

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ

ХАБАРШЫСЫ

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ
ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KURMANGAZY
KURMANGAZY KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY

2013 ЖЫЛДАН БАСТАП ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

3

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2016

ҚЫРКҮЙЕК
СЕНТЯБРЬ
SEPTEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

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

Р. К. Жұманиязова	бас редактордың орынбасары, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми істер жөніндегі проректоры, өнертану кандидаты
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)
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 (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)
Г. С. Сүлеева	филология ғылымдарының кандидаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК доценті
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 консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

3 (12) 2016

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, Абылайхан 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

Р. К. Джуманиязова	заместитель главного редактора, проректор по научной работе КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
Б. М. Аташ	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
М. Х. Абеусентова	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)
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 (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	Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
И. А. Рау	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
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
Г. С. Сулеева	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
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

3 (12) 2016

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

R. Jumaniyazova	Deputy Editor, Vice-rector for scientific work of Kurmangazy KNC, PhD in Arts
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)
D. Kirnarskaya	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 (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
G. Suleeva	PhD in Philology, docent
S. Utegaliyeva	PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunusova	Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

3 (12) 2016

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

XX ҒАСЫРДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН МУЗЫКАСЫ

МУЗЫКА КАЗАХСТАНА В XX ВЕКЕ

MUSIC OF KAZAKHSTAN IN XX CENTURY

UDC 782.1(574)

Galiya BEGEMBETOVA
Kurmangazy Kazakh National Conservatory

VOCAL PERFORMANCE IN FIRST KAZAKH OPERAS

Annotation:

The process of European musical genres' intensive assimilation passed in musical life of Central Asian people, including Kazakhstan, since 1920-1930^s. Its organic part is modern professional performing creativity. The article is dedicated to the problems of operatic singing in Kazakhstan on the early stage of its development when traditional performing forms were still widespread and strong and new techniques were still maturing in the first staged national operas (1934-1937).

Keywords: opera in Kazakhstan, national opera, vocal performance.

Тірек сөздер: Қазақстанның операсы, ұлттық опера, вокалдық орындаушылық.

Ключевые слова: опера в Казахстане, национальная опера, вокальное исполнительство.

The vocal performance is a special subject in the area of researching history of national opera schools. However this field of musical art remains the least studied. At the same time the thorough research of this area will enrich our understanding of the deep layers and modern trends of the performance art. This kind of research is especially important for the people of eastern cultures, of the Central Asia and Kazakhstan. The musical life in this region has transformed deeply in the 1920's and 30's, when the modern professional performance had become a new and essential part of it. This happened due to active implementation of such European genres as opera, symphony, oratory, and cantata.

The subject of Kazakh national opera art was not the focus of researchers' attention until recently. Comparing to the European schools Kazakh opera school is young. Today we see the necessity of the scientific and applied research of the vocal art at its early stages of the development, when the traditional forms of performance were still strong and the new ones, coming from European genres were yet to be implemented. Basically it was a blend of traditions, and it was happening due to the staging of first national plays (1934-1937) [1, p. 13]. This type of research of the Kazakh vocal art should focus on the process of the vocal art from the

Fig.1. Abay Kazakh State Opera and Ballet theatre built in 1936-1941 in Almaty.





Fig.2. In the front row from left to right: Shara Zhienkulova, Kuliash Baiseitova, Eugene Brusilovskiy and his wife. Second row from left to right: Kurmanbek Jandarbekov, Kanabek Baiseitov, Manarbek Erzhanov. Alma-Ata, 1936.

prospective of united achievements of European and National singing culture and deep history and traditions of Kazakh musical folklore.

The period of formation of the national opera is marked with the names of luminaries of Kazakh stage: Kurmanbek Jandarbekov, Kulyash and Kanabek Bayseitovs, Uria Turdukulova, Anuarbek Umbetbayev. These were the outstanding artists whose vocal and stage art, being the example of unity of the singer and artist, has incredibly quickly gained its unique expression and dynamics, allowing these artists to take the leading roles among the biggest artists of the Kazakh vocal art of the XX century.

In order to comprehend and evaluate the phenomena of the first Kazakh opera we need to answer a range of questions: what are the specifics of the vocal art both in the European and in the professional folk traditions? What was the process of the interaction and mutual influence of these two branches of the vocal art in the work of Kazakh singers? What was the background for this unique synthesis that enabled first Kazakh opera artists who were coming from the folk traditions to reach the heights of opera art and perform in the world's top classical pieces, such as Eugene Onegin by P. Tchaikovsky or Chio Chio San by G. Puccini?

The other reason that benefited the blending of genres in Kazakhstan is the historical context of the 1930's. The new social and cultural meaning of this period had determined the range of problems, coming from the political situation of the 30's. This period is characterized by the results of the cardinal transformation of the social mind and culture. The music acquired new genres, forms and performance traditions from the European art [2, p. 239]. Taking



Fig.3. Kurmanbek Jandarbekov.



Fig.4. Kuliash Bayseitova as Kyz Zhybek in the same-named opera.

the above mentioned into consideration the priority goal was to educate national professional artists: composers and performers. This is why the evaluation of the 30's context appears to be necessary in order to understand the specifics of the formation of the new opera genre.

In general, the art of first Kazakh singers should be researched in order to understand the role of each of the in the culture of Kazakhstan, and also to realize the cultural and historical essence of the period when the European traditions were assimilated in Kazakhstan.

These questions are revealed in the author's monograph, the key points are reflected in the presentation.

References

1. **Кузембаева, С.А.** Национальная основа жанра оперы в Казахстане // В кн.: Казахская музыка в контексте культуры. Алматы: НИЦ "Ғылым", 2002. – С. 12-39.
2. **Begembetova, G.** Cross-cultural factor of the Kazakhstan's musical art. // News of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. Series of social and human sciences. Vol.2, Number 306 (2016). – pp. 239-243.

References (transliterated)

1. **Kuzembaeva, S.A.** Nacional'naâ osnova žanra opery v Kazahstane // V kn.: Kazahskaâ muzyka v kontekste kul'tur. Almaty: NIC "Ĝylym", 2002. – pp. 12-39.
2. **Begembetova, G.** Cross-cultural factor of the Kazakhstan's musical art. // News of the National Academy of Sciences of the Republic of Kazakhstan. Series of social and human sciences. Vol.2, Number 306 (2016). – pp. 239-243.

Галия БЕГЕМБЕТОВА

АЛҒАШҚЫ ҚАЗАҚ ОПЕРАЛАРЫНДАҒЫ ВОКАЛДЫҚ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕР

Түйін

Орталық Азия халықтарының музыкалық өмірінде, соның ішінде Қазақстанда 1920-30 жылдардан бастап еуропалық жанрды белсенді енгізу үдерісі орын алды. Онда кәсіби орындаушылық шығармашылық оның ауқымды бөлігіне айналды. Мақала сол кездегі жаңа тәсілдердің алғашқы ұлттық опералық қойылымдарда (1934-1937) пайда бола бастаған орындаушылықтың дәстүрлі түрінің күшейген уақытындағы Қазақстанның опералық орындаушылық мәселелерінің ерте кезеңінің дамуына арналған.

Тірек сөздер: Қазақстанның операсы, ұлттық опера, вокалдық орындаушылық.

Галия БЕГЕМБЕТОВА

ОСОБЕННОСТИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ПЕРВЫХ КАЗАХСКИХ ОПЕРАХ

Аннотация

В музыкальной жизни народов Центральной Азии, в том числе, в Казахстане, начиная с 1920-30-х годов, проходил процесс интенсивного освоения европейских жанров. Его органичной частью стало современное профессиональное исполнительское творчество. Статья посвящена проблемам оперного исполнительства в Казахстане на ранней стадии его развития, когда ещё были сильны традиционные формы исполнительства, а новые приёмы только зарождались в постановках первых национальных оперных спектаклей (1934-1937 годы).

Ключевые слова: опера в Казахстане, национальная опера, вокальное исполнительство.

Information about author:

Galiya Begembetova – PhD in arts, docent; dean at Musicology department of Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

Сведения об авторе:

Бегембетова Галия Зайнауловна – кандидат искусствоведения, доцент; декан факультета музыкознания и менеджмента Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Бегембетова Ғалия Зайнақұлқызы – өнертану кандидаты, доцент; Қазақ ұлттық консерваториясының музыкатану және менеджмент факультетінің деканы.

УДК 78.072(574)

Гульмира МУСАГУЛОВА

Институт литературы и искусства им. М. О. Ауэзова

**ОТЕЧЕСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА И ЕЕ ОСНОВАТЕЛИ
(к юбилею корифея музыковедения – М.М.Ахметовой)**

Аннотация:

В ряду основателей музыкальной науки Казахстана особое место занимает музыковед Марьям Ахметова. В статье дан обзор её основных научных трудов. Автор рассматривает изучение научной деятельности казахстанских музыковедов как отдельную проблемную сферу современной науки об искусстве.

Ключевые слова: музыковедение Казахстана, поколения музыковедов, Марьям Ахметова, музыковед М. Ахметова.

Тірек сөздер: Қазақстан музыкатануы, музыкатанушылар ұрпақтары, Мариям Ахметова, музыкатанушы М. Ахметова.

Keywords: musicology of Kazakhstan, generations of musicologists, Mariyam Akhmetova, musicologist M.Ahmetova.

К 25-летию независимости Казахстана отечественное музыкознание накопило богатейший и плодотворный опыт в исследовании различных аспектов истории и теории казахской музыки.

Исторические факты свидетельствуют о том, что культурологические, музыкально-этнографические, эстетические, этно-музыковедческие основы науки о музыкальной культуре казахского народа были заложены еще в начале XIX века в трудах русских, зарубежных и казахских учёных и путешественников. Интерес и восторг к самобытному и высокоразвитому фольклору бесписьменной традиции (как устно-поэтическому, так и музыкальному), который обнаруживается в работах И.Георги, И.Андреева, С.Большого, И.Добровольского, С.Рыбакова, А.Левшина, А.Алекторова, М.Готовицкого, Р.Пфеннинга, А.Эйхгорна, А.Ядринцева, Н.Потанина, А.Бимбоэса, Н.Савичева, Ш.Уалиханова, Ы.Алтынсарина, М.Ауэзова, А.Маргулана и многих других, обусловлены необычайной красотой и высокими художественными и содержательными качествами народного творчества. В работах описаны бытующие народные инструменты, дана оценка народно-профессиональной исполнительской культуре, высокоразвитому акыновскому искусству и т.п.

Как известно, целенаправленная программа строительства новой культуры (с октября 1917 года), система всеобщего и музыкального просветительства и образования создали благоприятные условия для сбора, фиксации и научного осмысления богатейшего духовного наследия казахского народа. Здесь особо следует отметить выдающегося музыканта-этнографа А.Затаевича, деятельность которого получила плодотворное развитие уже на новом уровне. Музыковедением этого периода накоплен большой опыт в научной и творческой работе многих известных ученых, родоначальников отечественной музыкальной науки как Л.Гончарова, В.Дернова, Н.Тифтикиди, И.Дубовский, В.Мессман, Г.Чумбалова, П.Аравин. Их исследования посвящены ценным данным историко-социального характера по проблемам типологии и жанровой характеристики, классификации традиционного и современного музыкального искусства, разработкам музыкально-теоретических вопросов мелоса, метроритма, ладо-интонационного строения, локальных и стилевых особенностей, принципам темообразования и тематического развёртывания.

Более углубленный процесс изучения музыкального искусства казахского народа, заложенный основоположниками отечественного музыковедения активно продолжают представители старшего и среднего поколения ученых. Среди них А.Жубанов, Б.Ерзакович, Б.Гизатов, М.Ахметова, Г.Бисенова, Б.Сарыбаев, А.Байгаскина, Т.Бекхожина, А.Темирбекова, Б.Каракулов, Ш.Гуллыев, С.Кузембай, А.Мухамбетова, У.Жумакова, Н.Кетегенова, Т.Алибакиева, З.Коспаков, Х.Жузбасов, З.Жанузакова, Т.Мергалиев, Т.Жумалиева, К.Кирина, Г.Котлова, Е.Трембовельский, С.Елеманова, А.Кунанбаева и многие другие. В научных трудах представленных музыковедов рассмотрены историография народных инструментов, их строения, тембры, способы звукоизвлечения, изучены жизненный и творческий путь выдающихся народных певцов, инструменталистов, импровизаторов, история и теория исполнительского искусства и методика преподавания игры на народных инструментах. В них также освещаются своеобразие национального музыкального языка, вопросы истории становления оперного театра, художественно-стилевые тенденции в профессиональном композиторском творчестве, программность и структура казахских кюев, проблемы темы, формы и композиции, типов и форм их бытования и т.д.

Имея многоаспектный профиль деятельности, они оказали благотворное влияние на будущее развитие музыкальной науки Казахстана. Важность и значимость их работ в наибольшей степени проявилась в музыкознании периода, когда в контексте доминирующих направлений – политического, экономического и социального, приоритетной по праву определена проблема сохранения, возрождения и развития культурно-духовного наследия.

В когорте старшего поколения ученых-музыковедов представленного периода Мариям Мукатаевна Ахметова – музыковед, кандидат искусствоведения, даровитая личность, одна из основательниц отечественной музыковедческой школы, Лауреат премии им. Ш. Уалиханова АН КазССР, заслуженный деятель искусств КазКСР, член Союза композиторов Казахстана и СССР.

Профессионализм и высокое мастерство в ее творчестве являются результатом полученного образования, в 1951 году она окончила историко-теоретический факультет Алма-Атинской консерватории, затем аспирантуру Московской консерватории под руководством профессора В. М. Беляева.

Являясь одним из первых представителей казахстанского музыковедения, автором крупных работ по народно-песенному фольклору и вокально-хоровым произведениям композиторов Казахстана, она также успешно разрабатывала проблемы традиции и новаторства в профессиональных музыкальных жанрах, вскрывая эстетическую и художественную сущность ярких художественных явлений, указывая самобытные стороны народного и композиторского стиля.

Перу М.Ахметовой принадлежит несколько крупных монографий, посвященных актуальным проблемам казахской народной песни. Среди них «Казахские советские народные песни» (совместно с Б. Г. Ерзаковичем, 1959) [1], «Песня и современность» (1968) [2], «Казахские народные песни о Ленине» (1969) [3], «Казахские песни» (1970), «Казахская хоровая капелла» (1972), «Казахская советская музыка» (в соавторстве с А. Жубановым и Б. Ерзаковичем, 1975), «Традиции казахской песенной культуры» (1983) [4] и большое количество научных и научно-популярных очерков и статей. Вместе с тем это разделы о казахской музыке в следующих книгах: «История музыки народов СССР», т. 2, «Источник радости», Композиторы Казахстана, вып. I, «Прекрасный мир музыки» (в соавторстве с А. Мухамбетовой).

В годы активной творческой деятельности она принимала участие в работе многих республиканских и всесоюзных конференций, в качестве делегата и докладчика представляла казахскую музыкальную культуру на Международных форумах, среди которых конференция по социальному и культурному развитию стран Центральной Азии (Ашхабад, 1972), на Третьей музыкальной трибуне стран Азии (Алма-Ата, 1973), на

Международной научной конференции, посвященной 1100-летию аль-Фараби (Алма-Ата, 1975) и др. Она также является членом редакционного совета и автором многих статей в Казахской Советской Энциклопедии. На протяжении своей деятельности она неустанно принимала участие в музыкально-общественной жизни республики. Послужной список ученого внушительен и достойно отмечен многочисленными наградами: грамоты Верховного Совета Казахской ССР (1959, 1961), Президиума АН КазССР (1979), медаль «За доблестный труд» (1970) и др.

Мариям Мукатаевна с 1959-1986 гг. работала в Институте литературы и искусства им. М. О. Ауэзова и сегодня является старшим коллегой сотрудников отдела музыковедения и активно делится своим опытом, пишет рецензии на научные работы.

В начале 2016 года ей исполнилось 95 лет. Подытоживая вышесказанное, хотелось бы искренне поздравить с этой славной датой известного не только в Казахстане, но и в странах ближнего зарубежья музыковеда, наставника и просто доброго, порядочного и талантливого человека, с пожеланиями крепкого здоровья и творческой активности.

Список литературы

1. Казахские советские народные песни : Этнографический сборник: (Ноты и тексты) / Предисл. и муз. ред. нотных записей Б. Ерзаковича; Примеч. М.М. Ахметовой. – Алма-Ата : Акад. наук Казах. ССР, 1959. – 454 с.
2. **Ахметова, М.М.** Песня и современность [Текст] / [АН Каз. ССР. Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. Отд. музыки]. – Алма-Ата : Наука, 1968. – 196 с.
3. Казахские народные песни о Ленине : Посвящается 100-летию со дня рождения В.И. Ленина: С предисл. и коммент. / Составитель М. Ахметова; Отв. ред. чл.-кор. Акад. наук Каз. ССР, д. иск. Б.Ерзакович. – Алма-Ата : Из-во "Наука" Каз. ССР, 1969. – 83 с.
4. **Ахметова, М.М.** Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 128 с.

References (transliterated)

1. Kazahskie sovetskie narodnye pesni : Ètnografičeskij sbornik: (Noty i teksty) / Predisl. i muz. red. notnyh zapisej B. Erzakoviča; Primeč. M.M. Ahmetovoj. – Alma-Ata : Akad. nauk Kazah. SSR, 1959. – 454 p.
2. **Ahmetova, M.M.** Pesnâ i sovremennost' [Tekst] / [AN Kaz. SSR. In-t literatury i iskusstva im. M. O. Auëzova. Otd. muzyki]. – Alma-Ata : Nauka, 1968. – 196 p.
3. Kazahskie narodnye pesni o Lenine : Posvâšaetsâ 100-letiu so dnâ roždeniâ V.I. Lenina: S predisl. i komment. / Sostavitel' M. Ahmetova; Otv. red. čl.-kor. Akad. nauk Kaz. SSR, d. isk. B.Erzakovič. – Alma-Ata : Iz-vo "Nauka" Kaz. SSR, 1969. – 83 p.
4. **Ahmetova, M.M.** Tradicii kazahskoj pesennoj kul'tury. – Alma-Ata: Nauka, 1984. – 128 p.

Гүлмира МУСАГУЛОВА

ОТАНДЫҚ МУЗЫКАЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ОНЫҢ НЕГІЗІН ҚАЛАУШЫЛАР (музыкатану кемеңгері М.М.Ахметованың мерейтойына орай)

Түйін

Қазақстан музыка ғылымының негізін қалаушылар қатарында музыкатанушы Мариям Ахметова ерекше орын алады. Мақалада оның ғылыми еңбектеріне шолу жасалған. Автор қазақстандық музыкатанушылардың ғылыми қызметтерін зерттей отырып, оларды өнердің қазіргі заманғы саласының жеке мәселесі ретінде қарастырады.

Тірек сөздер: Қазақстан музыкатануы, музыкатанушылар ұрпақтары, Мариям Ахметова, музыкатанушы М. Ахметова.

Gulmira MUSAGULOVA
KAZAKHSTANI MUSIC SCIENCE AND ITS FOUNDERS
(to jubilee of luminary of musicology M. Akhmetova)

Summary

Mariyam Akhmetova holds a special place in the row of Kazakhstani music science's founders. The review of her main works is given in this article. Author considers the study of Kazakhstani musicologists' scientific activities as special problematic sphere of contemporary art-science.

Keywords: musicology of Kazakhstan, generations of musicologists, Mariyam Akhmetova, musicologist M.Ahmetova.

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 Гулмира 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 78.031.2(574)(=512.161)

Зульфия КАСИМОВА

Институт литературы и искусства им. М. Ауэзова

**ИНТЕГРАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
НАРОДА КАЗАХСТАНА
(на примере творчества турок-ахыска)**

Аннотация:

Статья посвящается раскрытию одной из сторон интеграционных процессов, которые нашли отражение в культуре национальных диаспор Казахстана, на примере искусства турок-Ахыска, проживающих в нашей стране свыше 70 лет. В этой связи вкратце рассматриваются казахоязычные песни турецких авторов и исполнителей, куда включены элементы музыкального языка песенного наследия турок и азербайджанцев.

Ключевые слова: турки-Ахыска, народ Казахстана, интеграционные процессы, песня, музыка диаспор.

Тірек сөздер: Ахыска түркілер, Қазақстан халқы, интеграциялық үрдістер, ән, диаспоралардың музыкасы.

Key words: Ahiska Turks, people of Kazakhstan, integration processes, song, music of diasporas.

Интеграционный процесс в стране с полиэтническим компонентом – явление естественное и даже в какой-то степени неизбежное. Особенно это касается культур схожих, родственных в своих корнях. В этой связи важен опыт Казахстана, который населен свыше 130 национальных диаспор, часть которых проживает в стране больше 1 века, прибывшие когда-то для освоения земель или в результате политических ссылок (русские, татары). Другая часть прибыла в казахские степи в годы ВОВ, еще одна часть – в периоды депортаций, некоторые в результате территориального соседства остались в Казахстане. В годы Советской власти большинство специалистов было направлено для развития отдельных сфер культуры, образования, производства, для освоения целины, даже в годы независимости одни переехали в Казахстан по работе, другие в качестве беженцев в результате различных политических и экономических событий. Таким образом, сформировался многонациональный единый народ независимого Казахстана, который на сегодняшний день представляет многокрасочную культуру страны.

В этом многоцветии важную роль играет турецкая диаспора, которая проживает в нашей стране свыше 70 лет – в 2014 году было отмечено 70-летие депортации из района Ахыска Грузии (1944 г.). Это родственный казахам тюркоязычный народ, который считает, что их предки когда-то съехали из региона Каратау (Южно-Казахстанская область), откуда в результате различных исторических процессов были перемещены на современную территорию Турции. Близость языка, обычаев и традиций, а также религиозных воззрений, помогли им быстро освоиться на новой земле. На сегодняшний день это процветающая диаспора, которая считает своей Родиной Казахстан, но, тем не менее, сохранили родной язык, культуру, музыку, поэзию, особенности бытового уклада¹. Вместе с тем, обогатили свои сугубо национальные традиции включением разных элементов других этносов, проживающих в Казахстане, в то же время, внося и свою лепту в эволюцию культуры различных диаспор нашей страны.

¹ Музыкальная культура турок ахыска до настоящего времени изучена мало. В целом проблемы этой диаспоры, её национально-культурной идентичности в современных реалиях посвящены работы А. Гаджиева [1], В. Симоненко [2]. Музыка ахыска на территории Казахстана исследуется впервые.

Здесь следует отметить особую близость турок с азербайджанцами. При проведении исследования музыки турок Казахстана в рамках проектов «Музыкальная культура народа Казахстана»² и «АНК: межэтническая интеграция» часто приходилось обращать внимание на идентичность двух национальных культур. Порой трудно было разобраться, где азербайджанское, а где турецкое, принадлежит ли та или иная песня, инструмент, либо изречение, сказание туркам или азербайджанцам. Тем более, если учитывать, что на Кавказе в годы гонений многих турок записывали в паспорте азербайджанцами, то тем запутаннее становятся некоторые вопросы и требуют более тщательного подхода. Конечно, это все объясняется и историческими, и территориальными аспектами исторической родины этих двух братских народов.

Так как Казахстан был в составе Советского Союза, то естественным было взаимопроникновение с культурой и других республик-соотечественников. Особенно распространенными в те годы были музыкальные композиции на русском языке, которые по сей день входят в репертуар турецких музыкантов. Немало узбекских, кыргызских и т.п. песен занимают свое место в их творчестве. Но важными, а также обязательными для исполнения на праздниках государственного ранга, являются песни на казахском языке, как известные композиции, так и сочинения собственного авторства.

Последние, как правило, характеризуются новым влиянием на казахскую музыку, что сказывается и на музыкальном языке и образно-эмоциональной основе. Так, появляются новые тенденции в музыкальном искусстве казахов, куда включаются элементы других национальных культур. К такой категории композиций можно отнести «Жаса, менің халқым» в исполнении группы «Арзу». Это известная азербайджанская песня на музыку Рауфа Мамедова, имеющая широкую популярность как в Азербайджане, так и Турции. Сами исполнители группы «Арзу» позиционируют данное сочинение как символ дружбы народа Казахстана. В песне один куплет поется на казахском, другой – на турецком и азербайджанском языках. Инструментальное сопровождение обогащено использованием национальных инструментов – казахской домбры и турецкой зурны. В видеоклипе, который транслируется в 124 странах мира, показаны флаги Казахстана, Турции, Азербайджана, при исполнении на казахском языке демонстрируются красоты столицы Казахстана Астаны и Алматы. Солистка группы, талантливая певица Наиля Амирахова часто выступает с этой песней в Турции, Азербайджане, Башкортостане, где наряду с этим сочинением были исполнены известные казахские песни – произведения Н.Тлендиева, Ш.Калдаякова, А.Бейсеуова, а также современные композиции.

Остановившись отдельно на деятельности группы «Арзу», следует отметить, что это один из популярных коллективов среди турок Алматинской области. Состоит она из семи человек – исполнителей на акустических (т.н. «живых») музыкальных инструментах: это руководитель – Имран Амирахов, солистка – певица Наиля Амирахова (дочь Имрана), Сельман Алиев – сын известного сазиста Айваза Алиева, Адалет Юсупов – гитарист (и другие национальные струнные), клавишник и духовик, играющий на национальных инструментах – зурна, баламан, мей, а также европейском кларнете и др. История коллектива насчитывает около 20 лет существования. Несмотря на то, что они родом из Грузии и приехали в Казахстан в 1992 году, наряду с чисто турецкой и азербайджанской музыкой, они являются исполнителями и казахских песен. Особенно интересны некоторые композиции, где синтезированы турецкая, азербайджанская и казахская музыка. В том числе, рассматриваемая нами «Жаса, менің халқым». По словам Ровшана Мамедоглу, главного редактора международной газеты «Ahiska», «участвуя на разных фестивалях, посвященных укреплению дружбы народов, группа «Арзу» всегда поражает слушателей музыкальностью, артистичностью и виртуозностью. Несмотря на отсутствие

² По итогам исследовательского проекта выпущена книга очерков, посвящённая различным аспектам в музыкальном искусстве многонациональных диаспор, проживающих на территории Независимого Казахстана. [3]

профессионального образования, они, являясь потомственными музыкантами, своим исполнительским мастерством изумляли и мэтров, приезжавших на выступления из Турции и Азербайджана»³.

Данная композиция представляет собой патриотическую песню, посвященную родному народу, родной земле. Она отличается пафосным звучанием, присущим для культур кавказских народов, отличающихся высоким темпераментом и эмоциональностью. Национально ярко окрашенный мелодико-интонационный строй композиции соответствует азербайджанской народной песне, что проявляется в преобладании нисходящего движения в самом начале, а также типичные нисходящие секвенции, предъёмы при нисходящем поступенном движении мелодии, многократный повтор одних и тех же мелодических образований.

Жаса, менің халқым

Группа "Арзу" и Нанля Амирахова

Жан - дары-мыз бай - ла - нып, Бұл топ(ы)-рак - қа, бұл ел - ге,
 Жай - қа-лып тұр кең да - ла Бар ку - а - ныш бұл жер - де
 Кел еі-ні-лім, кел-ш(i)і - нім, Бір бо-ла-йық жү - мы - лып, А-я-лан-сын жү - ре -
 гің, Бү - лін - бе - сін бұл топ(ы) - рак. Жа-са, жа-са,
 жа-са ме-нің хал - қым. Жа-са, жа-са, жа-са сү-лу е - лім,
 Жа-са, жа-са, жа-са ме-нің хал - қым.

Пример 1.⁴

Еще одной песней, воплощающей взаимодействие разнохарактерных культур, является песня «Жаса, жаса, сен қазағым». Записана она в исполнении группы «АБО», базирующейся в г.Шымкент ЮКО. Название группы расшифровывается как «Ата, баба, оғулары» – «Деды, отцы, сыновья». Он был создан ашугом Башатом Алиевым вместе с его старшим братом, известным ашугом Пилошом Алиевым в 1976 году. Ансамбль функционирует по сей день, исполняя как традиционные сочинения, так и современные. Его творчество признано народом и отмечено высокопоставленными личностями. В настоящее время им руководит Мамет Алиев – сын Башата Алиева, специализированный музыкант, преподаватель музыки в Казахско-турецком лицее для одаренных детей. В составе – наряду с ним и его отцом, дети – Нурсултан, Елсултан, Бексултан и Шахсултан.

Песня «Жаса, жаса, сен қазағым» написана Пилошом Алиевым⁵, который уже в 15-16 лет обрел популярность среди турок-ахыска как выдающийся ашуг, а далее – как

³ Из личной беседы с группой «Арзу» и Р.Мамедоглу.

⁴ Здесь и далее записи и расшифровки песен выполнены автором З. Касимовой.

Учитель, пропагандист национального искусства. Композиция звучит масштабно в присущем для творчества ашугов стиле с использованием характерных элементов звукоизвлечения в виде фиоритур, фальцетных вставок, в речитативно-декламационном изложении в узком диапазоне (в пределах б.3 со вспомогательной нижней септимой). Особый колорит придает сопровождение на национальных инструментах баламане и саазе.

Жаса, жаса, сен қазағым

Группа "АБО"

балабан и сааз

голос

Сә-лем бе - ріп, сә-лем ал - дық, Жа - са, жа - са,

сен қа - за - ғым! Жа - са, жа - са, сен қа - за - ғым!

Балабан и сааз

Пример 2.

Таким образом, процесс интеграции, связанный с объединением частей, образуя единое целое, при этом сохраняя свою идентичность, отчетливо прослеживается в культуре диаспор нашего государства. Благодаря этому современный Казахстан – многонациональная, поликонфессиональная страна с яркой, многокрасочной самобытной культурой. Это новая веха в развитии различных национальных культур, так как подобная тенденция и обогащает искусство народов включением новых элементов, и способствует сохранению национального своеобразия.

Список литературы

1. **Гаджиев, А.** Ахалцихские турки. История, этнография, фольклор // IRS Наследие, № 26, 2007. – С.8-17.
2. **Симоненко, В.А.** Месхетинские турки: историческая судьба и проблемы культурной адаптации : дисс.. канд. ист. наук. / Симоненко В.А. – Краснодар, 2002. – 35 с.
3. Музыкальное искусство народа Казахстана. Научная монография. – Алматы: Evo Press, 2014. – 488 с., вкл. 32 с.

References (transliterated)

1. **Gadžiev, A.** Ahalcihskie turki. Istoriâ, ètnografiâ, fol'klor // IRS Nasledie, № 26, 2007. – pp.8-17.

⁵ Ашуг Пилош Алиев родился в 1923 году, умер в июне 2012 г.

2. *Simonenko, V.A.* Meshetinskie turki: istoričeskaâ sud'ba i problemy kul'turnoj adaptacii : diss.. kand. ist. nauk. / Simonenko V.A. – Krasnodar, 2002. – 35 p.
3. Muzykal'noe iskusstvo naroda Kazahstana. Naučnaâ monografiâ. – Almaty: Evo Press, 2014. – 488 p., vkl. 32 p.

Зульфия КАСИМОВА

**ҚАЗАҚСТАН ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ
ИНТЕГРАЦИЯЛЫҚ ПРОЦЕСТЕР
(ахыска-түркілер шығармашылығының мысалы бойынша)**

Түйін

Мақала Қазақстан диаспораларының мәдениетінде көрініс тапқан интеграциялық үрдістердің бір қырын 70 жыл бойы елімізді мекендеп келе жатқан ахыска-түріктері өнерінің негізінде ашып көрсетуге арналған. Бұл тұрғыдан қазақстандық түрік музыканттары шығарып, орындап жүрген, әзірбайжан, түрік музыка тілдерінің элементтері кеңінен қолданыс тапқан қазақша әндер жөнінде қысқаша сөз қозғалады.

Тірек сөздер: Ахыска түркілер, Қазақстан халқы, интеграциялық үрдістер, ән, диаспоралардың музыкасы.

Zulfiya KASIMOVA

**INTEGRATIONAL PROCESSES
IN MUSICAL CULTURE OF KAZAKHSTAN'S PEOPLE
(on example of Ahiska turks)**

Abstract

The article is dedicated to the one of the integrational processes' sides, that was reflected in culture of Kazakhstan's national diasporas on example of Ahiska Turks that live in our country more than 70 years. In connection with this Kazakh-language songs of Turkish authors and performers are briefly enclosed. They include elements of musical language of Turks' and Azerbaijanians' song heritage.

Key words: Ahiska Turks, people of Kazakhstan, integration processes, song, music of Diasporas.

Сведения об авторе:

Касимова Зульфия Маликовна – Кандидат искусствоведения; старший научный сотрудник отдела музыковедения Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова Национальной Академии наук Казахстана.

Автор туралы мәлімет:

Касимова Зульфия Маликовна – Өнертану кандидаты; Қазақстан Ұлттық ғылыми Академиясының Әдебиет және өнер институтының Музыкатану бөлімінің аға ғылыми қызметкері.

Information about author:

Zulfiya Kasimova – PhD in Arts, senior researcher at the Department of Musicology of Literature and Art Institute of M. Auezov National Academy of Sciences of Kazakhstan.

КЮЕВЕДЕНИЕ

КҮЙТАНУ

KUY RESEARCHES

УДК 781.7(574)

Жаксылык НАДИРБЕКОВ*Балхашский гуманитарно-технический колледж им. А. Мусина***БАЗОВЫЙ ЭЛЕМЕНТ ЗВУКОРЯДА КАЗАХСКОЙ ДОМБРЫ****Аннотация:**

Неравномерно темперированный традиционный звукоряд домбры представляет собой самостоятельную, оригинальную звуковую систему и является материальной основой теории домбровой музыки. Для понимания принципа формирования традиционного звукоряда домбры нужно выяснить *что* является строительным материалом звуковой системы. Автор выдвинул тезис о том, что структурной основой, из которой вырастают все звукоряды домбры, является тетракорд.

Ключевые слова: тетракорд, кашаган перне, слабозакрепленные перне, интервал, күй.

Тірек сөздер: тетракорд, қашаған перне, жылжымалы перне, ара қашықтық, күй.

Keywords: tetrachord, kashagan perne, loosely held perne, interval, kuy.

Многие исследователи, изучавшие домбровую музыку, обращали внимание на то, какое важное, первостепенное значение имеет традиционный звукоряд в ладовом развитии кюя. Вопросу домбрового звукоряда посвятили свои работы П.Аравин, Б.Каракулов, А.Есенулы, Т.Асемкулов и другие. Но никто из кюеведов не предложил такое понимание, которое могло бы служить единой логической единицей в постижении принципа формирования звукоряда казахской домбры.

В основном кюеведы уделяют внимание выяснению сколько перевязей-перне имеет домбра того или иного региона. Количеством ладков объясняют тематику кюев «төкпе» (*волевые, сильные образы*) и «шертпе» (*песенный склад, утонченная камерность*¹). Вопрос о количестве ладков, мне думается, не является принципиальным. Для удовлетворения духовной потребности играть на домбре одним достаточно *девяти* ладков, другим и *девятнадцати* мало. Известно так же и то, что күйши Тока, чтобы одержать победу в тартысе, разрезал карманным ножичком все ладки и продолжил состязание на домбре вовсе лишенной перевязей, это показывает – суть не в количестве ладков.

По мнению Т.Асемкулова «*перне*» это не сами ладки-перевязи, а **тоны пространства** струны [1]. Ладок – **зрительный образ тона-перне**. Действительно, объединение перевязей «тылсым перне» и «енірелі перне» в определенной точке грифа, соответственно и струны, дают «*қашаған перне*», то есть наименование перевязи определяет тон.

«Қашаған перне» – «темный» ладок системы

Характерной особенностью звукоряда домбры, так же как и других струнных инструментов Востока, является наличие ряда нейтральных интервалов. Нейтральные ладки являются важными составляющими традиционного звукоряда домбры, тоны которых обладают своей особой характерностью и индивидуальностью в системе выразительных средств. «Қашаған перне», со своей четвертитоновой интерваликой, является «темным» ладком системы. В данном разделе статьи автором предпринята

¹ Песенный склад и утонченная камерность присущи и «төкпе» кюям Даулеткерее, из чего следует, что не количество ладков определяет тематику или музыкальную речь того или иного региона.

попытка установить: верное положение нейтральных ладков в пространстве грифа; выявить их принадлежность к некоей целостной системе.

Т.Асемкулов в статье «Традиционная домбровая терминология» [1] приводит звукоряд содержащий ладки дающие четвертитоновые интервалы. В народной терминологии эти ладки имеют наименование «қашаған перне». Количество ладков «қашаған перне» соответствует количеству регистровых зон, но их местоположение в пространстве грифа оказалось не таким однозначным, как может показаться на первый взгляд.

«Человеческое творчество во всех своих проявлениях тяготеет к симметрии. На этот счет хорошо высказался известный французский архитектор Ле Корбюзье. В своей книге "Архитектура XX века" он писал: "Человеку необходим порядок; без него все его действия теряют согласованность, логическую взаимосвязь. Чем совершеннее порядок, тем спокойнее и увереннее чувствует себя человек. Он делает умозрительные построения, основываясь на порядке, который продиктован ему потребностями его психики» [2].

Правильное повторение одинаковых частей и элементов в целом составляет сущность симметрии.



Пример №1. Ладки "қашаған перне" в регистровых зонах.

В примере №1 гриф имеет три группы ладков «4 перне» (1-4;5-8;10-13). В начале и середине грифа ладки «қашаған перне» занимают в группах сходное положение. Положение нейтрального ладка в зоне «саға» асимметрично по отношению к нейтральным ладкам зон «бас» и «орта». Возникает желание переместить нейтральный ладок в зону ладков 12 и 13, тем самым придать симметрию всему звукоряду. Но оказалось нужно менять местоположения «қашаған перне» зон «бас буын» и «орта буын».

«Приняв во внимание, что великий кюйши иногда применял нейтральные терции и в нижнем регистре – звукоряд Курмангазы представлял собой следующую систему полухроматического заполнения как нижнего, так и верхнего регистра домбры» [3, 201].



Пример №2. Звукоряд домбры Курмангазы.

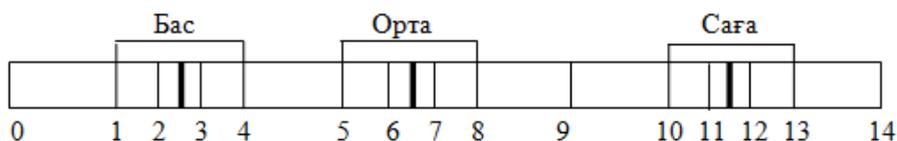
Если тоны приведенного П.Аравиным звукоряда распределить по струнам, мы получим следующую картину:



Пример №3

Зона «саға» является октавным дублированием зоны «бас буын», симметрия соблюдена. Поскольку «орта буын» является подобием названных зон, то естественно

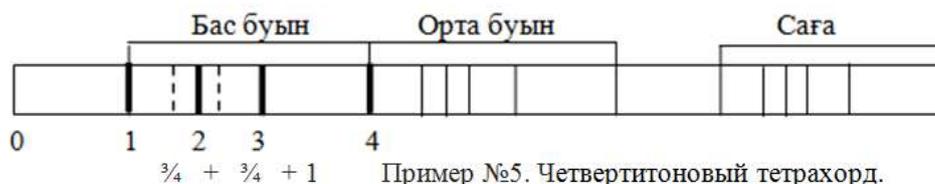
предположить – «қашаған перне» в зоне «орта буын» должен занимать место между 6-тым и 7-мым ладками, и это придаст симметрию всему звукоряду домбры:



Пример №4. Положение "қашаған перне" в зоне орта буын.

«Известны... некоторые кюи («Шалқыма» Жантюре, «Кішкентай» и «Сары-Арқа» Курмангазы), для исполнения которых народные домбристы обычно сдвигают **второй и третий перне в один лад** (смотрите пример №5), в результате чего образуются **нейтральные терции ...**» [3, 174].

Из цитаты следует, что количество ладков в зоне «бас буын» фактический трансформировалось с пяти-pente в четыре-tetras:



Пример №5. Четвертитоновый тетракорд.

Теперь мы имеем возможность не только констатировать факт существования в звукоряде традиционной домбры нейтральных ладков, но и можем объяснить на каких основаниях они оказались в *полухроматическом* звукоряде традиционной домбры. «Қашаған перне» является элементом **подсистемы** – **второй ступенью четвертитонового тетракорда**.

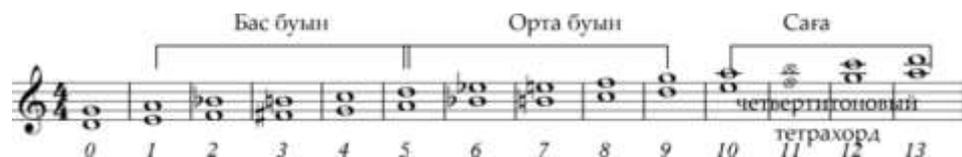
Существование в звукоряде домбры четвертитонового тетракорда кюеведами не отмечалось. Причиной тому может быть то, что кюеведы строят звукоряд от низкой пустой струны (смотрите пример №2), тем самым лишают себя возможности увидеть **очевидное**.

В теории домбровой музыки слово «бас» указывает на иерархический статус, на главенствующую роль данного элемента в системе. Сравните «бас перне (главный ладок)» и «бос ішек (пустая струна)». Что брать в качестве посыла для исследования звукоряда домбры – главный ладок или пустую струну? В словах «бас» и «бос» разница лишь в огласовке, но от правильного выбора слова-посыла зависит результат исследования. В теории домбровой музыки многое станет простым и понятным, если отталкиваться от «бас буын», «бас перне» и «бас бармақ».

Ступеневая трактовка «бас перне» и «қашаған перне» позволяет выявить и поставить четвертитоновый тетракорд в один ряд с широко употребительными в домбровом искусстве ионийским, дорийским и фригийским тетракордами. Являясь **второй ступенью** четвертитонового тетракорда звук «қашаған перне» во всех регистровых зонах не воспринимался слушателями и домбристами прошлого как фальшивый, а воспринимался как **тон** обладающий своей тембровой и выразительной характеристикой.

«Лично нам приходилось не раз наблюдать, как народные музыканты-домбристы совершенно безошибочно подвязывают **одинадцатый лад** домбры таким образом, что он обязательно дает "нейтральные" интервалы в верхнем регистре звукоряда» [3, 175].

Вероятнее всего домбристы совершенно **безошибочно** подвязывали не **одинадцатый ладок**, а **вторую ступень четвертитонового тетракорда регистровой зоны «саға»**. Звукоряд традиционной домбры:



Пример №5а. Четвертитоновый тетракорда.

«По словам В.М.Беляева, такое *хроматическое* "наполнение" первой октавы ("бас буын" и "орта буын" – Н.Ж) отличает развитие многих народных инструментов: "Явление это довольно обычное. Сущность его заключается в том, что в верхней октаве струнного инструмента сохраняется звукоряд *предшествующей стадии* развития этого инструмента, в то время, как в нижней октаве осуществлен звукоряд последней стадии его развития"» [3, 198].

Из цитаты следует, что регистровые зоны изначально компоновались «фальшивыми» четвертитоновыми тетракордами. Маловероятно (тогда бы некоторое количество народных кюев нейтрального наклона, например, как «Шалқыма» Жантюре, дошло бы до нас), но можно допустить по следующей причине. Никем из кюеведов не отмечалось то, что «қашаған перне» является универсальным (переменным) тоном системы, – изменением силы натяжения струны, с помощью кисти левой руки вдоль грифа, можно было изменить высоту звука ладка и тем самым изменить вид тетракорда. Но для этого надо быть музыкантом-домбристом высокого уровня². Допустим, В.М.Беляев прав.

В нижнем и среднем регистрах звук «қашаған перне» наиболее устойчив, и в подвижных кюях «расщепить» звук и получить мгновенно нужный вид тетракорда *технически* сложно. Это могло подвести к мысли «материализации» соседних с «қашаған перне» тонов, т.е. к полухроматизации зон «бас буын» и «орта буын». В зоне «саға» «қашаған перне» занимает почти серединное положение в пространстве струны, а это делает звук наименее устойчивым, «эластичным». Повышение звука (*дорийский*) или понижение (*фригийский*) на $\frac{1}{4}$ тона с помощью кисти левой руки не представляет особой сложности и этим можно объяснить «долголетие» четвертитонного тетракорда в зоне «саға».

В *варианте* Т.Асемкулова ладки «қашаған перне» зон «бас» и «орта» не «вписываются» ни в один из перечисленных мной тетракордов, следовательно их местоположения нужно оценивать как ошибочные. Известно, что в кюях «Шалқыма» Жантюре, «Кішкентай» и «Сары-Арка» Курмангазы **тон** «қашаған перне» является их характерной особенностью, и если вы пожелаете восстановить их первоначальное звучание **звукорядом** Асемкулова, то «қашаған перне» исказит кюю до неузнаваемости. Мои оппоненты могут сказать, что Асемкулов имел ввиду звукоряд восточно-казахстанской домбры.

Принцип формирования звукоряда является единым для домбр всех регионов и для всех стилей домбровой музыки.

Принцип формирования звукоряда домбры

Для понимания принципа формирования традиционного звукоряда домбры нужно выяснить *что* является строительным материалом звуковой системы – тоны, интервалы или иная звуковая структура. П.В.Аравин считает, что: «Структурной основой, из которой

² Я предполагаю, что настройка звукоряда домбры *четвертитоновыми тетракордами* придумка высокопрофессиональных домбристов, «фальшивый» звукоряд из 9-11 ладков позволял им исполнять кюю нейтрального, мажорного и минорного наклона без *перенастройки* звукоряда домбры. Должно быть для домбристов среднего уровня играть на их домбрах было серьезным испытанием.

вырастают все звукоряды домбровой музыки, является **начальная ячейка из трех перне**» [3, 201].

В результате *сложнейших* теоретических выкладок он приходит к выводу: «Творческое освоение выразительных возможностей этой **сложной ладовой системы**... окончательно **определило расположение перевязей** (перне) на грифе домбры» [3, 208].

В статье «Лады и звукоряды домбровой музыки» [3, 197] П.В.Аравин ни разу не воспользовался «народной теорией». Факт свидетельствует о том, что в принятой кюеведами трактовке понятийный аппарат «народных теоретиков» не эффективен в исследовании ни одной из составляющих теории домбровой музыки (*строй, лад, функции элементов кюя, форма и т.д.*).

В данном разделе статьи я хочу поделиться альтернативной версией формирования звукоряда традиционной домбры. Из народного творчества известно – сложные загадки имеют очень простое решение. Сложные загадки звуковой системы домбрового строя могут иметь довольно простое решение.

«... один из русских этнографов, хорошо знавший народную музыку сырдарьинских казахов, писал: "Думбрачей (игрок на думбре), настроивши свой инструмент, сейчас же и проверяет точность строя. Если думбра настроена **в кварту**, то прижимает **первый** лад высшей струны – получается квинта, и **четвёртый** этой же струны – получается октава с свободной низшей струной. Если же настройка **квинтовая**, то прижимается **первый** лад низшей струны (большим пальцем) – получается кварта, и **третьей** высшей струны – получается октава. Таким образом кварта проверяется квинтой и октавой, а квинта квартой и октавой"» [3, 202].

Здесь для нас важно **количество** ладов задействованных в проверке точности строя и их границы. Тоны a^1 -? c^2 - d^2 дают неполный чистый тетракорд:



Пример №6. Неполный тетракорд.

Если принять вариант членения грифа на зоны, описанный мной в статье «Визуализация регистровых зон домбры» [4, 112], то **четыре** ладка домбры думбрачей и **три** ладка (*пр.№6*) П.В.Аравина являются ступенями тетракорда, границы которого **совпадают** с границами регистровой зоны «бас буын».

«Известны... некоторые кюи, для исполнения которых народные домбристы обычно сдвигают **второй и третий перне в один лад**» [3, 174], в результате чего в зоне «бас буын» образуется **четвертитоновый тетракорд**:



Пример №7. Четвертитоновый тетракорд.

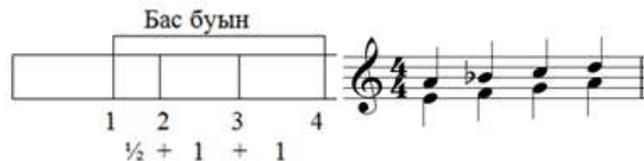
«Дело в том, что раньше гриф домбры Западного Казахстана делился на **три регистровые зоны**, каждая из которых имела по **четыре** ладка» [5, 47].

Цитату можно трактовать двояко (*смотрите полухроматический звукоряд примера №1*). Предположим, что респонденты А.Есенулы имели ввиду **диатонический** звукоряд, состоящий из 11-ти ладов:

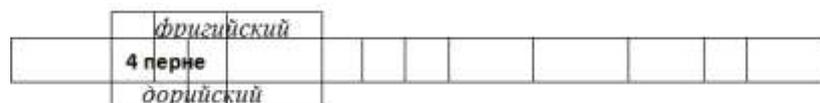
Пример №8. Звукоряд на базе *дорийского* тетрахорда.

Поскольку регистровые зоны «орта буын» и «саға» являются подобием зоны «бас буын», то приведенные примеры позволяют выдвинуть тезис о том, что структурной основой, из которой вырастают все звукоряды домбры, является *тетрахорд*. Нетрудно предположить, что крайние ладки регистровых зон у «народных теоретиков» ассоциировалась с крепким обрамлением, охватывающим ладово-осмысленное звуковое пространство из двух тетрахордов, и были жесткозакрепленными. У *западноказахстанской* домбры жесткозакрепленным был и третий ладок тетрахорда всех трех зон.

Как видно из примеров №7 и №8 *второй* ладок является слабозакрепленным, что позволяет домбристу, в зависимости от ладового наклона исполняемого кюя, *собственноручно менять* один тип тетрахорда на другой. Перемещение второго ладка в середину ладков 1 и 3 дает *четвертитоновый тетрахорд* (пример №7), в первую треть ладков 1 и 3 – фригийский тетрахорд:

Пример №9. *Фригийский* тетрахорд.

Таким образом, четыре ладка зоны дают три вида тетрахорда. Ситуация становится проблемной если в кюе есть тетрахордовая модуляция, смена ладового наклона раздела. Поскольку во время исполнения кюя нет времени для *перенастройки звукоряда*, то единственным выходом из создавшейся ситуации является наложение тетрахордов *дорийский* и *фригийский*. В результате наложения на грифе домбры появляется группа ладков «4 перне».



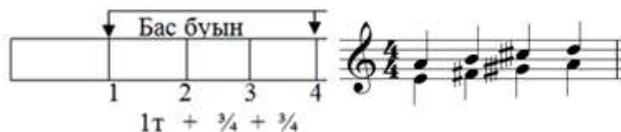
Пример №10. Төрт перне.

В традиционном звукоряде домбры казахов «двухслойными» являются звукоряды регистровых зон «бас буын» и «орта буын», звукоряд зоны «саға» может быть «двухслойным», «однослойным» и неполным тетрахордом.

«Во всех *восточных культурах* встречаются все три вида диатонического наклона тетрахордов: с полутоном в конце (1 т., 1 т., 1/2 т.), с полутоном в середине (1 т., 1/2 т., 1 т.), с полутоном внизу (1/2 т., 1 т., 1 т.). В азербайджанской музыке первый из них назван У. Гаджибековым *основным*, а остальные два *побочными*» [6, 216].

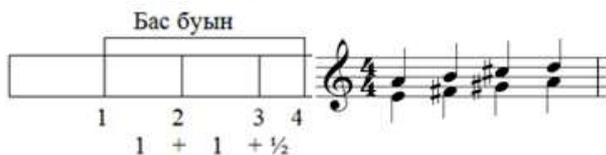
В звукоряде домбры предпочтительней назвать *основным* тетрахорд с полутоном в середине, так как данный тетрахорд присутствует в структуре еще одного варианта звукоряда домбры. В предлагаемом для рассмотрения варианте звукоряда жесткозакрепленными являются ладки 1, 2 и 4, слабозакрепленным ладком является *третий* ладок тетрахорда.

Перемещение третьего ладка в середину ладков 2 и 4 дает **четвертитоновый тетрахорд** с интерваликой $1 + \frac{3}{4} + \frac{3}{4}$. Существование в звукоряде традиционной домбры ладка *до-полудиез* источниками не подтверждается. Насколько известно в арабской музыке некоторые четвертитоновые тетрахорды существуют только в теории. Почему бы не допустить, что и в теории домбровой музыки это явление имеет место быть.



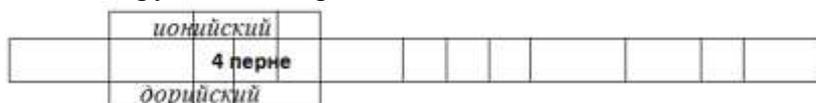
Пример №11. **Четвертитоновый** тетрахорд.

Перемещение третьего ладка во вторую треть ладков 2 и 4 дает **ионийский тетрахорд**:



Пример №12. **Ионийский** тетрахорд

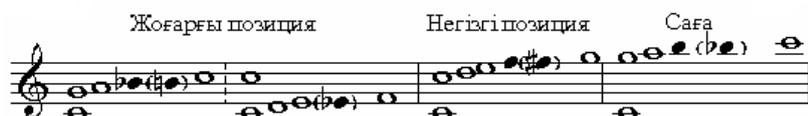
При наложении на **основной** тетрахорд (*дорийский*) ионийского мы получим звукоряд со смещенной группой «4 перне».



Пример №13. Наложение тетрахордов.

О том, что описанные выше тетрахорды были известны народным домбристам **всех регионов** свидетельствуют следующие примеры:

I. Восточный Казахстан. «ПИ домбыра регистрінде шартты түрде бөлінуі:



Пример №14.

Бірақ ПИ әр күйдің құрылысында әртүрлі деңгейде дамиды. Бұл беріліп отырған күйдің *ПИ жиынтығы*» [7].

Если перевести тоны звукоряда примера №14 на гриф домбры мы получим следующую картину:



Пример №14а.

Как видно из примера, звукоряды в зоне «бас буын» и «саға» скомпонованы наложением на **дорийский** тетрахорд *фригийского*, «орта буын» наложением на **дорийский** ионийского тетрахорда. При членении грифа на три зоны подсистемы, структурно видоизменяясь, не разрушают симметрию звукоряда. Ладок №5 зоны «бас буын» является осью зеркальной симметрии.

В приведенных нотных примерах тон f^2 является третьей ступенью дорийского, fis^2 - третьей ступенью ионийского тетрахордов зоны «Орта буын».

II. Центральный Казахстан:



Пример №15. Таттимбет «Сары жайлау».

III. Южный Казахстан:



Пример №16. Сүгір «Ыңғай төк».

IV. Юго -Западный Казахстан. «Маңғыстау күйшілік мектебіне, жыр-күйлерге тән ладтық тірегі – *h-fis*» [8, 49]:



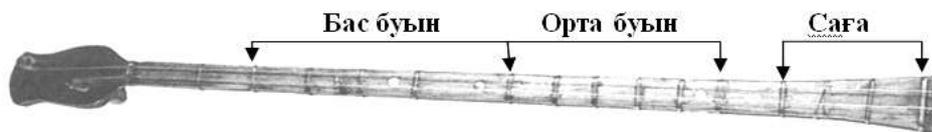
Пример №17. М. Оскенбаев «Жеңіс».

V. Западный Казахстан:



Пример №18. Даулеткерей. «Желдірме».

«Бүгінгі таңда Дина Нұрпейісованың мұражайлардан орын алған домбыра үлгісі заманауи он тоғыз пернелік домбыра нұсқаларына ұқсастығын байқатады. Бұл аспапты Дина ғұмырының қай кезеңінде қолданғаны белгісіз, бұл тағы бір зерттелетін мәселе болып отыр. Дегенмен мұражайдағы домбыра нұсқасы күйшінің соңғы кезеңінде қолданған деп тұжырымдаймыз» [9, 84].



Пример №19. Домбра Дины Нурпеисовой.

Нетрудно заметить, что зона «орта буын» домбры Дины является «трехслойным»: дорийский + фригийский + ионийский. Звукоряд зоны «саға» представляет собой четвертитоновый тетрахорд с интерваликой $\frac{3}{4} + \frac{3}{4} + 1\text{т}$.

Если учесть, что в репертуаре Дины Нурпеисовой были не только кюи Курмангазы, но и Даулеткерей, то для исполнения кюя «Желдірме» ее домбра должна была иметь в *средней* зоне третий ладок **ионийского тетрахорда**, что не равнозначно *fis*² **хроматического** звукоряда **современной** домбры. Т.е. ладок *cis*²-*fis*² мог быть у кюйши до темперации звукоряда домбры А.Жубановым.

«... до полной **хроматической системы даже новаторское искусство** Курмангазы так и **не дошло...**» [3, 201]. Наряду с этим: «Нетемперированный строй казахской народной домбры представляет собой самостоятельную и довольно **оригинальную** звуковую систему...» [3, 175].

П.В.Аравин находит полухроматический звукоряд традиционной домбры **системой** (*четко упорядоченной, структурированной совокупностью*), и в то же время сетует на то, что Курмангазы не развил звукоряд до темперированного строя и тем самым не нивелировал (*не уничтожил*) **систему** которую сам же считает **оригинальной**.

«Эта большая и сложная задача была решена только в нашу эпоху, благодаря чему перед казахской домбровой музыкой открылись новые, невиданные ранее перспективы ее дальнейшего развития в тесной связи с выдающимися успехами профессионального музыкального искусства Казахстана» [3, 176].

Увеличение количества ладков, мне думается, не входило в задачу «народных теоретиков» и народных музыкантов-домбристов. Мы можем, в некоторых моментах, отметить даже обратное явление, когда количество ладков **намеренно** уменьшают (смотрите пример №7). В настоящее время мы можем видеть, что «бесконтрольное» увеличение количества ладков **привело к утере домбрового мышления, к нивелированию границ регистровых зон, и к снижению коммуникативной функции грифа** – усложнился процесс передачи кюя из «уст в уста». Такое развитие событий народные теоретики и народные музыканты-домбристы (тем более гениальный Курмангазы) могли предвидеть.

Если бы домбристы и кюйши прошлого имели целью «модернизировать» строй домбры, то «эта большая и сложная задача» была бы решена простым наслоением (как в программе **Photoshop**) известных им на то время тетрахордов: фригийский + дорийский + четвертитоновый + ионийский + заимствованный «оғыз перне» и его октавное дублирование «үйсіз перне».



Пример №20. «Четырехслойный» звукоряд.

Домбристам прошлого было известно положение каждого **тона**-перне в пространстве струны, тому свидетельство наличие в теории домбровой музыки наименований всех 22-х ладков: 1-оғыз перне, 2-бас перне, 3-тылсым перне, 4-қашаған перне, 5-енірелі перне, 6-жетім перне, 7-жуас перне, 8-көсем перне, 9-мұңлық перне, 10-қашаған перне, 11-даңғыл перне, 12-жетім перне, 13-емірелі перне, 14-шешен перне, 15-үйсіз перне, 16-шығармақ перне, 17-құсар перне, 18-қашаған перне, 19-Кет Бұқаның пернесі, 20-шыңырау перне, 21-кәдесіз перне, 22-табалдырық перне [1].

Как видно из схемы ладки 1 и 15 не входят в систему ни одного из четырех тетрахордов и на это указывают их наименования. Само название «оғыз перне» уже свидетельствует о том, что ладок заимствован. Наименование пятнадцатого ладка «үйсіз перне» переводится как «**тон** без крова». Более точного названия для «внесистемного **тона-перне** и не придумать.

«Можно указать и на то, что казахская домбровая музыка до сих пор еще не исчерпала всей выразительности натуральных комплексных ладов... в течение многих веков могла обходиться без использования современного мажора и минора... Не свидетельствует ли этот факт о том, что истоки национального стиля казахской домбровой музыки следует видеть прежде всего в гибком, разнообразном, художественно оправданном и творчески самобытном использовании натуральной ладовой системы, осознанной в качестве своеобразной нормы народного музыкального мышления устного творчества?» [3, 208].

Список литературы

1. **Асемкулов, Т.** Традиционная домбровая терминология. / Otuken.kz [эл. ресурс] URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58> _____ – дата последнего обращения 16.07.2016.

2. **Буторина, Е.** Влияние симметрии на музыку. [эл. ресурс] URL: <http://www.simgeomyz.narod.ru/hist.html> – дата последнего обращения 19.07.2016.
3. **Аравин, П.В.** Даулеткерей и казахская домбровая музыка XIX века. – Өнер. Алматы 2008. – 202 с.
4. **Надирбеков, Ж.** Визуализация регистровых зон домбры / Материалы международной научно-практической коференции. Актуальные проблемы, опыт и перспективы развития традиционной и современной музыки. 1 том. – Алматы: 2014. – 112 с.
5. **Есенулы, А.** Күй – послание Всевышнего. – Алматы: «Көкіл», 1997. – 47 с.
6. **Пенахова, Е.П.** Тетрахорд как основа ладовых систем в музыке народов Ближнего Востока. // Kültür Evreni – Вселенная культуры #3. – Анкара, 2009. – С. 214-220.
7. **Муптекеев, Б. Ж.** Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр [Текст] : автореферат дис. ... / Б. Ж. Муптекеев. - Алматы : б. ж., 2009. - 25 с.
8. **Кисамеденова М.** XIX – XXI ғғ. Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектер күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктері. / Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы №4 (9) 2015. – 44-52 Б.
9. **Шукенова В.** Махамбет домбырасы – Бөкейлік домбыралардың пернелік жүйесі аясында // Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы. 1(2) 2014. – 81-86 Б.

References (transliterated)

1. **Asemkulov, T.** Tradicionnaâ dombrovaâ terminologiâ. / Otuken.kz [èl. resurs] URL: <http://www.otuken.kz/index.php/aboutmusictalas/137-2010-08-12-14-49-58> – data poslednego obrašeniâ 16.07.2016.
2. **Butorina, E.** Vliânie simmetrii na muzyku. [èl. resurs] URL: <http://www.simgeomyz.narod.ru/hist.html> – data poslednego obrašeniâ 19.07.2016.
3. **Aravin, P.V.** Dauletkereĵ i kazahskaâ dombrvaâ muzyka XIX veka. – Өner. Almaty 2008. – 202 p.
4. **Nadirbekov, Ž.** Vizualizaciâ registrovyh zon dombry / Materialy meždunarodnoj naučno-praktičeskoj koferencii. Aktual'nye problemy, opyt i perspektivy razvitiâ tradicionnoj i sovremennoj muzyki. 1 tom. – Almaty: 2014. – 112 p.
5. **Esenuly, A.** Kûĵ – poslanie Vsevyšnego. – Almaty: «Kôkil», 1997. – 47 p.
6. **Penahova, E.P.** Tetrahord kak osnova ladovyh sistem v muzyke narodov Bližnego Vostoka. // Kültür Evreni – Vselennaâ kul'tury #3. – Ankara, 2009. – P. 214-220.
7. **Muptekeev, B. Ž.** Žetisudyn oñtüstik šygysyndağy kûjšilik dâstür [Tekst] : avtoreferat dis. ... / B. Ž. Muptekeev. - Almaty : b. ž., 2009. - 25 p.
8. **Kisamedenova M.** XIX – XXI ğğ. Batys Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектер күйлерінің музыкалық-стил'дик ерекшеліктері. / Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy. – Almaty №4 (9) 2015. – 44-52 pp.
9. **Šukenova V.** Mahambet dombyrasy – Bôkejlik dombyralardyn pernelik žüjesi aâsynda // Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy. – Almaty. 1(2) 2014. – 81-86 pp.

Жақсылық НӘДІРБЕКОВ
**ҚАЗАҚ ДОМБЫРАСЫНЫҢ ДЫБЫСТЫҚ ҚАТАРЫНДАҒЫ
 БАЗАЛЫҚ ЭЛЕМЕНТ**

Түйін

Дәстүрлі домбыраның жартылай хроматикалық перне орналасуы дербес жүйе және домбыралық музыка қағидасының материалдық негізі болып табылады. Мақалада автор

дыбыс жүйесінің негіздік элементін анықтауға әрекет жасады. Автор домбыра регистрінің және тетракорд аумақтарының теңдігін алға тарта отырып, дыбыс жүйенің бастапқы элементі тетракорд деген тезисті ұсынады.

Тірек сөздер: тетракорд, қашаған перне, жылжымалы перне, ара қашықтық, күй.

Zhaksylyk NADIRBEKOV

THE BASIC ELEMENT OF KAZAKH DOMBRA'S SOUND SCALE

Abstract

Unequal tempered scale of traditional dombra is an original sound system and the material basis of the theory of dombra music. The author has made an attempt to establish the basic structure of traditional dombra's scale. Coincidence of registered zone's boundaries and pure tetrachords allowed the author put forward the idea that the primary structural basis of the scale of the Kazakh dombra is a tetrachord.

Keywords: tetrachord, kashagan perne, loosely held perne, interval, күй.

Сведения об авторе:

Надирбеков Жаксылық 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 (dombrya) at A. Musin Balkhash Humanitarian-Technical College.

ӘӨЖ 781.7(574):787.8

Асель АЛИНА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

АРҚА ДОМБЫРАСЫНЫҢ ПЕРНЕЛІК ЖҮЙЕСІ

Түйін:

Мақалада Арқа күйшілік мектебі өкілдерінің аспаптарына сүйеніп, Арқа домбырасының пернелік жүйесін айқындайтын жаңа деректер ұсынылды.

Тірек сөздер: мәдениет, күйші (орындаушы), пернелік жүйе, домбыра, дерек.

Ключевые слова: культура, кюйши (исполнитель), система ладов перевазок, домбыра, факт.

Keywords: culture, kuyschi (performer), dombyra, fact.

«Қазақстан тәуелсіздіктің үшінші онжылдығына батыл қадам басып, даму жолындағы алған бағыты – дұрыс, міндеті – айқын егеменді ел болған кезде ұлттық материалдық және рухани мәдениет ескерткіштерін іздестіру, анықтау, табу және зерттеудің жаңа бағыттары белгіленді. Сан ғасырлық сипаттарымен, тарихи маңызымен сақталған және ауызекі түрде қалыптасқан қазақ мәдениеті жалпы түркі руханиятының бір бөлігі» [1, 67 б.].

Қазақ халқының аспаптық музыкасының көркем жанры Күй өнері – көне замандардан бері халықпен бірге келе жатқан қасиетті өнер. Осы орайда күйшілік мектептер арасында дара тұрған, орындаушылық мәнерімен ерекшеленетін шертпе күй мектептерінің бірі Арқа күйшілік мектебі. Жалпы Арқа шертпесі жайында зерттеу жұмыстары көптеп танылады. Дегенмен, осы күнге дейін зерттелмеген тұстары да жетерлік. Соның бірі Арқа күйшілік мектебі күйлерінің орындалу ерекшеліктеріне байланысты пернелік жүйесі жайында айтылуы осы мақалаға негіз болмақ.

Қазақтың шертпелі аспаптарының ішіндегі ең көп қолданылатыны және көптеген үлгі, нұсқалары бар аспап – *домбыра*. Домбыралардың шанағы тұтас ойып та, құрап та жасалады. Домбыралардың сырт нұсқалары әр түрлі болып келгенімен, жасалу әдіс – тәсілдері мен бөлшектері ортақ. Домбыра негізгі бес бөліктен тұрады. Олар: бас, мойын, кеуде, шанақ, қақпақ. Осыларға қосымша: құлақ, тиек, кемер ағаш, тұжым ағаш, бастырма, ішек, үндік (ойық), пернелер, қалқа, серпер, желкелік, түйме, өрнек, желбезек тақтайша деп аталатын қосалқы бөлшектері де бар. Тиектің де бірнеше түрі бар. Олар: бас (жоғарғы) тиек, негізгі тиек, түйме тиек, табалдырық (шайтан) тиек. Бұл бөлшектерсіз домбыра үн шығармайды, ойнауға келмейді, деп көрсетеді Зәбира Жәкішеваның еңбегінде [2, 9 б.]

Домбыра пернелерінің ешбір халықта кездеспейтін, қазақ дүниетанымы мен домбыра болмысына тән тағы бір көне атауларын зерттеуші – ғалым Т. Әсемқұлов былайша көрсетеді: «шыңырау перне – (до), жуас перне – (до диез), көсем перне – (ре), даңғыл перне – (ми), мұңлы перне – (ми бемоль), жетім перне – (фа), емірелі перне – (фа диез), оғыз перне – (соль), үйсіз перне – (соль диез), шағырмақ перне – (ля), Кетбұға перне – (си), тылсым перне – (си бемоль)». Бұдан тыс домбырада «оймауыт перне» деген болады. Бұл, белгілі бір перненің арасындағы сағаның ағашын саусақтың басы сиятындай етіп шұқырлап ою арқылы жасалатын перне. Қашаған пернеден де кіші микроинтонацияны, шамамен сегізден – бір немесе индиялық ситарандағыдай он екіден бір тонды беретін перне [3, 21 б.]. Бұл перне Тәттімбеттің «Қосбасарларында» және «Көкейкесті» күйін орындауда кездеседі.

Қазақ аспаптану саласында маңызды еңбек жазған З.С.Жәкішева «Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары» еңбегінде дәстүрлі домбыралардың түрлері мен құрылымына тоқталады. Қазақ дүниетанымы бойынша домбыра бойында қолөнер, орындаушылық, күйшілік секілді танымдық құндылықтар жинақталған. Адам көкірегіне нұр құятын, жамандықтан сақтайтын күшке ие аспап ретінде оған үкі, қоңырау тағып, төрге іліп кастерлейді. Басқа аспаптарға қарағанда домбыра бақсы ойыны, дуаналық, балгерлік, емшілік секілді діни – ғұрыптық салттарда қолданылмайды. Қазақ даласының әр өңірінен «үшем», «бүктемелі», «үш ішекті», «қуыс мойын», «екі жақты», «железбекті», «қос мойын», «кең шанақты», «қауак», «тұмар» деп аталатын үлгі нұсқалары жайында мағлұматтар алынды.

Шағын үлгідегі балаларға арналып жасалған екі ішекті түрі – **шіңкілдек** деп аталады. Шіңкілдектің үні басқа аспаптар дыбысымен қосылғанда ашық естіліп, ерекшеленіп тұрады.

Сонымен бірге Ахмет Жұбановтың «Ән күй сапары» еңбегінде домбыра тобында әлі де болса сирек қолданылатын нұсқасы үш ішекті домбыра екенін атап өткен. Аспап ішек саны, бұрауы және үш ішекте орындалатын күй шығармаларымен ерекшеленеді. Ұлы Абайдың кезінде өз ән – күйлерін сүйемелдеген **үш ішекті** тарихи домбырасы сақталғаны мәлім.

XX ғасырда қазақтың аспаптық музыкасында ірі инновациялық оқиға орын алды. Академик Ахмет Жұбановтың бастауымен алғаш 1934 жылы ұлт аспаптар оркестрі құрылды. Осыған байланысты домбыраның да түрлі стандарты нұсқалары жасалды. «Мәселен, кәсіпқой шеберлердің қолынан шыққан шанағы ұлғайтылған тенор домбыра бұрынғы халық музыканттары ұстап-тұтқан аспаптарға қарағанда анағұрлым шыққыш болды. Пернелердің аралығын жарты тон етіп байлаудың нәтижесінде диатоникалық дыбыс қатары хроматикалық болып өзгерді. Рас, бұл өзгеріс «Сарыарқа перне» деп аталатын пернені мүлдем жойып жіберді. Бұрын «си» және «си бемоль» ноталарының ортасында тұратын бұл перне «ля» мен «до» аралығында «бейтарап терция» қызметін атқаратын. Сондай-ақ, қазақы тенор домбыраларда «си» мен жоғарғы регистрдегі «до» пернесінің арасында акустикалық жарты тоннан гөрі молырақ интервал болатын. Осы ежелгі дыбыс жүйесін «темперациялау» арқылы оркестр қазақтың халық аспабының шеңберінен шығып, жаңа мүмкіндіктерге ие болды».

«Абай ауылында малдың ішегімен қатар, қос ішегі сымнан тағылған домбыралар да тартылыпты. Жергілікті жұрттың айтуынша, ондай домбыраның дыбысы «қыздарша сыңсып» шықса керек» [4, 103,114 б.].

Жұбановтың дерегіне сай Абай ауылының үш ішекті домбыралары XIX ғасырда татарлар қауымынан енуі мүмкіндігін жасырмайды: «Абай аулында солдаттықтан қашқан татарлардың сол арада қалып, қоныстанып, үйленіп сіңіп кеткендері аз болмаған. Олар да өздерінің «тальянкалары», скипкалары, мандолиналары арқылы татар, орыс халық әндерін орындаған. Абай ауылында домбыраға үш сым шек тағылып тартылу дәстүрі осылардан – мандолина үлгісінен болу керек» [5, 113 б.].

Ықылас атындағы орталық аспаптар мұражайынан алынған деректер бойынша:

Байжігіт күйшінің (XVIII-XIX ғ.ғ. арасында өмір сүрген) – домбырасы. Домбыраның сызба үлгісі этнограф О.Хаймолдиннен алынды. Аспапты сипаттамасы бойынша қалпына келтіріп жасаған белгілі қобызшы, шебер Сматай Үмбетбаев. Аспаптың жалпы ұзындығы 1 м 10 см., бірінші нұсқасы. 1983-84 ж.ж. алынды [7, 143 б.].

Байжігіт домбырасының қалпына келтірген 2-ші нұсқасы. Аспап 3 ішекті, перне саны 19. Шебері С.Үмбетбаев. 1985ж. алынды.

Байжігіт домбырасының қалпына келтірілген 3-ші нұсқасы. 3 ішекті. Шебері С. Үмбетбаев. XVIII-XIX ғасырлар аралығында өмір сүрген күйші – домбырашы Байжігіттің ел арасындағы «Дәлдірең торы», «Салкүрең», «Байғыз зары», «Келіншек», «Жетім торы», «Мың гүл» т.б. күйлері сақталған. Мұра 1985 ж. алынды [6].

Абай Құнанбайұлының (1845-1904) – үш ішекті тарихи домбырасы. Жалпы ұзындығы 92 см., шанақ ұзындығы 17 см., шанақ ені 7см., түпнұсқа. ХІХ ғасырдың ортасында жасалған. Мұра Семей қаласындағы Абайдың әдеби – мемориалдық мұражайы қорынан тарихшы – этнограф, Мәдениет министрінің орынбасары Өзбекәлі Жәнібектің сілтемесімен 1981ж. Мұражай қорынан алынды. Үндік саны10., бет тақтайы 24 ағаш шегемен орнатылған [8, 143 б.]. Пернелік жүйесі бойынша «қашаған» перне «си» мен «до» аралығында кездеседі.

Әбікен Хасеновтың (1867-1958) – домбырасы. Заты: ағаш, ішек, желім, бояу. Ұзындығы 83 см., шанақ ені 17 см., шанақ биіктігі 6 см., мойын ұзындығы 49 см., перне саны 12. Мұраны белгілі шебер Қ.Қасымұлы 1950 жылдар шамасында жасап, күйшіге сыйға берген. Түпнұсқа аспапты Әбікеннің жұбайы Шәкен Хасенова тапсырды. Сілтеме жасап алғызған Ө. Жәнібек. мұражайға 1980 ж. алынды.

Мағауия Хамзиннің (1928 ж.т.) – домбырасы. Ұзындығы 96 см., шанағы 26 см., биіктігі 11см., 1970 – ші жылдарда күйшінің өзі дамытып жасаған үлгісі. Бет тақтайының үстіне қосымша тақтай «желбезектер» салынған. Мұраны күйшінің өзі тапсырды. 1983 ж. алынды.

Мағауия Хамзиннің домбырасының 2-ші көшірме нұсқасы. Шебеі С.Кенжеғараев., 1984 ж. алынды [8, 143 б.].

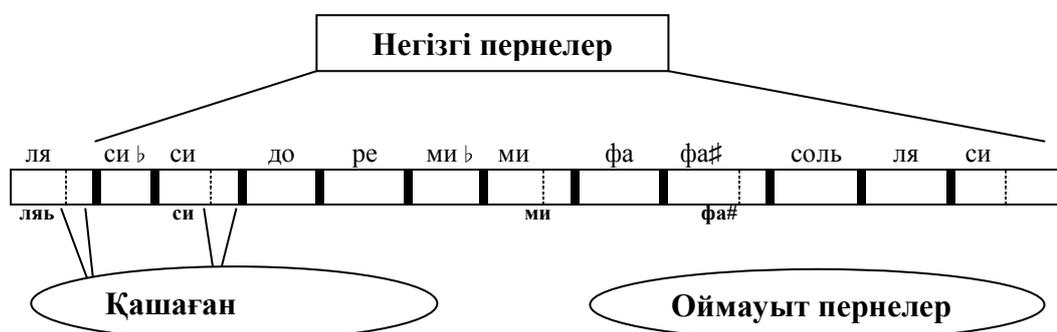
Арқа домбырасы мойыны жуан, қысқа болып келеді. Шанағы бұрышты, қозықұйрық немесе қалақтау пішінде болып, перне саны жеті, сегіз, тоғыз болып келеді.

Арқада ән домбырамен қатар шертпе күй домбыраларының болғандығы аян. Олардың құрылымы туралы азды көпті мәліметтер бар. Осы домбыраның түрін зерттеушілер оның құрылымын ән және дауыс ерекшелігімен байланыстыра зерттейді: «Арқа күйлерінің құрылымы кәсіби әннің әуені негізінде қалыптасқан аспаптық құрылым. Яғни, домбыраның белгілі пернелерінде қалыптасып сабақтасқан күй тараулары ырғақ өлшемі оралымды, күйдегі аралық қашықтығы алшақ, тараулары әр қайталауында суырып –салма өзгеріске түседі.

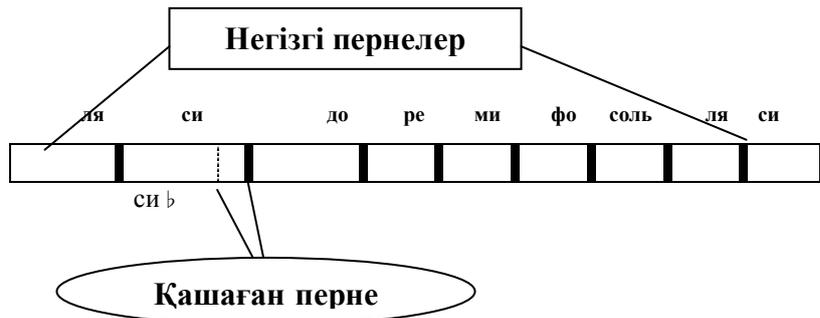
Күйшілік, орындаушылық үлгісі – бірыңғай шертпе дәстүрі жалғыз ішекті мәнерлей тартып, үстіңгі ішекті кезекпен алмастыра орындау тәсілі жағынан негізгі арқауы – «Арқаның» интонациялық ырғақ ерекшеліктерімен сабақтасады. Яғни, әннің әуені емес, аспаптық бастаудың негізінде» шығарылады.

Осы орайда біздер ХVІІІ-ХІХ ғасырларда дәулескер әнші күйшілердің шығармашылығында қолданылған домбыралардың пернелік жүйесіне тоқталуды жөн көрдік. Себебі, перне жалпы аспаптың құрылымы. Күйдің ладтық және құрылымдық негізіне әсер беруші маңызды факторлардың бірі. Пернелік жүйе мәселесін алғаш көтерген А.Жұбановтың алға тартқан бейтарап перне мәселесін бүгінгі таңда А.Тоқтаған, Т.Әсемқұлов және Б.Мүптекеев дамытты. Әйтсе де, Арқа домбырасының пернелік жүйесі осы кезге дейін арнайы зерттеу нысанасы болмады. Мақаламыздың негізгі мақсаты да мұражайларда сақтаулы Байжігіт, Абай, Ә.Қашаубаев, Ж.Елебеков, М.Хамзин, Д.Садуақасов домбыраларының пернелік жүйесін қарастырып талдау мақаланың басты мақсаты болмақ.

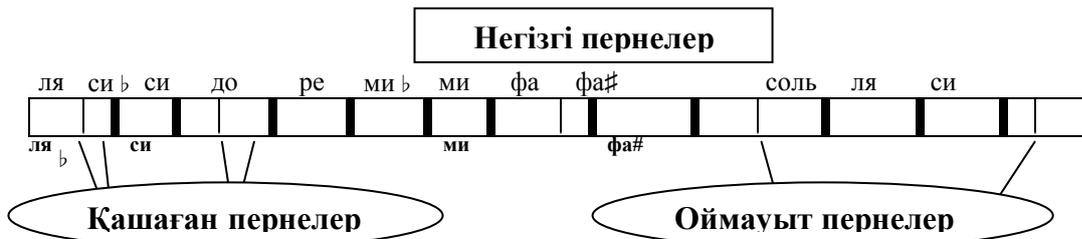
Байжігіт домбырасының пернелік жүйесі:



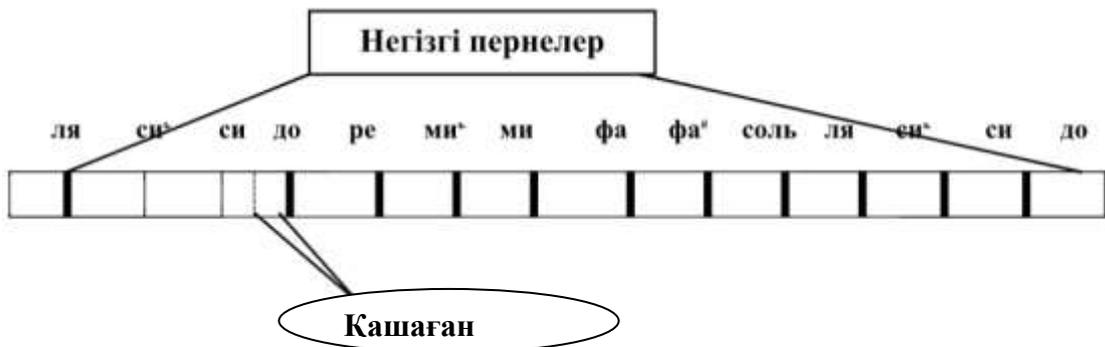
Абай Құнанбаев домбырасының пернелік жүйесі:



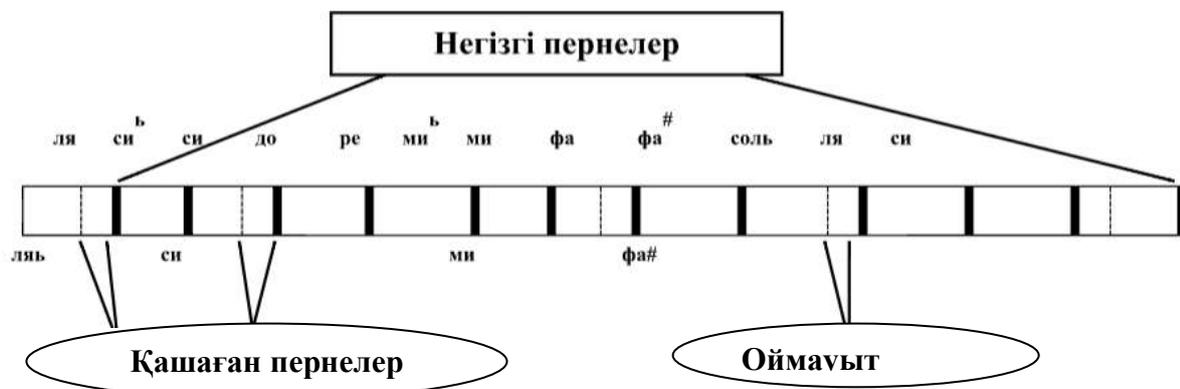
Әміре Қашаубаев домбырасының пернелік жүйесі:



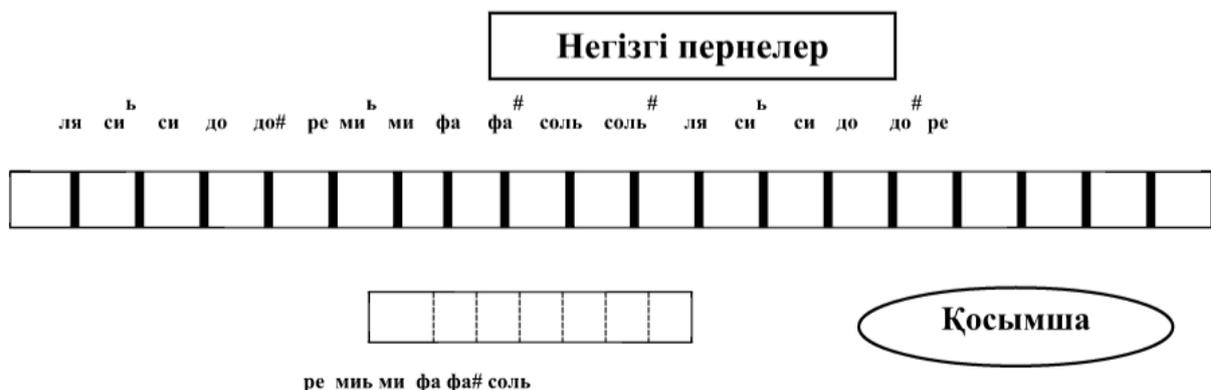
Жүсіпбек Елебеков домбырасының пернелік жүйесі:



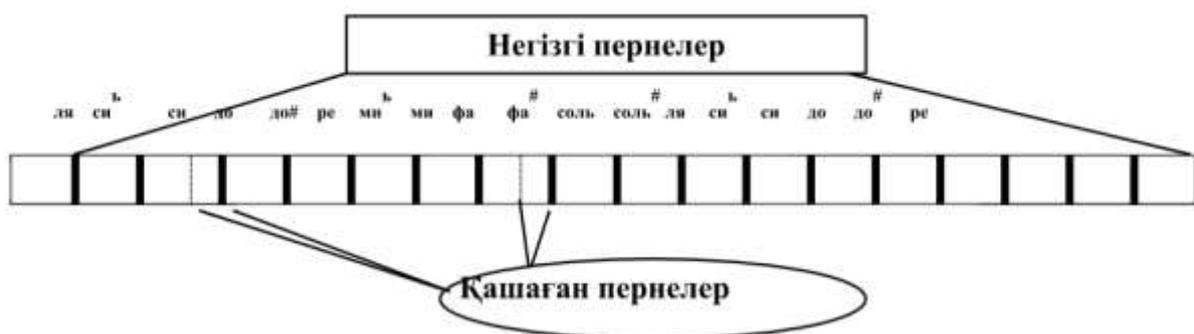
Әбікен Хасенов домбырасының пернелік жүйесі:



Мағауия Хамзин домбырасының пернелік жүйесі:



Дәулетбек Садуақасов домбырасының пернелік жүйесі:



Қорытынды

Арқаның эн мен күй домбыраларының пернелік жүйесі бойынша ладтық дыбыс қатары, пернелерінің саны орта есеппен: 9-19 пернелер аралығында болған. XVIII-XX ғ. дейінгі аралықта қамтылды. Домбыраның құрылымы, перне саны әр түрлі болуы ойнау репертуарына әсер етеді. Соған байланысты пернелік жүйе жалпы алғанда алуан түрлі болған. Арқаның эн домбырасы мен күй домбырасының пернелік жүйесі жағынан айтарлықтай айырмашылық кездеспейді. Домбыралар әр орындаушыға ғана арналып жасалғандықтан жүйелілігі әр түрлі, дегенмен, Арқа домбырасының пернелік жүйесі эн мен күйге ортақ. Байжігіт домбырасының пернелік саны – 12, Абай домбырасының пернелік саны – 9. Қашаған перне «си» мен «до» аралығында орналасқан. Әміре Қашаубаевтың домбырасы – 12 пернелі. «ля^б» мен «ля», «си» және «до», «ми» мен «фа» аралығында қашаған пернелер, сонымен қатар, «соль», «ля», «си» оймауыт пернелері салынған. Жүсіпбек Елебеков домбырасының перне саны – 12. «си» мен «до» аралығында қашаған перне орналасқан. Әбікен Хасенов домбырасы – 12 пернелі. «ля^б»- «ля», «си»- «до» қашаған пернелер, «фа»-«фа[#]» аралығында оймауыт перне орналасқан. Арқа мектебінде заман ағымына сай өзгеріске ұшыраған Мағауия Хамзиннің домбырасы – 19 пернелі. Хроматикалық жүйедегі домбыраға санымен қатар желбезек тағылып, қосымша пернелер орнатылған. Бұл пернелер шертпе күй дәстүрінің диапазондық ерекшелігін дамытудағы өзгеше құбылыс. Екі ғасырды жалғап тұрған аспап екі заман ағымына сай өзгерісте болды. Себебі, оркестрде орындаудың бір қыры осында жатыр деп айтуға болады. XX ғасырдағы орындаушылардың бірі Дәулетбек Садуақасовтың домбырасы – 19 пернелі. Дегенменде, домбырасы Арқа пернелік жүйеге сай болып келеді. оған дәлел жарты тон арасындағы байланған қашаған пернелер осыған себеп. Олар: «си» және «до», «ми» мен «фа» арасындағы пернелер. Әрине бұның бәрі мұражайдан алынған деректерге сүйеніп үстіртін жасалған тұжырымдар. Бұл бастама әлі де өзінің жалғасын тауып, тереңдеп зерттеуді қажет етеді. Ол іс болашақтың қолында.

Әдебиеттер тізімі:

1. Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі. Антология 2009, 67 б.
2. **Жәкішева, З.С.** Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы, 2011. – 232 б.
3. Әсемқұлов Т. Домбыраға тіл бітсе. / Жұлдыз №5 1989, – 21 б.
4. **Жұбанов, А. Қ.** Ғасырлар пернесі. – Алматы : «Дайк-пресс», 2002. – 111 б.
5. **Жұбанов, А. Қ.** Өн – күй сапары. – Алматы : «Ғылым» баспасы: 1976. – 480 б.
6. **Жұбанов, А. Қ.** Замана бұлбұлдары. – Алматы : «Дайк-пресс», 2001. – 440 б.
7. **Жәкішева, З.С.** Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары. – Алматы : «Алматы кітап» баспасы, 2008. – 232б.
8. **Жәкішева, З.С.** Өзбекәлі Жәнібек тағылымы. / Зә-бира Сыпатайқызы Жәкішева. – Алматы, 2011. – 163 б.
9. **Есенұлы, А.** Күй – Тәңірдің күбірі. / А. Есенұлы. – Алматы : Дайк-Пресс, 1996. – 208 б.
10. **Сейдімбек, А.** Күй шежіре. – Алматы : Ғылым, 1997. – 224 б.
11. **Бекенов, У.** Күй табиғаты. – Алматы : Өнер, 1980. – 180 б.

References (transliterated)

1. Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі. Antologiâ 2009, 67 p.
2. **Žákíševa Z.S.** Қазақтың дәстүрлі muzykalyқ aspaptary. – Almaty, 2011. – 232 p.
3. **Ásemqulov T.** Dombryraǵa til bitse. / Žuldyz №5 1989, – 21 p.
4. **Žubanov A.** Ğasyrlar pernesi. – Almaty : «Dajk-press», 2002. – 111 p.
5. **Žubanov A.Қ.** Ǟn – kùj sapary. – Almaty : «Ğylym» baspasy: 1976. – 480 p.
6. **Žubanov A.Қ.** Zamana bulbuldary. – Almaty : «Dajk-press», 2001. – 440 p.
7. **Žákíševa Z.S.** Қазақтың дәстүрлі muzykalyқ aspaptary. – Almaty : «Almaty kitap» baspasy, 2008. – 232p.
8. **Žákíševa Z.S.** Ózbekǎli Žǎnibek taǵylymy. / Zǎ-bira Sypatajқыzy Žákíševa. – Almaty, 2011. – 163 p.
9. **Esenuly A.** Kùj – Tǎñirdiñ kùbiri. / A. Esenuly. – Almaty : Dajk-Press, 1996. – 208 p.
10. **Sejdimbek A.** Kùj шежіре. – Almaty : Ğylym, 1997. – 224 p.
11. **Bekenov, U.** Kùj tabigaty. – Almaty : Óner, 1980. – 180 p.

Асель АЛИНА

ЛАДОВАЯ СИСТЕМА ПЕРЕВЯЗОК АРКИНСКОЙ ДОМБРЫ

Аннотация

В статье представлены новые факты о домбровой системе ладков перевязок на основе инструментов исполнителей Аркинской школы.

Ключевые слова: культура, кюйши (исполнитель), домбровая система ладков перевязок, факт.

Assel ALINA

MODES' SYSTEM OF THE ARKA'S DOMBRA'S FRETTS

Abstract

In this article the new facts about the dombra modes' system of fretts based on the structure of musical instruments of Arka school performers are presented.

Keywords: culture, kyuyshi (performer), dombra system of fretts, fact.

Автор туралы мәлімет:

Алина Әсел Қайратқызы – өнертану ғылымының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының оқытушысы.

Сведения об авторе

Алина Асель Кайратовна – магистр искусствоведческих наук, преподаватель Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Information about author:

Assel Alina – masters of Art, Teacher at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire.

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

**ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ
ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ**

CREATIVITY OF KAZAKHSTANI COMPOSERS

УДК 786.2.083.1 (574)

Антон СОМОВ

Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЗАРБАЯ ЖУМАНИЯЗОВА¹

Аннотация:

В связи с 80-тилетием со дня рождения известного казахстанского композитора Жуманиязова Базарбая Сагадиевича, данная статья привлекает внимание к некоторым индивидуальным особенностям его творчества. Три фортепианные миниатюры рассматриваются в свете актуальных исследований на тему «портрет автора» в музыке.

Ключевые слова: Базарбай Жуманиязов, творчество композиторов Казахстана, фортепианная миниатюра, анализ формы, мера содержания, жанр, элегия, полька, скерцо, фортепианный репертуар.

Тірек сөздер: Базарбай Жұманиязов, Қазақстан композиторларының шығармашылығы, фортепианолық миниатюра, форма талдауы, мазмұн өлшемі, жанр, элегия, полька, скерцо, фортепианолық репертуар.

Keywords: Bazarbay Jumaniyazov, creativity of Kazakhstani composers, piano miniature, form analyses, measure of content, genre, elegy, polka, scherzo, piano repertoire.

Среди выпускников Казахской национальной консерватории имени Курмангазы – представители разных специальностей (пианисты, струнники, духовики, домбристы, дирижёры, музыковеды, композиторы). Каждая из специальностей уникальна, так как её развитие в разные десятилетия было предопределено не только специфическими профессиональными особенностями, но и прямым воздействием личностей, сыгравших большую роль в становлении музыкальной культуры Казахстана.

Творчество каждого композитора – это индивидуальный «голос» в мире музыки. И даже после того, как этот «голос» истаивает во времени и пространстве, мы все же слышим его. 2016 год как юбилейный мог просто придать дополнительные импульсы изучению наследия Базарбая Сагадиевича Жуманиязова, композитора, педагога, общественного деятеля (1936-2015 гг.), но оказался годом особой памяти.

Три фортепианные миниатюры Базарбая Жуманиязова будут рассмотрены нами не только с точки зрения их формы, но как наша дань уважения в нравственно-эмоциональном плане, связанная с личностным портретом композитора.

Прежде всего, стоит отметить богатство и разнообразие фортепианного репертуара для юных пианистов. Этому способствует многогранность инструмента, его универсальные выразительные возможности. Обращение композиторов к данному направлению всегда отличается индивидуальным подходом в создании произведения, разнообразием психологических установок. В отношении Базарбая Сагадиевича – это умение сконцентрировать внимание на формировании слуховой культуры, способности к художественно-ассоциативному мышлению [1].

¹ Автор выражает благодарность профессору Аклиме Каирденовне Омаровой за постановку темы и всестороннюю помощь в её разработке, включая множество ценных замечаний по данной статье.

В фортепианной миниатюре, как сочинении малой формы, закрепились некоторые особенности. Она стала одним из жанров эпохи романтизма, в дальнейшем развивалась как одно из художественных направлений импрессионизма. Большинство пьес скромные по размерам и выразительным средствам, лишены бравурности, повышенной экспрессии. Однако глубина и концентрация художественного смыслового содержания в них обуславливает богатство вариантов взаимодействия выразительных средств. Большинство подобного рода сочинений имеет программные названия, иногда это острохарактерные пьесы, порой с чертами звукоизобразительности, в которых главной задачей автор ставит максимально определённую передачу заданного образа. В ряду многочисленных произведений малой формы есть образцы, которые, несмотря на лаконичность музыкального высказывания, отличаются особой



Илл. 1. Базарбай Жуманиязов.
Фото из семейного архива
композитора

психологической углубленностью в сочетании с разнообразием и точностью отбора выразительных средств.

Данную мысль подтверждают наблюдения Г.Конюса, который выделял в музыкальном содержании два аспекта: технический и художественный. Произведение, воспринятое нами и вызвавшие определённые эмоции и мысли является деятельностью композитора, как «энергия его имени» (А.Леонтьев) заложившего в музыку свой характер, психотип [2, 114].

Фортепианные миниатюры Базарбая Жуманиязова «Элегия», «Маленькое скерцо» и «Полька» (Фортепианные миниатюры, Алматы. 1982 г.) имеют несомненную художественную и дидактическую ценность, прежде всего благодаря яркому национальному колориту, наполнению классических европейских жанров самобытным смысловым содержанием. После ознакомления с данными сочинениями возникает полное ощущение того, что они отражают жизненную позицию композитора – не особо критическую и жёстко-назидательную, а спокойно-рассудительную, порой сдержанно-шутливую и психологически-утончённую.

Данные пьесы отвечают одному из важных критериев художественности – «мере содержания» (А. Сохор). На первый взгляд может показаться, что о мере содержательности, смыслового объема, сложности значений произведения можно судить по степени сложности звукового феномена. В действительности же такое предположение не оправдывается: структурной сложности не обязательно сопутствует сложность образа, а простота структуры не всегда говорит о простоте значения или невысокой эстетической ценности [3, 59]. Анализ пьес помогает постижению внутреннего эмоционального мира композитора, пониманию своеобразия трактовки малой формы, точности расчёта выразительных средств и конкретности музыкальных образов.

Миниатюры «Элегия», «Маленькое скерцо» и «Полька» следуют друг за другом, им присуща контрастность, определенная внутренняя взаимосвязь, в связи с этим, можно предположить реализацию циклической модели – сочетание разнохарактерных пьес, – идеей которой становится выявление разных граней мироощущения композитора.

В «*Элегии*» музыкальное содержание в полной мере соответствует названию пьесы. Музыка лишена эффектности, пафоса, яркой эмоциональной напряженности и наполнена,

скорее, созерцательностью, сосредоточенностью, в целом мягким лирическим настроением. И если вспомнить Базарбая Жуманиязова как человека, личность, то музыка пьесы на наш взгляд, находится в полной гармонии с его внутренним миром. Фактура в сопровождении типична для передачи подобного рода образов – гармонические фигурации, на фоне которого звучит выразительная певучая мелодия. Несмотря на медленный темп, общее спокойное движение, сохраняющееся на протяжении всей пьесы, в музыке нет статики, душевного оцепенения, отрешённости. Напротив, ощущается искренняя эмоциональность лирического героя-композитора, повествовательный стиль его высказывания, стремление обрести душевное равновесие.

Миниатюра написана в простой двухчастной форме и, несмотря на это прослеживается сквозное развитие образности и тематического материала, что выражается, в наличии местных и общей кульминаций, органической взаимосвязи частей.

Первая часть начинается с глубоко задумчивого вступления в низком регистре фортепиано в партии левой руки, которое создаёт общую лирическую атмосферу, свойственную жанру элегии и наводит на ассоциации с Элегией С. В. Рахманинова. Структура изложения музыкального материала (Элегия Б. Жуманиязова) – два периода повторного строения, что является художественно отражением одноаффектности, погружённости в одно состояние, а может в одно из личных воспоминаний композитора (см. пример 1):

Moderato

Пример 1. Элегия.

Очень интересным становится использование автором интервала сексты, как одного из средств передачи романтической образности, однако её разрешение в квинту или в кварту создаёт яркое слуховое представление о связи с фольклорными истоками.

Особый интерес представляет собой вторая часть, так как именно в ней происходит эмоциональное развитие, достижение кульминации и развязка всей пьесы. Всё это

достигается с помощью микстурного удвоения, придающего звучанию объемность и красочность. Расширение второй части, свойственно многим инструментальным пьесам подобной формы и отражает стремление композитора к более интенсивному тематическому развитию. Заключительная фраза подводит к мысли об итоговом лирико-философском выводе: стремление к душевному равновесию сейчас, возможно, не понадобится в будущем... В целом, несомненно, прослеживается связь с фольклорным мелодизмом, а также ассоциации с характерным тембровым звучанием казахского народного инструмента кобыз.

«*Маленькое скерцо*». Казалось бы, название может раскрыть весь образный характер музыки. Однако Б.Жуманиязов явно не стремится отдавать предпочтение веселью и шутке. Загадочный, таинственный, немного затаенный характер музыки передаётся за счет использования дорийского минорного лада, общего легкого характера звучания. Интересный композиторский приём – оstinатный ритмический рисунок в аккомпанементе на *staccato*, который сохраняется на протяжении всей пьесы и вызывает ощущение живой пульсации и ассоциации с народным ударным инструментом. На этом фоне звучит мелодия, исполняемая *legato*. Подобное использование контрастных штрихов придаёт музыке острую характерность, скерцозность (см. пример 2):

Пример 2. *Маленькое скерцо*.

Национальный колорит выражается в кварто-квинтовой интервалике, диатоничности ладовой основы, своеобразии ритмического рисунка. Данная миниатюра вновь наводит на мысль о стремлении к синтезу европейской техники письма и опоры на народно-интонационное начало. Можно предположить, что в данном сочинении Базарбай Жуманиязов претворил не только индивидуальную композиторскую технику и мелодизм, но и уникальные черты своей личности, собственный индивидуальный психологический облик: обострённую тонкость и чуткость восприятия в сочетании с благородством и сдержанностью реакций на самые различные жизненные явления, в том числе трагические или скерцозные.

Особый интерес вызывает ещё одна фортепианная миниатюра – «*Полька*». В данном случае сохранение черт танцевальности, присущих польке, является способом высказывания, под которым таятся различные психологические состояния и выразительные речевые обороты. Для пьесы характерно диалогическое изложение, вопросо-ответные соотношения фраз. Музыка полна изящества, грациозности,

пластической информативности. Понимание интонаций польки как речевых, декламационных или отображающих пластику танцевальных движений очень характерно для творчества композитора.

В трёхчастной форме, в которой написана «Полька», автор находит свои приёмы художественной трансформации музыкального материала. В первой части использован как натуральный, так и гармонический минор, динамическая шкала от *mf* до *f*. В средней части меняется колорит звучания за счёт появления параллельного мажора и нюанса *p*. Своеобразно ритмическое оформление материала – появление синкоп на фоне выдержанных половинных нот. Тематический материал при смене лада особо не контрастирует, а является развитием и показом разных сторон образов.

Данная миниатюра показательна в индивидуальном применении техники письма, выявления тембральных возможностей инструмента, раскрытия многогранности образной сферы в масштабе малой формы, а также преломление польского танца в рамках национального колорита (см. пример 3):

Allegretto

Fine.

Пример 3. Полька.

В заключение следует сказать, что с фольклорными истоками музыкальная речь в трёх фортепианных миниатюрах Базарбая Жуманиязова, связана опосредованно: преимущественно общим интонационным строем, использованием кварто-квинтовых конструкций как вертикально-гармонических структур, так и горизонтально-мелодических комплексов; диатоничностью ладовой основы, поиском тембральных красок, свойственных казахским народным инструментам. Дидактическая направленность музыки проявляется в эстетической привлекательности пьес, яркой образности, доступности пианистического изложения, ориентации на мелодическое богатство народной музыки, а главное в требовании к исполнителю претворить и передать тот самый «голос» композитора.

Воспитание на репертуаре XX века, произведениях национальных авторов имеет первостепенное значение, так как способствует общению с народной культурой, элементы которой творчески воплощаются композиторами, развивает воображение и фантазию, культивирует эмоциональную сферу, формирует музыкальный интеллект. Поэтому любые попытки методической разработки репертуара, анализа творчества казахстанских композиторов будут способствовать пропаганде казахской национальной музыки, целенаправленному подходу к выбору репертуара, обогащению методических приёмов его изучения.

Фортепианные миниатюры Базарбая Жуманиязова – это своего рода капля в море его творчества, но каждая из них несёт в себе непосредственный вклад в понимание времени, в котором творил композитор, представляет собой образец того, как при помощи малой формы можно воссоздать свой индивидуальный, внутренний, духовный мир, собственное авторское мировосприятие.

Список литературы

1. **Иванчей, Н.П.** Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Вып.№1. – Адыгея, 2009.
2. **Ергиев, И.Д.** Содержание музыкального произведения и смысловая конфигурация артистизма исполнителя-инструменталиста // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Вып.№3 (35). – Челябинск, 2013.
3. **Сохор, А.Н.** Социальная обусловленность музыкального мышления// Проблемы музыкального мышления. – М.,1974.
4. **Казанцева, Л.П.** Музыкальный портрет. – М, 1995.
5. **Кирсанова, Э.А.** Детская музыка и фольклор. – Алматы, 1997.
6. **Кузембаева, С.А., Мусагулова, Г.Ж., Касимова, З.М.** Казахские оперы. – Алматы, 2010.
7. **Горбунова, Н.** Фортепианные циклы Г.Жубановой. Вопросы целостности композиции и интерпретации : дисс. ... магистр иск. – Алматы, 2015.
8. **Аравин, П.В.** Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке. – Алма-Ата, 1979

References (transliterated)

1. **Ivančej, N.P.** Fortepiannaâ transkripciâ v svete psihologii muzykal'nogo vospriâtiâ// Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriâ 2: Filologiâ i iskusstvovedenie. Vyp.№1. – Adygeâ, 2009.
2. **Ergiev, I.D.** Soderžanie muzykal'nogo proizvedeniâ i smyslovaâ konfiguraciâ artistizma ispolnitelâ-instrumentalista // Vestnik Čelâbinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. Vyp.№3 (35). – Čelâbinsk, 2013.
3. **Sohor, A.N.** Social'naâ obuslovlennost' muzykal'nogo myšleniâ// Problemy muzykal'nogo myšleniâ. – M.,1974.
4. **Kazanceva, L.P.** Muzykal'nyj portret. – M, 1995.
5. **Kirsanova, È.A.** Detskaâ muzyka i fol'klor. – Almaty, 1997.
6. **Kuzembaeva, S.A., Musagulova G.Ž., Kasimova Z.M.** Kazahstkie opery. – Almaty, 2010.
7. **Gorbunova, N.** Fortepiannye cikly G.Žubanovoj. Voprosy celostnosti kompozicii i interpretacii : diss. ... masters of arts. – Almaty, 2015.
8. **Aravin, P.V.** Stepnye sozvezdiâ. Očerki i ètudy o kazahskoj muzyke. – Alma-Ata, 1979

Антон СОМОВ

**БАЗАРБАЙ ЖҰМАНИЯЗОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ
МИНИАТЮРА ЖАНРЫ**

Түйін

Белгілі қазақстандық композитор Б.С.Жұманиязовтың 80-жылдығына орай, бұл мақалада оның шығармашылығының кейбір жеке ерекшеліктеріне назар аударылады. Үш фортепианолық миниатюрасы "автор портреті" тақырыбындағы өзекті зерттеулер санатында қарастырылады.

Тірек сөздер: Базарбай Жұманиязов, Қазақстан композиторларының шығармашылығы, фортепианолық миниатюра, форма талдауы, мазмұн өлшемі, жанр, элегия, полька, скерцо, фортепианолық репертуар

Anton SOMOV

**THE GENRE OF PIANO MINIATURE
IN CREATIVITY OF BAZARBAY JUMANIYAZOV.**

Abstract

In the year of 80-s anniversary of famous Kazakhstani composer Bazarbay Jumaniyazov this article pays attention to some individual features of his creativity. Three piano miniatures are considered in the light of relevant researches of "author's portrait in music" subject.

Keywords: Bazarbay Jumaniyazov, creativity of Kazakhstani composers, piano miniature, form analyses, measure of content, genre, elegy, polka, scherzo, piano repertoire/

Сведения об авторе:

Сомов Антон – студент 4 курса специальности «Музыковедение» КНК им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Сомов Антон – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану» мамандығының 4 курс студенті.

Information about the author:

Anton Somov – 4th year student of "Musicology" at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

.

УДК 787.087.34 (574)

Сабина АТАГЕЛДИЕВА*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы***ПРОБЛЕМЫ КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ Г. ЖУБАНОВОЙ
(на примере Второго квартета)****Аннотация:**

Данная статья посвящена развитию квартетного жанра в Казахстане, и на примере Второго струнного квартета выдающегося казахского композитора XX столетия Газизы Жубановой показан процесс синтеза традиционной и европейской культур на разных уровнях композиторского творчества. В статье представлен целостный анализ музыки произведения, в частности, рассмотрены вопросы формы, содержания, драматургии, выразительных средств партитуры.

Ключевые слова: композитор Г.Жубанова, традиционная культура, струнный квартет, стиль, форма, драматургия, гармония, атональность.

Тірек сөздер: композитор Г. Жубанова, дәстүрлі мәдениет, ішекті квартет, стиль, форма, драма, гармония, атональность.

Keywords: composer G. Zhubanova, traditional culture, string quartet, style, form, dramaturgy, harmony, atonality.

Начало XX столетия для музыкальной культуры Казахстана ознаменовалось процессом ассимиляции русской, европейской и казахской культур, который привнес в отечественный камерный жанр развитие формы циклической инструментальной сонаты и сочинений расширенного инструментального состава (трио, квартеты, квинтеты). Инструментальные циклы европейских композиторов явились образцами при создании первых квартетных сочинений в творчестве казахских авторов. Как известно, струнный квартет - один из самых сложных видов совместного музицирования. Он стал образцом исполнительской школы для концертирующих музыкантов, способствующей художественному развитию музыкального вкуса и искусства ансамбля. Начиная со своего зарождения в Италии в VII веке, инструментальный квартет пользуется популярностью до сегодняшнего дня, неся в себе особую социальную функцию. Позже выявленные очевидные преимущества использования именно двух скрипок, альты и виолончели, привели к тому, что, при минимальном количестве инструментов, возможно добиться больших художественных результатов и поразить богатством выразительных средств. Именно струнный квартет воплотил в себе совершенно новые формы музицирования, завершенность и красоту гармоничного четырёхголосия, в составе которого была достигнута своеобразная утонченность, пластичность и художественная содержательность голосоведения, которую, кстати, Гёте уподобил « разговору четырёх умных собеседников» [1, с.57].

На этапе становления казахстанской камерной музыки формирование квартетного жанра происходило в ключе активного взаимодействия с западноевропейской традицией. В рамках квартетного жанра происходит осмысление специфики инструментальной технологии, освоение законов инструментального тематизма и особенностей композиции, характерных для западноевропейского квартета. Желание следовать классическим образцам было вполне закономерным, поскольку фаза становления жанрово-композиционной модели струнного квартета в Казахстане происходила в сжатые сроки XX столетия, когда уже в творчестве западноевропейских композиторов закрепились его типологические черты. Однако, отношение казахских композиторов к

западноевропейской модели струнного квартета постепенно менялось, что было обусловлено стремлением не только воспроизвести конструктивные и выразительные свойства жанра, но и вписать его в культурный контекст казахского музыкального наследия.

Необходимо назвать целый ряд казахстанских композиторов, работавших в этом жанре. Это Б. Ерзакович, Е. Брусиловский, В. Великанов, К. Мусин, К. Кужамьяров, Н. Мендыгалиев, А. Бычков, В. Гросс, Б. Баяхунов, Т. Мухамеджанов, М. Сагатов, Ж. Дастенов, А. Меирбеков и многие другие. Среди этой замечательной плеяды отечественных авторов, необходимо выделить имя Газизы Жубановой, сумевшей в разных жанрах классической музыки – балете, опере, симфонических сочинениях, вокальной музыке, достичь удивительного гармоничного синтеза традиционной и европейской культур. Каждое ее произведение отличается особо бережным подходом автора к казахской интонации, мелосу, удивляет необычным сочетанием композиторских техник. И в этом отношении квартетный жанр не стал исключением.

Период, когда был написан Второй квартет, явился временем активных поисков в области обновления мелодики, гармонии, ритмики, ладового строя, фактуры, национального колорита, что повлияло, в целом, и на музыкальный язык, форму, фактуру. Для Газизы Жубановой, как и других авторов второй половины XX столетия, по классификации исследователя Г. Акпаровой, это был третий период развития квартетной музыки [2, с.379]. Все это обуславливалось стремлением найти новые, оригинальные соотношения музыкально-образных контрастов, придать индивидуальность, своеобразие казахскому квартетному жанру. Этот процесс происходил в разных стилистических направлениях, в рамках разных творческих индивидуальностей. Стремление композиторов выйти за рамки узконационального и встать в ряды мировой музыкальной культуры, опираясь на творчество таких мастеров, как Д. Шостакович, К. Дебюсси, Б. Барток, П. Хиндемит, А. Шенберг и других, было высокой целью для казахстанских авторов, которые смогли в лучших образцах квартетного жанра подняться до уровня художественно убедительных, ярких произведений.

Второй струнный квартет был написан в 1991 году. Изучая историю создания этой музыки, мы обратились к исполнителям, и в беседе профессор Акбаров А.А. рассказал нам о том, что этот квартет был написан в момент трагических переживаний композитора – когда не стало её сына Ахана. Именно этим объясняется драматизм, трагедийная насыщенность музыкального содержания.

Второй струнный квартет Г.А.Жубановой – пожалуй, одно из самых интереснейших произведений композитора, незаслуженно оставшееся без внимания публики и музыкантов. Можно даже сказать, что это сугубо личная, интимная сфера творца, и, наверное, самая трагичная страница «музыкального дневника» Газизы Ахметовны. Обращаясь к такой теме, как смерть близкого человека, она прекрасно осознавала, какая ответственность лежит на ней. И она выполнила свою задачу, выложившись на все сто, в очередной раз доказав и продемонстрировав нам свой потрясающий гений и безграничную силу музыки.

Второй квартет нетипичен практически по всем признакам классического жанра. Во-первых, он состоит из двух частей: *Adagio misterioso* и *Allegro*. Во-вторых, сам музыкальный язык произведения близок к атональному, но вторая часть развивается с опорой на звук «d», тем самым создавая ощущение тонической опоры. В-третьих, формы обеих частей, в отличие от Первого квартета, где I часть написана в сонатной форме, начальный раздел II квартета это некий синтез между трехчастностью и развитием материала на подобию домбрового кюя. И, пожалуй, единственное, что осталось в рамках классического состава, так это присутствие двух скрипок, альты и виолончели. Хотелось бы отметить, что такое явление уже встречалось в музыкальной практике, а конкретно, в творчестве А.Шенберга. Его первые 3 квартета тональны, но, Четвертый и Пятый квартет

словно написаны другим человеком. Пожалуй, то же самое, можно сказать и о двух квартетах Г.Жубановой. Они – полная противоположность друг другу.

Музыку квартета открывают суровые и мрачные аккорды, напоминающие церковное отпевание. Не смотря на всю красоту гармонии, сами аккорды бездушны и мрачны. Они изображают некую вечность, то, что неизбежно, то, что будет всегда и вовеки веков. Большую роль в создании образа играет динамика – *pp*, нижний регистр и медленный темп.

The image shows a musical score for the beginning of a quartet. It is marked "Adagio misterioso". The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first five measures are shown. All instruments play sustained chords in the lower register with a pianissimo (*pp*) dynamic. The chords are: Measure 1: Violin I (F#2), Violin II (F#2), Viola (C2), Cello (F#1); Measure 2: Violin I (F#2), Violin II (F#2), Viola (C2), Cello (F#1); Measure 3: Violin I (F#2), Violin II (F#2), Viola (C2), Cello (F#1); Measure 4: Violin I (F#2), Violin II (F#2), Viola (C2), Cello (F#1); Measure 5: Violin I (F#2), Violin II (F#2), Viola (C2), Cello (F#1).

Пример 1. Вступление

В 7 такте происходит смена размера с 4/4 на 3/4, и с ремаркой автора “*dolcissimo*”, скрипка оживляет музыкальную ткань квартета. Ее тема светла, спокойна и умиротворенна. К тому же, с ее появления аккорды «оттаивают», становясь все более мягкими и светлыми:

The image shows a musical score for the first violin part. It is marked "dolcissimo". The score is for Violin I. The first five measures are shown. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The melody is light and calm. The dynamic starts with a crescendo and ends with a fortissimo (*f*) dynamic.

Пример 2. Тема скрипки

Но светлый характер музыки все же омрачает некая пустота, которая проявила себя в двух композиционных приемах. Первый – это расположение звуков аккорда ре-мажора, где удвоен терцовый тон (fis), и практически не ощущается квинтовый (ля), звучащий в партии виолончели. Во-вторых, расстояние между партией первой скрипки от всех остальных инструментов достаточно большое. По отношению к виолончели это увеличенная октава «ля-ля-диез» через 4 октавы, а по отношению к альту большая терция через 3 октавы. Это большое расстояние и показывает пустоту между сферой небесного и светлого и более сгущенного и приближенного. (Пример 3)

Дальнейшее развитие музыки приводит к смене ключей и регистров у альта и виолончели, ритм становится одинаковым во всех партиях, а созвучия все более красочными и жалобными, благодаря мажоро-минорной системе и секундовым интонациям. (такты 11-15). Другими словами, происходит внезапная смена настроения. И, чтобы придать движению музыкальной мысли некую логику, композитор возвращает начальную хоральную тему (такт 19). Но, если в первый раз она привела нас к осветлению образа, то в репризе наоборот: краски сгущены и мрачны как никогда до этого. Друг на друга накладываются два аккорда, находящиеся на расстоянии малой терции друг от друга. Это большой мажорный квинтсектаккорд у альта и виолончели (c-es-g-as), и

малый минорный септаккорд у скрипок (h-d-fis-a). Трагизм придает sul.ponticello и всеобщее тремоло.

The musical score for Example 3 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part starts with a rest, then enters with a melodic line marked 'dolcissimo'. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play sustained chords. Dynamics include 'dolcissimo' for the Violin I, and 'f' and 'mf' for the other instruments.

Пример 3.

Но есть кое-что, что заинтересовало нас больше всего во всем вступлении к первой части. Это такты 16-17. Они появляются внезапно, в очень развитом ритме, и их музыка напоминает развал карточного домика: движение музыки разносторонне в прямом смысле (нисходящее и восходящее), динамика усиливается по мере окончания 17 такта. Но самое интересное, что чисто визуально, создается некая иллюзия, намек на сериальность. Хотя, рассмотрев ноты, мы ее не находим. То есть, это слуховой обман. Такие эпизоды будут встречаться на протяжении всего квартета еще не раз. В связи с чем, возникает вопрос: зачем автор создал и включил данный эпизод?

На самом деле, столь диссонирующие такты включены, на наш взгляд, чтобы снова отобразить борьбу света и тени, которая уже закрепила себя в прозвучавшей до этого музыке. Ведь в 13-15 тактах мы уже услышали 3 минорных трезвучия, которые абсолютно консонантны, гармоничны, и возвращают нас в тональную сферу развития музыкальной мысли. При этом их ритм спокоен с преобладанием долгих длительностей. Следовательно, им должны противостоять атональные диссонансы, в более мелком ритме, которые в принципе и следуют сразу же в 16-17 тактах, и действительно привлекают к себе внимание своей индивидуальностью и необычностью появления:

The musical score for Example 4 consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part starts with a rest, then enters with a melodic line marked 'espr.' and 'mf'. The Violin II, Viola, and Violoncello parts play sustained chords. Dynamics include 'espr.', 'mf', and 'misterioso con sord.' for the Violin I, and 'mf' for the other instruments. The score ends with a measure marked '20'.

Пример 4. Срединя вступления.

Таково вступление к первой части. Мы можем с уверенностью сказать, что это именно вступление, так как сам композитор обрамил его от основной части двумя тактовыми чертами.

Что касается основной части, то, как уже было сказано выше, она развивается по принципу кюя. Но нельзя сказать, что это кюй, так как самый ее главный принцип – регистровый контраст и импровизационное начало, в то время как в кюе есть четкие и строгие разграничения зон, игра ладов, кварто-квинтовые соотношения, оstinatность и т.д. Музыка рисует то, что невозможно ощутить, потрогать, взять в руки. Возможно, это полет души, возможно, некая боль внутри скорбящего человека. Такое заключение основано на преобладание высокого регистра, огромная роль скрипок и, несмотря на все развитие, статичность образа и его единство. Он словно развивается, но без внешних факторов, словно погруженный сам в себя. В начале мы слышим оstinато «е» первой скрипки и очень нежную и мягкую тему, но будто бы уже неживую (регистр придает некий холод звучанию) мелодию. Ее излагает вторая скрипка. Примечательно то, что в мелодии ощущается тоническая опора на звук «е»:



Пример 5. Тема I части

В отличие от партии первой скрипки, тема второй достаточно развита, благодаря ритмической индивидуальности, постепенным увеличением своего диапазона и движением к своей верхней кульминации на звуке соль диез. Но внезапно, отчужденно, в музыку начинают проникать первые нотки тревоги, диссонансы альты и виолончели. Как раз - таки, за счет них, наш слух снова начинает воспринимать некоторые эпизоды и отрывки как сериальную музыку. Первое вкрапление чуждой сферы приходится на 35 такт. Это альт:



Пример 6. Тема альты

Очень быстро включается виолончель, уже в 39 такте на пиццикато звучат ее первые диссонансы. Все это приводит к разделению музыки на две сферы по множествам критериев: регистровому соотношению, тембровому, техническому, ритмической дифференциации, и т.п. За счет такого композиционного приема ощущается внутренний дискомфорт, и вот уже снова борьба, в которой отчаянные скрипки пытаются держаться до последнего. Но композитор усиливает настойчивость низких инструментов, дробя ритмические структуры, и в 48 такте скрипки замолкают, а начиная с 49 такта, становятся частью всеобщих диссонансирующих созвучий.

Возвращаясь к идеи «намек на сериальность», хочется сказать, что именно на первую часть приходится большая доля таких моментов. Иногда это сольные отрывки (Пример 7), а иногда и более развитые, между разными инструментами (Пример 8).



Пример 7.



Пример 8.

Чтобы как-то примерить две сферы, и найти объяснение всему случившемуся и пережитому, композитор решает объединить два начала воедино. Такое, глубоко национальное, тюрко-мировоззренческое решение, и в то же время точка в развитии первой части, приходится на генеральную кульминацию. Это такты 85-91.



Пример 9. Кульминация I части

Теперь диссонансы помещены в высокий регистр, и все инструменты играют в предельных для них зонах. Ещё недавно высота и низкие диссонансы были далеки друг от друга. Но, встретившись в кульминации, словно замкнули все круги, выстроив музыку в четкую логичную систему, сравнимой с Вселенной. В эту минуту забываешь о том, что играют всего четыре музыканта. Ощутима мощь огромного оркестра, мощный сгусток энергии, который должен куда-то вылиться, иначе произойдет взрыв. И этим выплеском становится вторая часть – *Allegro*.

II часть начинается с темы, написанной в жанре кюя, выдержанной в национальном духе. На лицо все черты стиля Г.А.Жубановой: мелодика, вкрапленные диссонансы. Практически, ничего удивительного не происходит до 31 такта:

Allegro

The image displays a musical score for the beginning of the second part of a piece. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'mf'. The music is in 8/8 time. The Violin I and II parts play a rhythmic melody with some chromaticism. The Viola and Cello parts provide a harmonic accompaniment. The score shows a rhythmic melody with some chromaticism and dissonance, characteristic of the composer's style.

Пример 10. Тема II части

Но после проведения главной темы (которая в целом проводится три раза, разграничиваясь различными эпизодами, что позволяет судить о форме второй части как рондо) начинается стремительное развитие. Национальный колорит отступает на второй план, а на первый выдвигаются личные чувства. Тема словно мечется, торопится суетиться, пытаясь сказать все самое важное, словно боясь не успеть. Такие мысли подтверждаются в нотах. Во-первых, огромное количество пауз, приходящихся в основном, на первую и последнюю, относительно слабую долю (словно нехватка дыхания). Во-вторых, пульсация мелкими длительностями, напряжение создает высокий регистр (Пример 11).

По драматизму, этот раздел не уступает кульминации первого квартета. Отличие лишь в содержании музыки. Это именно тот самый выплеск накопившегося из недавно прозвучавшей части. Здесь прослеживается интонационное родство с тем самым моментом распада картонного домика из первой части, так как сравнивая их, мы пришли к выводу, что у них очень много общих черт. Это тот же распад единого в разные стороны, резкая остановка, острые диссонансы (Пример 12).

Example 11 is a musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into two systems, each with a 'sul pont' (sul ponticello) marking and an 'ord' (ordine) marking. The dynamics are generally soft to mezzo-forte.

Пример 11.

Example 12 is a musical score for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes markings for 'trémolo' (trill) and 'espress. cantab.' (expressive cantabile). The dynamics are generally soft to mezzo-forte. The score is divided into two systems, each with an 'arco' (arco) marking.

Пример 12. Конец первого эпизода

Затем снова возвращается главная тема, рефрен. Его повтор приходится на 49 такт, он звучит в укороченном виде, всего 8 тактов. И начинается новая волна захвативших чувств. В этот раз музыка больше агрессивна, чем драматична: использование двойных нот на динамике *f*, интонационные скачки на уменьшенные и увеличенные интервалы через несколько октав между сильной и относительно сильной долями, остигато виолончели – все это приводит к первой кульминации второй части. (Пример 13). Постепенно музыка замедляется, и после уже наступает лирическая кульминация, в которой снова прослеживается намек на сериальность (Пример 14).

Затем снова вступает рефрен. Именно третье его проведение звучит неожиданное всего, ведь после всего услышанного ни как не ждешь услышать тональную музыку. Постепенно развиваясь, все дальше отводя нас от какой-либо опоры на устой, рефрен приводит нас к генеральной кульминации не только второй части, но и всего цикла. Снова высокий регистр, острый диссонанс и бешеная динамика. Такое мы уже встречали в кульминации первой части точь-в-точь. Разница лишь в четко зафиксированной высоте. Можно сказать, что эта та же кульминация, но уже в новом этапе своего развития, некая «тембровая реминисценция» (Пример 15).

Пример 13. Второй эпизод

Пример 14.

Пример 15. Кульминация II части

На наш взгляд, во Втором струнном квартете, Газиза Жубанова выступила как композитор-изобретатель, намного опередив все развитие казахской музыки. В нем огромное множество необычных находок и композиционных решений в плане формы, языка, гармонии, фактуры, и т.п. И эта кульминация – одна из них.

В самом конце всего произведения, абсолютно без изменений, возвращается вступление ко всему квартету. И вдруг оказывается, что замкнулся еще один, более масштабный круг. словно музыка родилась, прожила, и вернулась туда, откуда она пришла (не зря по-казахски «қайтып болу» - вернуться туда, откуда явился на свет). Благодаря этому квартету, был рожден новый мир, новая Вселенная, со своими законами и своей силой, в которой происходит вечная борьба, в которой нет победителя, но движет всем единство двух стихий. Взаимопроникновение одного в другое – остов, на котором держится все произведение. Может быть, поэтому в квартете всего лишь две части, ведь намек на бинарность лежит во всех факторах: двухчастный цикл, гармония разделена на атональность и тональность, сфера возвышенного в партии скрипок и темного у альты и

виолончели, двуликость одной и той же кульминации, замкнутость мысли в двух кругах благодаря тройному проведению вступления, и так далее. Именно в этом и заключена вся уникальность квартета, именно это выделяет его среди всех других произведений автора.

При поисках материалов относительно данного произведения, нам посчастливилось встретиться с его первым исполнителем – Ернармом Мынтаевым, основателем и художественным руководителем Государственного квартета РК имени Г.Жубановой. В своем интервью он рассказал о том, что это сочинение очень современное с точки зрения содержания, исполнительской техники. Разбор квартета для артистов потребовал очень тщательного разучивания не только нот, но и всех штрихов, нюансов, всех ремарок, поставленных автором. По словам музыканта, только после точного освоения текста, возможно было показать содержательность. Е. Мынтаев говорит: «Можно увидеть, что автор, в период написания погрузилась в какой-то «темный мир». В какой-то момент она подняла голову и увидела солнце... Но, все равно грусть, печаль ее не отпускают, и снова мраком возвращают ее обратно...» (из личной беседы). Музыкант, давая оценку сочинению, отметил, что «Газиза Ахметовна ушла на 100 лет вперед своего времени. И даже сейчас не все слушатели его воспримут, потому что такой музыкальный язык требует подготовленности публики. Например, сейчас в Европе идет такой процесс, когда слушателям нравится такая сложная музыка: они много ходят на концерты современной музыки, они ищут такую музыку, и, в то же время, западные современные композиторы пишут такую музыку. Квартет Жубановой мы пока ещё на Западе не исполняли, но я уверен, что это произведение будет иметь большой успех. Такая музыка там востребована, понятна, такую музыку там любят, слушательская аудитория уже готова к ней» (из личной беседы).

Таким образом, написанный в 1991 году, квартет Г.Жубановой остаётся актуальным и по сей день, благодаря своему свежему звучанию, смелости поставленных задач и гениальным решениям. Композитор в очередной раз доказала всем, что она не просто музыкант, она – философ и творец с большой буквы. Представленный в данной статье аналитический материал о Втором струнном квартете Г. Жубановой наглядно демонстрирует зрелость казахстанской композиторской школы второй половины XX столетия, её созвучность и востребованность в мировом пространстве.

Список литературы

1. *Давидян, Р.Р.* Квартетное искусство: проблемы исполнительства :[учебное пособие для музыкальных вузов] / Р. Р. Давидян. – Москва : Музыка, 1984. – 269 с.
2. *Акпарова, Г.* Жанр струнного квартета в Казахстане // Сб. статей Родному вузу - наш талант. – Алматы, 2005. – С. 378-390.

References (transliterated)

1. *Davidân, R.R.* Kvartetnoe iskusstvo: problemy ispolnitel'stva :[učebnoe posobie dlâ muzykal'nyh vuzov] / R. R. Davidân. – Moskva : Muzyka, 1984. – 269 p.
2. *Akparova, G.* Žanr strunnogo kvarteta v Kazahstane // Sb. statej Rodnomu vuzu - naš talant. – Almaty, 2005. – pp. 378-390.

Сабина АТАГЕЛДИЕВА

**Г. ЖУБАНОВАНЫҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ СТИЛІ МӘСЕЛЕЛЕРІ
(Екінші квартет мысалында)**

Түйін

Бұл мақала Қазақстандағы квартет жанрын дамытуға арналған, сондай-ақ XX ғасырдағы көрнекті қазақ композиторы Ғазиза Жұбанованың Екінші ішекті квартет мысалында композитор жұмысының түрлі деңгейлерде дәстүрлі және еуропалық мәдениеттердің синтездеу процесін көрсетеді. Атап айтқанда, мақала, нысаны, мазмұны, драматургиясы, мәнерлі құралдарын мәселелерін музыка жұмыстар толық талданады.

Тірек сөздер: композитор Ғ. Жубанова, дәстүрлі мәдениет, ішекті квартет, стиль, форма, драма, гармония, тональдылық.

Sabina ATAGELDIYEVA

**G. ZHUBANOVA' S COMPOSING STYLE PROBLEMS
(on example of the Second Quartet)**

Abstract

This article is devoted to the development of the quartet genre in Kazakhstan and on example of the Second String Quartet of twentieth century's outstanding Kazakh composer Gaziza Zhubanova it shows the process of synthesis of traditional and European cultures at different levels of the composer's work. The article presents a complete analysis of the Second quartet, in particular, the issues of form, content, dramatic, expressive means of the score.

Keywords: composer G. Zhubanova, traditional culture, string quartet, style, form, dramaturgy, harmony, atonality.

Сведения об авторе:

Атагелдиева Сабина – магистрант 2 курса специальности «Камерный ансамбль». Научный руководитель- кандидат искусствоведения, доцент *Бегембетова Галия Зайнакуловна*

Автор туралы мәлімет:

Атагелдиева Сабина – «Камералық ансамбль» мамандығының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі- өнертану кандидаты, доцент *Бегембетова Галия Зайнакуловна*

Information about the author:

Sabina Atageldiyeva – 2^d year master's student of "Chamber music" speciality. Scientific supervisor – *Galiya Begembetova*, PhD in Art, docent.

УДК 78.036(574)

Жанел МУСАГУЛОВА

Казахский национальный университет искусств (Астана)

КОМПОЗИТОРЫ КАЗАХСТАНА НА ПУТИ ОСВОЕНИЯ НАРОДНЫХ ИСТОКОВ (на примере творчества Б.Дальденбая)

Аннотация:

В представленной статье даны сведения о творческой деятельности отечественного композитора Б.Дальденбая, а также об особенностях стиля его произведений. Автор прослеживает важность роли национального тематизма в сочинениях композитора, на примере произведения «Саяхат» для духового квартета. К анализу представлен жанр камерной музыки в контексте творчества композиторов Казахстана.

Ключевые слова: композитор Б. Дальденбай; исполнительство; творчество; традиции; сюита; национальный; школа;

Тірек сөздер: композитор Б. Дәлденбай; орындаушылық; шығармашылық; дәстүр; сюита; ұлттық; мектеп.

Keywords: composer B. Daldenbay; performance; creativity; tradition; suite; national; school;

В любой музыкальной культуре исполнительство является важным звеном. Без звуковой реализации нотного материала произведения авторов имеют свойство теряться в современной музыкальной среде, где с каждым годом создаются все новые объекты для исследований.

Инструментальная музыка занимает важное место в творчестве современных казахских композиторов. Период осмысления национальных традиций существует в становлении любой национальной композиторской школы. Исполнительство чаще всего интерпретируется в традиционных рамках. С течением времени оно разветвилось на две отрасли, такие как: «народное» и «академическое». Чаще всего отечественные композиторы и исполнители обращаются именно к первому. В связи с этим, понятие “фольклористика”, которое изучает народное творчество и традиции, становится все более востребованным. Сегодня индивидуальность национального стиля это - основа музыкального богатства.

С XX века и по сей день, композиторы находятся в поиске способов воплощения национального тематизма. Особое место в музыкальной культуре Казахстана занимает творчество талантливого композитора Бейбита Дальденбаева. Его произведения отличаются насыщенным содержанием, имеют четкую образную форму, а также многообразие музыкальных средств исполнительства. Родиной композитора является живописное место Алматинской области, поселок «Нарынкол». Стоит отметить, что тема “патриотизма” несомненно, является выражением своих чувств благодарности отчему краю в творчестве современника.

Дальденбаев Б. окончил Казахскую Национальную консерваторию им. Курмангазы, в классе профессора Г.А. Жубановой. Затем ассистентуру-стажировку при Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского, в классе профессора А.С.Лемана. «Газиза Жубанова никогда не ставила перед учениками преград. Она была мягким, добрым педагогом. И даже если студенты не приходили на урок, она их не ругала. Композитор-педагог понимала, вдохновение не приходит по заказу. На самом деле, класс композиции особенный, на учеников давить опасно. Если они закроются или разочаруются в себе, открыть их заново будет непросто. Бейбит Дальденбай, воспитывая сегодня будущих композиторов, придерживается принципов Жубановой. Он говорит: «Её

подход мне нравится, мне он близок. Творчество – не армия, а творец, особенно начинающий, хрупок, как хрусталь. Опасно его ломать. Нужно лишь направлять» [1, с.2].

Композитор является лауреатом многочисленных конкурсов и фестивалей: 1978, 1980, 1985 г. – лауреат конкурсов молодых композиторов и аспирантов (г. Москва); 1978 г. – фестиваль творческих ВУЗов (г. Ереван); 1978 г. – фестиваль “Жігер”, (г. Алматы); 2000 г. – конкурс “Новому веку – новую песню” и конкурс патриотической песни “Мың бала” (г. Алматы); 2004 – 2008 г.г. – Республиканский конкурс “Астана-Бәйтерек” (г. Астана). Композитор неоднократно являлся председателем жюри престижных конкурсов: 1990 г. - Республиканский конкурс театров (г. Алматы); Республиканский детский конкурс «Әнші балапан» (г. Алматы); 2003 г. – Республиканский конкурс исполнителей народных инструментов «Курмангазы» (г. Астана); 2007 г. – конкурс композиторов-студентов кафедры консерватории им. Курмангазы (г. Алматы); 2008 г. – Конкурс учеников РМШ-интернат им. А.Жубанова (г. Алматы); 2008 – 2009 гг. - Республиканский конкурс «Құмыр дария» (г. Алматы); 2010 год – Детский конкурс «Гүлден дала».

Музыкальное творчество Б. Дальденбаева берет яркое начало еще в юности, почти сразу после окончания музыкальной школы-интернат имени академика А.Жубанова по классу кларнета. Зная на своем опыте, что репертуар для младших классов отделения духовых инструментов очень мал, композитор создает цикл произведений для духового квартета под названием «Саяхат». Цикл состоит из девяти пьес: «Бастау» (Начало), «Ерке қыз» (Баловница), «Сырлы әуен» (Таинственная музыка), «Секіртпе» (Скачки), «Үрейлі түн» (Ночное видение), «Қиялы балалық шақ» (Воображение детства), «Бәйге» (Состязание), «Айтыспак» (Музыкальное состязание) и «Деген скен» (Послесловие). В составе квартета представлена флейта, гобой, кларнет (in B) и фагот (Basson). Композитор воздержался от строгой классической формы и правил, вся сюита наполнена национальным колоритом и имеет скорее импровизационный характер. Так, в самом начале произведения прослеживается мелодически свободная метро-ритмика, которая передает слушателю пейзаж и звуки природы посредством музыкальных приемов:



Пример 1. «Саяхат» для квартета духовых инструментов, тема «Бастау».

Соло кларнета (in B) сменяет танцевальное, трехдольное «tutti», продолжая свободный характер пьесы:

Пример 2. «Саяхат» для квартета духовых инструментов, «Бастау», tutti

Также, необходимо отметить седьмую пьесу цикла под названием «Бэйге». По форме она является самой крупной и масштабной. Само название готовит слушателя к состязанию, в то время как музыка повествует о всей силе и красоте национальной игры. Дух соперничества также прослеживается среди всех инструментов. Данный музыкальный прием автор ввел намерено, для усиления музыкальной напряженности:

Обыкновенный сергейк.
♩ = 120

Flute
Oboe
Clarinet in B
Bassoon

Пример 3. «Саяхат» для квартета духовых инструментов, «Бэйге».

Заключительная пьеса «Деген екен», как и предыдущие, имеет подвижный ритм и танцевальный характер. Состоит из проведения двух неконтрастных тем:

Первая, отличается более лиричными мелодиями, и с каждым ее проведением количество подголосков возрастает, усиливая драматизм картины:

Пример 4. «Саяхат» для квартета духовых инструментов, «Деген екен», основная тема.

Вторая тема в завершающей пьесе сюиты носит более игривый характер. Присутствует частая смена размера, но при этом между ними не прослеживается яркий контраст. Тем самым автор подчеркивает стилистические особенности вариаций:

59 (8^{va})

Fl.
Ob.
Cl.
Bsu.

Пример 4. «Саяхат» для квартета духовых инструментов, «Деген екен», вторая тема.

Целью создания сюиты «Саяхат» послужило ансамблевое искусство, исполняемое учениками начальной школы. Многие исполнители знают, что в специализированных музыкальных школах камерный ансамбль, как предмет вводится с 5-го класса. Также композитор отметил, что вся сюита объединена общей тематикой детства. Музыкальные критики смело относят данный труд вдохновения композитора к числу лучших

произведений в жанре детской музыки, его сравнивают с такими музыкальными шедеврами как «Альбом для юношества» Р.Шумана и «Детский альбом» П.И.Чайковского.

На протяжении всего творческого пути Дальденбаев Б. уделяет жанру камерной музыки пристальное внимание: им создаются как камерно-вокальные, так и камерно-инструментальные произведения. Среди них особо стоит отметить сочинения, такие как: «Концертная пьеса» для кларнета и фортепиано (1972 г.); Фортепианная пьеса «Кокпар» (1974 г.); Вариация «Контрасты» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано (1976 г.); «Амангелді сарбаздары» для домбры, фортепиано и духовых инструментов (1977 г.); «Рапсодия» для альта и фортепиано (1979 г.); Пьеса «Уш узінді» для флейты и фортепиано (1983 г.); «Сыбызгы сазы» для сыбызгы (1987 г.); «Кварта-квинта» для скрипки и виолончели (2006 г.); «Желдерме» для двух фортепиано (2009 г.).

На счету камерных произведений композитора около 80-ти песен. Через свои произведения композитор стремится познакомить слушателя с глубоким звучанием духовых инструментов и обращается к самым ярким впечатлениям своего детства. При этом музыкальный язык композитора довольно прост и понятен. Фактура его многочисленных произведений не загружена замысловатыми техническими приемами, но вместе с тем передает слушателю яркую образность.

В настоящее время отечественные композиторы имеют свободу выбора в своем творчестве. Жанр, тематика, формы и способы выражения в музыкальных произведениях отражают музыкальный стиль автора. Индивидуальность является ценным качеством на творческом пути каждого. В связи с этим казахстанские композиторы всегда находятся в поиске новых стилевых особенностей и самовыражения. В этом смысле деятельность известного отечественного маэстро Б.Дальденбая является показательным. Следует отметить многочисленные мероприятия, прошедшие в его юбилейный год. В конце 2015 начале 2016 гг. прошли концерты, на которых исполнялись его многочисленные произведения. «В 2015 году композитор отметил свой 60-летний юбилей и был свидетелем ряда мероприятий, приуроченных к данному событию. В этом году, 21 января в г.Талдыкоргане прошел концерт, посвященный славной дате в жизни композитора, организованный Союзом композиторов Республики Казахстан и областной Филармонией под руководством казахстанского композитора А.Токсанбая.

На концерте прозвучали произведения отечественных композиторов разных поколений, жанров и форм в исполнении оркестра народных инструментов областной Филармонии, расположенной в г.Талдыкоргане. Это - «Сары-арқа ХХІ» С.Апасовой, «Елге арнау» С.Ашимова, «Башкирский танец» О.Юлтыевой, «Тұған елге» К.Сакая, «Қазақ Елі» С.Алиша, «Ғасырлар сазы» Е.Нұрымбетова, «Сағыныш» Д.Қажымова, «Самғау» А.Алмагамбетова, «Мерекелік толғау» А.Бекинбаева, «Сүйінбай сазы» Д.Шаштайулы, «Жаса, Қазақстаным» Г.Даукеновой, «Сары адырым» К.Дерипсалдина, «Наурыз» Л.Жумановой, «Қазағымның жайлауы» А.Тани, «Қазақы дастарханым» М.Илиясова, и др.сочинения. В завершении праздничного мероприятия прозвучали произведения юбиляра «Көк ойнақ» и популярная песня «Кездесейік».

На данной творческой встрече с теплыми поздравлениями в адрес Б.Дальденбая выступил ректор Кыргызской консерватории, народный артист Кыргызской Республики, лауреат Государственной премии им.Токтогула М.А.Бегалиев, который специально посетил Казахстан со столь высокой миссией, Председатель СКК РК Б.Б.Кыдырбек, композиторы – Е.Умиров, М.Ильясов, С.Ашимов и другие деятели искусств Республики» [2, с.2].

В своих монографиях, статьях и очерках известные музыковеды-ученые Республики вполне подробно освещают творчество вышеупомянутого автора [1-3].

Таким образом, целью многих композиторов и музыкальных деятелей становится естественное желание преобразить, привнести новые идеи и образы в музыкальную жизнь страны. В то время перед исполнителем стоит задача подробно передать всю глубину

замысла автора. Сегодня, такой творческий симбиоз нуждается в максимальной поддержке и пропаганде, в целях укрепления позиций современных композиторов и исполнителей Республики не только на родине, но и на мировой арене.

Список литературы

1. *Горячева, Н.* Бейбит Дальденбай. К юбилею композитора. /НМГ, от 09.09.2015.
2. *Мусагулова, Г.* Народность в музыке маэстро (к 60-летнему юбилею казахстанского композитора Б.Дальденбая. // НМГ-онлайн, от 31.01.2016. – URL : <http://musicnews.kz/narodnost-v-muzyke-maestro> – дата посещ. 2.09.2016.
3. *Ахметбекова, Д.* Бейбут Дальденбай. [Монография]. – Алматы, 2014.

References (transliterated)

1. *Gorâčeva, N.* Bejbit Dal'denbaj. K ûbileû kompozitora. / NMG, ot 09.09.2015.
2. *Musagulova, G.* Narodnost' v muzyke maestro (k 60-letnemu ûbileû kazahstanskogo kompozitora B.Dal'denbaâ. // NMG-onlajn, ot 31.01.2016. – URL : <http://musicnews.kz/narodnost-v-muzyke-maestro> – data poseû. 2.09.2016.
3. *Ahmetbekova, D.* Bejbut Dal'denbaj. [Monografiâ]. – Almaty, 2014.

Жанел МУСАГУЛОВА

ҰЛТТЫҚ ҚАЙНАРЛАРДЫ ЕНГІЗУ ЖОЛЫНДАҒЫ ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫ (Б.Дәлденбай шығармашылығы негізінде)

Түйін

Бұл мақалада отандық композитор Б.Дәлденбайдың шығармашылығы мен стильдік ерекшеліктері туралы деректер берілген. Композитордың ұрмалы квартетке арналған «Саяхат» шығармасы арқылы автор ұлттық әуендердің атқаратын басты ролін анықтайды. Қазақстан композиторларының камералық шығармаларын талдау негіз болған.

Тірек сөздер: композитор Б. Дәлденбай; орындаушылық; шығармашылық; дәстүр; сюита; ұлттық; мектеп.

Zhanel MUSAGULOVA

KAZAKH COMPOSERS ON THE WAY OF NATIONAL ORIGINS' DEVELOPMENT (on example of B. Daldenbay's creativity)

Abstract

This article provides information about a creative activity of Kazakh composer B.Daldenbay, as well as about the features of the style of his works. The author traces the importance of the role of national themes in the works of the composer on example of “Sayakhat” for wind quartet. Chamber music analysis is given in the context of Kazakhstani composers' creativity.

Keywords: composer B. Daldenbay; performance; creativity; tradition; suite; national; school.

Сведения об авторе:

Мусагулова Жанел – магистрант 2 курса факультета «Инструментального исполнительства» Казахского Национального университета искусств, лауреат и дипломант Международных Республиканских конкурсов.

Автор туралы мәлімет:

Мұсағұлова Жанел - Қазақ Ұлттық өнер университетінің «Аспаптық орындаушылық» факультетінің 2 курс магистранты, Халықаралық және Республикалық байқаулардың жүлдегері.

Information about author:

Mussagulova Zhanel is the second year undergraduate at faculty of “Instrumental performance” of the Kazakh National university of arts, the winner of the International and Republican competitions.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА

ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ТӘЖІРИБЕ

PERFORMERS' PRACTICE

УДК 784.9

Галымжан СУЛЕЙМЕН*Казахская национальная академия имени Т. Жургенова***РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ЗНАЧИМЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ
БУДУЩИХ СПЕЦИАЛИСТОВ
В ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ ЭСТРАДНЫМ ВОКАЛОМ****Аннотация:**

В статье рассматриваются некоторые вопросы проблемы развития профессионально-значимых умений и навыков будущих специалистов в процессе занятий эстрадным вокалом. Автором особо подчёркиваются умения создания художественных ценностей, исходя из приобретаемого в процессе занятий эстрадным вокалом, профессионального опыта.

Ключевые слова: артист эстрады, эстрадный вокал, практико-ориентированное обучение.

Тірек сөздер: эстрада әртісі, эстрадалық вокал, практикалық-бағдарланған оқыту.

Keywords: entertainer, pop vocal, practice-oriented training.

Одной из самых ярких и удивительных по своей сущности и многофункциональной содержательной насыщенности, является профессия - *артист эстрады*. Как часто, «затаив» дыхание, следим мы за «взлётом», наиболее полюбившихся нам современных исполнителей, выделяя в их профессиональном творчестве, наиболее удачные, присущие только их творчеству индивидуальные черты и находки. При этом, бывает чрезвычайно сложно перечислить и представить весь набор профессиональных качеств личности, так как у многих из них, наряду с высоким вокально-техническим совершенством и высокой устремлённостью воли и энергетикой виртуозного напора, (характерной, например, для творчества М.Жунусовой, Р.Рымбаевой, Н.Ескалиевой и др. казахстанских звёзд), нас покоряет безукоризненная художественная интуиция, чувство меры, затаённая мечтательность, отличное чувство формы и стиля, (присущее таким исполнителям, как Л.Кесоглу, Т.Сабилова и др.). При этом, за каждым новым открытием и появлением профессиональной казахстанской эстрадной «звездочки», стоит не только тщательная и кропотливая работа, заключаемая в многодневных репетициях, во время которых осуществляется ежедневный анализ, контроль и оценка пропетых нот, вокальных композиций, упражнений, заданий по отработке уже знакомого, «выверенного» и «впетого» художественно-творческого репертуара, но и поиск нового «амплуа», разработка творческих идей и исканий, постановка новых жанровых и стилевых задач и их необычных решений.

Оглядываясь на весь славный путь становления и развития эстрадного искусства, как одного из наиболее сложных по своей специфике и жанровой наполненности видов музыкального искусства Казахстана, хотелось бы отметить то, что его адекватному восприятию, существенно мешало и мешает выделение в нем «чисто» развлекательной функции, ориентированной на самое широкое аудиторно-массовое восприятие. В частности, А.Анастасьев указывает что, «...множественность номеров, исполняемых мастерами разных искусств, - фактор не количественный, а качественный, определяющий природу эстрады. Исторически сложилась такая коренная особенность эстрадного искусства, как многожанровость» [1, 9]. Данное обстоятельство, стало причиной жаркой и многолетней полемики, начатой ещё Луначарским. С тех незапамятных времён, с начавшегося, повального увлечения массовым сообществом начала XX века – грамзаписью, и далее, поворотом широкой публики к джазу, блюзу, музыке «техно» и донныне наблюдаемым «бумом» по музыке театра, цирка и кино; все это время критики и

музыковеды в области искусства «спорят» о достоинствах и недостатках «лёгкой» и «серьёзной» музыки. Как известно, из недр «лёгкой» музыки появились и впоследствии профессионально утвердились школы и направления музыкального искусства - джаз, поп, рок и многие др. И в этом вопросе, наиболее важным и весомым аргументом является, на наш взгляд, то, что пробуждение художника в «человеке» подразумевает его способность «творить» художественные ценности. Художественные ценности становятся «...реальными фактами культуры, только, когда они активно осваиваются аудиторией. Процесс духовного потребления протекает благоприятно, если ценности искусства интерпретируются читателями, слушателями, зрителями, искусствоведами, критиками, т.е. принимают соответствующий вид, становятся максимально приспособленными для успешного усвоения. Только в живом звучании, телодвижении, или непосредственном драматическом действии обретают свое реальное бытие - музыка, хореография, театр» [2].

Что же вкладывали и продолжают вкладывать «мастистые» профессионалы в своё служение эстраднему искусству?

Те социальные роли, которые они на себя примеряют, это далеко не все «Я»-позиции, так как каждый профессиональный артист не исчерпывается своими художественными и творческими ролями. При этом, его социальная роль, которую он себе выбирает, может, как помочь найти своё призвание в жизни, так и стать преградой на пути к профессиональной самореализации.

Можно сравнить Эстраду с моделью жизни. «Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актёры, У них свои есть выходы, уходы, И каждый не одну играет роль»...(Шекспир). Каждый значимый эстрадный артист имеет свой неповторимый «собственный» образ, «профессиональный портрет» и «индивидуальный почерк».

Так, какова самая сложная задача, стоящая перед каждым будущим профессиональным эстрадным артистом-исполнителем?!

По нашему мнению, это *умение создавать художественные ценности, исходя из собственного профессионального опыта*. Выявить в художественном шедевре то, что необходимо обществу сегодня, сделать его близким, доступным и понятным. Очень часто, рядовые слушатели, настолько проникаются идеей, изложенной в своем творчестве исполнителем, что переживают особое эмоциональное состояние – катарсис. Данное умение непосредственно связано с *умением «самосовершенствования»* своих профессионально-значимых способностей и задатков. Так, например, для каждого артиста-исполнителя важным является навык определения «этнической принадлежности, пульсации» музыки разных народов. Стилевое музыкальное чутье приходит не сразу, оно развивается и формируется в процессе наработки собственного профессионального опыта по исполнению самого различного профессионального репертуара. При этом, следует помнить, что любая музыкальная фраза – это творческий акт. При ее исполнении каждым эстрадным певцом осуществляется сложный процесс слухового восприятия либо песни, либо мелодии, либо фразы. При этом, он должен не только знать стереотипное изложение, предложенной для изучения мелодии, но и уметь выявлять мелодические нарушения и отклонения от образца, а иногда и создавать совершенно новую модель звучания известного всем музыкального образа. Весьма примечательным моментом является то обстоятельство, что каждый будущий специалист должен не только реально видеть результат своих стремлений и усилий, но и ясно представлять весь путь к нему ведущий.

В настоящее время, профессиональная подготовка будущих специалистов ведется с позиции комплексного подхода. Двигаясь в этом направлении, каждый обучающийся должен профессионально грамотно овладеть музыкальной грамотой, сольфеджио, теорией, гармонией и др. родственными и близкими предметами. Как считает И. Земцовский: «...Мастерство – это не только знание, зрение, но и умение (навык) схватывать нерядоположенное, умение слышать переход от тона к тону, от попевки к попевке – рядом и на расстоянии (и не только линейно), умение ощущать слухом преодоление веса, весомость тона, оборота, мотива» [3, 186]. Так, например, в вокальной

работе на практике, полезно, научиться фрагментально представлять, уметь концентрировать внимание на динамических, фразировочных, ритмических движениях. Каждый исполнитель должен научиться пропевать произведение полностью в «уме». При этом, внутренняя слуховая настройка, внимание, память и мышление выступают одними из главных умственных механизмов, необходимых в вопросах профессиональной подготовки артистов эстрады.

Чтобы достичь свободы в пении, необходима постоянная практика. В связи с этим, расширение и разнообразие профессионального репертуара эстрадного певца должно осуществляться на высоко-показательной, художественно-значимой и ценностной литературе. Следует избегать шаблонных по стилю примеров. Слух исполнителя должен быть доведён до совершенствования - состояния улавливания существующих мелких нюансов, соотношений внутри любого стиля, любого жанра.

И в заключении статьи, хотелось бы отметить, что в настоящее время, предпочтение отдаётся практико-ориентированному обучению будущих специалистов. В связи с этим, проблеме развития профессионально-значимых умений и навыков будущих специалистов в процессе занятий эстрадным вокалом, на наш взгляд, необходимо уделять самое пристальное внимание.

Список литературы

1. *Анастасьев, А.* Эстрадное искусство и его специфика // Русская советская эстрада. 1917-1929. – М., 1976. – С. 6-28.
2. *Гуренко, Е.* Исполнительское искусство: Методологические проблемы. – Новосибирск, 1985. – 86 с.
3. *Земцовский, И.И.* Б.В.Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки // Критика и музыковедение: Сб. ст. Вып. 2. – Л., 1980. – С.184-198

References (transliterated)

1. *Anastas'ev, A.* Èstradnoe iskusstvo i ego specifika // Russkaâ sovetskaâ èстрада. 1917-1929. – М., 1976. – pp. 6-28.
2. *Gurenko, E.* Iсполnitel'skoe iskusstvo: Metodologičeskie problemy. – Novosibirsk, 1985. – 86 p.
3. *Zemcovskij, I.I.* B.V.Asaf'ev i metodologičeskie osnovy intonacionnogo analiza narod-noj muzyki // Kritika i muzykovoznanie: Sb. st. Vyp. 2. – L., 1980. – pp.184-198

Галымжан СУЛЕЙМЕН

ЭСТРАДАЛЫҚ ВОКАЛ САБАҒЫ ҮРДІСІНДЕ БОЛАШАҚ МАМАНДАРДЫҢ КӘСІБИ МАҢЫЗДЫ БІЛІКТЕРІ МЕН ДАҒДЫЛАРЫН ДАМУ

Түйін

Бұл мақалада болашақ мамандардың эстрада вокалы бойынша дәріс алу кезіндегі кәсіби біліктілігі мен шеберлігін дамыту жайында сұрақтар мен мәселелер қаралады. Эстрада вокалы сабағынан алған кәсіби тәжірибесіне сүйене отырып, автор көркем құндылықтарды ерекше атап өтті.

Тірек сөздер: эстрада әртісі, эстрадалық вокал, практикалық-бағдарланған оқыту.

Galymzhan SULEYMEN

THE DEVELOPMENT OF THE PROFESSIONALLY SIGNIFICANT ABILITIES AND SKILLS OF FUTURE SPECIALISTS IN THE PROCESS OF POP-VOCAL TRAINING

Abstract

This article discusses some issues of professionally significant abilities and skills of the future experts development in the course of vocal entertainers employment. The author has specifically highlighted the ability to create a work of art on the basis of the professional experience acquired in the course of entertainers singing employment.

Keywords: entertainer, pop vocal, practice-oriented training.

Сведения об авторе:

Сулеймен Галымжан – преподаватель кафедры «Эстрадный вокал» факультета «Музыкальное искусство» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

Автор туралы мәлімет:

Сулеймен Галымжан – Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Музыкалық өнер» факультеті «Эстрадалық вокал» кафедрасының оқытушысы.

Information about author:

Galymzhan Suleymen – teacher at “Pop vocal” department of “Music art” faculty of T. Zhurgenov Kazakh national academy of arts.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

XX ғасырдағы Қазақстан музыкасы

Музыка Казахстана в XX веке

Music of Kazakhstan in XX century5

Begembetova G. Vocal performance in first Kazakh operas

Бегембетова Г. Алғашқы қазақ операларындағы вокалдық орындаушылық ерекшеліктер

Begembetova G. Особенности вокального исполнительства в первых казахских операх 6

Musagulova G. Отечественная музыкальная наука и ее основатели (к юбилею корифея музыковедения – М.М.Ахметовой)

Musagulova G. Отандық музыкалық ғылым және оның негізін қалаушылар (музыкатану кемеңгері М.М.Ахметованың мерейтойына орай)

Musagulova G. Kazakhstani music science and its founders (to jubilee of luminary of musicology M. Akhmetova) 10

Kasimova Z. Интеграционные процессы в музыкальной культуре народа Казахстана (на примере творчества турок-ахыска)

Kasimova Z. Қазақстан халқының музыкалық мәдениетінде интеграциялық процестер (Ахыска-Түркілер шығармашылығының мысалында)

Kasimova Z. Integrational processes in musical culture of Kazakhstan's people (on example of Ahiska Turks) 14

Кюеведение

Күйтану

Kuy researches 19

Nadirkbekov Zh. Базовый элемент звукоряда казахской домбры

Нәдірбеков Ж. Қазақ домбырасының дыбыстық қатарындағы базалық элемент

Nadirkbekov Zh. The basic element of Kazakh dombra's sound scale 20

Alina A. Арқа домбырасының пернелік жүйесі

Алина А. Ладовая система переязок аркинской домбры

Alina A. Modes' system of the Arka's dombra's fretts 27

Творчество композиторов Казахстана

Қазақстан композиторларының шығармашылығы

Creativity of Kazakhstani composers 38

Somov A. Жанр фортепианной миниатюры в творчестве Базарбая Жуманиязова

Somov A. Базарбай Жұманиязовтың шығармашылығындағы фортепианолық миниатюра жанры

Somov A. The genre of piano miniature in creativity of Bazarbay Jumaniyazov ... 39

<i>Атагелдиева С.</i>	Проблемы композиторского стиля Г. Жубановой (на примере Второго квартета)	
<i>Атагелдиева С.</i>	Г. Жұбанованың композиторлық стиль мәселелері (Екінші квартет мысалында)	
<i>Atageldiyeva S.</i>	G. Zhubanova's composing style problems (on example of the Second quartet)	46
<i>Мусагулова Ж.</i>	Композиторы Казахстана на пути освоения народных истоков (на примере творчества Б.Дальденбая)	
<i>Мусагулова Ж.</i>	Ұлттық қайнарларды енгізу жолындағы Қазақстан композиторлары (Б.Дәлденбай шығармашылығы негізінде)	
<i>Musagulova Zh.</i>	Kazakh composers on the way of national origins' development (on example of B. Daldenbay's creativity)	57
Исполнительская практика		
Орындаушылық тәжірибе		
Performers' practice63		
<i>Сулеймен Г.</i>	Развитие профессионально-значимых умений и навыков будущих специалистов в процессе занятий эстрадным вокалом	
<i>Сулеймен Г.</i>	Эстрадалық вокал сабағы үрдісінде болашақ мамандардың кәсіби маңызды біліктері мен дағдыларын дамыту	
<i>Suleymen G.</i>	The development of the professionally significant abilities and skills of future specialists in the process of pop-vocal training	64

ISSN 2310-3337

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

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ХАБАРШЫСЫ

3 (12) 2016

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

3 (12) 2016

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

3 (12) 2016

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 design:

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

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-63-64

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А. Ж. Машимбаева*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.09.2016

Формат 60x881/8. Бумага офсетная. Печать – ризограф.

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
