶ Батыс Қазақстан облысы

²⁷ Ғылыми-зерттеу фольклорлық лабораториясы

нотировки кюев, собственная расшифровка автора кюя “Ботакоз”, а также сведения из его фольклорной экспедиции в 2024 г.

Ключевые слова: Саулебай, кюи, Каратобе, “Ботакоз”, “Акжелең”, преемственность традиций

Abstract. The name of kuy player Saulebay Dalabaev (1936-2010) is known not only in Western Kazakhstan, but also far beyond its borders. Popularizer of the heritage of outstanding kuyshi of the past and having more than 90 kuys in his repertoire, he himself was also the author of several kuys, which were recorded by researchers during folklore expeditions in 1974 and 2002. These kuys (“Botakoz”, “Kazakstanga 10 zhyl”, “Shat konil”, “Alpys zhas”) are included in the repertoire of modern kuyshi. Until now, the work of kuyshi has not been the object of ethnomusicological study. The purpose of this article is to consider the creative image of Saulebay Dalabaev and to determine his place in the context of the Karatobe dombra tradition of Western Kazakhstan. In this regard, the author has three tasks: 1) a brief coverage of the life and creative path of S. Dalabaev; 2) to define his place in the context of the Karatobe dombra tradition of Western Kazakhstan; 3) musical and stylistic analysis of his kuy “Botakoz” and identification of its common features with kuy of the group “Akzhelen”. In the study were used system-ethnophonic method (I.Matsievsky) and method of analysis of dombra kuys of Professor of KNC named after Kurmangazy S.Utegaliyeva. The material of the article was audio recordings from the fund of SRFL of the Kurmangazy KNC, published notations of kuys, the author’s own transcription of the kuy “Botakoz”, as well as information from his folklore expedition in 2024.

Keywords: Saulebay, kuy, Karatobe, “Botakoz”, “Akzhelen”, continuity of traditions

Ұсынылып отырған мақала Батыс-Қазақстан облысы, Қаратөбе ауданының көрнекті күйшісі, танымал өнерпаз Сәулебай Далабаевтың (1936-2010) шығармашылығын қарастыруға арналған. Күйші даңқы елге кеңінен жайылып, өнеріне байланысты кейбір деректер басылғанымен, оның шығармашылық келбетіндегі Батыс-Қазақстан күйлерін насихаттап жеткізгені және өз жанынынан күй шығарушылық қырлары қазіргі заманға дейін этномузикатанушылардың ғылыми нысаны ретінде алынбады. Сәулебай Далабаев жайлы деректер этномузикатанушылар Б.Қарақұловтың «Асыл мұра» музыкалық-этнографиялық жинағында [1] және С.Утеғалиеваның «Мангыстауская домбровая традиция» монографиясында [2]; анықтамалық сипаттағы «Батыс Қазақстан облысының энциклопедиясы» [3], «Қаратөбе ауданы» тарихи-танымдық анықтамалық [4] кітаптарында және белгілі өлкетанушы Қ.Хасановтың «Күйшілер» [5], «Қаратөбе қазынасы» [6] және т.б. еңбектерінде кездеседі.

Тақырыпты зерттеу барысында Қаратөбе ауданына барған ғалымдар Мұрат Әуезов пен Болат Қарақұловтың 1974 жылғы және күйші-зерттеуші Мұрат Әбуғазының 2002 жылғы экспедицияларында жазған материалдары қолданылып, «Ботакөз» күйін қарастыруда жүйелі-этнофониялық (И.Мациевский) әдіс пен профессор С.Өтеғалиеваның «Домбыра күйлерін талдау» пәні бағдарламасындағы күй талдау әдісі пайдаланылды.

Мақала мазмұнында белгілі күйші Сәулебай Далабаевтың өмірлік-шығармашылық жолы (1); Қаратөбе ауданының домбыра дәстүріне күйшінің қосқан үлесі (2); Сәулебай Далабаевтың «Ботакөз» күйінің музыкалық ерекшеліктері (3) қарастырылды.

1. Сәулебай Далабаев 1936 жылы Батыс Қазақстан облысы Қаратөбе ауданы Қалдығайты совхозына қарасты Батпақкөл ауылында дүниеге келген. Ол он екі ата Байұлы–Беріш руының Жайық тайпасындағы Құлмәлі бөлімінен тарайды. Құлмәлі – қазақтың даңқты батыры әрі ақыны Махамбет Өтемісұлының атасы, яғни Өтемістің әкесі. Сәулебай Далабаев осы Құлмәлінің баласы Шыбынтайдан тарайды. Оның жеті аталық шежіресі төмендегідей:

Құлмәлі – Шыбынтай – Тілеміс – Айсә – Кереш – Далабай – Сәулебай

Қаратөбе ауданына белгілі күйші Далабай Керешевтің отбасында дүниеге келген Сәулебай бала кезінен өнерге жақын болды. 9 жасынан бастап, әкесі оны күй өнеріне баулиды. Сол жылдары елге Ақтөбе облысы Ойыл ауданынан Қошқар күйші келіп, Сәулебайдың күй тартқанын көрген соң, оны өзімен бірге ертіп әкетіп, талапкер жасқа 80-ге жуық күйді үйретіп, күйшіліктің қыр-сырына қанық етеді.

Алғашқы білімін Сәулебай Үшана фермасында орналасқан төрт жылдық мектепте алды. Кейін білімін Атырау облысы, Махамбет ауданында жалғастырып, орта мектепті аяқтады. Оны тәмамдағаннан кейін дарынды жас Атырау политехникумына түсіп, мұнайшы мамандығын меңгерді. Оқу барысында көптеген байқауларға қатысып, домбырамен өлең айтып, күй тартып, жүлделі орындарға ие болды.

Еңбек жолын осы салада бастаған Сәулебай Далабаев 1964 жылға дейін мұнайшы болып қызмет етті. 1964 жылы туған жеріне оралып, Қаратөбе аудандық мәдениет бөліміне жұмысқа орналасты. 1965-1977 жылдары аралығында Қаратөбе аудандық Мәдениет үйінің директоры қызметін атқарып, өңірдің мәдени дамуына айрықша үлес қосты. Оның басшылығымен ұлттық өнерге жаңа серпін беріліп, көптеген өнерпаздар өсіп жетілді. 1977 жылдан бастап, зейнетке шыққанға дейін аудандық партия комитетінде (Райкомда) қызмет етті. Бірақ бұл кезеңде де өнерден қол үзбеді: ел ішіндегі түрлі мәдени шараларға белсене араласып, ардагер өнерпаздардан құрылған оркестр құрамында болып, күйшілік өнерін жалғастырды.

Сәулебай Далабаев Батыс күйшілік және әншілік мектебін толыққанды меңгерген өнерпаз. 1978 жылға дейін даңқты әншілер Мұхит Мералыұлы мен Ғарифолла Құрманғалиевтың әндерін нақышына келтіріп орындаған. Ал күйшілік дәстүрге келгенде, Қошқар күйшіден алған 80-ге жуық күйді және 62 Ақжеленді саралап, тұтастай үзбей тартқан. Оның ішінде халық күйлері, Құрманғазы, Абыл, Дәулеткерей, Дина, Есбайдың күйлері болды.

1974 жылы Батыс Қазақстан облысына жас зерттеушілер Мұрат Әуезов пен Болат Қарақұлов фольклорлық экспедициялар жасайды. Қаратөбе ауданына келген кезде олар көптеген жергілікті өнерпаздардан әндер мен күйлер жазып алады. Соның ішінде Сәулебай Далабаев жеткізген халық күйлері мен өзінің «Ботакөз» күйлері де болды. 2002 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ҒЗФЛ-сы Қаратөбе ауданына экспедиция (жет.М.Әбуғазы) ұйымдастырады[7]. Оның барысында Сәулебай Далабаев «Ботакөз», «Қазақстанға 10 жыл», «Шат көңіл» күйлерін тартады. Яғни, Сәулебай көптеген күйлерді жеткізумен қатар, өз жанынан авторлық күйлер де шығарған. Бүгінгі күнге дейін оның «Ботакөз», «Қазақстанға 10 жыл», «Шат көңіл», «Алпыс жас» атты 4 күйі белгілі.

«Ботакөз» күйінің шығу тарихы 1999 жылы жазылған бейнетаспада жазылған. Мұнда күйші : «Немеремді бесікке бөліп жатырғанда айдың сәулесімен ұйықтап кетіпмін. Ақ сәулелі бір шал қасыма келіп, осы күйді орындап берген», – деп айтады [7].

«Қазақстанға 10 жыл». Бұл күй 2001 жылы Қазақстан Республикасының Тәуелсіздігіне 10 жыл толуына орай шығарылған. Батыс күйшілік дәстүрінде Д.Нұрпейісованың «Қазақстанға 30 жыл» және т.б. аттас күйлері бар. Бұл күйшінің дәстүрді жалғастырғанын көрсетеді.

«Шат көңіл». 2001 жыл Қазақстанда – «Қариялар жылы» болып бекітілді. Сол кезде Сәулебай Далабайұлы Қаратөбе аудандық ардагерлер ұйымының төрағасы Зиолла Опиевтың ұйымдастырған ардагерлер өнерпаздардан құрылған оркестр құрамында болды. Ауданның әр ауылына концерттік бағдарламамен барған уақытында халық және өзі шығарған күйлерін орындап, көрермен қошеметіне бөленді. Осылайша, күйші Сәулебай «Қарттар жылына» арнап, өзінің «Шат көңіл» күйін шығарды.

«Алпыс жас». Құдасы Базар Нұрмағанбетовтың 60-қа толу мерекесіне арнап шығарған. Бұл күйді Сәулебай Далабайұлы мерейтойлық дастархан басында сый ретінде орындаған.

2. Батыс-Қазақстан облысы, Қаратөбе ауданы– күйшілік пен әншілік қатар биік деңгейде дамыған өңір. Әншілік дәстүрде Мұхит Мералыұлы және Ғарифолла

Құрманғалиевтердің салып кеткен сара жолы күні бүгінге дейін үзілмей келе жатыр. Сәулебай Далабаев та осы бағытты ұстанып, көптеген әндерді жеткізіп, тындаушы ықыласына бөленді. Ал күйшілік дәстүрге келгенде, бұл өңір Құрманғазының ұстазы –Ұзақ, Абыл мектебінің жалғастырушысы–Боғда, сондай-ақ, Кәуен, Әжігерей Дүйсеғұлұлы, Далабай Керешев, Кәрім Шәуәлиев, Жүсіп Мәтжановтар күйін әуелеткен жер. Дәл осы өнерді Сәулебай күйші “қаймағын бұзбай”, 62 Ақжеленді түгелдей тартқан. Оның ұлы күйшілер мұрасын насихаттаған орындаушылық өнері де, сол дәстүрдің негізінде өз жанынан шығарған 4 күйі де этномузыкатанушылар мен күйсүйер тындаушының да биік бағасын алған.

3. 2002 ж. М. Әбуғазы экспедициясында жазылған Сәулебай Далабаевтың «Ботакөз» күйі консерваторияның Ғылыми- зерттеу фольклорлық лабораториясы қорынан алынып, алғаш рет нотаға түсіріліп отыр. Ол *c-f* биіктігінде орындалады.

Тақырыбы: Қазақ күй дәстүрінде *арнау* күйлері үлкен орын алатыны көпшілікке мәлім[8]. Соның ішінде Батыс күйшілік дәстүрінде *арнау* күйлерді күйші-композиторлардың шығармашылығынан көп байқауға болады. Ол қатарға: Құрманғазының «Лаушкен», «Перовский марш», Дәулеткерейдің «Салық өлген», Динаның «Қарақасқа ат» және т.б. күйлерін жатқызуға болады. Осы дәстүрді сақтап келген Сәулебай күйші немересіне арнап «Ботакөз» атты күйін шығарды.

Композициялық құрылымы: Күй Батыс күйшілік дәстүріне тән буындық (бас буын, орта буын, саға) формада шығарылған. Дегенмен, күй осындай формада туындаса да, транспозиция элементтері кездеседі:

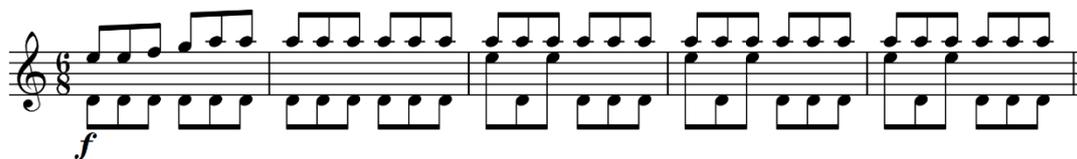


Күй *Бас буын, НИЫК, Орта буын, Бас буын, НИЫК, Саға, Саға(трансп.), Бас буын, НИЫК, Саға, Бас буын, НИЫК, Саға, НИЫК, Бас буыннан* тұрады.

Жоғарыда көрсетілгендей, күй құрылымы айтарлықтай күрделі. Оның үш сағадан тұруы Сәулебайдың орындаушылық шеберлігі және күйлердің құрылымдық ерекшеліктерін терең меңгергендігін көрсетеді.

Бас буынның пернелік тірегі *d-a*. 4-10 тт. аралығында негізгі интонациялық-ырғақтық кешенінде (НИЫК)(С.Өтеғалиева енгізген термин) ойналады. 12-ші тактыдан бастап тартылатын орта буынның пернелік тірегі– *b-f*. Күй барысында саға бөлімі үш рет ойналады. Бірақ үшеуі бір-біріне ұқсас келмейді. Бірінші сағада күйші үстіңгі ішекті дамытпаса (Сурет №1), екінші сағада стереотипті болып келіп, үстіңгі ішекті белсенді өрбітеді (Сурет №2). Ал үшінші сағада үстіңгі ішекті дамытпаса да, астыңғы ішекте секвенция арқылы *d³* дыбысына дейін өрлейді (Сурет №3).

Сурет №1



Сурет №2



Сурет №3



Бірінші сағадан бас буынға шығар алдында НИЫК-ты транспозициялап қайталап шығады. Сол бөлімінде екі рет *ritenuto* жасап, бас буынға шығады (Сурет №4).
Сурет №4



Ладтық-интонациялық ерекшеліктер

Күйдің ладтық құрылымы да қызығушылық тудырады. Қарастырылып отырған күйде дыбыс қатары домбыраның барлық негізгі пернелері арқылы өтеді. Яғни, ашық *d* ішегінен бастап, Саға регистрінде орналасқан соңғы перне *d*³ дейін аралықты қамтиды (Сурет №5).

Сурет №5

Күйдің дыбыс қатары



- Бас буын – *d-e-f-g-a*;
- НИЫК – *f-c-a-h-c¹-d¹-e¹*;
- Орта буын – *g-a-b-c¹-d¹-e¹-f¹*;
- 1 Саға – *(d)-e¹-f¹-g¹-a¹*;
- НИЫК (трансп.) – *(d)-a-b-d¹-es¹-f¹-c¹*;
- 2 Саға – *(d)-h-c-d-e-e¹-f¹-g¹-a¹*;
- 3 Саға – *(d)-fis-a¹-b¹-c¹-d¹*.

Қарастырылып отырған күйдің ерекшелігі – оның құрамында «Ақжелең» жанры күйлерінің элементтерінің кездесуі. Бұл кездейсоқ жағдай емес. Мақала авторының 2024 жылдың жазындағы экспедициясында жергілікті қариялардан: «Сәулебай Далабаев Қошқар күйшіден 80-ге жуық күйлерді қолынан үйренген кезде, соның ішінде 62 ақжеленді қатар үзбей тартатын», – деген дерек жазылды. Аталған дәстүрді үзбей, Сәулебай өз күйлерін сол «Ақжелең» жанрына жақындатып ойнаған екен.

Зерттеуші Д.Бактығалиева: «Ақжелеңдердің бәріне ортақ ладтық тірек – *d-a* болып табылады. Лад тірегі дәл осындай басқа күйлермен салыстырғанда, байсалды және ұстамды

көңіл күйдегі ақжелендерде *екінші саға* кездеспейді», – деп жазады [9,15]²⁸. Осындай ерекшеліктер Сәулебайдың «Ботакөз» күйінен де байқалады. Мұнда әртүрлі жолмен дамытылған бірінші саға үш рет өтіп, екінші саға мүлдем қолданылмайды. Сонымен қатар, «Ботакөздің» «Ақжелен» күйлерімен ортақтығы бас буынның да аса қатты дамытылмағанынан байқалады. Мұны келесі күйлер мысалынан байқауға болады (№6,7,8 суреттер):

Сурет №6

Шәрипа Ақжелең

Сейтек



Сурет №7

Ақжелең

Ұзақ



Сурет №8

Ботакөз

Сәулебай Далабаев

нотаға түсірген Арманов Қудайберген



Ырғақ пен өлшем

«Ботакөз» күйінің ырғақтық жүйесі аса күрделі емес. Күй барысында біркелкі (Сурет №9) және жинақтық ырғақтар кездеседі. Мысалы, 2 он алтылық – 2 сегіздік соны айқын көрсетеді. (Сурет №10). Күй басынан аяғына дейін 6/8, 9/8 өлшемдермен жүреді. Бұл ырғақтар Батыс күйшілік дәстүріндегі көптеген күйшілердің шығармашылығында (мысалы, Динаның «Шынар», Дәулеткерейдің «Байжұма», Мәмен «Қайғылы қара» және т.б. күйлерінде) кездеседі.

Сурет №9



Сурет №10



Мақаланы қорытындылай келе, Сәулебай Далабаевтың домбыра күй дәстүрінде ерекше орын алатынын атап айту керек. Оның орындаушылық шеберлігі, өзіне дейінгі күйшілердің

²⁸ «Единой ладовой опорой ақжеленов является *d/a* минорного наклонения. В отличие от других кюев с этой же ладовой опорой, в ақжеленах, где в целом царит спокойствие, сдержанность, уравновешанность, как правило, отсутствует *екінші саға* .

мұрасын бұзбай келесі ұрпаққа жеткізіп, өз жанынан күй шығаруы күй өнерінің өткен кезеңі мен бүгінгісін жалғаған көпір іспеттес құбылысты көрсетеді.

Сәулебай Далабаевтың ұлынан сұхбат алған кезде: «Әкем: “күйді бұзбай, тарсылдатпай, жібек матаның жібіндей нәзік ойнау керек”», – деп айтуының өзі дарынды өнер иесінің Батыс күйшілік дәстүрін бойына сіңіріп, оның сан-алуан қыр-сырларын терең меңгергендігін айқындайды.

Ұсынылған мақалада Сәулебай Далабаевтың шығармашылық өмірбаянын сараланып, оның Батыс күйшілік дәстүрінің дамуына қосқан үлесі айтылып, «Ботакөз» күйінің музыкалық ерекшеліктері қарастырылды. Талдау барысында күйдің композициялық құрылымы анықталып, «Ақжелең» жанрына ұқсас тұстары анықталды. Аталған күйдің ладтық және ырғақтық ерекшеліктерін ескере отырып, оның қарастырылып отырған өңірдің күй дәстүрі аясында шығарылғаны белгілі болды.

Көрнекті күйші Сәулебай Далабаевтың жанынан шыққан басқа күйлер де өз зерттеушісін күтуде. Олардың музыкалық сипатын саралау арқылы күйшінің Қаратөбе және жалпы Батыс Қазақстан күй дәстүрін дамытқаны айшықталып, сіңірген ерен еңбегі айқындала түсетіні анық.

Әдебиеттер тізімі

1. Қарақұлов Б. Асыл мұра : музыкалық-этнографиялық жинақ. – Алматы : Өнер, 1981. – 88 с.
2. Утегалиева С.И. Мангыстауская домбровая традиция. Алматы, 1997. – 41 с.
3. Қаратөбе ауданы: Тарихи-танымдық анықтамалық. – Орал: Дастан, 2008 – 178 бет.
4. Хасанов Қ. Күйшілер. – Орал: Шұғыла Принт, 2017. – 107 б.
5. Хасанов Қ. Қаратөбе қазынасы. – Орал: Шұғыла Принт, 2006. – 43 б.
6. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ҒЗФЛ қоры. Мұрат Әбуғазы 2002 ж. экспедициясы. Бейнедиск.
7. Магистрант К.Армановтың 2024 ж. экспедициялық материалдары. Қолжазба. – Орал, 2024. – 2 б.
8. Қазтуғанова А. Қазақтың күйшілік өнеріндегі арнау күйлері. Монография. – Алматы, 2008. – 248 б.
9. Бактығалиева Д.С. Жанр Акжелең в инструментальной (домбровой) культуре казахов. Автореф. дис. к. иск. – Алматы, 2008. – 24 с.

Зере АХМЕТОВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, доцент,
Құрманғазы атындағы ҚҰК профессоры
Омарова Ақлима Қаирденқызы*

ҚОБЫЗ ПРИМА: ОРКЕСТРДЕГІ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстанның мақтанышына айналған республикамыздың халық аспаптарынан құралған академиялық оркестрлері («Құрманғазы», «Дина», «Отырыр сазы» «Тәттімбет»), соның ішінде қобызшылар тобының алғашқы және қазіргі концертмейстерлері жайында ақпарат берілді. Сондай-ақ Қазақ ұлттық академиялық оркестрінің қобызшылар тобының концертмейстері Рақымжан Әсел Амалбекқызының шығармашылығы мен оның кәсіби жолы, сондай-ақ «Сезім толқыны» атты жеке концерті кеңінен қарастырылады.

Зерттеудің негізгі мақсаты – қобызшылардың академиялық оркестрлердегі қызметін сипаттау, олардың орындаушылықтағы орнын анықтау және ұлттық музыка өнерінің дамуына қосқан үлесін көрсету. Бұл үшін концерттік бағдарламалар, орындаушылық талдау әдістері және сұхбат материалдары пайдаланылды. Зерттеу нәтижесінде қазақтың қобыз прима аспабында орындаушылық өнерінің қазіргі жағдайы, оның дамуы мен болашағы туралы маңызды тұжырымдар жасалды.

Тірек сөздер: академиялық оркестр, қобыз тобы, концерт.

Аннотация. В данной статье приведены сведения о первых и нынешних концертмейстерах группы кобызистов в академических оркестрах народных инструментов РК, представляющих разные регионы Казахстана и ставших гордостью страны («Курмангазы», «Дина», «Отырар сазы», «Тәттімбет»). В этой связи более подробно характеризуется творческий путь и профессиональная деятельность концертмейстера группы кобызистов Казахского национального академического оркестра им. Курмангазы Рахымжан Асель Амалбекқызы, а также её недавно проведенный сольный концерт «Сезім толқыны».

Основная цель – представить исполнительство прима-кобызистов в академических оркестрах, определить их воздействие на исполнительский уровень и развитие национального музыкального искусства в целом. Для этого привлечены концертные программы, использованы методы исполнительского анализа и интервью. В результате предпринятых изысканий сформулированы выводы о современном состоянии искусства игры на кобыз-прима по регионам, его развитию и перспективах.

Ключевые слова: академический оркестр, группа кобызистов, концерт.

Abstract. This article explores the first and current concertmasters of the kobyz group in Kazakhstan's academic folk instrument orchestras («Kurmangazy», «Dina», «Otyrar sazy», «Tattimbet»). It highlights the creative path and professional activity of Kurmangazy Orchestra's kobyz group concertmaster, Rakhymzhan Assel Amalbekkyzy, focusing on her recent solo concert «Sezim tolkinyn».

The main goal is to characterize the performance of prima kobyz players in academic orchestras, to determine their impact on the performing level and the development of national musical art in general. For this purpose, concert programs were used, methods of performance analysis and interviews were used. As a result of the research undertaken, conclusions are formulated about the current state of the art of playing the kobyz prima by region, its development and prospects.

Keywords: academic orchestra, kobyz group, concert.

Қазақстанда музыка өнерінің дамуы мен жетілуі ұзақ тарихи кезеңдерді қамтиды. Соның ішінде белгілі ұжымдардың пайда болуымен музыка өнерінде жаңа көркемдік сұраныс қалыптасты. Бұл орайда оркестрлік орындауды ерекше атап кеткен жөн.

Оркестр – музыкалық шығарманы әртүрлі аспаптарда қосылып орындайтын музыканттар ұжымы [1]. Бұл жерде толыққанды маман ретінде қалыптасып, «ортақ организм»-ге сіңіп, оның мүшесі болу да үлкен процессті талап етеді. Қазақстанда республика көлемінде кәсіби мамандарды даярлауда биыл 80 жылдығын атап өткен «өнердің қара шаңырағы», Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының берген тәлім тәжірибесі мол деуге болады. Аталған киелі мекеннен шыққан музыканттар тек елімізде ғана емес, әлемнің түпкір түпкірінде өз өнерлерін паш етуде. Осы орайда қазақтың мақтанышына айналған халық аспаптар оркестрі, оның ішінде «Академиялық» атағы бар оркестрлер жайында да бірер сөз қозғаған жөн.

Еліміздің «Инжу Маржаны», ұжымдық өнердің бастауын алған Құрманғазы атындағы ұлттық академиялық халық аспаптар оркестрі қазақ кәсіби музыкасымен қатар дамыды деуге де болады. 90 жылдық тарихы бар өнер ошағында есімдері мәлім Л.Мұхитов, Қ.Жантілеуов, О.Қабиғожин, Н.Бөкейханов, Ғ.Матов, қобызшы Ж.Қаламбаев алғашқыларының бірі болып

өнер көрсетсе, қазіргі кезде де оркестр құрамында көптеген музыканттар еңбек етуде. Осы ұжымда үш ішекті қобызда орындаушылықты кең жайған, аспапта ойнауда сол кезеңге тән ерекше дыбыс бояуы мен шеберлікке ие болған, атланған топтың концертмейстері болып Гулнафис Баязитова жетекшілік құрған [2].

Гулнафис Баязитова Чкалов ауданындағы Григорьевка селосында дүниеге келген [3, 17]. Жылдар ағысында болған көптеген қиындықтарға қарамастан, ол 1936 жылы өзінің дарындылығының себебімен халықтар шығармашылығының сайысында ерекшеленіп, Алматыға жолдама алып, Жаппас Қаламбаев және оқушысы Жұмағали Қасымовтан қобыз ойнаудың қыр-сырын меңгереді. Сөйтіп, жоғарыда айтылғандай, оның «оркестрдің қобызшылар тобындағы алғашқы концертмейстері» ретінде тарихта орны қалыптасты.

1953 жылы Бухарест қаласында өткен студенттердің Бүкіләлемдік фестивалінде лауреат атанды. 1959 жылы Республиканың Халық әртісі атағына ұсынылып, Қазақстан Республикасы Жоғарғы Кеңесінің мақтау грамотасымен марапатталды. Оның есімі қобызшылардың орындаушылығымен байланысты, сонымен қатар ол жайында зерттеулер бар²⁹. Бүгінгі күні қобыз өнерінің ізін жалғастырушылардың бірі, Құрманғазы атындағы ҚҰАО-ң артисы, халықаралық, республикалық конкурстардың лауреаты, орындаушылықпен қатар Құрманғазы атындағы ҚҰК-да ұстаздық қызметті ұшастыра білген маман Рақымжан Әсел Амалбекқызы оркестрдің қобызшылар тобының концертмейстері қызметін атқаруда.

Қазақ даласының басқа да аймақтарында өнерлі жастарды іздеп, жинап, оларды ұйымдастыру – елімізде музыканың маңызға ие екенін көрсетеді. Осылайша Алматы қаласынан басталып, еліміздің басқа өңірлерінде де қанат жайған орындаушылық Атырау жерінде 1958 жылы бой көтерді. Оны Д. Нұрпейісова атындағы Академиялық халық аспаптар оркестрі мысалында қарастыруға болады. Гурьев (қазіргі Атырау) облысының басшысы Нұртас Оңдасыновтың³⁰ тапсырмасымен, Ахмет Жұбановтың ықпалымен, сол кездегі Алматы консерваториясын енді бітірген жас түлектер, ерлі-зайыпты Құсайыновтар отбасысын Атыраудағы музыка өнерін дамытуға шақырған-ды [4]. Бұл аймақ «төкпе күй ордасы» болғанымен, Атырауда қобыз жайында білмеген және аспапты осы өңірге алғашқы алып келушілердің бірі болып негізін қалаған Раушан Түсіпбекқызы Нұрпейісова болады.

Раушан Түсіпбекқызы Нұрпейісова Атырау өңірінде ұлттық өнердің дамуына өлшеусіз үлес қосқан, халық шығармашылығының өрісін кеңейтуге барынша атсалысты. 1946 жылы ол қазіргі Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясына Думан Әлжанов, Рүстембек Омаровтардан домбыра сыныбын бойынша дәріс алған. Кейін профессор, скрипкашы И. А. Лесманның сұрауымен Р. Нұрпейісованы А. Жұбанов домбырадан қобыз класына ауыстырылды. 1951 жылға дейін И. А. Лесманда, ал оқуды бітіретін соңғы жылында Ф. Балғаевадан бітіреді. 1952-56 жылдарға дейін жолдамамен «Құрманғазы» оркестрінің II қобыз концертмейстері және жеке орындаушысы бола жүріп, К. Байсейітова атындағы музыка мектебінде сабақ берді. 1953 жылы Бухаресттегі IV дүниежүзілік жастар фестиваліне оркестр құрамымен қатысып, жүлдегер атанады) [6]. Осы білім мен тәжірибе арқылы ол Атырау жерінде көптеген шәкірттер тәрбиелеп, олар республика көлемінде кәсіби маман ретінде қызметтерін жалғастыруда. Осындай тарихы бар үлкен ұжымнаң бүгінгі таңда қобызшылар тобында Құрманғазы атындағы ҚҰК-ң түлегі Темір Айжарқын жетекшілік қызметін атқаруда.

Қазақ халқының көне, ұмыт бола жаздаған аспаптарын өңдеп, оларды ансамбль, кейін оркестр деңгейіне жеткен ұжымдардың бірі, өзінің «ұлттық нақышымен» ерекшелетін,

²⁹ Бекенова Б. Қобыз үніне сылаң саз сыйлаған Г. Баязитов // Международный симпозиум «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка тюркских народов: прошлое, настоящее и будущее». – Алматы: «Комплекс» КазНПУ им. Абая, 2013.

³⁰ Оңдасынов Нұртас Дәндібайұлы (26 қазан 1904 – 1 қараша 1989) – көрнекті мемлекет және қоғам қайраткері. 1938-1951 жж. – Қазақ КСР Халық Комиссарлары кеңесінің, Министрлер кеңесінің төрағасы, 1954-1955 жж. – Қазақстан Жоғарғы Кеңесі Төралқасының төрағасы, 1955-1962 жж. – Гурьев (қазіргі Атырау) облысының басшысы. Халық депутаттары облыстық атқару комитетінің төрағасы, Қазақстан Компартиясы облыстық комитетінің бірінші хатшысы) [5].

Б.Сарыбаевтың бастауымен, Н.Тілендиевтің жетекшілігімен бой көтерген еліміздің үлкен ұжымдарының бірі – Н.Тілендиев атындағы «Отырар сазы» мемлекеттік академиялық фольклорлы-этнографиялық халық аспаптар оркестрінің [6] қобызшылар тобындағы концертмейстерлеріне келетін болсақ 1980-1982 жылдары оркестрде қобызшылар тобының жетекшісі, кейін, 1982-1990 жылдары Жамбыл атындағы филармонияның жеке орындаушысы болып Молдакаримова Ғалия Әбіл-Әкімқызы болды [3, 27]. Ал бүгінгі таңда, 2025 жылдың қаңтар айынан бастап оркестрдің жас орындаушысы Өмірбаева Назерке бұл орынға ие болды.

Еліміздің Сарыарқа өңіріндегі Тәттімбет атындағы академиялық қазақ халық аспаптар ұжымы 1988 жылы Дүйсен Үкібайдың басшылығымен шаңырақ көтерді. Екі жылдан соң оркестрге шертпе күйдің атасы, ұлы күйші Тәттімбеттің есімі берілді. тұңғыш тұсауын кескен КСРО халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, профессор Шамғон Сағаддинұлы Қажығалиев болды [7, 35]. 1991-1994 жылдары бас дирижері Қанат Сайжанов болды. Ол аталған ұжымның шығармашылық деңгейінің және орындаушылық шеберлігінің өсуіне өз үлесін қосты.

Оркестрдің қобызшылар тобы туралы мағлұматтар аз, дей тұрғанмен қазіргі таңда жас орындаушы Айгүл Аужанова халқаралық және республикалық байқаулардың лауреаты, Қарағанды облыстық Қ. Байжанов атындағы концерттік бірлестігі Тәттімбет атындағы академиялық оркестрдің концертмейстері [7, 30].

1-кесте. Бүгінгі концертмейстердің жеке репертуарлық қорының таңдаулы шығармалары

Аты жөні	Өңірі	Репертуар (таңдаулы)
Әсел Рақымжан	Алматы	К. Сен Санс «Интродукция и рондо капричиозо» С. Құсайыновтың «Қыпшық жыры» Е. Брусиловскийдің «Қозы Көрпеш Баян сұлу»
Темір Айжарқын	Атырау	Құрманғазы «Төремұрат» Крейслер «Прелюдия и аллегро» Қ. Жұмағалиев «Наз ғұмыр»
Өмірбаева Назерке	Алматы	Н. Римский-Корсаков «Золотой петушок» операсынан фантазия Н. Тілендиевтің «Абай табиғаты»
Аужанова Айгүл	Қарағанды	Ғ. Жұбанованың «Мерекелік күй» Қорқыттың «Қобыз» Тәттімбеттің «Сары жайлау» Е. Брусиловскийдің «Бозайғыр» сюитасынан «Скерцо» бөлімі

Төменде көрсетілген кестеде қарастыру үшін таңдалған өңірлер бойынша бірнеше критерийлер негізінде мәліметтер берілген: ұжымның атауы, құрылған жылы, алғашқы дирижер мен прима-қобыз тобының алғашқы концертмейстерінің аты-жөні, сондай-ақ қазіргі уақытта қызмет атқарып жүрген дирижер мен прима-қобыз концертмейстерінің аты-жөні.

2-кесте. Таңдалған өңірлер бойынша ұжымдар туралы ақпарат

Алматы		Атырау	Қарағанды
«Құрманғазы»	«Отырар сазы»	«Дина»	«Тәттімбет»
1934	1980	1958	1988
А.Жұбанов	Н.Тілендиев	С.Құсайынов	Д.Үкібай
Г.Баязитова	Г.Молдакаримова	Р.Нұрпейісова	-
А.Тілепберген	Д.Тілендиева	Б.Долдашев	Е.Бақтыгерей
Ә.Рақымжан	Н.Өмірбаева	А.Темір	А.Аужанова

«Отырар сазы» оркестрінің қобызшы концертмейстерлері		
		
1 -концертмейстер 1980-1982	Көп жылдар аралығында 2021 жылға дейін	Қазіргі таңда 2025-тен бастап
Г.Молдакаримова	Г.Стамбек	Н.Өмірбаева

Оркестрлік музыка өнерін жалпы түрде ғана емес, сонымен қатар топтар және жеке тұлғалар тұрғысынан зерттеу қажеттілігін атап өтіп, қарастырылып отырған төрт ұжымның қызметіне байланысты прима-қобызшылар (іріктеп) ұсынылды³¹.

4-кесте. Қарағанды мен Атырау бойынша оркестр артистері

Қарағанды		Атырау	
			
Ғ.Болтаева «Тәттімбет» оркестрімен жеке кон- цертін берді (1996)	А.Аужанова	Р.Нұрпейісова Шебер М.Бисенғалиев, С.Құсайынов	А.Темір

Әлемдік және отандық музыкалық сахнада ұлттық өнерімізді насихаттап жүрген қобызшы-орындаушылардың қатары жыл санап артып келеді. Солардың ішінде Құрманғазы атындағы қазақ Ұлттық академиялық халық аспаптар оркестрінің қобызшылар тобының концертмейстері, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты Рақымжан Әсел Амалбекқызының орны ерекше. Ол өзінің орындаушылық шеберлігімен ғана емес, жаңашылдыққа ұмтылған ізденісімен де көрерменнің ыстық ықыласына бөленіп келеді.

Жақында өткен «Сезім толқыны» атты жеке концертті тыңдарманға ерекше әсер қалдырды. Бұл концерттің негізгі ерекшелігі – екі бөлімнен тұратын мазмұндық құрылымында болды. Әсел Амалбекқызының айтуынша, концерт бағдарламасын жасақтаудағы басты мақсат – тек кәсіби музыканттарға емес, қарапайым тыңдарманға да түсінікті әрі қызықты болатындай репертуарды таңдау болған. Осыған орай, орындаушының қобыз аспабымен сырласуын көрерменге жеткізу мақсатында театрландырылған қойылымдар енгізіліп, музыкалық-сахналық композиция арқылы ерекше атмосфера жасалды.

Концерттік бағдарламада алғаш рет Құрманғазы атындағы ҚҰАО 90 жылдығына арнайы жазылған Е.Үсеновтың «Самғау» шығармасы оркестрдің сүйемелдеуімен және орындаушылық редакциясын Әсел Рақымжан жасаған нұсқада ұсынылды. Сонымен қатар,

³¹ Құрманғазы атындағы ҚҰАО-ң қобызшылар тобының концертмейстерлері жайында Шынар Балтинаның мақаласында жазылған себепті, бұл кестелерге басқа да ұжым қобызшыларының деректері берілген жөн деп шешілді.

Д.Шиннің «Поэма» шығармасы оркестрмен бірге орындалып, көрерменнің ерекше ықыласына ие болды. Концерттің тағы бір айрықша сәті – Ә.Қазақбаевтың «Жүрегімнің үні» шығармасының жетіген аспабында Құрманғазы атындағы ҚҰК магистранты Мұрзабекова Бақытпен бірге дуэте орындалуы болды. Аталған соңғы шығармалар қобызшы Әсел Аманбекқызына арнайылап тарту етілді.

Жаңашыл ізденістердің нәтижесінде әлемдік классикалық музыка жауһарлары – Н. Паганинидің «Кампанелласы» мен А.Хачатуряанның скрипка мен оркестрге арналған концертінің 1-бөлімі алғаш рет халық аспаптар оркестріне лайықталып, қобызда орындалды. Бұл шығармалар кәсіби тыңдарман тарапынан жоғары бағаланып, ұлттық аспаптың техникалық және көркемдік мүмкіндіктерін кеңінен танытты.

Әсел Рақымжанның орындаушылық қызметі студенттік кезінен бастау алған. Консерватория қабырғасында білім алып жүріп-ақ, 2-курстан бастап белсенді концерттік қызметпен айналысты. 2019 жылы «Қобыз сыры» атты жеке концертін өткізіп, шығармашылық жолындағы іргелі ізденістерін паш етті. Қазіргі таңда оркестр құрамындағы қобызшылар тобымен ғана емес, осы топтан құрылған ансамбльмен де табысты жұмыс жүргізіп келеді. Өнер жолындағы талмай ізденісі мен қажырлы еңбегі Әсел Аманбекқызын еліміздегі танымал қобызшылардың қатарына қосты. Ол тек шебер орындаушы ғана емес, болашақ ұрпаққа ұлттық мұраны аманат ететін білікті ұстаз ретінде де өнер саласында өзіндік орнын қалыптастыруда.

Жүргізілген зерттеу логико-методологиялық талдау тәсілін қолдана отырып, жалпыдан жекеге қарай қозғалды: алдымен өнер қызметі, кейін прима-қобыз топтарының жұмысы және соңында жеке орындаушылардың кәсіби сахналық мәдениеті қарастырылды. Зерттеу объектісі ретінде Қазақстанның үш өңіріндегі (Алматы, Атырау, Қарағанды) мкзыкалық ұжымдар таңдалып, әрқайсысының даму тарихына қысқаша сипат берілді.

Бұл зерттеуде академиялық халық аспаптар оркестрлерінің дамуы мен аймақтық маңыздылығы, репертуарды саралау және таңдалған ұжымдардың қобыз тобының концертмейстерлерінің есімдері берілді. Сонымен қатар, орындаушы Әсел Аманбекқызының шығармашылық жолы қарастырылып, сұхбат материалдары қосылды. Оркестр үлкен ұжым болғандықтан, сахна алдында жақсы өнер көрсету мақсатында оның әр топ жетекшілері мен мүшелерінің еңбегі маңызды. Зерттеуде аталған есімдер, олардың еңбек жолы келешек ұрпаққа танымдық ақпаратты алып, олардың ізімен еліміздегі өнер саласында жаңа мамандар мен мәдениетке қызығушылығы артатын қауым толығыды деген қорытынды жасауға болады.

Әдебиеттер тізімі

1. <https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80> (Соңғы қаралым 10.02.2025).
2. Балтина Ш. Құрманғазы оркестрінің қобызшы концертмейстерлері (2020) // <https://aqiqat.kazgazeta.kz/news/11156> (04.02.2025).
3. Уразалиева-Шілдебаева Ғ. Ғасырлармен үндескен қобыз. – Астана: Елорда, 2006 – 136 б.
4. Имамбаева Д. Дина оркестрі қалай құрылды (2020) // <https://egemen.kz/article/220402-dina-orkestri-qalay-quryldy> (соңғы қаралым 11.02.2025).
5. Әмінов М. Оңдасынов Нұртас Дәндібайұлы (2023) // <https://ie.kz/?p=25212> (11.02.2025).
6. <https://clck.ru/3GJiDD> (9.02.2025).
7. Орманова М. Кәсіби прима қобыз мектебінің Сарыарқа өңірінде қалыптасуы және дамуы. Дипломдық жұмыс. – Алматы 2022. – 46 б.

Зарина ЖУНИСОВА
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
“Дәстүрлі музыка өнері” кафедрасының
I курс магистранты

Ғылымы жетекшісі:
аға оқытушы, философия докторы (PhD)
Жәмеңкеев Ержан Ерболатұлы

ПРИМА-ҚОБЫЗШЫЛАР АНСАМБЛІНІҢ ТАРИХЫ ЖӘНЕ БҮГІНГІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақ музыкасының прима-қобызшылар ансамблінің ХХ ғасырдан бастап үндесіп келе жатқан тарихы мен бүгінгі мәселелері зерттеліп, талданған. Прима-қобызшылар ансамблінің тарихын талдау арқылы қазіргі таңда қобыз өнерін үйретудегі бүгінгі мәселелері, оларды шешу жолдары және маңызды әдістерін қарастыруға болады. Зерттеу нәтижесінде прима-қобызшылар ансамблінің негізін құрған ұстаздар мен орындаушылар және оқу-әдістемелік еңбектері зерделеніп, төл репертуардың қалыптасуы мен қазақ музыка өнеріндегі прима-қобызшылар ансамблдің орны айқындала түседі.

Тірек сөздер: прима-қобызшылар ансамблі, репертуар, ансамбль жетекшілері, оқу-әдістемелік құралдар, шеберлік сыныптар.

Аннотация. В данной статье подробно рассматриваются и анализируются история формирования и современное состояние ансамбля прима-кобызистов в казахском музыкальном искусстве. Рассматривается развитие ансамбля с ХХ века, его вклад в национальную музыку Казахстана, а также основные проблемы, стоящие перед нами сегодня. Особое внимание уделяется важным этапам формирования и расширения репертуара, а также роли учебно-методической работы. В ходе исследования, на основе интервью с преподавателями музыкальных учебных заведений различных регионов Казахстана, были изучены особенности развития и существующие проблемы ансамбля прима-кобызистов. Одной из актуальных проблем отмечается отсутствие ансамблевых занятий в некоторых городах и малое количество учащихся, что подчеркивает необходимость дальнейших исследований в этом направлении. В статье анализируется работа музыкантов и педагогов, внесших вклад в расширение репертуара.

Ключевые слова: ансамбль прима-кобызистов, репертуар, мастер-классы, руководители ансамбля, учебно-методические пособия.

Abstract. This article offers a detailed examination and analysis of the history and current state of the prima-kobyz ensemble in Kazakh musical art. It explores the development of the ensemble since the 20th century, its contribution to the national music of Kazakhstan, and the main challenges it faces today. Particular attention is given to key stages in the formation and expansion of the repertoire, as well as the role of educational and methodological work. Based on interviews with instructors from music institutions across various regions of Kazakhstan, the study investigates the development and existing issues of the prima-kobyz ensemble. One of the key concerns identified is the lack of ensemble practice in certain cities and the limited number of students, underscoring the need for further research in this area. The article also analyzes the work of musicians and educators who have contributed to expanding the repertoire.

Keywords: prima-kobyz ensemble, repertoire, ensemble leaders, educational-methodological materials, master classes.

Прима-қобыз аспабы қазақ музыкасының тарихында ерекше орын алады. 1954 жылы Жаппас Қаламбаев пен Досымжан Тезекбаев Күләш Байсейітова атындағы

мамандандырылған мектептің шеберханасында алғаш рет төрт ішекті прима-қобыз аспабын жасады [2, 21]. Бұл аспап дәстүрлі қыл-қобыздан ерекшеленіп, заман талабына сай жетілдірілді. Бүгінгі таңда прима-қобыз аспабы қазақ ұлттық музыкасын орындап қана қоймай, заманауи стильдер мен элементтерді сіңіре отырып, қазіргі заманғы музыкалық үрдістермен, жанрлармен өзара үндестік тауып келеді.

Қазақстанның музыкалық мәдениетінде прима-қобызшылар ансамблі маңызды орынға ие. Оның құрылымы мен орындаушылық деңгейі қазақ өнерінің дамуына зор ықпал етті. Ансамбль тыңдаушыларға белгілі бір музыкалық шығармалар арқылы терең түсінік беріп, прима-қобыз аспабына тарихи маңыздылығын арттырды. 1982 жылдан бастап прима-қобызшылар ансамблі қазақ өнерінің маңызды құрамдас бөлігіне айналып, ұлттық музыка саласында елеулі жетістіктерге жетті. Бұған қарамастан, ансамбльдің даму жолында түрлі қиындықтар да болды. Атап айтқанда репертуар мен оқу-әдістемелік құралдардың жетіспеушілігі. ХХІ ғасырдан бастап бұл мәселелер шешімін тауып, жаңа оқу құралдары мен әдістемелік кітаптар жарық көрді. Ал зерттеулер әлі күнге дейін жалғасуда.

Зерттеу барысында Қазақстанның Орал, Тараз, Көкшетау, Қостанай, Петропавл, Атырау қалаларындағы музыкалық оқу орындарында прима-қобызшылар ансамбліне қатысты репертуар мәселесінің шешілгені анықталды. Барша Қазақстанның музыкалық оқу орындарында прима-қобызшылар ансамбліне арналған репертуарды жаңартуда маңызды үлестерін қосқан Зере Бисембаева, Ғалия Оразалиева-Шілдебаева, Қарасай Сайжанов, Ғайни Болтаева, Нариман Сиражев, Гульмира Теңізбаева, Гаухар Әділова, Айнагүл Әділова және жас мамандардың ішінде Әсел Рақымжан прима-қобызшылар мен ұстаздарды атап айтқан жөн. Атап өткен мұғалімдердің әдістемелік кітаптары мен шығармашылық туындылары осы қалалардағы оқу орындарының репертуарына енгізіліп, прима-қобызшылар ансамблінің музыкалық қорын байытты. Олар өздерінің тәжірибесі мен шығармашылық жұмыстары арқылы ансамбльдің репертуарын кеңейтті, сонымен қатар, осы саланың оқу-әдістемелік еңбектер жанартылып келеді.

Алайда, репертуардың жаңаруы мен байытылуына қарамастан, мамандардың жетіспеушілігі басты мәселе болып қала береді. Осыған байланысты, музыкалық оқу орындарында тек репертуарды дамыту ғана емес, сонымен қатар, дұрыс орындаушылық деңгейін қалыптастыруға қажетті кәсіби мамандарды даярлау да маңызды мәселе болып келеді. Шағын қалаларда (Орал, Қостанай, Көкшетау, Тараз) жастардың прима-қобыз аспабына қызығушылығын арттыру үшін арнайы шеберлік сыныптары мен концерттер ұйымдастыру дұрыс насихат жолында өте тиімді әдіс болары сөзсіз. Қосымша мәліметтер мен пікірлерді әртүрлі аймақтардағы ұстаздармен жүргізілген сұхбаттар нәтижелерінен көруге болады. Мұндай шаралар студенттердің теориялық және тәжірибелік білімін тез әрі тиімді меңгеруіне мүмкіндік береді.

Бұл әдістеменің артықшылықтары:

1. Басқа қалалардағы студенттер мен оқушыларға аспаппен тереңірек танысуға және қызығушылығын арттыруға мүмкіндік береді.

2. Ансамбльге деген қызығушылықты арттыру мақсатында жоғары оқу орындары, колледждер мен мектептер арасындағы ынтымақтастықты нығайту қажет. Осы кезеңде жоғары оқу орындарының қатысуымен шеберлік сыныптарын ұйымдастыру және заманауи оқу бағдарламаларын әзірлеу маңызды. Мұндай іс-шаралар орындаушылық шеберліктің деңгейін арттырады және ансамбльдік өнердің дамуына ықпал етеді.

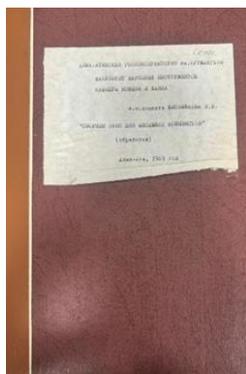
3. Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының “Меруерт” прима-қобызшылар ансамблі Қазақстан колледждерімен тығыз байланыс орнатуы тиіс. Консерватория жоғары оқу орны ретінде басқа қалалардағы музыкалық колледждерімен бірлесіп, студенттердің ансамбльдік өнерге деген қызығушылығын арттыруы керек. Ол үшін жыл сайын “Меруерт” прима-қобызшылар ансамблімен консерваторияның мұғалімдері концерттік сапарларын ұйымдастыру және колледж мұғалімдерімен студенттерге арналған шеберлік сыныптарын қалыптастыру керек. Бұл іс-шаралар прима-қобызшылар ансамблімен

жеке орындаушы ретінде дамуына ықпал етеді және болашақ музыканттардың кәсіби дайындығын жетілдіруге мүмкіндік береді.

1982 жылы Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы, “Халық аспаптар” кафедрасының кеңесі бойынша ансамбль сабағын енгізу бастамасы жүзеге асырылды. Осылайша, консерватория қабырғасында алғашқы “Прима-қобызшылар” ансамблі құрылып, оның жетекшісі болып дарынды қобызшы, ұстаз Зере Бисембаева тағайындалды. Осы кезде Зере Бисембаева прима-қобызшылар ансамбліне Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі, профессор Меруерт Каленбаеваның құрметіне арнап “Меруерт” деген атау берді. [1, 185] Бұл ансамбльдің алғашқы репертуары қазақ музыкасының классиктерінің “Қазақ маршы”, “Еліғай”, “Романс”, “Алтай аясында”, “Тұрымтай”, “Екі Жирен”, “Сылқылдақ”, “Тос, мені Тос”, “Ақ сиса”, “Аққурай”, “Айттым сәлем, Қаламқас”, “Тепеңкөк”, “Ой толқыны”, “Қарлығаш”, “Мерекелі күй” сияқты шығармаларымен толықтырылды. Зере Бисембаеваның жетекшілігімен прима-қобызшылар ансамблі 1984 жылы Мәскеуде Құрманғазы атындағы ұлттық консерваториясының 40-жылдық есеп беру концертінде өнер көрсетіп, кәсіби түрде дами түсті. Сонымен қоса Латвия мен Литва мемлекеттерінде өз өнерлерін паш етіп, қазақ ұлттық музыкасының кәсіби деңгейде насихатталуына “Меруерт” прима-қобызшылар ансамблі үлес қосқан. Сонымен қатар, “Меруерт” прима-қобызшылар ансамблі бірнеше республикалық байқаулар мен “Жігер” фестивалінде және 1996 жылы “Айналайын” фестивалінің жоғары орындарға ие болды [3].



Прима-қобызшылар ансамблінің дамуында Зере Бисембаеваның еңбегі ерекше атап өтуге тұрарлық [6, 20]. Оның өзінің қолжазбасы яғни ансамбльге арналған өңдеулері қазақ музыкалық мұрасының ажырамас бөлігіне айналды. Ол 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1989, 1990, 1992 жылдары өз жинақтарын шығарып, ансамбль репертуарының қалыптасуына негіз болды. Өңделген шығармалардың арасында шетелдік классикалық К. Сенс-Санс “Лебедь”, И. Брамс “Венгерский танец 4”, З. Фибих “Поэма”, С. Прокофьев “Вальс” сияқты шығармаларды өндеп, прима-қобызшылар ансамбліне лайықтап, нотаға түсірді. Бұл қолжазбалар прима-қобызшылар ансамбльдерінің репертуарының негізін қалауда маңызды рөл атқарып, қазақ музыкасының кең ауқымда қолданылуына ықпал етті.



Алма-Ата, 1989 ж.



Алма-Ата, 1990 ж.



Алма-Ата, 1983 ж.

Алғашқы 1982 жылы құрылған прима-қобызшылар ансамблінің бірінші, екінші және үшінші дауыстары фортепианоның сүйемелдеуімен үйлесіп, музыкалық шығармаларды жаңа деңгейде орындады. Сол кезеңде консерваторияның арфа сыныбының студенті Гүлнар Нұрғалиева прима-қобызшылар ансамблімен бірлесе Ахмет Жұбановтың “Романс” шығармасын орындап, концерт берген. Бұл әдіс студенттердің ансамбльдік орындаушылық қабілеттерін арттыруда ерекше тиімді болды. Консерваторияның 1-5 курс студенттері үшін ансамбль сабақтары негізгі пән ретінде енгізіліп, студенттердің музыкалық дамуына зор серпін берді. Ансамбль мүшелері көптеген шығармашылық концерттерге, телеарналарға, фестивальдерге және мәдени іс-шараларға қатысып, ұлттық музыканың кеңінен таралуына және оның мәдени маңыздылығының арттыруына елеулі ықпал етті. 1989 жылы “Қазақтелефильм” студиясы прима-қобызшылар ансамблімен арнайы түсірілім жүргізіп, ансамбльдің өнерін кең аудиторияға танытты. Алғашқы құрамында Клара Тулебаева, Ұлжан Бошынбаева, Разия Есенаманова, Разия Құлсариева, Сәуле Маманова, Женя Жайлаубаева, Дәуіт Сүйіншалиева, Салтанат Пусурманова сияқты талантты студенттер болды. Зере Бисембаеваның шығармашылығы ұрпақтан-ұрпаққа жалғасып, қазақ музыкасының дамуы мен оның мәдениетке қосқан құндылықтарын жоғарылатуда маңызды рөл атқарды.

Заманауи кезеңде прима-қобызшылар ансамблі құрамдық және репертуарлық тұрғыдан елеулі жаңашылдықтарға ұшырады. Бұл өзгерістердің алғашқысы аға оқытушы және “Лаула қобыз” тобының жетекшісі Ләйлә Тәжібава болды. Зере Бисембаева 1982-2006 жылдар ансамбль сабағын жүргізді. 2006 жылдан бастап Ләйлә Тәжібаваның жетекшілігімен жүзеге асырылды. Ләйлә Тәжібава ансамбльді жаңа форматта дамытып, студенттермен жеке жұмыс жасау әдістемесін жетілдірді және орындаушылық шеберлікті арттыруға бағытталған инновациялық тәсілдерді енгізді. 2013 жылы Ляйля Тәжібаева құрастырған “Қыл-қобыз, прима-қобыз сырнай және қобызшылар ансамбліне арналған шығарма жинағы” атты кітабы шығады. Бұл кітапта тек ансамбль сабағына емес жеке фортепиано аспабымен ойнайтын шығармалар да бар. Прима-қобызшылар ансамбліне Ляйля Тәжібаева Е.Үсеновтің “Абай әндерінен фантазия”, Құрманғазы “Қызыл қайың-серпер”, Ықылас - А.Жұбанов “Жез киік” атты шығармаларын өңдеген. Сонымен қатар, репертуарды жаңа жанрлармен толықтыру жұмыстары жүзеге асырылды.

2015 жылдан бастап консерватория ректоры Жәния Яхияқызының шақыруымен ансамбль жетекшілігіне ҚР еңбек сіңірген әртісі Ғайни Болтаева тағайындалды. Ол репертуардың жеткіліксіздігін байқай отырып, жаңа өңдеулер жасап, ансамбльді шығармашылық тұрғыдан жаңғыртуға бағытталған жұмыстар жүргізді. Бұл кезеңде басқа музыкалық аспаптармен үйлестірілген шығармалар репертуарға енгізілді. 2017 жылы Батырхан Шүкеновтің орындауындағы “Отан Ана” әніне арналған өңдеу әзірленіп, шығарманың фортепиано сүйемелдеуінің орнына орган аспабы қосылды, бұл туындының көркемдік әсерін айтарлықтай күшейтті. Сонымен қатар, Ғайни Болтаева прима-қобызшылар ансамблі үшін “Популярная музыка” және “Концертный репертуар ансамбля кобызистов” атты жинақтары жарыққа шығарды. Жинақтар музыкалық оқу орны студенттерінің ұжымы

мен қатар концерттік ансамбльдердің жетекшілері үшін арналған [5,10]. Популярная музыка кітабында Ақан сері “Балқадіша”, Халық әні “Бір бала”, Құрманғазы “Балбырауын”, Қ. Шілдебаев “Отан Ана”, Ә. Бестібаев “Қамажай”, И. С. Бах “Ария”, АВВА репертуарының ішіндегі “С новым годом”, “Спасибо за музыку” шығармаларын прима-қобызшылар ансамбліне арнап өндейді. Ал “Концертный репертуар ансамбля кобызистов” халық әні “16 қыз”, “Маусымжан”, “Назқоңыр”, Махамбет “Жұмыр-Қылыш”, А. Жайым “Әз-Тәуке”, Тәттімбет “Секіртпе” және т.б. шығармаларды өңдеп ансамбль жинақтарын шығарды.

2019 жылдан бастап прима-қобызшылар ансамбльді өнертану ғылымдарының магистрі, концерттік орындаушы, оркестр әртісі және оқытушы Әсел Рақымжан басқарды. Ол ансамбльге жаңа аспаптарды біріктіріп, жас композитор Сатжан Шаменовтың қолдауымен 2024 жылы “Меруерт-Маржан әуендері” атты жинақты әзірледі. Ықылас “Ерден”, Аққыз “Мұңды қыз”, К. Күмісбеков “Жастық шақ”, Т. Тоғжанов “Аяулы Ана”, “Құс базары”, “Шер”, А. Серкебаев “Шалқыма” С. Прокофьев “Рыцарлар биі”, В. Азаршвили “Ноктюрн”, К. Гардель “Әйелдің хош иісі” және т.б. шығармаларға толықтырды. Бұл жинақ ансамбльдің репертуарын байытып, музыкалық шығармашылыққа жаңа серпін берді.

2020 жылы «Меруерт» прима-қобызшылар ансамблі “Geleneksel Halk Sanati Festival” (Түркия Анталия) Қазақстан-Түркия мемлекеттері жас таланттарының қатысуымен өткен халықаралық “Ұлттық дәстүрлі өнер” конкурсына қатысып, 1 орынға ие болды [4, 6]

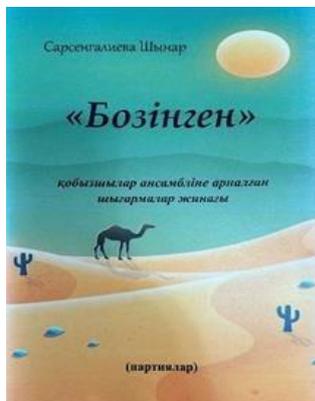
Зерттеу барысында жоғарғыда атап өткен қалаларының колледж бен арнайы музыкалық мектептерде прима-қобызшылар ансамблі сабағын жүргізетін ұстаздардан сұхбат алынды. Сұхбат барысында прима-қобызшылар ансамбліне арналған ескі және жаңа кітаптар мен әдістемелік құралдардың атаулары анықталды. 1993 жылы Шымкент қаласындағы музыкалық-саз колледжінің ұстазы Қиятай Ахметова “Қобызшылар ансамбліне арналған пьесалар” өзінің алғашқы әдістемелік жинағын дайындап шығарған. Бұл өңдеу жинағында халық әні “Қараторғай”, А.Жұбанов “Қарлығаш”, М. Төлебаев “Кестелі орамал”, Естай Беркімбайұлы “Қорлан”, Ш. Қалдаяқов “Арыс жағасында”, халық әні “Япырай”, Е. Рахмадиев “Тарантелла”, С. Тұрғынбаев “Ақ маржан”, Ф. Мелдельсон “Мелодия”, Дж.Гершвин “Любимый мой романс” сияқты шығармалар прима-қобызшылар ансамбліне толықтырылды. 2004 жылы Алматы қаласында Қарасай Сайжановтың құрастыруымен жарық көрген “Екі Жирен” атты оқу құралы ансамбльдерге арналған күйлер мен шығармаларды қамтыған. Халық әні “Елім-ай”, “Әги-гай, көкем”, “Ақ баян”, Әл-Қуат Қазақбай “Тәттімбеттің сарыны”, Ғ. Оразалиева-Шілдебаева “Шығыс биі”, К. Корчмарев “Испан биі”, С. Джоппин “РэгТайм” және т.б. шығармалармен толықтырды.

2018 жылы Атырау қаласындағы музыкалық колледжде Нариман Сиражевтың “Қобызшылар ансамбліне арналған шығармалар” жинағы жарияланды. Халық әні “Ахау бикем”, “Қызыл бидай”, Құрманғазы “Ақбай”, Сейтек “Заман-ай”, Т. Момбеков “Салтанат”, Ықылас “Кертолғау”, Э. Григ “Утро”, “Смерть Озе”, “Танец Анитры”, “В пещере горного короля”, “Песня Сольвейг”, П. Чайковский “Арабский танец” және т.б. шығармалары бар.

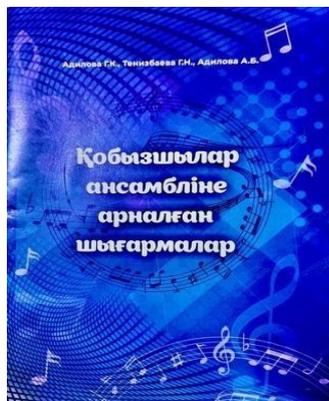
2021 жылы Алматы қаласында Күләш Байсейітова атындағы дарынды балаларға арналған мектеп-интернатында Г. К. Әділова, Г. Н. Теңізбаева және А. Б. Әділова бірлесіп дайындаған “Қобызшылар ансамбліне арналған шығармалар” жинағы жарық көрді. Абай “Көзімнің қарасы”, Е. Дога “Вальс”, К. Бадельт “Пираты Карибского моря”, “Попурри”, Р. Бажилин “Упрямая овечка”, П. Мартин “Cha-cha-cha”, Ю. Жиро “Под небом Парижа” т.б. шығармаларға толықтырылды.

Соңғы жаңалықтардың бірі ретінде, 2023 жылы Ақтөбе қаласындағы А. Жұбанов атындағы музыкалық колледждің ұстазы Шынар Сәрсенғалиеваның “Бозінген” қобызшылар ансамбліне арналған шығармалар жинағы атты кітабы жарыққа шығуын атап өтуге болады. Сүгір “Бозінген”, Құрманғазы “Адай”, “Қазақ әндеріне попури”, Н.Тілендиев “Кел, еркем, Алатауыңа”, ән күйлеріне “Попурри”, Ғ. Жұбанова “Жыр жазамын жүрегімнен”, “Мерекелік күй” жаңа шығармаларға толды. Бұл еңбектер прима-қобызшылар ансамблі үшін әдістемелік және шығармашылық тұрғыдан маңызды репертуарын толықтырды.

Қазіргі уақытта прима-қобызшылар ансамбліне арналған бірнеше өңделген шығармалар жинақтары белсенді қолданылуда. Жоғарғыда айтылған Қ. Сайжанов “Екі Жирен”, Н. Сиражев “Қобызшылар ансамбліне арналған шығармалар”, Г. К. Әділова, Г. Н. Теңізбаева және А. Б. Әділова “Қобызшылар ансамбліне арналған шығармалар”, Ғ. Болтаева “Популярная музыка”, “Концертный репертуар ансамбля кобызистов”, Ш. Сәрсенғалиева “Бозінген”, Ә. Рақымжан “Меруерт-Маржан әуендері” осы арнайы пәнге белсенді қолданып келеді.



Атырау, 2023 жыл



Алматы, 2021 жыл



Алматы, 2024 жыл

Қорыта айтқанда, жоғарғыда атаған әр жылдағы жинақтарды сараласақ кемінде 6-9 өңдеулер мен шығармалар толығып отырған. 1982 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясында құрылған “Меруерт” прима-қобызшылар ансамблінің жетекшісі болып ұстаз Зере Бисембаева тағайындалды. Зере Бисембаеваның репертуарында сол кездегі енген шығармалар бүгінгі күнге дейін өзектілігін жоғалтқан жоқ. Зере Бисембаева фортепианоның орнына арфа аспабын қолдана отырып, прима-қобызшылар ансамбліне ерекше коллаборация жасаған. Кейін Ляйля Тәжібаева прима қобызшылар ансамблінің құрамын кеңейтіп, қыл-қобыз және алыт-қобыз аспаптарын енгізді. Бұл жаңашылдық ансамбльдің орындаушылық қабілетін арттырып, шығармаларға жаңа формат пен ерекше әуезділік әкелді. Ғайни Болтаева прима-қобызшылар ансамблінің репертуарын өзінің терең білімімен және шебер өңдеуімен байытып, оған орган аспабын енгізді. Бұл жаңалық ансамбльдің ерекше дыбыстық бояуын кеңейтіп, шығармалардың көркемдік ерекшеліктерін айқынырақ көрсетті. Әсел Рақымжан бірнеше жылдар бойы прима-қобызшылар ансамблінің жетекшісі болып, ансамбльдің музыкалық мүмкіндіктерін кеңейтті. Ол прима-қобызшылар ансамбль репертуарына виолончель, контрабас, ұрмалы аспаптарды, шаңқобыз, суағар және саксофон сияқты аспаптарды енгізіп, шығармаларды осы аспаптарға лайықтап өңдеді. Бұл жаңашылдық ансамбльдің дыбыс бояуын байытып, орындаушылық стиліне жаңа формат әкелді.

Музыкалық оқу орындарында оқытушыларының пікірлері негізінде прима-қобызшылар ансамблінің тарихы бойынша студенттердің теориялық және практикалық білімдерін тереңдету және оқыту әдістемесін жетілдіру үшін концерттік қойылымдардың артықшылықтары мен маңыздылығы талданды.

Прима-қобызшылар ансамблінің музыкалық өңдеулері мен қоры жөнінде 1982 жылдан бастап 2024 жылға дейін жарық көрген оқу-әдістемелік құралдары қарастырылып, жаңа шығармалардың тақырыбы стиль бағыты өзгерді.

2024 жылы Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясының 80-жылдық мерей тойында прима қобызшылар ансамблі Дана Зулпыхардың “The Great Steppe” шығармасымен жеке өнер көрсетті. Әлі күнге дейін прима-қобызшылар ансамблі маңыздылығын жоғалтқан жоқ. Консерваторияның 80-жылдық мерейтойы аясында өнер көрсету прима-қобызшылардың ансамблі қазіргі уақытта өз жетістіктерінің шыңында тұрғандығын айғақтайды. Әлі де прима-қобызшылар ансамблі зерттеулер қажет етеді. Тиімді құрамы әлі күнге дейін орындаушылық тәжірбиеге сүйене отырып, ғылыми түрде негізделген жоқ. Жоғарғыда атаған қалаларда

прима-қобызшылар ансамблінің пәні боп өтпегендіктен, қазіргі кезде нақты зерттеулер жүргізу керек.

Осындай аспаптық жаңашылдық ансамбліге тек заманауи талаптарға сай бейімделуге ғана емес, қазақ музыкасының тарихи тамырларын сақтай отырып, жаңа бағытта дамуына мүмкіндік береді. Прима-қобызшылар ансамблі ерекше ұлттық сипатпен халықаралық музыкалық кеңістікте таныстыру отандық композиторлар мен кәсіби композиторлар прима қобызшылар ансамбліне арнайы шығармалар жазып және мамандар тарапынан жаңа бағдарламалар септігін тиетіні сөзсіз. Осы орайда жұмыстар әлі де жалғасу керек.

Пайдалынған әдебиеттер

1. Қырғызбаев Ө. Қобызшы Жаппас Қаламбаев. Алматы, 2009. – 236 б.
2. Тезекбаев Д. Қобыз сыры : оқу құралы. Алматы, 1997. – 52 б.
3. Қобызшылар ансамблі. <https://www.conservatoire.edu.kz/kz/creativity/teams/the-ensemble-of-kobyz-players-meruert/-/>
4. Рақымжан Ә. «Меруерт-маржан әуендер». Сборник песен, кюев и произведений для ансамбля кобыз. Алматы, 2024.
5. Болтаева Г. Концертный репертуар ансамбля кобызистов. Алматы, 2019.
6. Уразалиева К.А. Ғасырлармен үндескен қобыз. Астана: Елорда, 2006. – 134 б.

Төлеби НҰРФАЛИ

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
7М02105 – Дирижерлеу білім беру бағдарламасының
2 курс магистрі
Алматы, Қазақстан*

Ғылыми жетекшісі:

*Сарымсақова Алмагүл Сессияқызы,
«Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті,
өнертану кандидаты*

ҰЛТТЫҚ МУЗЫКА МЕН ОРКЕСТРДІҢ ҮНДЕСТІГІ: АЛДАБЕРГЕН МЫРЗАБЕКОВТЫҢ ШЕРТПЕ КҮЙЛЕРІН ӨНДЕУІ

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақтың ұлттық музыкасын оркестрге лайықтауда үлкен еңбек сіңірген сазгер әрі дирижер Алдаберген Мырзабековтың шығармашылығы қарастырылады. Біз дирижердің шертпе күй дәстүрін оркестрлік өңдеу ерекшеліктерін жан-жақты талдап, оның қазақ халық аспаптары оркестрінің мүмкіндіктерін кеңейтуге қосқан үлесін зерттейміз. Мақалада Мырзабеков өндеген Тәттімбет, Сүгір, Әшімтай сияқты күйшілердің шығармаларының оркестрлік интерпретациясы, ладтық-интонациялық ерекшеліктері, тембрлік құрылымы мен ырғақтық жүйесі талданады. Сонымен қатар, дирижердің оркестрге лайықтау барысында халық күйлерінің өзіндік табиғатын сақтап, олардың жаңа орындаушылық мүмкіндіктерін ашқаны айқындалады.

Аталған зерттеу қазақ оркестрлік музыкасының дамуына Алдаберген Мырзабековтың қосқан үлесін бағамдап, оның ұлттық музыканы жаңаша өңдеудегі шығармашылық тәсілдерін көрсетеді. Сонымен қатар, мақалада дирижердің Тәттімбеттің «Қосбасар» күйін оркестрге лайықтаудағы өзгерістері, ладтық-интонациялық ерекшеліктері мен ырғақтық құрылымдарына талдау жасалады. Алдаберген Мырзабековтың еңбектері қазақ оркестрлік музыкасының дамуына ықпал еткен маңызды мұра екендігі аталып өтеді.

Тірек сөздер: Алдаберген Мырзабеков, Тәттімбет, шертпе, қазақ халық аспаптары оркестрі, оркестр мен ұлттық музыка үндестігі, күй композициясы, тембрлік ерекшеліктер, ладтық-интонациялық құрылым.

Аннотация. В данной статье рассматривается творчество композитора и дирижёра Алдабергена Мырзабекова, который внёс значительный вклад в адаптацию казахской национальной музыки для оркестрового исполнения. Мы подробно анализируем особенности оркестровой обработки шертпе-кюев, а также вклад дирижёра в расширение возможностей казахского оркестра народных инструментов. В статье рассматривается оркестровая интерпретация произведений таких кюйши, как Таттимбет, Сугур и Ашимтай, анализируются их ладо-интонационные особенности, тембровая структура и ритмическая система. Кроме того, подчёркивается, что в процессе адаптации народных кюев для оркестра Мырзабеков сумел сохранить их уникальную природу и раскрыть новые исполнительские возможности.

Данное исследование позволяет оценить вклад Алдабергена Мырзабекова в развитие казахской оркестровой музыки, демонстрируя его творческие подходы к обработке национального музыкального наследия. Также в статье проводится анализ изменений, внесённых дирижёром в оркестровую аранжировку кюя Таттимбета «Косбасар», исследуются его ладо-интонационные особенности и ритмическая структура. Подчеркивается, что труды Алдабергена Мырзабекова являются значительным наследием, оказавшим влияние на развитие казахской оркестровой музыки.

Ключевые слова: Алдаберген Мырзабеков, Таттимбет, шертпе, казахский оркестр народных инструментов, гармония оркестра и национальной музыки, композиция кюя, тембровые особенности, ладо-интонационная структура.

Abstract. This article examines the work of composer and conductor Aldabergen Myrzabekov, who made a significant contribution to adapting Kazakh national music for the orchestra. We analyze the conductor's approach to orchestrating the shertpe kui tradition, exploring how he expanded the capabilities of the Kazakh folk instrument orchestra. The article discusses the orchestral interpretation of compositions by renowned kui composers such as Tattimbet, Sugir, and Ashimtai, highlighting their modal-intonational characteristics, timbre structure, and rhythmic system. Additionally, it is revealed how Myrzabekov preserved the authentic nature of folk kuis while unlocking new performance possibilities through orchestration.

This study assesses Aldabergen Myrzabekov's contribution to the development of Kazakh orchestral music and illustrates his creative techniques in reinterpreting national melodies. Furthermore, the article provides an analysis of the modifications, modal-intonational features, and rhythmic structures in Myrzabekov's orchestral adaptation of Tattimbet's Kóshbasar (Kosbasar). The research concludes that Aldabergen Myrzabekov's work represents a significant legacy in the evolution of Kazakh orchestral music.

Keywords: Aldabergen Myrzabekov, Tattimbet, shertpe, Kazakh folk instrument orchestra, harmony between orchestra and national music, kui composition, timbre characteristics, modal-intonational structure.

Алдаберген Мырзабеков – қазақ халық музыкасын оркестрлік өңдеуде үлкен еңбегі сіңген сазгер және дирижер. Жалпы композитордың қазақ музыкасына қосқан үлесі туралы филармония директоры С. Мұхамеджанов осылай дейді: «Жақсы ұйымдастырушы, тәртіпті маман, өз міндетіне жауапты, күнделікті біліктілігін жоғарылату үшін дайындалады, қазақ, орыс және шет ел композиторларының шығармаларын үйреніп үнемі концерт репертуарын байытып отырады» [1,112]. Ең алдымен халық музыкасымен сусындаған дирижер қазақтың ән мен күй өнерінің өзіндік ерекшелігін терең сезініп айқындай алатын. Жаңа оркестрлік өнерді меңгеріп, қазақ музыкасын дәріптеуде барлық мүмкіндігін толықтай пайдаланды. Қазақ музыка аспаптарының техникалық мүмкіндіктері мен диапазонын терең меңгергендіктен,

орыс және батыс композиторларының шығармаларын өңдеу барысында әрбір аспаптың тембрлік ерекшеліктерін назарға алып, ұлттық реңкін сақтай отырып бейімдеген.

Атап айтқанда, «Бұл салада тыңнан түрен салған суреткер А. Мырзабековтың қазақ күйлерін оркестрге лайықтауда еңбегі ерен. Ол Тәттімбеттің «Қосбасары» мен «Көкейкестісін», Ықыластың «Жез киік», «Ерден», «Қазанын», Дәулеткерейдің «Топан», «Жігер», «Көроғлы», «Байжұма» күйлерін, Сүгірдің «Аққуы» мен Әшімтайдың «Қоңырқазын», Абылдың күйін оркестр тіліне әсем өрнектеп түсіре білген шынайы шебер... Құрманғазының «Машина», «Ақбай», Дәулеткерейдің «Қос ішек», Сүгірдің «Бозінген», «Ыңғайтөк», Тәттімбеттің «Азамат Қожа», «Сарыжайлау» сынды көптеген қазақ күйлері А. Мырзабековтың өңдеуінен кейін халық аспаптары оркестрінде ерекше жандана түсті» [2] деген тұжырым мақалада кеңінен талданып жазылды.

Ол шертпе күй дәстүрін оркестрлік формаға бейімдеуде шеберлігімен танылған тұлғалардың бірі және осы тұста ең бірінші жол ашар болып тарихта қалды. Себебі шертпе күйлері Мырзабековке дейін оркестрге өңделген жоқ еді, ал композитор болса әлемге бұл күйлердің жаңа нұсқасын ұсынды. Атап айтқанда, Құрманғазы атындағы оркестрдің репертуарына Тәттімбеттің, Сүгірдің, Әшімтайдың классикалық шертпе күйлерін өңдеп, олардың нәзік үнді келетін тұңғыш сырларын жанға жақын, құлаққа жағымды әуенділігін, ерекшеліктерін молынан пайдаланып, оркестрдің орындауында көкжиекке шарықтатты.

Дирижер шертпе күйлерді оркестрге өңдеу барысында күйлердің табиғатын сақтауға тырысып, оларды керемет нәзіктікпен және аса жоғары кәсібилікпен өңдеді. Ол өңдеген күйлер шертпе дәстүрінің лирикалық, баяу, философиялық табиғатын жоғалтпай, керісінше, оны оркестрдің мүмкіндіктерімен байыта түседі. Және композитор әуеннің бастапқы құрылымын бұзбай, тек оркестрге лайықтап әрлеу жүргізді.

Күйлердің әсемділігін сақтау үшін оркестрге аспаптардың тембріне де көп көңіл бөлген. Мысалы, шертпе күйлердегі нәзік интонацияларды жеткізу үшін оркестрдегі қылқобыз, жетіген, сыбызғы сияқты аспаптарды белсенді қолданған. Негізгі әуенді болса домбыра-примаға немесе қылқобызға бөліп, қосымша әуендерді жетіген мен шертерге үлестірген. Оркестрдің ішекті және үрмелі аспаптарын үйлесімді қолдану арқылы шығарманың эмоциялық тереңдігін арттырған.

Шертпе дәстүріндегі күйлердің монофониялық табиғатын сақтай отырып, оны оркестрлік сүйемелдеу арқылы байыта түскен. Шығармалардың драматургиялық құрылымын кеңейту үшін динамикалық өрлеулер енгізген. Мысалы, күйдің бастапқы тақырыбын жеке аспаппен бастап, біртіндеп барлық оркестрге таратып, кульминацияға жеткізген.

Мырзабековтың өңдеулері Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестрінің репертуарында орындалып, қазақ оркестрлік музыкасының дамуына ықпал етті.

Мырзабековтың оркестрге өңдеген танымал шертпе күйлері:

- a) Тәттімбет күйлері: «Сарыжайлау», «Бестөре», «Қосбасар», «Көкейкесті», «Сылқылдақ», «Азамат қожа»;
- b) Сүгір күйлері: «Бозінген», «Ыңғай төк»;
- c) Әшімтай күйі: «Қоңырқаз»;
- d) М. Хамзин күйлері «Қосбасар»;

Сөздерімізге дәлел ретінде композитордың халық аспаптар оркестріне өңдеп түсірген Тәттімбеттің «Қосбасар» (I түрі) күйін ұсынамыз.

«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.

Шертпе стилінде «Қосбасар» атты күйлер кеңінен тараған және тек осы 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 суырып салма өнеріне негізделген. «Қосбасар» күйлері «мұң, қайғы және жоқтау, зарлау, сыңсу сияқты ғұрыптық жанрларға жақын» [3, 99]. «Домбыраның екі ішегінде («алма-кезек») орындалатын бұл күйлер, адамның ішкі әлеміндегі жан дүниесіндегі болып жатқан барлық сезімдері мен ойларын жеткізе алады» [4, 286].

Дирижер А. Мырзабеков өңдеуіндегі «Қосбасар» (I түрі) күйіне назар аударып, оның тақырыбы, композициялық құрылымы, ладтық, интонациялық және өлшем-ырғақтық ерекшеліктеріне тоқтап өтейік. Жалпы бұл «Қосбасар» Тәттімбеттің танымал туындыларының бірі. Күйдің формасы қарапайым болып, аталған жанрдың «классикалық» үлгісіне жатады. Күй терең ойға құралған философиялық шығарма [5, 445].

Оркестр құрамы: сыбызғы, гобой, сырнай, бас сырнай, домбыралар: прима, секунда, I тенор, II тенор, бас, контрабас; ұшаяқ, асатаяқ, дауылпаз, қылқобыз, қобыздар: I қобыз, II қобыз, альт, бас, контрабас.

А. Мырзабеков Тәттімбет күйінің өзіндік даралығын сақтай отырып ұқышты түрде өзгерістер енгізіп оркестрге өңдеген. Күйдің **формасы** жалпы қарағанда сақталып, тек қана екі бөлімнің орыны ауыстырылған (Тәттімбет күйінің формасы: **кіріспе-А-В-А1-В1-К (кода)**; А. Мырзабековтың өңдеуі: **кіріспе-А-В -В1- А1 - К (кода)**).

Дирижер күйдің **ырғағына және өлшеміне** айтарлықтай өзгеріс енгізбеген. Шығармада 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 жағынан кішкене өзгерістер бар. Жалпы, Тәттімбеттің күйі *эолийлік* ладта жазылған. 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. А. Мырзабеков В және В1 бөлімдерінде **дориялық d**, **дориялық a**, **гармониялық a** ладтарында қолданған.

Кіріспе бөлімі 6 такттан тұрады және әуені қыл қобызбен (соло) альт қобызда орындалған. I және II қобыздардағы тремоло шығарманың мұңлы, философиялық көңіл күйін суреттейді. **Кіріспе** бөлімінде $a-e^1$ ладтық тірегі бірнеше рет қайталанатын. (Мысалы 1)

Мысалы 1

Тәттімбет «Қосбасар I» (кіріспе) А. Мырзабековтың өңдеуі

The musical score is written for seven instruments: Ushyak, Qylqobyz, I Kobyz, II Kobyz, Alt, Bas, and K-bas. The time signature is 2/4. The Ushyak part begins with a 'Solo' marking. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p) with a 'plzz' (pizzicato) marking for the Bas part. The score shows the initial melodic and harmonic material of the piece.

А бөлімі 23 тактты құрайды. Негізгі интонациялық ырғақтық кешен (НИЫК С.Өтеғалиева енгізген термин) [6] **А бөлімінде** кездеседі (7-23 тт.). Тақырып (бастапқы такттерінде) кіріспедегі секілді қыл қобыз және алыт қобыз аспаптарында орындалып басталады. Жалпы алдыңғы бөлім сияқты орындаушы аспаптардың саны аз болып, тыңдаушыларды терең философиялық шығарманың атмосферасына алып кіреді. Кейін күйдің динамикасы өсіп, оркестр құрамы ұлғайып (оркестрдеі барлық төмен регистрлі аспаптар негізгі тақырыпты орындайды) тағы да кіріспе бөлімінің материалына алып келеді. Осылай келесі **В** бөлімі алдындағы үзіліс басталады (24-28 тт.). Бұл кішігірім бөлімде ұшаяқ аспабының орнына асатаяқ қолданылған. Жалпы *А* бөлімі *а эолийлік* ладта орындалады. орындалады (Мысалы 2).

Мысалы 2

Тәттімбет «Қосбасар I» (*А* бөлімі)
А. Мырзабековтың өңдеуі

В бөлімі 25 тактан тұрып, шығарманың шарықтау шегі болып есептеледі. Бұл бөлікте оркестрдің толық құрамы пайдаланылып (дауылпаз, асатаяқ аспаптары кездеседі), дыбыс күшіде ең жоғары (*f*) нүктесіне жетеді. Тақырып жоғары регистрлі аспаптарда *f* динамикасында орындалып (үрмелі аспаптарда тақырып имитациялық түрде өтеді) бастапқы бөлімдермен салыстарғанда сенімдірек және қуаттырақ естіледі. Бөлімнің ладтық-интонациялық ерекшеліктеріне келетін болсақ, бұл бөлік өзінің тұрақсыздығымен ерекшеленеді. 32-35 тактілерде *дориялық d* ладына ауытқу бар, ал бөлімнің соңына қарай (42-43 тт.) негізгі *эолиялық a* лады орнына *дориялық a* қолданылған. 46-53 тактілер кіріспе бөлімінің материалын қайталайды. Бірақ бастапқы орындалуынан айтарлықтай ерекшеліктері бар (динамикасы және орындаушылар саны ұлғайтылған) (Мысалы 3).

В бөлімінен кейін В1 бөлімі орындалады (25 тактан тұрады). Алдыңғы бөліктегі шарықтау шегінің екінші кезеңі деп атауға болады: оркестрдің толық құрамының дыбысталуы, динамиканың қуаттылығы, дыбыс диапазонының кеңейуі (ең жоғары дыбыс f^3), ладтық интонациялық ерекшелік (*дориялық d* және *гармониялық a* (64–65 тт.) ладтары кездеседі) мұны растайды. 71-78 тактары кіріспені қайталайды (тек қана домбыралармен асаяяқта орындалады). (Мысалы 4).

Келесі 21 тактта *A1* бөлімі орындалады. *A1* бөлігі шарықтау шегінен кейін шиеленістің әлсіреуі ретінде қабылданады. Бірақ *A* бөлімімен салыстырғанда *A1* алдыңғы шарықтау шегінің жаңғырықтарын өзінде сақтап қалған және бірден тыныштық атмосферасына алып келмейді (қобыздардың мәнерлі дыбысы, *sf-mf* динамикалық көрсеткіштері, тақырыптың төменгі және жоғары регистрлерде бірдей орындалуы). (Мысалы 5).

Күйді жәй динамикадағы *koda* аяқтайды. Колада *kipicne* және *B* бөлімінің материалдары пайдаланылған. Сондықтан бұл бөлімде қарама-қайшылықтарды байқауға болады. Бір жағынан импульсивті *B* тақырыбы шығармаға әрекет, ынты сыйлайды, екінші жағынан *kipicne* тақырыбы өзінің ұстамдылығымен күйдің байыпты аяқталуына алып келеді.

Алдаберген Мырзабековтің қазақ халқының шертпе күй дәстүрін оркестрлік формаға өңдеудегі шығармашылық еңбегі қазақ оркестрлік музыкасының дамуына елеулі ықпал жасады. Композитор шертпе күйлердің ерекше философиялық және лирикалық табиғатын сақтап, оларды оркестрдің кең мүмкіндіктерін пайдалана отырып, жаңа деңгейге көтерді. Мырзабековтың оркестрлік өңдеулері ұлттық музыканың нәзік сырларын терең түсініп, оларды жаңа дыбыс бояулары мен динамикалық құрылымдар арқылы танытты.

Тәттімбет, Сүгір, Әшімтай сияқты қазақ халқының ұлы күйшілерінің күйлерін оркестрге бейімдеу барысында композитор тек музыкалық құрылымды өзгертіп қана қоймай, әрбір аспаптың тембральды ерекшеліктерін пайдалана отырып, күйдің терең эмоционалды және философиялық мәнін жеткізе алды. Ол күйлердің монофониялық табиғатын сақтай отырып, оркестрлік сүйемелдеу арқылы шығарманың толықтығы мен ауқымын арттырды.

Мырзабековтың бұл еңбектері қазақ оркестрлік музыкасындағы жаңа үрдістерді қалыптастырды. Ол ұлттық музыка мәдениетін заманауи аспаптық құралдармен үйлестіре отырып, қазақтың музыкалық мұрасын әлемдік деңгейде танытты. Осылайша, Алдаберген Мырзабековтің шығармашылық қызметі қазақ музыкасын дамытуда маңызды орын алады және оның еңбектері қазақ оркестрлік музыкасының болашақ ұрпақтары үшін құнды мұра болып қала бермек.

Алдаберген Мырзабековтың бұл күйді оркестрге өңдеуіндегі бір неше ерекшеліктерді атап өту жөн. Автор дәстүрлі шертпе мәнерін сақтай отырып күйдің бастапқы ерекшелігін (легато, динамикалық нәзіктік, экспрессивтілік) бұзбады. Оркестрдің кең мүмкіндіктерін пайдаланып, күйге жаңа реңктер қосты. Шығарманың монофониялық табиғатын сақтай отырып оған гармониялық сүйемелдеулер қосты. Және осы тұста өте сақ болып қазақтың дәстүрлі ладтық ерекшелігін бұзбады. Жалпы Алдаберген Мырзабековтың қазақ халық музыкасын оркестрлік өңдеудегі еңбегі ұлттық музыкалық мәдениетіміздің дамуына орасан зор үлес қосты [7, 87]. Ол қазақ күйлерін оркестрге лайықтауда тек техникалық шеберлікпен

ғана шектелмей, әрбір шығарманың көркемдік мәнін терең сезіне отырып, оның өзіндік ерекшелігін сақтауға ерекше көңіл бөлді. Композитордың өңдеулері шертпе күй дәстүрінің нәзік табиғатын жоғалтпай, оркестрлік орындаудың кең мүмкіндіктерін пайдалану арқылы жаңа көркемдік биікке көтерілді

Автордың шығармашылық әдісі ұлттық аспаптардың тембрлік бояуын, диапазондық мүмкіндіктерін және ладтық-интонациялық ерекшеліктерін оркестрге бейімдей отырып, күйдің бастапқы құрылымын сақтаумен ерекшеленеді. Ол оркестрдегі аспаптық топтардың үйлесімділігін шебер пайдаланып, шығарманың эмоционалдық тереңдігін күшейтті. Нәтижесінде Тәттімбеттің, Сүгірдің, Әшімтайдың және басқа да дәстүрлі күйші-композиторлардың туындылары жаңа тыныс алып, заманауи концерттік орындауға лайықталды [8,586]. Дирижердың еңбегі қазақ оркестрлік музыкасының дамуына серпін беріп, халық күйлерінің кәсіби сахнада кеңінен насихатталуына жол ашты. Оның өңдеулері Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік халық аспаптар оркестрінің репертуарына еніп, орындаушылар мен тыңдаушылар тарапынан жоғары бағаланды. Бұл композитордың ұлттық музыкаға деген шынайы сүйіспеншілігі мен терең түсінігін дәлелдейді.

Әдебиеттер тізімі

1. ҚР ОМА // № 1823 қор, № 2 тізбе, № 25 іс.
2. Әмзе М. Қазақ күй өнерінің қайта жаңғыруы // Ұлт порталы, – 2014. – 5 ақпан.
3. Калиев С. Формы функционирования кюев-шертпе в контексте творческого мышления кюйши. / Дисс... канд.иск. – Алматы, 2000. – 150 с.
4. Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Монография. – Алматы, 2009. – 520 с.
5. Қожырұлы Б. //Қазақ елінің атақты музыка өнерпаздары// (антология) II-том Алматы: «Елтаным баспасы», 2015. – 640 б.
6. Утеғалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – 467 с.
7. Намазова Қ, Ахмет Жұбанов және Қазақстан дирижерлері. – Алматы: – 2011. – 200 б.
8. Қазтуғанова А. Ұлы даланың көне сарындары: Антология. – Т. 2: Аспаптық көне сарындар. – Алматы: «BrandBook», 2020. – 1184 б.

Арайлым САНДЕШОВА

*К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
университетінің
«Дәстүрлі жыр» мамандығы бойынша
1-ші курс магистранты
Астана, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы,
К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
профессоры, өнертану кандидаты*

А. В. ЗАТАЕВИЧТИҢ «ҚАЗАҚ ХАЛҚЫНЫҢ 1000 ӘНІ» ЕҢБЕГІНДЕГІ МАҢҒЫСТАУ ӨҢІРІНІҢ ТАНЫМАЛ ӘНДЕРІ (сараптау және жаңғырту мәселелері)

Аңдатпа. Белгілі музыкалық этнограф, зерттеуші, композитор А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» құнды еңбегінің жарық көргеніне биыл 100 жыл толып отыр. Осыған орай,

мақалада аталмыш еңбектегі Маңғыстау өңірінің («Адай уезі») 39 ән үлгілерінің ішінен халыққа белгілі ақын-жыршы және халық әнші-композиторлары: *Ақтан, Қайып, Мая Досат, Медет Жылгелді, Ораз* сынды есімдерімен аталған «*Ақтан*», «*Ақбөбек*», «*Құнан нар*», «*Досат*», «*Ораздың әні*» атты ән үлгілерін саралап, бүгінгі күні осы атаулармен орындалып жүрген өңірдің танымал әндерімен салыстыру жүргізілді. Сонымен қатар, мақаланың жаңалығы – А.Затаевичтің еңбегіндегі ән үлгілерінің бірі «*Ақтан*» әніне жаңғырту жұмыстарын жүргізу арқылы дәстүрлі орындаушылардың ән қорына тың ән ұсынылады.

Тірек сөздер: А.Затаевич, «Қазақ халқының 1000 әні», Маңғыстау өңірі, Адай уезі, жаңғырту жұмысы.

Аннотация. В этом году исполняется 100 лет со времени публикации ценного труда известного музыкального этнографа, исследователя и композитора А.В. Затаевича «1000 песен казахского народа». В этой связи, в рамках настоящей статьи были рассмотрены несколько песен из 39 образцов Мангистауского региона («Адайский уезд»), опубликованных в вышеназванной книге. Был проведен сравнительный анализ песен «Актан», «Акбобек», «Кунан нар», «Досат» и «Песня Ораза» таких известных в регионе представителей устно-профессиональной традиции, как Актан, Кайып, Досат, Жылгелди и Ораз с популярными современными вариантами этих же песен. Так же, новизна исследования состоит в представлении реконструированного автором статьи песни «Актан», взятой из записей А.Затаевича. Данная «новая» песня может войти в песенный репертуар традиционных исполнителей.

Ключевые слова: А.Затаевич, «1000 песен казахского народа», Мангистауский регион, Адайский уезд, реконструкция.

Abstract. This year marks the 100th anniversary of the publication of the valuable work by the famous musical ethnographer, researcher and composer A.V. Zataevich, «1000 songs of the Kazakh people». On this basis, the present article examines several songs from the 39 samples of the Mangystau region («Adai district») published in the aforementioned book. A comparative analysis was conducted on the songs «Akhtan», «Akbobek», «Kunan nar», «Dosat» and «Oraz's song» by such well-known representatives of the oral-professional tradition in the region as Akhtan, Kaip, Dosat, Zhylgeldi and Oraz, comparing them with the popular modern versions of these same songs. Additionally, the novelty of the study lies in the presentation of a reconstructed version of the song «Akhtan», derived from A.V. Zataevich's recordings. This «new» song may be included in the song repertoire of traditional performers.

Keywords: A.Zataevich, «1000 songs of the kazakh people», Mangystau region, Adai district, reconstruction.

«Қазақ халқының 1000 әні» еңбегі – белгілі музыкалық этнограф, зерттеуші және композитор А.В. Затаевичтің тендессіз, бағалы мұраларының бірі. Қазіргі кезде осындай ұмытылмас жәдігеріміз және тарихи ескерткішіміздің жарық көргеніне 100 жыл толып отырса да, ол әлі күнге дейін толық зерттеліп, әндері жаңғыртыла қойған жоқ.

Қазақ музыкасымен алғаш рет А. Затаевич 1920 жылы Орынборда танысты. Бұл жылдары Орынбор – Қазақ (қырғыз) Автономиялы Социалистік Кеңес Республикасының астанасы еді. Қалаға көптеген студенттер, саясаткерлер, әртүрлі мекеме қызметкерлері шоғырланған болатын, соның арқасында А. Затаевич Орынборда жүріп халқымыздың ән-күйлерін жинаған [1, 14]. Бастапқыда ол музыкант ретінде халықтық үлгілерге жәй ғана қызығушылықпен қараса, кейіннен қазақ халқының музыкалық мұрасының ұшан-теңіз екенін түсіне отырып, оны жинауға деген жауапкершілігі мол шешімін қабылдады. А.Затаевич өз еңбегінде «Я совершил свой труд со всей любовью и самоотверженностью, на которую только был способен» деп, осы еңбекті шексіз махаббатпен және барынша адалдықпен жасағанын жазады [1, 22].

А. Затаевич өзінің еңбегінде қазақ халқының ән-күйлерін ұлт жанашырларынан, қазақ мәдениетінің көрнекті әнші тұлғаларынан және зиялы қауым өкілдерінен жазып алғанын байқауға болады. Ол зиялы қауым өкілдерімен кездесіп, қазақ халқының музыкалық дәстүрлерімен танысып, олармен жақын дос та болды. Олардың қатарында ғылым және қоғам қайраткерлері: Қаныш Сәтбаев, Әліби Жангелдин, Мұхтар Саматов, Әлихан Бөкейханов және ақын-жазушылар: Сәкен Сейфуллин, Жүсіпбек Аймауытов, Ахмет Байтұрсынұлы, Бейімбет Майлин және т.б. болды [2]. Халық зиялылары А. Затаевичке өз өңірлерінің әндерін жеткізумен қатар, оған әндер мен күйлерді кіммен кездесіп, кімнен жазып алу керектігін айтып, сол тұлғалармен таныстырып, жол сілтеп отырған. Осындай тұлғалардың қатарында Маңғыстау өңіріне белгілі тұлға, Кеңес одағы мемлекет және партия қайраткері *Жалау Мыңбаевты* айта кеткеніміз жөн. Жалау Мыңбаев саяси қызметтерден бөлек халықтың әлеуметтік, оқу-ағарту және мәдениет істерін жақсарту секілді көптеген іргелі мәселелерді көтеріп, орталықтың солақай саясатын батыл сынаушылардың бірі болды [3]. 1930 жылдың 9 қазанында Мемлекеттік біріккен саяси бас басқарманың өкілдері (ПП ОГПУ) қаулы бойынша Жалау Мыңбаевтың үстінен жалған айыппен қылмыстық іс қозғап, тергеу кезінде қайтыс болуына байланысты тергеуді тоқтаты [4, 196]. Яғни, Жалау Мыңбаев та – сталиндік заманның саяси құрбандарының бірі.

А.Затаевич Маңғыстау өңірінің үлгілерін осы аталған қоғам қайраткерінің көмектесуімен жазды. Ол өзінің серіктерімен А.Затаевичке көптеген ән үлгілерін жеткізді. Олардың қатарында: досы, әртүрлі жауапты қызметтер атқарған Көбеген Амангелдин, Мұратбай Аманшин, әнші Құрмаш Нұрханов, Адай көтерілісінің басшыларының бірі Тәжіман Байсығарин және Ережеп Атантаев, Құлшар Бұзақаров, Иманша Жұмабаев, Қайырбай Қалмағамбетов, Сегізбай Қарағалов және Елемес Төлегеновтер болды [1, 23; 3; 4]. Респонденттер арасында «Жұмысшы факультетінің»³² түлектері де болды.

Аталмыш еңбектің «Адай уезі» деп аталатын бөлімінде 11 респонденттен алынған Маңғыстау өңірінің 39 ән үлгілері жаряланды. Кейін А.Затаевичтің қолжазбасынан табылған тағы бір ән берілген [1, 437]. Оны қоса есептегенде, аймақтың 40 әні нотаға түсті.

А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде Адай уезіне қатысты үлгілерді Маңғыстау өңірінде емес, Орынборда жазып алған [1, 373].

Адай уезінің ән үлгілерін бірнеше топтарға бөліп қарастырдық:

№	Топтардың атауы	Үлгілер
1.	Маңғыстау өңірінің белгілі әндері	№3, №5, №20 «Ақбөбек» аттас әндердің үш нұсқасы, №24 «Құнан нар».
2.	Өңірге әйгілі есімдермен аталған әндер	№13 «Досат», №19 «Ақтан», №36 «Ораздың әні».
3.	Басқа өңірдің әндері	№1 «Желкілдек әні»; №6, №18 «Көкшетау» әнінің екі нұсқасы, №10 «Түркістан әні», №22 «Қараторғай», №28 «Жайық», №39 «Ташкент әні».
4.	Фольклорлық ән-үлгілер	№7 «Келіншек әні», №8 «Әгигәу», №9 «Айгөлек-ай жан қалқатай!», №12 «Өриайдай», №37 «Қара ала аяқ».
5.	Ерекше атаулы музыкалық үлгілер	№2 «Бақсы», №31 «Жауса күн».
6.	Ер адамның есімдерімен аталған әндер	№4 «Жанақ», №11 «Өтеудің әні», №17 «Аймауыт», №23 «Нұрболхан», №26 «Дүйсенбай», № 33 «Айгон», №34 «Сағыл».
7.	Әйел адамның есімдерімен аталған әндер	№3, №5, №20 «Ақбөбек», №14 «Әселім», №15 «Қанжан», №25 «Ұмсынай», №27 «Ақзер», №30 «Ағибаш», №35 «Айсәуле», №38 «Дәржан».

Антология іспетті бұл еңбекте көптеген аймақтардың әртүрлі жанрлары (ғұрыптық және фольклорлық үлгілер, ауызекі-кәсіби әндер) қамтылған. Бірақ, бір өкініштісі, әндердің (мәтіні жоқ!) тек ноталық үлгілері ғана жазылғандығы. Мақала аясында бүгінгі күні Маңғыстау

³² Кеңес үкіметі кезіндегі жұмысшылар мен шаруаларды жоғары оқу орындарына түсуге дайындайтын мекеме.

өңірінде орындалып жүрген және мүлде орындалмайтын тың әндерге талдау жасау арқылы, оларды есімдері ұқсас әндермен салыстырып, бір үлгіні жаңғыртатын боламыз.

Маңғыстау өңіріне авторы танымал, әрі кең тараған бірнеше ән атауларын кездестірдік [1, 55], олар: 1) Маңғыстау өңіріне танымал Қайып Қорабайұлының *«Ақбөбек»* әнінің (№ 3, № 5, № 20) үш нұсқасы; 2) *«Адайдың жеті қайқысының»* бірі – Мая Досаттың есімімен аталған *«Досат»* әні (№ 13) және Медет Жылгелдінің *«Құнан нар»* әні (№ 24); 3) Маңғыстау өңірінің атақты әншісі Ораз Оңғалбаевтың *«Ораздың әні»* (№ 36) және 4) *«Адайдың бес жүйрігігің»* бірі Ақтан ақынның есімімен аталған *«Ақтан»* әні (№ 19).

1. «Ақбөбек» әнінің нұсқалары (№ 3, № 5, № 20) респонденттер – Жалау Мыңбаев, Мұратбай Аманшин және Ережеп Атантаевтан жазылды.

Халқымыздың ән өнерінің лирикалық бағытының озық үлгілері қатарында Маңғыстау өңірінің *«Қыз Жібек пен Төлегені»* аталып кеткен *«Қайып пен Ақбөбек»* махаббат оқиғасы бар. Бұл оқиға тарихта болған екі жастың ыстық махаббатының қосыла алмауы туралы баяндалады. Осы қайталанбас туындының авторы *Қайып Қорабайұлы* 1857 жылы Маңғыстаудың Сам құмы өңірінде дүниеге келген, Адайдың Тобыш, соның ішінде Бегейдің Малай деген руынан шыққан әнші-ақын, қолөнер шебері. Атадан қалған өнерді меңгерген Қайып, ауқатты адамдарға зерленген кебіс, мәсі, көк сауыр етік, көкала жона тігетін [5, 150; 6]. Ал *Ақбөбек Есжанқызы* (1864-1938 жж.) Бәйімбеттің Мұнал-Мамыртай руынан, бай отбасынан шыққан деседі. Қайыптың әндерінің тууына негізгі себепкер осы Ақбөбек.

«Ақбөбек» әнінің талдауына келгенде, А.Затаевич жинағында «Ақбөбектің» үш нұсқасы берілген. №20 «Ақбөбек» әні (*Жалау Мыңбаев* орындаған нұсқа) домбыра бұрауына сәйкес *d-a* тірегінде, фригийлік ладқа жақын дыбыс қатарында түсірілген. Ноталық үлгі қазіргі кезде орындалып жүрген «Ақбөбек» әнінің I-ші нұсқасының әуеніне сәйкес келеді. Өз ескертпесінде А.Затаевич оны «кең тыныста, ойлы орындалу керек» деп жазады. Ал №3 «Ақбөбек» әні (жеткізуші *Мұратбай Аманшин*) миксолидийлік ладқа жақын дыбыс қатарында орындалып, А.Затаевич ескертпесінде бұл нұсқаны «бодро», яғни, жігерлі орындау керек деп жазылған. Осы нұсқа «Ақбөбек» әнінің қазір сирек орындалып жүрген II-ші нұсқасына өте ұқсас келеді. №5 «Ақбөбек» әні, (жеткізуші *Амантаев Ережеп*), қазіргі заман әншілері орындап жүрген нұсқалардан мүлдем алшақ. Бұл нұсқаның да ноталық үлгісі домбыра бұрауының *d-a* тірегінде түскен. Оны да А.Затаевич ескертпесінде «жылдам орындалу керек» деп жазған.

2. «Досат» әні (№ 13) Иманша Жұмабаевтан; **«Құнан нар»** әні (№ 24) Құрмаш Нұрхановтан жазылып алынды.

А.В. Затаевич еңбегінде XIX ғасырда өмір сүрген *«Адайдың жеті қайқыларының»* белді тұлғалары Мая Досаттың есімімен аталған №13 «Досат» әні мен Медет Жылгелдінің «Құнан нар» әнімен аттас №24 «Құнан нар» әні берілген.

Музыкалық этнограф жазбасында *«Досат»* әні f-moll тональдігінде, дорийлік ладқа жақын дыбыс қатарында жазылған. А.Затаевич өз комментарийлерінде «Досат» әні туралы: «Адай қазақтарының ежелгі әні, қатал және көңілсіз және респондент *Құрмаш Нұрханов* жеткізген №32 «Ақ көйлек» әнінің бір нұсқасы», – деп жазады [1, 373]. Сонымен қатар, «ер адам есімі» деген түсініктеме берген. Досаттың әндерінің ішінен бұл әнге ұқсайтын ән байқалмады. Ал **«Құнан нар»** әнін респондент *Құрмаш Нұрханов* жеткізді. А.Затаевич «Құнан нар» сөзіне: «үш жастағы бота» деген ғана түсінік берген. Жинақтағы «Құнан нар» мен қазіргі бізге жеткен «Құнан нар» әндерінің ноталық үлгілерін өзара салыстырғанда, олардың соңғы жолдарынан ғана ұқсастықты көруге болады.

3. «Ораздың әні» (№ 36) респондент Құрмаш Нұрхановтан жазылды.

«Ораздың әніне» берген өз комментарийінде музыкалық этнограф оның авторын «Адай қазақтарының халық әншісі» деп жазған [1, 374]. *Ораз Оңғалбаев* – 1860 жылы қазіргі Маңғыстау ауданы, Тиген ауылында дүниеге келген болыс және өнерпаз. Ресми сайттарда және «Маңғыстау энциклопедиясында» Ораз Оңғалбаевтың өзімен қоса, оның отбасы жайында Маңғыстау өңіріне есімдері белгілі партия мүшелері, кеңес үкіметі қайраткерлері болғаны жазылған. Ораз Оңғалбаев жергілікті тұрғындардың арасында алғашқылардың бірі

болып қазіргі Форт-Шевченко қаласындағы орыс-қазақ мектебінде білім алған. Уездік кеңсенің тілмашы, уез бастығының жәрдемшісі, Бозашының болысы болып қызмет атқарған. Ораз Оңғалбаев қазақ балаларының орысша оқып, білім алуы үшін көп еңбектенген [6, 482].

Ораз Оңғалбаевтың әндерінен ХХІ ғасырға дейін «Заманым» және этнограф-зерттеуші А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» кітабындағы №36 «Ораздың әні» деген атаумен екі ән ғана жетіп отыр. Сонымен қатар, Ораз Оңғалбаевтың осы аталғандардан басқа, «Сұлу Қаншымның әні» деген әні туралы да деректер айтылады, алайда ол әннің нотасы немесе ұнтаспасы бізге жетпеді [6, 482]. Болашақта осы әнді іздестіру жұмыстары жоспарлануда.

4. «Ақтан» әні (№ 19) респондент Жалау Мыңбаевтан жазылды.

Аталған ән үлгісі жайлы А.Затаевич өз комментарийінде: «ер адам есімі» деп қана берілген [1, 59]. Ал ҚР Журналистер одағының мүшесі Ә.Спанның «Жалау Мыңбаев» атты еңбегінде аталмыш үлгінің авторы Ақтан Керейұлы деп жазылған. Ақтан Керейұлы ХІХ ғасырда өмір сүрген «Адайдың бес жүйрігінің бірі», ақын-жырау. Жазушы Ә.Спанның аталмыш еңбегінде «Ақтан» әнінің негізгі аты «Қаражан» делінген [4, 109]. Алайда, музыкалық мәтіндерді салыстыра келе қазіргі кезде айтылып жүрген Ақтанның «Қаражан» әні мен Жалау Мыңбаев орындаған «Ақтан» әндерінің әуендері бір-біріне мүлдем ұқсамайтынын аңғаруға болады [3].

А. Затаевич кітабында «Ақтан» әні е-moll тональдігінде, фригийлік ладқа жақын дыбыс қатарында түсірілген:

1-ші сурет.

19. Ақтан

Сообщил МЫҢБАЕВ Жалау
Форт Урицкого (б. Александровск)

Скоро. ♩ = 152

Жаңғырту жұмысы: бұл нұсқаны домбыра бұрауының *d-a* тірегіндегі *a* дыбыс қатарына сәйкес, төрт басқышқа көтердік. Үлгіні саралай отырып, әуендік құрылымының 7-8-буынды 8 жолдан тұратынын анықтадық. Бастапқы 6 жолды құрылым негізгі әуеннің қайталануы арқылы құрылған. Ал соңғы 7-ші және 8-ші жолдар қайырымның қызметін атқарады. Қайырымның әуені үлгінің ең жоғарғы басқышына сатылай қозғалып әннің шарықтау шегін құрады. Соңғы жолдардың әуезділігі одағай буындардың толықтыруларымын іске асып, негізгі сатыға әуеннің толқулары арқылы аяқталады. Жаңғыртылған «Ақтан» үлгісін орындауда Маңғыстау өңіріне тән иірімдермен әсемдеп, әуезділік қосу арқылы домбыра сүйемелінде триоль мен ілме қағыстарын қолдану қажет. Үлгінің ән-толғауға жақын келетінін ескеріп, Ақтан ақынның өлең жолдарынан өлең өлшеміне сәйкес келетін мәтін іздестіріп, әдебиеттанушы, филология ғылымының кандидаты Қабиболла Сыдықұлының «Ақберен» еңбегінде Ақтанның бүгінгі күнде орындалмай жүрген «Аққулар көркем көрінен» өлең жолдарынан алдық [7, 166]:

2-ші сурет.

Ақтан Жаңғыртылған үлгі

Ақ-қу-лар көр-кем кө-рі-нер, Ай-дын шал-қар көл-де-гі. Құ-ра-лай-дың бал-да-ры,
Бұл да көр-кем кө-рі-нер. Ор-ғып қаш-қан шөл-де-гі, Қа-тар-лан-ған қа-лық көш.
Бұл да ей, көр-кем кө-рі-нер, Са-ғым шал-ған-ай бел-де-гі(ай)

*Қыз-жігіт көркем көрінер,
Қалың дара елдегі.
Аруанадан туған кез өркеш,
Бұл да көркем көрінер,
Айт-айт деген жердегі.
Қыз бала көркем көрінер,
Беттегі нұрлы қанменен...
Еділ көркем көрінер,*

*Жағалай біткен талменен.
Арғымақ көркем көрінер,
Өкпе, бауыр, жалменен.
Жиналып келген көпшілік,
Аз айтты деп сөкпеңдер,
Еркінше даусым шықпады,
Осылай айттым жсайменен.*

Қорытындылай келе, мақала аясында А. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы Маңғыстау өңірі бойынша есімдері танымал ән үлгілері топтастырылып, атаулары ұқсас әндер сараланды. Солардың ішінен «Ақтан» әніне жаңғырту жұмысы жүргізіліп, дәстүрлі орындаушылардың ән қорына «тың» ән ұсынылып отыр. Алдағы уақытта «Қазақ халқының 1000 әні» жинағындағы Маңғыстау өңірінің үлгілері зерттеу нысанына айналып, бірқатар озық үлгілер жаңғыртылады деген сенімдеміз.

Әдебиеттер тізімі

1. Затаевич А. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс. 2004. – 496 с.
2. Мұратқызы Ә. Ғасыр әуені ізімен. Мақала. [Электронды ресурс]: <https://anatili.kazgazeta.kz/news/62789> Сайтқа кіру датасы: 10.02.2025
3. Сандешова А. А. В. Затаевич «Қазақ халқының 1000 әні»: Маңғыстау ән мұрасын жеткізуші респонденттер және ән үлгілер (зерттеу бастамасы)//«XIV-ші Боранбаев оқулары: іс-әрекеттегі үздіксіз көркемдік білім берудің заманауи дамуы» ҚҰӨУнің халықаралық ғылыми-практикалық конференциясы. Астана, 2024. – 412-418 б. [Электронды ресурс]: <https://kaznui.edu.kz/content/7/Сборник%20Боранб%20чтения%202025.pdf> Сайтқа кіру датасы: 06.02.2024 ж.
4. Спан Ә. Жалау Мыңбайұлы. – Алматы: Информ-Арна, 2000. – 266 б.
5. Сыдиықұлы Қ. Елеулі есімдер, бағалы басылымдар. – Алматы: Информ-Арна, 2001. – 335 б.
6. Маңғыстау энциклопедиясы. Бас редактор Б.Ғ. Аяған. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2008. – 632 б.
7. Сыдиықұлы Қ. Ақберен. Алматы: Жазушы, 1972. – 221

Аружан ТОҚТАҒАН

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Вокалдық өнер»
мамандығы бойынша 1-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

Ерасыл ТОҚТАҒАН

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
өнертану ғылымдарының магистрі,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі – Мылтықбаева Меруерт Ширақбаевна,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
өнертану ғылымының кандидаты,
Алматы, Қазақстан*

ҚАЗАҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ ЕҢЛІК БЕЙНЕСІ

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстан мәдениеті мен өнеріндегі Еңлік бейнесінің қалыптасуы мен дамуы қарастырылады. XVIII ғасырда 1770-1780 жылдары, Найман мен Арғын руларының арасында болған Еңлік пен Кебек оқиғасы қазақ әдебиеті мен театр, музыка өнерінде кеңінен көрініс тауып, ұлттық дүниетаным мен тарихи шындықтың көркемдік бейнесіне айналды. Еңлік – махаббат пен адалдықтың символы, әділетсіздікке қарсы тұрған батыр әйелдің көрінісі ретінде сомдалды. Мақалада Шәкәрім Құдайбердіұлының «Әділетсіз жаза» поэмасына сүйеніп Еңліктің тарихи тұрғыдағы шынайы бейнесі, Мұхтар Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясындағы Еңлік образының драматургиялық ерекшеліктері, Ғазиза Жұбанованың операсындағы вокалдық және сахналық интерпретациясы талданады. Сонымен қатар, оның түрлі орындаушылар арқылы жеткізілуі мен сахналық қойылымдардағы ерекшеліктері қарастырылады.

Тірек сөздер: Еңлік бейнесі, қазақ мәдениеті, ұлттық өнер, опера, трагедия.

Аннотация. В данной статье рассматривается становление и развитие образа Енлик в культуре и искусстве Казахстана. В XVIII веке, в 1770-1780-х годах, история Енлик и Кебек, произошедшая между племенами Найман и Арғын, нашла широкое отражение в казахской литературе, театре, музыкальном искусстве, стала художественным воплощением национального мировоззрения и исторической действительности. Енлик – символ любви и верности, изображаемый как воплощение героини, противостоящей несправедливости. В статье анализируется, опираясь на поэму Шакарима Кудайбердыұлы «Несправедливое наказание», подлинный исторический образ Енлик, драматургические особенности образа Енлик в трагедии Мухтара Ауэзова «Енлик – Кебек», вокально-сценическая интерпретация в опере Газизы Жубановой. Кроме того, рассмотрена передача образа Енлик различными исполнителями и особенности сценических постановок.

Ключевые слова: образ Енлик, казахская культура, национальное искусство, опера, трагедия.

Abstract. This article discusses the formation and development of the image of Enlik in Kazakhstan culture and art. In the XVIII century, the events of Enlik and Kebek, which took place in the 1770-1780s, between the Naiman and Argyn tribes, were widely reflected in Kazakh literature, theater, music, and became an artistic embodiment of the National worldview and historical reality. Enlik was played as a symbol of love and loyalty, the embodiment of a heroic woman who opposes

injustice. The article analyzes the true historical image of Enlik based on Shakarim Kudaiberdiuly's poem "Unfair punishment", the dramaturgical features of the image of Enlik in Mukhtar Aueзов's tragedy "Enlik – Kebek", the vocal and stage interpretation of Gaziza Zhubanova's opera. In addition, its delivery through various performers and features in stage performances are considered.

Keywords: the image of Enlik, Kazakh culture, national art, opera, tragedy.

Қазақ тарихы көптеген ашылмаған сырларға толы. Тарихта қазақ халқының қатал заңдарын баяндайтын, көшпелі өмір салтының ерекшеліктері мен әйелдің қоғамдағы рөлін айқындайтын көптеген шығармалар әлі күнге дейін қажетті деңгейде зерттеліп, зерделенбеген. Мысалы, Жібек сатқындықтың құрбаны болса, Баян әкесінің қалыңмал үшін жасалған қатыгездігіне ұшыраған. Еңлік өз махаббаты үшін соңына дейін күресіп, ғашықтық жолында өзін құрбан еткен. Олардың жарқын бейнелері көптеген өнер туындыларында бейнеленіп, қазақ өнері мен мәдениетінде ерекше бағаланған.

Осы тарихи тұлғалардың ішінде XVIII ғасырдан бастап ел арасында кеңінен тараған Еңлік пен Кебектің махаббат хикаясына ерекше тоқталғымыз келеді. Себебі олар қазақтың ғашықтар тарихының үлгісіне айналды. Бүгінгі күні көптеген композиторлар мен ақын-жазушылар Еңлікті өздерінің туындыларына арқау еткенімен, оның болмысын толыққанды әлі де аша алмай келеді.

XVIII ғасырдың соңында, шамамен 1770 – 1780 жылдары, Шыңғыс тауының етегінде Найман руының Матай бөлімінен шыққан Еңлік пен Тобықты руының батыры Кебек арасындағы қайғылы махаббат оқиғасы орын алған. Бұл кезеңде қазақ рулары арасында жер дауы мен өзара қақтығыстар жиі кездесетін. Еңлік пен Кебектің қосылуы екі ру арасындағы жанжалға себеп болып, нәтижесінде ғашықтар ру ақсақалдарының үкімімен өлім жазасына кесілген.

Қазақ мәдениетінде Еңлік есімі қайғылы махаббаттың, әділетсіздік құрбаны болған нәзік те қайсар әйелдің символына айналды. Еңлік – тек көркем кейіпкер ғана емес, сонымен қатар қазақ халқының тарихи болмысы мен ұлттық санасын бейнелейтін маңызды тұлға. Оның бейнесі бірнеше өнер туындыларында, әсіресе, М.Әуезовтің "Еңлік-Кебек" пьесасында, Ғ. Жұбанованың "Еңлік – Кебек" операсында ерекше көрініс тапты.

Еңлік – қазақ қоғамындағы әлеуметтік қайшылықтар мен әйел тағдырын бейнелейтін тарихи кейіпкер. Халық ауыз әдебиетінде, аңыз-әңгімелерде, кейінірек жазба әдебиетте оның есімі әділетсіздік құрбаны болған әйелдің символына айналды.

Еңлік пен Кебектің махаббат хикаясы – феодалдық-патриархалдық дәстүрлердің шектеулері мен адамдардың жеке таңдау еркіндігі арасындағы қарама-қайшылықтың көрінісі. Екі жас өздерінің сүйіспеншілігі үшін күрескенімен, қоғамның қатыгез үкіміне қарсы тұра алмады. Көбісі осы оқиғаны «Ромео мен Джульетта» оқиғасына теңейді. Бірақ бұл оқиғаларда ұқсастық болғанымен көп деген айырмашылық бар. Екі кейіпкер де өз дәуіріндегі әлеуметтік нормаларға қарсы шығып, махаббат жолында үлкен күреске түседі. Бірақ Джульетта қоғамның қысымына белсенді түрде қарсылық білдіріп, өз тағдырын өзі шешуге талпынады, ал Еңлік қазақ көшпелі қоғамының қағидаларынан аса алмайды. Джульетта — Еуропалық жеке тұлғаның еркіндігін көрсетсе, Еңлік — қазақ халқының дәстүрге тәуелділігін, әйел тағдырының қиыншылығын бейнелейді. Осылайша, бұл екі кейіпкер ұқсас трагедиялық жағдайда болғанымен, олардың өмірге көзқарасы мен тағдырлары әртүрлі мәдени, тарихи, әлеуметтік факторлардың әсерінен қалыптасқан.

Бұл мақалада Еңлік бейнесінің қазақ әдебиетіндегі, театр мен музыка өнеріндегі орны талданып, оның қазақ мәдениетіндегі маңыздылығы қарастырылады.

Бұл оқиға жылдар бойы халық арасында ауыздан ауызға тарап, бастапқы болмысын жоғалтпай алғашында 1892 жылы жарияланған «Дала уалаяты» газетінде «Қазақтардың естерінен кетпей жүрген бір сөз» атты мақаласында қазақ салттарына мысал ретінде көрсетілген. Екінші нұсқасы 1900 жылы сол газетте «Қазақтың тұрмысынан хикая» деп аталып жарияланды, бірақ тарихи кейіпкерлердің есімдері өзгертіліп берілген. Анығырақ айтқанда, Кебектің есімі Сергелі деп, Еңліктің есімі Қанлық деп аталған [5, 3].

Хикаяның бұзылмай, осындай кең ортада тарауының тағыда бір себебі Абай ауданында тұрған Еңлік-Кебек кесенесі. Екі ғашықтың нағыз жерленген жерінде көтерілген бұл кесене көптеген жөндеулерден өтіп қазіргі кезде қазақ даласының тарихи ескерткіші болып табылады.

Осы оқиғамен шабыттанған басқада көркемдік өнер туындылары бар. Ерекше атап өтетін болсақ Алматы қаласындағы алғашқы монументалды жұмыстардың бірі болып саналатын Молдахмет Кенбаев пен Николай Цивчинскийдің 1965 жылы соғылған «Еңлік-Кебек» немесе «Батырлар шайқасы» туындысы. Бұл туындыда суретшілер оқиғадағы қоғамдық мәселелерді емес, керісінше қоғамға қарсы шыққан басты кейіпкерлердің батыл бейнесін негізге алған [6].

Әдебиеттегі Еңлік бейнесі. Еңлік бейнесі алғаш рет қазақ әдебиетінде XIX ғасырдың соңында поэма ретінде жарық көрді. Бұл шығармаларда Еңліктің сұлулығы, адалдығы мен еркіндікке деген талпынысы сипатталады. Абай елі қазақ жазба поэзиясының ғана емес, қазақ драматургиясының да туған жеріне айналды. Абайдың ұлы Мағауия Құнанбаев Еңлік пен Кебектің трагедиялық махаббаты туралы өлең жазды. Мағауиядан тақырыпты дұрыс тұрғыдан ашып жазған Шәкәрім Құдайбердіұлының жазған поэмасын Абай мақұлдайды. 1912 жылы Семейде Шәкәрім Құдайбердиевтің «Әділетсіз жаза» поэмасы басылып шықты, онда автор «Еңлік – Кебек» поэмасының негізгі тақырыбын өзінше түсіндіріп, суреттелген оқиғалардың тарихи дәлдігін, оны 1780 жылға жатқызады. Мағауия Құнанбаевтың поэмасы әлеуметтік өткірлігімен, билер ордасын сатиралық суреттеуімен қызықты, ол сюжеті мен композициясы жағынан бірінші нұсқаға жақын. 1960 жылы Алматыда «Өлеңдер» жинағында жарық көрді. Мұхтар Әуезов Мағауи поэмасының қолжазбасын көргенде он сегіз жаста еді, оның негізінде «Еңлік – Кебек» драмасының алғашқы нұсқасы саналатын пьесаның сценарийін жазды. XX ғасырда М.Әуезов "Еңлік – Кебек" пьесасын жазып, оны қазақ драматургиясының классикалық туындысына айналдырды. Бұл трагедияда Еңліктің тұлғасы анағұрлым тереңірек зерттеліп, оның жеке болмысы мен трагедиялық тағдыры нақтырақ суреттелді. Ол тек дәстүрге бағынған әйел ғана емес, сонымен бірге өз тағдырына қарсы тұруға тырысқан қайсар, ақылды, өр мінезді қыз ретінде сомдалады.

Жігіттер! Бұл өлеңді жазған мәнім:

Емес қой жастықпенен салған әнім.

Қас қайсы, қаза қайсы, таза қайсы?

Аларсың көп гибрат, байқазаның.

Шәкәрімнің бұл жазып кеткен шумақтарына көңіл бөлсек, оның негізінде тәрбиелік мән жатқанын көрсек болады. Тарихи тұрғыдан көтерсе де, махаббаттың зұлымдығын емес, керісінше келешекте бұндай құндылықтарды өзгертуді үгіттегендей көрінеді.

Ал Мұхтар Әуезов нұсқасында қос ғашықтың махаббатын негізгі идея ретінде алған. Бұдан бөлек өз тарапынан кейбір өзгерістер енгізіп, қосымша кейіпкерлер пайда болды.

Театр және опера өнеріндегі Еңлік бейнесі. Еңліктің бейнесі қазақ театры мен операсында да үлкен орын алады. 1917 жылы алғаш сахналанған "Еңлік – Кебек" пьесасы қазақ ұлттық театр өнерінің негізін қалады. Театр сахнасында Еңліктің бейнесін әртүрлі актрисалар сомдап, оның рухани күшін, қайғысын, махаббатқа деген адалдығын өзіндік интерпретациясымен көрсетті.

1917 жылы тобықты мен найман рулары арасындағы жесір дауы арқау болған М. Әуезовтің «Еңлік – Кебек» пьесасы алғаш рет Абай ауылында қойылды. Қойылымның қоюшы-режиссері де, суфлері де Мұхтар Әуезов болған. Бұл қойылымда Еңлік рөлін сомдайтын қыз табылмағандықтан, оны Ахмет есімді ер адам орындады.

1926 жылдың 13 қаңтарындағы өнер өлкесінде болған ұлы жаңалық – Қызылордада ашылған тұңғыш кәсіби қазақ театрының алғашқы актрисаларының бірі – Дәлилә Қаракбайқызы Оңғарбаева. Театр шымылдығын түрген М. Әуезовтің «Еңлік – Кебек» пьесасындағы Еңлік рөлінің алғашқы орындаушысы.

Қ. Байсейітов пен А. Шаниннің «Зәуре» пьесасында Зәуре, ал М. Әуезовтің «Еңлік – Кебек» трагедиясында Еңлік рөлін Күләш Бәйсейітова үлкен жауапкершілікпен зерттеп, жоғары деңгейде сомдаған. Әсіресе, Еңлік образын жасау барысында актриса ерекше еңбек сіңірді. Табиғи талантының арқасында режиссер ұсынған мизансценаларды өзіндік түйсікпен қабылдап, сахнада қазақ қызының шынайы, өткір де қайсар бейнесін нанымды түрде көрсетті [7].

Еңлік рөлінде ол ата-анасының жалғыз сүйеніші болған қыздың жан дүниесін терең аша білді. Оның «Ата-анам, ақ батаңды аттап кеттім-ау, Тентек ел, талқысына тастап кеттім, есен бол туған елім» деп басталатын, жүрекке жететін «Қоштасу» әнін нәзік даусымен орындауы – сахнадағы әнмен бейнелеу дәстүрінің бастауына айналды. Бұл тәсіл кейінгі буын Еңліктер үшін өзгеріссіз жалғасып келе жатқан дәстүр ретінде қалыптасты. Кейінгі қойылымдардың бірінде Еңлік рөлін Захира Рақымжан сомдап, кейіпкердің ішкі жан әлемін терең түсініп, көрерменге әсерлі жеткізе білді.

Ғазиза Жұбанова опера жазуға үлкен жауапкершілікпен қарады, мұны оның келесі сөздері арқылы түсінуге болады: *«Қазіргі театрдың тағдыры бәрімізді толғандырады. Бірақ, әрине, мені қазақ операсы мен балетінің мәселелері мазалайды»* [8, 40].

1975 жылы композитор М. Әуезовтың «Еңлік – Кебек» трагедиясына негізделген С. Жиенбаевтың либреттосына опера жазып, оны қазақ музыкалық мәдениетінің үздік үлгілерінің біріне айналдырды. 24 қаңтарда қойылған премьерә жайлы көптеген мақалаларда жазылып, жақсы кері байланыс жинады. «Қазақ әдебиеті» газетінде 1975 жылғы басылымының № 5 санында композитор Әшірхан Телғозиев шығарма туралы былай деген: *«Сөйтіп, атақты «Еңлік-Кебек» енді бүгін опера болып сахнаға шықты. Операның либреттосын ақын Сағи Жиенбаев жазған. Әу бастан айта кететін бір жай – либреттода М. Әуезов пьесасынан ешқандай ауытқу жоқ. Авторлар «жазған соң жаңалық ендірейік» деген принцип ұстанбаған. Қайта С. Жиенбаев түпнұсқадағы М. Әуезов сөздерін мейлінше либреттоға түсіруге тырысқан. ...»* [9].

Бұл пікірге сүйенетін болсақ, композитор мен либреттистің ойынша, Әуезовтің трагедиясындағы сөздерде жатқан мән-мағына ең қолайлысы сияқты болды. Осылайша олар барлық драматизмді сақтап, оны музыкада бекіте алды.

Операның алғашқы қойылымында дирижер болып Қазақ КСР халық әртісі Тұрғұт Османов өнер көрсетті, қоюшы режиссері КСРО халық әртісі, КСРО және Қазақ КСР Мемлекеттік сыйлықтарының лауреаты, Қазақ драма театрының бас режиссері Әзірбайжан Мамбетов, бас хормейстер Базарғали Жаманбаев.

Ғ. Жұбанова Еңліктің бейнесін жасау барысында күрделі вокалдық партиялар арқылы оның ішкі сезімін, жан күйзелісін көрсете білді. Еңліктің ариялары кең тынысты, эмоционалдық тұрғыдан терең және орындаушыдан жоғары шеберлікті талап етеді. Оның ариялары лирикалық жұмсақтық пен драмалық ширығуды үйлестіріп, кейіпкердің нәзіктігі мен батылдығын қатар ашады.

Операның ең әсерлі сәттерінің бірі – Еңліктің «Қоштасу» ариясы. Бұл сәтте ол өзінің туған жерімен, ата-анасымен және өмірмен қоштасады. Жұбанова бұл көріністе халықтық жоқтау интонацияларын пайдаланып, вокалдық партияға қазақтың дәстүрлі ән мәнерін сіңіреді. Нәтижесінде, бұл ария тыңдаушының жүрегін тербейтін ең әсерлі музыкалық сәттердің біріне айналады.

Операдағы Еңліктің бейнесін ашу үшін композитор симфониялық оркестрдің мүмкіндіктерін кеңінен пайдаланып, әр түрлі аспаптық тіркемелер арқылы кейіпкердің эмоциялық жағдайын суреттейді. Әсіресе, скрипканың үні Еңліктің нәзіктігін, қайғысын жеткізсе, үрмелі аспаптар мен шулы оркестрлік шешімдер оның тағдырлы сәттеріндегі драматизмді күшейтеді.

Еңлік рөлін ең алғаш Абай мен Мұхтар Әуезовпен бір өңірден шыққан, Еңлік пен Кебектің өшпес махаббаты туып өткен, КСРО халық артисі Бибігүл Төлегенованың сомдағаны айтулы оқиға. Ол: «Туған жерім Ертіс даласына оралғандай болдым. Мен Шыңғыс

бөктеріндегі «Еңлік-Кебек» ескерткіш-кесенесін жақсы білемін, сондай-ақ операның либреттосын ақын Сағи Жиенбаев жазған Мұхтар Әуезовтің пьесасын жақсы білемін» [10, 79].

Жәнеде Ғазиза Жұбанова көз тірісінде, Бибігүл Төлегеновадан кейін Қорлан Қалиламбекова және Сәуле Курмағалиева Еңліктің рөлін сомдаған. Ғазизаның айтуынша Бибігүл Төлегенова өте жақсы партияны айтып шыққан, бірақ лирика-драмалық сопраноға жазылған болатын. Кейінгі орындаушылар сол Ғазиза Жұбанованың жазғанына қарай Еңліктің рөлін алып, бейнесін айқын орындауға тырысқан.

2016 жылы режиссер Ләйлім Иманғазина, сценограф Сергей Новиков, бас дирижер Нұрлан Жарасов, бас хормейстер Әлия Темірбекова және т.б. театр жұмыскерлері «Еңлік-Кебек» операсының өңделген нұсқасын сахналауға ат салысты.

Осы операны қолға алып, қояр алдында режиссер Л. Иманғазина архивке барып материалдар іздестірген, бірақ екі-үш видеожазбадан басқа ештеңе сақталмапты. Соның ішінде, Б. Төлегенованың орындауындағы Еңлік партиясының аудиожазбалары сақталып, жаңа нұсқадағы операны қоюға бағыт берген. Себебі бұл жазба композитордың көзі тірі кезінде жазылған еді. Сонымен қатар Ғафиз Есімов, Бибігүл Төлегенова, Қорлан Қалиламбекова сияқты тұлғалардың Әзірбайжан Мәмбетов қойған алғашқы нұсқасы жайлы жақсы естеліктері де көмек болды.

Соңғы орындаушылар қатарында Гүлзат Дауырбаева, Дана Таласбекова. Ғазиза Жұбанова армандаған лирика-драмалық сопраналық Еңлік бейнесіне жақындауға тырысып келеді.

Еңлік бейнесі қазақ мәдениеті мен өнерінде ерекше орын алады. Оның образы көркем әдебиетте, театрда, операда жан-жақты ашылып, қазақ халқының тарихи болмысын бейнелейді. Бұл кейіпкер – әділетсіздікке қарсы тұрған, өз махаббаты үшін күрескен, бірақ қатал заманның құрбаны болған әйелдің символы.

Еңліктің бейнесі қазақ өнері мен мәдениетінде әлі де өзектілігін жоғалтпай, жаңа шығармаларда жаңа қырынан көрініс таба беретіні сөзсіз.

Біз үшін келесі зерттеу тақырыбы Еңліктің опералық бейнесі, осы образды орындаушылардың интерпретациясы болмақ.

Пайдаланған дереккөздер тізімі

1. Әуезов М. О. Еңлік – Кебек. – Алматы, 2023. – 196 б.
2. Құдайбердіұлы Ш. Өлеңдер мен поэмалар /Құраст.: М.Мағауин. – Алматы: Жалын, 1988. – 256 б.
3. Жұбанова, Ғ. А. «Еңлік-Кебек» : опера, клавир / С.Жиенбаевтың либреттосы М.Әуезовтің драмасы бойынша. - Электрон. текстовые дан. - Алматы : Құс жолы, 2009. – 492 б.
4. Қазақ музыка өнерінің даму кезеңдері. – Алматы, 2015.
5. Мұқаметханов Қ. «Еңлік-Кебек солай туған» // «Семей таңы» газеті, 16 сентябрь, 1987 ж. 3-4 бет.
6. Ромашкина С. Исчезнувшая - Электрондық ресурс. – <https://vlast.kz/kz/gorod/20729-isceznuvsa.html> (жүгінген күні 16.02.25).
7. Аманкелді М. «Менің Күләшім» - Электрондық ресурс. – https://oner.kz/theatre/view/1922-mening-culashim?utm_source=chatgpt.com (жүгінген күні 15.02.25).
8. Жубанова Г. Мир мой – музыка: статьи, очерки, воспоминания / сост. и ред. Д. Мамбетовой том: Музыка моей земли. / Г. А. Жубанова. – [Б. м.], 2010. – 208 с.
9. Серікқызы Қ. Еңлік жыры – операда – Электрондық ресурс. – <https://qazaqadebieti.kz/8377/e-lik-zhyru-operada> (жүгінген күні 16.02.25).
10. Кузембаева С. А. Воспеть прекрасное : учебное пособие. Алма-Ата : Өнер, 1982. – 104 с.

Мольдир УТЕТИЛЕУОВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының
«Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша 1-курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Сабырова Алия Сұлтанмұратқызы
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының қауымдастырылған
профессор (БҒБК), өнертану кандидаты (PhD),
Алматы, Қазақстан*

РҮСТЕМБЕК ОМАРОВ КҮЙШІЛІК ӨНЕРІНІҢ ҚАЛЫПТАСЫП ДАМУЫ

Аңдатпа. Мақала *күйші* Рүстембек Омаровтың өмір жолындағы кәсіби орындаушылық деңгейінің қалыптасуына арналған. Мақала жұмысында қарастырылатын негізгі мәселелер, Рүстембек Омаровтың кәсіби орындаушы болып қалыптасуына аса зор ықпал тигізген қазақтың әйгілі *күйші-домбырашылары*: Дина Нұрпейісова, Науша мен Махамбет, Мұрат Өскінбай, Ахмет Жұбанов, Оқап Қабигожин, Қали Жантілеуов, Жәлекеш Айпақов, Әбікен Хасенов сынды өнер майталмандарының әсері жайлы және оның *күй* өнеріне қосқан үлесі. Мақаланы дайындау барысында тарихи және салыстырмалы әдістер қолданылады.

Жүргізілген зерттеу жұмыстарының нәтижесінде Рүстембек Омаровтың орындаушылық шеберлігінің жоғары деңгейге жету кезеңдері анықталып, Қазақ өнер майталмандарының тигізген ықпалы жайлы сөз қозғалады.

Зерттемеде Бұхар жырау атындағы Павлодар облыстық өнер мұражайының қорларынан алынған мәліметтер және қазақ домбыра музыкасына арналған (А.Жұбанов, А.Тоқтаған) әдіснамалық еңбектері қолданылады.

Мақалада Рүстембек Омаровтың биографиялық және шығармашылық жолы жайлы маңызды мәліметтер ұсынылып, соңынан ерген ізбасар домбырашылармен сұхбат.

Тірек сөздер: *күйші, күй, Рүстембек Омаров, кәсіби орындаушы.*

Аннотация. Статья посвящена формированию профессионального исполнительского уровня *күйші* Рустембек Омарова. Основными вопросами, рассматриваемыми в работе, являются значительное влияние на его исполнительское мастерство такие выдающиеся *күйші*, как Дина Нурпеисова, Науша и Махамбет, Мурат Оскинбай, Ахмет Жубанов, Оқап Кабигожин, Кали Жантйлеуов, Жалекеш Айпаков, Абикен Хасенов, а также его вклад *күй* искусства. В процессе написания статьи используются исторический и сравнительный методы исследования.

В результате проведенного исследования выявлены этапы достижения Рустембеком Омаровым высокого уровня исполнительского мастерства, а также раскрыта высокая степень влияние известных *күйші* на его профессиональную технику исполнения.

При подготовке статьи были использованы материалы из фондов Павлодарского областного музея искусств имени Бухар Жырау, а также труды посвященные казахской домбровой музыке (А.Жубанов, А.Тоқтаған), обладающие высокой методологической значимостью.

Важно предствляется в статье сведение по жизненному творческому пути композитора, а также интервью ведущими домбристами последователями Рустембека Омарова.

Ключевые слова: *күйші, күй, Рустембек Омаров, профессиональный исполнитель.*

Abstract. The article is devoted to the formation of the professional performing level of *kuyshi* Rustembek Omarov. The main issues considered in the work are the significant influence on his performing skills of such outstanding *kuyshi* as Dina Nurpeisova, Nausha and Makhambet, Murat Oskinbay, Akhmet Zhubanov, Okap Kabigozhin, Kali Zhantileuov, Zhalekesh Aypakov, Abiken

Khasenov, as well as his contribution to the art of kuy. Historical and comparative research methods are used in the process of writing the article.

As a result of the study, the stages of Rustembek Omarov's achievement of a high level of performing skills were identified, and the high degree of influence of famous kuyshi on his professional performance technique was revealed. In preparing the article, materials from the collections of the Pavlodar Regional Museum of Arts named after Bukhar Zhyrau, as well as works devoted to Kazakh dombra music (A. Zhubanov, A. Toktagan), which have high methodological significance, were used.

Importantly, the article provides information on the composer's life and creative path, as well as interviews with leading dombra players, followers of Rustembek Omarov.

Keywords: kuyshi, kuy, Rustembek Omarov, professional performer.

Қазақ халқының ғасырлар бойы бірге жасап келе жатқан өнерінің бір саласы күй мен ән. Қазіргі уақытта осы қазақтың күйлері мен әндері арқылы халқымыздың ғасырлар бойы өмірі мен мәдениетін көз алдымызға елестетеміз. Ән мен күй арқылы халқымыздың мұңы мен зарын, қуанышы мен қайғысын сезінеміз. Халқымыз ән мен күй арқылы артынан өшпейтін тарихи із қалдырған.

Көптеген көрнекті халық композиторларының өздерінің әндері мен күйлері арқылы халқымызға рухани күш, жігер беріп, сүйікті ұлдары мен қыздарын жыр етті.

Қазақтың дәстүрлі музыкасы – орындаушылық өнерін дамытуда, халық арасына таратуда Құрманғазы, Дәулеткерей, Біржан сал, Жаяу Мұса, Мұхит, Ақан сері сияқты атақты халық композиторларының еңбектері аса зор. Айтылып кеткен халық композиторларының тек қана ән-күй шығарып қана қоймай, сонымен бірге көрнекті орындаушылар, халқымыздың сүйіп тыңдайтын күйші-әншілері болып, орындаушылық жағынан өздерінің орындарын тапқан тұлғалар.

Кеңес Үкіметі, Коммунистік партия алғашқы күннен бастап-ақ көп ұлтты Совет халқының мәдениетін дамытуды, әр бір ұлттың өзіне тән мәдени ерекшеліктерін сақтай отырып, оны реалистік бағытта дамытуды мақсат етіп қойды. Әсіресе ұлттық кадрлар туралы мәселе қатты қойылды. Осылайша домбыра мен қобыздың сағасында сыңситын мұң мен зар, асыл-арман мен жан толқынын жыр ететін ән мен күй.

Еділ ойпаты мен Каспий теңізін жағалап, Алтай және Тянь-Шань тауларына жетіп жатқан қазақ елінің халық туындыларын, музыка саңлақтарын жинап, мәдениетін бір салаға жинақтап, зерікпей ізденіп, талмай еңбек етуді керек етті. Ғылыми тұрғыда қазақ музыка мәдениеті мен орындаушылар тарихы тек Октябрь революциясының жеңісінен кейін ғана зерттеле бастады. Ол зерттеудің негізгі ортасы Алматыда 1932 жылы ашылған Қазақтың бірінші музыка техникумы болған еді. Сол техникум жанынан 1933 жылы халық композиторларының советінің қаулысы бойынша «Қазақтың музыка зерттеу кабинеті» ашылды. Бұл кабинетте қазақтың ән-күйлерін зерттеп, нотаға түсіру, әншілер, күйшілер жөнінде деректер жинау жұмысымен айналысты.

Осы жұмысты ілгері дамыту мақсатымен музыка мамандары, орындаушылар, халық композиторлары жан-жақты шақырылды. Зерттеу жұмысысын сол кездегі Ленинград консерваториясының түлегі, музыка зерттеушісі, профессор және өнертану ғылымдарының докторы, академик, Қазақ ССР-ның халық артисі, композитор – Ахмет Жұбанов басқарды. Енді халықтың телегей-теңіз бай мұрасы, халық таланттары өмірге түнгі аспанның жарық жұлдызындай жанарларын жарқындата бастады. Осы тұста қазақ халқының өнер толқыны өзінің үлкен арнасын тауып, Қазақстандық бірінші халық өнерпаздар слетіне шақыртылды.

1934 жылдың маусым айында Слетке республиканың түкпір-түкпірінен домбырашы, қобызшы, сыбызғышы, әнші-жыршы, биші, өрнекші-зергерлер жиналды. Слетке қатысқан 350 адамның ішінде атақты домбырашы – Қали Жантілеуов, Оқап Қабиғожин, Науша Ғабдулман Матов, шебер қобызшылар Жаппа Қаламбаев, Даулет Мықтыбаев, сыбызғышы Ысқақ Уалиев

т.б. саусақтарынан бал тамған өнер шеберлерімен қатар, жас әнші-домбырашы қазіргі Қазақтың өнеріне еңбегі сіңген ұжым, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық халық аспаптар оркестрінің белді артисі, жеке орындаушысы және домбыра-тенор тобының концертмейстері, Қазақ ССР-нің халық артисі - Рүстембек Омаровта ат салысқан еді.

Балалық шақ кезеңі

Рүстембек Омаров 1919 жылы, 7 қыркүйек Павлодар облысы, Лебяжье ауданының, Шарбақты ауылында шаруа отбасысында дүниеге келген. Әкесі Бейсенбеков Омар, анасы-Сахаман үй шаруасымен қатар жас кездерінде байдың жұмысын істеп, кейін Кеңес заманында ауыл-шаруашылығында қызмет етіп, өз еңбектерін халық игіліне жұмсаған өлкедегі жетіспеушілік, жаңа өмірге деген көзқарасы, жас нәрестенің болашағында кім болатындығын байқатпаған еді. Рүстембек жастайынан өнерге жақын бола тұрса да, осы жолға түсуіне толық мүмкіндік болған еді. 1927 жылы ауылдың бастауыш мектебіне оқып, алғашқы күндерінен бастап мектеп қабырғасында ұйымдастырылған өнерпаздар үйірмесіне әуелі әнші болып, кейін келе домбырамен шұғылданып, тіпті өзін-өзі қостайтын дәрежеге жетті. Ауыл арасында жас баланың өнерін қызыға тыңдаушылар бертін келе «өз ауылдың артисі» - деп құрметтей бастады. Көп кешікпей Рүстембек 1931 жылы бастауыш мектепті бітіріп, балалық шағын өткізген ауылымен қоштасқан еді. Осыдан кейін Рүстембек туып-өскен ауылына қайта оралады [1].

Бұқар жырау атындағы Павлодар облыстық әдебиет және өнер музейінде сақталған Рүстембек Омаровтың өмірбаянында берілген ақпарат бойынша күйшінің «өміріндегі екінші қадамы 1931 жылы Семейдің «Строй училищесіне» түсіп, №1 «Жаңа Семей» балалар үйіне орналасып, 1934 жылға дейін тұрды. Омаровтың үлкен өнер жолына түсуіне бірден-бір себепкер болған осы училище еді. Осы училищеде көркем-өнерпаздар үйірмесіне қатысып, өз өнерімен әуелі жолдастары, кейін ел көзіне түсе бастады. Рүстембек Омаровтың сол кездегі өмірімен салыстырғанда бір ерекшелігі, ол кезде домбыраға тек әнді ғана салып, күй тартуға аса бейімделмеген еді. Сондықтан ол кездегі тыңдаушылар қазіргі ірі күйші емес, тіпті жеңіл-желпі күйшісінде көз алдарына түскен жоқ еді. Училищеде оқып жүрген кездегі Рүстембек Омаровтың орындаған халық әндері «Тел қаратай», «Үш дос», «Балқурай» т.б. тыңдаушыларды сүйетін әндерін орындап беретін. Әншілік өнерімен көзге түскен Рүстембек бағалы сыйлықтар мен грамоталарға ие болды. Өнерге жастайынан берілген Рүстембек қаладан келген ойын-сауық кештерін жібермей, олардың келулерін асыға түсетін. 1934 жылы сәуір айының бас кезінде, қалаға Астанадан артистер келгенін Рүстембектің құлағын шалмай кеткен жоқ» [2].

Өнер шеберлерінің Семей қаласына бірінші барулары Рүстембек Омаровтың бір қуантса, екінші қуанышы сол үлкен өнер шеберлерімен кездесуі болды. Жұмат Шаниннің басқаруымен барған музыкалық драма театрының артистері жас баланың өнеріне тәнті болып, Рүстембекті Алматыға келу керектігін айтты. Сөйтіп К.Байсейтова, Қ.Байсеитов, Қ.Жандарбеков, Ш.Жиенқұлов т.б. Қазақстан өнер шеберлері болашақ өнер иесін Алматыға өздерімен бірге ала келді. Осы орайда өткелі жатқан Бүкіл Қазақстандық өнерпаздар слеті Рүстембекті де қатарларына қосты. Бұл слетте өз өнерімен көзге түскен жас жігіт және Оқап Қабиғожин, Қали Жантілеуов, Нағима Абілова және т.б. қатар Алматыға қалдырылды.

Алматы қаласында басталған шығармашылық жолы.

1933 жылы қазақ тарихында бірінші рет Ахмет Қуанұлы Жұбанов басқаруымен құрылған 11 адамдық ансамбль, жоғарыда айтылған слетке өз өнерлерін көрсетіп, тыңдаушылардың ризашылығына бөленген болатын. Қазақ халқының мәдениетін одан әрі көтеру үшін осы кішкене ансамбльді ұлт аспаптар оркестріне айналдыру мәселесі қойылды. Осыған байланысты Қазақстан орталық атқару комитеті, домбыра ансамблінің құрамын слетке қатысқан қабілетті домбырашылармен толықтырып, қазақтың ұлттық оркестрін құруды оны музыкалық аспаптармен қамтамасыз етуді халық комиссариатына тапсырды. 1934 жылдың 25 маусым күні халық комиссариатының ерекше қаулысы бойынша Қазақтың

ұлттық оркестрі құрылды. Жоғарыда аталып кеткен үлкен музыканттармен қатар 17 адамнан құрылған оркестрдің бір мүшесі болып Рүстембек Омаровта кірді. Осы күннен бастап Рүстембектің өнерге деген ынтасы артып, іздену, үйрену жолына түсті. Оның дұрыс жолға түсіп, өнерін әрі қарай дамытып, жетілдіруде жоғарыда айтылған атақты күйшілеріміз айтарлықтай үлес қосты. Жан-жақты іздену, ерінбей, жалықпай үйрену Рүстембектің өнерін тез шыңдалуына әкеліп соқты. Рүстембек жоғарыда есімдері аталған күйшілердің бәрінен ұялмай сұрап, үйренген болатын. Күй үйрену Рүстембек үшін жеткіліксіз болып, нотадан сауатын ашу өте қажет болды. Екі жақты үйрену Рүстембек өнерінің өрлеуіне жол ашты.

Күйші және күйтанушы А.Тоқтаған өз естеліктерінде «Рүстембек Омаровты жайсаң мінезді, қарапайым, сабырлы, байыпты әрі кішіпейіл жан ретінде сипаттайды. Ол Омаровтың орындауындағы күйлер ешқандай қосымша өзгеріссіз, бастапқы таза қалпында бүгінге жеткенін сенімді түрде атап өтеді. Сондай-ақ, А.Тоқтаған оның көптеген күйлерінің Қазақ радиосының алтын қорында сақталғанын еске салады. Естелікте Рүстембек Омаровтың болашағынан үлкен үміт күткен өнер қайраткерлерінің оны Ленинград музыка училищесінің «орыс халық аспаптары» бөліміне оқуға жібергені баяндалады. Әсіресе, бұл бастаманы сол кездегі Қазақ филармониясы мен оркестрдің бас дирижері Ахмет Жұбанов қолдағаны ерекше атап өтіледі. А. Тоқтаған Омаровтың білімге құштарлығын да ерекше көрсетеді. Оның көркем әдебиетке деген қызығушылығы айрықша болғанын, әңгімелесу барысында Абай, Жиренше, Пушкин, Лермонтов, Айвазовский сынды есімдерді жиі атап, олардың шығармаларынан цитаталар келтіріп отырғанын жазады. Автордың пікірінше, бұл қасиет, бір жағынан, Омаровтың өз бетінше білімге ұмтылысын, ал екінші жағынан, Ахмет Жұбанов, Сергей Шбельский, Леонид Шаргородский сынды ғалымдармен тығыз қарым-қатынаста болғанын көрсетеді» [3,7].

Рүстембек Омаровтың 1939 жылға дейін білім алып, жазғы демалыс кезінде Алматыға оралғанын баяндайды. Автордың айтуынша, осы кезде Ахмет Жұбанов Омаровты Дина Нұрпейісовамен таныстырған. Осы кездесуден бастап, Рүстембек Омаров Дина шешейдің ең сүйікті шәкірттерінің бірі болып қала берді. Тоқтаған А.Е. Омаровтың бұл сәтті өміріндегі ең қуанышты естеліктерінің бірі ретінде сақтағанын атап өтеді. Естелікте Рүстембек Омаровтың алғашқы кездесуде Дина Нұрпейісованың оған: «Шырағым, бұл тек менің өнерім емес – халық өнері, егер менің шәкіртім болғың келсе, өнерімді алғың келсе, мына домбыраны ұста» деп айтқаны баяндалады [4,142]. Омаров бұл сәтте толқып, қобалжығаны соншалық, қолының дірілдеп, домбыра пернесіне түсе алмағанын өмірінің соңына дейін есінде сақтағанын А.Тоқтаған ерекше атап өтеді.

Сонымен қатар, автор сол кезеңнің тыңдаушылары мен замандастарының пікіріне сүйене отырып, Рүстембек Омаровтың оң қол қағыстарының шеберлігіне тоқталады. Олардың айтуынша, оның қағыстары көз ілеспес жылдамдықпен орындалып, бір-бірімен үздіксіз байланысып, скрипкада ысқыштың қозғалысы секілді тұтас музыкалық ағым қалыптастырған. Бұл шеберліктің бәрін Омаровқа белгілі күйші Оқап Қабиғожин үйреткен. А.Тоқтаған Рүстембек Омаровтың орындау мәнеріне ерекше назар аударады. Ол домбыра мойнындағы сол қол саусақтарының қозғалысын «желімделіп қалғандай» деп сипаттайды, ал оң қолының қағыстары анық, нық, орнықты әрі ерекше әсерлі болғанын айтады. Сондай-ақ, Омаровтың оң қолының шынтағын ерекше тәсілмен қолданғаны атап өтіледі: ол домбыраның қақпағын толық жауып, қажет сәтте ғана ашып, дыбысты «гүр» еткізіп шығарып, лезде қайта жабатын. Бұл әдісті А.Тоқтаған фортепианоның педалімен салыстырады және оның Қазақстанның батыс күйшілік мектебіне тән дәстүр екеніне назар аударады.

1939 жылдың, қазан айында Рүстембек Омаров Кеңес әскерінің қатарына түсіп, Латвия, Финляндия елдерін қорғау соғыстарына жіберіледі. Рүстембек Омаров өнерін үзіліссіз жалғап, шыңдауына отанға төнген қауып мүмкіншілік бермеді. Кейін олардың әскери бөлімдері қоршауда қалып қойып, Рүстембек Омаров тұтқынға қамалады. Кеңес армиясы қатарында, Ленинград түбіндегі Фин соғысына қатысты. Ал 1940-1941 жылы басталған Ұлы Отан соғысына дейін Балтық жағалауындағы Совет армиясы қатарында болды. Неміс фашистерінің Отанымызға төнген бірінші қатерлі күнінен бастап, олардың күйреуіне дейін Рүстембек туған

Отанға деген сенімін толық ақтап, 1946 жылы Алматыға қайтып оралады. Ұлы отан соғысы жеңіспен аяқталғаннан кейін, тұтқыннан босатылады. Осындай ауыр жылдар Рүстембек Омаровты өнерге деген ынтасын сындырған жоқ, қайта шындай түсті. Совет Армиясы қатарынан оралған бойда, Филармонияға қайта жұмысқа орналасып, сонымен қатар Ахмет Жұбановтың қолдауымен, 1946 жылы Алматы консерваториясына «домбыра» бөліміне оқуға қабылданады. 1951 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясын бітіріп, мемлекеттік комиссияның шешімі бойынша Р.Омаровты «домбыра» бөліміне оқытушы қызметіне қалдырады. Рүстембек Омаровтың сыныбынан көптеген атақты күйшілер білім алған еді, олар: Әзидолла Есқалиев, Рысбай Ғабдиев, Боздақ Рзаханов, Қаршыға Ахмедьяров.

Рүстембек Омаровтың орындау мәнерін Ахмет Жұбанов өте жоғары бағалап, өзінің «Ғасырлар пернесі» атты еңбегінде: «Рүстембек күйді шегелеп, шапшаң, жай келетін буындарын бәрін де тастай түйіп, екпінін ауыстырмайды. Орташа ұзындықтағы саусақтарымен бір нотаны жаза баспай, бәрін де өз орнында етіп орындайды» [4,320]. Рүстембек Омаровтың орындауындағы халық күйі «Ақсақ құлан», Құрманғазы «Ақсақ киік», «Жима», «Машина», «Қызыл қайың», «Серпер», Динаның «Байжұма», Кәуен «Сәнау», Абылдың «Нарату» күйлерінің нұсқалары кеңінен таралды. Рүстембек Омаров орындаған бірталай күйлері қазақ радиосының алтын қорында сақталған. Оның орындаушылық стилі, мәнері қызу, жалынды, жігер мен философиялық лирикаға терең үйлескен. Қай композитордың күйі болса да, өз бойына сіңіріп, өзінің ішкі жан дүниесінен өткізіп, жандандырып көкірегің жарып шыққан өз туындысындай тебіреніспен орындайтынына көзіміз жетеді. Рүстембек Омаров күйлерін орындаған кезде оның оң қолының алымы (амплитудасы) кең болып, соған байланысты домбырадан дыбыс шығару ерекше болатын. Ол дыбыстың әсемділігіне, әдемілігіне, тербелісіне, күйдің мәніне, тарихына өте қатты көңіл бөлген. Сонымен Рүстембек Омаров өз шығармашылық қызметін жалғастырып, жеке домбырашы ретінде «Құрманғазы атындағы қазақ ұлт аспаптар оркестрінде», ал консерваторияда ұстаз ретінде қатар қызмет еткен. 1934 жылы бастап құрылған оркестрдің қарапайым мүшесінен, концертмейстер қызметіне дейін жеткен еді. Рүстембек Омаров халық күйлерін болашақ ұрпаққа дәлме-дәл құрылысын, мазмұнын, орындаушылық стилін өзгертпей жеткізген бірден-бір орындаушы.

Рүстембек Омаровтың шығармашылығы жайында, профессор, ҚР мәдениет қайраткері Абдулхамит Райымбергенов сұхбат барысында өз пікірін айтып кетеді: “Күйшілердің ішінде ерекше бір орында тұратын күйшілердің бірі – Рүстембек Омаров. Негізінде күйшілердің көбі өзінің дәстүрін, өзінің сол жердегі жергілікті қалыптасқан күйшілік мектепті жалғастырушылар. Рүстембек Омаров Павлодар өңірінің тумасы, Лебяжье деген жерде тұрған. Негізінде ол жерде әншілік өнер жақсы дамыған. Соған орай Рүстембек те ән өнеріне жақын болып, жастайынан әншілердің соңына еріп жүрген деседі. Сөйтіп өз өнерінің арқасында Алматыға келіп, Рүстембек Омаров сол уақыттан бері келе жатыр. Яғни, бұл “феномен” десек те болады күйшілік өнерде. Өте талантты, өте дарынды, жадысы да өте алғыр бала болды. Сондықтан да қарап отырсақ, Дәулеткерейдің күйлерін Науша мен Махамбеттен алып, Қазанғап күйлерін Жәлекеш Аймақов пен Альмұраттан алды, Тәттімбет күйлерін Әбікен Хасеновтен, Құрманғазы күйлерін Дина мен Оқаптан үйренді”.

Рүстембек Омаровтың “Правда жизни великого музыканта” [5] атты бейнебаянына сүйене отырып кәсіби орындаушылық деңгейге жету жолы қазақтың дәстүрлі музыка мәдениетімен тығыз байланысты. Оның шығармашылық қалыптасуы мен кәсіби шеберлігінің жетілуі қазақ күй өнерінің үздік дәстүрлерін бойына сіңірген ұстаздарымен, сондай-ақ өзі қызмет атқарған музыкалық орта ықпалымен тығыз өрілген. Қазақ халқының ғасырлар бойы жинақталған музыкалық мұрасы мен күйшілік өнері Р.Омаровтың орындаушылық ерекшелігін қалыптастыруда шешуші рөл атқарады

Оның орындаушылық шеберлігінің қалыптасуына Дина Нұрпейісова, Қали Жантілеуов, Оқап Қабиғожин, Науша мен Махамбет Бөкейхановтар сынды күйшілердің ықпалы ерекше болды. Бұл тұлғалар қазақ күй өнерінің жарқын өкілдері ретінде ұлттық музыкалық дәстүрдің сабақтастығын қамтамасыз етті. Омаровтың шығармашылығына әсер еткен ұстаздары мен

замандастарының орындау мәнері, репертуары және күйді терең сезініп жеткізу тәсілдері оның өнер жолында баға жетпес тәжірбие болды.

Жалпы алғанда, Рүстембек Омаровтың кәсіби жолы оның тек жеке еңбегі мен дарынының ғана емес, сонымен қатар қазақ күйшілік мектебінің дәстүрін жағастырушысы, ұстаздары мен замандастарының ықпалының нәтижесі болып табылады. Ол өз шығармашылығымен қазақ музыка мәдениетінің дамуына елеулі үлес қосып, ұлттық өнеріміздің алтын қорында айрықша орынға ие болды. Оның орындаушылық мәнері, күйді сезіну және жеткізу ерекшелігі қазіргі заманғы домбырашылар үшін үлгі болып қала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Копия автобиографии Р. Омарова: Рукопись. [Текст]. – Павлодар: Фонд Павлодарского областного музея литературы и искусства им. Бухар Жырау, 29.01.1953.
2. Копия личного листка по учету кадров [Текст]. - Павлодар: Фонда Павлодарского областного музея литературы и искусства им. Бухар Жырау, 21.01.1953
3. Тоқтаған А. Е. ҚР Халық әртісі, күйші Рүстембек Омаров туралы бір үзік сыр: Статъя [Текст]. – Астана, 2023.–10 с.
4. Жубанов А. К. Струны столетий [Текст] / Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958.–396 с.
5. Рүстембек Омаров. Правда жизни великого музыканта. [Электронный ресурс] / ИА «Наша жизнь». – 2024. – 20.04. –<https://lifepvl.kz/2024/09/07/rustembek-omarov-pravda-zhizni-velikogo-muzykanta/>

Секция 4.

Заманауи композиторлық шығармашылықтың мәселелері *Проблемы современного композиторского творчества*

Расул АДІХАНОВ

магистрант 1 курса

*Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

Виталий ШАПИЛОВ

доцент кафедры «Музыковедение и композиция»

*Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ Г. ЖУБАНОВОЙ «И ДОЛЬШЕ ВЕКА ДЛИТСЯ ДЕНЬ»

Аннотация. Данная статья посвящена особенностям драматургии последней оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день», основанной на одноименном романе Ч. Айтматова. Рассматривается влияние литературного первоисточника на структуру оперы, анализируются основные сюжетные линии и их взаимодействие. Особое внимание уделяется теме манкуртизма, имеющей концептуальное значение, и раскрывающейся во всех сюжетных линиях оперы. Приводится сравнение драматургии оперы с содержанием романа Ч. Айтматова, отмечается выбор наиболее важных событий, концентрация драматургии, а также – усиление действенного начала в образе Едыге. Сокращение и адаптация литературного материала для музыкально-сценической формы позволяет усилить драматизм и подчеркнуть философскую глубину произведения. Анализируется прием двойных партий, позволяющий расширить содержание произведения, разнообразить драматургию и подчеркнуть глубокий символизм происходящих событий.

В статье также рассматривается лирико-драматическая жанровая специфика оперы, отмеченная влиянием эпоса. Эта жанровая разнородность направлена на создание многоуровневой глубины содержания, соответствующего особенностям литературного первоисточника. В музыкальной драматургии дается анализ лейтмотивной организации, отличающейся от предыдущих опер композитора большим количеством тем, имеющих сквозное значение в развитии действия. Актуальность последней оперы Г. Жубановой определяется в первую очередь концептуальным содержанием, выраженном в идеях сохранения нравственных основ человеческой личности, культурного наследия и исторической памяти.

Ключевые слова: оперная драматургия, сюжетные линии, концептуальное содержание, лейтмотивная система, символизм, мифологические образы.

Аңдатпа. Бұл мақала Г. Жұбанованың соңғы «Ғасырдан да ұзақ күн» операсының драматургиялық ерекшеліктеріне арналған. Ч. Айтматовтың осы аттас романы негізінде жазылған бұл операның құрылымына әдеби нұсқаның ықпалы қарастырылады, негізгі сюжет желілері мен олардың өзара байланысы талданады. Операның барлық сюжет желілерінде көрініс тапқан, концептуалды мәнге ие мәңгірттік тақырыбына ерекше назар аударылады.

Мақалада операның драматургиясы мен Айтматов романындағы оқиғалар желісі салыстырылып, ең маңызды сәттердің таңдалуы, драматургиялық желінің шоғырлануы және басты кейіпкер Едігенің іс-әрекеттік рөлінің күшейтілуі атап өтіледі. Әдеби материалды музыкалық-сахналық формаға ықшамдап бейімдеу шығармадағы драматизмді арттырып, оның философиялық тереңдігін айқындауға мүмкіндік береді.

Сондай-ақ мақалада қосарланған партиялар әдісі қарастырылады, бұл тәсіл туындының мазмұнын кеңейтіп, оның драматургиялық құрылымын әртараптандыруға және оқиғалардың терең символизмін айшықтауға септігін тигізеді. Сонымен қатар, операның эпос ықпалымен қалыптасқан лирикалық-драмалық жанрлық ерекшелігі талданады. Бұл жанрлық көпқабаттылық әдеби түпнұсқаның мәндік құрылымына сай келетін мазмұн тереңдігін жасауға бағытталған. Музыкалық драматургия лейтмотивтік жүйе тұрғысынан қарастырылып, композитордың алдыңғы операларымен салыстырғанда, оқиғаның дамуына тұтас мағына беретін тақырыптардың көптігімен ерекшеленетіні көрсетіледі. Г. Жұбанованың соңғы операсының өзектілігі, ең алдымен, адамгершілік негіздерді, мәдени мұраны және тарихи жақты сақтау идеялары арқылы көрініс тапқан концептуалды мазмұнымен айқындалады.

Тірек сөздер: опера драматургиясы, сюжет желілері, концептуалды мазмұн, лейтмотивтік жүйе, символизм, мифологиялық бейнелер.

Abstract. This article is devoted to the dramaturgical features of G. Zhubanova's last opera, "The Day Lasts More Than a Hundred Years", based on the novel of the same name by Ch. Aitmatov. It examines the influence of the literary source on the structure of the opera, analyzing the main plot lines and their interaction. Special attention is given to the theme of mankurtism, which holds conceptual significance and unfolds across all narrative threads of the opera. The article compares the opera's dramaturgy with the content of Aitmatov's novel, highlighting the selection of the most significant events, the concentration of dramaturgical elements, and the enhancement of the protagonist Edige's agency. The adaptation and condensation of literary material into a musical-theatrical form serve to heighten dramatic tension and underscore the philosophical depth of the work.

The article also explores the technique of dual roles, which expands the work's thematic content, diversifies its dramaturgy, and accentuates the profound symbolism of the unfolding events. Furthermore, it discusses the lyric-dramatic genre specificity of the opera, shaped by the influence of epic traditions. This genre diversity contributes to the creation of a multilayered depth of meaning that aligns with the characteristics of the literary source. The musical dramaturgy is examined through the lens of leitmotif organization, which differs from the composer's previous operas by incorporating a greater number of themes with overarching significance in the development of the action. The relevance of G. Zhubanova's final opera is primarily determined by its conceptual essence, expressed through ideas of preserving the moral foundations of human identity, cultural heritage, and historical memory.

Keywords: opera dramaturgy, plot lines, conceptual content, leitmotif system, symbolism, mythological imagery.

Творческое наследие Г. Жубановой характеризуется многогранностью, проявляющейся в произведениях различных жанров, которые представляют собой один из кульминационных этапов развития казахстанской музыкальной культуры XX века. Последняя опера Г. Жубановой «И дольше века длится день», сочиненная в 1992 году, завершает масштабную оперную трилогию композитора, представленную «Енлик Кебек» (1972) и «Двадцать восемь» (1980). Литературной основой либретто послужил одноименный роман киргизского писателя Ч. Айтматова, произведение, которое в начале 80-х годов XX века приобрело широкую известность в кругах художественной интеллигенции. Обращение к самому известному роману Ч. Айтматова не было случайным. Композитора и писателя объединяет интерес решению «самых животрепещущих вопросов современности» [1, 51], которым в творчестве композитора посвящены все крупномасштабные произведения, связанные с темами войны и

мира, любви, исторической памяти и др. Это темы глобального значения, вызывающие сочувствие и понимание всех людей во всем мире. Показательна в этом плане определяемая Г. Жубановой основная идея оратории «Аральская быль» (1978): «вечная и поразительная планетарная идея – люди всегда должны прийти на помощь друг другу» [2, 208].

При анализе драматургии оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день» обращает на себя внимание особое значение темы матери, отраженной в романе Ч. Айтматова в образе Найман-Аны³³, а ранее получившей многогранную характеристику в повести «Материнское поле». Эта повесть даже рассматривалась композитором в качестве основы создания оперы [2, 96]. И это неслучайно, образ матери в произведениях Г. Жубановой имеет концептуальное значение. Так колыбельная матери в финале определяет итоговую концепцию оратории «Аральская быль» и Второй симфонии «Остров женщин» (1983). В содержании оратории «Возлюби человек человека» (1987) Г. Жубановой «центральное для сферы мира положение занимает образ матери» [3, 46]. Также в оратории «Возлюби человек человека» в партии чтеца Г. Жубанова приводит философское высказывание Ч. Айтматова о будущем человечества³⁴, – одной из основных тем романа «И дольше века длится день». Использование текста Ч. Айтматова в качестве эпиграфа к оратории подчеркивает философскую значимость произведения, обращает внимание на его общечеловеческий масштаб и важность глобальных проблем современности. Как отмечают исследователи, в музыке Г. Жубановой «были также Абай, Пушкин... Однако Ч. Айтматов – ее современник, и она не пропускала ни одной из его важных мыслей в его повестях, рассказах, интервью и беседах. Ее всегда волновали искренние, проникновенные и глубокие суждения этого родственного ей по культурным истокам писателя Мира» [4, 182-186].

Роман Ч. Айтматова получает значительное отражение в творчестве Г. Жубановой. Кроме крупномасштабной трехактной оперы «И дольше века длится день» содержание романа выступает образной и концептуальной основой Третьей симфонии «Сарыозекские метафоры» (1989). Также композитор создает музыку к театрализациям романа в постановке режиссера А. Мамбетова в Казахском драматическом театре им. М. Ауэзова [5, 77] и в Академическом театре драмы им. Вахтангова (Москва, 1984). В настоящее время аналогичная постановка присутствует в репертуаре Государственного театра драмы и комедии имени Азербайджана Мамбетова (Астана, режиссер – У. Карыпбаев) [6].

Сюжет романа начинается со значительного события в жизни главного героя – Едигея, путевого обходчика, всю жизнь проработавшего на железнодорожном разъезде Боранлы-Буранный. Он получает известие о смерти своего друга и сослуживца – Казангапа, и в течение следующего дня, выполняя последнюю волю друга, везет его тело на старинное родовое кладбище Ана-Бейит. По дороге на похороны Едигей вспоминает всю свою жизнь, вмещающую разнообразные события современности, старинных народных сказаний, значимость и время действия которых охватывает многие века, что отражается в названии романа «И дольше века длится день». Содержание романа Ч. Айтматова отличается большим количеством персонажей и обилием сюжетных линий, в которых показана история жизни отдельных героев. Как отмечает исследователь, тремя основными сюжетными линиями романа Ч. Айтматова являются «жизнь Едигея», а также – «мифология и космология» [7, 224].

Едигей³⁵ – ветеран ВОВ, рабочий разъезда Боранлы-Буранный – человек труда и нравственности, «сын своего времени», один из тех, на которых «земля держится» [8, 5]. Главный герой глубоко привязан к своей родной земле, к укладу жизни и традициям предков. Он чтит память о прошлом, стремится сохранить культурное наследие и передать его следующим поколениям. В образе Едыге ярко показан конфликт между вечными ценностями и жестокой реальностью современности. Он осознает несправедливость происходящего, но не

³³ В опере Г. Жубановой – Найман апа.

³⁴ «Кто мы такие, что ждет всех нас? Достаточно ли созрели мы в своем упоении разумом, чтобы просто физически выжить? К чему приведет наш атомный век, нескончаемая распря времен? Мы все сегодня в одной лодке, а за бортом – космическая бесконечность».

³⁵ В опере Г. Жубановой – Едыге.

теряет веру в человеческие идеалы. Сюжетная линия Едигея раскрывается в первом и последнем акте оперы Г. Жубановой.

Вторым по значимости персонажем романа выступает сослуживец и сосед Едигея по разъезду Боранлы-Буранный – Абуталип Куттыбаев, о котором главный герой вспоминает по дороге на кладбище Ана-Бейит. Образованный и интеллигентный человек, Абуталип выделяется своими знаниями и стремлением к саморазвитию. Он любит читать, изучать историю и передавать свои знания детям, делая их духовно богаче. Он заботливый муж и любящий отец, старающийся защитить своих близких от ударов судьбы³⁶. Истории жизни Абуталипа в композиции романа из двенадцати глав посвящены три средние главы (7, 8, 9). В опере Г. Жубановой образу Абуталипа целиком и полностью посвящен второй акт, и если сюжетную линию Едигея можно определить как *главную и первую*, то история жизни Абуталипа образует *побочную, вторую* сюжетную линию.

Третья, мифологическая линия представлена тремя масштабными сказаниями, каждое из которых образует самостоятельную сюжетную линию локального значения, это – «Легенда о Манкурте», «Сарыозекская казнь» и «Сказание о любви певца Раймалы и девушки Бегимай». Каждое из этих сказаний, чередуясь с событиями из жизни Едигея и Абуталипа, последовательно представлено в трех актах композиции оперы. «Легенда о Манкурте» излагается первой, выступая как «глубокое идейно-эстетическое обоснование» описываемых событий [7, 226]. И поэтому неслучайно опера Г. Жубановой после увертюры начинается со сцены «Жуаньжуаны и Жоламан (Манкурт)»³⁷. Особое внимание к народным сказаниям выступает характерной чертой творчества Ч. Айтматова, и миф о манкурте служит метафорой духовного и культурного забвения. Манкуртизм символизирует потерю идентичности, забвение традиций и утрату человеческого облика. Как отмечает исследователь: «Миф служит для автора средством критики современного сознания, ему приписана способность противостоять влиянию цивилизации, понимаемой как тотальное разрушение гармонии мира и человека» [9, 6]. Сказание «Сарыозекская казнь» углубляет основные идеи романа, обращаясь к темам власти, человеческой природы, вечного противостояния добра и зла. Легенда рассказывает о Чингисхане, великом завоевателе, от которого отвернулось Небо после казни его подчиненных – Ердена и Догуланг. Мифологическая линия Раймалы и Бегимай символизирует чистую, искреннюю любовь, которая, несмотря на все испытания, остается неподвластной влиянию социума и времени.

Шестая линия сюжета – «космологическая», содержит события из области научной фантастики. Это история о неудачном контакте землян с инопланетянами. Как отмечает писатель: «“космологическая” история вымышлена мной с одной лишь целью – заострить в парадоксальной, гиперболизированной форме ситуацию, чреватую потенциальными опасностями для людей на земле» [8, 7].

Концептуальной основой романа и оперы выступает легенда о Манкурте, показывающая разрушение личности в результате потери памяти и предательства основных нравственных законов. Эта идея получает отражение во всех сюжетных линиях, в которых действуют отрицательные персонажи, преступающие законы нравственности в силу разных обстоятельств и личных интересов. Перевоплощением Манкурта выступают образы следующих персонажей:

в линии Едигея – Сабитжан, сын Казангапа, который стремится не выполнять завещание умершего отца быть похороненным на родовом кладбище Ана-Бейит;

в линии Абуталипа – майор госбезопасности Тансыкбаев, из карьерных соображений возбудивший дело о предательстве Родины в отношении Абуталипа;

в линии сарыозекской казни – Чингисхан, ради власти предавший законы нравственности;

³⁶ В образе Абуталипа отражаются обстоятельства личной жизни Ч. Айтматова. В 1937 году был арестован, а впоследствии расстрелян его отец – Торекул Айтматов.

³⁷ Все сцены легенды о Манкурте решаются хореографическими средствами.

в линии Раймалы и Бегимай – Адилхан, брат Раймалы, обрекший его на смерть во имя жестоких родовых законов;

в научно-фантастической линии – руководство Обценупра³⁸, окружившее Землю поясом ракет, наподобие обруча Манкурта, чтобы защититься от инопланетян. В результате тема предательства в этой линии масштабируется в глобальном масштабе, приобретая общечеловеческое значение.

Воплощение темы манкуртизма в шести сюжетных линиях оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день» отражено в рисунке 1:

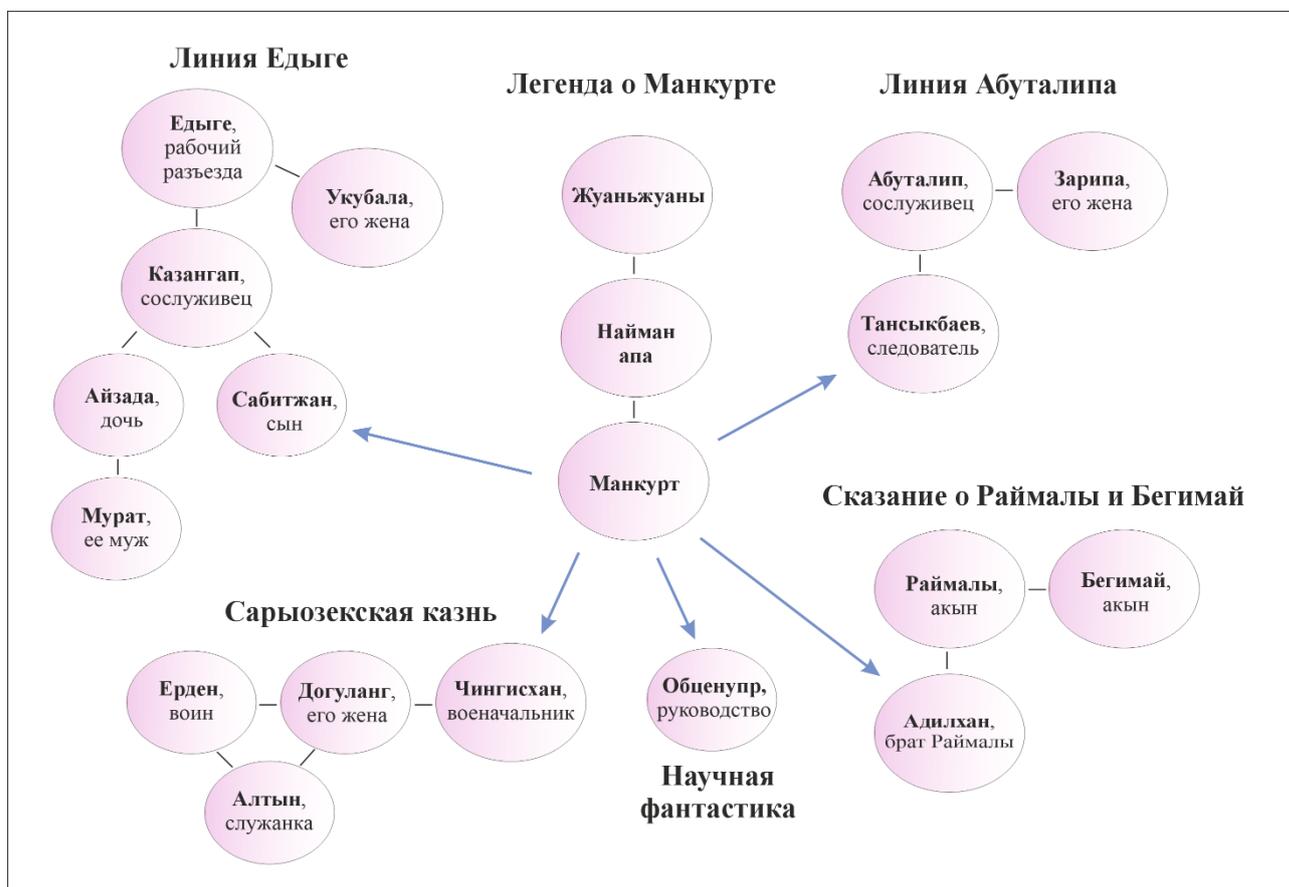


Рисунок 1 – Сюжетные линии и персонажи оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день»

Материал романа как самого сложного и объемного литературного жанра в любой театрализации неизбежно подвергается сокращению. Конкретные изменения в опере Г. Жубановой «И дольше века длится день» относительно романа Ч. Айтматова связаны с необходимостью концентрации драматургии, отбора наиболее важных событий и характеристики персонажей средствами музыкального языка. В романе значительное внимание уделено описаниям места происходящих событий, внутренним монологам и философским размышлениям героев и рассказчика. В опере текст значительно сокращается, а диалоги предельно драматизированы. Отсутствуют раскрытые в романе в воспоминаниях Едыге значительные эпизоды – сцены с Казангапом, история верблюда Каранара, страдания детей Абуталипа после его ареста, реабилитации Абуталипа, птицы Доненбай и др. Наибольшему сокращению подверглась научно-фантастическая линия, проходящая сквозной нитью через весь роман в диалогах космонавтов и представителей Обценупра. В опере эта линия сюжета представлена в основном посредством музыкального языка – в увертюре, в

³⁸ В сюжетной линии научной фантастики – Объединенный центр управления космическими полетами.

сцене первого действия «Взлет ракеты» и в симфоническом финале, который образует масштабное завершение всего произведения сценой бегства героев, спасающихся от вспышек «грозного пламени» [8, 430], исходящих от ракет, взлетающих для проведения заградительной операции Обценупра «Обруч».

При сравнении содержания оперы и романа обращает на себя внимание *усиление действенного начала* в образе Едыге. Внешне образ главного героя продолжает традиции «маленького человека», характерной для русской литературы с XIX века [10]. Такая трактовка получает подтверждение во внутренних монологах героя и в описаниях рассказчика, характеризующего Едыге как работягу, «каким несть числа на свете», которому не свойственно судить о том «что справедливо и что несправедливо в жизни» [8, 125]. В опере Г. Жубановой Едыге представлен как *активно действующий герой*, который спасает Абуталипа (сцена «На рельсах», первое действие) и Зарипу (начало третьего действия) от самоубийства, бросается с кулаками на Тансыкбаева (второе действие), открыто признается в любви Зарипе, прогоняет Сабитжана с кладбища Ана-Бейит и клеймит его, называя Манкуртом (третье действие)³⁹.

Своеобразие драматургии последней оперы Г. Жубановой определяется не только обилием сюжетных линий, но и большим количеством персонажей (более двадцати⁴⁰), семь из которых образуются в результате использования двойных партий для одного солиста. Прием двойных вокальных партий в опере позволяет расширить содержание произведения, разнообразить драматургию и подчеркнуть глубокий символизм происходящих событий. Такой прием обычно используется, если сценические роли драматургически связаны, или чтобы подчеркнуть символическое сходство образов персонажей. Например, в опере Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» один певец может исполнять партии всех четырех действующих на сцене злодеев (Линдорф, Коппелиус, Дапертутто и Доктор Миракль) [11]. Драматургическим обоснованием объединения этих партий выступает амплуа злодея, который задается целью разрушить счастье Гофмана. Двойные партии демонстрируют разные проявления одной силы зла, преследующей героя в отдельных линиях сюжета.

В последней опере Г. Жубановой двойные партии солистов используются для создания эффекта «театр в театре» [12, 349]⁴¹, – персонажи разыгрывают представления далеких от настоящего времени событий, связанных со старинными легендами в мифологических линиях сюжета: «Сарыюзекская казнь» и «Сказание о любви певца Раймалы и девушки Бегимай». Обращает на себя внимание морально-психологическое сходство характеристик мифологических персонажей и героев настоящего времени.

Создаваемые одним исполнителем образы Едыге и акына Раймалы олицетворяют духовную силу и стойкость. Параллель этих героев – символ преемственности поколений. Одновременно это подчеркивает особую восприимчивость главного героя к культурному наследию. Образы Абуталипа и Ердена связаны сценическим амплуа жертв несправедливой иерархической социальной системы, а также – представляют пример приоритетного отношения к своей семье, значение которой выше страха перед наказанием тоталитарного режима. Роли Зарипы, Бегимай и Догуланг объединяются в пределах тройной вокальной партии, и воплощают страдания и силу духа, а также – трагичность женской судьбы, повторяющейся на разных этапах истории и универсальность женской доли в условиях несправедливости и репрессий. При этом выбор партии Бегимай для исполнителя Зарипы обусловлен особым к ней отношением Едыге, который, подобно Раймалы, в силу сложившихся обстоятельств не может достигнуть своего счастья. В образах Укубалы и Алтын

³⁹ В романе Ч. Айтматова Абуталипа от самоубийства спасает Казангап, попытка самоубийства Зарипы отсутствует, в сцене допроса Едыге не соглашается с Тансыкбаевым во внутреннем монологе, признание в любви Зарипе происходит случайно и непреднамеренно, также – Едыге не прогоняет Сабитжана и не называет его макуртом открыто, а приходит к этому выводу в своих размышлениях.

⁴⁰ В крупномасштабных операх обычно участвуют около десяти персонажей.

⁴¹ Как, например, в опере Р. Леонкавалло «Паяцы».

воплощается охранительное начало, неизменность и стабильность женского предназначения, выступающего основой жизни человеческого рода. Роли Айзады и Найман апы объединены страданием, силой духа и любовью, а также – образом плача в связи с утратой самого близкого человека. Партии Тансыкбаева и Чингисхана представляют образы власти и ее неизменной жестокости. Современный бюрократ и исторический завоеватель становятся главными виновниками разыгрываемых на сцене человеческих трагедий, причиной которых выступает забвение основных нравственных законов, в результате чего их образы становятся перевоплощением Манкурта. Распределение двойных партий в опере Г. Жубановой «И дольше века длится день» отражено в рисунке 2:

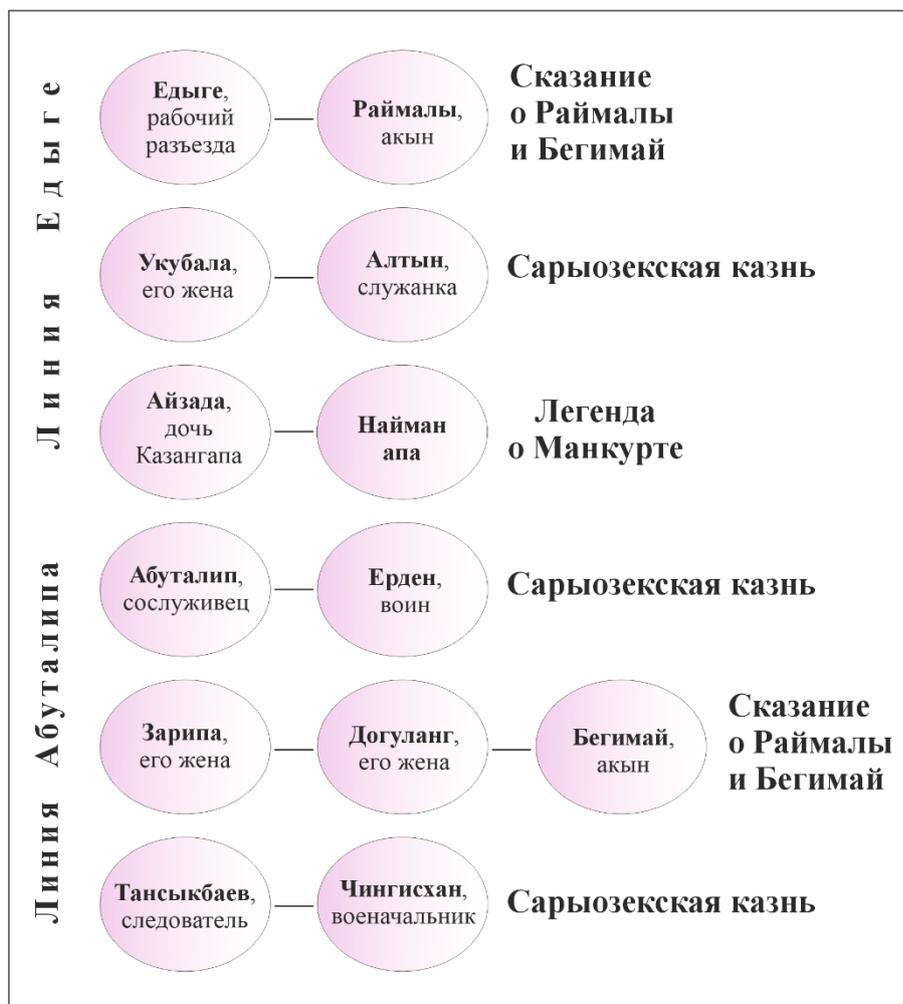


Рисунок 2 – Двойные вокальные партии в опере Г. Жубановой «И дольше века длится день»

Причины использования двойных партий опере Г. Жубановой во многом связаны с мифологическим обоснованием сюжета романа. Двойные партии – не только художественный прием, но и важный концептуальный инструмент, раскрывающий непреходящую ценность идей романа Ч. Айтматова – необходимости сохранения нравственных основ человеческой личности, культурного наследия и исторической памяти.

Жанр оперы Г. Жубановой «И дольше века длится день» можно определить как лирико-драматический в своей основе. Большая часть событий сюжета представляет собой инсценировку лирической интроспекции главного героя, его воспоминаний о событиях прошлого. Драматическое развитие сюжета в настоящем времени происходит в основном в первом действии (известие о смерти Казангапа и реакция на это событие родственников и

соседей) и в окончании третьего действия (похороны Казангапа). Этот драматический базис сюжета служит аркой оперного действия внутри которого разыгрываются воображаемые сцены из прошлого времени – легенды о Манкурте, жизни Абуталипа и Зарипы, сарыозекской казни, истории отношений Едыге, Зарипы и Укубалы, сказания о любви Раймалы и Бегимай. Лирические арии, речитативы и ариозо диалогических сцен передают эмоциональную глубину, тонкость переживаний и взаимоотношений персонажей. Характерно, что ключевые события сюжета (завязка, кульминации, развязка) происходят в пределах камерных сцен, что характерно для лирико-драматического оперного жанра. Вместе с тем в опере показаны острые драматические столкновения интересов различных сторон, и наибольшего драматизма развитие действия достигает в середине второго действия в эпизодах сарыозекской казни. Здесь впервые и единственный раз образуются массовые хоровые сцены с участием народа.

Эпическое начало также имеет важное значение в жанровой основе последней оперы Г. Жубановой. Это связано с ролью главного героя – Едыге, который, в связи с особенностями сюжетного повествования Ч. Айтматова, выполняет функцию косвенного рассказчика, продолжая таким образом традиции реальных рассказчиков предыдущих опер композитора – Абыза («Енлик и Кебек») и Натарова («Двадцать восемь»). В плане эпического наклонения оперы также показательное положение последней арии Едыге после развязки развития событий его сюжетной линии (похороны Казангапа, обвинение Сабитжана). Эта ария («Сайын далам, сар далам» – «Степь широка, степь быстра») выполняет функцию традиционного эпилога, в котором в назидательной форме выражается основная мысль произведения, связанная с защитой вековых традиций казахского народа, выраженных в сказаниях, песнях и кюях. Подобно предыдущим операм Г. Жубановой и многим операм композиторов Казахстана, эпос имеет значение основного «хранителя этнической памяти» [13, 15]. В результате участия в жанровой основе оперы всех трех «типов художественного содержания» [14, 15] (лирика, драма, эпос) опера «И дольше века длится день» отличается многоуровневой глубиной художественного смысла, соответствующего особенностям первоисточника, определяемого в литературоведении как «многослойный роман-метафора» [15, 16].

В музыкальной драматургии оперы «И дольше века длится день» большое значение имеет лейтмотивная организация, отличающаяся от предыдущих опер композитора большим количеством тем⁴², имеющих сквозное значение в развитии действия. Основной лейтмотивный материал образуют: темы предательства, Найман апы, плача Найман апы, мотив истязаний, связанные с сюжетной линией Манкурта, имеющей концептуальное значение. Также сквозное развитие образуют тема поездов, выступающая в опере, подобно роману, важным географическим ориентиром происходящих событий, и – тема взлета ракеты и мотив вспышек грозного пламени, связанных с линией научной фантастики.

Центральная коллизия сюжета строится на противостоянии добра и зла, и очерчивается с первых сцен оперы. Сферу добра представляют образы Найман апы, Едыге, Абуталипа, Зарипы, Укубалы, Айзады, Ердена и Догуланг. Сфера зла развивается в характеристиках жуаньжуанов, Сабитжана, Тансыкбаева, Чингисхана и Адилхана. Для интонационной сферы добра характерно преобладание вокальной стилистики, песенная жанровая основа тематизма, кантиленные мелодии, диатоническая звуковысотная организация и национальная характерность музыкального языка. В характеристике сферы зла преобладает инструментальная стилистика, диссонантная хроматика и применение авангардных видов композиторской техники – атональности, алеаторики, сонорики, а также – додекафонной техники. Показательным примером выступает тема предательства, представляющая собой классическую двенадцатитоновую серию (пример 1):

⁴² В опере «Енлик и Кебек» «лейтмотивную функцию выполняют три краткие темы» [16, 194], в опере «Двадцать восемь» используется только одна лейттема Москвы [17, 166].

7. Кодиров К. Сюжетные линии романа «Буранный полустанок» («И дольше века длится день») Чингиза Айтматова // Наука, новые технологии и инновации Кыргызстана. – № 1. – 2018. – С. 224- 228.
8. Айтматов Ч. Т. Собрание сочинений: В 7-ми т. Т. 3. Роман «И дольше века длится день». Сост. и ред. акад. Р. Рахманалиев. – М., 1998. – 432 с.
9. Мискина М. С. Фольклорно-мифологические мотивы в прозе Чингиза Айтматова: автореф. дис. филолог. наук. – Томск, 2004. – 23 с.
10. Чингиз Айтматов. «И дольше века длится день...» / «Игра в бисер» с Игорем Волгиным / Телеканал Культура. – URL: https://youtu.be/GASU3LTQXRU?list=PLyfJwYoNmHU1rOIVYtrYD0Vq2WRtZ4_K (дата обращения: 05.02.2025).
11. Опера Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана». – URL: <https://www.belcanto.ru/hoffmann.html> (дата обращения: 05.02.2025).
12. Пави П. Словарь театра: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
13. Аязбекова С. Ш. Музыкальная традиция этноса и ее роль в формировании композиторского мышления (на примере оперного творчества Г. Жубановой): автореф. дис. канд. иск. – Москва, 1990. – 27 с.
14. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
15. Ысакбаева З. Т. Художественная аксиология в романах Ч. Айтматова: автореф. дис. канд. филолог. наук. – Бишкек, 2021. – 30 с.
16. Абулгазина Г. К. Драматургия оперы «Енлик и Кебек» // Жизнь в искусстве: Композитор Газиза Жубанова. – Алматы: Өнер, 2003. – С. 191-198.
17. Кузембаева С. А., Мусагулова Г. Ж., Касимова З. М. Казахские оперы. – Алматы, 2001. – 248 с.

Камила БАЙҚОЖА

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
2-курс магистранты*

*Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты,
доцент А. З. Бултбаева*

ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ГОБОЙ АСПАБЫНА АРНАЛҒАН КОНЦЕРТТІК ЖАНР. ХАБИБУЛЛА СЕТЕКОВТЫҢ «ГОБОЙ МЕН ОРКЕСТРГЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІ»

Аңдатпа. Мақалада композитор Хабибулла Зайнуллаевич Сетековтың шығармашылығындағы «Гобой мен оркестрге арналған концерттің» жанрлық және стильдік ерекшеліктері қарастырылады.

Зерттеу мақсаты - композитордың ұлттық музыка мұрасын заманауи композициялық әдістермен үйлестіре отырып, гобой аспабының техникалық және экспрессивті мүмкіндіктерін ашуға бағытталған ізденістерін көрсету болып табылады. Осы орайда, Х. Сетековтың камералық оркестр мен гобойға арналған концерттінің орындалу ерекшеліктері, ырғағы, өлшемі мен ұйғыр музыкасына тән ладтық құрылымдары мен пентатоника қолданылуы айқындалады. Шығарманың музыкалық мазмұны мен композициялық құрылымы талданып, орындаушылық өнерге қойылатын талаптары қамтылады.

Мақаланың *әдіснамалық негізін* белгілі музыкатанушы ғалымдардың, соның ішінде, ұйғыр музыкасына арналған ғылыми еңбектері құрайды.

Зерттеу нәтижесінде жалпы концерт жанрының Қазақстан музыка мәдениетінде алатын орны мен даму жолдары кеңінен сараланады.

Тірек сөздер: концерт, жанр, гобой, композитор, ұйғыр музыкасы.

Аннотация. Статя посвящена исследованию жанровых и стилистических особенностей «Концерта для гобоя с оркестром» известного композитора Хабибуллы Зайнуллаевича Сетекова.

Цель исследования – определить поиски композитора, направленные на раскрытие технических и выразительных возможностей гобоя через сочетание национального музыкального наследия с современными композиторскими методами. Для достижения обозначенной цели анализируются особенности исполнения данного концерта для гобоя с оркестром, его метро-ритмическая основа, ладо-интонационные особенности, а также применение композитором пентатоники, характерной для уйгурской музыки. В статье исследуется музыкальное содержание и композиционная структура произведения, особое внимание уделяется требованиям, предъявляемым исполнителям, для совершенствования их мастерства.

Методологическую базу исследования составляют труды известных музыковедов, в том числе, посвященные уйгурской музыке.

В результате исследования подробно раскрываются место и пути развития жанра концерта в музыкальной культуре Казахстана.

Ключевые слова: концерт, жанр, гобой, композитор, уйгурская музыка.

Abstract. The article is devoted to the study of genre and stylistic features of the "Concerto for Oboe and Orchestra" by the famous composer Habibulla Zainullaevich Setekov.

The purpose of the study is to identify the composer's search aimed at revealing the technical and expressive capabilities of the oboe through a combination of national musical heritage with modern compositional methods. To achieve this goal, the features of the performance of this concerto for oboe and orchestra, its metro-rhythmic basis, ludo-intonation features, as well as the composer's use of pentatonics, characteristic of Uighur music, are analyzed. The article examines the musical content and compositional structure of the work, paying special attention to the requirements for performers to improve their skills.

The methodological basis of the research consists of the works of famous musicologists, including those devoted to Uighur music.

As a result of the research, the place and ways of development of the concert genre in the musical culture of Kazakhstan are revealed in detail.

Keywords: concerto, genre, oboe, composer, Uighur music.

Қазақстанда музыкалық жанрлардың эволюциясы әлемдік үдерістегі даму жолымен салыстырғанда аз уақытты қамтыса да, қазақ аудиториясының қызығушылығын оята алды. Қазіргі уақытта өзінің жаңашылдығымен көрермендердің жүрегінен орын таба білген «Концерт» жанры қазақ музыка әлемінде жас әрі жаңа болып келеді. Қазақстан композиторларының шығармашылығында жанрдың алғашқы үлгілері фортепиано музыкасында пайда болды. А. С. Нусупова өзінің зерттеуінде атап өткендей: «Виртуозность, как художественное явление, выражающееся в совершенном владении техникой и преодолении различных исполнительских трудностей, максимально реализовалась именно в жанре концерта, предполагающем изначально всесторонний показ мастерства и виртуозных возможностей солиста» [1, 7]. Яғни, өзіндік ерекшелігіне, дәстүрлі жеке музыкаға тән ерекшеліктер – вокалдық және аспаптық концерт жанрында ауқымды қарастырылады.

Қазіргі кезеңде композиторлар мен орындаушылар арасында концерт ең жарқын және сұранысқа ие жанрлардың бірі болып табылады. «Концерт» ұғымы алғаш рет XVI ғасырда қолданып, вокалды-аспаптық шығармалардың атауы болған. Жанрдың эволюциясы конферто

гроссодан бастау алып, барокколық жеке концерт, классикалық және романтикалық концерт болып дамыды. Концерт – музыкалық өнердің танымал және өзіндік тарихы бар жанр. Даму жолының ұзақтығына қарамастан, концерттік жанрлар бес ғасыр бойы композиторларды, сонымен қатар орындаушылар мен тыңдаушыларды да өзінің ерекшелігімен қызықтырып келеді. Өткен ғасырларда жазылған көптеген концерттер, шығармалар қазіргі заманның концерттік жанрымен салыстырғанда өзінің бір жағынан – тұрақтылығын, екінші жағынан – өзгергіштігі мен даму әлеуетін айғақтайды. Концерттер пайда болған сәттен бастап жанрға да қатысты бірнеше түрлендірулер енгізіліп, көркемдік тілі жағынан да өзгерістерге ұшырап отырды.

Концерттік жанрдың қарқынды дамуы көбінесе кәсіби орындаушы музыканттардың пайда болуымен, орындаушылық өнердің өркендеуімен байланысты. Бұған 1944 жылы Қазақстанда тұңғыш жоғары музыкалық оқу орны – Алматы мемлекеттік консерваториясының (қазіргі Қазақ ұлттық консерваториясы) ашылуы ықпал етті. Отандық авторлардың көпшілігі академиялық білім алды, ол өз алдына Еуропалық музыканың басым әсерін күшейтті. Бұл процесс аға буын композиторлар – Е. Брусиловский, Н. Меңдіғалиев, Ғ. Жұбанова, Б. Баяхуновтардың концерт жанрына жүгінуімен сипатталып, А. Исакова, А. Серкебаев, С. Кибирова, С. Ромащенко, Т. Қажғалиев, М. Сағатов шығармашылығында жалғасын тапты. Қазақстанда гобойда орындаушылық өнерінің өсуі – көлемді концерттік және камералық шығармалардың жарыққа шығуына себепші. Айта кететін болсақ, гобой аспабының орындаушысына арнап бірнеше концерттер жазылды. Солардың ішінде 1993 жылы М. Сағатовтың оркестрмен гобойға арналған концертін айтуға болады. Автор бұл туындысын белгілі гобойшы, ҚР еңбек сіңірген өнер қайраткері Т. Г. Ткишевке арнады. А. Тоқсанбаев та камералық оркестрмен гобойға арналған концертін 1983 жылы талантты орындаушы Темір Габдуллиновичке арнаған.

Гобойға арналған шығармалар Қазақстан композиторларының өнерінде маңызды орын алады. Гобойдың айқын мүмкіншіліктеріне М. Сағатов, Е. Андосов, А. Тоқсанбаев, С. Кибирова, Х. Сетеков, А. Федянин, А. Мейірбеков, С. Әбдінұров және А. Абдинуров сияқты Қазақстан өнерінің көрнекті композиторлары ерекше мән берді. Әр композитор өз шығармаларын нақты бір орындаушыға, гобой аспабының шебер маманы – ерекше тұлғаларға арнаған. Олардың қатарында Т. Ткишев, Т. Нұралы, Д. Махпирова, Н. Сапарова және тағы да басқалары бар.

Бұл концерттер ұлттық композиторлардың шығармаларын тереңірек зерттеу үшін нақты нысан. Аталған аспапқа арналған концерттердің авторлары өз шығармаларында музыкалық экспрессивтіліктің заманауи әдістері мен құралдарының алуан түрін кеңінен қолданады: моноритм, заманауи техника, фруллато, флажолеттер, қос стаккато және т.б. Гобойдың жаңа айқын мүмкіндіктерін іздестіру ұлттық бейнелік, қазақ музыкасының өлең сазы тіркесінде біртіндеп пайда болды. Шығармалар жеңіл құрылымдардан – күрделі жанрларға бет алды. Ал, жанр дегеніміз – орындаушылар құрамы, құрылымы, сипаты мен орындалу жағдайына қарай анықталатын музыкалық шығарманың түр өзгешелігі екені анық [2, 57].

Гобой партиясы жақсы орындаушылық қабілетті және көркемдік кәсіби көзқарасты талап етеді. Шығарманы талдау кезінде композитор белгілеп қойған көркемдік ойға және техникалық мәселелерге аса көңіл бөлеміз.

Мақалада бұрын соңды зерттелмеген Х. Сетековтың гобой мен оркестрге арналған концертінің орындаушылық ерекшеліктеріне талдау жүргіземіз.

Композитор 1958 жылы маусымның 17-жұлдызында Алматы облысының Шелек ауылында дүниеге келген. Ахмет Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған РҚММИ-ның фортепиано сыныбы бойынша түлегі. Хабибулла Зайнуллаевич 1981 жылы Алматы консерваториясын (қазір Құрманғазы атындағы ҚҰК) В. М. Ибраеваның фортепиано сыныбы бойынша, 1982 жылы сол жерде Қ.К.Қожамяровтың композиция сыныбы бойынша бітірді. 1985 жылдан бастап Алматы консерваториясында Қ. К. Қожамяровтың композиция сыныбында ассистент-тағылымдамашысы болды.

«Парад оркестров» атты ашық аспан астындағы музыка фестивалінің авторы және атқарушысы. ҚР Мемлекеттік наградаларымен (медальдарымен) марапатталған және «Ильхам» сыйлығының лауреаты. Хабибулла Зайнуллаевичтың қаламынан көптеген камералық-аспапты шығармалар жазылған. Оның ішінде үрлемелі аспаптарға арналған шығармалар: «Труба мен камералық оркестрге арналған концерт» (1986), «Флейта мен камералық оркестрге арналған концерт» (1986), «Кларнет пен камералық оркестрге арналған концерт» (1986), «Үрлемелі аспаптар оркестріне арналған марш» (1986) және т.б.

Камералық оркестр мен гобойға арналған концертін Хабибулла Сетеков 1986 жылы жазған. Сол жылы осы шығармадағы гобойдың жеке партиясын халықаралық байқаулардың лауреаты Дамиля Махпирова орындады. Концерт классикалық концерттік жүйеде (жылдам-баяу-жылдам) үш бөлімде. Бұл туынды еуропалық жазу әдісі мен ұлттық әуеннің синтезінен құрылған.

Жалпы, әлем музыка мәдениетінде қалыптасқан концерт жанры – бұл бір немесе одан да көп бөлімдерден тұратын соло немесе оркестрге арналған музыкалық шығарма.

Бұл шығарма концерт жанрының классикалық түрі бойынша 3 бөлімнен құралған. Бірақ, мақалада II және III бөлімдері ғана қарастырылады. Себебі, композитор шығарманың I бөлімін қайта қарастырып, жаңалау үстінде. Өзінің 2011 жылғы сұхбатында: «С годами накапливается жизненный опыт, и ты сам видишь свои достоинства и недостатки» [3] деп айтуы бекер емес. Демек автор өзіне жоғары талап қоя білгенінің арқасында, композиторлық шеберлігін шындай беруден шаршамайды.

Екінші бөлім *Lento cantabile* темпінде, ішекті аспаптардың бүтін нотасымен ұштасқан гобойдың сазды әуенімен басталады. Жалпы, концертте нота желісінде тональдік белгілер қойылмаған. Бірақ II бөлімінің альтерация белгілерінен *Es-dur* тональдігінде жүретіні айқын көрінеді. Негізгі партия ұйғыр музыкасына тән пентатоникалық сазда дамиды. Ұйғыр музыкасы: Аравин, Ерзакович, Сапарғалиева, Алибакиева, Кирина сынды музыкантанушылардың зерттеу нысаны болды. Ұйғыр музыкасының мәдениеті жайлы тереңнен зерттеу жүргізген К. Ф. Кирианың еңбектерінде: «Национально-стилистические признаки уйгурской музыки: эмоциональная открытость, экспрессивность, виртуозность, связанную с блестящей исполнительской культурой, яркость, остроту интонаций, богатство и изысканность ритмики, масштабность формы, импровизационность в структуре произведений и в манере исполнения». Ұйғыр музыкасының ладтық жүйе бойынша құралған шығармаларда: «Находит отражение и пентатоника, и народные семиступенные диатонические лады, и более сложные ладовые образования (часто с ув.2), уводящие в атмосферу индийской и иранской музыки. Такое разнообразие объясняется условиями в которых складывались исторические судьбы уйгуров, процесс их этногенеза» [4, 12]. Яғни, ұйғыр ұлтының музыкасына тән бояулар жайлы айта кеткен.

Шығарманың көркемдік мазмұнына келетін болсақ, сүйемелдеуші альт аспабында синкопалық әуен толқын тәріздес жүреді, яғни дамылсыз бір қозғалыс сезіледі. Гобой партиясы терең философиялық толғануға, ал ырғақ пен әуен – шығыс интонацияларына сай (пунктир ритмі және мелизмдер).

мысал-1



Жалпы тақырып басында ішекті аспаптардың гармониялық жүйесі біркелкі жүріп, негізгі солист партиясын толықтырып сүйемелдейді. II бөлімнің эмоционалдық өршуін төмендетілген нонаккордтардан құралған интервалдардан көреміз (ум.9.) (42-48 такттар). Скрипкашылардағы октавалар және виолончель мен альт аспаптарының тақырыбы бір-біріне жылдамдықтың күшеюімен қарама-қарсы жүреді.

Бұл эпизод оркестрдің партиясынан кейін солисттің каденциясына әкеледі (49-тактте). Каденцияда біз өлшемнің 5/8 ауысуын көреміз. Орындаушыға қойылатын талап – шығарманың көркемдік ойын ашу үшін, бірінші үлесті (доля) екпінмен ойнау. Бұл орындаушыға аса қиындық тудырмайтыны сөзсіз.

Орындаушыға екінші бөлімнің соңы қиындық тудыруы мүмкін. Гобой партиясындағы 3-октавадағы *es* ұзақ нота және жоғарғы регистр болған соң, бұл нотаны сапалы дыбыс пен таза интонацияда ұзақ орындау қиын. Дыбыстың интонациялық тұрақтылығын сақтау үшін қосалқы аппликатураны қолданамыз.

Құпия сынды фразалық ойды үзбеуде – дем маңызды рөл атқарады. Орындаушы шығарманы орындауда қай кезде демалуды алдын ала жоспарлауы тиіс. Осыған сәйкес, демді алғашқы бүтін нота *b* алдында алған жөн.

Концерттің 3-бөлімі *Allegro* темпінде, жылдам, жігерлі орындалады. Ерлік тақырыпты оркестр бастайды. Гобой мен оркестрдегі тақырыптар бір-біріне сұрақ-жауап сынды дамып, техникалық орындаушылық жағынан қиындық тудырады. Оның айғағы – тез жылдамдықтағы *es, f, des* ноталарының байланысында қосалқы аппликатура қолданылады (35-тактте гобой партиясында).

Ұлттық бастауларды еуропалық талаптармен синтездеуді үйлестіру Хабибулла Сетековтың «Камералық оркестр мен гобойға арналған концертінен ерекше көрініс тапты. PhD докторы (Кокишева) М. Т. Қойлыбаева өз еңбегінде: «В своем творчестве Х. Сетеков органично соединяет национальные традиции уйгурской музыки с современным композиторским мышлением. В основе практически всех сочинений композитора – опора на традиционную интонационность, что определило направленность его творческого стиля» деп тұжырымдайды [5, 31]. Композитордың шығармашылығымен танысу және нақты осы туындыны талдау барысында жоғарыда келтірілген доцент М. Т. Қойлыбаеваның пікіріне

көзіміз жетті. Ұйғыр музыкасының элементтері бай мәдени мұраны көрсетеді. Ол терең тарих пен халықтың ерекше болмысын жеткізетін өнер. Мұндай музыканың ерекшеліктері мен құрылымы оны әлемдік музыка мұрасының ажырамас бөлігіне айналдырады.

Қорытындылай келе, композитор гобойдың экспрессивті мүмкіндіктерін жаңа тәсілдермен ашуға тырысқанын анықтадық. Концертті талдау барысында гобой партиясының орындаушылық ерекшеліктері басты назарға алынып, ұйғыр музыкасына тән ұлттық ерекшеліктер атап өтілді. Бұл композитордың шығармашылығының жетілген және рухани көзқарасқа толы жоғары көрсеткіші десек қателеспейміз.

Әдебиеттер тізімі

1. Нусупова А. С. Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана: автореф. дис.. канд. искусствоведения: 17.00.02. – Алматы, 2008. – 25 с.
2. Музыка мәдениеті мен өнер терминдерінің орысша-қазақша-ағылшынша сөздігі // Құрастырушылар: Б. Ж. Кокымбаева, Е. Ю. Личман, Б. У. Итемгенова. Аудармашылар: У. М. Мақулов, А. Личман, А. Хасенов, Р. Хасенова. – Павлодар, ПМПИ, 2013. – 177 б.
3. Хабибулла Сетеков: В музыкальные дебри не лезу. 01 апреля 2011 г. <https://parvaz.kz/index.php/khabibulla-setekov>
4. Хасанова Р. К. Летописец уйгурской музыки // Проблемы музыкального искусства, науки и образования. Материалы Круглого стола, посвященного 70-летию со дня рождения К. Ф. Кириной. – Алматы, 2007. – 112 с.
5. Кетегенова Н. С. Қазақстан композиторлары – Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том третий. – Алматы: АО «Алматы-Болашақ», 2017 – 576 с.

Кристина БЕРДНИК

Магистрант 2 курса

Казахской национальной консерватории имени Курмангазы,

Алматы, Казахстан

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПЬЕСЫ «КҮЗГІ ӘУЕН» Е. УСЕНОВА: К ПРОБЛЕМЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ

Аннотация. В статье рассматривается проблема современного репертуара для валторны в творческой деятельности композиторов и исполнителей Казахстана. История формирования репертуара для данного инструмента представляет собой достаточно сложное явление. В казахстанской музыкальной культуре количество произведений, написанных специально для валторны, остается крайне ограниченным. Небольшое количество переложений и оригинальных сочинений, созданных для валторны, не может показать весь потенциал инструмента и охватить все уровни профессионального мастерства исполнителей. Это актуализирует необходимость дальнейшего расширения репертуара и стимулирования композиторского интереса к валторне в современном музыкальном пространстве Казахстана.

Ключевые слова: валторна, репертуар, переложение, композиторы Казахстана.

Аңдатпа. Бұл мақалада Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы валторнаға арналған заманауи репертуар мәселесі қарастырылады. Аталған аспаптың репертуарының қалыптасу тарихы күрделі құбылыс болып табылады. Қазақстанның музыкалық мәдениетінде валторнаға арнайы жазылған шығармалардың саны әлі де шектеулі күйінде қалып отыр. Валторнаға арналған түпнұсқа туындылар мен аранжировкалардың аздығы бұл аспаптың толық мүмкіндіктерін көрсетуге және орындаушылардың кәсіби шеберлігінің барлық деңгейін қамтуға мүмкіндік бермейді. Бұл жағдай валторна репертуарын

кеңейту және заманауи қазақстандық музыкалық кеңістікте композиторлардың осы аспапқа деген қызығушылығын арттыру қажеттілігін өзекті етеді.

Тірек сөздер: валторна, репертуар, аранжировка, Қазақстан композиторлары.

Abstract. This article examines the issue of the modern repertoire for the horn in the works of Kazakhstani composers. The history of the formation of the repertoire for this instrument is a complex and multifaceted phenomenon. In Kazakhstani musical culture, the number of compositions specifically created for the horn remains extremely limited. The small number of original works and arrangements written for this instrument fails to fully showcase its artistic and technical potential and does not encompass all levels of performers' professionalism. This highlights the need for further expansion of the repertoire and the stimulation of composers' interest in the horn within the contemporary musical landscape of Kazakhstan.

Keywords: French horn, repertoire, arrangement, composers of Kazakhstan.

Как известно, формирование любого музыкального инструмента претерпело достаточно длительный путь эволюции и совершенствования. Предметом изучения органологии⁴³ валторна стала недавно – в 20-30-е годы прошлого столетия. В 2007 году валторна наряду с гобоем вошла в книгу Рекордов Гиннеса⁴⁴ как один из самых сложных инструментов с точки зрения исполнительской техники. История формирования валторны как инструмента и ее сольного репертуара является достаточно запутанной в связи с изменением формы и специфики инструмента. Валторновый репертуар претерпевал значительные изменения на протяжении XVI-XIX веков, что было связано с модификацией конструкции, местом валторны в оркестре и её постепенным выходом на путь сольного инструмента.

Широко известен тот факт, что валторновая музыка в Казахстане проходила период формирования в 30-е годы, также как и в других национальных республиках. На настоящий момент список произведений написанных для валторны крайне мал. Большинство обработок и переложений популярных народных казахских песен не входят в репертуар профессионального концертирующего валторниста. Значительная часть пьес подходит для обучения в начальном и среднем звене, некоторые сочинения можно исполнять на концертах или конкурсах в старших классах профессиональных школ или колледжах, но исключая репертуар валторнистов, обучающихся в высших учебных заведениях.

Проблема расширения репертуара предназначенного для валторны в настоящее время является одной из актуальных проблем исполнительства на духовых инструментах. В инструментальном наследии композиторов Казахстана имеется, к сожалению, небольшое количество произведений для валторны. Среди них выделим Концерт для валторны с оркестром А. Бычкова, который заслуживает более широкого применения в учебно-педагогической практике и концертном исполнении [1, 3]. В данный перечень входит Концертная пьеса для валторны и фортепиано В. Миненко, которую можно услышать на конкурсах и экзаменах, что демонстрирует её востребованность. «Ноктюрн» для валторны и фортепиано Н. Мендыгалиева, пользуется большой популярностью у валторнистов. К числу недавно написанных сочинений для валторны относится «Пьеса для валторны Андрея» А. Абдинурова, где широко используются приёмы, присущие Новой музыке.

В числе событий, привлекающих внимание к проблеме репертуара стал Концерт-презентация сборника произведений для духовых инструментов молодых композиторов, который прошел 6 марта 2024 года. Концерт был посвящен 80-летию Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, где прозвучали сочинения молодых композиторов, написанные специально для валторны — «Арнау» Н.Жумабек и «Рондо» Ж. Интыкбаевой.

43 Органология - наука о музыкальных инструментах, их классификации и технических аспектах.

44 Данные в интернете разнятся и встречается информация о том, что это произошло в 1989г.

В результате исследования различных источников, связанных с валторновым искусством и проблемой сольного репертуара для этого инструмента, попытаемся выделить причины сложившейся ситуации:

1) не востребованность и малоизвестность валторновой музыки в Казахстане. До настоящего времени валторна не получила признания и широкого распространения как сольный инструмент. В результате композиторы, отмечая красоту тембра валторны в оркестровой музыке, не рассматривают данный инструмент для создания сольных произведений;

2) отсутствие конструктивного диалога, творческого тандема композиторов с реальными исполнителями, приводит к тому, что молодые композиторы недостаточно вникают в конструкцию и технические возможности инструмента;

3) дефицит заказа на создание валторновых произведений.

В практических целях автором статьи в конце 2022 и начале 2023 года было создано переложение сочинения казахского композитора Е. Усенова «Күзгі әуен» («Осенняя мелодия»), при поддержке педагога, действующего профессионального валторниста В. Сиротина и замечательной пианистки, педагога и аккомпаниатора Е. Скрипченко. Конечно, это не первый случай переложения известных пьес для валторны, несколько удачных переложений создал действующий валторнист А. Г. Денисов, это К. Кумисбеков «Поэма» и С. Кебирова «Жайлауда», эти произведения востребованны и часто исполняются.

Стоит отметить, что осенью 2024 года прошёл первый Республиканский конкурс посвящённый 25-летию РК для духовых и ударных инструментов, музыкантов национальной гвардии РК. Сочинение Е. Усенова прозвучало в первом, отборочный туре конкурса, который проходил онлайн (по видеозаписи). Второй тур проходил в городе Астана. Благодаря конкурсу, через непосредственное общение музыкантов, произведение «Күзгі әуен» получило распространение в других городах Казахстана среди валторнистов. Автор статьи, К. Бердник служащая национальной гвардии воинской части 5571 получила на этом конкурсе 1 место.

Ермурат Усенов (р. 1952) – известный композитор, домбрист и музыковед Казахстана, в сочинениях которого выражается национальное начало и веяние современных тенденций. Композитором создано большое количество сочинений разных жанров, однако особое место в его творчестве занимают миниатюры и пьесы для солирующих инструментов; обработки известных кюев и народных песен для разных оркестровых составов, и ансамблей. В сольной инструментальной музыке композитор ярко раскрывает художественные образы, связанные с красотой природы [2, 419]. Е. Усенов, наряду с такими композиторами, как С. Еркимбаев, А. Бестыбаев, А. Серкебаев, Е. Хусаинов, Б. Дальденбай, К. Шильдебаев, Ж. Тезекбаев, Г. Узенбаева, А. Раимкулова, С. Абдинуров, относится к четвертому поколению отечественных творцов, образующих ядро современной композиторской школы Казахстана [3, 52].

Услышав оригинал этого сочинения впервые, можно сразу представить как «Күзгі әуен» может исполнить именно валторна. Полученное впечатление вызвало в памяти любимое высказывание Д. Рогаль-Левицкого: «Несомненно, самым поэтичным инструментом современного симфонического оркестра может быть валторна. И это не случайно. Валторна действительно звучит настолько обаятельно красиво, что она неизменно приковывает к себе внимание слушателя и невольно покоряет сердце композитора» [4, 140].

Прекрасный, бархатный тембр инструмента передаёт настроение печали, эмоциональное переживание, связанное с чувством грусти и ностальгии, с многогранной, в том числе и философской, темой осени. В стихотворениях, одах выдающихся поэтов разных стран и эпох – Дж. Китса, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Фета, С. Есенина, А. Ахматовой, Б. Пастернака, Абая Кунанбаева, М. Жумабаева, Е. Раушанова; в картинах и скульптурных композициях известных художников – И. Крамского, В. Поленова, И. Левитана, Б. Кустодиева, В. Серова, Ж. Шарденева, М. Зверева, Ф. Прайса; в музыкальных произведениях на тему «Времена года» разных композиторов: А. Вивальди, Й. Гайдна, П. Чайковского, А. Глазунова, Дж. Кейджа, А. Пьяцоллы, В. Мартынова, осень воплощается

по-разному. Одни творцы воспевают праздник урожая, радость и благополучие, другие – падение золотой листвы, меланхолию и тишину, которые она приносит. То есть, все зависит от индивидуального восприятия и интерпретации самого создателя, а также использованных им художественных приемов, красок и тембров. В случае «Күзгі әуен» Е. Усенова, на наш взгляд, пьеса наполнена глубокой грустью, переживанием, в то же время в ней можно услышать интонации борьбы, которые в конечном итоге побеждает безысходность и чувство всепоглощающей печали. Заметим, что композитор Е. Усенов согласен с нашей трактовкой эмоционально-образного содержания его произведения.

После встречи и обсуждения с Е. Усеновым, мы внесли небольшие изменения в нотный текст, и при совместной работе с композитором была сделана вторая редакция. Композитором были высказаны следующие пожелания, которые были учтены:

- Во втором варианте переложения в начале пьесы изменили положение темы (можно увидеть на рисунке 1 первую и вторую редакцию), перенесли ее на октаву ниже для более точного восприятия передачи основного характера сочинения:



Рис 1. Проведение темы в двух редакциях

- В быстрых и непрерывных пассажах (в середине сочинения) в первую редакцию внесены небольшие изменения, не искажающие смысл данного фрагмента – пауза вместо нескольких нот (ритмической фигуры), чтобы исполнитель смог взять дыхание, поскольку не у всех валторнистов есть реальная возможность сыграть такой длинный пассаж на одном дыхании. Но композитор настоял на том, чтобы оставить все как есть в оригинале «для более точной передачи эмоциональной составляющей этого музыкального момента» (смотрите рис. 2):



Рис 2. Пассаж с изменением ритмической фигуры

- В первой редакции в каденцию были внесены некоторые изменения: делая акцент на красоту тембра, каденция была адаптирована для валторны. Но, во второй редакции, по просьбе композитора и благодаря его помощи, вновь зазвучала каденция оригинала передавая эмоции, изначально вложенные композитором.

Перейдем к рассмотрению результата нашей попытки пополнить репертуар для валторны за счет переложения этого прекрасного произведения. Пьеса Е. Усенова «Күзгі әуен» относится к категории сочинений, которые в полной мере повествуют об отношении композитора к природе родного края. Произведение написано в сложной трехчастной форме со вступлением, каденцией и небольшой кодой. Основная тональность g-moll. В оригинале пьеса исполняется на виолончели и кобызе, существуют переложение для флейты, для саксофона, для альты, данное переложение «Күзгі әуен» было создано для валторны и фортепиано. Кантиленное, певучее сочинение с каденцией солиста показывает красоту, богатство тембра, а также технические и исполнительские возможности инструмента. Сочинение начинается с фортепианного вступления, которое написано в форме периода с небольшим проигрышем. Вступление (Moderato), создающее атмосферу произведения состоит из двух небольших предложений. В аккомпанементе фортепиано проводится один из основных мотивов, который будет звучать в первом и третьем разделе пьесы в партии солиста.

Второй, секвенционный мотив звучит с 8 такта. Создаётся впечатление, что именно фортепиано начинает основное повествование.

Е. Усенов «Күзгі әуен»
Переложение К. Бердник



Рисунок 3. Вступление фортепиано. Первый и второй мотивы.

Композицию пьесы образуют три основных раздела. Первый раздел написан в простой двухчастной форме, делится на два периода и небольшое дополнение. Первый период состоит из двух предложений повторного строения и дополнения, которое можно охарактеризовать музыкальным послесловием и отметить, что оно основано на новом тематическом материале, который звучал во вступлении.

Даже при нюансе *tr* валторнист должен следить за исполнительским выдохом, играть на полном выдохе и вести основную мелодию. Одно большое предложение состоит из нескольких небольших фраз, которые в свою очередь, можно поделить на мотивы. Самое главное, что все должно звучать как бы «на одном дыхании», не прерывая общего повествования. Стоит обратить внимание на аккомпанемент, который насыщает произведение яркими красками. Партия солиста волнообразная, немного поднимается вверх, потом постепенно спускается вниз до малой октавы. В 45-46 такте (44 из-за такта) звучит небольшое расширение, солист играет соло без сопровождения и постепенно восходящим пассажем подводит мелодию к следующему периоду, который начинается с 47 такта. Во втором периоде в партии солиста отсутствуют изменения в мелодии, но за счёт смены нюанса (с *tr* на *f*) и усложнения аккомпанемента создаётся ощущение драматизма. В партии фортепиано появляется плотная аккордовая фактура в левой руке и важные подголоски в правой руке, которые звучат в верхнем регистре. С 69 такта в партии валторны появляется тот самый мотив, который звучал в партии аккомпанемента в самом начале произведения. В третьем разделе, при следующем исполнении этот мотив будет немного изменен.

Следующую часть, раздел (B) можно назвать серединой произведения и её характерной отличительной чертой является смена темпа (*Con moto*, подвижно):



Рисунок 4. Подвижная середина.

Изменение фактуры у фортепиано (одноголосная мелодия в левой руке, непрерывное волнообразное и скачкообразное движение в правой руке шестнадцатыми длительностями) и ряд виртуозных пассажей у валторны (с 102-126 такт). Изначально при изучении нотного материала следует обратить внимание на пассажи в партии валторны, координировать дыхание с правильной работой пальцев. Со 127 такта начинается каденция солиста, состоящая из нескольких фраз, в которых солист может показать свою музыкальность и выразительность

игры. В последних двух тактах звучит восходящий пассаж, который подготавливает вступление фортепиано к третьему разделу.

Последняя часть (a tempo) представляет собой неполную репризу первого раздела. Повтор начинается со второго периода первого раздела и немного измененного дополнения, мотив которого в очередной раз звучит в партии солиста. Фортепиано вместе с солистом исполняет каждое окончание фразы, мотив, который необходимо играть в ансамбле и интонационно чисто. Далее звучит кода. Последние 9 тактовая в произведении приводят к заключению, которое вносит успокоение и тишину, чему способствует прозрачность фактуры и нюанс *p*.

Таким образом, анализ переложения для валторны и фортепиано пьесы «Күзгі әуен» Е. Усенова позволяет прийти к следующим выводам:

1) Валторна является неотъемлемой частью оркестровой музыки, разные композиторы на протяжении многих эпох всегда обращались к тембру этого замечательного инструмента. Постепенное расширение сольного репертуара для валторны в творчестве зарубежных композиторов напрямую зависело от эволюции конструкции инструмента и его исполнительских возможностей.

2) Валторна – технически сложный инструмент и для сочинения валторновой партии необходимо обладать достаточным количеством навыков, что могло бы продемонстрировать как уникальность, инструмента так и его технические особенности.

3) Переложение для валторны пьесы «Күзгі әуен» Е. Усенова, было создано К. Бердник в практических целях. Данный образец раскрывает тембровый и исполнительский потенциал валторны.

4) Опыт, полученный при работе над пьесой Е. Усенова, позволит создавать различные переложения для валторны сочинений казахстанских композиторов. При использовании такого подхода, репертуар валторны соло может расширяться за счет включения в себя переложений для разного уровня подготовки музыкантов-исполнителей - от начального до специализированного среднего и высшего этапов обучения, включая профессиональных исполнителей, что может являться одним из путей решения данной проблемы.

Список литературы

1. Димонт А. З. Исполнительский анализ произведений композиторов Казахстана для валторны. Концерт для валторны с оркестром А. Бычкова. Концерт для валторны и фортепиано Н. Мендыгалиева / Методическая разработка, Министерство высшего и среднего музыкального образования казахской ССР, Алма-Ата: Минвуз КазССР, 1983. – 33 с.
2. Нуржанова А. К. Композиторы Казахстана (творческие портреты композиторов Казахстана) т.1. / Кетегенова Н. С., Нусупова А. С. Алматы: Алматы–Болашак, 2012. – 360 с.
3. Джумалиева Т. К, Ходжабеков И. С. Симфоническая картина в творчестве казахстанских композиторов. – Алматы 2019. – 132 с.
4. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. – Москва: «Музгиз», 1961. – 288 с.

Ертай НИЯЗБЕК
магистрант I курса по специальности «Композиция»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

Научный руководитель: Мылтыкбаева Меруерт Ширакбаевна,
кандидат искусствоведения,
доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕХНИКИ КОМПОЗИТОРСКОГО ПИСЬМА В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ НАЧАЛА XXI ВЕКА КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы современного композиторского творчества. Предметом исследования является применение средств композиторских техник в камерно-инструментальных произведениях композиторов Казахстана. На примере произведений «Белес» Б. Дальденбая, «Мое почтение, мистер Таттимбет» А. Токсанбаева и «Умай» Д. Бержапракова рассматриваются особенности применения таких техник, как минимализм, расширенные техники исполнения. Помимо этого, исследование освещает вопросы жанрового разнообразия камерно-инструментальных произведений и особенности их драматургии, структуры, что отражает стремление казахстанских композиторов к свободе музыкальной мысли и индивидуальности выражения.

Ключевые слова: техники письма, композиторское творчество, А. Токсанбаев, Б. Дальденбай, Д. Бержапраков, камерно-инструментальные произведения.

Аңдатпа. Мақалада қазіргі заманғы композиторлық шығармашылық мәселелері қарастырылады. Зерттеудің нысаны – Қазақстан композиторларының камералық-аспаптық шығармаларында композиторлық техникалар құралдарын қолдану.

Б. Дәлденбайдың «Белес», А. Токсанбаевтың «Тәттімбетке арнау» және Д. Бержапраковтың «Ұмай» шығармаларының мысалында минимализм, кеңейтілген орындаушылық техникалар сияқты әдістерді қолдану ерекшеліктері қарастырылады. Бұдан бөлек, зерттеу камералық-аспаптық шығармалардың жанрлық әртүрлілігі, олардың драматургиясы мен құрылымының ерекшеліктерін талдай отырып, қазақстандық композиторлардың музыкалық ой еркіндігі мен даралықты іздеуге деген ұмтылысын көрсетеді.

Тірек сөздер: жазу техникасы, композиторлық шығармашылық, А. Токсанбаев, Б. Дәлденбай, Д. Бержапраков, камералық-аспаптық шығармалар.

Abstract. The article examines issues of contemporary compositional creativity. The subject of the study is the application of compositional techniques in the chamber-instrumental works of Kazakhstani composers.

Using the examples of «Beles» by B. Daldembay, «My respect to You, Mr. Tatimbet» by A. Toksanbayev, and «Umay» by D. Berzhaprakhov, the study explores the specifics of applying techniques such as minimalism and extended performance techniques. In addition, the research highlights the issues of genre diversity in chamber-instrumental works, as well as the peculiarities of their dramaturgy and structure, reflecting the Kazakhstani composers' pursuit of musical freedom and individuality of expression.

Keywords: compositional techniques, compositional creativity, A. Toksanbayev, B. Daldembay, D. Berzhaprakhov, chamber-instrumental works.

В развитии композиторского творчества можно проследить развитие разных стилевых и идейных направлений, смену методов выражения художественных концепций. Национальная композиторская школа активно развивалась в условиях глобализации и взаимодействия с мировыми художественными тенденциями. В 90-ые годы ярко выступили композиторы А. Бестыбаев, А. Раимкулова, А. Токсанбай, Б. Аманжол, С. Абдинуров, А. Абдинуров и многие другие. Активно на современном этапе творят молодые композиторы – С. Байтереков, Д. Бержапраков, Р. Абдысагин, С. Шаменов и многие другие.

Обращение к авангардным техникам западной музыки в творчестве композиторов усилилось в последние годы, хотя и ранее встречались различные приемы (у Б. Баяхунова, Б. Дальденбая и др.). Однако в последние десятилетия композиторские техники стали неотъемлемой составляющей композиционного письма. Особый интерес в контексте этой темы вызывают сочинения А. Токсанбаева, Б. Дальденбая и Д. Бержапракова, композиторов, чье творчество отражает стилевые тенденции в поиске новых выразительных средств.

В произведениях этих композиторов можно встретить различные композиторские техники, такие как минимализм, расширенные техники исполнительство, алеаторика, сонорика и полистилистика, которые взаимодействуют с этническими элементами казахской музыкальной традиции.

Одним из ярких произведений камерно-инструментальной музыки Казахстана является квартет для струнных инструментов «Белес» Бейбита Дальденбая. Сам композитор так объяснял особенности композиции квартета: «Ее основная идея заключается в том, что будущее всегда остается неизвестным...» [1]. Произведение стало реакцией на события января 2022 года. Композитор, находясь в Алматы, узнал о трагедии от супруги. Его охватило волнение, так как дороги были перекрыты. Эти переживания легли в основу квартета: человек наслаждается жизнью, но внезапно сталкивается с пугающим событием, после чего страх отступает, и жизнь продолжается.

Впервые «Белес» прозвучал в апреле 2022 года в «Астана Опера» в исполнении квартета имени Газизы Жубановой.

Произведение строится в трехчастной форме:

I раздел – экспозиция, где представлены основные интонационные мотивы, напоминающие казахскую инструментальную музыку. Спокойная, плавная фактура создает ощущение повседневности и стабильности.

II раздел – кульминация, в которой появляются современные выразительные средства: глиссандо, кластеры, имитация сирены. Этот раздел символизирует тревогу и неожиданное вторжение катастрофы в размеренную жизнь.

III раздел – реприза, возвращающаяся к исходной тематике, но в измененном виде, что подчеркивает идею неизбежного продолжения жизни после потрясений.

В квартете использован целый ряд современных приемов, что придает музыке экспрессивную силу. Глиссандо в струнных партиях создают эффект напряжения, особенно в кульминационном разделе. Пиццикато и *col legno* (игра деревянной частью смычка) придают дополнительную текстурную окраску (*пример 1*). Использование флажолетов создает призрачное звучание. В средней части квартета встречаются насыщенные кластеры, создающие ощущение хаоса. Развитие гармонии основано не на традиционной функциональной логике, а на сонорных взаимодействиях.

Пример 1. Б. Дальденбай. Квартет «Белес». II раздел. 2 цифра

Особое внимание привлекает эффект сирены (вероятно, достигается глиссандо и резкими динамическими контрастами). Звуковые массы сменяют друг друга волнообразно, напоминая тревожные городские звуки (пример 2).

Пример 2. Б. Дальденбай. Квартет «Белес». II раздел. 7 цифра

Частая смена размеров и полиритмия в средней части усиливают чувство нестабильности. Использование пауз и разреженной фактуры подчеркивает моменты тишины и ожидания. Произведение отличается резкими динамическими переходами – от ppp до sfff. Эти контрасты усиливают драматизм и символизируют эмоциональные колебания героя.

Музыкальный язык квартета сохраняет связь с традиционной казахской музыкой. В первой части слышны интонации, напоминающие кюи, с характерными секундными оборотами. Ладовая основа неустойчива, но прослеживаются квартовые и квинтовые созвучия, типичные для казахской музыки.

Квартет «Белес» Бейбита Дальденбая – пример синтеза национального и современного. Композитор органично использует как традиционные, так и авангардные техники, создавая выразительную музыкальную картину, отражающую трагические события января 2022 года. Сочетание сонорных эффектов, имитации реальных звуков и казахской интонационности в сочетании с актуальной тематикой приближает сочинение к лучшим образцам современной камерной музыки Казахстана.

Другим ярким сочинением, отражающим новые тенденции камерно-инструментальной музыки, является **Струнный квартет (С-dur)** Артыка Токсанбаева, созданный в 2019 году. «Композитор находится в поездке по США, любит вид прерий и вспоминает казахскую

степь. Рождается образная аллюзия: в музыкальной памяти композитора возникает тема кюя «Сарыжайлау», которая стала импульсом для написания квартета» [2, 50]. Прямая отсылка к мастеру шертпе - название сочинения: «My respect to You, Mr. Tatimbet» («Мое почтение, мистер Таттимбет»). Квартет был создан для Государственного квартета Республики Казахстан имени Газизы Жубановой. Но премьера его состоялась в режиме онлайн 13 сентября 2020 года, в исполнении музыкантов оркестра «Marga Marga» в штаб-квартире ОММ (Orquesta Marga Marga, г. Конкон, Чили).

Произведение А. Токсанбаева интересно техническим воплощением художественной идеи. По словам композитора, он опирается на принципы минимализма (Minimal music) и характерные для данного стиля приемы так называемой «репетитивной» техники [3, 465]. В этом квартете ярко выражены характерные черты казахской домбровой музыки: камерный характер, созерцательность и постепенное развитие музыкального образа через тонкие вариации мотива, напоминающее кюй, но без традиционной структуры его повторения. Обращение к народным истокам здесь сочетается с современным композиторским подходом, в котором органично переплетаются новые техники и элементы этнического звучания.

В качестве паттерна использована тема кюя Таттимбета «Сарыжайлау». Присущая казахской музыке метрическая нерегулярность соотносится с минималистской нестабильностью, хотя последняя строится на рациональном замысле, тогда как в шертпе-кюе метроритмическая гибкость обусловлена эмоциональным восприятием кюйши. Хотя квартет написан в одночастной форме, внутри него ощущается трехчастная структура, обусловленная контрастным чередованием тематического материала. Основной принцип формообразования — процессуальное развертывание, при котором мелодический и ритмический материал постепенно трансформируется, создавая эффект непрерывного развития.

Композитор сознательно избегает прямых цитат из кюя «Сарыжайлау», но использует вариативные мотивные структуры, подвергая их ритмическим и гармоническим преобразованиям. Это выражается в чередовании секундого и терцового движения, изменении динамических нюансов и гибкости метрических построений.

Один из ключевых элементов квартета — минималистический подход к развитию тематического материала. Токсанбаев использует метод микроизменений, который заключается в постепенном варьировании мелодических ячеек, создавая органичное звуковое течение (*пример 3*).

The image shows a musical score for measures 14 through 17 of a quartet. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The Violin I part has a melodic line with some grace notes and slurs. The Violin II part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola part has a steady eighth-note accompaniment. The Cello part has a complex rhythmic pattern with many grace notes and slurs, creating a textured, percussive effect.

Пример 3. А. Токсанбаев. Квартет «Мое почтение, мистер Таттимбет». 13 цифра

Одним из наиболее выразительных средств квартета является использование расширенных техник звукоизвлечения, создающих нестандартные тембры и фактурные сочетания:

- Имитирование казахских инструментов через нетрадиционные приёмы игры (*sul tasto* для эффекта кыл-кобыза, *pizzicato tutti* для создания домбрового оттенка) (*пример 4*).
- Модуляция артикуляции, включающая резкие переходы между *spiccato* и *legato* в пределах одной фразы.

- Перкуссионные техники, включающие удары по корпусу инструментов, создающие дополнительный ритмический слой.

The image shows a musical score for a quartet, measures 276-280. The score is written for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The Violin II part has a 'sul tasto' marking. The Viola part has a 'pizz.' marking. The Violoncello part has an 'arco' marking and a dynamic marking 'f'. The score is in 4/4 time and features a mix of melodic lines and percussive effects.

Пример 4. А. Токсанбаев. Квартет «Мое почтение, мистер Таттимбет». 23 цифра

Произведение строится на концепции развития акустического пространства. В отдельных эпизодах композитор использует размытие границ между основным и фоновым материалом, создавая звуковую перспективу, напоминающую естественное звуковое окружение. Пространственные эффекты, такие как удалённое звучание альты через флажолеты или скрипки с помощью *sul ponticello*.

Еще одно яркое сочинение последнего времени в данном жанре — композиция «Умай», одночастная пьеса для подготовленного фортепиано, виолончели и кларнета, где используются нетипичные приёмы звукоизвлечения. Композитор Данияр Бержапраков написал её в феврале 2024 года специально для концерта «Подготовленное фортепиано», состоявшегося 1 марта в Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы, где она и была впервые исполнена. «Умай – богиня плодородия в тюркской мифологии... Это произведение отражает пробуждение природы и величие ее силы, восседающей в виде прекрасного лебедя на вершине Священной горы» [4].

Образное содержание вариаций передаёт шаманское камлание, где пианист выступает в роли шамана. Семь вариаций символизируют восхождение духа к богине плодородия, постижение зрелости и мудрости. Композитор стремился погрузить слушателей в состояние транса и медитации. Трио «Умай» Д. Бержапракова воплощает образы, отражающее традиционное мировидение казахов, что проявляется в таких параметрах, как содержание, тембр, ладоинтонационное своеобразие, структура, метроритм.

Произведение выстроено в форме вариаций, предшествующих вступлением и завершающихся кодой. Композитор обращается к числу семь, которое в тюркской культуре носит сакральное значение, и использует семь инструментальных вариаций, каждая из которых раскрывает новые тембральные и фактурные возможности ансамбля.

Вступительная часть демонстрирует нетипичное использование рояля, кларнета и виолончели. Здесь важнейшую роль играет темброфония: композитор намеренно отказывается от традиционного метроритмического деления, создавая звуковую среду, в которой главенствует процессуальность звучания. Особое внимание уделено подготовленному роялю, чей тембр обогащается за счёт введения дополнительных объектов – керамического блюда, книг и деревянных палочек. Это позволяет создать эффект, напоминающий звучание шаманских инструментов: бубна, жетыгена и идиофонов.

Тематический материал основан на дорийском ладе с центром в ноте Е. Мелодическая линия развивается в пределах дуодецимы, используя плавные поступенные движения, дополненные секундовыми скачками. Композитор избегает прямых отсылок к традиционному казахскому мелосу, обращаясь к глубинным мировоззренческим структурам народной музыки.

В «Умай» активно задействованы нетрадиционные способы звукоизвлечения, что позволяет инструментам выйти за рамки их привычного тембрового диапазона:

В нижнем регистре рояля, на струны помещено керамическое блюдо, создающее вибрационные колебания, имитирующие звучание шаманского бубна (*пример 5*). Средний регистр заглушён книгами, благодаря чему его тембр напоминает щипковый инструмент, такой как жетыген. Верхний регистр обогащён деревянными палочками, создающими идиофонный оттенок.

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Si (Cl. (Si)), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 4/4 time and G major. The piano part features a complex rhythmic pattern in the lower register, marked with 'accel. e poco a poco rit.' and dynamic markings 'ff' and 'p'. The clarinet and cello parts have more melodic lines.

Пример 5. Д. Бержапраков. Трио «Умай». Вступление. 3 цифра

В партии виолончели применяется *scordatura* – перестройка одной из струн, что позволяет инструменту звучать в диапазоне контрабаса, усиливая мистическую атмосферу произведения. Вариативные приёмы штрихов (*sul tasto*, флажолеты, перкуссионные удары по корпусу) дополняют звучание, придавая инструменту ритуальный характер (*пример 6*).

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet in Si (Clarinetto in Si), Violoncello (Vc.), and Piano (Piano). The score is in 4/4 time and G major. The piano part features a complex rhythmic pattern in the lower register, marked with 'f' and '6'. The clarinet and cello parts have more melodic lines.

Пример 6. Д. Бержапраков. Трио «Умай». Вариация №1. 5 цифра

Использование приёма перманентного дыхания на кларнете позволяет создавать протяжённые, статичные звуковые слои, напоминающие звучание сыбызгы (*пример 5*). В отдельных эпизодах применяются техники шумового звукоизвлечения, например, продувание воздуха без взятия определённой высоты тона.

Представленные произведения демонстрируют жанровое разнообразие казахстанской камерно-инструментальной музыки начала XXI века, а также особенности их драматургии, структуры и способов взаимодействия инструментальных партий. Композиторы находят баланс между традицией и новаторством, интегрируя современные композиторские техники –

минимализм, сонорику, алеаторику, полистилистику – с элементами казахской музыки. «В сфере стилевых поисков общемировые процессы проявляются в двух взаимодополняющих тенденциях: в интересе композиторов к новейшей музыке дальнего зарубежья и в стремлении ярко и по-новому представить в музыке национальное начало. Интеграционные процессы нашли выражение, прежде всего, в зарождении национального авангарда, обращении к идеям полистилистики» [5, 26].

Несмотря на различия в художественных концепциях, каждое произведение отражает стремление авторов к расширению выразительных возможностей музыкального языка. В квартете «Белес» Б. Дальденбая слышны резкие контрасты, динамическая напряженность и имитация звуковой среды, что усиливает драматический эффект произведения. В «My respect to You Mr. Tatimbet» А. Токсанбаева основное внимание уделено минималистическим процессам и репетитивным структурам, перекликающимся с традициями домбровой музыки. А в инструментальной пьесе «Умай» Д. Бержапракова используются расширенные техники звукоизвлечения, создающие многослойное тембровое пространство, приближенное к ритуально-мистическому звучанию.

Объединяющей тенденцией становится преодоление границ между традиционной нотной фиксацией и импровизационными элементами, что подчеркивает стремление композиторов к свободе музыкальной мысли и индивидуальности выражения. Эти произведения не только раскрывают специфику использования современных композиторских техник, но и играют важную роль в формировании художественной идентичности казахстанской камерной музыки, укрепляя её место в мировом музыкальном пространстве.

Список литературы

1. Кадырова Ж. Бейбит Дальденбай интервью [Электронный ресурс] / Новая музыкальная газета – 11.04.2023. – URL: <https://musicnews.kz/bejbit-d%d3%99ldenbajmen-s%d2%b1hbat/> (26.01.2025)
2. Касимова А. Т. Квартетное исполнительство в Казахстане: новейшее время / Диссертация: 7М02102 – Инструментальное исполнительство / науч. рук.: кандидат искусствоведения, доцент Д. Ж. Амирова. – Алматы, 2021. – 86 с.
3. Ценова В. С. Теория современной композиции: учебное пособие / Электрон. текстовые дан. - Москва: Музыка, 2005. – 624 с.
4. Berzhaprakov D. V. UMAI for clarinet, cello and prepared piano [Электронный ресурс] / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EgIrwA-zhU> (15.02.2025)
5. Недлина В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. – М., 2017. – 344 с.

Айғаным ТӨЛЕ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Композиция» мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі: Амирова Дина Жусупбековна,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
Өнертану ғылымының кандидаты,
Алматы, Қазақстан

БАХТИЯР АМАНЖОЛДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ: ЭТНОМӘДЕНИ БІРЕГЕЙЛІКТІ ІЗДЕУ ЖОЛЫНДА

Аңдатпа. Ұсынылған мақалада этномәдени бірегейлікті іздеу Бахтияр Аманжол шығармашылығының мысалында қазақ композиторлық мектебінің қазіргі даму кезеңінің негізгі үрдісі ретінде қарастырылады. Композитор өз шығармашылығында этникалық бастауларына деген қызығушылықтың арту жолымен жүріп, бұл оның шығармаларында көрініс тапты. Оның негізгі қағидаты қазақтың дәстүрлі музыка элементтерін заманауи композиторлық техникамен синтездеу болды. Автор Б. Аманжолдың шығармашылық стилінің кейбір сипаттамалық ерекшеліктерін атап өтеді, олар оның ерте вокалдық және камералық шығармаларында пайда болса, ал соңғы туындыларында («Есіктер» симфониясында және «Күлтегін» атты вокалдық-аспаптық поэмасында) өздерінің айқын көрінісін тапты. Б. Аманжолдың стильдік ерекшеліктерінің қатарына дәстүрлі қазақ аспаптарын қолдану, сондай-ақ қазақтың дәстүрлі вокалдық және аспаптық музыкасының кейбір интонациялық, композициялық және фактуралық ерекшеліктерін пайдалану жатады. Б. Аманжолдың шығармашылық принциптері оның мектебінің негізін қалады, ал оның шәкірттері бұл дәстүрді жалғастырып келеді.

Тірек сөздер: Бахтияр Аманжол, этномәдени бірегейлік, композиторлық шығармашылық, қазақ дәстүрлі музыкасы, халық аспаптары

Аннотация. В настоящей статье поиск этнокультурной идентичности рассматривается как основная тенденция современного этапа развития казахской композиторской школы на примере творчества Бахтияра Аманжолы. Композитор в своем творчестве пошел по пути возрастающего интереса к этническим истокам, что нашло отражение в его произведениях. Основным принципом для него стал синтез элементов казахской традиционной музыки с современными композиторскими техниками. Автор выделяет некоторые характерные особенности творческого стиля Б. Аманжолы, которые проявились уже в его ранних вокальных и камерных произведениях, а в последних сочинениях композитора (симфония «Двери» и вокально-инструментальная поэма «Культегин») нашли свое концентрированное выражение. К числу характерных стилевых приемов Б. Аманжолы относятся использование традиционных казахских инструментов, а также некоторых интонационных, композиционных и фактурных особенностей казахской традиционной вокальной и инструментальной музыки. Творческие принципы Б. Аманжолы легли в основу его школы и продолжают развиваться его учениками.

Ключевые слова: Бахтияр Аманжол, этнокультурная идентичность, композиторское творчество, казахская традиционная музыка, народные инструменты

Abstract. In this article, the search for ethnocultural identity is considered as the main trend of the current stage in the development of the Kazakh composer school, using the creative work of Bakhtiyar Amanzhol as an example. The composer, in his work, followed the path of an increasing interest in his ethnic roots, which is reflected in his compositions. The main principle for him became the synthesis of elements of Kazakh traditional music with modern compositional techniques. The author highlights several distinctive features of Amanzhol's creative style, which manifested in his

early vocal and chamber works, and found their concentrated expression in his later compositions (the “Doors” symphony and the “Kultegin” poem). B. Amanzhol’s stylistic techniques include the use of traditional instruments and some intonation, compositional and textural features of Kazakh vocal and instrumental music. The creative principles of composer formed the basis of his school and continue through his students.

Keywords: Bakhtiyar Amanzhol, ethnocultural identity, compositional creativity, Kazakh traditional music, folk instruments

Бүгінгі таңда Қазақстанда ұлттық композиторлық мектеп дамуын жалғастыруда, алайда қазіргі заманғы жаһандық әлемнің талаптары мен сын-тегеуріндері оның өкілдеріне жаңа міндеттер жүктейді. Мұндай міндеттердің бірі – жас композиторларымыздың шығармашылығында этномәдени бірегейліктілікті жүзеге асыруға ұмтылуы. Белгілі қазақстандық этномузикатанушы, фольклоршы және көшпенділерді зерттеуші А. И. Мұхамбетова атап өткендей, қазақ музыкасы ұлттық бірегейліктің ажырамас бөлігі болып табылады. Оның пікірінше, музыка мәдени кодтарды сақтай отырып, дүниетанымды қалыптастырады және жаңа музыкалық жауһарларды жасауға негіз болып, Қазақстан музыка өнерінің дамуына ықпал етеді [1, 391].

Қазақстандағы бұл салыстырмалы түрде жаңа тұжырымдаманың артында 1930 жылдардан бастап республикада еуропалық типтегі музыкалық мәдениеттің қалыптасуы тұр, бұл құбылыстың өзіндік тарихы бар. Кеңес өкіметі кезінде жаңа мектептің композиторлары өз шығармаларында «ұлттық және халықаралық синтез» ретінде анықталған түпкі ойды жүзеге асыруға тырысты. Бұл түпкі ойдың іске асырылуы қазақ дәстүрлі музыкасының бай дәстүрлерін халық үшін жаңа формалар мен Еуропалық үлгідегі опералық-симфониялық, кантаталық-ораториялық және камералық шығармашылық жанрларында қолдану арқылы көрініс тапты. Бұл процесті бір жағынан этникалық музыкалық мәдениеттің элементтерін кең мәдени контекстке біріктіру әрекеті ретінде қарастыруға болады, ал екінші жағынан XX және XXI ғасырдың басында бұл тәсіл ескіре бастады. Музыканттардың жаңа буыны басқа көзқараспен өсті, өздерінің этникалық тамырларын білумен қатар, ескі әдістің шектеулілігін де түсінді.

Қазіргі кезеңде қазақ композиторлық шығармашылығы өзіне тән стильдік тәсілдері арқылы жүзеге асырылатын этномәдени бірегейлік ұстанымына негізделген жаңа модельді дамыта бастады. Композиторлар еуропалық жанрлық жүйеде қалып, оны этникалық мағыналармен толтыруға ұмтылады, бұл ескі модельдің кері процесін көрсетеді. Осы тұрғыда композитор үшін халықтық бейнеге жүгінуден бастап дәстүрлі аспаптарды, импровизация принциптерін және этникалық әуенділіктің ладоинтонациялық ерекшеліктерін қолдануға дейін шығармашылық зерттеудің әртүрлі жолдары ашылады.

Этномәдени бірегейлікті саналы түрде іздеудің жарқын мысалы – қазақ композиторы, Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткері Бахтияр Аманжолдың (1952-2021) шығармашылығы болып саналады. Аманжол маңызды шығармашылық мұра қалдырған композитор әрі музыкалану саласындағы көптеген ғылыми еңбектердің авторы болған және солай болып қала береді.

Оның шығармашылық қалыптасу кезеңі 1970-1980 жылдары өтті. 1977 жылы ол П. И. Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясын Альберт Семенович Леманның сыныбында композиция бойынша бітірді, содан кейін Александр Иванович Пирумовтың ассистентура-тағылымдамасынан өтті [2, 192].

Бахтияр Аманжол өзінің шығармашылық қалыптасу кезеңінде қазақ халық музыкасын еуропалық жанрлармен белсенді үйлестіруге ұмтылды, бұл оның алғашқы вокалдық циклдары мен камералық композицияларында көрініс тапты. Олардың қатарында «Қазы-Көрпеш – Баян-сұлу» виолончель мен фортепианоға арналған екі пьеса, меццо-сопрано, бас және фортепианоға арналған «Абай өлеңдеріне арналған сюита», сондай-ақ камералық құрамдарға, дауысқа, хорға және оркестрге арналған көптеген өңдеулер, балалар вокалдық-хор әндері және

т.б. жатқызуға болады. Бұл кезеңдегі композитордың ерекше шығармаларына оның «барабан жиынтығы мен фортепианоға арналған Күйді» жатқызуға болады.

1980 жылы Алматы консерваториясында Бахтияр Тұтқабайұлының оқытушылық қызметі басталды, ол ғылыми жұмысымен тұспа-тұс келді. Осы кезеңде композитор шығармашылығы қазақ музыкасының дәстүрлі және заманауи элементтерін интеграциялау жолымен дамыды. 1990-2010 жылдары Аманжол өз түпкі ойларын ірі оркестрлік туындыларда және концерттік шығармашылықта одан әрі дамытты, импровизация тәсілдерін белсенді түрде қолдана отырып, сондай-ақ қазақтың халықтық аспаптарын және күй, жыр, толғау сияқты фольклорлық жанрларды пайдалануды жалғастырды. И. И. Земцовский атап өткендей, «фольклор — көп ғасырлық, миллиондаған адамды қамтитын зертхана, халықтық мінез-құлық, халықтық идеалдар мен ұлттық стильдің көркем бейнеленуін жасаушы» [3, 13, біздің аударма – А. Т.]. Бұл ой Бахтияр Аманжолдың шығармашылық концепциясын толықтай көрсетеді. Ол үшін бұл фольклорлық бастамалар жаңа музыкалық шығармалар жасауға негіз болды.

2010 жылдан бастап белсенді ғылыми және педагогикалық қызметпен сипатталатын композитор шығармашылығының соңғы кезеңі басталды. Бахтияр Тұтқабайұлының кандидаттық диссертациясы («Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века») оның шығармашылық ізденісінің жалғасы болды. Зерттеуші ретінде ол қазақ дәстүрлі музыкасының кеңістіктік-уақыттық ерекшеліктерін және оның мифологиялық негіздерін зерттеді.

Бахтияр Аманжол өз шығармаларында дәстүрлі музыка элементтерінің сонористика, алеаторика және минимализм сияқты заманауи музыкалық әдістермен үйлесімін көрсететін көп қырлы әрі эксперименттік тәсілді қолданады [4, 9]. Осындай халықтық дәстүрлер мен жаңа түпкі ойлардың синтезі оған ерекше дыбыстық әлемдер жасауға мүмкіндік береді. Көрнекті бір жайт, Бахтияр Тұтқабайұлы өмірінің соңғы жылдарында қазақтың халықтық музыкалық аспаптарына қызығушылық танытып, сыбызғы, сазсырнай, домбыра, шаңқобыз және әртүрлі ұрмалы-соқпалы аспаптардың түрлерін үйренуге талпыныс жасаған. Сонымен қатар, ол шығармашылық эксперимент ретінде фольклорлық ансамбльдермен жұмыс істеген.



Атап өткеніміздей, Бахтияр Аманжолдың шығармашылығы этникалық дәстүрлерге терең үндеуімен және композиторға тән музыкалық материалды қайта түсіндірумен ерекшеленеді. Композитордың жарқын әрі тұжырымдамалық шығармаларының бірі – «Есіктер» симфониясы (2008).

Симфония жаңа мыңжылдыққа көшуді және қоғамдық санадағы өзгерістерді бейнелейтін белгілі бір тарихи кезеңде жазылды. Композитор «ашылатын жаһандық есіктер» бейнесін адамзаттың өзгеруінің және дамуының жаңа деңгейінің символы ретінде

пайдаланады. «Есіктер» симфониясындағы драматургия Бахтияр Аманжолдың шығармашылығына тән көркемдік мазмұнды ұйымдастыру арқылы ашылады. Композитор кеңістікті көп деңгейлі құбылыс ретінде ұйымдастырады, оның мәнмәтінін дәстүрлі және заманауи музыкалық құралдарды қолдана отырып байытады.

Жоғарыда айтылғандай, композиторға тән өз шығармаларында жиі қолданатын әдістердің бірі – ежелгі музыкалық аспаптарды пайдалану, мысалы, шаңқобыз. Бұл аспапты дәстүрлі түрде қазақ бақсы-шамандары қолданған және оны симфония контекстінде қолдану әлемнің тәңірлік мифологиялық бейнесін ашуға қызмет етеді.

Симфонияның маңызды тақырыбы – әлемді үш деңгейлі құрылым (жоғарғы, орта және төменгі деңгейлер) ретінде бейнелеуге негізделген «болмыс бірлігі», бұл этникалық тамырлар мен табиғатпен берік байланыс жасайды. Бес бөлімнен тұратын шығарма – жалпыланған сюжеттік және дәйекті сюжеттік бағдарламалаудың кешенді үйлесімі. Симфонияның шеткі бөліктері (I және V) егжей-тегжейлі сюжетке толы, ал ортаңғы бөліктері (II, III және IV) жалпыланған бейнелер мен оқиғалардың минималды санын қамтиды. Бір қызығы, симфония бағдарламасы бастапқыда аттас, аз егжей-тегжейлі фортепиано цикліне сүйенеді, оның әр бөлігі симфонияда жаңаша дыбысталып, рух пен жаратылыс энергиясының бейнелері сияқты жаңа элементтермен байытылады.

Симфония мәнмәтінінде есіктердің бейнесі кеңістік деңгейлері мен рух күйінің көптігінің қуатты метафорасына айналады, бұл симфонияны қазақ дүниетанымы тұрғысынан қарастыруға мүмкіндік береді. Симфонияның динамикалық құрылымы, оның музыкалық тілімен қатар, көркем образдардың тереңдігі мен музыкалық шығарманың күрделілігін жеткізе отырып, тәңіршілдік дүниетанымының қабаттасуын қайта жасайды. Бұл тұжырымдама қазіргі заманғы тақырыптарды дәстүрлі құндылықтармен байланыстырып, ХХІ ғасырдағы адамзаттың жаңа даму деңгейіне ұмтылыстарын көрсетеді. Осылайша, Бахтияр Аманжолдың «Есіктер» шығармасы этникалық дәстүрлермен, атап айтқанда тәңіршілдік пен қасиетті кеңістік ұғымдарымен музыкалық өнердің синтезінің жарқын мысалы болып табылады, бұл оның кең бағдарламалық және музыкалық құрылымында айқын көрінеді.

Бахтияр Тұтқабайұлының шығармашылығы, әсіресе вокалдық музыка саласында, композитор үшін сүйікті ақын ғана емес, сондай-ақ аса маңызды рухани бағдар болып табылатын ұлы қазақ ойшылы Абайдың философиясынан белсенді шабыт алады. Бұл өзара әрекет Абай шығармаларының лирикалық, философиялық және тәрбиелік аспектілерін, сондай-ақ оның шығармашылығының халық поэзиясы мен музыкасына үндестігін қамтитын тақырыптық алуан түрлілігінде айқын көрінеді. Абайдың түпкі ойлары мен оның қазақ мәдениетіне қосқан үлесі Бахтияр Аманжолдың шынайы құндылықтарды іздеуге деген ұмтылысынан көрінеді, бұл оның шығармашылығында ғана емес, педагогикалық қызметінде де көрініс тапты. Мәселен, ол мезгіл-мезгіл студенттерімен шығармашылық кездесулер ұйымдастырып, олардың барысында әртүрлі әдеби және музыкалық идеялар талқыланды. Абайдың «Қара сөздері» 45 қысқаша астарлы әңгімелер мен философиялық трактаттардан тұрады. Бұл прозалық шығармада ұлттық тәрбие мен дүниетаным, адамгершілік пен құқық, қазақтардың тарихы туралы мәселелер көтерілген.

Абайдың рухани идеяларын ұстану Бахтияр Аманжолдың «Абай сөзі» (2011-2020) шығармаласында көрініс тапты. Композитор оны Абайдың философиялық «Қара сөздері» негізінде жасады. Бірнеше жыл бойы композитор осы туындыға жүйелі түрде оралып, оны түрлі вариацияларда, соның ішінде композицияның аспаптық құрамын әртүрлі комбинацияларда дамытып, өзгертті. Бұл шығарма музыкалық материалды дамытудың классикалық және дәстүрлі формаларын, атап айтқанда, қазақ элегиясының «Толғау» жанрына тән түрлерін біріктіреді. «Абай сөзінде» әуен мен фактурада көрінетін дәстүрлі қазақ аспаптық жанрының «күй» элементтері де бар. Нәтижесінде музыканың этномәдени ерекшелігін білдіретін ерекше дыбыс пайда болады.

Б. Аманжолдың маңызды шығармашылық қағидаттарының бірі – қазақ дәстүрлі музыкасының импровизациялық сипатының көрінісі. Сонымен қатар, композитор өз шығармаларында музыкалық материалдың өзгермелі дамуын көрсете отырып, тік кеңістіктік

құрылымды қолданады. Тағы бір қызықты әдіс – орындаушы мен тыңдаушылар арасындағы ерекше өзара әрекеттесуге ықпал ететін ұзақ паузаларды қолдану. Бұл да музыканы қазақтың дәстүрлі музыкалық қабылдауының ерекшеліктерімен байланысты.

Композитор Бахтияр Аманжолдың соңғы шығармаларының бірі – Аарон Атабектің VIII ғасырдағы көне түркі жазбалары ескерткішінен өлеңдер аудармасы негізінде жазылған «Күлтегін ескерткіші» вокалдық-аспаптық поэмасы (2021). Поэмадан кішкене үзінді келтірейік:

Аманатын ерлерімнің
Бітік тасқа мәңгілікке,
Жондырдым мен, жаздырдым!
Түркі Елі шарықтасын,
Қаһарынды төк бері!
Азуынды Айға біле,
Көк тәңірі, көк бөрі!

Бұл бірегей мәтінде түркі халқы мен оның қағанының ұлылығы бейнеленген, билеушінің даналығы мен оның Аспанмен және тағдырмен байланысы көрсетілген. Мәтінде бостандық үшін күресте бірлікке шақыру, мемлекеттің құрылуы мен жоғалуы туралы еске салу, ұлы құдай Тәңір мен қасиетті жердің мәңгілігіне, сондай-ақ халықтың мәңгілігіне деген сенім, әртүрлі тайпалар мен халықтарды бір ту астында біріктіретін Мәңгілік тастағы ұлы өсиеттер туралы мәлімдеме бар.

Бахтияр Аманжолдың шығармасында қазақ және еуропалық көне аспаптарды қамтитын ерекше аспаптық құрам өзіне назар аударады: аэрофондар – керней, құрай, трамбон, бас-трамбон, флейта және флейта-пикколо; хордофондар – домбыра, прима-қобыз, қыл-қобыз, контрабас, фортепиано; сондай-ақ мембранофондар – литавралар, тарелкалар, там-там, бубен. Композитор қолданған аспаптардың тембрлік-дыбыстық сипаты (керней мен құрай) ұлы қағанның өз халқына үндеу рухын жүзеге асыруға көмектеседі.

Композицияда бір музыкалық тұтастықты жасайтын көмеймен ән айту мен өзара бір-біріне енетін текстуралар маңызды орын алады. Аспаптар ансамблі үйлесімді организм ретінде жұмыс істейді, бұл әр элементтің қалғандарымен үйлесімді араласуына мүмкіндік береді. «Күлтегін ескерткіші» поэмасының құрылымдық дамуының принциптерінде «Абай сөздерімен» ұқсастықтарды байқауға болады.

Қорытындылай келе, Бахтияр Аманжолдың шығармашылығы қазақ этномәдени дәстүрлерін заманауи музыкалық формалармен синтездеудің жарқын үлгісі болып табылатынын атап өткім келеді, бұл оның өз тамырын терең түсініп, жаңа көркемдік биіктерге ұмтылғанын айғақтайды. Композитор өз шығармаларында дәстүрлі аспаптар мен әуендерді, импровизация элементтерін және кеңістіктік құрылымдарды біріктіру сияқты ерекше әдістерді қолданады, бұл этникалық мағыналарға толы қабатты музыкалық әлемдерді құруға мүмкіндік береді. Оның «Есіктер» симфониясы және «Күлтегін ескерткіші» вокалдық-аспаптық поэмасы сияқты еңбектері қазақ музыкалық дәстүрінің байлығын көрсетіп қана қоймай, жаһандану жағдайында жаңа жолдарды іздеу қажеттігін көрсетеді.

Бахтияр Аманжол шығармашылығының барлық кезеңінде өз жолын іздеумен болғанын атап өту маңызды. Ол өзінің этномәдени бірегейлік идеяларын дамытуды жалғастырып келе жатқан шәкірттеріне, жас қазақ композиторларына осы талпынысын жеткізе білді.

Әдебиеттер тізімі

1. Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: «Дайк Пресс», 2002. – С. 390-403.
2. Даукеева С. Д. Музыкальное пространство Б. Аманжолы // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – С. 192-217.

3. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды //Фольклор и композитор. – Л.: Сов.композитор, 1978. – 175 с.

4. Арманова Д. А. Симфония «Двери» Б. Аманжолы: вопросы музыкальной драматургии и композиции // Дипломная работа – Алматы, 2024. – 49 с.

Айнұр ӨТЕМІС

Магистрант 1 курса,

Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

Алматы, Казахстан

*Научный руководитель: Айзада Бултбаева,
кандидат искусствоведения, доцент*

ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ К ИСПОЛЬЗОВАНИЮ СКРИПИЧНЫХ ШТРИХОВ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ РАХАТ-БИ АБДЫСАГИНА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности использования скрипичных штрихов в симфоническом произведении современного казахстанского композитора Рахат-Би Абдысагина. Особое внимание уделено анализу штрихов и приёмов звукоизвлечения; их роли в создании художественного образа и раскрытии музыкального замысла; метроритмическому рисунку, свойственному современной академической музыке авангарда.

В результате исследования автором выявлены стилевые и технические аспекты применения штрихов с современными композиторскими техниками; проанализированы методы и подходы, их влияние на характер и выразительность музыки. Автор подчеркивает значимость творчества Рахат-Би Абдысагина и его вклад в развитие исполнительских возможностей скрипки. Описание данных процессов основано на личном опыте автора статьи. В приложении приводятся нотные примеры из симфонического произведения композитора – «Ombre del Vuoto» (Тени пустоты).

Методы исследования: Анализ партитур симфонического произведения Рахат-Би; практическая работа с музыкантами оркестра, для выявления наиболее удобных и выразительных штрихов.

Ключевые слова: Рахат-Би Абдысагин, скрипичные штрихи, современные композиторские техники.

Аңдатпа. Мақалада қазіргі қазақстандық композитор Рахат-Би Әбдісагиннің симфониялық шығармасындағы скрипка штрихтарын қолдану ерекшеліктері қарастырылады. Сонымен қатар, зерттеуде штрихтар мен дыбыс шығару әдістерін талдауға; олардың көркем образ жасаудағы және музыкалық идеяны ашудағы рөліне; Авангардтың заманауи академиялық музыкасына тән метроритмикалық өзгерістеріне ерекше назар аударылады.

Зерттеу нәтижесінде автор заманауи композиторлық техника мен штрихтарды қолданудың стильдік және техникалық аспектілерін анықтай келе, әдіс және тәсілдердің музыкалық шығарманың сипаты мен мәнеріне тигізетін әсерін талдайды. Автор Рахат-Би Әбдісагин шығармашылығының маңыздылығын және оның скрипканың орындаушылық мүмкіндіктерін дамытуға қосқан үлесін атап көрсетеді. Бұл процестердің сипаттамасы мақала авторының жеке тәжірибесіне негізделген. Қосымшада композитордың «Ombre del Vuoto» (Тени пустоты) деп аталатын симфониялық шығармасынан ноталық үлгілер келтірілген.

Зерттеу әдістері: композитордың симфониялық шығармасының партитурасын талдау; ең ыңғайлы және мәнерлі штрихтарды анықтау үшін орындаушылармен тәжірибелік жұмыс жүргізу.

Тірек сөздер: Рахат-Би Әбдісагин, скрипка штрихтары, заманауи композиторлық техникалар.

Abstract. The article examines the features of the use of violin strokes in symphonic work by the modern Kazakh composer Rakhat-Bi Abdysagin. Special attention is paid to the analysis of strokes and techniques of sound production; their role in creating an artistic image and revealing a musical idea; the metrorhythmic pattern characteristic of modern academic avant-garde music.

As a result of the research, the author identifies stylistic and technical aspects of applying strokes with modern compositional techniques; analyzes methods and approaches, their influence on the character and expressiveness of music. The author emphasizes the importance of Rakhat-Bi Abdysagin's work and his contribution to the development of the violin's performing capabilities. The description of these processes is based on the personal experience of the author of the article. The additional section contains musical examples from the composer's symphonic work, "Ombre del Vuoto" (Shadows of Emptiness).

Research methods: Analysis of the scores of the symphonic work of Rahat-Bi; practical work with orchestra musicians to identify the most convenient and expressive strokes.

Keywords: Rakhat-Bi Abdysagin, violin strokes, modern composing techniques.

Введение

Музыка Великой степи – это постоянно меняющееся и развивающееся явление, которое сохраняет в себе глубокую связь с традициями прошлого, одновременно впитывая современные культурные влияния и находя новые формы самовыражения. Какой будет академическая музыка через несколько десятилетий, пока мы слушатели, исполнители, лишь можем только представить картину будущего, а вот композиторы авангардисты её уже создают. Они сосредоточены на поиски новых форм, новых средств выразительности, необычных тембровых сочетаний. И хотя музыкальный авангард для казахстанского слушателя не так хорошо известен, как например авангардная живопись, имя Рахат-Би Абдысагина, из мира современной академической музыки, уже слышали. Молодой, но уже известный не только в Казахстане, но и далеко за его пределами пианист, исследователь, композитор, является автором трёх опер, более 150 симфонических и камерных произведений. В статье рассматривается роль скрипичных штрихов и приёмы звукоизвлечения в симфоническом произведении «**Ombre del Vuoto**» (**Тени пустоты**). Одной из важных составляющих данного произведения является использование скрипичных штрихов, которые в значительной мере определяют характер и выразительность музыки.

Актуальность данной работы определяется потребностью в углубленном изучении исполнительских техник, в правильном, грамотном чтении современного композиторского письма, применяемых в симфонической музыке. Музыканты «молодых» оркестров, исполняющие произведения казахстанских композиторов, сталкиваются с трудностями в выборе штрихов. Дальнейшее исследование данной проблемы позволит музыкантам, дирижерам и молодым композиторам лучше понимать и использовать различные скрипичные штрихи, что позволит достичь большей выразительности в исполнении.

Целью исследования является всесторонне изучение штриховой техники, артикуляции и создание методических рекомендаций по использованию скрипичных штрихов, на примере произведения «Ombre del Vuoto» (Тени пустоты).

Материал исследования – партитура нот Ombre del Vuoto (Тени пустоты). В данном исследовании использованы анализ партитуры и практический метод, включающий работу с музыкантами-исполнителями с целью выявления наиболее удобных и выразительных штрихов.

Новизна исследования состоит в том, что впервые осуществляется анализ скрипичных штрихов и приёмов звукоизвлечения в произведении Рахат-Би Абдысагина.

Теоретическая и практическая значимость данной работы состоит в разработке методических рекомендаций по применению скрипичных штрихов в симфоническом произведении композитора. Не претендуя на неоспоримость данных штрихов, в то же время, эти рекомендации могут быть использованы как профессиональными музыкантами и дирижерами, так и студентами музыкальных учебных заведений. Возможно помогут молодым музыкантам более углублённо и внимательно отнестись к вопросам расстановки штрихов в произведениях композитора. Улучшение качества исполнения казахстанской симфонической музыки будет способствовать популяризации и сохранению культурного наследия страны. Результаты, полученные в ходе исследования, безусловно, будут способствовать углубленному изучению проблем исполнительского искусства.

Основной раздел

Музыка Казахстана, обогащённая многовековыми народными традициями и культурными влияниями, занимает уникальное место в мировом музыкальном наследии. В числе композиторов, активно развивающих новые подходы в современной академической оркестровой музыке, выделяется молодой и талантливый казахстанский композитор, пианист, исследователь, удивительная личность с необычайным потенциалом и широким кругозором, чье творчество сложно отнести к какому-то одному конкретному стилю – Рахат-Би Абдысагин (02.02.1999 г.р.)⁴⁵. Получивший признание за глубокие и концептуально сложные симфонические произведения, музыка Р. Абдысагина довольно интересна своими необычными контрастами, импровизациями, звуковыми сопоставлениями, отличается необычайной широтой и разнообразием, охватывая множество жанров, от симфонических и камерных произведений до соло-инструментальных композиций, а также различных стилей и направлений. Он мастерски владеет классическими композиторскими техниками, но при этом активно использует и новейшие приемы, такие как серийная техника, что является развитием додекафонии; структурализм, спектральная техника, атональность, алеаторика, математика и квантовая механика в разрезе между музыкой, точной наукой и поэзией. Он рано проявил выдающиеся музыкальные способности и уже в юном возрасте заявил о себе на международной сцене.

Наряду с композиторским творчеством и научной деятельностью, он выступает как исполнитель: дает сольные и авторские концерты; записывает и издает CD диски; ведет авторский YouTube канал, который транслирует его выступления как лектора и исполнителя не только своих произведений, но и выдающихся композиторов мировой культуры.

Его оригинальные произведения, сочетающие в себе современные звуковые эксперименты, отличаются глубокой эмоциональностью и интеллектуальной сложностью, вызывая живой интерес у публики и музыкальных критиков. Применение значимых элементов и приёмов звукоизвлечения, таких как *ponticello*, *harmoniques*, *microtones*, а также штрихов *détaché*, *spiccato*, *legato*, *tremolo*, *staccato* способствует раскрытию сложных культурных и философских идей. В них чувствуется интерес к сложным, иногда противоречивым темам. К примеру, в симфоническом произведении «Ombre del Vuoto» (Тени пустоты) он раскрывает ее через богатую звуковую палитру. Также, важной особенностью его творчества является использование новых техник для струнных и других оркестровых инструментов.

В своей музыке Рахат-Би сохраняет классические скрипичные штрихи как фундамент, обогащая их новаторскими и выразительными элементами. Общепринято считать, что штрихи – это технические приёмы игры на струнных инструментах, которые определяют характер звука, способ его извлечения и продолжительность нот. Они играют важную роль в

⁴⁵ Лауреат Государственной молодежной премии Республики Казахстан «Дарын» (2016), кавалер Почетного знака «За заслуги в развитии культуры и искусства» Межпарламентской Ассамблеи СНГ (2016), «обладатель Кубка Президента Республики Казахстан» самый талантливый артист», член Ассоциации лауреатов конкурса имени П.И. Чайковского (2018). Победитель первого Национального проекта «100 новых лиц Казахстана» (2017). Стал первым казахстанцем, получившим престижную серебряную медаль от лондонской культовой компании музыкантов (Worshipful Company of Musicians of London), которая является одной из старейших и важнейших наград Великобритании (2024).

музыкальной интерпретации и позволяют исполнителю выразить различные эмоциональные и художественные нюансы. В скрипичной музыке штрихи особенно важны, так как они помогают передать разнообразие и богатство звуковых образов. Важно понимать, как различные штрихи влияют на звуковую палитру и динамику исполнения, и использовать их в соответствии с музыкальным замыслом композитора. Можно выделить несколько особенностей, которые делают его стиль особенно созвучным современным течениям академической музыки и авангарда. Это – композиторские техники, включая нестандартные способы звукоизвлечения; использование текстурных контрастов и экспериментальных штрихов, таких как *Sul Ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, которые создают многослойное звуковое пространство.

Инновации в скрипичных штрихах отражают развитие современной музыки и расширение выразительных возможностей инструмента. Композиторы XX-XXI веков экспериментируют с традиционными приёмами, трансформируют их и добавляют новые техники, создавая уникальные звуковые эффекты. К примеру, симфоническое произведение «**Ombre del Vuoto**» **Тени пустоты**, написанное для квартета деревянных духовых инструментов, квартета струнных, трубы, фортепиано и ударных, в качестве выпускной работы для Академии «Санта-Чечилия» в Риме (2019 г.) [1]. Название «Тени пустоты» отражает философскую концепцию произведения. Пустота рассматривается не только как физическое, но и как философское понятие. «Всё, что находится за гранью осязания человека, считается пустотой. Однако композитор задаётся вопросом: «Но пустота ли это?» В мире существует множество неясностей и явлений, которые не поддаются осмыслению, но они не исчезают бесследно. Остаются следы, знаки и символы, которые влияют на формирование мироздания так же мощно, как и всё материальное. Как человек отбрасывает тень, так и вся его деятельность оставляет тени, переплетение которых создаёт свои миры – такое «пространство-время» и называется тенями пустоты» [2].

Произведение представляет собой сложное и многослойное произведение, в котором современные исполнительские техники и глубокие философские идеи объединяются для создания уникального звукового и смыслового пространства. В связи с этим, в статье будут выявлены характерные особенности скрипичных штрихов, приёмов звукоизвлечений, композиторских техник и ее роль в создании музыкальной формы.

Sul Ponticello – игра смычком у подставки. Этот приём создаёт своеобразный «воздушный» звук, обладают уникальными акустическими характеристиками, которые позволяют создавать символические и эмоционально насыщенные образы в музыке. Создаёт характерный «шершавый», стеклянный или даже «металлический» звук. Этот штрих часто используется для передачи напряжения и тревоги, ассоциируясь с хрупкостью или хищностью, природных образов: ветер, шепот или даже стон.

Harmoniques – флажолеты дают нежный, «воздушный» звук, будто оторванный от реальности. Они часто символизируют эфемерность и хрупкость, образы, которые невозможно удержать, как лёгкий туман или луч света. В сочетании с легато или мягким арпеджио создают атмосферу грёз. Тонкие грани восприятия, например, темы сна, воспоминаний или мистики. Флажолеты в скрипичных партиях часто связываются с темой «пустоты» или «временности», что перекликается с философскими идеями. Эти приёмы звукоизвлечения часто встречаются в произведениях композитора, работающего в духе авангарда, где важна не только эстетика звука, но и его философская символика. В скрипичной партии композитор широко использует приёмы звукоизвлечения *Harmoniques*, *glissando*, *pizzicato*, штрих *legato*, *staccato*, которые придают музыке атмосферу мистики и загадки. В одном только такте при разнообразии технических приёмов звукоизвлечения и штрихов, с множественными знаками альтерации, при сложном метроритмическом рисунке создается уникальная звуковая текстура (см. пример №1).

Пример №1

Термин *jete* по нормам современной нотации означает рикошет совмещённый с *glissando*. В данном произведении встречается *сквозная полифония*, когда несколько слоев скрипичных партий перекрывают друг друга (см. пример №2).

Пример №2

Это позволяет создать ощущение многоголосия и многозначности, характерное для авангарда, когда разные временные и смысловые пласты сосуществуют в одном произведении. Также в музыке Рахат-Би встречаются ритмические сложности: полиритмия и полиметрия, сложные размеры и переменные метры.

Иммерсивное звучание, к которому стремится композитор, создаётся с использованием многоканальных систем и звуковых инсталляций, позволяя добиться объёмного, пространственного эффекта. С математической точностью активно использует многослойность текстур, динамическое звуковое пространство, сложные полифонические структуры, в которых разные голоса взаимодействуют, перекрещиваются и создают ощущение постоянного движения (см. пример №3). Не случайно немецкие искусствоведы отмечают: «В музыке Рахат-Би особая структура и математическая точность, и в то же время она полна поэзии и страсти» [3] (см. пример №3).

Пример №3

Технические приёмы звукоизвлечения напрямую связаны и с тембрами, как средство формирования пространства в произведении, такие как: *Sul Ponticello*, *Harmoniques*, *pizzicato*. Они помогают создавать многомерное звучание, где каждый элемент формирует свою звуковую плоскость. Микродинамика, постепенные изменения *forte* и *piano*, штрихов и тембров создают эффект живого дыхания музыки. Непрерывное развитие в его музыке, что редко можно встретить статичные моменты, всё находится в движении, даже в тишине, что созвучно эстетике авангарда. Его произведения часто вызывают ощущение границы – между реальным и воображаемым, между земным и духовным. Это особенно подчёркивается через использование приёмов звукоизвлечений. В его оркестровых произведениях звуковые массы распределены так, что создаётся эффект объёмности и движения звука в пространстве. Некоторые моменты музыки Абдысагина звучат как импровизационные, что добавляет живости и непредсказуемости. Краткий анализ техник игры на духовых инструментах показывает использование широкой палитры современных звукоизобразительных приемов, среди которых можно выделить такие, как: мультифоники, *air noise*, *slap*, *tongue ram*, *jet*, *whistle tones* и их различные комбинации, чтобы максимально расширить образную сферу и отразить реалии бытия [4]. Эти техники значительно расширяют выразительные возможности инструментов и активно используются в современной композиторской практике. В произведении систематически, согласно первоначальному замыслу использованы почти все выразительные возможности инструментов, известные на данный момент. И они неразрывно вплетены в звуковысотную ткань, для реализации которой применен полный спектр новейших композиторских техник, даже тех, что пришли из электронной музыки, например, *harmonizer u filtraggio* (фильтр). Сонорные эффекты не только становятся носителями художественного образа, но и формируют свои устои, действуя системно и координируясь друг с другом. Они организованы и сгруппированы по определённым принципам, создавая сложную звуковую палитру.

Таким образом, Абдысагин не просто сочиняет музыку, но формирует особое звуковое пространство, которое отражает современную динамичную эпоху, наполненную переходностью, многослойностью и поиском новых смыслов.

Исходя из вышеизложенного, предлагаем ряд методических рекомендаций:

- ✓ Уметь правильно читать и исполнять расширенные новейшие композиторские техники;
- ✓ Обладать навыками грамотного анализа композиторского письма, применяемых в симфонической музыке;
- ✓ Тщательно анализировать партитуру, партии, перед началом работы над произведением;
- ✓ Обращать внимание на указания композитора по штрихам и динамике;
- ✓ Помнить, что совместная работа с композитором и дирижёром играет ключевую роль в интерпретации произведения и выборе штрихов.
- ✓ Следует уделять внимание отработке штрихов, добиваясь статичности в исполнении;
- ✓ Учитывать специфические особенности оркестра и адаптировать штрихи в зависимости от уровня мастерства музыкантов;
- ✓ Совершенствование техники должно быть постоянной и систематической. Это поможет музыкантам достичь высокого уровня мастерства и выразительности в исполнении.

Заключение

В результате проведенного исследования выявлено, что использование скрипичных штрихов и приёмов звукоизвлечения в симфоническом произведении «**Ombre del Vuoto**» (**Тени пустоты**) играют важную роль в создании уникальной звуковой текстуры и художественной выразительности. Понимание и правильное использование штрихов не только повышает техническое мастерство исполнителей, но и способствует более глубокому пониманию музыкальных образов и идей, заложенных композиторами. Это, в свою очередь,

помогает передать слушателям богатство и уникальность казахстанской симфонической музыки, укрепляя её позиции в мировом музыкальном сообществе.

Авангардная музыка⁴⁶, как и музыка И.С.Баха, является космосом внеземного, сверхчеловеческого порядка. Каждая музыкальная эпоха олицетворяет уровень развития человечества, поэтому авангардная музыка – это естественное эволюционное развитие классической музыки. Данный вид музыки может быть не всем понятен, но задача композитора – воспитывать восприятие, давать направление современному искусству. Вовлечение Казахстана в глобальный культурный процесс невозможно без обращения к творческим принципам современного Казахстана. Музыка нового времени пока ещё не так хорошо представлена Казахстанским слушателям, однако есть надежда, что благодаря усилиям отдельных культурных деятелей, таких как Рахат-Би Абдысагин, творчество современных композиторов начнёт привлекать внимание.

Музыка Великой степи в будущем – это композиторская школа Казахстана, которая освоит все дары общемирового авангарда и обогатит ее своим исключительным и уникальным наследием, что будет являться ноу-хау композиторской школы Казахстана.

Список литературы

1. Жаркеева Д. Казахстанский композитор стал самым молодым выпускником знаменитой музыкальной академии Италии. // Информбюро.кз. 23 июня 2019г. <https://informburo.kz/novosti/kazahstanskiy-kompozitor-stal-samym-molodym-vypusknikom-znamenitoy-muzakademii-italii.html> . Дата посещения: 02.02.2025 г.
2. Абдысагин Р. Новейшие композиторские техники и генеалогия современной музыки // Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии – №4 (74). 2020.
3. Интервью Рахат-Би Абдысагина Специальному радио: 31.07. 2024г. // <https://specialradio.ru/interview/intervyu-rahata-bi-abdysagina-specialnomu-radio/>
4. Из личной беседы автора статьи с композитором Рахат-Би Абдысагиным.
5. Авангардная музыка // <https://ru.wikipedia.org/wiki/>

⁴⁶ Авангардная музыка (англ. avant-garde music) — вид современной академической музыки, некоторые элементы эстетики которой являются радикально новаторскими. Предполагается, что подобная музыка в эстетическом отношении опережает своё время [5]. Авангардная музыка охватывает экспериментальную и инновационную музыку, которая бросает вызов традиционным музыкальным нормам и условностям.

Секция 5.

Музыкалық фольклор және этномузыкалогия: мәселелері мен болашағы

Музыкальный фольклор и этномузыкалогия: проблемы и перспективы

Жансулу АДІЛЖАНОВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Музыкатану» мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Бердібай Айжан Рахманқұлқызы,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
философия (PhD) докторы,
Алматы, Қазақстан*

ҚАРМАҚШЫ ЖЫР ДӘСТҮРІНДЕГІ ТАСБЕРГЕН «МАҢЫРАМАСЫ» ОРЫНДАУШЫЛЫҚ НҮСҚАЛАРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Баяндама тақырыбының өзектілігі Қармақшы жыр дәстүрінде Тасберген⁴⁷ «Маңырамасының» маңызды орын алуымен, оны әртүрлі буын жыршы-жыраулар өз нұсқасында үзбей насихаттаса да, отандық этномузыкатануымызда зерттеу нысанына алынбағанымен байланысты. Сонымен қатар, Сыр өңірінің көне мақамдарының сақталуы мен насихатталуына ерекше үлес қосқан қазіргі заман жыршылары – Ж. Аққұлов⁴⁸ және Б. Рүстембековтың⁴⁹ жеке тұлғалық қолтаңбалық музыкалық ерекшеліктері де бүгінгі күнге дейін өте жеткіліксіз дәрежеде зерттелген. Баяндама *мақсаты* – Б. Рүстембеков пен

⁴⁷ **Тасберген Құламанұлы** (1870-1940) – Қармақшы ауданы (Қуандария болысы) қазіргі Алдашбай ахун ауылында дүниеге келген. Жыраулық өнер әкесі Құламан Дүзелбайұлынан дарыған. Ол Қармақшы өңіріне белгілі атақты жырау Ешнияз сал Жөнелдікұлы, Аққұлы Шымырбайлармен замандас болған. Тасберген жырау Сыр бойындағы ақын-жыраулардың терме-толғау және 40-тан астам дастан-қиссаларын жатқа айтқан. Жыр қорында «Қыз-Жібек», «Айман-Шолпан», «Көрұғлы», Сайыпназар ахунның «Мұхаммед-Ханафия» дастандары сақталған [1, 138].

⁴⁸ **Жұмабек Жарылқасынұлы Аққұлов** (1943-2024) – Қызылорда облысы, Жалағаш ауданы, Жамбыл ауданының тумасы. Сыр сүлейлері шығармаларын насихаттап, зерттеумен айналысқан. 2011 жылы Тұрмағамбет Ізтілеуұлы шығармаларының толық нұсқасын Сырдың түрлі мақам-саздарымен орындаған. Тасберген жыраудың «Маңырамасын» ерекше шебер орындауымен танымал. Ол «Маңыраманы» Тасбергеннің баласы Нұрмаханнан үйренген [2].

⁴⁹ **Бидас Рүстембекұлы** – Қызылорда облысы [Қармақшы ауданы](#) Ақжар ауылында 1951 жылы дүниеге келген. [Әлімұлы](#) тайпасының [Кете](#) руының Құлыс бөлімінен шыққан. Атақты Жиенбай жыраудың немересі, Рүстембек жыраудың баласы. Қармақшыдағы «Жиенбай жырау» мектебінің жетекшісі. Оның күйтабақтарға жазылған репертуарында атасы мен әкесінің жырлары, «Көрұғлы» дастанының 5 саласы, т.б. бар. Бидас Рүстембекұлы Сыр бойындағы дәстүрлі жыраулық өнердің мақамын бұзбай, сол қалпында сақтап жеткізген. Сондай-ақ, ол Қармақшы жыр дәстүрінде орындалатын әйгілі Тасберген жыраудың «Маңырама» термесін айтушылардың бірі [3].

Ж. Акқұлов орындауындағы Тасберген «Маңырама» термесінің үзіндісі мысалында Қармақшы өңірінде кең тараған мақамының даму ерекшеліктерін таныту болып табылады. *Міндеттері:* 1) Сыр бойы мақамының әрбір жыршы орындауындағы нұсқасын жеке қарастыру және 2) олардың қатар қойғандағы музыкалық ерекшеліктерін анықтау.

Мақаланы дайындау барысында *кешенді және жүйелі* тәсілдер, *құрылымдық және салыстырмалы-типологиялық* әдістер қолданылды.

Зерттеу жұмысы магистрант Ж. Адилжанованың Қызылорда облысына экспедиция кезінде жинаған аудио-таспалары мен интернет желісіндегі Б. Рүстембеков орындауындағы Тасберген «Маңырамасының» бейне таспаға, олардың автордың өзі нотаға түсірген нұсқаларына негізделеді.

Тірек сөздер: Қармақшы жыр дәстүрі, Тасберген, маңырама, орындаушылық нұсқалар, мақам, музыкалық-поэзиялық құрылымы.

Аннотация. *Актуальность* темы доклада обусловлена важным значением «Манырама» Тасбергена в Кармакчинской эпической традиции и недостаточной степенью изученности в отечественном этномузыкознании музыкальных особенностей современных сказителей, внесших весомый вклад в сохранение и популяризацию древних макамов этого региона – К. Рустембекова и Ж. Аккулова. *Цель* статьи – выявить особенности путей развития широко распространенного в эпической традиции Кармакчи макама на примере терме «Манырама» Тасбергена в исполнении Б. Рустембекова и Ж. Аккулова. В этой связи были поставлены следующие *задачи:* 1) автономное рассмотрение каждого исполнительского варианта макама Сырдарья и 2) определение общих и отличительных особенностей.

В исследовании были использованы *комплексный и системный* подходы, *структурный и сравнительно-типологический* методы.

Материалом исследования послужили аудиозаписи собранных магистрантом Ж. Адилжановой во время экспедиции в Кызылординскую область, и опубликованные в сети видеозаписи «Манырама» Тасбергена в исполнении Б. Рустембекова, а также их расшифровку записанных автором.

Ключевые слова: эпическая традиция Кармакчи, Тасберген, манырама, исполнительские варианты, макам, музыкально-поэтическая структура.

Abstract. The relevance of the topic of the report is due to the great importance of Tasbergen's "Manyrama" in the Karmakchi epic tradition and the insufficient degree of study in domestic ethnomusicology of the musical features of modern narrators who made a significant contribution to the preservation and popularization of ancient maqams of this region – K. Rustembekov and Zh. Akkulov. The *purpose* of the article is to identify the peculiarities of the ways of development of the widespread in the epic tradition of Karmakchi maqam on the example of the terme "Manyrama" by Tasbergen performed by B. Rustembekov and Zh. Akkulov. In this regard, the following *tasks* were set: 1) Autonomous analysis of each performing variant of the Syrdarya maqam and 2) to determine in parallel the musical features of two variants of the same maqam.

The study used *integrated and systemic* approaches, *structural and comparative-typological* methods.

The material of the study was audio recordings collected by master's student Zh. Adilzhanova during the expedition to Kyzylorda region, and published in the network video recordings of "Manyrama" Tasbergen performed by B. Rustembekov, as well as their transcription recorded by the author.

Keywords: Karmakchi epic tradition, Tasbergen, manyrama, performance variants, maqam, musical and poetic structure.

Баяндама тақырыбының *өзектілігі* Қармақшы эпикалық дәстүрінде Тасберген «Маңырамасының» маңызды орын алуымен, оны әртүрлі буын жыршы-жыраулар өз

нұсқасында үзбей насихаттаса да, отандық этномузыкатануымызда зерттеу нысанына алынбағанымен байланысты. Баяндама *мақсаты* – Б. Рүстембеков пен Ж. Аққұлов орындауындағы Тасберген «Маңырама» жырының мысалында Қармақшы өңірінде кең тараған мақамының даму ерекшеліктерін көрсету болып табылады. Оған жетуде: 1) Сыр бойы мақамының әрбір жыршы орындауындағы нұсқасын жеке қарастыру; 2) Қос нұсқаны өзара музыкалық-поэзиялық құрылымы, дыбыс қатары, әуендік иірімдері, ырғақтық жүйесі, т.б. ерекшеліктері бойынша салыстыру секілді *міндеттер* қойылды.

Мақаланы дайындау барысында *кешенді және жүйелі* тәсілдер, мақамның әрбір нұсқасын талдауда көрнекті ғалым, өнертану докторы, профессор Б. Қаракұловтың қазақтың музыкалық-поэзиялық фольклоры ірі формаларын талдаудағы *құрылымдық* әдісі қолданылды. Мақамдардың аймақтық-регистрлік жүйесін қарастырғанда белгілі күйтанушылар Б. Аманов және С. Өтеғалиева тұжырымдары пайдаланылды. Сонымен қатар, бір мақамның атақты жыршылар жеткізудегі нұсқаларын қатар қойып қарастыру *салыстырмалы-типологиялық* әдісті қолдануды талап етті.

Зерттеу жұмысы баяндама авторының Қызылорда облысына экспедиция кезінде жинаған материалдары мен интернет желісіндегі Б. Рүстембеков орындауындағы Тасберген «Маңырамасының» бейне таспасының өзі нотаға түсірген нұсқаларына негізделеді.

Зерттеу нысанына айналған «маңырама» сөзінің бірнеше мағынасы бар. «Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде» ол, біріншіден, көшпелілер өмірінде маңызды орын алатын төрт түліктің бірі – қойға және оған байланысты ырымға қатысты аталатын термин болса, екіншіден, ауыспалы мағынада адамның қайғылы көңіл күйде дауыс шығаруын білдіретіні жазылғ⁵⁰. Тасбергеннің «Маңырамасы» жөнінде фольклортанушы және этномузыкатанушылар еңбектерінде әртүрлі ой-пікірлер мен түсіндірмелер беріледі. Солардың бірі этнограф, ғалым Т. Қоңыратбайдың «Эпос және этнос» кітабында: «Сыр өлкесіндегі жыраулық өнерге тән негізгі ерекшелік – дыбысты таңдайға салып дірілдетіп шығару. Бұл дәстүрді ел арасында “*маңырама*” деп атаса, біз оның әдеби баламасын “*аңырама*” деп алғанды жөн көрдік. Аңырама үлгісін Қазақстанның өзге аймақтарынан кездестіру қиын. Оның ізін тек түрікмен мәдениетінен табуға болады. Түрікмен бахшыларының жыр айту мәнері туралы жазған зерттеуші ғалымдар В.Успенский және В.Беляев болды. Олардың айтуынша: «бахшы жырдың ұзақ саласын бір деммен қайырғанда мойын тамырлары білеуленіп кетеді», – деп түсіндірген. Яғни, “*дыбысты таңдайға салып дірілдетіп айту*” тәсілін түрікмен бахшылары – “*секдірмек*” десе, қазақ жыраулары – “*аңырама*” деп атаған [5, 28].

Тасбергеннің «Маңырамасы» туралы этномузыкатанушы А. Құнанбаеваның Қармақшы өңіріне экспедиция кезінде жазылып алынған деректері кандидаттық диссертациясында келтірілген. Ғалым А. Құнанбаеваның айтуынша: «Бұрынғы заман жыршылары туралы аңыздардың ішінде Тасберген жырау жайлы айтылған әңгімелер ерекше орын алады. Солардың бірі Тасбергеннің дауысы тек күшімен (мықтылығымен) ғана емес, сонымен қатар, бақсылар аспабы – қобыз дыбысына жақын өзгеше тембрімен де ерекшеленеді. Әртүрлі мазмұндағы мәтіндер орындалатын Тасбергеннің мақамдарының бірі “Маңырама” деп аталады (“Маңырау” сөзі – жылау, үлкен немесе ірі жануарлардың мөңіреуі, боздауы). Бұл мақамды орындау жыршылар үшін мәртебе саналып жыраулық шеберлікті игерудің белгілі бір кезеңін білдіреді. Мақам бір дыбысты ғана қайталауға негізделіп, қорытынды бөлімінде (қайырымында), бірінші кезекте, дыбыс шығарудың әртүрлі әдістерін қолдану маңызды. “Маңырама” – қорытынды бөлімі толық мұрын қуысы арқылы өтетін мақам, онда “*ау*” деген сөз болмауы керек, бұл әуенді айту өте қиын немесе өте оңай, ішіндегі барлық нәрсе ашылуы керек, содан кейін ғана дыбыс бір кедергісіз жоғары қарай бағытталады», – деп түсіндіреді. Яғни, маман өзінің зерттеу жұмысында Сыр өңіріне танымал болған Тасберген жыраудың

⁵⁰ «Маңырама – зат. эвф. қойдың жанама атауы, қойды «қой» деп тура атамаушылық. Маңыра – ет. 1. Қой, ешкі сияқты ұсақ малдың енесін немесе үйірін, төлін іздеп «мә-ә-ә» деп дыбыс шығаруы, тануы, қуануы, т.б. 2. ауыс. Адамның зарлануы» [4, 902].

дауысы – қобыз аспабына ұқсас қоңыр үнді болып келетінін, сондай-ақ, жыршылардың репертуарында маңызды орын алатын “Маңырама” мақамының орындалу шеберлігінің көркем ерекшеліктерін атап көрсетті⁵¹.

Сыр бойы жыршы-термешілері жырды орындағанда дыбысты таңдай-көмекей, мұрын қуыстары арқылы дірілдетіп шығару тәсілін пайдаланады. Бұл тәсіл ел арасында «маңырама» деген атауға ие болған. Қармақшы өңіріне белгілі жырау Тасбергеннің орындаушылық мәнері халық арасында «Тасбергеннің маңырамасы» деген атпен белгілі.

Тасберген Құламанұлы ешкімге ұқсамайтын мақамы бар әйгілі жыраулардың бірі. Сыр сүлейлерінің туындыларын домбыраға қосып, оның әуенін шабыттана отырып жырлаған. Оның әкесі Құламан да халыққа өнеге ғибрат білдіріп, адамгершілікті, әділдікті үндейтін ұзақ дастан, толғауларды іркілмей айтатын әуезді термеші болған. Ұсынылып отырған мақалада Қармақшы өңірінде кең тараған мақамдардың бірі Тасбергеннің «Маңырамасы» Б. Рүстембеков және Ж. Аққұлов орындауында салыстырмалы түрде қарастырылады.

Тасберген «Маңырама» (Ж. Аққұлов нұсқасы 1996 жыл)

Мақамның жалпы құрылымы аспаптық кіріспе, негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.

Аспаптық кіріспе 1 т.	Вокалды кіріспе 2-8 тт.	Негізгі бөлім <i>АБББ</i> ₁ в.қ./а.ү. (11-18 тт.) <i>А1Б2Б3Б4ББ3Б4Б5</i> (24-40 тт.)	Вокалды қайырым (<i>В</i>)	Аспаптық қорытынды
--------------------------	----------------------------	---	---------------------------------	--------------------

Кесте-1

Мақамның *негізгі бөлімі* қайырымы бар (*шумақты және шумақсыз*) тирада формасында шығарылып 2 тарауға бөлінеді. Оның алғашқысы бір шумақтан тұрса, одан кейінгісінде екі шумақ біріккен. Жалпы алғанда, мақамның он екі жолдық *негізгі бөлімі* *АВ* элементтеріне сүйеніп, олардың сол қалпында және вариантты өзгеріске түсіп қайталауынан құралады. «Маңырамада» *В* элементі өзгеріске түскенде, оның соңғы әуендік бунағы вариантты түрде бірнеше рет қайталаынады. Аспаптық иірім 2,4,9,12-ші жолдарда соңғы бунақтың алдында кездеседі.

Өлеңдік өлшемі. «Маңырама» мақамы мәтінінің өлеңдік өлшемі 11 буындық (3+4+4) болып шығарылған. Поэзиялық құрылымы 12 (3 шумақ) өлеңдік жолдан тұратын терменің мақамы 12 музыкалық тармаққа негізделіп, вокалды кіріспе мен қайырымнан бөлек негізгі бөлімде вокалды үзінділер де қолданылады. Бұл бұрын соңды Ж. Аққұлов орындауындағы мақамдарда кездеспеген ерекшелік болып табылады. Алғашқы екі жолдың басы және соңғы шумақтың вокалдық қайырыммен орындалуы Қармақшы дәстүріндегі мақамдарға тән құбылыс.

Антитеза-теза. Проф. Б. Қарақұлов ілімі бойынша, тирадалық формаларда болатын «*антитеза-теза*» Ж. Аққұлов орындауындағы өзге дастандармен («Мұхаммед-Ханафия», «Барақ пен Төлен қажы») салыстырғанда, бұл мақамның тұтас негізгі бөлімінде «*антитеза*» орын алса, оның алғашқы және соңғы вокалды қайырымында ғана «*антитеза-тезага*» шешіліп бекітіледі [7, 84-104].

Дыбыс қатарлары, дыбыстық-аймақтық құрылымы. Мақамның вокалды желісі – *фригийлік* ладқа жақын дыбыс иірімін түзеді. Оның вокалды желісінің дыбыс қатары –

⁵¹ «Среди легенд о сказителях прошлого особое место занимают рассказы о Тасбергене. Голос Тасбергена, по рассказам, отличался не только силой, но и особым тембром, близким к звуку шаманского инструмента – кобыза. Один из напевов Тасбергена, на который исполняются тексты самого различного содержания, называется "Манырама" (от слово "манырау" – рев, мычание крупных животных). Умение исполнить этот напев высоко ценится сказителями и означает определенный этап овладения сказительским мастерством. Весь напев речитируется на одном звуке, а в заключении выступают на первый план разнообразнейшие приемы звукоизвлечения. "Манырама – это напев, в котором все заключение идет через нос, в нем не должно быть ни слова на "ау", петь этот напев или очень трудно, или очень легко, должно все внутри раскрыться, и звук тогда направляется прямо вверх, без единого препятствия» [6, 53].

гексахорд болса, октава көлеміндегі аспаптық партияны d^1 дыбысы ретінде алғанда, эолийлік, a^1 дыбысы деп қарастырғанда, тетрахорд көлеміндегі фригийлік ладқа жуық тізбектің белгілері түзіледі. Шынайы дыбыс биіктігін пайымдағанда, кіші октава fis – эолийлік ладқа жақындығын байқауға болады.

«Маңырама» мақам нұсқасының толық дыбыс қатарлары:	
Вокалды партия:	
Аспапты партия:	

Кесте-2

Мақамның құрылымы төкпе стиліндегі домбыра күйлерінің регистрлік-композициялық жүйесі бойынша *ББ*, *НИЫК* және *ОБ* бөлімдерін қамтиды [8, 229-235]. Оның негізгі бөліміндегі 2 элемент (*АБ*) және вокалды қайырымы (*В*) *НИЫК* және *ОБ* аймақтарында өтіп, *ББ* аймағы негізінен аспаптық кіріспе, қорытынды және тараулар арасындағы үзінділерде байқалады [9, 78].

Аспаптық үзінділер мақамның басы және тармақ арасында, сондай-ақ, вокалды қайырымнан кейін келіп, әр өтілімінде вариантты түрде қайталанады.

Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктер. Ырғақтық жүйесі бойынша «Маңырама» (ғалым Ә. Байғаскина теориясына сәйкес) *цезуралы* және *цезурасыз* жолдармен берілген. Мысалы, алғашқы төрт жолы *цезурасыз* болса, бесінші (*А1*) және алтыншы (*Б2*) тармақтар *бірцезуралы* болып ұйымдастырылған. *Цезурасыз* және *бірцезуралы* музыкалық тармақтарда *цезура* үшінші әуендік бунақтың алдында аспаптық иірім немесе одағай сөз көмегімен жүзеге асады. Алтыншы жолда аспаптық үзінді және одағай сөз (оу) кездеседі. Вокалды ырғақты әуендік және поэзиялық ырғақ тізбектеріне жіктеп қарастырғанда, мақамның әрбір жолының бунақтары *синхрондылық* пен *речитацияға* сүйенеді, ал қайырым бөлімі түгел *әуендету* типіндегі ырғақтық қатынасқа негізделген [10, 125]. Мақамның поэзиялық ырғақ тізбегінде *жинақтау* және *біркелкілік* ырғақтық формулалары қолданылған.

Аспаптық кіріспесі. «Маңырама» мақамының аспаптық кіріспесіндегі d^1 - a^1 басты ладтық тірегі қызметін мақамның басында және тармақтар арасындағы аспаптық үзінділер мен аспаптық қорытынды да атқарады. Ж.Аққұлов нұсқасындағы мақамның аспаптық кіріспесі өте қысқа 1 тактіден құралған. Бұл аспаптық сүйемелдеу жырдың басында, бірінші және екінші шумақтың алдында байқалады. Ырғақтық-метрикалық өлшемі $6/8$ ырғақтық формулаларында *жинақтау* және *бөліктеу* ырғақтық өрнектер қолданылады:



Вокалды қайырымы. Ж. Аққұлов жеткізуіндегі «Маңырама» термесі басында, ортасында және соңында кездесетін әуендік үзінді және қайырымға негізделген. Оның алғашқысы вокалды кіріспе (2-8 тт.) (*зачин*) *тыңдаушыны алдын-ала дайындау, бастау* ретінде берілсе, екіншісі (19-22 тт.) төрт музыкалық тармақтан кейін орындалып *біріншіден*, музыкалық ойдың аяқталғандығын көрсетіп, *екіншіден*, келесі шумақтың алдында жүргізілетін *байланыстырушы* қызмет атқарып тұр [11, 68]. Соңғы 9 тактылы қайырым (41-49 тт.) алдыңғы айтылып өткен екі вокалды иірімнің әуендік тақырыбында өтіп, оны одан әрі дамытып бекітеді. Екінші шумақта екі бунақтың арасында (оу) одағай сөзбен айтылатын әуендету жыршы Ж. Аққұлов орындауындағы өзіндік импровизация деп айтуға болады. Себебі, жоғары нотамен алынатын бұл үзіндінің қолданылуы, басқа орындаушылардың нұсқасымен салыстырмалы талдау барысында кездеспейтіндігі анықталды. Мақам

қайырымын жыршы орындауындағы өзге мақамдармен салыстырғанда, «Мұхаммед-Ханафия» дастанының 2-ші мақамы да *антитезамен* басталып, *тезаға* келеді. Ырғақтық ерекшелігі бойынша *екі сегіздік, екі оналтылық* формулалары *жинақтау* өрнегімен берілген.

«Маңырама» мақамы «Мұхаммед-Ханафия» дастанының III-ші мақамымен ладтық тірегі, вокалды кіріспесі, негізгі бөлімі, вокалды қайырымы, дыбыс иірімдері, ырғақтық-метрикалық ерекшелігі бойынша ұқсас болып келеді. «Мұхаммед-Ханафияда» 4 және 8-ші жолда соңғы бунақпен жалғасқан одағай сөзбен айтылатын вокалды иірімдер кездеседі. XI-ші мақамның екінші тармағынан кейінгі аспаптық иірімі «Маңыраманың» аспаптық кіріспесі мен тармақтар арасындағы аспаптық үзіндімен өзара ұқсас келеді.



Сурет-2

Аспаптық қорытынды. Мақамның аспаптық қорытындысы басындағы кіріспе секілді 1 тактыдан құралған. Кіріспе бөлімімен басталған d^1-a^1 ладтық тірегі қорытынды да бекітіледі. Ырғақтық жүйесі бойынша *біркелкілік* өрнегімен 4/8 өлшемінде жүргізіледі.



Сурет-3

«Маңырама» (Б. Рүстембеков нұсқасы 2020 жыл)

Б. Рүстембеков орындауындағы мақамның **жалпы құрылымы** басқа мақамдардың құрылымындағыдай аспаптық кіріспе, негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.

Аспаптық кіріспе	Негізгі бөлім I.АББ₁Б₂/в.қ./а.ү.БзВ/а.ү. (9-17 тт.) II.АБ₂/а.ү.Б₁Б₄/в.қ./а.ү. (18-29 тт.) III.АБ₅ (30-35)	Вокалды қайырым (Г)	Аспаптық қорытынды
------------------	---	------------------------	--------------------

Кесте-3

Ж. Аққұловпен салыстырғанда, Б. Рүстембеков мақамы **негізгі бөлімінің** құрылымы үш бөлімнен құралған. Оның ішінде үш элементті (**АБВ**) шумағының *Б* элементі бірінші және екінші бөлімде – 3, ал үшіншісінде – 1 рет бастапқы күйінде немесе вариантты түрде қайталанады. Мақамның барлық үш бөлімінің соңында одағай сөзден құралған (*а, е, ей, ой*) вокалды қайырым көрсетілген.

Өлеңдік өлшемі. Б.Рүстембеков жеткізуіндегі «Маңырама» мақамы 11 буындық қара өлең өлшеміне негізделген. Поэзиялық құрылымы 12 (3 шумақ) өлеңдік тармақтан тұратын мақам 12 музыкалық жолға сүйеніп, әр шумақ сайын қайталанып немесе аздаған өзгеріске түсіп айтылатын үш вокалдық қайырыммен бекітіледі. Мақам басындағы одағай сөзден құралған кіріспе мен ортасында және соңындағы қайырымын санамағанда, негізгі бөлім ішінде бөлек алексикалық элементтер (*одағай сөздер*) сирек кездеседі және кездескен жағдайда бөлектенбей, тармаққа *элизия* жолымен жалғасып кетеді.

«*Антитеза-теза*» принципі талданып отырған мақам нұсқаларының негізгі бөліміндегі екінші шумақпен (d_2) басталған *антитеза*, 6-шы жолдағы (a_1) *теза*-ға шешіледі.

Сондай-ақ, мақамның кіріспе мен негізгі бөлім арасындағы және мақам соңындағы вокалды қайырымда байқалады.

Дыбыс қатарлары, дыбыстық-аймақтық құрылымы. Мақамның вокалды партиясы *пентахорд* көлеміндегі – *фригийлік* ладқа ұқсас сүйеніп шығарылған. Оның *октава* көлеміндегі аспаптық партиясы *эолийлік* ладтың дыбыс иірімдеріне жақын келеді. Вокалды желідегі IV-ші сатының (*des₂-d₂*) альтерациялануы негізгі бөлімде кездеспей, тек бастапқы вокалды қайырымдарда қолданылады. Шынайы дыбыс биіктігін қарастырғанда, кіші октава *d* – *фригийлік* ладқа жуық екендігін байқауға болады.

«Маңырама» мақам нұсқасының толық дыбыс қатарлары:	
Вокалды партия:	
Аспапты партия:	

Кесте-4

Мақамның қамтыған дыбыс қатары төкпе стиліндегі домбыра күйлері композициясының Бас буын (*ББ*) және Негізгі интонациялық-ырғақтық кешен (*НИИК*) аймақтық-регистрлік құрылымына сүйеніп шығарылған. Оның екі *негізгі элементі (АБ)* және *вокалды қайырымы (В)* *НИИК* аймағында өтіп, *аспаптық кіріспе*, тараулар арасындағы *үзінділер және қорытынды* бөлім *ББ* аймағында көрінеді.

Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктер. Ырғақтық ерекшелігі бойынша Б. Рүстембеков нұсқасы да *цезуралы және цезурасыз* жолдармен берілген. Мақамның екінші жолы *бірцезуралы* ырғақта ұйымдастырылғанымен, басқа музыкалық-поэзиялық тармақтар *цезурасыз* болып келеді. Қос нұсқаның метрикалық жүйесін қарастырғанда, екі орындаушыда да өлшемнің жиі ауысуымен ерекшеленеді (*6/8, 4/8, 7/16, 11/8, 13/8, 9/8, 5/8, 8/8, 5/8, 9/16*). Ырғақтық жүйесін Б. Қарақұлов әдістемесіне сүйеніп талдағанда, Б.Рүстембеков орындауындағы «Маңырама» мақамының негізгі бөлімінде поэзиялық ырғақ тізбегі мен әуендік ырғақ тізбегі арасында *синхрондық және речитациялық* қатынас типі анықталса, вокалды кіріспесі мен қайырымының интонациялық құрылымы *әуендету* ырғақтық типіне сүйенеді. Мақамның поэзиялық ырғақ тізбегінде *біркелкілік және жинақтау* ырғақтық формулалары қолданылған.

Аспаптық кіріспесі. Б. Рүстембеков орындауындағы мақамның домбырада тартылатын кіріспесі Ж. Аққұлов нұсқасы кіріспесімен салыстырғанда, ырғақтық жүйесі, интонациялық дыбыс иірімдері өзара ұқсас болып келеді. Ырғақтық жүйесінде домбыра партиясының қос дауысында астыңғы ішегі жинақтау өрнегімен жүрсе, үстіңгі ішекте төрт оналтылық, *бір сегіздік-екі оналтылық* яғни, *біркелкілік және жинақтау* формулалары қолданылады:



Сурет-4

Вокалды қайырымы. Жыршы Б. Рүстембеков нұсқасындағы «Маңырама» мақамының вокалды қайырымы Ж. Аққұлов орындауымен салыстырғанда, күрделірек төрт бөліктен тұрады: вокалды кіріспе, негізгі бөлімдегі тармақтар арасындағы екі қайырым және соңғы қорытынды қайырым. Вокалды кіріспеге алғашқы әуендік иірім келесі қайырымдарда сол күйінде немесе вариантты түрде кездеседі:



Сурет-5

Аспаптық қорытынды. Б. Рүстембеков орындауындағы «Маңыраманың» екі тактылы аспаптық қорытындысын Ж. Аққұловтың нұсқасымен салыстырып қарастырғанда, сәл күрделірек. Аспаптық кіріспедегі d^1-a^1 басты ладтық тірегі мақамның басынан соңына дейін сақталып, тек соңғы такты да ғана өзгеріске ұшырап d^1-g^1 ладтық тірегімен аяқталады. Осыған ұқсас мысалды жыршы Б. Рүстембеков жеткізуіндегі «Көрұғлы», Жиенбай жыраудың «Өсиет» және т.б. термелерінен де байқауға болады. Бұл Қармақшы эпикалық дәстүрінде кездесе бермейтін құбылыс болғанымен, жыршы орындауындағы өзіндік стильдік ерекшелік болуы мүмкін. Мақамның ырғақтық-метрикалық жүйесі $8/8$, $4/8$ өлшемінде *біркелкілік* және *жинақтау* өрнегімен берілген.



Сурет-6

Қорыта айтқанда, музыкалық ерекшеліктерін анығырақ байқау мақсатында мақалада Тасберген «Маңырамасының» мақамы Ж. Аққұлов және Б. Рүстембеков нұсқасымен қатар қойылып салыстырылды. Соның нәтижесінде Жиенбай жырау ұрпағы Б. Рүстембеков Сыр бойында кең тараған мақамды Ж. Аққұловқа қарағанда кейбір өзгерістер енгізіп, күрделендіріп айтатыны белгілі болды. Олай болуының себебі Б. Рүстембековтың жыр жырлауда әулеттік өнер (орындаушылық, музыкалық-құрылымдық және музыкалық-тілдік) ерекшеліктеріне көбірек сүйенгенінен болуы мүмкін деп айтуға болады. Екі орындаушылық нұсқаны салыстырғанда, олардың өзара ортақтығы және айырмашылығы анықталды.

Ортақтығы:

- Қос нұсқада да мақамның жалпы құрылымы аспаптық кіріспе, негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.
- Өлеңдік өлшемі 11 буындық қара өлеңге сүйеніп шығарылған.
- Дыбыстық-аймақтық құрылымы бойынша вокалды желісі *фригийлік* ладқа жақын болса, аспаптық партиясы *эолийлік* лад сипатында.
- Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктері ғалым Ә. Байғаскина теориясына сәйкес *цезуралы* және *цезурасыз* жолдармен берілген. Проф. Б. Қарақұлов әдістемесіне сүйеніп талдағанда, екі орындаушының поэзиялық және әуендік ырғақ тізбегі арасында *синхрондық* пен *речитациялық* қатынас типі анықталса, вокалды кіріспе, үзінді және қайырымының интонациялық құрылымы *әуендету* ырғақтық типіне сүйенеді. Аспаптық сүйемелдеуінде *біркелкілік* және *жинақтау* ырғақтық формулалары қолданылған. Қос нұсқаның метрикалық жүйесін қарастырғанда, екі орындаушыда да өлшемнің жиі ауысуы орын алады ($6/8$, $4/8$, $7/16$, $11/8$, $13/8$, $9/8$, $5/8$, $8/8$, $5/8$, $9/16$).
- Қос нұсқасының аспаптық кіріспесі өте қысқа – 1-ақ тактыдан құралған. Басты ладтық тірегі d^1-a^1 .

Ерекше сипаты:

- Негізгі бөлімі Ж. Аққұловта екі бөлімді (АБ), ал Б. Рүстембековте үш бөлімді (АБВ) болып ұйымдастырылған.

- Проф. Б. Қарақұловтың ілімі бойынша «*антитеза-теза*» принципі Б. Рүстембековте вокалды кіріспе мен үзінді де байқалса, қайырымда *антитезаның тезаға* келуі екі рет байқалады. Ж. Аққұловтың нұсқасында *антитеза-тезаға* вокалды кіріспе мен қайырымда ғана шешіледі.
- Дыбыс қатарларын қарастырғанда Б. Рүстембековте вокалды үзінділерде IV-ші сатының (des^2-d^2) альтерациялануы жиі орын алады.
- Мақамдардың шынайы (физикалық) дыбыс биіктігін пайымдағанда, Ж. Аққұлов нұсқасының негізгі тоны кіші октавадағы *fis*-ке, ал Б. Рүстембековтікі сол октавадағы *d* – сүйеніп, алғашқысының дыбыс қатары – *эолийлік*, ал екіншісінікі – *фригийлік* ладтарға жақын дыбыс қатарларына негізделген. Яғни, Б. Рүстембеков нұсқасының дыбыс биіктігі екі тонға төмен айтылғаны және ладтық бояуы өзгеріп орындалғаны байқалады.
- Мақамның құрылымы төкпе стиліндегі домбыра күйлерінің регистрлік-композициясы Ж. Аққұловта *ББ*, *НИЫК* және *ОБ* бөлімдерін қамтыса, Б. Рүстембековте *ОБ* қолданылмай, тек *ББ* және *НИЫК*-пен шектеледі.
- Жыршы Б.Рүстембеков нұсқасының вокалды қайырымы Ж. Аққұлов орындауымен салыстырғанда, күрделі әрі көлемі екі есе үлкен (17 такты) болып келеді. Вокалды кіріспедегі алғашқы әуендік иірім келесі үзінділерде сол күйінде немесе вариантты түрде қайталаынады.
- Б. Рүстембеков орындауындағы «Маңыраманьң» екі тактылы аспаптық қорытындысын Ж. Аққұловтың нұсқасымен салыстырып қарастырғанда, ырғақтық жүйесі бойынша сәл күрделірек болып табылады. Аспаптық кіріспедегі d^1-a^1 басты ладтық тірегі мақамның басынан соңына дейін сақталып, тек соңғы такты да ғана өзгеріске ұшырап d^1-g^1 ладтық тірегімен аяқталады. Осыған ұқсас мысалды жыршы Б. Рүстембеков жеткізуіндегі «Көрұғлы», Жиенбай жыраудың «Өсиет» және т.б. термелерінен де байқауға болады. Бұл Қармақшы эпикалық дәстүрінде кездесе бермейтін құбылыс болғанымен, жыршы орындауындағы өзіндік стильдік ерекшелік болуы мүмкін.

Қармақшы мақамдарының орындаушылық нұсқаларын салыстыру арқылы олардың өзіндік ерекшеліктерімен қатар, дәстүрде сақталып айтылатын ортақ тұстары да белгілі болды. Мақамды орындаған жыршы Ж. Аққұлов және Б. Рүстембеков нұсқаларындағы ортақтастық – дыбыстық-аймақтық құрылымы, ырғақтық-метрикалық жүйесі және аспаптық кіріспесінде кездесетіні анықталды. Бұл салыстырмалы талдау нәтижесі екі жыршы орындауындағы бір мақамның әртүрлі нұсқада түрленіп дамығандығын көрсетті.

Әдебиеттер тізімі

1. Аққұлов Ж. Жұртымнан жүрмін жыр жинап... / Сыр бойы ақын-жырауларының шығармашылық және өмірбаяндық анықтамалығы. – Алматы, 2021. – 410 б.
2. Аққұлов Ж. // <https://www.kitapkhana.kz/766-zhmabek-arov.html> / сайтқа кіру уақыты 20.08.24.
3. https://kk.wikipedia.org/wiki/Бидас_Рүстембекұлы / сайтқа кіру уақыты 22.01.25
4. Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі / Құраст.: Н. Уәли, Ш. Құрманбайұлы, М. Малбақов, Р. Шойбеков, т.б. – Алматы: «Дәуір», 2013. – 1488 б.
5. Қоңыратбай Т. Эпос және этнос. / Қазақ эпосы және оның этникалық сипаты. – Алматы: Ғылым, 2000. – 268 б.
6. Кунанбаева А. Проблема казахской эпической традиции (на музыкальном материале 1960-80-х годов): в 2-х т.: дисс. на соиск.ученой степени канд. иск. – Ленинград, 1984. – 287 с.
7. Каракулов Б. Музыкальный квадрат казахской тирады // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 84-104.
8. Аманов Б. О композиционной терминологии домбровых кюев // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 229-235.

9. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов»: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
10. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алма-Ата, 1991. – 202 с.
11. Кожаметова Ж. Музыка казахского айтыса. Караганда, 2012.– 212 с.

Ләзат АҚИХАТ

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Домбыра» мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Елеманова Саида Әбдраһімқызы,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,
өнертану докторы,
Алматы, Қазақстан*

ҰРАН АҚАТАЙҰЛЫ КҮЙЛЕРІНІҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ТІЛДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («МЕРЕКЕ», «САҢЛАҚ» МЫСАЛЫНДА)

Аңдатпа. Ұсынылып отырған мақала Тарбағатай (ҚХР) өңірінің күйшісі Ұран Ақатайұлының шығармашылық жолын қарастыруға арналады. Қазақтың күйшілік өнері өзінің географиялық-өңірлік орналасуы мен орындаушылық ерекшеліктеріне байланысты әртүрлі өңір күй дәстүрлеріне бөлінетіні белгілі. Олардың ішінде Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінің тамыры тереңнен бастау алып, аймақтық жағынан кең көлемді қамтиды. Оның бір тармағын Қытай Халық Республикасының Шыңжаң-Ұйғыр автономиялы ауданы қазақтарының күйшілік мектебі құрайды. Осы өлкеге қарасты Іле қазақ автономиялық облысының Алтай, Тарбағатай, Іле аймақтарында Санжы, Бұратала облыстарында, Құмыл аймағында, Гансу өлкесінде, Күйтүн, Шыхызы, Үрімжі қалаларында екі миллионға жуық қандастарымыз өмір сүріп келеді.

Жұмыста келесі мәселелер қарастырылады: 1) Күйші шығармашылығына сипаттамасы беру. 2) Жоғарыда аталған күйшінің ең жарқын мысалдарына музыкалық талдау.

Бұл жұмысты жазу барысында автордың 2024 жылдың қаңтар айында Іле-Қазақ автономиялық облысы (Құлжа қ.) жасаған фольклорлы- этнографиялық экспедиция мәліметтері қолданылады. Әдістердің ішінде салыстырмалы-типологиялық және жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский) тәсіл пайдаланылады. Профессор С. Өтегалиева құрастырған домбыра күйлерін талдау әдістемесі қолданылады. Кейбір күйлердің шығу тарихы, желісі жазылып, оларға музыкалық талдау жасалды.

Тірек сөздер: Тарбағатай (Шыңжаң қазақтары), күй өнері, жүйелі-этнофониялық әдіс, музыкалы-этнографиялық экспедиция, музыкалық талдау.

Аннотация. Представленная статья посвящена рассмотрению жизненного и творческого пути кюйши Тарбагатайского региона (КНР) Урана Акатайулы. Как известно, казахское домбровое искусство подразделяется на различные региональные традиции и индивидуальные школы. Среди них широко распространены кюи восточной традиции, к которой относится и Синьцзян-Уйгурский автономный округ, в Алтайском, Тарбагатайском, Илийском районах Иле-Казахской АО; Санжийском, Буратальском, Кумыльском и

Ганьсуйском районах, а также в городах Куйтун, Шыхызы, Уримжи, где проживает около двух миллионов казахов.

В статье освещаются вопросы: 1) характеристика творчества кюйши, 2) музыкальный анализ наиболее ярких образцов, созданных вышеназванным кюйши.

В ходе написания статьи нами были использованы материалы, собранные автором в фольклорно-этнографической экспедиции в Или-Казахскую автономную область (г. Кульджа) в январе 2024 года. В работе использованы сравнительно-типологический, а также системно-этнофонический (И. Мациевский) методы. В анализе кюев обращаемся к музыкально-стилевому методу, разработанному профессором С. Утегалиевой. Дается информация по истории создания ряда кюев, а также проведен их музыкально-стилевой анализ.

Ключевые слова: Тарбагатай (казахи Синцзянь), искусство кюй, системно-этнофонический метод, музыкально-этнографическая экспедиция, музыкальный анализ.

Abstract. The presented article is devoted to the consideration of the life and creative path of the kyushi of the Tarbagatai region (PRC) Uran Akatayuly. As is known, Kazakh dombra art is divided into various regional traditions and individual schools. Among them, kuis of the eastern tradition are widespread, which includes the Xinjiang Uyghur Autonomous Region, in the Altai, Tarbagatai, Ili regions of the Ili-Kazakh Autonomous Okrug; Sanzhi, Buratal, Kumyl and Gansu regions, as well as in the cities of Kuitun, Shykhyzy, Urimzhi, are home to about two million Kazakhs.

The article highlights the following issues: 1) characteristics of Kuishi's work, 2) musical analysis of the most striking samples created by the aforementioned Kuishi. During the writing of the article, we used materials collected by the author during a folklore and ethnographic expedition to the Ili-Kazakh Autonomous Region (Kuldzha) in January 2024.

The work uses comparative-typological, as well as systemic-ethnophonic (I. Matsievsky) methods. In the analysis of the kuis, we turn to the musical-stylistic method developed by Professor S. Utegalieva. Some information is given on the history of the creation of a number of kuys, as well as their musical and stylistic analysis.

Keywords: Tarbagatai (Kazakhs of Xinjian), the art of kui, systemic-ethnophonic method, musical-ethnographic expedition, musical analysis.

Әр халықтың да өз тарихы мен мәдениеті, өз тарихының шежіресі, өз мәдениетінің асылы тәрізді көркем әдебиеті бар. Халық арасынан талай саңлақ жыраулар мен жыршылар, ақын-жазушылар, бармағынан өнер төгілген күйшілер шыққан. Қазақ – табиғатынан ақын халық. Әр дәуірде де ақын, жыраулық, жыршылық өнерді дарынды ұрпақ өнеге тұтқан. Қазақ ауыз әдебиетінің ежелгі авторлары, әдеби мұраны ұрпақтан-ұрпаққа ұластырушылар - ақпа ақын, жыраулар мен жыршылар, күйшілер болған.

Қазіргі уақытта Қазақстан Республикасының әлемдік кеңістікте егеменді мемлекет ретінде орныққан кезеңінде, тарихи отандық тәжірибені, атап айтқанда, мәдениет және өнер қайраткерлерінің өмірі мен шығармашылығын жан-жақты зерделеу қажеттігі өзекті болып отыр. Еліміздің егемендік алып, ұлттық тарихымызды шынайы зерттеуге жол ашылуы оның бай мұрасын ұрпақ тәрбиесіне пайдалануға мүмкіндік туғызды. Әрине, өткен ғасырда зерттелінбей келген ұлттық тәлімдік мұра халқымыздың теңдесі жоқ байлығы болып табылады.

Осы орайда шығармашылық өмірінде ұлттық өнерді меңгертуге бүкіл болмысын арнаған күйші Ұран Ақатайұлының шығармашылығы құнды мұра.

Алайда, Ұ. Ақатайұлының ұлттық болмысты танытуда көркемдік нақышымен, мазмұнының тереңдігімен ерекшеленетін күйшілік шығармашылығы өкінішке орай, өз деңгейінде анықталып жүйеленбегендіктен «Ұран Ақатайұлы күйлерінің музыкалық тілдік ерекшеліктері» атты тақырыпты алып отырмыз.

Зерттеудің мақсаты: Ұран Ақатайұлы күйлерінің тілдік, құрылымдық-стильдік ерекшеліктерін «Мереке» және «Саңлақ» мысалында анықтау.

Осы мақсатқа жету жолында, жұмысты жүргізу барысында мынадай **міндеттер** қойылды:

- Құлжа қаласына (ҚХР) фольклорлы-этнографиялық экспедицияға барып, материал жинау;
- Ұран Ақатайұлы күйлерінің тақырыптық маңыздылығын анықтау;
- Зерттеу жұмысының авторы жасаған фольклорлы-этнографиялық экспедиция нәтижесінде жиналған Ұ. Ақатайұлы (Тарбағатай – ҚХР) күйлерінің құрылымдық-стильдік ерекшеліктерін анықтау.

Әдебиеттерге шолу. Шыңжаң қазақтарының күйшілік өнерінің тарихи кезеңіне шолу жасауда музыкалық-теориялық [1–5], қазақ күйтануындағы [6–8] бірқатар еңбектердегі тұжырымдар пайдаланылды. Олардың ішінде ғылыми жұмыс авторы, әсіресе, проф. С. Өтеғалиеваның «Домбыра музыкасын талдау» пәнінде меңгерген (және маманның «Лекции по анализу домбровой музыки» атты оқу құралы қолжазбасындағы) талдау әдістеріне көбірек сүйенеді [9–15].

Зерттеудің әдістері: Зерттеу жұмысын жүргізу кезінде кешенді, жүйелі-этнофониялық (И. Мациевский), құрылымдық және салыстырмалы-типологиялық әдістер қолданылды. Ұран Ақатайұлының күйлерін талдау барысында музыкалық-теориялық жұмыстар әсіресе проф. С. Өтеғалиеваның «Домбыра музыкасын талдау» пәнінде меңгерген (және маманның «Лекции по анализу домбровой музыки» атты оқу құралы қолжазбасындағы) талдау әдістеріне көбірек сүйенді.

Тарихи деректерге сүйенсек, Алтай және Тарбағатай өңірінде Орта жүздің *керей* менен *найман* рулары тұрақтаған [1, 96].

ҚХР Шыңжаң өлкесіндегі Ұйғыр автономиялық районының құрамына Іле-Қазақ автономиясы кіреді. Іле-Қазақ автономиялық облысы негізінен үш аймақтан тұрады. Кезінде бұл үш аймақ «Шығыс Түркістан» деп аталған.

1. Іле аймағы, астанасы Құлжа қаласы.
2. Тарбағатай аймағы, орталығы Шәуешек қаласы.
3. Алтай аймағы, орталығы Алтай қаласы [2, 12].

Тарбағатай өңірі күйшілік өнерінің жалғастырушысы болып отырған, күйшісі Ұран Ақатайұлы 1966 жылы Тарбағатай аймағы, Толы ауданы, Күп ауылының бірінші кентіне қарапайым отбасында дүниеге келген. Автордың шығармашылығында өз жанынан шығарған 10 шақты күйі бар (№ 1, 2 кестені қараңыз) [1, 97].

<i>Ладтық тірек</i> <i>g¹-d²</i>	<i>Ладтық тірек</i> <i>d¹-a¹</i>	<i>Ладтық тірек</i> <i>d¹-g¹</i>
«Асыл ана» «Саятшы сағынышы» «Асылдарым»	«Саңлақ» «Ақын толғауы»	«Мереке» «Қанат қақты»

№ 1 кесте

<i>Жай өлшем</i>	<i>Күрделі өлшем</i>			
<i>2/4, 3/4</i>	<i>6/8, 9/8</i>	<i>3/8</i>	<i>7/8</i>	<i>5/8</i>
1. «Мереке» 2. «Ақын толғауы» 3. «Асылдарым» 4. «Саңлақ» 5. «Саятшы сағынышы»	1. «Қанат қақты»	1. «Саятшы сағынышы»	1. «Асылдарым» 2. «Асыл ана»	1. «Асылдарым»

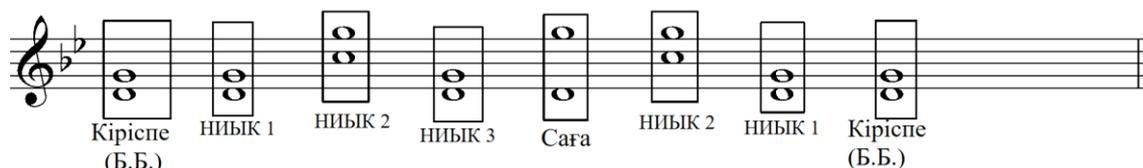
№ 2 кесте. *Күйлердің тақырыптық маңыздылығы*

1988 жылы көркемөнер мектебін оқып жүргенде «*Мереке*» атты күйі дүниеге келеді. Күй тарихын автор былай баяндайды: «Байырғы заманнан қазірге жалғасып, дәстүрге айналған ақындар айтысы, ұлтымыздың мерекелік салтына айналғаны баршамызға аян. 1984 жылы Тарбағатай аймағы, Толы ауданы Қоңыробасаз жайлауында ақындар айтысы өтеді. Сол айтысқа аудандық радиостанциясында диктор болып қызмет атқаратын композитор, әнші Ерболат Қызыкенұлы мені арнаулы шақырып алып, сахнада күйлер тартқызды. Сол жолы жұрттың алқауына ие болдым. Алыс-жақыннан келген ақын, жазушы, әнші-күйші өнерпаз ағалармен танысып, ол кісілердің алдында өнерімді көрсету орайына ие болдым. Өнердегі ағамыз Ерекеңмен бірге бәйге, балуан, қыз қуар т.б. ойын түрлерін тамашалып, мерекенің шатшадыман өткіздім. Осы бір мерейлі сәттен кейін мереке күйі туындады». Күйдің негізгі әуені 1984 жылы туып, 1988 жылы толық күй болып шыққан. Оны өнердегі інісі Еркін Ерген Іле аймағының аймақтық көркемөнер үйірмесінде домбырашы болып қызмет атқарып жүргенде өте жақсы орындап, Халық радиосына шығарған. Қазіргі таңда да ол ел ішінде біраздомбырашылардың күй қоржынына қосылған күй.

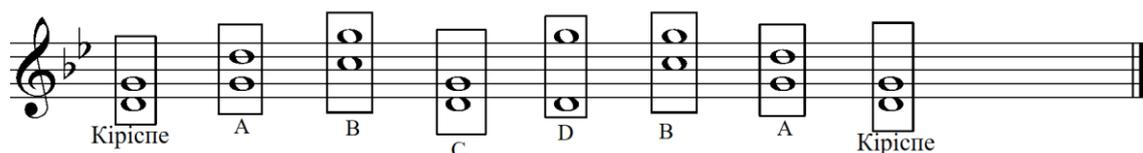
Күйдің негізгі ладтық тірегі: d^1-g^1 болып табылады. Күй бастан аяқ пунктирлі ырғақта жүреді. Күй салтанатты, мерекелік көңіл-күй сыйлайды. Күй бірқалыпта 2/4 метрлік өлшеммен жүреді. Күйшінің өзі бұл туындыны мерекелік көңіл-күйде шығарған.

«*Саңлақ*» атты күйі 2009 жылы дүниеге келген. «Біздің халқымыз өнердің қайсы бір саласынан болмасын, кенделік, кемдік көрмеген, осының бір айғағы ғылым, өнер саласында қаншама дарабоз мықты саңлақтар өз мәресінен көрініп, барша жұртты терең әсерге бөледі. Жылқы жануарының да адам мінездес қылығына қайран қалам. Дәм тартып, ауылда болған кезім, бір жолғы аламан шабыста алдыңғы қатарда келе жатқан бірнеше аттың жұрттың айқайымен соңғы мәреге жанталасып кіргені мені ерекше тебіrentті, осы бір әсерлі жағдайдан «*Саңлақ*» күйі туындады». Күйдің негізгі ладтық тірегі: d^1-a^1 болып келетінік көреміз⁵² [1, 99].

Күйлердің композициялық құрылымы
(№ 1, 2, 3 ноталық мысалдарды қараңыз):
«Мереке»

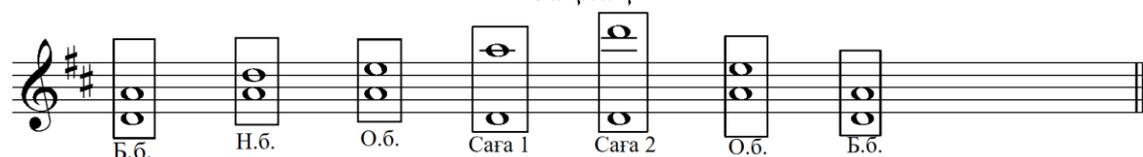


№ 1 ноталық мысал (бірінші нұсқа)



№ 2 ноталық мысал (екінші нұсқа)

«Саңлақ»



№ 3 ноталық мысал

⁵² Зерттеу жұмыс авторының Ұ. Ақатайұлымен сұхбаты 27.01.2024ж.

Ладты-интонациялық ерекшеліктері

«Мереке»

Жұмысымызда күйлерді халық ладтар жүйесіне ұқсастырып дыбыс қатарын анықтаймыз. Кіріспе буынның дыбыс қатары. Негізгі ладтық тірек d^1-g^1 .

НИЫК 1⁵³: Ладтық тірек d^1-g^1 . Негізгі d -фригиялық халық ладынан (дамытылған, минорлы бағыт) f -миксолидиялық халық ладына ауысқанын көрсеміз (дамытылған, мажорлы бағыт). НИЫК 2: Ладтық тірек c^2-g^2 . c -эолиялық халық ладына жақын (қысқартылған, минорлық бағыт), дайындық ретінде d^1, f^1, g^1, a^1, b^1 дыбыстары (минорлы пентатоникаға жақын) көрсетілген. НИЫК 3: Ладтық тірек d^1-g^1 : пентатоникалық халық ладына жақын (минорлық бағыт), d^1, g^1, d^2 дыбыстары октава кеңістігінде жаңа бөлімге дайындық ретінде көрсетіліп отыр.

Саға: Ладтық тірек d^1-g^1 : пентатоникалық халық ладына жақын (минорлық бағыт), d^1, g^1, d^2 дыбыстары октава кеңістігінде жаңа саға бөліміне (қысқаша) дайындық ретінде көрсетіліп отыр.

«Саңлақ»

Бас буын: Негізгі ладтық тірек d^1-a^1 . d -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт).

Негізгі буын: Ладтық тірек a^1-d^2 . a -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт). Төменгі тетраорд d^1, e^1, fis^1, gis^1 дыбыстары арқылы көтеріліп негізгі буынды нақтылай түседі. Ал жаңа gis^1 дыбысының жоғарлағанын аңғарған жағдайды, толық емес мажорлық бағыттағы d -лидиялық халық лад бой көтергенін көруге болады.

Орта буын: Ладтық тірек a^1-e^2 . a -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт). Орта буынның пайда болуына негізгі ладтық тірегіне төмен орналасқан gis^1 дыбысының әсері бар. Жоғарыда айтып өткеніміздей ол лидиялық халық ладынан дайындалған үлгі. Кейін негізгі орта буын төңірегінде иониялық халық лад түзелгенде gis^1 дыбысы g^2 дыбысына ауысады, сол себепті бұл бөлімді иониялық халық ладтың қысқартылған үлгісі деуге толық негіз бар.

Саға 1 (Орта буынның вариаттық үлгісі деп қарастыруға болады): Ладтық тірек a^1-e^2 . a -иониялық халық ладына жақын (толық емес, мажорлық бағыт). Саға 2: Ладтық тірек d^1-d^3 . d -дориялық халық ладына жақын (дамытылған, минорлық бағыт). Төменгі d^1, c^2 дыбыстары екінші саға бөліміне дайындық ретінде қарастырылады.

Өлшем және ырғақ

«Мереке» күйінің бас буыны 4 такт кіріспемен басталып қайталану арқылы орындалады. Өлшем $2/4$, пунктирлі ырғақ арқылы мерекелік көңіл-күйді береді (№ 4 ноталық мысалды қараңыз):



№ 4 ноталық мысал

5-24 тактілер арасында күйдің негізгі буыны бой көтереді. Ырғақ пунктирлі үлгісінде, $2/4$ өлшем де пен жалғасын табады. Негізгі буында ашық ішектен екінші октаваның g^2 дыбысына секіріс байқалады. Кейін қайта бас буынға оралып 4 такт кіріспені ойнап, ашық ішек арқылы НИЫК 2-ге ауысады (27-46 т.). НИЫК 2 секвенция түрінде жүреді (№ 5 ноталық мысалды қараңыз):

⁵³ Негізгі интонациялық-ырғақтық кешен – С. Ы. Өтеғалиева.



№ 5 ноталық мысал

27-31 такт арасы қайталанып, соңы өзгеріп екінші бөлімге секіреді. Осыдан кейін кіріспе бөлімнің 4 тактісі тағы қайталанып, ашық ішек арқылы *НИЫК 3* ке (53-60 т.) келеді. Бұдан күйшінің бөлімдердің ауысуы арасында ашық ішекті жиі пайдаланатынын көруге болады. Көрсетіліп отырған бөлімде де ашық ішектен екінші октаваның g^2 дыбысына секірісті байқаймыз, бөлім аяқталған соң ашық ішек арқылы сағаға өтеді. *Саға* (63-70 т.) қысқа әрі стереотипті үлгіде емес екендігін байқауға болады. Сағаны да аяқтап, ашық ішек арқылы *НИЫК 2-ні* қайталап, *НИЫК 1* мен жалғасын тауып, кіріспе буынға қайта оралып күй аяқталады. Күй бастан аяғына дейін пунктирлі ырғақты ұстап тұрып, тұрақты $2/4$ өлшеммен орындалады.

«*Саңлақ*» күйі $2/4$ өлшемінде жүреді. Сегіздік нота нүктемен және триоль қосылып орындалады, пунктирлі ырғақпен жүреді. Арасында екі триоль қатар келетін бөліктері көп кездеседі. Күй 1-14 такт аралығында күрделі бас буынмен (*дамытылған*) басталып, 14-26 аралығында негізгі буын орындалады. 32-57 такт арасында орта буын орындалады. Орта буынды аяқтау үшін секвенция қолданылғанын байқауға болады (№ 6 ноталық мысалды қараңыз):



№ 6 ноталық мысал

Әрі қарай күй бірінші сағамен жалғасады. Сағалардан (1,2) кейін де секвенция пайдаланғанын көре аламыз (№ 7 ноталық мысалды қараңыз):



№ 7 ноталық мысал

Күйде саға 2 де бар, екінші сағасы да стереотипті үлгіде көрсетілген. Күй кең ауқымда жақсы дамыған. Саға аяқталған соң орта буынды бір қайталап, бас буынға келіп күй аяқталады.

Зерттеуімізді *қорытындылай келе*, мақала жұмысының авторы Құлжа қаласына (ҚХР) жасаған фольклорлы-этнографиялық экспедиция нәтижесінде жиналған Ұ. Ақатайұлы (Тарбағатай-ҚХР) күйлеріне талдау жасап, келесі нәтижелерге келді:

1) Күйлері буындық құрылымда көрсетілген, ортақ d^1-g^1 («*Мереке*», «*Қанат қақты*») d^1-a^1 («*Саңлақ*», «*Ақын толғауы*») ладтық тірегіне негізделетін күйлері бар (төкпе күй дәстүріне сай).

2) Талданған күйлердің Бас буы, Орта буын, Саға бөлімдерінің ладтық тірегі бір-біріне ұқсамайды.

3) Негізгі интонациялық-ырғақтық кешеннің вариаттық үлгілері жиі кездеседі. Әсіресе «*Мереке*» және «*Қанат қақты*» күйлерінде НИЫК үш вариатты үлгілерін көруімізге болады.

4) Қарастырылған күйлерден «*Мерек*» күйінде бір саға ал «*Саңлақ*» күйінде екі саға бар екендігін байқаймыз (стереотипті және стереотипсіз).

5) Күйші бөлімдердің ауысуы арасында ашық ішекті жиі пайдаланады.

6) Күй бөлімдерінде халық ладтары жиі ауысып отыратын байқауымызға болады.

Әдебиеттер тізімі

1. С. Мұхамеджановтың 100 жылдық мерейтойына арналған «Тарихтағы тұлғаның рөлі» атты халықаралық ғылыми конференция. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2024.
2. Бекенов Д. Іле қазақтарының күйлері. – Өнер баспасы, 1998.
3. Ғылыми жұмыс авторының Құлжа қаласына (ҚХР) жасаған экспедиция материалдары (Ұ. Ақатайұлымен сұхбат, видео және аудио) 27.01.2024ж.
4. Қазақ өнерінің тарихы. – Алматы: Өнер, 2007. – 352 б.
5. Мәулет А. Шыңжаңдағы қазақ домбыра күйлерінің көркем-шығармашылық тәжірибесі-ұлттық бірегейлікті сақтау факторы ретінде атты диссертациялық жұмысы. – Алматы, 2018.
6. Ерзакович Б. Г., Қоспақов З. Қ. Қазақ музыка фольклорының тарихнамасы. – Алматы: Ғылым, 1986. – 112 б.
7. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фольклорлық зертханасы. – Алматы: Құрманғазы атындағы ҚҰК, 2019. – 240 б.
8. Сарыбаев Б. Казахские народные музыкальные инструменты. Алма-Ата: Жалын, 1978. – 176 с.
9. Утегалиева С.И Звуковой мир музыки Тюркских народов»: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
10. Утегалиева С. Кюй Курмангазы «Сары-Арка»: опыт тембро-регистрационного анализа // Хордофоны Центральной Азии. – Алматы: Казакпарат, 2006. – С. 100–107.
11. Утегалиева С. Лекция 1. Анализ домбровых кюев. 1 с.
12. Утегалиева С. Народная инструментальная музыка казахов на современном этапе: аспекты изучения // XXI ғасырдағы дәстүрлі музыка: зерттеу мәселелері. Халықаралық ғылыми-тәж. конф. материалдары. / Ред. Сахарбаева К. С., Джумагалиева А. М.– Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2022. – 11-15 б.
13. Мацеевский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора: сб. науч. тр. / Ленинградский государственный институт театра музыки и кинематографии. – М.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 54-63.
14. Игілік Б. Долда Кенешұлының қазақ музыкасына қосқан үлесі // XXI ғасырдағы түркі халықтарының ұлттық орындаушылық өнері: зерттеу және білім беру мәселесі: Халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. – Алматы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, 2022. – 238-243 бб.
15. Игілік Б. Өр-Алтай қазақтарының музыкалық қазынасы. Монография. – Алматы: ЖШС Жания Полиграф, 2020. – 208 б.

Дина ЖЕКЕМБАЕВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Музыкатану» мамандығы бойынша
I курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі – Айжан Рахманқұлқызы Бердібай,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваторияның доценті,
философия (Phd) докторы, Алматы Қазақстан*

ШЫҒЫС ЖЕТІСУ ӘН ФОЛЬКЛОРЫНЫҢ ЖИНАЛЫП ЗЕРТТЕЛУІ

Аңдатпа. Музыкалық диалектологиялық еңбектер этномузыкатану ғылымының жетекші салаларының бірі екені белгілі. Ұсынылып отырған мақала «Солтүстік-Шығыс Жетісу ән

фольклорының музыкалық-стильдік ерекшеліктері» атты зерттеуінің бастапқы кезеңін көрсетеді. Ол XX-XXI ғғ. басындағы Шығыс Жетісу ән фольклорын жиналуы және зерттелуі бағытындағы музыкалық - этнографиялық және ғылыми еңбектерге шолу жасауға арналған. Музыкалық-этнографиялық жинақтар, диссертациялар және мақалалар нақты аймақ – Қазақстанның оңтүстік-шығыс бөлігіне байланысты болғанымен, ол еңбектердегі ән үлгілерінің нотаға түсіру әдістемелері, жанрлық жіктеу принциптері және зерттеу әдіс-тәсілдері отандық этномузыкалогия жалпы дамуының әртүрлі кезеңдерін бейнелейді. Сондықтан мақала қазіргі кездегі музыкалық-диалектологиялық зерттеулердің өзектілігін айқындайды. Еңбекте А.Затаевич, Б. Ерзакович, А. Темірбекова, Т. Бекхожина, Қ. Төлеутаев, т.б. аға буын ғалымдары және қазіргі заман зерттеушілерінің аталған аймаққа байланысты этномузыкалогиялық қызметіне қысқаша сипаттама беріліп, салыстырмалы- тарихи әдіс қолданылды.

Тірек сөздер: музыкалық диалектология, Солтүстік-Шығыс Жетісу, жанрлық жіктеу, ғылыми әдіс-тәсілдер

Аннотация. Труды по музыкальной диалектологии, как известно, представляют собой одну из ведущих областей этномузыказнания. Настоящая статья представляет собою начальный этап темы исследования «Музыкально-стилевые особенности песенного фольклора северо-востока Жетысу» и посвящена обзору музыкально-этнографических и научных трудов XX – начала XXI вв. по сбору и изучению песенного фольклора Восточного Жетысу. И хотя материал музыкально-этнографических сборников, диссертаций и статей олицетворяет конкретный регион юго-восточной части Казахстана, методика нотной записи песенных образцов, принципы их жанровой классификации, а также научные подходы и методы исследования обозначают разные этапы развития отечественной этномузыкалогии в целом. Поэтому содержание статьи актуализирует важность музыкально-диалектологических исследований на современном этапе. В ней дана краткая характеристика этномузыкалогической деятельности по песням Жетысу таких исследователей старшего поколения, как А. Затаевич, Б. Ерзакович, А. Темирбекова, Т. Бекхожина, К. Тулеутаев и др., а также специалистов рубежа XX-XXI вв. В исследовании был использован сравнительно-исторический метод.

Ключевые слова: музыкальная диалектология, северо-восток Жетысу, жанровая классификация, научные подходы и методы

Abstract. Works on musical dialectology, as it is known, represent one of the leading fields of ethnomusicology. The present article represents the initial stage of the research topic “Musical and stylistic features of song folklore of northeastern Zhetysu” and is devoted to the review of musical-ethnographic and scientific works of the twentieth and early twentieth centuries on the collection and study of song folklore of Eastern Zhetysu. And although the material of musical-ethnographic collections, dissertations and articles represents a specific region of the south-eastern part of Kazakhstan, the methodology of musical recording of song samples, the principles of their genre classification, as well as scientific approaches and methods of research indicate different stages of development of national ethnomusicology as a whole. Therefore, the content of the article actualizes the importance of musical-dialectological research at the present stage.

It gives a brief characterization of ethnomusicological activity on Zhetysu songs of such researchers of the older generation as A. Zataevich, B. Erzakovich, A. Temirbekova, T. Bekkhozina, K. Tuleutaev and others, as well as specialists of the turn of the XX-XXI centuries.

Keywords: musical dialectology, northeast Zhetysu, genre classification, scientific approaches and methods

Белгілі фольклортанушы Б. Путилов өзінің «Фольклордағы аймақтық / жергілікті ерекшеліктер» мақаласында: «Фольклорлық дәстүрлі мәдениеттің нақты мазмұны әрқашан аймақтық және белгілі бір жерге тиесілі болып келеді. Оның табиғи және қалыпты өмірі

белгілі бір шеңбер аясындағы жағдайға тәуелді белгілі бір ұжымның өмірімен сабақтасып, оның іс-әрекеттерімен байланысты болып, оған тән әлеуметтік-тұрмыстық нормалармен реттеледі. Этникалық ұжым географиялық табиғи және басқа сипаттамаларымен ерекшеленетін белгілі бір тарихи кеңістікте тұрғандығынан, оның дәстүрлі мәдениеті тарихи-әлеуеттік және кеңістіктік тұрғыдан аймақтық болып табылады...»⁵⁴ – деп, дәстүрлі мәдениеттің әрқашан аймақтық сипатының болатынын айтып, ол құбылыстың маңызды алғышарттарын көрсетеді.

Географиялық және тарихи -әлеуметтік жағдайларға негізделіп қалыптасып дамыған қазақтың ән фольклорының аймақтық сипаты отандық ғылымымызда соңғы ғасырлардан бастап зерттеу нысанына айнала бастағаны белгілі. Ұсынылып отырған мақаланың мақсаты – Жетісудың шығыс бөлігі ән мұрасының жиналып зерттелуіне шолу жасау болып табылады⁵⁵. Мақала нысаны – ән фольклорының таралу территориясы – Шығыс Жетісу Жетісу облысы (бұрынғы Талдықорған) және Алматы облысының шығысындағы аудандарды қамтиды⁵⁶.

Жетісу өңірінің ән фольклорын жинау мен зерттеу ісінің тарихы соңғы бір жарым ғасырдай (XIX ғасырдың екінші жартысы – XX ғасыр) уақыт көлемінде жалғасып келеді. Бұл кезеңде қазақ музыкасын зерттеген ғалымдар халық арасынан әндерді жинап, оларды нотаға түсіріп, орындаушылық сипатына тоқтап, олардың музыкалық ерекшеліктерін зерттеумен айналысты. Белгілі ғалым А. Темірбекова бұл ретте 1880 жж. «Кавказ» газетінде Семей–Ташкент жолында Жетісудан өткен француз экспедициясы мүшелерінің бірі жазған «Киргизский трубадур» мақаласы және Туркестанские ведомости газетінде жарияланған Г. Загряжскийдің «Быт кочевого населения», «Долины Чу и Сыр-Дарьи» еңбегі туралы деректер келтіреді [4, 8]. Атауларына қарағанда, бұл екі дереккөздің зерттеу географиялық аймағы -осы алып аймақтың басым бөлігі және оның ішінде –Жетісудың оңтүстік-батысы деп болжауға болады.

Еліміздің этномузикатану ғылымындағы музыкалық - этнографиялық жинақтар мен өңірлік зерттеулерді шартты түрде екі кезеңге бөлуге болады. Бұл жіктеудің басты критерийлері – *мамандардың музыка нұсқаларын нотаға түсіру және метрикалық өлшем мен тактыларды қою әдістері; жиналған материалды жіктеу және кейін оны зерттегенде – әртүрлі дерек алуға мүмкіндігі бар лайықты ғылыми әдістемелерді* қолданып талдау. Жоғарыда көрсетілген критерийлерге сүйене отырып, еліміздегі өңірлік зерттеулерді шартты түрде: 1) 1920–1990-шы жж. және 2) 1990-қазіргі заманға дейінгі кезеңдер деп *екіге* бөлуге болады. Олардың *алғашқысында* музыкалық этнографтар музыка нұсқаларын нотаға тональді стройда (скрипка және бас кілттері жүйесінде) түсіріп, такт қою мәселесінде негізінен музыка заңдылықтарына жүгінген. Жанрлық классификацияны жасағанда әртүрлі принциптерді ұстанып, әндерді зерттегенде, XX ғасырдың 1920–1960 жж. ресейлік ғылымның кейбір әдістемелеріне сүйенді.

Екінші кезеңдегі жаңа буын зерттеушілерінің музыкалық-этнографиялық жинақтары өткен ғасырдың соңынан, еліміз тәуелсіздігін алғаннан кейін жариялана бастады. «Қазақтың дәстүрлі музыкалық -поэзиялық нұсқалары нотаға түскенде күйлердегідей – домбыра бұрауында хатталуға тиіс» деген профессор Б.Қарақұловтың 1980-ші жж. бастамасын қолдап жалғастырған жаңа буын музыкалық этнографтары, сонымен қатар, такт қою мәселесінде

⁵⁵ Аталған аймақ **ән фольклорының жиналып зерттелу мәселесі** әнтанушы, PhD докторы **Б.Бәбіжан** мақаласында қарастырғаны белгілі, бірақ, автор мұнда Жетісуды жеке өңірлерге жіктемей, *жалпы аймақ* ретінде алып қарастырады [2].

⁵⁶ Талдықорған облысы 1944 жылы Алматы облысының бір бөлігінен құрылған. Ол 1959 жылы 6 маусымда жойылғаннан кейін, 1967 жылы 23 желтоқсанда Алматы облысының солтүстік бөлігінен қайтадан құрылды. 1993 жылы облыс Талдықорған болып өзгертіліп, 1997 жылы Алматы облысының құрамына енді. Жетісу облысы – 2022 жылдың 8 маусымында құрылған Қазақстанның оңтүстік-шығысындағы облысы. Әкімшілік орталығы – Талдықорған қаласы. Жетісу облысы оңтүстігінде Алматы, солтүстік-батысында Балқаш көлі арқылы Қарағанды, солтүстігінде Абай облыстарымен, шығысында Қытай Халық Республикасымен шектеседі [3].

музыкалық жүйемен қатар, поэзиялық мәтін құрылымына де үлкен мән бере бастады. Өн ырғағын зерттеу саласында кейінгі буын ғалымдары Ә.Байғаскина, Б.Қарақұлов және І. Қожабеков әдістемелеріне сүйенді.

Жетісу аймағының XX ғасырда белгілі музыкалық этнограф А. В. Затаевичтің назарына түскенін оның ән жинақтары айғақтайды. Зерттеушінің «1000 песен казахского народа» атты еңбегінде бұл өлке нұсқалары «Түркістан» деп аталатын бөлімге топтастырылғаны белгілі. «1000» жинағының құрастырушысы В. Дернованың түсініктемелерінде оларды зерттеушіге Ораз және Фатима Жандосовтар жеткізгені айтылады⁵⁷.

А. Затаевичтің Шығыс Жетісу әндерінің жинап, музыкалық этнографтың жариялауға үлгермеген III том музыкалық-этнографиялық жинағына қосқаны туралы деректерді оның өзінің 1934 жылдың 10 наурызында жазған өмірнамасынан және зерттеуші З. Керееваның мақаласынан білуге болады. Өмірбаянында А. Затаевич «1000» кітабының материалын – Орынборда, ал «500» жинағыныкін – Қарқаралы, Бөкей, Семей, Павлодар, Қызылордаға барған экспедицияларының нәтижесінде жинағанын мәлімдеп, қазақ әндерінің III томын дайындарда Оңтүстік – Шығыс Қазақстанға назар аударғанын жазған [6, 215-216]. Ғалым З. Кереева А. Затаевичтің III том жинақ қолжазбасына енген 402 қазақ әндері мен күйлерінің ішіндегі тоқсаны – Алматы бөліміне тиесілі болғаны туралы дерек келтіріп, 1930 жж. басында А. Затаевич Алматы, *Жаркент* және республикамыздың басқа өңірлеріне де келіп материалдар жинағанын айтады [7, 172]⁵⁸.

Өткен ғасырдың 1920-1990жж. кезеңінде әндерді нотаға түсіруде мамандар негізінен тональді жүйеге сүйеніп, оларды скрипка немесе бас кілттерінде жазды. Такт қою ісінде көбінесе әуеннің даму заңдылықтарына жүгінді. Бұл әдістемені А. Затаевичтен кейін аға буын зерттеушілері – Б. Ерзакович, А. Темірбекова, К. Төлеутаев, композитор М. Төлебаев және т.б. ән хаттауларынан байқауға болады.

Белгілі зерттеуші, ҚазССР Ғылым академиясының корреспонденті – мүшесі Б. Ерзаковичтің «Народные песни Казахстана» (1955) атты кітабында аталған өлке нұсқалары *Талдықорған облысы* тарауында келтірілген. Мұнда Әбжанов Серғали орындауында «Угай» және «Шаттық жыры»; Қалиев Хамзадан «Гүлзаман»; Құрманбек Жандарбековтан «Өндіріс»; Жаппас Қаламбаевтан «Бердібек» және «Қос қыз»; Нұрмұхаметова Сарадан «Құрбым-ай», «Үридай»; Омарова Жамалдан «Ағажан Латифа», «Секіртпелі сем-сем», «Қараторғай (Жетісу түрі)» және «Қос өрік»; Сарымбетова Хадишадан «Екі жирен», «Күшімізге сенеміз» және «Қызыл бидай»; Тұрдықұлова Үриядан «Толқын» жазылып жарияланды. Ғалым аталған кітап тарауын *Талдықорған облысы* деп белгілегенімен, ол бөлімге топтастырылған әндерді жеткізушілердің бірқатары бұл өлке емес, басқа аймақтарда туылған өнер қайраткерлері екенін ескеру қажет. Мысалы, Қ. Жандарбеков, Ж. Қаламбаев, Ү. Тұрдықұлова және Ж. Омарова Оңтүстік Қазақстан және онымен шекаралас Өзбекстан өлкелерінің тумалары екені белгілі. Респонденттер жеткізген әндер ішінде халық арасында кең тараған *қара өлеңдер* («Угай», «Қос қыз», «Құрбым-ай», «Үридай», «Ағажан Латифа», «Секіртпелі сем-сем», «Қараторғай», «Қос өрік»), *кәсіби әншілер репертуарындағы әндер* («Бердібек», «Екі жирен», «Қызыл бидай») және *Кеңес дәуірін мадақтайтын* «Шаттық жыры», «Гүлзаман», «Күшімізге сенеміз» нұсқалары болды [8]. Айта кететін нәрсе, ғалымның содан қырық жылдан кейін – 1994 жылы шығарған «Қазақ халқының ғашықтық әндер антологиясында» респондент С.Әбжанов орындауында «Абайкөк» әнінің екі түрі, «Ақ

⁵⁷ Бұл ой «В одном из своих официальных писем в Оренбург Затаевич пишет, что в Москве им было записано «54 песни и 7 больших кюйев» **. В число этих 54 песен входят сообщения участников концерта 24 октября и несколько случайных, но интересных записей, например *девять джетысуйских песен*, записанных от супругов *Фатмы* и *Ораза Джандосовых* (№№ 866–874). Джетысуйская губерния тогда еще не входила в состав республики и не имела своих представителей среди оренбургского студенчества. Кроме этих девяти песен, в сборнике нет ни одного образца музыкального творчества Семиречья»[5].

⁵⁸ А.Затаевичтың 3-ші томға жинаған әндері қазіргі кезде жариялануға дайындалуда [2, 376].

дарига», «Талма бел», «Шіркін-ай», «Әкулан», «Әгигәй», «Құрбым-ай» және «Медине бөлем-ай» әндері топтастырылып, мұраны жеткізуші туралы құнды мәліметтер келтіріледі [9, 242].

Әнтанушы А. Темірбекованың «*Песенное творчество казахов Семиречья*» («Жетісу қазақтарының ән творчествосы») ⁵⁹ кандидаттық диссертациясы негізінен аталған аймақтың солтүстік-шығысын зерттеуге арналды [10] ⁶⁰. Елімізде *музыкалық-диалектологиялық бағыттағы алғашқы еңбек* болып табылатын бұл зерттеме 1958-1959 жж. Талдықорған облысының көптеген аудандарын қамтып, жиналған материалдар негізінде жазылды.

Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясы ұйымдастырып, А. Темірбекова жетекшілік еткен экспедициялар Ақсу, Алакөл, Андреевка, Бөрлі-Төбе, Қаратал, Қапал, Балпық би (Кировск), Сарқан, Талдықорған елді мекендеріне барды. Олардың құрамында Т. Базарбаев, Е. Рахмадиев, А. Молчанова, С. Тезекбаева, Ж. Нажмеденов және консерватория студенттері болды. 1958 ж. экспедиция бойынша жазған есебінде А. Темірбекова онда жалпы 350-ге жуық ән және күй жазылғанын, оның ішінде партия, Қазақстанның социалистік дамуы, ғұрыптық-лирикалық, тұрмыстық, әзіл-ысқақ т.б. тақырыптардағы әндер болғанын жазып, мұраның жалпы 40-қа жуық респонденттен алынғанын айтып, олардың ішіндегі дарынды респонденттердің әндерді орындау мәнеріне көңіл аударады ⁶¹. Бұл қатарда Ешмұхамбет Сексенбаев («Бақтыбайдың әні»; «Өмір» термесі, «Ешмұхамбеттің әні», «Ешмұхамбеттің өз әні» атты авторлық әндері); Тұрысбек Алпысбаев («Күләнда»), Райша Шелкенова («Балықшы», «Алма мойын», «Ақ қалқа»); Юсупов Темірғали («Балапандарым») есімдері аталады [11]. Жиналған әндерді нотаға түсіру жұмыстарына А. Темірбековамен қатар, композитор Т. Базарбаев және фольклорлық кабинет қызметкері А. Серікбаева атсалысты. Диссертациясының материалдары негізінде кейін автордың «*Казахские народные песни*» (1975), «*Алмазная россыпь*» (1980), «*Ладо-ритмическая основа советской казахской народной песни*» (1975) атты еңбектері жарық көрді.

Ғалым А. Темірбекованың отандық этномузикатанушылық практикада кеңірек танымал еңбегі – құрамына Жетісудың 73 әндері кірген «*Казахские народные песни*» жинағы (1975). Оның ішінде: *жоқтау, (колядки), әзіл-ысқақ, лирикалық, насихаттау, адамгершілікке бағытталған, портрет, гашиқтық әндер, әлеуметтік мазмұны бар, советтік, туған жер, жастар, Ұлы Отан соғысы, еңбек, колхоздар, тақпақтар (частушки)* секілді көптеген жанрлар қамтылған[4].

Құрылымы өз ішінде екі бөлімнен тұратын «*Казахские народные песни*» кітабының бірінші бөлімі *Халық әндері жанрлары* (жанры народных песен) және *Халық әндерінің музыкалық сипаты* (музыкальный склад народных песен) атты тараулардан құралған. Олардың екіншісінде автордың диссертациясында егжей-тегжей қарастырылған әндердің музыкалық сипаты беріледі.

Өз кітабында автор Жетісу әндерінің диатоникалық, пентатоникалық, пентатоника-диатоникалық және хроматикаландырылған ладтарға негізделіп шығарылғанын байқайды. Олардың ішінде ғалым таркөлемді мажор лады ғұрыптық фольклорда, ал мажорлы сексталық және минорлы сексталық ладтар – ғұрыптық және лирикалық әндерде, 7-8 басқышты миксолидийлік мажор – лирикалық, дидактикалық және әлеуметтік теңсіздік тақырыптарындағы әндерде кездесетінін көрсетеді. Миксолидийлік ладтағы дыбыс қатарларын өз ішінде Алма Зарапқызы «7, 8, 9 және 11 басқышты» деп жіктейді. Ионийлік ладтағы әндер миксолидийліктегілерінен анағұрлым сирек кездесетінін жазған ғалым диатоникалық ладтардан Шығыс Жетісуда дорийлік, эолийлік (натуралды) ладтардағы әуендердің тарағанын жазады [4, 13-14]. Пентатоникаға негізделген Талдықорған облысы

⁵⁹ Песенное творчество казахов Семиречья (музыкально -теоретическое исследование).

⁶⁰ Диссертация 1966 ж. Мәскеудегі Бүкілодақтық өнер ғылыми-зерттеу институтында қорғалды.

⁶¹ «Всего нами было записано около 350 песен и кюев, содержание которых исключительно разнообразно... Здесь и песни о партии, песни о социалистическом преобразовании Казахстана, обрядовые, лирические, бытовые, шуточные и др.», респонденттер туралы «Каждый сообщитель здесь являл собою совершенно неповторимую личность с оригинальной, только ему присущей манерой исполнения».

әндері көбінесе «оның мажорлы түріндегі: 1) *до, ре, ми, соль, ля*; 2) *до, ре, фа, соль, ля* дыбыс қатарларын көрсетеді» [4, 15]. Автор барлық келтірілген ладтардың ішінде жергілікті нұсқалардың көбі пентатоника-диатоникалық ладтарда шығарылып, хроматикалық ладтардағы әндер 1. Секстасы тұрақсыз минор және 2. Септимасы құбылмалы мажорлы пентатоникаға сүйенетінін байқаған [4, 17]. «Мелодика» деп аталатын кітап тарауында автор қазақ әндерінің әуендері речитация және буындары созылып айтылатын түрлерге бөлінетінін және онда көптеген ендіріме (вставные) буындар және қайырым сөздер қолданылатынын жазады. Сонымен қатар, ғалым өз кітабында зерттеген аймақ әндерінің әуендік типтеріне, ырғағы және музыкалық құрылымына тоқтайды.

Шығыс Жетісу ән-фольклоры нұсқалары көрнекті музыкалық-этнограф *Т.Бекхожинаның* құрастыруымен шыққан «*Қазақтың 200 әні*» кітабында да жарияланды» [12]. Жинақта Талдықорған облысының 5 нұсқасы келтіріліп, олардың ішінде 2 жоқтау (№49, 50) 1917 ж. Талдықорған облысы, Ақсу селосында туған, кейін Республикалық қуыршақ театрының артисі болған Сәдуақасова Уәштан; ал 3 қара өлеңнің екеуі (№115 «Әугигай-ай», №116 «Ауылым көшіп барады») алдындағы респонденттің жерлесі, 1919 ж. туған Рамазанова Ғалиядан, үшіншісі «Әугигай сәулем, әугигай» (№117) сол облыс тумасы 1909 ж. дүниеге келген Нұрбаева Дариғадан жазылды. Яғни, бұл жинақтан да *Т. Бекхожинаның*, алғашқы буын зерттеушілеріндей, экспедицияларыда қазақтың музыкалық - поэзиялық фольклорының ғұрыптық және ғұрыптық емес нұсқаларын жинағаны аңғарылады.

Талдықорған облысы ән фольклоры Құрманғазы атындағы Өнер институтының 1960 жылғы экспедицияларында да жазылды. «Народная музыка в Казахстане» жинағындағы «*Песенные экспедиции института искусств им. Курмангазы*» атты мақаласында Фольклорлық кабинет қызметкері *А. Серікпаева* консерваторияда экспедициялық жұмыстың 1958 ж. бері жүзеге асып келе жатқанын айтып, Алматы, Семей, Гурьев, Оңтүстік Қазақстан облыстарында кездескен кейбір респонденттер өнеріне тоқтайды [13]. Алматы облысы Киров ауданы (Талдықорған облысы) тұрғыны Секер Ақжолованың көне қазақ әуеніне өлең шығарып елді жігерлендіргеніне көңіл аударып, экспедиция жұмысына және дыбыс жазу техникасына қызығып ән нұсқаларын жеткізген респонденттер ішінде Ақсу қой совхозының қызметкері Әбдікерім Достамесов және Қаратал ауданы ақыны Артық Жексембеков есімдерін атайды. Олардың алғашқысы 1928 ж. Сейтқожа әншіден үйренген «Октябрьдің он жылдығына», ал екіншісі «Рахмет» әндерін орындады. Халық мұрасын жинаушыларға үлкен ілтипат, құрмет көрсетіп, тарих туралы келелі әңгіме айтқандардың қатарында Панфилов ауданы, Чарын селосының тұрғыны 96 жасар *Илахун Тилибалдиев және* экспедиция мүшелеріне қарата «Жастарға арнау» әнін шырқаған Талдықорған ауданының ақыны – Темірғали де болған. *А. Серікпаеваның* мақаласында консерватория экспедицияларының қай жерге барса да, ол аймақ тұрғындарының ықыласына бөленіп, респонденттердің бұл істің жарқын болашағына сенімін көрсеткені баяндалды [13, 110-111].

1979 жылы еліміздің көрнекті композиторы *М. Төлебаев* нотаға түсірген 100 ән оның «*Мақпал*» жинағында жарық көрді [14, 100]. Шығыс Жетісудың солтүстігінде дүниеге келген дарынды өнер иесі жас кезінде әншілікке бет бұрып, көптеген Арқа кәсіби әндерін шырқағаны белгілі. Олай болуы оның туған жері – Балхаш көлінің оңтүстік жағалауы Талдықорған облысына қараса, солтүстік жағы Қарағанды облысы аудандарына тиесілі болуымен байланысты. Композитордың бала кезінде құштар болған Арқа ән стиліне қызығушылығы кейін оның шығармашылығында («Біржан – Сара» операсы, бірқатар ән романстары т.б.) жарқын көрініс тапты. Бұл ерекшелік «Мақпал» музыкалық-этнографиялық жинағының мазмұнынан да білінеді.

Белгілі музыкатанушы *Н. Кетегенова* құрастыруымен жарық көрген «Мақпал» жинағына мақала арнаған этномузыкатанушы *А. Бердібай* жинақ ішіндегі әндер топтамасын: *I. фольклорлық және кәсіби; II. Әндер мен речитациялар; III. Дәстүрлі және жаңа заманға тән әндер* бөлімдеріне жіктейді [15, 48]. Бұл классификацияда автор ән нұсқаларының музыкалық ерекшеліктерінің *қарапайымдығы немесе күрделілігіне, жанрлық қелбетіне және кезеңдік сипатына* мән берген. Кітапты құрастырушы пікірінше, *М. Төлебаев* нұсқаларды

экспедицияларға шықпай, бала кезден бастап естіген әндерін кейін нотаға түсіріп отырған. Сол себепті, жинақта оларды жеткізген респонденттер туралы деректер келтірілмеген [14]. Бұл мәселе оған енген фольклорлық әндердің аймақтық сипатын анықтауға қиындықтар туғызады. Дегенмен, бірқатар нұсқалардың қайым айтыстарда қолданылатын әуендерге ұқсастығын байқап және композитордың анасы Тәжібала талай айтыстарға қатысқан белгілі өнерпаз болғанын ескеріп, олардың М. Төлебаевтың өскен өңірінің әндері болуы мүмкін деген тұжырым жасауға болады. Алайда оны тексеру келешекте зерттеу жұмыстарын жүргізуді қажет етеді.

«Шығыс Жетісу ән фольклоры» тақырыбын зерттеуге маңызы үлкен еңбек – 1983 ж. қорғалған зерттеуші *К. Төлеутаевтың «Песенное наследие казахов Прибалхашья»* («Балхаш өңірі қазақтарының ән мұрасы») диссертациясы. Оның негізіне автордың Балхаш өңірінде 1970-1980 жж. жинаған ән материалдары алынды. Еңбек авторефератында оның бірінші бөлімі «Балхаш өңірі көне әндерінің дәстүрлі түрлері», ал екіншісі – «Балхаш өңірі әндерінің стильдік заңдылықтары» деп аталғаны жазылған [16]⁶². Зерттеген аймақ нұсқаларын этномузыктанушы: *үйлену циклдері, адам қазасына байланысты және ғұрыптық емес лирикалық әндер және эпикалық әндер* деп жіктеп, «Жар-жар» мұнда қыздар жағы ғана айтатын түрінде сақталып, «Беташар» ер кісілер орындауында кездескенін айтқан. Азалау салтын қарастырғанда, К.Төлеутаев жерлеу циклінің басында «Дауыс» пен «Жоқтау», ал ол рәсімінен кейін 2-4 жыл аралығында «Мұн», «Зар» секілді марқұмды жоқтау әндері айтылатыны туралы дерек келтірілген. «Стилевые закономерности песен Прибалхашья» бөлімінде автор жергілікті әндерге тән бірнеше ерекшелікке тоқтап, олардың ішінде Балқаш әндері шумақты - қайырмалы және шумақты-қайырымды *формаларда* кездесіп, олардың *өлең өлшемі* 6, 7, 8 және 11 буынды болып, кейде бір нұсқа ішінде әртүрлі өлшемдердің қолданылуы қазақ әндерінде сирек кұбылыс деп санайды. Әндердің *лад жүйесінде* эолийлік және дорийлік ладтар өте сирек ұшырасып, субквартасы бар тетратоника, пентахорд, басқа ладтармен қосылып пайдаланылатын мажорлы бағыттағы *пентатониканың 3-ші түрі* кездесіп, Балқаш өңірі ғұрыптық және лирикалық әндері формула иірімдерінің – Орталық және Шығыс Қазақстанмен, ал речитативті саздарының жалпыұлттық мелоспен ортақтығы бар екенін анықтайды.

К. Төлеутаев нотаға түсірген нұсқалар 1989 жылы *«Балхаш өңірінің әндері»* музыкалық-этнографиялық жинағына енді [17]. Оның Алғысөзінде маман материалдың Балхаш аймағының Орталық Қазақстан жағынан жиналғанын жазады. Дегенмен, бұл аймақ Талдықорған облысының солтүстігіне шекаралас болғанынан, ондағы ән мұрасының дамуының жай -күйі ұсынылып отырған мақала тақырыбына жақын. Ол жинаққа кірген 67 нұсқа кітаптың *екі* бөлімінде топтастырылған. *Тұрмыс-салт және балаларға арналған әндер* деп аталатын алғашқысына «Сыңсудың» екі түрі, «Жар-жар», «Беташар», «Тойбастар», «Жоқтау», «Жігіт зары», «Ақ бөпем», «Жұмбақ саусақ», «Жұмбақ өлең», «Ау Шадияр» және көптеген басқа әндер кіріп, ол материалдың көбі *қара өлеңдер* болса, *Революция және Ұлы Отан соғысы жылдары шыққан әндер* бөлімінде 7-ақ ән кірген. Кітаптың соңындағы түсініктерде нұсқалар және оларды жеткізушілер туралы қысқаша деректер берілген.

Өткен ғасырдың соңында жарық көрген *С. Медеубекұлы* және *Б. Мүптекеев* құрастыруындағы *«Жетісу әуендері»* кітабы этномузыкатану ғылымының, оның ішіндегі музыкалық диалетологиямен айналысатын саласының өсуі үшін орасан маңызы бар музыкалық - этнографиялық жинақ болып шықты [18]. ҚР Ғылым академиясының Мұхтар Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Музыка бөлімі жариялаған бірқатар жинақтар жүйесіндегідей, бұл кітаптың құрылымы да: Кіріспе (Қожабеков І. «Ән қайнары ағытылды»), Тұрмыс-салт әуендері, Қара өлең әуендері және Авторлық әндер деп аталатын тараулардан тұратын негізгі бөлімнен, Орындаушылар туралы қысқаша мәліметтер, Түсініктемелер, Ән-әуендерінің алфавиттік көрсеткіші, Ән өлең мәтіндеріндегі жер-су аттарының алфавиттік көрсеткіші, Авторлар мен орындаушылар аты-жөндерінің алфавиттік

⁶² 1.«Традиционные виды старинных песен Прибалхашья», 2.«Стилевые закономерности песен Прибалхашья».

көрсеткіші және Резюмеден құралған. Сонымен қатар, жинақта белгілі ғалым І. Қожабековтың «Қазақ ән әуендері өлшемдерінің жазылуы жөнінде» атты мақаласы да жарияланды. Заманауи нотаға түсіру әдістемесіне сәйкес, бұл жинаққа кірген әндер домбыра бұрауы жүйесінде жазылып, метрикалық өлшемдері белгіленбеді. Тактылары белгіленгенде поэзиялық және музыкалық жүйелер ерекшеліктері ескерілді. Фольклорлық ән мұрасының жаңарған әдістемемен нотаға түскеніне музыкалық этнограф Б. Мүптекеевтің консерваторияны *Домбыра және Халық музыкасын зерттеуші* бағдарламалары бойынша меңгеріп аяқтап шығуы үлкен әсер етті.

Мазмұны 23 ғұрыптық фольклор нұсқасы, 115 қара өлең және 26 авторлық әннен тұратын «*Жетісу әуендері*» кітабы материалының басым бөлігі бұрын жарық көрмеген. Басқа аймақтарға тараған әндердің осы кітаптағы нұсқалары Жетісудың оңтүстік-шығыс ән дәстүрінен мол дерек береді. Кәсіби әншілер нұсқаларынан музыкалық-этнографиялық жинаққа аймақтың шығыс жағынан шыққан *Байғабылұлы Қанез* (1896-1939), *Жақыбаев Базархан* (1940), *Мошанұлы Сәдіқожа* (1917-1946.), *Рақышев Дәнеш* (1926-1992), *Сауданұлы Рыскелді* (1888-1943), *Зікірияұлы Әкімхан* (1921) музыкалық-поэзиялық мұрасы кірді. Аталған жинаққа енген қара өлеңдер өткен ғасыр соңында этномузыкатанушы А. Бердібай мақаласында қарастырылады [19].

Этномузыкатанушы, өнертану докторы *С. Елеманованың «Казахское традиционное песенное искусство»* кітабының «Қара өлең» тарауында маманның 1990-шы жж. Алматы облысы, Нарынқол ауданына барған экспедиция материалдары қолданылады. Жанрдың төл ерекшеліктерін дәлелдеу мақсатында басқа аймақтардың мысалдары қатарында шығыс Жетісу әндері де келтіріледі [20, 49-60].

Зерттеуші *А. Бекмұратованың «Музыкально-поэтические традиции акынов Жетісу»* (2015) кітабы этномузыкатану ғылымында аз зерттелген өзекті тақырып – Жетісудың солтүстік-шығыс өңірі ақындарының музыкалық-поэтикалық шығармашылығына арналған [21]. Кітап Кіріспеден, үш бөлімнен, Қорытынды, Библиография, Зерттеліп жатқан өңірдің географиялық картасы, екі кесте және поэзиялық мәтіндер мен музыкалық-поэзиялық хаттаулардан тұрады.

Кітаптың «І. Жетісу өңірінің дәстүрлі музыкалық өнерін зерттеудегі жалпы мәселелер» деп аталатын тарауында Жетісу ақындарының өнері және олар жайлы филологиялық зерттемелер, музыкалық-этнографиялық жинақтар және этномузыкатанушылардың ақындық сарындары мен мақамдар туралы еңбектері қамтылған. «ІІ. Ақындардың шығармашылық келбеті» бөлімінде олардың қысқаша өмірбаяндық мәліметтері, шығармаларының мазмұндық идеясы айтылады. Бұл өңірде атақты Қаблица жырау, Бақтыбай ақын, Сара Тастанбекқызы, дәстүрлі әнші Әсет Найманбаев, қобызшы Мольқбай өткені белгілі. Қазіргі заман ақындарының шығармашылығы да қарастырылады; «ІІІ. Ақындық дәстүрлі музыка өнер үлгілерінің талдауы» бөлімінде салыстырмалы әдіс арқылы ақындар әндері, толғаулары мен сарындарының ортақ және айырықша сипаты көрсетіледі. Кітап соңында Жетісу ақындарының өлең мәтіндері және ХІХ, ХХ және ХХІ ғ. айтыс сарындарының автордың нотаға түсірілген нұсқалары ұсынылған. Жетісудың солтүстік – шығысындағы ақындық дәстүрдің жалпы көрінісін ашу мақсатында музыка үлгілері әр кезеңдерден алынды. Атап айтқанда, еңбекке ХІХ, ХХ және ХХІ ғғ. айтыс сарындарынан кітапқа Мұқаш Байбатыров пен Молдабай Жолдыбаев, Айтақын Бұлғақов пен Жәкен Омаровтың, Балғынбек Имашев пен Айнұр Тұрсынбаева айтыстары және Ахметжан Өзбековтың музыкалық-поэзиялық нұсқалары, басқа ақындардан – Бақтыбай Жолбарысұлының «Алдияр» (2 вариантта), Мұқаш Байбатыровтың әні «Әләулім қыздар, әләулім», сарындары мен толғаулары, Балғынбек Имашевтің орындауында халық әні «Хайләйлім» енді.

А. Бекмұратованың зерттемесі үстіміздегі ғасырдың басында солтүстік-шығыс Жетісу ақындық дәстүріндегі ХІХ-ХХ ғғ. сарындар ұмытыла бастағанын көрсетеді. Еңбекте талданған аға буын ақындарының музыкалық нұсқалары бұл өнердің өткен ғасырлардағы айшықты келбетін көрсетеді. Қазіргі заман ақындарының синкреттік типтегі өнері жалпы

сақталғанымен, олардың репертуарындағы жанрлық сипаты кеміп, айтыста өз жанынан сарын шығарып айтысатын ақындар кемде-кем.

2019 ж. Жетісудың оңтүстік-шығысындағы Хантәңірі өңірінің сегіз халық әні және бірнеше кәсіби ән топтастырылған әнші *Т. Құрманғалиев* құрастыруындағы «*Тәңіртау әуендері*» жинағы аталған аймақтың шығыс бөлігінің ән мұрасы тарихынан хабар беретін маңызды еңбек [22]. Оған осы аймақтан көп ән жинаған Б. Мүптекеевтің «Жетісу әуендері» кітабына кірмеген материал енді. Әсіресе, бұрынғы кезде аттары ғана естілген Күләй Бектайқызы (1904 – 1992 жж.), Шарғын Алғазыұлы (1900 – 1988жж.), Көдек Байшығанұлы (1888 – 1933 жж.) және т.б. бірнеше әндерінің табылып, нотаға түсірілуі музыка мәдениетіміз және ғылымымыз үшін айтарлықтай үлкен жаңалық болды. Кітаптың Алғысөзін жазған өнертану ғылымының докторы Г. Омарова Жетісу бойынша жиналған әндер мен күйлерге және ғылыми-зерттеу еңбектеріне сүйеніп, оларды : 1) Жетісудың батыс және оңтүстік - батыс жағы – Жамбыл облысының Шу және Қордай аудандарын және Алматы облысының іргелес аудандарының қамтитын өңір; 2) оңтүстік және оңтүстік - шығыс жағы Алматы облысы және Қытаймен (Іле өлкесі) шекаралас өңірі; 3) солтүстік жағы – бұрынғы Талдықорған облысы және Алтай Тарбағатай өңірі» жатады» секілді 3 жергілікті (локальдық) дәстүрге бөліп қарастыруға болатынын айтады [22, 5]. Ғалым осы аталған дәстүрлердің екіншісі және үшіншісі «Ұлы және Орта жүздердің кейбір тайпаларының тарихи тағдырына байланысты, ХІХ ғ. Қазақстаннан тысқары, Қытай (Шыңжан) аумағына да тарады», – деп жазды [22, 5]. Бұл пікір отандық этномузикатану ғылымында Жетісудың жергілікті өңірлік дәстүрлерінің зерттеу жұмысы жаңа кезеңге өткенін көрсетеді.

Отандық этномузикатануымыздағы өңірлік зерттеулер дамуының әртүрлі кезеңдерін көрсететін Шығыс Жетісу географиялық аймағы ән фольклорының жиналып зерттелген негізгі еңбектеріне шолу, сонымен қатар, нұсқаларды нотаға түсірудің тональді және релятивті (домбыра бұрауындағы) түрлерін; әндердің жанрлық классификациясына аға буын (Б. Ерзакович, А. Темірбекова, К. Төлеутаев) және кейінгі буын (С. Елеманова, Б. Мүптекеев, Т. Құрманғалиев) көзқарастарын; ғылыми нысанды зерттеудегі әртүрлі әдістерді көрсетеді. Аймақ мұрасының жиналып зерттелуіне қомақты үлес қосқан мамандардың зор еңбегін бағалай отырып, олардың экспедициялары, негізінен қарастырылып отырған үлкен аймақтың әртүрлі жеке елдімекендеріне жүзеге асқанын байқауға болады, ал бұл ғылымымызда бір өңір ән фольклорын түбегейлі зерттеген әртүрлі буын өкілдерінің дәстүр жалғастығының қалыптаспағанын көрсетеді. Бұл мәселені шешу жолында бұрынғы кеңестік елдер – Ресей, Украина, Белоруссия, Балтық теңізі елдері және алыс шетелдер этномузикатануының тәжірибесіне жүгінген абзал. Осы ретте, сонымен қатар, жүйелі дайындықтан өткен мамандарымыздың көбеюі; фольклорлық экспедициялардың үзілмей, мерзімді түрде жүріп тұруы; шет тілдерін білгеннің нәтижесінде ғалымдарымыздың ілгерішіл ғылыми әдістемелерді меңгеруі болашақта музыкалық диалектологиямызды өсіріп дамытатын қадамдар болмақ.

Әдебиеттер тізімі

1. Путилов Б. Региональное // локальное начало в фольклоре. Эл. ресурс: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/001/084/main5.htm>. Сайтқа кіру датасы: 14.02.2025.
2. Бәбіжан Б. Қазақ этномузикатану ғылымында Жетісу әндерінің жиналып зерттелу тарихы // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 80 жылдығына орай «Жаһандық әлемнен кейінгі өнер: метадәстүрден метамәдениетке дейін» атты халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. – Алматы: Құрманғазы ат. ҚҰК, 2024. – 373 - 382 бб.
3. Жетісу облысы. Эл. ресурс: https://kk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D1%82%D1%96%D1%81%D1%83_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D1%8B%D1%81%D1%8B. Сайтқа кіру датасы: 11.02.2025.

4. Темирбекова А. Казахские народные песни (в музыкально-теоретическом освещении). – Алма-Ата: Жазушы, 1975. – 130 с.
5. Дернова В. К истории создания сборника 1000 песен казахского народа А. В. Затаевича // Затаевич А. 1000 песен казахского народа. Песни и кюи. Издание второе. – Москва: Госиздат, 1963. – С. 542-564.
6. Автобиография Александра Викторовича Затаевича. 10 марта 1934 г. – С. 213-217.
7. Кереева З. О рукописном сборнике А.В.Затаевича// А.В.Затаевич. Исследование. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство Художественной литературы, 1958. – С.172-175.
8. Народные песни Казахстана. Сост. Б. Ерзакович. – Алматы, 1955.
9. Ерзакович Б. Антология казахских народных любовных песен. – Алматы: Ғылым, 1994. – 280 с.
10. Темирбекова А. Песенное творчество казахов Семиречья (музыкально-теоретическое исследование). 1966. – 200 с.
11. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фольклорлық зертханасы. – Алматы: Құрманғазы ат. ҚҰК, 2019. – 240 б.
12. Бекхожина Т. 200 казахских песен. Музыкально-этнографический сборник. – Алма-Ата, 1972. – 229 с.
13. Серикпаева А. Песенные экспедиции Института искусств им. Курмангазы // Народная музыка в Казахстане. Сборник статей посвященный 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Сост. В.П. Дернова. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – С.109–114.
14. Тулебаев М. Мақпал. – Алматы: Жалын, 1979. – 120 с.
15. Бердібай А.М. Төлебаевтің «Мақпал» ән жинағы және отандық этномузыкатанудың көкейкесті мәселелері // Мукан Тулебаев и современная музыкальная культура. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения М. Тулебаева (Алматы, 13 марта 2013 г.) – С. 46-56.
16. Тулеутаев К. Песенное наследие казахов Прибалхашья. Автореферат. – Ташкент, 1983. – 21 с.
17. Төлеутаев К. Балхаш өңірінің әндер. – Алматы: Өнер, 1989. – 96 б.
18. Медеубекұлы С., Мүптекеев Б. Жетісу әуендері. – Алматы: Өнер, 1998. – 238 б.
19. Песенная форма с разделом қайырма (на материале сборника песен «Жетісу әуендер» // Этнокультурные традиции в музыке. Материалы международных конференции, посвященной памяти Т.Бекхожиной. – Алматы: Дайк-Пресс, 2000. – С.130-139.
20. Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: Дайк-пресс, 2000. – 208 с.
21. Бекмуратова А. Музыкально-поэтические традиции акынов Жетысу (Северо-восточный регион): монография. – Алматы: КазНПУ им. Абая: Ұлағат, 2015. – 128 с.
22. Құрманғалиев Т. Тәңіртау әуендері: ноталық-музыкалық жинақ/ Ән, терме-толғауларды нотаға түсірген Құрманғалиев Тілеулес. – Алматы, 2019. – 88 б.

Серік ЖҰМАҒАЛИ

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Дәстүрлі музыка өнері»
мамандығы бойынша 2-ші курс магистранты,
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі: Касимова Зульфия Маликовна,
Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ұстазы,
өнертану ғылымының кандидаты,
Алматы, Қазақстан

ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН КҮЙШІЛІК ДӘСТҮРІНДЕГІ БАЙЖІГІТ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНЫҢ ДАМУЫ

Аңдатпа. Ұсынылып отырған мақала тақырыбының өзектілігі – Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрінде Байжігіт шығармашылығының маңызды орын алуымен және оны әртүрлі буын күйші-өнерпаздары өз нұсқасында үзбей насихаттаса да, отандық этномузыкатуануымызда жеткіліксіз дәрежеде зерттелуімен байланысты. Мақала мақсаты – Шығыс Қазақстан өңіріндегі Байжігіт күйшілік мектебінің қалыптасуы мен күйлерінің музыкалық ерекшеліктерін көрсету болып табылады. Оған жетуде: 1) Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі Байжігіт мұрасын жалғастырушы шәкірттеріне сараптамалық шолу жасау; 2) Байжігіт күйлерінің Арқа күйшілік мектебіндегі Тәттімбет шығармашылығымен сабақтастығын анықтау; 3) “Арман” және “Көкейкесті” күйлерінің композициялық құрылымы, метрикалық-ырғақтық жүйесі және ладтық-интонациялық ерекшеліктерін талдау секілді міндеттер қойылды.

Мақаланы дайындау барысында *кешенді* және *жүйелі* тәсілдер, *жүйелі-этнофониялық* (И.Мациевский) және профессор С.Өтеғалиеваның «Қазақтың домбыра күйлерін талдау» пәні бағдарламасындағы *күйлерді талдау* және *салыстырмалы-типологиялық* әдістері қолданылды.

Тірек сөздер: Шығыс Қазақстан күйшілік дәстүрі, Байжігіт мектебі, Тәттімбет, Арқа күйшілік мектебі, композициялық құрылымы, метрикалық-ырғақтық жүйесі, ладтық-интонациялық ерекшеліктер.

Аннотация. *Актуальность* темы статьи обусловлена важным значением в Восточно-Казахстанской домбровой традиции творчества Байжигита и недостаточной степенью его изученности в отечественном этномузыказнании. *Цель* статьи – выявить музыкальные особенности путей развития кюев Байжигита в Восточно-Казахстанской домбровой школы. В этой связи были поставлены следующие *задачи*: 1) Аналитический обзор трудов учеников в пропаганде и популяризации творческого наследия Байжигита в домбровой традиции; 2) Определение преемственности кюев Байжигита с творчеством Таттимбета в Аркинской традиции; 3) Анализ музыкально-композиционных, метро-ритмических и ладо-интонационных особенностей кюев “Арман” и “Көкейкесті”.

В исследовании были использованы *комплексный* и *системный* подходы, *системно-этнофонический* (И.Мациевский), а также методика *анализа* профессора С.Утеғалиевой по дисциплине «Анализ домбровых кюев» и *сравнительно-типологический* методы.

Ключевые слова: Восточно-Казахстанская домбровая традиция, школа Байжигита, Таттимбет, Аркинская домбровая школа, композиционная структура, метро-ритмическая система, ладо-интонационные особенности.

Abstract. The *relevance* of the topic of the article is due to the importance of Baizhigit's work in the East Kazakhstan dombra tradition and the insufficient degree of its study in the national ethnomusicology. The *purpose* of the article is to reveal musical peculiarities of the ways of

development of Bayzhigit's *kyuys* in the East Kazakhstan *dombra* school. In this regard, the following tasks were set: 1) Analytical review of pupils' works in propoganda and populization of Baizhigit's creative heritage in the *dombra* tradition; 2) Determination of the continuity of Baizhigit's cues with Tattimbet's work in the Arka tradition; 3) Analysis of musical-compositional, metrical-rhythmic and lado-intonational features of the cues "Arman" and "Kokeikesti".

The study used complex and systemic approaches, system-ethnophonic (I. Matsievsky), as well as the method of analysis of Prof. S. Utegalieva on the discipline "Analysis of *dombra* cues" and comparative-typological methods.

Keywords: East Kazakhstan *dombra* tradition, Baizhigit school, Tattimbet, Arka *dombra* school, compositional structure, metric-rhythmic system, lado-intonation features.

Шығыс Қазақстан күйшілік мектебінің қалыптасуында Байжігіттің алатын орны ерекше. Оның күйлерінің тақырыптық мазмұны терең, құрылымы күрделі, орындаушылық техникасы жоғары деңгейде. Байжігіт күйлері тек Шығыс өңірінде ғана емес, қазақтың басқа да күйшілік мектептеріне ықпал етіп, дәстүр сабақтастығын жалғастырып келеді. Қазіргі таңда оның мұрасын дәріптеп, ғылыми-зерттеу жұмыстарын жүргізу – ұлттық мәдениетіміздің дамуына қосылатын маңызды үлес.

Байжігіттің өмірі мен шығармашылығына алғаш көңіл бөліп, ұлттың рухани мұрасын кеңейту мақсатында елеулі қызмет еткен бірқатар зерттеуші, ғалымдардың еңбектері орасан. Олардың қатарында жазушы, ғалым М. Мағауин, өнер зерттеушісі О. Хаймолдин, домбырашы, зерттеуші Т. Әсемқұлов, т.б. Соның ішінде, әдебиет зерттеушісі, әрі тарихшы М. Мағауин Байжігіт мұрасын алғаш таныған және күйлерінің жарық көруіне көп ықпал еткен тұлғалардың бірі. Жазушы М. Мағауиннің пайымдауынша: «Байжігіт мұрасы молынап сақталған мекен – Шыңғыстың түстік беткейі, Шұбартау, Аягөз өңірі болса, сол мұраны жеткізушілер Қызылмойын Қуандық, оның күйеу баласы Кенжебай, Қазанғапұлы Тәттімбет, Байжігіттің өз ұрпағы Мүсәпірхан, Бекжан, Бодау, Қызай, Шоңтай сияқты әйгілі күйші-домбырашылар», – дейді [1, 183]. Аталған тұлғалар ХІХ ғасырда өмір сүрген. Ал, бергін келе Шоңтайдың немерелері Құлыншақ пен Омар, сондай-ақ аягөздік Айтбай, Рахымбек, Жүнісбай домбырашылар Байжігіт күйлерін бүгінгі күнге дейін жеткізгені белгілі.

Шығыс Қазақстан күйшілік мектебінің басында тұрған Кетбұға, Байжігіт сияқты күйшілер қалыптастырған дәстүрдің әуендік мазмұны мен орындаушылық мәнері жағындағы басқа күй мектептерінен кездесе бермейтін өзгеше ерекшелік осы үш (Арқа, Жетісу, Қаратау) аймақтағы көнеден сақталып келген халық күйлері мен авторлық күйлерде айқын көрініс тапқан. Шығыс өңіріндегі күйшілік өнердің ерекшелігі – Жетісу, Арқа күйшілік мектептеріне үлкен ықпал еткендігі жөнінде белгілі жазушы, тарихшы М. Мағауин былай деп жазады: «Арқа күйшілік мектебінің ірі өкілдерінің бірі Қызылмойын Қуандық күйші, ол Тәттімбеттің ұстазы Байжігіт күйшінің мұрагері» [1, 184]. Міне сол Қызылмойын Қуандықтың күйлері Іле аймағындағы күйшілердің орындауында бізге жетіп, күй қазынамызға қосылды. Дәл сондай шығыс өңіріндегі (Семей, Өскемен) тартылып жүрген ескі халық күйлері сарыны жағынан үш аймақтағы халық күйлерімен бірдей болып, нұсқалық жағынан өзгеше дамыған. Орындалу барысындағы кездесетін әдіс-амалдары да бірдей. Байжігіт күйлерінде тұтып алу әдісімен қатар, екі пернені бір саусақпен сырғытып алу әдісі, бір қағыспен үш дыбысты қатар алу әдістері (Таласбек Әсемқұловтың жазбаларындағы қашаған перне) өте жиі кездеседі. Осы әдіс-амалдар үш аймақ күйлерінде де жиі кездесіп отырады. Әрі үш аймақ күйлерінде асқан шеберлікті қажет ететін дыбысты бояу әдістері өте жиі қолданылады. Оның күйлерінің құрылымы мен орындалу техникасы аса күрделі, шерту әдісінің барлық түрлері қамтылған және сол қол саусақтарының аспапқа қойылуы ыңғайлы болғандығынан дыбыс шығару әдісінің жетілгенін байқауға болады [2, 256]. Сол себепті, Байжігіт күйлерін меңгерудің қиындығына байланысты оны өз бойына сіңіріп, шебер орындайтын өнерпаздар аз болған. Байжігіттің магнитофон мен грампластинкаға жазылған бірқатар күйлері, терең

философиялық ой берумен қатар, жан-жануарлардың, адамдардың қимыл-қозғалысы, бір-бірімен тілдесуіне дейін күй мазмұнынан, құрылысынан айқын көрініс табады.

Байжігіттің күйшілік мұрасын өзінің ізбасар шәкірті, дәулескер күйші – Қызылмойын Қуандық иеленіп, сақтап, дәріптеген. XIX-XX ғғ. Байжігіт күйлерін өзінің ұрпағы «Мүсәпірхан, Бекжан, Бодау, Қызай және Шонтай деген домбырашылар тартқан. Шонтай өзі білген күйлерін немерелері Құлыншақ және Омарға үйреткен. Сонымен қатар, Шығыс Қазақстан облысы Аягөз ауданының ақсақалдары Айтбай және Рахымбектің Байжігіт күйлерін сақтап келгені мәлім болды. Бірақ, денсаулықтарының нашар болғандығынан, қарт өнерпаздардан күйшілік дәстүр ары аса қоймады» [3, 10]. Дегенмен, қазіргі таңда, орындалып жүрген Байжігіттің күйлері атақты домбырашы Бодау мен Қызайдың жеткізген мұрасы болып табылады. Сол жолды ары қарай жалғастырған, Байжігіттің шығармашылығын насихаттаған Жүнісбай Ыстамбаевтың еңбегі ұшан теңіз. «Жүнісбайдың әкесі Ыстамбай баласының домбыраға деген қызығушылығын байқап, ел аралап Бодау күйшіні іздеп тауып, үш жылға жуық үйіне түнетіп Жүнісбайға ұстаздық еткен. Кейін бес жыл бойы атақты домбырашы Қызайдан тәлім алған. Жүнісбайдың ел арасында орындап, жадында сақтаған 200-ден аса күйлер болған. Соның ішінде, оның репертуар қоры көне заманда өмір сүрген Кетбұға, Саймақ, Асан қайғы және Қорқыт сарындары мен ертедегі халық күйлері, сондай-ақ, есімі жұртшылыққа бейтаныс Қызылмойын Қуандық, Кенжебай, Бейсембі және Нұрқыз секілді күйшілердің мұрасын қамтиды. Жүнісбай жалғыз Байжігіттің 40-тан астам күйін шертсе, Тәттімбеттің бірнеше күйін («Қоңыр I-II түрі» және халық күйлері) ерекше нақышпен тартқан» [5, 203]. Өзінің бойындағы бар өнерді XX-XXI ғғ. өмір сүрген жиені Таласбек Әсемқұловқа мұра етіп қалдыруды жөн көреді. Таласбек он жыл бойы ауылындағы орта мектептен білім алумен қатар, нағашы атасы Жүнісбайдан домбыра үйренеді. Аз уақыт ішінде бұрынғы заман шеберлерінің домбырасының жасалу тәсілі мен үлгісінен бастап, (ішек тағу, құлақ күйін келтіру, перне басу) күй тарту мәнері мен машығын жете меңгереді. Сондай-ақ, Байжігіт күйлерін таспа, күйтабаққа жазып, ең алғаш нота хаттауына түсіреді. Жоғарыда аты аталған жұмыстар – бүкіл халықтың рухани игілігіне айналуына ұйытқы болғаны сөзсіз...

Шертпе күйшілік дәстүрінің өкілі, домбырашы-зерттеуші Ж. Жүзбаев «Төрт күйшілік мектеп» монографиясында: «қазақтың шертпе күйшілік мектептерінің қалыптасуының басы – Шығыстан қасиетті Алтай жерінен бастау алады, оның ішінде Кетбұғадан басталып Байжігітке, одан Тәттімбет пен Бейсенбіге дейін жеткен және Байжігіттің күйлерінен тек Шығыс өлке емес, қазақтың барлық күй мектептеріне ортақ қайырымдарды кездестіруге болады», – деп тұжырымдайды [5, 40].

Байжігіттен бері жалғасып келе жатқан күйшілік өнерді әуендік, мазмұндық, көркемдік жағынан байытып, биік өреге көтерген атақты күйші, Арқа дәстүрі мектебінің өкілі, негізін қалаушы – Тәттімбеттің есімін ерекше атаған жөн. Шығыс күйшілік мектебін тұңғыш зерттеуші У. Бекеновтың айтуынша: «Тәттімбет күйлерінің орындалу мәнері, әуендік, құрылымдық ерекшеліктері жағынан қарайтын болсақ, сөзсіз Байжігіт күйлерімен үндесіп жатқандығын байқауға болады. Терең ойға, философиялық толғамға толы шертпе күйлердің үздік үлгісі Тәттімбет туындылары болып саналады», – деп түсіндіреді [6, 21]. Бұл тұжырымдар Байжігіттің күйшілік дәстүрінің Арқа мектебіне, соның ішінде Тәттімбет шығармашылығына тигізген ықпалын дәлелдейді.

Шығыс Қазақстан өңіріндегі күйшілік дәстүрдің биік белесі – Байжігіт мектебі. Оның күйлеріндегі қобыз сарындары, тарихи мазмұндағы философиялық ойлары, ішкі жан-сезімі мен толғанысы – жаугершілік замандағы қилы кезеңнің қиыншылығын, қайғы-қасіретін, азаттығын бейнелейді. Бұл көрініс Байжігіттің оң және теріс бұраулы (“Көкбалақ”, “Арман”, “Азат”, т.б.) күйлерінде орын алады.

Ұсынылып отырған мақалада Байжігіттің күйшілік өнерінің ізі Арқа дәстүрінде соның ішінде Тәттімбет күйлерінде жалғасқанын анықтау мақсатында, оларға тақырыптық және композициялық құрылымы жағынан ортақ “Арман” және “Көкейкесті” күйлері алынып, салыстырмалы-типологиялық талдау жүргізілді.

Күйдің тақырыбы. Бұл күй терең философиялық мазмұнға ие, адам жанының мұңын, ішкі толғанысын және табиғатпен үндес сезімдерін бейнелейді. “Көкейкесті” атауы “көңілдегі арман-тілек” немесе “жүрек түбіндегі сыр” деген мағынаны береді. Күй Тәттімбеттің өз өміріндегі қиындықтары мен армандарын, ішкі жан дүниесінің нәзік иірімдерін суреттейді. Әуені мұңды, бірақ үмітке толы, адамның өмірдегі өз орнын іздеуі мен рухани толысуын айшықтайды.

Композициялық құрылымы: Тәттімбеттің «Көкейкесті» күйі құрылымы бойынша **Кіріспе-А-А₁-А₂-В-А₃-В₁-А₄-С-В₂** бірнеше бөлімдерден құралған. Формасы *нұсқалы-шумақтық* (С. Өтеғалиева) [5, 88]. Күйдің екпіні ой-толғау секілді толғана отырып, орташа байыппен орындалады. Күйдің құрылымы негізінен төменгі, орта және жоғарғы регистрде жүретін ауыспалы бөлімдер болып табылады. Ладтық тірегі тұрақты: ***g-d¹*** (негізгі), ***d-g*** және ***d-d¹*** (уақытша). Кіріспе бөлімі ***g-d¹*** (1-4 т.т.) ладтық тірегінде орындалып, сұқ саусақтың жоғары қағыспен шертілуі арқылы алынады.



Сурет 1

А бөлімі (5-13 тт.) ладтық тірегі ***g-d¹*** *НИЫК*-нен басталады. Сегіздік ноталардың лигамен алынуынан әуеннің бастапқы желісі үзілмей, қосдауыстылықта жалғасын тауып, келесі (**А₁**, **А₂**, **А₃**, **А₄**) бөлімдерде варианты түрде аздаған өзгеріске түсіп қайталаынады. Аталған бөлімдерде *НИЫК* ары қарай дамып, секвенциялық айналым арқылы үстіңгі ішектегі төменгі регистрге дейін жетеді. Сонымен қатар, *НИЫК*-нің соңғы 3 такты (***d-g=g-d¹***) симметриялы мотивы **А₁**, **В** және **В₁** бөлімдерінде өзгеріссіз қайталаынады. Күйдің **А₁** бөліміндегі алғашқы 4 тактылы фраза **А₂**, **А₃** және **А₄** бөлімдерінде күрделеніп дамиды.



Сурет 2

В бөлімі (44-63 тт.) ***d-g*** ладтық тірегінде басталып, арасында ***d-d¹*** қосымша тірекке келіп отырады. Әуен *f*-мен ашық ішектен (***d-g-d-g¹***) октаваға бірден секіріп, жоғары және ортаңғы регистрге дейін өрбиді. Мелодия ұзақ тұрақталып, кейін *НИЫК*-ге қайтып оралады. Мұндағы төменгі ***d*** дыбысы бурдонды көрсетеді. **В₁** бөлімі (82-103 тт.) **В** секілді *f*-мен секстаға секіріп, әуен бурдонды дыбыстың сүйемелдеуімен ***g*** ішегінде жүргізіледі. Алдыңғы бөлімге қарағанда бұл элементте мотивтің қайталануынан оның құрылымы көлемді болып келеді.



Сурет 3

С (119-147 тт.) бөлімінің басы жаңа әуенмен басталып, *НИЫК*-мен жалғасады. Мұнда бурдонды ***d*** дыбысы мелодияға байланысты астыңғы және үстіңгі ішекте алмасып келіп отырады. Күйдің соңында **В₂** (148-166 тт.) бөлімі **В₁**-ті қысқартыпған түрде варианты қайталап, негізгі ***g-d¹*** ладтық тір



Сурет 4

Күйдің тақырыбы. Байжігіттің «Арман» күйі Абылайхан заманында өмір сүрген күйшінің жоңғар шапқыншылығы тұсында қалмақ басқыншыларына қарсы ұлт-азаттық күрес кезеңіне арналған. Мұнда күйшінің елінің тәуелсіздігін, бостандығын, азаттықты армандағаны бейнеленеді.

Композициялық құрылымы: Байжігіттің «Арман» күйі құрылымы бойынша **Кіріспе-А-А₁-В-А₂-В₁-А₃-В-А₂-В₁-А₃-В₂** бөлімдерінен тұрады. Формасы *нұсқалы-шумақтық*. Күйдің басы алма-кезек қағыста *пунктирлі* және *біркелкі* ырғақпен ойналатын 2 тактылы кіріспе бөлімінен басталады. Алғашқы мотивтегі нүктелі ширек нотаның (ақсақ ырғақ) ұзақ

созылуына байланысты үшінші және төртінші қағыстардың ұзақтық аралығында дұрыс шертілуі күйдің характеріне өзіндік әсерін тигізеді. Бұл – негізгі бөлім алдындағы шағын кіріспе немесе оған дайындық ретінде саналады. Аталған мотив келесі бөлімдердің соңында немесе басында кездесіп, *аяқтаушы* және *байланыстырушы* қызмет атқарады. Күйде бірнеше ладтық тірек орын алады: $d-d^1$, $d-g$, $g-d^1$. Олардың әрқайсысы бөлім ішінде негізгі және уақытша тірекке айналып кезекпен алмасып отырады.



жүруі, қобыз сарындарына ұқсас архаикалық күйлердің болуы және күйлерінің өміршеңдігі. Байжігіттің қалыптастырған күйшілік мектебі, стилі, орындаушылық мәнері және музыкалық ерекшеліктерін анығырақ байқау мақсатында мақалада Байжігіттің «Арман» күйі Тәттімбеттің «Көкейкесті» күйімен қатар қойылып салыстырылды. Соның нәтижесінде олардың өзара ортақтығы және айырмашылығы анықталды.

Ортақтығы:

- Қос күйдің де тақырыптық мазмұны терең философиялық толғаныстарға негізделген. «Арман» күйі адамның өмірдегі ізденісі мен мұңын бейнелесе, «Көкейкесті» күйі жүрек түбіндегі сырды, көкейдегі мұңды суреттейді.
- Екі күйдің де формасы нұсқалы-шумақтық;
- Ладтық тірегі *g-d¹*. Әр бөлім белгілі бір ладтық тірекке негізделген вариациялық дамуға құрылған.
- Ладтық-интонациялық ерекшеліктерінде *миксолидийлік* және *ионийлік* лад үлгілері кездесіп, Арқа мен Шығыс Қазақстан күйшілік мектептерінің ортақ интонациялық байланысы байқалды.
- Әуеннің негізгі бөліміндегі микромотивтердің қайталануы.

Айырмашылықтары:

- Қос күйдің де композициялық құрылымы нұсқалы-шумақтық болғанымен, «Арман» (АВ) екі элементті, «Көкейкесті» (АВС) үш элементті музыкалық тақырыпқа сүйенген. Яғни, Байжігітке қарағанда Тәттімбет күйінің дамығандығын байқауға болады;
- Метрикалық өлшемі бір-бірімен өзара ұқсас, қарапайым 2/4 және 3/4 болып келеді. Бірақ, Байжігіт күйінде сәл күрделеніп 4/4 өлшеміне дейін жетеді;
- Ырғақтық жүйесінде «Көкейкестіде» төрттік және сегіздік ұзақтықтарымен *біркелкілік* орын алса, «Арман» күйінде *біркелкілік* және *тікелей пунктир* қолданылады. Талдау нәтижесінде Байжігіт пен Тәттімбет күйлерінің философиялық мазмұны, ішкі толғанысы, орындалу мәнері, ладтық-интонациялық ерекшеліктері және ырғақтық құрылымы жағынан өзара сабақтастығы анық көрініс тапты.

Әдебиеттер тізімі

1. Мағауин М. Күй иесі Байжігіт // Жұлдыз журналы, 1976. – №9. – 180-185 бб.
2. Әбуғазы М. Шығыстың шыңырау күйлері. – Өскемен. 2009. – 302 б.
3. Сейдімбек А. Қазақтың әйгілі күйшілері: (ІХ-ХХ ғасырлар). – Алматы «Қазақстан» Ғақлия. 1992. – 24 б.
4. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. Астана. 2002. – 832 б.
5. Жүзбай Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі // Зерттеулер және күйлер жинағы. Астана: «Сарыарқа» БҮ, 2009. – 116 б.
6. Бекенов У. Шертпе күй шеберлері. – Алматы: Жалын, 1977. – 91 б.
7. Утегалиева С. Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). Автореф. дис. на соиск.ученой степени канд. иск. – М., 2013. – 528 с.

Зарина ИСКАХ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Домбыра прима» мамандығы бойынша 2 курс магистранты,
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі: Бәбіжан Бағлан Жолдасқызы,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының аға оқытушысы,
философия (PhD) докторы,
Алматы, Қазақстан

ЖЕТІСУ КҮЙЛЕРІНІҢ ШЕРТЕРГЕ ЛАЙЫҚТАУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аңдатпа. Қазақтың көне аспаптарының ішіндегі қобыз бен домбырадан да көне саналатын – шертер аспабы терең зерттелмеген және оқу орындарында қосымша сабақ ретінде келген. Шертер аспабында орындалатын көп күйлер сақталмағандықтан, зерттеушілер домбыра күйлерін аталмыш аспапқа лайықтауда. Қазіргі таңда шертердің репертуары кеңейіп, жаңа буын орындаушылары көбейе түсті. Осылайша, аспап кеңінен зерттеле келе, мамандық болып енгізілді.

Аталған аспапқа лайықталған күйлер Жетісу күйшілік мектебінен алынған. Оның себебі – шертер аспабының ерекше дыбысталуы мен Жетісу өңірінің бастауында тұрған түркі тілдес мәдениетін аша білуінде. Осылайша, шертер аспабының ерекшеліктеріне сай домбыра күйлері лайықталып, жаңа деңгейге шықты.

Ұсынылған мақалада оның авторы шертер аспабына лайықтаған Жетісу күйшілік дәстүріндегі халық күйі «Аққудың зары» мен Қожекенің «Қожекенің шертпесін (II түрі)» қарастырылады. Лайықтаудың басты мақсаттарының бірі – аталған күйлер табиғатын бұзбай жеткізу болғанынан, олар аса қатты өзгеріске ұшырамады.

Тірек сөздер: лайықтау, шертер, репертуар, Жетісу, күй.

Аннотация. Среди древних казахских инструментов – шертер, считающийся более древним, чем кобыз и домбра, до сих пор не изучен и преподается только в качестве факультатива в учебных заведениях. Поскольку многие кюи исполняемые на инструменте шертер, не сохранились, исследователи делают переложение домбровых кюев для этого инструмента. В настоящее время репертуар шертер расширился, появилось новое поколение исполнителей. Таким образом, инструмент был широко изучен и введен в качестве специальности.

Кюи, переложенные для этого инструмента, взяты из кюевой школы Жетысу. Причиной этого является уникальное звучание инструмента шертер, который раскрывает тюркоязычную культуру, лежащую в основе региона Жетысу. Таким образом, домбровые кюи были переложены, учитывая особенности инструмента шертер и вышли на новый уровень.

В представленной статье рассматривается народный кюй ««Аққудың зары» и «Қожекенің шертпесін (II түрі)» Кожеке из кюевой традиции Жетысу, переложенная автором для инструмента шертер. Поскольку одной из главных целей переложения было передать характер кюев, не искажая их, они не подверглись значительным изменениям.

Ключевые слова: переложение, шертер, репертуар, Жетысу, кюй.

Abstract. Among the ancient Kazakh instruments, the sherter, considered more ancient than the kobyz and dombra, has not been fully studied and is taught only as an elective in educational institutions. Since many kuis performed on the sherter instrument have not survived, researchers are making arrangements of dombra kuis for this instrument. Currently, the sherter repertoire has expanded, a new generation of performers has appeared. Thus, the instrument has been widely studied and introduced as a specialty.

The kuis arranged for this instrument are taken from the Zhetysu kui school. The reason for this is the unique sound of the sherter instrument, which reveals the Turkic-speaking culture underlying the Zhetysu region. Thus, dombra kuis were arranged taking into account the features of the sherter instrument and reached a new level.

The article presents the folk kui «Akkudyn zary» and «Kozhekenin shertpesi (II turi)» Kozheke from the kui tradition of Zhetysu, arranged by the author for the instrument sherter. Since one of the main goals of the arrangement was to convey the character of the kuis without distorting them, they were not subject to significant changes.

Keywords: arrangement, sherter, repertoire, Zhetysu, kui.

Күй – адамның жан дүниесіндегі сезімдері мен ішкі толқыныстарын бейнелейтін музыканың күрделі жанры. Күй орындау қазақтың көне аспаптарының барлығына, оның ішінде қобыз бен домбыраның арғы атасы болып саналатын шертер аспабына да тән. Аспаптың бұлай аталу себебін белгілі этноорганолог Болат Сарыбаев өз зерттеулерінде: «...Гравюралық бір суретте Мырзақай деген жыршы қолында мойны қысқа, пернесіз, шанағы ойықша етіп жасалған шағын аспап бейнеленген. Аспапты сол қолына ұстап, оң қолының саусақтарымен шертіп ойнайтыны көрініп тұр, сондықтан бұл аспапты «шертер» дейді», – деп жазған [1, 14]. Шертер ұмытылып кеткен көне аспап болғандықтан, орындаушылар туралы ақпарат та аз. 1988 жылы бұл аспап Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясында факультатив пәні ретінде қосылып, одан кейін мамандық болып енгізілді. Шертердің жеке мамандық болып қалыптасуына консерватория ұстаздары Өтепберген Хамзин, Ерсайын Басықара, Зәмзәгүл Измұратовалар зор үлесін қосты. Аты аталған мамандар оқу үрдісіне енгізу үшін аспапты көптеген тәжірибеден өткізіп, оқу құралдары мен хрестоматиялар жазды. Қазіргі заманда шертердің орындаушылығы мен репертуар қоры бірітіндеп дамып жаңаруда. Аспапқа арналған көптеген музыкалық жинақтар дайындалды. Осы ретте төменде келтірілген кестеде аспаптың репертуарын кеңейтуге үлкен үлес қосқан авторлар еңбектерінің жүйеленген тізімі ұсынылады:

Кесте № 1 «Шертерге арналған және лайықталған кітаптар жинағы»

Аты-жөні	Кітап атауы	Шыққан жылы
Жұбанов А.	«Шертерге арналған шығармалар»	1997
Басықара Е.	«Шертерге арналған шығармалар»	1997
Измұратова З.	«Шертердегі орындаушылық өнер»	1999
Басықара Е.	«Шертерге арналған күйлер мен шығармалар»	2004
Измұратова З.	«Шертер үйрену мектебі»	2009
Басықара Е., Хамзаұлы Ө.	«Шертер үйрену мектебі»	2010
Измұратова З.	«Шертер мен домбыра примаға арналған шығармалар»	2015
Измұратова З.	«Шертер мен домбыра примаға арналған хрестоматия»	2015
Измұратова З.	«Күй сарыны»	2019
Измұратова З.	«Күй сарыны: шертерге лайықталған күйлер»	2019
Құдайбергенов А., Басықара Е.	«Шертерде күй шертейік»	2021
Басықара Е.	«Шертерге лайықталған шығармалар»	2022
Мұхамедиев Е.	«Шертерге лайықталған күйлер»	2024

Шертер аспабының төл күйлері сақталмағанынан, репертуарды толықтыру – орындаушы-зерттеушілердің басты мақсаттарының бірі. Сол себепті домбыра күйлерінің ішінен аспаптың аппликатуралық және орындаушылық ерекшеліктеріне сай келетін күйлер таңдалды. Домбыра күйлерін шертерге лайықтау кезінде табиғаты мен мазмұнын өзгертпей сол қалпында сақтау

дұрыс. Осыған орай, мақалада шертерде күй орындау табиғатына жақын келетін Жетісу күйшілік мектебінің бірнеше күйлері таңдап алынды.

Жетісу жері – қазақ халқының тағдыры талай рет талқыға түскен, үш жүздің қаны топырағына мәңгі сіңіп қалған тарихи мекен. Жетісудың өзен-көлдері, тау-тастары мен жазық даласы сан мыңдаған тарихтан сыр шертеді. Жетісу – көне мәдениеттің ордасы, өлкенің тарихы сан ғасырлар қойнауына сүңгіп жатыр [2, 17].

Жетісу өлкесінің шығысы – Қытай Халық республикасының Шыңжаң-Ұйғыр автономиялық ауданынан бастау алып, батысы – Қаратауға дейін, оңтүстігі – Қырғыз Алатауы мен Іле Алатауын жағалап, солтүстігі – Балқаш көлі мен Бетпақ дала шөліне ұласып жатқан кең өлке. Осындай Ұлы даланы кең жайлаған елдің күйшілік өнері өз ішінде қңірлік дәстүрлерімен ерекшеленеді. Жетісу жерінің күйлерінде байырғы түркілік сарындар сақталып, оған осы өлкеде ғасырлар бойы қазақпен біте қайнасып кеткен басқа ұлт өкілдері мәдениетінің де оң әсерін тигізгені ақиқат. Осылайша, аталған аймақ күйшілік өнерінің кемелдігіне себепші болатын факторы – аталмыш халықтардың мәдениеттерінің ұқсастығы мен жалпы түркі тамырластығы болуында.

Жетісу өңірінде ежелгі аңыз күйлермен қатар, авторлары ұмыт болып, ел арасында «халық күйі» атанып кеткен шығармалар мейілінше көп кездеседі. Мысалы, «Аққу», «Аққудың зары», «Жеті атан – ерке атан», «Мұңлық – Зарлық», «Жетім қыз», «Жетім бала», «Жиренше шешен», «Тепеңкөк», «Шұбар киік», «Ақсақ қыз» сынды көне күйлер ерте дәуірлердің тарихынан сыр шертеді. Сонымен қатар, Жетісу күйшілік өнерінің ордасын тіккен екі дәулескер күйші-композиторлар – Байсерке Қылышұлы және Қожеке Назарұлы есімдерін жеке-жеке атап өту қажеттілік етеді [3].

Жетісудың оңтүстік-шығыс өңірінің күйлері мен оларды жеткізген күйшілерін зерттеп, насихаттауда белгілі ғалым Базаралы Мүптекеевтің сіңірген еңбегі зор. Өз еңбектерінде ол Қожеке Назарұлының күйлерін зерттеуді қолға алып, Рақыш Қожекеұлы, Мергенбай Ерденеұлы, т.б. халық дарындарының күйлерін мәдени қазынамызға айналдырды. Осы орайда, Мүптекеев Б. өзінің диссертациялық жұмысында Қожеке күйлерін тақырыптық мазмұны жағынан бірнеше топқа жіктеген [4]. Олар:

а) «Мұңлық-Зарлық», «Қамбархан», «Жиренше шешен» және т.б. күйлер – ежелгі жыр, аңыз, шежіре, ертегі сюжетіне құрылған;

ә) «Ағарсынның ақ толқыны», «Сарбарпы бұлбұл», «Сайрам көл» және т.б. табиғат тыныс-тіршілігіне байланысты күйлер;

б) «Кертолғау», «Күй шақыртқы», «Сағыныш», «Шалқайма», «Нұрғазарын»-дар жеке бастың көңіліне қатысты туған күйлер.

Сонымен қатар, Жетісудың басқа өңірлерінің күйлері тыңдаушы аудитория мен мамандарға Байсерке Қылышұлы, Қожабек, Сатқынбай, Қатшыбай, Темірбек Ахметовтар шығармашылығы арқылы белгілі [5].

Мақалада Жетісу күйлерінің ішінен теріс бұраудағы халық күйі «Аққудың зары» мен Қожекенің «Қожекенің шертпесін (II түрі)» таңдалып, олардың автордың шертер аспабына лайықтауындағы нұсқалары қарастырылады. Олардың ішіндегі алғашқысы «Жетісу күйлері» кітабында – *Аңыз күйлер*, ал екіншісі – *Халық күйшілері* тобына жатқызылған.

Халық күйі «Аққудың зары»

Күй аңызы бойынша, «Ертеде бір сұлу қыз бен күйші жігіт бір-біріне ғашық болыпты. Күндердің күнінде жігіт алыс сапарға атанады. Аман-есен оралып, қыздың ауылына келсе, ол осыдан сәл бұрын қайтыс болған екен. Ел-жұрты сүйегін ауыл шетіндегі көлдің қасындағы төбенің басына жерлейді. Жігіт сол жерге барып, домбырасымен қалыңдығын жоқтап, күні бойы зарлана күй тартады. Көлдің ортасында кішкене арал бар көрінеді. Сол аралды аққулар мекендейді екен. Көл маңындағылар аққу жұмыртқалаған кезде үнемі салға мініп барып жұмыртқасын алып кетіп отырыпты. Жігіт сүйгенін жоқтап мұңайып отырса, балапандарынан айырылып сұңқылдап, тынымсыз ұшып жүрген жалғыз аққуды көреді.

– Бұл дүниеде ұшқан құс, жүгірген аңның бәрі де мұңды, бәрі де зарлы екен ғой, - деп әлгі күйші жігіт аққудың зарын күйге қосып тартқан екен...» [4, 16-17].

Осы күйдің аңызын жеткізген Елемес Таласбайдың орындауындағы халық күйі «Аққудың зары» домбыра аспабында теріс, яғни, квинта бұрауында орындалып. *C* дыбыс қатары биіктігінде белгіленген. Күй орташа екпінде, зарлы орындалады. Өлшемі 2/4, сегіздіктер мен астыңғы ішектегі лигадан және алма-кезек қағыстардан тұрады. Кіріспеден кейінгі негізгі бөлім 5-такттан басталады.

1 – ші сурет.

Елемес Таласбайдың орындауындағы нұсқа:



Мақала авторының лайықтауындағы бұл күй бірталай өзгерістерге ұшырады. Мәселен, дыбыс қатарының биіктігі *D*-ға ауысып, лиганың (үстіңгі ішекке ауысып), 6-тактыда дыбысты күшейту мақсатында үшінші ішекте *a* дыбысы қосылады.

2 – ші сурет.

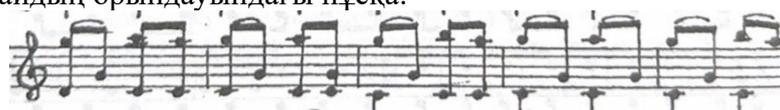
Исках Заринаның лайықтауындағы нұсқа:



Елемес Таласбайдың орындауындағы бұл күйдің 31-32 такттарынан шарықтау шегін байқасақ болады. Әр тақырыптан кейін әуен негізгі тірек дыбысқа келіп тұрақталады.

3 – ші сурет.

Елемес Таласбайдың орындауындағы нұсқа:



Исках Заринаның лайықтауында 31-32 такттар аралығынданда ішектің қосылуы әуеннің шарықтау шегін айқындайды.

4 – ші сурет.

Исках Заринаның лайықтауындағы нұсқа:



Күй жеткізушісі нұсқасында ортаңғы бөлім, яғни 79-83 такттарында акценттерді көрсету үшін бірінші, үшінші, алтыншы дыбыстарын шертіп жібереді.

5 – ші сурет.

Елемес Таласбайдың орындауындағы нұсқа:



Шертер аспабына ыңғайлап, толық шерту әдісін көрсету мақсатында 79-83 такттарда ортаңғы ішекті қосып, басты әуен *d* ішегінде «шұбыртпалы» қағыстармен орындалады.

6– ші сурет.

Исках Заринаның лайықтауындағы нұсқа:



Күйдің қос нұсқасында да ол айтарлықтай өзгеріске ұшыраған жоқ және лайықтамада басты ой толықтай ашылды деген қорытындыға келуге болады. Жоғарыда көрсетілген өзгерістерден бөлек күйге жаңашылдық қосылмады.

Келесі лайықтама «Жетісудың күйлері» кітабында ұсынылған «Қожекенің шертпесіне» (II түрі) жасалды.

Қожеке Назарұлы «Қожекенің шертпесі» (II түрі)

Күйдің орындаушысы Мұхамадиев Орынбек нұсқасы мен мақала авторының шертерге жасаған лайықтамасының салыстырмалы талдауы төменде келтірілген. «Қожекенің шертпесі» негізгі тірегі *C* болып келетін дыбыс қатарында, оң бұрауда белгілеген. Өлшемі 2/4, орташа, сағынышпен орындалады.

Елемес Таласбайдың орындауында кіріспе *d* дыбысының жартылық өлшемінде шертіп тартуымен басталып, кейін сегіздік пен төрттіктің алмасуымен жалғасады.

7 – ші сурет.

Мұхамадиев Орынбек орындауындағы нұсқа:



Мақала авторының лайықтауындағы нұсқасында шертердің ладтық ерекшелігі, диапазоны мен күйді толық жеткізу мақсатында октава интервалы арқылы үш ішекті толықтай қолданылады. Сонымен қатар, шертер аспабында орындауға ыңғайлы болуы үшін басты дыбысы – *F* дыбыс қатарына өзгертілді. Осылайша, негізгі бөлімнің астыңғы ішегінде *a* дыбысы қосымша бурдондық дыбыс береді.

8 – ші сурет.

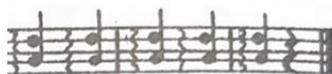
Исках Заринаның лайықтауындағы нұсқа:



Жалпы айтқанда, күй бірқалыпты, айтарлықтай шарықтау шегі жоқ, көбінесе бір ішекте жүреді. Соңында ғана тұрақты *g-d* дыбыстарына тұрақталады.

9 – ші сурет.

Мұхамәдиев Орынбек орындауындағы нұсқа:



Күйдің лайықталған нұсқасында жоғарыда аталып кеткен ерекшеліктерге байланысты, ол *g-c-g* дыбыстарындағы үндестікпен аяқталады.

10–ші сурет.

Исках Заринаның лайықтауындағы нұсқа:



«Қожекенің шертпесінің» лайықталған нұсқасында шерттер аспабының мүмкіншіліктеріне байланысты дыбыс қатарының биіктігі өзгерсе де, күйдің мазмұны толықтай ашылды.

Ұсынылған мақалада шертпе күйдің лайықталуының бірнеше әдіс-тәсілдері қолданылып, салыстырмалы түрде көрсетілді. Әсіресе, мақала авторы күйдің әдемі дыбысталуы үшін кейбір шарықтау жерлерінде екі -үш ішекте бірдей шерттіп ойнау немесе, керісінше, бір ішекте теріп ойнау әдістерін қолданғандығын айта кету қажет. Талдау барысында лайықталған күйдің дыбыс қатары биіктігінің ғана ауысқанын байқауға болады. Жалпы алғанда, лайықтамаларда домбырада орындалатын күйлердің сипаты мен мәні бұрмаланбай, шерттер аспабының орындау ерекшеліктері ашылады.

Қорытындылай келе, шерттер аспабының дамуы репертуар қорының толықтырылуымен тығыз байланысты болғанынан, әртүрлі жанрдағы шығармалармен, сондай-ақ, шертпе, және төкпе дәстүріндегі күйлермен толықтырылуда. Зерттеу жұмыстарының осындай қарқынмен жалғасуы шерттердің кеңінен насихатталуына мол мүмкіндіктер ашпақ.

Әдебиеттер тізімі

1. Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. Альбом. – Алматы: Жалын, 1978.– 208 б.
2. Жетісу энциклопедиясы, Алматы: Арыс, 2004. – 712 б.
3. Ибраимова С. Нағыз қазақ қазақ емес, нағыз қазақ – домбыра... // «Ел еркесі Аяулым». Алматы, 2006. – 50-51 бб.
4. Мүптекеев Б., Медеубекұлы С. Жетісудың күйлері. – Алматы: Өнер, 1998. – 352 б.
5. Байдаулетов Қ. Күй-домбыра, Би-домбыра, Бүлкілдесін көмейің // «Айқын» №181. – Алматы, 2012. – 22 б.

Әсел ҚЫДЫРМҰРАТ
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Қобыз және баян» кафедрасының
2 курс магистранты

Ғылыми жетекші: Бұлтбаева Айзада Зейкенқызы,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
доцент (ЖАК), өнертану ғылымдарының кандидаты
Қазақстан, Алматы

«ҚОСАЛҚА» КҮЙІНІҢ ТАРИХЫНАН СЫР ШЕРТСЕК...

Аңдатпа. Мақала Батыс күйшілік дәстүрі, «төре» тұқымынан тараған белгілі күйші Дәулеткерей Шығайұлының көпшілікке танымал «Қосалқа» күйінің орындаушылық талдауына арналады.

Мақаланың *мақсаты* – аталған күйдің Шәміл Әбілтаев пен Жаппас Қаламбаевтың орындауында жеткен II нұсқасын салыстырмалы түрде қарастырып, А. Затаевич пен А. Жұбановтың осы күйдің шығу тарихына қатысты қалдырған ойларының қай нұсқаға арналғанын дәлелдеу болып табылады.

Мақаланы жазу барысында, қазақ музыкасын зерттеушілері А. Жұбанов, А. Затаевич, П. Аравин, А. Сейдімбек және С. Өтеғалиеваның еңбектері қарастырылды. Зерттеу барысында Қ. Ахмедияров құрастырған «Дәулеткерей. Жігер» жинағында жарияланған «Қосалқа» күйінің II нұсқасы қолданылды.

Күйлерді салыстырмалы *талдау нәтижесінде* жеткізушілердің орындауындағы айырмашылықтар мен ұқсастықтар анықталып, Дәулеткерей күйлеріне тән ерекшеліктер сипатталды: дыбыстық жүйе, золикалық және пентатоникалық ладтарға тән элементтер, каденциялық айналымдар.

Тірек сөздер: Дәулеткерей, Қосалқа, негізгі интонациялық-ырғақтық кешен, орындаушылық нұсқа.

Аннотация. Статья посвящена исполнительскому анализу кюя «Косалка» известного кюйши, представителя домбровой традиции Западного Казахстана – Даулеткерей Шығайұлы из рода «төре».

Целью статьи является сравнительное изучение второго варианта данного кюя в исполнении Шамиля Абильтаева и Жаппаса Каламбаева. Относительно истории создания этого кюя автор прибегает к рассуждениям отечественных музыковедов – А. Затаевича и А. Жубанова, и доказывает принадлежность каждого высказывания определенному варианту.

При написании статьи особо значимы были труды А. Жубанова, А. Затаевича, П. Аравина, А. Сейдимбека и С. Утеғалиевой.

Материалом исследования послужил II вариант кюя «Косалка», опубликованный в сборнике К. Ахмедьярова «Даулеткерей. Жигер».

В *результате* сравнительного анализа были выявлены различия и сходства в исполнении кюйши и описаны характерные особенности: звуковая система, элементы, характерные для золических и пентатонических ладов, каденционные обороты.

Ключевые слова: Даулеткерей, Косалка, основной интонационно-ритмический комплекс, исполнительская версия.

Abstract. The article is devoted to the performing analysis of the kuy «Kosalka» by the famous kuyshi, a representative of the dombra tradition of Western Kazakhstan – Dauletkerey from the «tore» family.

The purpose of the article is a comparative study of the second version of this kuy performed by Sh.Abiltayev and Zh.Kalambayev. Regarding the history of the creation of this kuy, the author

resorts to the arguments of Russian musicologists A. Zatayevich and A. Zhubanov, and proves that each utterance belongs to a certain variant.

When writing the article, the works of A. Zhubanov, A. Zatayevich, P. Aravin, A. Seydimbek and S. Utegalieva.

The *research material* was the second version of the «Kosalka» kuy, published in K. Akhmediyarov's collection «Dauletkerey. Zhiger».

As a result of the comparative analysis, differences and similarities in the performance of kuyshi were identified and characteristic features were described: the sound system, elements characteristic of aeolic and pentatonic frets, cadence turns.

Keywords: Dauletkerey, Kosalka, the main intonation-rhythmic complex, the performing version

Күй – адамның қиялы мен ішкі әлемінің музыкалық көрінісі. Ол кеңістіктегі және уақыттағы ой ағымын бейнелейтін көркем құбылыс. Атақты күйші, талантты композитор Дәулеткерей – күйді өмірінің өзегіне айналдырған⁶³ [1]. Бапастың шығармашылығы лирикалық сипатымен ерекшеленіп, музыкасы өзіндік тіл мен көркемдік сипатқа ие.

Домбырашылық шеберлігін отызға аяқ басқан шағында толық шыңдаған Дәулеткерей күй шығарумен белсенді айналысып, қыз-келіншек бейнесіне «Қаражан ханым», «Қыз Ақжелең», «Мұнды қыз», «Ақбала қыз», «Жеңгем сүйер», «Жұмабике», «Қосалқа», «Көркем ханым», «Құдаша» шығармаларын арнаған.

«Дәулеткерей өзінің ұстазы Мүсірәлінің күйшілік өнеріне жастық сезіммен құлай беріліп, халықтың телегей – теңіз асыл мұрасына қанбас құмарлықпен ден қояды. Сол жастық сезімінің алғашқы қарлығашындай болып «Ақжелең», «Қосалқа» сияқты күйлері дүниеге келеді. Алғашқы күйлерінен-ақ біртуар дарынның тегеурінді аяқ алысы, өзіндік қолтаңбасы айқын аңғарылады. Күйді Дәулеткерей күшеніп шығармайды, керісінше аста-төк сезіммен көсіп алып, табиғаттың өзіндей табиғи қалпында ұсынады. Ол өзінің осынау кірпияз күйшілігінен өл-өлгенше қылдай ауытқыған емес... Дәулеткерейдің алғашқы кезеңде шығарған күйлері жарқын сезімге, сұлу суреттерге бай. Жастық шағында ұлы күйшінің жақсыға қызыққанын, жүйрікке құмартқанын, сұлуға сүйсінгенін, тіптен жастыққа жарасатын жалын сезімге бой алдырған кездерінің аз болмағанын аңғару қиын емес. Бұған сол кезде дүниеге келген «Қыз Ақжелең», «Қосалқа» (белгілеген – Ә.Қыдырмұрат), «Ысқырма», «Желдірме», «Қоңыр», «Құдаша» сияқты күйлерінің тақырыбы ғана айғақ емес, ең алдымен осы күйлердің жүрек тербер сазы, қалтқысыз сезімі, бозбаладай елпілдеген мінезі куә» [2].

Оның алғашқы авторлық туындыларының бірі «Қыз Ақжелең» күйі болғанымен, Дәулеткерейдің шығармашылығына қатысты нақты хронологиялық мәліметтер сақталмаған. Оның күйлері негізінен замандастары мен ізбасарларының ауызша деректерінен белгілі.

Дәулеткерейдің күйлерінде адам бейнесі тек сыртқы сипаттармен шектелмей, музыкалық мазмұн арқылы тереңірек беріледі. Күйшінің «Қосалқа» күйінде қыздың нәзік мінезі мен әдептілігі айрықша музыкалық өрнекпен шебер жеткізілгені байқалады. Осыған байланысты А. Затаевичтің «Қосалқа» – ақсақалдардың кеңес құруын бейнелейтін күй» деген пікірі тарихи және мазмұндық тұрғыдан Дәулеткерейдің сол кезде атқарған қызметін растайды деп білеміз. «Собственно «Кос-алка» значит – пара серег. Но в данном случае это название

⁶³ Дәулеткерей Шығайұлы 1821 (кей жерде 1814) жылы қазіргі Батыс Қазақстан облысы аумағындағы бұрынғы Бөкей хандығының Қарамола мекенінде туды. Әкесі Шығай ауқатты адам болған. Оның үстіне «төре тұқымынан тарағандықтан, туғаннан бесігіне жазып қойғандай, өзінің төрелікке қабілеті болмаса да, аз уақыт хандық та құрды.

Шығай Дәулеткерейдің бойынан жастайынан дәстүрлі билік пен төре әулетіне тән әлеуметтік мәртебеге қызығушылық танытпағанын байқады. Оның өнерге, әсіресе домбыраға деген ерекше құштарлығы ерте жастан қалыптасты. Бала кезінен қолына аспап алып, музыкалық қабілетін көрсете берді. Бір жағынан молдадан білім алып, сауатын ашқан, хат жазу дағдысын меңгерген. Дәулеткерей дәстүрлі біліммен қатар ауыл ақсақалдарынан домбыра тартуды үйреніп, шығармашылыққа ерте бейімделген. Әкесі алғашында бұл баланың уақытша қызығушылығы, әуестік деп қабылдағанымен, уақыт өте ұлының өнерге шынайы берілгенін байқап, іштей қауіптенуден де құр болмады [1].

имеет переносное значение торжественного совещания, в коем объединяются представители разных аулов или родов.» қаз. «Қос алқа» – шынында, қос сырға мағынасын білдіреді. Алайда, күй тақырыбына байланысты Қос алқа сөзі өзге мағына беріп, әр ауылдың немесе ру бастарының жиынын білдіреді. Яки, алқалық қызметтерін (белгілеген – Ә. Қыдырмұрат) айтады [3].

Ахмет Жұбанов болса, А. Затаевичтің суреттемесімен келіспей, оған қарсы мынадай пікірін жазып кеткен: «Осы бір кезеңге жататын күйлерінің бірі «Қосалқа». Ол құдықтан ийнағашпен су алып келе жатқан қыздың әсем жүрісі мен құлағындағы сырғасының шайқалуын суреттеп тартқан күй деседі. Кешегі бір заманда қыздарды құлып астында ұстайтын кезде қатар-құрбыларымен кездесетін жерінің бірі құдық басы болатын. Бұл күндегідей көшеде қолтықтасып жүріп сырын, арманын ашық баяндайтын хал ол кездің қыздарында жоқ-ты. Міне сондай бір суретті Дәулеткерей «Қосалқа» күйінде салған десе болады. Әрине, художник адам мінезін бергенде тек сырт тұлғамен тежемейді, күйдің мазмұнында қыздың нәзік мінезі, әдептілігі өте шебер берілген. **Әсіресе ол «Қосалқаның» екінші түрі болып аталатын вариантында жақсы келеді** (белгілеген – Ә.Қыдырмұрат). Сондықтан, А. Затаевичтің комментарийіндегі «Қосалқа» ақсақалдардың кеңес құрғанын суреттейтін күй дегені жаңсақ сөз сияқты. Күйдің музыкалық контекстінде де ондай «сурет» кездеспейді. Оның үстіне Дәулеткерейдің лирикасы өзінің өзіндік тілі, ерекшелігі бар лирика. «Ақсақалдық лирикаға» біздің мәліметтеріміз бойынша, Дәулеткерей көп бара бермеген сияқты» [1, 6]. «Қосалқа» күйінің бұл вариантын 1934 жылы Махамбет (Бөкейханов) орындап берген. Содан бері қарай оркестрде үнемі орындалады. Музыкалық жағынан Ғабдолдың (Бөкейханов) вариантына ұқсайды. Бірақ орындаушылық айырма көп» [1, 114].

А. Жұбановтың пікіріне сүйенсек, күйдің музыкалық контекстінде мұндай сипатқа сай келетін мазмұн жолықпаған. Осы тұрғыда, зерттеушілер назарында болған «Қосалқа» күйінің екі түрлемі бар екені айқын. А. Затаевич өзінің кітабында бірінші нұсқа туралы сөз қозғап, нотасын береді. Нотаның төменгі жағында күй екі октава төмен орындалуы керек деген сілтемесі орын алады. Себебі, кітапта хатталған күйдің тональдігі түп нұсқада жазылған. Ал А. Жұбанов «Ғасырлар пернесі» еңбегінде «Қосалқа» күйінің екінші түрін сөз қылады.

Бұл тарапта мына бір нақты ұғымға келуге болады: екі зерттеушінің де ойы рас. Өйткені, «Қосалқа» күйінің бір ғана нұсқасы емес, екі түрі бар. Зерттеушілер айтқан пікір екі түрлі нұсқаға айтылып тұр. Екіге түрленген бұл күй екі түрлі ой беруі ғажап емес.

«Қосалқа» күйінің екінші түрі жібектей жұмсақ әуезімен және жүректі жылытар әсем саздылығымен ерекшеленеді. Композитор бұл туындысында қос алқаны теңселте ұстап, су алып келе жатқан бойжеткеннің әсем бейнесін музыкалық тілмен суреттей отырып, көрген жанрлық көрініске деген жеке ойын жеткізеді. Тыңдаушы күйден сазгердің әсері мен эмоциясын сезіне алады.

Феодалдық қоғамның қатаң дәстүрлері жағдайында қыз баланың еркін әрекеті шектелгенімен, олардың құдық басына суға баруы жастардың кездесуіне мүмкіндік беретін жалғыз сәт болды. Бұл сәтте атын суғаруға келген болып жолдан бұрылған жігіт пен суға келген қыздың бір ауыз сөз алмасуы қоғамдағы шектеулерге қарамастан, жасырын қарым-қатынас орнатудың сирек мүмкіндігіне айналды. Құдық басы осы тұрғыда белгілі бір «еркіндік» кеңістігі рөлін атқарды [1].

«Қос алқа» күйі әуездік сурет қана емес, автордың қоғам шындығына деген нәзік қабылдағыштығын білдіретін көркем туынды. Осы тұрғыда Сәуле Өтеғалиеваның *тұтас музыкалық-стильтік талдау* [4] әдістемесін қолданып, күйді жан-жақты талдадық.

Талдауға алынған Дәулеткерейдің «Қосалқа» күйінің бізге бірнеше нұсқасы жетті. Атап айтсақ, А. Затаевич Ғабдол Бөкейхановтың (I нұсқа), А. Жұбановтың, П. Аравинның, «Мәдени мұра» ұлттық жобасы аясында жарияланған «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» қазақ күйлер антологиясында жарыққа шыққан Қали Жантілеуов (I нұсқа) пен Шәміл Әбілтаевтың (II нұсқа) жеткізуіндегі және Б. Гизатов, Қ. Жүзбасовтардың хаттауындағы нұсқалар бар. Біздің қарастыратын нұсқамыз – Қ. Ахмедияров құрастыруымен жарыққа шыққан Қ. Жүзбасовтың

ноталық хаттауындағы нұсқа [5] мен Шәміл Әбілтаев [6] және Жаппас Қаламбаевтардың тартуындағы «Қосалқа» күйінің 2-ші нұсқасы.

«Қосалқа» күйінің композициялық құрылымы.

Домбыра Орынд. Ш. Әбілтаев	Кіріспе (1-2 т.т.)	Негізгі буын (3-23 т.т.)	Орта буын (24-44 т.т.)	Негізгі буын (45-70 т.т.)
Қобыз Орынд. Ж. Қаламбаев	Кіріспе (1 т.)	Негізгі буын (2-19 т.т.)	Орта буын (20-40 т.т.)	Негізгі буын (41-66 т.т.)

1-кесте

«Қосалқаның» II нұсқасын алу себебіміз, Жаппас Қаламбаев қобыз репертуарына осы нұсқаны ұнтаспаға жазып, қалдырып кетті. Қазіргі уақытта, Жаппастың тартуындағы нұсқаны «Мәдени мұра» ұлттық жобасы аясында жарияланған «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» күйлер антологиясының қобыз бөлімінен таба аламыз.

1-ші кестеде көрсетілгендей «Қос алқа» күйінің құрылымы өзге төкпе күйлерге қарағанда жеңіл. Өйткені, бұл күйде әдеттегі төкпе күйлерде кездесетін бас буын мен саға кезікпейді және қарапайым музыкалық өрнектелуі жарқын сипатпен ерекшеленеді. «Бұл ойнақы, музыкалық әсерлеу тәсілдері жағынан қарапайым шығарма, негізгі тақырыптың баяу өсіп, өзгеруінен тұрады. Бұл тақырып даму барысында күй ырғағының тұрақтылығымен баяу көтеріле келіп, шарықтау шегіне жетеді» [7].

Бірінші жол – Қаршыға Ахмедияровтың құрастыруымен, Қ. Жүзбасовтың хаттауында [5].

Екінші жол – Жаппас Қаламбаевтың орындауында, нотаға түсірген: Әсел Қыдырмұрат, 2024ж.

«Қос алқа» күйінің кіріспесі



1-сурет

Зерттеліп отырған шығарманың ладтық тірегі **d-g** оң бұрауында сәйкестендірілген және жоғарғы регистрде жүреді. Формасы *нұсқалы-шумақтық* құрылымға ие (С.Өтеғалиеваның жіктемесі бойынша) [4]. Бұл туындының бөлімдері күй жанрының заңдылығына сәйкес құрылып, тіректік ладтық ноталармен басталып, тіректік ноталарға аяқталады.

Күйдің **негізгі буынында** НИЫК (С.Өтеғалиеваның терминологиясы бойынша) бірнеше құрылымдық элементтен құралған. Бөлім ішіндегі мотивтер микромотивтерге бөлінеді, олардың бағыттауы I-ден V басқышқа қарай ладтық қозғалысты қамтиды **g-a-h-d¹**.

Кіріспе бөлім (1-сурет) Жаппастың жеткізуіндегі нұсқаны түпнұсқамен салыстырғанда, алғашқы 1 тактқа кем. Біздің болжамымыз бойынша, күйді таспаға жазу барысында Ж. Қаламбаев қобызды тарта бастаған кезде дыбыс жазу құрылғысы кеш қосылып, бастапқы такт жоғалып кетуі мүмкін. Негізінен, 1-суретте көрсетілгендей күйді тыңдау барысында бастапқы такттың жоқтығы анық естіледі.

Домбыра тартуында басты әуен (2-сурет) кіріспеден кейін негізгі тональдікте 7 рет, ал ауытқуда (отклонение) 3 рет қайталанады. Ал, қобызда бұл тақырып 6 рет қайталанып, басқа тонға ауытқығанда 3 рет орындалады. Демек, қобыз орындауында бір әуендік цикл қысқарды, бұл айырмашылық тактілік құрылымнан да көрінеді.

Негізгі буын, басты әуен



2-сурет

Ортаңғы буыны НИЫК басқа жоғарылыққа өзгеріп, күйге жаңа кескін келтіреді. Бұл өзгеріс 20-40 такт аралығында айқын байқалады.

Соңғы **негізгі буында** трихордтық әуенмен берілген элемент біртіндеп төмендеу бағытымен орындалып, яғни, секвенциялық қайталаулар арқылы мазмұнды нүктелер анық дыбыс түрінде анықталады *c¹ h a g*. Бұл элемент күйдің аяқталуын білдіретін әуендік құрылым ретінде қызмет атқарады.

Нұсқалардың құрылымындағы *ұқсастықтар* мен *айырмашылықтар*:

- Кіріспе: домбырада – 2 т., қобызда – 1 т.
- Негізгі әуен: домбырада – (негізгі тональдікте 7 рет, ауытқуда 3 рет) жалпы 10 рет, қобызда – (негізгі тональдікте 6 рет, ауытқуда 3 рет) жалпы 9 рет қайталанады.
- Жалпы көлемі: домбыра – 70 т., қобыз – 66 т.

Өлшемдік және ырғақтық ерекшеліктері.

«Қос алқа» күйінің ырғағы орташа, көңілді, ойнақы. Дәстүрлі күйге тән полиметрия заңдылығына сай 4/4, 6/4 өлшемдері кездеседі. Күй төрттік, сегіздік және он алтылық нота ұзақтықтарында жазылып, форшлагтың көмегімен безендірілген.

2-суретте бейнеленген форшлагтар кездескен екінші тактта, домбыра нұсқанда ұнтаспа бойынша айтарлықтай өзгешелік естіледі. Нотада берілген сегіздік ырғағының орнына, триоль қолданылып, алма-кезек қағыс арқылы безендірілген.

Нота ұзақтығы бойынша ерекшелік 9 тактте айқын көрінеді (3-сурет). Қобызда екі он алтылық және бір сегіздік ырғақ қолданылса, дәл осы тұста домбырада триольдік ырғақ тартылады. Орындаушылық жағынан тыңдағанда екі нұсқаның да көбіне қобызда жазылған хаттауға сәйкес келетінін байқауға болады.



3-сурет

4-суретте домбырада – екі сегіздік және форшлаг арқылы бір төрттік реттілігі секвенциялық қайталау әдісімен қолданылған, әрі мазмұнды нүктелер дыбыс түрінде анықталады: *c¹ h a g*. Аталмыш тактіні 3-ке бөлгенде, әр бөліктің екінші жартысында домбырада тек бір ғана төрттік *e¹; d¹; c¹; h* орындалады. Ал қобызда бұл нота әуен ырғағына сай сегіздік *e¹-g¹* дыбыс қатарына түрленеді. Дәл солай секвенция ақталғанға дейін әр бөліктің 2-ші жартысында төрттік нота форшлаг арқылы сегіздікке бөлінеді (*d¹-d¹; c¹-c¹; h-h*). Ал, екінші такттың бірінші жартысында (*h-c¹*) форшлаг кездесе, домбырада форшлагсыз тартылады.

Сондай-ақ, ұнтаспа бойынша ерекшеліктерді атап өтетін болсақ, бастапқы тактідегі (*c¹-d¹-e¹*) трихордтық әуен нотада берілгендей үш рет емес, төрт рет қайталанады. Бұл ерекшелік Ш. Әбілтаевтың орындауындағы домбыра нұсқасында байқалады.

Негізгі буын, секвенция бөлігі



4-сурет

Ырғақтық және өлшемдік ұқсастықтар мен **айырмашылықтар**:

- Өлшемі полиметрия заңдылығына сәйкес келеді, яғни 4/4 және 6/4 өлшемдерінде орындалады.
- Күйдің өлшемі мен ырғағы жеңіл және орташа жылдамдықта жүреді.

Ладтық-интонациялық ерекшеліктері.

«Қос алқа» күйінің ладтық тірегі *d-g*, эоликалық ладқа жақын құрылым (*g-a-h-c¹-d¹-e¹-f¹-g¹*) гемитондық дыбыс қатарына сүйенеді. Бұл құрылымда *пентахорд* (*g-a-h-d¹-c¹-c¹-a*), *тетрахорд* (*h-c¹-d¹-e¹*), (*d¹-f¹-e¹-c¹*), *трихорд* (*h-c¹-h-a*), (*d¹-h-c¹*), (*h-c¹-d¹*), (*a-h-c¹*), (*g-a-h*) айқын байқалады. Сонымен қатар, 5-суретте домбырада алғашқы тактіде *трихордтық* әуен арқылы төменге қарай қозғалып (*d¹-h-c¹-h*) тақырып жалғасын тапса, қобызда *c* нотасы қайталанып (*d¹-h-c¹-c¹*) дыбысталатындығы байқалады.

Негізгі буын



5-сурет

17 тактта тақырыптың орындалуы кезінде *соль* ішегі *a* нотасында шырқалады, ал бурдондық дыбыс *d* нотасында сақталады. Сонымен қатар, Ж. Қаламбаев өз орындауында тек *a* дыбысын тербеліс, яки, вибрация арқылы төрттік нотаның көмегімен ұзақ ұстап, ерекше орындаушылық тәсілін көрсеткен. Домбыра шертпелі аспап болғандықтан бурдондық дыбыс көп қосылып, әуеннің кеңейтілуіне ықпал етеді. Әрине, қобызда да бурдонды дыбыстар жиі қолданылады, алайда, бұл жерде *ре* ішегінде бірінші саусақтың көмегімен алынған *a* нотасына ашық ішек «*ре*»ні қосу мүмкін емес. (6-сурет).

Негізгі буын



6-сурет

Сондай-ақ, күй ортасында әуеннің тональдігі ауысып, бастапқы ладтық тірекке қайта оралуы байқалады. Бұл жағдайда ауытқу (отклонение) үдерісі жүзеге асады. Бұл бөлім күйдің **ортаңғы буынын** құрайды, ал ладтық тірегі *c-g*.

7-суретте көрсетілген такт аяғында домбырада *f* дыбысы таза орындалса, қобызда *fis* нотасы тартылып, күй шарықтау шегіне жетеді. Бұл Жаппастың орындауындағы бір ерекшелік.

Орта буын



7-сурет

Ладтық-интонациялық *ерекшеліктері* мен *сәйкестіктері*:

- Екі нұсқаның ладтық тірегі ортақ *d-g*.
- Ортаңғы буынның ладтық тірегі ортақ *c-g*.
- Дыбыс жүйесі кеңінен қолданыс тапты.

Зерттеу барысында **келесі тұжырымдарға** келдік:

Күй – *төкпе* дәстүрінде орындалатын болғандықтан, оның құрылымы шағын және үш бөлімнен тұрады: *негізгі буын*, *орта буын*, *негізгі буын*. Ән сипатты бұл күй *нұсқалы-шумақтық* формада жазылған. Ырғағы мен өлшемі жеңіл және орташа екпінде дамиды. Ладтық тірегі *d-g*.

Орындаушылық сипатында келесі өзгерістерге назар аударылды:

- ✓ Қобыз ұнтаспасында бастапқы кіріспе тактісінің жоқтығы;
- ✓ Негізгі буында орындалатын әуеннің домбырада 7, ал қобызда 6 рет қайталануы;

✓ Негізгі буынның 9 тактісінде кездесетін нота ұзақтығына байланысты өзгешелік қобызда екі он алтылық және бір сегіздік ырғақ қолданылса, домбырада триольдік ырғақ тартылады. Орындаушылық жағынан тыңдағанда екі нұсқаның да көбіне қобызда жазылған хаттауға сәйкес келетінін байқауға болады.

✓ Ұнтаспа бойынша ерекшелік: негізгі буынның секвенция бөліміндегі бастапқы тактідегі ($c^1-d^1-e^1$) трихордтық әуен нотада берілгендей үш рет емес, төрт рет қайталанатын. Бұл ерекшелік Ш. Әбілтаевтың орындауындағы домбыра нұсқасында байқалады.

✓ Домбырада *трихордтық* әуен арқылы төменге қарай қозғалып (d^1-h-c^1-h) тақырып жалғасын тапса, қобызда c нотасы қайталанып ($d^1-h-c^1-c^1$) дыбысталадығы байқалады.

Қорытындылай келе, Дәулеткерейдің күйші мен тыңдарман арасында ең көп тараған күйінің бірі – «Қос алқа» туындысы екені айқын. Зерттеу барысында күйдің шығуына қатысты әртүрлі пікір бар екені анықталды: А. Затаевич «Қосалқа» күйінің мағынасын алқалық қызметке байланысты деп, күйдің мәнін сол қызметтің ерекшеліктерімен байланыстырса, А. Жұбанов бұл шығарманы Дәулеткерейдің жұмсақ күйлерінің бірі деген көзқарасқа келіп, оның сылқым қыздың сыңғырлаған әшекейі мен нәзік бейнесін бейнелейтінін атап өткен. Мақала барысында, екі зерттеушінің еңбегін анықтап, түсіну арқылы күйдің тарихы Дәулеткерей шығарған екі түрлі нұсқаға арналғаны айқындалды.

Күйдің қаңқасы толықтай сақталғанымен, қобыз бен домбыра аспаптарының спецификасына байланысты әр орындаушының өзіндік ерекшеліктері бар екені байқалды. Бұл, әсіресе, Жаппас Қаламбаев пен Шәміл Әбілтаевтың орындаушылық стилінде айқын көрінеді. Себебі, олардың қолтаңбасы өзара ерекшеленіп, әрқайсысының интерпретациясы жеке дара, бір-бірінен өзгеше болып келеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Шығайұлы Д. Күйлер / Құраст., және музыкалық редакциясын қараған А. Жұбанов. – Алматы: Казгослитиздат, 1961. – 116 б.
2. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография.– Астана: «Күлтегін» баспасы, 2002. – Б. 382-383.
3. Затаевич А. В. IV. Букеевская губерния // 1000 песен и кюев казахского народа / под редакцией И. К. Кожобекова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – С. 389.
4. Утегалиева С. И. О новых методах и подходах в изучении домбровой музыки казахов // «Жаһандық мәдениет және ұлттық сахна өнері: диалог және ықпалдастық» Халықаралық ғылыми-практикалық конференция жинағы. – Алматы: ПринтЭкспресс, 2023. – 390 б. – Б. 23-30.
5. Шығайұлы Д. Жігер: Күйлер / Құраст., түсініктерін жазған Қ. Ахмедияров. Әдеби өңдеген М. Құлкенов. Нотаграфигі Қ. Жүзбасов. – Алматы: Өнер, 1995. – Б. 70-72
6. Шығайұлы Д. Қос алқа (2 түрі) [Ұнтаспа] / Дәулеткерей; орн. Ш. Әбілтаев / «Мәдени мұра» ұлттық жобасы аясында жарияланды // Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі // Домбыра күйлері / Батыс Қазақстан күйшілік дәстүрі. – Алматы: EL production company, Ltd, 2009. - 41 CD. – 26 CD. – 4 трек.
7. Жұмалиева Т. Дәулеткерей Шығайұлы // Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы / ред алқа: Т. Жұмалиева, Д. Ахметбекова, Ә. Қарамендина, Б. Ысқақов, З. Қоспақов. // Қазақстан композиторлар одағы, Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясы, Жаңа музыкалық газеті. – Алматы. – 2005. Б. 343.
8. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі: Қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы туралы очерктер / Шығаруға жауапты Т. Нүсіпбай. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002.– 328 б.
9. Аравин П. В. Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. / Составитель – Заслуж. деят. искусств РК Ю. П. Аравин. – Алматы: «Өнер», 2008. – 240 с.
10. Мырзағалиева Г. Күйші Дәулеткерей туралы жаңа деректер // Г. Мырзағалиева – Мәтін: электронды // Егемен Қазақстан газеті. – 2021. – URL: <https://egemen.kz/article/260884-kuyshi-dauletkerey-turaly-dganha-dereker> (қаралған күні 10.02.2025 ж.).
11. Казкенов Д. С. Дәулеткерей күйлеріндегі әйел затының бейнесі // Дипломдық жоба. Ғыл. жет. ҚР еңбек сіңірген қайраткері, профессор К. Сахарбаева. Алматы, 2023. – 24 б.
12. Алшораз Д. Дәулеткерей шығармаларының орындаушылық ерекшеліктері // Дипломдық жұмыс. Ғыл. жет. ҚР мәдениет қайраткері, доцент Т. Тоқжанов. Алматы, 2017. – 42 б.

Секция 6.

Көркем мәтіндерді интерпретациялау ерекшелігі *Специфика интерпретации художественных текстов*

Нұрғали ӘШІМХАН

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының
I курс магистранты*

*Ғылыми жетекшісі: Недлина Валерия Ефимовна,
өнертану ғылымдарының кандидаты,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,
Алматы, Қазақстан*

ОРКЕСТРГЕ АРНАЛҒАН АВТОРЛЫҚ КҮЙЛЕРДЕГІ КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕР

(Н.Тілендиев «Жеңіс салтанаты» поэмасы және Е. Өміров «Ертіс» күйі мысалында)

Аңдатпа

Бұл мақалада Н. Тілендиевтің «Жеңіс салтанаты» поэмасы және Е.Өміровтің «Үш өзен» сюитасынан «Ертіс» күйін талдау арқылы авторлардың дәстүрлі күй жанрын композиторлық әдістерінде қалай қолданғанын, Қазақстан композиторларының оркестрге арнайы жазған шығармаларына домбыра күйлерінің әсері мен алатын рөлін зерттедік. Өйткені, авторлық күйлер халық аспаптары оркестрі репертуарында маңызды орын алады және олардың композициялық ерекшеліктерін дұрыс түсіну дирижерге интерпретациялау кезінде, сонымен бірге жас композиторлардың осы жанрды меңгеруіне көмектеседі. Зерттеу барысында аталған туындылардың тарихы мен құрылымы анықталды, партитуралар бойынша күй тақырыптарының оркестрге қалай жазылғанына мән беріліп, салыстырылды. Екі композитордың туындылары бірі – төкпе күй, екіншісі – шертпе күй орындаушылық әдістерінде шығарылғанмен, олардың буындық құрылымда дамуы, оркестрге өңделуде ортақ әдістермен іске асырылуы композиторлардың ұқсас шешімдерін көрсетеді. *Tutti* арқылы оркестрдің толық құрамын бір уақытта үндестіріп, дәстүрлі тембрлі үн-баяуларына қол жеткізуді қазақ композиторларының сәтті пайдаланған әдісі ретінде санадық. Дирижер туындының дәстүрлі сипаттарын танып, күй мектептеріне тән композициялық даму мен орындаушылық айырмашылықтарын жете біліп, композитордың ойы мен дәстүрлі нормаларды салыстыру арқылы сенімді түрде әлдеқайда көркемдік-образдық мәнге ие болады.

Тірек сөздер: оркестрге арналған күй, қазақ халық аспаптары оркестрі, Қазақстан композиторлары, Нұрғиса Тілендиев, Ермек Өміров.

Аннотация. В данной статье на примере поэмы «Жеңіс салтанаты» Н. Тлендиева и кюя «Иртыш» из сюиты «Три реки» Е. Умирова рассмотрено, как авторы использовали традиционный жанр кюя в своих композиционных приемах, а также влияние и роль домбрового кюя в произведениях казахских композиторов, написанных для оркестра народных инструментов. Авторские кюи занимают важное место в репертуаре оркестров народных инструментов, и правильное понимание их композиционных особенностей помогает дирижеру при интерпретации, а также молодым композиторам в освоении этого жанра. В ходе исследования были определены история и структура этих произведений, а также проведено

сравнение партитур и сопоставление специфики композиционного мышления. Хотя произведения двух композиторов были созданы в разных традициях, первый — токпе күй, второй — шертпе күй, их форма и тематическое развитие, а также реализация общих приемов в оркестровых аранжировках демонстрируют схожесть творческих методов композиторов. Преобладание *tutti* и характер оркестровой вертикали, применяемые композиторами, нацелены на достижение тембровых красок, воплощающих тембро-регистровые особенности домбрового звука. Осознавая традиционные особенности произведения, знакомясь с композиционным развитием и различиями в исполнении, присущими школам домбрового искусства, и сравнивая метод композитора с традиционными композиционными нормами, дирижер может создать более глубокий, высокохудожественный и эстетически убедительный образ произведений.

Ключевые слова: күй для оркестра, оркестр казахских народных инструментов, композиторы Казахстана, Нургиса Тлендиев, Ермек Умиров.

Abstract. This article, using the poem "Zhenis Saltanaty" by N. Tlendiev and the kui "Yertis" from the suite "Three Rivers" by Y. Omirov as an example, examines how the authors used the traditional genre of kui in their compositional techniques, as well as the influence and role of *dombra kui* in the works of Kazakh composers written for the orchestra of folk instruments. Author's kuis occupy an important place in the repertoire of folk instrument orchestras, and a correct understanding of their compositional features helps the conductor in interpretation, as well as young composers in mastering this genre. The study identified the history and structure of these works, compared the scores and the specifics of compositional thinking. Although the works of the two composers were created in different traditions, the first is *tokpe kui*, the second is *shertpe kui*, their form and thematic development, as well as the implementation of common techniques in orchestral arrangements, demonstrate the similarity of the composers' creative methods. The predominance of *tutti* and the nature of the orchestral vertical used by the composers are aimed at achieving timbre colors that embody the timbre-register features of the *dombra* sound. By realizing the traditional features of the work, getting acquainted with the compositional development and differences in performance inherent in the schools of *dombra* art, and comparing the composer's method with traditional compositional norms, the conductor can create a deeper, more artistic and aesthetically convincing image of the works.

Keywords: kui for orchestra, orchestra of Kazakh folk instruments, composers of Kazakhstan, Nurgisa Tlendiev, Yermek Omirov.

Қазақ оркестрінде дирижер-маман болумен қатар, дирижердің қазақ халық музыкасымен әбден таныс болуы, ұлттық музыкалық жанрларды белгілі деңгейде біліп және орындалу үлгілерінен хабардар болуы – дирижердің жұмыс барысын сапалы етеді, шығармашылық жетістіктерге жеткізеді.

Қазақ халық аспаптары оркестрінің құрылуынан бастап домбыра күйлері репертуардың негізгі бөлігін құрады, сәйкесінше алғаш рет күйлер оркестрге өңделіп орындалды. Күйдің басталып аяқталуына дейінгі тұла бойы домбыра аспабының ерекшеліктері мен мүмкіндігіне лайықты болғандықтан, күй оркестрге өңделген жағдайда да белгілі бір заңдылықтар мен көркемдік идеялардың негізінде жүзеге асырылды. Осы орайда, қазақ оркестрін алғаш құрып, дирижерлік және көркемдік жетекші қызметін атқарған Ахмет Жұбанов (1906-1968) оркестрге күйдің арнайы өңделуі мен орындалуының алғашқы классикалық үлгісін көрсетті [1, 17].

Қазақ композиторлары оркестрге арналған шығармаларды жазуда түрлі композиторлық әдістерді қолданды. Халық музыкасының бай мұрасын әрбір автор түрлі қолтаңбалық бейнеде ұсынды. Күй жанрының өзі оркестрмен орындалғанда (авторлық күйлер немесе оркестрге өңделген күйлер) әдеттегіден айрықша болды. Оркестрдің қалыптасу жылдарында күйді толық құрамға унисон орындату әдісі көп қолданыста болса, кейінгі

кезекте унисон орындаумен бірге көпдауыстылық, музыкалық тақырыптар арасындағы қарама-қайшылық, оркестр құрамындағы әр аспапты жеке пайдалану, күй мотивтерінің шығарманың бір бөлігінде қолданылуы т.б. композиторлық әдістер кездесті.

Арнайы қазақ оркестрінің репертуарына авторлық күйлерді қосқан композиторлар қатарын қарайтын болсақ, С. Мұхамеджанов (1924-1991), Н. Тілендиевтен (1925-1998), М. Қойшыбаев (1926-1986), К. Күмісбеков (1927-1997), Б. Жұманиязов (1936-2015), М. Маңғытаев (1937-2011), А. Жайымов (1947), Е. Үсеновтермен (1952) бірге Ермек Өміров (1954) тағы-басқалары жалғастырады.

Оркестр репертуары күйлер мен әндер және шетелдік шығармалармен толығып, өз кезегінде қазақ композиторларының да шығармашылығымен өзара байланыста болды. Әрине, қазақ оркестрі мен оркестр репертуарының түрлі даму кезеңдерінде зор үлес қосқан кәсіби мамандар мен тұлғалар аз болмады, толық ашып айтар болсақ бірнеше беттік мақала көлеміне сыймайды. Сондықтан мақала тақырыбымен тығыз байланыста болатын Нұрғиса Тілендиев және Ермек Өміров шығармашылықтары жайында көбірек сөз қозғайтын боламыз.

Күйші-композитор, дирижер, қазақ КСР халық әртісі (1975), КСРО халық әртісі (1984), Халық Қаһарманы (1998) Нұрғиса Тілендиев пен композитор, доцент Ермек Өміровті шығармашылықпен бірге белгілі уақыттарда «Отырар сазы» оркестрі ұжымында әріптес атанулары да тығыз байланыстырады. «Отырар сазы» ұжымы Болат Сарыбаев пен Сейілхан Құсайыновтың ұйымдастыруымен сегіз адамнан құралған фольклорлық ансамбль болып ашылады. Осы тұста Е. Өміров ансамбль мүшесі ретінде жұмысқа шақырылып, 1981-1986 жылдар аралығында еңбек етеді. Кейінгі кезекте ансамбльдің дирижеры Серік Нұртазин болып, құрамның саны 25 адамға жеткенде Н. Тілендиев дирижер ретінде жұмыс жасап, ұжым «оркестр» статусына ие болады [2, 224]. Аталған жылдар аралығында Н. Тілендиев пен Е. Өміров әріптестік және шығармашылық байланыста болған. Е. Өміров өзінің берген сұхбатында⁶⁴ Н. Тілендиевтің жұмыс барысындағы өзін-өзі ұстауы мен жұмыстан тыс уақыттағы әріптестерімен қарым-қатынасы жайлы қуана еске алады.

Жоғарыда жазылған жылдарда Е. Өміровтің «Отырар сазы» ұжымында жұмыс жасауы оның композитор болып қалыптасуы үшін маңызды рөл атқарғанын көреміз. Композитордың жұмыс барысында партитуралармен өз бетінше танысып, зерттеп білуі, халықтық үн мен ұлттық музыканың орындалу ортасында жылдар бойы тәжірибе жинауы авторлық туындыларының көпшілігі халық аспаптары оркестріне арналып жазылуына өз әсерін берді.

Мақаланың негізгі мазмұнында Н. Тілендиевтің «Жеңіс салтанаты» поэмасы (1975) және Е. Өміровтің «Үш өзен» сюитасынан «Ертіс» күйіндегі (2007) авторлардың композиторлық ерекшеліктері баяндалады. Аталған туындыларды таңдау себебіміз, ұлттық және еуропалық бағыттағы композициялық әдістер қос туындыда екі түрлі болып жүзеге асырылған. Олармен таныс болу және зерттеу дирижердің авторлық күйлердегі әртүрлі техникалар мен тәсілдерді меңгеруіне ықпал етеді.

Аталған композиторлар күй және басқа да жанрларда халық аспаптары мен симфониялық құрамдарға арналған шығармаларды дүниеге алып келді. Оның ішінде халық аспаптары оркестріне арналған күйлері мен поэмалары үлкен орын алады. «Жеңіс салтанаты» поэмасы мен «Ертіс» күйі тақырыптық бағыты жағынан екі түрлі, «Жеңіс салтанаты» поэмасы Ұлы Жеңістің 30 жылдығына арналып, патриоттық тақырыпты қозғаса, «Ертіс» күйі Ертіс өзенінің арнасынан тасып, өзен толқындарының ойнақтап жатқанын көрсетеді. Н. Тілендиевтің поэмасында Батыс Қазақстан күйшілік мектептеріне сәйкес күй мотивтері өзара Еуропа музыкасына тән характерлі сонаталық, рондолық форма сипаттарымен бірігіп жатса, Е. Өміров «Ертіс» күйін Шығыс Қазақстан, Жетісу өңірлеріне тән саз-әуендерінің негізінде шығарса да (автордың айтуынша), күйдің құрылымына мән берсек, Батыс Қазақстан күй мектептеріне лайықты құрылымды көреміз. Қалай айтсақ та, екі композитор халық музыкасының ерекшеліктерін жоғары деңгейдегі композиторлық әдістерді қолдану арқылы

⁶⁴Е. Өміровтен алынған сұхбат, 16.11.2024.

тың шығармашылық дүниелерді жасап, тыңдарманға ұсынады. Екі туындыны салыстырудағы мақаланың ең қызықты тұсы – осы.

Н. Тілендиев шығармаға нақты жанрлық анықтама бермейді. 1980 жылғы басылымда «Жеңіс салтанаты» поэмасы деп аталған. Шығарманың материалдық мазмұны мен оның даму әдістері негізгі композиторлық принципі негізінде домбыраға арналған күйдің өзара соната, үш бөлімді және рондолық форма сипаттарымен әрекеттесетінін көрсетеді.

Кесте 1. Н. Тілендиевтің «Жеңіс салтанаты» поэмасының құрылымы

Жалпы форма						
Бөлімдер/ тақырыптар	Кіріспе	1	2	3	4	5
Күй	«Священная война»	бас б. + негізгі б.	негізгі б.′	саға+ үстіңгі ішек	кіші саға(негізгі буын басқа регистрде)	Негізі б. →
Сонаталық белгілер	Кіріспе	бастапқы тақырып				
Тональность/ ладтық тірек	d-moll-C-dur	[d-a] →[a-d]	[a-d]	[d-a]	[d-g]	[a-d]

Дамушы бөлім				күй		Final		
6	7	8	9	10	11	12	13	14
Священная война	Екінші тақырып («Священная война» әнінің мажорлы нұсқасы) + оның дамуы			негізгі б.′	кіші саға	екінші тема′		
Қосалқы тақырып және Даму бөлім				Қайталау БТ		Қайталау ҚТ		
A	A	D	A	[a-d]	[d-a]	D		

«Жеңіс салтанаты» поэмасы алғашқы 17 тактіден тұратын *Allegro* екпініндегі 3/4 өлшемді Кіріспе бөлімнен басталады. Алғашқы тактілерден бастап кіші барабан аспабындағы негізгі нотадан тыс форшлагтар мен дауылпаз аспабындағы акцент патриоттық мінезді айқын көрсетеді және майданға аттанған сарбаздардың бейнесін еске салады. Екінші тактінің үшінші үлесінен бастап Ұлы Отан соғысының алғашқы күндері жазылған композитор А.Александров пен мәтін авторы В. И. Лебедев-Кумачтың «Священная война» әнінің бастапқы әуені мотив ретінде қолданылған. Бірақ шығарманың 5-тактісінде әуендік мазмұн бірден басқа күйге ауысып, соғыс қасіретін жеңіс қуанышына алмастырады (*d-moll–C-dur*). Өйткені, бұл туынды Ұлы Жеңістің 30 жылдығына арналып жазылғанын білеміз.

Е. Өміровтің «Ертіс» күйіне келер болсақ, күй 7/8 өлшемімен *Allegro* екпінінде G-dur тональдігінде басталады. Композитордың жазғаны бойынша негізгі тональдікті атап өткенімізбен, күйдің әуендік мазмұны мен дамуы кезінде маңызды рөлді негізгі ладтық тіректер атқарады. Бұл күйшілік өнердегі дәстүрлі заңдылықтардың қазіргі заман композиторының қолтаңбасынан орын алып тұрғанын дәлелдейді. Алғашқы төрт тактіні күйдің бас буыны дейміз және бас буындағы негізгі әуен *d-a* ладтық тірегінде дамиды. Төкпе күй және шертпе күй дәстүрлерінде де мүлде кездеспейтін үлгі дей аламыз. Ал образдық жағынан алып қарағанда, күйдің *e-f* кіші секунда аралық дыбыстармен басталуы тақырыпқа сәйкес өзен толқындарының ойнақтауы мен арнасынан тасып бара жатқан көріністі тыңдарманға елестетеді. Әрі динамикалық тұрғыдан *piano*-мен басталып, *crescendo* арқылы күйдің негізгі буынына алып келуі күйдің келбетін ашады.

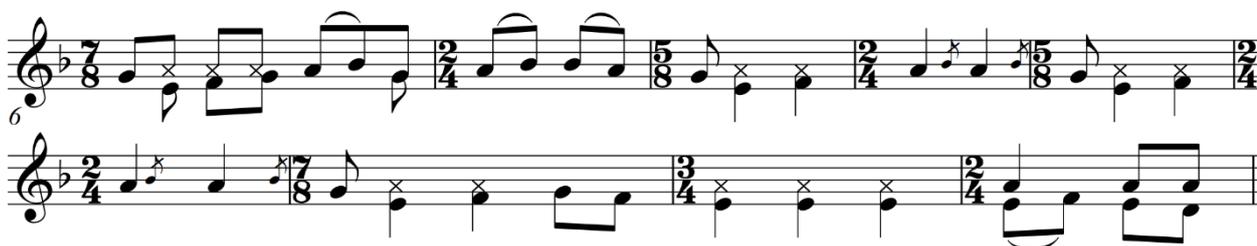
«Жеңіс салтанаты» поэмасы негізгі бөлімінің домбыра аспабындағы орындалу стилі Батыс Қазақстан күй мектептеріне сәйкес келеді. Өйткені, екпіннің жылдам болып, батыл

мінезде орындалуы және қағыс түрінің Құрманғазы, Сейтек, Дина мектептеріне ұқсас болуы пікірді растайды. Ал «Ертіс» күйінің мажорлы әуендерінен Алтай, Жетісу саздары естілгенімен күйдің негізгі буынының *d-a* ладтық тіректерінде дамуы, сол қол позициясы мен аппликатура мәселелерінде Қаратау өңіріне сай күйші Сүгір Әлиұлының «Жолаушының жолды қоңыры(Жігіттің тартқаны)» және Сыр бойы күйшісі Әлшекей Бектібайұлының «Бұзып тартар» күйлеріне жақын келеді.

Мысал 1. Әлшекей «Бұзып тартар» күйінен үзінді [3, 38]



Мысал 2. Сүгір «Жолаушының жолды қоңыры (Жігіттің тартқаны)» күйінен үзінді [4, 39]



Мысал 3. Өміров Е. «Ертіс» күйінен үзінді



Ермек Өміров кәсіби домбырашы болмағанымен, домбыра күйлерінің әртүрлі өңірлік нақыштарын бір күйдің өзінде жарқын бейнемен суреттеуі таң қалдырады. Талдау жұмысын жасау барысында күйдің авторы Ермек Өміровтен алынған сұхбатта Ермек Өміров осы оқиғаны айтып берді: «Осы сюитаны жазып болғаннан кейін тыңдап көру үшін Құрманғазы атындағы оркестрден орындап көруін өтіндім, сол уақытта оркестрмен бұл сюитаның орындалуына көмектескен және алғаш дирижерлеген Жанас Бекентұров болатын. Пультаке шығып оркестрмен жұмыс жасамаса да, оркестрдің жұмыс барысын әркез қадағалап жүретін, сол кезеңдегі оркестр басшылығына кеңесшілік қызмет жасаған дирижер, Қазақстанның және КСРО-ның халық артисі профессор Шамғон Сағаддинұлы Қажығалиев (1927-2015) сол күні залда жұмыс барысын тыңдап отырды. Оркестр «Үш өзен» сюитасын орындап жатқан болатын. Бірде мені Шамғон Қажығалиев шақырып алды да, “Мына шығармаң еліміздің шығыс аймағындағы ән-күйлерге ұқсайды, кімнен ұрладың?”- деп сұрады. Ешкімнен ұрламадым, өзім жаздым дедім. Бірақ кейіннен Шамғон Қажығалиевтің менің күйімді халықтың шығармашылығымен шатастырғанына мен өте қатты қуандым, іштей риза болдым».

Ермек Өміров осы сұхбатта күйдің әуенін, характерін еліміздің шығыс өңіріндегі күйлерге жақын етіп шығаруға тырысқанын айтты. Бұнымен айтқымыз келгені, бұл күйде композитор Шығыс Қазақстан және Жетісу өңірлеріндегі әншілік пен күйшілік өнерді негізге алған және халық музыкасы бояуларын сәтті пайдаланған.

Қос композитордың туындылары күй жанрымен тікелей байланысты. Домбыра аспабына арнайы шығарылған күй мен оркестр үшін арнайы жазылған күйдің айырмашылықтары сөзсіз болады. Өйткені, оркестрге арнайы жазылған күй өзінің дәстүрлі формасын сақтамауы мүмкін және орындаушы ретінде «оркестр» қаралғандықтан, оркестрдің

көлемі мен аспаптар мүмкіндігі музыкалық тілдің жан-жақты контрастты көрініс беруіне әсер етеді, әрине автордың қалауына сәйкес.

«Жеңіс салтанаты» поэмасының күй тақырыбындағы негізгі бөлімінде және «Ертіс» күйінде авторлар күйді орындаудың ортақ әдістерін пайдаланады. Күйдің орындалуы домбыра аспабына арналғандықтан, домбырадан басқа оркестр құрамы сүйемелдеуші қызметті атқарады. Ұқсас жағдайлардың бірі – екі композитор да күйдің негізгі буынын орындауда домбырамен бірге прима-домбыра, шертер, бас-домбыра, қылқобыз аспаптарын унисон орындауда қолданады. Домбыраның транспозициялық аспап екендігін ескерсек (бір октава төмен естіледі), прима-домбыра, шертер аспаптары домбырадан бір октава жоғары естіледі және шертер аспабы темрлік бояуы жағынан домбыра аспабына жақын болып табылады, бас-домбыра аспабы бір октава төмен орындайды, ал қылқобыз аспабы (транспозициялық, бір октава төмен) ысқышты аспаптардың ішінде фольклорлық үнге ең байы болып саналады.

Мысал 4. Тілендиев Н. «Жеңіс салтанаты» поэмасы. Негізгі буыннан үзінді

Шертер
Домбыра-тенор
Домбыра-бас
Қыл-қобыз

Мысал 5. Өміров Е. «Ертіс» күйі. Негізгі буыннан үзінді

Флейта
Гобой
Шертер
Домбыра 1,2
Домбыра-бас
Қыл қобыз
Альт қобыз

Күйдің оркестрмен орындалуында tutti эпизодының басым қолданылуы қалыпты жағдай. Осының арқасында оркестр үнінің төменгі, ортаңғы, жоғарғы дыбыстары әр аспаптың регистріне тән мәнге ие болады. Мұндай функционалды қанық вертикальді С.Өтеғалиеваның сипаттаған этникалық дыбыс идеалымен салыстыруға болады. Бір әуеннің үш түрлі октавада орындалуы (төменгі, ортаңғы, жоғарғы) түркі танымына сай үш түрлі әлемнің (аспан, жер, жер асты) байланысын еске салады. Бұл жайында С. Өтеғалиева: «Музыкалық кеңістіктің төменгі және жоғарғы бөліктерінің тұтастығы» жайындағы аспект оркестрлік нұсқада жарқын көрінеді, демек бурдонды фактура сипаты акустикалық кеңістікте кездеседі» деп ой білдіреді [5, 104]. Бұл ерекше оркестрлік tutti-ді заманауи композиторлар қолдану арқылы халық аспаптарын бір уақытта үндестіріп, дәстүрлі тембр үн-бояуларын естуге қол жеткізеді.

Қазақ оркестрі тарихында оркестрмен күйлерді унисон орындау әдісі кең қолданысқа ие болды. Жоғарыда аталған аспаптардан басқа да аспаптарды унисон пайдалану бізге таныс жағдай. Күйдің саға буынында үстіңгі ішек тақырыбын бас дауысты аспаптарға орындату қалыпты жағдай және «Жеңіс салтанаты» поэмасында осы техника қолданылады. Жанрлық жағынан поэма болғанымен, күй жанрына тән буындық форманы бұл шығармадан анық көреміз. Сонымен қатар, негізгі буында орындалған тақырыптың басқа регистрде сол күйі қайталануы халық күйлеріндегі форма ерекшелігін еске салады.

Н. Тілендиев композитор ретінде еуропалық икем танытқанымен, күйге келгенде күйші ретінде дәстүрлі қолтаңбадан айнымайды. Себебі, гармониялық жағынан күйдің тұла бойы кварта-квинталық регистр шамасында дамиды. Бұлай болуы қазақтың күйшілік өнерінде әу бастан қалып алған. Домбыра бұрауының кварта(d-g) немесе квинта(c-g) болуы, ладтық тіректердің де кварта-квинта аралықтарында күйге негіз болуына(e-a, d-a, g-d, a-e, т.б.) себепкер.

Е. Өміров «Ертіс» күйін тек домбыраға арнап емес, оркестрге арнап шығарғанын айтады. Автордың күй формасын жасаудағы композиторлық ойы тым ерекше. Талдау барысында біз үшін үлкен қызығушылық тудырды.

Е. Өміров тоғызыншы цифрды «саға» деп атап өтеді, бірақ біз бұрын кездестіргендей бас буыннан тікелей сағаға келмейді. Сағаға дейін кульминацияға дайындық жасайды(сегізінші цифр). Әдетте, «саға» буыны төкпе күйлерге тән. Бірақ бұл күйдің домбырадағы орындалуы, негізгі әуеннің бір ішекте орындалуы, осыған сай қағыстың да шертпін, тек бір ішекті қағуы шертпе күй дәстүріне сәйкес келеді. Демек, біз бұл күйді шертпе, немесе төкпе деп айта алмаймыз және құрылымын тек біржақты қарастыруымызға болмайды. XX ғасырдың дәулескер күйші-композиторлары Нұрғиса Тілендиев (1925 – 1998), Қаршыға Ахмедияровтардың (1946 – 2010) шығармашылығындағы күйлерге мән берсек, бір күйдің өзінде шертпені де, төкпені де көреміз. Атап айтқанда, Н. Тілендиевтің «Аққу», «Әлқисса» немесе Қ. Ахмедияровтің «Хамаң толғау», «Нұрғиса» күйлерінде жоғарыда айтылғандай екі түрлі орындаушылық дәстүр бір күйден орын алады және туындының орындаушылық, құрылымдық, мазмұндық сипаттарына да көптеген жаңалықтар мен ерекшеліктерді береді.

Талдау жұмыстарын жасау барысында жаңа ақпараттар мен қызықты тәжірибенің куәсі болдық. Әрине, берілген шығармаға талдау жасау дирижер жұмысының маңызды бөлігі, сонымен бірге халық аспаптары оркестрінің орындауындағы күй, күймен байланысты басқа да жанрларда жазылған шығармаларды дирижерлеу барысында күй жанры мен домбыра аспабы жайлы жан-жақты білімді болу оң әсерін береді. Егер де дирижер домбыра аспабында орындаушылық қабілетке ие болса, берілген шығарманың мазмұндық, көркемдік, орындаушылық бейнесін ашу оңайырақ болады және оркестр үшін ыңғайлы жұмыс барысы болары сөзсіз.

Күйдің дәстүрлі орындалуынан хабары бар дирижер домбырашылар мен басқа аспапта орындаушылар үшін штрих қою кезінде дұрыс таңдаулар жасайды. Әдетте, күйге тән образды ашуда домбыра тобының қағыстарының дұрыс қойылуы өте үлкен маңыздылыққа ие. Сонымен бірге дирижердың композитор ойын түсінуі сәтті жұмыстың алғышарты. Композитордың шығарманың қандай тұсында қай аспапты сөйлеткісі келетіндігін

дирижердың тани алуы қуанышты жағдай. Дирижер шығарманың авторы болмағанымен, оркестрге орындату барысында орындаушы-интерпретатор ретінде авторлық көзқарасын білдіруге әбден міндетті.

Әдебиеттер тізімі

1. Гизатов Б. Казахский оркестр имени Курмангазы. Алма-Ата: Казгослитиздат, 1955.
2. Қазақстан композиторлары – Композиторы Казахстана. Творческие портреты (на казахском и русском языках). Том 3. – Алматы : АО "Алматы-Болашак", 2017. – 576 с.
3. Нұрымбетов Е. Ш. Сыр сүлейі – Әлшекей (Сыр сүлейі атанған әйгілі күйші-композитор Әлшекей Бектібайұлының (1847-1932) шығарашылығы туралы). – Алматы: «Исламнұр» баспасы. 2005. – 184 б.
4. Сүгір. Қаратау шертпесі /Құраст. А. Тоқтаған, Г. Ұларахова, М. Әбуғазы. – Алматы, 2006. – 96 б.
5. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов : на материале инструментальных традиций Центральной Азии : диссертация. доктора искусствоведения : 17.00.02 / Утегалиева Сауле Исхаковна; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2016. – 527 с.

Багдаулет ЕРКИН

*Магистрант I курса по специальности
«Дирижирование (Оркестровое дирижирование)»
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель: Джуманиязова Раушан Кенесовна
кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы
Алматы, Казахстан*

АНАЛИЗ МЕТОДОВ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА С ПАРТИТУРОЙ: ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ И МОДЕЛИ

Аңдатпа. Мақалада дирижердің партитурамен жұмыс істеу әдістерінің эволюциясы қарастырылады, ол ежелгі орындау координациясының формаларынан бастап заманауи интерпретациялық тәсілдерге дейінгі кезеңді қамтиды. Төрт негізгі кезең ерекшеленеді: тарихи-практикалық, аналитикалық, когнитивті-интерактивті және интерпретациялық. Зерттеу Фортунатов-Барсова, Шерхен, Малько, Мусин және Болт сияқты көрнекті дирижерлер мен әдіскерлердің еңбектеріне негізделген. Әдістерді талдау механикалық тактілеуден дирижер мен оркестрдің кешенді өзара әрекеттесуіне өтуін көрсетеді, мұнда қимыл музыкалық интерпретацияның мәнерлі құралына айналады. Зерттеу нәтижесінде дирижердің партитурамен жұмыс істеуінің заманауи әдістерінің негізгі ерекшеліктері, олардың дирижерлік техниканың эволюциясымен байланысы, сондай-ақ ХХІ ғасырдағы орындаушылық өнердің одан әрі дамуына ықпалы анықталды. Осылайша, партитурамен жұмыс істеу тек техникалық процесс қана емес, орындаушылармен саналы өзара әрекеттесуге бағытталған көпқабатты шығармашылық практикаға айналады.

Тірек сөздер: дирижер, партитура, әдіс.

Аннотация. В статье рассматривается эволюция методов работы дирижёра с партитурой, начиная с древних форм координации исполнения и заканчивая современными интерпретационными подходами. Выделены четыре основных этапа: историко-практический,

аналитический, когнитивно-интерактивный и интерпретационный. Исследование опирается на труды ведущих дирижёров и методистов, включая Фортунатова-Барсовой, Шерхена, Малько, Мусина и Болта. Анализ методов показывает переход от механического тактирования к комплексному взаимодействию дирижёра с оркестром, где жест становится выразительным инструментом интерпретации. В результате исследования определены ключевые черты современных методов работы дирижёра с партитурой, их связь с эволюцией дирижёрской техники, а также их влияние на дальнейшее развитие дирижерского искусства XXI века. Таким образом, работа с партитурой становится не просто техническим процессом, а многослойной творческой практикой, направленной на осмысленное взаимодействие с исполнителями.

Ключевые слова: дирижер, партитура, метод.

Abstract. The article examines the evolution of methods for a conductor's work with a score, from ancient forms of performance coordination to modern interpretative approaches. Four main stages are identified: historical-practical, analytical, cognitive-interactive, and interpretative. The research is based on the works of prominent conductors and methodologists, including Fortunatov-Barsova, Scherchen, Malko, Musin, and Boult. The analysis of methods reveals a transition from mechanical beat-keeping to a complex interaction between the conductor and the orchestra, where gestures become an expressive tool of interpretation. As a result of the study, the key features of modern methods of working with a score, their connection with the evolution of conducting techniques, and their impact on the further development of conducting art in the 21st century have been identified. Thus, working with a score is not just a technical process but a multi-layered creative practice aimed at meaningful interaction with performers.

Keywords: conductor, score, method.

Дирижер, как центральная фигура оркестра, практически полностью определяет интерпретацию сочинения, драматургические акценты, все элементы музыкального языка (темп, динамику, зачастую – даже штрихи и т.д.). Работа дирижера, в свою очередь, – один из самых сложных и многосоставных процессов, требующих предельной концентрации, эрудиции, конкретных навыков и способностей.

В научной, исполнительской и методической практике сформировался комплекс методов работы дирижера с партитурой. Учебные пособия и монографии Казимира Б. Н., Кондрашина К. П., Малько Н. А., Малатаева Л. Н., и, конечно, Мусина И. А. формируют основные этапы работы дирижера, основываясь на личной практике и опыте развития исполнительства.

Рассмотрим основные этапы развития методов работы дирижёра над партитурой, в качестве которых обозначим историко-практический, аналитический, когнитивно-интерактивный и интерпретационный этапы.

1) Историко-практический этап охватывает период от древнегреческой хейрономии до появления дирижёрской палочки в XIX веке. В этот период управление ансамблем строилось на тактировании (баттута) и визуальных жестах, а интерпретация находилась в зависимости от традиции, инструментария и исполнительского контекста.

2) Аналитический этап, начавшийся в первой половине XX века, связан с научной систематизацией работы дирижёра с партитурой. В этот период появляются методы, основанные на структурном анализе, разборе голосоведения, гармонии и формы. Важнейшую роль здесь сыграли работы Фортунатова-Барсовой, Шерхена и Малько, которые предложили детализированные подходы к чтению партитуры, методам её изучения и организации дирижёрской практики.

3) Когнитивно-интерактивный этап, который активно развивался во второй половине XX века, ориентирован на развитие внутреннего слуха, предрепетиционную подготовку и мануальное освоение партитуры. Ключевыми фигурами этого периода стали Мусин и Болт, чьи методики акцентировали внимание на жестовом осмыслении партитуры, мануальном дирижировании и формировании индивидуальной пластики движения.

4) Интерпретационный этап, характерный для современного дирижирования, делает акцент на поиске индивидуальной трактовки произведения. Дирижёр рассматривается не только как координационный центр ансамбля, но и как соавтор интерпретации. В этот период акцент смещается с формального анализа на гибкость взаимодействия с оркестром, баланс между авторским замыслом и исполнительским прочтением, а также поиск новых выразительных средств дирижёрской техники.

Для историко-практического этапа характерно постепенное развитие методов управления музыкальными коллективами, начиная с древних форм координации и завершая формированием самостоятельной профессии дирижёра в XIX веке. В древнегреческой культуре хоровым пением руководил корифей, отбивавший ритм ногой, что свидетельствует о ранних формах дирижирования [1]. С развитием многоголосия и усложнением музыкальных форм в XV–XVIII веках возникла необходимость в чёткой ритмической организации ансамбля. Для этого использовалась баттута — специальная палка, которой руководитель отбивал такт, обеспечивая синхронность исполнения. Постепенно, по мере усложнения оркестровой музыки и увеличения состава оркестра, возникла необходимость в освобождении дирижёра от исполнения на инструменте. Это привело к появлению самостоятельной профессии дирижёра во второй половине XIX века, требующей специальных навыков и одарённости, отличной от мастерства музыканта-инструменталиста [2].

Среди работ дирижёров, которые можно условно отнести к аналитическому этапу, самые влиятельные — это труды Фортунатова-Барсовой, Шерхена, Малько.

Метод **Ю. Фортунатова и И. Барсовой** предлагает систематизированный подход к освоению оркестровых партитур, направленный на развитие навыков чтения, анализа и интерпретации многоголосных произведений [3]. Его ключевая идея — поэтапное изучение: от первичного анализа формы и фактуры до детальной проработки партий и дирижёрского осмысления. Сначала дирижёр знакомится с общей структурой произведения, выделяя тональные и ритмические опорные точки. Затем мысленно «проигрывает» партитуру, выявляя взаимодействие голосов и ключевые драматургические моменты. Далее идёт работа по голосам — каждую линию разбирают отдельно, после чего голоса объединяются в группы, формируя целостное восприятие полифонии. Практическая часть включает исполнение партитуры на клавишных и её дирижёрский анализ, где изучаются жесты, выразительные средства и интерпретационные возможности. Метод даёт дирижёру не просто техническое владение материалом, а глубокое понимание партитуры. Он развивает слух, аналитическое мышление и способность быстро ориентироваться в сложных музыкальных текстах. Однако требует серьёзной подготовки, хорошего владения клавишными и значительных временных затрат. В итоге это один из самых выверенных подходов, позволяющий дирижёру осмысленно и уверенно работать с оркестром.

Метод **Германа Шерхена** — это прежде всего аналитический и независимый подход к партитуре. В отличие от традиционных академических методик, он настаивал на том, что дирижёр должен сам «вскрывать» музыку, а не полагаться на устоявшиеся интерпретации [4]. Его ключевой принцип — изучение партитуры без инструментальной поддержки, исключительно на основе внутреннего слуха и осмысленного анализа. Шерхен считал, что первым шагом должна быть структурная разметка произведения: дирижёр выделяет крупные формы, кульминации, линии напряжения и расслабления. Затем идёт работа с деталями — ритмикой, голосоведением, гармонией, но всегда в контексте целого. Он подчёркивал важность слухового чтения: мысленного проигрывания всех партий без привязки к инструменту. Метод формирует у дирижёра способность воспринимать музыку как живой процесс, а не застывший текст. Такой подход даёт свободу интерпретации, развивает музыкальное мышление и помогает избежать механического исполнения. Однако требует высокого уровня подготовки: без развитого слуха и опыта работы с оркестром он может быть сложен в применении.

Метод **Николая Малько**, изложенный в его книге *«Искусство дирижирования»*, строится на детальном разборе партитуры с точки зрения её звучания, структуры и

дирижёрской техники [5]. В отличие от аналитических подходов, ориентированных на теоретический разбор, Малько делает акцент на связь между музыкальным текстом и жестом, подчёркивая важность координации движений и понимания звуковой динамики. Работа с партитурой начинается с выявления ведущих голосов, фактурных слоёв и темповых изменений. Затем дирижёр изучает ритмическую организацию, анализируя, как музыкальный материал распределяется в пространстве звучания. Важной частью метода является проигрывание партитуры на фортепиано, но не ради подмены оркестрового звучания, а для осознания баланса голосов и гармонических взаимосвязей. Главная ценность метода Малько — его практическая направленность. Он помогает дирижёру осмысленно выстраивать жестикуляцию, избегая хаотичных движений, и формировать выразительное, органичное управление оркестром. Однако метод требует хорошего чувства ритма и владения клавишными, а также длительных тренировок для развития мануальной техники.

Революционным стал **когнитивно-интерактивный этап**, изменивший само представление о работе дирижёра с партитурой. Вместо традиционного чтения и структурного анализа на первый план вышли **мануальное освоение**, развитие **внутреннего слуха** и поиск **индивидуальной пластики движения**. Методы **Мусина** и **Болта** показали, что дирижёр не просто интерпретирует музыку, но буквально «лепит» её в пространстве, превращая жест в выразительный инструмент управления звучанием.

Метод **Ильи Александровича Мусина**, изложенный в его фундаментальном труде «*О воспитании дирижера*», по праву считается одной из самых глубоких и влиятельных систем работы с партитурой. В отличие от многих других подходов, Мусин рассматривает дирижирование не только как средство организации исполнения, но как **искусство передачи музыки через жест**. Его метод — это не просто анализ партитуры, а построение осмысленного, выразительного дирижёрского языка, который делает музыку зримой. Основу метода составляет **разбор партитуры через жестовую интерпретацию** [6]. Дирижёр не просто анализирует музыкальный материал, но переводит его в систему жестов, способных донести исполнительскую концепцию до оркестра. Работа строится поэтапно: сначала **мысленный анализ** формы, гармонии и голосоведения, затем **раздельное освоение партитуры** — изучение каждого инструмента отдельно, его роли в структуре произведения. Следующий этап — **мануальное освоение**, поиск пластики движения, адекватной музыкальному содержанию. Главное достоинство метода Мусина — его **системность и универсальность**. Он формирует у дирижёра **полифонический слух, точность мышления и способность видеть музыку как целостный процесс**, не теряя детализации. Благодаря этому его методика остаётся актуальной и сегодня, влияя на целые поколения дирижёров. Однако этот подход требует от исполнителя высокой степени самодисциплины и развитого воображения, поскольку работа с партитурой идёт без инструментальной поддержки, исключительно через внутренний слух и жестикуляцию. Метод Мусина — это **база** для любого дирижёра. Он не просто учит работать с партитурой, он формирует **способ мышления**, без которого невозможно настоящее дирижёрское искусство.

К этому же типу мы относим метод **Адриана Болта**, но он отличался большей практичностью. Болт настаивал на тщательном изучении формы, баланса и динамики произведения перед репетицией. Ключевой принцип — чтение партитуры в быстром темпе для охвата целого, а затем работа с деталями. Он также подчёркивал важность запоминания партитуры, чтобы дирижёр мог полностью сосредоточиться на взаимодействии с оркестром.

Наконец, **интерпретационный этап** в развитии дирижёрского искусства акцентирует внимание на **индивидуальной трактовке** музыкальных произведений. В этот период дирижёр становится не только руководителем исполнения, но и **творческим соавтором**, вносящим личное видение в интерпретацию композиций. Выдающимися представителями этого этапа являются **Карлос Кляйбер**, известный своей экспрессивной и глубоко личной интерпретацией; **Леонард Бернстайн**, сочетавший дирижирование с композиторской и просветительской деятельностью; и **Пьер Булез**, внёсший значительный вклад в современную

музыку и дирижирование, известный своей точностью и аналитическим подходом к интерпретации.

Среди современных подходов к изучению дирижёрской работы особое место занимают исследования **Ю. Меркулова**, который предлагает детальную структуризацию процесса освоения партитуры. Он выделяет три ключевых этапа: общее изучение произведения, анализ партитуры и её практическую реализацию в репетиционной работе. Важной составляющей методологии является раздельное освоение выразительных элементов, включающее детальный разбор темпа, динамики, штриховки и фразировки. Современные методы также включают мануальное освоение партитуры, предполагающее поиск пластически точных жестов, адекватно передающих музыкальную форму, метроритмическую структуру и образную характеристику произведения. Метод раздельного дирижирования, развиваемый в исследованиях, направлен на повышение аналитического восприятия, осознание функциональной роли голосов в партитуре и развитие навыков контроля исполнения. Инновационные элементы включают методы сопоставления, позволяющие дирижёру анализировать различные интерпретационные модели, уточнять баланс и корректировать исполнительские задачи. В итоге работа над партитурой становится не просто техническим процессом, а комплексной системой осмысленного взаимодействия дирижёра с музыкальным материалом, где жест и слух формируют целостное дирижёрское видение.

Анализ методов работы дирижёра с партитурой показывает эволюцию дирижёрского искусства от механического координирования ансамбля к сложной системе **анализа, интерпретации и взаимодействия с оркестром**. Выделенные этапы развития подходов к партитуре демонстрируют переход от **историко-практических форм**, ориентированных на тактирование, к **аналитическим методам**, основанным на научном разборе музыкального текста.

Когнитивно-интерактивный этап, в котором центральное место занимает **мануальное освоение партитуры и работа с внутренним слухом**, стал **переломным моментом**, определившим развитие дирижёрского мастерства. Работы **Мусина, Болта и их последователей** показали, что дирижёр не просто изучает музыку, но осмысленно формирует её пластическое воплощение. Современные исследования, такие как методология Ю. Меркулова, продолжают развивать дирижёрские подходы, акцентируя внимание на раздельном анализе выразительных элементов, методах сопоставления и самоконтроле. Интерпретационный этап, характерный для дирижирования XXI века, утверждает дирижёра не только как координатора, но и как соавтора исполнительского процесса, создающего уникальное звучание произведения.

Таким образом, работа с партитурой выходит за пределы механического разбора и превращается в многослойный творческий процесс, объединяющий аналитическое мышление, дирижёрскую технику и глубокое понимание музыкального содержания. В этом контексте казахская школа дирижирования, сформировавшаяся на стыке европейской традиции и богатого национального исполнительского опыта, предлагает свой путь в интерпретации партитуры. Основанная на синтезе традиционной казахской музыкальной образности, гибкости ритмической организации и развитой слуховой интуиции, она находит свое отражение в работе с оркестрами казахских народных инструментов, где дирижёр не только ведёт ансамбль, но и становится носителем глубинных национальных интонационных традиций. Современные казахские дирижёры, развивая этот подход, встраивают его в глобальный контекст, расширяя границы дирижёрского искусства и предлагая уникальные модели взаимодействия с партитурой и оркестром.

Список литературы

1. Буянова Н. Б. Историко-теоретические аспекты дирижёрского искусства // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – №1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-teoreticheskie-aspekty-dirizherskogo-iskusstva> (дата обращения: 17.02.2025)

2. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. Ред.-сост., авт. вступ. ст. и коммент. Л. М. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – 632 с.
3. Практическое руководство по чтению симфонических партитур [Ноты] : учебное пособие для консерваторий / Ю. Фортунатов, И. Барсова. – М. : Музыка, 1966. – Вып. 1. – 1966. – 224 с.
4. Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика, История. Эстетика. – М., 1975.
5. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. – СПб. : Композитор, 2015. – 252 с., нот.
6. Мусин И. О воспитании дирижера: Очерки. – Л.: Музыка, 1987. – 247 с., нот.

УДК 18.41.51

Ирина ЗЕЛЕНАЯ

*Магистрант факультета «Инструментальное исполнительство»
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель: Омарова Аклима Каурденовна,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы*

ОБ ИСПОЛНЕНИИ ПЕРВОГО ХОРАЛА С. ФРАНКА НА НЕМЕЦКОМ ОРГАНЕ (ВОПРОСЫ РЕГИСТРОВКИ)

Аннотация. «Три хорала для большого органа» С. Франка (Париж, 1890) отражают уникальный симфонический стиль композитора, сформировавшийся во многом под влиянием звуковых возможностей инструментов Кавайе-Колля (1811–1899). Произведение востребовано представителями многих национальных школ по всему миру и потому исполняется на разных органах. Именно это актуализирует практические вопросы регистровки.

В данной статье представлен регистровый план Первого хорала для исполнения на органе Большого зала им. Е. Рахмадиева КНК им. Курмангазы. Он был установлен немецкой органостроительной фирмой Alexander Schuke (Алматы, 1967), имеет два мануала, педальную клавиатуру с 32 регистрами и относится к типу необарочных. Интерпретация произведений С. Франка, созданных для французского (симфонического) органа, предполагает осуществление предварительной работы над регистровкой.

Данный вариант адаптации Первого хорала является логическим продолжением соответствующей работы, выполненной в связи с исполнением всего цикла С. Франка.

Ключевые слова: «Три хорала для большого органа» С. Франка, интерпретация, регистровка, исполнитель, органист.

Abstract. “Trois Chorals pour Grand Orgue” by C. Franck (Paris, 1890) reflect the composer’s unique symphonic style, which was largely shaped by the tonal possibilities of Cavallé-Coll’s (1811–1899) instruments. This work is in demand worldwide among representatives of various national organ schools and is therefore performed on different organs. This highlights the practical challenges of organ stops combination.

This article presents a registration plan for the First Chorale for performance on the organ of the Grand Hall named after E. Rakhmadiev at the Kazakh National Conservatory named after

Kurmangazy. The instrument, built by the German organ-building firm Alexander Schuke (Almaty, 1967), has two manuals, a pedalboard with 32 stops, and belongs to the neo-Baroque style. Performing C. Franck's works, which were composed for the French symphonic organ, requires preliminary organ stops combination work.

This adaptation of the First Chorale is a logical continuation of the registration research undertaken for the performance of Franck's complete cycle.

Keywords: "Trois Chorals pour Grand Orgue" by C. Franck, interpretation, organ stops combination, performer, organist.

Андапта. С.Франктің «Үлкен органға арналған үш хоралы» (Париж, 1890) композитордың ерекше симфониялық стилін көрсетеді, ол көбінесе Кавайе-Колль (1811–1899) аспаптарының дыбыс мүмкіндіктерінің әсерінен қалыптасты. Бұл шығарма әлемнің көптеген ұлттық орган мектептерінде сұранысқа ие және әртүрлі органдарда орындалады. Сондықтан регистровка мәселелері өзекті болып табылады.

Бұл мақалада Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Е. Рахмадиев атындағы Үлкен залының органында Бірінші хоралды орындауға арналған регистровка жоспары ұсынылған. Аспапты Alexander Schuke неміс орган жасау фирмасы (Алматы, 1967) құрастырған, оның екі мануалы, 32 регистрі бар педальды клавиатурасы бар және небарокко стиліне жатады. Франктың француз симфониялық органы үшін жазылған шығармаларын орындау алдын ала регистровка жұмысын қажет етеді.

Бұл Бірінші хоралдың адаптациясы Франктің толық циклін орындауға байланысты жүргізілген зерттеудің логикалық жалғасы болып табылады.

Тірек сөздер: С. Франктің «Үлкен органға арналған үш хоралы», интерпретация, регистровка, орындаушы, органист.

Французская практика регистровки, в отличие от немецкой, всегда подчинялась довольно строгим правилам. В классический период и вплоть до революции 1789 года существовала тесная взаимосвязь между музыкальными жанрами и регистровкой. Эта традиция в значительной степени сохранялась и в XIX веке [1, 5].

Важные особенности этого процесса были конкретизированы Швейцером в работе «Немецкое и французское органостроительное и органное искусство», посвященной художественным и техническим признакам двух главенствующих национальных школ того периода: «Острейшая дифференциация между французским и немецким органом обозначилась приблизительно поколение тому назад. Когда старший Гессе играл на только что законченном органе церкви Сен-Клотильд, он сразу почувствовал себя за ним удобно и объявил его идеалом органа, каким он ему представлялся. А сегодня не найдётся ни одного немецкого органиста, который сразу смог бы играть на французском органе, и ни одного французского, который без долгих предварительных занятий или понятливого ассистента смог бы хорошо сыграть на немецком органе. Различия образовались из-за разных манер технических решений в конструкции инструментов, чему способствовало появление новых средств пневматики и электрики» [2,10].

Одно из важных различий состоит в том, что комбинационные переключатели и копулы в французском органе находятся по обеим сторонам от швеллера, т.е. ближе к педальной клавиатуре и могут приводиться в действие при помощи ног, что помогает органисту во время игры регистрировать произведения самостоятельно, в немецких же органах это чаще всего осуществляется при помощи ручных кнопочных выключателей и ассистентов.

После «Трёх пьес для большого органа» (1872), спустя 12 лет С. Франком был создан триптих «Три хорала для большого органа», который по праву является (воспринимается) «вершиной» его органного творчества.

Интерпретация цикла в связи с разными национальными исполнительскими школами и инструментами претерпевала изменения, поскольку хоралы были написаны для конкретного

органа – Cavaille-Coll в церкви Святой Клотильды в Париже (Saint-Clotilde). Этим фактом предопределено появление в литературе утверждений о том, что основой идеального звучания органа для С. Франка является оркестр. Не случайно, сам С. Франк писал об аналогичном инструменте – об органе Cavaille-Coll в церкви Сен-Жан-Сен-Франсуа (Eglise Saint-Jean-Saint-François), где служил с 1851-1857 г.: «Мой орган – оркестровый», а Ш. - М. Видор⁶⁵ сравнивал орган церкви Сен-Сюльпис (Saint-Sulpice) с симфонический оркестром: «Орган с 80-100 регистрами звучания соответствует оркестру с таким же количеством музыкантов» [1, 195].

По структуре хоралы представляют собой романтические хоральные фантазии. Их структурные особенности были детализированы в исследовании Е. Кривицкой «История французской органной музыки. Очерки» (2004). Приведем соответствующую цитату из ее работы: «Необычная форма этой пьесы неоднократно привлекала внимание исследователей. Уже в первой биографии Франка, написанной его учеником – Венсаном Д'Энди, представлен аналитический разбор структуры экспозиции пьесы. В ней выделяют семь фраз-строф – А – В – А1 – В1 – С – D – E:

Из них строфы А и А, выдержаны в песенном ключе, тогда как остальные близки хоральному складу изложения. После экспозиционного раздела идут три вариации, в которых последовательно разрабатываются следующие строфы:

А, А, С, E – Вариация I.
 В, В1, D – Вариация II.
 E – Вариация III.» [3, 165].

Укажем еще на один важный аспект, влияющий на понимание проблем регистровки:

Таблица 1. Органисты церкви Святой Клотильды в период с 1859 г. по н.вр.

Годы работы в церкви Святой Клотильды	Титулярный органист
1859-1890	Cesar Franck
1890-1898	Gabriel Pierné
1898-1939	Charles Tournemire
1941-1944	Joseph Ermend Bonnal
1945-1987	Jean Langlais
1976-1994	Pierre Cogen
1988-2012	Jacques Taddei
С 2012	Olivier Penin

Замена оригинальной консоли произошла в 1933 году (в данный момент находится в Бельгийской консерватории в г. Льеже), когда орган был впервые увеличен. Это произошло под руководством Ш. Турнемира, который в то время занимал должность титулярного органиста. Модификации были выполнены фирмой Beuchet-Debierre и затронули регистровый состав и механику инструмента. В новую консоль были интегрированы несколько новых функций: копулы и appels, однако оригинальная трактура, включая рычаги Баркера, была сохранена.

В 1962 году из-за возраста инструмента и изменений в конструкции воздухораспределительных ящиков первые рычаги Баркера стали ненадежными. Ремонт был возможным, но общая тенденция того времени заключалась в модернизации всех видов механизмов, включая органные консоли. Замена старого устройства на новое казалась разумной альтернативой, как и добавление новых регистров к органу. Очередная реконструкция органа Святой Клотильды состоялась в 1962 году.

Приведем сравнительную таблицу регистровки Первого хорала на французском симфоническом и немецком необарочном органах (таблица 2).

Таблица 2. Варианты регистровки Первого хорала на разных органах

⁶⁵ Ш.-М. Видор был титулярным органистом церкви Сен-Сюльпис в 1869-1933 гг.

Указания С. Франка (авторская регистровка)	Вариант регистровки на главном органе (Grand Orgue) в церкви Святой Клотильды	Вариант регистровки на органе Большого зала КНХ им. Курмангазы
Первый хорал (Moderato)		
Récit (R.): Fonds de 8 pieds, Hautbois Positif (P.): Fonds de 8 pieds Grand Orgue (G.O.): Fonds de 8 pieds Pédale (Péd.): Fonds de 8 et 16 pieds Claviers accouplés	G.O. – Bourdon 16', Montre 8', Bourdon 8', Gambe 8' P. – Montre 8', Bourdon 16', Montre 8' R. – Montre 8', Flute Harmonique 8' Ped. – Bourdon 8', Flute 8' Claviers accouplés. Tirasse du P. du G.O.	Hauptwerk (H.) – Principal 8', Dulzflöte 8', Rohrflöte 8' Unterwerk (U.) – Gedackt 8', Pedal (P.) – Oktave 8' II/I, I/Ped, II/Ped.

В связи с интерпретацией хоралов помимо вопросов регистровки представляет интерес и сопоставление темпов. В отдельных изданиях приведена таблица темпов, использовавшихся органистами французской школы. Данные, приведенные в ней, указаны на основе редакции и сохранившихся грамзаписей (к примеру, Дюпре – 1955 и Дюруфле – 1973). Сегодня она может быть дополнена подтверждаемыми сведениями в масштабах той или иной из органных школ и разных инструментов. Обзор и сравнительное изучение темпов, избравшихся в определенные годы (включая современность), дает возможность использовать точные критерии, конкретные данные, обоснованные обобщения.

Представим свой вариант, дополненный в масштабе французской школы:

Таблица 3. Темповые обозначения при интерпретации Первого хорала

Органист	Турнемир (Tournemire)	Дюпре (Dupré)	Маршал (Marchal)	Лангле (Langlais)	Дюруфле (Durufle)	Ален (Alain)	Пенин (Penin)
Годы жизни	1870-1939	1886-1971	1894-1980	1907-1991	1902-1986	1926-2013	1981
1 (Moderato)	$\text{♩} = 69$	$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 59$
106 (Maestoso)		$\text{♩} = 88$	$\text{♩} = 58$	$\text{♩} = 72$	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 46$	$\text{♩} = 50$
112 (Poco animato)		$\text{♩} = 126$	$\text{♩} = 66$	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 80$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 58$
126 (ohne Tempoangabe)		$\text{♩} = 56$	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 69$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 58$	$\text{♩} = 45$
218 (Poco animato)		$\text{♩} = 72$	$\text{♩} = 88$	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 96$	$\text{♩} = 98$
233 (Tutta forza)		$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 60$	$\text{♩} = 63$	$\text{♩} = 72$	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 80$

В начале произведения С. Франком предложена следующая регистровка:

Récit (**R.**): Fonds de 8 pieds, Hautbois

Positif (**P.**): Fonds de 8 pieds

Grand Orgue (**G.O.**): Fonds de 8 pieds

Pédale (**Péd.**): Fonds de 8 et 16 pieds

Claviers accouplés (Основные 8 ф. регистры в **R.**, **P.**, **G.O.**; **Ped.** – 8 и 16 ф.)

При исполнении Первого хорала на органе Большого зала имени Е. Рахмадиева Казахской консерватории имени Курмангазы⁶⁶, на наш взгляд, следует включить на Hauptwerk (**H.**) – Principal 8', Dulzflöte 8' и Rohrflöte 8', на Unterwerk (**U.**) – Gedackt 8', в Pedal (**Ped.**) – Oktave 8', для насыщенности звучания добавим копуляцию II/I.

Характеризуя регистровку цикла, подчеркнем закономерность в начале Первого и Второго хорала в использовании Fonds и Hautbois. Эффект крещендо достигается последовательным включением Anches на Récit, Positif и на Grand Orgue, а «diminuendo» – последовательным отключением Anches [4, 587].

⁶⁶ «Следует уточнить, что орган Большого зала имени Е. Рахмадиева – *небарочного* типа, имеет два мануала и педальную клавиатуру с 32 регистрами. Он был установлен в 1967 году немецкой органостроительной фирмой Alexander Shuke, чьи инструменты пользуются популярностью в СНГ и по всему миру» [5, 128].

Если мы исполняем басовую линию в педали⁶⁷, то можно не добавлять регистры в **Ped.**, а «одолжить» их с первого мануала – I/Ped.

Таблица 3. Нотные примеры «Молитва» и Первый хорал С.Франка FWV 38

<p style="text-align: center;">«Молитва»</p>	<p style="text-align: center;">Первый хорал</p>
--	---

С 30 такта следует добавить Pommer 16' на **Н.** (где так же возможно перенесение басовой линии в партию педали).

Далее в 47 такте следует “*ôtez gambe et hautb. mettez voix humaine et tremblant.*” – отключение регистров Gambe и Hautbois и включение Tremulant и Voix humaine. Перед этим стоит переключить в **Ped.** – Oktave 8' на Gedacktbass 8'; убрать в **Н.** – Pommer 16', Principal 8' и Rohrflöte 8'.

В 65-м такте указано “*ôtez voix humaine mettez fonds de 8 p., hautb. et tromp.*” – без Voix humaine с добавлением 8 ф. регистров и Trompette. На наш взгляд, лучше использовать: Trichterregal 8' на **U.** (возможно исполнение мелодии на **Н.** с использованием Trompet 8', однако, в зависимости от типа органа, язычковые регистры имеют соответствующее звучание), Rohrflöte 8' на **Н.** и убрать Dulzflöte 8', Gedacktbass 8', а также II/I.

В следующем разделе “*ôtez tromp. et hautb. mettez voix humaine et tremblant*” указано отключение Trompette, и добавление Voix humaine и Tremblant, нами предлагается убрать Trichterregal 8' и включить Tremulant 8', Spitzflöte 4'.

В 95-м такте для выполнения динамики (которая регулируется швеллером) в нашем варианте используется Nachthorn 4'.

В 106 такте “*Maestoso*” указано “*fonds et anches de 8et 16p. à tous les claviers*” – только 16 и 8-футовые регистры, без 4-футовых и микстур, что может показаться неполной регистровкой, но, с другой стороны, нужно учитывать, что Франк мог намеренно указать данный вариант.

В нашем варианте в этом эпизоде на **Н.** – Pommer 16', Principal 8', Dulzflöte 8', Rohrflöte 8', Oktave 4', Spitzflöte 4', Nassat 2 2/3', Oktave 2', Mixtur 5-6 f;

U. – Gedacktbass 8', Principal 8', Nachthorn 4', Oktave 2', Terz 1 3/5', Quinte 1 1/3', Dulcian 16', Trichterregal 8' и – II/I, I/P.

Ped. – Principal 16', Subbas 16', Oktave 8', Gedacktbass 8' и Oktave 4', Posaune 16', Trompette 8';

“*Poco animato*” (с 112 такта) исполняется на подготовленном Recit: мы используем Unterwerk, в котором предварительно убираем – Oktave 2', Terz 1 3/5', Quinte 1 1/3', Dulcian 16' и возвращаем их в 115 такте, когда переходим на G.O., в нашем случае на **Н.**

В 121 такте нами предлагается выключить на **U.** – Terz 1 3/5', Quinte 1 1/3', Dulcian 16'; в **P.** – Posaune 16', Trompette 8' и I/P. В указанном «diminuendo» – “*ôtez anches Péd., ôtez tirasses P. et G.O.*” – без язычковых в педали и копуляций. Мы отключаем на **U.** – Oktave 2', Trichterregal 8', Principal 8' и Nachthorn 4'; в **P.** – Principal 16', Oktave 8' и Oktave 4' и копуляцию – II/I.

Следует постепенно подготовить подходящую регистровку к следующему разделу, в котором указано:

R. – jeux de fonds de 8 p., hautb. et tromp. (основные 8 ф. регистры, гобой и тромпет)

P. – flûte et bourdon de 8 p. (флейта и бурдон 8 ф.)

⁶⁷ Для достижения идеального легато в Первом хорале допускается перенесение басовой линии в партию педали (без включения на ней собственных регистров, при помощи копулирования), как в «Молитве» (Prière Op. 20 – FWV 32 (1860)).

G.O. – jeux de fonds de 8 p. (основные 8 ф. регистры)

Péd. – jeux doux ôtez l'accouplement du R. мягкие регистры, отключение копуляции

с Récit)

Мелодия переносится на Récit, остальная фактура исполняется на Positiv.

В 137 такте указано *"piu forte"*, в связи с чем мы добавляем во втором мануале Nachthorn 4'.

В 147 такте *"accouplez R. au P., ôtez tromp. du R."* – мы используем I/II, на **H.** – Dulzflöte 8' и Principal 8', в 149 такте на **U.** – Spitzflöte 4' в 150 в **P.** – Oktave 4' и Oktave 8' в **H.**, и отключаем Trichterregal 8' на **U.**

В 156 такте для выразительности прибавим на **U.** – Principal 4', в 160 такте Oktave 2', создав тем самым эффект крещендо. Далее постепенно подготавливаем *"poco rall. e dim."* отключив Oktave 2' и затем Principal 8'.

В 170 такте для подчеркивания выразительности мелодии используем Nassat 2 2/3' и Oktave 2'.

Подходя к следующему разделу: *"ajoutez 16 p. au P."* и *"mettez anches R., tirez P. et G.O."* (добавление: 16 ф. на P., язычковых на R., P./G.O.), мы включим: на **H.** – Pommer 16'; на **U.** – Trichterregal 8; в **Ped.** – Principal 16', Oktave 4', Trompette 8' и I/P.

С 200 такта *"sempre cresc"* достигается через добавление на **U.** – Principal 4' и в 201 такте Oktave 4'.

В 207 такте указано *"dim. e rall."*, мы убираем на **U.** – Oktave 4', Trichterregal 8', Principal 4', в **Ped.** – Trompette 8'.

"Più forte" в предлагаемом варианте реализуется с помощью постепенного возвращения на **U.** – Principal 4' в 212 такте, Oktave 4', Trichterregal 8' в 215 такте; затем отключения сначала Oktave 4', потом Trichterregal 8' и Principal 4'.

В 221 такте указано *"Sempre cresc."*, постепенно возвращаем на **U.** – Principal 4', в 224 – Oktave 4', Trichterregal 8', в 225 – Blockflöte 2' и Quintel 1½', в 227 – Trompette 8', в 232 – добавляем на **H.** – Trompette 8', в **Ped.** – Posaune 16'.

По результатам осуществленной предварительной работы и апробации в публичном исполнении Первого хора (Большой зал им.Е.Рахмадиева, 28.03.24) был реализован оптимальный вариант подходящей регистровки к необарочному органу Alexander Schuke.

		
Орган церкви Святой Клотильды	Афиша концерта 28.03.2024	Орган Большого зала им. Е.Рахмадиева КНК им. Курмангазы

Вопросы регистровки, приобретающие особую значимость в условиях исполнения французской органной музыки как на крупных концертных площадках, так и в соборах, в отношении «Трех хоралов для большого органа» С.Франка, являющихся неотъемлемой частью репертуара концертирующих органистов, сегодня в связи с возможностью продемонстрировать профессиональное искусство по всему миру, предполагают их тщательное изучение – подчеркнутое внимание к авторским рекомендациям в вопросах регистровки.

Список литературы

1. Laukvik J. Historical Performance Practice in Organ Playing Part 2. The Romantic Period . –

Stuttgart, 2010. – 328 p.

2. Швейцер А. Немецкое и французское органостроительное и органное искусство. Уч. пос. – М.: МГК им. Чайковского, 2007. – 72 с.

3. Kaunzinger G. César Franck Trois Chorals pour Grand Orgue. – Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co., K. G., Wien, Ein Gemeinschaftsunternehmen der Verlage Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz und Universal Edition, 1991. – 88 p.

4. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков. 2-е изд., доп. и исправл. – М.: Муз. издат., 2008. – 864 с.

5. Зеленая И. «Три хорала для большого органа С. Франка в концертном зале КНК им. Курмангазы» (о регистровке Второго хорала для исполнения на необарочном органе) // Межд. науч.-практ. конф. – 2024. – С.124-130.

Айдана ҚАБЫЛ

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
«Вокалдық өнер» кафедрасының 1-курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

*Ғылыми жетекшісі: Омарова Ақлима Қайырденқызы,
өнертану ғылымдарының кандидаты,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры,
Алматы, Қазақстан*

НҮРЖАМАЛ ҮСЕНБАЕВАНЫҢ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ Ф. ШУБЕРТ «МАРГАРИТА ЗА ПРЯЛКОЙ» ӘНІНІҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

Аңдатпа. Бұл мақала Қазақстан Республикасы мен Татарстан Халық әртісі Нұржамал Пернебекқызы Үсенбаеваның вокалдық өнеріне арналған. Ф. Шуберттің «Маргарита за прялкой» әнінің ерекшеліктерін зерттеу және осы шығарманы басқа интерпретациялармен салыстыру арқылы әншінің өзіндік стилі көрсетілген. Нақты үлгіні таңдау классикалық репертуардағы және Н. П. Үсенбаеваның шығармашылығындағы неміс-австриялық «Lied» мағынасының түсіндірілуімен, сондай-ақ бұл шығарманың Париждегі (1999) өзінің белгілі концертінің бағдарламасына қосуына негізделген. Салыстырмалы талдау үшін әр түрлі кезең мен ұлттық мектептердің әлемге әйгілі сопранолары – Зара Долуханова, Криста Людвиг, Гундула Яновиц, Люсия Попп, Рене Флеминг, Сунхэ Им, Нино Сургуладзе – орындаған осы шығарманың аудио жазбалары алға тартылды. Әйгілі шығарманың орындаушылық нұсқасының маңызды бөлшектерін зерттеу отандық мәдениеттегі камералық-вокалдық жанрдың даму деңгейін анықтауға мүмкіндік берді.

Тірек сөздер: Шуберт, сопрано, интерпретация, сахна, орындау техникасы.

Аннотация. Статья посвящена вокальному искусству Народной артистки Республик Казахстан и Татарстан Нуржамал Пернебековны Усенбаевой. Через изучение особенностей ее трактовки песни «Маргарита за прялкой» Ф. Шуберта и сопоставление конкретного образца с другими интерпретациями обозначены индивидуальные приметы «почерка». Выбор конкретного образца предопределен значением немецко-австрийской «Lied» в классическом репертуаре и в творчестве Н. П. Усенбаевой, а также включением его в программу знакового концерта (Париж, 1999). Для сравнительного анализа привлечены записи этого сочинения в исполнении получивших мировую известность сопрано разных поколений и национальных школ – Зары Долухановой, Кристи Людвиг, Гундулы Яновиц, Лючии Попп, Рене Флеминг, Сунхэ Им, Нино Сургуладзе. Предпринятое изучение важных деталей исполнительской

версии прославленного произведения позволило обозначить уровень развития камерно-вокального жанра в отечественной культуре.

Ключевые слова: Шуберт, сопрано, интерпретация, сцена, техника исполнения.

Abstract. This article is devoted to the vocal art of the People's Artist of the Republic of Kazakhstan and Tatarstan Nurzhama Pernebekovna Usenbayeva. Through the study of the peculiarities of her interpretation of the song «Gretchen am spinnrade» by F. Schubert and the comparison of a specific sample with other interpretations, the individual signs of her “handwriting” are indicated. The choice of a specific sample is predetermined by the importance of the German-Austrian “Lied” in the classical repertoire and in the works of N. P. Usenbayeva, as well as its inclusion in the program of her landmark concert (Paris, 1999). For a comparative analysis, recordings of this composition performed by internationally renowned sopranos of different generations and national schools – Zara Dolukhanova, Christa Ludwig, Gundula Janowitz, Lucia Popp, Renee Fleming, Soonhae Im, Nino Surguladze. The undertaken study of important details of the performing version of the famous work made it possible to identify the level of development of the chamber vocal genre in Russian culture.

Keywords: Schubert, soprano, interpretation, stage, performance technique

В. Д. Коненнің беделді пікірі бойынша, «“Маргарита за прялкой” (1814) әнінен австриялық ғана емес, сонымен қатар әлемдік вокалдық лирика тарихында жаңа тарау басталады. Бұл ішкі сырға толы “интимный” романс жаңа музыкалық-романтикалық бейнелер галериясының есігін ашады. “Лирическая исповедь” тақырыбы онда үлкен көркемдік күшпен ашылады» [1, 160].

Тағы бір зерттеуші бұл вокалды шығарманы «батыл және көркемдік тұрғыдан маңызды шешім» деп сипаттай отырып, Шуберттің бейнелеудің «психологиялық шынайылығын», «бейнелілік пен суреткерлік бастамалардың тоғысуынан, жалпы ойдың тұтастығын сақтай отырып, бөлшектерді икемді түрде қадағалауынан» туындайтынын ерекше атап көрсетеді [2, 109-110].

Келтірілген дәйексөздер «Маргарита за прялкой» шығармасының ерекше мәртебесін растайды: бұл туынды тек композиторлық шығармашылық пен вокалдық лирикада ғана емес, сондай-ақ жетекші сопранолардың орындаушылық тәжірибесінде де маңызды орын алады.

Дәл осы Ф. Шуберттің – бұл әнге – Lied⁶⁸ деген қызығушылығы оның орындаушылық өнердегі сұранысына байланысты. Ол көптеген сопрано әншілерінің, соның ішінде әлемдік танымалдыққа ие вокалистердің репертуарында орын алған.

Отандық вокалистер классикалық шығармаларды интерпретациялау арқылы камералық-вокалдық орындаушылықтың шеберлері ретінде танылуда.

Нақты мысалдарға тоқталайық:



⁶⁸ Lied – «күнделікті қолданылатын неміс тілінде бұл сөздің мағынасы: ән. Ал музыкатану ғылымында ол кәсіби әнге, әсіресе, романтизм дәуірінің романс-әніне қатысты қолданылады» [3].

			
Нуржамал Усенбаева	Рене Флеминг	Сунхэ Им	Нино Сургуладзе

«Маргарита за прялкой» өзінің шынайылығымен және поэтикалық көңіл-күйімен ерекшеленетін «эмоционалды тебіреніс» ретінде қабылданады [1, 160]. Сондықтан орындаушының кәсіби деңгейі мен шеберлігі, сондай-ақ жіберілген қателіктер тыңдарманның назарынан тыс қалмай, бағалауға ашық болады.

Зара Долуханова (1918-2007) – Кеңестік, ресейлік және армян камералық әншісі (колоратуралық меццо-сопрано). КСРО Халық әртісі. Сталин және Ленин сыйлығының лауреаты	
	Зара Долуханованың трактовокасында басқаша жағынан көрінді, өйткені ол шығарманы өз сезінуімен орындап, динамикалық нюанстарды шебер қолданды. Шығарма пианының керемет орындалуымен ерекшеленді, сол арқылы басты кейіпкердің сезімдері айқын жеткізілді. Бұл орындаушының – жеке трактовокасы. Кульминация бөлімінде форте өткір және қатаң естіледі. Алайда, одан кейінгі орындалған пиано алдыңғы әсерді сөйсілтіп жібереді. Зара Долуханованың интерпретациясы ерекше орын алады.
Криста Людвиг (1928-2021) – неміс камералық және опералық әншісі (меццо-сопрано)	
	Криста Людвигтің орындауында бұл әннің екі жазбасы бар. Бірі – жастық шағында, екіншісі – кейінірек. Дегенмен олардың арасында айтарлықтай айырмашылық байқалмайды. Соңғы темп алғашқысына қарағанда баяулау. Неміс тілі – әншінің ана тілі болғандықтан, дикциясы анық әрі нақты. Орындауындағы басты назар кейіпкердің эмоциясын жеткізуге бағытталған. Меццо-сопрано даусының иесі болсада, Криста Людвиг әннің музыкалық және психологиялық тереңдігін тыңдарманға керемет жеткізді.
Гундула Яновиц (1937) – австриялық камералық және опералық әншісі (сопрано)	
	Гундула Яновиц алдыңғы орындаушыларға қарағанда, өте баяу темп алған. Әннің басында дыбыс сәл «бос» естілді, бірақ орындау барысында дауысы біртіндеп жиналып тола түсті. Кульминацияға дейін дауыс барынша күшейіп, толыққанды естілді. Кульминацияға ерекше назар аударылып, жоғарғы «g» нотасы мәтінде көрсетілгеннен ұзағырақ созып ұсталып, кейін кідіріс жасалды. Бұл орындаушының басты ерекшелігі. Интерпретациясы басқа әншілердің орындауынан өзгеше. Өзінің трактовокасы арқылы ол басқа сопранолардан айтарлықтай ерекшеленді.
Лючия Попп (1939-1993) – словак опера әншісі (сопрано)	
	Лючия Попптың басқа орындаушылардан айырмашылығы – әнші бірден «толыққанды» дауыспен бастады және бүкіл шығарма бойы сақтады. Кульминация жеңіл өтті, бұл бөлімде созылған нотамен кідіріс болмады. Ерекше назар соңғы бөлімге аударылды. Жоғарғы ноталарға дайындықпен шықты. Соңғы фраза нәзік әрі жеңіл пиано арқылы аяқталды.

		
<p>Рене Флеминг (1959) – американдық опера әншісі (лирикалық сопрано)</p>	<p>Им Сунхэ (1976) – Оңтүстік Корея опера әншісі (лирико-колоратуралық сопрано)</p>	<p>Нино Сургуладзе (1977) – грузин опера әншісі (меццо-сопрано)</p>
<p>Рене Флемингтің орындауында шығарма жылдам қарқында. Дауысы тұрақты және тегіс естіледі. Ол тынысын ұзақ ұстап, дыбысты терең жеткізеді, бұл вокалдық шеберлігін айқындайды. Кульминация бөліміне өтуде динамикалық реңктерді шебер қолданады: оны пианодан фортеге біртіндеп өтуі дәлел. Гундула Яновицтің интерпретациясындағыдай, Рене Флемингте жоғарғы «g» нотасын мәтінде көрсетілгеннен ұзағырақ созып ұстайды, бірақ одан кейін кідіріссіз жалғастырады. Басты кейіпкердің бейнесі мен эмоциясын сәтті жеткізе алды. Соңғы фразаны нәзік дауыспен аяқтайды.</p>	<p>Темп қатты жылдам емес, орынды тандалған. Орындауы тұрақты, ал дикциясы анық әрі түсінікті. Тек кей жерлерде интонация жағынан екі ойлы сәттер байқалды. Кульминация бөлімінде басқа әншілер сияқты композитор белгілеген динамиканы сәтті жеткізді. Кейде тұстарда ашық дауыстық дыбыстар білінді. Соңғы бөлімде жоғарғы ноталарды алсада, интонация тұрақсыз болды. Ал соңғы фразалар басқа орындаушыларға қарағанда жұмсақтық жағынан ерекшеленбеді</p>	<p>Орындаушылар арасындағы тағы бір мезцо-сопрано – Нино Сургуладзе орындау барысында негізінен вокалға назар аударып, эмоция мен образға аз көңіл бөлгендей көрінді. Көбіне техникалық тұрғыдан дұрыс орындауға тырысқаны сезіледі. Темпі өте баяу алынған, бұл оның ән бейнесіне енуге кедергі келтірді. Кульминация бөлімі Лючия Попптың орындауындағыдай жеңіл өтті. Жалпы, меніңше бұл ән дауысына толық сәйкес келмейді.</p>

Зерттеушілердің пікірінше, «шығарманың өзегінде терең, бірақ ішке бүккен мұн жатыр, оны өткенді аңсау мен орындалмас бақыт туралы арман одан әрі күшейте түседі» [2, 108]. Сонымен қатар атап өтілгендей қысқа фразалардан тұратын «Маргаританың вокалдық партиясы оның “жан дауысына” айналады (адам қатты эмоциялық күйзеліс кезінде дәл осылай сөйлейді). Жоғары тесситура сезімдердің шарықтауын бейнелейді (кульминациялық сәттерде дауыс тіпті “айқайға жақындайды”» [4].

Біздің ойымызша әннің маңызды ерекшеліктерін атап өтейік:

Кесте №1. «Маргарита за прялкой» әні жайлы мәліметтер

<p>Интонациялық құрылым</p>	<p>Ән басты кейіпкердің ностальгиясы мен мұңын, эмоциялардың ауысуын және оның естеліктерінің орындаудағы көрінісін бейнелейді. Құрылымы жағынан алғашқы басылымда ол жылдам қарқында ұсынылған. Кейінгі басылымда шығарманың сипаты өзгеріп, легатоға басымдық беріліп, сәл баяу орындалатын нұсқасы пайда болды. Орындау барысында түрлі динамикалық реңктер кеңінен қолданылады.</p>
<p>Фортепиано партиясы</p>	<p>Вокалдық партия кейіпкердің эмоцияларын айқын бейнелейді, ал фортепиано сүйемелдеуі оған көмекші рөл атқарады. Ол ұршықтың гуілін елестетіп, әннің көркемдік бейнесін толықтырады.</p>
<p>Формасы</p>	<p>Шығарма куплетті формада жазылған. Әр куплет бірдей басталғанымен, құрылымдық тұрғыда үш түрлі куплетте әртүрлі өзгерістерге ұшырайды.</p>

«Қазақстан және Татарстан Республикаларының Халық әртісі, ҚР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, “Құрмет” орденінің иегері, Қазақстан меценаттарының “Платина Тарлан” тәуелсіз сыйлығының лауреаты, көркемдік және мәдени қызмет саласындағы “Golden Europa” (“Алтын Еуропа”) сыйлығының лауреаты, “Ұлттық қазына” номинациясы бойынша “қоғамдық тану” халық сыйлығының лауреаты, Барселонада (Испания) Франциско Виньяс атындағы Халықаралық байқаудың лауреаты, 1983 жылдан 2016 жылға дейін Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының жетекші солисі. 2016 жылдан бастап Астана қаласы мемлекеттік филармониясының солисі болып жұмыс істейді» (жеке портфолиосынан материалдар).

«Бұл әрдайым материалды толық меңгеру, жоғары шеберлік және еуропалық деңгейде жетілген вокал» [5].

«Әншінің репертуары тек опера партияларын ғана емес, камералық шығармаларды, қазақ халық әндерін, заманауи авторлардың шығармаларын, сондай-ақ джазды қамтиды» [5].

«Нұржамал Үсенбаеваның өнерін “Carnegie Hall” (Нью-Йорк, Америка), Мәскеу консерваториясының Үлкен залы, үлкен филармония залы (Санкт-Петербург), Үлкен театр (Мәскеу, Ресей), “Cortot” залы (Париж, Франция), “Konzertgebäude” залы, “Care” театры (Амстердам, Голландия), “Coliseum” театры (Лиссабон, Португалия) т.б. сияқты әлемнің ең беделді залдарында қошеметпен қарсы қарсы алған [...]».

Нұржамал Үсенбаева жетекші оркестрлермен, атап айтқанда П. И. Чайковский атындағы Мемлекеттік академиялық үлкен симфониялық оркестрі (дирижер В. Федосеев), Мариин театрының симфониялық оркестрі (дирижер В. Гергиев) Санкт-Петербург филармониялық оркестрі және т.б. жұмыс істейді» (жеке портфолиосынан материалдар).

Әнші жеке концерттік бағдарламалармен сәтті өнер көрсетеді. Ресей театрларының құрамында (М. П. Мусоргский ат. Санкт-Петербург театры, Самара Опера театры, Қазан Опера театры) Жапонияда, Германияда, Италияда, Францияда гастрольдік сапармен болды [5].

1999 жылы Нұржамал Үсенбаеваның Парижде берген «Гете и Пушкин в музыке» атты концертін атап өткен жөн. Концерт Париждегі «Cortot» залында өтті. Онда Гете мен Пушкиннің сөздеріне жазылған романстар мен әндер орындалды. Әлемдік музыка классикасын тамаша орындаған Нұржамал Үсенбаеваның бұл концертінің жазбасы камералық музыка дискісі ретінде таралды.

Кесте №2. Н. Үсенбаеваның Париждегі концертінің бағдарламасы

Концерттік бағдарлама	
1 бөлім	2 бөлім
Моцарт – Das veilche	Глинка – Не пой красавица при мне
Бетховен – Wonne der wehmut	Глинка – Адель
Бетховен – Sehnsucht	Яковлев – Зимний вечер
Бетховен – Mit einem gemalten Band	Даргомыжский – Я вас любил
Шпор – Gretchen	Даргомыжский – Юноша и дева
<i>Шуберт – Der musensohn</i>	Римский-Корсаков – На холмах Грузии
<i>Шуберт – Gesange des Harfners</i>	Римский-Корсаков – Редет облаков
<i>Шуберт – Wanderers Nachtlid</i>	Рахманинов – Не пой, красавица, при мне
<i>Шуберт – Gretchen am Spinnade</i>	Рахманинов – Муза
Вольф – Mignon 2	Метнер – Лишь розы увядают
Вольф – Anakreons Grab 29	Метнер – Испанский романс
Вольф – Mignon 9	Дебюсси – Звездная ночь

Бұл атақты әннің мазмұнын шебер жеткізген Нұржамал Үсенбаеваның интерпретациясын жан-жақты қарастырайық. Куплеттік формада жазылған бұл шығарма үш шумақта да бірдей басталады:

Ноталық мысал №1

Mei - ne Ruh' ist hin, mein

sempre legato

pp
sempre staccato

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in 8/8 time. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are 'Mei - ne Ruh' ist hin, mein'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a more rhythmic accompaniment. Performance markings include 'sempre legato' for the vocal line and 'pp' (pianissimo) and 'sempre staccato' for the piano accompaniment.

«Тяжка печаль и грустен свет» кіріспе фразасы әннің мазмұны мұнды екенін бірден көрсетеді. Нұржамал Үсенбаева өзінің жұмсақ дауысымен нәзік үнімен жұмсақ әрі әсерлі бастайды. Келесі тармақтар: «Когда его со мною нет, могилой кажется мне свет. Потух, поплёк мой бедный ум, нет ясных чувств, нет светлых дум» – поэтикалық ойды сол баяу әрі мұнды күйде жалғастырады. Екінші шумақта алғашқы шумақта басталған ой өрбиді, яғни оқиғаның өрбуі жалғасады. Орындауда тыңдаушымен тікелей диалог жүріп жатқандай әсер қалыптасады. Нұржамал Үсенбаева бұл сырласу сарынын тыңдаушыға толық жеткізе білді. Дәл осы екінші шумақта басты кейіпкердің естеліктері анық көрінеді.

Ноталық мысал №2

- жа - тье рук, е - го по - це - луй!..
[о - гонь о - чей!]

Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in 4/4 time. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are '- жа - тье рук, е - го по - це - луй!.. [о - гонь о - чей!]' and 'Hän - de - druck, und ach, sein Kuß!'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a more rhythmic accompaniment. Performance markings include 'sf' (sforzando) for the piano accompaniment.

Жоғарғы ноталар, кульминация әннің негізгі идеясын тамаша жеткізеді. Үшінші драмалық шумақта Нұржамал Үсенбаева «форте» динамикасымен эмоционалды бейнені көрсетеді. «А» жоғарғы нотасы басты кейіпкердің жан айқайының көрінісі. Әннің соңы жұмсақ әрі нәзік орындалумен аяқталады.

Ноталық мысал №3

- ка пе - чаль и гру - стен
Ruh ist hin, mein Herz ist

свет!
schwer.

dim. *ppp*

Detailed description: This musical score is for a vocal piece in 4/4 time. The vocal line is in the treble clef with a key signature of one flat. The lyrics are '- ка пе - чаль и гру - стен' and 'Ruh ist hin, mein Herz ist свет! schwer.'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a continuous eighth-note pattern, and the left hand plays a more rhythmic accompaniment. Performance markings include 'dim.' (diminuendo) and 'ppp' (pianissimo) for the piano accompaniment.

Нұржамал Үсенбаеваның орындауында ән тегіс және артық дыбыстарсыз естіледі. Ән орындау барысында дауыс еркін қозғалып, тамаша шыңдалған легатоны көрсетеді. Тыныс алуы өте орынды және дұрыс ойластырылған. Нұржамал Үсенбаева әнді 1814 жылғы әннің бірінші редакциясында көрсетілген «өте жылдам» темпінде орындайды. Нұржамал

Үсенбаеваның колоратуралық сопрано даусы жоғарғы ноталарды күміс реңкте орындауға беруге мүмкіндік береді. Тіпті кульминация бөліміндеде тембр өзінің «жылылығын» сақтайды. Неміс тілінің айтылуындағы айқындықтың арқасында әннің мәтіні тыңдаушыға мәнерлі және көркем жеткізіледі. Әнші динамиканы сақтай отырып, фразаны қолданады. Басқа интерпретациялардан айырмашылығы, Нұржамал Үсенбаева поэтикалық «бастапқы ойға» аса назар аударады. Оның орындауында композитор жазған басты кейіпкердің қайғысы, мұңы, құштарлығы мен естеліктері сезіледі. Орындауы шығарманың әр фразасымен мұқият жұмыс істелгендігімен және нәзіктігімен ерекшеленеді. Оның интерпретациясы әннің драматизмін толығымен жеткізеді.

Қорытындылай келе, Нұржамал Пернебекқызы Үсенбаеваның орындауымен шығармашылық жұмысы әлемдік ауқымда танылған сопранолармен салыстыру мен қарастыруға негіз береді, бұл біздің елімізде бірнеше онжылдықтар бұрын қалыптасқан орындаушылық деңгейді көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Конен В. Дж. Шуберт. – М. Гос. муз. изд-во, 1959. – 318 с.
2. Вульфийус П. Франц Шуберт: Монография. – М.: М., 1983. – 447 с.
3. Богомолов С. Н. Песни Франца Шуберта как высокий жанр. Автореф. к.иск. – М., 2000. – <https://www.dissercat.com/content/pesni-frantsa-shuberta-kak-vysokii-zhanr>
4. Belcanto.ru [Электронный ресурс]: [текст]: https://www.belcanto.ru/schubert_gretchen.html
5. Жеке портфолиосынан материалдар.

Санжар ҚАДЫРБЕКОВ

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының
«Аспаптық орындаушылық» мамандығы бойынша
I-курс магистранты,
Алматы, Қазақстан*

Ғылыми жетекшісі:

*Мылтықбаева Меруерт Ширакбаевна
өнертану ғылымдарының кандидаты,
Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының
«Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті*

РОМАНТИЗМ ДӘУІРДЕГІ ФРАНЦУЗ КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ ВАЛТОРНА АСПАБЫНА АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛЫРЫНЫҢ ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛЫҚ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аннотация. Мақала романтикалық дәуірдегі француз композиторларының валторна аспабына арналған шығармаларды зерттеу мәселелеріне арналған. Зерттеу барысында Гектор Берлиоз, Клод Дебюсси және Камиль Сен-Санс сияқты композиторлардың шығармашылығына тән музыкалық тілдің, стиль сипаттамаларының және орындаушылық шешімдердің ерекшеліктері қарастырылады. Сондай-ақ, орындаушылардың осы шығармаларды түсіндіру процесінде кездесетін қиындықтары, соның ішінде тарихи-мәдени ерекшеліктер тұрғысынан қарастырылады. Мақалада романтикалық кезең музыкасының орындау үшін стиль мен орындау техникасына деген көзқарасты терең түсінудің маңыздылығына назар аударылады.

Тірек сөздер: валторна, романтизм, шығармалар, концерт, композитор

Аннотация. Статья посвящена проблемам интерпретации произведений для валторны французских композиторов эпохи романтизма. В рамках исследования рассматриваются особенности музыкального языка, стиливых характеристик и исполнительских решений, присущих творчеству таких композиторов, как Гектор Берлиоз, Клод Дебюсси и Камиль Сен-Санс и др. Особое внимание уделяется анализу специфики валторновой партии в романтической музыке, включая вопросы тембровых оттенков, динамических контрастов и эмоциональной выразительности. Также рассматриваются сложности, с которыми сталкиваются исполнители в процессе интерпретации этих произведений, в том числе в контексте историко-культурных особенностей. В статье акцентируется внимание на важности глубокого понимания стиля и подхода к исполнительской технике для создания верной интерпретации музыки романтического периода.

Ключевые слова: валторна, романтизм, произведения, концерт, композитор

Abstract. The article is devoted to the problems of interpretation of works for French horn by French composers of the Romantic era. The research examines the peculiarities of musical language, stylistic characteristics and performance solutions inherent in the work of such composers as Hector Berlioz, Claude Debussy and Camille Saint-Saens, etc. Special attention is paid to the analysis of the specifics of the French horn part in romantic music, including issues of timbre shades, dynamic contrasts and emotional expressiveness. It also examines the difficulties faced by performers in the process of interpreting these works, including in the context of historical and cultural features. The article focuses on the importance of a deep understanding of the style and approach to performing technique in order to create a correct interpretation of the music of the romantic period.

Keywords: French horn, romanticism, works, concert, composer

Музыкадағы романтизм дәуірі орындаушылық өнер мен музыкалық композицияның дамуында терең із қалдырды. Осы дәуірдің француз композиторлары, мысалы Гектор Берлиоз, Клод Дебюсси және Камилл Сен-Санс және басқалары валторна аспабын өз шығармаларында маңызды рөл атқара отырып, белсенді қолданды. Валторна аспабында романтикалық музыка орындайтын музыканттар үшін техникалық ерекшеліктермен қатар, шығармалардың интерпретациясының тереңдігімен байланысты бірқатар нақты мәселелер туындайды. Бұл интерпретация өнерінің стилінің индивидуалдығын, эмоциялық қанықтылығын және музыканың бейнелілігін ескеру қажеттілігін талап етеді.

Романтикалық кезеңдегі валторна аспабы айтарлықтай эволюциядан өтті. Егер классицизм дәуірінде ол көбінесе оркестрлік партияларда қолданылса, онда романтизм дәуірінде оның рөлі едәуір кеңейе бастады. Бұл орындалу техникасының дамуына, аспап механизмінің жақсаруына және музыкалық интерпретацияға көркемдік көзқарастың өзгеруіне байланысты болды.

Орындаушылардың алдында тұрған басты мәселелердің бірі – валторна аспабында ойнау техникасын меңгеру, ол басқа үрмелі аспаптардан күрделілігімен ғана емес, икемділігімен де ерекшеленеді. Легато, стаккато сияқты әртүрлі штрихті қолдану және тыныс алу мен динамиканы бақылауды терең түсіну толық және мәнерлі интерпретация жасау үшін өте маңызды.

Валторна аспабына арналған романтикалық шығармалардың ерекшеліктері тембрлік реңктердің өзгеруіне ерекше назар аударуды қажет етеді. Мәселен, мысалы, Камиль Сен-Санс пен Гектор Берлиоздың шығармаларында орындаушы динамикалық контрастарды, жұмсақ және жарқын сәттер арасындағы ауысуларды шебер басқаруы керек, сонымен қатар музыкалық образға терең үңілуі керек. Маңызды аспект – валторна аспабын қолдану, бұл орындалуына ерекше мәнерлілік береді, әсіресе тегіс ауысулар мен нюансты орындау қажет болатын баяу бөліктерде.

Романтизм дәуіріндегі симфониялық аспаптық-оркестрлік мәдениеттің қалыптасуы мен даму тарихына Гектор Берлиоз ең үлкен жаңашыл ретінде кірді. Оның бағдарламалық музыка саласындағы жаңалықтары, Стасов оны «соңғы бағдарламалық музыканың әкесі және жасаушысы» деп атады және классикалық төрт бөлімнен тұратын симфонияның өзгеруі оркестрлік ойлау саласындағы төңкерісті тудырды [1]. Берлиоздың шығармашылығында заманауи симфониялық оркестрдің қалыптасуы аяқталып, тембрлік драматургия принциптері дамуда. «Заманауи аспаптар мен оркестрлеу туралы үлкен трактатта» композитордың өзі жаңа аспапшылықтың теориялық негіздерін тұжырымдап, дәуірдің озық ғалымы ретінде әрекет етті.

Берлиоз оркестрлік, симфониялық, ораториялық және опералық формаларға назар аударып, шағын жанрлардан аулақ болды. Оның қуатты өнерін дәстүрлі позициялардан қабылдауға тырысқан замандастары түсінбеді, өз заманының сыни әдебиетіндегі композитор көбінесе «аспап шебері» және «оркестр суретшісі» ретінде қабылданды, бұл бағдарламалау идеясымен байланысты болды, оның стилінің үстірттігі мен бейнелілігі туралы жалған әсер қалдырды. Бұл қате түсінік тұрақты болып қалды. Тіпті Берлиоздың данышпанын дұрыс бағалаған Асафьев өзінің алғашқы жұмысында оны «талғампаз бейнелеу» және «оркестрлік түс» суретшілеріне жатқызып, оларды аспапты «өрнек құралы» деп санайтын басқа композиторларға қарсы қойды [2].

Гектор Берлиоздың тенор, валторна және фортепианоға арналған «Le jeune pâtre Breton» (жас Бретон шопаны) — бұл композитордың музыкалық шығармашылықтың алғашқы, бірақ жарқын кезеңін бейнелейтін шығарма. Ол 1831 жылы Берлиоз небәрі 27 жаста болған кезде жазылған және кішігірім формасына қарамастан, шығарма оның мәнерлі және бай музыкалық бейнелерді жасауға деген ерекше талантын көрсетеді.

Шығарма тенорға, валторна және фортепианоға арналған вокалды миниатюралар болып табылады. Бұл оған камералық атмосфера береді. Онда ерте Берлиоздың көптеген шығармаларына тән драма, романтизм және ұлттық түс элементтері бар. Шығарманың тақырыбы Бретон мифологиясы мен суреттерімен, сондай-ақ осы кезеңдегі композитордың шығармаларына тән махаббат тақырыбымен байланысты [3, 43].

Тенордың вокалдық партиясы жас шопанның меланхолиялық және арманшыл күйін ашады, ол өзінің сағынышында ажырамас махаббатты бастан кешіреді. Бұл шығармадағы валторна аспабы атмосфералық, пасторалдық дыбыстық пейзаждарды құруда шешуші рөл атқарады, сонымен бірге жалғыздық пен үміт сезімін береді. Бұл композицияда аспаптар эмоционалды шиеленісті және драмалық әсерді сақтай отырып, дуэттегідей вокалдық бөлікпен өзара әрекеттеседі. Фортепиано, әдеттегідей, Берлиоз шығармаларында, тек сүйемелдеу ғана емес, сонымен қатар қарсы нүктеде де, мәнерлелікті қолдауда да ойнай отырып, жалпы дыбысты құруға белсенді қатысады.

«Le jeune pâtre Breton» - Берлиоз камералық құрам жағдайында да бай оркестрлік дыбыс шығаруға ұмтылған алғашқы жұмыстың мысалы. Бұл шығарма сонымен қатар валторна аспабының музыкасындағы маңызды орнын, терең, мәнерлі тембрі бар аспап ретінде көрсетеді, ол көңіл-күй қалыптастыруға, соның ішінде Бретон пейзаждары мен романтикалық тәжірибелерді бейнелеуге өте ыңғайлы болды.

Бұл шығарма жиі орындалмайды, сондықтан оны зерттеу мен орындау үшін қызықты нысанға айналады. Әсіресе Г.Берлиоздың шығармашылығын сүйетіндер үшін.

Эммануэль Шабриенің валторна және оркестрге арналған Ларгетто (Larghetto) — 1897 жылы француз композиторы Эммануэль Шабрие жазған шығарма және оның камералық оркестр түріндегі шығармашылығының жарқын мысалдарының бірі.

Фортепиано аспабына арналған шығармаларымен және операларымен танымал Шабрие бұл шығармада валторна аспабына назар аударып, жақынырақ және мәнерлі музыкаға жүгінеді — ол ерекше эмоционалды тереңдікті жеткізу үшін қолданатын аспап. «Larghetto» баяу қарқынмен жазылған, бұл шығарманың сипатына сәйкес келеді және ол сезімтал және нәзік атмосфераны жеткізеді [4, 15].

Шығарма баяу, бірақ терең қозғалыс сезімін тудыратын бір бөліктен тұрады. Бұл тұрғыда валторна аспабы лирикалық көңіл-күйді қалыптастыруда маңызды рөл атқарады, ал оркестр оны бай және үйлесімді текстураны құру арқылы қолдайды. Композицияда Шабриенің оркестрлік түстермен және контрасттармен жұмыс жасаудағы шеберлігін байқауға болады, ал валторна аспабы бүкіл әуезді сызықты жүргізетін орталық элементке айналады.

«Larghetto» Шабриенің динамикалық шығармаларынан жұмсақ, медитациялық атмосферасымен ерекшеленеді, бірақ сонымен бірге ол өзінің талғампаздық пен үйлесімділік сезімін сақтайды. Жалғыз музыкалық мәнерліліктің бұл сәті қызықты, өйткені композитор валторна аспабының ерекше тембрі мен мүмкіндіктерінің арқасында әрдайым басқа аспаптарда көрінбейтін сезімдерді жеткізу арқылы валторна аспабы сәтті қолданады.

Шығарма Шабриенің «Испандық люкс» операсы сияқты танымал шығармалары сияқты танымал емес, бірақ ол күрделі оркестрдің мысалы болып табылады және композитордың терең музыкалық жетілуін білдіреді. «Larghetto» валторна және оркестр шығармаларына қызығушылық танытқандар үшін өте қолайлы және 19 ғасырдың аяғында француз музыка мектебінің керемет үлгісі болып табылады.

Клод Дебюссидің валторна мен фортепианоға арналған «Beau soir» — композитор минималды құралдармен сұлулық пен тыныштық атмосферасын жасайтын шығармалардың бірі. «Beau soir» түпнұсқасы 1882 жылы вокал мен фортепианоға арналып жазылғанымен, валторна және фортепиано нұсқасы аспаптық интерпретацияның ерекше мәнерлілігін көрсетеді.

«Beau soir» (француз тілінен аударғанда – «әдемі кеш») - тыныштық пен кешкі пейзажға толы лирикалық миниатюра. Оркестр мен үйлесімділік арқылы дыбыстық суреттер жасау қабілетімен танымал композитор бұл шығармада кешкі қараңғылықпен біртіндеп ауысатын кешкі тыныштық сезімін жеткізеді [5, 212].

Валторна бұл жерде оның жылы, жұмсақ тембріне ерекше назар аударады, бұл әннің мәтініне тән лиризм мен меланхолия сезімін жеткізуге өте ыңғайлы. Бұл жұмыста валторна жеке аспаптың рөлін атқарып қана қоймайды, сонымен қатар үйлесімді дыбыс шығару арқылы фортепианомен өзара әрекеттеседі. Фортепианоның сүйемелдеуі жұмсақ және нәзік, негізгі әуен сызығын қолдайды, бірақ оны жасырмайды, бұл жеңілдік пен әуе сезімін тудырады.

Шығарма кеш импрессионизмге тән тыныштық пен үйлесімділік атмосферасын құру үшін жеңіл динамикалық өзгерістер мен синхрондалған ритақтар сияқты мәнерлі құралдарды қолданады. «Beau soir» – бұл табиғаттың музыкалық портреті, ол дыбыстың сұлулығын да, күннің уақытын сезімтал қабылдауды да қамтиды.

Валторнада бұл шығармада құралды нәзік, жақын эмоцияларды жеткізу үшін қалай қолдануға болатынының тамаша мысалы болып табылады. Дебюссидің импрессионизм контекстінде, оның мазмұны ғана емес, сонымен қатар дыбыс сезімі де маңызды, «Beau soir» музыка мен жанды, табиғи атмосфераның бірігуінің әдемі үлгісіне айналады.

Жак-Франсуа Галле (Jacques-François Gallay) XIX ғасырда валторна аспап репертуарының дамуына үлкен үлес қосқан көрнекті француз композиторы және орындаушысы болды. Ол өз заманындағы ең танымал валторна аспап орындаушыларының бірі болды және валторна аспабында орындау тәжірибесі үшін маңызды болып қалатын көптеген шығармалар жазды. Оның бірнеше негізгі шығармаларының бірі:

№ 1 валторна аспабына арналған концертті. Жак-Франсуа Галленің №1 валторна аспабына арналған концертті XIX ғасырдағы валторна аспабының ең маңызды шығармаларының бірі болып табылады. Бұл шығарма валторна аспабының классикалық орындау мектебін айқын көрсетеді, керемет әуезді сызықтармен және орындаушының шеберлігіне баса назар аударатын техникалық үзінділермен. Концерт классикалық формаға тән үш бөлімнен тұрады және виртуоздық сәттерді де, аспап өзінің толық дыбысында ашылатын лирикалық эпизодтарды да қамтиды. Концерт валторна аспабының техникалық мүмкіндіктерін ғана емес, оның мәнерлі қасиеттерін де көрсетеді.

№ 2 валторна аспабына арналған концертті. Галле валторна аспабына арналған екінші концерт біріншісінің дәстүрін жалғастырады, бірақ онда композитор валторна аспабыны

оркестрлеу мен қолдануға жаңа көзқараспен қарайды. Бұл концерт біріншісіне қарағанда аз танымал, бірақ оның орындау техникасы мен музыкалық мәнерлілігі репертуар үшін де маңызды болып қала береді. Валторна аспабы әуенді де, жарқын үзінділерді де құра отырып, орындаушыға виртуалдылық пен драмалық мәнерлілік тұрғысынан қиындық тудыратын орталық рөл атқарады. Концерттің екінші бөлімі көбінесе жақынырақ орындалады, бұл шығарманы тыңдаушылар мен орындаушылар үшін ерекше қызықты етеді.

Валторна мен фортепианоға арналған фантазиясы 34 ор. – Галленің ең танымал камералық шығармаларының бірі. Бұл шығарма виртуоздық үзінділерді лирикалық сәттермен біріктіреді, бұл орындаушыға валторна аспабы мүмкіндіктерінің толық палитрасын көрсетуге мүмкіндік береді. Бұл қиялда композитор жылдам, жігерлі бөлімдерден тыныш, терең әуендерге ауыса отырып, кең қарама-қайшылықтарды қолданады. Бұл шығарма сонымен қатар солист пен сүйемелдеуші фортепиано арасындағы өзара әрекеттесудің маңыздылығын көрсетеді, бұл оны камералық қойылымдар үшін қызықты етеді.

Әр түрлі тональдағы төрт валторна аспабына арналған квартет, 26 ор. (Quatuor, Op. 26 for 4 Horns in Different Tones) – бұл валторна аспабының дыбысының байлығын ашатын ансамбльге арналған жарқын шығарма. Әр аспап арқылы әртүрлі тональді пайдалану бірегей гармоникалық текстураны жасайды, мұнда қатысушылардың әрқайсысы жалпы композицияда өз рөлін атқарады. Бұл шығарма камералық ансамбль аясында гармония мен оркестр түстерімен қалай тәжірибе жасауға болатындығының мысалы болып табылады. Квартет орындаушылардан ансамбльдік жұмыстың жоғары деңгейін және жалпы дыбысқа байланысты тембр мен динамиканы бейімдеу қабілетін талап етеді.

Жак-Франсуа Галле валторна аспабының репертуарын едәуір кеңейтетін және аспапта ойнау техникасының дамуына әсер ететін көптеген шығармалар жасады. Оның концерттері, камералық шығармалары мен фантазиялары әлі күнге дейін валторна аспабы репертуарының маңызды бөлігі болып табылады. Бұл орындаушыларға музыкалық даралықты білдіруге кең мүмкіндіктер береді.

Шарльз Гуноның валторна аспабына арналған алты әуендері (six mélodies pour cor) – бұл валторна мен фортепианоға арналған алты қысқа, бірақ мәнерлі пьесалардан тұратын шығармалар циклі. Операларымен және қасиетті музыкасымен танымал Гуно мұнда валторна аспабы басты рөл атқаратын камералық музыкаға жүгінеді.

Әуендер XIX ғасырдың ортасында жазылған және сол кездегі француз музыкалық стилінің ерекшеліктерін, соның ішінде талғампаз үйлесімділік пен әуезді сұлулықты бейнелейді. Валторна аспабы өзінің бай және жылы тембрінің арқасында осы лирикалық және мәнерлі шығармаларды орындауға өте ыңғайлы. Гуно бұл құралды нәзіктік пен романтикадан бастап драмалық және шиеленісті сәттерге дейін әртүрлі эмоционалды реңктерді жеткізу үшін пайдаланады.

Циклдегі әуендердің әрқайсысы Ш.Гуноға тән француз импрессионизмінің ерекшеліктерін көрсетеді, бұл шығарманы жанды және жан-жақты ететін динамикалық және гармоникалық нюанстарға баса назар аударады. Бұл циклде валторна әуезді сызықтарды орындап қана қоймайды, сонымен қатар фортепианомен белсенді әрекеттеседі, бұл камералық музыкалық әңгіме атмосферасын жасайды.

«Six mélodies pour cor» — валторнаның маңызды туынды, әсіресе осы кезеңдегі француз репертуарын зерттейтіндер үшін. Бұл аспапты камералық музыкада қалай қолдануға болатынының тамаша үлгісін ұсынады және оның бай мәнерлі мүмкіндіктерін ашады. Цикл өзінің музыкалық талғампаздығы мен Гуно стилінің негізгі ерекшеліктерін көрсететін ерекше сұлулығымен бағаланады [6, 85].

Камиль Сен-Санс — француз композиторларының бірі, ол валторна аспабының репертуарына айтарлықтай үлес қосты. Валторна мен оркестрге арналған шығармаларында ол шебер концерттер мен лирикалық, камералық жұмыстарды жаза отырып, осы аспаптың тембрінің байлығын шебер пайдаланды. Оның валторна мен оркестрге арналған бірнеше негізгі шығармаларын қарастырыңыз:

Валторна мен фортепианоға арналған романс, 36 ор. — бұл Сен-Санстың валторна аспабына арналған ең танымал камералық шығармаларының бірі. 1873 жылы жазылған бұл валторна мен оркестрге арналған әдемі, лирикалық және мәнерлі шығарма. Бұл романста композитор тегіс және жеңіл әуенді талғампаз оркестрмен шебер үйлестіріп, талғампаздық атмосферасын жасайды. Бұл шығармадағы валторна аспабы жетекші солист рөлін атқарады, ал оркестр өз кезегінде оның тембріне баса назар аударып, қолдау фонын жасайды. Бұл шығарма көбінесе конкурстар мен концерттерде орындалады және валторна аспабының репертуарының маңызды бөлігі болып табылады.

Валторна мен фортепианоға арналған романс, 67 ор. – 1901 жылы жазылған және валторна мен оркестрге арналған тағы бір керемет лирикалық шығарма. Жарқын және динамикалық F-dur романстарынан айырмашылығы, бұл шығарма терең меланхолия мен сезімталдыққа ие. Сен-Санс валторна аспабы неғұрлым байсалды және ойлы эмоцияларды білдіру арқылы пайдаланады, ал оркестр негізгі тақырыпты қолдайтын рөл атқарады. Бұл шығарманы әуендер бірқалыпты жүреді, ал валторна солист ретінде өзінің нәзік эмоционалды көріну қабілетін көрсетеді. Es-dur романсы кеш Сен-Сансқа тән талғампаздыққа, сондай-ақ музыкалық жетілуге ие.

Валторна мен оркестрге арналған концерті, f-moll, 94 ор. 1900 жылы жазылған, валторна мен оркестрге арналған шебер шығарма. Бұл жұмыста Сен-Санс техникалық элементтер мен мәнерлілікті біріктіріп, орындаушыдан тек эмоционалды қатысуды ғана емес, сонымен қатар техниканың жоғары деңгейін талап ететін шығарма жасайды. Шығарма әдемі, дерлік арманшыл әуеннен басталады, бірақ содан кейін валторна өзінің шеберлігін көрсететін жылдам, техникалық үзінділерге ауысады. Бұл шығармадағы Оркестр валторна аспабының жеке бөлімдеріне шиеленіс пен контраст тудыратын белсенді рөл атқарады. Бұл шығарма көбінесе концерттерде орындалады және валторна репертуарының ажырамас бөлігі болып табылады [7, 44].

Камиль Сен-Санстың барлық үш шығармалары, – валторна мен оркестрге арналған репертуардың ажырамас бөлігі. Олар орындаушыларға лирикалық, романтикалық стильдегі нәзік ойыннан виртуоздық, динамикалық сәттерге дейін мәнерлі мүмкіндіктердің кең ауқымын ұсынады. Композитор үнсіз меланхолиядан бастап оркестрлік партиялармен жарқын контрастқа дейін әртүрлі эмоционалды реңктер жасау арқылы валторна тембрін шебер қолданады.

Сен-Санс валторна үшін музыкадағы маңызды тұлға болып қала береді және оның шығармалары көптеген заманауи орындаушылар мен композиторларға негіз болады.

Романтизм дәуіріндегі француз композиторларының валторна аспабына арналған шығармаларды түсіндіру проблемалары осы шығармаларды орындауға қойылатын ерекше талаптарға байланысты. Валторна аспабының мектебі тембрдің жұмсақтығы мен мәнерлілігіне баса назар аудара отырып, орындаушылардан дыбыстың нюанстары мен динамикалық реңктерге ерекше назар аударуды талап етеді. Г. Берлиоз, К. Сен-Санс, Ш. Гуно және басқалары сияқты композиторлар жазған көптеген шығармалар айқын лирикаға ие және терең эмоционалды қатысуды қажет етеді, бұл оларды түсіндіруді ерекше қиындатады. Сонымен қатар, мәнерлі үйлестіру, оркестрлік партитуралармен жұмыс істеу және басқа аспаптармен өзара әрекеттесу қажеттілігі музыканттарды техникалық шеберлікті игеріп қана қоймай, романтикалық дәуірдің тарихи және стилистикалық ерекшеліктерін ескеруге мәжбүр етеді. Тембрлік реңктермен, динамикалық контрасттармен және музыканың жеке тәжірибесімен мұқият жұмыс істеу сәтті интерпретацияның негізіне айналады, бұл тек техникалық аспектілерді ғана емес, сонымен қатар уақыттың мәдени контексттерін білудің маңыздылығын көрсетеді.

Әдебиеттер тізімі

1. Стасов В. Избранные сочинения: в 3 т. : Живопись. Скульптура. Музыка. - Москва : Искусство, 1952. - Т. 3. - 888 с.

2. Асафьев Б. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. - 2-е изд. - Москва : Сов. композитор, 1978. - 200 с.
3. Теодор-Валенси. Берлиоз: [перевод с французского]. - Москва : Мол. гвардия, 1969. - 336 с.
4. Servières G. Emmanuel Chabrier, 1841-1894. Paris: Felix Alcan, 1912 – 154 p.
5. Дебюсси и музыка XX века : сборник статей. - Ленинград : Музыка, 1983. - 248 с.
6. Гуно Ш. Воспоминания артиста : [Перевод] / [Вступ. статья и примеч. Б. В. Левика]. - Москва : Музгиз, 1962. - 119 с.
7. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX - начало XX в. - Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972. - 376 с.

Зухра НИГМЕДЖАНОВА

*Магистрант факультета «Инструментальное исполнительство»
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель: Елеманова Саида Абдрахимовна,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ЛЕОН БОЭЛЬМАН: «ГОТИЧЕСКАЯ СЮИТА»

Андатпа. Мақала Леон Боэльманның «Готикалық сюита» мысалында орган музыкасын түсіндіру мәселелеріне арналған. Автор шығарманың органға орындалу ерекшеліктерін талдайды. Тіркеудің рөлі бөлек қарастырылады, ол тембр палитрасына айтарлықтай әсер етеді, бірақ тікелей орындау процесінің шеңберінен тыс қалады. Зерттеу тарихи контекстің маңыздылығын, француз романтикалық дәстүрінің әсерін және Боэльманға тиесілі XIX ғасырдағы органистер мектебін көрсетеді. Композитордың Сезар Фрэнк, Камиль Сен-Санс және Шарль-Мари Видор сияқты заманауи шеберлермен өзара әрекеттесуі атап өтіледі.

Боэльман стилінде көрініс тапқан француз орган музыкасының жаңа дыбысын қалыптастырған Аристид Кавайе-Коль органдарының айтарлықтай әсері байқалады. Мақала сонымен қатар органикалық люкс жанрының ерекшеліктерін, ондағы барокко дәстүрі мен романтикалық экспрессия элементтерін біріктіреді. Интерпретацияның жан-жақтылығына, аспаптың ерекшеліктерін, кеңістіктің акустикасын және орындаушының жеке оқуын ескеру қажеттілігіне баса назар аударылады. Жұмыс орган музыкасындағы орындаушылық өнерді терең түсінуге ықпал ететін маңызды зерттеу болып табылады.

Тірек сөздер: *орган, орган музыкасы, Боэльман, интерпретация.*

Аннотация. Статья посвящена вопросам интерпретации органной музыки на примере «Готической сюиты» Леона Боэльмана. Автор анализирует специфику исполнения произведения на органе.

В исследовании подчеркивается важность исторического контекста, влияния французской романтической традиции и школы органистов XIX века, к которой принадлежал Боэльман. Освещается взаимодействие композитора с современными ему мастерами, такими как Сезар Франк, Камиль Сен-Санс и Шарль-Мари Видор. Отмечается значительное влияние органов Аристида Кавайе-Коля, сформировавших новое звучание французской органной музыки, что отразилось в стиле Боэльмана.

Статья также раскрывает особенности жанра органной сюиты, совмещения в нем элементов барочной традиции и романтической экспрессии. Акцент сделан на многогранность интерпретации, необходимости учитывать особенности инструмента, акустику пространства и индивидуальное прочтение исполнителя. Работа представляет собой важное исследование, способствующее углубленному пониманию исполнительского искусства в органной музыке.

Ключевые слова: орган, органная музыка, Боэльман, интерпретация.

Abstract. The article is devoted to the interpretation of organ music using the example of Leon Boëllmann's «Gothic Suite». The author analyzes the specifics of the performance of the work on the organ. The role of the register is considered separately, which significantly affects the timbre palette, but remains outside the framework of the actual performing process. The study highlights the importance of the historical context, the influence of the French romantic tradition and the school of organists of the 19th century, to which Boëllmann belonged. The author highlights the composer's interaction with contemporary masters such as Cesar Franck, Camille Saint-Saens and Charles-Marie Vidor.

The significant influence of the organs of Aristide Cavaille-Coll is noted, which formed a new sound of French organ music, which was reflected in the style of Boëllmann. The article also reveals the features of the organ suite genre, combining elements of the Baroque tradition and romantic expression. The emphasis is placed on the versatility of interpretation, the need to take into account the features of the instrument, the acoustics of the space and the individual interpretation of the performer. The work is an important study contributing to an in-depth understanding of the performing arts in organ music.

Keywords: organ, organ music, Boëllmann, interpretation.

Основным ориентиром в процессе интерпретации музыкального произведения служит замысел композитора.

Как справедливо замечает А. Алексеев – известный советский и российский музыковед, педагог и теоретик: «Среди многих задач, возникающих перед исполнителем в процессе работы над музыкальным произведением, есть одна, заслуживающая особого внимания и подчиняющая себе все остальные. Задача эта – воссоздание в реальном звучании творческого замысла композитора как единого художественного целого. Решается она различно в зависимости от многих факторов, прежде всего от характера интерпретируемого сочинения, его образного строя, стилевых и жанровых особенностей, а также от индивидуального склада личности артиста, его эстетических воззрений и мастерства».

Для выявления замысла композитора и для более глубокого и аутентичного исполнения музыкальных сочинений, знание биографии и личных переживаний играют значительную роль.

На примере «Готической сюиты» Леона Боэльмана рассмотрим вариант интерпретации данного произведения.

«Готическая сюита» сохраняет две ключевые особенности одноименного классического жанра. Парадоксально как гармонично сочетаются в ней черты романтизма и классицизма (вторая часть сюиты «Готический менуэт» и контраст частей).

Используя элементы классической сюиты, Боэльман не только связал произведение с традицией, но и придал ему особую выразительность и структурированность, характерные для классического жанра, что обогащает содержание и восприятие его музыки.

Обратимся к биографии композитора.

Леон Боэльман⁶⁹ родился 25 сентября 1862 года в Эльзасе, в небольшом городке Мюлуз. О ранней юности композитора известно немного. Его отец Антуан Боэльман работал фармацевтом в Эльзасе, мать Мария-Гортензия Бразис была хранительницей очага.

⁶⁹ Léon Boëllmann – франц.

Информации о первых учителях музыканта, к сожалению, не осталось. Известно лишь, что в 1875 году тринадцатилетний юноша поступил в школу религиозной музыки в Париже, а позже продолжил обучение в Пассаже изящных искусств Елисейского дворца.

По окончании школы Нидермейера в июне 1881 года музыкант начинает трудовую деятельность в качестве органиста хора в церкви Сен-Винсент-де-Поль в десятом округе Парижа.

Спустя некоторое время, композитору предложили должность профессора фортепиано, гармонии, фуги и контрапункта в родной школе Нидермейера. А после ухода Клемана Лоре⁷⁰, который был органистом данного учебного заведения, Боэльман становится и преподавателем органа.

Отголоски такой яркой, насыщенной событиями и эмоциями жизни прослеживаются во всех произведениях Леона Боэльмана. Всего за шестнадцать лет композиторской деятельности музыкант оставил около 160 произведений, затрагивающих все жанры.

Аббат Делепин⁷¹ в биографических заметках к «Echo Jubilaire» предполагает, что произведения Боэльмана мелодичны и изящны, несмотря на объем и глубину формы. С этим мнением трудно не согласиться.

Любопытный, жадно интересующийся музыкант, он также издал в 1897 году вместе с Теодором Рейнахом, музыковедом, специализирующимся на греческих исследованиях и автором исследования истории греческой музыки, работу под названием «Le Second Hymne delphique à Apollon⁷²».

За короткие 35 лет своей жизни Леон Боэльман получил отличное образование, создал свою школу, был концертирующим музыкантом, органистом церкви, успешно преподавал, занимался исследовательской работой в самых разных областях науки.

Такой яркий ритм событий, обращение к внутреннему миру человека и неутомимый интерес ко всему окружающему, к самой жизни отчетливо прослеживаются в творчестве композитора.

Боэльман принадлежит к поколению французских композиторов, которые развивали традиции органной музыки. Композитор с почтением относился к музыке Сезара Франка, был поклонником Камиля Сен-Санса.

Большую роль в жизни и творчестве Боэльмана сыграл Эжен Жигу. Когда Боэльман потерял родителей в юном возрасте, он оказался в довольно сложной жизненной ситуации. Жигу, будучи его учителем в Парижской школе религиозной музыки Нидермейера, стал не только наставником, но и опекуном Боэльмана.

Этот жест со стороны Жигу, вероятно, оказал глубокое влияние на личностное и профессиональное развитие Боэльмана, создав между ними особую связь, которая выходила за рамки стандартных отношений ученик – учитель.

Так же трудно переоценить влияние Франка на Боэльмана. Ведь Франк был одним из основателей французской органной школы и привнес симфонический стиль в органную музыку, сочетая глубокую духовность, эмоциональную выразительность и новаторство в гармонии и форме. Франк активно использовал сложные хроматические последовательности, создавая необычные и насыщенные гармонические переходы, что усиливало эмоциональную выразительность его музыки.

⁷⁰ Клеман Лоре (1833 - 1909) – бельгийский органист, педагог и композитор. Его отец Ипполит был органистом в Нотр-Дам-де-Термонде и строителем органов. Он познакомил Клемана с музыкой и органом в раннем детстве. Юный Клеман начал играть в церкви, когда ему было всего семь лет, а в восемь он уже заменял отца за инструментом. Композитор написал 26 пьес для органа, а также пьесы для фисгармонии и фортепиано.

⁷¹ Аббат Делепин (1871 – 1956) - католический священник, учитель, композитор, руководитель капеллы.

⁷² «Le Second Hymne delphique à Apollon» а была написана Боэльманом вместе с Теодором Рейнахом (1860 – 1928), французским археологом, математиком, историком, филологом, музыковедом, юристом, адвокатом, публицистом, редактором, политиком, переводчиком и общественным деятелем. Труд воспроизведен с оригинальных древнегреческих источников и находится в общественном достоянии в Соединенных Штатах Америки.

Творчество Боэльмана также связано с ярким представителем французской школы Шарль-Мари Видором. В вопросе мастерства регистровки и музыкальной архитектуры важным ориентиром для Боэльмана стал именно Видор. Будучи одной из самых влиятельных фигур в органной музыке конца XIX – начала XX века, Видор развивал органную репертуар в рамках традиций симфонической органной музыки.

Конечно, и более ранние композиторы вдохновляли Леона Боэльмана, и в первую очередь, это Иоганн Себастьян Бах – великий гений, преобразивший саму суть музыкального искусства. Его произведения, глубоко проникнутые духовной возвышенностью и совершенной гармонией, стали фундаментом музыкальной традиции и остаются непревзойденными образцами мастерства, способными вдохновлять и восхищать на протяжении веков.

Как известно, безусловный мастер контрапункта и полифонии, Бах оказал огромное влияние на органную музыку и её развитие, а его наследие было основополагающим для многих поколений композиторов.

«Готическая сюита» Леона Боэльмана насыщена контрастами: от тихих, молитвенных пассажей до мощных, драматичных эпизодов, подчеркивающих величие и трагизм. Каждый раздел пьесы отражает различные эмоции и образы. В сюите очевидно стремление передать ощущение величественности и духовной возвышенности.

Для выражения таких сложных и многогранных эмоциональных состояний органы Кавайе-Коля стали для Боэльмана настоящим вдохновением и возможностью говорить о чувствах человека с помощью музыки.

Став ключевой фигурой для французской органной музыки XIX века Аристид Кавайе-Коль создал орган, который кардинально изменил свое звучание. До этого орган был более «строгим» и подходил преимущественно для полифонической музыки барокко. Теперь это совершенно новые, богатые тембровым разнообразием, романтические инструменты, которые позволили композиторам использовать новую звуковую палитру и стилистические направления.

В своем труде «Немецкое и французское органостроительное и органное искусство» Альберт Швейцер⁷³ говорит: «Можно сказать, что французское органостроительное искусство испытывает значительное влияние архитектуры, являющейся в определенном смысле главным элементом любого французского искусства» [3, 56]. Опираясь на это мнение, можно предполагать и вдохновение готической архитектурой со стороны Леона Боэльмана.

При интерпретации сюиты необходимо рассмотреть отдельно каждую часть.

Первая Introduction – Choral представляет собой строгий хорал, напоминающий старинные церковные гимны. Его мощные аккорды и выдержанные гармонии создают ощущение торжественности и грандиозности.

Вторая часть - Menuet gothique. Это легкое, изящное танцевальное движение, которое отсылает к барочным традициям французского стиля. Однако Боэльман придает этому танцу особый оттенок, объединяя его изысканную ритмику с возвышенной строгостью готического характера.

Далее третья часть – Prière à Notre-Dame. Глубоко лирическая и проникновенная молитва, отличающаяся нежным, напевным характером. Здесь композитор раскрывает свое романтическое мировосприятие, создавая атмосферу внутреннего сосредоточения и духовного благоговения.

И, наконец, заключительная часть сюиты – эффектная токката, построенная на энергичном ритмическом движении и виртуозных пассажах. Она ярко демонстрирует мастерство органиста и его способность передавать динамическое развитие формы.

Данное произведение, требующее от исполнителя внимательного подхода к стилистике, динамическому развитию и акустическим особенностям органа. Она объединяет в себе

⁷³ Немецко-французский эрудит, лютеранский теолог, философ культуры, гуманист, органист, музыковед и врач, доктор философии, лицензиат теологии, доктор медицины; лауреат Нобелевской премии мира.

элементы строгой архитектоники, изысканной танцевальности, глубокого лиризма и виртуозной экспрессии. При интерпретации важно учитывать как влияние старинных форм, так и романтическую природу музыки Боэльмана, что позволит наиболее полно раскрыть художественный замысел композитора.

Драматизм и нежность, глубокие духовные и эстетические переживания – все это музыка Леона Боэльмана. Умение передать такие сложные эмоциональные состояния через звуковую палитру органа – настоящий дар композитора.

Можно долго и много говорить о цикличности тенденций, о популярности определенных жанров, о произведениях, которые требуют большого технического мастерства, тем самым вызывая среди исполнителей некое соперничество, которое в свою очередь, так или иначе, является элементом популяризации сочинений. Но искренность мысли, тонкое чувство ощущения времени и жизни, индивидуальный жизненный и творческий опыт композитора – являются главными, по нашему мнению, показателями того, почему это произведение до сих пор востребовано слушателями.

Список литературы

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Музыка, 1976. – 135 с.
2. Будкеев С. Симфонический орган в архитектонике художественной картины мира // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – №4. – С. 77-79.
3. Швейцер А. Немецкое и французское органостроительное и органное искусство: учебное пособие / редактор Н. В. Малина ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва: Композитор, 2007. – 72 с.
4. Из истории мировой органной культуры XVI-XX веков: учебное пособие / Л. Березовская и др.; редакторы М. Воинова, Е. Кривицкая ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 2-е изд., доп., испр. – Москва: Музиздат, 2008. – 862 с.
5. Локард П. Леон Боэльман / Страсбург: Дж. Нойриель, 1901. – 2 с.

Асия НУРТАЙ

*Магистрант 1 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы
Казахстан, Алматы*

*Научный руководитель: Омарова Аклима Каирденовна,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры «Музыковедение и композиция»
Казахской национальной консерватории имени Курмангазы*

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ КОНЦЕРТА ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ А. ХАЧАТУРЯНА НА ПРИМА-КОБЫЗЕ

Аннотация. В статье актуализировано внимание к особенностям исполнения скрипичных произведений на прима-кобызе. В качестве объекта изучения избран Концерт для скрипки с оркестром D-dur А. Хачатуряна (1940), который является очень востребованным в исполнительской практике Казахстана. Акцент на стилистических и других приметах уникального творчества в будущем классика советской музыки предпринят в стремлении осмыслить национальную идентичность композитора. Для понимания его авторской концепции был значим сохраняющий свою актуальность тезис Г. Нейгауза: «Для современного исполнительства все более характерными становятся логический подход к выявлению художественной идеи, соразмерность и соподчиненность всех исполнительских, а соответственно, и редакторских приемов...» [1, 34]. Анализ ритмических, штриховых,

динамических особенностей осуществлен для достижения адекватной интерпретации данного концерта в теоретическом и практическом освоении специфики звукоизвлечения на прима-кобызе.

Ключевые слова: скрипичный концерт, прима-кобыз, национальная специфика, штриховая техника, интерпретация.

Аңдатпа. Мақалада прима-кобызда скрипикалық шығармаларды орындаудың ерекшеліктеріне назар аударылған. Зерттеу нысаны ретінде Қазақстанның орындаушылық тәжірибесінде кеңінен сұранысқа ие А. Хачатуряның D-dur скрипка мен оркестрге арналған концерті (1940) таңдалды. Совет музыкасының болашақ классигінің бірегей шығармашылығының стилистикалық және басқа да ерекшеліктеріне баса назар аударылып, композитордың ұлттық сәйкестігін түсінуге ұмтылыс жасалған. Авторлық тұжырымдаманы түсіну үшін Г. Нейгауздың мына өзекті тезисі маңызды болды: «Қазіргі орындаушылық өнерде көркемдік идеяны анықтаудағы логикалық көзқарас, барлық орындаушылық, сондай-ақ редакциялық тәсілдердің үйлесімділігі мен өзара бағыныстылығы барған сайын өзекті бола түсуде...» [1, 34]. Осы концерттің прима-кобыздағы дыбыс шығарудағы ерекшеліктерін теориялық және практикалық тұрғыда игеру мақсатында оның ырғақтық, штрихтық және динамикалық сипаттамалары талданды.

Тірек сөздер: скрипка концерті, прима кобыз, ұлттық ерекшеліктер, штрих техникасы, интерпретация.

Abstract. The article draws attention to the peculiarities of performing violin works on the prima kobyz. A. Khachaturian's Concerto for Violin and Orchestra in D major (1940), which is highly popular in Kazakhstan's performing practice, has been chosen as the subject of study. The article focuses on the stylistic and other features of this unique work by the future classic of Soviet music, with the aim of understanding the national identity of the composer. To comprehend the author's concept, the thesis of G. Neuhaus is significant and remains relevant: «Modern performance is increasingly characterized by a logical approach to identifying the artistic idea, proportionality, and coherence of all performance elements, as well as editorial techniques...» [1, 34]. The analysis of rhythmic, articulation, and dynamic features is conducted to achieve an adequate interpretation of this concerto in both theoretical and practical mastery of the sound production techniques on the prima kobyz.

Keywords: violin concerto, prima kobyz, national specifics, stroke technique, interpretation.

С момента создания прима-кобыза прошло больше 80 лет, что свидетельствует о накопленном за этот период опыте. Скрипичные концерты по сей день остаются ключевыми в исполнительской практике прима-кобызистов. В список кобызового репертуара входят концертные произведения зарубежных, русских и советских композиторов: в их числе – Ф. Мендельсон, М. Брух, Я. Сибелиус, А. Дворжак, П. И. Чайковский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, Д. Кабалевский и др.; а также отечественных авторов – С. Мухамеджанов, Г. Жубанова, А. Жайым и др. На данный момент необходимо и целесообразно обращение к специфике композиторского замысла в национальном аспекте и проблемам профессионального мастерства в интерпретации.

Понимая их значимость, важно в новом контексте «вернуться» к наследию А. И. Хачатуряна – одного из ярких представителей музыки XX века, спустя десятилетия остающегося символом национального в искусстве. Его творчество является знаковым и в научной сфере, и в исполнительстве.

Из биографии Хачатуряна известно, что композитор начал заниматься музыкой относительно поздно – в 19 лет, но несмотря на это, он создал большое количество сочинений, оказавшихся шедеврами. Как указано в источниках: «В 1940 году, в период уже наступившей творческой зрелости, Хачатурян создал произведение, в котором поэзия скрипичной

виртуозности раскрылась с необычайной силой и полнотой. Трехчастный Концерт для скрипки с оркестром написан был в очень короткий срок – за два месяца. Хачатурян работал с истинным упоением» [2, 150].

Он посвящен известному скрипачу Д. Ойстраху, который участвовал в процессе корректировки, а конкретно – в работе над каденцией. Как отмечал Г. Шнеерсон: «Первое исполнение [...] состоялось 16 ноября 1940 г. в Москве в дни Декады советской музыки. И музыканты – профессионалы, и широкий советский слушатель с восторгом встретили это талантливое, жизнерадостное и ярко виртуозное произведение. Не прошло и нескольких лет, как новое сочинение вошло в концертные программы многих крупнейших скрипачей в СССР и за границей» [3, 33]. После того, как концерт «вышел в свет», композитор был удостоен множества наград, в том числе и Ленинской премии. Высказывание А. Хачатуряна в одном из выпусков «Литературной газеты»: «В эти радостные для меня дни я вспоминаю о том, как тридцать восемь лет назад еще юношей впервые приехал в Москву. Я даже приблизительно не знал, как сложится моя судьба, что буду я делать в этом тогда чужом и новом для меня городе. И сейчас я с особенной благодарностью думаю о людях, которые вывели меня на самостоятельный путь, с чувством глубокой признательности думаю о тех поистине безграничных возможностях, которые предоставлены у нас каждому человеку для развития его способностей...» [4].

В 1970-х годах композитор по приглашению приехал в Казахстан, где он посетил музыкальную школу для одаренных детей имени К. Байсеитовой. Там же среди талантливых учеников ему представили ученицу, на сегодняшнее время выдающуюся скрипачку – Мусаходжаеву Айман Кожабековну, которая сыграла для него его же Концерт для скрипки. Со слов самой А. К. Мусаходжаевой: «Как-то в Алма-Ату приехал известный композитор Арам Ильич Хачатурян. Он посетил школу для одаренных детей имени К. Байсеитовой [...]. Тогда, восторженный игрой юного дарования, выдающийся музыкант написал на нотном листе девочки следующие слова: «Талант и терпение приведут к вершинам успеха» [5].

Произведение Хачатуряна является одним из самых востребованных не только в скрипичной, но также и в прима-кобызовой исполнительской практике. Для прима-кобызистов важно достичь адекватной интерпретации, так как в сопоставлении со скрипкой есть различия в постановке и звукоизвлечении. При исполнении важно и опираться на данные анализа, иметь общее представление о творчестве композитора и чувствовать его индивидуальность, тем более национально ярко окрашенную.

Концерт для скрипки с оркестром – яркий по характеру, с эмоциональным и страстным темпераментом, что отражает менталитет кавказского народа, при этом присутствует лирика, скерцоность и легкость. В нем часто встречаются фрагменты, где можно представить себе пейзаж горной местности на рассвете, «горячих жигитов» и нежных девушек в танце.

Трехчастный концерт А. Хачатуряна иногда сравнивают с Концертом для скрипки Ф. Мендельсона в силу блестящего, яркого характера звучания: оба являются яркими образцами искусного соло. Однако есть различия в композиционном и национальном стиле. Вместе с тем в исследовательской литературе подчеркивалось, что «по стилю, по содержанию и форме выражения хачатуряновский Скрипичный концерт очень далек от мендельсоновского. И не только потому, конечно, что Концерт Хачатуряна написан почти на столетие позже. Как раз черты общности (выявленные равно талантливо) сокращают в восприятии расстояние времени, отделяющее эти два произведения. Но их резко отграничивает друг от друга принципиальное различие эстетических представлений, определяющих самую сущность выразительности стиля.

Хачатуряну чуждо благообразное прекраснородушие мендельсоновской романтики. В его художественном сознании проявление красоты всегда связывается с великолепием силы народной самобытности. Его темперамент не мирится с благодушием “уютной успокоенности”; он ищет выражения мощного и всегда чувственно-конкретного» [3, 152].

С самого начала концерта главная тема звучит на струне G, при этом важна легкость штриха, которые суммарно демонстрируют образ танца, а именно мужского, поскольку

соответствует по тембровой окраске. В скрипичной редакции в проведении данной темы используется штрих *marcato*, но ввиду отсутствия грифа на прима-кобызе (положения смычка «в воздухе») и учитывая игру на струне *G*, которая может звучать грубо, не соответствуя стилю, важно следовать имеющейся рекомендации Л. Е. Тажибаевой: «Желательно использовать штрих *spiccato*. Во втором проведении главной темы, на октаву выше, следует применить изначальный штрих *marcato*» (см. Пример №1):



Пример № 1

Побочная партия контрастна главной и в третьей части концерта, возникает ощущение, что она олицетворяет образ нежных девушек, плывущих в чувственном танце. В этой теме доминирует штрих *legato*, который рекомендуется исполнять крупным *vibrato*, благодаря чему тема будет звучать более нежно, без резкого восприятия. Здесь же задействовано *glissando* – один из важных штрихов, который используют в скрипичных интерпретациях этого концерта, так как он придает звучанию эффект плавности, подчеркивает выразительность танца, что характерно для стиля данного произведения.



Пример № 2

В следующих фрагментах, где дано *detache* с восходящим движением шестнадцатых нот, следует придерживаться небольшому отрезку смычка, чтобы сохранить культуру игры и изящное звучание. Восходящее движение приходит как бы к финальной точке (к четвертной ноте), которую необходимо провести утвержденным звуком, с акцентом, но без сильного давления на смычок.

Каденция определенно имеет спокойный, лиричный характер, мотив напоминая о «картине» восхода солнца в горной природе Закавказья. Динамика начинается с «*p*» и начинает возрастать, что больше усиливает представление о появлении солнца в горах, все выше поднимающегося на горизонте. Двуголосие в сольной партии начинается с переключки на струне *A* затем на струне *D* и постепенно ускоряя, еще больше раскрывает тематику ясного окружающего мира. При игре каденции для воссоздания светлого образа значимы плавные переходы смычка, четкое исполнение форшлаггов, соблюдение динамики. Аккорды в данном проведении можно исполнить в разложенном виде для более выразительной игры (см. Пример №3):



Пример № 3

Тему в коде желательно начать с легкостью, в характере *scherzando*. Для предельно свободного ее воспроизведения можно использовать штрих *spiccato*.

Вторая часть концерта начинается с оркестрового вступления, звучание фагота и кларнета придает мечтательный и моментами загадочный характер, композитор будто «погружается» в лирические переживания. Показательно следующее высказывание: «Вторая часть (*Andante sostenuto*) – лирическая вдохновенная “песня”. Представляется, что звучит она среди величавых гор Кавказа. Освещенный солнцем, горный пейзаж все время меняет окраску, чарую своей первозданной красотой. И песня набирает силу, становится все более могучей и

светлой, как гимн солнцу, любви, красоте» [6]. Штрихи *legato* и *glissando*, легкие «форшлагги» воплощают музыку в танце нежности и созерцания.



Пример № 4

Заключительная третья часть концерта – картина веселого праздника, народного танца. Особую роль играют штрихи: учитывая быстрый темп, их следует исполнять четко и легко.

В главной теме следует произвести нажим смычка на первую долю (штрих *legato*), чтобы дать опору для следующего четкого проведения штриха *зализованное staccato*, иначе в быстром темпе он может получиться ритмически неровным (см. Пример №5 и №6. Для наглядности в непосредственном сопоставлении приведены фрагменты использования одного штриха в разных музыкальных контекстах; обратим внимание и на разницу в динамических обозначениях *F* и *pp*):



Пример № 5. Хачатурян А. Скрипичный концерт (3 ч.)



Пример № 6. Мендельсон Ф. Скрипичный концерт (3 ч.)

В скрипичной редакции при следующем проведении указан штрих *spiccato*, что не совсем удобно при исполнении в быстром темпе на прима-кобызе. Поэтому часто рекомендуют заменить его на *detache* для более качественного звучания.



Пример № 7

Отметим, что побочная партия в третьей части родственна побочной партии первой части, тема нежности и изящества, благодаря *legato* и встречным знакам. Но очевидна разница в тембре, так как в первой части концерта тема исполняется на струне А, а в третьей части на струне G.

Общие сведения о трех частях концерта отражены в таблице:

Таблица № 1. Сравнение трех частей концерта

Часть	Первая	Вторая	Третья
Темп	<i>Allegro con fermezza</i>	<i>Andante sostenuto</i>	<i>Allegro vivace</i>
Преобладающие штрихи	<i>Marcato, detache, glissando</i>	<i>Legato, glissando</i>	<i>Portato</i>
Элементы национальной и жанровой специфики	Тема народного танца	Тема лирической песни	Тема веселья, праздника
Соотношение гл.п. и п.п.	Гл.п. энергичная с четким ритмом; п.п. волнующая, кантиленная	Гл.п. и п.п. не имеют контраста	Гл.п. яркая, с ритмической «кипучестью»; п.п. с элементами кантилены.

Подводя итоги, обобщим данные, приведенные в связи с изучением скрипичных произведений в прима-кобызовой интерпретации:

- Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна действительно является одним из востребованных в творчестве Казахстана. На протяжении многих лет он включается в концертную и конкурсную программу прима-кобызистов.

- Особенности стиля, формы, ритма, штриховой специфики в произведении формируют важные аспекты для качественной интерпретации. В статье впервые приведены не просто возможные варианты, а практические рекомендации на основе собственного исполнительского опыта и обобщения знаний одного из концертирующих интерпретаторов по всем трем частям.

- Творчество А. Хачатуряна отличается стилевыми особенностями, связанные важными с точки зрения национальной специфики творчества, которые предполагают «конкретизацию» в звуковом воспроизведении (оформлении). Очевидное в теоретическом осознании оно остается труднодоступным в исполнительстве как скрипичным, так и прима-кобызовым.

1. По мнению исследователей, «в широкомасштабных музыкальных композициях Хачатуряна восточное предстает уже как стиль, как комплексный тип мышления.

2. Это связано с рядом объективных предпосылок, среди которых важнейшими представляются: национально-генетическая почвенность композитора, исторически подготовленный уровень современной ему локально-национальной культуры и уникальная для национального художника восприимчивость к тенденциям развития музыки XX века. Возник интереснейший комплекс эстетического порядка, на фоне которого сильная творческая личность с исторически обусловленным потенциалом смогла создать целостную систему художественного мышления выдающейся значимости» [7].

3. Примечательно, что это точное определение было сформулировано несколько десятилетий назад. Тем не менее в проекции на исполнительскую практику многие из обозначенных задач остаются актуальными.

4. Таким образом, для отражения национальной идентичности при интерпретации на прима-кобызе произведений из скрипичного репертуара необходимо:

1. уделить специальное внимание ритмическим и мелодическим особенностям (штриховая техника, акценты, интонация);

2. ознакомиться с контекстом, тематикой музыкального произведения;

3. понять специфику национальной культуры, исторически конкретного периода, профессиональной школы и индивидуальности композитора.

Список литературы

1. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – 312 с.
2. Хубов Г. Арам Хачатурян. – М: Сов. Композитор, 1962. – 120 с. 77 с.
3. Шнеерсон Г. Арам Хачатурян. – М: Сов. Композитор, 1968. – 77 с.
4. Беседы с лауреатами Ленинских премий // Литературная газета. – 1959. – №51.
5. Муратова К. Здесь мой дом. – «Вечерняя Астана». – 5 ноября 2024 г. <https://www.vechastana.kz/zdes-moj-dom/>
6. Прохорова И. Анализ произведения Хачатуряна А.И. «Оркестр для скрипки с оркестром». 05.12.2026. Режим доступа: <https://www.boutique-project.ru/reading/articles/54>
7. Тер-Казарян З. Г. Ранний этап формирования творчества А. Хачатуряна (в свете традиций Востока и Запада). Автореф. ... к. иск. – Ереван, 1984. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/rannii-etap-formirovaniya-tvorchestva-khachaturyana-v-svete-traditsii-vostoka-i-zapada>

Айгерім СУЛЕЙМЕНОВА
магистрант 2 курса по специальности
«Инструментальное исполнительство»
Казахского национального университета искусств,
Астана, Казахстан

*Научный руководитель: Мусаходжаева Сауле Карасаевна,
PhD, старший преподаватель
Казахского национального университета искусств,
Астана, Қазақстан*

АПЛИКАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ К. МИКУЛИ И Р. ЙОШЕФФИ В РЕДАКЦИЯХ ВТОРОГО СКЕРЦО Ф. ШОПЕНА

Аннотация. Актуальность редактирования произведений Ф. Шопена связана с востребованностью его творчества у исполнителей всего мира. В данной статье рассматривается история редактирования произведений великого польского композитора. Исследователи выделяют два типа редакций: уртекстовые, передающие оригинальный текст, и исполнительские, отражающие интерпретационные взгляды выдающихся пианистов.

Объектом исследования в данной статье становятся исполнительские редакции, которые представляют интерес как отражение музыкального мышления крупнейших исполнителей прошлого – К. Микули и Р. Йошеффи. Цель работы – сравнение их редакторских подходов и аппликатурных указаний. Методология включает сравнительный анализ аппликатурных решений в различных редакциях.

Благодаря грамотно продуманной аппликатуре редакторов, исполнители могут не только точно передать штрихи, агогику, артикуляцию, характерную для фактурных особенностей Второго скерцо Ф. Шопена, но и полноценно раскрыть замысел автора. Огромное количество ценных указаний К. Микули и Р. Йошеффи позволит обучающимся понять специфику авторского текста и поможет в решении технических задач.

Ключевые слова: Ф. Шопен, Второе скерцо, исполнительские редакции, К. Микули, Р. Йошеффи, аппликатура.

Аңдатпа. Ф. Шопеннің шығармаларын редакциялаудың өзектілігі оның шығармашылығының бүкіл элем орындаушыларының сұранысына байланысты. Бұл мақалада ұлы поляк композиторының шығармаларын редакциялау тарихы қарастырылады. Зерттеушілер басылымдардың екі түрін ажыратады: түпнұсқа мәтінді жеткізетін мәтінмәндік және көрнекті пианистердің интерпретациялық көзқарастарын көрсететін орындаушылық.

Осы мақаладағы зерттеу нысаны – өткеннің ірі орындаушылары – К. Микули мен Р. Йошеффидің музыкалық ойлауының көрінісі ретінде қызығушылық тудыратын орындаушылық басылымдар. Жұмыстың мақсаты – олардың редакторлық тәсілдері мен саусақ іздерін салыстыру. Әдістеме әртүрлі басылымдардағы саусақ шешімдерін салыстырмалы талдауды қамтиды.

Редакторлардың сауатты ойластырылған саусақтарының арқасында орындаушылар Ф. Шопеннің екінші скерцосының текстуралық ерекшеліктеріне тән соққыларды, агогиканы, артикуляцияны дәл жеткізіп қана қоймай, сонымен қатар автордың ниетін толық аша алады. К. Микули мен Р. Йошеффидің көптеген құнды нұсқаулары студенттерге авторлық мәтіннің ерекшелігін түсінуге мүмкіндік береді және техникалық мәселелерді шешуге көмектеседі.

Тірек сөздер: Ф. Шопен, екінші скерцо, орындаушылық басылымдар, К. Микули, Р. Йошеффи, саусақтар.

Abstract. The relevance of editing the works of F. Chopin is associated with the demand for his work from performers all over the world. This article examines the history of editing the works of the great Polish composer. The researchers distinguish two types of editions: full-text, conveying the original text, and performance, reflecting the interpretative views of outstanding pianists.

The object of research in this article is performance editorial offices, which are of interest as a reflection of the musical thinking of the greatest performers of the past – K. Mikuli and R. Joseffy. The purpose of the work is to compare their editorial approaches and finger tips. The methodology includes a comparative analysis of finger solutions in various editions.

Thanks to the well-thought-out fingering of the editors, the performers can not only accurately convey the strokes, agogy, articulation characteristic of the textured features of F. Chopin's Second Scherzo, but also to fully reveal the author's intention. A huge amount of valuable guidance from K. Mikuli and R. Joseffy will allow students to understand the specifics of the author's text and help them solve technical problems.

Keywords: F. Chopin, Second Scherzo, performance versions, K. Mikuli, R. Joseffy, fingering.

Второе фортепианное Скерцо (b-moll) относится к зрелому периоду творчества Шопена (1837г.) и представляет собой одно из центральных произведений его наследия. Это сочинение стало знаковым для романтической музыкальной традиции благодаря своему глубокому эмоциональному содержанию и выразительным возможностям. Исследователи подчеркивают, что «четыре скерцо возникли одновременно с четырьмя балладами и образно связаны с ними. Можно задуматься, почему некоторые из них, например b-moll и cis-moll, не были названы балладами. Несомненно, они близки им и имеют балладный тон...» [1, 453].

На протяжении многих лет Второе скерцо претерпело множество редакций. Существуют две основные авторизованные рукописи, хранящиеся в Национальной библиотеке Парижа и Национальной библиотеке Варшавы, которые были изданы прижизненно и имеют статус уртекстовой редакции. Именно они легли в основу французской редакции М. Шлейзингера и немецкой редакции Б. Брейткопфа и Г. Гертеля [2]. Особую проблему составляет текстологическое соотношение первых изданий, выходявших почти одновременно в разных странах Европы в Германии, Франции. В разные издательства композитор отправлял рукописи, которые в отдельных деталях могли отличаться друг от друга. Обилие текстовых разночтений наблюдается и в копиях, сделанных с шопеновских автографов его друзьями-музыкантами. Особое внимание исследователи уделяют мелизмам, которые нередко становились предметом дискуссий из-за разночтений в рукописях. Ю. Фонтана, несмотря на близость к Шопену, допускал ошибки в интерпретации форшлагов, что повлияло на позднейшие редакции. Кроме того, текст мог искажаться на этапе гравировки, что накладывало дополнительные сложности при восстановлении оригинального замысла автора. Ошибки появлялись при корректуре, которую композитор подчас поручал своим друзьям. Их допускал и сам Шопен. Наличие разных редакций и переизданий ставит перед исследователями вопросы о выборе наиболее созвучной исполнителю версии произведения.

Шопен сознавал, что рукописи его далеко не безупречны. 18 октября 1841 года он пишет Ю. Фонтане: «так люблю мои тоскливые писания <...> я не хотел бы отдавать эту паутину какому-нибудь грубому переписчику» [3, 507-508]. Редакторы сочинений Шопена сталкиваются с проблемой, постоянно возникающей при работе над автографами композитора. Появляются вопросы и сомнения в том, какой именно знак стоит в рукописи. (Впрочем, такого рода трудности сопровождают расшифровку автографов практически любого композитора).

Эта «нотная паутина» по-разному оценивалась теми, кто принимался за реконструкцию подлинного авторского текста. По мнению К. Микули, автографы в большинстве своем кишат небрежностями и явными описками и рассматриваться как неопровержимые доказательства авторской воли не могут. Я. Мильштейн не соглашается с этой жестокой оценкой, ссылаясь на мнение другого редактора Э. Ганша, восхищавшегося ясностью и точностью шопеновского «почерка». Мильштейн указывает на особенности нотного письма Шопена, но приходит к

выводу, что автографы его «...являются незаменимыми источниками для установления подлинного, канонического текста произведений» [4, 77-78].

В рукописях композитора действительно встречается немало «темных» мест, обусловленных не только его «трудным» почерком. Известно, что Шопен не всегда правильно проставлял знаками альтерации и даже по рассеянности пропускал их; записывал знаками орнаментики, подчас игнорируя общепринятые нормы; бывал небрежен в своих артикуляционных указаниях; в исправлениях нуждаются также и детали его ритмической орфографии.

Авторы фундаментальной статьи «Шопен» в словаре Гроува К. Михаловски и Дж. Сэмсон формулируют два типа подхода и, соответственно, выделяют две группы редакций конца XIX-начала XX века. Одни редакторы позволяют себе вольности, исходя из убеждения, что «редактору виднее»; другие стремятся вскрыть живую традицию исполнения шопеновских творений, даже если при этом нарушается верность нотному источнику [5]. К первой группе Михаловски и Сэмсон относят издания Ф. Стелловского, П. Юргенсона (редакция К. Клинварта), ко второй – оба издания Гебетнера и Вольфа, издание Кистнера (редакция К. Микули). Наиболее яркое воплощение установка на живую связь с Шопеном нашла, по мнению названных авторов, в оригинальном Оксфордском издании Э. Ганша, которое базируется на семитомном аннотированном собрании сочинений Шопена, подготовленном еще при его жизни его ученицей Джейн Стирлинг.

Затем Михаловски и Сэмсон к уртекстовым редакциям относят вышедшее уже во второй половине XX столетия Полное собрание сочинений Шопена под редакцией И. Падеревского, Л. Бронарского, Ю. Турчиньского, уртекст издательства Хенле (редакция Э. Циммермана) и Новое польское издание под редакцией Я. Экера. Из названных ими уртекстовых изданий они отдают предпочтение последнему, хотя и отмечают как его недостаток смешение разных источников. Под этим углом зрения ими выделяется и положительно оценивается петерсовское издание, в котором каждое сочинение представлено по какому-либо одному источнику.

Ко второму типу редакций следует отнести исполнительские редакции, содержащие точку зрения на произведение какого-либо крупного пианиста, к примеру, редакции Г. фон Бюлова, Э. д'Альбера, Р. Пюньо, А. Корто, А. Скавронского и многих других. Наконец, есть издания инструктивно-педагогические, ориентированные на учащихся музыкальных учебных заведений (например, редакции К. Рейнеке или Т. Куллака).

В данной статье предлагается анализ Второго скерцо Ф. Шопена в редакциях Кароля Микули и Рафаэля Йошеффи. Особое внимание в редакциях привлекает вопрос аппликатуры, которая являлась важным компонентом шопеновской исполнительской традиции. А. Алексеев отмечал, что представления Шопена шли вразрез с общепринятой практикой «уравнивания» пальцев и утвердили индивидуальный подход: «...как считал сам Шопен, каждому пальцу свойственны свои индивидуальные особенности звучания. Надо развивать их, а не разрушать. Все дело в умении применять соответствующую аппликатуру» [6, 197-198].

Следует отметить, что в уртекстовых изданиях Второго скерцо в редакциях Шлейзингера и «Брейткопф и Гертеля» оригинальная шопеновская аппликатура отсутствует.

Кароль Микули (1821-1897) – выдающийся пианист армянского происхождения, ученик Фредерика Шопена. Он стал первым издателем и пропагандистом произведений Шопена во Львове, а также основал Львовскую консерваторию. Микули активно концертировал во Франции, Австрии, России и Румынии, прославился как исполнитель и педагог. В своих редакциях произведений Шопена он основывался на французских и немецких изданиях, широко используя авторские варианты, пометки и уточнения, сохранившиеся в записях и свидетельствах учеников. Его деятельность сыграла ключевую роль в популяризации и сохранении наследия Шопена. В своей редакции основывался на французском и немецком изданиях, широко используя авторские варианты, уточнения и исправления, которые сохранились в виде пометок в нотах, либо в свидетельствах учеников.

Рафаэль Йошеффи (1852-1915) – выдающийся венгерский пианист, композитор и педагог. Ученик Карла Таузига, он впитал традиции виртуозной фортепианной школы Листа. Йошеффи прославился как выдающийся интерпретатор музыки Шопена, Шумана и Листа, выступая в Европе и США, где в 1879 году стал одной из главных фигур музыкального мира. Йошеффи известен своими редакциями произведений Шопена которые основывались на оригинальных рукописях и первых изданиях. Его редакции включали комментарии по фразировке, педализации и артикуляции, что делало их незаменимыми как для профессионалов, так и для студентов. Переехав в США, он активно преподавал и популяризировал музыку Шопена, оставив богатое наследие как педагог и музыкант. Йошеффи стал мостом между традициями европейской романтической школы и американской музыкальной культурой. Он является автором сборника этюдов «Школа продвинутой фортепианной игры» (*The School of Advanced Piano Playing*), развивающего педагогические принципы Таузига. Кроме того, он редактировал 15-томное полное собрание сочинений Шопена для издательства Ширмера, что закрепило его вклад в музыкальную историю.

Редакции К. Микули и Р. Йошеффи в сравнении с авторизованными редакциями «Брейткопф и Гертеля» и Шлейзингера отличаются наличием оригинальной аппликатуры.

Уже в самих редакциях Микули и Йошеффи аппликатурные различия проявляются с первых тактов произведения, отражая их стремление предложить более оптимальные решения для исполнения.

Пример №1

а) ред. К. Микули



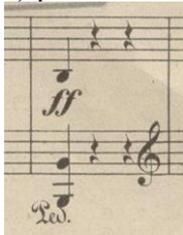
б) ред. Р. Йошеффи



К. Микули рекомендует исполнять тему со второго пальца, тогда как Йошеффи предлагает использовать третий палец. Такое расхождение может быть связано с разным подходом к достижению удобства исполнения или характера звукоизвлечения. В левой руке оба редактора предлагают начать с третьего пальца на ноте b. Однако на следующей ноте a♯, подходы расходятся: Микули использует четвертый палец, что соответствует более логичному распределению, тогда как Йошеффи предпочитает пятый палец, что может быть направлено на облегчение дальнейшего движения руки. Оба редактора согласились в обозначении динамики *sotto voce* в начале произведения, что задает мягкий, едва слышный характер звучания.

Пример №2

а) ред. К. Микули



б) ред. Р. Йошеффи



В пятом такте, где динамика внезапно переходит к фортиссимо, также наблюдаются значительные расхождения. Йошеффи добавляет штрих *staccato* в обоих голосах, что создает резкий, отрывистый эффект, акцентируя драматическое развитие. Этот штрих сохраняется в

аналогичных местах, таких как 13, 27 и 35 такты. Микули, напротив, избегает подобных обозначений, оставляя исполнителю свободу выбора. Этот момент подчеркивает различие в интерпретационных подходах: Йошеффи уделяет больше внимания детализации штрихов, тогда как Микули стремится сохранить текст в более общем виде, позволяя пианисту самостоятельно выстроить динамическую драматургию.

Пример №3

а) ред. К. Микули



б) ред. Р. Йошеффи



Восьмой такт также демонстрирует различия в аппликатуре верхнего голоса правой руки. Йошеффи ставит подмену пальцев: с четвертого на третий, далее продолжают четвертый и пятый пальцы. Это решение явно направлено на обеспечение более удобного легато, что особенно важно для плавности мелодической линии. Микули, напротив, предлагает использовать четвертый палец с последующим переходом на пятый, а затем обратно на четвертый. Такое решение требует большей гибкости руки, так как пианисту необходимо тщательно контролировать плавность фразировки. Эти различия демонстрируют различные подходы редакторов к технике исполнения.

Пример №4

а) ред. К. Микули



б) ред. Р. Йошеффи



В 19 такте после двух акцентов на предыдущих нотах редакторы вновь расходятся в подходах. В то время как Микули акцентирует октавную *f* в левой руке, Йошеффи этот акцент опускает. Вместо этого он добавляет штрих *staccato* под лигой на последующую ноту *g*. Такое указание предполагает специфический характер исполнения: *staccato* здесь, скорее всего, должно быть не резким, а мягким и компактным.

Подобные *staccato* Йошеффи ставит в конце каждой лиги в пассажах перед побочной партией, а также в заключительных пассажах первой части. Эти штрихи подчеркивают завершенность фраз, создавая эффект «короткого снятия». Микули избегает таких указаний, что оставляет интерпретацию завершения фраз на усмотрение исполнителя.

Пример №5
а) ред. К. Микули



б) ред. Р. Йошеффи



В 70 такте Йошеффи добавляет пометку *legato sempre* для аккомпанемента левой руки. Это уточнение указывает на необходимость сохранения связности. Микули, напротив, не делает подобных указаний, что вновь подчеркивает его менее детализированный подход к тексту.

Однако особенно примечательным тут является разница в интерпретации украшений в правой руке. В этом же такте Микули обозначает перечеркнутый форшлаг на $g\sharp$, создавая традиционное звучание украшения. Йошеффи интерпретирует этот момент иначе: он добавляет форшлаг шестнадцатыми – $g\sharp-d$, причем d связывается лигой с последующей d в интервале « $d-b$ ». Это радикально меняет звуковой образ, добавляя больше выразительности и интриги в фразе.

Эти различия указывают не только на личные вкусы редакторов, но и на то, как они подходят к исполнению. Йошеффи старается максимально детализировать текст, добавляя множество пояснений, штрихов и пометок, что облегчает задачу пианиста, особенно в трудных моментах. В отличие от этого, Микули придерживается более сдержанного подхода, передавая только основные принципы исполнения и оставляя место для самостоятельного осмысления, что позволяет опытным музыкантам раскрывать произведение в соответствии с их художественным восприятием.

Конечно же, самым значительным различием является то, что на протяжении всего произведения аппликатурные пометки у данных редакторов разнятся. Это обусловлено различными подходами и приоритетами, определявшими их редакторские решения. Микули стремился передать традиции, заложенные самим Шопеном, с акцентом на логичность и плавность аппликатуры, что позволяло добиться естественного и выразительного звукоизвлечения. Его рекомендации часто ориентированы на охранение структуры и удобства исполнения, что делает его подход универсальным для пианистов.

Йошеффи, напротив, ориентировался на технические возможности исполнителя и стремился к максимальной детализированности. Его аппликатурные пометки учитывают необходимость точного контроля над каждым элементом техники. Например, добавление подмены пальцев или акцент на штрихах направлены на облегчение исполнения ложных пассажей и создание особого характера звуковой линии. Таким образом, подход Йошеффи можно охарактеризовать как более индивидуализированный и технически ориентированный.

Эти различия в подходах двух редакторов подчеркивают богатство интерпретационных возможностей, предоставляемых произведениями Шопена. Аппликатура становится не только техническим инструментом, но и способом передачи художественного замысла, где каждый редактор предлагает свой уникальный путь к его раскрытию.

Список литературы

1. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс. Пер. с польск. Л. Акопяна и Е. Янус. – М.: Музыка, 2011.
2. Часовитин Д. Н. К проблеме редактирования сочинений Шопена // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. Сборник статей / СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 2011. – С. 124–149.

3. Шопен Ф. Письма: в 2 т. / сост., вступ. ст., коммент. Г. С. Кухарский; пер. Г. С. Кухарский, С. А. Семеновский. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1976. – Т. 1. – 527 с.
4. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. – М.: Музыка, 1987.
5. Grove Dictionary of Music and Musicians. – Oxford: Oxford University Press, 2001.
6. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., 1973.

Марғұлан ТӘЖІМБЕТОВ

*Магистрант 2 курса по специальности
7M02102 – Инструментальное исполнительство,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы,
г. Алматы, Казахстан*

Жайдаргуль КАЗЫБЕКОВА

*кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедение и композиция»,
Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
г. Алматы, Казахстан*

ВИДЕОЭКСПЛИКАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАКТОВОК «RÉCIT, SICILIENNE ET RONDO» ДЛЯ ФАГОТА И ФОРТЕПИАНО Э. БОЗЗА

Аннотация. Цель настоящего исследования – выявить характерные черты исполнения «Récit, Sicilienne et Rondo» для фагота и фортепиано различными фаготистами и определить диапазон интерпретационных возможностей данного произведения. **Введение.** Применение метода видеоэкспликации позволило зафиксировать детальные исполнительские особенности, включая артикуляцию, динамику, тембровую палитру, фразировку и провести сравнительный анализ различных интерпретационных стратегий. **Результаты и обсуждение.** Анализ записей показал значительную вариативность темповых решений: одни исполнители отдают предпочтение более свободному, напевному звучанию, в то время как другие выбирают строго структурированное и ритмически выверенное исполнение. Динамический диапазон также варьируется: в одних интерпретациях доминирует экспрессивная контрастность, в других – более ровная динамическая линия. Артикуляционные различия проявляются в степени легкости стакато, использовании легато и особенностях акцентуации. **Заключение.** Метод видеоэкспликации подтвердил свою эффективность в анализе интерпретационных особенностей произведения «Récit, Sicilienne et Rondo» для фагота и фортепиано Эжена Бозза. Выявленный спектр исполнительских решений демонстрирует богатство возможных трактовок, что свидетельствует о высокой степени свободы интерпретации данного произведения, а также взаимодействия интерпретационных подходов с национальными исполнительскими традициями.

Ключевые слова: видеоэкспликация, интерпретация, исполнительские особенности, фаготист-исполнитель.

Аңдатпа. Бұл зерттеудің мақсаты – әртүрлі фаготшылардың «Récit, Sicilienne et Rondo» шығармасын орындау ерекшеліктерін анықтау және осы туындының интерпретациялық мүмкіндіктерінің ауқымын белгілеу. **Кіріспе.** Бейнеэкспликация әдісін қолдану артикуляция, динамика, тембрлік палитра және фразировка сияқты орындаушылық ерекшеліктерді егжей-тегжейлі тіркеуге, сондай-ақ түрлі интерпретациялық стратегияларды салыстырмалы түрде талдауға мүмкіндік берді. **Нәтижелер мен талқылау.** Жазбаларды талдау темптік шешімдердің айтарлықтай әртүрлілігін көрсетті: кейбір орындаушылар еркін, әндеткен дыбысқа басымдық берсе, басқалары қатаң құрылымдалған, ырғақты дәл орындалуды жөн көреді. Динамикалық диапазон да әртүрлі: бір интерпретацияда айқын экспрессивті қарама-

қарсылық байқалса, басқаларында біркелкі динамикалық желі сақталады. Артикуляциялық айырмашылықтар стаккатоның жеңілдігі, легато қолдану және акцентуация ерекшеліктері арқылы көрінеді. **Қорытынды.** Бейнеэкспликация әдісі Эжен Боззаның «*Récit, Sicilienne et Rondo*» шығармасының интерпретациялық ерекшеліктерін талдауда тиімділігін дәлелдеді. Орындаушылық шешімдердің кең спектрі шығарманың интерпретациялық еркіндігінің жоғары деңгейін көрсетеді, сондай-ақ ұлттық орындаушылық дәстүрлермен өзара байланысын айқындайды.

Тірек сөздер: бейнеэкспликация, интерпретация, орындаушылық ерекшеліктер, фаготшы-орындаушы.

Abstract. The aim of this study is to identify the characteristic features of various bassoonists' performances of «*Récit, Sicilienne et Rondo*» and to determine the range of interpretative possibilities for this piece. **Introduction.** The application of the video explication method allowed for a detailed recording of performance features, including articulation, dynamics, timbral palette, and phrasing, enabling a comparative analysis of different interpretative strategies. **Results and Discussion.** The analysis of recordings revealed significant variability in tempo choices: some performers prefer a more free, lyrical approach, while others opt for a strictly structured and rhythmically precise execution. The dynamic range also varies: some interpretations emphasize expressive contrasts, whereas others maintain a more even dynamic line. Articulatory differences manifest in the degree of staccato lightness, the use of legato, and accentuation patterns. **Conclusion.** The video explication method proved to be an effective tool for analyzing the interpretative features of *Récit, Sicilienne et Rondo* by Eugène Bozza. The identified spectrum of performance choices demonstrates the richness of possible interpretations, highlighting the high degree of interpretative freedom in this piece as well as its interaction with national performance traditions.

Keywords: video explication, interpretation, performance features, bassoonist-performer.

Предметом исследования данной статьи является исполнительская интерпретация «Речитатива, Сицилианы и Рондо» для фагота и фортепиано французского композитора неоклассика Эжена Бозза признанными фаготистами разных стран, путем видеоэкспликации. Выбор данного произведения обусловлен его значимостью в репертуаре фаготистов мира, а также разнообразием интерпретационных подходов, демонстрируемых исполнителями различных школ и традиций.

Исполнительское воплощение реализуется через: темповые решения (определение оптимального темпа, использование ритмической свободы), динамику (градации громкости, акцентуация), агогику (вариативность темпа внутри фразировки), артикуляцию (легато, стаккато и другие штрихи), фразировку (объединение нот в выразительные музыкальные фразы), тембровую окраску (изменение звуковой палитры инструмента). А также у «духовиков» учитываются контроль над звукоизвлечением, координация движений и творчески-креативно-импровизационный элемент.

Таким образом, интерпретация музыкального произведения представляет собой многогранный процесс, в котором сочетаются аналитическое осмысление, мастерство и личностное выражение исполнителя. Она является неотъемлемым аспектом музыкального искусства, превращая нотный текст в живое звучащее произведение. С этой точки зрения многие музыковеды в своих научных изысканиях опираются на концепцию В. В. Медушевского, который выделяет два способа творческой деятельности – распознавание и понимание. «интерпретационно-текстологического комплекса» нотного произведения [1]. Основные направления исследований по вопросам исполнительским трактовкам охватывают общие теоретические вопросы интерпретации, где основной задачей становится «проникнуть в его эмоциональный подтекст, воскресить в себе тот душевный процесс, “продуктом” которого явилось данное музыкальное произведение» [2, 36]. Существует множество трудов по историко-стилевым аспектам исполнительских решений одного и того же произведения, затрагивающие интерпретационное поле и инвариантность, а затем выстраивающие

определенную художественно-интерпретационную модель [3-6]. Вопросы критики и её влияния на интерпретационные подходы к звукозаписям, непосредственно связанные с нашим исследованием, являются достаточно ограниченными [7-8].

Методология исследования представляет собой описание исполнительского толкования, путем видеоэкспликации⁷⁴ – это процесс детализированного видеопредставления, объясняющий этапы и ключевые аспекты осмысленного художественного воплощения нотного текста исполнителем в соответствии с историческими и эстетическими нормами. И. Земцовский в своем научно-теоретическом труде с эссеистическими⁷⁵ элементами «Апология текста» утверждает: «Работа с текстом предполагает не просто, или, скажем так, не сразу интерпретацию, но, прежде всего, такое вживание в текст, которое является аналитическим возвращением текста в контекст. Анализ текста оказывается не самоцельным – он лишь позволяет нам пойти дальше, за текст, – в ту культуру и к тем людям, которые его создали, к их психологии и ментальности, к их сознанию и бессознательному, к их мировоззрению и мироощущению» [9, 102]. Такой подход позволяет не только объективно оценить интерпретационные различия, но и выявить влияние исполнительского опыта на восприятие и трактовку музыкального материала.

В ходе исследования представлен список из семи фаготистов, ранжированных по критерию силы и насыщенности звучания – от исполнителя с наименее наполненным тембром к наиболее мощному и глубокому звучанию. Такой принцип упорядочивания позволяет проследить закономерности формирования звуковой палитры у различных музыкантов и выявить корреляцию между школой исполнения, индивидуальной манерой артикуляции и техническими аспектами звукоизвлечения.

Таким образом, данное исследование не только расширяет границы сравнительного анализа исполнительской интерпретации, но и предлагает новый подход к систематизации и оценке различных трактовок одного произведения, опираясь на личную исполнительскую практику автора статьи.

Показательным анализом интерпретационной трактовки из семи видеоэкспликаций было выбрано исполнение произведения Э. Бозза **турецким фаготистом Мертом Кутлугом**, так как оно демонстрирует наиболее удачное и близкое к композиторскому замыслу, отличающееся высокой степенью индивидуально-стилевой индикации.

Перед началом исполнения «*Речитатива*» солист устанавливает визуальный контакт с концертмейстером, что символизирует взаимную готовность и синхронность к предстоящему выступлению. Начиная с ноты *F*, солист уверенно захватывает звук, эффектно поворачивая корпус, что придаёт исполнению дополнительную выразительность. В заметном отходе от традиционного удержания ферматы, как это принято у большинства фаготистов, он ускоренно исполняет серию триолей, стремительно поднимаясь к верхнему звуку *as*¹. В данном фрагменте исполнитель сознательно отказывается от удержания ферматы и продолжает исполнение тридцать вторых нот, постепенно увеличивая темп для создания нарастающей динамики. Незадолго до вступления фортепианных аккордов он вновь устанавливает визуальный контакт с концертмейстером и, без задержки на фермату, исполняет серию тридцать вторых нот с ярким стаккато, подчеркивая ритмическую четкость и выразительность исполнения.

В седьмом такте, начиная с ноты *as*, темп исполнителем был слегка замедлен, и, двигаясь вниз, он плавно перешёл к звуку *D*. Это создало дополнительное чувство выразительности и контраста. В следующем эпизоде солист также отказался от традиционного удержания ферматы, начиная с ноты *F* и исполняя фразу на атакующем звуке, несмотря на написанное легато (что является обычной практикой для большинства исполнителей). И, наконец, он

⁷⁴ Экспликация – в научном языке означает разъяснение, детальный анализ или описание.

⁷⁵ Эссеистическая научная работа – это исследование, которое сочетает академический анализ с авторской интерпретацией, свободой стиля и философским осмыслением темы, включающая размышления И. Земцовского, его личные интерпретации и субъективные выводы, а также проведенные им ассоциативные и междисциплинарные связи.

решительно приходит к звуку *B₁* завершая этот момент с ярко выраженной динамической и тембровой ясностью. В восьмом такте, после аккорда фортепиано, солист, сохраняя средний темп, исполняет шестнадцатые ноты, акцентируя на динамической отметке *f*. Затем, продолжая шестнадцатые, он демонстрирует исключительно четкое стаккато, придающее партии ритмическую свежесть и выразительность. В первой цифре исполнитель вновь устанавливает визуальный контакт с концертмейстером и, начиная с ноты *B₁*, смело переходит к динамической отметке *f*. В 12 такте он виртуозно исполняет серию хроматических фигур, искусно комбинируя техники стаккато и легато, что подчеркивает его техническую гибкость и выразительность. Аналогичное исполнение хроматизмов сохраняется и в 14 такте, придавая фразировке особую изысканность. Под конец «Речитатива» солист, оставаясь подвижным даже при динамике *p*, исполняет серию триолей, плавно подводя музыкальную линию к кульминационному завершению. В последних трех тактах, несмотря на нотное указание легато, он исполняет серию триолей с четкой атакой, завершая произведение на предельно тихой динамике. Такая интерпретация, наполненная нюансами и подвижностью, представляет собой несравненно яркое и глубоко эмоциональное исполнение.

После вступления партии фортепиано в «*Сицилиане*» солист вступает с динамической отметкой *p* и исполняет серию вспомогательных движений, выполненных с поразительной мягкостью и деликатностью. Завершив этот фрагмент, он кратко берет дыхание, чтобы вновь повторить начальную картину, создавая эффект возвращения к исходному мотиву. В целом, исполнение солиста в «*Сицилиане*» отличается особой подвижностью, что придает произведению живость и органичность, демонстрируя его глубокое понимание музыкальной формы и интерпретационных нюансов.

В 22 такте, начиная с затакта, солист делает короткую дыхательную паузу, после чего вновь исполняет серию вспомогательных фигур, плавно поднимаясь к ноте *g¹*. Согласно указанию партитуры, после этого он не делает дополнительного дыхания и немного снижает темп, что придаёт фразе особую выразительность. В заключение «*Сицилианы*» солист исполняет серию триолей с замедлением темпа, демонстрируя полный контроль над дыханием. Перед финальным звуком он берет дыхание, что является примером распределения дыхательной энергии в процессе исполнения. Этот момент отражает типичную проблему, с которой сталкиваются исполнители на духовых инструментах, когда требуется правильно управлять запасами воздуха, чтобы избежать перенапряжения и обеспечить плавность фразировки.

После вступления фортепиано в «*Рондо*» исполнитель вступает с ноты *e*, чётко, исполняя звуки на стаккато, демонстрируя высокий уровень контроля над дыханием и точностью исполнения. В 8 цифре, с затакта, он берёт дыхание, эффективно распределяя дыхательную энергию, и с мощной атакой приступает к исполнению мелодии, начиная с ноты *G*, при этом его игра характеризуется выразительной динамической насыщенностью и ярко выраженным тембровым контрастом. Затем, начиная с затакта с ноты *g*, исполнитель продолжает с динамикой *p*, исполняя серию шестнадцатых нот с высокой точностью и чёткостью. В 12 цифре он искусно сыграл шестнадцатые ноты, аккуратно регулируя динамику до очень тихого уровня, что является примером тонкой работы с динамическими нюансами – здесь его контроль над мягким звуком особенно заметен, в то время как у большинства фаготистов *p* зачастую обрывается. В 14 цифре исполнитель точно и выразительно исполнил серию триолей на стаккато, придавая фразе ритмическую чёткость и яркость. В финале «*Рондо*» он немного затянул звук *A*, акцентируя его выразительность и плавно завершив композицию.

Вывод видеозаписи исполнительской интерпретации Мерг Кутлуга: исполнение характеризуется ярким свободно-импровизационным подходом, в котором солист мастерски управляет дыханием, что позволяет ему легко адаптировать динамические контрасты и создавать выразительные моменты. Резкие динамические переходы, сопровождающиеся нежным снижением на пианиссимо в конце, придают произведению эмоциональную глубину и контрастность. Эхидиальная подача, в свою очередь, позволяет создать лирическое и завораживающее звучание, проникающее в слушателя и оставляющее непередаваемое

впечатление *от технического манипулирования звуковыми характеристиками*. Образное перевоплощение, достигаемое благодаря безупречной технике, раскрывает способность исполнителя выражать не только музыкальную мысль, но и внутренний мир произведения, превращая его в живое и эмоционально насыщенное исполнение. Такой подход демонстрирует не только техническую зрелость *психомоторной синхронизации*, но и глубокое понимание *интуитивно-генеративного музыкального творения* через собственную *импровизационную генерацию идей* произведения.

Остальные интерпретации (из-за ограниченного объема статьи) представим в таблице, где дана краткая обзорная оценка видеоэксplikации исполнительских трактовок произведения «Recit, Sicilienne et Rondo» для фагота и фортепиано Эжена Бозза мировыми фаготистами современности: Сэм Д'Амико, Джей Бенджамин Смит, Патрисия Санчес, Эван Даффи, Хироаки Мизума, Кю Сон Пё, Мерт Кутлуг – методом инвертированной подачи, заключающаяся в постепенном усилении, где материал представлен в обратном порядке, начиная с менее сильных и менее внушительных интерпретаций и постепенно переходя к более респектабельным и выразительным исполнениям. Отметим, что распространенный метод интерпретации В. Дятлова «от первого лица» в данном исследовании невозможна, так как сами фаготисты не вступают в контакт [6]. Перспектива такого, вроде бы на первый взгляд, узконаправленного исследования в том, что развитие данной области требует не просто применения современных методов анализа видеозаписей, но и создания сравнительных баз данных интерпретаций – каталогизация записей одного произведения.

Таблица №1 «Каталог»

№	ФИО / Страна / Ссылка	Характеристика исполнения
1	Сэм Д'Амико (Нашвилл, г.Теннесси, Соединенные Штаты) https://www.youtube.com/watch?v=3fRzURmD13A	Сэм Д'Амико демонстрирует уверенное владение инструментом и стабильность исполнения.
2	Джей Бенджамин Смит (Техас) https://www.youtube.com/watch?v=269wHW011ik	Исполнение выразительное, но страдает от неритмичности, торопливой фразировки и нестабильности темпа, особенно при взятии верхнего звука.
3	Патрисия Санчес (Испания) https://www.youtube.com/watch?v=MbhrqNPLobE	Исполнение Патрисии Санчес звучит несколько механически, не хватает осмысленной фразировки, динамической вариативности и выразительности в нижнем регистре.
4	Эван Даффи (Соединенные Штаты Америки) https://www.youtube.com/watch?v=c3DIe6MZC50	Эван Даффи демонстрирует стабильную акустическую эмиссию и надёжную координацию, но исполнению не хватает креативной импровизации и выразительности в деталях.
5	Хироаки Мизума (Япония) https://www.youtube.com/watch?v=k2pT_Cmix24	Хироаки Мизума демонстрирует выдающееся владение техникой стаккато, мягкую и выразительную фразировку, точность в высоких нотах и сбалансированное взаимодействие с пианистом, придавая исполнению глубину и индивидуальность.
6	Кю Сон Пё (Корея) https://www.youtube.com/watch?v=NdykGink4IE	Кю Сон Пё демонстрирует выдающуюся дыхательную выносливость, техническую виртуозность и эмоциональную насыщенность, а его изысканное губное вибрато и креативная интерпретация придают исполнению утончённость,

		несмотря на небольшие огрехи в разделении фраз и длинных нотах.
7	Мерт Кутлуг (Турция) https://www.youtube.com/watch?v=dbJst2Y01Fo	Мерт Кутлуг впечатляет свободно-импровизационным подходом, мастерским управлением дыханием и динамикой, создавая выразительное, лирическое и эмоционально насыщенное исполнение с глубоким проникновением в музыкальный образ.

Сравнение этих исполнений показывает, что одно и то же произведение может восприниматься по-разному в зависимости от подхода музыканта. Кто-то делает акцент на чистоту техники, кто-то на выразительность, а кто-то соединяет оба аспекта. Н. Мятиева дает общее понятие такому подходу, как «зона исполнительской компетенции», определяемая в основном от «текстуальной стратегии» [4, 6]. Выбор лучшего исполнения – вопрос личных предпочтений слушателя.

Разработки унифицированных критериев оценки интерпретационных различий на сегодняшний день отсутствуют в музыковедческой литературе. Хотя исследования в области музыкальной интерпретации достаточно многочисленны, развернутые сравнительные анализы одного произведения в исполнении разных музыкантов остаются недостаточно разработанными. Углубление этого направления могло бы значительно расширить понимание исполнительских традиций и эволюции интерпретационных подходов в музыкальном искусстве.

Однако, после анализа исполнительских трактовок, представляется возможным рассматривать такие понятия как «контроль над звукоизвлечением, координация движений и творчески-креативно-импровизационный элемент» через описание следующих предложенных автором статьи позиций (которые обозначены в каждом выводе исполнительской интерпретаций семи фаготистов):

1. мастерство звуковой артикуляции, регуляция акустической эмиссии, звуковая коррекция, акустическая модуляция, регуляция акустических параметров, техническое манипулирование звуковыми характеристиками;
2. кинестетическая синхронизация, двигательная координация, систематическая моторика, синергия моторных процессов, психомоторная синхронизация;
3. творческая импровизационная гибкость. креативная импровизация, инновационная интерпретация, креативная импровизационная экспрессия, интуитивно-генеративное музыкальное творение, импровизационная генерация идей.

Итак, нами представлен анализ различных видеозаписей, который открывает уникальную возможность для более глубокого проникновения в сущность музыкальной интерпретации, позволяет ощутить, как индивидуальность исполнителя формирует восприятие музыки. Это не просто инструмент для обучения, а настоящий ключ к расширению музыкальных горизонтов и культивированию личного художественного вкуса, который обогатит каждое восприятие и вдохновит на новые творческие поиски.

Список литературы

1. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
2. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1972. – 266 с.
3. Корноухов М. Д. Интерпретация музыкального произведения – от теории к практике // Музыкальное исполнительство и образование. – 2016. – № 3. – С.81-96.
4. Мятиева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: Автореф. дис. к.иск. – Магнитогорск, 2010.
5. Конорева Е. В. Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров: Автореф. дис. к.иск. – Москва, 2012.

6. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика: Автореф. дис. д. иск. – Ростов-на-Дону, 2015.
7. Ландовска В. Тайны интерпретации [Фрагмент из книги «О музыке»] / Перевод с английского и комментарии А. Майкапара. // Советская музыка. – 1990. – № 3. – С. 55-62.
8. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике (Ricoeur P. Le conflit des interpretations. Essais d'hermeneutique. – Р., 1969) / Перевод с французского И. С. Вдовина. – М.: Канон-Пресс-Ц: Кучково поле, 2002. – 622 с.
9. Земцовский И. И. Апология текста // Музыкальная академия. – 2002. – № 4. – С. 100–110.

Аршат ШАРИП

магистрант 2 курса

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

*Научный руководитель: Бегембетова Галия Зайнакуловна,
кандидат искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы,
Алматы, Казахстан*

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПЕРВОЙ ЧАСТИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ Г. ЖУБАНОВОЙ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Аннотация. В статье рассматривается исполнительская интерпретация первой части Концерта для фортепиано с оркестром g-moll Газизы Жубановой на основе сравнительного анализа двух трактовок: Жании Аубакировой и Толепбергена Абдрашева, а также Фредерика Кемпфа и Алана Бурибаева. Основное внимание уделяется анализу темповой, динамической и артикуляционной организации исполнения, взаимодействию солиста и оркестра, а также особенностям звуковой драматургии произведения. Методологическая база исследования включает сравнительный и структурный анализ, позволяющий выявить различия в подходах исполнителей. Установлено, что версия Ж. Аубакировой и Т. Абдрашева характеризуется выразительной кантиленностью, пластичностью фразировки и гибкостью темпа, в то время как интерпретация Ф. Кемпфа и А. Бурибаева отличается четкостью формы, ритмической строгостью и артикуляционной точностью. Выявленные различия позволяют глубже понять художественный замысел произведения и подчеркивают его интерпретационный потенциал в современной исполнительской практике.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, Концерт для фортепиано с оркестром, Газиза Жубанова.

Аңдатпа. Бұл мақалада Газиза Жұбанованың Фортепиано мен оркестрге арналған g-moll концертінің бірінші бөлімінің орындаушылық интерпретациясы қарастырылады. Жания Әубәкірова мен Төлепберген Әбдірашевтің, сондай-ақ Фредерик Кемпф пен Алан Бурибаевтің интерпретациялары салыстырмалы талдау арқылы зерттеледі. Зерттеудің негізгі бағыты – орындаудың темптік, динамикалық және артикуляциялық ұйымдастырылуын, солист пен оркестр арасындағы өзара әрекеттесуін және шығарманың дыбыстық драматургиясының ерекшеліктерін талдау. Зерттеудің әдістемелік негізі салыстырмалы және құрылымдық талдауды қамтиды, бұл орындаушылардың тәсілдеріндегі айырмашылықтарды анықтауға мүмкіндік береді. Ж. Әубәкірова мен Т. Әбдірашевтің интерпретациясы әуезді кантиленамен, фразалаудың икемділігімен және темптің еркіндігімен ерекшеленсе, Ф. Кемпф пен А. Бурибаевтің орындауы құрылымдық анықтығымен, ырғақтық дәлдігімен және артикуляцияның нақтылығымен сипатталады. Айқындалған айырмашылықтар шығарманың

көркемдік идеясына тереңірек үніліп, оның қазіргі орындаушылық тәжірибедегі интерпретациялық әлеуетін көрсетеді.

Тірек сөздер: орындаушылық интерпретация, Фортепиано мен оркестрге арналған концерт, Газиза Жұбанова.

Abstract. The article examines the performance interpretation of the first movement of Gaziza Zhubanova's Piano Concerto in g-minor through a comparative analysis of two interpretations: Zhaniya Aubakirova and Tolepbergen Abdrashev, as well as Frederick Kempf and Alan Buribayev. The focus is on analyzing the tempo, dynamic, and articulation organization of the performance, the interaction between the soloist and the orchestra, and the specifics of the sound dramaturgy of the piece. The methodological framework of the study includes comparative and structural analysis, allowing for the identification of differences in the performers' approaches. It has been established that the interpretation by Zh. Aubakirova and T. Abdrashev is characterized by expressive cantilena, phrasing flexibility, and tempo fluidity, whereas F. Kempf and A. Buribayev's interpretation is marked by structural clarity, rhythmic precision, and strict articulation. The identified differences provide a deeper understanding of the artistic intent of the composition and highlight its interpretative potential in contemporary performance practice.

Keywords: performance interpretation, Piano Concerto, Gaziza Zhubanova.

Жанр фортепианного концерта один из самых востребованных в исполнительской практике [1, 26]. В казахстанской композиторской школе он представлен в творческих биографиях множества композиторов, включая Е. Брусилковского, А. Бычкова, Г. Жубанову, А. Исакову, Н. Мендығалиева, Т. Кажғалиева, А. Серкебаева, Б. Баяхунова, Г. Узенбаеву и многих других. В условиях жанра композиторам удалось наиболее ярко отразить свой авторский метод композиции, при этом сохраняя особенности казахских национальных истоков. Одним из ярчайших сочинений в жанре фортепианного концерта является Концерт для фортепиано с оркестром *g-moll* Газизы Жубановой. Он представляет собой одно из наиболее значительных произведений в казахстанской академической музыке. Это сочинение зрелого периода, в котором проявляются индивидуальные стилевые черты композитора, синтезирующего европейские традиции романтизма, русскую классическую школу и казахский традиционный мелос. Влияние романтической традиции прослеживается в монотематизме, сквозном развитии материала и лейтмотивных связях, а также в композиционной схожести с Вторым концертом для фортепиано с оркестром К. Сен-Санса.

Настоящая статья посвящена исполнительскому анализу первой части концерта в двух интерпретациях – Жанин Аубакировой и Толепбергена Абдрашева, а также Фредерика Кемпфа и Алана Бурибаева. Цель работы – выявление ключевых исполнительских подходов, влияющих на звучание произведения, рассмотрение различных трактовок его драматургии и темповой организации. Сравнительный анализ позволяет наметить тенденции интерпретации этого произведения и определить, каким образом исполнители раскрывают его художественный смысл.

Концерт был написан в 1984 году и позже пересмотрен в 1986 году. В нем композитор создает синтез традиционной европейской концертной формы и казахских мелодических оборотов, что делает произведение уникальным примером национального симфонизма. Как отмечает музыковед А. Нусупова [2], произведение отличается выразительной лейтмотивной связью и особым характером взаимодействия солиста и оркестра.

Прежде чем перейти к исполнительскому анализу, необходимо определить место солирующего инструмента в структуре концерта. Согласно классификации взаимодействия солиста и оркестра [3, 20], предложенной исследователем И. Кузнецовым, можно выделить три типа концертов:

1. Доминантно-сольный – виртуозный концерт с преобладанием партии солиста (Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Сен-Санс).

2. Доминантно-оркестровый – произведение, где акцент смещен в сторону оркестра (Й. Брамс, Б. Барток).

3. Паритетный – концерт с равноправием партий солиста и оркестра (Л. Бетховен, Э. Григ, П. Чайковский).

Для того, чтобы определить, к какому из вышеперечисленных типов относится Концерт Г. Жубановой, ниже представим таблицу соотношения партий солиста и оркестра. Серым цветом обозначается наличие музыкального материала у солиста или оркестра. Соответственно белым цветом отмечены паузы.

I часть											
Такты	1-14	15-71	72-77	78-165	166-205	206-274	275-282	283-288	289-324		
Солист											
Оркестр											
II часть											
Такты	1-5	6-53	54-58	59-98	99-103	104-136	137-144	145-183			
Солист											
Оркестр											
III часть											
Такты	1-7	8-45	46-48	49-54	55-70	71-80	81-157	158-163	164-171	172-179	180-225
Солист											
Оркестр											

Таблица 1 – Паритетность партий солиста и оркестра в Концерте для фортепиано с оркестром g-молл Г. Жубановой

Анализируя таблицу, можно сделать вывод, что партия фортепиано явно доминирует на протяжении всего произведения. Это позволяет отнести Концерт Г. Жубановой к доминантно-сольному типу, где солист играет ведущую роль, а оркестр в основном поддерживает его развитие.

Переходя к вопросу состава оркестра, необходимо отметить его насыщенность и необычность. Особенно выделяется ударная группа, куда вошли 4 литавры, бонги, маракасы, маримба, деревянная коробочка, гуиро, 3 там-тама, барабан, кроталы, большой барабан. Помимо ударных инструментов, в оркестре Концерта встречаются челеста, виброфон, колокольчики и арфа. Эти тембры придают звучанию легкость и создают ощущение «нереальности» темы. Использование этих инструментов характерно для Жубановой и встречается в Третьей симфонии («Сарыозекские метафоры»), а также в оратории «Письмо Татьяны».

Что касается симфонического состава, то здесь применен двойной состав оркестра, что также характерно для крупномасштабных сочинений композитора. В каждой части произведения выделяется группа инструментов, играющая ведущую роль. Так, в первой части доминируют струнные инструменты, подчеркивающие лиричность и мягкость музыкального материала. Во второй части на первый план выходит ударная группа, создавая танцевально-ритмический фон. В третьей части основную функцию несут медные духовые, что придает звучанию праздничность и торжественность. Так, оркестровка Концерта Г. Жубановой – не просто инструментальный состав, а важный выразительный элемент, отражающий общую концепцию произведения. Насыщенность ударной группы и тембровая палитра делают это сочинение уникальным в казахстанской симфонической музыке.

Прежде, чем переходить к исполнительским интерпретациям избранного сочинения, считаем необходимым кратко остановиться на самом тезисе «интерпретация». Исполнительская интерпретация играет ключевую роль в раскрытии художественного смысла музыкального произведения, представляя собой не только процесс передачи композиторского

замысла, но и творческое осмысление материала исполнителем. Данный аспект музыкального искусства не имеет единого тезиса, поскольку разные исследователи обращают внимание на различные его грани. Так, Е. Гуренко определяет интерпретацию как «исполнительскую трактовку продукта первичной художественной деятельности» [4, 58]. В свою очередь, Н. Корыхалова отмечает: «В сущности, всякое восприятие художественного произведения есть его интерпретация» [5, 59]. Эти подходы подчеркивают, что процесс исполнения неизбежно включает субъективное прочтение произведения, обусловленное индивидуальностью исполнителя, его художественным мировоззрением и традициями, в которых он сформировался.

Переходя к исполнительским интерпретациям Концерта, стоит отметить, что он имеет богатую сценическую судьбу. Первое исполнение состоялось в 1987 году в Большом зале Московской консерватории, где партию фортепиано исполнила Жания Аубакирова в сопровождении Государственного академического симфонического оркестра под управлением Толепбергена Абдрашева. Концерт неоднократно исполнялся в Казахстане и за его пределами, в том числе британским пианистом Фредериком Кемпфом в ансамбле с дирижером Аланом Бурибаевым. Данные интерпретации представляют разные подходы к трактовке произведения, что делает их особенно интересными для сравнительного анализа. Анализируя видеоматериалы, нами были обнаружены трактовки как первой, так и второй редакции.

Первая часть начинается с короткого, 2-тактового вступления разложенных шестиолями тонического трезвучия и неаполитанской гармонии. Из вступления вырастает главная партия, построенная на основе казахской народной песни «Айнамакөз». Главная партия полностью исполняется солистом. Следует отметить, что исполнение Ж. Аубакировой значительно отличается от видения Ф. Кемпфа. Главная партия в исполнении Ж. Аубакировой звучит более певуче, выразительнее и объемнее, подчеркивая песенную природу оригинала песни. У Ф. Кемпфа, в свою очередь, тема звучит более просто и прозрачно, акцент исполнителя смещен на техническую сторону интерпретации. Тем не менее, в силу своей природной мелодичности главная партия не теряет красоты, а только раскрывается с разных сторон.

После проведения главной партии солистом, на нюансе *piano* подключается струнная группа. Перед проведением главной партии скрипками, Т. Абдрашев делает небольшое расширение в 17 такте, тем самым обозначая передачу эстафеты от солиста к оркестру. Однако проведение главной партии у оркестра в дальнейшем отмечается ускорением темпа. Это обусловлено различием ритмического заполнения фортепианной и оркестровой фактуры. У партии заполнение мелодической линии происходит более мелкими длительностями – секстолями, в то время как у партии оркестра линия ритма ограничивается рамками ритмического рисунка основной мелодии, что позволяет дирижеру ускорить темп и последовать композиторской ремарке *espressivo cantabile* (выразительно, певуче). Следует отметить, что с первых тактов концерта партия солиста имеет более ведущую позицию и уже в середине проведения главной партии оркестром перехватывает мелодию. Отметим диалогическое развитие материала, построенное на соперничестве между солистом и оркестром. Несмотря на доминирующую роль фортепианной партии, главная тема завершается оркестром и переходит к флейтам и гобоям. Благодаря распределению мелодического материала различным группам инструментов, композитор значительно насыщает ее звучание. При этом завершение оркестрового проведения темы Т. Абдрашев подчеркивает жестом, призывающим к постепенному динамическому спаду. Далее в партитуре в 31 такте отмечено темповое обозначение, свидетельствующее об ускорении темпа, однако ни Т. Абдрашев, ни А. Бурибаев данному обозначению не подчиняются.

Перед соло флейты и гобоя Т. Абдрашев делает незначительное замедление. Данное темповое изменение способствует не только переносу внимания на солирующие инструменты, но и подчеркивает первое вступление арфы. Здесь же, в процессе анализа партитуры, было обнаружено первое различие в нотном материале двух редакций. В рукописи перед вступлением соло флейты и гобоя есть один такт, который способствует логическому замедлению темпа. В свою очередь, А. Бурибаев в данном случае прибегает только к

динамическому акцентированию темы посредством уменьшения звучности у аккомпанирующих инструментов оркестра. Уменьшению динамики способствуют сурдины у медных духовых – валторн и тромбонов, а также *pizzicato* у струнных.

Дальнейшее развитие происходит посредством изменения ритмического рисунка на пунктирный. На фоне пунктирного ритма звучат пассажи фортепиано в преобладающем секвенционном движении, которое приводит к *piu mosso*. Здесь наблюдается значительное расхождение в трактовке данного раздела дирижерами. У Т. Абдрашева наблюдается значительное ускорение темпа, продолжающееся вплоть до вступления валторны на звуке «сiс» и сопровождающееся значительным усилением динамики, что в значительной степени способствует разграничению разделов формы и последующему вычленению побочной партии. А. Бурибаев исполняет композиторскую ремарку, однако с меньшим накалом динамики и движения, таким образом приберегая силы для дальнейшей кульминации. Однако отметим, что А. Бурибаев перед вступлением побочной партии делает небольшое *ritenuto*, что способствует дифференциации главной и побочной партии.

Побочная партия звучит в тональности *a-moll*. В прочтении дирижеров и солистов наблюдаются значительные различия в темповом плане, а также в характере исполнения. В трактовке Т. Абдрашева побочная партия несколько не уступает по характеру главной партии, вместе с этим в исполнении Ж. Аубакировой фортепианная партия за счет скачка на квинту звучит уверенно. В этом плане прочтению А. Бурибаева соответствует трактовка, характерная для классического концерта, где в побочной партии прослеживается большой лиризм. Лиричность образа достигается не только невесомым тембром повторяющейся поступенной мелодии у арфы, а затем и у флейт, но и более сдержанным темпом. К тому же А. Бурибаев придерживается нюанса *piano*, обозначенного в партитуре. О смене тематического материала также свидетельствует изменение штриха на *pizzicato* у струнных инструментов.

В целом, данный раздел партитуры отличается большим мистицизмом за счет введения челесты и колокольчиков. В целом тема побочной партии после *solo* фортепиано переходит к флейтам, а далее звучит в натуральной доминанте в партиях челесты и колокольчиков. Однако следующее проведение темы у фортепиано звучит более утвердительно, акцентированно, фактура темы приобретает динамичность за счет ритмического варьирования.

Значительное ускорение темпа наблюдается в 10 цифре, где на фоне триолей у фортепиано звучат *pizzicato* у струнных. Кроме того, в оркестровой фактуре звучит челеста и впервые вступает виброфон. В партии арфы прописаны флажолеты, что в совокупности с тембрами деревянных духовых и челесты создает необычный эффект сопоставления более подвижной партии фортепиано.

Все динамическое усиление и темповое ускорение подводит к 11 цифре, в которой также отмечены расхождения между редакциями. В рукописном варианте наблюдается аккордовая фактура у партии фортепиано на фоне постепенно поднимающихся, выдержанных нот у первых скрипок, флейт и гобоев. Кларнеты, вторые скрипки и альты создают стабильный ритмический фон. Различия в нотном материале отмечаются вплоть до 13 цифры. Во второй редакции, в свою очередь, по которой играет Ф. Кемпф, в партии фортепиано прописаны те же самые аккорды, что и в рукописи, только в виде коротких арпеджио шестнадцатыми длительностями. Если в первом варианте аккордовая фактура не способствует значительному постепенному усилению динамики, отмеченному композитором, то во втором варианте более мелкая фактура позволяет значительно расширить диапазон увеличения громкости. Это способствует большему усилению напряжения, за счет чего тема приобретает воинственный характер посредством пунктирных, восходящих интонаций. Постепенно воинственность идет на убыль – перед *Tempo I* Т. Абдрашев делает небольшое *allargando* и дробит третью долю в 163 такте. Выдержав фермату и сделав незначительное замедление, Т. Абдрашев после всех ускорений темпа плавно и ненавязчиво возвращает слушателя в *Tempo I*.

Возвращение в основную тональность, разложенное на арпеджио аккордовая фактура, неаполитанская гармония, возврат темпа на первый взгляд являются признаками репризы, и до вступления *solo* фортепиано, это ощущение только усиливается. Однако здесь композитор

вводит заключительную партию, которая в начале за счет повтора первых трех звуков в октавном унисоне напоминает вступление главной партии. Тем не менее последующий тематический материал значительно отличается по технике письма.

В 194 такте перед проведением элементов главной партии звучит *allargando*. Только Ж. Аубакирова исполняет расширение с самого начала такта и фермой на последнем звуке акцентирует переход к главной партии. Ф. Кемпф же придерживается указаний композитора и переходит в *allegro* без фермы. Перед вступлением оркестра в *rit. mosso* пианисты делают значительное *ritenuto* на последней доле и подчеркнуто проигрывают шестнадцатые.

Последующая музыкальная ткань несет совершенно новый характер: тематический материал отличается от предыдущих тем, происходит смена размера. И Т. Абдрашев, и А. Бурибаев данный раздел дирижируют по схеме «на раз», что связано с очередным ускорением темпа. Ритмический рисунок постепенно уменьшается, добавляются такие ударные инструменты как там-тамы, маримба, гуиро, тарелки, придавая динамичности в движение. Все звуковое развитие прерывается *rubato ad libitum* в партии фортепиано.

В 15 цифре отмечены темповые различия между редакциями. В первой редакции в партитуре указано *Andante*, в новой редакции *Moderato*. Несмотря на темповые обозначения, в данной части разработки темп Т. Абдрашева приближен к *Moderato*. Оба темпа могут быть приемлемыми и удобными, если учитывать дальнейшее возвращение в *Tempo I*. Снова меняется размер, только теперь на 9/8, в мелодическом материале в партиях струнных инструментов слышны интонации заключительной партии.

Отметим, что все предыдущие разделы, темы главной, побочной, заключительной партии, а также разработки развивались по волнообразному принципу, проявившемуся в непостоянстве темпа и динамических всплесках. На этом фоне композитору удалось выделить репризу. Здесь наблюдается полный выплеск энергии за счет смены размера (6/4), что в свою очередь подчеркивает основную тему в увеличении, звучащую у струнных и деревянно-духовых инструментов, усиленную партией фортепиано. В кульминации Т. Абдрашев для усиления звучности и значимости раздела прибегает к дроблению сетки, обусловленную ритмическим рисунком. Это позволяет провести тему более масштабно и выразительно, активно обращаясь к скрипкам, призывая оркестр играть на *legato* и подчеркивая каждую ноту. Жест А. Бурибаева в репризе более амплитудный, объединяющий основную мысль, отличается отсутствием специальных акцентов на ритмических особенностях мелодии.

Побочная и заключительная партии в репризе звучат по традиции в тональности главной партии *g-moll*, в сокращенном виде. Сокращение звучания побочной и заключительной партии способствует динамизации движения и выходу к финалу – Коде первой части – динамически равной по своей мощности с кульминацией. Перед кодой Ж. Аубакирова делает *allargando*, которое подготавливает слушателя к коде. А. Бурибаев наоборот перед кодой ускоряет игру пианиста, благодаря чему оркестр очень ярко вступает на *Maestoso*. Ритмическое единство, *tutti* оркестра, смена тональности на параллельный *B-dur* приносят в звучание первой части эмоции радости и света. Завершается первая часть победно и утвердительно. Следует заметить, что в трактовке Т. Абдрашева последние доли раздроблены, что придает звучанию более уверенный, утвердительный характер завершенности части. А. Бурибаев, в свою очередь, ограничивается только динамическим подчеркиванием заключительных аккордов.

Проведенный сравнительный анализ двух исполнительских трактовок первой части Концерта для фортепиано с оркестром *g-moll* Г. Жубановой выявил различия в подходах солистов и дирижеров. Исполнение Жани Аубакировой и Толепбергена Абдрашева отличается особой выразительностью и эмоциональной насыщенностью. В их трактовке главная партия приобретает вокальную пластику, подчеркивая мелодическое начало, заложенное в основе произведения. Темповая и динамическая организация исполнения гибкая, что способствует драматургическому развитию музыки. Оркестр активно взаимодействует с солистом, создавая диалогическое звучание, а кульминационные моменты выделяются за счет расширения темпа и интенсивного динамического нарастания. Финал первой части звучит убедительно и экспрессивно, оставляя ощущение масштабного драматического

развертывания. Фредерик Кемпф и Алан Бурибаев, напротив, придерживаются более структурированного и аналитического подхода. Их интерпретация отличается чистотой звучания, артикуляционной строгостью и прозрачной музыкальной фактурой. Темповая организация остается выдержанной и стабильной, акцент смещен на логичность формы. Оркестр скорее дополняет партию солиста, чем вступает с ним в активный диалог, а кульминации выстраиваются в рамках общей архитектоники произведения, без резких акцентов. Финал первой части звучит организованно, строго и логично, подчеркивая классическую структуру концерта.

Различия в темповых, динамических и фактурных решениях свидетельствуют о широком интерпретационном диапазоне концерта. Это подчеркивает значимость исполнительского искусства в процессе осмысления композиторского замысла и его воплощения на сцене. Выбор художественных средств, нюансировка звучания, взаимодействие солиста и оркестра – все это становится ключевыми факторами, влияющими на восприятие произведения. Таким образом, представленные две интерпретации демонстрируют разные взгляды на художественное воплощение концерта. Интерпретация Ж. Аубакировой и Т. Абдрашева раскрывает произведение с точки зрения экспрессивности и пластики, в то время как трактовка Ф. Кемпфа и А. Бурибаева ориентирована на четкость формы и сбалансированность музыкального материала. Эти различия подчеркивают многогранность исполнения произведений Г. Жубановой и значимость индивидуального художественного взгляда в процессе интерпретации.

Список литературы

1. Айгалкаева Б. Б. Жанр фортепианного концерта в казахстанской композиторской школе // Цифровая наука, № 10, 2021. – С. 23-30.
2. Нусупова А. С. Жанр фортепианного концерта в творчестве композиторов Казахстана: автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Алматы, 2008. – 25 с.
3. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт. К истории и теории жанра. – автореферат дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 1980. – 20 с.
4. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации // Философский анализ. – Новосибирск: 1982. – 256 с.
5. Корыхалова Н. К. Интерпретация музыки. – Ленинград: 1979. – 208 с.

ISBN 978-601-7676-89-6



9 786017 676896

Басуға 14.04.2025 ж. қол қойылды.

Пішімі 60x84 1/8. Офсеттік қағаз. Көлемі 21.3

Басылым Құрманғазы атындағы ҚҰҚ-ның баспаханасында басылып шығарылады

Мекен-жайымыз:

050000, Алматы қаласы, Абылай хан даңғылы, 86

www.conservatoire.kz

e-mail: kurmangazyscience@gmail.com

Подписано 14.04.2025г.

Формат 60x84 1/8. офсетная бумага. Объем 21.3

Отпечатается в типографии КНК им. Курмангазы.

Наш адрес:

050000, город Алматы, проспект Абылай хана, 86

www.conservatoire.kz

e-mail: kurmangazyscience@gmail.com