

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯ

ХАБАРШЫСЫ

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2015

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі, «Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президентінің - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

Г. С. Сулеева	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми істер жөніндегі проректоры, филология ғылымдарының кандидаты, доцент
Ғ. З. Бегембетова	жауапты хатшы, өнертану кандидаты, доцент
Б. М. Аташ	философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан)
М. Х. Әбеусейітова	шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)
Н. Н. Гилярова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)
К. В. Зенкин	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми істер жөніндегі проректоры (Ресей)
Ә. Ғ. Қайырбекова	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК әлеуметтік-гуманитарлық кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)
Б. И. Қарақұлов	өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
Д. К. Кирнарская	өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей музыка академиясы, инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)
С. Ә. Күзембай	өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
И. В. Мацевский	өнертану докторы, профессор, Ресейдің өнер тарихы институты (Ресей)
А. Б. Наурызбаева	философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
С. Е. Нұрмұратов	философия ғылымдарының докторы, профессор, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты директорының орынбасары (Қазақстан)
А. Р. Райымқұлова	Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор
И. А. Рау	философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)
М. Сәбит	философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)
Б. М. Сатершинов	философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі
М. Сато	Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)
Я. Сипош	PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)
С. Ы. Өтеғалиева	өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
В. Н. Юнусова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

1 (6) 2015

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Жауапты редакторлар:
В. Е. Недлина
А. Ж. Машимбаева

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Алматы, Абылай хан д-лы, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Редакционная коллегия:

Жания Яхияевна Аубакирова – главный редактор, Народная артистка Казахстана, Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан, профессор, ректор КНК им. Курмангазы

Г.С. Сулеева	заместитель главного редактора, кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной работе КНК им. Курмангазы
Г. З. Бегембетова	ответственный секретарь, кандидат искусствоведения, доцент
Б. М. Аташ	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
М. Х. Абеусейтова	доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
Н. Н. Гилярова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
К. В. Зенкин	доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
А. Г. Каирбекова	доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
Б. И. Каракулов	доктор искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
Д. К. Кирнарская	доктор искусствоведения, профессор, проректор по инновациям и творческой работе Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия)
С. А. Кузембай	доктор искусствоведения, Заслуженный деятель РК, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
И. В. Мацевский	доктор искусствоведения, профессор, Российский институт истории искусств (Россия)
А. Б. Наурызбаева	доктор философских наук, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
С. Е. Нурмуратов	доктор философских наук, профессор, заместитель директора Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
А. Р. Раимкулова И. А. Рау	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
М. Сабит	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
Б. М. Сатершинов	доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК (Казахстан)
М. Сато	доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония)
Я. Сипош	PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
С. И. Утегалиева	кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

**ВЕСТНИК
Казахской
национальной
консерватории
им. Курмангазы**

1 (6) 2015

выходит 4 раза в год

Журнал
зарегистрирован в
Министерстве
культуры и
информации РК

Свидетельство о
постановке на учёт
№13880-Ж от 19
сентября 2013 года

Ответственные
редакторы:
В. Е. Недлина
А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Казахстан
Алматы, пр. Абылай-
хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-63-
64

© Казахская
национальная
консерватория
им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory**Editorial board:**

Janiya Aubakirova – Chief Editor, People's Artist of Kazakhstan, the Laureate of Peace and Progress State Prize of the First President of the Republic of Kazakhstan, Professor, Rector of Kurmangazy KNC

G. Suleeva	Deputy Editor, PhD in Philology, associate professor, Vice-rector for scientific work of Kurmangazy KNC
B. Atash	Doctor of Philosophy, Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
M. Abuseyitova	Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
N. Gilyarova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
K. Zenkin	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
A. Kairbekova	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
B. Karakulov	Doctor of Arts, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
D. Kirmarskaya	Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Innovation and creative work of the Gnesins Russian Academy of Music (Russia)
S. Kuzembay	Doctor of Arts, Honored worker of Kazakhstan, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
I. Matzievsky	Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
A. Nauryzbayeva	Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
S. Nurmuratov	Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
A. Raimkulova	Honored worker of Kazakhstan, DBA, professor
J. Rau	Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
M. Sabit	Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
B. Satershinov	Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan
M. Sato	Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
J. Šipoš	PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of Sciences
S. Utgaliyeva	PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunussova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory**1 (6) 2015****Published 4 times a year**

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information

Certificate of registration # 13880-Ж from September 19, 2013

Managing editors:
V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty
Ablay Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ НАЦИОНАЛЬНОГО
ИСКУССТВА**

ҰЛТТЫҚ ӨНЕРДІҢ ІРГЕЛІ НЕГІЗДЕРІ

FUNDAMENTALS OF NATIONAL ART

UDC 784.4 (47=943.84)

Mark van TONGEREN

TUVAN THROAT SINGING: EXPERIENCE AND SCHOLARSHIP

Summary. Throat singing requires an ear attuned to many nuances of timbre and harmonics. The article discusses the three basic techniques of Tuvan throat singing, referring to three different recorded examples: *khöömei*, *sygyt* and *kargyraa*. Another subject of article is Tuvan native narratives about throat singing.

Keywords: Tuvan throat singing, overtone singing, *khöömei*, *sygyt*, *kargyraa*

Тірек сөздер: тувиндік көмеймен ән айту, обертондық ән айту, хоомей, сыгыт, каргыраа.

Ключевые слова: тувинское горловое пение, обертоновое пение, хоомей, сыгыт, каргыраа.

In his essay ‘Music: a very short introduction’, musicologist Nicholas Cook states that studying music also means to study your own participation in music [1, 84]. In this essay I focus on my own experiences of Tuvan throat singing, not only as a participating, musicking person, but also as a listener participating, in multiple ways, in Tuvan ways of listening. Music is not something completely fixed, outside a self that is also completely fixed: both music and individuals change over time, with every new performance or even with every repeated play of recorded music. This holds true not only for associations, metaphors and memories that may be attached to music, but also for the inherent sound structures of music itself. Repeated performances of the same piece will often bring something new to light to the performer him – or herself, be it a rhythmical accent, a dynamic change, a new melodic pattern in an improvised piece.¹ Personal, subjective accounts of musical experience from informed listeners can yield viable additional data to more systematic and objective scholarly theories and ideas about sound. In this article, I first draw upon the subjective experiences of Tuvan musicians, before discussing my own experiences as a *khöömei*/overtone singer. Which elements of throat singing get overlooked? How can we talk about them?

Throat singing, which is one way of doing overtone singing, has been found to be most developed among Turco-Mongol peoples in the Altai region. Learning to listen to the subtle play of timbre and overtones is part of the cultural strata that children are raised with. Musicologists Ted Levin and Valentina Suzukei have suggested that this is also the case in the wider Turco-Mongol cultural world [2, 50-51, 75]. Many listeners outside the Turco-Mongol regions are unaware that the voice is capable of producing several tones at the same time. It is an art of sound-making that, according to many people, is responsible for a change in their listening behaviour, a shift from their own deeply engrained patterns of listening to sound and music. Valentina Suzukei points out that the most common system of listening is ‘pitch-centred’, because it emphasises play with melodies and harmonies on the basis of idealised timbres which themselves hardly change. Throat singing, on the contrary, requires an ear attuned to many nuances of timbre and harmonics and is therefore called ‘timbre-centred’ [2, 50-58]. For many listeners attracted to Tuvan music around the world, this way of listening is new. It requires an adaptation in order to understand its musical messages.

Levin and Suzukei’s book, as well as Suzukei’s earlier books, have done a lot to clarify how Tuvans listen. In her seminal 1993 monograph ‘Bourdon-overtone basis of traditional instrumental music-making of the Tuvans’, Suzukei began elaborating on theories dealing

¹ In recorded music the sound signals may be the same, but the perceived sound is still influenced by our consciousness, as for example the ‘minimalist’ pieces of composers like Steve Reich and Philip Glass famously demonstrate.

with the Tuvan sound world in new ways. She had previously led elder Tuvan instrumentalists find terms to talk about the characteristic sounds of the *khomus* and the *igil*. After all, a word paralleling the Western term ‘overtone’ was not known in folk terminology. Overtones as such were not conceptualised by native musicians, even though they were obviously known from experience, and sought after in the musical process. It took Suzukei a great deal of effort with many frustrating moments for musicians, for whom the question was incomprehensible, and for herself. They replied with phrases like:

“*kol ünđe yyap-la chergeleshkek, kattyzhyp turar ünner turar*” (“the basic sound definitely has following sounds”)

“*chergeleshkek azy dakpyrlashkak ünnerning kattyzhary*” (“layers or stratifications of accompanying sounds”)

“*chergeleshkek, ederinchi ünnerning kakkylazhyry*” (“pulsing of accompanying sounds”) [3,38]

One typical element across various Tuvan sound practices is the idea of ‘sounds-in-themselves’, for example, “*xomustung boduning ayalgalary*” or “jew’s harp-in-itself-motifs” [2, 56]. These are not generally sound imitations with external references, but more abstract, though associations may be made with certain sounding environments.

The ‘sounds-in-themselves’ phrasing suggests an abstract way of thinking about sound, in the way that modern composers, philosophers and scholars have talked about ‘sound (in) itself.’ But for the Tuvans, it is not abstract sound in itself, as a contemplated subject, but a concrete sound-source, an instrument or a voice, that makes itself heard in a special way. This is clear from the difficulty Suzukei had to let musicians talk about sound. There was no ready terminology to talk about sound in the abstract. In the western music tradition sound has been talked about in the abstract for about 2500 years, since the time of Pythagoras.

I will discuss the three basic techniques of Tuvan throat singing, referring to three different recorded examples. For all three styles, part of my description is based on my experience as a singer. The second and third singers I have heard myself live in a private, acoustic setting. The first singer I have never heard live myself.

In 1981 Melodiya released a three-record set of Tuvan recordings, *Tuvinskii Folklor*. One entire record is dedicated to the music of Oorzhak Khunashtaar-ool, the best-known Tuvan throat singer of his time. He was able not only to sing the main styles of Tuvan throat singing, but also created many of his sub-styles. The most obvious approach to many of his pieces in musicological terms is to follow the melody. Surely Oorzhak was also thinking of that: he excelled at crafting ingenious improvisations on the most commonly used harmonics (mainly numbers 6, 8, 9, 10, 12). But besides, there are other subtle changes going on. In one track, simply called *khöömei*, there are mainly three overtones, numbers 9, 8 and 10, appearing in that order.² But besides the melody, there is a strong presence of the third harmonic, sounding an octave and a fifth above the fundamental, which gives the whole piece a distinct low and full quality. Another characteristic are rattling high overtones, about an octave above the melody. They are not as sharp in focus as the lower ones, but are nevertheless clearly distinguishable for a trained ear. For untrained ears, they may not be ‘clearly distinguishable’ but they are certainly perceived, in the sense of ‘registered’, by normal ears. And of course, there is a drone, a pedal-tone going on all the time, which also has its own quality. Altogether, then, the listener’s ear is impressed with at least four frequency ranges: the drone, a low harmonic that hardly changes and that gives the whole voice quality a sense of fullness, an overtone melody where most of the musical variations happens, and higher harmonics still that add some brilliance and clarity to the full-bodied sound of Khunashtaar-ool’s voice. In addition, the overall sound in its entirety, has a spatial quality that is particularly clear in the live situation for the singer himself and, if the

² *Tuvinskii Folklor*. Melodiya S3014937, 1981. Oorzhak Khunashtaar-ool, *khöömei*, track 13.

performance is acoustic, for the audience. *Khöömei* also changes the space around the singer. With the taut lips, the sounds are half-swallowed, reverberating close around the head of the singer, who immerses himself in his sounds.

Personal varieties of throat singing by individual singers may also possess what I call a ‘density’ of its own. Khunashtar-ool’s low, full *khöömei* is comparatively dense, because of its strong lower harmonic (number 3). Singers play with these densities, when they change from one technique to another, or sometimes within a single piece, by making very small, precise, rhythmic movements of the tongue.

The Tuvan variety of throat singing called *sygyt* is produced in a very different way. If we compare Khunashtar-ool’s *khöömei* with, for example, Mongush Kommunovich Mergen’s interpretation of *sygyt*, we can notice many differences.³ Mergen’s *sygyt* is of unusual strength, due to great tension on the muscles surrounding the larynx. He suppresses the drone almost entirely. There are no clear harmonics between the drone and the melodic overtones; nor do they seem to be clear harmonics *above* them. The quality is more aerial and less dense. The fullness of voice is gone, giving rise to a kind of ‘emptiness of voice’: an absence of the normal perception of vocal sound, by many compared to non-human sounds, synthesised sounds, etcetera. In a live situation, and less so with the use of loudspeakers, the sound changes from being close around the singer and rather internalised (as was the case with *khöömei*, to being projected outward and extending far into the space. At times, *sygyt* even obliterates our usual sense of space by filling the environment with its solid sound waves. Indeed, in the case of *sygyt* the sense of disembodiment of the sound from the human source is strongest. In live situations one cannot, or hardly, locate the sound-source either aurally or visually. The sense of density I often perceive in *khöömei* is absent. Sometimes, there may be a sensation of the actual physical contact between the air molecules transmitting the sound and the sensing organ, the ears.

Throat singers like Oorzhak Khunashtar-ool and Mongush Mergen temporarily alter the sense of space around them. By listening closely to these musicians (live or recorded) and by singing myself, the sense of being embodied in space changes. The sounds issue from inside the body, they resound around the singer and there they touch his ears. Air molecules inside the lungs push hard on the vocal cords, pass through in measured proportions (according to the frequency). This is the border between the inside and outside world, and the selected frequency also effects the air molecules in the wind pipe. Then they leave the mouth and hit the ear drums from where nerve signals return them to the brain. The quiet equilibrium established by the air molecules is focused around the vocal cords, which is where that, which we perceive to be sound, originates. While the singer actively steers the whole process from inside, he himself is also part of the sound field through the other border areas, the two ear drums. He immerses himself in this soundfield, and fine-tunes the equilibrium of the rhythmic expulsion of molecules with the shapes of his mouth.

The alteration of the sound field is more subtle for *khöömei* than *sygyt*, but no less dramatic and significant. In both cases the singer does not only make melodies, he can also play with the presence of the sound, altering the acoustic space from a passive receptor into an active agent that can be manipulated, to some extent. As I notice from time to time these changes can be felt as physical pressure differences on the ears. It is not uncommon to have a subjective sense of ‘displacement’ when the filtered frequencies of throat singing hit hard walls and become standing waves: sound energy that is very equal distributed inside a certain space. It should be noted, however, that such occurrences are not part of older traditional

³ *Tuva: Voices from the Centre of Asia*, Smithsonian Folkways 1990. Mergen Mongush, *sygyt*, track 2.

practises, because performing in spaces with hard walls used to be rare for the nomadic people of Tuva.

In 1993, I made a recording of singer and *igil*-player Khovalyg Kaigal-ool.⁴ It took place in the small bedroom of my hosts in Kyzyl in 1993, right after he returned from the first tour in the USA. Kaigal-ool's *kargyraa* resounded majestically in the small room. The technique is based on a lowered fundamental. Compared to the other throat singing techniques, this adds one frequency layer to the total sound, one octave below the normal fundamental. The amount of harmonics in a given frequency range double when the *kargyraa* mechanism is applied, giving the listener a much clearer 'picture' of the resonances as they pass through the vocal tract. This is why we may call *kargyraa* the *khöömei*-equivalent of high-definition television. It was an auspicious moment for me, as a singer and listener, because I felt I could not only hear, but also sense physically the thundering voice of Kaigal-ool at this close range. The spatiality was strongly focused on the body of the singer, that is, more akin to my description of *khöömei* than *sygyt*. Yet there was a puzzling amount of sounds engulfing the ears, some dense and thick, others thinner. Some sounded closer to the body and to me, others resounded more in the space around us, however small it was. As is typical for *kargyraa*, vowels and harmonics seamlessly work together with each other. Then again, one can also change one's listening to perceive the whole. There is an overarching timbre that also changes, and which is typical for the singer. Trained listeners can quickly identify whose *kargyraa* they hear, based partly on the complete timbre-impression (the same holds true for other throat singing techniques). All in all there are up to five frequency layers that can be heard, without resorting to tools for digital sound analysis. The fundamental is essentially two-fold, because the lowered octave doubles it. What I hear is not two frequencies, but a fundamental with roughness and rattling sounds. There is often a lower, more or less static buzzing harmonic, like in *khöömei*. There are melodic overtones, coinciding with the vowel changes, between the sixth and twelfth harmonic. There may be higher overtones, as there were in this case, roughly an octave above the melodic ones.

I spent many months trying to transcribe the piece, listening again and again. I used different kinds of equipment (amplifiers, loudspeakers, headphones, at home, in the university, on a Sony walkman), which added to the confusion. It turned out that each and every set of playback tools decisively changed the audible output. This led me several times to reject earlier versions or erase parts, only to re-introduce certain notes later on again. Although I published the notation in my MA thesis, I never quite felt I succeeded in capturing in a notation what I had experienced, or what I heard again from the recorded audiotape.

How did Oorzhak Khunashtaar-ool listen himself? We hardly know. The many recordings available of him do testify to an extraordinary ability to exploit the sense of timbre that Tuvans naturally possess and to create new variations of throat singing. As Suzukei's work has shown, native narratives about throat singing were not concerned with taking timbre apart into its harmonic elements. Established scholarly terminologies, both on the physical-acoustic side and on the aesthetic-musical side, have given us a fuller understanding of the nature of sound, without necessarily a fuller experience. Yet it is important for scholars to enrich their understanding of music with as many valid ideas and strategies as possible: theoretical analyses, acoustic representations, but also reasoned subjective impressions and thorough, verbal descriptions. In his book *Music and the numinous*, philosopher Richard Elfyn Jones talks about "the essential unreality of music", calling it "a sort of constant flickering of presence and absence together" [4, 51]. This way of phrasing comes close to the

⁴ Van Tongeren 2004, CD with *Overtone singing. Physics and metaphysics of harmonics in East and West* [5], Khovalyg Kaigal-ool, *kargyraa*, track 7.

subjective impressions I have given here of how the complex sounds of a single human voice, or any other sounds, work on the mind.

References

1. *Cook, Nicholas, Music. A very short introduction.* Oxford: Oxford University Press, 2000
2. *Levin, Theodore, with Valentina Suzukei, Where rivers and mountains sing. Sound, music, and nomadism in Tuva and beyond.* Bloomington: Indiana University Press, 2006
3. *Suzukei, Valentina, Burdonno-obertonovaya osnova traditsionnogo instrumentalnogo muzitsirovaniya Tuvintsev.* Kyzyl: Tuvinskii Nauchno-issledovatel'skii Institut Yazyka, Literatury i Istorii / Respublikanskii Tsentr Traditsionnoi Kultury, 1993
4. *Jones, Richard Elfyn, Music and the numinous.* Amsterdam: Editions Rodopi, 2007
5. *Van Tongeren, Mark, Overtone singing. Physics and metaphysics of harmonics in East and West.* Amsterdam: Fusica, 2004

Марк ван ТОНГЕРЕН

ТУВИНСКОЕ ГОРЛОВОЕ ПЕНИЕ: ОПЫТ И ИССЛЕДОВАНИЕ

Резюме

Горловое пение предполагает наличие хорошего слуха, ориентированного на различные нюансы в тембровой окраске звучания, в том числе обертоновых гармоник. В статье рассматривается техника исполнения тувинского горлового пения на примере трех его видов: *хоомей*, *сыгыт* и *каргыраа*. Другой предмет исследования – описания и представления самих тувинцев о горловом пении.

Ключевые слова: тувинское горловое пение, обертоновое пение, хоомей, сыгыт, каргыраа.

Марк ван ТОНГЕРЕН

ТУВАЛЫҚ КӨМЕЙМЕН ӘН АЙТУ: ТӘЖІРІБЕ МЕН ЗЕРТТЕУ

Түйін

Көмеймен ән айту - жақсы есту қабілетінің тембр ерекшеліктері мен обертон гармоникасына негізделген. Мақалада тувалық көмеймен ән айтудың ерекшеліктеріне қарай мысал ретінде орындалуының үш түрі қарастырылады: *хоомей*, *сыгыт* және *каргыраа*. Мақалада тувалықтардың көмеймен ән айтуына қатысты сипаттама жасалып, пікір келтірілген.

Тірек сөздер: тувиндік көмеймен ән айту, обертондық ән айту, хоомей, сыгыт, каргыраа.

Information about the author:

Mark van Tongeren – PhD, Independent music/sound researcher.

Сведения об авторе:

Марк ван Тогерен – PhD, независимый исследователь.

Автор туралы мәлімет:

Марк ван Тогерен – PhD, тәуелсіз зерттеуші.

УДК 781.4 (574)

Нургиян КЕТЕГЕНОВА, Айзада НҮСІПОВА
Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы

ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ ГАРМОНИЯСЫНЫҢ ҰЛТТЫҚ ЕРЕКШЕЛІГІ МӘСЕЛЕСІНЕ

Түйін. Осы мақалада қазақ халық музыкасының ладтық құрылымы мен оның гармонизациялау туралы мәселелер қарастырылған. Осыған байланысты Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы гармонияға байланысты мәселелер қозғалған. Іс жүзінде бұл жұмыстың маңыздылығы оның материалдарының ғылыми және педагогикалық аяда қолданыла алатындығында.

Тірек сөздер: қазақ халық музыкасы, гармониясының ұлттық ерекшелігі, дәстүр және жаңашылдық.

Ключевые слова: казахская народная музыка, национальное своеобразие гармонии, традиции и новаторство.

Keywords: Kazakh folk music, national originality of harmony, tradition and innovation.

Музыкату саласында гармония мәселелері бүгінгі күнге дейін өзінің өзектілігін жоғалтқан жоқ. Соңғы жылдары классикалық, романтикалық дәуір және заманауи гармония мәселелеріне арналған фундаменталдық ғылыми зерттеулер пайда болып, композиторлардың гармониялық тілін айқындайтын еңбектер жарық көрді. Сонымен қатар, қазіргі кезең Шығыс композиторларының шығармашылығындағы гармония мәселесі әлі де толық зерттелмеген. Орта Азия және Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы гармония заңдарының ерекшеліктері туралы мәліметтер өзбек [1; 2] және қазақстандық [3; 4] авторларының мақалаларында кездеседі.

Осы зерттеулер авторларының пікірі бойынша, Ортаазиялық аймақтың музыкалық мәдениеттері негізінде монодиялық болып, ХХ ғасырдың басында еуропалық музыкаға бас тартып, өзгере бастады, олардың жаңа синтездік түрлері пайда болды, еуропалық музыканың әсерінен «ғасырлар бойы дамыған ұлттық монодиялық мәдениет және көп дауысты еуропалық музыканың байланыстары ерекше мәнерлі өнердің пайда болуына себеп болды» [2, 8].

Н. Шахназарова [5-7] өз еңбектерінде Шығыс пен Батыс көпқырлы мәдениеттерінің өзара байланыстарынан пайда болатын әр түрлі формаларына назар аударады. Автордың пікірі бойынша, осы мәселеге байланысты зерттеушілердің екі қарама-қарсы көзқарастары пайда болды: біреулерінің ойлары бойынша, бұл мәдениеттердің өзара байланыстары жоқ, ал екіншілерінің пікіріне сүйенсек, монодиялық мәдениет пен еуропа музыкасының өзара әрекеттестігі болуы мүмкін. Батыс және Шығыс мәдениеттерінің формалық жағынан ұқсастық жақтары бар, мысалы, бастапқы мазмұндама (көрсету) бөлімі, даму, қайталау құрылымдары, олардағы – қайталану, өзгеру, еркін өрістеу, жаңару және контраст сияқты тәсілдері орын алды.

Осы мәселеге байланысты қазақ күйлері көрнекті үлгі бола алады. Қазақ күйлерінің (домбыра мен қобызға арналған аспаптық пьесалар) жанрлық мазмұнына қарай ерекше құрылымдары еуропа музыкасының даму формаларына мүлде ұқсамайды. У.Р. Жұмақованың пікірі бойынша, «күй музыкасы белгілі бір оқиғаның іс-әрекетін көрсетпейді, оның бейнесі уақыт арқылы өзгеріп, басқа бейнелерге қарама-қарсы дамып, бейнелік өзгерістерге ешқашан ұшырамайды» [8, 47]. Біздің ойымызша, күйдің тақырыбы көптеген варианттық өзгерістерге ұшырап, біртіндеп дамып, көрсетіледі. Зерттеушінің пікіріне сүйенсек, «осындай өзгерістер арқылы келесі әуендер, фразалар

алдыңғылардың нұсқалары болып, оларды байытып, жаңа түрлерін шығарып, нәтижеде, бір көркемдік мақсатты көрсетуге арналады» [8, 47].

Қазақтардың дәстүрлі ойлауы, тарихи дамудың ұзақ жолынан өтіп, бүгінгі күнге дейін өзіне тән тұрмыс түрлері мен эстетикалық бағалаудың өзіндік жүйесін сақтап қалған. Осының салдарынан оның ерекше түрлері Еуропа және басқа Шығыс елдеріне ұқсамайды. Шығыс және Батыс мәдениеттерінің байланыстарына диатоникаға негізделген көптеген елдердің ладтық ойлауы мүмкіндік береді. Тыңдаушылар халық музыкасының диатоникалық жүйесі арқылы ғана осы мәдениеттерді меңгеріп алады.

XIX ғ. соңында – XX ғ. басында Кавказ, Орта Азия, Қазақстан республикаларында орын алған еуропалық типтегі алғашқы кәсіби мамандардың тәжірибесін еске алайық. Көптеген зерттеушілер әрбір ұлттық мәдениеттің ладтық ерекшеліктеріне аса назар аударып, олардың өзара байланыстарын қарастырған¹ [9-10]. Осылардың негізінде монодиялық мәдениет пен еуропалық көп дауыстылықтың байланыстары пайда болды. Гомофониялық-гармониялық негізіндегі Еуропа халықтарының ладтық ойлауы көне дәуірлерде табиғи әуендік ладтарға нақты сүйенгені анық. С.А. Закржевская былай жазған: «Мажор және минор пайда болу процесінің дамуы, гармониялық жүйенің ладтық-функциялық негізінің қалануы әуендік ладтардың негізінде пайда болды» [2, 11].

Халық музыкасының ладтық құрылымы көлденең қозғалыста қызмет атқарады. Бұл қазақ музыкасына тән, себебі оның монодиялық ерекшеліктері ладтың біртіндеп қалыптасуына әсерін тигізеді.

Сонымен қатар, қазақ халық музыкасының ладтары еуропалық диатоникаға ұқсас болғанымен, өзіндік ерекшеліктерімен көзге түседі. Олар ладтың құрамында, ладтың интонациялық тәсілдерінен байқалады. Мысалы, оларда пентатониканың ерекшеліктері де байқалады (осы пікірді Б.Г. Ерзакович, А.З. Темірбекова, С.Ә. Күзембаевалар да қостайды). Осы ангемитондық тәсілдер, «жинақтама, интонациялық жағынан бірлесіп, соңында ладтың негізгі сатыларын құрайды» [4, 9].

Қазақ музыкасының алғашқы кезеңінде гармония мәселесіне назар аударғандардың бірі А.В. Затаевич 1930-шы жылдары қазақ халық әндерінің алғашқы өңдеулерін жасаған. Қазақ халқының бейнелік әлемін көрсету мақсатында ол «ұлттық музыкалық тілдің дамуы мәселесіне назар аударды» [11, 135]. Композитор: «Ұлттық музыкалық тілдің мәселелерін шешу жолдарын іс жүзінде көрсете отырып, тек мәдени өңдеу ғана қазақ халық музыкасын жалпы мәдениеттік өнер ретінде ұтымды да сенімді таратушы болып саналатынын дәлелдеді» [12, 98].

А.В. Затаевичтың қолданған шығармашылық тәсілдемесі оның шешімдерінің түрлі формаларын әкелді. Өңдеулердің әрқилы мүмкіндіктері арқылы композитор әуендірілген гармонияның қолдалуына тура келді. Сондықтан А.В. Затаевич гармонияның диатоникалық құралдарымен бірге хроматикалық жүйелікті енгізіп, фригиялық айналымдарды, сондай-ақ тұрақсыз альтерациялық аккордтар түрлерін енгізді. Бірақ, бұл тәжірибенің кемшіліктері де болды. Замандастарының айтуларына сүйенсек, кейбір қиын ұғылатын өңдеулер де кездесетін болды. Бұл ескертулерге А.В. Затаевич құлақ салып, келесі өңдеулерінде «ұлттық интонациядан шыққан плагалдық тәрізді айқын нышандары көріне бастады» [11, 139-140]. Плагалдық тәсілге назар аударып, II сатының бояуларын, қосалқы сатылар мен бифункционалдық аккордтардың ерекшеліктерін пайдаланып, сондай-ақ домбыра күйлеріндегідей кварталарын қосып, әртүрлі бейнелерді шығара бастады. Осы сәтте композитор фактура мәселелеріне, шығарманың формасына ерекше назар аударды. Досы әрі замандасы С. Рахманиновтың фортепианолық музыкасының мәнер ерекшеліктеріне сүйеніп, күрделі техниканы пайдаланды.

¹ Халықтық ладтар ойлауына назар аударатын жоғарыда аталған жұмыстар тізіміне У. Ғаджибеков пен Х.С. Кушнаревтың фундаменталдық еңбектерін де қосуға болады.

Келешекте қазақ халық музыкасының өңдеуімен И.В. Коцик, Д.Д. Мацуцин, Б.Г. Ерзакович, Е.Г. Брусиловский, А.Қ. Жұбанов, Л.А. Хамиди, С.И. Шабельский және т.б. композиторлары қолдана бастады. Олар Орталық музыкалық оқу орындарын бітіріп, алған білімдерін ұлттық мәдениеттің дамуына жіберді. 1920-1940-шы ж.ж. Қазақстан композиторлары 350-ге жуық ән-күйлерді түрлі аспаптарға, оркестрлерге, ансамбльдерге өңдеген. Жұмыс үстінде олардың жазу тәсілдері төселіп, түрлі музыкалық мәнерлік құралдарын сыннан өткізеді. Халық әуеннің ладтық мазмұнына құлақ салып, Қазақстан композиторлары функциялық құрылымдағы классикалық мажор мен минорды гармониялық түрге келтіру құралдарын табуға тырысты.

Диатоникалық жүйе аккордтардың ішінде барлығынан бұрын доминанта тобындағы аккордтар түрлі өзгерістерге ұшырады. Мажор ладтардағы доминанталық гармония еркін түрде кездесіп, толық және толық емес (терциясыз) түрінде пайдаланатын болды. Мажор ладының миксолидиялық түрі минорлық доминантаның пайда болуына себеп болды. Әсіресе бұл тәсіл миксолидиялық септиманың қосымша дыбыс ретінде пайдалануда анық көрінеді. Әуенде басып көрсетілген жағдайда да композиторлар оның гармониясынан бас тартуға тырысты. Мысалы, Е.Г. Брусиловский «Гэкку» әуеніндегі VII төменгі сатыдағы үннің шарықтау шегіндегі кезеңінде аккорд фактурасын алып тастап, оның орнына октаваны пайдаланып, канондық имитацияны қосады.

Минорда доминанталық топ аккордтарының пайдалануы авторлар үшін қиын болды. Доминанта табиғи минорда минорлы болады, ал оның септаккорды кіші минорлы септаккорд түрінде пайдаланып, субдоминанта гармония аккордтарына жақын болады (мажорда – II₇, минорда – IV₇). Осы арада ладтың түрін нақты анықтау үшін, композиторлар әдетте VII сатыны пайдаланбаған (әрине, әуенде минорлық табиғи VII сатына гармония тіркелген жағдайларда ғана болмаса). Осы себептерге қарай, доминанталық гармония минорда толық емес (терциясыз) түрінде пайдаланатын.

Өңдеулердегі субдоминанталық аккордтар өрісі кең пайдаланатын. Бұл бәрінен бұрын қазақ халық музыкасының жалпы плагалдық бағытымен байланысты. А.В. Затаевич тапқан тәсілдерімен қатар, кіші минор септаккордтар түрлері де қосылатын болды. Табиғи ладтардағы гармонияларды пайдалануға тырысқан әртүрлі түсті бифункционалды байланыстар арқылы фактура күрделене түсті. Субдоминанталық функциядағы альтерациялық аккордтарынан туратын көптеген органдық пунктар да фактураның бифункционалды түрлеріне әкелетін. Минорда плагалдық гармония дориялық субдоминантаның қосылуымен ерекше мәнерлі естіліп, минорлық шығарманың барлық аккордтарына ладтық контраст әкелетін².

Үлгілі өңдеулерде тоникалық гармония терциясыз құрылымдағы екі аккорд функцияларының пайдалануынан күрделенді: мажорда I және VI сатылардағы үш дыбыстықтар, минорда I и III немесе I и VI сатылардағы үш дыбыстықтар. Бірінші нұсқаларда кіші минорлы, соңғысында – үлкен мажорлы септаккордтар пайда болады.

Әрине, екі үш дыбыстықтан тұратын тоника аккордтың үні сапа жағынан жақсарта түседі. Тониканың септаккордтық түрі оның тұрақтылығын жоғалтпайды. Керісінше, ол алдын ала дайындықсыз түрде туыстас тональдіктерді бір біріне жақындастырып, байланыстырады.

Тониканың септаккордтық түрлері М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков жасаған орыс халық әндерінің өңдеулерінде де кездеседі. Н. Римского-Корсаковтың өңдеулерінде кездесетін осындай құбылыстар туралы С. Евсеевтың айтқан пікірін келтірейік: «Ауыспалы диатоникалық ладтағы кіші септаккордтың септимасының тұрақтылығын сезген композитор, біртіндеп септаккордтың толық түрін де тұрақты

² Мысалы, Д.Д. Мацуцинның өңдеуіндегі Абайдың «Өзгеге көңілім тоярысың» әні және Б.Г. Ерзаковичтың өңдеген халық әні «Қамажай».

гармония ретінде пайдаланатын болды» [13, 104-105]. Дегенмен, осындай жағдайларда біркелкі септаккордтар пайда болғанымен, олардың қолдану жолдары әртүрлі болады.

Қазақстан композиторларының шығармашылығында, бір квинтаны басқа квинтаға қондырғанның нәтижесінен жиынтық тоника пайда болады. Ладтың сипатына қарай квинталардың байланыстары әр түрлі болуы мүмкін: VI сатыдан пайда болған квинта + I сатыдан квинта, немесе I сатыдан квинта + VI сатыдан квинта. Жалпы жиынтық аккордтар барлық басты сатыларда екі ладты жүйенің – мажор мен минордың қосылуынан пайда болады. Сонымен, жиынтық субдоминанта дегеніміз – бұл мажорда II₇, минорда IV₇, жиынтық доминанта – мажорда III₇, минорда V₇.

Осындай аккордтар түрлері бифункционалдық гармониялардың негізінде қосымша сатыларда да кездеседі. Сонымен, қазақ музыкасының гармониялық құрылымы ерекше терциясыз тәсілдерге, квинталық және квартаалық үндестіктерге негізделеді.

Сонымен қатар, кварта-квинталық қабаттаулар домбраның үніне ұқсайды, басқаша айтқанда бұл жерде ұлттық музыканың ерекшеліктері де байқалады³.

Қазақ кәсіби музыкасының әр түрлі кезеңдерінде классикалық гармония ұлттық музыка тәсілдеріне қарағанда, кең пайдаланды. Ол уақытта композиторлық шығармашылықтың негізгі өрісі – ән-күйлерін өңдеу болатын. Сол кезеңдерде де ұлттық гармонияның мәселелеріне барлығынан бұрын назар аударғандардың ішінде Д.Д. Мацуцин⁴ және кейін Е.Г. Брусиловский болды. Қазақ музыкасының монодиялық жүйесіне сүйеніп, олар – кварта-квинталық үндестіктер, плагалдық гармониялар, домбыра аспабына жақын терциясыз аккордтар, сондай – ақ тоникалық органдық пункт пен аккордтардың варианттық түрлерін кеңінен пайдаланды. Табылған тәсілдер музыкалық тілдің келешектегі дамуына кең ізденістер әкелді. Олар полифония, фактура тәсілдерімен бірге қазақ монодиясының дыбыстарын, оның ладтық, интонациялық ерекшеліктерін байытып көрсетті.

Ұлттық музыкадағы кешенді лад (П.В. Аравинның термины) түрінің пайда болуы, басқаша айтқанда қарапайым диатоникалық ладтардың байланыстарынан пайда болатын күрделі диатоникалық ладтардың да әсері мол болды. Мысалы, С.Ә. Күзембаева, қазақ халық музыкасының ладтық ерекшеліктеріне назар аударып, былай жазған: «Қазақстанның музыкатанушылары әртүрлі терминдерді пайдаланады, мысалы, полиладтық жүйе, «аралықтағы хроматизм», аралас лад, құрама лад, диатоникалық ладтардың өзара байланыстары. Бірақ, терминологиялық түрлеріне қарамастан, әрбір аталған жағдай осы құбылыстың маңызын нақты анықтайды. Біз оларды күрделі диатоникалық ладтарға жатқызамыз, себебі ладтар музыка теориясында ғана пайдаланады, ал полиладтық жүйелер, яғни полиметрия, политональдік тәсілдер кәсіби музыкаға тән құбылыс деп ойлаймыз» [4, 49]. Бұл жағдайларда сатылар варианттық өзгерістерге ұшырауы мүмкін (мысалы, VII саты нұсқалары ионикалық-миксолидиялық түрін жасаса, II саты нұсқалары – эолиялық-фригиялық, VI саты нұсқалары – эолиялық-дориялық, III саты нұсқалары – аттас ладтарды құрайды).

Халық музыка үлгілерінде бірнеше сатылар нұсқаларының бір мезгілде орындалу кездері де болады. Осы қасиеттер қазақстандық композиторларына әсерлі гармония мен ладтардың сан-алуан түрлерін қолдануға көптеген мүмкіндіктер береді. Алғашқы

³ Халық әндерінің көптеген өңдеулері, сонымен қатар алғашқы драмалық және музыкалық-драмалық спектакльдерге жазылған музыка осы мәселені көрсетеді (М. Әуезовтың «Еңлік-Кебек» пьесасы). «Ер-Тарғын» операсы да алдымен Д.Д. Мацуцинге ұсыныс бойынша берілген. Бірақ кейбір жағдайларға орай оны Е.Г. Брусиловский жалғастырған (1937 жылы аяқталған).

⁴ Осы құбылыстарды кері түрде де дәлелдеуге болады, басқаша айтқанда, басында – домбра үнінің ерекшеліктері, ал содан кейін – терциясыз құрылымдағы аккордтар пайда болды. Әр түрлі тарихи кезеңдерде композиторлардың шығармашылығында бұл құбылыстар бастапқы немесе қосымша түрде болғаны ықтимал. Біздің ойымызша, А.В. Затаевич үшін терциясыз құрылымдар бастапқы рөлде болды, ал Е.Г. Брусиловский үшін домбра үні маңызды болды. Бірақ, екеуінің де қорытынды нәтижелері бірдей болды.

кезеңдерінде олар жеткілікті түрде зерттелмесе, келесі ұрпақ композиторларының шығармашылығында анықтаушы күшке ие болды. Қазақ композиторлық мектебі халық музыкасының ладттық ерекшеліктерін кеңінен пайдаланып, шығармашылық процеске өз әсерін тигізді. Халық музыкасының үлгілеріне сүйеніп, параллелді мажор мен минор ладтарымен қатар аттас жүйелер де маңызды орын алды. С.А. Закржевская былай дейді: «Отандық ғалымда орын алған еңбектерге сүйене отырып, әр түрлі аймақтардың дамуы бір ыңғай арнада өтті деуге болады. Батыс өнеріне тәрізді Шығыстың өнері де екі кезеңге бөлінді» [14, 9]. Оның пікірі бойынша, «дәстүрлі эстетиканың» негізінде істейтін каноникалық жүйеден шығудағы алғашқы практикалық қадамдар мен «дәстүрге қарсы эстетиканы» игеру Еуропа топырағында пайда болуы – кездейсоқ емес, заңға сыйымды тарихи қажеттілік еді, сырттан келген акция емес, сол мәдениеттің мүддесіне сай нәтиже болатын, соңында жеке адамның еркінен тыс әрекет емес, Шығыстың көркем мәдениетінің дамуындағы тарихи процестің басты рөлінде екенін көрсетеді» [14, 8]. Біздіңше, Шығыс халықтары үшін бәрінен бұрын орыс мәдениеті осындай түрткі болды деп айтуға болады. Шыңғыс Айтматовтың айтуы бойынша: «... орыс әдебиеті болмаған күнде – қазақ, қырғыз, түрікмен, қарақалпақ және көптеген әдебиеттер болмас еді. Өз бетімен дамып, осы күнгі жетістіктерге жету үшін жүздеген жылдар керек болар еді [15, 8]. Осы ойды пакистандық ақын Ф.А. Фаиз да айтқан болатын: «Бізге дейін жасалған модельдерді пайдалануда басқалармен салыстыратындай мүмкіндігіміз болмаса, ғасырлар керек болар еді» [16, 6].

С. Закржевская өзінің соңғы күрделі зерттеуінде Шығыс халықтары (Армения, Әзірбайжан, Өзбекстан, Тәжікстан мен Түркмения) композиторларының шығармасының қалыптасу кезеңдерін үш кезеңге бөліп қарайды. Бірінші кезеңде композиторлардың шығармашылық қайрат-жігері халық музыкасын өңдеу төңірегінде шоғырлайды, екінші кезеңде – жаңа классикалық, еуропалық түрдегі жанрлар – опералар, балеттер, кантаталар, симфониялар, концерттер, камералық-аспапты және вокалдық шығармалар игерілді; ал үшіншісі – музыканың көркемдік көкжиегін кеңейтіп, дүние танымын бейнелеуде жаңа, бұрынғыдан да биік сатыға көтерді» [14, 11-15].

Осындай кезеңге бөлу қазақтың кәсіби музыкасының қалыптасуына да тән нәрсе. Сонымен, бірінші кезең – 1920 – мен 1930-шы жылдардың басында, екіншісі – 1930-1960-шы жылдары, ал үшіншісі – 1960-шы жылдардың соңынан бүгінгі күнге дейінгі дәуірді қамтиды.

Жоғарыда, алғашқы кезеңде қазақ музыкасының гармониялық тілінің даму өзгешіліктері көрсетілді. Ал, 1930-1960 жылдары – қазақтың кәсіби музыкасының іргетасы қаланған кезеңі болды. Осы кезеңде опералық, симфониялық, камералық-вокалдық, аспаптық және хор музыкасының таңдаулы үлгілері пайда болды. Дәл осы жылдары Е. Брусиловский, А. Жұбанов, Л. Хамиди, М. Төлебаев, В. Великанов, Б. Байқадамов, Қ. Мусин, Қ. Қожамьяровтың есімдері кеңінен танымал болды. Олардың озық үлгідегі шығармалары республиканың алтын қорына қосылып, көптеген туындылары классикалық дәрежеге жетті. Аталған сүретшілердің ісін жалғастырған кейінгі композиторлар, белгілі Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиев, С. Мұхамеджанов, Н. Мендіғалиев, М. Сағатов, Б. Баяхұнов, Б. Жұманиязов, М. Маңғытаевтың шығармашылық қызметінде гармониялар күрделеніп, жаңа мәнерлік құралдары игеру жұмыстары байқалды. Қазіргі кезеңде де жаңа тәсілдер ізденістері белсенді түрде жалғасуда. Олар – Т. Қажығалиев, А. Серкебаев, Т. Мұхамеджанов, Е. Хусаинов, С. Еркимбеков, А. Бестыбаев, А. Раимқұлова, Г. Узенбаева және басқа композиторлардың музыкасында өз орындарын тапты.

Гармонияның күрделенуі әр түрлі жолдармен іске асты, бір жағынан, хроматикалық жүйемен мажорлы-минорлы аккордтарды кеңінен қолдану арқылы (бұл, әсіресе М. Төлебаев, Ғ. Жұбанова, Б. Жұманиязов және басқалардың

шығармашылығында анық көрінеді), екінші жағынан, табиғи-ладтық гармониялардың пайдалануы (Е. Брусиловский, Е. Рахмадиев, Ж. Дастенов, К. Дүйсекеев және басқалары)⁵.

1980-2000 ж.ж. композиторлары өз шығармашылығында секунда, септима, тритон интервалдарынан туратын күрделі гармонияларды пайдаланды. Бұл мәселе консонанс және диссонанстардың акустикалық мүмкіндіктеріне, олардың өзара байланыстарына әсер етеді. Мысалы, м. 7 және б. 2 диссонанстары консонанс ретінде пайдаланатын болды.

Аккордика жағынан алғанда үндестіктер қосымша тондармен бірге пайдаланатын болды. Толық емес үш дыбыстықтар мен септаккордтарда терцияның орнына жиі секунда және квартаның қосымша дыбыстары пайдаланады. Соның нәтижесінде кварта-квинталық үндестіктер пайда болады. Олардың кеңінен қолдану себептері қазақ халық музыкасында орын алған ерекшеліктермен, сондай-ақ трихорд аккортарында жиі кездесетін кварталық және квинталық интонациялармен байланысты⁶. Көптеген композиторлардың әуендері жоғары көтеріліп, төмен түсетін трихорд айналымдарына негізделген⁷ (*1 Үлгі*: кварталардағы трихордтар, квинталардағы трихордтар).

Трихорды в кварттах:



Трихорды в квинтах:



Бір мезгілде алынатын осы айналымдар әр түрлі кварталық және квинталық үндестіктерді құрайды (*2 Үлгі*).



Халық музыкада трихордты әуендер тіректі I, V, II-ші сатылардан пайда болды⁸ [17-20]. Осы сатылардың түрлі комбинацияларда біркелкі аккорд болып құрылуы, оның трихордтық түрлерін шығарды. Аккордтар алдымен ладтың тіректі сатыларында пайда болып, басқа сатыларға тарады. Олардың нақты анықтамасын С. Күзембаева⁹ [4, 111] берген, осы анықтама оқу тәжірибесінде де пайдалануы мүмкін деп ойлаймыз (*3 Үлгі*).

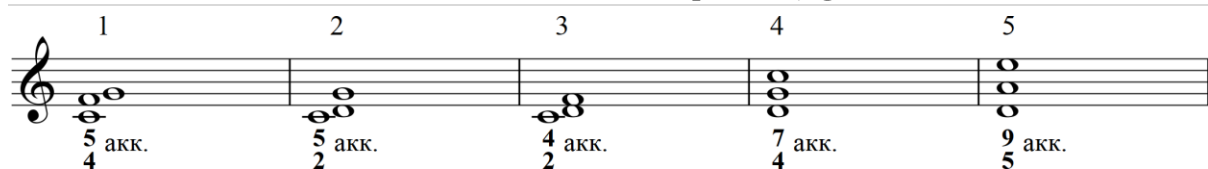
⁵ Әрине, аталған композиторлардың шығармашылығында көрсетілген мәнер тәсілдері ғана пайдаланбады. Олардың музыкасында табиғи – ладтық гармония мен мажор-минордың күрделі тәсілдері де кездеседі. Біз олардың ішіндегі басылымдығына ғана назар аударып отырмыз. Мысалы, М. Төлебаев пен Ф. Жұбанованың шығармашылығында халықтық ладтар кеңінен пайдаланады.

⁶ И. Дубовский және Н. Кетегенова өз еңбектерінде трихордтық құлырымдарды зерттеген.

⁷ Еңбектің шеңбері Қазақстан композиторларының шығармаларынан музыкалық үлгілерді кеңінен пайдалануды көтермейді.

⁸ Төменгі тониканың тіректігі жайында Н. Кетегенова, Б. Қарақұлов, І. Қожабековтың еңбектерінен қарауға болады.

⁹ Бұл құрылымдар қазіргі кезең гармониясында пайдаланатын анықтамаларға тән.



Квартквинтаккорд, секундквинтаккорд, секундквартаккорд, квартсептаккорд, квинтнонаккорд.

Вертикалдық қабатта бұл аккордтар кварта-квинталық үндестіктерге ұқсамайтын терциясыз құрылымдарды құрайды. Трихордтық аккордтар дербес аккорд түрінде пайдаланып, жиі мәнерлі түрде естіледі. Олар кей жағдайларда диссонанттықты күшейтіп, үндестіктің толықтығын жоғарлатады, екінше жағдайда, керісінше, табиғи ладтардың бос үндестіктеріне жақындап, ерекше фон ретінде жүреді. Сонымен қатар, терциялық жүйеде орын тапқан трихордтық үндестіктер терциясыз аккордтардың пайда болуына жағдайлар жасайды. Соңғылар Қазақстан композиторлардың шығармашылығында жарқын мәнерлік құралдар ретінде ерекше орын алады.

Кварта, квинта, секунда бойынша да аккордтар құрылуы мүмкін. Бұл жағдайларда, аккордтардың орналасуы мен айналу мәселелерін шешу оңайға түспейді: тондар енгізілген аккордтар мен терциясыз құрылымдағы аккордтар. Алайда, С. Закржевская: «Екі операция да нәтижесі жағынан бірдей: олар аккордтың негізін елеулі өзгертіп, басқа бір фондық модель ретінде жиі көрінеді (әдетте, бұл жағдайда негізгі тон өзгереді). Осыны дәлелдеу үшін, айналуы ауыстыру арқылы алғашқы “ $g-c^1-d^2$ ” құрылымын салыстырса да жеткілікті», – дейді [2, 81]. Шынымен, салыстыру көрсеткендей, егер бірінші айналу “ $g-d^1-c^2$ ” “ $g-c^1-d^2$ ” туындаған болса, онда екіншісі “ $d^1-g^1-c^2$ ” өзіндік жаңа аккорд болып естіледі. Сондықтан, қайсысы негізгі аккорд, немесе қайсысы туындаған аккорд екендігін анықтау қиын болады. Мүмкін, олардың анықтамалары да маңызды емес шығар. Әдетте композиторлар өз шығармаларында бір ғана құрылымдық түріне сүйенбей, оның орнына әр түрлі вертикалдық құрылымдардың аралас түрлерін пайдаланады. Сондықтан, біркелкі интервалдық құрылымнан тұратын аккордтар жеке жүйе ретінде пайдаланбайды.

Қазақстан композиторларының гармониялық тіл ерекшеліктерінің бірі – органдық пункттер. Олардың ішінде жиі тоникалық органдық пункттер басым болады. Олардың түп нұсқасы – домбыра музыкасының кварта-квинталық ерекшеліктері мен жоғары немесе төменгі бурдондық дыбыстары.

Гармониялық тілдің қарқынды түрде дамуына түрткі болған халықтық-кәсіби¹⁰ лирикалық әуендері мен кәсіби композиторлық шығармашылықтың белсенді байланыстарынан – 1960-шы жылдар аяғындағы лирикалық көпшілік әндер пайда болды. Дәл көпшілік әндер жанрында (кешірек, 1960-1980 ж.ж., романста) ұлттық қасиеттердің интонациялық құрамы, оның классикалық еуропа музыка мұрасымен байланыс мүмкіндіктерін сақтап қалу үшін барлық жағдайлар жасалды.

Осы жылдары гармониялық тілді жаңартуға барынша ат салысқандардың бірі Мұқан Төлебаев болды. Оның шығармашылығында қазақ халық әндерін өңдеудегі Д.Д. Мацуцин мен домбыра күйлерін өңдеудегі Е.Г. Брусилловскийдің тапқан әдістері жаңа, синтездік түрде орын алды. Сондықтан, М. Төлебаевтың атақты шағармаларында гармонизацияның екі түрі кездеседі. Біріншісі – төменгі, квинталық үндестіктердің негізінде пайда болып, домбыраның үніне жақын болады, екіншісі – жоғарғы, дамыған әуендік (энге ұқсас) қабатты құрайды. Соңғысы аккордық-гармониялық немесе линеарлық-полифониялық тәсілдермен байыған қазақ монодиясының ерекше түріне әкеледі. Төменгі қабаттың маңызды тәсілі ретінде квинталықтың жатқанына күмән

¹⁰ Біржан-сал, Ахан-сері, Абай, Мұхит әндерінің әуендері.

келтіруге болмайды¹¹. Сонымен, олар ладтық-әуендік және гармониялық екі түрлі функцияны (аралас және гармониялы нұсқаларда) құрастырады.

М. Төлебаев көпдауысты аккордтар мен күрделі модуляциялармен әуеннің жүгін ауырлатпай, тақырыптардың өздік интонацияларында көп дауыстықтың мәнерлі мүмкіндіктерін табуға тырысқан. Сол себептен, ол өз фактурасында домбыра үніне еліктеп, екі дауыстықты кеңінен пайдаланатын. Осы арада екі дауыстық ұстамды дауыстар түрінде, қос октавалар, бурдондық квинталар немесе әуендік бас арқылы көрсетіледі. Осылай гармониялық фигурация фактураның мөлдірлігін көрсетіп, немесе керісінше секундалармен құрылған кварта-квинталық аккордтардың қолданылуы әуеннің ауыр дыбыстарына әкеледі.

Сонымен қатар, композитор жиі табиғи-ладтық гармонияларды, әсіресе ионикалық-миксолидиялық, эоликалық-дориялық ладтарды пайдаланып, ұлттық музыканың ерекшеліктеріне кеңінен назарын аударған. Өз халқының мәдениетінің мән-маңызына терең үніліп, қолданылатын тәсілдерін ойлана пайдалану М. Төлебаев үшін қазақ музыкасының маңызды ерекшеліктерін таңдап, дәстүрге жаңа көзбен қарауға жағдай берді. Еуропалық ладтық-функционалды жүйесін, соның ішінде мажор-минор ладтарын жақсы меңгеріп алғаны композитордың шеберлігін дәлелдейтін мәселе. Мажор-минордың мәнерлі мүмкіндіктерін пайдалана отырып М. Төлебаев бірде жұмсақ, бірде шығарманың үнін тереңдетіп, әсерлендіретін аккордтардың гүл тізбегін жасайды. Сонымен, халықтық ұлттық элементтерімен бірге қосылған еуропалық-классикалық музыканың синтезі қазақ көп дауыстылығының пайда болуына кең жол ашты.

М. Төлебаевтың шығармашылық табыстары – Б. Байқадамов, Ғ. Жұбанова, Е. Рахмадиев, М. Сағатов, Ж. Дәстенов сияқты Қазақстанның басқа композиторларына да үлгі болып, қазіргі мәнер құралдарын кеңінен қолдануға жол ашты.

Аталған композиторлардың гармониялық тілі халық музыкаға негізделген. Сонымен қатар, олардың шығармашылығында гармония мәселесіне тән жалпы заңдылықтары бар, атап айтқанда, тақырыптың дамуымен бірге ішкі тональдік логикасы, пайдаланған әуендік айналымдармен үндестіктердің композициясы мен функционалды саналығы. Басқаша айтқанда, Қазақстан композиторлары халық музыкасында генетика қалаған гармониялық ойлаудың принциптерін кеңінен пайдаланды. Олар оны кеңейтіп, байыта отырып, сонымен бірге табиғи-ладтық гармониялар мен күрделі мажор-минорлық жүйелерді енгізеді.

Сонымен, Шығыс ұлттық мәдениеттерінің даму жолы батыс мәдениетімен байланысқан әрекеттердің нәтижесі болды. Оған дәлел – көп дауыстылықты игеру мәселесі туралы қысқаша айтылған мәселелер. Олардың ішінде табиғи ладтық гармонияның маңыздылығы бойынша ұлттық гармонияның пайда болуы, сонымен бірге бүгінгі гармонияның дамуы туралы айтуға болады. Сонымен табиғи-ладтық гармония қазақ халық музыкасына тән табиғи ладтарға негізделеді.

Үшінші кезеңде музыканың көркемдік көкжиегі жарықтанады. Бұл кезеңдегі композиторларының шығармашылығының тақырыптары күрделеніп, оларда жиі эпикалық тұрғыда нәзік лирика, бейнелердің драмалық және психологиялық түрлері, философиялық проблемалар кеңінен байқалады. Фольклор және әнші-ақындар мен күйшілердің ауызша-кәсіби мұраларына қатысты жаңа әдістер пайда болады. Сондықтан музыкалық мәнерлік құралдар да өзгеріп отырады. Гармониямен қатар полифониялық жазу, көп дауысты фактуралық тәсілдер де кеңінен пайдаланатын болды. Мәнерлі құралдарды еркін таңдау жеке шығармашылық тұлғалардың пайда болуына ықпалын тигізеді. Даралану процесі уақытқа байланысты, табиғаттың өзіндік

¹¹ М. Төлебаевтың шығармашылығының негізгі тәсілі ретінде осы мәселе алғашқы рет М. Қабдешевтың дипломдық жұмысында қарастырылды: «О становлении гармонии в казахской музыке» (ғылыми жетек. І.К. Қожабеков), 1989 ж.

көркемдік-эстетикалық заңдаулықтарынан туған шындықты бейнелеу мен көркемдіктің әр түрлі мүмкіндіктерін танып білу соншалықты кең.

Ұсынылып отырған түсініктемеде замануи композиторларының гармониялық ерекшеліктерін қарастыру мақсаты қойылмаған. Бірақ атап өту қажет, қазіргі кезең композиторлары Е. Брусиловский, әсіресе М. Төлебаевтың шығармашылықтарында табылған жетістіктерге нақты сүйенеді. Қазақ кәсіби музыкалық мәдениетінің іргетасын қалаған композиторларының шығармашылығында пайда болған мәнгер құралдары, композиторлық техниканың тәсілдері болашақ ұрпақтар үшін үлгі эталон болып саналатын болды.

Танымал композиторлардың шығармашылық ерекшеліктеріне сай кейбір жалпы тенденцияларды қарастырайық. Бұл, бір жағынан, полифониялық және гармониялық тілге тән көп қабатты интонациялау арқылы музыкалық тілдің күрделенуі. Екіншіден, керісінше, кварта, квинталар, бурдон дыбысты (немесе остинато) екі дауыстылықтың үйлесуі арқылы гетерофонияның қарапайым түрлерін пайдалану. Негізгі мақсат – шығармаларының әсемділігін арттыру болды. Параллельдік тәсілдерді (кварта, квинта, секунда және т.б.) кеңінен пайдалану дәстүрлі функциялардың маңыздылығын азайта бастады. Жалпы, қазіргі заман композиторлар үшін көп вариантты интонациялық, ладтық, тональдік шешімдер, әр түрлі фондық және гармониялық кешенділерді пайдалану жаңа жазбаларды игеруде кең мүмкіндіктер туғызды.

Қазақ кәсіби музыканың гармониялық тілі өткен ұрпақтың ұлттық мәдениетімен бірге қазіргі композиторлық техниканың жетістіктерімен байып келе жатыр. Бұл гармониялық тілдің күрделі түрлерінің пайда болуына әкеледі. Мысалы, соңғы жылдары пайда болған шығармаларда белсенді түрде аралас кварта мен терциялы гармониялар, моноаккорд, полиаккорд түрлері, сериалық техника, күрделі полифониялық тәсілдер, полиладтың, политональдіктің даму формалары кеңінен пайдаланады.

Әдебиеттер тізімі

1. **Кон Ю.Г.** Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. – Ташкент: Фан, 1979. – 99 с.
2. **Закржевская С.А.** Гармония в творчестве Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. – Ташкент: Фан, 1979. – 120 с.
3. **Кетегенова Н.С.** Казахские народные песни в обработках для голоса и фортепиано // Музыказнание, вып. VI. – Алма-Ата, 1973. – С. 86-97.
4. **Кузембаева С.А.** Формирование гармонии в казахской музыке. – Алма-Ата: Наука, 1977. – 168 с.
5. **Шахназарова Н.Г.** О национальном в музыке. – М.: Гос. муз. издательство, 1968. – 91 с.
6. **Шахназарова Н.Г.** О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада // Музыкальная трибуна Азии. – М.: Сов. композитор, 1975. – С. 49-56.
7. **Шахназарова Н.Г.** Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. – М.: Сов. композитор, 1983. – 152 с.
8. **Джумакова У.Р.** О взаимодействии национальных и европейских принципов формообразования в симфонических произведениях композиторов Казахстана (60-70-е годы) // Вопросы современного теоретического музыкального знания в Казахстане. – Алма-Ата: Наука, 1983. – С. 44-62.
9. **Гаджибеков У.** «Основы азербайджанской народной музыки». Издание 3-е. – Баку: Язычи, 1985. – 146 с.
10. **Кушнарев Х.С.** «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». – Л.: Гос. муз. издательство, 1958. – 627 с.
11. **Джанузакова З.Б.** У истоков казахской фортепианной музыки // Музыказнание, вып. V. – Алма-Ата, 1971. – С. 135-143.

12. **Дернова В.П.** Казахская народная музыка в обработках А.В. Затаевича // А.В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. – Алма-Ата, 1958.
13. **Евсеев С.В.** Римский-Корсаков и русская народная песня. – М.: М., 1970. – 174 с.
14. **Закржевская С.А.** Освоение многоголосия восточными культурами: автореф. ... д. иск.: 17.00.02. – М., 1989. – 48 с.
15. **Айтматов Ч.Т.** Историческая миссия // Русский язык в киргизской школе. – 1967, № 4.
16. **Айтматов Ч.Т.** Ф.А. Фаиз. Высокий долг писателя // Вопросы литературы. – 1983, № 9. – С. 18.
17. **Кетегенова Н.С.** Народно-песенные истоки мелодики М. Тулебаева: дисс. ... к. иск.: 17.00.02. – Алма-Ата, 1967. – 200 с.
18. **Каракулов Б.И.** «Принцип нижней тоники в казахской народной монодии» // Известия АН Каз ССР. Серия общественная. – 1972, № 3.
19. **Кожобеков И.К.** «Об опорности V и II ступеней» // «О ладофункциональности мелодики» (дипломная работа под научным рук. Н. Кетегеновой).
20. **Кожобеков И.К.** «О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне» // Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата: Өнер, 1984. – С. 97-120.

References (transliterated)

1. **Kon Y.G.** Nekotorye voprosy ladovogo stroeniya uzbekskoy narodnoy pesni i ee garmonizaciyi. – Tashkent: Phan, 1979. – 99 s.
2. **Zakrzhevskaya S.A.** Garmoniya v tvorchesve Uzbekistana, Tadzhikistana i Turkmenii. – Tashkent: Phan, 1979. – 120 s.
3. **Ketegenova N.S.** Kazakhskiye narodnye pesni v obrabotkakh dlya golosa i fortepiano // Muzykoznaneniya, vyp. VI. – Alma-Ata, 1973. – S. 86-97.
4. **Kuzembayeva S.A.** Formirovaniya garmonii v kazakhskoy muzyke. – Alma-Ata: Nauka, 1977. – 168 s.
5. **Shahnazarova N.G.** O nazyonalnom v muzyke. – M.: Gos. muz. izdatelstvo, 1968. – 91 s.
6. **Shahnazarova N.G.** O vzaimodeystvii muzykalnykh kultur Vostoka i Zapada // Muzykalnaya tribuna Azii. – M.: Sov. kompozitor, 1975. – S. 49-56.
7. **Shahnazarova N.G.** Muzyka Vostoka i muzyka Zapada: Tipy muzykalnogo professionalizma. – M.:Sov. kompozitor, 1983. – 152 s.
8. **Dzhumakova U. R.** O vzaimodeystvii nazionalnykh i evropeyskikh principov formoobrazovaniya v simfonicheskikh proizvedeniyakh kompozitorov Kazakhstana (60-70-ye gody) // Voprosy sovremennogo teoreticheskogo muzykoznaneniya v Kazakhstane. – Alma-Ata: Nauka, 1983. – S. 44-62.
9. **Gadjibekov U.** «Osnovy azerbaiganskoy narodnoy muzyki». Izdaniye 3-ye. – Baku: Yazychi, 1985. – 146 s.
10. **Kushnarev H.S.** «Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki». – L.: Gos. muz. izdatelstvo, 1958. – 627 s.
11. **Dzhanuzakova Z.B.** U iztokov kazakhskoy fortepiannoy muzyki // Muzykoznaneniye, vyp. V. – Alma-Ata, 1971. – S. 135-143.
12. **Dernovava V.P.** Kkazakhskaya narodnaya muzyka v obrabotkakh A.V. Zatayevicha // A.V. Zatayevich. Issledovaniya. Vospominaniya. Pisma i documenty. – Alma-Ata, 1958.
13. **Evseyev S.V.** Rimskiy-Korsakov i russkaya narodnaya pesnya. – M.: M., 1970. – 174 s.
14. **Zakrzhevskaya S.A.** Osvoeniye mnogogolosiya vostochnymi kulnurami: avtoref. ... d. isk.: 17.00.02. – M., 1989. – 48 s.
15. **Aitmatov Ch.T.** Istoricheskaya missiya // Russkiy yazyk v kirgizskoy shkolye. – 1967, № 4.
16. **Aitmatov Ch.T.** F.A. Faiz. Vysokiy dolg pisatelya // Voprosy literatury. – 1983, № 9. – S. 18.
17. **Ketegenova N.S.** narodno-pesennye istoki melodiki M. Tulebaeva: diss. ... k. isk.: 17.00.02. – Alma-Ata, 1967. – 200 s.
18. **Karakulov B.I.** «Princip nidjhneye toniki v kazakhskoy narodnoy monodii» // Izvestiya AN Kaz SSR. Seriya obchestvennaya. – 1972, № 3.
19. **Kodjhabekov I.K.** «Ob opornosti V i II stupeney // «O ladofunktionalnosti melodiki» (diplomnaya rabota pod naushnym ruk. N. Ketegrenovoy).

20. *Kodjhabekov I.K.* «O tonalnoy centralizacii lada v kazakhskoy narodnoy liricheskoj pesne» // Voprosy istorii i teorii muzyki Kazakhstana. – Alma-Ata: Oner, 1984. – S. 97-120.

Нургиян КЕТЕГЕНОВА, Айзада НУСУПОВА
**К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ СВОЕОБРАЗИИ ГАРМОНИИ В
КАЗАХСКОЙ МУЗЫКЕ**

Резюме

В статье раскрыты некоторые вопросы, касающиеся ладового строения казахской народной музыки и ее гармонизации. Наряду с этим, затрагиваются проблемы, связанные с гармонией в творчестве композиторов Казахстана. Практическая значимость работы состоит в том, что ее материал может быть использован в научной и педагогической сферах.

Ключевые слова: казахская народная музыка, национальное своеобразие гармонии, традиции и новаторство.

Nurgiyan Ketegenova, Aizada Nussupova

TO THE QUESTION OF HARMONY'S NATIONAL ORIGINALITY IN KAZAKH MUSIC

Summary

The article deals with some issues related to modal structure of Kazakh folk music and its harmonization. At the same time, some problems associated with the harmony in the works of Kazakhstani composers also reviewed. The practical significance of the research lies in the fact that its material can be used in scientific and educational spheres.

Keywords: Kazakh folk music, national originality of harmony, tradition and innovation.

Сведения об авторах:

Кетегенова Нургиян Салимовна – кандидат искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы. *Нусупова Айзада Сайфуллаевна* – кандидат искусствоведения, старший преподаватель КНК им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Кетегенова Нұрғиян Сәлімқызы – өнертану ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының профессоры. *Нусупова Айзада Сайфоллақызы* – өнертану ғылымының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясының аға оқытушысы.

Information about the authors:

Nurgiyan Ketegenova – candidate of Art History and Criticism (PhD), professor of Kurmangazy Kazakh national conservatory. *Aizada Nussupova* – candidate of Art History and Criticism (PhD), senior lecturer of Kurmangazy Kazakh national conservatory.

УДК 781.7(574):787.8

Жаксылык НАДИРБЕКОВ*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина***КАНОН ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ
(к проблеме формообразования)**

Резюме. Для верного понимания теории домбровой музыки необходимо специальное знание. Это знание заложено в композиционной терминологии домбрового кюя, и правильная систематизация, интерпретация терминов, дошедших до нас, позволит понять общие и частные закономерности применения музыкальных средств и приёмов формообразования. В статье автор разъясняет терминологию и приёмы формообразования.

Ключевые слова: бас буын, орта буын, канон, шертпе, токпе.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

Для правильного понимания теории домбровой музыки нужно освоить специальные знания. Эти знания заключены в композиционной терминологии домбровых кюев, и правильная систематизация, интерпретация терминов дошедших до нас позволят понять общие и частные закономерности музыкальных средств и приёмов формообразования. Совершенно очевидно, что данное направление заслуживает обстоятельного исследования.

«Терминологизируемые слова сохраняют возможность восстановления былых оттенков значения и способность к новым семантическим движениям. **Стоит термину раскрыть свой механизм образования, свою мотивированность, как возникают аналогии, ассоциативно-синонимические и антонимические связи (здесь и далее выделено мною – Н.Ж.)**» [1].

Интерпретированный ведущими кюеведами терминологический аппарат «народных теоретиков» не даёт возможности однозначно идентифицировать звучащий материал кюев с конкретным разделом формы. Отсюда и форма одного и того же кюя исследователями трактуется по-разному.

«Подход к инструментальной импровизации с позиции **канона** не есть нечто принципиально новое в советском музыкознании. Такой подход... позволяет рассмотреть две неотъемлемые стороны импровизационности – мобильную и стабильную в их единстве; выявить логику функционального движения формы в её динамике и формообразующий стереотип – **"форму-схему"**, отражающую **традиционную** систему структурной регламентации импровизационного процесса домбровых кюев» [2].

Далее строго **регламентированная форма-схема** кюев (в отличии от форм-схем, характерных для европейской музыки), как ни странно, не поддается однозначной расшифровке. Если есть канонизированная форма-схема, то непонятно почему музыковеды сталкиваются с трудностями **«при определении целостной формы кюев»?**[1] **И в чём заключается потребность определять то, что предельно определено изначально?**

В статье «Жанровые особенности кюя “Науыскы” (комическое в домбровой музыке)» П. Шегебаев **единожды** употребил термин **«первая сага»** и в примечании пишет: **«Оговорим сразу, что данное определение применяется здесь для условного**

обозначения высотно-регистрового положения музыки, так как **структура квинтовых кюев не всегда подчиняется закономерностям традиции, породившим этот термин**» [3, 108].

Не всегда подчиняется закономерностям традиции породившим термины *бас буын*, *орта буын*, *кіші сага*, *буын*, *сага* и трехчастные кюи с квартовой транспозицией ($A-A^1-A$), синтезирующие ($A-A^1-A$ -*Исага*- A), мобильные ладо-композиционные структуры.

«**Следующий этап развития** представляют кюи төкпе, которые характеризуются буынным (*зонным*) принципом организации музыкального материала (*с начальной ладовой опорой d-a*). **Это совершенно новый тип композиции, не встречающийся ни в одном другом региональном стиле домбровых кюев.** Сравнивая зонную структуру западноказахстанского кюя с формой среднеазиатского макома, автор (*А.И. Мухамбетова – Н.Ж.*) отмечает “полную тождественность сравниваемых культур на уровне логической организации формы”. **Обнаруженная общность позволяет нам рассматривать буынную структуру кюя как результат исторически более поздних взаимодействий с культурой соседних среднеазиатских народов. Можно считать, что эти взаимодействия привели к ослаблению прежних связей с древними основами инструментальной музыки**» [4, 181].

Из цитаты можно сделать вывод – **традиционная буынная форма-схема заимствована.**

«истоки **пространственной организации формы** кюя и (*среднеазиатского – Н.Ж.*) макома уходят в древность, и сложились под воздействием **древнетюркской** мировоззренческой системы» [5, 286], т.е. **пространственная организация формы** является общим правилом для среднеазиатской инструментальной музыки.

«Отрица “форму-схему” (*буынную форму – Н.Ж.*) совершенно невозможно понять: каким же образом тогда выдающиеся творения народных кюйши... могли прийти до нас в виде именно завершенных, отточенных, поражающих нас не только своей масштабностью, но и вместе с тем необыкновенной устойчивостью и стабильностью конструкций?» [2].

«Полностью сохранились две традиции домбрового искусства: төкпе или tokpe (Западный Казахстан) и шертпе или shertpe (*Восточный, Южный и Центральный Казахстан*). Западно-казахстанские кюи токпе отражают яркие драматические события, характеризуют волевые, сильные образы. Отличительные черты этих кюев – форма-схема, которая организует импровизационное развитие кюев в обязательной последовательности по регистровым зонам. Кюи шертпе подобную **форму-схему не имеют**» [6].

Исследователи кюев шертпе даже и не помышляют усомниться в правомерности высказанных выше утверждений, а ведь могли бы возразить: «Отрица форму-схему в кюях шертпе совершенно невозможно понять: каким же образом тогда выдающиеся творения народных кюйши, бытовавшие в многовековой инструментальной практике, могли прийти до нас».

Пространственная организация формы оказалась «чуждой» для кюйши *трех* регионов Казахстана. «**У несведущего человека возникает впечатление, что у казахов существует только одна школа домбровой музыки или же что шертпекюй сформировался где-то вне тюркской культуры**» [7].

«Не менее важна общность следующего структурного уровня: **в кюях шертпе**, как и в кобызовых кюях – **незонный принцип музыкального мышления**».

Но далее мы читаем противоположное утверждение: «Трехчастная в своей основе **типовая структура** с квартовым переносом (транспозицией) тематического блока AA^1A строится по отработанному уже в **восточных кюях** **принципу сопоставления** двух соседних высотно-регистровых зон» [8].

Из цитаты следует, что зонный принцип музыкального мышления не чуждо для восточно-казахстанских кюйши. Невозможно сопоставить что-то с чем-то, не подозревая, что они в природе существуют. Если учесть, что в восточно-казахстанской домбровой традиции соседние регистровые зоны не могли быть маркированы буквами **A** и **A¹**, то естественно предположить – зоны маркировались терминами «бас» и «орта».

В традиционном музыкальном обиходе употребление терминов опирается на названия частей шейки домбры, это *и есть объединяющее начало (алфавит генетического кода), которое своей древностью и бесспорностью должны роднить домбровые кюи всех регионов Казахстана.*

Четырёхзонный гриф является источником нескончаемых противоречий.

В результате реконструкции домбры произошло то же самое, что и у таджиков с танбуром: «Среди факторов, негативно сказавшихся на процессах культивирования традиции – вовлеченность *канонического* музыкального инструмента Шашмакома – *танбура* в процесс реконструирования, предполагающий соблюдение темперированного строя. Это предопределяло потерю традиционного макомного строя. В результате в Шашмакоме исчезало важнейшее качество макомотворчества – *танбурное мышление*. Таким образом, основные пути, ведущие к постижению практики интонирования *макомов* и к *изучению основ теории, сделались недоступными*» [9].

Канон в домбровом искусстве музыковеды считают форму-схему, тогда как канон в кюетворчестве является *структура грифа*. Темперация *нивелировала* границы элементов структуры и исчезло *домбровое мышление*.

Домбра является достоянием всех тюркских народов мира, но из-за неверного членения грифа стала «чужой среди своих».

«Трёхчленная структура ашыгских напевов – *Баиш, Орта* и *Аяг* – напрашивается на пространственную аналогию с образом Горы, которой древние тюрки поклонялись как образу мира, модели вселенной» [10].

Туркмены членят гриф *дугара* на три зоны: *Екаркы гурп, Орта гурп, Ашақы гурп*.

Киргизы так же делят гриф *комуза* на три участка: *Жіңішке мойын, Орта мойын и Жуан мойын*.

Таджики и узбеки: «Как известно, построения в шашмакоме имеют свои названия: вступительное («*Даромад*»), срединное («*Миенпарда*»), кульминационное («*Аудж*») и заключительное («*Фуровард*»). Начальные и срединные разделы находятся в *кварто-квинтовых* ладовых соотношениях. Наиболее ярко контрастируют между собой вступительные и кульминационные построения, отстоящие друг от друга *на октаву вверх*» [11].

Если в цитате термины шашмакома заменить на термины кюя мы получим: «Как известно, построения в кюе имеют свои названия: начальное («*Бас буын*»), срединное («*Орта буын*»), кульминационное («*Саға*»). Начальные («Бас буын») и срединные («Орта буын») разделы находятся в *кварто-квинтовых* ладовых соотношениях. Наиболее ярко контрастируют между собой *вступительные* («Бас буын») и *кульминационные* («Саға») построения, отстоящие друг от друга *на октаву вверх*».



Пример №1. Структура грифа.

Сходство шашмакома и кюя на уровне ключевых элементов формы свидетельствует о том, что истоки пространственной организации формы кюя и

пашмакома уходят в древность и сложились под воздействием *древнетюркской* мировоззренческой системы членящей грифы родственных инструментов *на три регистровые зоны*.

Тождество композиционных зон «бас буын», «орта» и «сага», где каждая последующая есть подобие предыдущей, облегчает сочинение, усвоение и передачу кюя.



Пример №2. Махамбет «Исатайдың Ақтабаны-ай!»

Перенос элементов главного раздела в регистровые зоны «орта буын» и «сага» сочинителями кюев *мыслится не просто как механическое действие, а как переход музыкального материала в новое качественное состояние, т.е. именно как развитие*. Происходит смещение смысловых акцентов с одного элемента формы на другой.

«тембро-регистровая перекраска – один из важнейших приемов развития... Звучание темы в верхнем регистре, в иной “тональной” окраске, приобретает новый оттенок, а значит и *смысл*» [11].

Ключевые разделы содержат в себе элементы как экспозитивного, так и развивающего типа, но в масштабе кюя «бас буын» является экспозитивным, а «орта буын» и «сага» развивающими.

Относительно звукоряда слово «буын» указывает на контактность групп ладков зон бас и орта, остается выяснить значение этого слова в качестве *музыкального* термина.

«В кюях встречаются два вида композиционной структуры. Это – “буынды” и “буынсыз” (соответственно “суставной” и “безсуставный”). В “буынсыз” кюе не бывает повторов. *Он состоит из одной развернутой темы*» [12]. То есть, в буынсыз кюях границы темы совпадают с границами произведения в целом.

«Между тем музыкальный процесс в кюях не может не члениться на ряд логически обусловленных этапов, имеющих форму относительно завершенных и самостоятельных разделов» [2].

На мой взгляд «буын» соответствует не «звену» или европейскому «периоду», а европейской «цезуре». Если цезура - *рассечение* – граница между музыкальными построениями *любого масштабно-тематического уровня*, то отсутствие буынов в буынсыз кюе означает отсутствие цезур.

Вне музыки «буын» – рассечение (место сочленения) групп ладков зон бас и орта, в языке музыки – рассечение (место сочленения) музыкальных построений. Если «буын» соответствует «цезуре», то словосочетание «бас буын» можно перевести как *законченный* главный (*начальный*) раздел, «орта буын» – как *законченный* средний (*серединный*) раздел кюя.

«сага, репрезентирующая самый верхний участок музыкального пространства, получает ярко выраженное *неустойчивое* значение и устремлена к нижней тонике» [8, 183].

Данное обстоятельство, видимо, объясняет отсутствие в композиционной терминологии термина «сага буын». В отличие от разделов *бас буын* и *орта буын сага* не является «кюем в кюе». Иерархически *сага* в кварттовых кюях подчинена бас буыну, в квинтовых кюях – орта буыну.

«Показательно, что в народной музыкальной практике бытует такой понятийный аппарат, который по своему значению приближается именно к самым общим характеристикам членения формы на определенные разделы. Это прежде всего

относится к различным вариантам понятия «сага» – «*бірінші сага*», «*екінші сага*». Точного аналога в русском языке этому слову нет. Но оно ближе всего стоит к таким понятиям, как разлив, поток» [2].

На мой взгляд, термину «сага» более близко понятие «место склейки». И мест склейек в кюе может быть несколько. Если «буын» сравним со знаком «запятая», то «сага» с «плюс».

«*Бірінші сага*», «*екінші сага*» могут быть элементами, несущими конкретную функцию в формообразовании. Если термин «сага» вне музыки указывает на место соединения грифа и корпуса домбры, то в значении музыкального термина может указывать на элемент соединяющий разнозональные разделы: *бас буын + орта буын*; *бас буын + сага*.

Видимым признаком связующих звеньев является игра положением руки «теріс басу». В «*теріс басу*» выдерживаемый опорный тон интонируется мизинцем, т.е. мизинец берет на себя функцию *главного* пальца, кисть руки лишена мобильности. Большой палец «самоустраняется» и высвобождает звуковое пространство низкой струны для указательного, среднего и безымянного пальцев. В совокупности все это и является игрой *неправильным* (*теріс*) положением пальцев.

Любая развитая музыкальная форма состоит из основных и подсобных построений. И те и другие встречаются в ней в качестве самостоятельных частей, чередующихся в полном соответствии с общим архитектурным планом произведения.

Стереотипные связующие звенья *кіші сага* и *үлкен сага* играют вспомогательную роль, лишь подготавливают новую регистровую зону для экспозиции новой темы или транспозиции темы раздела *бас буын*. В структуру кюя может включаться и бифункциональный элемент «*төрт перне*». Связующие звенья не являются жестко детерминированными элементами кюев.



Пример №3. Связующие звенья.

В моей концепции и разделы *орта буын*, *сага* не являются детерминированными. Невозможно предугадать в какой последовательности будут названные разделы, и будут ли они вообще. По начальной ладовой опоре можно предположить, что в структуре кюя будут те или другие элементы, но это похоже на прогноз погоды синоптиками – бывает прямо в точку попадают, а бывает вообще не совпадает ни температура, ни осадки.

Әлқисса – зачин кюя. Вступление кюя музыковеды определили как «бас буын». Если «бас» – голова, то лицо является неотъемлемым атрибутом головы. В таком случае раздел «бас буын» должен иметь своё «лицо», а «лицо» каждого кюя должно отличаться собственной выразительностью, индивидуальностью. Всегда ли применимы данные аналогий к зачину?

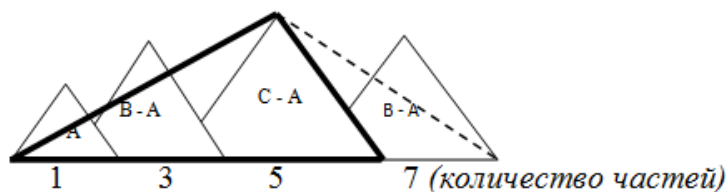
К зачину-әлқисса применима аналогия с ухом, так как он призывает слушателей к вниманию и настраивает домбриста на исполнение программной пьесы. Экспозиционному разделу «бас буын» (*лицу кюя*) присуще: устойчивость, выразительность, индивидуальность, динамика, структура (*верхнюю часть лица называют мозговой, среднюю часть – дыхательной, а нижнюю – пищеварительной*). Раздел соответствует абзацу письменной речи.

Никем не установлено функциональное значение большого пальца – *пространственным положением главного пальца определяется раздел кюя*.

Кисть руки напоминает фигуру человека, большой палец – голова, указательный и мизинец – руки, средний и безымянный – ноги. **Большой палец символизирует разум**, который руководит и господствует над четырьмя другими. Предлагаемый способ определения ключевых разделов позволяет **слышать** и **видеть** две неотъемлемые стороны импровизационности – **мобильную** и **стабилизирующую** в их единстве.

Установив пространственно-звукорысотное положение и функцию каждого элемента кюя мы можем рассуждать о форме.

Форма кюя (*независимо от его локальной принадлежности*) не является строго детерминированной. Кюй может быть однозонным (*строфичная форма*), двухзонным или трехзонным (*сложная форма*). В основном формы кюев состоят из нечётного количества (1,3,5,7) частей. На стыке разделы (*треугольники на нижнем рисунке*) могут «скрепляться» связующими звеньями. Графически варианты форм можно изобразить приблизительно так:



Пример №4. Графическое изображение вариантов форм.

В **двухзонной трехчастной** форме раздел В (*орта буын*) является осью зеркальной симметрии. В **трехзонной пятичастной** форме раздел С (*сага*) является точкой «золотого сечения», в **трехзонной семичастной** – осью зеркальной симметрии. Как бы мы не компоновали «треугольники», в результате будем иметь «кристаллическую форму».

Эффект «неожиданности» проявляется в кюях, начинающихся разделом орта буын или сага. Раздел, начавшись как экспозиционный, оказывается **развивающим**, и внутренней направленностью занимает место, иерархически связанное и подчинённое главному разделу. Например: ВАСА, САВА.

Итак, что же есть канон домбровой музыки?

Каноном домбровой музыки является неизменная (*консервативная*) традиционная трехчленная (*трехуровневая*) структура грифа.

Как известно, основным и наиболее общим критерием истинности теорий считается практика, применение теоретических знаний в деятельности. Разработанная мной компьютерная программа «Домбыра софт»¹ основана на концепции данной работы и призвана, если и не подтвердить истинность изложенной теории, то хотя бы подтвердить ее полезность.

Список литературы

1. **Пузаков А. В., Мурнева М. И.** Предметная сторона значения терминов искусств, философских и научных терминов. (*электронный ресурс*) Режим доступа : <http://study-english.info/article132.php#ixzz3Me7UYtpL>
2. **Байкадамова, Б. Б.** Функциональные основы темообразования в казахской домбровой музыке (на примере кюев Курмангазы). Автореферат дисс. ... кандидат искусствоведения. – Алма-Ата: Алматинская государственная консерватория им. Курмангазы, 1983.
3. Инструментальная музыка казахского народа. Статьи, очерки. (сост. А.Мухамбетова). Алма-Ата «Өнер» 1985
4. **Шегебаев П.** Вопросы изучения истории бесписьменной музыки. // Алтаистика және түркология №2 (6), 2012. – с.175-183.

¹ Ссылка на софт: <https://www.youtube.com/channel/UCYfhpsycUZx-gknzENQxNg/videos>

5. **Аманов Б., Мухамбетова А.** Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002
6. Нажмеденов Ж. Акустические особенности казахской домбры. Актобе, 2003. (*электронный ресурс*) Режим доступа : http://aldaspan.com/ru/articles/66.what_is_kui.html
7. Беседа Жанибека Сулеева с Таласбеком Асемкуловым. «Мәңгілік сарын» - «Музыка вечности». (*электронный ресурс*) Режим доступа : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Y4C-NmJNyXUJ:www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru>
8. **Омарова Г. Н.** Казахский кюй: Культурно-исторический контекст и региональные стили. Автореферат дисс. ... кандидат искусствоведения. Ташкент – 2011.
9. **Азизи, Ф. А.** Маком и фалак как явление профессионального традиционного музыкального творчества таджиков, автореферат дисс. ... доктор искусствоведения. Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. Глинки, 2009.
10. **Мамедов Т.** Ашыги Азербайджана. (*электронный ресурс*) Режим доступа : http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1293
11. **Утегалиева С.И.** Натурально-обертонная основа звуковой организации музыки тюркоязычных народов // Метамир музыки. Исследования, гипотезы, дискуссии. – СПб, 2009
12. **Асемкулов Т.** Сокращенный перевод статьи о традиционной терминологии «Домбыраға тіл бітсе» (журнал «Жұлдыз», 1989 №5). (*электронный ресурс*) Режим доступа : <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58>

References (transliterated)

1. **Puzakov A. V., Murneva M. I.** Predmetnaya storona znacheniya terminov iskusstv, filosof-skikh i nauchnykh terminov. (digital source) URL : <http://study-english.info/article132.php#ixzz3Me7UYtpL>
2. **Baykadamova, B. B.** Funktsionalnye osnovy temoobrazovaniya v kazakhskoy dombrovoy muzyke (na primere kyuev Kurmangazy). Avtoreferat diss. ... kandidat iskusstvovedeniya. – Alma-Ata: Almatinskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. Kurmangazy, 1983.
3. Instrumentalnaya muzyka kazakhskogo naroda. Statyi, ocherki. (sost. A.Mukhambetova). Alma-Ata «Өнер» 1985
4. **Shegebayev P.** Voprosy izucheniya istorii bospismennoy muzyki. // Altaistika zhәне tyrkologiya №2 (6), 2012. – pp.175-183.
5. **Amanov B., Mukhambetova A.** Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i KhKh vek. Almaty: Dayk-Press, 2002
6. **Nazhmedenov Zh.** Akusticheskiye osobennosti kazakhskoy dombry. Aktobe, 2003. (digital source) URL : http://aldaspan.com/ru/articles/66.what_is_kui.html
7. Beseda Zhanibeka Suleyeva s Talasbekom Asemkulovym. «Mangilik saryn» - «Muzyka vechnosti». . (digital source) URL : <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Y4C-NmJNyXUJ:www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/27-ms+&cd=1&hl=ru&ct=clnk&gl=ru>
8. **Omarova G. N.** Kazakhsky kyuy: Kulturno-istorichesky kontekst i regionalnye stili. Avtoreferat diss. ... kandidat iskusstvovedeniya. Tashkent – 2011.
9. **Azizi, F. A.** Makom i falak kak yavleniye professionalnogo traditsionnogo muzykalnogo tvorchestva tadzhikov, avtoreferat diss. ... doktor iskusstvovedeniya. Novosibirsk: Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. Glinki, 2009.
10. **Mamedov T.** Ashygi Azerbaydzhana. (digital source) URL : http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1293
11. **Utegaliyeva S.I.** Naturalno-obertonovaya osnova zvukovoy organizatsii muzyki tyurkoyazychnykh narodov // Metamir muzyki. Issledovaniya, gipotezy, diskussii. – SPb, 2009
12. **Asemkulov T.** Sokrashchenny perevod statyi o traditsionnoy terminologii «Dombyragha til bitse» («Zhuldyz», 1989 №5). (digital source) URL : <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58>

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ
ДОМБЫРА МУЗЫКАСЫНЫҢ ЕРЕЖЕСІ
(қалыптасу мәселеге)

Түйін

Күй қағидасын дұрыс және терең түсіну үшін арнаулы білім қажет. Ол білім домбыраның композициялық терминологиясында сақталған. Әр терминнің мағынасын дұрыс ашқанда ғана күй қағидасын толық меңгеруге жол ашылады.

Мақалада автор өзінің терминдерге және күй құрылымына байланысты ойларымен бөліседі.

Тірек сөздер: бас буын, орта буын, канон, шертпе, төкпе.

Zhaksylyk NADIRBEKOV
THE CANON OF THE DOMBYRA MUSIC
(to the problem of form-building)

Summary

For a proper understanding of the theory of dombra music special knowledge is required. This knowledge is incorporated in the compositional terminology of dombra kuy, and correct systematization and interpretation of the terms that have survived to our time allow us to understand the general and particular conformities of the musical means' laws and methods of form-building.

In the article the author shares understanding dombra kuy's terminology and receptions of form-building.

Keywords: bas buyn, orta buyn, canon, shertpe, tokpe.

Сведения об авторе:

Надирбеков Жақсылық Рзаханович – преподаватель по основному инструменту (домбра), Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А.Мусина.

Автор туралы мәлімет:

Нәдірбеков Жақсылық Рзаханұлы – А.Мусин атындағы Балқаш гуманитарлық-техникалық колледжінің арнайы аспап оқытушысы (домбыра).

Information about author:

Zhaksylyk Nadirbekov – teacher on a basic instrument (domyra) at A.Musin Balkhash Humanitarian-Technical College.

ӘӨЖ 801.81(=512.122)

Сағатбек МЕДЕУБЕКҰЛЫ

Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті

ӘННІҢ АҚПАРАТТЫҚ АҚИҚАТЫ

Түйіндеме. Мақалада автор әннің өзегіндегі деректерден құралған ақпараттардың ақиқатын сөз ете отырып, әнші-ақынның өз заманының әлеуметтік мәселесін көтеретіндігін, сол арқылы қоғамдық санаға қозғау салатындығын, сөйтіп әннің де замансөздік қызмет атқара алатынын дәлелдейді. Жазу мәдениеті кенже елде ауызша ой айту машығы өнер деңгейіне көтерілген заманда әлеуметтік – қоғамдық проблемаларды ән арқылы да жеткізіп, халықтың назарын аударып отырғандығын ғылыми негіздейді. Осылайша автор ән тек музыкалық туынды емес, ол замансөздік туынды да болатындығын тұңғыш рет ғылыми назарға ұсынады.

Тірек сөздер: ауызекі көсемсөз, ән, ақын.

Keywords: oral journalism, song, akyn.

Ключевые слова: устная публицистика, песня, акын.

Шешенсөздің бір айтыны – ән десек, естіген жан елең ете қалары сөзсіз. «Ол қалайша?» деп төтесінен сұрақ қояды. Біз де өзімізге осы сұрақты басқаша қойып көргенбіз. «Кешегі ауызша айту өнері айырықша дамыған заманда ақпарат ән арқылы таратылды ма?» Иә, ақпаратты ән арқылы да таратыпты. Ән арқылы жеткен ақпарат әсерлі, ықпалды, пәрменді болады. Әсерлі болатыны - оның әуезділігінде, музыкалық болмысында адам жанын баурап алатын сиқырлы күш бар. Ықпалды болатыны - мәтінінің өлеңмен өрілуінде. Екінің бірінің қолынан келетін қара сөзден гөрі ілуде біреудің қолынан ғана келетін өлең сөздің санаға қозғау салар қуаты ақынжанды ортада аса жоғары. Тыңдаңыз:

Шорманның Мұстафасы атымды алып,
Атандым сол себептен, Жаяу Мұса...

Дерек.

Бірінші дерек: Ел билеген, жұртқа жаққан, халық қадірлеген Шорман.

Екінші дерек: Мұстафа – сол Шорманның баласы;

Үшінші дерек: Сол Шорманұлы Мұстафа ақын Мұсаның атын тартып алған;

Төртінші дерек: ақын атсыз қалғандықтан, «Жаяу Мұса» атанған.

Оқиға.

Көз алдыңызға мынадай көріністер келеді:

- ат үстінде келе жатқан ақын;
- ақынды аттан түсіріп алып жатқан шонжар;
- домбырасын құшақтап жаяу қалған ақын;
- ақынның атын жетектеп әкетіп бара жатқан шонжар...

Әндегі ақпаратты жеткізу құралдары:

а) **Мәтін.** Мәтін қара өлең үлгісінде жасалған. Оның ақпарат жеткізудегі ықпалдылығы мен әсерлілігі жоғары болуы үшін мынадай құрылымдық жүйеге түсірілген:

Шумақ – төртеу.

Әр шумақта жол – төртеу:

Тармақ- үшеу:

Бірінші тармақ - Ақ сиса, қызыл сиса, сиса, сиса,

Екінші тармақ - Қалмайды кімдер жаяу зорлық қылса,

Үшінші тармақ - Шорманның Мұстафасы атымды алып,
Атандым сол себептен, Жаяу Мұса...

Буын -он бір:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Шор-ман-ның Мұс-та-фа-сы а-тым-д(ы+а) а- лып

Бунақ- үшеу:

1 2 3

Шорманның/ Мұстафасы/ атымдалып

Ұйқас- шалыс:

...сиса,

... қылса.

...алып,

...Мұса.

Неге ақпарат өлең түрінде жеткізіліп отыр? Өйткені, тумысынан ақын қазақ халқына жай сөйлегеннен гөрі көркем сөйлеген әлдеқайда құлаққа жағымды естіледі. Айтылған ақпарат өлеңмен жеткізілсе тез жатталады. Ақпарат өлең өлшеміне түскен соң қарабайырлықтан, жапатармағайлықтан, шұбалаңқылықтан арылады; Көркемдеуіш - бейнелеуіш құралдар арқылы «өлі» ақпаратқа «жан» бітеді;

ә) Әуез

Ақынға ақпаратты өлеңмен жеткізу аздық етеді. Өйткені оны өлең түрінде ғана айтып қойса, жұрттың бәрі дерлік түгел бірден қабылдап ала қоюы екіталай еді. Санаға тез сіңіп, жүрекке жылдам әсер етуі үшін жалаң өлеңнің пәрменділігі аз. Оған тағы бір құрал керек болған. Ол-әуез. Әуез - әннің мәтінін әсерлі де ықпалды ету үшін әдейі шығарылған дыбыстардың үйлесімді көркем жиынтығы. Дыбыстардың үйлесімді көркем жиынтығы ақпарат астарындағы мазмұнмен бірге қабылданады да санаға да, сезімге де қозғау салады. Сөйтіп, өлеңмен де, әуезбен де келісті көмкерілген ақпарат тыңдаушыға тез жетеді. Санада ұзақ сақталады.

Ақпарат жеткізуге арналған әуез тек шумақтан ғана тұруы мүмкін. Әйтсе де қазақ сахарасындағы ән айту дәстүрінде әннің *бастамасы* болады. Бастама әдетте ашық дауысты дыбыстардан немесе дара одағайдан тұрады. Бастама:

- айналасын өзіне қарату үшін;
- жұртты ақпарат естуге жинау үшін;
- алқа топтың ықласын өзіне аудару үшін;
- өзге ақпараттардан аластау я арылту үшін;
- тыңдаушыны ақпарат естуге био-психологиялық дайындықтан өткізу үшін керек.

Бастамада ақпарат айтылмайды. Ақпарат елдің бәрі құлақ түргеннен кейін ғана әннің *ұсынбасында* айтылады.Әннің *ұсынбасы* деп отырғанымыз - мәтіннің болған жәйді баяндайтын бөлігі. Мысалы, әннің *ұсынбасы*:

Келемін тау ішінде өлеңдетіп,
.....
.....
.....

Ұсынбасы:

- оқиғаны баяндау үшін;
- айтушының болған жайға қатысты көзқарасын жеткізу үшін;

- тыңдаушыны оқиғаға ортақтастыру үшін;
- тыңдаушының санасына қозғау салу үшін қажет.

Әдетте ұсынбадан кейін *қайырма* келеді. Қайырманың мәтіндік құрылымы да, әуездік-әуендік, мақамдық-сарындық, саздық-екпіндік болмысы да ұсынбаның құрылысы-құрылымымен нақпа-нақ, дәлме-дәл келуі шарт емес. Қайырма:

- ән мәтініндегі ақпараттың негізі түйінін айтады;
- қосымша мәлімет береді;
- ұсынбалар арасын сабақтастырады;
- әннің дыбыстық ауқымын биіктетеді, кеңейтеді;
- тыңдаушының айтылып жатқан ақпаратқа қатысты ойын жалғайды, қиялына қанат бітіреді;

Мыс.:

Қайырмасы:

Ақ боз ат менің тұлпарым,
Астымдағы сұңқарым
Көкірек кере жұтамын
Ауаның тәтті жұпарын

Кейде ұсынбадан немесе қайырмадан кейін *көтерме* келеді.

Көтермесі: Ахаааау! Сүмбілшаш!

Дәстүрлі әндерде ұсынбадан кейін *көтерме* бастама секілді ашық бір дыбыстан немесе одағайдан, болмаса сөз тіркестерінен тұруы мүмкін. Әннің бір бөлімін айтып болған соң келесі бөлімге өту алдында ақпаратты әнмен жеткізуші тағы да ашық дауыспен өз үнінің мүмкіндігіне қарай дауысын бір көтере шалқытып алады. Көтерменің де атқарар қызметі бар. Бірақ бастаманың әуезімен айтыла бермейді. Бұл:

- тыңдаушыны жалықтырып алмау үшін;
- естушіні тыңдаушының психологиялық деңгейіне жеткізу үшін;
- келесі айтар ақпаратын жұптап алу үшін;
- лирикалық шегініс жасау үшін;
- өзіне де, тыңдаушыға да био-психологиялық демалыс беру үшін қажет.

Көтерме жеке дауысты дыбыстан (е-е-е-е-е-е!); екі дыбыстан - (а-а-а-а-й!); үш дыбыстан тұратын одағай – (а-а-х-а-а-у!) немесе жеке одағайлардан «халалагулэй, илалагулэй, иридай, илигай, елигай, хайлайлім, т.б) қаратпа сөздерден: «Ей. Сәулем!», «Қарғам-ау», «Сүмбілшаш», «Бұлбұлым», «Бозторғай», «Қараторғай» т.б. құрала береді.

Кейде көп әндерде көтермеден соң тағы бір *қайырма* болады. Қайырманың дәстүрлі әндердегі нұсқалары мәтіндік болмысы тұрғысынан көбіне көп қысқа, ұсынбаның бір шумағының үштен біріндей ғана. Қайырма ән мәтініндегі айтылған ақпаратқа тікелей қатысы бар және сонда айтылған ойға демеу, тірек болатын, әрі қарай қанаттандыратын болмаса түйіндейтін сөз, сөз тіркестері, сөйлем немесе тармақ я шумақтан, кейде түйдектен (тирада) де құралады.

Кей әнде қайырманың соңынан мәтіндік-әуездік *қайтарма* да қолданылады. Ол әндегі ақпараттың түйіндемесі ретінде де, жалғамасы санатында да, тыныс алары сипатында да қолданылады. Мысалы:

Қара көзің,
Тәтті сөзің,
Білгейсің келгенімді жалғыз өзің...

Әсте, әндегі ақпараттың тыңдаушы құлағына сіңіп, санасында жатталып қалуы үшін қажетті әуездік-әуендік бейнелеуіш көркем құрал ретінде қызмет атқаратын *бастама*, *ұсынба*, *көтерме*, *қайырма*, *қайтармалар* шешенсөздің әуезді түрлерінің бәрінде бірдей қолданыла бермейтіндігі есте болғаны жөн. Олардың қолданылу реті де біркелкі, бірізді және тұрақты емес, Яғни әр әнде әр түрлі қолданыла береді. Ол

айтушының шеберлігіне, жеткізушінің шабытына, тыңдаушының талғамы мен таным таразысына және ақпараттың қажеттілігіне байланысты.

б) Сүйемел.

Әндегі ақпаратты әсерлі де пәрменді жеткізуге қажетті амалдың бірі – **сүйемел**. Музыкалық аспаптың бірімен ән әуезі нақышына келтіре құбылтқанда тыңдаушы айтушының өнеріне сүйсінеді. Соның айтқанына еріксіз мойын бұрады, Құлағы естіген, санасы қабылдаған, жүрегі қош көрген ақпаратты есте сақтауға деген ынтасы оянады. Жадында ұстап қалу аз, сол ақпаратта айтылған ойға өз еркімен қосылуға құмбыл болады. Қосылып қана қоймай, әрекетке көшуге әзір болғаны - айтушы үшін аса маңызды. Айтушының мақсаты - ақпаратты ән арқылы жеткізе отырып, тыңдаушының санасына қозғау салу. Сүйемел сол үшін де керек болған оған.

в) Ым. Ишара.

Ән айтушы, яғни ән арқылы ақпарат жеткізуші ойындағысын сыртқа шығару кезінде тек сөзді ғана қолданбайды, сөзбен бірге әуезді пайдаланады, әуезбен бірге сүйемелдеу амалын іске асырады. Сонымен бірге ым мен ишараны да қажетіне жаратады. Ішкі жан дүниенің айтылар ойға байланысты құбылуы айтушының бет-әлпет қозғалысынан, дене мүшелерінің қимылынан да көрініп отырады. Шын айтқыштар ым мен ишараны әдейі қосады. Сонда айтылған ақпараттың өтімділігі күшейеді. Көз, жанар, кірпік, қас, қабақ, ерін, езу, ұрт, құлақ маңдай, мұрын, қол, саусақ, иық - бұлардың бәрі айтылар ақпараттың ауанына қарай қажетті қозғалысқа түсіп отырса, тыңдаушының ақпарат астарындағы ақиқатқа илануы арта түседі.

г) Дауыс.

Сайын даланың шетсіз, шексіз төсінде ән шырқаған айтушының биік дауысы болмаса, ашық аспан астында айтылған сөзінің бәрі алдында тұрған тыңдаушыдан әрі аса алмай қалады. Сондықтан да көпшілік жиналған жерде айтылған ақпарат алыстағыға да жетуі үшін зор дауыс керек. Бірақ алқақотан отырған жерде дауысқа аса мән берілсе, айтар ойдың, жеткізер ақпараттың мазмұны тасада яғни әнші үнінің ұясынан шыға алмай қалуы да ғажап емес. Бұл енді тыңдаушының талғам-тұшымы, сұраныс-қажетіне қарай болатын нәрсе.. Сондықтан айтушы ең әуелі әндегі ақпаратты жеткізуге, жеткізіп қоймай тыңдаушының санасына өткізуге барынша күш салады. Шешенсөзде дауыс екінші орынға ысырылады. Бірінші кезекте ән мәтініндегі ақпарат тұрады.

Иә, ән де шешенсөз жанры бола алады. Өйткені, онда ақпарат айтылып қана қоймайды, сол ақпарат арқылы **қоғамдық-әлеуметтік мәселе** де қозғалады.

Тыңдаңыз:

Жанбота, осы ма еді өлген жерім,
 Көкшетау боқтығына көмген жерің,
**Кісісін бір болыстың біреу сабап,
 Бар ма еді статияда көргендерің?
 Жанбота, өзің болыс, әкең – Қарпық,
 Ішінде сегіз болыс шенің артық.
 Өзіндей Азынабайдың поштабайы,
 Бір қойып, домбырамды алды тартып...**

Осы екі шумақта дерек те, мәлімет те бар. Ол дерек пен мәлімет өмірдің өзінен алынған. Ойдан шығарылмаған.

Бірінші шумақтағы мәліметтер:

1. Жанбота – тарихта бар адам;
2. Көкшетау – жер аты;
3. «Статия» деп отырғаны - адамгершілік құндылық ұстанымдары жазылған Заң бабы, яғни ол – құжат.

Екінші шумақтағы мәліметтер:

1. Жанбота – болыс;

2. Оның әкесі Қарпық та әйгілі тұлға;
3. Жанботаның 8 болыстың (дерек) ішінде мәртебесі жоғары;
4. Азнабай- Жанбота тұрғылас болыстың бірі;
5. Оның поштабайы бар; Сол поштабай ақынды бір ұрып домбырасын тартып алған. Көрдіңіз бе, әннің әр жолында дерек пен мәліметке толы ақпарат бар.

Бұл ән осындай деректер мен оқиғаны ғана ақпарат ретінде ұсынып отырған жоқ. Бұл ән баяндалған оқиға, айтылған дерек арқылы сол замандағы қоғамда орын алған **қоғамдық-әлеуметтік мәселені** жеткізіп отыр. Осы ақпараттардың астарында, біріншіден, әлеуметтік теңсіздік жатыр; екіншіден, әлеуметтік әділетсіздік; үшіншіден, ел ардақтаған ақынға жасалған зомбылық, азаматтық құқын аяққа таптау, ел алдында беделіне нұқсан келтіру, рухани-моральдық зардап шектіру бар.

Бір болыстың адамын екінші бір болыстың адамы сабаса, ол қоғамда теңсіздіктің, заңсыздықтың, әлімжеттіктің орын алғаны. Осыны айтушы Жанботаға келіп қара сөзбен-ақ жеткізуіне болатын еді. Өйтпейді. Өйтпейтін себебі, болған оқиғаны жалғыз Жанботаның біліп қойғаны маңызды емес. Ең маңыздысы - сол болған жайды бүкіл елдің білгені, Жанботаның яғни жанботалардың айналасында болып жатқан заңсыздықты, әлімжеттікті елдің, бұқараның естігені қажет. Сөйткенде ғана қоғамдық пікір туады. Билікке, билік басындағыларға деген қоғамдық ой қалыптасады. Ән арқылы қоғамдық-әлеуметтік мәселе қозғап, ол мәселенің шешілуіне ықпал жасауға болатынын әнді қару еткен айтушы жақсы білген. Сондықтан да болған оқиғаны әнмен баяндап, ән арқылы бұқараға жайып, жариялады. Ән бұл жерде болған оқиғаны халыққа жеткізуші бұқаралық ақпарат құралының ролін атқарып тұр.

Ән ақпарат таратушы, қоғамдық-әлеуметтік мәселе қозғаушы қызметтерін атқарып қана қоймайды. Ол **өз заманының идеологиялық қызметін де атқарады**. «Мысалы, «Дударай» әні қазақ даласына келіп қоныстанған орыс халқының өкілдері мен жергілікті халықтың арасындағы байланыстың тәтті бір көрінісін паш етеді. Сол ән арқылы екі халықтың татулығын дәріптегісі келеді.

1. Мариям Жагор деген орыс қызы,
Он алты, он жетіге келген кезі
Қазақтан Дудар деген ғашық болып,
Сондағы Мариямның айтқан сөзі

Бірінші шумақтағы дерек:

Бірінші дерек: Мариям деген – қыз.

Екінші дерек: Ол – Жагордың қызы.

Үшінші дерек: Жагордың ұлты – орыс.

Төртінші дерек: Мәриям он алты немесе он жетіге келген қыз.

Бесінші дерек: Дудар - жігіт.

Алтыншы дерек: Дудардың ұлты – қазақ.

Жетінші дерек: Дудар Мариямға ғашық .

**2. Дудар-ай, ақ боз атты жемдедің бе,
Жеріне уағда айтқан келмедің бе,
Жеріне уағда айтқан келмей қалып,
«Мариям-заты орыс» деп сенбедің бе?..**

Екінші шумақтағы дерек:

Бірінші дерек: Дудардың астында ақ боз аты бар.

Екінші дерек: Дудар уағдаласқан жеріне келмеген.

Үшінші дерек: Дудардың көңілінде «Мәриямның заты - орыс» деген сенімсіздік бар. Соны Мариям сезеді.

**3. Ащыкөл, Тұщыкөлдің арасы бір.
Басыңа кәмшат бөрік жарасып жүр,
Дудар-ай, келер болсаң, тезірек кел,
Орныңа орыс, қазақ таласып жүр...**

Үшінші шумақтағы дерек:

Бірінші дерек: Олар Ащыкөл және Тұщыкөл деп аталатын жерлерді мекендейді;

Екінші дерек: Дударай басына үнемі камшат бөрік киіп жүреді. Демек, ол - өз ортасында сері жігіт.

Үшінші дерек: Мариямдай бойжеткенге орыстың да, қазақтың да жігіттері сөз салып, өзара таласып жүр. Демек, Мариям да айналасына ақыл-ажарымен жаққан ару, қазақшаға жетік қыз. (Әйтпесе, екі ұлттың өкілдері бірдей таласа ма?)

**4. Қолыңда Мариямның өткір қайшы,
Қағазға Мариям аты жазылсайшы.
Қор болып бір жаманға кеткенімше,
Алдымнан қазулы ор табылсайшы...**

Төртінші шумақтағы дерек:

Бірінші дерек: Мариям – қолына қайшы ұстайтын ісмер.

Екінші дерек: Дудар да, Мариям да қағазға жаза да, оқи да алатын сауатты. (Мариям Дудардан хат күтеді).

Үшінші дерек: Мариям бір жаманға қор болып кеткісі келмейді.

Төртінші дерек: Мариям Дудардай жігітке тимей, қайдағы бір жаманға қор болғанша өлуге дайын.

Оқиға.

Бірі Ащыкөлде, екіншісі Тұщыкөлде, бірі – қазақ, бірі – орыс, екі жас бір-біріне ғашық.. Мариям Жагорқызы – он алты-он жетідегі бойжеткен, бозбаланы ойлы еткен қыз. Дударай да «басына кәмшат бөрік жарасып жүрген» өз ортасының серкесі. Неге екені белгісіз, Дударай Мәрияммен уағдаласқан жеріне келмей қалады. Соны білгендей басқалар да Мәриямға сөз салып, қызға талас басталған сыңайлы. Осы таластың арты ушығып кете ме деген әрі Дударайға деген махаббаты берік Мариям әнмен ақпарат таратады. Ән тез тарайды. Неге?

Мәселе әннің әуезінде ме?

Әрине. Бірақ әуезден де әсерлісі- **шындыққа негізделген ақпарат**. Осы ақпараттың тарихи негізі бар. **Тарихи шындықтың** бірі - нәсілі де, ұлты да, діні де, тілі де бөлек екі жастың бір-біріне ғашық болуы. Бұл сол заманның әдеті мен әдебінде бұрын-соңды болмаған, болуы да мүмкін емес секілді оқиға еді. Елдің бәрін елең еткізген, қазақ болмысындағы ешкім күтпеген жаңалық-сенсация еді! Ән осындай сенсациялық ақпаратымен ел есінде қалған. Осындай тарихи шындықты жеткізу үшін айтушыға қажет көмекші құрал ретінде әуез сәтті пайдаланылған. Әдетте елді елең еткізген тосын жаңалық ескірген соң ел есінен шыға бастайды, уақыт өте келе оның өзектілігі көмескіленіп, мүлдем ұмытылады. Ал мына әндер яғни «Жанбота» мен «Дударай» қазірге дейін ел аузынан, әнші көмейінен кеткен жоқ. Себебі неде? Мәтінінің құрлымында ма? Солай болуы да мүмкін. «Тілге жеңіл, жүрекке жылы тиіп, айналасы теп-тегіс жұмыр келген» соң ел есінен кетпейтіні шындық. Бірақ бұл басты себеп емес. Басты себеп әуезінде ме? Шындығында дыбыстық ауқымы кең тынысты қажет ететіні өз алдына, мәтіндегі айтылар ойды айшықты жеткізуге жәрдемші болған және мәтінді асқақтатып әкетер көркем қуаты естіген жанның есінен кетпесі анық. Дегенмен, әннің өміршеңдігі мәтіні мен әуезінің пішініне байланысты десек, негізгі себептен алшақтап кетеміз. Әннің ғұмырын ұзартып тұрған нәрсе оның

кейіпкерлерінде емес. Қазақ өмірінде талай жанботалар келіп, талай дударайлар мен мариялар өткен. Олардың бүгінде тіпті тұқымы да жоқ болуы мүмкін. Әлде әнді бүгінгі күнге жалғастырып тұрған авторының абыройы мен атағы ма екен. Ол да мүмкін. Бірақ бұл да басты себеп емес. Басты себеп әннің тақырыбы мен идеясында жатыр. Алғашқы әннің тақырыбы – XIX ғасырдағы қазақ қоғамында орын алған әлеуметтік әділетсіздік. Халық арасынан шығып, елдің сөзін сөйлейтін ақиқатшыл ақандар бар да, оларға қарама-қарсы образдағы жанботалар бар. Бұлар әр ғасырда, әр қоғамдық құрылым кезінде болған. Әлеуметтік әділетсіздікті қолдан жасаушылар бар да оларға қарсылық білдіруші, көптің сөзін сөйлеуші, ақиқатты айтушылар бар. Ондайлар бүгінгі қоғамда да бар. Әділдік үшін күрес адам өмір сүрген қоғамда толастаған да, тоқтаған да емес. Сондықтан да «Ақанның "Жанбота» әні бүгінгі айтушыға да, тыңдаушыға да рухани азық.

Ал, «Дударай-ай» әніндегі идея адамдар арасындағы адами құндылықтарды ардақтауға, айтқан серт, берген уәдеге берік болуға, сүйіспеншілік сезімді аялай білуге негізделген. Тек адамдар арасында ғана жалт еткен жансезімдік қасиеттер сол қалпында екінші рет қайталанбайды. Сондай құндылықтарды асқақтата жырлау арқылы мәңгілік тақырып махаббатты биікке көтере әндету айтушыға да, тыңдаушыға да үлкен ләззат сыйлайды, өз басындағы сүйіспеншілік сезімді жаңғыртады, ойына ой қосады, сезіміне серпін береді. Дәл ондай сезім кешегі Дудар мен Мәриямның замандастарында болса, солардың бүгінгі ұрпақтарында, қазіргі жаңа толқында да бар. Сол сезімге түрткі болуға жараған ән бүгінгі мәриямдардың аузымен айтыла беретіндігі заңдылық.

Әдебиеттер тізімі

1. Қазақ әндерінің антологиясы 1,2 том. Алматы, Өнер 1989.

References (transliterated)

1. Qazaq anderinin antologiyasy 1,2 tom. Almaty, Oner 1989.

Sagatbek MEDEUBEKULY

ИНФОРМАЦИОННАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ ПЕСНИ

Резюме

В казахской степи была развита своего рода устная публицистика. В статье автор рассматривает песню не только как музыкальное произведение, но и как публицистическое выступление акына-композитора. Акын-композитор использовал песню как музыкальный способ затрагивания жизненных проблем общества.

Ключевые слова: устная публицистика, песня, акын.

Sagatbek MEDEUBEKULY

INFORMATIONAL VERACITY OF THE SONG

Summary

A specific kind of oral journalism was developed in the Kazakh steppe. In this article author considers a song not only as a piece of music, but also as a journalistic performance of akyn-composer. Akyn-composer used the song as musical way to discuss the problems of society's life.

Keywords: oral journalism, song, akyn.

Автор туралы мәлімет:

Медеубек Сағатбек Медеубекұлы – филология ғылымдарының кандидаты, доцент, Әл-Фараби атындағы ҚазҰУ журналистика факультетінің деканы

Сведения об авторе:

Медеубек Сағатбек Медеубекұлы – кандидат филологических наук, доцент, декан факультета журналистики КазНУ им Аль-Фараби

Information about the author:

Sagatbek Medeubek – Candidate of Philology (PhD), Associate Professor, Dean of the Faculty of Journalism at Al-Farabi Kazakh National University.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В XX-XXI
ВЕКАХ**

**ҚАЗАҚСТАННЫҢ XX-XXI ҒАСЫРДАҒЫ
МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІ**

MUSICAL ART OF KAZAKHSTAN IN XX-XXI CENTURIES

УДК 78(574)09

Аклима ОМАРОВА*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы***ӨТКЕН ОРТАҚ ТАРИХЫМЫЗҒА ОРАЛСАҚ...**

Түйін. Мақалада 1930 жылдары мерзімдік басылымдағы мәліметтерге негізделген Е.Г.Брусиловскийдің «Ер Тарғын» операсының шығармашылық тарихына қатысты қазақ және өзбек музыкалық-театр өнері қайраткерлерінің байланысын және операның сол кезеңдегі мәдени өмірге маңызын айқындайтын жаңа деректер ұсынылды.

Тірек сөздер: мәдениет, композитор, мерзімді баспасөз, куәлік, құжат, дерек.

Ключевые слова: культура, композитор, периодика, свидетельство, документ, факт.

Keywords: culture, composer, periodicals, certificate, documents, fact.

«1937 жылы қаңтардың ортасында “Ер-Тарғынның” алғаш қойылымы болды. Қазақ музыка театрында бұл байланыстырушы прозалық диалогсыз жасалған тұңғыш спектакль еді. Бүкіл опера тұтастай халық әннің негізінде құрылған. Мен бұл әндерден лейттемалар жасадым, қажетті ракурсте еркіндікке негіздей және сезімталдылыққа бағындыра, мен операның музыкалық сұлбасының дамуын құрдым. [...] Опера кейіпкерлерінің сезімін білдіретін халық әндері, жаңа мазмұнға толы, жаңа өмірге иемденді және жаңаша естіле бастады. Ән-мінеземелер сюжеттің дамуына бағына өзінің бастапқы мазмұнын жоғалтты және жаңа мәнге ие болды. Мен қазақтың халық операсын шығардым» – жылдар өткеннен кейін музыка авторы, сол жылдардың лексикасымен айтқанда «орденді-композитор» Е.Г.Брусиловский өзінің естеліктерінде қолжеткізген нәтижелерін осылайша бағалаған [1, 100].

Көрсетілімге үш ай қалғанда жарияланған мақалада: «“Тарғынмен” жұмыс істеу барысында, біз тұңғыш қазақ операсын шығаруды мақсат еттік. Бұл операның қойылымы – қазақ музыка театрының дамуында жаңа қадам болды» [2].

Е.Г.Брусиловскийдің басқа мақаласындағы үзінді 1938 жылдың сәуір айында болған уақиғаларды баяндайды: «Өзбек музыка театрындағы “Ер-Тарғынның” қойылымы ең қуанышты әсерді қалдырды. Мен тамаша спектакльді көрдім, барлық тараптан алғанда тамаша – бұл операда Ақжүніс рөліндегі Халима Насырованың, керемет әнші және актер Кәрім Зәкіровтың, сондай-ақ республика халық әртісі Кари Якубовтың және т.б. жас қабілетті әншілердің бірегей әртістік дарыны ашылды.

Бүкіл ұжым “Ер-Тарғын” қойылымын өзбек театры сахнасында орындау арқылы өзінің аса қиын міндетін керемет атқарды» [3].

1936 ж. күз – 1938 ж. көктем – бұл хронологиялық шектеулерде тек шығарылған туындының сахналық тағдырының контексті ғана емес, оның үстіне екі республиканың ұлттық музыкалық-театр өнер өкілдерінің шығармашылық бірлестігіне маңызды уақиғалар шоғырланған кез болды.

Музыкалық-тарихи әдебиеттерде Өзбек сахнасындағы қазақ операсының қойылған дерегі, әдетте, міндетті түрде аталады.¹ Бірақ кәсіби қарым-қатынаста болған жағдай, осыдан ілгері және кейінгі кездесулер назардан тыс қалды, себебі олар өзінің артықшылығымен дер кезінде – орталық (бүкілодақтық) және республикалық – тек

¹ Мысалы, «Истории музыки народов СССР» көптомдығында: «Ұлттық Өзбек операның туындауына дайындалу үшін негіз болған туысқан республикалардың композиторларының опера қойылымдары Е.Брусиловскийдің “Ер-Тарғын” және М.Магомаевтың “Нергиз”» нұсқалады [4, Б.422].

баспасөз беттерінде көрініс тапты, олардың уақыт және кеңістікте бытыраңқы орналасқан уақиғалармен байланысты болғаны аз емес. Жалпы реттілігін атап өтсек:

Қазақ өнерінің декадасы	1936, мамыр	Мәскеу
Театр сезонының ашылуы	1936, қазан	Алматы
«Ер Тарғын» операсының алғаш қойылымы	1937, қаңтар	Алматы
Қазақ опера театрының гастрольдері	1937, сәуір-мамыр	Ленинград
Өзбек өнерінің декадасы	1937, мамыр	Мәскеу
«Ер Тарғын» операсының алғаш қойылымы	1938, сәуір	Ташкент
Өзбек музыкалық-драма театрының гастрольдері	1938, мамыр	Ленинград

Келтірілген жеті тараптың ішінен алтауына назар салсақ: қазақ және өзбек – мамырлық декада (1936 и 1937), Е.Брусиковский операларының алғаш қойылымдары (1937 и 1938), Ленинградқа театр ұжымдарының гастрольдік іссапарлары (1937 и 1938), бұл ретте бағдарламаның екі жағдайында да «Ер Тарғын» белгіленген. Осы орайда, бұл шығарманың сәтті өтуі тек Алматы және Ташкенттегі алғаш қойылымдарында ғана емес, сондай-ақ Ленинградта да сәтті өтуіне мақала мен баспа беттерінде міндетті түрде мазмұнында «бірінші опера» деген сөзтіркеспен мінезделіп (немесе мазмұнында, немесе мәтінінде) берілген белгілердің пайда болуы септігін тигізді.

Сол мезгілдегі баспасөз беттеріне жарияланған басты түйіндерді ұсынамыз:

«...Выступающий в Москве Казахский музыкальный театр существует всего три года. На примере этого театра раскрывается расцвет всего казахского искусства...».	«...Мәскеуде өнер көрсеткен Қазақ музыкалық театрға бар-жоғы үш жыл болды. Бұл театрдың алғаш қойылымында бүкіл қазақ өнерінің өркендеуі ашылған...».	Правда. 1936, 21 мая.
«...В конце 1934 года в Москве была открыта узбекская оперная студия, где учатся 40 лучших узбекских певцов...».	«...Мәскеуде 1934 жылдың соңында өзбек опера студиясы ашылған болатын, сонда 40 ең үздік өзбек әншілері оқып жатыр...».	Казахстанская правда. 1936, 12 октября.
«...Постановка “Ер-Таргына” дает возможность говорить о ней широко и развернуто. Она – огромное достижение нашего искусства [...]. Опера сильна многоцветностью и в то же время монолитностью своего стиля, уверенным, крепким единством».	«...“Ер-Тарғынның” қойылымы туралы кең және ашық айтуға мүмкіндік береді. Ол – біздің өнердің үлкен жетістігі [...]. Опера көпбояулығымен құнды және сонымен қатар өзінің стильдік тұтастығы, батыл және берік ынтымағымен ерекшеленеді».	Социалистическая Алма-Ата. 1937, 23 января.
«Коллектив казахского оперного театра во главе с народной артисткой СССР орденосцем Куляш Байсеитовой выехал на гастроли в Ленинград. [...] В репертуаре музыкальные пьесы “Кыз Жибек”, “Жалбыр” и новая	«Қазақ опера театр ұжымы КСРО халық әртісі орденді Күләш Байсейітованың басшылығымен Ленинградқа гастрольдік іссапармен шықты. [...] Репертуарға “Қыз Жібек”, “Жалбыр” музыкалық пьесалар	Советское искусство. 1937, 11 апреля.

<p>казахская опера “Ер Таргын”» [5].</p>	<p>мен жаңа қазақ операсы “Ер Таргын” кірген».</p>	
<p>«...“Ер-Таргын” – настоящая большая победа казахского искусства, свидетельство бурного роста культуры... Казахский музыкальный театр, существующий только 4 года, сумел [...] создать первую казахскую оперу и выполнить этим обещание, данное партии и правительству перед отъездом из Москвы год назад...».</p>	<p>«...“Ер-Таргын” – қазақ өнерінің нағыз үлкен жеңісі, мәдениеттің қарқынды өсуінің айғағы... Қазақ музыкалық театр, тек 4 жыл ғана жұмыс істеп келеді, [...] бірінші қазақ операсын шығара алды және бір жыл бұрын Мәскеуден кетер алдында партияға және басшылыққа берген уәдесін орындады...».</p>	<p>Правда. 1937, 25 апреля.</p>
<p>«...Преобразование музыкального театра в оперный наложило на всех нас большую ответственность. Положительная оценка нашего первого опыта “Ер-Таргын” подтверждает правильность избранной нами линии...».</p>	<p>«...Музыкалық театрдың опералыққа айналуы барлығымызды үлкен жауапкершілікке тартты. “Ер-Таргындағы” бірінші тәжірибемізге алған оң баға біздің таңдалған бағытымыздың дұрыстығын дәлелдейді...».</p>	<p>Казахстанская правда. 1937, 18 мая.</p>
<p>«Декады искусства национальностей СССР стали у нас традицией, и традицией прекрасной. [...] Узбекские гости принесли нам много радости, и москвичи будут их долго вспоминать».</p>	<p>«КСРО ұлттарының өнер декадысы бізде дәстүрге айналды, және ғажап дәстүрге. [...] Өзбек қонақтары бізге көп қуаныш сыйлады, және мәскеуліктер оларды естерінде ұзақ сақтайды».</p>	<p>Комсомольская правда. 1937, 28 мая.</p>
<p>«...Постановка “Ер-Таргына” была для театра серьезнейшим экзаменом. [...] Теплый прием у зрителя показал, насколько неотложен вопрос создания своей узбекской оперы. И мы ждем ее от наших драматургов и композиторов...».</p>	<p>«...“Ер-Таргынның” қойылымы театр үшін маңызды емтихан болды. [...] Тыңдармандардың жылы қарсы алуы, қаншалықты өзінің өзбек операсын шығаруда кезек күттірмейтін сұрақты көрсетті. Және оны біз өзіміздің драматургтер мен композиторлардан күтеміз...».</p>	<p>Социалистическая Алма-Ата. 1938, 26 апреля.</p>
<p>«...Особенно значительна в художественном отношении постановка “Ер-Таргын”, в исполнение которого узбеки внесли столько темперамента, неподдельного чувства и сценического обаяния...».</p>	<p>«...“Ер-Таргын” қойылымындағы өзбектердің орындауында болған соншалықты темперамент, жасанды емес шынайы сезім және сахна сүйкімділігі көркемдік жағынан ерекше маңызды болды...».</p>	<p>Советское искусство. 1938, 4 августа.</p>

Бұл уақиға «шынжырының» аралық үзбелері маңызды және ескерерлік жағдай, тап солар «тарих легінде» көлеңкеде қалған және ерекше қызығушылықты көрсетеді. Солай, олардың деректік жағынан сол жылдар мерзімдік баспасөзді назарға алу арқылы дәлелденетін екі орындаушылық ұжым әртістерінің байланысындағы кезеңдік нығайю үрдісі алматылық және мәскеулік болып екі шығармашылық кездесумен белгіленуі тиіс.²

«...Сезонның ашылуына РКФСР халық әртісі, Шығыс музыка білгірі, композитор Р.М.Глиэр; Өзбек республикасының халық әртісі, өзбек музыка театрын ұйымдастырушысы Кари Якубов жолдас; Кеңестік Әзірбайжан халық әртісі Шефхет-Ханум Мамедова...» [7] – бұл жағдай 1936 жылдың 12 қазанында «Казахстанская правда» газетіндегі «Содружество культур братских народов» редакциялығының назарына алынуына және «Музыка Советского Востока» еңбегіне ортақ тақырыппен біріктірілген мақалалардың іріктелуіне негіз болды.



*Қазақ өнер қайраткерлерінің ортасында
Р.М.Глиэр, Ш.Мамедова, К.Якубов (2 қатар)³*

Бірнеше ай бұрын қазақ делегациясын газеттік белгімен сәлемдеме жолдаған Р.М.Глиэр (Правда. 1936, 26 мая), енді: «...Қазақстан үшін келесі кезең толыққанды опера болу керек. Менің естуімше мұнда, опера әлдеқашан шығарылуда және өзімнің әріптестеріме тек шынайы сәттілік тілеймін» – деп жазды.⁴ М.Кари-Якубов тәжірибе алмасу маңызын ерекшелей, біржарым жылдан кейін өзбек опера театрының жетекші актері ретінде Е.Брусиловскийдің операсында «Ертарғынның ірі батырлық бейнесін» сомдап өнер көрсетеді [6].

Екінші кездесу 1937 ж. 20 сәуір мен 20 мамыр аралығына созылған ленинградтық гастрольден кейін болды. Бұл туралы ақпарат 1937 ж. 22 мамырда жарияланды: «МӘСКЕУ («Казахстанская правда» корр.): Қазақстан және Өзбекстан ағайынды республикалардың өнер шеберлері – әртістер Байсейітовтардың, Жандарбековтардың

² Еске сала кетсек, декадаға дайындық үшін «1936 жылы шілдеде Мәскеуден ... Кари-Якубов, Мұхтар Ашрафи, Халима Насырова, Бабарахим Мирзаев, Кәрім Зәкіров, Тәліпжан Садықов, Кәміл Яшен және т.б. шақырылған болатын» – аталған өзбек опера студиясының бірінші оқығандар, ал кыркүйектің соңында Ташкентке «ӨзАСР Халық Комиссар кеңесіне қарасты өнер жөнінде басқарманың және өзбек мемлекеттік филармонияның шақыруы бойынша» [6] кеңесші ретінде композитор Р.М.Глиэр келді.

³ Бұл сурет «Замана сазы: Күйші Қ.Медетовтің 100 жылдығына арналған халықаралық конференция материалы/ құраст.: Омарова А.Қ., Бердібай А.Р. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. жинағынан алынды.

⁴ Осы уақиғаға арналған өзінің мәліметтер топтамасын «Социалистическая Алма-Ата» газеті де дайындаған болатын.

және композитор Брусиловскийдің өзбек музыка театрының артiстерiмен Тамара Ханыммен, Ұйғұрмен, Кари Якубовпен, Халима Насыровамен, Кәрім Зәкіровпен және т.б. серіктестік кездесуі өтті.

Шығармашылық жоспарларымен бөлісіп, әртістер өздерінің соңғы қойылым үзінділерімен бірін-бірі таныстырды. Қазақ әртістері “Қыз Жібек” және “Ер-Тарғыннан” ариялар орындады, өзбек театрының шеберлері – “Гүлсара”, “Фархад пен Шырыннан” үзінділер орындады.

21 мамырда қазақ өнерінің қайраткерлері Үлкен театрдың филиалында “Гүлсара” музыка драмасын көреді, мұнымен Мәскеуде өзбек өнерінің декадасы басталады» [8].

«Музыкальная критика в Узбекистане» жинағында келтірілген мәліметтер бойынша, Мәскеудегі тап осы спектакль туралы Күләш Байсейітова мақала жазды («Советское искусство»), бұл 1937 жылы 26 мамырда республикалық газетте қайта шығарылды («Комсомолец Узбекистана») [9].

Халима Насырованың естелігінде тек ташкенттік қойылымның бағалануы ғана емес, сондай-ақ халық әртісінің өмірбаянынан қосымша деректер көрініс тапқан: «Біз “Ер-Тарғынды” Алматыда көрдік. Күләш айтқан жоқ [...], бірақ онымен жүргізген әңгіме маған көп нәрсе берді» (1937-38), «опера әншісі ретінде Ақжүніс менің бірінші кейіпкерім болды» (1938), «...біздің театр сахнасында көпшіліктің жақсы көретін композиторы Е.Брусиловскийдің “Ер-Тарғын” операсының қойылғанын ешқашан ұмытпаймын – республикадағы өзбек тілінде бірінші опера спектаклі. Алғаш қойылымға Қазақстаннан композиторы мен Алматыдағы спектакльде басты рольді орындаушы – Ақжүніс – Күләш Байсейітованың келгені есімде. Біз, ұлттық операның бастаушы әртістері өздерінің қазақ достарынан қаншама құнды, пайдалы кеңестерді естідік! Ақжүніс ролінің орындаушысы, керемет әншімен шығармашылық достық, ұмытылмас К.Байсейітова маған көпті берді! “Ер-Тарғын” Өзбек мемлекеттік опера театрында бір жылға жуық өтті. Ол біз үшін үздік опера мектебіне айналды, “Буран” өзбек операсы қойылымына кіріскенде өзімізге айтарлықтай сенімді сезім ұялады» [10].

Сонымен, басылған материалға оралу арқылы концептуалды тұтас құрылымның мүмкіндігін дәлелдейтін, деректердің салыстырылуы мен талдануына негізделген, себеп пен салдарды ұғындыратын жаңа мәліметтерді бүгін де ашамыз. Қазақстандағы және тұтас аймақтарда күрделі әрі маңызы әртүрлі бекітілген үрдістерді және дамыған жаңаевропалық дәстүрді түсіну үшін түп-нұсқа құжаттарына көмекші ретінде, деректермен «жұмыс жүргізе» (ішінара, баспасөзден әбден айқындалған) жақындауға болады.

...Өзбекстан музыканттарының сөзі бойынша, «“Ер-Тарғын” операсының алғаш қойылымымен біздің театр өзінің құрылғанынан бастап тоғыз жыл өткен, ұзақ жолын аяқтады.

“Ер-Тарғын” қазақ операсын қою арқылы театрдың мақсаты өзбек тыңдармандарын ағайынды Қазақстан өнерімен тек таныстыру ғана емес, сондай-ақ үлкен шығармашылық қадамды алдыға жасап, өзінің жолын көркемдік ансамбльден толыққанды опералық ұжым ретінде аяқтау болды» [11].

Қазақстандық тыңдармандарға Э.И. Юнгвальд-Хилькевич: «Неліктен біз “Ер-Тарғында” тоқталдық? Мен қоюшы ретінде, Ашрафи – дирижер ретінде, Насырова, Якубов және басқалары – әртіс ретінде, музыканың өзіне әуестендік. Ол шынайы халықтікі, қарапайым және шыншыл, ал бастысы әсерлілікке қаныққан. Кеңес операсында бұл ажыратылмас ерекшеліктер болып көрінетін» [12] – деп куәландырды.

Жалпы, «Өзбекстанда, Орта Азияның басқа республикасындағы сияқты және Қазақстанда да, европалық опера классикасының дәстүрін аймақтық ұлттық мәдениет дәстүрімен “біріктіру” үшін орасан ауқымды және қуат пен күшті салатын жұмыс жасау қажет болды» [13, 105].

Әдебиеттер тізімі

1. *Брусиловский Е.* Пять тетрадей // Простор. 1997. № 10.
2. *Жандарбеков К., Брусиловский Е.Г.* Первая казахская опера // Казахстанская правда. 1936, 12 октября.
3. *Брусиловский Е.Г.* Прекрасный спектакль // Социалистическая Алма-Ата. 1938, 26 апреля.
4. История музыки народов СССР. Т. II. – М.: Сов. композитор, 1970.
5. Советское искусство. 1937, 11 апреля.
6. *Мухитдин Кари-Якубов.* Документальная монография. Автор-сост. Л.А.Авдеева. – Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1984; және *Векслер С. Р.М.Глиэр* и узбекская музыка. – Т.: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1981.
7. Казахстанская правда. 1936, 12 октября.
8. Встреча мастеров узбекского и казахского театров // Казахстанская правда. 1937, 22 мая.
9. Музыкальная критика в Узбекистане. – Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1984. – С. 96.
10. *Насырова Х.* Искусства яркие цветы // Казахстанская правда. 1962, 15 мая.
11. *Аирафи М.* Первая опера // Социалистическая Алма-Ата. 1938, 26 апреля.
12. *Юнгвальд-Хилькевич Э.И.* Победа коллектива // Социалистическая Алма-Ата. 1938, 26 апреля.
13. Музыкальная культура Узбекской ССР. – М.: М., 1981.

Аклима ОМАРОВА

ИЗ ОБЩЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОШЛОГО...

Резюме

В статье на основе данных периодической печати 1930-х годов представлены новые факты творческой истории оперы «Ер Таргын» Е.Г.Брусиловского, раскрывающие обстоятельства взаимодействия деятелей казахского и узбекского музыкально-театрального искусства и ее особую значимость в культурной ситуации тех лет.

Ключевые слова: культура, композитор, периодика, свидетельство, документ, факт.

Aklima OMAROVA

FROM THE COMMON HISTORICAL PAST ...

Summary

On the basis of data from periodicals of the 1930s new facts of E.G.Brusilovskiy “Er Targyn”opera’s creative history revealing the circumstances of interaction of Kazakh and Uzbek music and theater art’s figures and its particular significance in the cultural situation of those years are presented.

Keywords: culture, composer, periodicals, certificate, documents, fact.

Сведения об авторе

Омарова Аклима Каурденовна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Ақлима Қайырденқызы Омарова – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Information about author:

Aklima Omarova – PhD in Art, Docent of Kazakh National Conservatoire named after Kurmangazy.

УДК 78.072.2(574)

Гульмира МУСАГУЛОВА

Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В КОНТЕКСТЕ НОВЫХ АКТУАЛЬНЫХ НАУЧНЫХ ПРОЕКТОВ

Резюме. В статье Г. Ж. Мусагуловой всесторонне рассматривается развитие музыкальной науки Казахстана на современном этапе. В ней раскрывается актуальность и направление проектов, осуществляемых отделом музыковедения Института литературы и искусства им. М. О. Ауэзова в 2015-2017 годах. Характеризуя будущие проекты, Г. Ж. Мусагулова приводит сведения о ключевых и значительных направлениях исследований. Основная концепция всех избранных тем исследований тесно связана с докладом «Стратегия Казахстан – 2050» Президента Республики Казахстан Н. Назарбаева на XX сессии Ассамблеи народов Казахстана и идеями послания народу Казахстана 2014 года «Мәңгілік ел».

Ключевые слова: Стратегия «Казахстан - 2050», музыкальная культура диаспор, музыкальная тюркология, современная музыка Казахстана.

Тірек сөздер: «Қазақстан - 2050» стратегиясы, диаспораларын музыка мәдениеті, музыкалық түркітану, Қазақстанның қазіргі музыкасы.

Keywords: “Kazakhstan – 2050” strategy, musical culture of diasporas, music turkology, contemporary music of Kazakhstan.

Музыкальное искусство независимого Казахстана претерпевает значительные изменения в отличие от предыдущих исторических периодов, что является новым объектом для исследований в области отечественного музыкального искусства, в частности композиторского, исполнительского творчества и музыковедческой науки. Обогащённая жанровым, стилевым, образно-содержательным разнообразием казахская музыка подвергается инновационным процессам, которые отражаются на модификации музыкального языка, зарождении новаторских стилей и тенденций, отображая новый тематический строй, связанный с современными формами сознания, мышления, критерий, ценностей, оценок формируя отдельную структурирующую институцию.

Опираясь на выступление Президента РК Н. Назарбаева на XX сессии Ассамблеи народа Казахстана «Стратегия «Казахстан - 2050»: один народ – одна страна – одна судьба» от 24 апреля 2013 и национальной идеи, выдвинутой в Послании народу Казахстана в 2014 году, которые призваны сохранить и приумножить народное наследие, возродить истинные патриотические чувства к Родине, земле, искусству предков в отделе музыковедения Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК началась реализация актуальных фундаментальных научно-исследовательских проектов, заложенных на 2015-2017 гг. на основе вышепредставленных идей и постулатов.

В научно-исследовательском проекте «Идея “Мәңгілік ел” в казахской музыке» (руководитель проекта - доктор искусствоведения, профессор С.А. Кузембай), где на первый план выступает обрисовка реальных исторических событий, произошедших в прошлом будет интерпретирована деятельность видных музыкальных и общественных деятелей для отражения их вклада в историю культуры Республики.

В сфере музыки и театра, в жанрах традиционного и профессионального искусства планируется передать все эмоциональные переживания, пережитые в суровые годы войн, обрисовать произведения, в которых главными действующими героями являются выдающиеся личности – Бейбарыс, Корқыт, Абылай хан, Сырым батыр, Исатай, Курманғазы, Абай, Жамбыл, Амангелді, Куляш и др. Вместе с тем планируется

отражение событий современности и их ярчайших представителей – Желтоксан, Астана, САММИТ, Азиада, ЭКСПО и т.д.; Н. Назарбаев, Т. Аубакиров, К. Ахмедияров, Б. Тулегенова и др.

Республика Казахстан на сегодняшний день является одной из стран, говорящими словами Президента Н.А. Назарбаева, «Свободной от этнических конфликтов». В этой связи важно отметить одну из позиций в стратегическом плане 2050, сформулированную Главой государства как «один народ – одна страна – одна судьба», в результате которой Казахстан должен стать «единым сплочённым народом, образцовым национальным Государством... Общественное согласие должно стать главным принципом жизни всего народа... А единство и толерантность – это наши активы, наши внеэкономические инвестиции в модернизацию страны!» [1].

Так, в деле реализации обозначенной идеи важной структурой является Ассамблея народа Казахстана, празднование 20-летия которой намечено на 2015 год. В связи с этим НИП «Роль Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции» имеет значимость на Государственном уровне (руководитель проекта кандидат искусствоведения, доцент Г.Ж. Мусагулова). Это, по сути, продолжение сериала, начатого ещё в 2012 году в научной работе «Музыкальное искусство народа Казахстана», успешно завершённого выпуском одноименной коллективной монографии [2].

Чётко обозначенная роль Ассамблеи, которая заключается в поддержании деятельности этнокультурных объединений, станет основным объектом предлагаемого проекта. Этнокультурные центры, в свою очередь, активно содействуют укреплению межнационального согласия в стране, всестороннему взаимному обогащению национальных культур народа Казахстана, сохранению и развитию традиций, обычаев и культуры многочисленных народов, патриотическому воспитанию молодёжи, пропаганде, здорового образа жизни. То есть, в стране, где «этническая полифония языков, культур и традиций Казахстана обрела ... богатство своеобразных оттенков и красоты» актуальной является разработка проблем, касающихся, опять же говоря словами Лидера нации, самобытных социокультурных норм, обычаев и традиций казахов, «формирующих толерантность, как элемент нематериального культурного наследия общечеловеческого значения» [1]. Отмеченные тенденции составляют актуальность избранной темы.

Так, основной задачей выдвигаемого НИП является изучение современного состояния музыкальной культуры многочисленных этносов Казахстана как значительной части культурной жизни полиэтнического государства. В результате выявления новых направлений в творчестве индивидуальных исполнителей и коллективов, авторов профессиональных произведений, в фольклорных и современных сочинениях, записи и анализа этих творений в контексте общеказахстанской политики будет положительно решена проблема многожанровой и многоплановой музыкальной культуры страны, пути их сохранения, дальнейшей интеграции и модернизации.

Целью данной темы является изучение деятельности АНК, этнокультурных объединений с точки зрения развития культурной жизни этносов Казахстана на современном этапе, творчество отдельных исполнителей, коллективов и композиторов. Произведения изучаемых этносов будут рассматриваться в связи с музыкально-теоретическими характеристиками фольклора, а также современной казахской музыки.

В результате исследования будут рассмотрены исторические, этнографические аспекты музыкальной культуры народов, выявлены самобытность и идентичность исторического формирования их музыкального языка, нотные расшифровки отдельных музыкальных образцов, музыкально-теоретический анализ. Вместе с тем будет издана коллективная монография «Роль Ассамблеи народа Казахстана в межэтнической культурной интеграции», где будут отражены художественный мир народов,

населяющих территорию Казахстана, тождество и своеобразие жанров, музыкального языка и т.д. в фольклоре, музыкальных сочинениях, а также творчестве современных эстрадных коллективов.

В НИП «Современная музыкальная тюркология: превентивность и культурная интеграция» (руководитель проекта – кандидат искусствоведения З.М. Касимова) планируется реализация наиболее актуальной темы связанной со злободневностью на современном этапе идеи тюркского мира, неоднократно отмечаемой главами тюркских стран – Казахстана, Турции и других народов, особенно она важна в стране, глава которой признан лидером всего тюркского мира, а также контексте решения проблем единства тюркских народов. Так, в Казахстане уже созданы общественные объединения «Тюрксой», центр по изучению истории тюркского мира в Президентском центре культуры, проводятся многочисленные конференции, симпозиумы, касающиеся культуры тюркских народов, а в 2012 году Астана была объявлена Президентом культурной столицей СНГ и тюркского мира.

Одним из значительных пластов является музыкальное искусство тюркских этносов, которое также требует разработок в области народного, фольклорного творчества, исконных образцов, устно-профессиональных, письменных авторских сочинений, сравнительно-сопоставительный анализ которых будет способствовать выявлению идентичных и своеобразных черт в музыке каждого народа, что ещё раз будет подтверждением единства тюркоязычных этносов. примечательно в этом отношении высказывание самого президента Н.А. Назарбаева: «Наши славные предки оставили неизгладимый след в мировом искусстве и науке. Поэтому нам предстоит сделать много работы по дальнейшему сближению наших братских народов, имеющих общие корни» [3].

Значительным является и тот факт, что данная актуальная тенденция художественно отражается и в творчестве современных казахстанских композиторов, творческих коллективов, и используемые ими прототюркские элементы, такие как горловое пение, тембровые имитации (использование инструментов), костюмы, ладо-интонационная основа (так, например, фольк-рок группа «Роксонаки», этно-фольк-группа «Туран», «Алдаспан», казахская этно-группа из республики Алтай (РФ), и др., представляют собой отображение инновационных процессов в музыкальном искусстве Казахстана.

Цель проекта – изучение обрядовой музыки, единых тюркских форм песенной и инструментальной культуры, циклических жанров, а также современное творчество в контексте данной тематики. Вместе с тем, провести сравнительно-сопоставительный музыкально-теоретический анализ общеэтнических сочинений на уровне ладотональности, мелодико-интонационного строя, метроритма, формы, структуры стиха, выявить в них идентичные и своеобразные черты, определить общетюркские и сугубо национальные тенденции в исследуемых объектах.

В результате исследования будут сделаны нотные расшифровки отдельных музыкальных образцов, музыкально-теоретический анализ и проведены выводы по вышеуказанным аспектам изучения. Вместе с тем планируется издание коллективной монографии «Современная музыкальная тюркология: превентивность и культурная интеграция», где будут отражены художественный мир тюркских народов в прошлом, идентичность и своеобразие жанров, музыкального языка и т.д. В этом смысле в качестве примеров можно привести музыкальные сочинения устно-профессиональных и профессиональных композиторов письменной ориентации разных тюркоязычных народов, а также творчество современных эстрадных коллективов.

Таким образом, выполнение вышеуказанных НИП решит ряд сложных и актуальных вопросов в области отечественного музыкального искусства, в частности композиторского и исполнительского творчества, а также музыковедческой науки,

опираясь на комплексный, многосторонний и полноценный подход в изучении современного музыкального искусства Казахстана, рассмотрению феномена национальных особенностей и жанровых проявлений в отечественной культуре.

Список литературы

1. Из выступления Президента РК Н.А.Назарбаева на XX сессии Ассамблеи народа Казахстана «Стратегия «Казахстан - 2050»: один народ – одна страна – одна судьба», 24.04.2013.
2. Музыкальное искусство народа Казахстана. Коллективная монография. Алматы: «Evo Press», 2014. – 516 с.
3. Н. Назарбаев предлагает составить антологию крупнейших произведений тюркского мира. – bnews.kz 21-10-2011 – Интернет-ресурс. Дата обращения: 5.03.2015 – Режим доступа: <http://www.bnews.kz/ru/news/post/60924/>.

References (transliteration)

1. Report of RK President N.A.Nazarbayev on XX session of Assambleya naroda Kazakhstan (The People Assembly of Kazakhstan) «Strategiya «Kazakhstan - 2050»: odin narod – odna strana – odna sudba», 24.04.2013.
2. Muzykalnoye iskusstvo naroda Kazakhstan. Kollektivnaya monografiya. Almaty: «Evo Press», 2014. – 516 p.
3. N. Nazarbayev predlagayet sostavit antologiyu krupneyshikh proizvedeny tyurkskogo mira. – bnews.kz 21.10.2011 (Internet-source). Last view: 5.03.2015 – URL: <http://www.bnews.kz/ru/news/post/60924/>.

Гүлмира МУСАҒУЛОВА

ЖАҢА ӨЗЕКТІ ҒЫЛЫМИ ЖОБАЛАР АУҚЫМЫНДАҒЫ ЗАМАНАУИ МУЗЫКА ҒЫЛЫМЫ

Түйін

Г.Ж.Мұсағұлованың мақаласында Қазақстанның музыкалық ғылым саласының қазіргі кезеңдегі дамып өрістеуі кеңінен қарастырылады. Ол 2015-2017 жж. М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының музыкатану бөлімінде орындалатын жобалардың көкейкестігі мен бағытын ашып көрсетуді көздеді.

Г.Ж.Мұсағұлова болашақта орындалатын бағдарламаларды сипаттап, өзекті және маңызды бағыттар жайлы мағлұматтар береді.

Барлық тандалған тақырыптардың негізгі концепциясы ҚР-ның Президенті Н.Назарбаевтың Қазақстан халықтар Ассамблеясының XX сессиясындағы «Қазақстан стратегиясы - 2050» баяндамасы мен 2014 жылы Қазақстан халқына жолдауында белгіленген «Мәңгілік ел» идеясымен тығыз байланысты.

Тірек сөздер: «Қазақстан - 2050» стратегиясы, диаспоралардың музыка мәдениеті, музыкалық түркітану, Қазақстанның қазіргі музыкасы.

Gulmira MUSAGULOVA

CONTEMPORARY MUSIC SCIENCE OF KAZAKHSTAN IN THE CONTEXT OF NEW ACTUAL SCIENTIFIC PROJECTS

Summary

J. Musagulova comprehensively examines in the article the development of musical science of Kazakhstan at the present stage. It reveals the relevance and direction of the projects undertaken by the Department of Musicology at M. Auezov Institute of Literature and Art in 2015-2017. Describing the future projects, G. J. Musagulova gives information on key and important areas of research. The basic concept of the chosen research topics are closely linked with the “Strategy of Kazakhstan – 2050”

President of the Republic of Kazakhstan Nursultan Nazarbayev's report at the Assembly of Peoples of Kazakhstan 20th session and ideas of Address to the Nation 2014 "Mangilik el".

Keywords: "Kazakhstan – 2050" strategy, musical culture of diasporas, music turkology, contemporary music of Kazakhstan.

Сведения об авторе

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна – кандидат искусствоведения, доцент; заведующая отделом музыковедения Института литературы и искусства им.М.О.Ауэзова Член Союза композиторов Республики Казахстан

Автор туралы мәлімет:

Мусагулова Гүлмира Жақсыбекқызы – өнертану кандидаты, доцент; М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты музыкатану бөлімінің меңгерушісі, Қазақстан Республикасы композиторлар Одағының мүшесі.

Information about author:

Gulmira Musagulova – Ph.D., Associate Professor; Head of the Musicology Department of M.O.Auezov Institute of Literature and Art; member of the Composers' Union of the Republic of Kazakhstan.

УДК 78.036:786.2 (574)

Виталий ШАПИЛОВ, Наталья ГОРБУНОВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА Г. ЖУБАНОВОЙ
«ДВЕНАДЦАТЬ ПЬЕС ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА»**

Резюме: В данной статье впервые дается анализ фортепианного цикла Г. Жубановой «Двенадцать пьес для детей и юношества». Рассматривается значение стилевых средств в создании целостности цикла, а также особенности образного содержания, построения композиции и специфики музыкального языка.

Ключевые слова: Газиза Жубанова, композиторы Казахстана, фортепианный цикл, детская музыка, стиль, музыкальная композиция, күй.

Тірек сөздер: Ғазиза Жұбанова, Қазақстан композиторлары, фортепианолық цикл, балалар музыкасы, стиль, музыкалық композиция, күй.

Keywords: Gaziza Zhubanova, composers of Kazakhstan, piano cycle, music for children, style, music composition, kuy.

Солидный композиторский багаж Газизы Жубановой включает множество произведений – четыре оперы, три балета, три оратории, пять кантат, камерные сочинения и др. Особое место в наследии Г. Жубановой принадлежит музыке для детей. Еще в годы учебы в Московской консерватории композитором были написаны пять песен для детей (1955-1957). В последний период творчества был создан фортепианный цикл «Двенадцать пьес для детей и юношества» (1987-1990). Г. Жубанова придавала детской музыке особое значение. Неслучайно самый масштабный фортепианный цикл был создан в этой жанровой сфере. Выполняя обязанности ректора Алматинской консерватории, Г. Жубанова подчеркивала необходимость слаженной, согласованной работы «всех звеньев музыкального образования». «Выявление и воспитание талантов, – писала она, – дело государственной важности, залог будущего подъема музыкальной культуры республики» [1, 75].

Первые образцы детского фортепианного альбома появились в XIX веке в творчестве Р. Шумана, Ж. Бизе и П.И. Чайковского. Они предвосхитили частое обращение к этому жанру многих композиторов XX века и последующее появление других жанров детской музыки: оперы (Ц. Кюи, М. Равеля), балета (П.И. Чайковский, К. Дебюсси, С.С. Прокофьев, К.С. Хачатурян), симфонической музыки (С.С. Прокофьев, Б. Бриттен), оратории (Е.А. Глебов) и др.

Фортепианные циклы для детей отличаются по уровню исполнительского мастерства. Большая часть этих произведений предназначена для детского репертуара и не содержит сложных исполнительских приемов. Обладая художественной ценностью, такие циклы также отличаются методической направленностью. Часто пьесы в них расположены в порядке постепенного усложнения техники исполнения¹, что делает возможным их использование на всех этапах обучения начинающего музыканта – от младших до старших классов. Детские циклы второго типа не предназначены для педагогического репертуара и имеют, в основном, художественную ценность. Они

¹ Барток Б. «Микрокосмос», Свиридов Г. «Детский альбом», Кужамьяров К. «Детские пьесы» и др.

рассчитаны на детское восприятие, направлены на эстетическое воспитание ребенка, но не предполагают детского исполнения. Для исполнительского стиля пьес таких циклов характерна виртуозность, сложная техника звукоизвлечения и др.²

«Двенадцать пьес для детей и юношества» Г. Жубановой принадлежит к числу циклов первого типа³. В нем объединятся произведения разных жанров, отличающиеся по исполнительскому уровню. Если первые пьесы сборника предназначены для пианистов начального уровня обучения («Напев», «Марш», «Легенда» и др.), то во второй половине цикла ряд пьес в быстром темпе («Токката», «Юмореска», «Порыв» и др.) предполагает исполнение учащимися средних, старших классов и музыкальных колледжей.

В пьесах детского цикла Г. Жубановой отчетливо проявились характерные черты стиля композитора: национальная основа музыкального языка, классическая уравновешенность формы произведений, интонационная яркость, рельефность гармонических и мелодических оборотов, жизнелюбие образного содержания. Исполнение всего цикла не обязательно, его пьесы часто звучат отдельно. Но внутренняя организация этого произведения имеет признаки единства и завершенности. Само количество пьес (12) служит характерным символом целостности и часто встречается в детских циклах⁴. Но, в первую очередь, признаки достаточно стройной упорядоченности проявляются в стилевых и образно-жанровых свойствах.

Пьесы данного цикла связаны единой тематикой, отражают мир детских впечатлений, мыслей, переживаний, танцев и игр. Как отмечает Д.А. Мамбетова, здесь представлены «сценки из жизни, картинки неумной фантазии детства, философские размышления» [3, 2]. По образно-жанровым признакам части цикла «Двенадцать пьес для детей и юношества» можно разделить на три группы: песенно-лирическая («Напев», «Легенда», «Размышление», «Настроение», «Эпический сказ»), фантастическая («Контрасты», «Порыв», «Призрачный образ») и моторно-скерцозная («Марш», «Кюй», «Юмореска», «Токката»). Пьесы каждой группы отличаются определенными качествами образного содержания, жанровой основы, что во многом определяет свойства их музыкального языка.

Жанровые особенности отдельных групп пьес характеризуют разноплановость содержания, особенности его тематики и образного наполнения. Но особое значение в музыкальной организации детского цикла Г. Жубановой имеет стилевое решение отдельных пьес, выступающее ведущим фактором создания целостности композиции. В двенадцати пьесах образуется последовательность трех микроциклов, каждый из которых включает в себя четыре пьесы, отличающиеся единством стиля. Первая стилевая группа представлена пьесами (№№ 1-4) с ярко выраженными фольклорными признаками: «Напев», «Марш», «Легенда», «Кюй»⁵. Второй микроцикл представляют пьесы (№№ 5-8) с ярко выраженной современной стилистикой музыкального языка (хроматика, атональность, сонорные звучности, немелодические формы тематизма): «Размышление», «Контрасты», «Настроение», «Порыв». Таким образом, между четвертой и пятой миниатюрой возникает стилевой контраст. В заключительном, третьем микроцикле (№№ 9-12) происходит итоговое обобщение, синтез основных стилевых средств: «Призрачный образ», «Юмореска», «Эпический сказ», «Токката».

Стилевое объединение пьес фортепианного цикла встречалось и раньше. Например, в центре «Детского альбома» П.И. Чайковского, как отмечает Н.В. Туманина,

² Дебюсси К. «Детский уголок», Бизе Ж. «Детские игры», Слонимский С. «Альбом для детей и юношества» и др.

³ Типология детской музыки приведена в работе А.М. Лесовиченко и Е.Д. Фаль [2, 13-16].

⁴ Бизе Ж. «Детские игры», Прокофьев С. «Детская музыка», Майкапар С. «Бирюльки», Лютославский В. «Народные мелодии. Двенадцать легких пьес для фортепиано», Кожа-Ахмет Х. «Двенадцать пьес для фортепиано» и др.

⁵ Обособленности фольклорного микроцикла также способствует его тональная замкнутость и симметричность (d-moll – G-dur – g-moll – d-moll).

образуется «"маленькая сюита"» из национальных песен («Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка», «Неаполитанская песенка», «Русская песня») [4, 133]. Также выделяются в стилевом отношении последние шесть пьес из «Микрокосмоса» Б.Бартока (№№ 148-153. Шесть танцев в болгарских ритмах), образуя «цикл внутри цикла» [5, 515], получивший самостоятельную жизнь на концертной эстраде. В отличие от «Детского альбома» П.И.Чайковского и «Микрокосмоса» Б.Бартока в цикле «Двенадцать пьес для детей и юношества» Г. Жубановой стилиевые закономерности отдельных частей проявляются на уровне всего произведения, способствуя целостности композиции.

Соединение фольклорных традиций и современной стилистики не случайно. Стремление к обновлению музыкальной литературы для детей, ее приближение к нормам музыкального языка XX века проявляется у многих композиторов, начиная с творчества К.Дебюсси («Детский уголок»), М.Равеля («Сказки матушки-гусыни», «Дитя и волшебство»), ярко представлено в музыке Б.Бартока («Микрокосмос»), Хиндемита (опера «Мы строим город»), Орфа («Schulwerk»), Шимановского («Детские песни»), Бриттена («Вариации на темы Перселла») и др. Г. Жубанова также придавала большое значение обновлению стилиевых средств и в своих публицистических работах отмечала важность задачи «приучить слушателя к современному звучанию» [1, 25]. Сфера народной музыки также осознавалась Г. Жубановой в качестве одной из незыблемых основ творчества, – как музыкальный язык, в котором выражаются «глубинные свойства национального характера, психологического склада, мироощущения» [6, 13].

Пьесы фольклорного микроцикла объединяет ярко выраженная народная основа музыкального языка (с преобладанием характерной ладовой диатоники), консонантная гармоническая вертикаль (с опорой на кварто-квинтовые созвучия) и простые типы фактуры (вплоть до прозрачного двухголосия). Народная стилистика проявляется также и в формообразовании. В этом микроцикле образуется единственное отклонение от общего композиционного типа всех пьес (простая трехчастная форма) – одна из миниатюр изложена в куплетной форме, служащей естественному оформлению материала в народном стиле. Это исключение проявляется в первой миниатюре «Напев», композиция которой состоит из запева и повторенного припева со вступлением и дополнением.

Во второй пьесе «Марш» Г. Жубанова обращается к одному из типичных для детских альбомов жанров⁶, который обрисован очень точными и экономными средствами. Народное звучание европейского жанра усиливается за счет кварто-квинтового сопровождения, которое образуется на непериодической основе – самые низкие звуки, отмечающие опорные гармонии, появляются на разные доли такта. Средняя часть вносит тематический, тональный, ладовый, жанровый и фактурный контраст. Появляется новая мелодия лирического песенного характера. Обращает на себя внимание ослабление динамики (*p*), сужение диапазона звучания до среднего регистра, что типично для трио сложной трехчастной формы, обычно используемой для стандартной композиции марша. Так образуется «малая художественная модель большого», как «генеральный принцип» миниатюры [7].

Основой третьей пьесы «Легенда» также служит народный стиль, что получает отражение в композиции. Средний раздел простой трехчастной формы не содержит тематического и образного контраста, и построен на вариантном развитии основного материала. Решение всех средств музыкальной выразительности (ладовая диатоника, гетерофонное сопровождение, нормы построения мелодии, неквадратный масштаб) свидетельствуют о стремлении композитора представить народный стиль в его

⁶ Можно вспомнить марши из «Детского альбома» Чайковского, «Тридцати детских пьес для фортепиано» Кабалевского и др.

наиболее чистом, первозданном виде. В этом плане пьеса «Легенда» принципиально отличается от аналогичного по фактурному и композиционному решению произведения В. Лютославского «Мелодия» («Три пьесы для юношества», 1953), стиль которой основан на принципиальном синтезе народного и современного начала, причем последнее явно преобладает.

Четвертая пьеса «Кюй» отличается наибольшей популярностью в детском репертуаре. Завершая фольклорный микроцикл, эта пьеса служит своеобразной кульминацией в проявлении народного начала. Стандартная для всех произведений цикла простая трехчастная форма получает здесь наибольшее преобразование в соответствии с фольклорными традициями. Это наиболее заметно в первой части композиции, построенной на традиционном для кюя *токле* чередовании разделов *бас-буын* и *орта-буын*. Характерно также совпадение регистровых зон этих разделов [8, 30].

В средней части достигается кульминация на новом материале, отличающемся по тональности, фактуре изложения, регистру звучания, динамике и артикуляции. Материал средней части обрамляется возвращением начальных разделов «Кюя» в репризе, напоминая проведение *орта-буын* и *бас-буын* после кульминационного раздела *сага*, роль которого постфактум начинает выполнять средняя часть композиции. Таким образом, европейская трехчастная репризная форма получает переосмысление в русле традиций народной музыки, образуя типичный для произведений Г. Жубановой стилиевой синтез⁷.

Пятая пьеса – «Размышление» – открывает второй микроцикл «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой, представленный также пьесами «Контрасты», «Настроение», «Порыв» (№№ 5-8). Для этой последовательности пьес типична ярко выраженная современная стилистика музыкального языка, значительно контрастирующая с фольклорным микроциклом. Если в предыдущих фольклорных пьесах хроматика имела значение особого, характерного приема, отмечающего наиболее яркие, кульминационные моменты развития музыкального материала, то во втором микроцикле хроматическая ладовая организация в виде типичной для музыки XX века двенадцатиступенной тональности становится основой построения гармонической вертикали и мелодической горизонтали. Показательно, что из четырех пьес только одна (первая, «Размышление») обладает устойчивым и определенным тональным центром. Во второй пьесе («Контрасты») ощущение тональности значительно ослаблено, а в остальных пьесах этого микроцикла («Настроение», «Порыв») образуется тонально разомкнутая композиция или преобладает атональность. Столь же показательны изменения в тематической организации. Традиционным мелодическим тематизмом, типичным для фольклорной группы, обладает только первая пьеса («Размышление»), а в остальных используются новые виды гармонического (сонорного) и ритмического тематизма XX века [11, 180]. Столь же заметны отличия в музыкальной форме, тяготеющей к компактной миниатюрности и афористичности высказывания при сохранении общих признаков композиции простой трехчастной формы как основы строения подавляющего большинства пьес цикла. В восьмой пьесе «Порыв» развитие современной музыкальной стилистики достигает кульминации.

Третий микроцикл «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой представлен пьесами «Призрачный образ», «Юмореска», «Эпический сказ», «Токката» (№№ 9-12). Обобщающая стилистика этих последних четырех пьес проявляется в стремлении сохранить традиционные основы музыкального языка и, вместе с тем, придать ему современное звучание. Подобно первому микроциклу, основополагающее

⁷ Один из наиболее показательных и сложных примеров такого синтеза представлен в симфонии «Жигер», цикл которой можно трактовать как «большой» кюй [9, 162; 10, 77].

значение здесь вновь приобретают мелодические виды тематизма, устойчивая и замкнутая тональная организация, классическое формообразование простой трехчастной формы. Но, вместе с тем, подобно пьесам второго микроцикла, сохраняется хроматическая двенадцатиступенная тональность, политональные приемы и свобода применения диссонансов.

Последняя пьеса детского цикла Г. Жубановой «Токката» вызывает аналогию с финалами сонатно-симфонических циклов своим энергичным токкатно-кюевым характером. Соотношение ля мажора «Токкаты» в конце произведения с ре минором первой пьесы («Напев») образует звуковысотный базис всей композиции «Двенадцати пьес», в которой, подобно другим фортепианным циклам Г. Жубановой, очевидна ориентация на кварто-квинтовую настройку народных инструментов (*d-a*). В масштабах всего цикла в финальной пьесе происходит обобщение и синтез основных стиливых линий развития: фольклорной и современной. Основная тема, изложенная в крайних разделах трехчастной формы, строится на непрерывном хроматическом токкатном движении в условиях ослабленного тонального центра (*A-dur*). Такими же качествами музыкального материала обладает восьмая пьеса «Порыв», выполняющая роль кульминации в развитии современной стилистики цикла. В среднем разделе «Токкаты», ярко контрастирующим своим домбровым, гетерофонным типом фактуры, создается стиливая арка с пьесой «Кюй», служащей кульминацией в развитии фольклорной стилистики цикла (показательно также совпадение тональности средних разделов «Кюя» и «Токкаты» – *fis-moll*).

Кульминационный итог финала воспринимается как закономерный синтез двух основных стиливых линий детского фортепианного цикла Г. Жубановой: фольклорной и современной. В результате все пьесы определяются единой логикой стиливого развития. Но стиливая организация «Двенадцати пьес для детей и юношества» выступает не единственным средством создания целостности цикла, и проявляется параллельно с комплексом факторов, среди которых в первую очередь необходимо отметить:

- художественный замысел создания произведений детской музыки, направленной на решение задач музыкального воспитания молодежи;
- структурное единство большинства пьес цикла, основой композиции которых служит простая трехчастная форма. Она отличается высокой степенью завершенности, содержательного разнообразия и, вместе с тем, достаточной легкостью, доступностью для восприятия, что имеет особое значение для детской музыки;
- определенное чередование темпов пьес с последовательным контрастом умеренных и быстрых темпов;
- тональный план всего цикла с его ориентацией на кварто-квинтовую настройку народных инструментов (*d-a*).

Многие из вышеприведенных факторов композиционной целостности «Двенадцати пьес для детей и юношества» Г. Жубановой проявляются также в других фортепианных циклах композитора. Но здесь закономерности стиливой организации действуют в масштабах всего произведения, что существенно отличает этот фортепианный цикл в творчестве композитора, а также среди других произведений для детей. Выделение композитором фольклора и современности в качестве стиливых основ не случайно, и было отмечено в публицистических работах, в частности в статье «Фольклор и композитор»: «высшие достижения композиторских школ, время их расцвета определяются органическим единством двух философско-художественных категорий – верности национальным традициям и стремлением воплотить дух современности» [1, 26].

Список литературы

1. **Жубанова Г.А.** Мир мой – музыка. Статьи, очерки, воспоминания. Том I. Составление и редакция Д.Мамбетовой. – Алматы: Компьютерно-издательский центр АКСИМ, 1997.
2. Детская музыка: учебное пособие. / А.М.Лесовиченко, Е.Д.Фаль. – Новосибирск: Изд-во НИПКиПРО, 2013.
3. **Жубанова Г.А.** Двенадцать пьес для детей и юношества: для фортепиано / Под редакцией Д.А.Мамбетовой. – Алматы: ТОО «Дайк-Пресс», 1994.
4. **Туманина Н.В.** П.И.Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. М.: Наука, 1968.
5. **Нестьев И. В.** Бела Барток. Жизнь и творчество (серия «Классики мировой музыкальной культуры»). – М.: Музыка, 1969.
6. **Жубанова Г.А.** Интервью журн. «Советская музыка» 1974, № 9.
7. **Назайкинский Е.В.** Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>.
8. **Утегалиева С.И.** «Кристаллическая» форма домбровых кюев Западного Казахстана // Проблемы музыкального искусства, науки и образования. Материалы Круглого стола, посвященного 70-летию со дня рождения К.Ф.Кириной. – Алматы, 2007.
9. **Джумакова У.Р.** Симфония Г. Жубановой «Жигер» (к проблеме претворения кюя в симфоническом творчестве) // Вопросы теории и истории музыки Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: Онер, 1984.
10. **Тен О.В.** Феномен интерпретации в казахском профессиональном искусстве (на материале симфонии Г. Жубановой «Жигер») // Материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию со дня рождения В.П.Дерновой. – Алматы, 2006.
11. **Кюрегян Т.С.** Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: Композитор, 2003.

References (transliterated)

1. **Zhubanova G.A.** Mir moy – muzyika. Stati, ocherki, vospominaniya. Tom I. Sostavlenie i redaktsiya D.Mambetovoy. – Almaty: Kompyuterno-izdatelskiy tsentr AKSIM, 1997.
2. Detskaya muzyika: uchebnoe posobie. / A.M.Lesovichenko, E.D.Fal. – Novosibirsk: Izd-vo NIPKiPRO, 2013.
3. **Zhubanova G.A.** Dvenadtsat pyes dlya detey i yunoshstva: dlya fortepiano / Pod redaktsiyey D.A.Mambetovoy. – Almaty: TOO «Dayk-Press», 1994.
4. **Tumanina N.V.** P.I.Chaykovskiy. Velikiy master. 1878-1893, M.: Nauka, 1968.
5. **Nestev I. V.** Bela Bartok. Zhizn i tvorchestvo (seriya «Klassiki mirovoy muzyikalnoy kulturyi»). – M.: Muzyika, 1969.
6. **Zhubanova G.A.** Intervyu zhurn. «Sovetskaya muzyika» 1974, № 9.
7. **Nazaykinskiy E.V.** Poetika muzyikalnoy miniatyuryi. – URL: <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm>.
8. **Utegalieva S.I.** «Kristallicheskaya» forma dombrovyyih kyuev Zapadnogo Kazahstana // Problemyi muzyikalnogo iskusstva, nauki i obrazovaniya. Materialyi Kruglogo stola, posvyaschennogo 70-letiyu so dnya rozhdeniya K.F.Kirinoy. – Almaty, 2007.
9. **Dzhumakova U.R.** Simfoniya G.Zhubanovoy «Zhlger» // Voprosyi teorii i istorii muzyiki Kazahstana. Sbornik statey. – Alma-Ata: Oner, 1984.
10. **Ten O.V.** Fenomen interpretatsii v kazahskom professionalnom iskusstve (na materiale simfonii G.Zhubanovoy «Zhiger») // Materialyi nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyaschennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya V.P.Dernovoy. – Almaty, 2006.
11. **Kyuregyan T.S.** Forma v muzyike XVII-XX vekov. – M.: Kompozitor, 2003.

Виталий ШАПИЛОВ, Наталья ГОРБУНОВА

Ғ. ЖҰБАНОВАНЫҢ «БАЛАЛАР МЕН ЖАС ӨСПІРІМДЕРГЕ АРНАЛҒАН ОН ЕКІ ПЬЕСАСЫ» ЦИКЛІНІҢ СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Түйін

Аталған мақалада Ғ.Жұбанованың «Балалар мен жас өспірімдерге арналған он екі пьесасы» тақырыбындағы фортепианолық циклына алғашқы рет талдау берілген. Циклдің тұтастығының қалыптасуының стилистикалық құралдарының маңыздылығын талқылайды,

және де бейнелік мазмұнның ерекшелігін, композицияның құрылымын және музыка тілінің мәнін қарастырады.

Тірек сөздер: Ғазиза Жұбанова, Қазақстан композиторлары, фортепианолық цикл, балалар музыкасы, стиль, музыкалық композиция, күй.

Vitaliy SHAPILOV, Natalya GORBUNOVA

STYLE FEATURES OF GAZIZA ZHUBANOVA'S «12 MUSIC PIECES FOR CHILDREN AND YOUTH» PIANO CYCLE

Summary

The analysis of the “12 music pieces for children and youth” piano cycle composed by Gaziza Zhubanova is presented in this article for the first time. The meanings of styling mediums in creating integrity of the cycle are examined as well as the features of figurative content, composition and the specifics of the music language.

Keywords: Gaziza Zhubanova, composers of Kazakhstan, piano cycle, music for children, style, music composition, kuy.

Сведения об авторах:

Шапилов Виталий Александрович – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент; **Горбунова Наталья Валерьевна** – магистрант КНК им. Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Шапилов Виталий Александрович - ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, доцент; **Горбунова Наталья Валерьевна** - Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның магистранті.

Information about the authors:

Vitaly Shapilov – scientific adviser, Ph.D., associate professor; **Natalia Gorbunova** - master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

УДК 781.5.089.81: 786.2(574)

Алуаш МУХИТОВА, Ержанат КУРМЕТ
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

О НОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КАЗАХСТАНСКОГО КОМПОЗИТОРА А. АБДИНУРОВА ДЛЯ ДЕТЕЙ

Резюме. Статья посвящена творчеству молодого композитора Алиби Абдинурова. В ней анализируются фортепианные детские пьесы А. Абдинурова, изданные в 2008 году. Каждая пьеса рассмотрена с методической позиции: дана оценка уровню сложности и прорабатываемым навыкам пианиста.

Ключевые слова: композитор, репертуар, пьеса, цикл, традиция, фактура.

Тірек сөздер: сазгер, репертуар, шығарма, цикл, дәстүр, күй, домбыра, фактура.

Key words: composer, repertoire, tradition, piece, cycle, kui, dombyra, invoice.

Музыкальное искусство развивалось вместе с историей человечества и продолжает отражать его духовную историю и сущность. Различия между западной и восточной музыкой связаны с национальным образом жизни, ментальностью, философией и религией.

«Музыка – мощнейшее средство формирования ребенка: его сознания, характера, ценностных установок, умственных способностей и нравственности» - пишет доктор искусствоведения А.И. Мухамбетова [1, 413]. Музыкальное образование должно быть органичным элементом современной казахской культуры, развивающим интеллектуальный и культурный потенциал ребенка, воспитывающим в нем уважение и понимание культуры своего народа.

В последние годы в Казахстане изданы несколько сборников произведений отечественных композиторов для детей. Это – «Балбырауын», составитель А. Нурбаева (2011 год), «Альбом фортепианных пьес» – составитель А. Байсакалова (2009 год), «Семнадцать пьес на фортепиано современных композиторов Казахстана», составитель А. Абдулаева (2011 год). В 2010 году издан учебник «Фортепиано әліппесі» А. Мухитовой, содержащий свыше сорока произведений (казахские народные песни, песни Абая, Биржана, Жаяу Мусы, Мухита, кюи Курмангазы, Сейтека, пьесы Г. Жубановой, Е. Брусиловского, И. Дубовского).

В приветственном слове к открытию Международной научно-практической конференции «Камерная музыка: история жанра, исполнительства, интерпретации» профессор Ж.Я. Аубакирова сказала: «Музыке я посвятила всю свою сознательную жизнь. Обучение действительно продолжается всю жизнь. Постигание музыки на профессиональном уровне – бесконечный и очень увлекательный процесс. Это как восхождение на недоступные горные вершины. Прежде чем рассуждать о природе музыки, так как я делаю это сегодня, нужно проучиться 11 лет в специальной музыкальной школе, закончить консерваторию, магистратуру или аспирантуру. И 30 лет, по меньшей мере, концертной деятельности пережить и не потерять интереса к ней. Очень важно встретить хороших учителей и суметь их максимально понять и воспринять их бесценный опыт» [2, 7].

Интерес к музыке нужно прививать ребенку как можно с более раннего возраста. Человек, воспринимающий с детства качественную музыку – по другому развивается, как интеллектуально, так и эмоционально. Композиторы Казахстана в последнее время уделяют большое внимание созданию музыки для детей.

В 2008 году издан сборник «Қазақстан композиторларының фортепианолық шығармалары» [3, 3]. Составители сборника – педагоги РССМШ имени Ахмета Жубанова – Г. Ойнарбаева и З. Зарипова. В издании представлены произведения А. Абдинурова и Е. Андосова. В предисловии к сборнику составители предлагают свои рекомендации по распределению новых пьес по степени сложности: для младших, средних и старших классов музыкальных школ.

В первой части сборника представлены 16 произведений Алиби Абдинурова. Названия первых пяти пьес известно нам из казахской детской шутливой считалочки: Бас бармақ, Балан үйрек, Орган терек, Шылдыр шүмек, Кішкене бөбек (в переводе на русский язык означают большой, указательный, средний, безымянный и мизинец – т.е. нумерации пальцев). Из опыта работы с юными пианистами известно, что маленькие дети путают аппликатуру, так как нумерация идет от большого к мизинцу, а дети реагируют на крайние пальцы, но не различают их конфигурацию. В этом отношении казахская «считалочка» прекрасно и поэтично разъясняет по названиям пальцев их местоположение: «Бас бармақ» - главный палец, первый по счету и по толщине, и по силе, а «кішкене бөбек» - младенец, ребенок (т.е. маленький).

«Бас бармақ» - активная пьеса в темпе *Vivace* ($\text{♩}=133$). Двухголосное произведение, в фактурном изложении соответствует домбровому голосоведению. Первый раздел пьесы (20 тактов) опирается на квинту d-а первой октавы, размер – четырехдольный. Кульминацией этого раздела являются (18-20 такты, Пример 1) динамика *f*.

Пример 1.



Второй раздел пьесы меняет опору на квинту а-е в малой октаве, ритмическая пульсация успокаивается (движение ровными четвертями), затем динамическое крещендо приводит к смене пульсации (такты 30-31 размер трехдольный, Пример 2) и новой кульминации (39 такт, Пример 3).

Пример 2



Пример 3



Пример 4



Неожиданное *subito piano* (такт 34, Пример 4) приводит к третьему разделу пьесы, в котором возобновляется трёхдольность уже до окончания своей пьесы. На протяжении всего произведения сохраняется чисто домбровое двухголосие, но эта фактурная

«скудость» придает пьесе невероятную камерность и чистоту звукоизвлечения. Мы предлагаем аппликатуру, удобную для «Бас бармак», так как составители не дают своего варианта. Предлагаем также исполнять эту пьесу в штрихе *non legato*, что соответствует домбровому звукоизвлечению. Пианистическое удобство этой пьесы позволяет добиться авторского указания «*Vivace*», предлагаем изучать «Бас бармак» во 2-3 классах музыкальных школ.

Вторая пьеса «Балан үйрек» (обозначение указательного пальца) написана в соль мажоре темп *Allegro*. Миниатюра состоит из 28 тактов. Четырехтактовое вступление использует приём перекрещивания рук (левая через правую), что уже для детского звукоизвлечения оригинально (Пример 5).

Пример 5



Собственно восьмитактовая тема проводится дважды: первый раз в динамике «пиано», повторение – на «форте». Заключительный восьмитакт содержит хроматизм в партии левой руки и укрупнение длительностей (с четвертей к половинным и целым длительностям). фактурное изложение – домбровое двухголосие. Степень трудности – 1-2 классы ДМШ.

Третья пьеса «Орган терек» (обозначение среднего пальца, дословно переводится как «средний тополь») – название пьесы в темпе *Andante*. Интонационно и ритмически она напоминает песню Жаяу Муса «Ақ сиса» (см. такты 9-10, 13-14, Пример 6).

Пример 6



А. Абдинуров мастерски использует известные всем интонации, а темп *Andante* придает виртуозный активной мелодии Жаяу Мусы некую лиричность, мягкость и изящество. Мы предлагаем партию правой руки исполнять *legato*. В книге «Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы» (стр. 111) «Ақ сиса» нотирована в Ми мажоре, а композитор Абдинуров свою пьесу написал в ля миноре, и это изменение лада повлияло на характер миниатюры «Орган терек». В издании не указаны штрихи, мы предлагаем в партии правой руки использовать *legato* в мелодических оборотах, а домбровое изложение (такты 16-18, Пример 7) *non legato*, так как выразительная мелодическая линия в верхнем голосе и ноктюрнообразное сопровождение придают

пьесе лирический характер. Секстовое изложение мелодической линии (такты 5-6, 9-10, Пример 8) позволяет определить степень сложности - 5 класс ДМШ.

Пример 7



Пример 8



Четвертая пьеса «Шылдыр шүмек» (обозначение четвертого пальца, дословно переводится как «звонящий»). Миниатюра написана в темпе *Andante*, мы предлагаем исполнять в штрихе *legato*, так как выразительная мелодическая линия в верхнем голосе и ноктурнообразное сопровождение придадут пьесе лирической линии (такты 5-6, 9-10, Пример 9) позволяет определить степень сложности – 5 класс ДМШ.

Пример 9



Пятая пьеса «Кішкентай бөбек» - обозначение «мизинца» (в переводе «младенец»). Эта пьеса интересна ритмическими особенностями. Размер четыре четверти в одиннадцатом, двадцать седьмом и тридцать первом тактах группируется: 3/8, 3/8, 3/8, то есть появляется переменность метра, которая придает пьесе оригинальность. Также интересные тональные сопоставления: *a moll*, *D dur*. В плане штриховом можно предложить *legato* для партии правой руки и *non legato* в аккомпанементе, сложность – 4 класс ДМШ.

Следующее семь пьес композитор А. Абдинуров посвящает своей младшей сестре Арай. По своей фактуре и образному строю они доступны детскому восприятию и несомненно должны быть включены в детский репертуар музыкальных школ Казахстана. Названия пьес этого раздела отражают яркость образного содержания: «Қошақан» (ягненок), «Ботақан» (верблюжонок), «Лақ» (козленок), «Күшік» (щенок), «Бұзау» (теленок), «Құлын» (жеребенок). Пьеса «Қошақан» состоит из трех разделов: крайние написаны в *F dur* (авторское указание «Көңілді» отражает

жизнерадостное настроение), а середина изложена в *b moll* (вместе с изменением лада предлагается сдержанный темп и статичная фактура: такты 35-54).

Пьеса «**Ботақан**» написана в *G dur*, в трехдольном размере. Указание автора «*Ойнақы*» – «игриво» отражает оптимизм пьесы, а трехдольность способствует вальсовой танцевальности. Интересно штриховое решение фактуры: стаккато в партии левой руки придает легкость изящной мелодии. В 31и 32 тактах (Пример 10) композитор группирует интонации мелодии по две четверти, тем самым нарушая устоявшуюся трёхдольность. В тактах 48-66 появляются две певучие фразы, поочередно в партиях правой и левой руки в динамике *piano*, оттеняя шутливость пьесы лёгкой грустью.

Пример 10



Пьеса «**Лак**» (козленок) уже пользуется большой популярностью у учеников РРСМШ имени А. Жубанова, мы часто слышим её в исполнении маленьких музыкантов. Пьеса миниатюрна по объему – всего 38 тактов, но создана с большой выдумкой: оригинальная фактура изложения (обилие секунд в партии правой руки и острое стаккато) сочетается с подвижностью и сменой ритмического изложения (4/4, 3/4, 12/8).

Пример 11



Крайние разделы пьесы («*Көңілді*») контрастируют середине («*Асықпай*», такты 18-28), где появляются новые тональности *Es dur*, *C dur* изменяется фактура изложения.

Пьеса «**Күшік**» («Щенок») – виртуозное произведение, так как метрономическое обозначение автора $\text{♩}=140$ не оставляет сомнений в этом. Пьеса состоит из трех разделов, различающих в фактурном плане. В первом разделе используется репетиционная техника, для которой мы предлагаем следующую аппликацию в правой руке: 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5; 2, 3, 2, 3 (первый и второй такты пьесы). Интонационно мелодия пьесы соответствует жанру «терме». В 9-12 тактах используется фактура перекрещивания рук (Пример 12), что развивает навыки координации у маленьких пианистов. Средний раздел пьесы написан в *ля миноре*, и в отличии от крайних *non legato* разделов предлагает более плавную фактуру, с большим количеством штриха, *legato*, но без изменения скорости. В репризе автор предлагает еще более виртуозный темп: $\text{♩}=162$ и возвращается к штриху *non legato*.

Пример 12



Пьеса «Бұзау» («Телёнок») написана в *cis-moll*, мелодия неторопливая и плавная, интонационно напоминает вторую фразу казахской народной песни «Қамажай». Достаточно сложная для детского восприятия тональность *cis moll*, указание автора «Эндете» – певуче, легатное изложение, требует от исполнителя умения слышать связность мелодической линии. Второй раздел пьесы написан в ре миноре, что представляет определенную сложность для маленького исполнителя в плане соотношения тональностей (*cis moll – d moll*). Фактура аккомпанемента во второй части усложняется, приобретая характер баркаролы. Данная пьеса требует от исполнителя умения пользоваться педалью, так как второй раздел пьесы имеет довольно широкую фактуру в аккомпанементе, с выдержанными басами.

Пример 13

337 Байсалды (♩=76)



Пьеса «Құлын» (жеребенок) – отличная характеристика образа: шаловливость, веселое настроение, «брыкание» жеребенка, избыток энергии, «топот копыт». А. Абдинуров обозначает характер пьесы «Жалынды», то есть пламенно, или огненно, отражая образную и темповую суть (♩=106). Динамика контрастная: «форте» и «субито пиано», линия шестнадцатых нот в партии правой руки и отрывистые терции восьмушками в аккомпанементе с «усаживанием» на четверть (на последнюю долю). Эта выдержанная четвертая доля придает пьесе юмористичность. В пьесе – три раздела, середина (с 18-39 такты) отмечена некоторым «успокоением» характера пьесы (переход от 16-ты нот к восьмушкам), от *F-dur* к *d-moll*. В фортепианной фактуре много выдумки, интонации русской частушки и казахской песни «Агажан, Ләтина».

Новые произведения А. Абдинурова сочетают в себе лаконизм музыкального языка с конкретностью и яркостью образного содержания, доступными для детского восприятия. Такой отбор средств художественного выражения под силу только большому мастеру.

Список литературы

1. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002 – 542 с.
2. Материалы Международной научно-практической конференции «Камерная музыка: история жанра, исполнительства, интерпретации». Алматы, 2010 – 261 с.
3. Қазақстан композиторларының фортепианолық шығармалары. – Алматы: «Өнер», 2008 – 78 с.

References (transliterated)

1. **Amanov B., Mukhambetova A.** Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek. Almaty: Dayk-Press, 2002 – 542 p.
2. Materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Kamernaya muzyka: istoriya zhanra, ispolnitelstva, interpretatsii». Almaty, 2010 – 261 p.
3. Kazakhstan kompozitorlarynyn fortepianolyk shygharmalary. – Almaty: Oner, 2008 – 78 p.

Алуаш МУХИТОВА, Ержанат КУРМЕТ

**ҚАЗАҚ КОМПОЗИТОРЫ ӘЛІБИ ӘБДІНҰРОВТЫҢ
БАЛАЛАРҒА АРНАЛҒАН ЖАНА ШЫҒАРМАЛАРЫ ТУРАЛЫ**

Түйін

Ұсынылып отырған мақала жас композитор Ә. Әбдінұровтың шығармашылығына арналады. Мақалада Ә. Әбдінұровтың 2008-ші жылы жарық көрген, балаларға арналған фортепианолық пьесаларына музыкалық және орындаушылық талдау жасалынған. Әр пьесаның күрделілік деңгейі мен пианист машығына сәйкес өңделуіне баға беріліп, әдістемелік жағынан қарастырылған.

Тірек сөздер: сазгер, репертуар, шығарма, цикл, дәстүр, күй, домбыра, фактура.

Aluash MUKHITOVA, Erzhanat KURMET

**ABOUT THE NEW PIECES FOR CHILDREN
OF A. ABDINUROV KAZAKHSTANI COMPOSER**

Summary

Article devoted to the work of the young composer Alibi Abdinurov. It examines children's pieces for piano that A. Abdinurov published in 2008. Each piece is considered from methodological position: the level of complexity and studied skills of the pianist assessed.

Key words: composer, repertoire, tradition, piece, cycle, kui, dombyra, invoice.

Сведения об авторах:

Мухитова Алуаш Кубышевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано КНК им. Курмангазы. *Курмет Ержанат* – магистрант 2 курса.

Авторлар туралы мәлімет:

Мұхитова Алуаш Кубышевна – өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы Фортепиано кафедрасының доценті. *Курмет Ержанат* – 2 курс магистранты.

Information about the authors:

Muhitova Aluash Kubyshevna – Ph.D., Associate Professor of Piano Kurmangazy Kazakh National Conservatory. *Kurmet Erzhanat* – 2 years masters' student.

УДК 78.071.2/4:787.2 (574)

*Айжан ДЖУМАБАЕВА**Казахская национальная консерватория им. Курмангазы*

ЗНАЧЕНИЕ Я.И. ФУДИМАНА В ИСТОРИИ СМЫЧКОВОГО ИСКУССТВА КАЗАХСТАНА

Резюме. Статья посвящена многогранной, разносторонней деятельности основоположника альтовой школы Казахстана, профессора, кавалера ордена «Курмет», Якова Иосифовича Фудимана. В ней освещены основные педагогические принципы и методика работы над развитием техники левой руки. Прослежены пути развития альтовой школы Казахстана.

Ключевые слова: Яков Фудиман, альтовое искусство Казахстана, смычковые инструменты в Казахстане.

Тірек сөздер: Яков Фудиман, Қазақстанның альт өнері, Қазақстандағы ысқымен ойналатын аспаптар.

Keywords: Jacob Fudiman, alto art of Kazakhstan, bowed instruments in Kazakhstan.

Во второй половине XX столетия отечественное музыкальное искусство переживает необычайный подъем. Благодаря развитию симфонических и камерных жанров, возросла потребность в музыкальных кадрах. В Алматинской государственной консерватории в эти годы обучали студентов масштабные многогранные личности, обладающие своеобразием исполнительской манеры – В.С. Хесс, И.Б. Коган, Д.К. Баспаев, Е.Б. Коган, В.И. Тебенихин, К.А. Господарь, Ф.Д. Мавриди, Н.М. Патрушева. Их деятельность отличалась разнообразием форм и видов, творческим подходом к проблеме репертуара, новаторскими приемами игры, оригинальностью педагогических концепций. Каждый из них внес значительный вклад в развитие музыкальной культуры Казахстана. И среди плеяды этих имен особое место принадлежит Якову Иосифовичу Фудиману.

В конце 1950-х годов Я.И. Фудиман приезжает в Казахстан. Воспитанник Уральской консерватории им. Мусоргского (класс Заслуженного артиста России, профессора Г. И. Тери) и аспирантуры Московской консерватории (класс Заслуженного артиста России, кандидата искусствоведения, профессора Е.В. Страхова). Я.И. Фудиман начинает свою преподавательскую деятельность в консерватории Алматы. С приходом Я.И. Фудимана, альт как инструмент зазвучал по-другому. Получив от своих педагогов подлинно уникальные профессиональные знания, артистический опыт и человеческую культуру в их нерасторжимой целостности, Яков Иосифович стремился передавать все без остатка своим ученикам.

Становление и развитие в республике альтовой школы, поэтому связано с именем Якова Иосифовича Фудимана, создавшего замечательное содружество прекрасных музыкантов, которое многие называют «школой Фудимана», и на сегодняшний день все альтисты республики прямо или косвенно относят себя к его школе. Учиться для альтистов у Я.И. Фудимана, а для скрипачей — у профессора, Заслуженного артиста Казахской ССР И.Б. Когана или профессора В.С. Хесса было очень престижно. Это означало, что ты получаешь «путёвку в жизнь» или «знак качества». Среди учеников Я.И. Фудимана – Ю. Галушкин, Н. Каримов, А. Тустыкбаева, Б. Акибаева, Н. Сагимбаев, О. Калько, Д. Ахметова, А. Исенова и ещё большой круг альтистов — солистов и педагогов, камерно-ансамблевых исполнителей и оркестрантов, работающих как в Казахстане, так и за рубежом. Талант, титанический труд,

самоотверженное служение музыкальной профессии, прекрасное владение и знание специфики альты помогли Якову Иосифовичу в достижении высоких художественных и музыкальных задач.

Педагог «от бога» Я. И. Фудиман воспитал целую плеяду ярких представителей современного исполнительства. Яков Иосифович в равной степени занимался как с альтистами, так и с пианистами-концертмейстерами своего класса. Он придавал огромное значение особенностям, тонкостям исполнения фортепианной партии в ансамбле. Прежде всего, Яковом Иосифовичем делался акцент на смягчение звучания. Он неустанно повторял, что *forte* в совместной игре со струнниками не достигает той силы, которая возможна при исполнении сольной программы или концерта с оркестром. Он учил слушать партнёра и устанавливать правильный баланс звучания как соблюдение основного закона ансамблевого музицирования. Шкале звучания фортепианной партии, выразительности динамики, штрихов, педали уделялось особое внимание, предьявляемые пожелания требовали от пианиста определённой концентрации и серьёзной работы. Яков Иосифович всегда говорил, что пианист не имеет права быть пассивным и не должен отказываться от проявления своей художественной индивидуальности. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше партнёру, так как сознание, что рядом с ним надёжный, чуткий друг, придаёт ему силы. Обогащение художественно-образного содержания музыки для данного инструмента, использование новейших музыкально-выразительных средств придавали его занятиям высокий уровень мастерства.

В методику обучения альтиста Я.И. Фудиман на первом, начальном этапе традиционно включал формирование базовых исполнительских навыков альтовой техники в ходе обучения игре на скрипке. Данный методический приём с некоторой коррекцией учитывается при современной подготовке будущего музыканта. Придерживаясь методики постепенного и медленного развития, он справедливо считал, что каждый ученик должен последовательно пройти основной репертуар, который формирует его музыкальное сознание, техническую оснащённость, вкус. Он был противником «авантюрных» методов, когда педагог во имя своего педагогического имиджа ставит под угрозу будущее ученика или студента, давая ему чрезмерно трудные произведения, превышающие его музыкальные, а порой и физические способности. Такая методика часто приводила к небрежности исполнения и различным профессиональным заболеваниям. Более простой этюдный материал, доведённый до совершенного исполнения, по мнению Фудимана, даёт больше пользы в достижении намеченной цели. Форсированную программу Яков Иосифович давал только ученикам или студентам, имеющим хорошую базу.

В работе со студентами он, прежде всего, выделял четыре момента: интонация, техника штрихов, аккуратная смена смычка, соединение струн. Большое значение придавал точности текста, постоянно напоминая, что переучивать произведение намного сложнее. Обладая великолепным чувством меры, он критически относился к глиссандо, излишнее «утрирование» этого штриха подвергалось им жёсткой критике.

Большое значение в своей педагогической деятельности Я. И. Фудиман придавал воспитанию у своих учеников чувства сцены, нацеливая их на концертные публичные выступления и формируя тем самым у них профессиональное исполнительство. Он постоянно анализировал то или другое выступление первокурсника или будущего выпускника, и если студент вызывал опасения, Яков Иосифович, начиная буквально с 1 сентября, постоянно обыгрывал программу в присутствии класса. Педагогический, но не концертный, репертуар альтиста остаётся до сих пор довольно скудным (Б. Кампаньоли, Ф. Хофмайстер, И. Палашко, М. Тэриан и несколько хрестоматий). Казахстанский маэстро внёс свой вклад в решение этой проблемы – он переложил для альты ряд скрипичных сочинений Г.А. Жубановой, среди которых «Тема с

вариациями», составил сборник пьес для альты и альт-кобыза. Благодаря ему, появились на свет альтовые сочинения казахстанских композиторов: «Поэма-импровизация» В. Новикова, «Три пьесы» К. Кужамьярова, сонаты для альты соло В. Миненко и Е. Рахмадиева и др. Его редакторская работа активно используется до сих пор в учебно-педагогической практике.

Я.И. Фудиман, как и его коллеги, неуклонно придерживался принципа единства художественного и технического развития исполнителя, нацеливая процесс обучения на освоение мелодического интонирования, изучение истории инструмента, биографий выдающихся альтистов, прослушивание записей из своей богатой фонотеки. В современных условиях к этому кругу задач неизменно присоединяется создание личного фонда музыкальных записей и использование ряда информационных технологий, повышающих качество обучения. Актуально сегодня используются советы маэстро по активному использованию при игре на альте навыков постановки корпуса, инструмента, смычка, обеих рук. Особенное внимание он уделял регулированию дыхания, рекомендуя при репетиции играть не стоя, а сидя на краешке стула, что выработывало ощущение раскованности. Яков Иосифович говорил: «Вы правильно дышите, значит правильно играете... Берите пример с вокалистов». Педагоги напоминают студентам ещё один совет, используемый ими на практике – если поза исполнителя воспринимается слушателем эстетично и естественно, то исполнитель на верном пути.

Интересным является опыт Я.И. Фудимана над этюдами и каприсами. Особое значение он придавал этюдам Р. Крейцера, справедливо считая, что вся школа, технические навыки приобретаются на этих этюдах, если подойти к ним творчески. В процессе занятия он работал скрупулёзно, постоянно разъясняя главные тезисы – в игре не должно быть ни одного лишнего движения, упражнения отрабатываются с ясно и чётко поставленными задачами и с конечным результатом. Интересуясь, в чем причина «переигранных» рук, рекомендовал после даже небольшого перегруза левой руки (двойные ноты, виртуозные пассажи, смена позиций), опускать руки в естественное положение на шесть секунд для прилива крови в кончики пальцев. «Необходимость ежедневной специальной работы над всеми видами и элементами техники: интонацией, артикуляцией левой руки, позиционными переходами, техникой двойных нот, гаммами, штрихами, вибрато, техникой правой руки и т.д., – писал Я.И. Фудиман, – как одно из непреложных условий профессионального формирования и роста музыканта – наряду с изучением и штудированием концертного и учебного репертуара, а также ознакомлением с новыми произведениями. Рациональная методика ежедневной работы над техникой как важнейшее условие “экономии” времени и эффективности занятий, достигается также путём постепенного овладения разными типами упражнений, их усовершенствованием и усложнением, их координацией и взаимодействием» [2].

В связи с этим процесс регулярных систематических занятий в формировании и совершенствовании исполнительского аппарата альтиста, можно разделить на 3 этапа: 1 этап. Упражнения и гаммы.

2 этап. Этюды с привлечением трудностей концертного репертуара.

3 этап. Работа над звуком.

На первом этапе важную роль играют упражнения, направленные на **развитие техники левой руки** альтиста.

Интонация, её безупречная чистота определяется не только тонкостью слуха (даже абсолютного), но и чётким ощущением положения пальцев на грифе (позиция, тон, полутон, интервалы), ощущением сужения мензуры инструмента от полупозиции к высшим позициям. Рекомендуется исполнение двухоктавных гамм в хроматическом порядке перемещения их от До мажора (минора) и от I позиции до VII позиции, играя в умеренном темпе стандартной аппликатурой (начиная с 1 пальца). Затем «ломанные»

терции и кварты – таким же способом. Ежедневно в несколько приемов «между делом» - в общей сложности 15-20 минут.

Артикуляция пальцев, т.е. чёткое и точное «падение» пальца на струну и активное его снятие («отскакивание»). Работа ведётся над каждым пальцем в отдельности: первым, вторым, третьим, четвёртым (назовём его рабочим) в поочередном сочетании с другими – неподвижными, каждый из которых в очередном упражнении находится на любой соседней струне в любой позиции:

Рабочий палец 1... при неподвижном 2, затем – 3, затем – 4.

Рабочий палец 2... при неподвижном 1, затем – 3, затем – 4

Рабочий палец 3... при неподвижном 1, затем – 2, затем – 4.

Рабочий палец 4... при неподвижном 1, затем – 2, затем – 3.

Итого 12 сочетаний. Рабочий палец опускается и поднимается по несколько раз на интервалы м.2, б.2, м.3, б.3, ч.4, затем в обратном порядке. Упражнение выполняется в среднем и быстром темпах, в различных ритмических рисунках (пунктирном, триолями и т.д.). Примечание: особой осторожности требует 4-й палец, т.к. нередки случаи его «переигрывания»: при малейшем напряжении следует прекратить упражнение и возобновлять его только после отдыха (опустить руку). Весь комплекс упражнений артикуляции занимает поначалу 25-30 минут, затем время сокращается до 15-20 минут.

Позиционные и внепозиционные переходы (в первом случае рука и пальцы в течение всего упражнения находятся в одной позиции, во втором же – используются быстрые движения пальца за пределы позиции с таким же быстрым возвращением к первоначальному положению при условии неизменного позиционного положения руки).

Работу над переходами целесообразно начинать по отдельности над каждым пальцем и на каждой струне, начиная с поступенного диатонического и хроматического движения, а затем – по терциям, квартам и квинтам, меняя тональности. Например: первым пальцем на струне «до» – хроматическая гамма; вторым пальцем на струне «соль» – мажорная гамма соль мажор; третьим пальцем на струне «ре» – «ломаные» терции в тональности ре мажор; четвёртым пальцем на струне «ля» ломаные кварты в тональности *A-dur*. В каждый последующий день тональности повышаются на полтона; целесообразны также смены типов движений на разных струнах и для разных пальцев. Упражнения каждого пальца занимают 2-3 минуты. После освоения упражнений отдельными пальцами следует работа над *переходами в двойных нотах* (терции, октавы, кварты, септимы, секунды), что сэкономит время, т.к. в каждом упражнении будут участвовать два пальца во всех возможных комбинациях (1-2, 1-3, 1-4, 2-3, 2-4, 3-4).

Развитие *моторики* осуществляется в ежедневной работе над технически сложными художественными произведениями с выполнением всех требований интонирования, артикуляции и переходов.

Двойные ноты (двухголосие) следует осваивать в следующем порядке: секунды, терции, кварты, сексты, септимы, октавы, работая в гаммообразных движениях на какой-либо паре струн. Аппликатура секунд и октав, терций и септим, кварт и секст – одинакова, меняется лишь высотное положение пальцев на струнах.

Режим предлагаемых занятий: 1 день – октавы и септимы; 2 день – кварты и терции; 3 день – секунды и сексты.

Все виды предлагаемых упражнений проверены многолетней практикой Я. И. Фудимана и его ученицей, автором статьи. Эти упражнения в действительности помогают освоить гриф и овладеть техникой игры на инструменте, как начинающим, так и поддерживать форму состоявшимся музыкантам-исполнителям.

В работе над техникой **правой руки** самостоятельного внимания требуют вопросы: 1) эластичности кистевого сустава; 2) координация движения различных частей руки

(пальцы, кисть, локоть, плечо) в процессе ведения смычка; 3) все виды штрихов (плавные, отрывистые, отскакивающие и т.д.).

На втором этапе работы «Этюды с привлечением трудностей концертного репертуара», Яков Иосифович считал Этюды Крейцера и Донта основным инструктивным материалом для освоения технических трудностей в сольной программе, а также «базой» для формирования и совершенствования исполнительского мастерства скрипачей и альтистов.

На третьем этапе «Работа над звуком», следует обратить внимание на понятие «непрерывности звучания», которому Я.И. Фудиман придавал особое значение, в частности это относится к вибрато, передаче единой мелодической линии или фразы, ровности в звукоизвлечении.

Вибрато на альте вырабатывается ровными широкой амплитуды колебаниями, по возможности одинаковыми на всех пальцах – 1,2,3,4 – в гаммообразных движениях на различных струнах, по 8 четвертей на смычок и в различных нюансах: форте, пиано, крещендо, диминуэндо (при крещендо – учащение колебаний, в диминуэндо – замедление). Особый эффект ровности колебаний – в двойных нотах всех интервалов. Таковы особенности формирования и развития исполнительского аппарата альтиста, включающие три основных этапа, а также представленные упражнения, призванные помочь закрепить технические навыки и умения, улучшить интонацию, артикуляцию, вибрацию учащихся и студентов, и способствующие достижению художественной выразительности исполнения произведений мирового масштаба.

Любя свой инструмент, Яков Иосифович неустанно повторял, что альт является необыкновенным инструментом, обладающий огромными выразительными тембровыми и техническими возможностями. И это утверждение было его исполнительским кредо, которое находило своё воплощение в ярком, сочном звучании, блестящей технике и артистизме в сочетании с глубоким проникновением в суть музыкального образа. В его исполнительской манере не было ничего наспех, второпях. Все, что делалось Яковом Иосифовичем, характеризовалось полной законченностью, структурной завершённостью. Альт, на котором он играл, был большим по своему размеру, но, несмотря на не особо высокий рост и руки, вполне пропорциональные росту, музыкант как-то легко и непринуждённо справлялся с труднейшими исполнительскими задачами. Звук его был удивительно глубоким и прекрасно сфокусированным. Но главное, что отличало его игру – умение точно выбрать темп и выстроить кульминации, а также совершенно потрясающее понимание сути штриховой техники. Если добавить сюда безупречный вкус, умение слушать партнёров и аккомпанировать им, когда этого требует партитура – мы получим портрет Якова Иосифовича Фудимана как исполнителя.

Я.И. Фудиман вёл активную концертную деятельность, им было сделано большое количество записей на радио и телевидении, программы его сольных концертов всегда включали лучшие образцы мировой музыки и новинки альтовой литературы. Он является первым исполнителем произведений для альты в Казахстане, таких как сонаты и концерты Хиндемита и Мийо, концерты Бартока и Роллы, сонаты Баха и Онеггера, пьесы Слонимского и Энеску, Цытовича и Шумана, Концертные симфонии Моцарта и Диттерсдорфа, сонаты для альты и фортепиано Шостаковича. Его игра всегда отличалась насыщенным, плотным тоном звучания альты, масштабностью, красочным разнообразием регистров, гибкой фразировкой, убедительностью образного воплощения. Обладая красивым и глубоким тембром альты, он постоянно доказывал своим выступлением возможности его как сольного инструмента в концертной программе. Яков Иосифович был «однолюб» и всегда выступал только в паре с великолепным концертмейстером – Кларой Ароновой Господарь. Необходимо отметить, что Фудиман не признавал слова «концертмейстер», он считал, что пианист –

равнозначный партнёр в камерной музыке, поэтому на всех афишах своих и учеников Яков Иосифович принципиально писал – «партию фортепиано исполняет...»

Репертуар концертов был самый разнообразный, начиная от композиторов барокко и заканчивая современными композиторами, им было сыграно большинство произведений, которые ныне являются классикой. Яков Иосифович всегда придерживался паритетности классики и современной музыки. Его кредо было такое: «Кто не играет современную музыку, тот не движется в своём развитии». К сольному выступлению готовился скрупулёзно, тщательно выверяя каждую ноту, добиваясь полнейшего ансамбля. Его высокий профессионализм – результат огромного труда – он занимался каждый день по несколько часов, отрабатывая тот или иной приём, интонацию, вибрацию, переход, фразу и т.д. и т.п. Находясь всегда в хорошей форме, Яков Иосифович часто исполнял альтовые соло в балетах «Жизель» А. Адана и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. Многие музыканты до сих пор помнят эти выступления. Но своим доминирующим положением Фудиман не злоупотреблял и давал возможность и подрастающему поколению попробовать себя в качестве солиста. Например, произведение исполнялось по очереди – но это только внешняя сторона, а главное – чтобы играть соло, нужно иметь хороший технический аппарат, чистую интонацию, сочную несущую вибрацию, убедительную фразировку и хорошую голову – так «незаметно» молодые исполнили «подтягивались» к исполнению маэстро.

Если ставить вопрос о том, кто был больше Я.И. Фудиман – педагог, солист, оркестрант или дирижер, то ответить на него очень трудно. Сфера деятельности его была обширной и охватывала не только педагогику. Яков Иосифович Фудиман был прекрасным исполнителем, как солирующим, так и оркестровым, замечательным дирижером, авторитетным общественным деятелем, пропагандистом современной мировой и казахстанской композиторской школы. Он был профессионалом во всем.

Будучи ещё студентом-скрипачом, Фудиман подрабатывал в Свердловской филармонии и унаследовал основные принципы оркестровой игры в выполнении требований дирижёра. В Алма-Ату Яков Иосифович попал по приглашению Министерства культуры тогда Советской республики Казахстан и сразу же был приглашён в Государственный симфонический оркестр концертмейстером группы альтов. Имея богатый опыт работы в оркестре, Яков Иосифович принимал активное участие в создании новых творческих коллективов – студенческого камерного оркестра АГК им. Курмангазы, камерного оркестра Радио и телевидения, камерных оркестров «Алтын Алма», «Академия солистов». Он неоднократно выступал с ними в качестве солиста и дирижёра со многими музыкантами мирового значения. Среди них – Народная артистка РК, профессор Айман Мусаходжаева, Народный артист России, профессор Игорь Гаврыш, Народный артист России, профессор Эдуард Грач и многие другие.

Находясь на посту дирижёра любого камерного оркестра, Яков Иосифович не только тщательно подходил к выбору репертуара, но и помогал найти нужную аппликатуру, здесь конечно благотворно сказывались навыки сольной и оркестровой игры. Подход к занятиям отличался необычайным рационализмом. Над своим дирижёрским амплуа сам Яков Иосифович подтрунивал и говорил: «Какой я дирижёр, у меня нет специального образования». На практике было совсем по-другому, а именно, ясность мышления, знание основных задач, рациональное использование времени, точность жеста – вот основные параметры для хорошего контакта с музыкантами оркестра, которых он взрастил не одно поколение. Если Яков Иосифович видел, что оркестранты устали, он начинал рассказывать анекдот или какой-нибудь смешной случай из жизни и усталость как рукой снимало. Работал Фудиман неутомимо и всегда добивался нужного результата: он распределял работу так, чтобы произведение обретало форму на занятиях и шло по нарастающей линии к концертному

исполнению. В Камерном оркестре консерватории мы под руководством Фудимана учились исполнять произведения самых разнообразных стилей и жанров. В репертуаре были Корелли, Вивальди, Бах, Гендель, обязательно присутствовали Моцарт, Бетховен, Гайдн, русская и советская классика – Чайковский, Прокофьев, Шостакович. Достаточно много было и произведений композиторов Казахстана, из которых особенно хорошо сохранились в памяти такие новые произведения как «Концертштюк» Тлеса Кажгалиева и «Диалоги» Мансура Сагатова.

Некоторые студенты, поступив в консерваторию, не имели собственных инструментов. Их можно было заказать в другом городе Советского Союза, но многим это было не по карману. И эта серьёзная и общая проблема для всех была решена Яковом Иосифовичем. Музыкальный мастер РСМШ им. К. Байсеитовой при помощи его консультаций создал несколько инструментов. Всё это – свидетельство его заботы о своих учениках-музыкантах и его человечности.

Вот уже многие годы существует традиция проведения в Малом зале КНК им. Курмангазы концертов альтовой музыки, посвящённых дню рождения замечательного музыканта, выдающегося педагога, воспитавшего целую плеяду альтистов по всему Казахстану и далеко за его пределами. В неофициальном рейтинге Фудиман входил в число шести лучших альтистов Советского Союза. За полувековую творческую деятельность в Казахстане он создал высококвалифицированную школу игры на альте, выпустил более сотни профессиональных музыкантов среднего и высшего звена: альтистов, скрипачей и альт-кобызистов. Им была найдена своя, «фудимановская» методика игры на альте и были написаны несколько методических пособий. Под его редакцией вышло в свет несколько сборников сочинений для альты и фортепиано, композиторы Казахстана посвящали ему свои собственные произведения. Он помогал мастерам смычковых инструментов Казахстана в поиске создания нового, современного альты-инструмента. Своими сольными концертами, Яков Иосифович собирал полные залы, куда приходили не только струнники, но и другие музыканты, и просто любители музыки, которых объединяла любовь к его творчеству. Значение Я.И. Фудимана в истории смычкового искусства Казахстана огромно, плоды его творческой деятельности долгие годы будут питать будущие поколения альтистов. И хочется верить, что линию преемственности продолжат представители следующих поколений, сохраняя традиции лучших представителей фудимановской школы и внося свой вклад в формирование музыканта нового типа.

Список литературы

1. *Сагимбаев Н.Е.* Из истории альтового класса в Казахстане. Музыка Казахстана: произведение и исполнитель, Алматы, 2000
2. *Фудиман Я.* Проблема и способы развития технического аппарата альтиста. Тезисы доклада на межвузовской конференции «Традиции и новаторство». – Алма-Ата, 1980.
3. *Понятовский С.П.* История альтового искусства. – Москва: Музыка, 2007
4. *Каримов Н.Х.* О Якове Иосифовиче Фудимане. Яков Иосифович Фудиман – основатель альтовой школы Казахстана, Алматы, 2009
5. *Ахметова Д.Е.* Формирование и совершенствование исполнительского аппарата альтиста (на примере упражнений Я.Фудимана). Материалы международной научно-практической конференции, Алматы, 2014

References (transliterated)

1. *Sagimbayev N.E.* Iz istorii altovogo klassa v Kazakhstane. Muzyka Kazakhstana: proizvedeniye I ispolnitel, Almaty, 2000
2. *Fudiman Ya.* Problema i sposoby razvitiya tekhnicheskogo apparata altista. Tezisy doklada na mezhvuzovskoy konferentsii «Traditsii i novatorstvo». – Alma-Ata, 1980.
3. *Ponyatovsky S.P.* Istoriya altovogo iskusstva. – Moscow: Muzyka, 2007

4. **Karimov N.Kh.** О Yakove Iosifoviche Fudimane. Yakov Iosifovich Fudiman – osnovatel altovoy shkoly Kazakhstana, Almaty, 2009
5. **Akhmetova D.E.** Formirovaniye I sovershenstvovaniye ispolnitelskogo apparata altista (na primere uprazhneny Ya.Fudimana). Materialy mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii, Almaty, 2014

Айжан ДЖУМАБАЕВА

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ЫСҚЫЛЫ ӨНЕР ТАРИХЫНДАҒЫ Я.И. ФУДИМАННЫҢ ОРНЫ

Түйін

Мақала Қазақстандағы альт аспабында орындаушылық мектебінің қалаушысы, «Құрмет» орденінің иегері, профессор Яков Иосефович Фудиманның көп қырлы, жан-жақты іс-шараларына арналған. Оның негізгі педагогикалық қағидалары және орындаушының сол қол шеберлігін дамытатын әдістемесі қарастырылған. Қазақстандағы альт аспабында орындаушылық мектебінің даму жолдары көрсетілген.

Тірек сөздер: Яков Фудиман, Қазақстанның альт өнері, Қазақстандағы ысқымен ойналатын аспаптар.

Ayzhan JUMABAYEVA

SIGNIFICANCE OF J.I. FUDIMAN IN THE HISTORY OF KAZAKHSTAN'S BOW ART

Abstract

The article is dedicated to versatile, many-sided activity of a viola school founder in Kazakhstan, professor, holder of «Kurmet» order Yakov I. Fudiman. Basic pedagogical principles and methodology of work on developing technique of the left hand are described in the article. The ways of development of the viola school in Kazakhstan are also considered in this article.

Keywords: Jacob Fudiman, alto art of Kazakhstan, bowed instruments in Kazakhstan.

Сведения об авторе:

Джумабаева Айжан Советкажиевна – магистрант 2 курса КНК им.Курмангазы специальности «Инструментальное исполнительство». Научный руководитель доктор философских наук, доцент *А.Г. Кайырбекова*.

Автор туралы мәлімет:

Джумабаева Айжан Советкажиевна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты, ғылыми жетекшісі – философия ғылымдарының докторы, доцент *А.Г. Қайырбекова*.

Information about the author:

AizhanDzhumabaeva – Kurmangazy Kazakh national conservatory's 2nd year master student on "Instrumental Performance" specialty. Scientific adviser – *AG Kairbekova* Ph.D., Associate Professor.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА В XX-XXI
ВЕКАХ**

**XX-XXI ҒАСЫРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ
ӨНЕРІ**

MUSICAL ART OF KAZAKHSTAN IN XX-XXI CENTURIES

УДК 78.071.5:784

Айгуль ИМАШЕВА, Анжела ШАГАРОВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА В ДМШ

Резюме. В данной статье показаны важные вопросы преподавания академического вокала в детской музыкальной школе (ДМШ). Рассмотрены особенности работы с детскими голосами, сольное академическое детское пение. Особое внимание уделено постановке голоса с выбором правильного детского репертуара в зависимости от физиологических, психологических, эмоциональных и возрастных особенностей детей.

Ключевые слова: академический вокал, вокальная педагогика, детская музыкальная школа, сольное пение, постановка голоса, репертуар

Тірек сөздер: академиялық вокал, вокалдық педагогика, балалар музыкалық мектеп, ән айту, дауыстың қойылымы, репертуар

Keywords: academic vocal, vocal pedagogics, child's musical school, solo singing, voice training, repertoire

Музыка во все времена была сферой выражения чувств, способом раскрытия своего внутреннего мира посредством музыкальных звуков. Вокальная музыка – наиболее популярная область музыкального искусства, доступная, в той или иной степени, большинству людей.

В начале XXI века в отечественной вокальной педагогике произошли существенные изменения: в детских музыкальных школах (далее ДМШ) открылись классы сольного пения. Детское сольное пение долго не признавалось в кругу профессионалов, и до сих пор многие вокальные педагоги придерживаются мнения, что детей не надо учить академическому пению.

Из дошедших до нас сведений в Древней Руси (XI-XIII вв.) детей, начиная с 6-7 лет, обучали пению в монастырских и церковных школах. В Европе (Италии и Франции) наряду с церковными школами, где дети занимались пением, уже в средние века существовали и специальные вокальные школы. В летописях упоминается о том, что первые певческие школы на Руси были созданы греческими священнослужителями. От них русская церковь переняла «восьмигласье» и безлинейную нотопись. Указывается также на высокий уровень музыкального обучения в этих школах.

Однако следует подчеркнуть, что пению тогда обучали весьма ограниченное количество наиболее одаренных детей. Они пели в хоровых коллективах, и вокальная работа чаще всего исчерпывалась упражнениями и подготовкой к исполнению сольных фрагментов в хоровых произведениях. Но были исключения, и некоторые педагоги занимались с вокально-одарёнными детьми индивидуально, но это не было явлением массового характера. Как сейчас это складывается у нас в системе дополнительного музыкального образования.

Сегодня академический вокал, да и обучение в ДМШ, стало явлением массового характера. В класс приходят дети 7-8 лет, и число желающих заниматься вокалом растёт каждый год. Потому, предмет «академический вокал» в ДМШ (и в ДШИ) вызывает много различных вопросов и споров. Это и явилось актуальностью выбранной нами темы.

Многие специалисты считали, что работать над развитием детского голоса не следует, так как «...*весь организм детей находится в таком сильном и бурном развитии, что нужно не развивать голос, а беречь его, то есть заниматься его*

охраной...» [1]. Далее, что «...детский голос не надо специально тренировать, так как по мере роста всего организма будет расти и голос» [2]. Между тем вспомним тезис И. П. Павлова о том, что конструкция любого органа тесно связана с его функцией. А это значит, что и функционирование голосового аппарата, характер его действия в процессе обучения пению может, так или иначе, повлиять на его формирование, особенно в период его бурного роста в раннем детском возрасте. Следовательно, специально тренировать детский голос не только возможно, но и необходимо, чтобы направить его развитие в нужное русло.

Именно к такому выводу позже, в послевоенный период, пришли участники комплексного исследования детского голоса, организованного ИХВ АПН РСФСР – Н.Д. Орлова, Т.Н. Овчинников и др., которые сыграли большую роль в становлении детского вокального воспитания и внесли огромный вклад в развитие теории и практики детского пения.

На сегодняшний день одним из основных вопросов преподавания академического вокала в ДМШ является *кадровая* проблема. Часто в школы приходят преподаватели, не имеющие специального профильного вокального образования. Это музыканты-инструменталисты, хоровые дирижёры, которые не обучались сольному пению системно, в течение долгого периода (училище – вуз или школа – училище). Также вокальной педагогией занимаются певцы, имеющие высокие звания и награды, но при этом не умеющие работать с детским голосом. Им не хватает ни педагогического багажа, ни знания детской возрастной психологии и особенностей физиологии детского организма, что необходимо знать при занятии с детскими голосами.

К сожалению, для педагогов-вокалистов ДМШ недостаточно созданы курсы повышения квалификации, где педагоги могли бы пополнять свои знания, обмениваться опытом, задавать вопросы, касающиеся именно детской вокальной педагогики. Это накладывает свои отпечатки на уровень детского вокального образования.

В процессе анализа и бесед с педагогами выяснилось, что выпускники дирижерско-хоровых отделений в большинстве своем не обладают достаточной профессиональной компетентностью в области вокала и постановки детского голоса. А именно они составляют основной контингент преподавателей детских хоровых коллективов. Большинство учителей не выделяют в нем вокальный компонент как основополагающий для развития голосов детей, что объясняет проблемы в их вокальном развитии, отсутствие необходимых навыков грамотного пения и теоретических знаний о культуре вокала. Незначительное количество преподавателей работают в рамках существующих авторских программ.

Хочется выделить среди других и такой фактор, способный значительно повысить уровень профессионального мастерства педагога-музыканта в ДМШ – это его *методологическая* культура. В последние годы о методологической культуре все больше говорят не только по отношению к педагогам-музыкантам, исследователям, но и учителям музыки-практикам. Явление это достаточно новое и потому требует специального пояснения.

Методология – это область той или иной науки, которая связана с методами исследования, а не с методами обучения, преподавания. Может быть, кто-то спросит: а при чём здесь учитель ДМШ? Он должен выполнять свою работу, вовсе не связанную с исследовательской. Действительно, учитель музыки, как и всякий другой учитель, прежде всего, образует, воспитывает, обучает детей музыке. Но разве при этом он не наблюдает за детьми, за процессом их музыкального развития? Учитель музыки сознательно, а иногда и бессознательно фиксирует, осмысливает этот процесс, радуется успехам, огорчается неудачам своих питомцев. Так в постоянном исследовании процесса музыкального развития и протекает его работа.

Задача состоит в том, чтобы современный учитель музыки был методологически образован, чтобы пока еще отдельные проявления его грамотной, продуктивной и вдохновенной исследовательской работы, результатом которой является преобразование процесса преподавания музыки - становились в наступившем веке «обычным» явлением. На реализацию этой задачи и направлен новый вузовский учебный предмет «Методология музыкально-педагогического образования». В нем, шаг за шагом, будущие учителя музыки осваивают основы методологической культуры педагога-музыканта. Вначале студенты (а также слушатели курсов повышения квалификации учителей) учатся выполнять сравнительно простые формы учебно-исследовательской работы: написание аннотации, рецензии, подготовка доклада. Главное заключается в том, чтобы понять, что в основе всякого исследования лежит рефлексия, самоанализ, а вершиной, результатом его является нахождение новых решений, гипотез, направленных на совершенствование профессиональной деятельности.

В работах философов, музыковедов, музыкантов-психологов, специалистов в области теории исполнительства содержится масса заслуживающих внимание идей, которые могут быть успешно реализованы в музыкально-педагогической практике. Но учителю надо овладеть таким важным средством, как методологический анализ, научиться пользоваться им, и тогда по-новому предстанут перед ним проблемы стиля, жанра, интонационной природы музыки и т.д.

Сегодня проблема детской вокальной педагогики стоит достаточно остро. Мы наблюдаем активизацию интереса к детскому классическому вокалу. Во многих музыкальных школах Казахстана, да и в общеобразовательных, открыты специальные классы академического пения. Результаты этих занятий мы можем видеть на разных концертах и конкурсах, проходящих по всей стране.

В 2013 году с 6 по 9 ноября в городе Алматы прошел Республиканский фестиваль искусств (вокал), среди ДМШ и ДШИ (детская школа искусств) по трём номинациям: академический вокал, народное традиционное пение, эстрадное пение. Фестиваль прошел на хорошем уровне, с большим количеством талантливых юных вокалистов, горящих энтузиазмом и желанием серьезно заниматься вокалом. Из 94 участников в номинации «академический вокал» участвовало 11 человек. Проанализировав выступление участников, можно сделать вывод, что любой конкурс демонстрирует не только победы, но и проблемы, связанные с обучением детей классическому вокалу.

В рамках фестиваля проводились Мастер-классы ведущими педагогами ДМШ, на которых педагоги с разных областей и городов Казахстана могли получить ответы на волнующие их вопросы. По академическому вокалу это были вопросы, касающиеся Типовых учебных программ, так как единой ТУП по академическому вокалу (для детей) в Казахстане нет. Педагоги занимаются либо по авторским программам, либо обращаются к Интернет-ресурсам. Также задавались вопросы по методике работы с детскими голосами. Остро стоял вопрос, связанный с выбором репертуара. Здесь необходимо отметить, что репертуар не должен быть самоцелью, он должен формироваться с учётом потенциальных физических и психофизических возможностей ребенка.

Как пишет педагог Полякова Н.И.: «... в работе над музыкальным произведением раскрываются эмоционально-творческие ресурсы ребенка, формируются его художественные взгляды, развиваются слух, память. Эмоциональное отношение к исполняемому сочинению должно быть здесь важнейшим фактором. Неверна точка зрения некоторых педагогов, которые считают, что ученик может петь все произведения, которые укладываются в диапазон его голоса» [3]. К тому же, проблема детского вокального репертуара практически не поднималась, так как в XX веке детского сольного пения официально не существовало.

Вопрос вокально-технических возможностей детского голоса также стоит достаточно остро, так как известно, что голос ребенка растёт и изменяется вместе с общим ростом всего организма, и это накладывает существенные ограничения на выбор репертуара.

«... Детская вокальная педагогика обладает целым рядом особенностей по сравнению с обучением взрослых. Особенности эти определяются тем, что детский организм еще окончательно не сформирован и находится в определенной стадии своего анатомо-физиологического развития (в зависимости от возраста). Это период накопления растущим организмом сил, необходимых навыков и знаний», - пишет в своей работе преподаватель вокала и хора Иванова Л.Н. [4]. В связи с этим, по ее мнению, вокальные педагоги разделились на тех, кто:

- ориентируется на традиционный «взрослый» классический вокальный репертуар (привычный и хорошо известный);
- ограничивает поле деятельности современными песнями для детей (от хрестоматийных песен Шаинского, Крылатова и других детских композиторов до новомодных песен из мультфильмов и мюзиклов);
- стремится найти пресловутую «золотую середину». Найти её необходимо, так как многие произведения классической вокальной литературы не соответствуют возможностям детского голоса, часто становясь причиной его деформации, и особенностям внутреннего мира ребёнка, выражая эмоции и чувства, чуждые его душевной организации» [4].

В этом плане, важнейшими критериями отбора детского репертуара являются вопросы допустимой для ребёнка тесситур и диапазона произведений, а также возможной динамической палитры.

Автор в своей работе также обращает внимание на ограничения в содержательном аспекте, связанные *«... с одной стороны, с задачами охраны голоса (многие повышенно-эмоциональные произведения провоцируют на пение в форсированном режиме), а с другой - с задачами охраны внутреннего мира ребёнка и гармоничного развития личности. Необходимо определить, какие эмоциональные состояния и музыкально-поэтические образы наиболее соответствуют чувствам и интересам ребёнка в разные периоды его развития»* [4]. Но это вовсе не означает полного отрицания изучения детьми репертуара классической вокальной музыки.

Решение вопросов репертуара должно также оказывать помощь в разрешении споров по вопросам методики работы с детским голосом. Педагог Л. Дмитриев в своей работе подчёркивает значение музыкального материала в работе по вокалу с взрослыми учащимися: *«Правильно подобранный материал воспитывает голос даже при отсутствии педагогических замечаний»* [1].

В связи с этим, эталон звучания детского голоса всё ещё не определён и дискуссии о желательной для юного певца динамической и тембровой палитре все еще продолжаются.

В заключении хотелось бы обратить внимание педагогов по академическому вокалу на один из также главных принципов обучения - единства музыкально-художественного и вокально-технического развития.

«...Заниматься только одной лишь постановкой голоса, выработкой его профессионально-технических качеств отдельно от решения художественных задач является в корне неправильным. Можно научить ученика образовывать красивый певческий тон, правильно работать с дыханием. Однако это не должно происходить отдельно от понимания художественного содержания произведения», - пишет Полякова Н.И. [3].

В процессе преподавания детского академического вокала педагогам необходимо обеспечить условия максимально бережного развития голоса и его охраны. В связи с

этим, прибегнем к богатому опыту педагогов прошлого, придерживаясь их в своей работе:

- не допускать форсированного пения;
- с самого начала занятий обеспечивать охрану детского голоса, работая над техникой (опорой звука на дыхание, высокой певческой позицией, правильной артикуляцией и т. д.);
- развивать детский голос в удобной для каждого tessiture, с аккуратным отношением к крайним звукам диапазона;
- не включать в детский репертуар драматические произведения и оперные арии XIX - XX веков;
- подбирать для каждого ребёнка произведения разных стилей и жанров, не выходя при этом за границы академического направления;
- при выборе произведений проводить анализ вокально-технических трудностей и анализ образной сферы (на предмет соответствия возможностям и интересам каждого ребёнка);
- воспитывать в ребёнке не вокалиста, а всесторонне развитого и образованного музыканта» [3].

Становление целостной вокально-исполнительской культуры также связано с интегративным подходом к использованию в учебном процессе многообразных творческих форм обучения: открытых уроков, Мастер-классов, творческих мастерских, учебных концертов, конкурсов, педагогических практикумов, конференций, прослушивания аудио и видеозаписей с последующим анализом. Хочется отметить, что именно такое погружение в музыкальную культуру способствует профессиональному формированию личности будущего педагога-музыканта – носителя универсального языка великого искусства музыки, для которого духовные ценности и уважение к человеческой личности превыше всего.

Всё вышеизложенное, на наш взгляд, показывает и доказывает необходимость преподавания в ДМШ академического вокала. Причём следует стремиться к согласованности работы педагогов в решении технических и исполнительских задач. Правильная организация обучения в данной сфере, несомненно, приведёт к высоким художественным результатам и будет способствовать гармоничному развитию учащихся. Это направление представляется весьма перспективным для детского музыкального воспитания и эстетического развития ребёнка в целом.

Список литературы

1. *Дмитриев Л.Б.* Основы вокальной методики. – М., 1996.
2. *Егорова Е.А.* Современные авторские концепции развития детского голоса (1970-2000-е годы): Г. Стулова, Е. Емельянов, Д. Огородов //Вестник МГУКИ. – №4. – 2007.
3. *Полякова Н.И.* Сольное академическое детское пение //Автореферат дис... канд. иск. – М., 2011.
4. *Иванова Л.Н.* Особенности работы с детскими голосами на уроках классического вокала. Методическая разработка. – Томск, 2013. – 7 с.
5. *Стулова Г.П.* Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М., 1992.

References (transliterated)

1. *Dmitriyev L.B.* Basiss of vocal methodology. - Moscow, 1996.
2. *Yegorova E.A.* Modern named conceptions of junior part evolution. (1970-2000 years): G. Stulova, E. Yemelyanov, D.Ogorodov //Vestnik MGUKI. – №4. – 2007.
3. *Polyakova N.I.* Solo academic child's singing //An abstract of thesis... - M., 2011.
4. *Ivanova L.N.* Features of work with child's voices on the lessons of classic vocal. Methodical development. – Tomsk, 2014. – 7 p.

5. *Stulova G.P.* Junior part evolution in the process of singing tuition. – М., 1992.

Айгуль ИМАШЕВА, Анжела ШАГАРОВА

БАЛАЛАР МУЗЫКАЛЫҚ МЕКТЕПТЕ АКАДЕМИЯЛЫҚ ВОКАЛДЫ ОҚЫТУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Түйін

Бұл мақалада балалар музыкалық мектепте академиялық вокалды оқыту мәселелері көрсетілген. Балалар дауыстарының өзгешеліктерімен жұмыс істеу, жеке академиялық вокал саласы қарастырылған. Өте маңызды мәселе - балалардың дауыс қойылымы, репертуардың дұрыс таңдауы баланың физиологиялық, эмоциялық, психологиялық өзгешеліктерімен байланысты.

Тірек сөздер: академиялық вокал, вокалдық педагогика, балалар музыкалық мектеп, ән айту, дауыстың қойылымы, репертуар.

Aygul IMASHEVA, Anzhela SHAGAROVA

QUESTIONS OF ACADEMIC VOCAL TEACHING AT CHILDREN'S MUSICAL SCHOOL

Summary

The questions of academic vocal teaching at children's musical school are shown in this article. The features of work are considered with child's voices, solo academic child's singing. A very important question is the voice training with the choice of correct child's repertoire depending on the physiological, psychological, emotional and age-related features of children.

Keywords: academic vocal, vocal pedagogics, child's musical school, solo singing, voice training, repertoire

Сведения об авторах:

Имашева Айгуль Тиллябековна – кандидат педагогических наук PhD, ст. преподаватель кафедры Музыкаведения КНК им. Курмангазы; ***Анжела Шагарова*** – магистрант 2 курса вокальной кафедры.

Авторлар туралы мәлімет:

Имашева Айгуль Тилләбекқызы – педагогика ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы Музыкатану кафедрасының аға оқытушысы; ***Анжела Шагарова*** – вокал кафедрасының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – А.Т.Имашева.

Information about authors:

Imasheva Aygul Tillyabekovna – PhD in pedagogical sciences, senior lecturer of Musicology department at Kurmangazi Kazakh National Conservatory; ***Anzhela Shagarova*** – 2nd year masters student of Kurmangazi Kazakh National Conservatory's vocal department. Scientific advisor – A.T. Imasheva.

УДК 78.01: 78.071.1

Канат МАЛИКАЙДАР

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ЭСТЕТИКА А. Н. СКРЯБИНА: СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ

Резюме. В статье сравниваются идеи русско-советских музыковедов о стиле и эстетических основах творчества великого русского композитора А. Скрябина. Эстетика композитора рассматривается в её генезисе от ранних сочинений. Художественные установки композитора рассматриваются в связи с его биографией.

Ключевые слова: Скрябин, эстетика Скрябина, Мистерия, 24 прелюдии для фортепиано.

Тірек сөздер: Скрябин, Скрябиннің эстетикасы, Мистерия, фортепиано арналған 24 прелюдиялар.

Keywords: Scriabin, Scriabin aesthetics, Mystery, 24 Preludes for Piano.

История музыкального гения одного из русских композиторов XIX-XX века, вот уже много десятилетий не только изучается музыкальными теоретиками, но и с большим трепетом и любовью исполняется музыкантами. Александр Николаевич Скрябин – несомненно, значительная фигура не только русской, но и мировой музыки конца XIX столетия и начала XX. Неоднократно музыкальными теоретиками выдвигались теории о «музыкальной принадлежности» композитора. Одни уверенно относят музыкальные искания А.Н. Скрябина к исканиям композиторов Новой Венской Школы, другие видят схожесть с музыкой русских композиторов-авангардистов (таких как Н.А. Рославец, Н.Б. Обухов, А.С. Лурье, И.А. Вышнеградский), также встречаются и те, кто совершенно уверенно заявляют, что музыка Скрябина, это не что иное, как чистейшие джазовые формы. Согласиться или опровергнуть ту или иную позицию я не имею достаточных оснований, но могу согласиться с тем, что объединяет всех исследователей данного вопроса музыки Скрябина то, что все они согласны с тем, что его музыка – это некий новый процесс, новый поиск и новые открытия, которые перевернули музыкальное восприятие всего мира.

В особенности далее хотелось бы затронуть тему не музыки Александра Скрябина в целом, а конкретно вопрос его «музыкальной философии» раннего периода творчества.

Чаще всего, когда речь заходит о русском композиторе – Александре Скрябине, вспоминаются его крупные сочинения для оркестра: симфония № 3 «Божественная поэма», симфония № 4 «Поэма экстаза», симфония № 5 «Поэма огня» или же «Прометей» или же речь идет о известных фортепианных сочинениях – фортепианных сонатах, реже о концерте для фортепиано с оркестром. Бесспорно, вышеназванные сочинения – это вершины композиторского творения, но ведь для того, чтобы написать эти опусы, которые, к слову, относятся к позднему периоду творчества композитора, немало важно увидеть и понять творческий путь, который прошел композитор. Именно эта работа и будет представлена далее.

Достаточно проблематично бывает обозначить временные рамки периодов творчества композиторов. Иногда в данном вопросе помогают географические перемещения и связанные с переездами новые открытия композиторов (как например периоды творчества И.С.Баха или Л.в.Бетховена), в вопросе периодизации творчества Скрябина я затрону период до 1900 года. И исходя из годов жизни композитора (1871-1915) и его творческой композиторской биографии, которая началась написанием

первого опуса, датированного 1886 годом, предполагаю, что данный временной отрезок можно посчитать ранним периодом творчества композитора.

Чтобы начать говорить о музыкальной философии Скрябина, давайте обратимся не к началу биографии композитора, а подойдем с конца. Исследователи его творчества, биографы, критики и музыканты-исполнители отмечают, что музыка Скрябина на фоне 19-20 века и других представителей русской музыки этой же эпохи, звучит совершенно особенно. Мнение многих музыковедов останавливается на том, что музыка Скрябина, хоть и близка музыкальным новаторствам композиторов Новой Венской Школы (А.Шенберга, А. Берга, А.Веберна), но в то же время имеет свое, особенное решение, оставаясь в рамках тональности, чего лишены композиторы Новой Венской Школы. Музыка Скрябина изобилует сложными гармоническими решениями, которые все равно имеют благозвучные разрешения, помогающие слушателю не прибывать в постоянном состоянии эмоционального возбуждения вызванного музыкальным текстом композитора.

Многие образы музыки Скрябина связаны с темой огня (симфоническая поэма «Прометей», «Поэма экстаза»). Кандидат искусствоведения, председатель музыкально-философского общества имени А.Н.Скрябина г.Москва – А.И.БАНДУРА, интересно пишет о теме огня в творчестве Скрябина: «воспетый в произведениях Скрябина, космический огонь не только рисует картины уничтожения Вселенной со всеми ее обитателями, но и символизирует бессмертие творящего духа и отражающего его человеческого подвига»[1]. Но это ведь не единичная музыкальная тема, к которой обращался композитор. Прежде чем мы обратимся к первым опусам Скрябина, и попытаемся «наметить» творческий путь, по которому шел композитор от своих ранних сочинений до монументальных музыкальных фресок, и какой философии придерживался, не лишним будет вспомнить некоторые факты из его биографии.

Александр Николаевич Скрябин был сыном видного Московского дипломата Николая Александровича Скрябина и талантливой пианистки Любови Петровны Щетениной. И хотя композитор лишился матери еще в младенчестве, тем не менее, многие исследователи не исключают, что музыкальный талант, которым была награждена мать композитора мог стать отправной генетической точкой для самого А.Н. Скрябина. Хотя Скрябин так рано потерял мать, но её музыкально-артистическая судьба некоторым образом отразилась и на процессе становления его музыкального дарования. Так, Л.А. Скрябина писала в своих воспоминаниях, что А.Г. Рубинштейн «был одно время учителем матери А.Н., когда она была в Петербургской консерватории. Он очень её любил и называл своей дочкой. Узнав, что она умерла и что Шуринька её сын, он с большим интересом отнёсся к нему. Рубинштейн был поражён музыкальным талантом Саши и просил меня не заставлять его ни играть, ни сочинять, когда у него не было желания».[2]

Примечательно также, что все современники отмечали замечательное исполнение Л.П. Скрябиной сочинений Ф. Листа и Ф. Шопена. Эти же композиторы стали впоследствии музыкальными кумирами Скрябина.

Отец композитора, вследствие своей службы на посту дипломата, почти все время проводил за границей, и не имел возможности заниматься воспитанием сына, ответственность за которого на определенный срок взяла на себя бабушка композитора. С раннего возраста Александр Николаевич проявил тягу к музыке, известно, что с пяти лет он не только играл на рояле, но и начинал проявлять интерес композиции. В связи с тем, что в роду Скрябиных существовал своеобразный уклад, в отрочестве Скрябина отдают в кадетский корпус, закончив учебу, и отдав дань семейной традиции, тем не менее, Скрябин избирает стезю музыканта, и поступает в Московскую Консерваторию, где занимается сразу по нескольким классам – фортепианного исполнительства и композиции. К моменту учебы в консерватории у Скрябина относятся первые

самостоятельные опусы. Если мы обратим внимание на первый опыт композитора, то заметим, что изначально он писал произведения малой формы, исключительно для фортепиано, вальсы, пьесы, мазурки, ноктюрны. Весьма распространенный опыт у молодых композиторов, что первые сочинения являются «подражательными». Ведь не всегда композиторский стиль может сформироваться в раннем возрасте. Так и в первых сочинениях Скрябина весьма ощутимо влияние романтической музыки и особенно Ф. Шопена. Этот вывод можно сделать, обратив внимание на избираемые композитором жанры – ноктюрны, мазурки, прелюдии и т.д. Но это первоначальный опыт, необходимый для того, чтобы начать тот самый поиск, который нередко не приводит композиторов к желаемым результатам. В случае Александра Скрябина все было иначе, начав путь со «стандартного» приема подражания он уверенно шел по пути поиска своего собственного музыкального языка.

Для небольшого сравнения достаточно прослушать два опуса. Это вальсы А. Скрябина – вальс фа минор, ор. 1 (написанный в студенческие годы – 1886г), по своей фактуре и изложению напоминающий сочинения Ф. Шопена, и вальс в ля бемоль мажоре, ор. 38 (1903) в котором слышен уже совсем иной Скрябин, нашедший свой особенный музыкальный язык, который в дальнейшем раскроется в «Поэме экстаза», «Божественной поэме» и «Поэме Огня».

Как в исследовательском, так и в исполнительском плане будет несправедливым не обратиться еще к одному сочинению раннего периода композитора – Концерту для фортепиано с оркестром, ор. 20, фа диез минор.

Это единственное сочинение подобного жанра в списке сочинений композитора. Но для исполнителей – это «редкостная жемчужина». Это концерт, написанный не просто композитором, а пианистом-композитором. Вместе с завораживающей музыкальной палитрой, которую композитор вложил в партитуру оркестра и партию солиста, исполнителю дана возможность «удобного» исполнительского текста, который позволяет при всей своей красоте, разнообразности, фактурной и технической сложности не переживать об физических неудобствах, к которым может привести исполнение. И пусть данный фактор немного говорит о «музыкальной философии» композитора, но подчеркивает его неоспоримое достоинство не только как уникального композитора, но и как талантливого пианиста. Однако стоит отметить еще один фактор композиторской особенности в данном сочинении. Изначально, при появлении и становлении жанра концерта, он рассматривался, как «поединок» оркестра и солиста. В фортепианном концерте Скрябина (особенно это чувствуется в первой части), оркестр лишь дополнение, гармоническое и разнотембральное сопровождение солиста. Роялю в данном концерте отдана привилегия солирующего и «доминирующего» инструмента.

В 1891 году Александра Скрябина отчисляют из класса композиции за неуспеваемость. Что случай не редкий, частично из сохранившихся документов периода обучения в консерватории А.Н. Скрябина, я могу выдвинуть предположение, что эксперименты с гармониями, которые позволял себе Скрябин, не всегда приходились по душе его профессорам. Тем не менее, именно благодаря своим необычным гармониям, своему чуткому музыкальному восприятию музыка Скрябина находит отклик у слушателей. Многие исследователи творчества композитора называют его музыку «космической». Сам композитор не давал столь «громкого» определения своим сочинениям. Но его творческий путь и его сочинения говорят намного больше.

В последние годы своей жизни, прежде чем внезапная кончина помешала ему осуществить задуманное, Скрябин работал над грандиозным по масштабам и своей задумке опусом. Он должен был носить название «Мистерия». В 1907 г. в Париже Скрябин впервые познакомился с теософией, в частности, с работами Е. Блаватской по

вопросам религиозного символизма и загорелся мечтой о создании «Мистерии». Это произведение, по замыслу Скрябина, должно было объединить все виды искусства — музыку, поэзию, танец, архитектуру, а также свет, воплотив идею экстаза, устремленного к неведомым космическим сферам порыва, идею преобразующей силы искусства. Своей Мистерией Скрябин мечтал преобразовать человека и само мироздание. Работая над ней, он скрупулезно изучал философию, учения Востока и, конечно же, смело экспериментировал с музыкальным языком. В «Мистерии» весь композиторский талант Скрябин должен был кристаллизироваться, синтезировать с другими видами искусства, и дать виток новой музыкальной истории. Но смерть композитора не позволила этому свершиться. Оставшиеся незавершенными эскизы были позднее доработаны. «Предварительное действие» (название, которое позже получило сочинение) в 1970–1986 гг. было воссоздано А.П. Немтиным. И хотя столь грандиозное сочинение, к сожалению, осталось незаконченным самим композитором, но его «эскизы» можно услышать почти во всех сочинениях Скрябина. К примеру, если обратить вновь внимание на ранние сочинения композитора, то можно заметить, что в период с 1896 по 1914 композитор неоднократно обращался к жанру фортепианной прелюдии. Самый большой цикл прелюдий относится к раннему этапу его творчества, а именно к 1896 году. Цикл состоит из 24 прелюдий. Трактовка этого жанра у А.Н.Скрябина сродни трактовки Ф.Шопена и К.Дебюсси, как самостоятельных произведений небольшой сводной формы. 24 прелюдии Скрябина – это «искры» темы «пламени» которая столь часто появляется у Скрябина. Каждая прелюдия – это еще одна грань бесконечного многоугольника таланта композитора.

Борис Асафьев, известный музыкальный критик и теоретик, одним из первых написал книгу об Александре Скрябине. Вот что он пишет об образном строе поздних творений композитора: *«Это не то, что привычные нам горести, скорби и отчаянные вопли. Это – глубокая сосредоточенная дума-молчание, дума ледниковых полей, лунных пейзажей, зимняя сказка природы. Но не в них сущность музыки данного периода “космического” строя, музыки небывалой, несказанно прекрасной в своем одиночестве. Ее основное настроение – экстатичность, полетность. Ее стихия – огонь: от искорок малых разрядов тока и хрустально звенящих фонариков светляков до всепожирающих огненных языков мрачного пламени бездн земных и грозного огня мировых солнц. Огонь, огонь и огонь. Всюду огонь»* [3, 48].

Это строки о поздних сочинениях Скрябина, но ведь большое пламя позднего творчества композитора должно было зажечься из искорок раннего периода.

Список литературы

1. **Бандура, А.И.** Космическая тема в музыке и философии А.Н.Скрябина / Электронная библиотека Международного центра Рерихов (электронный ресурс). Дата обращения: 02-03-2015. Режим доступа: <http://lib.icr.su/node/1145>
2. **Айнбиндер, А.** Александр Скрябин / Музей А.Н.Скрябина (официальный сайт) (электронный ресурс). Дата обращения: 02-03-2015. Режим доступа: <http://anscriabin.ru/a-n-scriabin/57-publications/90-parents-of-scriabin-biography-of-composer.html>
3. **Глебов Игорь (Асафьев Б.В.).** Скрябин. Опыт характеристики. Петроград, 1921.

References (transliterated)

1. **Bandura, A.I.** Kosmicheskaya tema v muzyke i filosofii A.N.Skryabina / Digital library of International Rerich centre (digital source). Last viewed: 02-03-2015. URL: <http://lib.icr.su/node/1145>
2. **Aynbinder, A.** Aleksandr Skryabin / A.N.Skryabin Museum (official site) (digital source). Last viewed: 02-03-2015. URL: <http://anscriabin.ru/a-n-scriabin/57-publications/90-parents-of-scriabin-biography-of-composer.html>
3. **Glebov Igor (Asafyev B.V.).** Skryabin. Opyt kharakteristiki. Petrograd, 1921.

Қанат МАЛИКАЙДАР

А. Н. СКРЯБИН ЭСТЕТИКАСЫ: ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ДАМУЫ

Түйін

Мақалада ұлы орыс композиторы А. Скрябин шығармашылығының стилі мен эстетикалық негізі орыс-кеңес музыкатанушыларының идеяларымен салыстырылады. Композитор эстетикасының түпнегізі оның алғашқы шығармаларынан қаралады. Сол сияқты көркемдік табиғаты оның өмірбаянымен байланыста көрсетіледі.

Тірек сөздер: Скрябин, Скрябиннің эстетикасы, мистерия, фортепианоға арналған 24 прелюдия.

Kanat MALIKAYDAR

AESTHETICS OF A.SCRIABIN: FORMATION AND DEVELOPMENT

Summary

The article compares the ideas of Russian-Soviet musicologists about the style and aesthetic principles of the great Russian composer Alexander Scriabin. Aesthetics of composer considered in its genesis from the early works. Artistic regulations of composer considered in connection with his biography.

Keywords: Scriabin, Scriabin aesthetics, Mystery, 24 Preludes for Piano.

Сведения об авторе:

Маликайдар Қанат Батырбекович – магистрант ІІ курса факультета инструментального исполнительства КНК им. Курмангазы, научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент **А.К. Мухитова**.

Автор туралы мәлімет:

Маликайдар Қанат Батырбекович – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Аспаптық орындаушылық» мамандығының ІІ курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, доцент **А.К. Мұхитова**.

Information about the author:

Kanat Malikaydar – 2nd year masters student of Kurmangazy Kazakh national conservatory's Instrumental performance faculty. Scientific advisor PhD, Associate Professor **A. K. Mухitova**.

РЕЦЕНЗИИ

PIKIRLER

REVIEWS

УДК 811.512.122 (048)

Шолпан АЛТАЙБАЕВА

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

**РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ
«ҚАЗАҚ ТІЛІ» – «УЧЕБНИК КАЗАХСКОГО ЯЗЫКА»**

Резюме. Автор рецензируемого учебного пособия по казахскому языку, адресованного студентам музыкальных учебных заведений - кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной работе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Гульжан Созакбаевна Сулеева.

Соответствующее современному уровню развития языкознания и методики преподавания неродных и иностранных языков, рецензируемое учебное издание рекомендуется к использованию в учреждениях, реализующих образовательные программы профессиональной подготовки по специальностям, связанным с музыкой, на продвинутом этапе обучения.

Ключевые слова: казахский язык, учебник для музыкальных вузов.

Тірек сөздер: қазақ тілі, музыкалық жоғары оқу орны арналған оқулық.

Keywords: Scriabin, Scriabin aesthetics, Mystery, 24 Preludes for Piano.

В последнее время в связи с включением высшей школы Республики Казахстан в Болонский процесс, развитием мультимедийных технологий, появлением новых методических концепций, расширением использования коммуникативного метода в преподавании иностранных языков, возникла настоятельная необходимость в создании учебных пособий нового поколения. Существующие на данный момент отечественные учебные пособия не отвечают полностью потребностям современного момента и международным стандартам. В настоящее время желающих овладеть казахским языком становится все больше, в связи с приданием казахскому языку статуса государственного языка в РК. Поэтому выход в свет каждого нового учебного пособия вызывает интерес и со стороны специалистов - языковедов, и тех, кто питает надежду обрести учебник, с помощью которого можно реально выучить неродной (иностранной) язык.

Вышедший в 2014 г. учебник казахского языка «ҚАЗАҚ ТІЛІ» Г. С. Сулеевой является учебным пособием по казахскому языку, адресованным студентам музыкальных учебных заведений.

Автор рецензируемого учебного издания - кандидат филологических наук, доцент, проректор по научной и творческой работе Казахской национальной консерватории имени Курмангазы Гульжан Созакбаевна Сулеева, которая на протяжении многих лет работала на кафедре социально-гуманитарных дисциплин КНК им. Курмангазы, возглавляя секцию языков при данной кафедре. Следует отметить, что Г. С. Сулеева отдает много сил не только преподаванию, но и повышению статуса казахского языка в качестве государственного языка. Это и руководимые ею мероприятия в рамках ежегодно проводимого в Консерватории Дня языков и ее участие в многочисленных конференциях и семинарах, посвященных проблемам преподавания языков в Казахстане.

Содержание учебного материала соответствует государственному образовательному стандарту и заявленному назначению. Общий объем учебника и его структурных компонентов соответствует количеству учебных часов, предусмотренных на изучение данной дисциплины.

По своей структуре учебник можно условно разделить на 3 части:

1-ая часть (стр.4 -170) представляет собой основной учебный материал, состоящий из 30 уроков. Каждый урок имеет свою четко обозначенную структуру и состоит из одной самостоятельной теоретической темы и одного, двух (или нескольких) тематических текстов, в которых суммируется предлагаемый для изучения грамматический материал и содержится новая лексика. Так, 1-ый урок посвящен грамматической теме - Закону сингармонизма, который является фундаментальным законом в фонетической системе казахского языка. В качестве лексической темы рассматривается тема «Государственные символы Республики Казахстан». Лексико-грамматические упражнения, приведенные после текстов, служат основным материалом для практической работы по усвоению и закреплению изучаемых грамматических явлений и лексики. Все без исключения учебные тексты всех 30-и уроков, кроме приведенного выше текста 1-ого урока, посвящены музыкальной культуре Казахстана. Информативные аутентичные тексты, отражающие историю музыкальной культуры Казахстана, делают данное учебное пособие уникальным.

2-ая часть (стр.174-182) состоит в основном из текстов для перевода с казахского языка на русский, а также с русского языка - на казахский. Вся подборка текстов для перевода 2-ой части также отражает музыкальную тематику.

3-я часть учебника (стр. 183-251) это - глоссарий международных музыкальных терминов, казахские варианты которых даются в переводах с латинского, греческого, французского, итальянского, немецкого, английского, голландского, испанского и других языков. Значительный объем данного глоссария составляют казахские эквиваленты музыкальных терминов и фразеосочетаний, вошедших в казахский язык через посредство русского языка. Обширный лексический материал, предлагаемый автором в 3-ей части, послужит хорошим подспорьем для будущих музыкантов, изучающих государственный язык по данному учебнику.

Материал учебника изложен логично и последовательно, на высоком научном и методическом уровне. Дидактический аппарат издания (обобщения, выводы, контрольные вопросы, задания и т.п.) в целом соответствует изучаемому материалу.

Главные достоинства рецензируемого учебника:

- высокий уровень компетентности при выборе тем и подборке текстов;
- все лексические темы и тексты учебника, как основные, так и дополнительные, связаны с музыкальной тематикой;
- привлечение аутентичных материалов в виде текстов информативного и страноведческого содержания;
- использование в качестве дополнительного учебного материала стихотворений, песен, пословиц и поговорок;
- краткое и доходчивое объяснение сложных языковых явлений.

Кроме отмеченных выше несомненных достоинств рецензируемого учебного пособия, нам бы хотелось адресовать его автору и некоторые пожелания, которые, ни в коей мере не умаляя высокой оценки проделанной плодотворной работы, могут послужить ему в дальнейшем:

- в учебнике, составленном в строго академическом плане, на наш взгляд, не хватает иллюстраций, схем, рисунков, и т.п., значительно облегчающих процесс усвоения лексического и грамматического материала;

- в целях совершенствования возможных последующих переизданий учебника хотелось бы рекомендовать автору уделить больше внимания на исправление опечаток, имеющихся в текстах и словах на русском языке.

- стимулировать создание и способствовать изданию учебников нового поколения по изучению языков, в которых должны найти отражение не только традиционные, но и современные методы обучения иностранному языку, используемые в большинстве

языковых школ мира, среди которых наиболее эффективным является коммуникативный метод. Успешная реализация коммуникативной методики способствует развитию всех четырех видов речевой деятельности (чтению, письму, аудированию и говорению) и формированию языковой компетенции.

История методики преподавания иностранных языков знает многочисленные попытки найти наиболее эффективный метод обучения. В настоящее время таким способом овладения иностранным языком является коммуникативный подход.

Коммуникативная методика, возникшая в Британии в 60-70-е годы XX в., в то время, когда английский язык начал приобретать статус международного, ставит своей целью формирование у слушателей смыслового восприятия и понимания иностранной речи, а также овладение языковым материалом для построения речевых высказываний.

Во время обучения основной акцент делается на развитие разговорных навыков, а грамматические структуры вводятся по мере необходимости, в связи с какой-либо темой, обогащая разговорную практику.

Коммуникативный метод предполагает развитие способности думать на изучаемом языке в обстоятельствах реальной жизни. Преподаватель моделирует на уроке как можно больше ситуаций общения и поощряет попытки студентов принять в них участие. Таким образом, у обучающихся стимулируется желание высказаться. Это обеспечивает взаимодействие не только преподавателя со студентами, но и студентов между собой.

Основные преимущества коммуникативной методики:

- обучение иностранному языку без использования языка-посредника даже с нулевого уровня знаний,
- позволяет быстро преодолеть языковой барьер,
- язык используется в реальных жизненных ситуациях,
- грамматика изучается в процессе общения на языке, когда не требуется зубрить грамматические правила.

Язык – это не только инструмент для получения новых знаний, но прежде всего – средство общения, что продиктовано новыми требованиями времени. Практика показала, что необходимо создавать учебники **нового поколения**, базирующиеся на коммуникативной методике и которые направлены, прежде всего, на формирование навыков говорения на иностранном языке. Поэтому вначале надо научить говорить на казахском языке, а потом уже загружать культурной информацией в целях улучшения отдельных навыков.

Данный учебник, бесспорно, является положительным опытом издания учебного пособия по изучению казахского языка, адресованного студентам музыкальных учебных учреждений, он соответствует современному уровню развития языкознания и методики преподавания неродных и иностранных языков. Помимо высокой познавательной ценности, материал учебника, насыщенный текстами по истории музыкальной культуры Казахстана, служит также и воспитательным целям, так как будет способствовать развитию эстетических и патриотических чувств обучающихся. Составленные на высоком профессиональном уровне упражнения учебника Г. Сулеевой явятся хорошим подспорьем для всех, кто стремится овладеть казахским языком.

В связи со сказанным выше рецензируемое учебное издание рекомендуется к использованию в учреждениях, реализующих образовательные программы профессиональной подготовки по специальностям, связанным с музыкой, на продвинутом этапе обучения.

Список литературы

1. *Сулеева Г.* Қазақ тілі - Учебник казахского языка. – Алматы: «Елтаным баспасы», 2014. – 255 с.

References (transliterated)

1. *Suleyeva G.* Kazakh tili - Uchebnik kazakhskogo yazyka. – Almaty: «Eltanym baspasy», 2014. – 255 p.

Шолпан АЛТАЙБАЕВА

«ҚАЗАҚ ТІЛІ» ОҚУЛЫҒЫНА СЫН ПІКІР

Түйін

«Қазақ тілі оқулығына» сын пікір – «Қазақ тілі» – «Елтаным баспасы», Алматы, 2014, - 255 бет. Сын Пікір жазылған музыкалық оқу орындарының студенттеріне арналған қазақ тілі оқу құралының авторы – филология ғылымының кандидаты, доцент, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының ғылым және шығармашылық ісі жөніндегі проректоры Сулеева Гүлжан Созақбайқызы

Аталған оқу құралы тіл білімінің дамуындағы және шетел тілдерін, ана тілі емес тілдерді оқытудағы қазіргі деңгейге сай деп есептеймін. Оқу құралы кәсіби білім беру бағдарламасы бойынша музыка мамандықтарының қазақ тілін тереңдетіп оқытатын топтарына арналған.

Тірек сөздер: қазақ тілі, музыкалық жоғары оқу орны арналған оқулық.

Sholpan ALTAYBAYEVA

**REVIEW ON THE EDUCATIONAL PUBLICATION “KAZAKH TILI” –
“TEXTBOOK OF KAZAKH LANGUAGE”**

Summary

The author of peer-reviewed textbook on the Kazakh language, addressed to students of music schools is Candidate of Philology, Associate Professor, Vice-Rector on scientific work of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory Gulzhan Suleyeva.

Corresponding to modern level of development of linguistics and methods of teaching non-native and foreign languages the peer-reviewed textbook is recommended for use in institutions, implementing educational training programs in specialties related to music at an advanced stage of training.

Keywords: Scriabin, Scriabin aesthetics, Mystery, 24 Preludes for Piano.

Сведения об авторе:

Алтайбаева Шолпан Юсипбаевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры СГД КНК им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Алтайбаева Шолпан Юсипбаевна – филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы әлеуметтік- гуманитарлық пәндер кафедрасының доценті.

Information about author:

Sholpan Altaybayeva – Candidate of Philology (Ph.D.), Associate professor of Kurmangazy Kazakh National Conservatory’s Social and Humanities courses Department.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

Фундаментальные основы национального искусства Ұлттық өнерінің іргелі негіздері Fundamentals of national art	5
van Tongeren M. Tuvan throat singing: experience and scholarship ван Тонгерен М. Тувинское горловое пение: опыт и исследование ван Тонгерен М. Тувалық көмеймен ән айту: тәжірибе мен зерттеу	6
Кетегенова Н., Нүсіпова А. Қазақ музыкасы гармониясының ұлттық ерекшелігі мәселесіне Кетегенова Н., Нусупова А. К вопросу о национальном своеобразии гармонии в казахской музыке Ketegenova N., Nussupova A. To the question of harmony's national originality in kazakh music	11
Надирбеков Ж. Канон домбровой музыки (к проблеме формообразования) Нәдірбеков Ж. Домбыра музыкасының ережесі (қалыптасу мәселеге) Nadirkbekov Zh. The canon of the dombyra music (to the problem of form-building)	22
Медеубекұлы С. Әннің ақпараттық ақиқаты Медеубекұлы С. Информационная достоверность песни Medeubekuly S. Informational veracity of the song	30
Музыкальное искусство Казахстана в XX-XXI веках Қазақстанның XX-XXI ғасырдағы музыкалық өнері Musical art of Kazakhstan in XX-XXI centuries	38
Омарова А. Өткен ортақ тарихымызға оралсақ... Омарова А. Из общего исторического прошлого... Omarova A. From the common historical past	39
Мусагулова Г. Современная музыкальная наука в контексте новых актуальных научных проектов Мусагулова Г. Жаңа өзекті ғылыми жобалар ауқымындағы заманауи музыка ғылымы Musagulova G. Contemporary music science of Kazakhstan in the context of new actual scientific projects.	45
Шапилов В., Горбунова Н. Стилиевые особенности фортепианного цикла Г. Жубановой «Двенадцать пьес для детей и юношества» Шапилов В., Горбунова Н. Г. Жубанованың «Балалар мен жас өспірімдерге арналған он екі пьесасы» циклінің стильдік ерекшеліктері Shapilov V., Gorbunova N. Style features of Gaziza Zhubanova's «12 music pieces for children and youth» piano cycle	50

- Мухитова А., Курмет Е.** О новых произведениях казахстанского композитора
А. Абдинурова для детей
Мухитова А., Курмет Е. Қазақ композиторы Әліби Әбдінұровтың балаларға арналған
жана шығармалары туралы
Mukhitova A., Kurmet E. About the new pieces for children
of A. Abdinurov Kazakhstani composer 57

- Джумабаева А.** Значение Я.И. Фудимана в истории смычкового искусства Казахстана
Джумабаева А. Қазақстанның ысқылы өнер тарихындағы Я.И. Фудиманның орны
Jumabayeva A. Significance of J.I. Fudiman in the history of Kazakhstan's bow art 64

Статьи магистрантов

Магистранттардың мақалалары

Articles of master's students 71

- Имашева А., Шагарова А.** Вопросы преподавания академического вокала в ДМШ
Имашева А., Шагарова А. Балалар музыкалық мектебінде
академиялық вокалды оқыту мәселелері
Imasheva A., Shagarova A. Questions of academic vocal teaching at children's musical school ... 72

- Маликайдар К.** Эстетика А. Н. Скрябина: становление и развитие
Маликайдар К. А. Н. Скрябин эстетикасы: қалыптасуы мен дамуы
Malikaydar K. Aesthetics of A.Scriabin: formation and development 79

Рецензии

Пікірлер

Reviews 84

- Алтайбаева Ш.** Рецензия на учебное издание «Казак тілі» –
«Учебник казахского языка»
Алтайбаева Ш. «Қазақ тілі» оқулығына сын пікір
Altaybayeva Sh. Review on the “Kazakh Tili” – “Textbook of Kazakh language” textbook 85

ISSN 2310-3337

Меншік иесі: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

1 (6) 2015

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №13880-Ж 2013 жылдың 19 қыркүйегінде берілген

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Беттеген:

В. Недлина

Мұқаба дизайны:

В. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

1 (6) 2015

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

«Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы (г. Алматы)
Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов Министерства культуры и информации Республики Казахстан №13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А. Ж. Машимбаева

Вёрстка:

В. Недлина

Дизайн обложки:

В. Недлина

Адрес редакции:

050000, Республика Казахстан, г. Алматы, пр. Абылай хана, 86

Тел.: +7 (727) 261-63-64

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

1 (6) 2015

Published 4 times a year

Magazine registered with the Ministry of Culture and Information
Certificate of registration # **13880-Ж** from September 19, 2013
Edition of 300 copies

Managing editors:

V. Nedlina
A. Mashimbayeva

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

Editorial address:
050000, Kazakhstan, Almaty Abla Khan ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-57-48
Адрес типографии: ТОО «Нурай-Принтсервис», г. Алматы, ул. Муратбаева, 75,
тел. +7(727) 234-17-02

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*
Верстка на компьютере: *В. Недлина*
Дизайн обложки *В. Недлина*
Подписано в печать 17.03.2015

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.
7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
