

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылы дейін –

«Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы –
Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы»

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

4

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2017

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

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, DBA, 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 докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)
В. Н. Юнусова	өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Saryn art and science journal

4 (17) 2017

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
Б. Т. Омар

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	доктор искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

Saryn art and science journal**4 (17) 2017****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
Б. Т. Омар

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	Doctor of Arts, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
V. Yunusova	Doctor of Arts, Professor of Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)

Saryn art and science journal

4 (17) 2017

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
B. Omar

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

ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

**АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКИ**

ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC

МРНТИ 18.41.85

Н. Н. Гилярова¹¹*Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
(Москва, Россия)***ТРАДИЦИОННАЯ КУЛЬТУРА В XXI ВЕКЕ: МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ****Аннотация**

Статья посвящена анализу состояния народной музыкальной культуры в России и методам ее исследования. Задачи исследователя заключаются не только в научном осмыслении феномена, но и в максимально возможном сохранении песни, хореографических форм, народной инструментальной музыки. Это требует как углубления хорошо опробованных методов исследования, так и развития новых направлений в деле изучения традиционной народной культуры, включающих экспедиции, научные исследования, образование и пропаганду. Автор уделяет особое внимание методам экспедиционной работы в XXI веке, а также рассматривает возможные результаты научных исследований и новые формы их публикаций. Большое значение приобретают экспедиции стационарного типа, позволяющие наблюдать за жизнью традиции. Новым направлением явилась работа по специально созданным вопросам, которые касаются соотношения музыкального фольклора с этнографическим контекстом традиции, а также проблем народной терминологии, исполнительства, звуковых характеристик пения и др. Результатом подобной работы являются различного рода этнодиалектные словари и комплексные описания традиции, которые должны привести к созданию комплексных историко-культурных атласов, энциклопедий и энциклопедических словарей, всесторонне отражающих фольклорно-этнографические, этноязыковые и этномузыкальные особенности основных ареалов расселения русских.

Ключевые слова: фольклор, этномузыкология, традиция, экспедиционные исследования.

Н. Н. Гилярова¹¹*П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының
Мәскеу, Ресей***XXI ҒАСЫРДАҒЫ ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТ: ЗЕРТТЕУ ӘДІСТЕРІ****Түйін**

Мақала Ресейдегі халық музыкалық мәдениетінің жай-күйіне және оны зерттеу әдістеріне арналған. Зерттеушінің міндеті тек феноменді ғылыми тұрғыда түсінуде ғана емес, сонымен бірге әннің, хореографиялық нысандардың, халық аспаптық музыкасының барынша сақталуы. Бұл дәстүрлі халық мәдениетін, соның ішінде экспедицияларды, зерттеулерді, білім беруді және насихаттауды зерделеуде жақсы сыналған зерттеу әдістерін тереңдетуді және жаңа бағыттарды дамытуды талап етеді. Автор XXI ғасырдағы экспедиция жұмысының әдістеріне ерекше назар аударады, сондай-ақ ғылыми зерттеулердің мүмкін нәтижелерін және олардың жарияланымдарының жаңа формаларын қарастырады. Дәстүрдің өміршеңдігін қадағалауға мүмкіндік беретін, стационарлық түрдегі экспедициялардың үлкен маңызы бар. Жаңа бағыт - музыкалық фольклор мен дәстүрдің этнографиялық контексті ара-қатынасына, сондай-ақ халық терминологиясының, орындаушылықтың, ән айтудың дыбыстық сипаттамаларының және т.б мәселелеріне қатысты арнайы жасалған сауалнамалар бойынша жұмыс болып табылады. Мұндай жұмыстардың нәтижесі - этно-диалект сөздіктерінің түрлері және дәстүрдің кешенді сипаттамасы болып табылады, бұл орыстардың негізгі таралу аймақтарының фольклорлық-этнографиялық, этно-лингвистикалық және этномәдени ерекшеліктерін жан-жақты көрсететін кешенді тарихи-мәдени атластар, энциклопедиялар мен энциклопедиялық сөздіктерді құруға әкелуі тиіс.

Тірек сөздер: фольклор, этномузыкология, дәстүр, экспедициялық зерттеулер.

N. N. Gilyarova¹

*¹P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
Moscow, Russia*

TRADITIONAL CULTURE IN THE XXI CENTURY: RESEARCH METHODS

Abstract

The article is devoted to the analysis of the state of folk musical culture in Russia and the methods of its research. The researcher's tasks include not only scientific understanding of the phenomenon but also in the maximum possible preservation of the song, choreographic forms and folk instrumental music. This requires both the deepening of well-tested research methods and the development of new directions in the study of traditional folk culture, including expeditions, research, education and propaganda. The author pays special attention to the methods of expedition work in the 21st century and also considers possible results of scientific research and new forms of their publications. Expeditions of a stationary type, allowing one to observe the life of a tradition, are of great importance. The work on specially created questionnaires, which relate to the relationship of musical folklore with the ethnographic context of tradition, as well as problems of folk terminology, performance, sound characteristics of singing, etc. became a new direction in folk music studies. The result of this work are various kinds of ethno-dialect dictionaries and complex descriptions of tradition that should lead to creation of complex historical and cultural atlases, encyclopedias and encyclopedic dictionaries, comprehensively reflecting folklore and ethnographic, ethnic language and ethnomusic features of the main areas of settlement of Russians.

Key words: folklore, ethnomusicology, tradition, expeditionary research.

XXI век – эпоха глобальных перемен, сказавшихся на жизни каждого члена общества. Радикальным образом изменилась социокультурная ситуация что, естественно, не могло не отразиться на месте и роли народной традиционной культуры. Предмет науки фольклористики (в России все чаще мы встретимся с термином этномузыкалогия [1, 197–208] находится в теснейшей связи с состоянием социума. Изменения в жизни общества меняют и предмет исследования, приводят к образованию нового, в том числе и научного взгляда на него.

Социальная природа фольклора определяет и его художественную специфику [2]. Корни музыкального фольклора, как коллективного народного творчества, на рубеже XX–XXI веков оказались подорванными. Что говорить о веке XXI! Русское народное творчество (музыкальное и поэтическое) в настоящий момент стало, сколь это не парадоксально, явлением элитарным не только в городской, но и в сельской среде. Оно оказалось невостребованным ни средствами массовой информации, ни в полной мере, к сожалению, системой эстетического воспитания в образовательных учреждениях, школе. К фольклору сложилось глубоко ошибочное отношение как к «экзотическому» зрелищу или, что чаще, к развлечению. Озвучивается в России и мысль об аутентичной народной культуре как устаревшей и практически не нужной сегодня стороне жизни. Ее предлагают заменить такими сценическими формами как народные хоры или ансамбли народного танца, чья деятельность направлена на концертный показ. Песня или танец обрабатывается, время звучания сокращается по законам сцены. Таким образом в протяжной песне, например, нарушается логика развития сюжета, исключаются чаще всего последние строфы, в которых, по словам носителей традиции, заключена суть повествования.

Осложняется ситуация и тем, что утерянными оказались преемственные связи между поколениями. В сельской среде, где молодежь ориентирована в основном на телевидение и интернет народная песня чаще всего воспринимается как что-то устаревшее, отошедшее в прошлое. Таким образом, народная музыкальная культура оказалась лишена главного – среды, в которой она может существовать и развиваться.

Однако преумножение духовного, интеллектуального потенциала общества невозможно без опоры на национальные художественные традиции. Отсутствие установки на сохранение национальной культуры в эпоху глобализации может привести к полной потере национальных корней и, в конечном счете, этнической самобытности. Проявляется это, в частности, и в возникновении интонационного барьера между современной развлекательной музыкой и творческим наследием русских композиторов-классиков, так как оказались нарушенными естественные законы и нормы передачи национального музыкального генофонда, который во все времена и у всех народов был основой классической музыки. Вспомним, что разработка теории национального русского стиля на рубеже XIX-XX веков включала в себя как изучение фольклора, древнего церковного пения, так и музыки русских композиторов.

Таким образом, в современности перед учеными встает ряд задач, связанных не только с научным осмыслением феномена, но направленных на максимально возможное сохранение предмета исследования – песни, хореографических форм, народной инструментальной музыки в жизни. Это требует как углубления хорошо опробованных методов исследования, так и развития новых направлений в деле изучения традиционной народной культуры.

Конспективно эти направления выглядят следующим образом: экспедиции, научные исследования, образование и пропаганда. Так их представлял К.В.Квитка в конце 30-х годов XX века¹. На протяжении всего этого времени по этому пути следовали фольклористы Московской консерватории. Реалии сегодняшнего дня заставляют обратиться к тем же направлениям, сменяя некоторые приоритеты.

Рамки данной статьи позволяют затронуть только одно из направлений – экспедиционную работу.

Ныне «классический» фольклор вместе с традиционной культурой остается в прошлом России. Экспедиционная практика последних лет показывает, что носителями музыкально-поэтического фольклора в современности являются, чаще всего, женщины конца 1930-х годов рождения. Они представляют уже советское общество, ретранслируя собирателю традиционную крестьянскую культуру. Даже самые знающие из наших информаторов, чаще всего, уже не участвовали в хороводных действиях [3, 152–181], у большинства – свадьбы уже не справлялись «по-старинному». Песни перенимались по наследству от матерей, бабушек и дедов, причем исполнители не делают разницы между традиционными «беседными» песнями, песнями из кинофильма «Кубанские казаки» или жестокими романсами. Таков был быт той эпохи. В «Путевых заметках о курской экспедиции 1954 года» А.В.Руднева отмечает, что в селе с удовольствием поют советские, авторские песни, в клубе слушают грампластинки с записями классической музыки, а на улице «...группа девушек кружком, взявшись за поднятые вверх руки; поют любимую песню “Ой, на море на синем” и приплясывают, почти не двигаясь и отчетливо выбивая ритм...» [4, 193]. Именно таким образом расширялся слуховой интонационный запас, при преобладании основного генетического музыкального кода данной местности.

В середине XX века привезенные из экспедиций записи состояли на 90% из песен и инструментальных наигрышей. Ныне экспедиционные коллекции формируются таким образом: 2/3 – рассказы-интервью, 1/3 – музыкальный материал, обычно представляющий поздний пласт песен. Так получилось из-за того, что поколение, воспринявшее традиционную культуру, не смогло ее кому-либо передать. Отток сельской молодежи в города в 1950-е годы нарушил преемственную связь.

Понятно, что формы передачи музыкально-поэтической народной традиции в значительной мере отличаются от привычных для профессиональных музыкантов норм. Музыкальное образование как общенациональная система, появившееся в России на

¹ Подробнее о задачах, которые ставил основатель Кабинета народной музыки Московской консерватории в 1937 году см. [5, 3-11].

рубеже XIX-XX веков, также как и в западных странах построено на изучении письменных нотных источников. Прослушивание музыки или ее исполнение сопровождается анализом фиксированного текста музыкального произведения. Фольклор же – альтернативная система постижения норм и правил музыкально-поэтической речи, передавался исключительно устным путем.

Таким образом, материал наших исследований в настоящее время состоит из современных записей и записей архивных — звуковых (на разных носителях от фонографа до цифровой аппаратуры) и рукописных. Одной из первостепенных задач становится сохранность этих фондов, их перенос на современные цифровые носители. Это позволит также преодолеть разобщенность музыкально-этнографических архивов, зачастую приводящую к недостоверности сделанных выводов и обобщений в научных разработках.

В последнее тридцатилетие XX века в свете резко меняющейся демографической и социальной ситуации метод выборочных записей отдельных песен от лучших исполнителей был изменен на фронтальное обследование территорий, ведущееся по единой программе. Связано это было с тем, что на первый план вышли региональные исследования. Метод картографирования и сплошного обследования в Московской Консерватории применялся с 1970 года. Так, автором были обследованы Рязанская, Пензенская, Липецкая, Калужская области, Хоперский казачий округ Волгоградской области.

Большое значение в современности приобретают экспедиции стационарного типа, позволяющие наблюдать за жизнью традиции. Фольклор - это живой организм, в котором каноничность и импровизационность являются одинаково важными компонентами. Для его научного и творческого осмысления необходимо максимально полно представлять себе исследуемый материал. Песенно-инструментальная культура одного и того же села, зафиксированная в разные годы разными собирателями, ставившими себе при полевой работе разные задачи, должна быть показана записями разных лет. Задачу организации экспедиций «по следам собирателей прошлых лет» еще в 30-е годы ставил К. В. Квитка. Результатом такого подхода явились записи «по следам» сборников А. Рубца, Ю. Мельгунова, Н. Пальчикова, [5; 6; 7]. Однако в отечественной фольклористике не так много исследований, построенных на рассмотрении динамики существования традиции². Информации о записях, хранящихся в различных учреждениях, занимающихся экспедиционной деятельностью, явно недостаточно. Такая работа ведется в вузах, академических институтах, собирателями-любителями. В этом случае большую пользу могут оказать современные средства информации, которые являются наиболее перспективным инструментом для решения задачи. В качестве примеров можно сослаться на портал «Культура РФ», на котором помещены подробные сведения об объектах культурного наследия народов России [10]. Не менее важны мультимедийные проекты, позволяющие быстро доносить информацию, обмениваться ею, тем самым способствуя выведению исследований на новый уровень [11].

По отношению к XX веку новым направлением в экспедиционных исследованиях явилась работа по специально созданным вопросам, которые касаются соотношения музыкального фольклора с этнографическим контекстом традиции, а также проблемам народной терминологии, исполнительства, звуковых характеристик пения и др. Такой подход ныне характеризует деятельность многих научных коллективов, ведущих интенсивные исследования, предпринимая попытки создания обобщающих трудов по описанию фольклорно-этнографических региональных и локальных разновидностей традиционной русской культуры.

² Одной из первых научных работ такого типа было исследование Зинаиды Можейко «Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж» [8]. Автору данной статьи также приходилось рассматривать вопросы, связанные с жизнью традиции [9, 24-39].

Результатом подобной работы являются различного рода этнодиалектные словари и комплексные описания традиции, которые должны привести к созданию комплексных историко-культурных атласов, энциклопедий и энциклопедических словарей, всесторонне отражающих фольклорно-этнографические, этноязыковые и этномузыкальные особенности основных ареалов расселения русских [12; 13; 14; 15].

Музыкальная фольклористика и шире — этномузыкалогия — за последние полвека сделала громадный шаг вперед. Состоялись научные школы, определились инструменты исследования. В фондах многих организаций (учебных и научных), частных коллекциях скопилось большое количество материалов, посвященных песенному, инструментальному, поэтическому фольклору. Объединив усилия ученых разных специальностей, направлений и школ, можно воссоздать объективную картину бытования фольклора в России.

Список литературы

1. **Величкина О.В.** Музыкальная фольклористика и этномузыкалогия: размежевание с целью объединения // Музыкальный фольклор и этномузыкалогия: век XXI : Материалы Пятой международной конференции памяти А.В.Рудневой / ред.-сост. Н.Н.Гилярова, Е.В.Битерякова. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2017. С. 197-208
2. **Плахов В.** Традиция и общество. Опыт философско-социологического исследования. М., 1982
3. **Бачинская Н.М.** Отчет о поездке в Калужскую область // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории / Ред.-сост. Н.Н. Гилярова. Научные труды Моск. Гос. Консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 61. М., 2007. С. 152–181
4. **Руднева А.В.** Курская экспедиция 1954 года. Путевые заметки // Из архива Кабинета народной музыки Московской консерватории / Ред.-сост. Н.Н. Гилярова. Научные труды Моск. Гос. Консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 61. М., 2007. С. 182–242.
5. **Гилярова Н.Н.** От составителя // Из архива кабинета народной музыки Московской консерватории. М., 2007. С.4 - 11
6. **Рубец А.И.** Сборник украинских народных песен. – СПб.: тип. А. Черкесова, 1870. Вып. 1. – 35 с.: нот.; Вып. 2. – 41 с.: нот.; 1872. Вып. 3. – 35 с.: нот.; М.: Изд-во П. Юргенсона, 1882. Вып. 4. – 28 с.: нот.
7. Русские песни, непосредственно с голоса народа записанные и с объяснениями, изданные Ю.Н. Мельгуновым. – М.: тип. Э. Лиссер и Ю. Роман, 1879. Вып. 1. – XXVI, 59 с.: нот; – СПб.: тип. В. Бессель, 1885. Вып. 2. – 47 с.: нот.
8. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н.Е. Пальчиковым. – СПб.: Изд. А.Е. Пальчикова, 1888. – XVIII, 276 с.: нот.
9. **Можейко З.** Песенная культура белорусского Полесья. Село Тонеж. Минск, 1971
10. **Гилярова Н.Н.** Музыкально-этнографическая традиция. Стабильное и мобильное // Фольклор: современность и традиция. Материалы третьей международной конференции памяти А.В. Рудневой. Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. Сб. 48. М., 2004. С. 24–39
11. <http://www.culture.ru/objects/tradition/performance/performance>
12. folk.rusign.com/ Музыкально-этнографический атлас
13. **Морозов И. А, Слепцова И.С., Гилярова Н.Н., Чижикина Л.Н.** Рязанская традиционная культура первой половины XX века. Шацкий этнодиалектный словарь // Рязанский этнографический вестник. Рязань, 2001.
14. Народная традиционная культура Псковской области. Обзор экспедиционных материалов. Санкт-Петербург–Псков, 2002. Т. I, II; Смоленский музыкально-этнографический сборник. Том 1, II. М., 2003.
15. Смоленский музыкально-этнографический сборник / Отв. ред. О.А. Пашина. – М.: Индрик, 2003. Т. 1: Календарные обряды и песни; Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи; Т. 3: Сезонно-приуроченные лирические песни. М.: Музыка, 2005; Т.4: Свадьба Днепрового правобережья: ритуал и музыка. М.РАМ им. Гнесиных, 2016.

16. Сокровищница русской земли. Музыкально-этнографическое описание народных традиций Калужского края / науч. ред. Н.Н.Гиларова. — М.: Музыка, 2015.

References (transliterated)

1. *Veličkina O.V.* Muzykal'naâ fol'kloristika i ètnomuzykologiâ: razmeževanie s cel'û ob"edineniâ // Muzykal'nyj fol'klor i ètnomuzykologiâ: vek XXI : Materialy Pâtoj meždunarodnoj konferencii pamâti A.V.Rudnevoj / red.-sost. N.N.Gilârova, E.V.Biterâkova. - M.: Naučno-izdatel'skij centr «Moskovskaâ konservatoriâ». 2017. S. 197-208
2. *Plahov V.* Tradiciâ i obšestvo. Opyt filosofsko-sociologičeskogo issledovaniâ. M., 1982
3. *Bačinskaâ N.M.* Otčet o poezdke v Kalužskuû oblast' // Iz arhiva Kabineta narodnoj muzyki Moskovskoj konservatorii / Red.-sost. N.N. Gilârova. Naučnye trudy Mosk. Gos. Konservatorii im. P.I. Čajkovskogo. Sb. 61. M., 2007. S. 152–181
4. *Rudneva A.V.* Kurskaâ èkspediciâ 1954 goda. Putevye zametki // Iz arhiva Kabineta narodnoj muzyki Moskovskoj konservatorii / Red.-sost. N.N. Gilârova. Naučnye trudy Mosk. Gos. Konservatorii im. P.I. Čajkovskogo. Sb. 61. M., 2007. S. 182–242.
5. *Gilârova N.N.* Ot sostavitelâ // Iz arhiva kabineta narodnoj muzyki Moskovskoj konservatorii. M., 2007. S.4 - 11
6. *Rubec A.I.* Sbornik ukrainskih narodnyh pesen. – SPb.: tip. A. Čerkesova, 1870. Vyp. 1. – 35 s.: not.; Vyp. 2. – 41 s.: not.; 1872. Vyp. 3. – 35 s.: not.; M.: Izd-vo P. Ūrgensona, 1882. Vyp. 4. – 28 s.: not.
7. Russkie pesni, neposredstvenno s golosa naroda zapisannye i s ob"âsneniâmi, izdannye Ū.N. Mel'gunovym. – M.: tip. È. Lissner i Ū. Roman, 1879. Vyp. 1. – XXVI, 59 s.: not; – SPb.: tip. V. Bessel', 1885. Vyp. 2. – 47 s.: not.
8. Krest'ânskie pesni, zapisannye v sele Nikolaevke Menzelinskogo uezda Ufimskoj gubernii N.E. Pal'čikovym. – SPb.: Izd. A.E. Pal'čikova, 1888. – XVIII, 276 s.: not.
9. *Možejko Z.* Pesennaâ kul'tura belorusskogo Poles'â. Selo Tonež. Minsk, 1971
10. *Gilârova N.N.* Muzykal'no-ètnografičeskaâ tradiciâ. Stabil'noe i mobil'noe // Fol'klor: sovremennost' i tradiciâ. Materialy tret'ej meždunarodnoj konferencii pamâti A.V. Rudnevoj. Naučnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii imeni P.I. Čajkovskogo. Sb. 48. M., 2004. S. 24–39
11. <http://www.culture.ru/objects/tradition/performance/performance>
12. folk.rusign.com/ Muzykal'no-ètnografičeskij atlas
13. *Morozov I. A, Slepčova I.S., Gilârova N.N., Čižikova L.N.* Râzanskaâ tradicionnaâ kul'tura pervoj poloviny XX veka. Šackij ètnodialektnyj slovar' // Râzanskij ètnografičeskij vestnik. Râzan', 2001.
14. Narodnaâ tradicionnaâ kul'tura Pskovskoj oblasti. Obzor èkspedicionnyj materialov. Sankt-Peterburg–Pskov, 2002. T. I, II; Smolenskij muzykal'no-ètnografičeskij sbornik. Tom 1, II. M., 2003.
15. Smolenskij muzykal'no-ètnografičeskij sbornik / Otv. red. O.A. Pašina. – M.: Indrik, 2003. T. 1: Kalendarnye obrâdy i pesni; T. 2: Pohoronnyj obrâd. Plači i pominal'nye stihi; T. 3: Sezonnopriuročennye liričeskie pesni. M.: Muzyka, 2005; T.4: Svad'ba Dneprovskogo pravoberež'â: ritual i muzyka. M.RAM im. Gnesinyh, 2016.
16. Sokrovišnica russkoj zemli. Muzykal'no-ètnografičeskoe opisanie narodnyh tradicij Kalužskogo kraâ / nauč. red. N.N.Gilârova. — M.: Muzyka, 2015.

Сведения об авторе:

Гиларова Наталья Николаевна – кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, Заслуженный деятель искусств РФ.

Автор туралы мәлімет:

Гиларова Наталья Николаевна – өнертану кандидаты, П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының профессоры, РФ өнер сіңірген қайраткері.

Information about the author:

Natalia Gilyarova – Candidate of Art (PhD), Professor of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Honored Artist of Russian Federation.

МРНТИ 18.41.85

Б. Баяхунов¹

¹Независимый исследователь
Алматы, Казахстан

ДОМБРОВОЕ ДВУХГОЛОСИЕ

Аннотация

В статье рассматриваются свойства домбрового двухголосия в композиторском их понимании. В поле зрения автора голосоведение, интервалика, ладовость, некоторые особенности формообразования, а также отражение указанных моментов в академической музыке, обращённой к кюевой тематике. Несмотря на практический уклон статьи, затронута и научная проблематика. Научный материал по композиционным соображениям локализуется в сносках. Исследование отдельных фрагментов домбровой музыки дополнено анализом кюя Даулеткерейя «Қос ішек», вызвавшего глубочайший интерес собирателя музыкального фольклора А. В. Затаевича и музыковеда П. В. Аравина. Продолжая эту линию преемственности, автор вносит новое в методику исследования музыки, осуществляя расшифровки аудиозаписей, объединяя вопросы теории и исполнительской интерпретации. Говоря о своеобразии голосоведения, Б. Баяхунов подчеркивает роль ладовой модальности и инструментализма. В этой научной позиции сказался опыт педагога, ориентированного в вопросах полифонии, оркестровки и композиции. Одна из его методических работ «Элементы полифонии в домбровых кюях» (1965) по-своему развивает тему, поднятую в свое время Б. Г. Ерзаковичем. Предпринятая Б. Баяхуновым апробация статьи выявила её полезность для композиторов, музыковедов и учащихся музыкальных учебных заведений.

Ключевые слова: домбровое двухголосие, кюя, голосоведение, исследования домбровой музыки.

Б. Баяхунов¹

¹Тәуелсіз зерттеуші
Алматы, Қазақстан

ДОМБЫРАДАҒЫ ҚОСДАУЫСТЫЛЫҚ

Түйін

Бұл мақалада композитордың түсінігіндегі домбыраның қосдауыстылық қасиеттері қарастырылады. Автор дыбыстың, интервалдың, нәзіктіктің, пішін қалыптастырудың кейбір ерекшеліктерін, сондай-ақ академиялық музыкадағы бұл қасиеттердің күй пәндеріне бағытталған көріністерін назарға алады. Мақала практикалық бағытта жазылғанына қарамастан, автор кейбір аспектілерге деген көзқарасын білдіре отырып, ғылыми мәселелерге де ден қояды. Композициялық түсінік бойынша ғылыми материалдардың мазмұнын түсінуге сілтемелер берілген. Домбыралық музыканың бөлек фрагменттерін зерттеу, фольклоршы А. В. Затаевич және музыкатанушы П. В. Аравиннің терең қызығушылығын тудырған Дәулеткерейдің «Қос ішек» күйін талдаумен толықтырылған. Бірізділікті сақтай отырып, автор музыканы зерттеп – танудың әдіснамасына тың серпін енгізеді, ол дыбыстық жазбаларды айқындап, теория сұрақтарын және орындаушылық интерпретацияны біріктіруінде көрініс тапқан. Дауыстың өзіндік ерекшелігі туралы айта келе, Б. Баяхунов модальизм мен аспаптылық рөлін ерекше атап өтті. Бұл ғылыми позицияға полифония, оркестр және композиция мәселелері жөніндегі оқытушының мол тәжірибесі әсер еткені көрінеді. Оның «Домбырадағы полифонияның элементтері» атты әдістемелік еңбектерінің бірі (1965) Борис Г. Ерзаковичтің бір кездері көтерген тақырыбын өзінше дамытады. Б. Баяхуновтың мақаласы композиторлар, музыканттар және музыкалық білім беру мекемелерінің студенттеріне, музыка әлемінде пайдасы зор, құнды шығарма болып табылады.

Тірек сөздер: домбырадағы қосдауыстылық, күй, дауыс алып жүру, домбыралық музыканы зерттеу.

B. Bayakhunov¹

¹*Independent researcher*

Almaty, Kazakhstan

DOMBRA DOUBLE-VOICED TEXTURE

Abstract

The article considers the properties of a double-voiced texture of Kazakh *dombra kuys* (pieces) from the composer's point of view. The voice leading, intervals, modality, some features of form, as well as the reflection of these moments in academic music addressed to kuy are in the author's sight. Despite the practical bias of the article, the scientific problems are also touched upon. Scientific material for compositional reasons is localized in footnotes. The study of individual fragments of dombra music is supplemented by an analysis of Dauletkeri's *Qos ishek* kuy, which aroused the deepest interest of the collector of musical folklore A. Zataevich and musicologist P. Aravin. Continuing this line, the author introduces a new method in the study of music, carrying out transcripts of audio recordings, combining questions of theory and performance interpretation. Speaking about the originality of the voice, B. Bayakhunov emphasizes the role of modalism and instrumentalism. This scientific position was influenced by the experience of a teacher oriented in matters of polyphony, orchestration and composition. One of his methodical works "Elements of polyphony in dombra kuys" (1965) in his own way develops the theme raised in his time by B. G. Erzakovich. The approbation of the article undertaken by B. Bakhakhunov revealed its usefulness for composers, musicologists and students of musical educational institutions.

Key words: dombra double-voiced texture, *kuy*, voice leading, studies of dombra music.

В 1965 году мною была написана статья «Элементы полифонии в домбровых кюях» [1]. В 2011 г. возникло намерение возвратиться к неопубликованному материалу. Со времени его написания изучение кюев вышло на более высокий уровень. К музыковедам присоединились исследователи-домбристы. Возможно, это обстоятельство привело ко многим разногласиям в оценке тех или иных сторон домбровой музыки. Чрезвычайно усложнилась терминология, как научная, так и всё более практикуемая народная. Наряду с инструментоведческими и музыкально-теоретическими положениями, авторами исследований рассматриваются этнографические и прочие внемusикальные моменты. В какой степени такой подход необходим в том или ином исследовании, судить не берусь. Меня больше интересует композиторское видение строения кюев, что позволяет пренебречь многими специфическими понятиями. Это не означает игнорирования современных научных взглядов на домбровую музыку. Напротив, они могут быть подспорьем для творчества. Но ещё больше нужны качественные расшифровки кюев. В идеале лучше располагать нотной записью конкретного исполнения с приложением аудиозаписи (либо ссылки на неё в интернете). Полезны также исполнительские редакции, по-разному интерпретирующие нотный текст кюев¹.

В новой статье², как и в предыдущей, рассматриваются преимущественно кюи западно-казахстанской домбровой школы, которым присуще двухголосие с примерно равной тематической³ ролью обеих струн. Данное качество ярче проявляется в кюях с квартовой настройкой струн *d-g*⁴. При квинтовой настройке (обычно *c-g*) мелодически

¹ Динамика и агогика в нотировках отражены недостаточно.

² Новая статья осталась незаконченной в 2012 г., продолжена в 2017 г.

³ 1) Строго говоря, понятие «тема» к кюям неприменимо и речь идет о наделении струн интонационным содержанием. 2) Есть немало кюев, в которых мелодизмом больше наделена верхняя струна. Но чаще, как мне представляется, обе струны тематически равноправны. Но уподоблять их контрапунктическим голосам неправомерно. После написания статьи в тезисах конференции ICTM 2015 [2] я нашел следующее утверждение, принадлежащее П.Шегебаеву: фактура домбрового кюя реально содержит в себе элементы многоголосия.

⁴ Современный оркестровый строй. В сольной практике применяется и более низкая настройка.

активной верхней струна⁵. Аппликатура, при которой кварта берется уже не на одном ладе, менее удобна для более узких интервалов. Поэтому столь востребованы двойные ноты с участием открытых струн. Впрочем, это не лишает кюи данного типа явных и скрытых возможностей многоголосия.⁶

Оба вида настройки домбры объединяет привязанность разделов композиции к регистровым зонам, расположение которых задано обертоновым рядом. Каждой регистровой зоне соответствуют свои ладовые опоры – унисоны, октавы и двойные октавы, кварты и квинты, дуодецимы. Особое место занимает промежуточная ладовая опора d^1-e^2 ⁷ [3, 171]. Она также обертонична в силу того, что гармоники акустического спектра⁸ не теряют своих качеств и при октавном перемещении⁹. Соображениями акустического «просветления» (наряду с ладовыми) обусловлены также замены увеличенных кварт либо уменьшенных квинт на чистые, повышение ступеней в высокой регистровой зоне (например, шестой и третьей в ре миноре – соответственно *h* и *fis*). К явлениям обертоники относятся флажолеты, но при игре на домбре они мало востребованы¹⁰.

Относящаяся к типу модальных ладовость кюев напрямую не соприкасается с европейской гармонией. Но точки соприкосновения с ней существуют. Об этом свидетельствует наличие мажорного и минорного наклона, тональности и тональных соотношений. Влияние на лад соседствующих восточных культур, как мне представляется, не столь значимо¹¹. Более определенно оно выявилось в понижении второй ступени в так называемых «туркменских» кюях.

Типичное проявление двухголосия кюев – сочетание открытой струны и мелодии, другие случаи многоголосия рассматриваются исследователями как нечто среднее между монодией и полифонией. Полифоничность в народных музыкальных культурах – явление нередкое¹², весьма частое и в домбровой музыке.

В кюях, помимо ведущей роли ритма¹³, улавливается культ интервала¹⁴, как бы окрашивающего ритмическую канву, создающего лад, интонацию. Мне представляется, что слух домбриста имеет ритмо-интервальную природу, объединяющую в себе музыкальную выразительность с аппликатурной целесообразностью. Важную функцию при этом выполняют общие тоны двухголосия и секундовые связи в мелодической ткани.

⁵ Понятия «верхняя и нижняя струна» даются в инструментоведческой трактовке. Народная терминология в статье не применяется. Кюеведы (исследователи домбровой музыки) вынуждены применять замену народной терминологии, используя определение «высокая и низкая струна».

⁶ Е.Г.Брусиловский, анализируя одноголосный фрагмент одного из кюев Таттимбета, указывал на скрытую в нотном тексте имитацию [из беседы с композитором–Б.Б.]. Подробный анализ кюев Таттимбета может выявить и другие зачатки многоголосия.

⁷ 1) На это указывает Ж.Надирбеков в книге «Визуальное мышление и теория домбровой музыки» [3]. Автор называет также опорным тоном e^2 . Но этот тон поддерживается открытой струной d^1 , что дало, по-видимому, основание узаконить в качестве опоры лада интервал d^1-e^2 . 2) Исследователи домбровой музыки называют ряд других промежуточных ладовых опор. Мною отмечены лишь связанные с обертоновой.

⁸ В данном случае подразумеваемого с основным тоном **D** и ноной d^1-e^2 (сочетание 4-й и 9-й гармоник).

⁹ О чем свидетельствует обертоновая гармония, использующая октавное перемещение гармоник (см., например, партию валторн в начале финала Пятой симфонии С. Прокофьева).

¹⁰Натуральные флажолеты октавные и квинтовые наиболее вероятны. Случаи их применения в нотировках кюев мной не обнаружены. На родственном домбре комузе флажолетная техника используется.

¹¹ Отмечалось влияние русской музыки, чему есть свидетельства.

¹² Не могу не отметить книгу Анны Чекановска «Музыкальная этнография» [4], в которой значительный раздел посвящен описанию образцов многоголосия в различных музыкальных культурах.

¹³ Ритм в кюях, по-видимому, – главнейший импульс в создании музыкального образа.

¹⁴ В 1962 г. на приемных экзаменах я был в составе комиссии, проверявшей слуховые данные домбристов, поступающих на подготовительное отделение консерватории. Задания педагогов, ориентированных на школьную теорию музыки, абитуриентов затрудняли, но они безошибочно находили на фортепиано сыгранные мной интервалы применительно к нижнему регистру домбры.

Складывающиеся тематические образования,¹⁵ проникают во все области музыкального пространства благодаря подвижности тесситуры и частым сменам регистровых зон. Ритм же является стержнем композиции. В его структуре большое место занимают звуковые повторы¹⁶, которые, на мой взгляд, сомнительно определять как репетиции звука или дробный ритм.

Итак, кюи – это инструментальные миниатюры, опирающиеся на присущие только им схемы композиции.¹⁷ Можно предположить, что схема определяет заданные инструментальные возможности, исчерпание которых диктует продолжительность звучания, обычно небольшую по времени¹⁸. Многие популярные кюи, благодаря современным средствам пропаганды, унифицируются и теряют свои исконные черты¹⁹. Это касается, прежде всего, исполнения оркестрами и ансамблями. В сольном исполнении сохраняются традиции прошлого, возможность индивидуальной трактовки произведений. Естественная для восточной музыки импровизационность имеет в кюях определенные ограничения²⁰: как правило, исполнительские интерпретации не затрагивают композицию в целом, различия касаются деталей текста, повтора или комбинирования эпизодов.

Сказанное выше является теоретическим основанием для последующих наблюдений, не оформленных в какую-либо систему. Изложение построено на анализе фрагментов домбровой музыки (за исключением кюя «Қос ішек») и немногих образцов использования кюев в композиторском творчестве. Следующий ниже пример показывает, как из типовой фактурной формулы рождается индивидуализированная двухголосная ткань:

Пример 1 [6, 56]



В первом двутакте мелодическая попевка звучит в нижнем голосе, во втором имитируется верхним голосом. При этом нижний голос сохраняет самостоятельность, образуя противосложение. Непривычно голосоведение в начале т.3. Попробуем его «исправить», введя паузу:

Пример 2



Как видно, мелодическая линия перетекает из нижнего голоса в верхний, образуя последовательность тонов *fis-g-a-h-a*. Двутакт стал по-ученически благозвучным. Вернемся к оригиналу. Верхний голос опекает тон *a* сверху и снизу, по существу, выполняя роль бурдона. Нижний развивается в диапазоне тетраорда и интонационно

¹⁵ Не располагаю классификацией данных элементов. Диапазон их простирается от отдельных попевок до песенного характера тем. Попевки или мотивы нередко развиваются секвентно.

¹⁶ Я склонен считать все ритмические формулы кюев тематическими. Поддерживаю мнение П. Шегебаева о том, что ритмика домбровой музыки находится в полной зависимости от штриховой артикуляционно-штриховой техники и в «реальности звучание штриха намного богаче и разнообразнее, чем его нотноритмическая фиксация» [5, 41].

¹⁷ Мне не встречалось подобное в других музыкальных культурах. Тайна оригинальности композиции кюев пока не раскрыта. Бесспорно, что она кроется в исторических корнях, в своеобразии культуры этноса.

¹⁸ Крупноформатные композиции, реже встречающиеся, предполагают более развернутый композиционный план развития, чаще с большим числом ладовых опор (например, «Жігер» Даулеткерей), или сложную метроритмику (как в некоторых кюях Казангапа). В отличие от «малогобаритных» кюев они сложнее для восприятия.

¹⁹ К сожалению, в обработках кюев преобладает аранжировочный подход, а не композиционный.

²⁰ Речь идет об исполнении одного того же варианта произведения.

более развит. Разберемся с «неправильным» диссонансом *fis-g*, возникающим при сближении голосов²¹. Если бы вместо *g* оставался тон *a*, двухголосие утратило бы динамику ладового развития. Появление *g* (опевающего *a*) такую динамику сохраняет. Фактурное происхождение интервала секунды очевидно и в следующем примере:

Пример 3



Преобладающий тип развития двухголосия – противодвижение. Нижний голос, начинаясь с функции бурдона, постепенно мелодизируется. В т.5 «диссонирующий» тон *f* требует разрешения, являясь проходящим на фоне выдержанного *g*, появившегося чуть ранее.

В рассматриваемых примерах слияние в унисон при участии открытой струны не представляло аппликатурных затруднений. В других случаях унисоны возможны лишь в высоком регистре домбры. Это видно в отрывке из кюя «Бұлбұл»²²:

Пример 4



Удвоенное *e* в примере – кульминация, образованная полифоническим голосоведением. Долго выдерживаемый местный бурдон *c* неожиданно устремляется к унисону, но прежде точки схождения *e* достигает верхний голос. Нижний голос мелодически более значим и образует звукоряд *b-c-d-e*²³, звукоряд верхнего *e-f-g*, в котором *g* опевающий тон, *f* основная ладовая опора, *e* временная.

Интервалика кюев обладает разной степенью полноты и широты звучания. Наибольшей экспрессией отличаются кульминационные зоны, подобные оркестровым *tutti*. В приводимом ниже образце (другой фрагмент кюя «Бұлбұл») типичная комбинация приемов: резкий скачок в высокий регистр (как правило, сопровождаемый кистевым скольжением по деке), ритмическое закрепление на новой высоте, появление восходящего мотива в нижнем голосе, ведущего к образованию квинты, как бы замещающей предыдущую дуодециму. «Брошенный» же верхний тон начальной квинты остается в слуховом сознании и вскоре продолжит свое движение, но уже в качестве нижнего голоса. Можно предложить два варианта изложения:

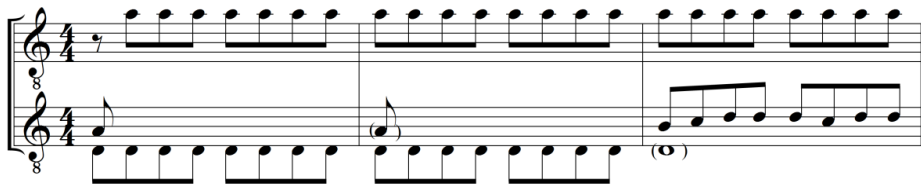
Пример 5. Оригинал:



²¹ Диссонантность в данном случае сглаживается благодаря горизонтальной, а не вертикальной слышимости мелодических линий. Голосоведение такого рода приемлемо в оркестровой и ансамблевой музыке.

²² Кюй неизвестного автора (девушка из рода Жеты ру), записанный Б.Амановым от А.Жанбыршина «Бұлбұл» входит в триаду «Состязание трех родов», в котором участвовали также кюйши Еспай и Тогызбай [7, 139].

²³ Тетрахорд – нормативная структура в мелодике кюев. Значение тетрахорда подробно анализируется Ж.Надирбековым [3].

Пример 6. Партитурное изложение:

В «партитуре» видно, что кроме интервала дуодецимы присутствует скрытый (виртуальный) средний голос; h – один из двух проходящих тонов от a к высокому d , а не нижний голос септимы²⁴. Данный пример на скрытое трехголосие. Скрытое четырехголосие наглядно в следующем отрывке²⁵:

Пример 7

Курмангазы. Сарыарка



Конечно, такое голосоведение не обходится без применения открытых струн. Нисходящий ход в данном примере «инструментован» квартами²⁶. В кюе «Серпер» Курмангазы спад мелодической линии образован иначе. Голоса вначале сближаются, а затем движутся параллельно секундовыми интервалами, придающими звучанию дополнительный тембровый оттенок:

Пример 8

Курмангазы. Серпер

исп.О.Кабигожин нотировка А.Жубанова



Спад продолжается до появления местного бурдона a . Тон h при этом не идет в a , как можно было ожидать: мелодическая линия меняет направление, сохраняя тем самым интонационное напряжение. Логика ладового развития заключается в движении от основной ладовой опоры d^2-a^2 к промежуточной a^1-h^1 . Ладовая опора в интервале секунды (также промежуточная) может появиться при перекрещивании струн – $g^1 - a^1$, где a^1 звучит на прижатой струне d , а g^1 на открытой g . Если воспользоваться другой открытой струной (d), получим ладовую опору того же типа в диапазоне ноны d^1-e^2 , типичную для многих кюев.²⁷

Пример 9 [10]

Даулеткерей.Жігер

исп.К.Жантлеуов

расшифровка А.Райымбергенова



²⁴ 1. Рассматривать его в качестве неприготовленного задержания к тону с некорректно. 2. В т.3 сохраняется кульминационное напряжение предыдущего такта, благодаря выдержанному тону a и свойству нашей памяти на какое-то время удерживать предшествующее событие.

²⁵ Источник кюев «Сары-Арка» и «Серпер»: Жубанов А. Курмангазы Сагырбаев. Кюйи [8].

²⁶ В инструментовке оперирование интервалами явление не только гармоническое, но и фактурное. Впрочем, и сама гармония также корректируется в оркестре, благодаря чему скрываются мнимые погрешности голосоведения (см. Римский-Корсаков. Основы оркестровки. Глава IV. Тембры как деятели гармонии [9]).

²⁷ Среди них кюй «Науыскы» (пример приведен ниже).

Открытая струна d может заменять различные опорные и неопорные тоны. В т.4 заменен по аппликатурным и другим соображениям тон a^1 (возможное удвоение в кварту тона d^2). В следующем образце аппликатурные замены с использованием перекрещивания струн не только упрощают технику исполнения, но и приводят к появлению виртуального квартового созвучия ($d^1-g^1-c^2-f^2$)²⁸:

Пример 10. Қос алқа (II Түрі)

Даулекерей. Қос алқа (IIТүрі) Сб. "Жігер", сост. К.Ахмедияров, М.Кулкенев



В другом образце наблюдаем комбинацию квинтовых интервалов с применением открытой струны g :

Пример 11

Курмангазы. Серпер исп. О.Кабигожин нотировка А.Жубанова



Отчетливые признаки квинтаккорда (с заменой квинты на кварту) в следующем примере:

Пример 12


Казангап. Домалатпай Акжелен исп.Б.Басыгараев нотировка А.Райымбергенова



В свое время квинтовость такого рода я применил в симфоническом произведении, создав двухплоскостное (битональное) звучание темы:

Пример 13

Б.Баяхунов. Кюй
Allegro ♩ = 100



²⁸ В принципе виртуальные созвучия могут быть разными. В приведенном примере возможен аккорд $d^1-g^1-c^2-e^2$.

Подобным же образом мною «умножены» квартовые интервалы ($d-g-c^1-f^1$):

Пример 14

Б.Баяхунов. "Ыскырма" – концертная пьеса на тему Даулеткерейя

В этом произведении встречаются «грозди» секунд (кластеры). Секунда в кюе «Ыскырма» – заметный интервал, что и нашло отражение в пьесе:

Пример 15

Б.Баяхунов. "Ыскырма" – концертная пьеса на тему Даулеткерейя

Для сравнения отрывок из первоисточника:

Пример 16

Даулеткерей. Ыскырма (I Түрі)

Қажырлы көңілді ♩ = 208

"Жігер" – сост. К.Ахмедияров, М.Кулкенов

Уменьшенная квинта – редкое явление в кюях. В нижеследующем образце она появляется при чередовании эолийского и фригийского лада с тоникой « d ». В нотном тексте всего произведения тритон $a-es$ появляется неоднократно. Тем не менее, он не может считаться временной ладовой опорой, а es лишь опекает верхний звук устоя $a-d$.

Пример 17

Богда. Жем суының исп. Б.Басыгараев нотировка А.Райымбергенова

Более насыщенно звучание тритона в кюе «Адай» Курмангазы, возникающего в кульминационном разделе произведения. Чтобы оценить это явление, приведу для сравнения и предшествующий эпизод.

Первые 6 тактов раздела А «транспонированы»²⁹ в раздел В, но при полном фактурном сходстве разделов качество интонации резко меняется. После «мягкого»

²⁹ В модальной системе точное транспонирование исключается.

тетрахорда *h-c-d-e* тетрахорд *d-e-fis-g* звучит напряженно, благодаря «разрешению» *fis* в *g* на сильной доле такта³⁰.

Пример 18

Курмангазы. Адай исп. К.Жантлеуов
нотировка А.Райымбергенова

В первом такте раздела **C** вместо ожидаемого в нижнем голосе *g* появляется его замена открытой струной *d*. Оркеструя произведение, можно смело ввести квартовое удвоение к *c*³ и далее к другим тонам. Кстати, и сами разделы **B** и **C** базируются на квартовом «каркасе» *d*²–*g*²–*c*³ и миксолидийском ладе от *d*².³¹ Как и в предыдущем примере, интервал уменьшенной квинты занимает подчиненное положение (диссонирующий *fis* является проходящим звуком) и не может быть временной опорой лада.

Продолжая тему интервалики, приведу ещё один образец:

Пример 19

Кюй "Науыскы"

(ноты сайта dombra music)

В кюе «Науыскы»³² с его квинтовой настройкой кульминация в наивысшей регистровой зоне строится на интервале ноны через октаву. Если учесть потенциальное участие открытой струны *g*¹, то в скрытом виде здесь присутствует квинтаккорд *c*¹–*g*¹–*d*³, где *d*³ обертоном от *g*¹. В т.5 звучание открытой струны *c*¹ сменяется октавной второй к верхнему голосу. Новое созвучие не только закрепляется в регистровой зоне (как бы образуя ритмическую цезуру³³), но и фактурно усиливает начавшуюся в т.2 кульминацию на *d*³.

В связи с ритмическими цезурами показателен эпизод из VI симфонии Е. Брусиловского.³⁴ Сравним его с оригиналом:

³⁰ Прослушивание аудиозаписи убеждает в этом. Вводнотоновость здесь диатонического происхождения и не имеет отношения к альтерации, а переход от тритона *fis-c* к септимеру *d-c* (см. такт перед **C** и т.1 в **C**) не связан с присутствием доминантсептаккорда.

³¹ Квартовую основу раздела **C** можно проследить в полном тексте кюя.

³² Авторство приписывается Курмангазы.

³³ В статье термин «ритмическая цезура» рабочий. Такая цезура в кюе не означает остановки развития.

³⁴ Материал о симфонии Е. Брусиловского заимствован из написанной в 1971 г. дипломной работы Карасаевой А. Н. «К вопросу об использовании кюев в симфонических произведениях композиторов Казахстана» (научный руководитель ст. преп. Б. Я. Баяхунов) [11].

Пример 20**Курмангазы. Түрмеден кашқан****Е.Брусиловский. Шестая симфония. I часть**

В кюе после «цезуры» скачок от низшего регистра к высшему. По логике кюевой композиции в данном моменте разрыва регистров нет, так как достигнутый рубеж формы является итогом постепенного завоевания музыкального пространства³⁵. Иное в регистровой драматургии симфонического произведения: в подобных случаях она обязывает к связыванию регистров и на месте разрыва сочиняется пассаж (нотный текст между скобками). В симфоническом скерцо «Балбраун» Е.Брусиловский в аналогичной ситуации вводит эффектное глиссандо высоких виолончелей (ц.25).

В первом двутакте примера из VI симфонии фактура оригинала изменена: ритм поручен сопровождению, а верхний голос выступает в мелодической функции. Такими приемами композиции вуалируется кюевая основа симфонической партитуры³⁶.

В первой части симфонии композитор принял дальновидное решение: в начальном изложении кюя «Түрмеден кашқан»³⁷ «тема» поручена флейтам в их низкой тесситуре (первая октава). Тем самым удастся создать впечатление, что кюй начинается в привычной для домбры зоне звучания и закрепить регистр малой октавы за голосами сопровождения.

В работе с кюевым материалом встречаются моменты, внешне схожие с европейскими образцами. Так Ж. Надирбеков приводит следующий пример [3, 146]:

Пример 21**Курмангазы. Көбік шашқан**

Повышенная VII ступень в кюе Курмангазы, по его мнению, не может быть объяснена наличием гармонического минора. Нотация по другому источнику показывает не повышение VII ступени, а сопоставление одноименных тональностей – соль минора и Соль мажора:

³⁵ Суммарно обе звучности создают ощущение многомерности, в архитектуре которой первая образует фундамент здания, вторая – его верхний ярус.

³⁶ Эти приемы не исключают возможности иных композиторских решений.

³⁷ Кюй Курмангазы.

В т.4 ход *as-a* приходится на разные голоса (воспринимается зрительно), *a* возникает как квартовое удвоение тона *d*. Лад пьесы фригийский *g*, но поскольку кварты (и квинты) применяются только чистые⁴², *as* заменяется на *a*. Колорит кварт типичен для туркменского дутара⁴³. Более сложный случай мнимого хроматизма в следующем образце:

Пример 26



Тоны *fis* и *f* в тт. 5-7 принадлежат двум самостоятельным мелодическим линиям⁴⁴. Развиваются они несинхронно: нижняя с типичным для кульминаций повышением терции (в ре миноре) продолжает движение вверх (от *d* предыдущего такта), в то время как верхняя является частью ниспадающего хода от начального звука *c* (т.3). Выше приводился фрагмент этого кюя с аналогичным фактурным тембром секундовых интервалов.

Показанный далее образец – редчайший пример кажущегося хроматизма. Возможно, это отображение *vibrato*, имитирующего звучание кобыза.⁴⁵ Высота *ais*⁴⁶, полагаю, условна.

Пример 27



Для сравнения приведу пример кобызовой музыки, в котором скольжение по полутонам, скорее, исполнительский прием, чем ладовое явление, которое можно отнести к экмелике⁴⁷:

Пример 28



⁴² 1) Это положение подтверждают нотные записи. 2) В Хрестоматии для дутара (сост. Н. Мередов [15]) применение «хроматических» вспомогательных нот чистыми квартами создает впечатление двенадцатитоновости. Однако, это лишь следствие инструментального приема, не опровергающего незыблемость диатоники.

⁴³ В «туркменском» кюе Даулеткеря «Кероғлы» такой параллелизм используется. В кюе Даулеткеря «Қос ішек» один из разделов окрашен подобной интерваликой.

⁴⁴ Возможно, имеет место полилад: сочетание одноименных миксолидийского и эолийского ладов с тоникой *d*.

⁴⁵ 1) Известно, что Сугур смешивал различные стили инструментальной музыки. В данном кюе вероятно обращение к музыке Бхласа.

2) К сожалению, не удалось найти другие расшифровки кюя, чтобы сравнить варианты нотации.

⁴⁶ Тон *ais* входит в группу тонов, исполняемых *legato*, исключая участие правой руки после извлечения первого тона. Настройка домбры квинтовая – *d-a*, лапки *h* и *ais* располагаются непосредственно у верхнего порожка инструмента.

⁴⁷ Экмелика – интервально неразличимая интонационная система; для инструментального интонирования экмелики характерно глissандирование.

В приведенном выше кюе Сугура, помимо стереотипных мелодических формул, встречается утончённое метроритмическое и интонационное варьирование:

Пример 29

Сүгір. Майда қоңыр

исп. Д. Ажакаев

нотировка А. Райымбергенова



Модель первого такта видоизменяется, последовательное укорочение размера сочетается с необычным ритмическим варьированием⁴⁸. Ладовая статика с её неизменным тоновым составом преодолевается мелодической активностью, которая приводит, в конечном счете, к обновлению звукового материала в последнем такте.

Ещё бóльшим тематическим своеобразием наделен кюй «Қос ішек» Даулеткерей. История создания этого произведения, анализ его композиции приведены в выдающемся труде П. В. Аравина «Даулеткерей и казахская музыка XIX века» [16]. Автор находит в кюе «Қос ішек» непосредственное влияние русской музыки и приводит конкретный образец – «Марш лейб-гвардии уланского полка»:

Пример 30

В темпе марша

Марш лейб-гвардии уланского полка



Преобразованные интонации марша в помещенном ниже тексте кюя помечены разделами «В1» и «В2». На мой взгляд, маршевость слышна также в напористом ритме секундовых созвучий в разделе «С» (и его повторениях) и в призывных интонациях раздела «D» (также повторяемом)⁴⁹. Но странным образом, все впечатления о военном марше получают в кюе совсем противоположное воплощение. Говоря о кюях «Қос ішек» и «Қоңыр-кюй», А. В. Затаевич отметил в них мятущееся и патетическое начало [17].

В упомянутой выше книге П. В. Аравина рассматривались нотировки кюя, выполненные А. В. Затаевичем и автором книги. П. В. Аравин записал с живого исполнения 2 варианта от М. Айткалиева. Мною сделаны с аудиозаписей расшифровки исполнения Р. Габдиева и А. Улькенбаевой. Сравнение вариантов, включая отмеченные выше, показывает полное сходство схемы композиции (прежде всего, в области лада и регистровых зон) и тематического материала. Различия касаются некоторых деталей. У Р. Габдиева раздел В1 и его вариант В2 проводятся три раза, что немаловажно для произведения небольшой длительности. Концовка G звучит динамично, продолжая поступенный спад от es^2 (т.97) к e^1 (т.102), который минуя ожидаемый тон d^1 , сразу идет в удвоенную тонику лада, так она является исходной опорой лада. Указанный спад – некое обобщение двойного лада – эолийского в большей части диапазона и дорийского вниз⁵⁰:

⁴⁸ Не исключаю влияния русской народной песенности, тех её черт, которые привлекали И. Стравинского.

⁴⁹ П. В. Аравин помечает также характерный маршевый затакт перед последним тактом примера, интонации которого использованы Даулеткереем (см. нотный пример марша). В разделе D этот мотив получает другой жанровый оттенок.

⁵⁰ Дорийской ладовостью подчеркнуто обыгрывание тоники g.

Пример 31



Употребляя современные понятия, можно отметить своеобразную полистилистику кюя, объединяющую интонации военного марша, домбровые стереотипы, «туркменскую» квартовость (раздел **F**, тт. 68-73). Но различные истоки настолько сплавлены в один стилиевой монолит, что отнесение к «полистилистике» отпадает. Мне представляется, что глубина и своеобразие замысла «Қос ішек» выходят за рамки инструментальной миниатюры. И это больше, чем соревнование двух струн домбры⁵¹.

Аудиозаписи выявили различие темпов, настройки домбры и продолжительности звучания. У А. Улькенбаевой темп медленней, строй *h-e*, время звучания 2,05 мин. В исполнении Р. Габдиева темп несколько быстрее, строй *cis-fis*, продолжительность 1,47 мин. Исполнение А. Улькенбаевой покоряет чистотой звучания, совершенством техники, лирическим прочтением кюя. Р. Габдиев наполняет исполнение бóльшим драматизмом, ярко оттенёнными деталями. По моему мнению, его вариант кюя полнее выражает драматургию произведения. И это при том, что в кюе минимально использованы регистровые зоны, а также инструментальные возможности. Акцент сделан на выявлении внутреннего начала, о котором писал А. В. Затаевич. В его расшифровке темп определен как «Горячо, с полётом $\downarrow = 126$ ⁵²», много указаний динамики и агогики, артикуляции [14]. Лирически окрашенный раздел, подобный **V1** или **V2**, встречается в расшифровке трижды⁵³. Характерно, что в нем и в кюе в целом много фразировочных лиг. Менее удачно нотирован наполненный чувством тревоги эпизод **C**. Несмотря на ряд погрешностей записи, выдающийся собиратель музыкального фольклора создает, благодаря запечатленным подробностям исполнения, наглядный портрет произведения. Судя по всему, романтического по духу.

Кюй «Қос ішек»⁵⁴ ставит перед исследователями творчества Даулеткерей многоаспектную проблему стиля. Немаловажны и вопросы исполнительской интерпретации. Отмеченная А. В. Затаевичем мятущаяся и патетическая образность произведения если и улавливается домбристами, то недостаточно осознанно. Быть может, виной тому небольшая продолжительность звучания. Полагаю, что и композиторам полезно осмыслить своеобразие произведения, строение которого резко отличается от привычных представлений о кюе⁵⁵. «Қос ішек» – образец поиска неизведанных путей творчества. Это загадка гения, создавшего в далекой от нас эпохе сочинение, глубоко волнующее сегодня, и призывающего каждый раз искать в нем новый смысл. Это то, что мы называем музыкальной классикой.

Пример 32



⁵¹ Таково мнение Н. Букейханова [16, 77].

⁵² Источник примера – сборник А. Затаевича. Сообщитель Махамбет Букейханов. Название кюя иное: «Конгр ек-шек» (Двухструнный конгр) [17,20].

⁵³ В варианте «Қос ішек», исполняемом А. Улькенбаевой, этот раздел проводится один раз.

⁵⁴ Первоначально в статье были наброски анализа вариантов кюя. Но это материал для отдельного исследования. Ставились также другие задачи, например, особенности ладообразования. На сегодняшний день эта тема достаточно полно исследована этномузыковедами.

⁵⁵ На мой взгляд, глубинная сущность домбровых композиций подчас не улавливается авторами, использующих материал такого рода в творчестве. Об этом свидетельствует нередкое сужение образности кюев до роли эффектных концертных пьес, ограниченный, а порой неубедительный, выбор технических решений.

5 B1

10 A C

14 A C

17 A C

20

23 D A

26 E

33

38 A C

44

49 C A

54 D A

59 B2 A

64 F

69

74 A C

79 A

84 C

87 D



Мои наблюдения обращены к отдельным моментам композиции кюев, что освобождает меня от необходимости в формулировке выводов.⁵⁶ Поэтому ограничусь небольшим заключением:

Несмотря на присутствие тональности, минорного и мажорного наклонения, диатоническая ладовость западноказахстанских кюев не имеет непосредственных связей с тональным мышлением, воплощением которого является мажоро-минор⁵⁷. Все тоны ладов кюя относительно равноправны, нет полярного разделения интервалов на консонантные и диссонантные, нет понятия «хроматизм» в общепринятом значении. В интонационном плане велика роль постепенности, во многом обусловленной свойствами аппликатуры. В образном строе очень значим метроритм, динамичный и многообразный, лицо которого определяют устойчивые ритмоформулы. Мелодика кюев с преобладающими в ней типизированными интонациями функционирует преимущественно в рамках тетра хорда⁵⁸, в котором любой из тонов может быть преобладающим в том или иной момент развития. Формообразование опирается на специфическое освоение звукового пространства и развитие тематического материала, ведущее к той степени законченности композиции, которой обладают академические формы музыки⁵⁹. Вместе с тем, кюй открыт для разнообразных заимствований⁶⁰. Он также при серьезном изучении может быть источником новых идей и оригинальных художественных решений в композиторском творчестве, ибо богатейший мир домбровой музыки заслуживает этого сполна.

⁵⁶ 1. Полагаю, любознательный читатель найдет в этой статье нечто полезное для своей профессиональной деятельности. Композиторам, как мне думается, необходимо тщательно изучать аудиозаписи и нотировки кюев (при необходимости делать свои расшифровки), вникать в композицию оригинала, искать в нем скрытые возможности развития, применяя адекватные композиторские технологии, а не прикладывая наработанные приемы. Претворение кюя в композиторском творчестве требует внимательного отношения ко всем сторонам мастерства, включая использование средств артикуляции, агогики и динамики. Методы претворения, композиторские технологии, художественная ценность – отдельный вопрос теории и практики.
2. Все источники указаны в сносках.

⁵⁷ Лады кюев относятся к модальной системе, отличие которой от мажоро-минорной системы общеизвестно. Краткое изложение сути отличий в работе А. Мёдовой [18].

⁵⁸ Тетра хорд и квартовый круг – системообразующие элементы модальности. Указанные выше примеры тетра хордов и квартовости в кюях могут подтвердить данное положение.

⁵⁹ Тем не менее, я не отождествляю народное и профессиональное, не считаю, в частности, правильным мнение о симфоничности кюев. Хочу лишь подчеркнуть способность домбровой музыки достигать совершенной художественной формы присущими ей композиционными средствами.

⁶⁰ В статье приведены немногие примеры, но их намного больше.

Список литературы

1. **Баяхунов, Б.Я.** Элементы полифонии в домбровых кюях [Текст] / Б. Я. Баяхунов; Алма-атинский государственный институт искусств им. Курмангазы. – Алма-Ата., 1965. 14 с. – Деп. в АГИИ им.Курмангазы, 1965.
2. **Shegebayev, P.** Monodiya and “Polyphony” in the Kazakh Music for Dombra // International council for traditional music. 43rd World Conference, Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015. Abstracts. – Astana, 2015. – p. 61.
3. **Надирбеков, Ж.** Визуальное мышление и теория домбровой музыки [Электронный ресурс]. URL: <http://www.calameo.com/books/0036901002ffb36426e38> (Дата обращения 10.12.17)
4. **Чекановска, А.** Музыкальная этнография. Методология и методика. – М.: Наука, 1983. – 190 с.
5. **Шегебаев П. Ш.** Вопросы метроритма в домбровой музыке // Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке: Материалы научно-практической конференции, посвященной 25-летию независимости Республики Казахстан. – Алматы, 2016. – С. 39-43.
6. **Мерғалиев, Т.** Домбыра сазы. [Ноты] – Алматы, 1971. – 316 с.
7. **Есенулы, А.** Күй – Послание Всевышнего [Ноты]. – Алматы, 1997. – 196 с.
8. **Сағырбайұлы, Құрманғазы.** Күйлер. [Ноты]. Ред. А. Жұбанов. – Алматы: Көркем әдебиет, 1961. – 188 б.
9. **Римский-Корсаков, Н. А.** Основы оркестровки // Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Том III. – М., 1959. – С.424-438.
10. **Даулеткерей.** Жігер. Сост. К.Ахмедияров, М.Кулкенев [Ноты]. – Алматы, 1995.
11. **Карасаева, А. Н.** К вопросу об использовании кюев в симфонических произведениях композиторов Казахстана (научный руководитель ст. преп. Б. Я. Баяхунов) – рукопись, не депон., библиотека КНК им.Курмангазы.
12. **Надирбеков, Ж.** Дискретность домбрового двухголосия // Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы = Вестник Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. — №1 (10). — 2016. — с. 44-52.
13. **Успенский, В., Беляев, В.** Туркменская музыка. – М., 1979. – 377 с.
14. **Холопов, Ю.** Миксодиадоническая модальная хроматика / Гармония. Теоретический курс. – М.1988 – С.206.
15. Туркменские народные мелодии: Хрестоматия для дутара. Сост. Н. Мередов. [Ноты] – Ашхабад: Магарыф, 1988. – 54 с.
16. **Аравин, П.В.** Даулеткерей и казахская музыка XIX века. / П. В. Аравин – Москва: Советский композитор, 1984. – 152 с.
17. **Затаевич, А.В., А.500** казахских песен и кюев [Ноты]. – стр. 250 – Алма-Ата, 1931. – 312 с.
18. **Мёдова, А.** Музыкальная модальность как тип мышления: логика лада // – Культура и искусство №5(29):2015 [DOI: 10.7256/2222-1956.2015.5.16422]. – С. 566-574.

References (transliterated)

1. **Baâhunov, B.Â.** Èlementy polifonii v dombrovyyh kûâh [Tekst] / B. Â. Baâhunov; Alma-atinskij gosudarstvennyj institut iskusstv im. Kurmangazy. – Alma-Ata., 1965. 14 p. – Dep. v AGII im.Kurmangazy, 1965.
2. **Shegebayev, P.** Monodiya and “Polyphony” in the Kazakh Music for Dombra // International council for traditional music. 43rd World Conference, Astana, Kazakhstan 16-22 July 2015. Abstracts. – Astana, 2015. – p. 61.
3. **Nadirbekov, Ž.** Vizual’noe myšlenie i teoriâ dombrovoj muzyki [Èlektronnyj resurs]. URL: <http://www.calameo.com/books/0036901002ffb36426e38> (Data obrašeniâ 10.12.17)
4. **Čekanovska, A.** Muzykal’naâ ètnografiâ. Metodologiâ i metodika. – M.: Nauka, 1983. – 190 p.
5. **Šegebaev P. Š.** Voprosy metroritma v dombrovoj muzyke // Fundamental’nye i prikladnye issledovaniâ muzyki v XXI veke: Materialy naučno-praktičeskoj konferencii, posvâšennoj 25-letiju nezavisimosti Respubliki Kazahstan. – Almaty, 2016. – pp. 39-43.
6. **Mergaliev, T.** Dombryra sazy. [Noty] – Almaty, 1971. – 316 p.
7. **Esenuly, A.** Kûj – Poslanie Vsevyšnego [Noty]. – Almaty, 1997. – 196 p.
8. **Sağyrbajyly, Құрманғазы.** Kûjler. [Noty]. Red. A. Žybanov. – Almaty: Kôrkem ädebiet, 1961. – 188 p.

9. *Rimskij-Korsakov, N. A.* Osnovy orkestrovki // Rimskij-Korsakov. Polnoe sobranie sočinenij. Tom III. – M., 1959. – pp. 424-438.
10. Dauletkerej. Žiger. Sost. K. Ahmediarov, M. Kulkenov [Noty]. – Almaty, 1995.
11. *Karasaeva, A. N.* K voprosu ob ispol'zovanii kŭev v simfoničeskih proizvedeniâh kompozitorov Kazahstana (naučnyj rukovoditel' st. prep. B. Â. Baâhunov) – rukopis', ne depon., biblioteka KNK im. Kurmangazy.
12. *Nadirbekov, Ž.* Diskretnost' dombrovogo dvuhgolosiâ // Қырманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториâсыннъ habaršysy = Vestnik Kazahskoj nacional'noj konservatorii imeni Kurmangazy. — №1 (10). — 2016. — pp. 44-52.
13. *Uspenskij, V., Belâev, V.* Turkmenskaâ muzyka. – M., 1979. – 377 p.
14. *Holopov, Ū.* Miksodiatoničeskaâ modal'naâ hromatika / Garmoniâ. Teoretičeskij kurs. – M., 1988 – p. 206.
15. Turkmenskeie narodnye melodii: Hrestomatiâ dlâ dutara. Sost. N. Meredov. [Noty] – Ašhabad: Magaryf, 1988. – 54 p.
16. *Aravin, P. V.* Dauletkerej i kazahskaâ muzyka XIX veka. / P. V. Aravin – Moskva: Sovetskij kompozitor, 1984. – 152 p.
17. *Zataevič, A. V.*, A. 500 kazahskih pesen i kŭev [Noty]. – str. 250 – Alma-Ata, 1931. – 312 p.
18. *Mëdova, A.* Muzykal'naâ modal'nost' kak tip myšleniâ: logika lada // – Kul'tura i iskusstvo №5(29). 2015 [DOI: 10.7256/2222-1956.2015.5.16422]. – pp. 566-574.

Сведения об авторе:

Баяхунов Бакир Яхиянович – композитор, профессор, Народный артист Казахской ССР.

Автор туралы мәлімет:

Баяхунов Бакир Яхиянович – композитор, профессор, Қазақ ССР-нің Халық әртісі.

Information about the author:

Bakir Bayakhunov – composer, professor, People's Artist of Kazakh SSR.

МРНТИ 18.41.51

С. И. Утегалиева¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ВЛИЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ВЫСОТУ И ТЕМБРОВУЮ ОКРАСКУ
ЗВУКА НА СОСТАВНЫХ ХОРДОФОНАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ****Аннотация**

В статье фактически впервые рассматриваются особенности исполнительства на составных хордофонах Центральной Азии, оказывающие влияние на высоту и тембровую окраску звука. В центре внимания: 1) краткая характеристика хордофонов Центральной Азии, а также 2) анализ способов и 3) приемов звукоизвлечения (техника правой и левой рук), направленных на изменение и разнообразие звуковой палитры. Специфика исполнительства на хордофонах ЦА во многом обусловлена их технико-акустическими параметрами, в том числе материалом изготовления, качеством струн, а также конструкцией. На качество звучания составных хордофонов ЦА оказывают влияние и способы звукоизвлечения (техника правой руки). Используется игра: а) смычком; б) щипком (защипывание струны пальцами руки, бряцание или при помощи плектра). Высота звука на хордофонах ЦА регулируется *прижатием пальцев* к струне (техника левой руки). На щипковых и щипково-плекторных хордофонах с *фиксированным строем* разработан целый комплекс приемов игры, направленный на изменение высоты тона, в сторону ее плавного повышения или понижения. Возникают микроинтервальные «скольжения», имеющие случайный или устойчивый (системный) характер. Микроинтервальные отклонения на хордофонах Центральной Азии возникают как случайно, так и постоянно, в том числе при исполнении некоторых видов глиссандо и вибрато.

Ключевые слова: составные хордофоны, высота и тембр звука, микроинтервалы, музыкально-акустические системы, флажолеты, орнаментика, вибрато.

С. Ы. Өтегалиева¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ОРТАЛЫҚ АЗИЯНЫҢ ҚҰРАМДЫҚ ХОРДОФОНДАРЫНА ДЫБЫСТЫҢ БИІКТІГІНЕ
ЖӘНЕ ТЕМБРЛІК БОЯУЫНА ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ӘСЕРІ****Түйін**

Мақалада шын мәнінде орындаушылықтың дыбыс биіктігі мен тембрлік бояуына Орталық Азияның құрамды хордофондарына әсер ету ерекшеліктері тұнғыш рет қарастырылады. Назар аударатын мәселе: 1) Орталық Азиядағы хордофондардың қысқаша сипаттамасы, 2) әдістерді талдау және 3) дыбыстық бояғыштың өзгеруіне және алуан түріне бағытталған дыбыстық шығару әдістері (оң және сол қол әдісі). Орталық Азиядағы хордофондардағы орындаушылық ерекшелігі көбінесе олардың техникалық және акустикалық параметрлері, соның ішінде өндірістік материалы, ішектің сапасы, сонымен қатар құрылысымен түсіндіріледі. Орта Азиядағы құрама хордофондардың дыбыс сапасы дыбыс шығару әдістері де (оң қол әдісі) әсер етеді. Қолданылатын ойындар: а) ысқы; б) қыспа (ішектерді саусақтармен қысу, шертпе немесе плектр көмегімен). ОА хордофондарындағы дыбыс биіктігі саусақтарды ішекке (сол қолдың техникасы) басу арқылы реттеледі. Бекітілген құрылымы бар қыспа және қыспа - плекторлы хордофондарда, тон биіктігінің өзгеруіне, біркелкі көтерілуіне немесе төмендеуіне бағытталған ойын техникасының тұтас кешені жасалған. Орталық Азияның хордофондарында микроинтервалды ауытқулар кездейсоқ, сонымен қатар тұрақты түрде, сондай –ақ глиссандо мен вибратоның бірнеше түрлерінің орындалу кезінде пайда болады.

Тірек сөздер: құрамдық хордофондар, дыбыстың биіктігі және тембр, микроинтервалдар, музыкалық-акустикалық системалар, флажолеттер, орнаментика, вибрато.

S. Utegalieva¹

¹*Kurmangazy Kazak National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

**THE INFLUENCE OF THE PERFORMANCE ON THE SOUND PITCH AND TIMBRE
COLORING OF CENTRAL ASIAN COMPOSITE CHORDOPHONES**

Summary

Features of performance on composite chordophones of Central Asia affecting the pitch and timbre of the sound are considered in this article for the first time. In the center of attention: 1) a short description of the chordophones of Central Asia, 2) analysis of techniques and 3) methods of sound extraction (techniques of the right and left hands) aimed at changing and the variety of the sound palette. The specificity of the performance on the chordophones of Central Asia is largely due to their technical and acoustic parameters, including the material of manufacture, the quality of the strings, and also the design. The sound quality of the composite chordophones in Central Asia is influenced by the methods of sound extraction (the technique of the right hand). Musicians use following playing methods: a) bowing; b) plucking or striking (stringing with fingers of the hand, striking or using plectra). The sound pitch on the chordophones of the CA is adjusted by pressing the fingers to the string (the technique of the left hand). On plucked and plucked-plector chordophones with a fixed structure, a whole complex of playing techniques designed to change the pitch is developed, in the direction of its smooth rise or decrease. There are microinterval "slides", having a random or stable (systemic) character. Microinterval deviations on the chordophones of Central Asia occur both accidentally and permanently, including some types of glissando and vibrato.

Key words: composite chordophones, the pitch and timbre of sound, micro-intervals, musical-acoustic systems, flageolets, ornamentation, vibrato.

Данная статья посвящена особенностям исполнительства на составных хордофонах Центральной Азии (ЦА)¹, оказывающим влияние на высоту и тембровую окраску звука. В центре внимания: 1) краткая характеристика хордофонов ЦА, а также 2) анализ способов и 3) приемов звукоизвлечения (техника правой и левой рук), направленных на изменение и разнообразие звуковой палитры.

Речь идет о шейковых лютях со свободным или фиксированным (наличие ладовых перевязей) строем. Среди них смычковые – тувинские *бызаанчи* (4-струнный) и *игил*, казахский *кыл-кобыз*, кыргызский² *кыл-кыяк*, узбекский *кобуз* (2-струнные) и *гиджак* (3-4-струнный); щипковые – кыргызский *комуз* (3-струнный), казахская *домбра*, туркменский и узбекский *дутары* (2-струнные), в том числе плекторные – *танбур* (3-4-струнный), кашгарский *рубаб* (5-струнный) инструменты. Соответственно анализируются созданные для них разнообразные музыкальные композиции.

В работе используется комплексный подход, позволяющий представить хордофоны всесторонне, включая природно-географический, этнокультурный контекст, а также системно-этнофонический метод (2, 34-35), предполагающий синхронное изучение музыкального инструмента, инструментальной музыки и личности музыканта. Сказанным обусловлено и привлечение традиционной музыкальной терминологии.

* * *

¹ Центральная Азия – «внутриазиатская часть Азии. Общая площадь 5-6 млн км². На В. ограничена Большим Хинганом и хребтом Тайханшань, на Ю. - долинами верхнего течения Инда и Брахмапутры, на З. и С. - горами Вост. Казахстана, Алтая и Саян (Монголия и Китай). На С. расположены пустынные плоскогорья Гоби, Алашань, Ордос, а также Джунгарская и Таримская равнины с преобладающими высотами 500-1500 м; на Ю. находится Тибетское нагорье со сред. высотами 4000-5000 м. Выше 5000 м поднимается ряд хребтов широтного и субширотного простирания: Вост. Тянь-Шань, Куньлунь, Наньшань, Каракорум (8611 м, г. Чогори), Гандисышань» [1, 211]

² В работе используется современное правописание слова.

1. Специфика исполнительства на хордофонах ЦА во многом обусловлена их технико-акустическими параметрами, в том числе материалом изготовления, качеством струн, а также конструкцией.

В производстве центральноазиатских хордофонов используются в основном *натуральные* материалы: разные сорта деревьев, кости и кожа птиц, животных и других млекопитающих, встречающихся в регионе Евразии, а также струны, преимущественно животного происхождения. Определенные сорта и виды деревьев, произрастающие в данной природно-климатической зоне, нередко служат *потенциальными носителями* тембра. В изготовлении смычковых и щипковых хордофонов у казахов и кыргызов предпочтение отдается сосне, тянь-шаньской ели, можжевельнику (т.н. туркестанская арча), а также клену, берёзе, ореху (*кыл-кобыз, домбра; кыл-кыяк, комуз*); у узбеков, таджиков, уйгуров, туркмен – соответственно, шелковице (туда), абрикосу, ореху, буку (*думбрак, дутар, танбур, сетор, рубаб*). У тюрков Южной Сибири в этих целях используется кедр (алтайский *тобишур*), лиственница (тувинский *игил*). Хорошими резонансными свойствами обладают ель, сосна, шелковица, абрикос.

В прошлом преобладали хордофоны с долбленным корпусом (алтайский *тобишур*, старинная казахская *домбра, кыл-кобыз*, кыргызский *комуз*, туркменский *дутар*, узбекский *танбур*). Ныне получили распространение и образцы с клееным корпусом, состоящим из нескольких ребер (современная казахская *домбра*, узбекский и уйгурский *дутары*, усовершенствованный 4-струнный *кобыз*). На первых – тембровые качества лучше, на вторых – звук сильнее.

Разумеется, высотные и тембровые свойства музыкального инструмента зависят от *деки* – кожаной или деревянной, а также *качества* струн. Мембрана, изготовленная из кожи (верблюжьей, коровьей, оленьей, рыбьей, змеиной), придает звучанию хордофонов специфический оттенок, несколько гнусавый, иногда грудной (*кыл-кобыз, рубобы* и др.). Деревянные деки (еловая, сосновая, а также тутовая) появились в музыкальной практике позже (*домбра, комуз, дутар*).

На хордофонах ЦА используются струны — «живые»: а) волосяные (конские); б) жильные или кишечные (бараньи, козы); г) шелковые; «неживые»: д) металлические (латунные, стальные, бронзовые, медные). Если в прошлом были представлены почти все виды струн, то в настоящее время, после реконструкции народных инструментов (30-е годы XX века) на многих из них (*домбра, комуз* и др.) стали применяться *искусственные* (капрон, леска, кетгут). Потенциальные возможности струн неодинаковы: они имеют разный состав, толщину, обладают своими физико-механическими и игровыми свойствами. Если волосяные струны (каз. *кыл* – конский волос)³, исторически более ранние, преобладают на смычковых, то кишечные или жильные (каз. *шек* – кишка, струна), а также шелковые (каз. – *жібек*) – на щипковых, металлические (каз. – *сым*, перс. – *сим*) – на щипково-плекторных хордофонах.

Волосяные струны (*кыл-кобыз, кыл-кыяк, игил, моринхур*) — толстые, обладают удивительной прочностью, достаточной упругостью и длительное время сохраняют свои конструктивные особенности. Поскольку они состоят из множества волосков, на них воспроизводится звук с множеством призвуков (обертонов), в том числе шумовых. На кишечных и шелковых струнах (*домбра, комуз, дутар*) представляющих собой тонкую и ровную крученую нить, извлекается более однородный звук. Кишечные струны гигроскопичны, лучше растягиваются, рассчитаны на низкий строй. Подтягивание струны пальцами рук приводит к появлению микроинтервальных «вибраций». Металлические струны (*танбур, сато, сетор, кашгарский рубаб*) однородные, тонкие и гладкие по всей длине, отличаются прочностью, используются в музыкальной практике также давно.

³ Другое название казахского *кыл-кобыза* – *екі кыл* – «две волосяные струны». Оно сходно с алтайским *икили* и тувинским *игилом*, типологически родственными смычковыми инструментами.

В результате взаимодействия всех вышеназванных «компонентов» (дерева, кожи, вида струн) складываются достаточно гибкие *музыкально-акустические системы*, выступающие индикаторами определенной природно-климатической и этнокультурной среды.

2. На качество звучания составных хордофонов ЦА оказывают влияние и *способы звукоизвлечения* (техника правой руки). Каждый из них по-своему уникален. Используется игра: а) смычком; б) щипком (защипывание струны пальцами руки, бряцание или при помощи плектра)⁴.

На смычковых хордофонах процесс звукообразования, тесно связанный с нажимом смычка, его скоростью, трением о струну (волосную, жильную или металлическую), направлен на достижение непрерывного звучания. Смычок является и сдерживающим фактором. В известной мере, он ограничивает, т.е. опосредует воздействие музыканта на процесс звукообразования.

Указанный «недостаток» преодолевается в игре на щипковых музыкальных инструментах (способ звукоизвлечения – *бряцание*). Здесь техника правой руки отличается особой изысканностью и сложностью. Благодаря развитой системе штрихов, удается достичь звуковой и ритмической многоплановости. На щипковых хордофонах звук – короткий, быстро затухающий, преобладают ритмические рисунки с более мелкими длительностями. Прерывность звука преодолевается непрерывностью кистевых движений. Возможно, поэтому пьесы в медленном темпе для данного вида струнных менее типичны. Кроме того, игра рукой привносит в звучание музыки дополнительные призвуки, возникающие при соприкосновении ее со струнами или декой инструмента.

Среди щипковых различают инструменты с навязными ладками (казахская *домбра*, узбекский и туркменский *дутары*, *танбур*, *саз*, *тар*, *рубавы*) и без них (кыргызский *комуз*, узбекская, таджикская *домбра*.). Первые, как исторически более поздние, отражают новый *тип универсализма*, соответствующий современным представлениям. На них обычно звучит почти вся мировая музыка (казахская *домбра*).

Практика исполнительства на щипково-плекторных инструментах также достаточно разнообразна. Плектр, заменяя «менее совершенную» руку, способствует созданию однородного музыкального звучания, сводя шумовой эффект от соприкосновения со струной к минимуму. Он имеет свои названия – *нохун* (на *танбуре*), *мизраб* (на *таре*) и представляет собой металлическое расщепленное кольцо, изготовленное из кости или эбонита (*тар*), стали, серебра, реже золота [4, т.2, 11], пластмассовый или роговой «ноготь» (узбекский *танбур*) [3, 136; 5, 111, 168, 170]. Движение на плекторных хордофонах становится более размеренным и ритмически разнообразным. Звук на танбуре получается протяжно-певучим и вибрирующим [3, 135, 137].

3.1. Высота звука на хордофонах ЦА регулируется *прижатием пальцев* к струне (техника левой руки). Оно может быть различным – *полным и неполным*⁵. Так, на *смычковых* инструментах с волосными струнами, типа казахского *кыл-кобыза*, кыргызского *кыл-кыяка*, монгольского *моринхура* и других, используются два основных принципа звукоизвлечения: обычный и *флажолетный*. В последнем случае, музыкант не прижимает струну к шейке, а лишь слегка прикасается к ней. В результате любой звук в нижнем регистре *кыл-кобыза* порождает 4-5 обертонов. Музыкальное пространство расширяется, изменяется тембровая окраска. Обертоновая мелодия в верхнем регистре напоминает звучание *сыбызгы* (тип продольной флейты). Не случайно, *кыл-кобыз* относят к политембровым инструментам с флейтовым верхом и гнусавым низом.

При этом используются *разные части* волоса смычка (*бызаанчи*), играют *всеми сторонами пальца* (подушечками, ногтем, боковыми краями), вокруг струны (снизу,

⁴ Встречаются и универсальные музыкальные инструменты, на которых играют разными способами, например плектром и смычком – на *танбуре* и *сато* [3, 114].

⁵ Техника нажатия на струну на хордофонах и прикрытия отверстия на аэрофонах в чем-то сходна. Она оказывает влияние на высоту звука. Отверстия на духовых подобно струнам делят воздушную струю на равные части.

сверху, сбоку) (*кыл-кобыз, кыл-кыяк, моринхур*). Видимо, эти смычковые хордофоны служат воплощением *древнего типа универсализма*. Многофункциональность, проявляемая в технике левой, а также правой рук, оказывает влияние на широту звуковой палитры: на *кыл-кобызе* удастся воспроизвести любые звуки – от криков птиц и животных до человеческого голоса.

Кроме того, на смычковых хордофонах, при игре подушечками пальцев или ногтевом способе звукоизвлечения высота звука может плавно скользить (как в голосе). По утверждению В.Бахмана, несмотря на отсутствие грифа и ладков, сама их конструкция допускает «значительно более тонкую мелодическую линию» [6, 364, 372]. На них «можно получить глиссандирующий звук и любые *промежуточные интервалы* (выделено нами – С.У.) внутри звуковой шкалы» [6, 364]. Неустойчивость, высотная подвижность, включая и шумовые добавки [7, 139; 8, 16] на хордофонах с волосяными струнами, имеют высоко художественное значение.

Полное и неполное прижатие струны практикуется и на *щипковых, щипково-плекторных* хордофонах. На щипковых инструментах (принцип звукоизвлечения – бряцание) флажолеты встречаются реже. Так, на казахской домбре с основных тонов открытых струн извлекают 7-10 натуральных флажолетов (*табиги* флажолеттер, *ысқыруық*)⁶. На каждом ладке с закрытой струны возможен искусственный октавный флажолет (каз. *жасанды флажолеттер*) [9, 104-105].

Особое значение имеет *расстояние между струной и грифом*. На ряде плекторных хордофонов (узбекский *танбур*) при полном прижатии можно получить один тон, при неполном – другой. На туркменском *дутаре* металлическая струна, напротив, находится так близко к шейке, что при ее прижатии и небольшой пальцевой вибрации слышны рядом лежащие микроны. На казахской *домбре* струны располагаются дальше от шейки (расстояние между ними в среднем 70-80 мм). Здесь звук получается глуховатый, без микронытовых «призвук».

3.2. На щипковых и щипково-плекторных хордофонах с *фиксированным строем* разработан целый комплекс приемов игры, направленный на изменение высоты тона, в сторону ее плавного повышения или понижения. Возникают микроинтервальные «скольжения», имеющие случайный или устойчивый (системный) характер.

Обратимся к *орнаментике*. Будучи важной стилиевой составляющей, она «глубоко присуща монодической музыке», в том числе узбеков и таджиков [4, т.1, .37], оказывает влияние на качество звука (вибрирующее, качающееся, глиссандирующее и др.) и шире — «тип интонирования» [10, 18]. Среди разных ее видов, используемых в народно-профессиональной вокальной и инструментальной музыке, выделены две группы: **декоративная** (*кочирим*) и **семантическая**. К первой из них относятся форшлагги (*безаклар*), нахшлагги (*окуш нахун*), морденты (*сайкал*) и трели (*бидратма*). Они не меняют интонационного содержания мелодии. Ко второй – все виды вибрато (простое – *тулкинлатиши*, качающееся – *нолиши*), а также глиссандо – в пределах больших интервалов (*молиши*) или полутона и тона вверх и вниз (*кашиши*). Семантическая орнаментика неотделима от художественной стороны мелодии [4, т.2,.57].

В кобызовой и домбровой музыке казахов, а именно в кюях Ихласа, Сугура, Казангапа и других кюйши встречаются длинные, протянутые или повторяющиеся звуки, высота которых также может плавно «скользить». Они имеют выразительное значение и утверждаются путем использования коротких (*қысқа*) и длинных (*ұзақ*) форшлаггов (*қосанжар* – каз. Синьцзян-Уйгурского автономного района, далее СУАР) (по сведениям Б.Игилик), трелей (*дірілдету*), залигованных нот, ритмических акцентов, а также вибрато (*тербеліс; құйқылжыту* – каз. СУАР; *тулкинлатиши* – с узб. волнообразный) или сложных ритмо-штриховых комплексов.

⁶ Подробнее о способах образования флажолетов на *домбре* см. [11, 82]

Мелодическая орнаментация встречается и в туркменской народной музыке. В песнях *бахши* и в дутарных композициях с участием альтерированных (IIb и IIIb) ступеней образуются т.н. «нейтральные» интервалы [12, 62]. Они «могут быть постоянными и временными, в зависимости от характера мелодии... направления ее движения» [12, 64].

3.3. Среди приемов орнаментики, практикуемых на струнных инструментах, заслуживают внимания *вibrato* и *глицсандо*, оказывающие непосредственное влияние на высоту звука/тона, ее изменчивость.

На *домбре* различают несколько видов *вibrato* (*тербеліс*), производимых левой (локтевое, кистевое и пальцевое) и правой (ладоневое) руками [9, 49; 13, 27]. Пальцевое *вibrato*, модулирующее «колебание самой струны... (приблизительно частотой 5-7 гц)» [13, 27]⁷, способствует плавной смене тонов, достижению точности интонирования. Удары правой руки у нижней подставки («ладоневое *вibrato*») встречаются в *шертне-кюях*⁸ и служат одним из способов усиления вибрации звука. Его высота в этот момент может изменяться до ¼ тона [9, 49]. В кюях Сугура, при воспроизведении долго длящихся тонов, используются т.н. *горизонтальное* и *вертикальное* *вibrato*, связанные с соответствующим «скольжением» пальцев левой руки [14, 19]. Создается эффект их «микротонового покачивания» (см. кюи Сугура «Кертолгау», «Жолаушынын жолды коныры», «Бес жорга»).

Штриховая техника правой руки при игре на туркменском *дутаре* оказывает влияние на вибрацию струны, точнее ее продление. Применяется и пальцевая вибрация (*титремек* – с туркм. досл. трястись) [15, 115].

На узбеко-таджикских музыкальных инструментах, в том числе на *танбуре*, *сато*, *гиджаке* различают два вида *вibrato*: первый (бухарская исполнительская традиция) – сопровождается «качанием кисти и предплечья вокруг играющего пальца», второй (фергано-ташкентская) – включает «частое равномерное нажатие струны на ладок» [4, 44]. Амплитуда колебания звука при *вibrato* – от 25-30 до 50-60 центов. На *танбуре* звуковысотная зона колебания уже (25-30 центов)⁹.

Вид крупного, «качающегося» поперек струны, *вibrato* — *нолиши*, исполняется одним или двумя пальцами. Высота звука изменяется в пределах полутона (*танбур*, *гиджак*). Амплитуда колебания составляет 60-90 центов. На узбекском *танбуре* образуется эхообразное *вibrato*. Оно достигается путем «периодического усиления и ослабления давления на струну пальцев левой руки с одновременным ее вибрированием» [3, 136-137].

Высота и тембровая окраска звука связаны и с использованием *глицсандо* (*сыргу*, *сыргын ойнау* – каз. СУАР). Глицсандо гораздо чаще встречается в домбровой музыке Центрального и Восточного Казахстана, а также казахской диаспоры, проживающей в СУАР. Здесь техника игры более утонченная, рафинированная и разнообразная. Казахские домбристы в исполнении *шертне-кюев* нередко прибегают к приемам «искусственного отклонения» от темперации. Показательны т.н. пальцевые «подъезды» к звуку, а также приемы скольжения по струне и ее «перетягивания» (восточно-казахстанская *домбра*). В результате образуется плавный переход между тонами, своеобразное «качание» звука. Возникают микротоновые «колебания», обуславливающие интонационную и ритмическую «свободу», независимость мелодической линии.

Один из видов *глицсандо* на узбекских хордофонах — *молиши* (букв. приглаживать) предполагает замедленное восходящее и нисходящее скольжение пальца на широкие (от кварты и более) и узкие (м. и б.2 и 3) интервалы. Другой (*кашши* – букв. оттягивание) – более сложный, образуемый в пределах полутона и тона [4, т.1, 48-49]. Он исполняется

⁷ Об амплитуде того или иного вида *вibrato* на казахской *домбре* в герцах см. [13, 27].

⁸ Так называют домбровые пьесы центрального, восточного и южного Казахстана, в исполнении которых используется игра щипком одним или несколькими пальцами правой руки.

⁹ По своему характеру данный вид *вibrato* бывает обычным (ровным), запаздывающим (вступающим не с самого начала) и завершающим (на выше или ниже лежащем тоне) [4, т.1, 45].

по-разному: путем восходящего или нисходящего скольжения пальца вдоль грифа (*гиджак, уд, домбра*), оттягивания струны в сторону верхнего порожка (*дутар*) или поперек грифа (*рубобы*) (т.н. «качающееся» вибрато), а также с помощью прижимания струны к одному (полутон) или двум (тон) ладкам (*танбур, сато*) [4, т.1, 50]. Этот вид глиссандо исполняется в сочетании с мордентом (*сайкал* – досл. лоск, блеск), включающим верхний или нижний вспомогательный звук, производимый одним-четырьмя ударами.

При звуковысотных обмерах *кашиша* (в пределах м. и б.2) образуются малые пифагорейские полутон (90 центов) и тон (180 центов) или малый тон чистого строя (182 цента), характеризующие «нейтральные» интервалы. Неслучайно, техника *кашиша* в исполнении макомов направлена на «расцветивание звука» [4, т. 1, 98].

Итак, звучание центральноазиатских хордофонов отличается богатством интонирования, широким спектром звуковысотного варьирования. На одном полюсе – *кыл-кобыз* с весьма подвижными зонами высоты, с обертоновыми и шумовыми компонентами звука. На другом полюсе – узбекский, туркменский *дутары, танбур, рубобы* и др., на которых форшлаги, глиссандо, а также штрихи правой руки, специально направленные на усиление вибрации звука, порождают микротоновые колебания. Некоторые приемы звукоизвлечения, виды глиссандо (например, *кашиши*) приводят к постоянным (стойким) проявлениям микроинтервальных отклонений.

Список литературы

1. Центральная Азия // Большая энциклопедия в 62-х томах [Текст] – Москва: Терра, 2006. Т. 57. – С. 211.
2. **Мациевский, И.В.** Народная инструментальная музыка как феномен культуры [Текст] / И.В. Мациевский. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
3. **Кароматов, Ф.М.** Узбекская инструментальная музыка. Наследие [Текст] / Ф.М.Кароматов. – Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1972. – 360 с.
4. **Тахалов, С.М.** Проблемы исполнения и нотной записи узбекской и таджикской традиционной инструментальной музыки [Текст]: дис... канд. иск.: 17.00.02 / Тахалов Сулейман Маниевич. В 2х томах. – Ташкент, 1987. – 196 с.
5. **Вертков, К., Благодартов, Г., Язовицкая, Э.** Атлас музыкальных инструментов народов СССР [Текст] / К.Вертков, Г.Благодартов, Э.Язовицкая. – Москва, 1975. – 399 с.
6. **Бахман, В.** Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов [Текст] / В.Бахман // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. – Москва: Сов. композитор, 1973. – С. 349-373.
7. **Назайкинский, Е.В.** Звуковой мир музыки [Текст] / Е.В. Назайкинский – Москва: Музыка, 1988. – 254 с.
8. **Назайкинский, Е.В.** Экмелика. Зальцбург (информационно-аналитический обзор) [Текст] / Е.В. Назайкинский. – Москва, 1997 (Рукопись) – 20 с.
9. **Жайымов, А., Бүркітов, С., Ысқақов, Б.** Домбыра үйрену мектебі [Текст, ноты] / А.Жайымов, С.Бүркітов, Б. Ысқақов – Алматы: Өнер, 1992. – 240 б.
10. **Расултаев, Ж.К.** Узбекская традиционная инструментально-исполнительская культура [Текст]: автореф. дис. ... доктора иск.: 17.00.02 / Ж. Расултаев. – Ташкент, 2004. – 31 с.
11. **Утегалиева, С. И.** Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии)» [Текст] / С.И. Утегалиева – Москва: Композитор, 2013. – 528 с.
12. **Гуллыев, Ш. Г.** Искусство туркменских бахши (основы музыкально-поэтического строения) [Текст] / Ш.Г.Гуллыев / под ред. Ф.М. Кароматова. – Ашхабад: Ылым, 1985. – 260 с.
13. **Нажмеденов, Ж.** Музыкально-акустические свойства казахской домбры [Текст]: автореф. дис. ... канд. иск. – Алматы, 2003. – 33 с.
14. **Алсаитова, Р.К.** Сугурдің күйлері мұрагерлердің орындаунда [Текст]: автореф. дис... канд. дис. – Алматы, 2010. – 25 б.
15. **Успенский, В., Беляев, В.М.** Туркменская музыка [Текст] / отв. ред. Ш.Гуллыев. В 2х томах – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 832 с.

References

1. Central'naâ Aziâ // Bol'shaâ ènciklopediâ v 62-h tomah – Moskva: Terra, 2006. T. 57. – 211p.
2. *Macievskij, I.V.* Narodnaâ instrumental'naâ muzyka kak fenomen kul'tury / I.V. Macievskij. – Almaty: Dajk-Press, 2007. – 520 p.
3. *Karomatov, F.M.* Uzbekskaâ instrumental'naâ muzyka. Nasledie / F.M.Karomatov. – Taškent: GILI im. G.Gulâma, 1972. – 360 p.
4. *Tahalov, S.M.* Problemy ispolneniâ i notnoj zapisi uzbekskoj i tadžikskoj tradicionnoj instrumental'noj muzyki : dis.... kand. isk.: 17.00.02 / Tahalov Sulejman Manievič. V 2h tomah. – Taškent, 1987. – 196 p.
5. *Vertkov, K.*, Blagodatov, G., Âzovickaâ, È. Atlas muzykal'nyh instrumentov narodov SSSR [Tekst] / K.Vertkov, G.Blagodatov, È.Âzovickaâ. – Moskva, 1975. – 399 p.
6. *Bahman, V.* Sredneaziatskie istočniki o rodine smyčkovykh instrumentov / V.Bahman // Muzyka narodov Azii i Afriki. Vyp. 2. – Moskva: Sov. kompozitor, 1973. – pp. 349-373.
7. *Nazajkinskij, E.V.* Zvukovoj mir muzyki / E.V. Nazajkinskij – Moskva: Muzyka, 1988.– 254 p.
8. *Nazajkinskij, E.V.* Èkmelika. Zal'cburg (informacionno-analitičeskij obzor) / E.V. Nazajkinskij. – Moskva, 1997 (Rukopis') – 20 p.
9. *Žajymov, A., Bùrkitov, S., Ysқақov, B.* Dombyra ùjrenu mektebi / A.Žajymov, S.Bùrkitov, B. Ysқақov – Almaty: Óner, 1992. – 240 p.
10. *Rasultaev, Ž.K.* Uzbekskaâ tradicionnaâ instrumental'no-ispolnitel'skaâ kul'tura : avtoref. dis. ... doktora isk.: 17.00.02 / Ž. Rasultaev. – Taškent, 2004. – 31 p.
11. *Utegalieva, S. I.* Zvukovoj mir muzyki tûrkskih narodov: teoriâ, istoriâ, praktika (na materiale instrumental'nyh tradicij Central'noj Azii)» / S.I. Utegalieva – Moskva: Kompozitor, 2013. – 528 p.
12. *Gullyev, Š. G.* Iskustvo turkmenskih bahši (osnovy muzykal'no-poètičeskogo stroeniâ) / Š.G.Gullyev / pod red. F.M. Karomatova. – Ašhabad: Ylym, 1985. – 260 p.
13. *Nažmedenov, Ž.* Muzykal'no-akustičeskie svojstva kazahskoj dombry : avtoref. dis. ... kand. isk. – Almaty, 2003. – 33 p.
14. *Alsaitova, R.K.* Sugurdiñ kùjleri myragerlerdiñ oryndaunda : avtoref. dis... kand. dis. – Almaty, 2010. – 25 p.
15. *Uspenskij, V., Belâev, V.M.* Turkmenskaâ muzyka / otv. red. Š.Gullyev. 2 volumes – Almaty: Fond Soros-Kazahstan, 2003. – 832 p.

Сведения об авторе:

Сауле Исхаковна Утегалиева – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции, КНК им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Сәуле Ысқаққызы Өтегалиева – өнертану докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы музыкатану және композиция кафедрасының профессоры.

About the author:

Saule Utegalieva – Doctor of Arts, Professor of Musicology and Composition Department; Kurmangazy Kazakh national conservatory.

МРНТИ 18.41.85

С. Садықов¹, Т. Тоқжанов¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***КҮЙ ТІЛІ****Түйін**

Мақалада күй құдіреті, оның әр ұлт рухындағы төл көрінісі, қазақтың халық аспаптары құрылысы, атаулары, маңыздылығы мен қасиеттері сипатталаған. Қазақтың күй өнері біздің заманымызға дейін-ақ өз алдына жанр болып қалыптасқанға ұқсайды. Бұған ежелгі замандардан бүгінгі күнге жеткен күйлеріміз куә дей отырып, Тымат Мерғалиевтің «Қазақ күйлерінің тарихы» еңбегінен дәлел келтіреді. Қазақтың күйлері орындалатын аспаптың жасалуының қарапайымдылығы мен күйінің құлаққа қонымды, қазақы үнге ғана тән қасиеттілігін айта келіп, оны бір сарынды дейтіндерді сынайды. Бір қарағанға барынша қарапайым көрінетін домбыраның ондаған түрлері мен аттарын (балдырған, қалақша, тамшы, алтай, ғұн, тұран, саз, абыз, адай т.б.) тізеді, әр өңірдің аз ғана ерекшеліктерін атамағанда, құлақ күйлері мен пернелердің атаулары жалпы жобасы бірдей аталады. Не бары екі шекті домбыраның құлақ күйі бірнеше түрге келтірілетінін, және сол келтірілген құлақ күйлерінде де ондаған күйлер шертілетінін. Мәселен, «Тел бұрау» – ол қазіргі музыка тілімен айтқанда унисон, «Шалыс бұрау» – секунда, «Қалыс бұрау» – терция, «Оң бұрау» – кварта, «Теріс бұрау» – квинта т.б. бұраулар да бар және осы аталған бұрауларда көптеген күйлер орындалғандығы. Ол күйлер бүгінгі күні сирек те болса орындалатыны. Дегенмен ноталары мен жазбалары сақталғандығы туралы айтады.

Тірек сөздер: күй тарихы, қазақ музыкасы, домбыраның түрлері, домбыраның бұраулары.

С. Садықов¹, Т. Тоқжанов¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ЯЗЫК КҮЯ****Аннотация**

В статье описывается сила воздействия кюя, его проявление в национальном сознании, конструкция казахских народных инструментов, их названия, значение и свойства. Искусство казахского кюя до нашего времени представляло собой особый жанр. Об этом свидетельствуют кюи, дошедшие до наших дней с древних времён, которые приводит Тымат Мерғалиев в своём труде «История казахских кюев». Говоря о свойственной казахскому звуку сакральности, его мелодичности исследуется простота изготовления инструментов для исполнения казахских кюев и благозвучность их для слухового восприятия. Существуют десятки разновидностей и названий домбры (балдырған, қалақша, тамшы, алтай, гун, туран, саз, абыз, адай и др.), с небольшими региональными отличиями в форме которых, строй и названия ладов практически идентичны. Строй двухструнной домбры, как и кюи, исполняемые в той или иной настройке, сводятся к нескольким видам. К примеру, существуют настройки «Тель бурау» – в современной терминологии унисон, «Шалыс бурау» – секунда, «Калыс бурау» – терция, «Он бурау» – кварта, «Терс бурау» – квинта и другие, и в этих настройках исполняются многие кюи. Сегодня эти кюи исполняются довольно редко. Однако их нотации и записи о них сохраняются.

Ключевые слова: история кюя, казахская музыка, виды домбры, настройка домбры.

S. Sadykov¹, T. Tokzhanov¹¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***THE LANGUAGE OF KUY****Abstract**

The article describes the power of kuy impact, its manifestation in the national consciousness, the design of Kazakh folk instruments, their names, meaning and properties. The art of the Kazakh kuy was a

special genre until now. This is evidenced by the kuys, which have survived to our days since ancient times, which Tymat Mergaliev cites in his work “The History of the Kazakh kuy”. Speaking about the inherent Kazakh sound of sacredness, its melodiousness, the simplicity of making instruments for the performance of Kazakh kuys and their euphony for auditory perception are explored. There are dozens of varieties and names of dombra (*baldyrgan, kalaksha, tamshy, altai, gun, turan, saz, abyz, aday*, etc.), with small regional differences in the form of which the order and names of frets are almost identical. The temperation of a two-stringed dombra, among the kuys performed in one or another tuning, is reduced to several types. For example, there are such tunings as “*Tel Burau*” – unison in modern terminology, “*Shalys burau*” – second, “*Kalys burau*” – third, “*On burau*” – fourth, “*Teris burau*” – fifth and others, and these tunings are used in many kuys. Today, these kuys are rarely performed. However, their notations and notes about them remain.

Key words: history of kuy, Kazakh music, types of dombra, tuning of dombra.

Әлемде музыкасыз ұлт жоқ. Музыка барша адамзатқа ортақ. Әр ұлттың ұлттық рухы музыкасында сақталған. Ежелгі қытай ойшылы Конфуций: [шамамен б.д.д.551-479 жж.] «Егер бір елді басқарудың жай-жапсарын білгің келсе, сол елдің тәртіп-тағылымын танымақ болсаң, онда музыкасына құлақ түр [1,116]» – депті. Ең әсерлі сиқырлы сұлу сөз де, адам сезіміне музыкадай әсер ете алмайды. Д. Шостакович: «...если бы музыка могла выражать только то, что выражает человеческая речь, музыка была бы не нужна» [2, 3] дейді. Шынында да музыканың берер әсерін тілмен, сөзбен айтып жеткізуге болатын болса, онда музыканың қажеті болмас еді.

О баста әлем халықтарының барлығында дерлік музыка, поэзия, би-бірге, ара-жігі ашылмай біртұтас синкреттік қалыпта дамыған. Мәселен, ежелгі грек философы Платон: «Приминение отдельно взятой игры на флейте и на кифаре заключает в себе в высокой степени безвкусное и достойное лишь фокусника» [3, 6] деген. Музыканың синкреттік қалыпта өрілуі, дамуы күні бүгінде бірнеше халықтар мен ұлттарда сақталған. Кавказ халықтарында, татарларда, өзбектерде де музыка, ән, би барлығы біртұтас күйде бірге жүреді. Өнер дамып, жетіліп, кемелденгенде синкреттік қалыптан салаланып бөлініп шығады [4, 30]. Демек, қазақтың күй өнері біздің заманымызға дейін-ақ өз алдына жанр болып қалыптасқанға ұқсайды. Бұған ежелгі замандардан бүгінгі күнге жеткен күйлеріміз куә. Тымат Мерғалиевтың «Қазақ күйлерінің тарихы» еңбегінде: «Біздің жыл санауымызға дейінгі VII-IV ғасырларда Орта Азияны Сақ тайпалары мекендеген. Сақ дәуірінде дүниеге келген сарын-саздардың мол бұлағы біздің заманымызға жетіп отыр. Халық күйшілері сүйіп тартатын көне күйлердің ішінде «Шыңырау», «Аққу» т.б. күйлердің әуен-ырғағы, аңызы Сақ дәуіріне жатады. Біздің жыл санауымызға дейінгі III-II ғасырларда Ғұндар әлемдегі ең күшті мемлекет болып дәуірлеп тұрған. Ғұн дәуірінен біздің заманға жеткен байырғы саз-сарындар «Кеңес», «Сары өзен», «Шұбар ат» сияқты ескі күйлердің әуен-ырғағы ғұн дәуірінен бастау алатыны байқалады» [5]. Мінеки, байқап отырғанымыздай, біздің заманымызға дейінгі VII-IV, III-II ғасырлардан, сақ, ғұндардан жеткен күйлеріміз бар екен, демек күй өнері ертеде-ақ қалыптасқан деуге толық негіз бар.

Қазақ музыкасының тамыры тым тереңде. «Археологиялық олжалардың ішінде,-деп жазады академик В.Виноградов, кем дегенде осыдан екі мың жыл бұрын тұтынылған қос ішекті аспаптың бейнесі айрықша назар аудартады. ...Бұған бүгінгі күні ең тектес, ең жақын аспап ретінде қазақтың домбырасын жатқызуға болады» [6, 111]. Мұндай мысалдарды көптеп келтіруге болады. Демек, бүгінгі күнгі домбырамыздың пішіні сол кездің өзінде бір қалыпқа түсіп қалыптасып болған. Музыкалық аспап жетіліп, әбден қалыптасып, ұлыс пен ұлттарға, «сіңісті» болмай, музыкалық шығармаларында өркен жайып, кең етек алып тарап кете қойыны неғайбыл.

Қобыз да, домбыра да-екі шекті аспап. Осынау бірнеше мыңжылдық даму тарихы бар музыкалық аспаптар біздің заманымызға дейін еш өзгеріссіз жетіп отыр. Тәңірге табынған түркілердің ұғымында бір нәрсе анық болатын: аспан-жер, күн-түн, өмір-өлім, от-су, ақ-

қара, шындық-өтірік, жақсылық-жамандық т.с.с. Міне, осындай философиялық ұғымнан қобыз да, домбыра да қос ішекті болып туған болуы керек. Домбыра - қазақ халқына кең тараған ең танымал аспаптардың бірі. Адам дауысына барынша жақын қоңыр үнді домбыра, тыңдармандарын бей-жәй қалдырмайтын «сиқырлы» қасиетке ие. Табиғаттағы кез-келген дыбыстарды домбыра шектерімен ешқандай қиындықсыз салуға болады. Әсіресе аң-құстардың шығаратын үнін. Домбыра аспабы өзінің қарапайымдылығына қарамастан кез-келген тыңдаушыға түсінікті әрі жағымды әсер ететінін әр-түрлі ұлт өкілдерінің ғалымдары, музыка мамандары және домбыраны көріп, тыңдап естіген қарапайым халықтарда өз ойлары мен лебіздерін қағаз беттерінде қалдырған. Домбыраның қарапайымдылығы, яғни, ешқандай темір, мыс немесе механика пайдаланбай, күнделікті тұрмыс-тіршілікте қолданылатын ағаш, желім және малдың терісі, шегінен жасалатын технологиясының күні бүгінде көп өзгеріске түсе қоймағаны белгілі. Қазақтар, домбыра аспабын тұтас, бүтін ағаштан шауып, ойып жасаған. Қазақ халқы тұтынған тәңірлік наным-сенім бойынша тек бүтін ағаштың бойында ғана сол ағаштың жаны яғни қасиеті сақталады деп түсінген. Басқаша тәсіл, басқаша амалмен (кұрау, желімдеу, жинау) музыкалық аспаптар жасамаған. Мұндай аспаптар қатарына қобыз да жатады. Ал, қыл-қобыз аспабының күні бүгінге дейін бүтін ағаштан ойылып жасалатыны белгілі.

Бір қарағанға барынша қарапайым көрінетін домбыраның ондаған түрлерімен аттары бар (балдырған, қалақша, тамшы, алтай, ғұн, тұран, саз, абыз, адай т.б.) ал құлақ күйлері мен пернелердің атаулары әр өңірдің аз ғана ерекшеліктерін атамағанда жалпы жобасы бірдей аталады. Өзге ұлттар, әсіресе орыстар: «Қазақтар домбырасын келтіруді білмейді, қалай жатса солай алып, не болса соны тарта берген" деген әңгімелерді де талай есітіп ренжігеніміз бар. Алайда өсе келе ондай әңгімелердің шындықтан алыс емес екенін байқап, «ұлы» ата-бабаларымызға өте риза болғандығымызды жасыра алмаймын. Не бары екі шекті домбыраның құлақ күйі бірнеше түрге келтірілетінін, және сол келтірілген құлақ күйлерінде де ондаған күйлер шертілетінін өзге ұлттар қайдан ұқсын. Мәселен, «Тел бұрау»-ол қазіргі музыка тілімен айтқанда унисон, «Шалыс бұрау»-секунда, «Қалыс бұрау»-терция, «Оң бұрау»-кварта, «Теріс бұрау»-квинта т.б. бұраулар да бар және осы аталған бұрауларда көптеген күйлер орындалған. Ол күйлер бүгінгі күні сирек те болса орындалады. Дегенмен ноталары мен жазбалары сақталған. Мінеки, осындай көп бұраудағы әр түрлі күйлерді тыңдаған өзге ұлттарға шынында да домбырадағы күйлер қалай болса солай орындала беретіндей болса керек. Әрине, шын мәнінде талай маман музыканттар біздің домбырамызбен жақынырақ танысқанда таң қалып таңырқағандарын жасыра алмайтындықтарын да айта кеткен жөн.

Домбырадағы пернелердің атауларын жаттау, аспапты жаңа үйреніп жүрген үйренушілерге қолайлы, бүгінгі күннің нотасына бара-бар болған.

Есте жоқ ескі замандарда жыр, терме, әндеріміз қобыз, домбыра т.б. көптеген музыкалық аспаптардың сүйемелдеуімен орындалған. Ал аспаптық музыкамыздың қай ғасырда қалыптасқанын дөп басып айту қиын. Профессор Т.Қоңыратбаев, күй сөзінің семантикасын тарихи негізде былайша жүйелейді; «1.Сарын. Ол V-VI ғасырлардағы бақсылық сарынына арқау болған музыкалық ладтық жүйе» [7, 263] десе, профессор А.Сейдімбеков көне кезең күйлерін біздің заманымызға дейінгі VIII ғасырға тірейді [7, 119]. Бақсылар сарыны негіз болған аспапты музыкамыздың саралануына ұлы жыраулардың үлесі ерекше болған. Қорқыт күйлері, «Ақсақ құлан», «Ел айырылған», «Сағыныш» күйлерінің авторлары Кетбұғы, Асанқайғы, Қазтуғандар ел бастаған көсем, сөз бастаған шешен, қол бастаған батыр бола тұра, тарих бетінде ұлы жыраулар болып жазылды, соған қарамастан олардың күйлері аспаптық музыкамыздың яғни күй жанрының уығын нығайтқаны айтпаса да түсінікті.

Күй ән-жырдай емес, оның сөзі, тілі жоқ. Белгілі фольклорист, ғалым Б.Жүсіпов: «Күй әннен де, жырдан да көне, сөз қалыптаспастан бұрын шығуы ықтимал. Бұған дәлел жан-жануарлардың күйге иіп, дыбысқа елітуі. Жыр-дыбысталған сөз, күй-дыбысталған ой» [8,?] дейді. «Қандай бір зарлы саз-сарынға салсаң да, аспапты музыка қай балаңның

өлгенін немесе қай жаудың шапқанын, ол жаудың қай ауылды нешесі күні шапқанын айтып бере алмайды» [9, 30]. Әрине, аспаптың адамша сөйлеуі мүмкін емес екені баршаға белгілі ғой. Бірақ адам дауысын, тембірін тауып, дыбыс пен ырғақтың үйлесімімен сөз интонациясын келтірген күйшілеріміз тарихта аз болмаған. Мысалы, Құрманғазының «Аман бол шешем, аман бол» немесе «Бұқтым-бұқтым» күйлері, тілін жақсы түсіне білетін қазақтың бәріне түсінікті емес пе? Күй қазаққа ортақ болғанымен оны түсіну бақытына кез келген қазақ ие бола бермейтіні өкінішті-ақ.

Халқымызбен біте қайнасып кеткен қобыз бен домбыра – қазақтардың рухани байлығы. Қыл қобыздың қылына, домбыраның шегіне «жан» бітірген ұлы жыраулар мен күйшілер аң-құстар, жан-жануарлармен де саз тілінде сөйлесе алатынын әр кез дәлелдеп отырған. «Ақсақ құлан», «Нар идірген», «Тел қоңыр», «Аққу» т.б. көптеген күйлеріміз сөзімізге дәлел бола алады.

Қазақ халқының мінез-қылығын, психологиясын дәл көрсете алатын бірден-бір жанр оның музыкасы, күй өнері, күй тілі. Жерінің кеңдігін, әсем табиғатын, тұрмыс-тіршілігін, салт-дәстүрін және әр адамның жеке басының мұң-мұқтажын, қуанышы мен қайғысын, арманы мен сағынышын аспап арқылы баяндайтын қазақ халқы тіпті күнделікті әзіл-қалжыңын да аспапқа айнытпай сала алатын болған.

Қазақ жерінің кеңдігі сияқты музыкасының да ауқымы өте үлкен әрі күрделі. Жыр күйлерден циклді күйлерге дейінгі, шертпе күйден төкпе күйге дейінгі аралықтағы мазмұндылығы аспан мен жер арасын, о дүние мен тірілер әлемін, он сегіз мың ғаламда ұшқан құс, жүгірген аң, жыбырлаған жәндікке дейін қазақ күйшілерінің назарынан тыс қалмаған. Күйді түсіне алмаған, сіңіре алмаған тыңдаушыға (әсіресе басқа ұлт өкілдеріне) күй біркелкі (монотонный, однообразный) болып естілуі ғажап емес, оған таңдануға болмас. Бір қарағанға қарапайым ғана болып көрінетін аспаптардан шығатын осынау музыка, тыңдағанға жұпынылау болып естілуі мүмкін. Қоңыр үнді қобыз бен домбыра, қазақтың ұлттық колоритін, қазақтың өз үнін, өз дауысын ғана салуға лайықталған, бейімделген. Сондықтан күйді түсіну үшін, түйсіну үшін қазақ тілін өте жақсы білу заңдылық деп білемін. Жоғары дәрежеде дамыған қазақ музыкасы терең мазмұндылығымен, ритмикалық байлығымен және үнемі дамып, жетіліп тұратындығымен құнды.

Қазан төңкерісімен бірге қазақ өмірі де өзгергені белгілі. Жаңа заманмен сахна келді. Таяқтың екі ұшы болатыны секілді сахнаның да пайдасы мен зияны болды. Әсіресе, аспапты музыкамызда күйдің қасиетін, мазмұн-мағынасын, қағыс ерекшеліктерін түсінуге бірден-бір себепші күйдің шығу тарихы, күй аңызы ұмыт бола бастады. Өзін қоршаған ортаға күй аңызымен күйдің шығу тарихын айта отырып күй тартатын күйші, енді тек «Құрманғазының күйі Төремұрат, орындайтын Бекболат» – пен ғана шектелді. Қазақ күйлерінің тектен тек шықпағаны, бәрінің де аңызы, шығу себебі болатыны белгілі. Міне, күймен қатар жүретін, қосарлана айтылатын күй аңызы, күй тарихы өмірден осылай шеттеп, сахна сыртында қала берді. М.Өтеуов пен Ш.Төлегенұлы «Ғасырдан-ғасырға» естелік кітаптарында: «...1917 жылғы октябрь көтерілісінің прогрессивтік маңызынан гөрі кертартпалық сипаты басым болды. Жұртымыз қазақы мәдениеттен аластатылып, діни жолдан біржолата бездірілді. Міне, осы фактордың көрер көзге бұзылуынан дербес ел болған 1991 жылдан, күні бүгінге дейін көне соқпаққа түсе алмай келеміз. Көне соқпақ деп, халқымыздың салт-дәстүріндегі адамгершілік қағидасын айтып отырмыз [9, 57]» дейді.

XIX ғасырды қазақ музыкасының «Алтын ғасыры» деп атайды, ал одан кейінгі XX ғасыр да тума таланттардан кенде болмағаны баршамызға белгілі. Бүгінгі таңда да күй көшінің керуені бұзыла қойған жоқ. Қаршыға, Айтқали, Секен есімдерін атасақ та жеткілікті емес пе? Әр түрлі тақырыпта туған туындыларынан қазақтың "иісі" мен заманының самалы есіп тұрады, демек мұндай туындылар қазақтың күй өнерінен ойып тұрып орын алатынына күмәніміз жоқ.

«Күй тез орындалатын болып кетті, пернелер көбейіп кетті, күй шүлдірлеп кетті» деген әңгімелерді құлағымыз шалатыны жасырын емес. Кешегі Рысбай, Қаршыға ағаларымыз тірі кезінде мұндай сөздерді ешкімнің айтуға батылы жете қоймайтын еді,

қазір кім болса сол аузына келгенін айта беретін заман болды ғой. Меніңше, күйді жылдам орындай алмайтын ортаң қол домбырашылар ғана осындай әңгімелерге жел беріп, өрбітетін сияқты болады да тұрады. Әйткенмен көпке топырақ шашудан әсте аулақпын.

Қаншама мыңжылдықты артқа тастап, қазақтың қазынасына айналып, рухани байлығымыз болған күй өнерінің тілі әлі мұқала қойған жоқ. Құрманғазы, Дәулеткерей, Динаны дүниеге әкелген қазақ халқы әлі талай дарабоз күйшілерді дүниеге келтіретініне кәміл сенемін.

Әдебиеттер тізімі

1. *Сейдімбеков, А.* Сонар [Мәтін] : деректі әңгімелер / А. Сейдімбеков. – Алматы : Жалын, 1989. – 352 б.
2. *Шостакович, Д.* Знать и любить музыку [Текст] : Беседа с молодежью. – Москва: Мол. гвардия, 1958. – 15 с.
3. *Ливанова, Т.* История западно-европейской музыки до 1789 года. – Москва, 1983. – 696 с.
4. *Тоқжанов, Т.* Сырлы сарын. – Алматы, 2002. – 30 б.
5. *Мерғалиев, Т.* Қазақ күйлерінің тарихы . – Алматы, 2003. – 238 б.
6. *Сейдімбеков, А.* Сонар [Мәтін] : деректі әңгімелер. – Алматы : Жалын, 1989. – 352 б.
7. *Қоңыратбаев, Ә. Қоңыратбаев, Т.* Көне мәдениет жазбалары. – Алматы , 1991. – 400 б.
8. *Жүсіпов, Б.* Сыр бойының жыраулық-жыршылық дәстүрі [Мәтін] : Филология ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертацияның авторефераты / Жүсіпов Б.М. – Алматы, 1999. – 27 б.
9. *Өтеуов, М. Төлегенұлы, Ш.* Ғасырдан ғасырға. – Алматы: Дәуір ЖАК, 2000. – 320 б.

References (transliterated)

1. *Sejdimbekov, A.* Sonar : derekti ängimeler / A. Sejdimbekov. – Almaty : Žalyn, 1989. – 352 p.
2. *Šostakovič, D.* Znat' i lûbit' muzyku: Beseda s molodež'û. – Moskva: Mol. gvardiâ, 1958. – 15 p.
3. *Livanova, T.* Istoriâ zapadno-evropejskoj muzyki do 1789 goda. – Moskva, 1983. – 696 p.
4. *Toqžanov, T.* Syrly saryn. – Almaty, 2002. – 30 p.
5. *Merğaliev, T.* Qazaq küjleriniñ tarihy . – Almaty, 2003. – 238 p.
6. *Sejdimbekov, A.* Sonar : derekti ängimeler / A. Sejdimbekov. – Almaty : Žalyn, 1989. – 352 p.
7. *Qoñyratbaev, Ä.* Qoñyratbaev, T. Köne mädeniet žazbalary. – Almaty , 1991. – 400 p.
8. *Žüsipov, B.* Syr bojnynıñ žyraulyq-žyrşylyq dástüri [Mätin] : Filologiâ gylymdarynynı kandidaty gylymi därežesin alu üšin dajyndalğan dissertaciânynı avtoreferaty / Žüsipov B.M. – Almaty, 1999. – 27 p.
9. *Öteuov, M.* Tölegenұly, Š. Ğasyrdan ğasyrğa. – Almaty: Däuir ŽAK, 2000. – 320 p.

Автор туралы мәлімет:

Тоқжанов Төлепберген Торахметұлы – Мәдениет қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы домбыра кафедрасының доценті.

Садықов Сәлімгерей Бағытқалиұлы – Мәдениет қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы домбыра кафедрасының доценті.

Сведения об авторах:

Токжанов Тулепберген Торахметович – Деятель культуры, доцент кафедры домбры Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Садықов Салимгерей Бағыткалиевич – Деятель культуры, доцент кафедры домбры Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about authors:

Tolepberegen Tokzhanov – Honored Worker of Culture, Associate Professor of the Dombra Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Salimgerey Sadykov – Honored Worker of Culture, Associate Professor of the Dombra Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85

К. Қайрулла¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ЖЫРАУ ЖАҚСЫЛЫҚ МАМЫТҰЛЫНЫҢ ӨМІРІ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ****Түйін**

Жақсылық Мамытұлы Қоңырат-Мойнақ өңіріндегі жыр айту дәстүрінің дамуына үлкен үлес қосқан дарын иесі. Ақын-жыраулардың шығармашылығына зер салсақ, шартты түрде екі топқа бөліп қарастыруға болады. Біріншісі, ерте замандағы жыраулар қалыптастырған батырлар жыры, өсиет өлеңдер, нақыл, діни термелерді шығарумен айналысса; екіншісі, насихат термелермен қатар өз дәуірін, ондағы жаңашылдықты, болып жатқан өзгерістерді жыр-термелеріне қосатынын байқаймыз. Өмірінің соңына дейін жыр жырлап, домбырасын қолынан тастамаған Жақсылық жыраудың шығармашылығы алуан түрлі тақырыпты қамтиды. Жалпы жыраулар поэзиясының дені – толғау, дидактикалық термеден тұратыны анық. Мақаламыздың қорытындысында Жақсылық Мамытұлының соңғыларға қалдырған әдеби және музыкалық мұрасын жинақтап, зерттеу нысанына айналдыру парызымыз екенін айтқымыз келеді.

Тірек сөздер: Жақсылық Мамытұлы, жыраулық дәстүрі, өсиет өлеңдер, батырлар жыры, діни термелер, жыраудың заманауи тақырыптамасы.

К. Қайрулла¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ЖЫРАУ ЖАҚСЫЛЫҚ МАМЫТҰЛЫ****Аннотация**

Статья посвящена описанию жизненного и творческого пути жырау Жақсылық Мамытұлы, внёсшего большой вклад в развитие эпической традиций региона Конарат–Мойнақ Каракалпакстана. По образному содержанию творчество акына-жырау Ж. Мамытұлы можно условно разделить на две группы. К первой относится наследие прошлого, включающее героический эпос, песни-назидания, наставления, религиозные терме; ко второй – наряду с терме-назиданиями жыры-терме, в которых высказывается отклик на события современности. Творчество жырау Жақсылық, до конца своих дней сказывавшего жыры, не выпускавшего из рук домбры, чрезвычайно разнообразно по тематике. Многогранное по жанровому составу наследие Жақсылық Мамытұлы надостаточно изучено и ждет своих исследователей.

Ключевые слова: Жақсылық Мамытұлы, эпическая традиция, песни-назидание, героический эпос, терме религиозного содержания, современная тематика жырау.

К. Kairullah¹¹*Kurmangazy Kazak National Conservatory
Almaty, Kazakhstan***LIFE AND CREATIVITY OF ZHYRAU ZHAKSYLYK MAMYTULY****Abstract**

The article is devoted to the description of the life and creativity of *zhyrau* Zhaksylyk Mamytuly, who made a great contribution to the development of the epic traditions of the Konyrat-Moynak region of Karakalpakstan. According to the figurative content, the creativity of *akyn-zhyrau* Zh. Mamytuly can be divided into two groups. The first includes the legacy of the past, including the heroic epic, songs of edification, instruction, religious *terme*; to the second along with *terme*-edifications includes *zhyr-termes*,

in which a response to the events of modernity is expressed. Creativity of zhyrau Zhaksylyk, who told zhyrs until the end of his days and played dombra, is extremely diverse in subject. The multifaceted legacy of Zhaksylyk Mamytuly is poorly studied and awaits for interested researchers.

Key words: Zhaksylyk Mamytuly, epic tradition, songs-edification, heroic epic, religious *terme*, modern themes of zhyrau.

Қарақалпақ жеріндегі қазақтар арасына арнайы экспедициямен барған зерттеуші Т. Бекхожина қазақтың 200 әні атты жинағында ол өңірдегі жыршылық дәстүр туралы айта келіп: «Дәстүр бойынша ол жерде қоғамдық және үй-ішілік той-думан ешуақытта жыраусыз өтпейді» [1, 6] деп жазған болатын. Бесқала аймағында жырауға, жырға деген құрметтің өзгеше екендігін өзге де ғалымдар мен зерттеушілердің айтқаны мәлім.

Бесқала аймағында жыршылығымен аты шыққан Жақсылық есімді екі жыраудың өмір сүргенін білеміз. Біріншісі – Жақсылық Төлепов болса, екіншісі – Жақсылық Мамытұлы болатын. Сондықтан халық есімдерін атағанда әр жырауға руын қосып, Ж.Төлеповті «шекті Жақсылық» десе, Ж.Мамытұлын «жоли Жақсылық» деп атаған. Біз бұл мақаламызда Жақсылық Мамытұлы жөнінде әңгіме өрбітпекпіз.

Оның өмірі мен шығармашылығына қатысты деректерді белгілі ғалым Қаржаубай Жұмажанов «Қарақалпақ аймағындағы қазақ әдебиеті» атты еңбегінде біршама сөз етті [2]. Қ.Жұмажанов дерегі бойынша, Жақсылық Шымбай маңындағы «Мардан ата» деген жерде дүниеге келді десе, қолжазба қорында сақталған деректерде Қоңырат ауданының Қарабура (кейінгі Свердлов совхозы) ауылында туған деп көрсетілген.

Жақында Өзбекстан Ғылым академиясының Қарақалпақстан бөлімінің Н.Дәуқараев атындағы Тарих, тіл және әдебиет институтының қолжазбалар қорынан Жақсылық Мамытовтың өмірі мен шығармашылығына қатысты мәліметтер табылды [3]. Бұл мәліметтерді 1960 жылы арнайы экспедициямен барған Қалбай Мәмбетназаров пен Жолдасбай Әбдікәрімовтер Жақсылық жыраудың өз аузынан жазып алған екен. Осы табылған деректе жырауды 1899 жылы Қоңырат ауданының Қарабура деген жерінде дүниеге келген деп айтылады. Ер жете келе 1936 жылы «Есім ахұнға» көшіп келіп, «Ударник» колхозында жұмыс істеп, сол жылы Хожелі қаласындағы алты айлық бухгалтерлер дайындайтын курста оқып, есепші-бухгалтер мамандығын алады. Әр жылдарда әр түрлі қызметте болған жырау бірде қоймашы болса, бірде ферме бастығы, колхозда «халық бастығы» болып қызмет істеген. «Бүгінгі күнде 61 жасында қарттар қатарында үйінде отыр» делінген.

Осы қолжазбада «Толғау-толғау сөз келді», «Менің атым Жақсылық», «Домбыра қолға алайын», «Жаралғалы бұл дүния», «Оқысаңдар, жолдастар», «Әуелі сөз бастайын бір Алладан», «Жақсылық жыраудың ескі термесі», «Тілеумағамбет Ахметов пен Жақсылық жыраудың жұмбақ айтысы», «Өтеш батыр мен Марқабай хақында жыр», «Үйім бар Қарабура Қоңыраттан», «Еркін облыс» т.б. терме-толғаулары мен жырлары бар.

Жақсылық Қоңырат-Мойнақ өңіріндегі жыр айту дәстүрінің дамуына үлкен үлес қосқан дарын иесі. Сонымен қатар ол бірнеше ән де шығарған. Бүгінде Наурызбек жыраудың төл шәкірті Өсербай Сәрсенбайұлы Жақсылық Мамытұлының «Ыңғай-ау» әнін айтып жүрсе, Жақсылықтан тікелей тәлім алған Бағымбай Жақсымұратов ұстазының «Көк айна», «Ән басын» әндерін үйреніп ел ішіне таратқан.

Жақсылық он бес жасынан бастап ән салып, өзі туып-өскен өңірдегі әнші, күйшілерді, жыршыларды көп тыңдаған. Оның халық арасында әнші жігіт деген аты шыға бастаған болашақ жырау өсе келе жыршылардан «Қобыланды», «Қыз Жібек», «Қарасай-Қази» жырын үйренген. Жақын туысы болып келетін жыршы Дариябай Төребаев Жақсылықтың әнші, жырау болып қалыптасуына ықпал еткен.

Жиырма бес жасқа келген жас жырау Қоңырат атырабында ғана жырлаумен шектелмей, Шымбай, Тақтакөпір, Қараөзек, Төрткүл, Шорахан, Шаббаз, Мойнақ және Түркіменстан жерінде де жыр жырлай бастайды.

Жақсылықтың даңқын шығарған 1926 жылы Шымбайдың «Жалғыз құм» деген жеріндегі Қосназар дегеннің тойы екен. Сол тойда қарақалпақтың бақсы-жыраулары Әбдірасулі, Бегмұрат көр, Ерболат жырау және қазақ жыршыларынан Әбдімұрат, Серімбет, Дариябайлармен қатар отырып, бір құрда жырлаған Жоли Жақсылық та ел көзіне түсіп, қалаулы жыршыға айналады.

Ақын-жыраулардың шығармашылығына зер салсақ, шартты түрде екі топқа бөліп қарастыруға болады. Біріншісі, ерте замандағы жыраулар қалыптастырған батырлар жыры, өсиет өлеңдер, нақыл, діни термелерді шығарумен айналысса, екіншісі, насихат термелермен қатар өз дәуірін, ондағы жаңашылдықты, болып жатқан өзгерістерді жыр-термелеріне қосатынын байқаймыз. Жақсылық жырау шығармашылығы осы айтылған екі бағытта да қатар дамыды.

Сөзіміз дәлелді болу үшін «Толғау-толғау сөз келді» атты толғауынан үзінді келтірсек:

*«...Терме сөзім осындай,
Келтірейін қошыңды-ай.
Әйел, еркек деменіз,
Өнер, ғылым оқыңыз,
Еркін қолың болсын-ай.
Дұшпан көрме, жолдастар,
Пайдаңды айтқан досыңды-ай [3]. – десе,
«Жаралғалы бұл дүния» деп басталатын толғауында:*

*«Жаралғалы бұл дүния,
Неше ғасыр, жыл өтті.
Неше түрлі ел өтті.
Әуелгі өткен замандар,
Сол күндегі адамдар,
Табиғатқа құл болып,
Хайуаниа жасап күнелтті, –*

дей келе, екінші келген заманда Мұхамбет пайғамбар шығып, жолбасшылық етіп, үмбетім деп зар жылап, халықты игілікке шақырғанын, үшінші келген заманда Еуропаның өнер-ғылым үйреніп, мұхитты аралап көріп, жаңа жер тауып, Американы ашқанын сөз етеді:

*«Қожа болып Ерупа,
Қала салып мүлік етті.
Оқытты надан халықты,
Табиғатты танытты.
Көзін ашып Ерупа,
Сонысын көрді жарықты.
Ғылым, өнер о баста,
Мұсылман халықтан қалыпты.
Ерупа халқы үйреніп,
Өрнек етіп алыпты...» [3].*

Өлеңдерінен көріп отырғанымыздай, жыраудың сөздерінен оның көзі қарақты, арғы-бергі тарихтан хабарлар, білімді азамат болғаны байқалады.

...Қанишама бай болсаң да Қарымбайдай,
 Сақи боп мал жисаң да Атымтайдай.
 Патшадай Әмір Темір дін түзетіп,
 Болсаң да әйдік батыр арыстандай.
 Болсаң да тілге шешен Жиреншедей,
 Ақырда жатар орның тар лахат жай.
 Падиша болсаң Стамбул, Құддыс, Шамға-ай,
 Бұхар мен әмір етсең Үндістанда-ай.
 Ағылшын, Қытай, Мәскеу, Үрімді алып,
 Дін түзеп әмір етсең де бұл жаһанда-ай.
 Алсаң да жеті ғылымды бәрін тегіс,
 Жатарсың ақыры бір күні көрстанда-ай, – дейді.

Өмірінің соңына дейін жыр жырлап, домбырасын қолынан тастамаған Жақсылық жыраудың шығармашылығы алуан түрлі тақырыпты қамтиды. Жалпы жыраулар поэзиясының дені – толғау, дидактикалық термеден тұратыны анық. Жақсылық жырау Мамытұлының толғаулары мен термелері де жер бетіндегі өмірдің өткіншілігін, мәңгі еместігін тілге тиек етеді. Мақаламыздың қорытындысында Жақсылық Мамытұлының соңғыларға қалдырған әдеби және музыкалық мұрасын жинақтап, зерттеу нысанына айналдыру парызымыз екенін айтқымыз келеді.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. ***Бекхожина, Т.*** Қазақтың 200 әні. (Музыкалы-этнографиялық жинақ). Алматы. – 1972.
2. ***Жұмажанов, Қ.*** Қарақалпақ аймағындағы қазақ әдебиеті. Алматы: «Арыс». – 2006.
3. ӨзҒА Қарақалпақстан бөлімі, Н.Дәуқараев атындағы Тарих, тіл, әдебиет институтының қолжазба қоры. Р-43

References (transliterated)

1. ***Bekhozhina, T.*** Kazak 200 ani. (Muzykaly-ehtnografiyalyk zhinak). Almaty. – 1972 zh.
2. ***Zhumazhanov, K.*** Karakalpak ajmagyndagy kazak adebieti. Almaty: «Arys». – 2006 zh.
3. OzGA Karakalpakstan bolimi, N.Daukaraev atyndagy Tarih, til, adebiet institutynyn kolzhazba kory. R-43

Сведения об авторе:

Қайыруллаев Күнхोजа Исламхожаевич – магистр гуманитарных наук, старший преподаватель кафедры народного пения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Қайрулла Күнқожа Исламқожаұлы – гуманитарлық ғылымының магистрі, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы халық әні кафедрасының аға оқытушысы.

Information about the author:

Kayrulla Kunkhozha – Master of Humanities, senior lecturer of the Folk Singing Department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.85

А. Р. Пазылова¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***АҚЫН МАЙЛЫҚОЖА СҰЛТАНҚОЖАҰЛЫ ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ИДЕЯЛЫҚ-
ОБРАЗДЫҚ СИПАТЫ****Түйін**

Бұл мақала Майлықожа Сұлтанқожаұлының өмірі мен шығармашылығына арналған. Майлықожа шығармашылығын төрт тақырыпқа жіктеуге болатыны жазылған: 1) ғибрат, нақыл; 2) арнау өлеңдер; 3) дастан, мысалдар; 4) айтыстар. Автор *бірінші тақырыпқа* Майлықожа жеке басының тұрмыс тіршілігін қысқа өлеңге айналдырып, оған әлеуметтік астар беріп адам арасындағы теңсіздікті жеткізе білген шығармаларын жатқызады. Майлықожа ислам дінін дәріштеп, өлең арқылы оны халыққа насихаттай білген. Ақынның дін-ислам тақырыбында бес жүз жолға жуық он бір шығармасы бар, атап айтсақ: «Алланың соққан имраты» - деп автор осы өлеңнің ғибраттық мәніне тоқталады. *Ал арнау өлеңдерінде*: «Тұрлыбекке», «Ескі мырза, манаптар бегі, салы», «Алдаберген байға» т.б. арнау өлеңдерінде ақын адалдықты уағыздап, озбырлықты әшкерелейтінін, өлеңдерден мысал келтіріп, ашып жазады. Ақын Майлықожа Сұлтанқожаұлы «Қоян жылы жаумады көктен жаңбыр», «Жылдың төрт мезгілі», «Есі кеткен ел байғұс» толғауларында табиғат құбылыстарын қазақ ауылдарының тұрмысымен байланыстыра жырлап, сол арқылы замана шындығын, дәуір көрінісін суреттейтінін *үшінші тақырыпта* көрсетсе, *соңғы төртінші тақырыпта* ақынның данышпандығын дәріштеп, оның қырғыздың ақын Жаныспен болған айтысынан үзінді келтіріп, білімділігіне назар аудартады. Автор Майлықожа ақын ғана емес, сонымен қатар жазушы болғандығын, нақты деректер келтіре отырып сипаттаған. Ұзақ уақыттар бойы жырларының жарыққа шыға алмағандығына өз қынжылысын да білдіреді.

Тірек сөздер: Майлықожа Сұлтанқожаұлы, толғау, терме, айтыс.**А. Р. Пазылова¹**¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ИДЕЙНО-ОБРАЗНЫЙ ОБЛИК СОЧИНЕНИЙ
АКЫНА МАЙЛЫКОЖЫ СУЛТАНҚОЖАҰЛЫ****Аннотация**

Данная статья посвящена жизни и творчеству Майлықожи Султанқожаұлы. По тематике сочинения Майлықожи можно разделить на четыре группы: 1) назидание, притча; 2) песни-посвящения; 3) дастаны, басни; 4) айтысы. Рассматривая короткие песни о быте народа от лица Майлықожи, автор относит к *первой группе* его произведения с социальной подтекстом о неравенстве в обществе. Восхваляя ислам, Майлықожа пропагандирует его народу через песню. Из приблизительно пятисот песен акына религиозно-исламской тематике посвящено 11 сочинений, в частности: песней «Алланың соққан имраты» автор обращается к идее нравственности. В таких *песнях-посвящениях*, как «Турлыбеку», «Ескі мырза, манаптар бегі, салы», «Алдаберген байға» и других ақын, давая нравственные наставления, разоблачает несправедливость, приводя примеры из песен. В песнях «Қоян жылы жаумады көктен жаңбыр», «Жылдың төрт мезгілі», «Есі кеткен ел байғұс» ақын Майлықожа Султанқожаұлы поёт о явлениях природы, связанных с бытом казахского аула, показывая реалии своей эпохи, рисует облик эпохи в произведениях *третьей группы*. В последней четвертой тематической группе возвеличивается гений поэта. В приводимом отрывке его айтыса с кыргызским акыном Жанысом уделяется внимание образованности. Автор характеризует Майлықожу не только как акына, но и как писателя, приводя конкретные сведения. К сожалению, в течении долгого времени поэмы Майлықожи не публиковались.

Ключевые слова: Майлықожа Султанқожаұлы, толғау, терме, айтыс.

A. Pazylova¹

*¹Kurmangazy Kazak National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

IDEAS AND IMAGES IN THE CREATIVITY OF AKYN MAILYKOZHA SULTANKOZHAILY

Abstract

This article is devoted to the life and work of Mailyk Sultankozhaily. On the subject of the composition of Mailyk can be divided into four groups: 1) edification, parable; 2) singing songs; 3) dastans, fables; 4) aitys. Considering short songs about the life of the people on behalf of Mailyk, the author refers to the first group of his works with a social implication about inequality in society. Praising Islam, Mailykozha propagandizes his people through a song. Of about five hundred songs of akyn, 11 essays are devoted to religious and Islamic themes, in particular: the author refers to the idea of morality by the song "Allany sosan imrata". In such song-dedications as "Turlybeku", "Eski myrza, manaptar begi, saly", "Aldabergen Bayra" and other akyn, giving moral instructions, expose injustice, citing examples from songs. In the songs "Yoyan zhyly jaumada kekten zhabyr", "Zhyldyң tórt mezgili", "Esli ketken el bajus" akyn Mailykozha Sultankozhaily sings about the phenomena of nature connected with the life of the Kazakh aul, showing the realities of his era, depicts the appearance of the era in the works of the third group. In the last fourth thematic group the poet's genius is exalted. In the quoted passage of his aitys with the Kyrgyz akyn Janys attention is paid to education. The author characterizes Mailyk not only as akyn, but also as a writer, giving specific information. Unfortunately, for a long time the poems of Mailyk have not been published.

Keywords: Mailykozha Sultankozhaily, tolgau, terme, aitys.

*Сөйлер сөзге келгенде
Ақындардың дүрі едім,
Әншейінде көргенде
Көп қазақтың бірі едім
Майлықожа (1835-1898)*

Өзін осылай таныстыратын Майлықожа ақынның қазақ әдебиетінің тарихында алатын орны ерекше екені еш дау туғызбаса керек.

XIX ғасыр, қазақ өнерінің шыңына шыққан – алтын ғасыр. Осы ғасырда небір әнші-күйшілеріміз, сал-серілеріміз, ақын-жазушыларымыз, жыршы-термешілеріміз дүниеге келген. Дәстүр – ғасырлар бойы қалыптасқан әдет-ғұрып, салт-сана, өнер мен поэзияның өмір сүру аясы. Бүгінде, Қазақстанның кейбір аймақтарында ғана сақталып, оның өткеніне, көне сарындарына қатысты мәліметтер жеткізетін бұл қазынамыздың ұлттық тарихымызға, мәдениетіміз бен өнерімізге, әдебиетімізге қатысы аса зор [3,3]. Бүгінде қазақ жерінде термені сақтап қалған онтүстік өңір.

Сыр бойында қазақтың байтақ шаһарлары ежелден береке мен байлықтың ордасы болған. Үнді мен Қытай, Иран мен Ауғанстан, тіпті алыстағы Мысыр елінен тартылған керуендер осы қалаларда дамылдап, әкелген тауарларын осы жерде саудалар еді. Керуенмен ілесіп келген алыс елдің әнші-күйшілері шайханалар мен әмірлердің сарайларында өнерлерін риясыз төгетін болған. «Ырыс-жұғыс, өнер-ауыс» деген. Оның үстіне ел иесі, жер иесі- көшпелі қазақ өзіне ұнаған өрнекті жатсынбай алатын, жақсыны жанына жақын тұтатын халық қой. Міне кенересінен асып-төгілген сақараның бұла мәдениеті Шығыстың кемел мәдениетімен осылайша ұштасқан [4,5].

XIX ғасыр әдебиетінде есімі ерекше аталатын «терең ойлы шындықты ту еткен» шайырлардың бірі – Майлықожа Сұлтанқожаұлы. Тәкен Әлімқұловтың: «Абайға дейінгі ақындардың күллі қазаққа танымал алты тарланы – Асан қайғы Сәбитұлы, Бұқар жырау Қалқаманұлы, Тілеуке Құлекеұлы (Шал ақын), Дулат Бабатайұлы, Шернияз

Жарылғасұлы, Майлықожа Сұлтанқожаұлы», – деп көрсетуі сөзіміздің дәлелі болмақ. Майлықожа – Бұқара, Самарқан, Ташкент сияқты мәдениет орталықтарында болған. Әсіресе Науаи, Фирдауси, Низами сияқты ғұламаларға ден қояды. Бұл пікір ақын шығармаларының өзіндік ерекшелігін тағы бір аңғартқандай.

XIX ғасыр әдебиеті жанрлық және көркемдік жағынан қайта түлеп, тақырып аясын барынша кеңейтті. Дегенмен Майлықожа ақынның жыраулар поэзиясының дәстүрін мықтап ұстанғанын бәріміз білеміз. Осыған орай «Бес ғасыр жырлайды» жинағында: «Майлықожа ақынның түр жағынан енгізген тың жаңалықтары жоқ. Солай бола тұра, ол Шығыс әдебиетінің үлгілерімен жақсы таныс болғандықтан, өз шығармаларының өрісін кеңейтуге, оларға жаңа өрнек, бояу беруге мүмкіншілігі мол екенін аңғарамыз», - делінген [1, 25].

Майлықожа Сұлтанқожаұлы – Сырдария өзенінің бойында, бұрынғы Қызылқұм ауданы, қазіргі Отырар ауданына қарасты "Қожатоғай" қаракөл қой совхозында 1835 жылы дүниеге келген. Он төрт жасында ата-анасынан айырылып, өмір тауқыметін ерте көтереді. Күн көріс қамымен қаралы жандарға жоқтау шығарып, ел арасында ән айтып жан бағады, нағашысы Мәделіқожаның тәрбиесінде болады. Майлықожаның бойындағы сөз өнеріне деген бейімділікті байқаған Мәделіқожа оны қасынан тастамай ертіп жүреді. Әкесі көзінің тірісінде баласы Майлықожаның арабша сауатын ашады. Кейін келе шығыс әдебиетін оқиды. Майлықожаның қандай да бір өлеңін оқысақ ескіше араб сөздерін кездестіреміз.

Майлықожа шығармалары жұрт назарына ерте ілінеді. Ақын өлеңдері 1917 жылғы революцияға дейін жарық көргені мәлім. Майлықожа Шығыс әдебиетімен танысып қана қоймай, оны қазақ тіліне аударып, діни қиссалар сюжетіне дастан жазумен де айналысқан. «Зарқұм» үлгісінде «Абдолла бала» жырын шығарған. «Тотынаманы» өзінше, қысқаша толғаған. Майлықожаның кейбір толғаулары баспа бетін ерте көрген. Түркістан мұғалімдер семинариятының оқытушысы Я.Я Лютш құрастырып 1883 жылы Ташкент қаласында басылған «Қырғыз хрестомастиясы» атты жинақта, Майлықожаның бірнеше ұзақ толғаулары басылады. Олар: «Райымқұлға», «Қасқыр», «Ноғай мырзаға», «Үш жігіт» деп аталады. Райымқұлдай мансапқорларды қатты сынаған. «Ноғай мырзалар» деген ұзақ толғауында оны адал болуға, адамгершілікке шақырады.

«Қасқыр» атты өлеңінде ақын өзі тойса да, көзі тоймайтын қасқыр мінезді жыртықштар тобын сынады. Бұл жинақ Түркістан аймағын мекен еткен қазақ халқының әдеби фольклорлық танымының нұсқасы болып табылады [2, 3].

Майлықожаның әдеби мұрасын жанры мен мазмұны жағынан төрт тақырыпқа бөлуге болады.

1. Гибрат,нақыл: «Ер көгерер дұғамен», «Жақсы адам қартайса», «Жолдас болса жақсымен».
2. Арнау өлеңдер: «Ахмет төреге», «Тұрлыбекке» т.б.
3. Дастан, мысалдар: «Қасқыр», «Тотынама», «Аңқау мен қу» т.б.
4. Айтыстар: «Құлыншак», «Сүйінбай», «Ұлбике», «Мәделі Жүсіпқожаұлы» т.б.

Майлықожа жеке басының тұрмыс тіршілігін қысқа өлеңге айналдырып, оған әлеуметтік астар беріп адам арасындағы теңсіздікті жеткізе білген ақын. Майлықожа ислам дінін дәріштеп, өлең арқылы оны халыққа жеткізе білген. Ақынның дін-ислам тақырыбында бес жүз жолға жуық он бір шығармасы бар, атап айтсақ: «Алланың соққан имраты»

«Алал, арам деген бар»
 «Дүниеге көңілім сүйнерсің»
 «Адал дінің, иман дүр»
 «Он сегіз мың әлем халық»
 «Жаратқан құдай пәндесін»
 «Иман таппақ шын дәулет»
 «Тіліме жат алайын бісмілләні»

«Өнермен өзін берген».

Бұл өлең жыр, толғауларын алып қарастыратын болсақ, өзінің Ұлы ұстазы Қожа Ахмет Яссауи жазып қалдырған «**Кемелдік кешені**» уағыздайтын, қанағатшылдық, адалдық, әділдік, әдептілік, төзімділік секілді адамгершілік мұраттарын жырлаумен ерекшеленеді. Бұл жерде Майлықожаның ислам дінінің тарихын терең білетіндігін байқаймыз, сонымен қатар адамның өмір тіршілігімен байланысты екенін анық айта білген.

Мәселен: Алланың соққан имраты
Өле-өлгенше шыдайды,
Адам соққан имрат,
Аз пұрсатта құлайды

- дегені, дін-шариғат жолы ақиқат жолы екендігіне көз жеткізеді [2,11]. Майлықожа шығармаларында ең көп жырланған тақырыптардың бірі - адамгершілік мәселесі.

Мысалы: Өңкей жақсы қосылса,
Бітіреді кеңесті.
Өңкей жаман қосылса,
Шығарады егесті

Немесе

Жаман сөйлер халықтан,
Бастағы мінін жасырып.
Жақсы сөйлер халыққа,
Қызметін асырып

Немесе: Жақсы адам қартайса,
Көкірегі хат болар.
Жаман адам қартайса,
Бықсып жатқан шоқ болар

– деп адам бойындағы жақсы, жаман қасиеттерді саралап, салыстырып көрсетеді. Ал, "Жақсы болсын жұбайың" толғауында жақсы жар мен жаман қатынның арасы жер мен көктей дей келіп, ақын шығармасын: Жаман қатын жігіттің,

Тайдырады табанын,
Тар қылады заманын.
Жақсы қатын жігіттің,
Адам қылар жаманын,
Ұшқыр қылар шабанын,

Немесе: Жақсы болса алғаның,
Қоғамды болар жан-жағың.
Жаман болса алғаның,
Үйіңнен кетпес жанжалың

– деп жігіттің жақсы-жаман болуы жақсы жарға байланысты екендігін және сол үшін отбасында қыз балаға жақсы, өнегелі тәрбие берілу керек екендігіне айрықша назар аударады.

Ақынның «Ілімге толсын көкірек», «Жөн білсең, жолдасыңа жоба көрсет», «Дүниеге мейман көңілім» т.б. толғаулары да осы тақырыпқа арналған.

Өлшеніп берген өмір бар,
Уақытыңмен жүрерсің.
Сағынар сауық-күлкіні-ай,
Қызықтырған түлкідей,

Дүние өтер бір күні-ай,- деп фәни жалғанның өткінші екендігін айта келіп, қамшының сабындай қысқа ғұмырда ойна да күл деп жырлайды. Майлықожаның «Ажал

бір келмес болсайшы», «Не жүйрік өтті дүниеден», «Дүние», «Уа, замана» сынды шығармалары - осы сарындас толғаулар.

Ал арнау өлеңдерінде: «Тұрлыбекке», «Ескі мырза, манаптар бегі, салы», «Алдаберген байға» т.б. арнау өлеңдерінде ақын адалдықты уағыздап, озбырлықты әшкерелейді. Мәселен:

Әкімі жүр ұрыны тыямын деп,
Тіл алмаса, желкесін қиямын деп.
Би мен болыс басының пайдасында,
Парасын ап дүниені жиямын деп.
Бейбақтардың басына бақ қылып жүр,
Арам жеңіп, адалды жақ қылып жүр.
Ақша беріп, билерді антқа салсаң,

Мөрін басып, қара істі ақ қылып жүр,- дейді «Ескі мырза, манаптар бегі,салы» арнау өлеңінде. «**Ұрлықтың түбі қорлықты**» атты толғауында Майлықожа ақын «есің болса, ұрлық жасама» дей келіп, барымтамен күн көріп келгендерді:

Ұрлығыңды тыймасаң,
Тобаңнан көңілің жаңылып,
Саныңа кісен тағылып,
Тескентаудан асарсың.
Артыңа байлап шалаңды,
Жат елдің шаңын басарсың,- деп сақтандырады.

Енді бірде: Ерінбей бейнет еткеннің,
Еңбегі дейді жанады.
Жақсы болып өседі,
Осылай қазақ деседі,- деп жастарды еңбекке баулиды.

Ақын Майлықожа Сұлтанқожаұлы «Қоян жылы жаумады көктен жаңбыр», «Жылдың төрт мезгілі», «Есі кеткен ел байғұс» толғауларында табиғат құбылыстарын қазақ ауылдарының тұрмысымен байланыстыра жырлайды, сол арқылы замана шындығын, дәуір көрінісін суреттейді.

Мысалы: Төрт ай қыстан жаз шықты өлмегенге,
Ондай қыс туған емес ел дегенге.
Қысы жұт, көктем балық қиыншылық,
Ұшырады ел екі тосат көлденеңге.

Майлықожа ақынның Сүйінбай, Мәделқожа Жүсіпқожаұлы, Күдеріқожа, Құлыншақ, Айман-Гүлханым, Ұлбике, қырғыз ақыны Жаныстармен сөз сайыстыруы ақынның ойлы шындықты ту еткен білімді шайыр екеніне көз жеткіземіз.

Мысалы, замандасы Құлыншақ ақынның:

«Майлы, Майлы дегенмен май болмадың,
Жұрттан алып жегенмен бай болмадың» - дегеніне Майлы

ақынның лезде сөз тауып:

Сен Құлыншақ болғалы талай болды.
Не құлын, не жабағы тай болмадың.

Немесе Гүлханым арудың:

Кедей қызды жылқысы көп бай алады-деген әзіліне:

Майлықожа: Бибіміз тегін қызды күндемейді,
Алдың деп мұны қайдан үндемейді.
Батыр бір оқ, бай бір жұрт бәрі бекер,
Дүниенің байлығы тілде дейді, - деп орнықты, ойлы жауап берді.

Қырғыздың Асыл деген байының тойында қазақ ақындары бет қаратпаған Жанысты тарих жолымен жіпсіз байлап:

Молдалар кітап оқып мән айтады.
Білмесе бекер сөзді неге айтады.
«Қыс-асыл әмбиенің» кітабында

Қырғыздың ата тегін ит деп айтады – деп иттей қапқан Жаныс ақынды Жолбарыстай талауы Майлының мықтылығы. Бұхара, Самарқанда, Ташкентте білім алғандығының септігі [5, 1].

Патша үкіметінің Қазақстан мен Орта Азия халықтарын өктемдікпен құлға айналдыру әрекетіне оңтүстіктің күнгей ақыны Майлықожа да қарсы екендігін өзінің жыр жолдарымен жеткізе білді.

Жапалақ тудың сұңқардан,
Жалтақтап жауға шабалмай

деп жырлағаны. Майлықожаның "Шалқып жатқан жерім-ай", "Қабіріңе айтар зарым бар", "Қонысты орыс алғанда", "Заманың қырын боп кетті" - деген жыр жолы, Ресей бодандығына қарсы екендігін анық көрсетеді.

Мысалыға: Масаттың басы күрең сай,
Жайнаушы еді кілемше-ай.
Гүлдер өскен сол жерді,
Орыс алды-ау, құдай-ай.

немесе: Жеріңнің қамын ойла жұрт,
Желкеңе мұжық мінді енді.
Қонысыңнан айрылсаң,
Мал жимаққа сын болды

– деген ақын жырларынан, амалы таусылып, ертеңгі күннен үмітін үзіп тоқырай тоқтағанын көруге болады [2, 5]. Кеңес үкіметінің боданында болып барымыздан айырылып, білгенімізді ұмытқан заман да өтті. үкіметіне қарсы шығып, қуғын сүргінге ұшыраған ақындарымыз: Ахмет Байтұрсынов, Міржақып Дулатов, Мағжан Жұмабаев, Жүсіпбек Аймауытов сияқты арыстарымыз, елім деп еңіреп өтті.

Ақынның өлеңдері ислам қағидаларын насихаттап Ресей бодандығына қарсы болғандықтан, кеңес үкіметі кезінде зерттелмей көлеңкеде қалып қойды. Жетпіс жыл кеңес үкіметінің шеңберінен шыға алмаған кезде, ақын жазушыларымызды, батырларымызды ұмытып, тілімізді, дінімізді жоғалтуға шақ қалдық.

Түркі тілдес халықтың баяғы-бағзы заманнан, өз жазу-сызуы болған. Батыс халқынан жеті ғасыр бұрын «**Оғызнаманы**» туғызған халық, VII-VIII ғасырларда «**Күлтегін**», «**Тоны көк**», «**Білге қаған**» секілді құнды құжаттар қалдырған. Бертін келе Махмұт Қашғаридің «**Түркі тілдерінің сөздігі**», **Жүсіп Баласағұнның «Құтты білік**», **Қожа Ахмет Яссауидің «Кемелдік кешені**» – деген кестелі, зерделі өлең жинақтарын біле тұра білмегенсідік [2,5]. Тілімізді, дінімізді ұмыттық. 1972 жылы "Нақыл" деген Майлықожаның алғашқы өлеңдер жинағы, пышақтың қырындай болып жарыққа шықты. Бұл жинақта Майлы ақынның өлеңдерінің басым көпшілігі діни тақырыпта болғандықтан, ақынның өлеңдеріне көптеген өзгерістер енгізді, атап айтсақ, шарифат, алла, құдай деген сөздер өзгертілді [2,10].

Қаламгер еңбектері ішіндегі соңғы кездерге дейін еленбей келген, көңіл айту мен жоқтаулары тағы бар. Бұлардың қай-қайсысы да көлемі мен көркемдік жағынан қомақты дүниелер қатарына жатады. Мәселен: 748 тармақтан тұратын тұтас бір сырлы дастан тұрғысын танытатын «**Дүние-ай түбің жалған бос екен де**» – деп аталатын ұзақ жоқтауы Төле би әулеті Шойбек датқаның баласы Момынбек болыстың қазасына қатысты

шығарылған жоқтау, дегенмен де бұл жоқтау қазақтың ертедегі тұрмыс-тіршілік тарихынан да едәуір елес береді [2, 13].

Майлықожа ақын ғана емес, сонымен қатар жазушы да болған. Қазақ ауыз әдебиетін жинаушы әрі зерттеуші башқұрт бауырласымыз Әбубәкір Ахметжанұлы Диваев, Майлықожаны ақын ғана емес - қазақ ауыз әдебиетінің сақтаушысы, насихатшы, шебер өңдеуші жазушы ретіндегі қырын көрсетті. Ә. А. Диваев Майлықожаның өз аузынан лирикалық өлеңдер мен ғашықтық жырларды, ертегілер мен мысал өлеңдер, қазақ арасында кең тараған «Алдар көсе мен шық бермес Шығайбай», «Жиренше» жайындағы әңгімелерді жазып алған және бұл ертегілерді «Сырдария облысының санақ мәліметтері жинақтарында», басқа да басылымдары орыс тіліне аударылып жарыққа шықты [2, 16].

Әдебиеттер тізімі

1. Бес ғасыр жырлайды : 15 ғасырдан 20 ғасырдың бас кезіне дейінгі ақын-жырауларының шығармалары. Екі томдық. 2-том / құраст.: М. Байділдаев, М. Мағауин. – Алматы: Жазушы, 1989. – 496 б.
2. Майлықожа: (шығармалар) / құраст. Ә. Оспанұлы. – Алматы: Атамұра, 2005. – 863 б.
3. **Оспанов, Б.** «Дад» дастаны / Оспанов Б. – А. : Сорос-Қазақстан қоры, 2002. – 272 б.
4. **Жүсіпов, Б.** Жиделі-Байсын күйлері. – Алматы: Ғылым, 2000.
5. **Төлебаева, А. Т.** Майлықожа Сұлтанқожаұлы – тақырыптық, көркемдік ерекшеліктері. [Электрондық ресурс] URL: http://www.rusnauka.com/20_TSN_2016/Philologia/7_214371.doc.htm

Refences (transliterated)

1. Bes ғасыр žyrlajdy : 15 ғасырдан 20 ғасырдың бас кезіне дейінгі ақын-жырауларының шығармалары. Екі томдық. 2-том / құраст.: М. Байділдаев, М. Мағауин. – Алматы: Жазушы, 1989. – 496 б.
2. Majlykoža: (šyğarmalar) / құраст. Ә. Оспанұлы. – Алматы: Атамұра, 2005. – 863 б.
3. **Ospanov, B.** «Dad» dastany / Ospanov B. – A. : Soros-Қазақстан қоры, 2002. – 272 б.
4. **Žüsipov, B.** Žideli-Bajsyn küjleri. – Алматы: Ғылым, 2000.
5. **Tôlebaeva, A. T.** Majlykoža Sultanožaquly – taқыryptyқ, kôrkemdik ereкšelikleri. [Èlektronдық resurs] URL: http://www.rusnauka.com/20_TSN_2016/Philologia/7_214371.doc.htm

Автор туралы мәлімет:

Пазылова Айткүл Раманкүлқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ғылыми-зерттеу фольклорлық зертханасының кіші ғылыми қызметкері.

Сведения об авторе:

Пазылова Айткуль Раманкуловна – младший научный сотрудник научно-исследовательской фольклорной лаборатории при Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Information about the author:

Aitkul Pazylova – assistant researcher of the Folklore Research Laboratory at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

МРНТИ 18.41.85

А. Серікболова¹¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***САЗ ӨНЕРІ ЖАЙЛЫ ХАЛЫҚТЫҢ ДӘСТҮРЛІ ТҮСІНІКТЕРІ****Түйін**

Бұл мақалада жарық көрген Жәнібек Кәрменов, Бағлан Бәбіжан жинақтарында баяндалған саз өнері, ән орындаушылары жайлы шашырып жатқан түсініктері жүйелі баяндалады. Мақаланың мақсаты: әр түрлі өлең жинақтарында шашылып жатқан халықтың саз өнері туралы түсініктерін жүйелеп, ол арқылы халықтың музыкалық эстетикасы жайлы түсініктерді баяндау болып табылады. Практикалық маңыздылығы: заманауи вокал мамандарын қазақ халықтық ескі түсініктерін сусындата отырып, оларды ұлттық құндылықтармен таныстыру. Бұл мақаланың нәтижелері орындаушылық өнер тарихы сабағына қосымша дерек көзі бола алады. Кез келген ұлттың өзіндік кескін-келбеті мен болмыс-бітімін айқындайтын ұғымды, оның өзіне тән ұлттық мәдениеті дейтін болсақ, қазақ мәдениетіндегі **ән өнерінің** алар орны ерекше. Ән өнері халықтың ғұмыр шежіресінің бір үлкен арнасы, ұрпақтан-ұрпаққа ән-күйі, ауыз әдебиеті арқылы таралған. Ән-күй өмірінің соңына дейін адам баласымен бірге өтетін табиғи заңдылық. Ән өнері халықтық ғұмыр шежіресінің бір бөлігі. Қарастырған әннің мәтіндеріндегі орындаушылық мәнер туралы халық түсініктері ауызша дәстүрмен сақталған және қоғамға таныс ұлтымыздың тұтас түсініктер жиынтығы барын дәлелдеп отыр.

Тірек сөздер: ән өнері, халық әні, дәстүрлі түсініктер, халық әншілері, дауыс түрлері, қара өлең.

А. Серикболова¹¹*Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***НАРОДНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ****Аннотация**

В данной статье подробно рассмотрены разбросанные по поэтическим текстам песен сборников Жанибека Карменова и Баглан Бабижан представления об искусстве, об исполнителях. Цель статьи: на основе анализа многообразных текстов песен раскрыть музыкально-эстетические представления народа об искусстве. Практическая ценность: восполнить пробелы в знаниях современных вокалистов об архаичных представлениях казахского народа, их значимостью. Результаты данной статьи могут быть исполнены в качестве дополнительного материала в уроках истории исполнительского искусства. Если облик любого народа и его самоопределение отражаются в народной культуре, место песенного искусства в казахской культуре особенное. Искусство песни – это путь сохранения и передачи летописи жизни народа, из поколения в поколение распространявшейся через песни, через устную литературу. С детства и на протяжении всей жизни песня была от природы данным спутником человека. Песенное искусство – часть жизнеописания народа. На примере текстов рассмотренных песен доказана системность народных представлений об исполнительском стиле, сохранившихся в устной традиции и известных обществу.

Ключевые слова: песенное искусство, народная песня, традиционные представления, народные певцы, типы голосов, *кара олен*.

A. Serikbolova¹

*¹Kurmangazy Kazak National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

FOLK NOTIONS ON ART OF MUSIC

Abstract

The representations about art, about the performers scattered around the poetic lyrics of the collections of Zhanibek Karmenov and Baglan Babizhan are examined in detail in this article. The purpose of the article is to reveal the musical and aesthetic ideas of the people about art on the basis of an analysis of the diverse texts of songs. Practical value: to fill gaps in knowledge of modern vocalists about archaic representations of the Kazakh people, their importance. The results of this article can be performed as additional material in the lessons on the history of performing arts. If the image of any people and its self-determination are reflected in the folk culture, the place of song art in the Kazakh culture is special. The art of song is the way to preserve and transmit the annals of the life of the people, from generation to generation spread through songs and through oral literature. From childhood and throughout life, the song was a given by nature human companion. Song art is a part of the biography of the people. On the example of the texts of the songs examined, the systemic nature of the people's notions of performing style, preserved in the oral tradition and known to society, is proved.

Key words: song art, folk song, traditional performances, folk singers, types of voices, *kara olen*.

Қазақтың әні туралы дәстүрлі түсініктері арнайы зерттеуді қажет етеді. Бұған бірден бір дереккөзі халықтың өзінің ән мәтіндерінде айтылған түсініктері. Осы тараудың мақсаты өлеңде айтылған ұғымдарды, түсініктерді, халықтың музыка туралы болмысын, өлеңде шашырап жатқан ойларын жинақтап, жүйелеп, оны халықтың эстетикалық түсініктері етіп көрсету еді. Сол себепті біздер осы мақаланың негізгі дереккөзі ретінде халық әндері, қара өлеңдерін негізге алып отырмыз. Олар Б. Бәбіжан «Қазақтың жүз қара өлеңі», Ж. Кәрменовтың «Қазақ халық әндерінің антологиясы» жинақтардан алынған. Халық әншілерінің ән мәтіндерімен қатар, саз өнері жайлы айтылып кеткен сал, серілер ойларын да негізге алып отырмыз. Олар Біржанның, Ақанның, Әсеттің т.б. дәстүрлі әншілердің жарық көрген ән жинақтары.

Қай халықтың болмысында да өз ұлттық өнері мен дәстүрін ерекше ынтамен дамытуға тырысу, оны жаңа заманға әкелген жаңалықтармен сабақтастыра отыру байқалып отырады. Кез келген ұлттың өзіндік кескін-келбеті мен болмыс-бітімін айқындайтын ұғымды, оның өзіне тән ұлттық мәдениеті дейтін болсақ, қазақ мәдениетіндегі **ән өнерінің** алар орны ерекше. Данышпан Абайдың «Туғанда дүние есігін ашады өлең, өлең мен жер қойнына кірер денең», деген сөздері қазақ өмірінің бүкіл тыныс-тіршілігі өлеңмен өрнектелетінін айқын көрсетеді.

Қазақ халқының мерей тұтып, мақтаныш етер асыл мұрасы, рухани жәдігерліктері ішінде замана сүзгісінен өтіп, бүгінгі ұрпақтың еншісіне жеткен ән қазынасы қашаннан дәстүрлі өнердің қаймағы саналады. Ән өнері халықтың ғұмыр шежіресінің бір үлкен арнасы, ұрпақтан-ұрпаққа ән-күйі, ауыз әдебиеті арқылы таралған. Ән-күй өмірінің соңына дейін адам баласымен бірге өтетін табиғи заңдылық. Ән өнері халықтық ғұмыр шежіресінің бір бөлігі. Бабаларымыз көшпелі өмір салты кезінің өзінде-ақ, балалардың музыкалық және эстетикалық тәрбиесіне зор көңіл бөлген. Кешқұрым киіз үйге жиналып, қосылып ән айтып, күй тарту үрдісі ешқандай әлеуметтік сатыға бөлінбейтін, өзіндік талғамды тәрбие беретін өнер мектебі еді. Халық әндерінің қай-қайсысын алып қарасаңыз да бір-бірін қайталамайтын өзіндік ерекшелігімен құлақ құрышын қандырады. Сонымен қатар, рухани байлық тәрбиелік мағынаны да қоса атқарады.

Халық әндерінде әншінің жеке қасиеттері туралы түсініктер негізінен әншінің мінез-келбеті, дауысы жайында ғана емес, суырып-салма өнеріне байланысты. Соңғысы әнші үшін аса қиын соқпайтындығы әндердің өлең мәтіндерінде жиі айтылады.

Халық әндері суырып-салма дәстүрінде болғандығын көрсетіп отыр. Мысалы, «**Өлең деген неменеге өнерпазға, Өлең тұрмақ сөз қиын ақылы азға**» [1, б. 27] деген өлең жолдары арқылы шығару ән атаулыны шығару қиын еместігін, әнді табан астында шығару дәстүрі таралғандығын, бұл нағыз қазақ әншілерінің қолынан келетін, қиындық туғызбайтын іс екенін ашық жазады.

Сол секілді кәсіпқой әншілердің аттары аталмаса да, бірақ олар бірте-бірте суырылып шыға бастаған, сондықтан өзінің дәрежесін, дауысының жақсы екендігін біле тұра, соны мақтан етіп айтқан: «**Ән салсаң өзімдей сал ширатылып**» [2, б. 83]. Өзінің әншіге тиісті қасиеттерінің бар екендігін көре отырып, өз өнерін мақтан еткен өнерпаздар ойларын жоғарыда келтірілген өлең жолдарымен жеткізген. «**Ән салсаң өзімдей сал**» қара өлеңде жиі кездесетін өлең жолдары сонымен бірге суырып салма дәстүрдің кең етек алып, оқыту жүйесі құйма құлақтың тәсілмен жүргізілгендігін байқатады. Бетпе-бет отырып үйрету тәсілінен гөрі жәрмеңкелер мен ойын-тойларда ұстазының шеберлігін, өнерінің ұтымды жақтарына еліктей отырып, өнері тыңдалған әнші уақыт өте келе өзі көздеген шыңдарды бағындырды.

Әйтсе де, халық әндерінде назар негізінен дауысқа ауады. Дауыстың қасиеттері өте тыңғылықты, тиянақты баяндалады. Мысалы, дауыс қасиеттерінің сипаттамасына келер болса:

-біріншіден, дауыс әдетте құстардың сайраған дауыстарымен салыстырылады. Олар қазақта киелі саналған бұлбұл, сандуғаш, қоңыр қаз, аққу құстары. Мәселен, бұл құстардың теңеулері әр қайсысының қолдану аясы әр түрлі. Халық әндерінде дауыстың әдемілігі, дауыстың өрнектілігі, иірімі – бұлбұл құстың сайрағанына теңестіріледі. «**Меруерттей қарақат көз, бұлбұл дауыс, Қаз мойын, жақыт түйме, алтын басың**» [1, б. 78]; «**Бұлбұл құстай** сызылтып сайрағанда Алтын тау... » [2, б.60]; «**Дауысы қайдан шығады бұлбұлдай боп, әгәгәй – ау**» [2, б. 92]; «**Сайраған сандуғаш пен бұлбұл құстай, Ей, ер жігіт атың шықпас бағың құшпай**» [1, б. 122] .

Ал қоңыр қаз бейнесі ән өлеңдерінде дауыс тембрімен байланыстырылады. Ол қазақтың дыбыс идеалы саналған: «**Әнге сал, қоңыр қаздай саңқылдаған**» [1, б. 133]. **Қоңыр түс** – Спектральды түске жатпайтын тек жасыл мен қызыл түстің немесе қызғылттың сұр немесе көкпен қосылысы, сары мен пурпурлы түстің қосындысы болып табылатын түс. Бұл түс табиғатта сирек кездеседі. Ол жаңғақтың, жабайы ат пен аюдың, еліктің және т. б. жануарлар мен өсімдіктердің түсі болып табылады. Сонымен қоса адамның шашы мен көзінің түсі болып табылады.

«Қоңыр» сөзінің этимологиясы қазақ халқының ерте кезеңдерінде толғау мағынасында кең қалыптасқан. Академик І. Кеңесбаевтың түсіндірмесінде «Қоңыр» сөзі – «қоңыр дауыс», «қоңыр ән», «**қоңыр үн**» **синонимдері бір қалыпты ырғақпен айтылатын құлаққа жағымды жұмсақ үн**» деген мағынада беріледі. «Қоңыр» басқа да кейбір сөздерге қосылып, тиянақты ой тіркесін құрағанда, көбінесе **орташа деген ұғымды** да береді. Бұл сөз «қоңыр ән», «қоңыр күй» деген сипаттамаларға үндесіп, интонациясы, мақсаты, сазы – **сүйкімді, көңілге ұнамды деген мазмұнды көрсеткен**. Ән-өлеңдердегі қоңыр әуенге келер болсақ, қазақ музыкасы – өмір шындығын дыбыстық көркем бейнелермен көрсететін музыкалық өнердің ұлттық саласы. Қазақ халқының ән-күй мұрасы мен көркем әдеби шығармалары қоңыр әуенге аса бай.

Әбіш Кекілбаев: «Қоңыр деген жалғыз сөздің аясына күллі қазақтың ата-баба заманынан бергі бар тірлігін, мінез-құлқын, ұлттық сипатын сол қалпында қызыл тілдің күдіретімен жеткізе білген», деп баға берген біртуар ақындарымыздың бірі Ж. Нәжімеденовтің шығармашылығында қоңыр сөзі ерекше орын алады. Атап айтқанда, «Қоңыр түс» атты өлеңі қарапайым қазақтың қоңыр тірлігін былайша суреттейді: «Қоңырайып жатыр алда жол әлі

Кеуде кейде қоңыр күйге толады. Қоңыр әнмен қазақ бесік тербетіп, Өргізіпті- ау қоңыр-қоңыр баланы».

Қазақ халқының дәстүрлі дүниетанымында уақыт пен кеңістік өлшемдері санмен емес, сапалық тұрғыдан айқындалған. Сол себепті уақыт өлшемдерін қолданған халқымызда бір шақырым, екі шақырым сияқты нақты өлшемдерден гөрі, «сүт пісірім уақыт», «ет пісірім жер», «ат шаптырым уақыт» деген теңеулер таралды.

Мысалға, қара өлеңнің бір мәтінінде: «Астынан **алты қырдан** шыққан дауысым» [2, б. 109], деген ара-қашықтық өлшемі кездесті. Осыны айқындау мақсатында біз географиялық деректерге сүйенуді жөн көрдік: «**Қыр** аласа таулардың, қыраттардың, үстірттердің ұзыннан бойына созылып жатқан биік жері. Биіктігі көбіне 70 метрге, ұзындығы ондаған километрге жетеді. Мал өрісі, жайлау, немесе шөлді атыраптағы қыраттардан бөлініп қалған шұратты дөңесті қыр деп аталады» [3]. Яғни, ұзындығы ондаған километрге, ал биіктігі аса зор тау қыратын атайтындығын естерткен жөн.

Міне, осындай **көш**, көшу – бір мекеннен екінші орынға қоныс аударуы, науқанды жыл мезгілдеріне орай көктеуге, жайлауға, күздеуге, қыстауға көшу қазақтың негізгі өмір салтына айналған құбылыс. Алыс шақырымға шейін дауысы жеткен әншінің кәсіпқой деңгейі басқаларға қарағанда ерекше екендігін таныту мақсатында ән өлеңдердегі мына өлең жолдары дәлелдей түседі: «Жаңғыртып **көш жөнекей** ән салғанда, Шаттанып қыздың жаны тербетілген» [1, б. 89]. Осы өлең жолдарындағы «көш жөнекей» ұғымы көшпенді салтпен бірге алыс ара-қашықтықты да көрсетіп отырғандығын ескеру қажет.

Қара өлең мәтіндерінде дауыс сапасына да көңіл бөлінеді. Ән айтушының дауыс желбезегінің сапасы орындауда тозбайтындығы, оның сымнан, темірден, жезден жасалғанымен салыстыруынан көруге болады. Мәселен: «**Жезтаңдай** айтқан **күміс көмей** ме екен» [2, б. 35]. Кәсіби әншілердің кештен таң атқанша ән айта алуы дауыс дайындығының өте мықты болуына байланысты болса керек.

Еуропалық вокалды үйрету барысында жоғарғы позицияны іздеу жолында мысал келтіріп үйретеді: жоғары құздан төмен қарап, немесе таңқалып, жылы жүзбен күлімдеп тұрғандай қиялдау сезімімен адамның бет-пердесі таңғалыңқы өзгеріп тұруы тиіс. Осы ерекшелікті қара өлең мәтіндерінде әр түрлі дауыс тембрі мінездемелерінде де байқаймыз. Бұл қазақ өлеңдерінде «қас пен қабақты» керу сөз тіркесімен белгіленеді. Қас қабақты керу арқылы әнші жоғарғы позицияны ұстап, әннің жоғарғы диапазонына жеңіл әрі жіңішке етіп шығаруға көмек береді. Жүзі шырайланып, күліп тұрғандай, өзін тамсанып тұрғандай күйде сезінеді: «Айқайлап ән саламын Тілеуқабақ, **Керілер өлең айтсам қас пен қабақ**» [1, б. 84], делінген Сегізсерінің атақты әнінде.

Қара өлең мәтіндерінде дауыс динамикасына байланысты теңеулер кездесіп отырады. Соның бірі – «ашық дауыс», «бар дауыспен ән шырқау» теңеулері. Әдетте ондай дыбыс арқылы көңілді адамның сезімі жеткізілген. Мысалы: «Көңілдің қуанышын жырға қосып, келді ғой **бар дауыспен шырқайтын шақ**» [1, б. 84]; «Көңілді **басыңқылау** оятқандай- оу» [1, б. 133].

Сонымен бірге, кейбір әншілердің дауысы ашылуы үшін бастапқы тұста дауысқа жаттығу жасау, оны қыздыру мақсатында әуелі жеңіл, төменгі тиссетурада айтылатын әндерді орындап, негізінен жыр мақамдарынан да өзінің көрсетілімін бастауы мүмкін еді. Речитативті әндерден кейін, дауыс қызғаннан соң, ашыла келе айқайлап, қиын әндерге көшу мүмкіндігі туындайды. Халық арасында суырылып шығып, танымал әншілер өзінің әдеткі репертуарын айтып отырып, дауысты осылай ашу мүмкіндігіне ие болғандығын жорамалдау қиын емес. Мәселен, қара өлең мәтіндерінде: «**Дауысым ашылады** айтқан сайын, Көкейден сорғалатып жырдың майын» [1, б. 29] ; «Қолыма домбыра алып ән шырқасам, **Дауысым ашылады айтқан сайын**» [1, б.29]; «Көңілдің қуанышын жырға қосып, Келді ғой **бар дауыспен шырқайтын шақ**» [1, б. 84] . Яғни, әуелі орындауға біршама жеңіл әндерді, содан соң бірте-бірте қиын әндерге көшу арқылы, дауысқа жаттығу жасап, шынықтыру көрерменнің алдында өнер көрсеткен ақын әншілерге әдеткі тәртіп болған секілді.

Оған домбыраның ладтық тұрғыда атқаратын қызметі зор болды. Домбырамен бір тональдікте ән орындаған, тониканы және квинтаны ұстап тұрған. Әуелі төменгі регистрде, сосын оны бұрап кішкене жоғарылап-жоғарылап дауысын ашып алған.

«**Айқай салсам дауысым ашылмайды, Жолға жұпар қалампыр шашылмайды**» [1, б. 61]; – деген өлең жолдары арқылы дауысты қыздырып айтпаса, айқайласам дауысым ашылмайды, яғни бірден қиын әннен бастаудың қажет емес екендігін айтып отыр. Әуелі бір жаттығуларды жасап, содан соң бар дауыспен салынатын әндерге бірте-бірте көшкендігін байқау қиын емес.

Міне, біздер қарастырған әннің мәтіндеріндегі орындаушылық мәнер туралы халық түсініктері ауызша дәстүрмен сақталған және қоғамға таныс ұлтымыздың тұтас түсініктер жиынтығы барын дәлелдеп отыр. Бұл уақыт сынынан мүдірмей өткен, біздің заманымызға келіп жеткен халық әндерінің барлығына дерлік тән белгі. Жазба мәдениеті туа қоймаған дала жағдайында нағыз көркем, тыңдаушысына терең әсер ететін әуезді саз ғана ел аузына ілігіп, ұзақ мерзім өмір сүре алған терең түсініктер жиынтығы, дала даналығы.

Әдебиеттер тізімі

1. Халық әндері мен халық композиторларының әндері = Антология казахской песни в 2-х томах : музыкальное произведение, вокальное. 1 т. / сост. Ж. Кәріменов. – Алматы: Өнер, 1990. – 336 с.
2. **Бағлан Бәбіжан.** Қазақтың жүз қара өлеңі [Ноталар] / Бәбіжан Б. – Алматы: Сорос-Қазақстан Қоры, 2002. – 256 с.
3. Қыр. / Уикипедия [электрондық ресурс] URL: <https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Қыр> (Дата обращения: 01.12.17)

References (transliterated)

1. Halyq änderi men halyq kompozitorlarynyñ änderi = Antologiâ kazahskoj pesni v 2-h tomah : muzykal'noe proizvedenie, vokal'noe. 1 . t. / sost. Ž. Kärmenov. – Almaty: Öner, 1990. – 336 p.
2. Bağlan Bábizhan. Qazaqtyn žüz qara öleñi [Notalar] / Bábizhan B. – Almaty: Coros-Qazaqstan Qory, 2002. – 256 p.
3. Qyr. / Uikipediâ [èlektronдық resurs] URL: <https://kk.m.wikipedia.org/wiki/Қыр>

Автор туралы мәлімет:

Серікболова Ақбота Серікболқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты. Ғылыми жетекшісі: **Сабырова Алия Сұлтанмұратқызы** – өнертану ғылымының кандидаты, доцент.

Сведения об авторе:

Серікболова Ақбота Серікболовна – магистрант Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель: **Сабырова Әлия Сұлтанмуратовна** – кандидат искусствоведения, доцент.

Information about the author:

Akbota Serikbolova – graduate of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor: **Aliya Sabirova** – Candidate of Arts, Associate Professor.

МРНТИ 18.41.91

Д. Росельбаева¹, В. А. Шапилов¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

СТИЛЕВЫЕ И МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА Б. АМАНЖОЛА

Аннотация

В статье рассматриваются стилевые и мировоззренческие основы музыкального творчества одного из ведущих композиторов Казахстана Бахтияра Аманжолы. Преобладание камерных жанров выступает первой стилевой основой творчества Б. Аманжолы. Особое значение обработок казахской народной музыки свидетельствует о национальной почвенности стиля музыки Б. Аманжолы, и это качество выступает второй стилевой основой творчества композитора. Особое внимание уделяется взаимосвязи классических западноевропейских техник письма с музыкальными традициями казахского народа, образующими синтез культур, обладающий новым художественным качеством. Экспериментальные качества народных обработок Б. Аманжолы сочетаются с бережным отношением к традиционным основам народного музыкального творчества, среди которых особое значение имеет импровизационность, выступающая третьей стилевой основой музыки композитора. Особое значение в музыке композитора приобретает концепция сакрального пространства, получившая отражение, как в музыкальных произведениях автора, так и в его научных и методических работах. Попытка целостной характеристики творчества Б. Аманжолы в специальной литературе предпринимается впервые.

Ключевые слова: композиторы Казахстана, стиль, казахская традиционная музыка, тенгрианство, камерные жанры, импровизационность, национальная почвенность, сакральное пространство.

Д. Росельбаева¹, В. А. Шапилов¹

*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

Б. АМАНЖОЛДЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚТЫҢ СТИЛІ ЖӘНЕ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ

Түйін

Мақалада Қазақстанның жетекші композиторларының бірі Бахтияр Аманжолдың музыкалық шығармашылығының стилі мен философиялық негіздері қарастырылады. Камералық жанрлардың басым бөлігі Б.Аманжол шығармашылығының алғашқы стилистикалық негізі болып табылады. Қазақ халық музыкасының өңделуінің ерекше маңызы Б. Аманжолдың музыкалық стилінің ұлттық топтамасын көрсетеді және бұл сапа композитордың шығармашылығының екінші стилі болып табылады. Классикалық батыс еуропалық жазба техникасының қазақ халқының музыкалық дәстүрлерімен қарым-қатынасына ерекше назар аударылады, олар жаңа көркемдік сапасы бар мәдениеттерді синтездейді. Б.Аманжолдың халықтық өңдеуінің эксперименталдық қасиеттері халық музыкасының шығармашылығының дәстүрлі негізіне мұқият араласады, оның құрамына композитордың музыкасының үшінші стилінің негізі болып табылатын импровизация кіреді. Сахаралық кеңістіктің тұжырымдамасы авторлық музыкалық шығармаларда, оның ғылыми-әдістемелік жұмыстарында көрініс тапқан композитордың музыкасында айрықша маңызға ие. Алғаш рет Б.Аманжолдың арнайы әдебиет шығармашылығының интегралдық сипаттамасына әрекет жасалды.

Тірек сөздер: композиторлар, стиль, қазақтың дәстүрлі музыкасы, тенгрианизм, камералық жанрлар, импровизация, ұлттық негізі.

D. Rosselbayeva¹, V. Shapilov¹

¹*Kurmangazy Kazak National Conservatory*

Almaty, Kazakhstan

STYLISTIC AND PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF B. AMANZHOL'S MUSICAL CREATIVITY

Abstract

In this article we consider the problem of revealing characteristic stylistic traits and philosophical foundations of one of the leading composers of Kazakhstan Bakhtiyar Amanzhol. Identifying the main characteristics of B. Amanzhol's music we have extracted four features, first of them based on chamber genres, which become the first stylistic feature of the composer's identification. The special significance of the arrangements of Kazakh folk music was embraced as the very basis of B. Amanzhol's classical compositions, and this quality is considered as the second feature of the composer's identification. Particular attention is paid to the relationship of classical Western European writing techniques with the musical traditions of the Kazakh people, which form a synthesis of cultures, which has a new artistic quality. The experimental qualities of B. Amanzhol's folk arrangements are combined with a careful attitude to the traditional foundations of folk musical heritage, which includes improvisation, which is the third style feature of the composer's music. Since a special importance is given to the concept of sacral space in the music of the composer, which has been reflected both in the author's musical works and in his scientific and methodical works is considered as the fourth stylistic trait. Approach of the integrated characteristic of B. Amanzhol's stylistic traits is undertaken in the special literature for the first time.

Key words: composers of Kazakhstan, style, Kazakh traditional music, tengrianism, chamber genres, improvisation, national basis, sacral dimension.

Бахтияр Туткабаевич Аманжол относится к числу ведущих композиторов Казахстана, деятельность которого отличается многогранностью, и представлена как собственно музыкальными произведениями, так и работами методического характера, отражающими современные тенденции развития музыкальной педагогики, а также – научными работами, содержащими оригинальные философские концепции. Творчество Б. Аманжол характеризуется жанровым и стилевым разнообразием, оно представлено множеством оркестровых, камерно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений, выполненных в композиторской технике широкого диапазона – от традиционного письма народной музыки до современных технических приемов.

Бахтияр Аманжол родился 28 февраля 1952 года в столице КазССР, городе Алма-Ате. Начальное музыкальное образование получил в специализированной музыкальной школе им. К. Байсеитовой по классу фортепиано. Позже занятия на фортепиано совмещались с изучением теории музыки у известного музыковеда и педагога Николая Фомича Тифтикиди. В 1968 году Б. Аманжол заканчивает Алма-Атинское музыкальное училище имени П. И. Чайковского по классу фортепиано, и поступает на подготовительное отделение Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы в класс одного из ведущих композиторов Казахстана К. Х. Кужамьярова. Через год, на втором подготовительном курсе он переводится в класс другого признанного мастера – Г. А. Жубановой. Уроки у больших мастеров оставили глубокий след в памяти и в сердце композитора, как говорит сам Б. Аманжол: «позволили почувствовать себя художником».

Последовавшие далее годы обучения в Московской консерватории им. П. И. Чайковского (1970-1977) были самыми значимыми в плане профессионального роста. Б. Аманжол обучался в классе у композитора, педагога, профессора, заведующего кафедрой МГК – Альберта Семёновича Лемана. Прочие предметы преподавались не менее известными личностями: по инструментовке у Ю. А. Фортунатова, по полифонии – Т. Ф. Мюллера, по гармонии – В. П. Середы, по анализу – В. Н. Холоповой и других. В 1978-1980 годах Б. Аманжол продолжил свое обучение в ассистентуре-стажировке

Московской государственной консерватории у Александра Ивановича Пирумова (армянский, советский композитор).

Уже в годы обучения среди созданных композитором произведений особое место занимают жанры малой формы¹, и это не случайно. Большинство композиторов в начале своего творческого пути ставят перед собой задачи освоения многоголосной фактуры, построения композиции, организации гармонической вертикали, поиска соответствующих авторскому замыслу жанровых и стилевых средств и др. Для решения этих задач в наибольшей степени подходят произведения небольших, камерных масштабов, традиционно исполняющих роль своеобразной художественной лаборатории.

Камерные жанры в музыке XX века имеют особое значение, они явно преобладают в творчестве многих композиторов. Основными причинами этого стали важные социокультурные изменения, в числе которых в первую очередь необходимо отметить ускорение ритма жизнедеятельности общества в результате активного воздействия научно-технического прогресса. В ускоренном ритме жизни XX и XXI веков камерная музыка заметно отличается большей функциональностью по сравнению с музыкой крупномасштабной, она более удобна для исполнения, так как требует меньше организационных затрат, а по степени значительности содержания может не уступать произведениям больших жанров.

Преобладание камерных жанров выступает первой стилиевой основой творчества Б. Аманжолы. Камерные сочинения Б. Аманжолы характеризуются, в первую очередь, необычайно разнообразным исполнительским составом – от симфонического оркестра до сольных традиционных инструментов. В концертной практике миниатюры редко исполняются отдельно, они объединяются по определенному общему принципу. Композиторы часто выстраивают миниатюры в циклы, чтобы пестрота и разнообразие пьес были соединены определенной общей композиционной или драматургической логикой. Поэтому большинство камерных произведений Б. Аманжолы объединяются в циклы миниатюр. Крупномасштабные циклические произведения заметно уступают в своем количестве камерным циклам (из более 30 их меньше половины), и характерны для начального периода творчества композитора.

Исполнительский состав отдельных миниатюр и циклических произведений имеет общие признаки – это составы фортепианные, камерно-инструментальные, вокальные, хоровые и оркестровые. В каждой из этих жанровых групп особое значение имеют обработки традиционного материала – казахских песен и кюев, названия которых достаточно часто служат заголовками произведений композитора – обработка кюя Даулеткерей «Түркмен күйі» для вибратона и фортепиано (1989), «Іңкәр», обработка казахской мелодии для фортепиано (1982), обработка кюя Махамбета «Жайық асу» для кобыза-примы и фортепиано (2005) и др.

Особое значение обработок казахской народной музыки свидетельствует о *национальной почвенности* стиля музыки Б. Аманжолы, и это качество выступает второй стилиевой основой творчества композитора. Обработки Б. Аманжолы отличаются концентрированностью содержания, своеобразием концептуальной направленности и, в особенности, аутентичными стилиевыми характеристиками. Тем не менее, на протяжении всех периодов творчества композитора просматривается взаимодействие классического западно-европейского начала с казахским традиционным, тем самым, образуя синтез культур, создающий собственное, качественно новое художественное содержание и форму.

Письменная фиксация национального фольклора вызывает особое отношение современных композиторов. Переход от устной традиционной передачи материала к письменной сыграл важную роль в становлении национальной композиторской школы, благоприятствовал переосмыслению народного материала за счет использования

¹ Четыре прелюдии для фортепиано (1969), Четыре обработки казахских мелодий для флейты, скрипки, альты и виолончели (1973), вокальные циклы на стихи О. Сулейменова (1972) и Г. Лорки (1973) и др.

современной композиторской техники. Но, тем не менее, как отмечает исследователь, «достижения на этом пути примерно равны потерям [1, 260].

В композиторском переосмыслении казахского фольклора огромную роль занимают обработки, которые необходимо рассматривать, как жанровую сферу со сложной структурой и ярко выраженной ролью авторского начала. Жанр обработки, предполагающий новое воплощение известного материала, всегда предусматривает определенные, иногда значительные изменения фактурной, темброво-регистровой, звуковысотной и композиционной организации. Более того, в обработках композиторская индивидуальность нередко становится ключевым элементом интерпретации народно-песенного материала. Подобно многим современным композиторам, характерной особенностью стиля музыки Б. Аманжолы выступает сочетание элементов народного мелоса с современными приемами письма.

Одним из примеров такого подхода может служить обработка Б. Аманжолы кюя Курмангазы «Адай» для гобоя и фортепиано. В первую очередь следует отметить очевидные отличия от источника, проявляющиеся в следующих стилистических качествах: масштабном диапазоне звучания, тембровой окраске, сопоставлении разных регистров, фактуре изложения, звуковысотной и композиционной организации.

Изначально кюй исполняется на народном двухструнном инструменте – домбре. Поэтому, в условиях ограниченного количества голосов, для фактуры домбровой музыки, в целом, характерна переменность фактурных функций: основная мелодия может быть изложена поочередно в верхнем и в нижнем голосах, которые попеременно выполняют функцию и ведущего голоса, и сопровождения. В обработке Б. Аманжолы происходит увеличение количества голосов, поэтому также преобразуется гармоническая вертикаль – скромное домбровое двухголосие сменяется многозвучными кластерными сочетаниями, создающими сонорные колористические эффекты.

Четырехтактовое вступление строится на энергичном провозглашении доминантового кварто-квинтового аккордового комплекса большого диапазона звучания (4,5 октавы) в партии фортепиано. Это вступление утверждает основную секундовую попевку кюя, выполняющую роль сквозной интонации всего произведения. Но, кроме содержательного наполнения, этот раздел обладает важной коммуникативной функцией. Подготавливая восприятие основной части довольно протяженного по своим масштабам кюя, вступление подготавливает восприятие произведения, напоминая энергичный акынский призыв (АМФ – акынская мелодическая формула [2, 76]:

Пример 1 – Б. Аманжол. «Адай», вступление



Симфонические свойства кюя были отмечены уже первыми исследователями [3, 36]. Действительно, характерное для кюя непрерывное, процессуальное формообразование, выражающееся в отсутствии кадансов и цезур, плавном переходе одного раздела в другой, изначально свидетельствует о качествах симфонизма, в частности, о «непрерывности музыкального тока» [4, 192]. Во многих обработках кюев, сделанных Б. Аманжолом, эта изначальная симфоничность жанра усиливается, благодаря изменению музыкального языка – усложнению звуковысотной и композиционной организации, расширению диапазона звучания, разнообразию тембровой окраски, сложной полифонической фактуре изложения, и, в конечном счете – значительному росту масштабов композиции, приобретающей симфонический размах.

Экспериментальные качества народных обработок Б. Аманжолы сочетаются с бережным отношением к традиционным основам народного музыкального творчества, к которым относится *импровизационность*, выступающая третьей стилиевой основой музыки композитора. Идею открытости выражения творческой мысли, композитор заимствует в казахском фольклоре как проявление свободы народного музицирования. По его мнению, характерная для казахской традиционной музыки свобода творчества проявляется за счет: отсутствия строгой периодичности, метроритмической переменности, в характерном для многих песен несоответствии стихотворной строфы и мелодической цезуры (примеры – песня Биржана «Жамбас сипар», народная песня «Бір бала»), в преобладании сольного типа исполнения, дающего возможность растягивать и ускорять темп движения по своему ощущению [5, 18-19].

Свобода творческого самовыражения не предусматривает традиционной нотной записи, то есть линейной нотации, так как основополагающей чертой творческих устремлений Б. Аманжолы выступает воссоздание народных традиций в новых условиях развития музыки, новыми средствами музыкального языка. Воплощая казахскую народную импровизационность, или как ее еще называют, устный профессионализм, Б. Аманжол использует современные способы нотной записи, в частности – *графическую партитуру*. Интересным примером является созданное в 2003 году произведение под названием «Песчаное место» для импровизирующего ансамбля.

Автор использует одиннадцать партий для различных инструментов, (три партии голоса, флейта, арфа, кобыз, контрабас, колокола, бонго, табла, фортепиано), отображая в партитуре соотношение партий во времени исполняемого произведения:

Пример 2 – Б. Аманжол. «Песчаное место», экспозиция

Вместе с тем, партии нотируются отдельно для каждого исполнителя, в задачи которых входит организация своего материала на основе общей графической фабулы. Б. Аманжол использует современную технику письма и применяет импровизационный способ изложения во многих своих произведениях – «Страницы из эпоса» для фортепиано (1984), «Даланың кештері» для баритона и фортепиано (1986), «Жанылтпаштар» («Скороговорки») для хора (1989) и др.

Концептуальная направленность составляет одно из наиболее характерных свойств творчества Б. Аманжолы, которое было отмечено уже на начальном этапе творческой зрелости композитора в связи с его «склонностью к философской лирике, самоуглублению, стремлением к постижению сущностных свойств казахского музыкального фольклора» [6, 9]. В период перехода к новому тысячелетию обозначилось начало нового духовного течения, связанного с возвращением к доисламскому мировоззрению, существовавшему на тенгрианской концептуальной основе. Возрождение традиционной философии тенгрианства, именуемой ранее «алтайским шаманизмом», «культом предков», органично воплощается в *концепции сакрального пространства*, получившей отражение, как в музыкальных произведениях автора, так и в его научных и методических работах.

Согласно тенгрианскому мировоззрению, по вертикальной координате образуются три яруса Вселенной:

- Невидимый небесный мир (светлые божества и духи);
- Срединно-земной мир (божества окружающей природы, духи предков);
- Подземный, нижний мир (место сосредоточения злых сил).

В своей статье «Сакральное пространство тембров казахской музыки» Б. Аманжол пишет о том, что «музыка тесно связана с глубинами наших духовных движений», поскольку согласно мифам многих народов музыка использовалась как средство для медитативной связи с «другим» миром, а также как средство лечения от болезней. Поэтому язык музыки является наиболее близким к сакральному воздействию [7]. Музыка воспринимается не только, как своеобразный язык невербальной коммуникации, но и как пространственно-временной континуум. В древнем Китае систему соотношения звуков – понятие музыкальной теории, получившее определение «люй» – всегда связывали с основами мироздания, обретением гармонии. Поэтому, например, в философии Конфуция музыка понимается «как государство-гармонизирующее или же, наоборот, – государство-разрушающее средство, то есть музыка формирует пространство социума, его судьбу» [8, 7].

В музыкальном творчестве Б. Аманжолы взаимопроникновение различных уровней сакрального пространства воплощается на основе комплекса выразительных средств, среди которых большое значение имеют полифонические формы. В первой части Струнного квартета (1979) образный контраст трех тем создается на основе использования не только темброво-регистровых, но также и жанровых средств. В первой теме хоральное звучание подчеркивает объективный и незыблемый характер образа мироздания, складывающегося из уровней сакрального и реального бытия. Звуковысотная основа хорала имеет современные черты хроматической двенадцатиступенной тональности, а параллельные квинты в партиях первых и вторых скрипок придают звучанию признаки гетерофонной домбровой фактуры. Образ Вселенной приобретает черты традиционной картины мира казахов:

Пример 3 – Б. Аманжол. Струнный квартет, I часть, первая тема

Largo

The musical score for Example 3 consists of four staves (two violins, two violas) in 5/4 time. The tempo is marked 'Largo'. The key signature has one sharp (F#). The score features a complex rhythmic structure with many rests and dynamic markings including *pp*, *ppp*, and *p*. There are also markings for accents and phrasing like '< >'.

Во второй теме национальные черты выражены более непосредственно. Мелодия альты, имеющего тембр наиболее близкий звучанию человеческого голоса, выдержана в стиле песенного жанра толгау. Этот монолог воспринимается как возвышенное размышление об исторической судьбе казахского народа, размышление, возникающее в чередовании драматических эпизодов из «разных эпох истории степи» [9, 197]. В певучей (*dolce*) песенной мелодии отражен срединно-земной уровень мироздания, представляющий сферу мыслей и чувств человека:

Пример 4 – Б. Аманжол. Струнный квартет, I часть, вторая тема

The musical score for Example 4 is a single staff in 3/4 time. It begins with a first ending bracket labeled '1'. The score includes dynamic markings such as *p*, *con sord.*, *dolce*, and *ten.* There are also phrasing slurs and accents.

В третьей теме воплощается небесный уровень мифологии. Светлый и звонкий характер звучания первой скрипки усиливается до уровня ослепительного сияния за счет светлой альтерационной окраски тональности до-диез мажор (семь диезов). Эта тема имеет кюевый принцип строения, высокий регистр звучания также подчеркивает ее инструментальную природу, в отличие от вокальной второй темы:

Пример 5 – Б. Аманжол. Струнный квартет, I часть, третья тема



Взаимопроникновение разных уровней Вселенной представлено в заключительном разделе первой части, в котором основные темы непосредственно соприкасаются друг с другом, образуя полифонические сочетания. По общим признакам композиция первой части Струнного квартета имеет признаки сложной тройной фуги с отдельной экспозицией – после отдельного показа трех тем происходит их совместное проведение. Но это сходство имеет внешний характер, поскольку основой композиции здесь выступают закономерности развития пространства – первоначальное единство мироздания начинает дифференцироваться на отдельные пространственные уровни, которые после самостоятельного экспонирования показаны в тесном переплетении и взаимообусловленности. Таким образом, достигается «сакральная многослойность» и «концентрированность смыслового выражения» [8, 6], характерные, по словам автора, для казахской музыкальной традиции.

Жанровая характерность тем усиливает самостоятельность музыкальных образов, представляющих разные уровни сакрального пространства. В его многомерности принимает участие не только музыкальный материал, но и его отсутствие – паузы, насыщенные особым смыслом, «сакральными пустотами» [9, 197]. Пространственная координата музыкального языка в творчестве Б. Аманжолы имеет особое значение в формообразовании. Композиция первой части Струнного квартета выстраивается на основе ряда последовательных смен точек зрения, ракурсов видения, в которых музыкальное пространство и его различные уровни сменяют друга по принципу движения камеры в киноискусстве. Поэтому особое значение в построении формы приобретают не классические европейские факторы (тематизм, тональный план), а средства, которые в предшествующие эпохи имели более частное значение – регистр, тембр звучания, фактура изложения и др. Эти некомпозиционные факторы формообразования имеют определяющее значение в жанрах традиционной казахской музыки, что также служит важным свидетельством национальной почвенности стиля Б. Аманжолы.

Вопрос сохранения традиционной казахской музыки приобретает все большее значение. В современном мире, с уходом кочевого образа жизни, исчезла и естественная среда функционирования казахского фольклора. Опираясь на западноевропейский опыт создания музыки, казахстанские композиторы достигали традиционных свойств звучания во многом на основе темброво-регистровых, импровизационных, мировоззренческих и других средств музыкальной выразительности, отличающихся наибольшей специфичностью своего решения в творчестве Б. Аманжолы. Таким образом, стиль и мировоззрение Б. Аманжолы, сформировавшиеся на рубеже двух тысячелетий, имеют подлинно национальный, самобытный облик, который, с одной стороны, выстраивается в соответствии с требованиями современной стилистики музыкального языка, а с другой стороны – соответствует сущностным качествам казахской музыкальной традиции.

Список литературы

1. **Омарова, Г.Н.** Музыкальные традиции Запада и Востока сегодня // Вестник КазНУ. Серия филологическая №1 (131), 2011. – С. 258-261
2. **Елеманова, С.А.** Казахское традиционное песенное искусство Генезис и семантика / Елеманова С.А. – Алматы: Дайк пресс, 2000. – 186 с.
3. **Затаевич, А.В.** 500 песен и кюев казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
4. **Холопов, Ю.Н.** О понятии «симфонизм» // Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура. Материалы всесоюзной научно-теоретической конференции. – М., 1986. – С. 186-204
5. **Аманжол, Б.Т.** Основы преподавания музыкальных предметов в аспекте эстетики казахской культуры. // Проблемы методики преподавания и исполнительства. Сборник трудов. Выпуск 2. – Алма-Ата, 1989. – С. 3-39.
6. Композиторы и музыковеды Казахстана справочник. – Алма-Ата: Онер, 1983. – 130 с.
7. **Аманжол, Б.Т.** Сакральное пространство тембров казахской музыки [Электронный ресурс] Harmony International Music Magazine. – URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=18277&txid=35>
8. **Аманжол, Б.Т.** Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск. – Алматы, 2010. – 28 с.
9. **Даукеева, С.Д.** Музыкальное пространство Бахтияра Аманжолы // Родному вузу – наш талант (выпускники-композиторы): Сборник статей посвящается 60-летию Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. – Алматы, 2005. – С. 192-217.

References (transliterated)

1. **Omarova, G.N.** Muzykal'nye tradicii Zapada i Vostoka segodnya // Vestnik KazNU. Seriya filologicheskaya №1 (131), 2011. – P. 258-261
2. **Elemanova S.A.** Kazahskoe tradicionnoe pesennoe iskusstvo Genezis i semantika / Elemanova S.A. – Almaty: Dajk press, 2000. – 186 p.
3. **Zataevich, A.V.** 500 pesen i kyuev kazahskogo naroda. – Almaty: Dajk-Press, 2002. – 378 s.
4. **Holopov, YU.N.** O ponyatii «simfonizm» // B.V. Asaf'ev i sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Materialy vsesoyuznoj nauchno-teoreticheskoy konferencii. – M., 1986. – P. 186-204
5. **Amanzhol, B.T.** Osnovy prepodavaniya muzykal'nyh predmetov v aspekte ehstetiki kazahskoj kul'tury. // Problemy metodiki prepodavaniya i ispolnitel'stva. Sbornik trudov. Vypusk 2. – Alma-Ata, 1989. – P. 3-39.
6. Kompozitory i muzykovedy Kazahstana spravochnik. – Alma-Ata: Oner, 1983. – 130 p.
7. **Amanzhol, B.T.** Sakral'noe prostranstvo tembrov kazahskoj muzyki. Harmony International Music Magazine. – URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=18277&txid=35>
8. **Amanzhol, B.T.** Prostranstvennyye struktury kazahskoj muzyki i ih otrazhenie v tvorchestve kompozitorov HKH veka. Avtoref. diss. ... kand. isk. – Almaty, 2010. – 28 p.
9. **Daukeeva, S.D.** Muzykal'noe prostranstvo Bahtiyara Amanzhola // Rodnomu vuzu – nash talant (vypuskniki-kompozitory): Sbornik statej posvyashchaetsya 60-letiyu Kazahskoj nacional'noj konservatorii im. Kurmangazy. – Almaty, 2005. – P. 192-217.

Сведения об авторах:

Дана Росельбаева – магистрант 2 курса КНК им. Курмангазы.

Виталий Александрович Шапилов – научный руководитель, кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Дана Росельбаева – 2 курс КНК магистрі. Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясы. Ғылыми кеңесші:

Виталий Александрович Шапилов – ғылыми жетекші, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті.

Information about author:

Dana Rosselbayeva 2nd year Master's student at the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.:

Vitaliy Shapilov – research advisor, PhD in Art, Docent of Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.09

Б. Макеев¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***«СИМФОНИЯ ПСАЛМОВ» И. СТРАВИНСКОГО И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА СИМФОНИИ****Аннотация**

В статье рассматривается «Симфония псалмов» И. Стравинского в контексте эволюции жанра симфонии. Автором в самых общих чертах прослеживаются те тенденции эволюции симфонии, которые находят свое отражение в этом сочинении. В частности, в ней воплощены принципы программного симфонизма, как обобщенного, так и конкретного. «Симфония псалмов» – одно из центральных неоклассических произведений И. Стравинского. В статье отмечено, что в трехчастном симфоническом цикле «Симфония псалмов» показана история развития контрапункта и разные эпохи полифонического искусства. В ней так же представлена эволюция европейской духовной музыки от монодии до развитых форм многоголосия и приведены основные исторические модели христианской музыкальной традиции – раннехристианская эпоха грегорианской монодии в первой части; духовная музыка эпохи барокко и Баха – развитая полифоническая форма фуги во второй части; синтез стилистики старых мастеров и современного оркестрового письма, характерный для музыки XX в. (третья часть симфонии). Эта стилистическая канва легла на программную идею симфонии, заложенную в трех псалмах– № 38, 39, 150.

Ключевые слова: Стравинский, «Симфония псалмов», неоклассицизм, эпохи полифонического искусства.

Б. Макеев¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***СТРАВИНСКИЙДІҢ «ЗАБУРЛАР СИМФОНИЯСЫ» ЖӘНЕ СИМФОНИЯ ЖАНРЫНЫҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫ****Түйін**

Мақалада симфониялық жанрдың эволюциясы тұрғысынан Стравинскийдің «Забурлар симфониясы» қарастырылады. Симфонияның тууына шабыт берген оқиға мен оның сыршылдығы сипатталады. Симфониялық эволюциясының жалпылама үрдісі осы шығармада көрініс табады. Атап айтқанда, мұнда жалпылама және нақты бағдарламалық симфонизмінің қағидалары бар. «Забурлар симфониясы» – Стравинскийдің орталық неоклассикалық шығармаларының бірі. Мақалада үш бөліктегі симфониялық циклде контрапунктің даму тарихы баяндалады және полифониялық өнердің тұтас дәуірі ашылады. Сондай-ақ еуропалық рухани музыканың эволюциясын монодиядан бастап, полифонияның дамыған түрлеріне дейін жеткізеді және христиан музыкалық дәстүрінің негізгі тарихи үлгілерін ұсынады - бірінші бөлімде григориан монодиясының ертедегі христиан дәуірі; Барокко және Бах дәуіріндегі рухани музыкасы - 2 бөлімде полифониялық формасы дамытылған фуга; көне шеберлер стилінің синтезі және жиырмасыншы ғасырдың музыкасына тән заманауи оркестрлік жазу. (симфонияның үшінші бөлігі). Бұл симфонияның стилистикалық тізімі үш забур жырларына негізделген - № 38, 39, 150. Мақала соңында шығарма мазмұны тереңдігі, тақырыбының әрқашанда өзектілігі және салмақтылығымен ерекшеленітінін айтады. Забурлар симфониясына Моцарттың дүркін шығармашылығынан кейінгі симфония жанрындағы эволюция деген баға береді.

Тірек сөздер: Стравинский, «Забурлар симфониясы», неоклассицизм, полифониялық өнер дәуірі.

B. Makeev¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

SYMPHONY OF PSALMS BY I. STRAVINSKY AND THE EVOLUTION OF THE GENRE

Abstract

The article deals with the *Symphony of Psalms* by I. Stravinsky in the context of the evolution of the symphony genre. The author outlines in the most general terms those trends in the evolution of the symphony which are reflected in this work. In particular, it embodies the principles of programmatic symphonism, both generalized and concrete. *Symphony of the Psalms* is one of the central neoclassical works of I. Stravinsky. The article notes that in the three-part symphonic cycle *Symphony of the Psalms* the history of the counterpoint development and various epochs of polyphonic art are shown. It also presents the evolution of European spiritual music from monody to complex forms of polyphony and presents the main historical models of the Christian musical tradition – the early Christian era of the Gregorian monody in the first part; spiritual music of the Baroque and Bach era – a complex polyphonic form of the fugue in the second part; synthesis of the style of old masters and modern orchestral writing, characteristic of the music of the twentieth century (the third part of the Symphony). This stylistic canvas lay on the program idea of the symphony, laid down in three Psalms – No. 38, 39, 150.

Keywords: Stravinsky, “The Symphony of psalms”, neoclassicism, epochs of polyphonic music

Симфония псалмов Игоря Стравинского по праву считается уникальным явлением в симфонической литературе первой половины XX века. Своей неповторимостью и многогранным содержанием она с первых тактов захватывает внимание слушателей. Может показаться, что ее появление как будто ничем особым не было предзнаменовано – она создавалась по заказу дирижера Сергея Кусевицкого по случаю пятидесятилетия Бостонского оркестра. Но после первого же исполнения произведение было оценено как выдающееся достижение композитора и заняло достойное место в мировой музыкальной истории.

Тем самым возникает вопрос, в чем же состоит уникальность «Симфонии псалмов»? Быть может, в том, что И. Стравинский виртуозно воплотил в трехчастном цикле одновременно и вековую традицию духовного хорового песнопения, и историю эволюции жанра симфонии. В основу драматургии симфонии были положены священные тексты псалмов, что уже заставляет слушателя задуматься о философских и нравственных проблемах человеческого бытия. Композитор органично объединил в одну художественную концепцию идеи отношения человека и Бога, а также два мира музыки, несколько веков развивавшихся параллельно. Тем самым, своей симфонией И. Стравинский не просто воплотил свой давний замысел введения в симфоническое сочинение религиозной фабулы и хора, но и озаменовал рождение новой разновидности жанра симфонии.

Стравинский 20-х годов – композитор-неоклассик. Он не отрицает типичные черты жанра симфонии, напротив, опыт своих предшественников для него остается актуальным и, переосмыслив его, он создает совершенно новое и доселе неповторимое произведение, наделив его не только тончайшими движениями человеческой души и, например, программной изобразительностью, но религиозным смыслом «...чувства всеобщего поклонения» [1, с. 192]. Нововведение композитора состоит так же и в том, что в трехчастном симфоническом цикле представлена история развития контрапункта, разворачиваются целые эпохи полифонического искусства. При этом автор не просто воссоздает довольно редко встречающийся трехчастный симфонический цикл, но и наделяет его особыми качествами:

- симфония отвечает требованиям инструментальной формы, но, с другой стороны, это и хоровое произведение, так как хор и оркестровая партия здесь равнозначимы;
- в симфонии представлена эволюция европейской духовной музыки – от монодии до развитых форм многоголосия. В ней воссоздаются основные исторические модели

христианской музыкальной традиции, в частности, автор обращается к духовной музыке эпохи барокко и Баха;

- композитор вводит современную стилистику в музыку духовного содержания;
- общая идея симфонического цикла как движение от одного состояния к другому (например, от мрака к свету, от действия к созерцанию и т.д.) у Стравинского преломляется в концепцию развертывания эпох развития музыкального искусства;
- драматургическое развитие направлено от религиозного действия (I ч.) и обобщенной программности (II ч.) к звукоизобразительности с элементами концертности (III ч.).

Первоначальный замысел создания произведения «Симфония псалмов» возник у композитора благодаря издателю, который обратился к нему с предложением написать что-то «новое» и при том популярное. Как говорит сам И. Стравинский: *«Я понял это слово по-своему — не в смысле «приспособленного к пониманию публики», а в смысле «чего-то, вызывающего всеобщее поклонение»* [1, с. 192], и даже выбрал Псалом 150 частично из-за его популярности...». С другой стороны, сам композитор говорил: *«... другая, столь же существенная, причина заключалась в моем рвении возразить многим композиторам, которые обесчестили эти повелительные стихи, воспользовавшись ими как поводом для собственных лирико-сентиментальных “чувств”...»* [1, с. 192].

Логично задаться вопросом, почему произведение было названо «Симфония псалмов», а не кантата, не «духовный концерт» или как-то иначе? Здесь имеет место переплетения объективных и субъективных причин. Прежде всего напомним, что сочинение И. Стравинскому заказали, в честь юбилея Бостонского оркестра, и именно симфонию, которую издатель хотел видеть полноценным симфоническим произведением без всяких «добавок». Это должна была быть симфония и по названию, и по форме.

Но композитору не давал покоя давний замысел – введение хора и реализация религиозной тематики в симфонический цикл, что в итоге он успешно воплотил. Нельзя забывать и о национальных корнях великого композитора – в симфонии проявляется исконно русское начало и композитор исходит из музыки православного, а не католического богослужения, но при этом стилистически синтезирует, на первый взгляд, несовместимые слагаемые: элементы музыки церковной традиции католического и православного культов [2]. Заметим, тематика «Симфонии псалмов» типична для широкого круга произведений зарубежного искусства, особенно в период межвоенных десятилетий; обращение к мифологической и библейско-христианской тематике, как известно, было связано с кризисом общественного сознания того периода [3].

Как известно, жанр симфонии претерпел динамичную эволюцию. Становление симфонии как жанра, берет свое начало задолго до более-менее устоявшихся формы, сформировавшихся у венских классиков. Еще в творчестве И. С. Баха, А. Корелли и других композиторов эпохи барокко наблюдаются произведения крупных форм, внутренне уже приближающиеся к симфониям классической эпохи, с элементами формы, содержащие «зародыш» классической симфонии. *«...Симфония как жанр с его типовой структурой уже существовала. Но она мало чем выделялась среди других жанров, писавшихся на случай, – всякого рода серенад, дивертисментов, кассаций...»* [4, с. 4]. Далее «венские классики, Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт и в особенности Людвиг ван Бетховен придали симфонии поистине исключительную значимость, заставили воспринимать симфонию именно как Симфонию с большой буквы. В этом заключена их великая историческая заслуга...» [4, с. 4] Позднее Франц Шуберт открыл особый путь романтического симфонизма. В «романтической симфонии» борьба противоречивых побуждений личности получила особую остроту. Характерной чертой эпохи романтизма в инструментальной музыке также стала программность. Особенно мощное развитие получил программный симфонизм, и, следуя по пути, открытому Берлиозом, из этого вида симфонизма в свою очередь рождается новый жанр – симфоническая поэма [4, с. 10].

С развитием музыкальных средств «большой симфонии», в XX веке возникает «камерная симфония». Отметим что эта разновидность симфонии – явление в жанровом

смысле не совсем определенное. Ее границы остались несколько расплывчатыми [5, с. 179], и она не создала своих устойчивых признаков, хотя «камернизация» симфонии и охватывает все ее стороны (она не лишена индивидуальных качеств и свойств, в том числе внутренней конфликтности содержания). Но, тем не менее, ведущей тенденцией остается уменьшение масштабов конфликта, ликвидация «острых» драматургических ситуаций, и все это зависит от конкретного замысла и исходящей из этого всего трактовки оркестра.

Особое направление в развитии основано на союзе симфонии с поэтическим словом. Оно берет свое начало с Л. В. Бетховена и уже Г. Малер ярко представил тесную связь симфонии с поэзией. А. Н. Скрябин и Д. Д. Шостакович в свое время также проявляли интерес к данному союзу, и с каждым разом обращение к слову несло свой особый содержательный и драматургический смысл. Причина могла, например, заключаться в том, что симфония вступает в союз с поэтическим словом не непосредственно, а опосредованно – через вокальные жанры [5, с. 204]. Но также отметим, что союз поэзии и музыки в симфонии с хором или вокальным голосом во многом не схож с тем, что имеет место в вокальных жанрах, с уже существующими образцами музыкального воплощенного поэтического текста. В то же время естественно, что внедрение слова в контекст симфонии влечет за собой в какой-то мере использование опыта вокальной музыки.

Включение слова в симфонию всегда означало нечто особое – обнаружение и выявление смысла, заключенного в симфонической концепции. Когда собственно музыкальных средств развития оказывалось недостаточно для раскрытия идеи, то «возникало» слово. Прекрасно определил эту ситуацию Малер: «Я всегда достигаю момента, когда должен привлечь Слово в качестве носителя моей музыкальной идеи» [6]. Нечто подобное мог бы сказать и Бетховен. М. Е. Тараканов отмечает «...*В финале девятой симфонии композитор прорывает рамки сложившейся композиции, открывая новые пути. Замысел композитора потребовал введения **интонируемого слова**, включения хора и солистов. Наступил момент, когда композитор счел недостаточными средства инструментальной музыки и взял своим союзником слово. В каком-то смысле Бетховен поднял симфонию на недостижимую высоту, и его решения симфонической композиции остаются непревзойденными и поныне...*» [4, с. 9]. Пробиваясь наружу сквозь оболочку музыкальной ткани, проясняя понятийный и философский замысел, слово занимало свое законное место в симфонической драматургии [5, с. 205]. При этом и у Бетховена, и у Малера симфония оставалась основой синтеза, принимая слово «в себя». Отсюда главенство структурных признаков симфонического цикла, соответствующих методов развития, соотношения частей и т. п.

Но бывало и по-другому, когда внутри цикла так же неизбежно возникали серьезные структурные преобразования. Это происходит тогда, когда симфония вступает в синтез с такими музыкальными жанрами как камерно-вокальный цикл или оратория, которые отодвигают на дальний план характерные ее признаки и выдвигают на передний признаки иного жанра (например, симфония-кантата Малера "Песнь о Земле" для тенора, альты (баритона) и оркестра на стихи древнекитайских поэтов). Если в обычно симфонической концепции слово, как бы происходит из ее недр, где скрыт понятийный слой, то здесь, в условиях синтеза симфонии с вокальными жанрами соотношение приобретает иное соотношение. «Внемузыкальный», понятийный слой, являясь господствующим, допускает развернутые поэтические тексты, характерные для вокальной музыки. А симфоническое начало пробивается на поверхность, чтобы, несмотря на преобладание словесно-вокального начала, придать всему произведению черты специфически музыкального целого.

Учитывая вышеприведенные факты, можно сказать, что если в камерной симфонии мы видим в какой-то степени уход от решения проблем драматургии вокально-оркестровой симфонии и попытка их решения «в обход», с помощью слова, то характер новаций в области «большой» симфонии говорит о стремлении сохранить самую суть жанра – масштабность и обобщенность его концепций – с помощью чисто инструментальных средств. Ярким проявлением отмеченных тенденций развития и

обновления жанра симфонии, проявившихся на протяжении многих десятилетий и явилась «Симфония псалмов».

Для И. Стравинского фактура всегда являлась одним из важнейших слагаемых произведения, ее надо было каждый раз «сочинить», «изобрести» [7]. Когда окончательно был определен состав исполнителей (хор и оркестр), составляющее произведения (священные тексты и средства оркестрового развития) оставалось написать симфонию, уместив все это воедино, замечает Стравинский [1, с. 192]. Как известно, композитором были избраны три псалма, что уже не было характерно, допустим, для духовного концерта. Так же и содержание псалмов не было настолько близким, как это бывает, к примеру, в духовной кантате. Композитором были избраны тексты псалмов таким образом, чтобы всеми имеющимися средствами изобразить историческое движение симфонизма, что явилось инновацией в идейной концепции. Избранные композитором тексты были выстроены им в сквозную линию, и она вполне укладывается в каноническую идею «от мрака – к свету». Но при его воплощении Стравинский параллельно демонстрирует эволюцию европейской духовной музыки – от монодии до развитых форм многоголосия.

В произведении Стравинского воплощены так же, как принципы программного симфонизма, причем как обобщенной, так и конкретной. Обобщенная программность проявляется в том, что автор не следует строго за содержанием и символикой текста псалмов. В произведениях, написанных на тексты псалмов, острой проблемой является проблема «канона и стиля», «клиросности и концертности» [8, с. 119]. Композитор раскрывает основную идею псалма его эмоциональное содержание. При этом I часть – воссоздает молитву, обращение к Богу. II часть – прощение высшим существом грешника. III часть – это Хвалебный гимн (Аллилуйя), торжество, восхваление. Но об этой части сам И. Стравинский говорил: *Allegro в псалме 150 было вдохновлено видением колесницы Ильи-пророка, возносящейся на небеса; никогда раньше я не писал чего-либо столь буквально, как триоли у валторн и рояля, внушающие представление о конях и колеснице...* [1, с.194].

В неоклассической Симфонии псалмов даются основные исторические модели христианской музыкальной традиции – монодическое пение раннехристианской грегорианской монодии в 1-й части, духовная музыка эпохи барокко и Баха, язык которой приобрел развитые полифонические формы фуги.

«Симфония псалмов» И. Стравинского будто обращена к самому началу рождения симфонии, которая «пришла на смену» мессы. Ведь, как известно, месса во все времена утверждала взгляд на Человека в его связи с Высшим существом. Эта идея сменила свой ракурс, и центральное место стала занимать не связь человека с Богом, а сам человек, как «венец создания» и окружающий его мир. Симфония как жанр изначально была отмечена стремлением художника раскрыть сущность окружающего мира, воплотить вопросы человеческого бытия. И. Стравинский будто возвращает к той эпохе, когда эти вопросы ставились иначе. Точнее «Симфония псалмов» в полной мере вместила в себе оба этих взгляда. Так же, как и в мессе, центральное место в «Симфонии псалмов» занимает система отношений Человека и Бога, концепция произведения была закреплена сакральным текстом, а именно псалмами, которые несли свою семантическую функцию. Каждая часть произведения выполняла свою роль, где текст играл роль программности, создавая общую линию развития образов. В то же время композитор ясно показывает эволюцию развития самой симфонии посредством использования музыкальных и поэтических средств – от григорианского пения до современных форм изобразительности инструментальной музыки.

«Симфония псалмов» закономерно занимает особое место в истории формирования жанра симфонии в целом, и по праву может называться вокальной симфонией, так как именно внутренняя суть, идея, определяет жанр данного произведения. Три важных компонента, составляющих «Симфонию псалмов» – это поэтическое слово, музыкальная

мысль, в купе с вокальными средствами, подчиненные приемам симфонической драматургии. Произведение, отличается широким диапазоном звучания, значительной силой обобщения, глубиной, серьезностью содержания и поднимает вечные, актуальные проблемы человечества.

Таким образом можно считать, что создание И. Стравинским «Симфонии псалмов» явилось результатом эволюции жанра – как в свое время последние симфонии В. А. Моцарта стали высшим достижением симфонизма XVIII века.

Список литературы

1. *Стравинский, И.* Диалоги [Текст] Л.: «Музыка», 1971. – с. 192-195.
2. *Лозовская, Н.В.* Стилистические особенности псалмовых сочинений XX века [Электронный ресурс] URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2012/10-1/28.html> (дата обращения 02.12.17).
3. *Стравинский, И. Ф.* Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова, ред. Б. М. Ярустовский // М.: «Советский композитор», 1973. – 251 с.
4. *Тараканов, М. Е.* Русская советская симфония (истоки и перспективы) [Текст] / М.Е.Тараканов, М.: «Знание», 1983. – 56 с.
5. *Арановский, М.* Симфонические искания, исследовательские очерки [Текст], Л.: «Советский композитор», 1979. – 179 с.
6. *Малер Г.* Письма. Воспоминания /пер. с немецкого С. Ошерова. – М. «Музыка». 1964. – 608 с.
7. *Пригожин, Л.* Некоторые черты инструментально-хорового творчества И.Ф. Стравинского [Текст] /Л.Пригожин. // Музыкальный современник, сборник статей, вып.5., сост. С. С. Зив, ред. В. В. Задерацкий, В. И. Зак, С. С. Зив. М.: «Советский композитор». 1987. – 182 с.
8. *Гуляницкая, Н.* Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений [Текст] // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность / гл. ред. Ю. Паисов. М., 1999. Вып. 1. С. 117-149.

References (r transliterated)

1. *Stravinskij, I.* Dialogi. L., «Muzy`ka» [Text] 1971. – s. 192-195
2. *Lozovskaya, N.* Stilisticheskie osobennosti psalmovy`x sochinenij XX veka. [Elektronni resurs] <http://www.gramota.net/materials/3/2012/10-1/28.html>
3. *Stravinskij, I. F.* Stat`i i materialy`/ sost. L. S. D`ch yakova, red. B. M. Yarustovskij. – M., «Sovetskij kompozitor» [Text], 1973. – s. 251
4. *Tarakanov, E.* Russkaya sovetskaya simfoniya (istoki i perspektivy`) M., «Znanie», 1983. – 56 p.
5. *Aranovskij, M.* Simfonicheskie iskaniya, issledovatel`skie ocherki [Text] L., «Sovetskij kompozitor» , 1979. – 179 p.
6. *Maler, G.* Pis`ma. Vospominaniya. [Text] – M. «Muzy`ka», 1964. – 214 p.
7. *Prigozhin, L.* Nekotory`e cherty` instrumental`no-xorovogo tvorchestva I. F. Stravinskogo, Muzy`kal`ny`j sovremennik, sbornik statej, vy`p.5/ sost. S. S. Ziv, red. V. V. Zaderaczkiy, V. I. Zak, S. S. Ziv, M., «Sovetskij kompozitor», 1987 – 182 p.
8. *Gulyaniczkaya, N.* Zаметки о stilistike sovremenny`x duxovno-muzy`kal`ny`x sochinenij // Tradicionny`e zhanry` russkoj duxovnoj muzy`ki i sovremennost` / gl. red. Yu. Paisov. M., 1999. Vy`p. 1. S. 117-149.

Сведения об авторе:

Богдан Макеев – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения И. К.Кожабеков

Автор туралы мәлімет:

Богдан Макеев – Құрманғазы ат-ғы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші курс магистранты. Ғылыми кеңесші өнертану кандидаты, музыкатану кафедрасының доценті Қожабеков И.К.

Information about the author:

Bogdan Makeev – master student of the second year of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor – Candidate of Arts, an assistant professor of the musicology department I. K. Kozhabekov.

МРНТИ 18.41.85

М. Ербол¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)***ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҚАЗІРГІ ЗАМАНҒЫ
ФОЛЬКЛОРЛЫҚ-ЭТНОГРАФИЯЛЫҚ АНСАМБЛЬДЕР****Түйін**

Бұл мақалада қазіргі кездегі фольклорлық және этнографиялық ансамбльдер қарастырылады. Автор әрбір ансамбль туралы қысқаша ақпарат береді және «Шертер», «Ғасылар пернесі», «Сазген сазы», «Адырна» және «Тұран», аз қатысушыларымен ерекшеленетін ансамбльдер болса, ал «Отырар сазы» тобы оркестрлік мәртебеге ие екендігін атап өтеді. Бұл мақалада автор әр халықтың музыкалық мәдениетінің белгілі бір сипаттамаларының нәзік қырларын дәл көрсету фольклорлық-этнографиялық ансамбльдер орындауында анық көрінетініне назар аударады. «Хассақ» фольклорлық-этнографиялық ансамбль ұжымының мүшесі бола отырып, автор осы топтың шығармашылығына терірек үніледі. Зерттеушінің айтуы бойынша, «Хассақ» ансамблінің басты мақсаты - шығармашылық жолдағы өзіндік бірегейлігі мен ерекшелігін айқындау, фольклормен үндес, олсыз елестете алмайтын дәстүрлі және көпке түсінікті бағыттардан сапаға қарай ауысуға деген ұмтылыс, яғни халық аспаптарының дыбысының шынайылығын көрсету болып табылады. Халықтың жадында жүрген сүйікті ән мен күйлерден бөлек, ансамбль ескі шығармаларды басқа аспаптарға (кыл-қобыз, домбыра, жетіген, сыбызғы, шертер, саз-қобыз шаң-қобыз данғыра, дауылпаз, дабыл, қоңырау және т.б.) көшіріп нақышына келтіріп, қайта жаңғыртады. Ансамбль, осылайша қазақ фольклоры мүдделі кең аудиторияға тарту, түрлі құралдар арқылы жұмыс істеп, қызықты және техникалық мінсіз ойын үйлесімді ұштастыру арқасында орындайды.

Тірек сөздер: музыкалық аспаптар, фольклор, фольклорлық-этнографиялық ансамбль, «Шертер», «Ғасырлар пернесі», «Сазген сазы», «Адырна», «Тұран».

М. Ербол*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***СОВРЕМЕННЫЕ ФОЛЬКЛОРНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЕ АНСАМБЛИ КАЗАХСТАНА****Аннотация**

В данной статье рассматриваются ныне существующие фольклорно-этнографические ансамбли Казахстана. Автор дает краткую информацию о каждом коллективе и отмечает, что коллектив «Отрар сазы» имеет статус оркестр, в то время как «Шертер», «Ғасылар пернесі», «Сазген сазы», «Адырна» и «Тұран», отличающиеся меньшим количеством участников являются ансамблями. В работе автором отмечается, что именно в исполнении и звучании фольклорно-этнографических ансамблей наиболее тонко и точно проявляются характерные особенности музыкальных культур каждого народа. Являясь участником данного коллектива, автор статьи более подробно останавливается на фольклорно-этнографическом ансамбле "Хассақ". По мнению исследователя, главной целью ансамбля «Хассақ» является желание подчеркнуть уникальность и самобытность творческого пути, отход от общепринятых и традиционных направлений в сторону качества, без которого немислим фольклор, а именно – аутентичность звучания народных инструментов. Помимо излюбленных народом песен и кюев, ансамбль возрождает старинные произведения с помощью переложения их на разные инструменты (кыл-қобыз, домбра, жетиген, сыбызғы, шертер, нар-қобыз, саз-қобыз, шан-қобыз, данғыра, дауылпаз, дабыл, конырау и т.д.). Ансамбль исполняет произведения на разных инструментах, и благодаря интересным гармоническим сочетаниям и технически безукоризненной игре, тем самым привлекая интерес широкой аудитории к казахскому народному фольклору.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, фольклор, фольклорно-этнографический ансамбль, «Шертер», «Ғасылар пернесі», «Сазген сазы», «Адырна», «Тұран», «Хассақ».

M. Yerbol¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

MODERN FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC ENSEMBLES OF KAZAKHSTAN

Abstract

This article examines the currently existing folklore and ethnographic ensembles of Kazakhstan. The author gives a brief information about each team and notes that the “Otyrar sazy” has the status of an orchestra, while “Sherter”, “Gasyrlar Pernesi”, “Sazgen sazy”, “Adyrna” and “Turan”, differing in the number of participants are ensembles. In the work the author notes that it is in the performance and sound of folklore and ethnographic ensembles that the most characteristic features of the musical cultures of each people are most subtly and precisely manifested. Being a participant of this collective, the author of the article dwells in more detail on the folklore and ethnographic ensemble “Hassak”. According to the researcher, the main goal of the ensemble “Hassak” is the desire to emphasize the uniqueness and originality of the creative path, a departure from the conventional and traditional directions towards quality, without which folklore is unthinkable, namely, the authenticity of the sound of folk instruments. In addition to popular songs and kyues, the ensemble revives old works by translating them into different instruments (kyl-kobyz, dombra, zhetigen, sybyzgy, sherter, nar-kobyz, saz-kobyz, shan-kobyz, dangyra, dauylpaz, dabyl, konyrau etc.). The ensemble performs works on different instruments, and thanks to interesting harmonious combinations and technically impeccable game, thereby attracting the interest of a wide audience to the Kazakh folklore.

Key words: musical instruments, folklore, folklore and ethnographic ensemble, "Sherter", «Gasyrlar Pernesi», «Sazgen sazy», «Adyrna», «Turan», «Hassak».

Соңғы уақыттарда музыкалық орындаушылық өнерде фольклордың даму тенденциясы анық байқалады. Музыкалық дәстүрлі фольклорлық-этнографиялық ансамбльдердің орындауындағы қазақ фольклорының барлық жанрлық түрлері: лирикалық өлең, мақал-мәтел, жұмбақтар, ертегі, эпос нағыз танымалдыққа айналды. Әсіресе, бұл құбылыс Кеңестер Одағының ыдырап, одақтас республикалардың өз тәуелсіздігіне қол жеткізген кезінен бастап айқын көріне бастады. Әрбір ұлттың төл мәдениеті мен өнерін жаңғыртуға, өзінің ұлттық дәстүрі мен салтын, тарихын тануға, тілі мен руханиятын сақтауға деген жаңаша талпыныс әртүрлі фольклорлық-этнографиялық ансамбльдердің пайда болуына септігін тигізді. «Фольклорлық-этнографиялық» тіркесі «фольклор» және «этнография» деген ұғымдардан тұрады. «Фольклор» ағылшын тілінен аударғанда «өнер», «халықтық шығармашылық», «халық арасына кең тараған шығармашылық» деген мағынаны білдіреді. Ал этнография (гректің «этнос» – халық, және «графо» жазамын» деген сөзінен таралған) – түрлі этноспен халықтардың этникалық тәжірибесін, білімін, олардың даму жолдарын (этногенез), тұрғындарының құрамы мен орналасуын мәдени – тұрмыстық ерекшелігімен бірге материалдық және рухани ерекшеліктерін қарастыратын тарихи ғылымының бір саласы [1].

Яғни фольклорлық-этнографиялық ансамбльдер – халық әндері мен аспапты музыка арқылы халықтың әдет-салттарын бейнелейтін шағын шығармашылық ұжым.

Ансамбльдің негізгі мақсаты – орындаушылық құралдар арқылы шығарманың көркемдік мазмұнын ашу. Бұл үшін алуан түрлі фольклорлық аспаптардың терең мағыналық байлығы жеке орындаушылардың кең тынысты дауыс мүмкіндігін: көне архайкалық тамақпен айту, жылдам айту, тақпақтап айту, әзіл әндер түріндегі жеке орындаушылардың орындаушылығында жетекші рөл атқаруы. Сондай-ақ, орындалатын шығарманы көрерменнің жақсы қабылдауы мен эмоционалдық әсерін арттыруда ансамбль қатысушыларының киімдері мен атрибуттары да маңызды рөл атқарады. Фольклорлық-этнографиялық ансамбльдер орындаған әрбір ән мен күйінің дыбысында халықтың музыкалық мәдениетіне тән ерекшеліктер дәл әрі айқын көрініс табады. Мысалы, орыс

фольклорына ойнақы жанр «Частушкалар» тән болса, қазақ фольклорында сайыс әндер сипатындағы «айтыс» (поэтикалық жарыс) мағынасы терең өзіндік дербес жанр.

Басқа жұртқа кең танылмаған қазақ халқының тыныс-тіршілігін танытатын тұрмыс-салтымен байланысты ғұрыптық-салттық поэзия: жар-жар», «беташар», «коштасу», «жоктау» секілді жанрлар көптің қызығушылығын арттырады.

Әрбір тарихи дәуірдің өзінің талап-тілектеріне сәйкес, қазақ фольклорында жанрлардың өзара кірігуі мен олардың әрқайсының белгілі бір қызметі тән. Қазақстандағы алғашқы фольклорлық-этнографиялық ұжым қайталанбас талант иесі, ғажайып композитор Н.Тілендиев жетекшілік еткен «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық ұжымы болды.

«Отырар сазы» ансамблі – түрлі халықтар өнерінің арасын жалғастырған алтын көпір, әлемдік музыка өнеріндегі ерекше құбылыс. «Отырар сазы» оркестрінің құрылу тарихы 1979 жылдан басталады. Алғашқыда оркестр Жамбыл атындағы қазақ мемлекеттік филормониясының жанынан құрылып, музыкалық ұжымның құрамында бар – жоғы 8 адамнан, Құрманғазы атындағы қазақ мемлекеттік консерваториясының мұғалімдері мен студенттің музыкалық халық аспаптарында ойнаушыларынан құралды. Ол кездегі ансамбльдің жетекшісі – музыка мәдениетінің зерттеушісі, свирельде ойнаушы Болат Сарыбаев болды. Кезінде Болат Сарыбаевтың Отырар қаласынан «саз сырнай» музыкалық аспабын тауып алып келгені белгілі. Халық мұрасын ұрпақтан ұрпаққа жеткізу үшін осы көне музыкалық аспаптың құрметіне ансамбль «Отырар сазы» деп аталады. Бұл ғажайып музыкалық аспап күні бүгінге дейін өмір сүруде. «Отырар сазы» оркестр ретінде 1982 жылдың қыркүйегінде қайта құрылып, оған Нұрғиса Тілендиев дирижерлық жасады. Ұлы музыкант, ғажайып дирижер Нұрғиса Тілендиев оркестрді әлемге танытты. 1994 жылы Солтүстік Кореяда өткен музыка өнерінің дүниежүзілік фестивалінде «Отырар сазы» бірінші орын иеленіп, алтын медальмен марапатталды. Оркестрдің негізін салушысы, әрі дирижерінің 1999 жылдың 5 қарашасында қайтыс болуына байланысты оркестрге Нұрғиса Тілендиевтің аты берілді, ал, 2000 жылы оркестр Академиялық атақ иеленді.

Қазір оркестр құрамында 60 музыкант жұмыс істейді. Олар домбыра, қобыз, шертер, шаңқобыз, қыл қобыз, сырнай, сыбызғы, асатаяқ, дауылпаз, тұяқтас, қоңырау сияқты сан түрлі халықтық музыкалық аспаптарда ойнайды. Мұндай алуан түрлі дыбыс оркестрдің кең тынысын ашып, тыңдаушыға ұлттық фольклор үлгілерінің байлығын терең танытуға мүмкіндік береді. Оркестрдің алғашқы көркемдік жетекшісі, бас дирижері – Нұрғиса Тілендиевтің көксегені де осы болатын. Бұл жайында музыкатанушы Ю. Аравин былай деп атап көрсетті: «Знаменательной вехой в творчестве Н. Тлендиева и музыкальной культуры Казахстана в целом стал 1982 год, когда он возглавил новый фольклорно-этнографический оркестр «Отрар сазы», став его бессменным художественным руководителем и главным дирижером. Собственно, оркестр «Отрар сазы» – это его детище и вершина его творчества как композитора, так и исполнителя и дирижера. Первым успехом для оркестра стал Всемирный фестиваль молодёжи и студентов, где он стал лауреатом, затем оркестр становится лауреатом премии Ленинского комсомола (1985), лауреатом премии Международного фонда им. Жамбыла (1996)» [2].

Оркестр репертуарының негізіне аңыз, шежіре, күй сияқты фольклорлық шығармалар, халық стилиндегі халық композиторларының шығармалары енді. Әсіресе, халық күйі – «Кеңес», «Сары өзен», «Сал күрең» күйлері мен халық композиторларының күйлері, Тәттімбеттің «Қосбасар», «Саржайлау», «Сылқылдақ», Ықыластың «Қамбар батыр», М. Төлебаевтың «Еске алу» атты туындылары ел жүрегінен шықты. Соныменен бірге Н.Тілендиевтің өзінің «Ата толғау» күйі, увертюралары: «Халық қуанышы», «Қайрат», «Жеңіс салтанаты», оркестрге арналған домбыра күйлері: «Аққу», «Аңсау», «Арман», «Әлқисса», «Қорқыт туралы аңыз», «Көшкеруені», «Махамбет», «Фараби сазы» («Фараби сазы» музыка М. Кумисбекова) тағы басқа төлтума туындылары дүниеге келді.

Бұл шығармалар халықтың ыстық ықыласына бөленген кең танылған шығармаларға айналды. Бахтияр Аманжолдың пікірінше, бұл шығармаларда «жанға жайлы, казақи кеңістіктің, қазақ даласының еркіндік желі үні естіледі» [3].

Фольклорлық-этнографиялық ансамбльдердің қалыптасуы мен қазақтың дәстүрлі музыкасын жаңғыртуда көрнекті музыка зерттеушісі, ғалым-этнограф Өзбекәлі Жәнібеков зор рөл атқарды. Ол фольклорлық-этнографиялық ансамбльдерді құруды ауызша-поэтикалық дәстүрді сақтаудың бірден-бір жолы ретінде қарастырды. Оның қолдауымен «Шертер», «Ғасырлар пернесі», «Сазген», «Адырна» ансамбльдері құрылды. 80-жылдары Жәнібековтің тікелей араласуымен Жамбыл, Сүйінбай мавзолейлері, ақын Үмбетәлі музейі ашылып, «Алтынай» ансамблі құрылды. Сондай-ақ, ол жалпыхалықтық мереке «Наурыздың» қайта жаңғыруының қозғаушысы, алғашқы ұйымдастырушысы болды.

Фольклорлық-этнографиялық «Сазген сазы» ансамблі 1981 жылы Республикалық қазақтың халық аспаптар музейінің жанынан құрылды. Құрылған сәтінен бастап, ансамбльдің басты міндеті – халық музыкасын насихаттау болды. Және барлық мүшелері көне музыкалық аспаптарды іздеп табу мен жетілдіру жұмыстарымен белсенді айналысты. Ансамбльдің өзіне тән ерекшелігі: әрбір музыканттың бірнеше аспапты: сыбызғы, жетыген, саз сырнай, шертер т.б. көне ұмытылған, кейіннен жаңғыртылған аспаптар: адырна, сазген, нарқобыздарды да жетік меңгеріп, қатар ойнауы болды.

«Сазген сазы» ансамблінің репертуарында фольклорлық шығармалар, сондай-ақ Құрманғазы, Тәттімбет, Сүгір сияқты халықтық-кәсіби композиторлардың шығармалары орындалды. Ансамбль репертуары үнемі толықтырылып, жаңартылып отырады, музыканттар үнемі шығармашылық ізденіс үстінде. «Сазген сазы» этнографиялық ансамблі аз уақытта кеңінен танылып, тыңдаушылардың ыстық ықыласына бөленді. Оның қатысушылары Швейцария, Югославия, Индия, АҚШ, Түркия, Германия, Япония, Корея, Голландия, Италия, Испания, Қытай, Австрия, Греция, және Франция секілді шетелге гастрольге шығып, табысты өнер көрсетті. Ансамбльдің орындаушылық мәнері өте жоғары мәдениетімен, кәсібилігімен, биік көркемдік талғамымен, дәстүрлі халықтық аспаптарды ойнауды терең меңгеру шеберлігі мен ерекшеленеді. Ансамбль қатысушылары дәстүрлі қазақ киімдерінің эскизімен жасалған, этнографиялық белгілермен тігілген ұлттық нақыштағы киімдер киіп өнер көрсетеді.

1985 жылы Сүйінбай атындағы Алматы облыстық филармониясының қасынан фольклорлық-этнографиялық ансамбль құрылып, Сақ дәуіріндегі Есік қорғанынан археологиялық қазбалар кезінде табылған көне музыкалық аспап «Адырна» атымен аталды. «Адырна» ансамблі де ұлттық дәстүрлі өнерді насихаттау мақсатында Өзбекәлі Жәнібековтің бастамасымен құрылған. Ансамбль отыз жылдық шығармашылық тарихындағы жоғарғы орындаушылық деңгейі мен халықтың рухани мәдениетіне деген нәзік қарым-қатынасының арқасында, өз елімізде де және онан тыс жерлерде кең танымалдылыққа ие болды. 2011 жылы «Адырна» ансамблі Шымкент қаласында өткен «Ғасыр үні» фольклорлық ансамбльдер конкурсында Гран-приді жеңіп алды.

«Тұран» фольклорлық-этнографиялық ансамблі 2008 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ Мемлекеттік университеті студенттерінің бастамасымен құрылған. Ансамбльді құрудың негізгі идеясында көне архайкалық аспаптарды тірілту, фольклорлық-шығармаларды қазіргі орындаушылардың орындауындағы жаңа тәсілдерін табу жатты. Ансамбль мүшелері – халық аспаптары ойнаушыларының көптеген конкурстары мен фестивалдарының лауреаты, сондай-ақ, біздің еліміздегі және Франция, Израиль, Турция, Германия, Оңтүстік Корея, АҚШ секілді шетелдердегі жоғары санатты концерттердің қатысушысы. «Тұран» фольклорлық-этнографиялық ансамблі – Қазақстан Республикасы Тұңғыш президенті грантының иегері. Топ құрамындағы – Бауыржан Бекмұхамедов, Мақсат Медеубек, Қорлан Кәртенбаева, Серік Нұрмолдаев, Абзал Артықбаевтар сыбызғы, шаңқобыз, саз-сырнай, шертер, жетіген, шіңкілдек, домбыра, қыл-қобыз тағы басқа түрлі халық аспаптарында ойнайды.

Әлемнің әр түкпіріндегі, Америка, Жапония, Түркия, Корея ақпарат құралдарының өкілдері: мәселен, әлемдік ауқымдағы белгілі «Discovery» каналы жас ұжымның шығармашылығымен танысуға мүмкіндік алып, топ туралы деректі фильм түсіріп, қазақ халқының мәдениеті мен дәстүрін әлемге паш етті. 2010 жылдың көктемінде ұжым өзінің алғашқы CD альбомының тұсауын кесті. Шығармашылық жолындағы қысқа мерзім ішінде ансамбль қазақстандық және шетелдік тыңдаушылардың қызығушылығын тудырды. Бүгінгі күні жас музыканттардың шығармашылық қоржыны қызықты композицияға толы, ансамбль жоспарында жаңашыл әрі жарқын шығарма-жобалар жеткілікті.

«Хассақ» этно-фольклорлық ансамблі 2010 жылы Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген әртісі Майра Илясованың жетекшілігімен, алғашында «Сақ» атты этно-ансамбль атымен аталды. Өзінің құрылған сәтінен бастап, ансамбль мемлекеттік маңызды, жауапты шараларға қатысып, тәжірибе жинақтады. Ансамбль құрамының мүшелері: Құрманғазы атындағы мемлекеттік ұлттық консерваториясы мен Т. Жүргенов атындағы Қазақстан ұлттық өнер академиясының студенттері және түлектері. Кейінірек ансамбль атын «Хассақ» деп өзгертті. Бұл көптеген себептерден туындады, солардың бірі – ансамбльдің шығармашылық даралық қолтаңбасын айқындайтын халық аспаптардың бастапқы үнінің ерекшелігіне негізделген фольклорға сүйенді. «Хассақ» ансамблі қазақтың дәстүрлі музыкасының байырғы жанрларына негізделіп, сонымен қатар қайта өңдеген халық музыкасының үлгілерін насихаттады.

Халықтың сүйікті ән-күйлерімен қатар ансамбль әртүрлі аспаптардың сүйемелдудімен: (кылқобыз, домбыра, жетіген, сыбызғы, шертер, нар қобыз, саз сырнай, шаң қобыз, даңғыра, дауылпаз, дабыл, су сылдыр, қоңырау және т.б.) көне шығармаларды орындауды жаңғыртты. Ансамбль шығарманың әртүрлі аспаптарда үйлесімді ойналуының жоғары техникалық шеберлігі арқылы тыңдаушыларын ғажайып ләззатқа бөлейді. «Turksoy» ұйымының қолдауымен ансамбль Анкарада, Астанада, Алматыда өнер көрсетіп, көрерменнің ыстық ықыласына бөленді. Бірнеше жылдан бері «Астана-Арқау» фестивалінің тұрақты қатынасусшысы.

Ансамбльдің әрбір мүшесі: ҚҰК-ң докторанты, ансамбльдің көркемдік жетекшісі (домбыра, көмеймен қайыру өнері, барбыт, шаң қобыз, шіңкілдек, ұрмалы аспаптар және т.б.), Мүсірепова Жадыра – дәстүрлі әнші, жетігенші (саз сырнай, шаң қобыз, ұрмалы аспаптар және т.б.), Бақия Азамат – сыбызғышы, музыкалық аспаптар жасау шебері (саз сырнай, шертер, шаң қобыз, ұрмалы аспаптар, домбыра және өзге үрмелі аспаптар), Ербол Мөлдір – ҚҰК-ң магистранты, қыл қобызшы (нар қобыз, шаң қобыз, ұрмалы аспаптар және т.б.), Жүсіп Ақжол – дәстүрлі әнші, сыбызғышы (шаң қобыз, шертер, шіңкілдек, барбыт, ұрмалы және үрмелі аспаптар, көмеймен қайыру өнері және т.б.) аспаптарда ойнайды. Ансамбль қатысушылары халықаралық, республикалық конкурстардың иегерлері.

Ансамбльдің негізгі мақсаты – ұлттық өнерді насихаттау, қазіргі заманғы жастар үшін, болашақ үшін қазақ халқының музыкалық мұрасын сақтау. Ансамбльдің репертуарына халық композиторларымен қатар белгілі өнер шеберлерінің, мысалы Н. Тілендиевтің «Жекпе-жек» және «Аққу» шығармаларының қайталанбас колориті мен таңғажайып сипаты тән.

Сондай-ақ, ансамбль орындауындағы «Тарту», «Өрлеу» композициялары да кең танылып, өздерінің тыңдаушыларын тапты.

Ансамбль өзінің репертуарлық құрылымына ұмытылған әуендерді тірілтіп, көне, сирек қолданылатын аспаптарды енгізеді. «Хассақ» этно-фольклорлық ансамблінің алдында көптеген қызықты жобалар, репертуар жаңарту мен тыңдаушылармен қызықты кездесулер күтіп тұр. Қорыта келгенде республикамыздағы қазіргі заманғы фольклорлық ансамбльдер – бұл, ең алдымен, дербес репертуарларында халық мәдениетінің көне, алғашқы дәстүрлі варианттарын тірілтетін қойылымдық (сценалық) фольклорлық ансамбльдер.

Бүгінгі заман көшіне ілесу үшін қазіргі заманғы фольклорлық – этнографиялық ансамбльдер алдында шығармашылық қызметтерінде сценалық қойылымдарды экспедициялық жұмыстармен үйлестіру, фольклорлық-этнографиялық материалдарды зерттеп тану, саздық-аспаптық инструментальдық фольклорды меңгеру міндеті тұр. Қазіргі кезеңде фольклорлық-этнографиялық ансамбльдердің өз ара достығы, бірлескен ізденісінің фольклордың өшпейтін жанды табиғатын таныту жолындағы, мақсатты ұжымдық шығармашылық әрекеттері аса қажет.

Әдебиеттер тізімі

- 1 *Ожегов, С.* Словарь русского языка [Текст]– М., 1990 –917 с..
- 2 *Аравин, Ю.П.* Гений XX века [Текст] // «Казахстанская правда», апрель 2015 г.
- 3 *Аманжол, Б.* Казахский оркестр Нургисы Тлендиева [Текст]– Алматы,– 2012. –148 с
- 4 *Тілендиев, Н.* «Ата толғауы». Күйлер. – 1 том [Текст]– Алматы: Өнер. –2005.

References (transliterated)

1. *Ozhegov, S. S* Slovar russkogo yazyka [Text]– М., 1990 –917 p.
2. *Aravin, Yu. P.* Genii XX veka [Text] // «Kazaxstanskaya pravda», April 2015.
3. *Amanzhol, B.* Kazaxskij orkestr Nurgisy Tlendieva [Text] – Almaty: Oner. – 148 p.
4. *Tilendiev, N.* «Ата tolghauy». kuyler. – 1 tom [Text]– Almaty «öner», 2005.

Автор туралы мәлімет:

Ербол Мөлдiр –Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2-ші курс магистранты. Ғылыми жетекшісі: өнертану кандидаты, доцент Бултбаева А. З.

Сведения об авторе:

Ербол Молдир –магистрант 2-го года обучения Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Бултбаева А. З.

Information about the author:

Erbol Moldir – master student of the second year of the Kazakh National Conservatory. Supervisor – Candidate of Arts, Associate Professor Bultbaeva A. Z.

МРҒТИ 18.41.45

*A. Somov*¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

THE GENRE OF PIANO MINIATURE IN CREATIVITY OF BAZARBAY JUMANIYAZOV¹

Abstract

This article is devoted to one of the actual topics for the Kazakh musicology, namely the work of one of the well-known composers Bazarbai Sagadiyevich Zhumaniyazov. The work carried out on the analysis of three piano miniatures draws attention to some of the individual characteristics of his work. In them, in the light of many researches, the theme "portrait of the author" in music is considered, that is, miniatures will be examined by us not only from the point of view of their musical form, but as our tribute of respect in the moral and emotional terms, connected with the personal portrait of the composer. The analysis of the pieces helped to understand the inner emotional world of the composer, to understand the peculiarities of the interpretation of a small form (so characteristic of piano miniatures), the accuracy of the calculation of expressive means and the concreteness of musical images.

Piano miniatures by Bazarbai Jumaniyazov «Elegy», «Little Scherzo» and «Polka» have undoubted artistic and didactic value, primarily due to the bright national color, the filling of classical European genres with an original semantic content.

This miniature can supplement the repertoire of young pianists, as these miniatures are a vivid example of the ability to concentrate the attention of the performer and listeners on the formation of an auditory culture, the ability to art-associative thinking.

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

*A. Somov*¹

¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

БАЗАРБАЙ ЖҰМАНИЯЗОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ МИНИАТЮРА ЖАНРЫ

Түйін

Бұл мақала қазақ музыкасының өзекті тақырыптарының біріне, атап айтқанда белгілі композиторлардың бірі Жұманязов Базарбай Сағадиевичтің жұмысына арналған. Үш фортепиано миниатюрасының жасалған музыкалық талдауы бойынша композитор жұмысының кейбір жеке сипаттамаларына назар аударылды. Музыкалық миниатюралар «автордың портреті» аясында қарастырылады, яғни, олардың музыкалық нысан тұрғысынан ғана емес, композитордың жеке портреті, моральдық және эмоционалдық жағынан қарастырылады. Шағын пьесалардың музыкалық талдауы (фортепиано миниатюраларына тән), композитордың ішкі эмоционалдық әлемді түсінуге, музыкалық образдары және ерекшелігіне қалай құрылатынын түсінуге көмектесті.

Базарбай Джуманиязовтың «Элегия», «Маленькое скерцо» және «Полька» фортепианалық миниатюралары, ең алдымен жарқын ұлттық түспен, түпнұсқа семантикалық мазмұнымен классикалық еуропалық жанрларды толтырғандықтан, көркемдік-дидактикалық құндылыққа ие.

Бұл миниатюралар жас пианисттердің репертуарын толықтыра алады, өйткені олар интонациялық есту қабылетін дамытады және оқушылардың ассоциативті ойлауы үшін керемет көркем материал бола алады.

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

¹ The author is grateful to Professor Aklima Omarova for staging the topic and providing comprehensive assistance in its development, including many valuable comments on this article.

А. Сомов¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы

Алматы, Казахстан

ЖАНР ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ БАЗАРБАЯ ЖУМАНИЯЗОВА

Аннотация

Данная статья посвящена одной из актуальных тем для казахстанского музыкознания, а именно творчеству одного из известных композиторов – Жуманиязова Базарбая Сагадиевича. Проведенная работа над анализом трех фортепианных миниатюр привлекает внимание к некоторым индивидуальным особенностям его творчества. В них рассматривается в свете многих исследований тема «портрет автора» в музыке, то есть миниатюры будут рассмотрены нами не только с точки зрения их музыкальной формы, но как наша дань уважения в нравственно-эмоциональном плане, связанная с личностным портретом композитора. Анализ пьес помог постичь внутренний эмоциональный мир композитора, понять своеобразие трактовки малой формы (столь характерной для фортепианных миниатюр), точности расчёта выразительных средств и конкретности музыкальных образов.

Фортепианные миниатюры Базарбая Жуманиязова «Элегия», «Маленькое скерцо» и «Полька» имеют несомненную художественную и дидактическую ценность, прежде всего благодаря яркому национальному колориту, наполнению классических европейских жанров самобытным смысловым содержанием.

Данные миниатюры могут пополнить репертуар юных пианистов, так как могут послужить прекрасным художественным материалом для развития слухо-интонационной культуры и ассоциативного мышления учащихся.

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

There are representatives of various specialties (pianists, strings, winds, dombra players, conductors, musicologists, composers) among graduates of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Each of the specialties is unique, as its development in different decades was predetermined not only by specific professional features, but also by direct influence of individuals who played a big role in the development of the musical culture of Kazakhstan.

The creativity of each composer is an individual “voice” in the world of music. 2016 as a jubilee could simply give additional impetus to the study of the heritage of Bazarbai Saghadiyevich Zhumaniyazov, a composer, teacher, public figure (1936-2015), but turned out to be a year of special memory. Three pianistic miniatures by Bazarbai Jumaniyazov will be examined by us not only in terms of their form, but as our tribute of respect in the moral and emotional terms, connected with the personal portrait of the composer.

First of all, it is worth noting the richness and diversity of the piano repertoire for young pianists. This is facilitated by the versatility of the instrument, its universal expressive possibilities. The appeal of composers to this direction is always distinguished by an individual approach to creating a work, a variety of psychological settings. With regard to Bazarbay Sagadiyevich this is ability to focus on the formation of auditory culture, the ability to art-associative thinking [1].

In the piano miniature, as a composition of a small form, certain features were fixed. It became one of the genres of the Romantic era, later developed as one of the artistic trends of Impressionism. Most of the pieces are modest in size and expressive means, devoid of bravura, increased expression. However, the depth and concentration of artistic semantic content in them determines the richness of the options for the interaction of expressive means. Most of these kinds of works have program names, sometimes they are acute characteristic, sometimes –sound-imaginative, in which the author sets the maximum definite transfer of a given image. In the series of numerous small-form works there are samples which, despite the laconicity of the

musical utterance, are distinguished by a special psychological depth, combined with the variety and accuracy of the selection of expressive means.

This idea is confirmed by the observations of G. Konius, who distinguished in musical content two aspects: technical and artistic. The work perceived by us and causing certain emotions and thoughts is the activity of the composer, as “the energy of his name” (A. Leontiev), who put his character into music, a psychotype [2, 114].

Piano miniatures by Bazarbai Zhumaniyazov “Elegy”, “Little Scherzo” and “Polka” (Piano miniatures, Almaty, 1982) have undoubted artistic and didactic value, primarily thanks to the bright national color, the filling of classical European genres with an original semantic content. After getting acquainted with these works, one gets the full feeling that they reflect the composer’s life position – not particularly critical and rigidly edifying, but calmly-reasonable, sometimes restrainedly joking and psychologically-refined.

These plays answer one of the important criteria of artistry – “the measure of content” (A. Sochor). At first glance it may seem that the measure of the content, the semantic scope, the complexity of the meaning of the work can be judged by the degree of complexity of the sound phenomenon. In fact, such an assumption is not justified: structural complexity is not necessarily accompanied by the complexity of the image, and the simplicity of the structure does not always indicate a simplicity of value or a low aesthetic value [3, 59]. The analysis of plays helps to understand the inner emotional world of the composer, to understand the peculiarity of the interpretation of a small form, the accuracy of the calculation of expressive means and the concreteness of musical images.

Miniatures “Elegy”, “Little Scherzo” and “Polka” follow each other, they have a contrast, a certain internal relationship, in this regard, we can assume the realization of a cyclic model – a combination of different types of plays – the idea of which is the identification of different facets of the composer’s worldview.

In “Elegy” the musical content fully corresponds to the name of the composition. Music is devoid of spectacularity, pathos, bright emotional tension and is filled, rather, with contemplation, concentration, on the whole a soft lyrical mood. And if we recall Bazarbai Jumaniyazov as a person, personality, then the music of the play in our opinion is in complete harmony with his inner world. The texture accompanied by is typical for the transmission of this kind of images – harmonic figures, against which the expressive melodious melody sounds. Despite the slow pace, the general calm movement, which persists throughout the play, in music there is no statics, spiritual numbness, detachment. On the contrary, there is a sincere emotionality of the lyric hero-composer, the narrative style of his statement, the desire to find emotional balance.

The miniature is written in a simple two-part form and, despite this, the development of imagery and the thematic material is traced, which is expressed in the presence of local and common climaxes, the organic interconnection of parts.

The first part begins with a deeply thoughtful entry into the low piano register in the left-hand part, which creates a general lyrical atmosphere characteristic of the genre of elegies and leads to associations with Sergey Rakhmaninov’s Elegy. The structure of the presentation of the musical material (Elegy by B. Zhumaniyazov) is two periods of repeated structure, which is an artistic reflection of one-effect, immersion in one state, or maybe one of the personal memories of the composer:

Example 1. Elegy





Very interesting is the use of the interval – sixth by the author, as one of the means of conveying the romantic imagery, but its resolution in a quint or in a quart creates a vivid auditory idea of the connection with folklore sources.

Of particular interest is the second part, since it is in it that emotional development takes place, the culmination and the outcome of the whole composition are achieved. All this is achieved with the help of a mixing doubling, giving the sound a three-dimensional and colorful. The expansion of the second part is characteristic of many instrumental pieces of this form and reflects the composer's desire for more intensive thematic development. The concluding phrase brings to the conclusion about the final lyrical and philosophical conclusion: the desire for peace of mind now may not be needed in the future ... In general, there is undoubtedly a connection with folk melodies, as well as associations with the characteristic timbre sound of the Kazakh folk instrument *kobyz*.

For “The little scherzo” it would seem that the name can reveal the whole imaginative nature of music. However, B. Zhumaniyazov clearly does not want to give preference to fun and joke. The mysterious, mysterious, slightly secret nature of music is transmitted through the use of the Dorian minor mode, the overall light character of the sound. An interesting composer's reception is an obstinational rhythmic drawing in accompaniment to the staccato, which persists throughout the play and causes a sensation of live pulsation and association with the folk percussion instrument. Against this background, a melody played by legato sounds. This use of contrasting strokes gives the music a sharp character, scherzosity:

Example 2. A small scherzo



The national color is expressed in a quarto-quintal interval, the diatonicity of the fret base, the originality of the rhythmic pattern. This miniature once again suggests the desire to synthesize the European technique of writing and reliance on the folk-intonation principle. It can be assumed that in this work Bazarbai Zhumaniyazov has translated not only individual compositional technique and melodism, but also unique features of his personality, his own individual psychological appearance: exacerbated subtlety and sensitivity of perception in

combination with nobility and restraint of reactions to the most diverse life phenomena, including including tragic or scherzoznye.

Of particular interest is another piano miniature – Polka. In this case, the preservation of the traits of dance, inherent in polka, is the way of utterance, under which various psychological states and expressive speech turn on. The composition is characterized by a dialogical presentation, question-answer phrases. Music is full of grace and plastic informative. Understanding the intonations of the polka as speech, declamatory or reflective dance movements is very characteristic of the composer's work.

In the three-part form in which Polka is written, the author finds his methods of artistic transformation of musical material. In the first part, both natural and harmonic minor, a dynamic scale from *mf* to *f*, are used. In the middle part the coloring of the sound changes due to the appearance of parallel major and nuance “*p*”. Peculiarly rhythmic design of the material - the appearance of syncopation against the background of aged half notes. Thematic material does not contrast particularly with the change of the mode, but is the development and display of different aspects of the images.

This miniature is indicative of the individual application of writing techniques, the identification of the timbral possibilities of the instrument, the disclosure of the multifaceted imagery sphere on a small scale, and the refraction of Polish dance within the framework of national color (see Example 3):

Example 3. Polka

The musical score for 'Polka' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamic is 'mf'. The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The second system continues the piece, marked with a dynamic of 'f'. It features a key signature change to D major (two sharps) and includes syncopated rhythms. The third system concludes the piece with a 'Fine' marking, showing a final melodic flourish in the right hand and a sustained chord in the left hand.

In conclusion, with folklore sources, musical speech in three pianos miniatures by Bazarabai Zhumaniyazov is indirectly linked: predominantly by a common intonational system, the use of quarto-quint structures as vertically harmonic structures, and horizontally melodic complexes; diatonicity of the base platform, the search for timbral colors peculiar to Kazakh folk instruments. The didactic orientation of music is manifested in the aesthetic appeal of the plays, the vivid imagery, the availability of pianistic presentation, the orientation to the melodic richness of folk music, and most importantly in the demand for the performer to translate and convey that "voice" of the composer.

Education on the repertoire of the twentieth century, works of national authors is of paramount importance, since it fosters communication with folk culture, the elements of which are creatively embodied by composers, develops imagination and fantasy, cultivates the emotional sphere, and forms musical intellect. Therefore, any attempts to methodically develop the repertoire, analyze the creativity of Kazakhstani composers will promote the propagation of Kazakh national music, a purposeful approach to choosing a repertoire, enriching the methodological methods of its study.

Piano miniatures by Bazarbai Jumaniyazov are a kind of a drop in the sea of his work, but each of them has a direct contribution to the understanding of the time in which the composer worked, is a sample of how, using a small form, one can recreate one's individual, inner, spiritual world, own author's world view.

References

1. **Иванчей, Н.П.** Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия // Вестник Адыгейского государственного университета [Текст]. Серия 2: Филология и искусствоведение. Вып. №1. – Адыгея, 2009.
2. **Ергиев, И.Д.** Содержание музыкального произведения и смысловая конфигурация артистизма исполнителя-инструменталиста [Текст] // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. Вып. №3 (35). – Челябинск, 2013. С. 110-116.
3. **Сохор, А.Н.** Социальная обусловленность музыкального мышления [Текст] // Проблемы музыкального мышления. – М., 1974. С. 59-75.
4. **Казанцева, Л.П.** Музыкальный портрет [Текст]. – М, 1995. 124 с.
5. **Кирсанова, Э.А.** Детская музыка и фольклор [Текст]. – Алматы, 1997. 115 с.
6. **Кузембаева, С.А., Мусагулова, Г.Ж., Касимова, З.М.** Казахские оперы [Текст]. – Алматы, 2010. С. 213-216.
7. **Горбунова, Н.** Фортепианные циклы Г. Жубановой. Вопросы целостности композиции и интерпретации [Текст] : дисс. ... магистр иск. – Алматы, 2015. 111 с.
8. **Аравин, П.В.** Степные созвездия. Очерки и этюды о казахской музыке [Текст]. – Алма-Ата, 1979. 183 с.

References (transliterated)

1. **Ivančej, N.P.** Fortepiannaâ transkripciâ v svete psihologii muzykal'nogo vospriâtiâ [Text] // Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriâ 2: Filologiâ i iskusstvovedenie. Iss. №1. – Aдыgeâ, –2009.
2. **Ergiev, I.D.** Soderžanie muzykal'nogo proizvedeniâ i smyslovaâ konfiguraciâ artistizma ispolnitelâ-instrumentalïsta [Text] // Vestnik Čelâbinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv. Iss. №3 (35). – Čelâbinsk, 2013.
3. **Sohor, A.N.** Social'naâ obuslovlennost' muzykal'nogo myšleniâ [Text] // Problemy muzykal'nogo myšleniâ. – M., 1974.
4. **Kazanceva, L.P.** Muzykal'nyj portret [Text]. – M, 1995.
5. **Kirsanova, È.A.** Detskaâ muzyka i fol'klor [Text]. – Almaty, 1997.
6. **Kuzembaeva, S.A., Musagulova G.Ž., Kasimova Z.M.** Kazahskie opery [Text]. – Almaty, 2010.
7. **Gorbunova, N.** Fortepiannye cikly G.Žubanovoj. Voprosy celostnosti kompozicii i interpretacii [Text] : diss. .. masters of arts. – Almaty, 2015.
8. **Aravin, P.V.** Stepnye sozvezdiâ. Očerki i ètûdy o kazahskoj muzyke [Text]. – Alma-Ata: Zhalyñ. 1979. – 184 p.

Сведения об авторе:

Сомов Антон – магистрант первого года обучения по специальности «Музыковедение» КНК им. Курмангазы. Нучный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной консерватории имени Курмангазы В.А.Шапилов.

Автор туралы мәлімет:

Сомов Антон – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы «Музыкатану» мамандығының 1 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану ғылымының кандидаты, доцент В. А.Шапилов.

Information about the author:

Somov Anton – Master of the first year of study in the specialty "Musicology" KNK them. Kurmangazy. Supervisor – V.A. Shapilov

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

ДӘСТҰРЛІ МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ACTUAL RESEARCHES OF TRADITIONAL MUSIC

Гилярова Н. <i>Гилярова Н.</i> <i>Gilyarova N.</i>	Традиционная культура в XXI веке: методы исследования XXI ғасырдағы дәстүрлі мәдениет: зерттеу әдістері Traditional culture in the XXI century: research methods	6
Баяхунов Б. <i>Баяхунов Б.</i> <i>Bayakhunov B.</i>	Домбровое двухголосие Домбырадағы қосдауыстылық Dombra double-voiced texture	12
Утегалиева С. <i>Өтегалиева С.</i> <i>Utegalieva S.</i>	Влияние исполнительства на высоту и тембровую окраску звука на составных хордофонах Центральной Азии Орталық Азияның құрамдық хордофондарына дыбыстың биіктігіне және тембрлік бояуына орындаушылық әсері The influence of the performance on the sound pitch and timbre coloring of Central Asian composite chordophones	30
Садықов С., Токжанов Т. <i>Садықов С.,</i> <i>Токжанов Т.</i> <i>Sadykov S.,</i> <i>Tokzhanov T.</i>	Күй тілі Язык кюя The language of kuy	38
Қайрулла К. <i>Қайрулла К.</i> <i>Kairullah K.</i>	Жырау Жақсылық Мамытұлының өмірі мен шығармашылығы Жизнь и творчество жырау Жақсылыка Мамытулы Life and creativity of zhyrau Zhaksylyk Mamytuly	43
Пазылова А. <i>Пазылова А.</i> <i>Pazylova A.</i>	Ақын Майлықожа Сұлтанқожаұлы шығармаларының идеялық-образдық сипаты Идейно-образный облик сочинений акына Майлықожы Султанқожаұлы Ideas and images in the creativity of akyn Mailykozha Sultankozhauy	47

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

Серікболова А. <i>Серикболова А.</i> <i>Serikbolova A.</i>	Саз өнері жайлы халықтың дәстүрлі түсініктері Народные представления о музыкальном искусстве Folk notions on art of music	55
Росельбаева Д., Шапилов В. А. <i>Росельбаева Д.,</i> <i>Шапилов В. А.</i> <i>Rosselbayeva D.,</i> <i>Shapilov V.A.</i>	Стилевые и мировоззренческие основы творчества Б. Аманжол Б. Аманжолдың шығармашылықтың стилі және философиялық негіздері Stylistic and philosophical foundations of B. Amanzhol's musical creativity	60

Макеев Б.	«Симфония псалмов» И. Стравинского и эволюция жанра симфонии	
<i>Макеев Б.</i>	И. Стравинскийдің «Забурлар симфониясы» және симфония жанрының эволюциясы	
<i>Makeev B.</i>	Symphony of Psalms by I. Stravinsky and the evolution of the genre	68
Ербол М.	Қазақстандағы қазіргі заманғы фольклорлық-этнографиялық ансамбльдер	
<i>Ербол М.</i>	Современные фольклорно-этнографические ансамбли Казахстана	
<i>Yerbol M.</i>	Modern folklore-ethnographic ensembles of Kazakhstan	74
Сомов А.	The genre of piano miniature in creativity of Bazarbay Jumaniyazov	
<i>Сомов А.</i>	Базарбай Жұманиязовтың шығармашылығындағы фортепианолық миниатюра жанры	
<i>Сомов А.</i>	Жанр фортепианной миниатюры в творчестве Базарбая Жуманиязова	80

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

4 (17) 2017

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Ақпарат және коммуникациялар министрлігінде тіркелген
Тіркеу туралы куәлік №16389-Ж 2017 жылдың 10 наурызда берілген

Алғашқы есеп қою кезіндегі нөмірі мен мерзімі №13880-Ж 19.09.2013

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Б. Т. Омар

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

Saryn art and science journal

4 (17) 2017

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве информации и коммуникаций РК

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Собственник: Казахская национальная консерватория им.Курмангазы (г. Алматы)

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете государственного контроля в области связи, информатизации и средств массовой информации Республики Казахстан №16389-Ж, выданное 10.03.2017 г.

Дата и номер первичной постановки на учёт №13880-Ж, 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 300 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

Б. Т. Омар

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

Saryn art and science journal

4 (17) 2017

Published 4 times a year

«Saryn art and science journal» ISSN 2310-3337

Magazine registered with the Ministry of Information and Communication
Certificate of registration # **16389-Ж** from March, 10, 2017

First registration certificate **№13880-Ж** was given on September 19, 2013
Edition of 300 copies

Managing editors:

V. Nedlina

B. Omar

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, Б. Т. Омар*

Верстка на компьютере: *В. Недлина*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 18.12.2017

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
