

ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

SARYN

Art and Science Journal

2017 жылға 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

2018

ЖЕЛТОҚСАН
ДЕКАБРЬ
DECEMBER

Құрылтайшы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Редакция алқасы:

Жүдебаев Арман Әділханұлы

бас редактор, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Халықаралық және Республикалық байқаулардың лауреаты, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

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

Saryn art and science journal

4 (21) 2018

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
Я. С. Максимчева
А.А. Дәрібаева

Беттеген:
Я. С. Максимчева

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:**

Жудебаев Арман Адильханович – главный редактор, Заслуженный деятель Республики Казахстан, Лауреат Международных и Республиканских конкурсов, ректор КНК им. Курмангазы

Г. З. Бегембетова	заместитель главного редактора, проректор по научной работе и международному сотрудничеству КНК им. Курмангазы, кандидат искусствоведения
Р. К. Джуманиязова	кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы
Б. М. Аташ	доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
М. Х. Абеусейтова	доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
Н. Н. Гилярова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
К. В. Зенкин	доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
А. Г. Каирбекова	доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
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,
И. А. Рау	доктор философских наук, профессор, Научный форум по международной безопасности при Академии ведущих кадров Бундесвера (Германия)
М. Сабит	доктор философских наук, профессор, АУЭС (Казахстан)
Б. М. Сатершинов	доктор философских наук, доцент, заведующий отделом религиоведения Института философии, политологии и религиоведения Комитета науки МОН РК(Казахстан)
М. Сато	доктор философии, профессор Университета Нихон (Япония)
Я. Сипош	PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
Г. С. Сулесева	кандидат филологических наук, доцент КНК им. Курмангазы
С. И. Утегалиева	кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
В. Н. Юнусова	доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского

Saryn art and science journal

4 (21) 2018

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
Я. С. Максимчева
А.А. Дарибаева

Вёрстка:
Я. С. Максимчева

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 Conservatoire

Editorial board:

Arman Zhudebayev– Chief Editor, Honored worker of the Republic of Kazakhstan, the Laureate of International and Republic competitions, Rector of Kurmangazy KNC

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

Saryn art and science journal

4 (21) 2018

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
Ya. Maximcheva
A. Daribayeva

Page Makeup:
Ya. Maximcheva

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР

АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC

МРНТИ 18.41.85

А. Ахмедова (Сафиханова)¹¹*Азербайджанская Национальная Консерватория
Баку, Азербайджан***ЧЕРТЫ СИНКРЕТИЗМА
В ТРУДОВЫХ ПЕСНЯХ КАРАБАХСКОГО РЕГИОНА АЗЕРБАЙДЖАНА****Аннотация**

Музыкальный фольклор Карабаха является неотъемлемой частью музыки устной традиции Азербайджана. Трудовые песни Карабаха отличаются жанровым и музыкально-стилистическим многообразием. Под воздействием определённой общественной функции в каждом из жанров, составляющих корпус трудовых песен Карабаха, сформировался характерный комплекс музыкально-выразительных особенностей. Для трудовых песен исследуемого региона характерны интересные проявления синкретизма. В статье анализируется синкретическая природа некоторых жанров трудового фольклора Карабаха. Под воздействием определённой общественной функции в каждом из жанров, составляющих корпус трудовых песен Карабаха, сформировался характерный комплекс музыкально-выразительных особенностей. Понятие синкретизма в трудовых песнях охватывает широкий круг явлений и обозначает корреляцию между словом и музыкой, ритмическими телодвижениями и мелопоэтическим текстом, художественной и утилитарной функциями. Проявление синкретизма рассматривается на примере *нэхрэ* – песен, исполняемых в процессе выработки масла. В интонационном содержании песен *нэхрэ* преобладают интоналы просьбы, мольбы. В метrorитмической организации песен наблюдаются ритмоформулы, соответствующие ритму телодвижения при выполнении трудового процесса, что свидетельствует о бифункциональности, которая направлена на две разные сферы жизни – художественную и нехудожественную (утилитарную).

Ключевые слова: фольклор, Карабах, Азербайджан, синкретизм, трудовые песни**А. Ахмедова (Сафиханова)¹**¹*Әзірбайжан Ұлттық консерваториясы
Баку, Әзірбайжан***ӘЗІРБАЙЖАННЫҢ ҚАРАБАХ АЙМАҒЫНДАҒЫ
ЕҢБЕК ӘНДЕРІНІҢ СИНКРЕТТІК СИПАТТАМАЛАРЫ****Аңдатпа**

Қарабахтың музыкалық фольклоры Әзірбайжанның ауызша музыка дәстүрінің ажырамас бөлігі болып табылады. Қарабах еңбек әндері жанрлық және музыкалы-стистикасы әртүрлілігімен ерекшеленеді. Қарабахтағы еңбек әндері легін құрайтын әр жанрда белгілі бір әлеуметтік функцияның әсерінен, музыкалы-мәнер ерекшеліктеріне тән кешен қалыптасты. Зерттеліп отырған аймақтың еңбек әндеріне синкретизм көріністері тән. Мақалада Қарабах еңбек фольклорының кейбір жанрларының синкреттік табиғаты талданады. Еңбек әндеріндегі синкретизм ұғымы кең ауқымды құбылыстарды қамтиды: сөз бен музыканың, ырғақты дене қозғалысы мен мелопоэтикалық мәтін, көркем және утилитарлық функциялардың үйлесімділігін білдіреді. Май өндіру кезінде орындалатын мысал ретінде *нэхрэ* – әні синкретизмнің көрініс табуы қарастырылады. *Нэхрэ* – әнінің интонациялық мазмұнында сұраныс өтініш екпіндері байқалады. Әннің метр-ырғақтық ұйымдастыруында еңбек барысының ырғаққа сәйкес орындалатын дене қозғалысының бифункционалдық дәлелі ретінде өмірдің екі түрлі көркем және бейкөркем (утилитарлық) саласына бағытталған ырғақ формулалары байқалады.

Тірек сөздер: фольклор, Қарабах, Әзірбайжан, синкретизм, еңбек әндері.

A. Akhmedova (Safikhanova)¹
¹Azerbaijan National Conservatoire
 Baku, Azerbaijan

FEATURES OF SYNCRETISM IN LABOR SONGS OF THE KARABAKH REGION OF AZERBAIJAN

Abstract

Musical folklore of Karabakh is an integral part of the oral tradition music of Azerbaijan. Labor songs of Karabakh have different genres and musical-stylistic variety. Under the influence of certain public functions in each of the genres that form the body of labor songs of Karabakh, a distinctive set of musical and expressive features was formed. Interesting manifestations of syncretism are characteristic for labor songs of this region. The article analyzes the syncretic nature of some genres of Karabakh labor folklore.

Under the influence of a certain social function in each of the genres that form the corpus of Karabakh labor songs, a characteristic complex of musical and expressive features was formed. The concept of syncretism in labor songs covers a wide range of phenomena and denotes a correlation between word and music, rhythmic body movements and melopoetic text, artistic and utilitarian functions.

The manifestation of syncretism is considered on the example of *nehreh* – songs performed in the process of butter production. In the intonational content of the *nehreh* songs, the intonemes of the request and prayer prevail. Rhythmic formulas are observed in the metro-rhythmic organization of the songs, which correspond to the rhythm of the movement in the performance of the labor process, which indicates bifunctionality, which is aimed at two different spheres of life – artistic and non-artistic (utilitarian).

Key words: folklore, Karabakh, Azerbaijan, syncretism, labor songs.

Изучение синкретических особенностей аутентичного фольклора представляет собой одну из актуальнейших проблем этномузыкознания. Не вызывает сомнения тот факт, что в результате всесторонних и целенаправленных исследований данной проблемы можно составить относительно целостное представление о ранних пластах исторического развития традиционной музыкальной культуры народа. Между тем следует признать, что в этномузыкознании методологические основы синкретизма все ещё остаются недостаточно разработанными. Очевидно, что при разработке методологических параметров изучения явлений синкретизма в данной сфере науки необходимо опираться на ставшие уже классическими общеметодологические определения. Как известно, «синкретизм – нерасчленённость, характеризующая неразвитое состояние какого-либо явления (например, искусства на первоначальных стадиях человеческой культуры, когда музыка, пение, поэзия, танец не были отделены друг от друга)» [1, 1222].

Каждая этническая культура, аутентичный фольклор разных народов преподносит нам многочисленные примеры синкретических явлений. Безусловно, каждое из них требует отдельного рассмотрения и всестороннего изучения. Но при этом общей методологической установкой всех научных изысканий должен быть постулат о том, что системная организация всех смысловосущих элементов фольклорно-этнографического текста зависит в каждом конкретном случае от содержания «исходной, жизненно значимой ситуации:

- на уровне назначения, практической целесообразности и продуктивности;
- в сфере средств, способов и языка выражения (вербальной, образно-поэтической, музыкальной, изобразительной, хореографической и других);
- на уровне характера воссоздания и восприятия каждого элемента художественной формы как обязательного (по законам традиционности), необходимого эпизода происходящего события» [2, 85].

Целью настоящей статьи является исследование признаков синкретизма в трудовых песнях Карабахского региона Азербайджана.

Музыкальный фольклор Карабаха является неотъемлемой частью музыки устной традиции Азербайджана. В результате проведённых экспедиций мы пришли к заключению, что составляющий основную часть музыкального фольклора Карабаха жанр песни представлен здесь следующими разновидностями: обрядовые песни (песни, связанные со

свадебным и траурным обрядами), бытовые песни (колыбельные и лирические песни), трудовые песни. Трудовые песни Карабаха отличаются жанровым и музыкально-стилистическим многообразием. Так, корпус трудовых песен, исполняемых мужчинами, представлен следующими жанрами: табунные, караванные, рыбацкие, скотоводческие, охотничьи, пастушьи, песни молотбы и т.д. Жанровым разнообразием отличаются и женские трудовые песни: песни, исполняемые в процессе доения, изготовления масла, плетения, ковроткачества, изготовления циновки, выпечки хлеба, окрашивания ниток, приготовления *дошаба* (концентрата сока винограда) и т. д.

Применяя методы структурной типологии можно составить более полное представление о глубинных закономерностях разновидностей песенного жанра Карабахского региона.

Как известно, жанровая классификация и структурная типология каждой этнической музыкальной традиции представляет собой одну из сложных в методологическом плане проблем этномузыкознания. Методологической основой проведённой нами систематизации является положение известного этномузыковеда Е. Гиппиуса о жанре как реализации функции в структуре и о процессе жанрообразования как типизации структуры под воздействием общественной функции. «Это определение основано на системном понимании объекта исследования – музыкально-фольклорной традиции. Отсюда следует, что жанр не существует как абстрактная категория, а всегда имеет локальную специфику, являясь одним из компонентов традиции и получая свой статус только в соотношении с другими жанрами этой системы» [3, 447].

Следует отметить, что под воздействием определённой общественной функции в каждом из жанров, составляющих корпус трудовых песен Карабаха, сформировался характерный комплекс музыкально-выразительных особенностей. В контексте разрабатываемой нами темы следует также отметить, что в жанре трудовых песен Карабахского региона в яркой форме проявляются черты синкретизма, свойственные этнической культуре тех народов, «которые имеют развитую систему земледельческого хозяйства и обусловленный ею оседлый образ жизни» [4, 253]. Особо следует подчеркнуть, что понятие синкретизма в исследуемом нами жанре охватывает широкий круг явлений и обозначает корреляцию между словом и музыкой, ритмическими телодвижениями и мелопоэтическим текстом, художественной и утилитарной функциями. Попытаемся на собранном нами материале проанализировать некоторые проявления синкретизма в различных жанрах трудовых песен.

Не затрагивая все жанры трудовых песен, рассмотрим проявление синкретизма на примере *нэврэ* - песен, исполняемых в процессе выработки масла. Для артикуляции песен этого жанра характерны речитативно-декламационная манера исполнения, вокально-речевой тип фонации, который проявляется в вибрато отдельных звуков и своеобразных в тембровом отношении асемантических слогов. Характерно, что большинство из песен этого жанра исполняется в стиле *parlando*. Для её временной, метро-ритмической организации характерна определённая степень типизированности, которая проявляется, прежде всего, на уровне слогоритмической ячейки – стопы. В ладо-интонационной сфере песен этого жанра велика роль формульных попевок, базирующихся на бихорде, трихорде и тетрахорде, что является одной из особенностей раннего интонирования. В семантической организации анализируемых напевов преобладают иконические и индексальные знаки. В контексте разрабатываемой нами темы особо следует подчеркнуть, что в интонационном содержании песен *нэврэ* преобладают интонаемы просьбы, мольбы. С другой стороны в метроритмической организации песен наблюдаются ритмоформулы, соответствующие ритму телодвижения при выполнении трудового процесса, что свидетельствует о «бифункциональности, которая направлена на две разные сферы жизни – художественную и нехудожественную (утилитарную)» [4, 253].

Интересные примеры синкретизма предоставляют нам образцы и другого жанра трудовых песен Карабахского региона, исполняемых при пряже ковровых изделий. Прялка всегда занимала особое место в быту жителей Карабаха. Неслучайно, в фольклоре этого

региона сохранились множество пословиц, загадок и других образцов устного народного творчества, посвящённых данному орудию труда. Обобщая результаты анализа собранных нами во время фольклорных экспедиций прядильных песен, особо отметим следующие музыкально-стилистические особенности. В формобразовании образцов данного жанра велика роль такого художественного приёма, как повтор. Композиции собранных нами прядильных песен складываются из многочисленных повторов небольших ладоинтонационных и метrorитмических сегментов. Для большей наглядности проанализируем один из образцов собранных нами прядильных песен.

Прядильная песня, исполненная жительницей села Араз Яглывенд Физулинского района Забыш Годжаевой, отличается своими архаическими особенностями.



Cəhrə nəğməsi № 1

oxudu: Qocayeva Zabiş
nota köçürən: Səfixanova Aygül

Moderato 1 SNT 2 SNT

Düh - cəm iy - də qal - ma - sin ha - nam göy - də qal - ma - sin

3 SNT 4 SNT

ay öm rüm gü - nüm cəh - rə üs - tü - mə gü - nüm cəh - rə.

Прежде всего отметим, что «начальный этап любых формализованных аналитических процедур начинается с сегментации – регламентированного членения исследуемого текста на сегменты – отрезки различной длины» (5, 51). После проведенной сегментации обнаружилось, что интонационная форма напева оформляется в двухчастную композицию (сх. 1):

Очевидно, что в становлении формы анализируемого образца велика роль принципа повтора. Например, интонационная форма прядильной песни базируется на вариантном повторе формульной попевки лада азербайджанской музыки – *Сегях*. Поэтическую основу песни составляет 4-строчная строфа, каждая строка которой состоит из 7 слогов. Отметим, что данный тип структурной организации характерен для одного из распространённых

жанров азербайджанской народной поэзии – *баяты*. В контексте исследуемой нами проблемы синкретизма важно отметить, что интонационная форма мелострофы – ААВА полностью проецирует характерную структуру *баяты*. Данный факт ещё раз убедительно свидетельствует о синкретической природе образцов прядильных песен.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что исследование жанра трудовых песен Карабаха представляет особый интерес с точки зрения изучения явлений синкретизма и реконструкции ранних этапов развития азербайджанского фольклора.

Список литературы:

1. Советский энциклопедический словарь. М, 1979.
2. *Мехнецов А.* Проблемы системного изучения явлений фольклора. Свойства типического и опознавательные признаки художественной формы// Климент Васильевич Квитка и актуальные проблемы этномузыкологии. Материалы науч. конф. / Ред.- сост. Е. Битерякова. – М, 2009.
3. Народное музыкальное творчество (ответственный редактор О.А. Пашина). Санкт-Петербург, 2005.
4. *Дюшалиев К., Айтикеев С.* Черты синкретизма в киргизской народной песенной культуре // Музыка тюркского мира. Материалы первого международного симпозиума. Алматы, 2009.
5. *Дадашзаде К.* Знаковая система дастана. Баку, 2004.

References (transliterated)

1. Sovetskij ènciklopedičeskij slovar'. М, 1979.
2. *Mehneceov A.* Problemy sistemnogo izučeniâ âvlenij fol'klora. Svoystva tipičeskogo i opoznavatel'nye priznaki hudožestvennoj formy// Kliment Vasil'evič Kvitka i aktual'nye problemy ètnomuzykologii. Materialy nauč. konf. / Red.- sost. E. Biterâkova. – М, 2009.
3. Narodnoe muzykal'noe tvorčestvo (otvetstvennyj redaktor O.A. Pašina). Sankt-Peterburg, 2005.
4. *Dûšaliev K., Ajtikeev S.* Čerty sinkretizma v kirgizskoj narodnoj pesennoj kul'ture // Muzyka tûrkskogo mira. Materialy pervogo meždunarodnogo simpoziuma. Almaty, 2009.
5. *Dadašzade K.* Znakovaâ sistema dastana. Baku, 2004.

Сведения об авторе:

Ахмедова (Сафиханова) Айгюль Шахмирза кызы – докторант Азербайджанской национальной консерватории. Научный руководитель – *Гусейнова Лала Ширмамед кызы* – доктор философии по искусствоведению, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Ахмедова (Сафиханова) Айгюль Шахмирза кызы – Өзирбайжан ұлттық консерваториясының докторанты. Ғылыми жетекшісі – *Гусейнова Лала Ширмамед кызы* – өнертану бойынша философия докторы, профессор.

Information about the author:

Aygul Shakhmira-kyzy Akhmedova (Safikhanova) – Doctoral student of the Azerbaijan National Conservatoire. Supervisor - Huseynova Lala Shirmamed Kyzy - Ph.D. in Art, professor.

МРНТИ 18.41.91

А. Байбек¹¹Казахский национальный университет искусств
Астана, Казахстан**«ТЕМІРТАС» – ШЕДЕВР БІРЖАН САЛА****Аннотация**

В статье был выполнен целостный анализ песни «Теміртас» выдающего певца Аркинской песенной традиции XIX века Біржан сал Қожағұлұлы с целью приблизиться к разгадке тайны её совершенства и уникальности. Ведь и через полтора века после создания эта проникновенная песня, воздействующая на самые тонкие душевные струны слушателей, остаётся и сегодня одной из самых популярных. «Теміртас» – это шедевр, в котором осуществлена гармония всех составляющих музыкально-поэтического целого.

В песне «Теміртас» Біржан сал гениально использует композиционный приём асинхронности стиха и напева. В ней мы видим особый тип асинхронности, который представляет синтез выразительной речевой акынской декламации с трагическим лиризмом. Біржан сал, основываясь на мелодическом строении *қара өлең* (бытовых песен) и интонациях обрядовых жоқтау и наследуя принцип асинхронности акынских 7-8-ми и 11-тисложных *терме*, передал льющийся поток мыслей, образовав новую композиционную структуру «восьмистишие». Новый синтезирующий жанр *ән-әңгіме* (песня-рассказ) безусловно, явился композиторским шедевром не только наследия Біржан сала, но и песенной культуры Арки.

Ключевые слова: традиционная песня, лирика салов и сері, музыкальный стиль, импровизационность.

А. Байбек¹¹Қазақ ұлттық өнер университеті,
Астана, Қазақстан**«ТЕМІРТАС» – БІРЖАН САЛ ӘНДЕРІНІҢ ЖАУҒАРЫ****Аңдатпа**

Мақалада XIX ғ. Арқа әншілік дәстүрінің көрнекті өкілі Біржан сал Қожағұлұлының «Теміртас» әнін кешенді талдау арқылы, оның құндылығы мен бірегейлігінің құпиясын ашу мақсаты көзделді. Бір жарым ғасыр өтсе де бұл әсерлі туынды бүгін де әрбір тыңдаушының жанын тебіренерлік ең танымал шығармалардың қатарында тұр. «Теміртас» – музыкалық-поэтикалық тұтастықтың барлық құрамдары үйлесім тапқан өнер жауһары.

«Теміртас» әнінде Біржан сал өлең мен әуеннің асинхрондылық құрылымдық тәсілін аса шеберлікпен пайдаланған. Бұл әнде акындық мәнерлі сөйлеу декламациясы мен мұңды лириканың қабысуынан туындаған асинхрондылықтың ерекше түрі көрініс тапқан. Біржан сал қара өлеңнің әуендік құрылымы мен ғұрыптық жоқтау сарындарына, сондай-ақ акындық 7-8- и 11-буынды термелердің асинхрондылық қағидаларына сүйене отырып, толассыз ой легі арқылы жаңашыл «сегіз жолды» композициялық құрылым тудырды. Жаңа синтезделген ән-әңгіме жанры Біржан сал шығармашылығының ең биік шынары ғана емес, бүкіл Арқа ән мектебінің жауһарына айналды.

Түйін сөздер: дәстүрлі ән, сал-серілер лирикасы, музыкалық стиль, суырыпсалмалылық

А. Baibek¹¹The Kazakh National University of Art
Astana, Kazakhstan**«TEMIRTAS» – THE MASTERPIECE OF BIRZHAN SAL****Abstract**

The article carried out a holistic analysis of the song “Temirtas”, performed by outstanding singer of the 19th century Arka song tradition – Birzhan sal Kozhagululy, with a goal of approaching the secret of its

perfection and uniqueness. After all, even after a century and a half following its creation, this heartfelt song which affects the most delicate strings of the listeners' souls, remains being popular. "Temirtas" is a masterpiece in which the harmony of all components of the musical-poetic whole is realized.

In the song "Temirtas" Birzhan sal ingeniously uses the compositional technique of asynchrony of verse and melody. In a song, we see a special type of asynchrony, which is a synthesis of expressive *akyn* recitation with tragic lyricism. Birzhan sal, based on the melodic structure of *Kara olen* (household song) and the intonations of ceremonial *joktau*; inheriting the principle of asynchrony of *akyns'* 7-8-syllabic and 11-syllabic terme, conveyed a flowing stream of thoughts, forming a new composition structure "eight-lined verses". The new synthesizing genre - *an-angime* (song-story) undoubtedly was a masterpiece of composition not only for the heritage of Birzhan Sal, but also for the song culture of the Arka.

Key words: Traditional song, Lyric of Sals and Seri, Musical style, improvisation

Центральной фигурой устно-профессиональной музыки XIX столетия является *Біржан сал*, который по праву считается основоположником Аркинской песенной традиции. Его жизненный путь был полон творческих взлетов и трагических конфликтов. Тяжелыми испытаниями были омрачены последние годы его жизни [1]. Их певец провёл в бедности, над которой сам горько иронизировал, а вместе с бедностью пришли недуги и одиночество. Эти испытания *Біржан сал* переносил со стойкостью, изливая в песнях боль и горечь последних лет жизни.

Песни в жанрах *қоштасу* (прощание) и *өсиет* (завещание), созданные в эти трагические годы, образуют своеобразный «прощальный цикл». Это лебединые *қоштасу әндер*: «*Біржанның ауырып жатқандағы әні*», «*Аттанамын*», «*Біржанның қайтыс болар алдындағы әні*», «*Біржан салдың соңғы әні*»; *өсиет әндер*, обращенные к детям и супруге Апиш: «*Теміртас*», «*Асыл-Ақық*», «*Әйелі Әпішке айтқаны*» [2; 3]. Песня «*Теміртас*» в этом цикле занимает особое место.

Пример № 1.

Теміртас

Біржан сал

3 Эй! Бір-жан деп а-тым шық-кан ал-т(ы)а-лаш-қа құ-дай-ым бер-сін гү-мұр

5 те-мір-тас-қа жа-сым-нан ал-пыс бес-тің кел-ге-нім-де құ-дай-ым бер-ді нау-кас

7 ға - ріп бас - қа а 3 - ей. Мі - ну - (і) - шем

9 дәй-ім ме-нің құ - ла бес-ті жа - ға - лай Көк-ше-тау-ды е-лім көш-ті те-мір-тас

А - сыл, А-қық сен-дер-д(і)ой-лап ел-жі-реп і-ші-бау-рым жер-ге түс-ті а3- ей

11 ха-ла-ла-ла-лай-лым лай-лалай-ла-лай-ла-ла-лай-лым ли-ла-лай ләй - лі - май.

Песня «*Теміртас*» – обращение больного отца к сыну, она является повествованием-баяндау, в котором *Біржан сал*, обращаясь к сыну-наследнику, благославляет его и просит бога дать ему долгую жизнь: *Сен едің алдымдағы шамшырағым, Менің де алтыс беске келді жасым; Біржан деп атым шықты алты алашқа, Құдайым берсін гұмыр Теміртасқа* или

Қарағым, Теміртасым, затың басқа, Құдайым өмір берсін Теміртасқа. Это и прощание с дочерью *Асыл, Ақық*, к которому он испытывает трепетное отцовское чувство: *Теміртас, Асыл, Ақық деген шақта, Елжіреп іші бауырым жерге түсті; Теміртас, Асыл, Ақық мейірбаным, Кетсейіші бір сүйгізіп маңдайынан.* Слова песни наполнены глубокой скорбью и в то же время мужественным принятием жестокой действительности и неизбежности судьбы. Последние наставления и напутствия детям звучат как *аманат* (наказ, завещание):

*...Қаншама талаптанып қарасамда,
Байқадым, ажал шіркін құтқармасын.
Арман жоқ өтсемдағы бұл жалғаннан,
Тарихи әңгімем көп артта қалған.
Өлсемде, атым өлмес, айта жүрер,
Журият, артта қалды үш балапан.*

Это проникновенная песня является одним из ярчайших проявлений индивидуальной стилистики *Біржан сала*, гармонично синтезирующей речевую выразительность акынской декламации (в данном случае речевое интонирование) и его лиризма с мелодическими распевами, основанными на интонациях плача-*жоқтау*.

Композиционная структура песни «*Теміртас*» представляет «восьмистишие» с алексическим припевным дополнением. Несовпадение границ поэтических строк и композиционных членений мелодической структуры (асинхронность стиха и напева) образует эффект непрерывного «сцепления» всех 8-ми строк песни, увеличивающего протяжённость мелодии и время общей композиции. Асинхронность стиха и напева является новаторским формообразующим приемом устно-профессиональных песен салов и сере XIX века. В песнях *Біржана* это закономерное продолжение той асинхронности, которая сложилась в акынских 7-8- и 11-тисложных терме для передачи льющегося потока мыслей.

Начинается песня с возгласа-восклицания на слог Ей!, которое не входит в общую композиционную структуру песни. Первоначальный мелодически обособленный бунак «*Біржан деп*» построен на нисходящей терцовой интонации плача. Далее структура мелодико-интонационного движения и структура стиха приходят в противоречие, системно повторяющееся во всех строках. Суть этого противоречия в том, что декламационная мелодия 8-мисложника, следующего за начальным 3-х сложным бунаком, развивается настолько импровизационно-свободно и протяжённо, что в конце 8-мисложника едва подходит к кульминации. И естественно, в кульминации «захватывается» первый 3-х сложный бунак следующей строки, 8-мисложник которой будет озвучен только на посткульминационном спуске. И так происходит на протяжении всей песни. Естественно, что такое несовпадение мелодических и стиховых структур придаёт этому песенному монологу необыкновенную цельность. А момент «захвата» очередного трёхсложника на кульминации мелодии особо выразителен.

Высочайшее мастерство *Біржан сала* превратило традиционную песенную структуру «восьмистишие» в композиторский шедевр, который наиболее полно отражает мысль композитора и воспринимается слушателями как *ән-әңгіме* (песня-рассказ). Очень тонко отметил ощущение бесконечности печального повествования в песне *Біржана* писатель Толеген Кажыбаев в своем проникновенном рассказе «*Теміртас*»: «...*Біржан бұрын-соңды естімеген қоңыр әуенге қол соққан. Біржан іштей ұзақ толғап, тереңде жатқан бір үлді жалғанның жарығына мысқылдай, суыртпақтай тартып шығара алмай әуреге түскен азапты жанның күйін танытқан. Салалы саусақтары пернелерді талғалай басып, талмай жортақтап ұзақ желген. Домбыраның үстіңгі ішегін орта тұстағы пернелерге қадалта, ұзақ қағып тұрып алды. Ақыры, құлаққа қалыптасқан, ұзын-ырга айқындалған азалы, ащы әуен келіп жеткен. «Уа, дүние», – деп басталған ұзақ сонар ащы зарлы сарын барып-барып басылған да, қайыра қайтармаланып келіп, қоңыр әуенге ұласқан. Осылайша, жан қалтыратып, жүрек шымырлатар уытты сөз үлі қайырмамен көмкеріле әдептеліп, ән әсерін мұңды сипатқа бөлеп, бөлекше көңіл күй әуеніне жетелеген» [4, 235].*

Писатель как тонкий знаток традиционной музыки даёт потрясающее обозначение песни. Он называет её сарын (на русский переводится как «мотив» или «напев»). Это термин, который в культуре имеет широкое толкование. Это не только некий «абстрактный» мотив, существующий сам по себе, мотив вообще, но и личный мотив. «Личная песня» – шамана-бақсы, акына, а иногда просто девушек-невест» [5, 72], чьи свадебные прощальные песни-плачи иногда тоже называли сарын.

Сохранились в записях «личные» заклинательные сарыны бақсы Берикбая, Шункыра, Кольбеубета, Айбергана и др., с помощью которых они призывали своих духов и общались с ними; сарыны акынов-импровизаторов Байкокше, Боранбая, Байбалы, Жанака, Кемпирбая, Тубека, Куандыка и др., державшими связь со своими духами-покровителями, духами предков [6]. Все они интонационно родственны плачам.

Сарыны бақсы звучали и на инструменте – это древние кобызовые кюи-сарыны, берущие свое начало от сарынов легендарного Коркута – первого шамана, пророка музыки. Известны кобызовые кюи «Қорқыттың сарыны», «Көзбенің сарыны») [7].

Таким образом, сарын – это музыкальная связь с аруахами. Но это сугубо личная связь, которую не могут использовать другие, сарын принадлежит только одному человеку, своему создателю. В этом суть общения с О дүние-Другим миром: общение с аруахами возможно только на индивидуально-личностном уровне, и оно доступно только тому, кого духи сами изберут, и кто сам проложит свою дорогу к ним. Эта дорога и есть сарын, особая священная мелодия. Называя «Теміртас» не «ән»-песня, а «сарын», Толеген Кажыбаев обозначает её сакральный статус, связанный с миром предков, с тем наивысшим, что было в культуре казахов-тенгрианцев, подчёркивает её высокую одухотворённость, художественную ценность, а также глубоко личностный характер и неповторимый музыкально-поэтический склад. Как и все шаманские сарыны «Теміртас» – это песня-плач, искренняя исповедь души Біржана.

Толеген Кажыбаев определяет песню как «ұзақ сонар ащы зарлы сарын» (букв. продолжительно печальный пронзительный сарын), что отражает его непосредственное восприятие. Мелодическая канва «Теміртас», описанная в рассказе как «ұзақ сонар сарын» (выражение «ұзақ сонар» часто применяется в значении «ұзаққа созылған» (т.е. продолжительный, растянутый, удлиненный). Традиционное понятие «сонар» – это благоприятный для охоты безветренный ясный день после выпавшего густого снега) тесно связана с кобызовыми кюями-сарынами. По-мнению эксперта кобызовой традиции Г.Омаровой, кобызовым кюям свойственен определенный тип движения музыки и особая природа мелодического развертывания: бесконечный варьированный повтор одного и того же тематического материала, в котором происходит продолжительное количественное накопление. Эта повторность мелодического развертывания есть «простейшая форма усиления действенности мотива или словесной формулы» [8, 80]. В целом, тенденция к бесконечной повторности, «соотносится функционально с повтором магических формул, заговоров и заклинаний»...и связана с магической функцией (выделено нами – А.Б.) в ритуальной практике демиургов, что на уровне магического мышления выражало идею Космического Круга, в котором стержневая тема «равновесия» становилась формой установления Гармонии в Космосе [9, 202].

Упомянутые в рассказе выражения «ұзақ сонар сарын», «ащы зарлы сарын» (букв. жгучий, горестный напев) соответствуют концептуальной сущности как анализируемой песни, так и кюев Коркыта, построенных на моноинтонациях похоронных плачей жоқтау, музыкальных символах глубокой скорби и утраты. Образно-тематическое содержание кюев Коркута – философские размышления на тему «жизни и смерти», которые в целом соответствуют диалектике архаичных форм музыкально-поэтической культуры и составляют по авторитетному мнению культуролога Мурата Ауэзова «циклические переходы из одного качества в другое по формуле тезис – антитезис – заклинательный мотив и бесконечное круговращения бытия» [10, 38].

Применение в рассказе определения қоңыр әуен относительно эмоционального восприятия песни вполне обоснованно. Ведь такие жанровые разновидности как қоңыр ән,

қоңыр күйі, в том числе и *қоңыр әуен*, связаны с тембро-звуковым идеалом *қоңыр* и с определенной сферой музыкальных образов. Лингвист С.Джансеитова связывает употребление слова *қоңыр* в традиционной этнокультурной лексике не только с характеристикой тембра – *қоңыр дауыс* (низкий голос, магический, матовый, насыщенный обертонами тембр). Слово *қоңыр* выражает не только ценностное качество низкого голоса исполнителя, но и музыкального инструмента, а именно древнего кобыза. Низкий тембр генетически восходит к музыке баксы, где насыщенность тембра является непременным атрибутом [11].

И не случайно, некоторые песни, как фольклорные, так и устно-профессиональные, в народе называют *қоңыр әуен* или *қоңыр ән*, семантика которых связана с определенной сферой музыкальных образов: от внешне спокойных созерцательных, но насыщенных скрытым драматизмом до открыто трагически-рефлексивных. Как известно, в песенной культуре Западного Казахстана существуют множество фольклорных песен с названиями «*Қоңыр ән*». И в устно-профессиональной традиции, в особенности, в Арке существует множество песен салов и сері с названиями *қоңыр*, это – «*Майда қоңыр*» *Ақан сері*, «*Қоңыр*» *Жаяу Мусы*, «*Назқоңыр*» и «*Жайқоңыр*» *Естая*; в творчестве Западноказахстанского классика *Мухита* – «*Жайма қоңыр*». Аналогично и в инструментальной музыке как Восточного, так и Западного региона, это «*Майда қоңыр*», «*Наз қоңыр*», «*Тел қоңыр*» и «*Жолаушының қоңыр күйі*» *Сутура*, «*Қоңыр*» *Абикена Хасенова*, «*Майда қоңыр*» *Казангапа*, «*Қоңыра*» *Аликяя*.

По определению филологов, *қоңыр ән* – это народное обозначение протяжных песен, которые тесно связаны с интонациями плача. Однако песни-*қоңыр* не являются плачами обрядовых жанров, в которых выражено коллективное экспрессивное начало (как в *жоқтау*, *зар*, *дауыс*, *сыңсу*, *қоштасу*, *сарын*, *ажар*), а плачами, отражающими трагическую рефлексию мыслящей личности, связанную с философским осмыслением жизни и её бренности. Если для обрядовых плачей характерна открытость в излиянии эмоций, то для песен *қоңыр*, даже самых экспрессивных, типично такое исполнение, которое как бы сдерживает, тормозит и не дает излиться в полную силу эмоциям и от этого действует еще сильнее. Образная содержательность песни «*Теміртас*» тесно связана со значением в этнокультурной лексике понятия *қоңыр әуен*, которое явилось символическим выражением определенного состояния – чувства утраты, тоски и боли *Біржан сала*.

Таким образом, необыкновенная сила «*Теміртас*» – этого драматизированного скорбно-трагического монолога – заключается в истоках интонационно-мелодической канвы песни. Этот исток – необрядовые *қоңыр ән* и обрядовые *жоқтау*. Мелодика *жоқтау* полностью воспроизводится в 3, 8, 11 тактах (Пример № 1), она разворачивается в пределах восходящей минорной плачевой квинты, которая из обрядовых перешла в необрядовые плачи.

Часто, особенно в древних кобызовых кюях *Коркыта*, восходящее движение преодолевает объём квинты и устремляется к VI ступени, которая «останавливает» его. Она (VI ступень) конструктивно является его мелодической кульминацией, а эмоционально звучит как прорвавшиеся всхлипывания, рыдания. В обрядовом кобызовом мелосе после кульминации на VI ступени происходит спуск от V к I ступени, который повторяется в укороченном виде от третьей III-II-I (Пример №2).

Этот обрядовый кобызовый плач состоит из 3-х элементов, образующих функциональную асафьевскую триаду: 1. Initium (толчок, начало) – 2. Movere (движение) – 3. tempore (завершение). Сокращённо I – M – T [12].

Первый элемент: восходящий квинтовый ход от I к V ступени – I initium (начало; пример № 2, начало движения, такты 2-3.);

Второй элемент: появление VI ступени, которая занимает намного меньше времени звучания, чем подъём, что компенсируется её экстремальной выразительностью – M movere (развитие, кульминация; пример № 2, такт 4);

Третий элемент: вариантные спуски к I ступени – T tempore (завершение, каданс; пример № 2, такты 6-10,11-15).

Пример № 2 Қорқыт, Кобызový кюй



Обрядовый плач – основа этой песни. Но *Біржан* не был бы гением, если бы воспроизвёл его точно. Он использует его элементы, постоянно меняя их семантику и функцию. Для удобства анализа разобьём напев песни на фазы развития.

INITIUM. Начало песни «*Теміртас*» нетрадиционно. В ней каданс обрядовой плачевой формулы, в виде укороченного спуска III-II-I ступени, звучит в самом начале (пример № 1, такт 1, первый трёхсложник), и выполняя функцию начала-initium, определяет общий эмоциональный настрой песни. Это необыкновенно сильный ход – кадансовая формула звучит в начале песни, а традиционная семантика каданса – это окончание, вывод, после которого ничего быть не может. И этот минорный терцовый ход задаёт всему последующему музыкально-поэтическому сюжету характер обречённости.

MOVERE 1. После окончания начального бунака на I ступени, второй 4-х сложный бунак начинается с VI ступени, 2 элемент movere (пример № 1, такт 2), как неожиданный разрыв мелодии, резко противоречащий связному течению стиха, в котором после слов «*Біржан деп*» идёт логичное продолжение *атым шықты...* В этом разделе мелодия кружится вокруг V ступени, экстремальная ладово-интонационная выразительность VI ступени усиливается ритмом *ақсақ-ырғақ* и вторжением речитативных акынских интонаций, вносящих в раздумчиво горестное состояние элемент развития, движения, некоторый элемент пафоса или даже протеста (всё зависит от интерпретации исполнителя). И опять происходит несовпадение функции (начало куплета) и семантики обрядового элемента 2-movere (развитие, движение, кульминация, прорыв). Появление в начале куплета самой экспрессивной VI ступени, к которой традиционный плач приходит, как правило, постепенно, звучит как невыносимая боль, которую невозможно сдержать.

MOVERE 2. После кульминации на спуске возвращается 3-й элемент-tempore, который будет постоянно звучать в конце мелодических фраз, в конце каждого стихотворного 8-ми сложника (пример № 1, такты 4, 7, 9). Но так как он располагается пока ещё в фазе мелодического развития-movere, в фазе ускоренного спуска мелодии, то он попадает к тонике не вовремя, слишком рано по музыкальному времени, к тому же, когда стихотворная строка или ещё не закончилась (пример № 1, такты 2, 4, 9), или только что перед этим спуском началась (пример № 1, такт 7). В силу этих причин этот элемент кадансом не воспринимается и требует продолжения. Он тоже двойственен: на базовую семантику каданса противоречиво налагается семантика развития. Его несвоевременное появление в неустойчивой фазе формы нагнетает ту семантику, которую он приобрёл в самом начале песни – безысходность. И только в последнем такте песни наконец-то совпадают мелодический каданс и конец алексической фразы, исчерпывается потенциал мелодического движения, создаваемый «поисками» гармонии между двумя составляющими песни – стихом и напевом. Они «находят» друг друга, и устанавливается равновесие

целостной песенной формы, а в плане эмоциональном – устойчивое состояние горестной безысходности.

ТЕМПОРЕ. После звучания 3-го элемента, требующего продолжения и завершения движения, то есть каданса у *Біржан* звучит 1-й элемент обрядового плача, восходящий квинтовый ход – начало движения, *initium* (пример № 1, такт 3). То есть начало классического плача (*initium*) – восходящий квинтовый ход – в структуре «*Теміртас*» является завершением 8-мисложника, в котором действительно завершается стих, но восходящее движение формулы ни в коем случае не воспринимается музыкальным кадансом, а скорее горестным вопросом-восклицанием, и слушатель напряжённо ждёт продолжения. Совмещение в этом случае семантики начала и функции каданса служит «бесконечности» разворачивания мелодического процесса. Подобное совмещение функций завершения и начала – обычный композиционный приём домбровых кюев. Но его проявление в данной песне коренным образом отличается от того, что мы видим в кюях. В кюях само местоположение зачастую интонационно нейтрального *бас-буын* служит совмещению функций конца и начала. В «*Теміртас*» совмещается семантика обрядового, всем известного мотива, которая есть семантика начала с функциональным его положением в конце построения. Это совершенно особое явление, совмещение структурной функции конца и противоречащей ей мелодической семантики начала.

В алексическом припеве без слов доминируют обрядовая ритмоформульность, концентрирующая социально значимый эмоциональный потенциал и акынские речевые мелодические структуры.

В заключении, мы можем сказать, несмотря на кажущуюся простоту формы, песня «*Теміртас*» очень сложна. В основе песни традиционный обрядовый плач, и *Біржан сала*, почти не меняя его интонаций, создал композиторский шедевр, изумительно тонкой, тщательной психологической и структурной проработки. И эта песня уже не обрядовый плач, а индивидуально-авторская лирика. В ней все «неправильные» парадоксальные смещения в музыкальном времени привычных и очень сильных обрядовых мелодических формул, совмещаемые с несовпадениями структуры стиха, служат важной цели – изменению функций и тем самым семантики древних обрядовых формул. Парадоксальный функционально-композиционный контекст привычных интонаций чрезвычайно обостряет их восприятие. Посредством этих изменений, называемых в музыковедении переинтонированием, возникает новый художественный мир, в котором мысли и чувства личности *Біржан сала* выражены неповторимо индивидуально, и вместе с тем, они пронизаны той вековой силой и глубиной коллективного начала, которое несёт в себе обрядовый фольклор, а вместе с ним целые пласты традиционной музыкальной культуры.

Список литературы:

1. **Жубанов, А.** Очерк о Біржан сала // Соловьё столетий. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2002. – С. 30-64.
2. Біржан сала Қожағұлұлы Ләйлім шырақ. Әндер (құрастырушылар: Б.Ерзакович, Ә.Дербісәлин, З.Қоспақов). – Алматы: «Өнер», 1983.
3. Сарыарқа әндері. Антологиясы (құрастырушы М.Әбуғазы). – Алматы, 2009. – 81-103 б.
4. **Қажыбаев, Төлеген.** Теміртас // Ардақ. Ән-күйлер туралы көркем шығармалар жинағы (құрастырушы С.Негимов). – Алматы: «Өнер», 1989. – 235-236 б.
5. **Омарова, Г.** Жанрово-тематические истоки кобызовых кюев (анализ легенд) // Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Гл. 3. – Алматы, 2009. – С. 62-77.
6. Казахский музыкальный фольклор. – Алматы: «Наука», 1982. – С. 47-48, 87-94.
7. **Қосбасаров, Б.** Қобыз сазы: күй жинағы. – Алматы: «Өнер», 1983.
8. **Омарова, Г.** Квартовые и квинтовые кобызовые кюи (опыт музыкально-стилистического анализа) // Омарова Г. Кобызовая традиция. Вопросы изучения казахской традиционной музыки. Гл. 4. – Алматы, 2009. – С. 78-123.
9. **Аязбекова, С.** Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Алматы, 1999.

10. *Ауэзов М.* Времен связующая нить: Литературно-критические этюды. – Алма-Ата: Жазушы, 1972.
11. *Джансеитова С.* Казахская музыкальная терминология (учебное пособие). – Алматы, 1991.
12. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Ленинград: «Музыка», 1971.

References (transliterated)

1. *Žubanov A.* Očerk o Biržan sale // Solov'i stoletij. – Almaty: «Dajk-Press», 2002. – S. 30-64.
2. Biržan sal Қожағұлы Ләйлім шырақ. Әндер (құрастырушылар: В.Ерзакович, А.Дербісәліні, З.Қоспақов). – Almaty: «Өнер», 1983.
3. Saryarқа әндері. Antologiâsy (құрастырушы М.Абуғазы). – Almaty, 2009. – 81-103 b.
4. *Қағыбаев Төлеген.* Теміртас // Ардақ. Ән-күйлер туралы көркем шығармалар жинағы (құрастырушы С.Негимов). – Almaty: «Өнер», 1989. – 235-236 b.
5. *Omarova G.* Žanrovo-tematičeskie istoki kobyzovyh kûev (analiz legend) // Omarova G. Kobyzovaâ tradiciâ. Voprosy izučeniâ kazahskoj tradicionnoj muzyki. Gl. 3. – Almaty, 2009. – S. 62-77.
6. Kazahskij muzykal'nyj fol'klor. – Almaty: «Nauka», 1982. – S. 47-48, 87-94.
7. *Қосбасаров В.* Қобыз сазы: күй жинағы. – Almaty: «Өнер», 1983.
8. *Omarova G.* Kvartovye i kvintovye kobyzovye kûi (opyt muzykal'no-stilističeskogo analiza) // *Omarova G.* Kobyzovaâ tradiciâ. Voprosy izučeniâ kazahskoj tradicionnoj muzyki. Gl. 4. – Almaty, 2009. – S. 78-123.
9. *Aâzbekova S.* Kartina mira ètnosa: Korkut-ata i filosofîâ muzyki kazahov. – Almaty, 1999.
10. *Auèzov M.* Vremen svâzuûšââ nit': Literaturno-kritičeskie ètûdy. – Alma-Ata: Žazušy, 1972.
11. *Džanseitova S.* Kazahskaâ muzykal'naâ terminologiâ (učebnoe posobie). – Almaty, 1991.
12. *Asaf'ev B.* Muzykal'naâ forma kak process. – Leningrad: «Muzyka», 1971.

Сведения об авторе:

Байбек Айгүл Қыдыргалиқызы – кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Музыковедения и композиции» факультета «Музыки», Казахский Национальный университет искусств.

Автор туралы мәлімет:

Байбек Айгүл Қыдыргалиқызы – өнертану ғылымының кандидаты, Қазақ Ұлттық өнер университетінің «Музыка» факультетінің «Музыкатану және композиция» кафедрасының доценті.

Information about the author:

Aigul Kydyrgalikyzy Baibek – candidate of arts, Associate Professor in the Department of “Musicology and Composition” of the “Music” faculty, Kazakh National University of Arts.

MPHTI 18.41.45

M. Aimakova¹

*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

PIANO TRANSCRIPTIONS AS AN INDEPENDENT AND RELEVANT GENRE OF ACADEMIC MUSIC

Abstract

The genres of piano transcriptions is observed in the proposed article. The general typological features that allow to state the existence of an autonomous genre of piano transcriptions are substantiated. The conceptual and terminological apparatus, types and kinds of transcriptions are considered, classifications of transcriptions of different scientists are presented. On the basis of the studied theoretical and practical materials, technical and interpretational types of work with the material are highlighted.

The author proposed the periodization of the history of the piano transcription genre development, which includes four main stages: prerequisites for the formation of the genre (16-17th centuries); organ and clavier transcriptions, genre crystallization (18th century); the culmination of the development of the genre in the works of romantic composers (19th – first half of 20th centuries); the present stage of development of the genre (the second half of the 20-21st centuries). The role of the great composers J.S. Bach and F. Liszt is emphasized, each of which created more than five hundred transcriptions, making a significant contribution to the development of this phenomenon.

Separately points out the important role of piano transcriptions in the process of teaching pianists. In practical terms, the study of transcriptions can contribute to the return to the active concert repertoire of unfairly forgotten works. The theoretical understanding of the transcription sphere also has a practical orientation - modern transcripts are likely to be interested in the generalized experience of past masters.

Key words: transcriptions, piano transcriptions, genre, arrangement, adaptation, interpretation, periodization.

M. Аймакова¹

*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан*

ФОРТЕПИАННЫЕ ТРАНСКРИПЦИИ КАК САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ И АКТУАЛЬНЫЙ ЖАНР АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация

В статье рассматривается жанр фортепианных транскрипций. Обосновываются общие типологические черты, позволяющие утверждать факт существования автономного жанра фортепианных транскрипций. Рассматривается понятийно-терминологический аппарат, виды и типы транскрипций, представлены классификации транскрипций разных ученых. На основе изученного теоретического и практического материала выделяются технический и интерпретационный типы работы с материалом.

Автором предложена периодизация истории развития жанра фортепианных транскрипций, которая включает четыре основных этапа: предпосылки формирования жанра (XVI- XVII века); органная и клавирная транскрипция, кристаллизация жанра (XVIII век); кульминация развития жанра в творчестве романтиков (XIX-первая половина XX веков); современный этап развития жанра (вторая половина XX – XXI века). Подчеркивается роль великих композиторов И. С. Баха и Ф. Листа, каждый из которых создал более пятисот транскрипций, внося значительный вклад в развитие этого феномена.

Отдельно подчеркивается важная роль фортепианных транскрипций в процессе обучения пианистов. В практическом плане изучение транскрипций может способствовать возвращению в активный концертный репертуар несправедливо забытых произведений. Теоретическое осмысление транскрипторской сферы также имеет практическую направленность - современным транскрипторам, вероятно, будет небезынтересен обобщенный опыт мастеров прошлого.

Ключевые слова: транскрипции, фортепианные транскрипции, жанр, аранжировка, переложение, интерпретация, периодизация.

М. Аймакова¹

¹*Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан*

АКАДЕМИЯЛЫҚ МУЗЫКА ЖАНРЫ ІСПЕТТІ ДЕРБЕС ЖӘНЕ ӨЗЕКТІ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ӨНДЕУЛЕР

Аңдатпа

Мақалада фортепиано транскрипцияларының жанры талқыланады. Фортепиано транскриптерінің дербес жанрының болуын айқындауға мүмкіндік беретін жалпы типологиялық ерекшеліктері негізделген. Концептуалды және терминологиялық аппараттар, транскрипциялардың типтері мен түрлері қарастырылып, әртүрлі ғалымдардың транскрипциясын классификациялау қарастырылған. Зерттелген теориялық және практикалық материалдың негізінде материалмен жұмыс істеудің техникалық және түсіндірме түрлері бөлінеді.

Автор фортепиано транскрипті жанрының дамуы тарихын кезеңділікті ұсынды, ол төрт негізгі кезеңді қамтиды: жанрды қалыптастырудың алғышарттары (XVI-XVII ғғ.); орган және клавиірлық транскрипциялар, жанрлық кристаллизация (XVIII ғасыр); романтизм кезеңінің композиторларының туындыларындағы жанрдың дамуының шарықтау шегі (XIX-XX ғасырдың бірінші жартысы); жанрды дамытудың қазіргі кезеңі (XX-XXI ғасырдың екінші жартысы). Ұлы композиторлар И.С.Бах және Ф.Лист рөлі ерекше атап өтілді, олардың әрқайсысы бес жүзден астам транскрипциясын жасап, осы құбылыстың дамуына елеулі үлес қосты.

Пианистерді оқыту үдерісінде фортепиано транскрипциясына ерекше көңіл бөлінеді. Практикалық тұрғыда транскрипциясын зерттеу әділетсіз ұмыт қалған шығармалардың белсенді концерттік репертуарына қайтып оралуына ықпал етуі мүмкін. Транскрипторлық саланың теориялық түсінігі де практикалық бағдарға ие - қазіргі заманғы транскрипторлары өткен шеберлердің жалпыланған тәжірибесіне қызығушылық танытуы мүмкін.

Тірек сөздер: транскрипция, фортепианолық транскрипциялар, жанр, өңдеу, ыңғайланған, интерпретация, кезеңділік.

Piano transcriptions are one of the most sought-after genres of modern musical culture. Its relevance and popularity is closely connected with the characteristics of our time, with a desire to individualize the experience gained by previous generations. The utmost variety of works of this genre, their brightness and aesthetic value, rich history and incessant experiments became an incentive for choosing the subject of this research. It should also be noted that the transcriptions have long become an independent sphere in the work of many composers, a genre tradition the foundations of which were laid by Franz Liszt.

However, the study of samples of contemporary piano transcriptions is possible only in the context of the established genre. The existing few research works on piano transcriptions presents various approaches to the study of this genre and to the interpretation of its distinctive characteristics. In order to objectify the materials of this topic, it seems necessary to consider the theoretical and historical issues of the formation and existence of the piano transcription genre.

Piano, and if taken broader - instrumental transcription, is an interesting phenomenon of musical culture and, of course, demonstrates a significant and vivid role in the history of performing art. Moreover, the beginnings of the formation of the genre can be traced already at the stage of the formation of musical academic European music. The explanation of this fact lies in the very nature of transcriptions - indeed, for many centuries, the transfer of the created unique musical work to other performing conditions, in addition to objective everyday reasons, is one of the ways to convey your own vision of the concept and figurative content of the work.

The musical genre is the most studied and, at the same time, a complicated phenomenon. Fundamental theoretical works on the theory of the genre by B.Asafiev, L.Mazel, A.Sokhor, V.Tsukkerman, E.Nazaikinsky, T.Cherednichenko suggest the presence of mandatory

characteristics of a group of works, allowing them to be combined into a genre group. R. Jumaniyazova notes that “The musical genre can be defined as a category reflecting the levels of typification of the intonation process from the point of view of the essential-phenomenological aspects of the artistic image and the direction of associative connections in the creation and perception of musical works” [1]. With all the ambiguity of the concept of “genre”, we consider the following characteristics as particularly important: the conditions of performance, form, performing means, practical functions (E.M.Tsareva, A.N.Dolzansky, T.Dubravskeya). These criteria are fully present in piano transcriptions, which allows us to designate them as an independent and holistic genre.

Musicology has developed a broad and narrow understanding of the concept of “transcription”. As early as 1970 G.M. Kogan wrote: “The concept of transcription is used by musicians in various interpretations. **Transcription** in a broad scale is often referred to as any alteration of a musical work - from a simple arrangement for another instrument or a lightweight arrangement for less advanced performers to free **paraphrase** or **fantasy** on the themes of this work» [2, p. 63-64]. Transcription in a narrow and more precise sense is in the middle between these two extreme points. Transcription means such *processing* of the original, which, preserving mainly (as opposed to a paraphrase) its form and other characteristic features, strives at the same time (unlike the arrangement) to become, not literally, “subscript”, but a free, artistic translation of this work in the language of another instrument and other creative individuality, having the value and value of an independent phenomenon in the artistic and musical literature. Therefore, changes are made not only to the presentation, but also to the details of the melody and harmony, rhythm and form, those reductions and extensions, subtractions and additions of voices that are so often found in transcriptions.

B. B. Borodin, paying considerable attention to the methods of transforming the original musical material, begins their research with a study of the problems of terminology. Based on the meaning of the word “*transcriptio*” (rewriting) B. B. Borodin defines the concept of “transcription” as “*derived from the original*”, the creation of which is based on two types of modification of the musical material of the original source:

1. **Technical**, preserving, basically, the sign structure of the original;
2. **Interpretation**, drastically changing the graphic record of the original and implying individual interpretation of the work being processed. Referring to these types of transformations, the researcher displays three types of transcriptions: 1 – **arrangement**, with a predominance of the technical type of transformation; 2 - **processing**, as a result of interpretational changes of the original; 3 - **fantasies**, which, in varying degrees using borrowed material and adjoining the sphere of transcriptions, transcend its boundaries and form a stable tradition in the system of musical genres. The formation of stable “genre formations” is also noted in the circle of treatments, for example, “a very fruitful tradition of authorial treatments of folklore material” in the domestic musical performance of the 20th century [3, p. 295].

Thus, it can be said that in musicological literature and performing practice, within the framework of the genre of piano transcriptions, terms such as **arrangement, processing, transcription, as well as paraphrase and fantasy**, have become established. These five types have common features and differences. Differences are associated with varying degrees of complexity and varying degrees of processing.

Arrangement and Transcription. Arrangement is defined as the arrangement of the note text for a different, as compared with the original, composition of performers (for example, the clavier of operas, the arrangement of an orchestral or chamber ensemble piece, for piano in 2-8 hands, etc.) Transcription, as we see, was used to formulate terms such as “arrangement”, “transcription” and “processing”. This makes it possible to consider the “arrangement” as the most comprehensive concept associated with the transformation of musical text, the boundaries of which extend from the primitive level of existence to the highest degree of complexity that takes place in the essence of this phenomenon. The meaning of this phenomenon is most clearly revealed through the terms “arrangement” and “transcription”, which confirms the above. Arrangement, in comparison with the concept of “transcription”, is presented as a more simplified

version of the “Transcription”. It implies not only the adaptation of the original to the technical capabilities of another instrumental or vocal composition, but also a lightweight presentation of a musical work for performance on the same instrument. “Arrangement” is currently being actively used in the context of jazz music.

Processing is also an arrangement of the musical text of a musical work, with the aim of using musical material by a different composition of musicians, modernization, etc. “Processing” was considered as something equivalent to the original compositional creativity, and later in connection with the growth of the individual beginning in music, it became a secondary, secondary area. Recently, the concept of “processing” is most often associated with the sphere of folk songs.

Transcription, as well as “arrangement”, is an adaptation of a piece of music, but unlike it, which has an independent artistic meaning. The article G.M. Kogan has the following statement: “Paraphrases are erroneously attributed to the transcription genre” [4, p. 589].

Paraphrase - the designation of instrumental virtuoso *fantasy*, mainly for piano, on the themes of popular songs, opera arias, etc. These topics are often subject to a significant transformation in paraphrase, they appear in new ratios with each other. It is this that paraphrases differ from the genre of transcription. Hence, it can be argued that the “transcription”, as far as possible, preserves the formative basis.

Fantasy is a genre of instrumental, mainly piano, composition, where improvisational beginning and free unfolding of musical design are of great importance.

“Paraphrase” and “Fantasia” refer to the genre sphere of concert music of a virtuoso orientation, implying an exclusively free interpretation of the author’s work. Based on the definitions given in the dictionaries, “paraphrase” is a derivative of “fantasy”, since namely, “paraphrase” is revealed through the designation of instrumental “fantasy”, and not vice versa [5].

Based on the above definitions of all related concepts of the transcription genre, it can be argued that the essence of piano transcription is to transform early works by the composers and rework them, mostly in a virtuoso character, retaining the formative principle and having artistic significance.

Among the special theoretical works devoted to transcription, we note the work of F. Busoni “Sketch of a new aesthetics of musical art”, written by him at the beginning of the 20th century. Perhaps no author, one way or another considering the transcriptions, neither before nor after F. Busoni raised questions about their nature in such a wide context. The author of many transcriptions considers that the performance of the work is also a transcription. “Every musical notation is,” writes F. Busoni, “is already a transcription of abstract thought. The nascent dream loses its original image at the moment when the feather takes possession of it. The very intention to write down a well-known thought already determines the choice of a clock size and tonality. The form and sound organ (instrument) chosen by the composer more and more determine the path and boundaries” [6].

One of the earliest domestic works in a series of studies on transcription is **A. Gottlieb’s** dissertation research “Basics of the Transcription Technique for Two Pianos”. The researcher defines **transcription** from the position of musical content as a phenomenon that reflects objective reality, perceiving it already mediated, refracted in other works of art”. The well-known transcriber, comparing the original and the transcription, emphasizes the creative beginning in the creation of transcriptions: “The transcriber does not copy, but recreates the works of the original, using figurative equivalents. The transcriptions preserve the main organizing artistic idea of the original, the character of its main images and the overall composition.” Like previous authors, A. Gottlieb distinguishes two categories of transcriptions: 1. *transcriptions* created as transpositions for a different composition of instruments, and concert processing: “the so-called transcriptions for two pianos intended to familiarize themselves with works originally written for symphony orchestra”. 2. *free processing*, the authors of which seek to create a work of independent interest as a concert material. If the arrangements, while remaining within the general requirements of the piano technique, do not take into account the peculiarities of the combination of two pianos, the

treatments are based on the design principles of the duet, as one of the types of chamber ensemble”.

One cannot but agree with the author, who writes: “The method of presentation is directly dependent on the way of thinking, it continuously changes historically.” And, finally, the interpretation of the phenomenon of transcription as a special type of musical creativity is close to us: “Transcription is a new presentation, accurate or free retelling of a work” [7].

G. Kogan’s division of transcriptions into “free” and “literal” and the statement about the greater artistic value of the first one, as close to the “spirit of the original”, also deserve attention: *the “free” transfer* is often more true to the spirit of the original and so significant in artistic terms, that its value is sometimes not inferior to the value of the original, and sometimes even surpasses it: with regard to transcriptions, it is enough to name Liszt's Tsar and Campanella of Liszt, Chacon of Busoni, etc. The most careful observance of the musical text of the composer does not guarantee at all either the correct or artistic transmission of the spirit of the work. Rather, on the contrary, *the “literal” transformation* of the work, the less artistic they are, i.e. more distort the essence of the original" [2].

To date, the last significant work in the field of transcription research should be considered B. Borodin's doctoral thesis "The Piano Transcription Phenomenon: A Method of Complex Research", defended in Moscow in 2006. The author pays special attention to the study of the transformation method, since it is he who becomes the main tool for the analysis and systematization of transcriptions. B. Borodin attempted to substantiate and define the transformation method applied to musical art: “The transformation method involves such changes to the original as a result of which he (the original) appears in a new capacity, while maintaining a more or less genetic link with his original appearance. The focus of the transformation method in musical art is transcriptions” [3].

Piano transcriptions, and transcriptions in general, become a means of promoting the best creations of world art, both classical and mainly modern art. An example of such propaganda of music by great masters was the piano transcriptions of Franz Liszt.

F. List’s piano transcriptions expanded the boundaries of the possibilities of the piano, revealing hidden orchestral phenomena. With the conviction of a Democrat enlightener, Liszt wrote about this: “Piano ranks first in the hierarchy of instruments: it most often enjoys the attention and the most widespread... In the range of its seven octaves, it contains the volume of a whole orchestra, and ten fingers of a person are enough to reproduce the harmonies performed by the union of hundreds of musicians (Liszt himself often proved this with his concerts, playing the symphony on the piano in the first part, which then had to sound in the orchestra). With his help it becomes possible to distribute works that otherwise, because of the difficulties to assemble an orchestra, would remain unknown. Therefore, in relation to an orchestral composition, it is the same as an engraving to a work of art, which it reproduces and spreads ...” [8].

The transcription, which has come down to our time as a kind of virtuoso piano literature, has a rather long path of development, is surrounded by many adjacent genres that accompany it. Piano transcriptions are also of undoubted interest from the point of view of determining their role in the learning process. Romantic transcriptions, with good reason taken a worthy place in the repertoire of famous pianists around the world, are wonderful examples of performing culture.

Thus, summarizing the study on the theory of the genre of piano transcriptions, we can identify the following conclusions:

1. Piano transcriptions can be considered a genre;
2. Within the genre, such subspecies as arrangement, processing, transcription, paraphrases and fantasies can be distinguished;
3. There are two main types of work with the material: technical and interpretative.

All these questions related to the theoretical foundations of the piano transcription genre have evolved over a long period of the history of the genre's formation, which should be considered in more detail.

The first attempts to shift the choral or solo vocal music common in everyday life to a musical instrument belong to the middle of the 16th century. We are talking about the

transcriptions of the choirs of A. Villart (1490-1562), made for the lute - the most beloved at the time home instrument. Somewhat later, V. Galilee (c. 1520-1591) created another lute transcription — the transcription of Madrigal J. Ralestrina (1525-1594). At the heart of these first experiences lay an enlightening idea: through lute music making, introduce numerous listeners to rarely performed samples of vocal music.

However, the greatest and most prolific transcriber of the 18th century was JS Bach. You can count about five hundred Bach treatments of his own compositions and works of other composers. Shifting the orchestral creations of his Italian and German predecessors and contemporaries, such as A. Vivaldi, B. Marcello, G. Fteleman, Bach did it with visible pleasure, perfecting his amazing skill of the keyboardist while working on transcriptions. Here Bach plays the role of the direct predecessor of the nineteenth century transcripts-enlighteners - Liszt, Busoni, and others. Bach sought to expand the repertoire of performers, introducing into the life the wonderful compositions of various authors, as later Liszt did. And later, as Busoni, Bach, with his treatments, visually showed young musicians what a great and useful school for the composer and performer was the process of creating a transcription.

In recent times, interest in transcriptions has been growing steadily. Many large musicians of the end of the 20th - beginning of the 21st centuries see in them a necessary link in the cultural tradition. Transcriptions are increasingly appearing in concert programs, in catalogs of record labels, taking their place in the sounding history of music¹. The seemingly long-transient transcripts of virtuosos of the past return to concert practice, the most spectacular paraphrases of V. Horowitz, not recorded by the author in the musical notation, become repertoire, new transcriptions enriching the performing repertoire are created.

Conventionally, in close-up, the following stages of the formation and development of the piano transcription genre can be identified:

1. XVI-XVII centuries - prerequisites for the formation of the genre;
2. XVIII century - organ and clavier transcriptions, genre crystallization;
3. XIX - the first half of the twentieth centuries - the culmination of the development of the genre in the works of romantics;
4. The second half of the XX - XXI century - the current stage of development of the genre.

Thus, piano transcriptions are a truly independent, promising and relevant genre, with unlimited potential, especially in modern music. In Kazakh culture, examples of transcriptions and treatments can be found in the works of A. Zataevich, A. Zhubanov, E. Brusilovsky, A. Isakova, G. Uzenbaeva, A. Tolukbaeva, K. Shildebaeva and many others.

Piano transcriptions are also of undoubted interest from the point of view of determining their role in the learning process. Romantic transcriptions, with good reason taken a worthy place in the repertoire of famous pianists around the world, are wonderful examples of performing culture.

In practical terms, the study of transcriptions can contribute to the return to the active concert repertoire of unfairly forgotten works. Theoretical understanding of the transcriber sphere also has a practical orientation - modern transcripts are likely to be interested in the generalized experience of past masters.

References:

1. *Джуманиязова, Р.* Особенности системы музыкально-эстетических категорий в казахской традиционной инструментальной музыке: дис. ... канд. искусствоведения. — Алматы, 2002.
2. *Коган, Г.* О транскрипции / Г. Коган // Коган Г. Избранные статьи. М., 1972. — Вып. 2. — с. 63–68.
3. *Бородин, Б.Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусств.: 17.00.02 / Б. Б. Бородин. — Москва, 2006. — 434 с.
4. *Коган, Г.* Школа фортепианной транскрипции. Вып.1. М.: Музыка, 1970.
5. Музыкальный энциклопедический словарь. / Ред. Келдыш Г.В. — М.: 1990. — 672 р.
6. *Бузони, Ф.* О переложении баховских органных произведений на фортепиано // Бах И.С. Клавир хорошего строя. Ч.1: Обработал и пояснил... Ф.Бузони / Под. ред. Г.Когана. — М., 1941.

7. *Готлиб А.Д.* Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл.: К.Х. Аджемов и др.. М.: Музыка, 1973. - Вып. 8.-С. 75-101.
8. *Друскин М.* История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. Издание шестое. - М.: Музыка, 1983. - 528 с.

References (transliterated)

1. *Džumaniâzova R.* Osobennosti sistemy muzykal'no-èstetičeskikh kategorij v kazahskoj tradicionnoj instrumental'noj muzyke: dis. ... kand. iskusstvovedeniâ. — Almaty, 2002.
2. *Kogan, G.* O transkripcii / G. Kogan // Kogan G. Izbrannye stat'i. M., 1972. — Vyp. 2. — s. 63–68.
3. *Borodin, B.B.* Fenomen fortepiannoj transkripcii: opyt kompleksnogo issledovaniâ: dis. ... d-ra iskusstv.: 17.00.02 / B. B. Borodin. — Moskva, 2006. — 434 s.
4. *Kogan G.* Škola fortepiannoj transkripcii. Vyp.1. M.: Muzyka, 1970.
5. Muzykal'nyj ènciklopedičeskij slovar' / Red. Keldyš G.V. — M.: 1990. — 672 p.
6. *Buzoni F.* O pereloženiî bahovskih organnyh proizvedenij na fortepiano // Bah I.S. Klavir horošego stroâ. Č.I: Obrabotal i poâsnil... F.Buzoni / Pod. red. G.Kogana. — M., 1941.
7. *Gotlib A.D.* Zаметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Редколл.: К.Х. Аджемов и др.. М.: Музыка, 1973. - Вып. 8.-С. 75-101.
8. *Друскин М.* Историâ зарубежноj muzyki. Vyp. 4. Vтораâ polovina XIX veka. Izdanie šestoe. - M.: Muzyka, 1983. - 528 s.

Information about the author:

Malika Aimakova – Master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Research supervisor: R.Jumaniyazova, Candidate of Art Criticism.

Сведения об авторе:

Аймакова Малика – Магистрант Казахской национальной консерватории им.Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения Р.Джуманиязова.

Автор туралы мәлімет:

Аймакова Малика – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты. Ғылыми жетекшісі – өнертану ғылымының кандидаты Р.Джуманиязова.

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

МРНТИ 18.41.51

М. Максимов¹*¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И. СТРАВИНСКОГО «ТРИ ФРАГМЕНТА ИЗ БАЛЕТА «ПЕТРУШКА»»****Аннотация**

Автор обращается к комплексному подходу прочтения и интерпретации произведения «Три фрагмента из балета Петрушка». Современный подход к исполнительской интерпретации различных произведений обязует музыкантов не только расширять свой исполнительский кругозор, но и обращаться к различным аспектам художественного влияния на тот или иной жанр, к которому исполнитель желает обратиться. Это внимание к стилевым первоисточникам, изучение сопутствующего репертуара, исторические и философские предпосылки к созданию произведения, жизненные обстоятельства и переживания композитора в это период. Автор выявляет новые пути осмысления данного произведения, опираясь не только на общемузыкальные, эмоциональные и технические аспекты, а ссылаясь в большей степени на общекультурные, временные и контекстно художественные факторы. Опираясь на собственный сценический опыт исполнителя и аранжировщика, автор актуализирует цель, которая стоит перед музыкантами в практической и теоретической работе над произведениями схожих направлений. Методы анализа основаны на композиторском и исполнительском, стилевом подходах, учитывающих актуальные вопросы современного исполнительского искусства.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, балет «Петрушка», транскрипция, парафраз, фортепиано, прочтение, композитор.

М. Maximov¹*¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan***THE ASPECTS OF CREATIVE INTERPRETATION OF I. STRAVINSKY'S
THREE FRAGMENTS FROM THE "PETRUSHKA" BALLET****Abstract**

The author turns to an integrated approach to the reading and interpretation of the piece "Three Movements from Petroushka". The modern approach to performing interpretations of various works obliges musicians not only to expand their performing horizons, but also to turn to various aspects of art influence on a particular genre to which the performer wishes to learn about. This is attention to the stylistic original source, the study of the accompanying repertoire, historical and philosophical prerequisites for the creation of the piece, life circumstances and experiences of the composer in this period. The author reveals new ways of understanding this work, relying not only on general musical, emotional and technical aspects, but referring to a greater degree to general cultural, temporal and contextual artistic factors. Based on his own stage experience as an artist and arranger, the author updates the goal that musicians face in practical and theoretical work on works of similar directions. The methods of analysis are based on composing and performing, style approaches that take into account current issues of contemporary performing art.

Key words: Igor Stravinsky, ballet Petroushka, transcription, paraphrase, piano, reading, composer.

М. Максимов¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***И. СТРАВИНСКИЙДІҢ «ПЕТРУШКА» БАЛЕТІНЕН ҮШ ҮЗІНДІ» ШЫҒАРМАСЫН
КӨРКЕМ ОҚУ АСПЕКТІЛЕРІ****Аңдатпа**

Автор «Петрушка балетінен үш үзінді» шығармасын оқудың және интерпретациялаудың кешенді тәсіліне жүгінеді. Әр түрлі шығармалардың орындаушылық интерпретациясына заманауи

тәсілдер музыканттардың орындаушылық ой-өрісін кеңейтіп қана қоймай, сонымен қатар орындаушы жүгінгісі келетін жанрға көркемдік ықпал етудің түрлі аспектілерін қарауға міндеттейді. Бұл стильдік алғашқы дереккөздерге, ілеспелі репертуарды зерттеу, туындыны жасаудың тарихи және философиялық алғышарттары, композитордың сол кезеңдегі өмірлік жағдайлары мен күйзелістеріне назар аудару болып табылады. Автор осы шығарманы ұғынудың жаңа жолдарын жалпы музыкалы эмоционалдық және техникалық аспектілерге сүйеніп қана қоймай, жалпы мәдени, уақытша және контекстік көркем факторларға сүйене отырып анықтайды. Автор өзінің орындаушылығы мен саз әрлеушілігіне, сахналық тәжірибесіне сүйене отырып, музыканттардың ұқсас бағыттағы шығармалардың практикалық және теориялық жұмысы кезінде тұрған жұмысын мақсатты өзектейді. Талдау әдістері стильдік, замануи орындаушылық өнердің өзекті мәселелерін ескеретін композиторлық және орындаушылық тәсілдерге негізделген.

Тірек сөздер: Игорь Стравинский, «Петрушка» балеті, транскрипция, парафраз, фортепиано, оқу, композитор.

Игорь Стравинский родился в Российской Империи, но в итоге стал гражданином Мира. Благодаря «Русским сезонам» Дягилева, он оказался в самом центре культурной деятельности Европы, получив возможность развивать своё композиторское мастерство в очень плодородной среде, где публика обладает весьма широкими взглядами.

Имя мирового композитора Стравинский обрёл после создания и постановок в Париже своих трёх балетов: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913). После этого он мог позволить себе любую свободу творческой мысли, так как эти произведения сделали его значимым художником-авангардистом. В России такие возможности ему вряд ли представились бы, так как до революции в музыкальных кругах господствовали консервативные настроения, а после революции Стравинский был бы очень ограничен идеологическими установками. Любое обращение к творчеству маэстро во времена СССР было под запретом до 1960-х. Студента могли даже исключить из комсомола и из вуза, если у него находили партитуру композитора. А об исполнении его музыки речи вообще не шло.

Стравинского называют композитором тысячи и одного стиля, так как за свою творческую карьеру он смог обратиться практически ко всем музыкальным жанрам и направлениям. В научных трудах о композиторе принято разделять его творчество на три основных этапа: «русский», «неоклассический» и «серийный».

Хотя нельзя полностью придерживаться этой установа, так как каждое значимое произведение уникально в своём роде, и не имеет чёткое отношение к одному определённом стилю. Такой подход в принципе характерен для всей музыки XX столетия. Однако все сочинения композитора можно объединить одним творческим подходом, который прослеживается во всём его творчестве.

В своих произведениях Стравинский чаще всего обращается к первоисточникам кого-либо стилизованного направления. Сюда входят и русский народное творчество, и стилизованные зачатки джаза, и барокко, средневековые песнопения, салонный романс, и даже популярная музыка того времени. Но обращения композитора к этим стилям всегда носит свой уникальный характер – он заимствует базовые элементы сочинений определённой категории, и создаёт из них свои произведения, самостоятельный и практически не похожие на первоисточник.

Для неискущённого зрителя практически все произведения маэстро несут в себе некое непривычное звучание, хотя это утверждение справедливо и для всей музыки XX века. Причины этого явления весьма различны. От традиционного слухового воспитания в привычном классическом звучании; до программной политики всех центральных концертных залов, которая базируется на классическом и романтическом периодах. Вся эта музыка основана на тональных взаимодействиях классической академической гармонии. И всё, что не укладывается в эти рамки, воспринимается непривычно, или не воспринимается

вообще. Такая музыка с первого взгляда клеймится разными клише, кажется слишком непонятной, инокультурной, слишком «новой».

Так как же слушать и исполнять Стравинского? С XX века композиторы стали активно искать новые направления в искусстве. Вообще в это время в целом во всех художественных сферах, будь то театр, изобразительное искусство, музыка или литература происходят большие изменения. Зарождается авангард (Avan-garde – то что идёт вперед, новое, абсолютно противоположное традиционному). И музыка XX века уже не стремится быть правильной и традиционной. Стравинский, который оказался в самом центре зарождающихся изменений, искал новое не менее целеустремленно относительно своих коллег.

Композитор на протяжении своего творчества всё сильнее и сильнее уходит от привычного понятия тональность, гомофонно-гармоническое звучание. В его музыке смысловую нагрузку несёт не столько одномоментное звучание, сколько то, к чему стремится вся музыкальная мысль, её движение. Именно поэтому принято называть фактуру произведений Стравинского линейной. И если стараться улавливать именно логику движения музыкальной ткани, взаимодействие её направлений и стремлений, то все нетрадиционные созвучия перестают быть столь пугающими и отвлекающими, они вообще теряют некоторую смысловую нагрузку. И художественный замысел наконец раскрывается совсем с иной стороны.

Но особого упоминания заслуживают стилевые элементы. Музыкальная ткань у Стравинского состоит из интонаций, характерных мотивов, ритмов, иногда даже заимствованных фраз, которые так или иначе нам знакомы по тому стилю, который берётся за основу. Окунаясь в этот разнохарактерный мир, мы внезапно оказываемся на русском народном гулянии в балете «Петрушка», ощущаем первобытные видения в языческих танцах балета «Весна священная», чувствуем джазовые мотивы в «Регтайме», хотя произведение совершенно не является регтаймом.

Позже Стравинский сам напишет по мотивам своего балета ярчайший парафраз XX века – Три фрагмента из балета Петрушка. Произведение чрезвычайной технической и эмоциональной сложности. Однако если смотреть на него в общем сравнении с первоисточником – почему именно эти 3 фрагмента (Русский танец, В комнате у Петрушки, Народные гуляния)? Ответ нельзя дать однозначно. Во-первых, «Масленица» (название 3го фрагмента) включает в себя несколько балетных образов, в то время как «Русский танец» и «У Петрушки» - отдельные законченные картины. Во-вторых, именно в этих фрагментах раскрывается внутренний мир и борьба главного героя. В «Русском танце» мы знакомимся с Петрушкой, с его внешним образом, танцевальностью, и главное, сказочностью. Ведь Петрушка лишь сказочный герой, кукла. Также в этом танце появляются и другие герои, но они так или иначе имеют второстепенное положение. В следующей картине мы знакомимся уже с внутренним миром главного героя. Его переживания, мысли, душа выходят на первый план. Здесь музыкальная ткань совсем уходит от традиционного звучания. Мы слышим отрывистые мелодии, фразы, попевки, метания, фактура очень рваная и разнохарактерная. Мы знакомимся с душевными терзаниями Петрушки, с его любовью к Балерине. И лишь в третьем фрагменте мы напрямую погружаемся в картину балета – народные гуляния. То есть в этом произведении люди ставятся лишь на второй план, общие народные образы лишь фундамент для показа главного героя. Возможно, парафраз можно считать даже больше «о Петрушке», нежели весь балет. Кончается третий фрагмент борьбой петрушки, и его смертью. В балете судьба героя раскрывается гораздо полнее – в конце он умирает как кукла, но рождается как человек, которого уносит волшебник. В парафразе же на первом плане остаётся именно драма и метания, остаётся лишь суть Петрушки. Возможно, именно это и хотел в большей степени показать композитор.

Однако изучая парафраз, просто необходимо обращаться к партитуре, а также к клавиру. Не только в поверхностно-ознакомительном порядке, но и в плане чтения и исполнения. Особенно внимания заслуживают некоторые формообразующие моменты,

темы и лейтмотивы. Такие как «Гуляния на Сенной площади», «Волшебник», «Тема Арапа» и др.

Картина «Гуляния на Сенной площади» предвосхищает весь общий настрой балета. Основная мелодия, или даже скорее стилистические фразы, исполняемые флейтой, сразу относят нас в русскую глубинку, где флейта как будто имитирует народные музыкальные переливания на свиристели. Всё это идёт к небольшой кульминации из череды аккордов, которые явно позаимствованы из народного фольклора, завершают и утверждают окончательное погружение слушателя в русскую среду. В «Русском Танце» этого нет. Там сразу идёт действие, там уже нет никаких подготовок.

Все гуляния резко прерываются темой Волшебника. Примечательно то, что в парафразе абсолютно нигде нет даже намёка на этот мотив. Возможно, образ Волшебника как бы вторит образу создателя, композитора, а так как транскрипция сосредоточена на образе Петрушки, Стравинский не хочет, чтобы слушателя что-то отвлекало.

В балете все переходы между действиями разделены тремоло литавр, в транскрипции композитор также отказывается от этого приёма, как бы объединяя замыслы всех фрагментов в одно целое. Хотя в оркестровке балета этот момент несёт в себе также техническую роль, так как артистам просто необходимо время для смены декораций, образов, костюмов.

Стравинский также отказывается от момента «В комнате у Арапа». Хотя там происходил первый конфликт между Петрушкой и Арапом, хоть и не столь масштабный. Примечательно ещё то, что здесь мы немного погружаемся в восточную среду, отвлекаясь от общего характера.

Но особенно примечательна именно концовка парафраза и балета, а конкретно их разница. В балете после всех дьявольских танцев и битвы главных героев, умершая кукла перерождается в человека, душа, наконец, избавляется от оков тряпичного тела. И весь балет завершается таинственным уходом Волшебника и его героев. В парафразе композитор же оставляет накал страстей в наивысшей точке. Смерть. Но не простая, не бессмысленная, а во имя любви, ведь у кукол тоже есть душа, и она в метаниях. И наш взор так и остаётся на главном герое, на Петрушке, на его судьбе и драме.

В переложении оркестровки балета явно прослеживается обратная связь. Во многом можно сказать, что балет это оркестровка фортепианной задумки, которая в последствие ей и стала, только в более мастерском виде. Сам Стравинский говорил, что балет изначально играл у него в голове в виде фортепианного произведения, да и в оркестровке у рояля очень и очень весомая роль.

Если, к примеру, слушать «Русский Танец» в виде транскрипции, абстрагировавшись от оркестровки, одновременно слышны диаметрально противоположные подходы к гипотетическому звучанию партитуры. Это могли бы быть струнные тутти, и ударные группы, но звучат в итоге духовые и рояль. Фактура, которая в традиционном понимании совершенно не свойственна духовым инструментам, однако именно это и делает Стравинского гением и новатором. Хотя и требуя больших усилий и технических возможностей от музыкантов.

В итоге мы получаем фактуру транскрипции, которая имитирует духовые и вообще оркестр, музыка для которого создавалась, отталкиваясь от звучания рояля, который опять в свою очередь имитировал народное, классическое и традиционное.

Ни в этом ли заключена та самая художественная ценность и гениальность задумки? Ведь в итоге мы имеем сочетание огромного количества стилей, подходов к осмыслению звучания и перефразирования. Но всё находится в гармонии, всё подчиняется логике, всё прекрасно воспринимается, и оставляет огромное впечатление.

Игорь Стравинский как художник-авангардист, использует довольно традиционные краски и приёмы, создаёт совершенно новое и оригинальное, добиваясь иного выразительного эффекта. Замечательные примеры неobarocko, неофольклора, неклассики, мастерское применение серийной техники и стиля в своих произведениях делают его

музыку весьма свежей и актуальной и в современной музыкальной культуре, давая молодым музыкантам огромный материал для изучения и поиска новых интерпретаций.

Список литературы:

1. **Ярустовский, Б. М.** Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 264 с.
2. **Асафьев, Б. В.** Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
3. **Григорович, Ю. Н.** Балет. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 624 с.
4. **Стравинский, И. Ф.** Хроника моей жизни. – М.: Композитор, 2005. – 464 с.
5. **Друскин, М. С.** Игорь Стравинский. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2009. – 584 с.
6. **Гаккель, Л. Е.** Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1990. – 288 с.
7. **Стравинский, И. Ф.** Публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – 504 с.
8. **Соколов, А. С.** Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Владос, 2004. – 141 с.
9. **Сканави, А.** Как правильно слушать Стравинского [Электронный ресурс] URL: <https://www.culture.ru/materials/207027/kak-pravilno-slushat-stravinskogo>
10. **Мухеева, Л.** Стравинский. «Петрушка» [Электронный ресурс] URL: http://www.belcanto.ru/stravinsky_petrushka.html (11.08.2011)

References (transliterated)

1. **Ārustovskij, B. M.** Igor' Stravinskij. – L.: Muzyka, 1982. – 264 p.
2. **Asaf'ev, B. V.** Kniga o Stravinskom. – L.: Muzyka, 1977. – 279 p.
3. **Grigorovič, Ū. N.** Balet. Ėnciklopediâ. – M.: Sovetskaâ ėnciklopediâ, 1981. – 624 p.
4. **Stravinskij, I. F.** Hronika moej žizni. – M.: Kompozitor, 2005. – 464 p.
5. **Druskin, M. S.** Igor' Stravinskij. – SPb.: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2009. – 584 p.
6. **Gakkel', L. E.** Fortepiannaâ muzyka XX veka: Očerki. 2-e izd., dop. – L.: Sov. kompozitor, 1990. – 288 p.
7. **Stravinskij, I. F.** Publicist i sobesednik. – M.: Sov. kompozitor, 1988. – 504 p.
8. **Sokolov, A. S.** Vvedenie v muzykal'nuû kompoziciû XX veka. M.: Vlados, 2004. – 141 p.
9. **Skanavi, A.** Kak pravil'no slušat' Stravinskogo [Ėlektronnyj resurs] URL: <https://www.culture.ru/materials/207027/kak-pravilno-slushat-stravinskogo>
10. **Miheeva, L.** Stravinskij. «Petruška» [Ėlektronnyj resurs] URL: http://www.belcanto.ru/stravinsky_petrushka.html (11.08.2011)

Сведения об авторе:

Максимов Максим – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент М. Мылтыкбаева.

Автор туралы мәлімет:

Максимов Максим – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – М. Мылтыкбаева өнертану кандидаты, доцент.

Information about the author:

Maxim Maximov – masters' student of 2nd year at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Research supervisor – M. Myltykbayeva, Candidate of Art Criticism, docent.

МРНТИ 18.41.45

*А. Аширова¹**¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан***ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОЯВЛЕНИЯ ПРИНЦИПА ВАРИАЦИОННОСТИ В
ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ БАХТИЯРА АМАНЖОЛА*****Аннотация***

Тема исследования касается ещё одной грани процесса познания языка музыки казахской традиции – проявления принципа вариационности в творчестве современных казахстанских композиторов. Несомненно то, что данная тема охватывает очень большой массив сочинений, поэтому в рамках данной статьи мы ограничим себя жанром фортепианной музыки и также проявлению этого принципа в этом жанре в творчестве одного из композиторов нашего времени, который, по мнению ряда исследователей, отражает в своем творчестве «сущностные» стороны языка казахской музыки. В качестве примеров в работе рассматриваются фортепианные сочинения казахского композитора и музыковеда Бахтияра Аманжолы. В них автор находит некоторые особенности проявления принципа вариационности, которые исходят из глубинных свойств языка казахской традиционной музыки.

В связи с этим, в работе рассматриваются базовые понятия принципа вариационности, сформулированные в музыковедческой мысли, а также некоторые важные выводы культурологической и музыковедческой мысли о базовых основах и особенностях казахской культуры – импровизационность, особенность структурирования музыкального пространства, определяющие, в свою очередь особенности проявления вариационности в данной традиции.

Ключевые слова: импровизационность, вариационность, казахская музыкальная традиция, фортепианная музыка казахстанских композиторов, Бахтияр Аманжол.

*А. Аширова¹**¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***БАХТИЯР АМАНЖОЛДЫҢ ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРЫНДАҒЫ
ВАРИАЦИЯЛЫҚ ҚАҒИДАТТАРДЫҢ КӨРІНІС ТАБУ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ*****Аңдатпа***

Біздің зерттеуіміздің тақырыбы тағы да бір қазақи дәстүрлі музыканың тілін танып білу үрдісінің бір шегін – заманауи қазақстандық композиторларының шығармашылығындағы түрлендірме принципінің кездесуін қамтиды. Әлбетте, берілген тақырып шығармалардың өте үлкен көлемін қамтиды, сондықтан осы мақала мазмұнында біз тек фортепиано музыка жанрымен шектеліп, әрі кейбір зерттеушілердің пікірлеріне сай, өз шығармаларында қазақ музыкасы тілінің «негізгі» жақтарын атап көрсеткен біздің заманымыздың бір композиторының шығармашылығында осы принциптің осы жанрда кездесуін қарастырамыз. Мысал ретінде бұл жұмыста қазақ композиторы әрі музыкатанушы Бахтияр Аманжолдың фортепианолық шығармалары қарастырылған. Бұл жерде автор қазақи дәстүрлі музыкасының түбегейлі қасиеттерінен туып шыққан түрлендірме принципінің кейбір ерекшеліктерін байқаған.

Осыған орай, жұмыста музыкатанушылық ойда қисынға келтірілген түрлендірме принципінің негізгі ұғымдары қарастырылған, сонымен қатар бастапқы негіздер туралы мәдениеттанушылық пен музыкатанушылық ойлардың және қазақ мәдениеті ерекшеліктерінің кейбір маңызды тұжырымдары, яғни, импровизациялау – музыкалық кеңістікті соға білу қасиеті, өз кезегінде бұған берілген дәстүрдегі түрлендіру қасиетін атап көрсете алу қасиеті тән.

Тірек сөздер: суырып салма, түрлендірме, қазақи музыкалық дәстүр, Қазақстандық композиторлардың фортепианолық музыкасы, Бахтияр Аманжол.

A. Ashirova¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

ON THE PECULIARITIES OF MANIFESTATION OF VARIABILITY PRINCIPLE IN THE PIANO WORKS BY BAKHTIYAR AMANZHOL

Abstract

The theme of research concerns one more verge of the cognition process of the language of the Kazakh traditional music – the display of the principle of variance in modern Kazakhstanian composers' works. Undoubtedly that the given theme grasps the huge massive of compositions, so in the content of this article we would restrict with the genre of piano music, and also display of this principle of this genre in work of composer of our days, who is, according to some researchers' opinions, reflecting "essential" ways of Kazakh music language. As examples, Kazakh composer and linguist Bakhtiyar Amanzhol's piano works are given. The author found some features of display of the principle of variance, that had been coming from profound features of the language of the Kazakh traditional music.

Due to it, basic concepts of the principle of variance are set, formulated in musicological ideas, also some of important conclusions in culturological and musicological ideas about basis and uniqueness of Kazakh culture – improvisation, structuring feature of musical expanse, defining in its case, features of displaying variances in this tradition.

Key words: improvisation, variance, Kazakh musical tradition, Kazakh composers' piano music, Bakhtiyar Amanzhol.

В настоящее время исследователь проявления казахской музыкальной традиции в современном композиторском творчестве имеет возможность опираться на объемный материал по данной теме. Его составляют труды таких казахстанских музыковедов как Б. Аманов, А. Мухамбетова, А. Байгаскина, Э. Кирсанова, Т. Джумалиева, Б. Аманжол, У. Джумакова, С. Даукеева, А. Тлеубергенов и многие другие. В этих трудах мы можем наблюдать освещение данной темы с разных аспектов.

Так, например, Б. Амановым рассмотрена мифопоэтическая основа языка казахской музыки, на примере проявления вертикали в структуре домбрового кюя, структуры строения инструмента домбра и иных структур, которые существуют в казахских мифах. Исследователь провел параллели общего понимания вертикали в этих трех составных частях музыкального языка и сравнил это с вертикалью человеческого тела. Работа Б. Аманова по праву является одним из важных этапов процесса научного познания основ казахской музыкальной традиции [1].

В работах А.И. Мухамбетовой освещается, в частности, такая важная сторона музыки в казахской традиции, как время. [2] Ее труд о Казахском календаре раскрыл такие фундаментальные свойства мировоззренческого плана, как связь категорий пространства-времени казахской музыки с ландшафтом степи, в котором исторически тысячелетиями протекала жизнь кочевников – предков современного казахского народа, связь со звездами, по которым они сверяли свою жизнь и, наконец, мировоззрение – тенгрианство, которое лежит в основе этих мировоззренческих представлений.

А. Байгаскина посвятила свои исследования теме ритма в казахской музыке [3], Э. Кирсанова, исследования которой непосредственно касаются нашей темы, то есть – жанра фортепианной музыки, рассматривала пианистический репертуар, классифицировала его, выявила некоторые особенности проявления свойств казахской музыки в фортепианных произведениях отечественных композиторов. [4] Б. Аманжол, продолжая исследования Б. Аманова в области языка казахской музыки, выделил тему пространства в музыкальном языке, ее многомерности [5], У. Джумакова осмыслила развитие казахстанской композиторской традиции в историческом плане, классифицировала его по этапам [6].

Наша тема исследования касается еще одной грани процесса познания языка музыки казахской традиции – проявления принципа вариационности в творчестве современных казахстанских композиторов. Несомненно, то, что данная тема охватывает очень большой массив сочинений, поэтому в рамках данной статьи мы ограничим себя жанром фортепианной музыки и также проявлению этого принципа в данном жанре в творчестве композитора нашего времени, который, по мнению ряда исследователей, отражает в своих произведениях «сущностные» стороны языка казахской музыки, – Бахтияра Аманжолола [7].

Однако, прежде чем подойти к анализу некоторых его фортепианных сочинений, необходимо рассмотреть понятие вариационности в сложившихся в мировой музыковедческой науке представлениях. Теме вариационности посвящено большое количество работ, включая такие классические как «Музыкальная форма» И. Способина, «Строение музыкальных произведений», Л. Мазеля, «Форма музыкальных произведений» В.Н. Холоповой, «Музыкальная форма, Курс лекций» В.П. Фраенкова, «Форма в музыке XVII-XX» Т. Кюрегян и другие.

Общее в этих работах состоит в том, что вариационной формой считается такое музыкальное построение, которое состоит «...из первоначального изложения темы и неоднократных ее повторений в измененном виде, называется вариациями. Так как число вариаций не ограничено, то схема данной формы может иметь лишь очень общий вид: $A + A1 + A2 + A3 \dots$ » - характеризует данную форму И. Способин.[8]

Вариационностью же считается метод развития, который универсальным образом может проявляться на всех уровнях. Универсальность принципа вариационности на самом общем уровне обуславливается диалектическими свойствами материи в целом, разворачивающейся во времени и движущейся изменяясь, но, в то же время, развивая нечто первоначальное, заданное с самого начала. С одной стороны, этот принцип – «атрибут материи» предполагает невозможность в процессе развития возвращения в точности к первоначальному, а с другой – логическую связанность и последовательность развития.

Музыковед Т. Кюрегян так пишет о соотношении формы вариаций и вариационности: «...вариационный метод развития и вариационная форма суть не одно и то же, хотя последнее есть результат применения первого. Вариационный метод – явление более широкое; это феномен с неограниченным радиусом действия, применимый на любом масштабном уровне и в любых формах: варьированию может подвергаться мотив, фраза, предложение в периоде, период в песенной форме, песенная форма в сложной или в рондо, экспозиция в сонатной. Но однократное повторение в указанных случаях не позволяет данному принципу выдвинуться на положение ведущего, как в вариационной форме. Последняя возникает при систематическом применении метода варьирования, чем и обуславливается требование не менее двух вариаций.» [9]

Также, в работе Т. Кюрегян мы встречаем классификацию типов вариационных форм. «Классификация вариационных форм основана на разных признаках: а) по тому, затрагивает ли процесс варьирования тему или только сопровождающие голоса, различается варьирование прямое и косвенное; б) по тому, насколько глубоки изменения в теме, различаются вариации строгие (неизменны тональность, гармонический план, форма темы) и свободные (изменения не ограничены); в) по тому, какой метод варьирования преобладает, различаются вариации полифонические, гармонические, фактурные, тембровые, фигурационные, жанрово-характерные; г) по тому, сколько тем в вариациях, различаются вариации однотемные и двухтемные (двойные), трехтемные (тройные). Таким образом, определение типа вариаций многомерно и складывается из названных признаков. Например, бывают вариации косвенные жанрово-характерные строгие одно-темные или прямые фигурационные свободные двухтемные и т.д.» [9].

В нашей работе мы рассматриваем понятие формы не только в понимании ее как схемы развития, ее структуры, но в большей степени как пространственное понятие. В этом смысле точной формулировкой понятия формы можно считать высказывание поэта Осипа Мандельштама, который в своем эссе «Разговор о Данте» писал, что «форма есть выжимка из содержания» [10].

В дополнение к этому подходит мысль В. Н. Холоповой, высказанная ею на музыковедческом «Круглом столе» в Московской консерватории (90-ые годы) о том, что с начала звучания музыки слушатель словно бы начинает идти вдоль стены какого-то сооружения. В момент завершения звучания он словно бы уже обошел это сооружение, и оно представляется в виде некоего некоей целостности, архитектурного объема. Психологическое представление об этом объеме и есть его музыкальная форма произведения.

Для нас, в плане нашей темы, важно выявить особенности вариационности в стиле композитора, которые выражаются не только в структурных временных моментах, но и в том, какой образную нагрузку они в себе несут, то есть, – смысловое понимание формы, ее содержание. Поэтому в нашей работе мы будем рассматривать форму как сочетание ее структуры с такими понятиями как фактура, ее развертывании в драматургии развития.

Поскольку вариационность – явление универсальное, оно может проявляться в разных вариантах во всех существующих музыкальных традициях, отражая в себе их особенности.

Рассмотрим какие особенности проявления этого универсального принципа развития свойственны казахской музыке и, в частности, как уже формулировалось выше, есть в фортепианных произведениях нашего времени на примере некоторых наиболее, с нашей точки зрения, показательных сочинений Б. Аманжоло. Ориентируясь на ряд исследований творчества композитора и его произведения, ставшие предметом анализа в них, можно определить, что такими сочинениями в жанре фортепианной музыки могут быть пьесы из циклов «Страницы из эпоса», «Боз інген», «Двери» и другие. В них по наблюдениям ряда исследователей проявились свойства музыкальных структур, характерные для музыки казахской традиции.

В этих сочинениях, если ориентироваться на классификацию вариационных форм и вариационности, сделанную Т. Кюрегян, мы можем видеть то, что вариационность имеет некоторые стилистические особенности, связанные со свойствами языка казахской традиционной музыки.

Так, во второй части цикла «Страницы из эпоса» видим в нотах такую композицию:

Пример № 1. Вторая часть фортепианного цикла «Страницы из эпоса» – «Сарыбайды жоқтау»

"Өмір, өлім аты егіз-ай,
Бір тәтті мен бір ащы.
Кімге мейір істейді?
Кімменен өлім сырласты?
Тудың дүние нұр шашты.
Хан ием, ай, зар болдык, ей-ау."
("Қозы-Көрпеш - Баян-Сұлу")

Grave, improvizato simile (improvizato)

con Ped.



Фактура этого произведения состоит из двух пластов. В нижнем проходит тема жоктау, взятая композитором как цитата из фольклорно-этнографического сборника А. Затаевича «1000 песен казахского народа» [11]. В верхнем же импровизационным характером исполнения играет последовательность трех нот. Особенность их звучания определяется тем, что звуки могут быть длинные по своей продолжительности, средние и короткие. В то же время, рядом друг с другом соседствуют тихие звуки, средние и акцентированные. Причем разница в силе звучания может быть у звуков, расположенных на одной высоте. Например, мы видим «до» тихое и рядом «до» акцентированное. В сочетании с педалью, в результате, создается эффект пространственно многослойного объема, в котором ощущается более сложное измерение чем трехмерность (длина – ширина – высота). То есть сквозь плотные громкие и длинные звуки на этом же месте, как бы сквозь них, «просматриваются» тихие и короткие. Сочинение предполагает импровизационное исполнение, что заставляет исполнителя очень тонко вслушиваться в сочетания этой многоплановости, спонтанно их воспроизводить.

Б. Аманжол, являясь также известным казахстанским музыковедом, посвятил теме психологического пространства в языке музыки ряд своих исследований. В них он характеризует такие структуры музыкального пространства как четырёх-пятимерные, а также как выражение в языке музыки сочетание материально плотного пространства и бесплотного. В контексте данной пьесы на самом деле мы видим, что музыкально-сюжетное повествование идет о сочетании двух миров: живых и умерших, то есть – мира плотных материй и бесплотных [5].

В своих исследованиях музыковед Б. Аманжол выносит такое видение структурности пространства на уровень свойств национального традиционного мировоззрения и приводит много примеров не только музыкальных, но из изобразительных видов культуры.

Вариационный принцип изложения верхнего пласта в рассмотренной нами пьесе «Сарыбайды жоктау» несет в себе своеобразие, определяемое этими глубинными свойствами традиционной культуры этноса. Формообразование пьесы «Боз інген» из фортепианного цикла «Боз інген» можно рассматривать как форму, в которой присутствуют два плана развития. Один из них – мелодия кюя «Боз інген», растянутая на длину всего произведения. Вторая – сопровождение, построенное в ритмическом плане на репетиционном повторении тонов. Этот пласт фактуры представляет собой по классификации Т. Кюрегян первый тип вариационной формы, который строится на варьированном развитии сопровождения мелодии.

Так же, как и во второй части цикла «Страницы из эпоса», этот тип варьирования имеет особенность, связанную с музыкально-языковыми и мировоззренческими основами казахской традиционной культуры. Так, музыкальная ткань содержит в себе сочетание громких и в противоположность им – предельно тихих звуков, которые порой могут исчезать в плане физического звучания нотных повторов, но психологически словно бы исчезают из видимости, продолжая повторяться в тонких слоях пространства. В результате получается форма, в которой развитие может проходить зоны, как бы переходящие в тонкие планы.

Например – начало произведения, с си бемоля, поверх него, словно бы возникая из тончайших призвуков обертона появляется его квинта – фа (Пример 2). Развитие строится на варьировании сочетаний звуков, составляющих созвучия, в котором импровизационно исполняясь, отдельные тоны созвучия волнами усиливаются в силе звучания, затухают, уходя «на нет».

Пример № 2. Начальный фрагмент пьесы «Бозінген»

Көнілді, жүздегірек. С настроением, с движением.

The musical score for 'Bosingen' is written in 2/4 time with a key signature of two flats. It consists of two systems of staves. The first system shows a piano introduction with dynamics *mf pp*, *p*, and *ppp*. A note marked with an asterisk (*) is present. The second system starts at measure 10 and includes dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The score features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand.

*) В этой пьесе количество повторов интонационных ячеек может определяться спонтанным ощущением.

По словам композитора, лучше всего это сочинение нужно выучивать, перенимая его непосредственно с игры автора, то есть без нот, поскольку в нем очень много оттенков, которые невозможно передать в нотной записи. Так, в примере, помещенном выше в левой руке, мы видим повторы первой ступени, а затем – движение по квинте, которое на протяжении страницы заполняется второй и четвертой ступенями. Смысл повторов автор определяет как вслушивание в ноту и затем, после того как она «наполнится силой и плотностью» звучания, из пустоты исполнителю необходимо воспроизвести квинту. Появившиеся позже вторая и четвертая ступени должны поочередно высветиваться по силе звучания. Далее продолжение должно быть в этом же стиле. Выписать такую объемную информацию в применяемой нами нотной графике невозможно. Таким образом, это сочинение может быть примером того, как современное творчество казахстанских композиторов возвращает в практику традиции безнотного музицирования, которые составляют одну из важных основ казахской традиции.

Далее в этой пьесе в одном из разделов развития возникает фрагмент, в котором возникает вертикальное построение, состоящее из трех пластов. Нижний продолжает тип движения, идущий от начала произведения. Верхний пласт, звучащий в четвертой октаве – один из вариантов развития мелодии. В середине же аккорд, вырастающий на месте обертонов нижнего пласта. В нем звучания тонов, составляющих этот пласт, словно бы, набухает в силе звучания и, утончаясь, перестают играть исполнителем. При этом создавая впечатление присутствия.

Еще одним примером проявления принципа вариационности в фортепианном творчестве Б. Аманжолы могут быть его фортепианная пьеса «Інкәр» из цикла «Двери» и фортепианного кюя «18-е декабря». Так, в пьесе «Інкәр» тематическим элементом, который получил вариационное развитие является восходящий ход от первой ступени ко второй и далее к четвертой и пятой.

Пример № 3. Начальный фрагмент пьесы «Інкәр»

Presto

The musical score for 'Inkar' is in 3/8 time with a key signature of one flat. It features a fast tempo marked 'Presto'. The score is divided into three systems. The first system shows a piano introduction with dynamics *p* and *cresc.*. The second system includes dynamics *f* and *cresc.*, with a 'simile' marking. The third system includes dynamics *f*, *p*, *sf*, *mp*, *m. d.*, *m. s.*, and *mf*. The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a variety of articulations.

Он появляется сразу в первых тактах пьесы в токкатном изложении в малой октаве. Затем в виде ритмического уменьшения, а затем в верхнем регистре в виде взлетающей интонации уже на октаву.

Пример № 4. Фрагмент из пьесы «Инкэр»

Особенность проявления вариационного метода развития, который проявляется в этом сочинении связан со структурой формы казахского домбрового кюя. [1] Как известно, домбровый кюй в своем развитии, строится по принципу прохождения развития мелодической линии от уровням вертикали, которая делится на пласты – бас буын (самый нижний), орта буын (срединный) и сага (первая и вторая – самые высшие). Драматургия развития этой пьесы строится также по принципу взлета, который проходит на протяжении всей композиции. Это наблюдение, в частности, было высказано об пьесе «Инкэр» музыковедом Хасеновой Р. М. [12].

Фортепианный же кюй «18-ое декабря» построено на вариационной форме *Basso ostinato*, однако, вместе с тем, так же, как и пьеса «Инкэр» по своей структуре развития верхнего пласта строится по буынной домбровой логике развертывания по вертикали.

Пример № 5. Начальный фрагмент фортепианного кюя «18-е декабря»

В творчестве Б. Аманжолы мы можем найти и тип вариаций, который можно назвать классическим европейским – вариации для фортепиано (1970 г.). Оно состоит из темы и последования отдельных вариаций – пьес. По классификации Т. Кюрегян этот классический тип «свободных» вариаций, однако оригинальность более поздних сочинений композитора, связанная с особенностями истоков национальной традициями выражена намного сильнее.

Обобщая, можно резюмировать, что особенность трактовки вариационной формы и проявления вариационности как принципа развития в творчестве композитора Б. Аманжолы связаны с глубинными свойствами музыкального языка казахской традиции, такими как: а) многослойность психологического музыкального пространства, в котором сочетаются пласты более плотные с менее плотными или же бесплотными [5], а также б) буынной структурой организации формы и фактуры. Разумеется, поскольку подобные музыкальные структуры являются для композитора выражением его мировоззренческого плана, мы

можем их встретить в его музыке, написанной не только в жанрах фортепианного творчества, но и других. Однако, рассмотрение этой темы может быть предметом для других последующих исследований.

Список литературы

1. **Аманов, Б.** Композиционная терминология домбровыхкюев // Инструментальная музыка казахского народа. - Алма-Ата: Өнер, 1985. 152 с.
2. **Мухамбетова, А.** Календарь и особенности времени в казахской культуре / Б.Аманов, А.Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 С.
3. **Байгаскина, А.Е.** Ритмика традиционной казахской песни. – Алматы, 2003. - 203 с.
4. Кирсанова Э.А. Фольклор в фортепианной музыке для детей: (На материале творчества композиторов Казахстана и Киргизии) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ин-т искусствознания им. Хамзы.- Ташкент, 1989.- 24 с.
5. **Аманжол, Б.** Музыка как язык сознания. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының хабаршысы – Вестник Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. — № 2, 2014 г. — С. 15-27
6. **Джумакова, У. Р.** Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности. Исследование. Астана: Фолиант, 2003. 232 с.
7. **Сапаргалива, Т.М.** Б.Аманжол, статья в сб. статей СК Казахстана, 1982 г.
8. **Способин, И.** Музыкальная форма, 287 с.
9. **Кюрегян, Т.** Форма в музыке XVII – XX веков. Москва, ТЦ Сфера, 1998г.
10. **Мандельштам, О.** Разговор о Данте. М.: Augsburg, 2004. - 34 с.
11. **Затаевич, А.** 1000 песен казахского народа. М.: Государственное музыкальное издание, 1963. 606 с.
12. **Хасенова, Р.М.** Некоторые особенности национального мышления в квартете Б. Аманжолова.

References (transliterated)

1. **Amanov, B.** Kompozicionnâ terminologiâ dombrovvyhküev // Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. - Alma-Ata: Öner, 1985. 152 p.
2. **Muhambetova, A.** Kalendar' i osobennosti vremeni v kazahskoj kul'ture / B.Amanov, A.Muhambetova. Kazahskaâ tradicionnâ muzyka i HH vek. Almaty: Dajk-Press, 2002. - 544 p.
3. **Bajgaskina, A.E.** Ritmika tradicionnoj kazahskoj pesni. – Almaty, 2003. - 203 p.
4. **Kirsanova É.A.** Fol'klor v fortepiannoju muzyke dlâ detej: (Na materiale tvorčestva kompozitorov Kazahstana i Kirgizii) : avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniâ : 17.00.02 / In-t iskusstvovznaniâ im. Hamzy.- Taškent, 1989.- 24 p.
5. **Amanžol, B.** Muzyka kak âzyk soznaniâ. KNK im. Kurmangazy, Vestnik, № 2, 2014, pp.15-27.
6. **Džumakova, U. R.** Tvorčestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980-h godov: problemy istorii, smysla i cennosti. Issledovanie. Astana: Foliant, 2003. 232 p.
7. **Sapargaliva, T.M.** B.Amanžol, stat'â v sb.statej SK Kazahstana, 1982 g.
8. **Sposobin, I.** Muzykal'naâ forma, 287 p.
9. **Kûregân, T.** Forma v muzyke XVII – XX vekov. Moskva, TC Sfera, 1998g.
10. **Mandel'stam, O.** Razgovor o Dante. M.: Augsburg, 2004. - 34 p.
11. **Zataevič, A.** 1000 pesen kazahskogo naroda. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdanie, 1963. 606 p.
12. **Hasenova, R.M.** Nekotorye osobennosti nacional'nogo myšleniâ v kvartete B. Amanžolova. Ministerstvo obrazovaniâ i nauki. AGK im. Kurmangazy. Kursovaâ rabota. Almaty, 2000.

Сведения об авторе:

Аширова Асия – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент Б. Аманжол.

Автор туралы мәлімет:

Аширова Асия – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Б. Аманжол өнертану кандидаты, доцент.

Information about the author:

Asiya Ashirova – masters' student of 2nd year at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Research supervisor – B. Amanzhol, Candidate of Art Criticism, docent.

МРНТИ 18.41.91

С. Пердебекулы¹*¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ЗНАЧЕНИЕ ДОМБРЫ-ПРИМЫ В ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЦИИ****Аннотация**

В данной статье рассматривается значение домбры-примы в духовной культуре нации, дан исторический обзор развития и совершенствования самого распространенного в казахской музыкальной культуре инструмента. Автор повествует о видах домбры, способах звукоизвлечения, приемах игры, разновидностях казахских домбровых школ. Традиционно исследователи выделяют два основных вида домбры и школы игры на ней — западно-казахстанскую и восточно-казахстанскую. Традиционная казахская культура, тесно переплетенная с музыкальным творчеством, нашла свое отражение и в устно-профессиональной культуре. Жыры, дастаны и большие повествовательные жанры исполнялись под аккомпанемент традиционных инструментов. Как известно, казахские музыкальные инструменты делятся на пять основных групп: струнные, духовые, язычковые, ударные и инструменты с использованием колокольчиков. В статье также говорится об изготовлении домбры, используемых материалах, талантливых мастерах. Поэты-импровизаторы, которых в народе называют акынами, пользуются большим спросом и сегодня. Акын и его главная спутница — домбра — рассказывают миру о различных событиях, людях и их судьбах. Известны аркинская, семипалатинская, жетысуйская домбра. Также, в статье говорится о выдающихся композиторах и исполнителях-күйши новой школы, таких как Курмангазы, Даулеткерей, Абай, в свою очередь воспитавших плеяду блестящих последователей-учеников, таких как Дина, Махамбет, Мамен, Кокбала, Менетай, Менкара, Сугурали и другие.

Ключевые слова: домбра, домбра-прима, приемы игры, поэт-акын, импровизатор, композитор, разновидности домбровых школ, музыкальное творчество, традиционная культура, исполнители-күйши.

С. Пердебекұлы¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ҰЛТТЫҚ МӘДЕНИЕТТЕГІ ДОМБЫРА-ПРИМАНЫҢ МАҢЫЗЫ****Аңдатпа**

Бұл мақалада ұлттың рухани мәдениетінде домбыра-прима мәні қарастырылады. Қазақ музыкалық мәдениетіндегі ең кең тараған құралдың дамуы мен жетілуіне тарихи шолу жасалады. Домбыра түрлері, дыбыс шығару тәсілдері, ойын тәсілдері, қазақ домбыра мектептерінің түрлері туралы айтылады. Дәстүрлі түрде зерттеушілер домбыра мен мектептің негізгі екі түрін — Батыс Қазақстан және Шығыс Қазақстан деп атайды. Музыкалық шығармашылықпен тығыз байланысқан дәстүрлі қазақ мәдениеті ауызша-кәсіби мәдениетте де көрініс тапты. Жыр, дастандар және үлкен әңгіме жанрлары дәстүрлі аспаптардың сүйемелдеуімен орындалды. Белгілі болғандай, қазақ музыкалық аспаптары бес негізгі топқа бөлінеді: ішекті, үрмелі, тілдік, соқпалы және қоңырау шалғыштарды пайдалана отырып аспаптар. Сондай-ақ, мақалада домбыра жасау, қолданылатын материалдар, талантты шеберлер туралы айтылған. Халық арасында акын деп аталатын суырып салма акындар бүгінде де үлкен сұранысқа ие. Акын және оның басты серіктері — домбыра-әлемге түрлі оқиғалар, адамдар мен олардың тағдырлары туралы баяндайды. Арқа, Семей, Жетісу домбыра белгілі. Сондай-ақ, мақалада Құрманғазы, Даулеткерей, Абай сияқты жаңа мектептің күйші-композиторлары мен орындаушылары туралы айтылған.

Тірек сөздер: домбыра, домбыра-прима, ойын тәсілдері, акын, импровизатор, сазгер, домбыра мектептерінің түрлері, музыкалық шығармашылық, дәстүрлі мәдениет, орындаушылар-күйшілер.

S. Perdebekuly¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*

Almaty, Kazakhstan

THE IMPORTANCE OF THE DOMBRA-PRIMA IN THE SPIRITUAL CULTURE OF THE NATION

Abstract

This article discusses the importance of dombra prima in the spiritual culture of the nation. A historical overview of the development and improvement of the most common instrument in the Kazakh musical culture is given. It is a question of types of dombra, methods of sound production, game techniques, varieties of Kazakh dombra schools. Traditionally, researchers distinguish two main types of dombra and school games on it - the West Kazakhstan and East Kazakhstan. Traditional Kazakh culture, closely intertwined with musical creativity, is also reflected in the oral-professional culture. Zhyry, dastans and large narrative genres were performed to the accompaniment of traditional instruments. As you know, Kazakh musical instruments are divided into five main groups: string, wind, reed, percussion and instruments using bells. The article also refers to the manufacture of dombra, materials used, talented craftsmen. Poets improvisers, popularly called akyns, are in great demand today. Akyn and his main companion, Dombra, tell the world about various events, people and their fates. Known Arkinskaya, Semipalatinsk, Zhetysu dombra. Also, the article speaks about outstanding composers and performers of the new school, such as Kurmangazy, Dauletkey, Abay.

Keywords: dombra, dombra prima, playing methods, poet-akyn, improviser, composer, types of dombra schools, musical creativity, traditional culture, performers - kuishi.

В настоящее время исследователями традиций древней музыкальной культуры насчитывается более 20 видов старинных казахских музыкальных инструментов. В самом деле, музыкальная культура казахского народа насчитывает не одно тысячелетие – начиная со скифо-сакских времен, Тюркского каганата, затем Казахского ханства в составе Российской империи, трансформировавшейся в Советский Союз, и вновь возвратившейся к суверенно-независимому началу страны. Историю происхождения музыкальных инструментов, описание или упоминание о них можно встретить в различных литературных источниках – поэтических произведениях и прозе – дошедших до наших дней через устное народное творчество, рисунки, наскальную живопись, изделия ремесленников и многое другое. Знания, опыт создания и игры на казахских музыкальных инструментах передавались из поколения в поколение на протяжении многих веков. Некоторые виды казахских музыкальных инструментов можно встретить в музеях Казахстана, Москвы и Санкт-Петербурга [1].

Исторические предпосылки для развития и совершенствования исполнительского мастерства на различных музыкальных инструментах сложились в казахской степи давно. Традиционная казахская культура, тесно переплетенная с музыкальным творчеством, нашла свое отражение и в устно-профессиональной культуре. Жыры, дастаны и большие повествовательные жанры исполнялись, что немаловажно, под аккомпанемент традиционных инструментов. Безусловно, музыка всегда была неотъемлемой частью жизни казахов, она играла ключевую роль в различных ритуалах, обрядах, важных общественных мероприятиях с присутствием большого количества народа. Да и в повседневной жизни, начиная с рождения ребенка и заканчивая похоронным обрядом, музыка сопровождала человека на протяжении всего его жизненного пути.

Казахские национальные музыкальные инструменты были незаменимыми участниками всевозможных праздников и важных мероприятий в условиях кочевья. С созданием некоторых казахских музыкальных инструментов связано множество красивых легенд и сказаний. Условно казахские музыкальные инструменты можно разделить на пять основных групп: струнные, духовые, язычковые, ударные и инструменты с использованием колокольчиков [2].

Среди струнных инструментов первое место по праву занимает **домбра** – самый любимый и самый распространенный щипковый казахский музыкальный инструмент. Домбра давно и прочно ассоциируется с самим духом казахского народа, его самобытностью и национальным колоритом. Ученые, исследователи и этнографы по собранным историческим материалам утверждают, что прототип нынешней домбры имеет возраст более 4000 лет и является одним из первых щипковых инструментов — предтечей современных музыкальных инструментов подобного вида.

Ранее мастера, изготавливавшие домбру, по традиции выдалбливали инструмент из цельного куска дерева. В качестве материала использовались любые породы деревьев, которые росли в той или иной местности. Современные мастера для улучшения акустических свойств инструмента используют новый метод изготовления: домбру «собирают» из отдельных склеенных деталей, в качестве сырья для которых выбираются твердые породы древесины – сосна, лиственница, ель. Также могут быть использованы лиственные породы деревьев, такие как клен, бук, береза, а иногда даже красное дерево [2].

Длина домбры, как правило, составляет от 80 до 130 см. Лады могут быть навязными, врезными, или, как у узбекской домры, отсутствовать совсем. Шанак – корпус домбры, исполняет роль резонатора и усилителя звука. Также одним из важных функциональных элементов домбры является *тиек* – подставка под струны. Тиек служит для передачи колебаний струны на деку, создавая первый резонансный контур на пути распространения звука. Таким образом, подставка-тиек в сочетании со струнами является подлинным ключом к звучанию домбры. От её качеств, формы, веса и настройки зависят сила, ровность и тембр звучания инструмента [2].

Особое внимание мастера, изготавливавшие домбру, уделяли выбору материала для струн, ведь струна – источник того самого характерного, самобытного звука, по которому этот инструмент узнают без труда. Одно из главных отличий современной домбры от инструментов, на которых играли Курмангазы и Даулеткерей, – струны. Сейчас их делают из лески, но до начала XX века на домбре использовали жилыные струны, изготовленные путем сложного процесса выделки бараньих или козьих кишок.

Несмотря на то, что леска звучит очень ярко и мощно, жилыные струны дают особый колорит и очень глубокий и мягкий звук. Вот почему домбра с использованием натуральных кишок животных вместо струн особо ценится у профессионалов. Такие струны издают особый низкий строй инструмента – «коңыр дыбыс», что характерно для народной музыки. При этом лады на грифе домбры – по-казахски их называют «перне» – также делались из жил животных. Благодаря этому, звук традиционной домбры богат на обертоны и призвуки.

Существуют два приема игры на домбре – путем удара по струнам всеми пальцами рук и пощипыванием струн. В руках опытного исполнителя домбра способна передать все оттенки состояния души и переживаний человека. Неслучайно свое мудрое решение бии озвучивали, взяв в руки домбру. Влюбленные юноши в звуках домбры видели лучезарность красавиц и слышали перезвон кос-алки – серег и шолпы, вплетенных в косы любимых.

Опытные акыны и кюйши в своих музыкальных произведениях могут отразить величие бескрайних просторов степи, топот сотен копыт или гул надвигающегося войска. Знаменитый исследователь народной казахской музыки Александр Затаевич так отзывался о звучании домбры: «...она производит впечатление не малого вблизи, а чего-то большого и даже грандиозного, но как бы издалека, наподобие боя хороших столовых часов». Чтобы прочувствовать это, достаточно послушать «Ақсақ құлан» - легендарный кюй, повествующий о том, как домбра приобрела свой современный вид [3].

Поэты-импровизаторы, которых в народе называют акынами, пользуются большим спросом и сегодня. Акын и его главная спутница — домбра — рассказывают миру о различных событиях, людях и их судьбах. Он, попадая в такт домбры, подстраивается под настроение слушателей, и в своих песнях говорит о том, что сейчас важно.

Современный вид, к которому мы все давно привыкли, **домбра-прима** приобрела не сразу. На самом деле существует множество разновидностей этого инструмента, в

зависимости от того, в каком из регионов Казахстана домбра изготовлена. Известны аркинская, семипалатинская, жетысуйская домбра. Традиционно исследователи выделяют два основных вида домбры и школы игры на ней — западно-казахстанскую и восточно-казахстанскую.



Рисунок 1

Восточно-казахстанская домбра «калак» имеет плоскую заднюю деку, совкообразный корпус, короткую утолщенный гриф с 8 ладами.

Домбра в центральных и восточных регионах относилась к аркинской школе. Ее использовали в качестве аккомпанирующего инструмента для сопровождения пения. В этих регионах были очень богатые вокальные традиции. Певцам было удобнее прижимать плоскую домбру к телу. Она звучит не столь громко и не перебивает голос.

Западно-казахстанская домбра в настоящее время получила наиболее широкое распространение. Это классическая домбра каплевидной формы, с длинным тонким грифом и 15–16 ладами на нем. Такая домбра дает большой акустический диапазон. Эта форма обусловлена исполнительской традицией,

ведь на западно-казахстанской домбре игрались мощные динамичные кюи. Благодаря звуковым качествам, именно западная домбра завоевала популярность у музыкантов профессионалов и стала прочно ассоциироваться с казахской народной музыкой в восприятии других народов [4].

Начиная с середины XIX века, популярность домбры выходит на новый уровень, благодаря появлению в казахской степи выдающихся композиторов и исполнителей кюйши новой школы, таких как Курмангазы, Даулеткерей, Абай [5].

Одним из самых известных, почитаемых и часто исполняемых композиторов в Казахстане по праву считается Курмангазы Сагырбаев. Его творения – кюи «Сары-Арка» и «Адай», исполняющиеся на домбре, известны далеко за пределами Казахстана.



Рисунок 2

Будучи не просто талантливым музыкантом, но и чутким педагогом, Курмангазы сумел воспитать плеяду блестящих последователей-учеников, таких как Дина Нурпеисова, Махамбет Утемисов, Ергали Есжанов, Мамен, Кокбала, Менетай, Менкара, Сугурали и другие. Все они очень бережно восприняли и разработали особые характерные приёмы игры Курмангазы, во многом развивающие музыкальную технику того времени и выводящие произведения для домбры-примы на новый уровень.

К примеру, знаменитая ученица Курмангазы, домбристка-кюйши и композитор Дина Нурпеисова до последних минут жизни не расставалась с домброй. Всю жизнь она совершенствовала свою игру и по свидетельству современников достигла высочайшего уровня. Сочинения Дины Нурпеисовой стали классикой казахской домбровой музыки. Наиболее известны ее кюи "Бұлбұл", "Көген түп", "Байжұма", "Жигер" [6].

В середине 30-х годов XX века, благодаря усилиям Ахмета Жубанова и других популяризаторов казахской культуры, домбра, наряду с другими казахскими народными инструментами, приобрела оркестровое звучание. А.Жубанов создал первый в республике оркестр народных инструментов на базе казахского музыкально-драматического техникума в Алма-Ате. Здесь была открыта экспериментальная мастерская, целью которой было усовершенствование и унифицирование домбры и кобыза под оркестровый диапазон. К созданию новых вариантов домбры А.Жубанов привлек талантливых мастеров – братьев Бориса и Эммануила Романенко, Камбара Касымова, Махамбета Букейханова. Так появились домбра-прима, домбра-альт, домбра-тенор, домбра-бас и другие инструменты, ставшие неотъемлемой частью национальных оркестров [2].

В настоящее время домбра-прима выступает не только как солистка оркестра народных инструментов, но и как самодостаточный, любимый у исполнителей и слушателей музыкальный инструмент. Современное звучание домбра обретает в новом качестве, уже созданы и успешно себя зарекомендовали электронные версии инструмента. Электронная домбра повторяет внешний вид старого инструмента, однако здесь используются электронные струны, что изменяет и звук, и громкость, и тембровую окраску, позволяя исполнителям по-новому переосмыслить традиционные произведения для домбры.

Домбра по-прежнему востребована и популярна в Казахстане и за его пределами, оставаясь одной из визитных карточек истории и культуры казахской нации. В честь инструмента специальным Указом Президента Республики Казахстан был учрежден День домбры, который впервые был отмечен 1 июля 2018 года.

Список литературы

1. *Шегебаев, П.* История казахской инструментальной музыки 19 века. - Астана, 2008.
2. *Жубанов, А.* Казахский народный инструмент–домбра //Музыказнание. - Алма-Ата, 1976.
3. *Аравин, П. В.* Степные созвездия. - Алма-Ата, 1979.
4. *Жубанов, А.* «Курмангазы» (монография). - Алматы, 1936.
5. *Аравин, Ю. П.* Новые материалы о Курмангазы //Вестник АН КазССР. - Алма-Ата, 1961.
6. Курмангазы. «Сары-Арка» (сборник 20 кюев). - Алматы, 2001.

References (transliterated)

1. *Šegebaev, P.* Istoriâ kazahskoj instrumental'noj muzyki 19 veka. - Astana, 2008.
2. *Žubanov, A.* Kazahskij narodnyj instrument–dombra //Muzykoznanie. - Alma-Ata, 1976.
3. *Aravin, P. V.* Stepnye sozvezdiâ. - Alma-Ata, 1979.
4. *Žubanov, A.* «Kurmangazy» (monografiâ). - Almaty, 1936.
5. *Aravin, Ū. P.* Novye materialy o Kurmangazy //Vestnik AN KazSSR. - Alma-Ata, 1961.
6. Kurmangazy. «Sary-Arka» (sbornik 20 küev). - Almaty, 2001.

Сведения об авторе:

Саят Пердебекұлы – магистрант 2 курса факультета ФНМ. Научный руководитель – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель РК, профессор КНК им. Курмангазы - С. А. Кузембаева.

Автор туралы мәлімет:

Саят Пердебекұлы – 2 курс магистранті. Ғылыми жетекшісі – өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының профессоры С.Ә. Кузембай.

Information about the author:

Sayat Perdebekuly – 2nd year master's student. Research advisor is Sara Kuzembay, honoured worker of Kazakhstan, Doctor of Art Criticism, professor.

МРНТИ 18.41.51

Б. Бәзілжанов¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**ЖҮСІПБЕК ЕЛЕБЕКОВТЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ МӘНЕРІ****Аңдатпа**

Жүсіпбек Елебеков қазақ ән өнеріне орасан үлес қосқан нар тұлға. Әншінің орындауында қалған ұнтаспалық асыл мұраны зерделеу барысы әлі де жүзеге асуда. Жүсіпбек Елебековтың репертуары қазақтың классикалық әндерін тудырған Сегіз Сері, Біржан сал, Ақан сері, Мәди, Ыбырай, Естай, Майра, Жарылғапберді т.б. әндерінен тұрды. Жүсіпбек Елебеков өзінің орындаушылық шеберлігінің арқасында әндерге жаңашылдық енгізіп, әндердің мазмұнын тереңдете аша түсті. Ұсынылып отырған мақалада саңлақ әншінің өмірі мен шығармашылығы жайында тарихи құнды мағлұматтар мен қатар орындау әдісіне теориялық және орындаушылық талдау жасалды. Ж.Елебековтың орындаушылық ерекшелігін оның орындауындағы Сейітжан салдың «Қанатталды» деген әнін талдау арқылы анықталды. Себебі, Жүсіпбектің орындауындағы «Қанатталды» әнінен оның орындаушылық ерекшелігін толық тануға болады. Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық ерекшелігін қарастыра отырып, ән салу мәнерінде бірнеше ерекшеліктерді таныдық, яғни ол Жүсіпбек Елебеков «ааау» -деп әннің бунағын аяқтайтыны басқа ешбір әншіде кездесе бермейтін өзіне ғана тән орындаушылық ерекшелігі. Бұл фортиссимодан бірден пианоға өту динамикасын Жүсіпбек Елебеков ешбір нотадағы белгі арқылы жасамай-ақ, өзінің дыбысты сезіну, әннің әуенін ұғыну арқылы жасады және екінші ерекшелік орындаушылық шеберлігінде дыбыс позициясын сақтап қалу ерекшелігі. Бұл жерде домбырада қостап тарту кезінде ән шақыру, түйдек қағу, көсіп немесе күрей қағу және сабақтас қағу ерекшеліктері байқалды, бұл қағыстар Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық қолтаңбасы.

Тірек сөздер: Жүсіпбек Елебеков, орындаушылық талдау, қазақ әні.**Б. Базилжанов¹**¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ МАНЕРА ЖУСУПБЕКА ЕЛЕБЕКОВА****Аннотация**

Жусупбек Елебеков внёс весомый вклад в казахское музыкальное искусство. Жизнь и творческое наследие певца изучены не в полной мере, что определяет актуальность исследования. В репертуаре Жусупбека Елебекова были песни Сегиза Сері, Биржана Сала, Акана Сері, Мади, Ибрая, Естай, Майры, Жарылғапберді и других. Жусупбек Елебеков, благодаря своему мастерству, сыграл важную роль во введении нового репертуара песен и углублении их содержания. В представленной статье сделан теоретический и исполнительский анализ исторической ценности жизни и творчества певца. Предметом анализа стала песня Сейтжана «Қанатталды» в исполнении Ж. Елебекова, поскольку в нём раскрываются все грани таланта певца. Изучая исполнительскую манеру Жусупбека Елебекова, мы прослушали нескольких певцов разного стиля пения. Жусупбек Елебеков использует акынский напев «ааау», что является уникальной особенностью. Эта динамическая особенность мгновенного прохождения от *fortissimo* к *piano* в форме, он замещает уровень атаки звука его прочувствованием, осмыслением песни, при этом сохраняя звуковую позицию в исполнении. При пении и в зачине песни (*ән шақыру*) в сопровождении домбыры он использует такие манеры исполнения на инструменте, как *түйдек қағу* (игра всеми пальцами), *көсіп* или *күрей қағу* (игра всех ударов по струнам в одном направлении – снизу вверх и сверху вниз соответственно). Эти фигурации типичны для Ж.Елебекова и выявляют характерную манеру исполнения певца.

Ключевые слова: Жусупбек Елебеков, исполнительский анализ, казахская песня.

B. Bazilzhanov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

THE PERFORMANCE MANNER OF ZHUSIPBEK YELEBEKOV

Abstract

Zhusipbek Yelebekov is a great contributor to the Kazakh musical art. The process of studying the life and heritage of the creation of the singer is still ongoing. The repertoire of Zhusipbek Yelebekov included songs by Segiz Seri, Birzhan Sal, Akan Seri, Madi, Ibray, Estai, Mayra, Zharylgapberdi and others. Zhusipbek Yelebekov, thanks to his skill, played an important role in introducing a new repertoire of songs and deepening their content. The presented article contains a theoretical and performance analysis of the historical value of singer's life and work. Peculiarities of Zh. Yelebekov's style was determined by analysis his performance of the song "Kanattaldy" by Seitzhan. The reason is that the performance of the song "Kanattaldy" reveals the whole facets of the singer's talent. Studying the performing style of Zhusipbek Yelebekov, we listened to several singers of different styles of singing. Zhusipbek Yelebekov uses Akyn tune "aaau", which is a unique feature. This dynamic feature of instantaneous passage from *fortissimo* to a *piano* in shape replacing the power of note he performs with the sensation of sound, with the deep understanding of a song while preserving the sound position in a performance. When singing and in convening a song (*an shakiru*) accompanied by *dombra*, he uses the *tuydek qagu* (playing by all five fingers), *kosip* or *kurey qagu* (playing in one direction down up or top down respectively) performance style on the instrument. These figurations are typical for Zh. Yelebekov and reveal the characteristic manner of singer's performance.

Keywords: Zhusipbek Elebekov, performing analysis, Kazakh song.

Жүсіпбек Елебековтің шығармашылық өмірі ұзақ әрі мағыналы. Ол өзінің сан қырлы талантымен отандық музыкалық мәдениетке өлшеусіз олжа салған дарын. Сан ғасырлық тарихы бар қазақтың ән өнері бүгінде Қазақстан аумағын түгелдей дерлік қамтыса, әр аймақтың ән салу үлгісі қалыптастырған тұлғалар бар, солардың ішінде Арқа ән салу үлгісі бойынша Әміре Қашаубаев, Қали Байжанов, Ғаббас Айтпаев, Манарбек Ержанов т.б. Сол ізді жалғастырушы, арқа ән салу үлгісін көрсеткен әнші Жүсіпбек Елебеков.

Жүсіпбек Елебековтің орындаушылық өнеріне жас кезінен әкесінің інісі, яғни ағасы Жақыпбек елеулі үлес қосты. Оның әншілігін шыңдалуына аты әйгілі танымал әнші Әміре Қашаубаев болды. Әміреге шәкірт болуы жайында біршама еңбектер жазылған, соның бірі қазақ музыканттарының шығармашылығын зерттеуші Елеманова С.А. «Наследие тюркской культуры» еңбегінде ақын, драматург Мақсұтбек Майшекиннің айтуынша: «Әміренің нақ өзі Жүсіпбекке домбырасын аманат етіп, дәстүрлі әнді Жүсіпбектей орындайтын адамды бұрын-соңды кездестірмегенін айтады» деп жазғаны дәлел [1, 253]. Одан тыс өзі ұстаз тұтқан Ғаббас Айтпаев, Қали Байжанов, Иса Байзақовтардан тәлім алды. Жас Жүсіпбек олармен ілесіп жәрмеңкелерде, кештерде ән салды. Жүсіпбектің актерлік және музыкалық таланты мен дауысы назарға ілініп, ол 1920-22 жж Семейдегі «Ес-аймақ» драмалық группасына алынып, спектакльдер мен концерттерде өнер көрсетеді. [2, 42-43]. Ж.Елебеков қазақ драма театрының әртісі болып жүріп ән айтып қана қоймай, театрдағы және опера спектакльдерінде қайталанбас образдар жасайды. Театрда жұмыс жасай жүріп Жүсіпбек Елебеков ол бұрыннан келе жатқан кәсіби әншілік өнерді дамытып, жалғастыруға, қазақтың классикалық әндерін домбырамен сүйемелдеп айтуға түбегейлі бет бұрды. Ол қазақтың классикалық ән өнерін насихаттау барысында Алматыдағы Жамбыл атындағы Қазақ Мемлекеттік филармониясына ауысып, кейін Қазақконцертке орналасқаннан кейін кәсіби музыкант ретінде халықтың сүйіспеншілігіне бөленіп, әнші ретінде мойындалды.

Жүсіпбек Елебеков қазақтың классикалық ән өнерін елімізде де, шетелде де насихаттады. Оны Мәскеудегі, Қытайдағы, Монғолиядағы, Индиядағы Қырғызстан мен Түркменстан, Өзбекстан мен Қарақалпақстандағы қазақ өнерінің онкүндіктерінен тыңдауға

болатын еді. Осы тұста Елебеков радиода жұмыс істеді, оның қатысуымен телефильм де түсірілді.

Әншінің өмірінде ерекше әрі маңызды кезең – Республикалық Эстрада-цирк колледжінде оқытушы болуы. Дәл осы тұста, алғаш рет қазақтың ән өнерін кәсіби тұрғыда оқытуға бет бұра бастады, онда Жүсіпбек Елебеков бүгінгі қазақ ән өнерінің орындаушылығына үлес қосқан Мәдениет Ешкеев, Жәнібек Кәрменов, Қайрат Байбосынов т.б. шәкірттерді оқуға қабылдап, қазақтың ән өнеріндегі ән салу мәдениетін шәкірттерінің бойына қалыптастырды.

Жүсіпбек Елебековтың репертуары қазақтың классикалық әндерін тудырған Сегіз Сері, Біржан сал, Ақан сері, Мәди, Ыбырай, Естай, Майра, Жарылғапберді т.б. әндерінен тұрды. Жүсіпбек Елебеков өзінің орындаушылық шеберлігінің арқасында әндерге жаңашылдық енгізіп, әндердің мазмұнын тереңдете аша түсті.

Жүсіпбек Елебековтың шығармашылығында Абайдың әндері де аса маңызды рольге ие. Ж.Елебеков Абайдың «Татьянаның хаты», «Сегізаяқ», «Көзімнің қарасы», «Бойы бұлғаң», «Ата-анаға көз қуаныш» секілді туындыларының теңдессіз орындаушысы ғана болып қойған жоқ, сонымен қатар, Абайдың жаңа мазмұндағы музыкалық-эстетикалық идеяларын, әннің мазмұнын мен мағынасын, музыкасын жеткізуші болды.

Үлкен шебердің өнері мен таланты көзі тірісінде-ақ лайықты бағаланды. Оған сол кездегі ең жоғарғы марапат Ленин ордені мен Құрмет белгісі берілді.

Бүгінде Жүсіпбектің классикалық, кіршіксіз таза орындаушылық стилінің қазіргі заман өнеріне ықпалы артпаса кеміген жоқ. Қазір дәстүрлі музыканың қайта жаңғырған кезі. Жас ұрпақ ұлы музыканттың тамаша шығармашылығын эстетикалық тұрғыда бағыт сілтеуші ретінде пайдаланып келеді.

Жүсіпбектің орындаушылық стилін қазақ радиосының алтын қорында сақталған ұнтаспалары арқылы зерттеуге мүмкіндік туды. Ол халық әндері, Біржан, Ақан, Балуан Шолақ, Естай т.б. Арқаның халық композиторларының әндерінен басқа да Батыс Қазақстан, Жетісу және кейінгі кеңес кезеңіндегі композиторлардың әндерін де орындаған. Жүсіпбектің орындауындағы бұл әндер оның жасының ұлғайған 60-тан асқан шағында жазылған ұнтаспалар. Оның орындауындағы әндерді тыңдау барысында жасының егде тартқанын ескерсек, оның дауыс физиологиясынан ешқандай кемшіліктер байқалмады. Керісінше, дауысының қуаты, тембрі, тыныс алуы кәсіби дәрежеде сақталған. Яғни, бұл кәсіби орындаушыларға тән қасиеттер.

Әрине, Жүсіпбек әнді дайын нотадан қарап үйренген жоқ, ауызша үйренді. Әйтсе де, әннің динамикаларын өз сезімімен, өз жүрегінің қалауымен жасады. Яғни, әннің ішкі мазмұнын терең түсінді. Әннің айтпақ ойын, мақсатын айқын аңғарды. Сондықтан да, жүректен шыққан ән жүректерге жетті.

Жүсіпбектің дауысы лирикалық тенор болғандықтан әннің күрделі иірімдерін таза орындайды. Әншінің бұл шеберлігіне академик А.Жұбанов: «Айтпайды» әсіресе, Жүсіпбек орындағанда, жай көзге көрінбейтін кейбір өрнектердің, лупамен қарағанда ғана анықталатындай, көптеген бедері ашылады», [3, 40] – деп баға береді.

Арқа ән дәстүрінде аспап сүйемелінің маңызы өте зор. Арқа әншілерінің домбырада қостап тартуы осы өлкенің күйшілік мектептеріне сәйкес шертпе орындаушылық стилінің шертпе қағыстары әннің негізгі аймақтық стилін анықтап тұрады. Бұл домбырада қостап тартуы ең алдымен аймақтағы Тәттімбет, Әбікен т.б. күйшілер өнерімен сабақтасады.

Жүсіпбектің ән сүйемелдеуші аспабы, яғни домбырасы Арқаның қысқа мойынды қалақ домбырасы. Жалпы, Арқа әншілерінің көбісі негізінен қалақ домбыра ұстаған. Қалақ домбыраның үні көбіне тенор дауысты әншілердің үнімен гармониялық үндестік табады. Қалақ домбыраның дыбысы шанақ домбыраға қарағанда қысқа қоңыр дыбыс. Жүсіпбек Елебеков домбыраны шебер меңгерген адам. Оның домбыра қостауы кәсіби домбырашылардың өзін таңдай қақтырады. Ол әннің басында домбырада ойналатын ән шақырғы қағысын [4, 82] құдды бір салтанатты күй қылып ойнайды. Оның қолының қарулылығы (күші) дыбысының нап-нақ, тап-таза болып естілуіне тікелей әсер етеді.

Жүсіпбектің орындаушылық ерекшелігін оның орындауындағы Сейітжан салдың «Қанатталды» деген әнін талдау арқылы анықтамақпыз. Себебі, Жүсіпбектің орындауындағы «Қанатталды» әнінен оның орындаушылық ерекшелігін толық тануға болады. Жүсекең ән орындау барысында артық қағыстар қақпайды. Жүсіпбектің орындаушылығына тән Арқаның мына бір стереотиптік қағысы, бұл қағыс жөнінде Phd докторы Амангелді Күзеубайдың диссертациясында «*түйдек қағу*» деп атаған, бұл қағысты әнші дыбыстың неғұрлым жұмсақ үні пайда болу үшін қолданған. *Түйдек қағу* Жүсіпбек Елебеков домбыра ойнауының өзіндік ерекше қолтаңбасын білдіреді. [4, 83].



әннің аспапта орындалатын кіріспесінің ерекшеліктерінің бірі. «Қанатталдының» аспапта ойналатын кіріспесін әннің негізгі әуенінен алып ойнайды:



Сонымен қатар оның әнді бастар алдындағы тониканы іздей көсіп-көсіп қағып:



ылғи төмен (ПППППП) қағыстармен әнді бастап кететіні Жүсіпбекке ғана тән орындаушылық ерекшелік.

Жүсіпбектің орындаушылығынан айқын аңғарылатын ерекшелік оның әнді бастауында. Ол «Қанатталдыдағы» еу-деп басталатын АӘФ (ақынның әуендік формуласын) бірден ішкі динамикамен, тік шырқаумен бастайды. Яғни, екпінді бірінші буынға түсіреді.

Әр әнші созылып айтылатын дауысты дыбыстарды өзінің дауыс физиологиясына қарай ыңғайлап айтады. Жүсіпбек көбіне созылып айтылатын ноталарды А, Е, О дыбыстарымен айтады. «Қанатталдының» Е мен басталатын:

Жылдам, жігерлі

Е - еу, Гүл бақ-ша кө-ңіл-ді бір ә-де- м(і) ән-ді,

алғашқы жоғарғы «ре» нотасын бірден әннің негізгі позициясынан бастайды. Оның жоғарғы нотада «Е» дыбысын соза келіп оны «У» дыбысына жалғап жоғарғы соль нотасында «Гүл бақша көңілді бір әдемі әнді» деп әннің алғашқы тармағын бір деммен айтуы, Жүсіпбектің шеберлігін көрсетеді және орындаушылық ерекшелігінің бір көрінісі. Сондай-ақ, бұл тармақтың үшінші бунағында элизия орын алған. Әнші «Ә-де-м(і) ән-ді»-деген сөзді «ә-дем-ән-ді»-деп айтады. Бұл қазақ тілінің сингармонизм және ассимиляция заңдары негізінде қолданылатын қазақ тілінің орфоэпиялық нормаларына жатады. Тілдегі мұндай орфоэпиялық норма әнге де тән.

Әннің «Тілейтін бұлбұл едім сайрағанды»:

Ті-лей-тін бұл-бұл е-ді-дім сай-ра-ған ды,ау

- деп келетін екінші тармағын да бір деммен айтады. Бірінші тармақпен екінші тармақ арасында дем үзілгенімен дыбыс үзілмейді. Бұл жердегі төрт буыннан құралған «бұл-бұл-е-дім»- деген бунақты Жүсіпбек «бұл-бұл-е-ді-дім»- деп бір буын қосып айтады. Бұндай буын қосып айту жалпы халық орындаушыларында көп кездеседі.

Бұл тармақтың сайрағанды:

сай-ра-ған ды,ау

- деп келетін соңғы бунағында, жоғарғы фа нотасынан төменгі ля нотасына бірден төмен түскенде әншінің дауыс позициясы бұзылмайды. Сондай-ақ, оның төменгі нотада демді үзбей пианоға ұстап тұрып, аяқтар сөзінің соңғы әрпін «и» мен кейде «а» мен созып барып болар-болмас, естілер-естілместей «ааау» -деп әннің бунағын аяқтайтыны басқа ешбір әншіде кездесе бермейтін өзіне ғана тән орындаушылық ерекшелігі. Бұл жердегі фортиссимодан бірден пианоға өту динамикасын Жүсіпбек ешбір нотадағы белгі арқылы жасаған жоқ, өзінің дыбысты сезіну, әннің әуенін ұғыну арқылы жасады.

Ән шыр-қап, бой жа-з(а)ал-май а - ау, шал-қы- т(а)ал-май, оу,

Әнші бұл тармақтың алғашқы екі бунағында ылғи төменгі ля нотасында айтылған речитативтен кейінгі, екінші «бой-жа-з(а)ал-май» бунағының соңындағы «ау» жалғауын, төменгі «ля» нотасындағы «а» дыбысын бірден жоғарғы сольдағы «а» дыбысына позицияны бұзбай жалғап барып демді үзеді де, сол позициямен келесі бунақты жалғастырып кетеді. Бұл Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық шеберлігінде дыбыс

позициясын сақтап қалу ерекшелігін білдіреді. Бұндай шеберліктердің орын алуы, әншінің әнді орындау техникасын жетік меңгергені яғни кәсіби шеберлігін білдіреді.

«Қанатталды» әнінің ең бір күрделі жері «Қалықтап қайран дүние, қанатталды»- дейтін төртінші тармағы:

Қа - лық - тап қай-ран дү н(и)е, ау, о - - - оу,
 әй - ау, шір-кін, қа-нат- тал - ды - ау,

Әннің жоғарғы позициясындағы «шалқыталмай-ау, қалықтап»- деген бунақтарын бір деммен фортиссимода айтып келіп, демді үзбестен келесі «қай-ран» сөзінің екінші буынындағы «а» дыбысын төменгі «ля» нотасында кеуде резонаторымен созып, бірден жоғарғы «ми» дыбысына фальцетпен өтеді де, бір тон төмен «ре» нотасында «а» дыбысын фальцетпен созып тұрып домбыраның төменгі ішегіндегі «ре» нотасынан «ми» нотасына форшлаг жасап көркемдейді. Сол демді үзбестен дүниа»-деп соңғы «а» дыбысын үзбей пианиссимода созып барып болар-болмас, естілер-естілместей кеуде резонаторымен «аау» -деп әннің бунағын аяқтайды. Әнші келесі «О» дыбысымен басталатын әннің гамма тәрзіді күрделі вакализін,

о - - - оу,

домбырада алма кезек қағыстармен унисон жетектеп отырып, әр дыбысты бөліп-бөліп төменгі дыбыстан жоғарғы дабысқа қарай крещендо жасап айтады. Бұл жерде Жүсіпбектің демді дұрыс алуы, дұрыс пайдалануының нәтижесінде иірімдер таза, сапалы естіледі. Бұл күрделі иірім кез-келген әншінің ырқына көне бермейді. Тек Жүсіпбек секілді әншіліктің қыр-сырын меңгерген орындаушыларға тән қасиет.

Жүсекең көбіне әннің бунағы біткен жерден тыныс алып отырады. Бірақ дем үзілгенімен дыбыс үзілмейді. Дыбысты дыбысқа жалғап нақтырақ айтқанда кантиленамен айтады. Әнші кез-келген әнде дыбысты сарқа пайдаланбайды. Оның демді орын-орнымен үнемдеп пайдаланғандығынан әншінің әлі де болса дыбысының сарқылмағандығы байқалып тұрады.

Жүсіпбек бұл әннің сөздік мазмұнына жете мән берген. Жалпақ тілмен айтқанда әннің ішіне кірген. Әнші:

«Гүл бақша көңілді бір әдемі әнді,
 Тілейтін бұлбұл едім сайрағанды», –

деп келетін алғашқы екі тармағында Жүсіпбек әннің кейіпкеріне айналып тілегі орындалғандай бұлбұлша сайрайды. Келесі:

«Ән шырқап, бой жаза алмай, шалқыта алмай», –

дейтін жерінде әнді шырқайды, бойын жазады, әнді мейілінше шалқытады. Ендігі:

«Қалықтап қайран дүние, қанатталды», –

деген жерінде дыбысты қалықтатады, үзілтеді. Айтайын дегеніміз бұл әнде Жүсіпбек Елебековтың әннің сөзіне қарай оның динамикасын жасап отырады. Бұл әнді талдау барысында Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық ерекшелігін анықтайтын тұстарына ғана тоқталдық.

Әнші дауысының табиғи толқыны оның дауысының этникалық ерекшелігін анықтайды.

Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық ерекшелігін қарастыра отырып, ән салу мәнерінде бірнеше ерекшеліктерді таныдық, яғни ол Жүсіпбек Елебеков «ааау» – деп әннің бунағын аяқтайтыны басқа ешбір әншіде кездесе бермейтін өзіне ғана тән орындаушылық ерекшелігі. Бұл фортиссимодан бірден пианоға өту динамикасын Жүсіпбек Елебеков ешбір нотадағы белгі арқылы жасамай-ақ, өзінің дыбысты сезіну, әннің әуенін ұғыну арқылы жасады және екінші ерекшелік орындаушылық шеберлігінде дыбыс позициясын сақтап қалу ерекшелігі. Бұл жерде домбырада қостап тарту кезінде ән шақыру, түйдек қағу, көсіп немесе күрей қағу және сабақтас қағу ерекшеліктері байқалды, бұл қағыстар Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық қолтаңбасы.

Жүсіпбек Елебековтың орындаушылығынан оның ішкі мәдениеті, рухани танымы, ақыл парасаты айқын көрініп тұрады. Оның байырғы қазақтың тұрмыс тіршілігін көзімен көріп, қолымен ұстап қазақы ортада өсуі оның орындаушылығына ықпал еткен.

Әдебиеттер тізімі:

1. *Елеманова, С.А.* Наследие тюркской культуры. Алматы: Кантана-пресс, 2012. 408 б.
2. Хабиба Елебекова. Ән-аманат. Алматы, 1989.42-43бб
3. *Жубанов, А.Қ.* Замана бұлбұлдары. Алматы: Дайк-Пресс, 2001. 439б.
4. *Күзеубай, А.* Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманға таралым мәселелсі. (Арқа мектебі бойынша) Алматы, 2016 82-83бб
5. *Төлеутай, Т.* Жүсіпбек Елебеков. Алматы: Өнер, 2013.
6. Елебек келіні Х.Қ. Қайран, Жүсекем!. Алматы: Санат, 1998.336 б.
7. *Стамгазиев, Р., Әбуғазы М.* Назқоңыр. Хрестоматия. — Алматы, 2016.

References (transliterated)

1. *Elemanova, S.A.* Nasledie türkskoj kul'tury. Almaty: Kantana-press, 2012. 408 b.
2. Habiba Elebekova. Än-amanat. Almaty, 1989.42-43bb
3. *Žubanov, A.Қ.* Zamana bulbuldary. Almaty: Dajk-Press, 2001. 439b.
4. *Küzeubaj, A.* Қазақ әншілік дәстүрінің қазіргі заманға таралым мәселелсі. (Арқа мектебі бойынша) Almaty, 2016 82-83bb
5. *Töleutaj, T.* Žüsipbek Elebekov. Almaty: Öner, 2013.
6. Elebek kelini H.Қ. Қайран, Žusekem!. Almaty: Sanat, 1998.336 b.
7. *Stamgaziev, R., Abuğazy M.* Nazqoңyr. Hrestomatiä. — Almaty, 2016.

Автор туралы мәлімет:

Бәзілжанов Біржан – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 2 курс магистранты. Ғылыми жетекшісі – **Күзеубай Аманкелді Ұзақбайұлы**, PhD, дәстүрлі ән бөлімінің менгерушісі.

Сведения об авторе:

Базилжанов Биржан – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – **Күзеубай Аманкелды Узакбайұлы**, PhD, заведующий кафедрой народного пения

Information about the author:

Bazilzhanov Birzhan – 2nd year masters student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory. Supervisor - Department of Folk Singing, PhD, **Kuzeubay Amankeldy**

МРНТИ 18.41.91

Е. Рахметов¹

¹Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан

ВЛИЯНИЕ ТВОРЧЕСТВА АБАЯ КУНАНБАЕВА НА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация

В статье автором рассматривается влияние творчества Абая Кунанбаева на деятельность композиторов Казахстана. В частности, автором анализируется поэтический и песенный путь Абая Кунанбаева. Автор пишет о том, что многогранное творчество поэта и мыслителя Абая Кунанбаева недостаточно изучено, представляет интерес для современников, требует дальнейших исследований. Камерно-вокальные произведения, повлияли достаточно сильно на отечественных композиторов. Также кратко приводит отдельные произведения отечественных композиторов, созданных на основе поэтики А. Кунанбаева, приводятся такие произведения Т. Базарбаева как: «Есеңде бар ма жас күнің», «Көңілім қайтты», «Жарқ етпес қара көңілім», «Қыз сөзі», «Менің сырым», «Жайқаған туын жығымай», «Қақтаған ақ күмістей кең маңдайлы», «Күлімсіреп аспан тұр», «Көңіл құсы құйқыл жыр», «Жазғы тұры» и Е. Рахмадиева «Көңіл құсы құйқыл жыр», «Қайран елім, қазағым», «Жаз», «Жақсылығын күнде ұмыт», «Көңілім қайтты достан да, душпаннан да», «Қара қатын дегенде», «Сіз - қырғауыл жез канат».

Ключевые слова: творчество Абая, казахстанские композиторы, камерно-вокальные произведения

Е. Рахметов¹

¹Құрмангазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

АБАЙ ҚҰНАНБАЕВТЫҢ ӨКІЛДІК БАЙЛАНЫСТАРЫНЫҢ ҚЫЗМЕТІМІЗДІҢ ҚҰРЫЛЫСЫНЫҢ ҚОРҒАУЫ

Аңдатпа

Мақалада Абай Құнанбаевтың Қазақстанның композиторларының қызметіне әсері қарастырылады. Атап айтқанда, автор Абай Құнанбаевтың өлең жолдарын талдайды. Автор ақын мен ойшыл Абай Құнанбаевтың көп қырлы шығармашылығы жеткіліксіз зерттелгенін, замандастар үшін қызығушылық танытатынын, әрі қарай зерттеуді қажет ететінін жазады. Камералық-вокалдык шығармалар отандық композиторларға қатты әсер етті. Автор А. Құнанбаевтың поэтикасы негізінде құрылған қазақ композиторларының жеке шығармаларына қысқаша сілтеме жасайды Т.Базарбаев пен және Е.Рахмадиевтің келесідей жұмыстарды қамтиды: «Есеңде бар ма жас күнің», «Көңілім қайтты», «Жарқ етпес қара көңілім», «Қыз сөзі», «Менің сырым», «Жайқаған туын жығымай», «Қақтаған ақ күмістей кең маңдайлы», «Күлімсіреп аспан тұр», «Көңіл құсы құйқыл жыр», «Жазғы тұры» и Е. Рахмадиева «Көңіл құсы құйқыл жыр», «Қайран елім, қазағым», «Жаз», «Жақсылығын күнде ұмыт», «Көңілім қайтты достан да, душпаннан да», «Қара қатын дегенде», «Сіз - қырғауыл жез канат».

Тірек сөздер: Абайдың шығармашылығы, қазақстандық композиторлар, камералық-вокалдык шығармалар

E. Rakhmetov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan*

THE INFLUENCE OF ABAI KUNANBAYEV WORKS ON THE ACTIVITIES OF KAZAKHSTANI COMPOSERS

Abstract

The article examines the influence of the works of Abai Kunanbayev on the activities of composers in Kazakhstan. In particular, the author analyzes the poetic and song creativity of Abai Kunanbayev. The author writes that the multifaceted work of the poet and thinker is insufficiently studied, is of interest to contemporaries, requires further research. Chamber and vocal works have impacted quite strong on Kazakhstani composers. The author briefly lists selected works by Kazakh composers based on the poetics of Kunanbayev. The following works by T. Bazarbayev and E. Rakhmadiyev are given: «Eseñde bar ma žas kùniñ», «Kònilim қajtty», «Žarқ etpes қара kònilim», «Қыз sòzi», «Meniñ syrym», «Žajқаған tuyn žyğymaj», «Қақтаған ақ kùmistej кең mandajly», «Kùlimsirep aspan tur», «Қònil қusy қujқыл žyr», «Žazғы tury» и Е. Рахмадиева «Kònil қusy қujқыл žyr», «Қажран elim, қазағым», «Žaz», «Žaқsylyғын kùnde ùmyt», «Kònilim kajtty dostan da, dušpannan da», «Қара қатyn degende», «Siz - қyргaul žez kanat».

Key words: creativity of Abai, Kazakhstan composers, chamber vocal works

Первым этапом исследования творческого пути и жизни Абая можно назвать труды и статьи таких литературных деятелей как А. Байтурсынов, К. Искаков, А. Бокейханов, М. Дулатов, И. Жансугуров, К. Жубанов, Ы. Мустамбаев, Г. Тогжанов. Однако, М. Ауэзов поднял абаеведение на новый уровень, на уровень самостоятельной науки [1, с. 2]. Со времен Абая прошло много лет, сменилось несколько поколений, но его произведения не теряют актуальности и в нынешнее время. Как отмечает Мухтар Ауэзов: «Природа Абая, голос Абая, дыхание Абая – это дыхание времени, голос самого народа. Сегодня голос поэта сливается с нашими голосами, крепнет и набирает новую мощь» [2].

Изучением поэтического и песенного творчества Абая Кунанбаева занимались многие исследователи. Первый сборник поэтики Абая, под редакцией Какитая Исакова, вышел в 1903 году, потом он переиздавался в 1922 году. Впоследствии анализом литературного письма Абая Кунанбаева занимались такие ученые как М. Ауэзов («Абай Кунанбайұлы толық жинақ», «Лирика и поэмы») Л. Соболева («Абай Кунанбаев. Избранное»), С. Санбаева («Слова назидания»), Р. Сейсенбаева («Книга слов»), М. Адибаев («Двадцать стихотворений Абая»).

Песенное творчество Абая Кунанбаева изучали такие деятели как: Б. Ерзакович («Из истории изучения казахского музыкального фольклора дореволюционной эпохи», «Велад Абая в казахскую музыку»), А. Жубанов («Абай»), М. Ахметова («О песнях Абая», «Традиции казахской песенной культуры», «Песня и современность»), Г. Бисенова («Песенное творчество Абая Кунанбаева»), В. Дернова («Песни Абая», «Музыкальное наследие Абая», «Песни Абая в записи А. Затаевича»), Г. Чумбалова («Песни Абая»).

Несмотря на многообразие исследований о поэте и композиторе, как верно подмечено Т. Егинбаевой: «...с какими самыми высокими оценками мы не подходили бы к оценке наследия великого Абая, по всей вероятности, мы еще не до конца осознали всеобъемлющей силы его таланта, глубины мирозерцания, проникновенного видения и понимания человеческой сущности» [3, с. 12].

Некоторые сведения о поэтическом и песенном творчестве Абая можно найти в этнографических сборниках А.В. Затаевича, которым были записаны несколько его песен. В своих примечаниях к сборнику «1000 песен казахского народа» А.В. Затаевич критически высказался о произведениях Абая, и считал Абая «...высокоразвитым поэтом, написавшим великолепные стихи», но дал оценку его песням как о нечто некачественном,

«...похожим на городские русские напевы» [4]. В 1954 году вышел первый музыкально-этнографический сборник произведений Абая в Казахстане, под редакцией Б.Г.Ерзаковича, в который вошли записи всех известных на то время песен композитора [5].

Значительный вклад в казахское музыковедение по изучению музыкального творчества Абая внесла доктор искусствоведения, профессор В.П.Дернова. В разные годы она опубликовала семь обстоятельных работ, в которых исследует роль песни в огромном наследии поэта-просветителя, дает заключение о значении песенного наследия А.Кунанбаева в культурной жизни казахского народа, развитии казахского профессионального искусства.

Нельзя обойти диссертационное исследование Егинбаевой Т. Ж. «Музыкальное наследие Абая Кунанбаева и его преломление в камерно-вокальном творчестве композиторов Казахстана», в котором автором определяются особенности и музыкального языка Абая и его роли в становлении и развитии камерно-вокальных жанров в казахской музыке. В частности, Т. Ж. Егинбаева исследует творческое наследие Абая на основе современных исследований по абаеведению и музыкальной фольклористике и рассматривает своеобразие творческой лаборатории Абая-музыканта. Автор выявляет методические особенности песен Абая через анализ их сюжета, композиции, музыкального лада, интонации и метроритмики, а также определяет связи музыкального языка Абая с казахскими народными песнями, русскими песнями и романсами. Т. Ж. Егинбаева всесторонне проанализировала приемы и средства музыкальной выразительности, использованные композиторами в процессе обработок песен Абая для голоса с фортепиано.

Особенностью исследования Т. Ж. Егинбаевой является проведенный автором анализ влияния стиля песен акына на творчество композиторов Казахстана в процессе создания ими оригинальных сочинений на стихи Абая. На примере романсов Сыдыка Мухамеджанова, Еркегали Рахмадиева, Толегена Мухамеджанова определены пути подхода композиторов разных поколений к наследию Абая, прослежена эволюция жанра в казахской музыке [6].

К творчеству Абая Кунанбаева не раз обращались отечественные композиторы. На стихи Абая написано достаточно много вокально-инструментальных произведений. Такими композиторами как: Е. Рахмадиев, В. Новиков, М. Тулебаев, А. Еспаев, Н. Мендыгалиев, Т. Базарбаев, С. Мухамеджанов, Г. Жубанова.

Одним из композиторов, кто основательно изучал деятельность Абая Кунанбаева, является Темиржан Базарбаев. Как отмечает А. Г. Тусупова: «Т. Базарбаев глубоко вникает в мир Абая – его философию, поэзию, внутренний мир стихов и назиданий. Это подтолкнуло композитора к многообразию творческого решения – создание около двадцати вокальных произведений для сольного и хорового исполнительства на слова поэта» [7]. Среди вокально-хоровых сочинений можно выделить: поэму «Қалың елім, қазағым, қайран жұртым», поэма «Жазғытұры», цикл «Времена года».

Темиржана Базарбаева по праву можно назвать учеником Абая Кунанбаева, композитор новаторски открывает лирику великого казахского поэта и передает глубину и многогранность стихов в музыке. Стихи поэта созвучны настроению композитора и широко представлены в песнях и романсах философского и любовно-лирического плана: «Есенде бар ма жас күнің», «Көңілім қайтты», «Жарқ етпес қара көңілім», «Қыз сөзі», «Менің сырым», «Жайқаған туын жығымай», «Қақтаған ақ күмістей кең мандайлы», «Күлімсіреп аспан тұр», «Көңіл құсы күйкыл жыр», «Жазғы тұры». Эти вокальные миниатюры носят камерный характер – они неторопливы, а каждая музыкальная строфа гармоничная поэтическому тексту.

Темиржан Базарбаев всегда осторожен со словами Абая Кунанбаева, что приводит к четкому переданию все оттенки настоящего поэта. Ориентиром для Темиржана Базарбаева были такие образцы лирики Абая как: «Көзімнің қарасы», «Айттым сәлем, қаламқас»,

«Желсіз түнде жарық ай». Эти произведения поэта пронизаны элегией, внутренним монологом, любовью и тоской. С большим мастерством здесь раскрыты оттенки душевных переживаний, движение больших человеческих чувств, их искренность, свежесть и чистота.

Романс Т. Базарабаева «Есеңде бар ма жас күнің» («Помнишь ли ты молодость свою») стал творческой удачей композитора и приобрел широкую популярность. Романс был написан в 1970 году для талантливого певца, Заслуженного артиста Республики Казахстан – Жайлауханы Кайроллиной. Романс представляет собой драматический монолог, в котором чувствуется философское отношение к жизни композитора. Сейчас романс часто звучит в исполнении Нурлана Кошерова – ученика Д. Кайроллиной, деятеля культуры Республики Казахстан, Лауреата Республиканских и Международных конкурсов.

В декабре 2009 года романс исполнил М. Чотабаев на XXIII Международном конкурсе вокалистов имени М.И. Глинки в Москве, став лауреатом Первой премии, был удостоен приза «лучшему тенору», утвержденному фондом имени Ивана Козковского.

Т. Базарабаев, анализируя песенное творчество Абая Кунанбаева, приходит к следующим выводам [8]:

- исполнение песен Абая должно опираться не на свободную трактовку, а на точное знание специфики его музыки, а также философского и поэтического содержания исполняемых произведений;

- относительно строения мелодического рисунка в мелодиях Абая не наблюдается сочетание нескольких мотивов, а используется один и развивается до мелодической вершины;

- гармоническая сторона песен Абая исходит из самой природы его музыки. В мелодиях Абая присутствуют такие функции, как кадансовый квартсекстаккорд, доминанта с секстой, прерванный оборот и другие, несвойственные казахской народной музыке;

- форма песен Абая во многом отличается от народных. Многие имеют четкое классическое строение. Поэт часто варьирует форму, применяя дополнения, несовершенную каденцию, даже вторгающийся каданс – такого в традиционной казахской музыке до Абая не применялось. Абай применял элементы европейской классической музыки, и тем самым, обогащал казахскую песенную культуру.

В другой своей статье Т. Базарбаев сравнивает музыку Абая и Шакарима. Автор статьи отмечает, что «созданные в одно и то же время, мелодии этих поэтов совершенно не похожи: мелодии Абая напоминают интонации Чайковского – по широте мелодики, выразительным окончаниям, лирической напевности, а мелодии Шакарима близки творчеству Мусорского, который звуками хотел передать интонации человеческой речи, и даже музыке Прокофьева» [9].

Как отмечает Т. Базарбаев: «Природа наградила Абая Кунанбаева тонким слухом и позволила обогатить казахскую музыку. Музыкальный стиль Абая имеет свои особенности и представляет для музыкантов глубокий не изученный пласт, который требует пристального внимания» [9].

Обращался к стихам Абая Кунанбаева и такой прославленный композитор Казахстана как Е. Рахмадиев. Поэма для фортепиано «На зов Абая» явилась своеобразным откликом на стихи великого поэта и мыслителя Абая Кунанбаева. Приступив к сочинению поэмы, Е. Рахмадиев поставил перед собой одну очень сложную задачу – принять эстафету и продолжить дело Абая Кунанбаева. Поэма была рекомендована для участия во всесоюзном конкурсе. На этом конкурсе поэму блестяще исполнила Ева Бенедиктовна Коган.

90-е годы во многом возвращают композитора Е. Рахмадиева к любимому, в содержательном плане, камерно-вокальному жанру. В 1997 году в Центральном концертном зале и в марте 2000 года в зале Казахконцерта г. Алматы, прошли с аншлагом концерты из песен и романсов Е. Рахмадиева. В них приняли участие лучшие

исполнительские силы республики. В первом концерте прозвучал полностью цикл романсов на стихи Абая в исполнении заслуженного артиста РК Шахмардана Абилова. Из них – «Көніл қуы күйкылжыр», «Қайран елім, қазағым» были написаны еще в 1963. Такие романсы как «Жаз», «Жаксылығын күнде ұмыт», «Көнілім қайтты достан да, душпаннан да», «Қара катын дегенде», «Сіз - қырғауыл жез канат» - композитор сочинил в 90-е годы. Чувствуется, что каждый из романсов создавался композитором в порыве душевного волнения, смятения, осмысления жизни. Он сумел из многочисленных стихов Абая обратиться к таким, которые и через столетия созвучны нашему времени, близки каждому слушателю.

Широко известны стихи Абая Кунанбаев о временах года: «Жазғытұры», «Жаз», «Күз», «Қыс». Этот цикл является непревзойденным образцом не только пейзажной лирики, но и страстной гражданской, подлинно реалистической поэзии. Главным реалистическим образом стихов становится казахская степь. Абай Кунанбаев стремится перед читателем раскрыть «...в своем величии и в самом ее разнообразном виде, в светлых и мрачных тонах» — казахскую степь. Цикл стихов Абая о временах года принадлежит к числу наиболее проникновенных созданий абаевской поэзии. Впервые в истории казахской литературы степь предстала во всем ее разнообразии, впервые картины природы стали отражением сложной, полной глубоких социальных противоречий жизни казахского народа.

К данному циклу обратился великий казахский композитор С. Мухамеджанов. Анализируя цикл необходимо отметить, что композитор относится к тексту стихов Абая избирательно, использует не весь текст, только тот, который характеризует стихотворение, который способен передать самые выразительные и щемящие моменты, присущие определенному времени года. Как правило, С. Мухамеджанов обращает свое творческое внимание на начальные строки или строфы выбранных им стихов.

Нельзя обойти вниманием и триптих «Из Абая» В. Новикова. Цикл интересен в первую очередь тем, что в нем высвечивается конгруэнтное воплощение поэзии Абая: музыка тонко следует за текстом в первом и последнем романсе. В среднем романсе очевидно инконгруэнтное воплощение, в нем текст мрачен, безысходен, а музыка передает иное состояние – поразительно ослепительный свет. И, это не случайно, так как этот романс является кульминацией цикла. В таком музыкальном «видении» сложной, неоднозначной поэзии великого казахского поэта и заключается оригинальность цикла В. Новикова [10, с. 171].

Из приведенного обзора отдельных мнений исследователей, музыкантов следует, что многогранное творчество поэта и мыслителя Абая Кунанбаева не достаточно изучено, представляет интерес для современников, требует дальнейших исследований.

Список литературы

1. **Жетписбай, Ш.А.** Абай (Ибрагим) Кунанбаев – основоположник развития нового этапа казахской литературы 170 лет со дня рождения великого казахского поэта-просветителя. – Караганда, 2015. – 201 с.
2. **Ауэзов, М.** Мысли разных лет. По литературным тропам. – А-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1961. – 85 с.
3. **Егинбаева, Т.** Музыкальное абаеведение в контексте развития казахского музыковедения // Евразийский союз ученых. - №41. – 2017. – С. 12-15
4. **Дернова, В.П.** Песни Абая в записи А.Затаевича/ В кн.: Народная музыка в Казахстане. -А-Ата, 1967. – 109 с.
5. Музыкальное творчество Абая. А-Ата.: Изд. АН Каз ССР, 1964. – 270 с.
6. **Егинбаева, Т. Ж.** «Музыкальное наследие Абая Кунанбаева и его преломление в камерно-вокальном творчестве композиторов Казахстана»; диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения № - Алматы, 1999. – 284 с.

7. *Тусупова, А. Г.* Темиржан Базарбаев в книге: Композитора Казахстана. – Алматы: Алматы-Болашак, 2017. - 624 с.
8. *Базарбаев, Т.* Абайдың музыка мәдениетіндегі жаңашылдығы // Абай. - №2. – 1995. – С.12-17
9. *Базарбаев, Т.* Сахараның ұлы сазгері // Абай. - №9. -1994. – С. 31-37
10. *Новикова, Н. М.* Владимир Новиков в книге: Композиторы Казахстана. - Алматы: Алматы-Болашак, 2017. - 624 с.

References (transliterated)

1. *Žetpisbaj, Š.A.* Abaj (Ibragim) Kunanbaev – osnovopoložnik razvitiâ novogo ètapa kazahskoj literatury 170 let so dnâ roždeniâ velikogo kazahskogo poèta-prosvetitelâ. – Karaganda, 2015. – 201 p.
2. *Auèezov, M.* Mysli raznyh let. Po literaturnym tropam. – A-Ata: Kazahskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo hudožestvennoj literatury, 1961. – 85 p.
3. *Eginbaeva, T.* Muzykal'noe abaevedenie v kontekste razvitiâ kazahskogo muzykovedeniâ // Evrazijskij soûz uèenyh. - №41. – 2017. – pp. 12-15
4. *Dernova, V.P.* Pesni Abaâ v zapisi A.Zataôviča/ V kn.: Narodnaâ muzyka v Kazahstane. -A-Ata, 1967. – 109 p.
5. Muzykal'noe tvorčestvo Abaâ. A-Ata.: Izd. AN Kaz CCR, 1964. – 270 p.
6. *Eginbaeva, T. Ž.* «Muzykal'noe nasledie Abaâ Kunanbaeva i ego prelomlenie v kamerno-vokal'nom tvorčestve kompozitorov Kazahstana»; dissertaciâ na soiskanie uèenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniâ № - Almaty, 1999. – 284 p.
7. *Tusupova, A. G.* Temiržan Bazarbaev v knige: Kompozitora Kazahstana. – Almaty: Almaty-Bolašak, 2017. - 624 p.
8. *Bazarbaev, T.* Abajdyñ muzyka mädenietindegi žaňaşyldygy // Abaj. - №2. – 1995. – pp.12-17
9. *Bazarbaev, T.* Saharanyñ ұly sazgeri // Abaj. - №9. -1994. – pp. 31-37
10. *Novikova, N. M.* Vladimir Novikov in: Kompozitory Kazahstana. - Almaty: Almaty-Bolašak, 2017. - 624 p.

Сведения об авторе:

Рахметов Ерлан – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, специальность фортепиано. Научный руководитель – *Омарова Аклима Каирденовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Музыковедения и композиции Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Рахметов Ерлан – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының фортепиано мамандығының магистранты. Ғылыми жетекшісі – *Омарова Аклима Каирденовна*, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы өнертану және композиция кафедрасының доценті.

Information about the author:

Rakhmetov Yerlan – 2nd year masters student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, piano specialty. Supervisor – *Omarova Aklima Kairdenovna*, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of Musicology and Composition of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Д. Өмірзақ

*Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
(Алматы, Казахстан)*

КАЗАХСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «ҚАРАТОРҒАЙ» В ФОРТЕПИАННЫХ ОБРАБОТКАХ КАЗАХСТАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (А. ЗАТАЕВИЧ, Е. БРУСИЛОВСКИЙ, К. ШИЛЬДЕБАЕВ)

Аннотация

Данная статья посвящена рассмотрению фортепианных обработок отечественных композиторов, основой которых является известная казахская народная песня «Қараторғай». Известно, что она посвящена беркуту Ахана Сері, Қараторғаю, который верно служил своему хозяину. Однако эта песня содержит в себе более глубокий смысл. Напев данной песни привлек внимание многих отечественных композиторов. Для сравнения нами выбраны фортепианные обработки казахстанских композиторов: А. Затаевича, Е. Брусиловского и К. Шильдебаева.

В статье сделана попытка компаративного анализа обработок разных авторов с позиций эволюции музыкального искусства в Казахстане. Следует отметить, что творчество А. Затаевича и Е. Брусиловского относится к самым ранним этапам становления отечественной композиторской школы. В сравнении с обработками указанных композиторов в пьесе К. Шильдебаева оригинальная мелодия предстает в значительно обновленном виде, что связано с развитием композиторской техники. Сегодня интерес к жанру фортепианной обработки не угасает среди молодых талантливых композиторов, преемников выдающихся представителей национальной композиторской школы.

В творчестве К. Шильдебаева необходимо отметить значимое расширение арсенала средств. Композитор использует достижения современной техники, усложняет гармонический язык, применяет эффекты соноризма, экспериментирует с фактурой. Следовательно, на уровне мышления наблюдается определенная эволюция, отраженная в выборе средств художественной выразительности.

Изучение фольклора сегодня является важным компонентом обучения, так как в условиях глобализации внимание к национальному своеобразию культуры является одной из первостепенных задач. И один из путей к сохранению уникальных качеств отечественной музыкальной культуры – изучение фортепианных обработок народных песен.

Ключевые слова: фортепианная обработка, фольклор, народная песня, композитор, эволюция, гармония, тембр.

Д. Өмірзақ

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы
(Алматы, Қазақстан)*

ҚАЗАҚСТАН КОМПОЗИТОРЛАРЫНЫҢ (А. ЗАТАЕВИЧ, Е. БРУСИЛОВСКИЙ, К. ШИЛЬДЕБАЕВ) ФОРТЕПИАНОЛЫҚ ӨНДЕУЛЕРІНДЕГІ «ҚАРАТОРҒАЙ» ҚАЗАҚ ХАЛЫҚ ӘНІ

Аннотация

Аталған мақала қазақ халық әні қараторғай сияқты, отандық композиторлардың фортепианолық өндеулерін қарастыруға арналған. Осы ән өзінің қожайынына сенімді қызмет атқарған Ақан Серінің бүркіті Қараторғайға арналғаны белгілі. Бірақ бұл өлең тек

қана құсқа арналмаған. Оның өзінің терең мағынасы бар. Осы өлеңнің қайырмасы көптеген отандық композиторлардың назарына ілінді. Салыстыру үшін бізбен қазақстан композиторлары А. Затаевич, Е. Брусиловский және К. Шильдебаевтың фортепианолық өңдеулері алынды.

Мақалада Қазақстандағы музыкалық өнер эволюция позициясында әр-түрлі авторлардың өңдеулерін талдауға алу әрекеті жасалды. Жәнеде А. Затаевич пен Е. Брусиловскийдің шығармашылықтары отандық композиторлық мектептерінің ерте этаптарына жататынын атап өту керек. Аталған композиторлардың өңдеулерін К. Шильдебаевтың пьесасында салыстырсақ, ол жаңартылған түрде көрінеді, бұл композиторлық техниканың дамуымен байланысты. Бүгінгі күні ұлттық композиторлық мектептердің атақты композиторларының ізбасарлары жас талантты композиторлардың арасында фортепианолық өңдеу жанрына қызығушылық жоғалған жоқ.

К. Шильдебаевтың шығармашылығында құралдардың маңызды көбейгенін белгілеу қажет. Композитор заманауи техниканың жетістіктерін пайдаланады, гармоникалық тілді ауырлатады, соноризм әсерін қолданады, фактурамен эксперимент жасайды. Сонымен шығармашылық мәнерлік құралын таңдауда ойлау деңгейінде белгілі бір эволюция байқалады.

Фольклорды зерттеу бүгінгі күні оқытудың маңызды компоненті болып табылады, өйткені ұлттық мәдениет ерекшелігіне назар аудару бастапқы тапсырма болып табылады. Ұлттық музыкалық мәдениетінің сапасын сақтап қалу жолдарының бірі болып – ұлттық өлеңдерді фортепианолық өңдеу болып табылады.

Тірек сөздер: фортепианолық өңдеу, фольклор, халық әні, сазгер, эволюция, гармония, тембр.

D. Omirzak

*Kurmangazy Kazakh national conservatory
(Almaty, Kazakhstan)*

KAZAKH FOLK SONG «KARATORGAY» IN PIANO ARRANGEMENTS OF KAZAKHSTAN COMPOSERS (A. ZATAEVICH, E. BRUSILOVSKY, K. SHILDEBAEV)

Abstract

This article is devoted to the consideration of piano arrangements of domestic composers, which are based on the famous Kazakh folk song - Karatorgay. This song is dedicated to the Golden eagle Akan Sery – Karatorgay. He faithfully served his master. But this song is not just about the bird. It contains a deeper meaning. The chant of this song attracted the attention of many domestic composers. For example, we take the piano arrangements of Kazakhstan composers: A. Zataevich, E. Brusilovsky and K. Shildebaev.

The article attempts to comparative analysis of arrangements of different authors from the standpoint of the evolution of musical art in Kazakhstan. It should be noted that the works of A. Zataevich and E. Brusilovsky belong to the earliest stages of the formation of the national school of composition. In comparison with the arrangements of these composers in the piece of K. Shildebaev, the original melody appears in a significantly updated form, which is associated with the development of composer's technique. Today, interest in the genre of piano arrangement is not fading among young talented composers, successors of representatives of the national school of composition.

In the work of K. Shildebaev it should be noted a significant expansion of the Arsenal of funds. The composer uses the achievements of modern technology, complicates the harmonic language, applies the effects of sonorism, experiments with texture. Consequently, at the level of thinking there is a certain evolution reflected in the choice of means of artistic expression.

The study of folklore today is an important component of learning, as in the context of globalization, attention to the national identity of culture is one of the primary tasks. And one of the ways to preserve the unique qualities of the national musical culture is the study of piano arrangements of folk songs.

Key words: piano arrangement, folklore, folk song, composer, evolution, harmony, timbre.

«Народная песня для музыкальной обработки представляет обильное, еще не вспаханное поле. Мыслящий музыкант найдет тут неисчерпаемый клад для своего труда и вдохновения» [1, с.57].

Казахская музыка имеет богатое культурное наследие, которое воплощено в фольклоре. Многие отечественные композиторы обращались к народным песням, которые стали своего рода фундаментом их будущих сочинений.

Если сравнить композиторскую школу Казахстана со школами стран Европы, можно проследить, что она является достаточно молодой. На сегодняшний день она представлена современным поколением музыкантов нашей республики, которые заявили о себе на рубеже столетий. Среди них: Б. Дальденбай, К. Шильдебаев. С. Абдинуров, Б. Аманжол, А. Токсанбаев и др. Стоит отметить, что и сегодня интерес к жанру фортепианной обработки не угасает среди молодых талантливых композиторов, преемников выдающихся представителей национальной композиторской школы.

Данная статья посвящена рассмотрению фортепианных обработок отечественных композиторов, основой которых является известная казахская народная песня «Қараторғай». Известно, что она посвящена беркуту Ахана Сері, Қараторғаю, который верно служил своему хозяину. С большой горечью смотрел Ахан на состарившуюся птицу, которая уже не могла летать. Однако эта песня не только о птице. Она содержит в себе более глубокий смысл. Возможно, это лирическая исповедь певца, может быть прощание с любовью, юностью. Подтверждением этому являются следующие строки из песни:

*С детства мы с тобой росли вместе, моя дорогая,
Как же получилось, что я потерял тебя? [2, с.107]*

Напев данной песни привлек внимание многих отечественных композиторов. Для сравнения нами выбраны фортепианные обработки казахстанских композиторов: А. Затаевича, Е. Брусиловского и К. Шильдебаева. А. Затаевич явился одним из первооткрывателей казахской традиционной музыкальной культуры, собрав и зафиксировав в записях множество песен. Затаевич выбирает в качестве основы наиболее яркие в лирическом отношении казахские песни («Қараторғай», «Қызылбидай», «Айнамкөз» и многие другие). В структурном отношении его обработки зачастую представляют собой двукратное повторение куплета песни, мелодия не меняется, однако происходит обновление фактуры и гармонического комплекса. Композитор преимущественно применяет два типа аранжировки песен. В первом случае он гармонизирует народную мелодию, временами полифонизирует, применяя прием имитации. Тем самым фактура расцвечивается яркими красками, при этом А. Затаевич не перегружает музыкальную ткань. Другой тип обработки представляет собой главным образом гомофонно-гармоническое изложение мелодии.

Казахская народная песня «Қараторғай» в интерпретации А. Затаевича звучит следующим образом: композитор не полностью цитирует материал первоисточника. Мелодия подвергается трансформации, однако слушатель без усилий узнает ее. Музыка приобретает эпические характеристики. Подтверждением этому является указание автором исполнять пьесу «медленно, но энергично». Волевой характер музыке придает

пунктирный ритм, который встречается в пьесе достаточно часто. Динамика с преобладанием *f* также отличает эту фортепианную обработку от двух предыдущих. Основная тональность *e-moll*. Однако здесь есть отклонения в родственные тональности (*G-dur*, *a-moll*, *C-dur*). Метроритм меняется на протяжении всего произведения ($2/4$, $3/4$).

Пьеса представляет собой куплетную форму, где первая часть является куплетом, а вторая - припевом. Вступления и заключения здесь нет. Мелодия народной песни начинается из затакта. Первая часть составляет период из двух предложений повторного строения и завершается совершенной каденцией. В музыкальной ткани пьесы господствует полифоническая фактура. Композитор применяет полифонические приемы. Выразительно звучит «переключка» интонации темы в верхнем и среднем голосах на протяжении всего произведения. В третьем такте голоса звучат в противоположном направлении.

Гармония здесь выполняет роль формообразующего компонента. Припев начинается на *p* (15 такт), что оттеняет начало нового раздела и придает звучанию большую выразительность. И здесь слышен диалог двух голосов, в которых звучит мотив народной песни. Мелодия динамически нарастает и приходит к *f*, после чего звучание постепенно начинает истаявать. Это достигается благодаря *ritenuto* и *diminuendo* в предпоследнем такте. Последний такт звучит на *p*, но пунктирный ритм сохраняет характер всего произведения. Стоит отметить наиболее характерные черты данной обработки. Среди них: пунктирный ритм, метроритм, приподнятая звучность, что придает музыке волевой, энергичный характер и тем самым отличает данную фортепианную обработку от других.

Таким образом, в обработке песни Қараторғай А. Затаевич не слишком видоизменяет оригинальную версию, обновление исходного материала происходит обращением к полифоническим типам развития, варианности гармонии, расширению эпических характеристик изначально заданного образа, видоизменением общего мелодического контура в стилистике оригинала.

Фортепианная обработка Брусиловского являет собой пример очень бережного отношения к материалу первоисточника. Композитор не меняет форму народной песни и в точности сохраняет мелодию первоисточника. Пьеса представляет собой обычную куплетную форму, первая часть которой является куплетом, а вторая часть – припевом. Небольшое вступление подготавливает слушателя на нужный образ. Спокойное движение мелодии, плавное переплетение голосов, созерцательный характер музыки подчеркивают интровертную направленность, присущую этническому художественному мировоззрению. Господствует один образ на протяжении всего произведения. Фортепианная обработка написана в тональности *e-moll* без отклонений и модуляций. Ярких кульминаций здесь нет, однако стоит выделить 25 такт (кода), где начало темы звучит *f* и как бы останавливается, тем самым показывая важность заключительного проведения темы.

Вступление задает нужный темп. Нюанс *p* создает ощущение отдаленности: музыка начинается издалека. Многократное повторение одного звука на ноте «ми» вносит элемент монотонности и трагичности. После чего звучит интонация секунды вверх с возвращением на ту же ноту.

Обращают на себя внимание фактурные решения композитора. Преобладающий тип фактурного развития – различные полифонические приемы (имитация, скрытая полифония). Тема появляется в третьем такте в верхнем голосе, где тут же она звучит в нижнем голосе. Из такта в такт слышны интонации темы в разных голосах. Переплетение голосов создает ощущение непрерывности, бесконечности художественного времени, что свойственно мировоззрению казахов (циклическое нелинейное время). Гармония выполняет роль формообразующего компонента.

Первая часть представляет собой тонально замкнутый период (18т.) из двух предложений неквадратного повторного строения, который завершается совершенной каденцией. В 12 т. небольшая связка в один такт соединяет два предложения.

Вторая часть является своего рода припевом, который построен на теме песни. Звучание продолжается и исчезает так же тихо и спокойно, как и в начале. Композитор указал, что в конце желательно замедлить. В последнем такте звучит на *pp* «пустое» звучание интервалов квинты-кварты в верхнем регистре.

Итак, в обработке Е. Брусиловского песня «Қараторғай» звучит практически в первоизданном виде, композитор не варьирует содержательный компонент песни, сохраняя лирические характеристики. Кроме того, важно, что в обработке композитора ярко представлены мировоззренческие параметры, свойственные казахской традиционной культуре – время, интровертная направленность, монообразность.

Рассмотрим фортепианную обработку народной песни «Қараторғай» современного отечественного композитора К. Шильдебаева. Здесь представлено совершенно новое видение исходного материала (первоисточника). Автор применяет разнообразные средства музыкальной выразительности, в том числе достижения композиторской техники рубежа веков, что особенно ярко отражено в тембровом своеобразии пьесы. Шильдебаев несколько изменяет форму произведения, которая представляет собой неполный куплет и припев. Таким образом можно определить форму пьесы как простая двухчастная (куплетная) форма.

Основная тональность *e-moll*. Размер *2/4* сохраняется на протяжении всего произведения. Ярких кульминаций здесь нет. Самый яркий нюанс, применяемый композитором – *mf*. Звучание двух первых тактов вводит слушателя в мир необычных красок, что свидетельствует о приверженности композитора к сонорике. Тема вступления отражает интонационное своеобразие мелодики песни, композитор, не выходя за рамки диатоники, пользуется кластерной техникой. Музыка приобретает несколько диссонантное звучание. Резкая смена фактуры оживляет музыку и задает темп произведения. Возгласы (аккорды секундовой структуры) встречаются довольно часто в данной обработке и являются своего рода связывающим элементом, благодаря которому произведение приобретает целостность. Автор использует агогические приемы, подчеркивающие выразительные свойства оригинальной мелодии.

Пример 1.

Andante. Affetueux

Обработка К.Шильдебаев:

pp *mp*

Первая часть представляет собой период из двух предложений повторного строения, завершается совершенной каденцией.

Пример 2.

rit. *dolce cantabile*

mf *p*

Мелодия песни гармонизована в характере вступления. Аккорды секундовой структуры несколько диссонируют с общим характером мелодии, тем самым определяя

новые свойства образа. Обращают на себя внимание ладогармонические параметры произведения. Несмотря на то, что автор остается в стилистике народной песни, гармония пьесы обогащена диссонирующими созвучиями, что подчеркивает тембровые свойства гармонической вертикали. Композитор использует преимущественно септаккорды, оставаясь в пределах диатоники. Применяет шестую повышенную ступень (cis).

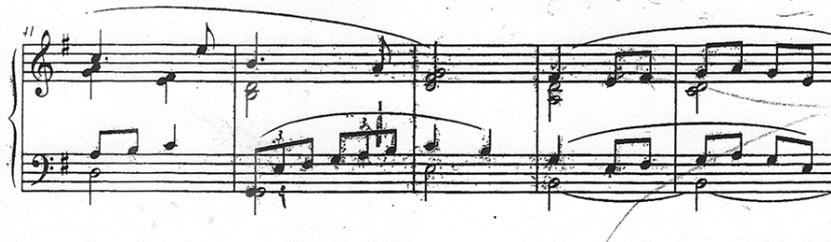
Второй раздел начинается с проведения мелодии «Қараторғай» на доминантовом предькте, что свидетельствует о нарастании напряжения и является действенным импульсом к развитию.

Пример 3.



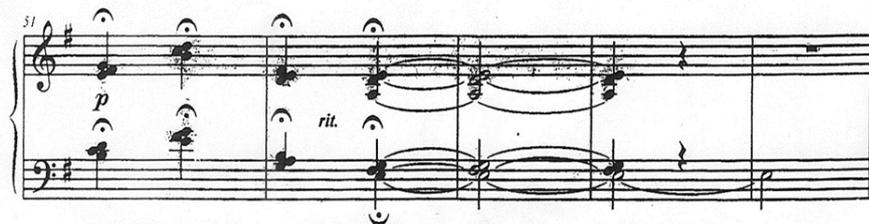
Композитор вводит триольный ритм в аккомпанемент, подчеркивая импровизационную природу оригинальной мелодии.

Пример 4.



В конце пьесы появляются элементы вступления, которые способствуют композиционной целостности произведения.

Пример 5.



Таким образом, К. Шильдебаев, обращаясь к народной песне, значимо расширяет комплекс приемов и методов работы с оригинальным материалом. С одной стороны, это проявляется в превалировании тембрового параметра звучания, с другой – в главенстве импровизационности, что отражено, например, в вариантности мелодии, в которой композитор зачастую оставляет лишь общий контур.

Нами были проанализированы три фортепианные обработки отечественных композиторов. Следует отметить, что творчество А. Затаевича и Е. Брусиловского относится к самым ранним этапам становления отечественной композиторской школы. В связи с этим можно выявить следующие характерные особенности:

1. Стремление сохранить оригинальную мелодию;
2. Достаточно простая гармонизация;
3. Структурная ясность, свойственная народной песне.

В творчестве К. Шильдебаева необходимо отметить значимое расширение арсенала средств. Композитор использует достижения современной техники, усложняет гармонический язык, применяет эффекты соноризма, экспериментирует с фактурой.

Следовательно, на уровне мышления наблюдается определенная эволюция, отраженная в выборе средств художественной выразительности. Тем не менее, в обработках также выявляются компоненты мышления, объединяющие трех композиторов, и главным образом это связано с отражением мировоззренческих параметров, свойственных этнической культуре казахов – время, пространство, импровизационность, интровертность, монообразность, внимание к колористике звучания. Все три обработки можно включать в репертуар ДМШ. Изучение фольклора сегодня является важным компонентом обучения, так как в условиях глобализации внимание к национальному своеобразию культуры является одной из первостепенных задач. И один из путей к сохранению уникальных качеств отечественной музыкальной культуры – изучение фортепианных обработок народных песен.

Список литературы

1. ***Серов, А.Н.*** Русская народная песня как предмет науки. - М., 1952. – 62 с.
2. ***Шегебаев, П.*** Казахская музыкальная литература (традиционный период): Учебник / П. Шегебаев, С. Елеманова. – Астана: Фолиант, 2015. – 152 с.
3. ***Джумакова, У.Р.*** Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003. – 232 с.

Сведения об авторе:

Омирзак Диана – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы, специальность фортепиано. Научный руководитель – Тлеубергенов Арман Алдабергенович PhD, доцент кафедры фортепиано Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Өмірзақ Диана – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының екінші оқу жылының фортепиано мамандығының магистранты. Ғылыми жетекшісі – Тлеубергенов Арман Алдабергенұлы, өнертану кандидаты, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы фортепиано кафедрасының доценті.

Information about the author:

Omirzak Diana – 2nd year masters student of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, piano specialty. Supervisor – Tleubergenov Arman, Candidate of Art Criticism, Associate Professor at the Department of piano of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

МУЗЫКАНЫҢ ӨЗЕКТІ ЗЕРТТЕУЛЕР АКТУАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ACTUAL RESEARCHES OF MUSIC

<i>Ахмедова (Сафиханова) А. Ахмедова (Сафиханова) А. Akhtmedova (Safikhanova) А.</i>	Черты синкретизма в трудовых песнях карабахского региона Азербайджана Әзірбайжанның Қарабах аймағындағы еңбек әндерінің синкреттік сипаттамалары Features of syncretism in labor songs of the Karabakh region of Azerbaijan	6
<i>Байбек А. Байбек А. Baibek А.</i>	«Теміртас» – шедевр Біржан Сала «Теміртас» – Біржан Сал әндерінің жауһары «Temirtas » –the masterpiece of Birzhan Sal	11
<i>Аймакова М. Аймакова М. Аймакова М.</i>	Piano transcriptions as an independent and relevant genre of academic music Фортепианные транскрипции как самостоятельный и актуальный жанр академической музыки Академиялық музыка жанры іспетті дербес және өзекті фортепианолық өңдеулер	19

ЖАС ЗЕРТТЕУШІЛЕРДІҢ МАҚАЛАЛАРЫ СТАТЬИ МОЛОДЫХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ ARTICLES OF YOUNG RESEARCHERS

<i>Максимов М. Maximov M. Максимов М.</i>	Аспекты художественного прочтения произведения И. Стравинского «Три фрагмента из балета “Петрушка”» The aspects of creative interpretation of I. Stravinsky’s <i>Three Fragments From the “Petrushka” Ballet</i> И.Стравинскийдің «"Петрушка" балетінен үш үзінді» шығармасын көркем оқу аспектілері	27
<i>Аширова А. Аширова А. Ashirova A.</i>	Об особенностях проявления принципа вариационности в фортепианных произведениях Бахтияра Аманжолы Бахтияр Аманжолдың фортепианолық шығармаларындағы вариациялық қағидаттардың көрініс табу ерекшеліктері On the peculiarities of manifestation of variability principle in the piano works by Bakhtiyar Amanzhol	32
<i>Пердебекулы С. Пердебекұлы С. Perdebekuly S.</i>	Значение домбры-примы в духовной культуре нации Ұлттық мәдениеттегі домбыра-приманың маңызы The importance of the dombra-prima in the spiritual culture of the nation	40
<i>Бәзілжанов Б.</i>	Жүсіпбек Елебековтың орындаушылық мәнері	

<i>Базилжанов Б.</i> <i>Vazilzhanov B.</i>	Исполнительская манера Жусупбека Елебекова The performance manner of Zhusipbek Yelebekov	45
<i>Рахметов Е.</i> <i>Rakhmetov E.</i>	Влияние творчества Абая Кунанбаева на деятельность отечественных композиторов Абай Құнанбаевтың өкілдік байланыстарының қызметіміздің құрылысының қорғауы The influence of Abai Kunanbayev works on the activities of Kazakhstani composers	52
<i>Омирзак Д.</i> <i>Өмірзақ Д.</i>	Казахская народная песня «қараторғай» в фортепианных обработках казахстанских композиторов (А. Затаевич, Е. Брусиловский, К. Шильдебаев)	58
<i>Омирзак Д.</i>	Қазақстан композиторларының (А. Затаевич, Е. Брусиловский, К. Шильдебаев) фортепианолық өндеулеріндегі «қараторғай» қазақ халық әні. Kazakh folk song «karatorgay» in piano arrangements of kazakhstan composers (A. Zataevich, E. Brusilovsky, K. Shildebaev)	58

ISSN 2310-3337

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

Saryn art and science journal

4 (21) 2018

Шығарылуы: жылына 4 рет

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

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

Таралымы 300 дана

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Я. С. Максимчева

А.А. Дәрібаева

Беттеген:

В. Е. 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 (21) 2018

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

Ответственный редактор:

В. Е. Недлина

Я. С. Максимчева

А.А.Дарибаева

Вёрстка:

В. Е. 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 (21) 2018/

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 editor:

V. Nedlina

Ya. Maximcheva

A. Daribayeva

Page design:

Cover design:

V. Nedlina

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Ablay Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-63-64

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

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

Ответственный редактор *В.Е. Недлина*

Верстка на компьютере: *Я. Максимчева*

Дизайн обложки *В. Недлина*

Подписано в печать 19.12.2018

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

7,0 п.л. Тираж 300. Заказ 1
