

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

2019

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 (25) 2019

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редактор:
В. Е. Недлина

Қазақ тілі редактор:

Беттеген:
В. Е. Недлина

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

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

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы**Редакционная коллегия:**

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 (25) 2019

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

Редактор казахского языка:

Вёрстка:
В. Е. Недлина

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

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

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National 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 (25) 2019

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

Kazakh editor:

Page Makeup:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National Conservatoire

IRSTI 18.41.91

Ilwoo Park¹
¹*Independent researcher*
 Seoul, Korea

**STYLES OF IRISH TRADITIONAL FIDDLE PLAYING
 IN TWO COUNTIES OF CLARE AND GALWAY:
 FOCUSING ON THE 44 VERSIONS OF THE TUNE – *THE BLACKBIRD***

Abstract

Fiddle playing in Ireland has a long, strong tradition, and numerous fiddle players have been contributed to developing traditional music. The fiddle used in Ireland is identical with the violin developed and practised in European classical music, but Irish musicians adapt it their own unique way to Irish music. A style of Irish fiddle playing has been characterised as highly individualistic and ‘regional’ differences are also distinguished by the listeners and communities. The term ‘style’ in Irish music can refer to multiple concepts that point out its uniqueness and subtlety of playing manner on the particular instrument. In fiddle playing it is used both generally and specifically often mentioned ‘old’ vs. modern or ‘fashionable’ style, and ‘choppy’ vs. ‘flowing’ style in relation to bowing.

Its styles are largely concerned with such ornamentations, use of the bow, and consequently their resultant sound of a numerous elements in fiddle playing. The major factors perceived particular fiddle styles attributed to the age and geographical differences. Due to the nature of influences and transmission orally, particular individual fiddle style confined largely to the older generation is also associated with regional style. Then it asks how players acquire and develop certain styles and techniques. Basic techniques and styles are achieved from learning a tune and the experiences of participating in group playing. It also concerns the issues of ‘regional styles’ and their changes based on the performance contexts and the insider’s views of listening to the 44 versions.

This article is to show some stylistic differences of the particular set dance tune from the results of kinetic analysis of the 44 versions of *The Blackbird* played by the 44 fiddle players in the Counties of Galway and Clare. The data applied to this analysis derived from my fieldwork conducted between 1993-1994 and recent visits.

Keywords: Irish fiddle playing, Clear and Galway, styles, technique, parameters, ‘regional’ differences, changes, technology, learning process

Ильву Пак¹
¹*тәуелсіз зерттеуші*
 Сеул, Корея

**КЛЭР МЕН ГОЛУЭЙ ЕКІ АЙМАҚТАРДАҒЫ ИРЛАНДЫҚ ДӘСТҮРЛІ СКРИПКАДА ОЙЫН
 СТИЛЬДЕРІ: «ҚАРА САЙРАҚ» САРЫННЫҢ 44 НҰСҚАСЫН ЗЕРТТЕУ**

Аннотация

Ирландиядағы скрипкада ойнаудың ескі және күшті дәстүрі бар және көптеген орындаушылар дәстүрлі музыканы дамытуға өз үлесін қосты. Ирландияда қолданылатын скрипка еуропалық классикалық музыкада әзірленген және қолданылатын скрипкаға ұқсас, бірақ ирланд музыканттары оны ирланд музыкасына бейімдейді. Ирланд скрипкасындағы ойын стилі жоғары дараландырумен сипатталады, оның арқасында "аймақтық" ерекшеліктер тыңдаушылар мен қоғамдастықтармен ерекшеленеді. Ирландтық музыкадағы "стиль" термині нақты аспапта ойын мәнерінің бірегейлігі мен тонылығын көрсететін көптеген тұжырымдамаларға қатысты болуы мүмкін. Скрипкада ойында әдетте "ескі" немесе "заманауи" немесе "сәнді" стилі, сондай-ақ "құбылмалы" немесе "тегіс" стилі қолданылады.

Стильдер негізінен ою-өрнектеу техникасымен, шайыр қолданумен ерекшеленеді, демек, скрипкада ойнаудағы көптеген элементтердің қорытынды дыбысталуымен ерекшеленеді. Негізгі факторлар уақытша және географиялық айырмашылықтарға байланысты скрипканың ерекше стилдерін қабылдайды. Әсер ету табиғатына және ауызша түрде берілуіне байланысты, скрипканың ерекше стилі, негізінен аға ұрпаққа тән, сондай-ақ өңірлік стильмен байланысты. Орындаушылар белгілі бір дағдылар мен тәсілдерді қалай меңгереді және дамытады. Негізгі тәсілдер мен стильдерге әуенді тыңдау арқылы және топтық ойнауға қатысу тәжірибесі арқылы қол жеткізіледі. Бұл сондай-ақ, "аймақтық стильдер" және олардың орындалу контекстіне және 44 нұсқаны тыңдау туралы дәстүр тасымалдаушысының пікіріне байланысты өзгерістеріне қатысты.

Бұл мақала Голуэй мен Клэр аймақтарындағы скрипкамен ойнаған "Қара сайрақ" әуенінің 44 нұсқасының кинетикалық талдауының нәтижесінен бір би композициясының кейбір стилистикалық айырмашылықтарын көрсетуге арналған. Осы талдауға қолданылған деректер менің 1993-1994 жылдар аралығында жүргізілген экспедициялардан және Ирландияға жақын арада келулерімнен алынды.

Түйінді сөздер: ирланд скрипка, Клэр и Голуэй, стильдер, техника, параметрлер, "аймақтық" айырмашылықтар, өзгерістер, технология, оқу үдерісі.

Ильву Пак¹

¹независимый исследователь

Сеул, Корея

СТИЛИ ИГРЫ НА ИРЛАНДСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ СКРИПКЕ В ДВУХ ГРАФСТВАХ КЛЭР И ГОЛУЭЙ: ИССЛЕДУЯ 44 ВЕРСИИ МЕЛОДИИ «ЧЁРНЫЙ ДРОЗД»

Аннотация

Игра на скрипке в Ирландии имеет давнюю и сильную традицию, и многочисленные исполнители внесли свой вклад в развитие традиционной музыки. Скрипка, используемая в Ирландии, идентична скрипке, разработанной и используемой в европейской классической музыке, но ирландские музыканты по-своему адаптируют её к ирландской музыке. Стиль игры на ирландской скрипке характеризуется высокой индивидуализацией, благодаря которой «региональные» особенности также различаются слушателями и сообществами. Термин «стиль» в ирландской музыке может относиться к множеству концепций, которые указывают на его уникальность и тонкость манеры игры на конкретном инструменте. В игре на скрипке обычно используется и часто упоминается стиль «старый» или «современный» или «модный», а также «изменчивый» или «плавный» стиль в отношении техники смычка.

Стили в основном отличаются техникой орнаментации, использованием смычка и, следовательно, результирующим звучанием многочисленных элементов в игре на скрипке. Основными факторами воспринимаются особые стили скрипки, связанные с временными и географическими различиями. Из-за природы влияний и передачи в устной форме, особый стиль скрипки, присущий в основном старшему поколению, также ассоциируется с региональным стилем. Различается и то, как исполнители приобретают и развивают определенные навыки и приёмы. Основные приёмы и стили достигаются путём изучения мелодии на слух и практики участия в групповом музицировании. Это также касается вопросов «региональных стилей» и их изменений в зависимости от контекста исполнения и мнения носителя традиции о прослушивании 44 версий.

Эта статья призвана показать некоторые стилистические отличия одной танцевальной композиции от результатов кинетического анализа 44 версий мелодии «Чёрный дрозд», сыгранной 44 скрипачами в графствах Голуэй и Клэр. Данные, применённые к этому анализу, были получены из моих экспедиций, проведённых в период с 1993 по 1994 годы и недавних посещений Ирландии.

Ключевые слова: ирландская скрипка, Клэр и Голуэй, стили, техника, параметры, «региональные» различия, изменения, технология, учебный процесс.

I. Introduction

This article is to investigate the styles of Irish fiddle playing in the two Counties of Clare and Galway based on the materials collected in the early 1990s and recent visits. Fiddle playing in Ireland, particularly in the West, has long been a dominant music culture and such styles such as

Donegal (Feldman & O'Doherty 1979; Mac Aoidh 1994), Kerry, Sligo, Clare (Taylor 1978)¹ have been well-known from the outcome of the researches. However, fiddle styles of Clare and Galway have been known largely throughout various networks. These two counties have rich and diverse traditional music and many fine musicians, and these regions kept traditional music alive throughout music festivals, special events, above all, music sessions taking place in pubs. Tourism has also encouraged a variety of music-making on a regular or irregular basis. The annual *fleadh* (festival of Irish music, singing and dancing) has been a major factor in keeping traditional music alive along with music workshops. For instance, Willie Clancy Music Week held in Miltown Malbay has been the most well-known musical event for Irish traditional performing arts running for 30 years participating all over the world. One can hear all kinds of musical styles from the annual event.

The fiddle in folk tradition refers to the violin developed and practiced in European Classical music, but players in each culture tend to adapt and explore differently, so that each fiddle music represents its own cultural identity. Players in Ireland adapt it to their own ways and use local terms in describing styles and techniques, like rolls, cuts, crans², 'flicking', but some general terms are shared with classical violin playing. Beside the standard fiddle there were fiddles made of brass or tin used in a Travelling community in Donegal area (Mac Aoidh 1994) whose tone is mellow.

There are common factors among Irish players in acquiring certain styles, and this derived from learning process and the experiences of participating in group playing called 'music-session'. Learning a tune has two methods: (i) learning 'by ear' – listening, watching, observing other player playing as a person to person taking place at home, in pub, or other social occasions as a conventional way for largely older generation; (ii) learning 'by music', benefiting from the technological aids such as musical transcription, tapes, CDs, YouTube for mostly younger generations. Playing in group offers an individual player to develop musical skills and styles. Thus, playing a tune slightly a different manner individually can broadly be considered as a 'style', so one can find the sameness and the difference in playing.

This article focuses on the differences of individual players in fiddle playing demonstrated in video materials. Kinetic analysis reveals extra information of non-musical elements such as the player's bodily motions with the instrument beside musical ones within the performance context.

The issue of research methods

The aim of the article is to look into the stylistic 'differences' performing one particular set dance tune - *The Blackbird* which had not been frequently played at that time except for a dancing situation. I collected each version of the tune that 44 individual fiddle players in the two counties rendered from memory during my fieldwork (1993-4)³. I tried to find out local fiddle players as much as I could, and about sixty players of all ages met and recorded their numerous tunes and talks. Most old generation of fiddle players have now passed away. I took the video of each performance and at the same time recorded them on cassette tapes. I also collected listeners' comments on describing certain styles of the 44 versions

I used these materials: from the audio tapes I transcribed the 44 versions to understand the degree of variations and from the video clips I categorized several parameters like body posture, fingering, bowing that reveal lots of visual information on the fiddle playing. It is particularly of usefulness to understand a relationship between the instrument and the player's body related to space that implies not only physical but other social aspects, i.e. performance contexts.

¹ There are some theses focusing on the creativity of the individual fiddle players like Tommie Potts (Ó Súilleabháin 1987), Paddy Fahey (Holohan 1995), Pdraig O'Keefe.

² This derived from fingering technique of the *uilleann* pipes.

³ Some analyses in this article are partially extracted from Chapter 4 of the thesis entitled "The Changing 'Life' of the Tune: Aspects of Irish Traditional Fiddle Playing" which was unresolved as a PhD thesis in 1997. I also collected the tune in a set-dance context, but in this article only solo performances were considered to understand the differences of fiddle style.

In order to analyze my data, certain categories regarding the players are formed based on ages, regions, learning process, jobs, and so forth. Of these age and regional factors can be significant to understand the stylistic differences in Irish fiddle playing. The age factor is particularly significant when considering the differences in performance and divided it into three generations; roughly above 65-year-old; from 64 to 35-year-old; and below the 35-year-old. The notion of three generations derives from understanding traditional music-making as a process in time. This is because the learning method and stylistic development are influenced by its own historical and social background. For instance, learning and playing music in the 1930s compared with the 1970s would be different in that there is a shift from dance-oriented to music-sessions and a concert type solo-oriented performance, as well as other factors. More importantly, the division of three generations concerns the main issues of both "regional" differences and "changes" within the whole performance. In this data, further focusing on the old generation can be significant as listeners still perceived and articulated regional differences from the performances of its contemporaries. Geographic differences are divided into East Galway, East, North and West Clare as people distinguished one fiddle style to another one.



Map 1 Counties of Galway and Clare

II. Analyses of the 44 versions of *The Blackbird*

Irish tunes are repeated and when being repeated, players are encouraged to make variations. In my data, variations rendered by the individuals can be regarded as the same quality of improvisation as it was played on the spot, not planned or rehearsed. I analyzed the 44 versions according to detailed parameters.

On performing a tune: variations and improvisations

There are collective verbal claims emphasized by the local musicians in Ireland that “we are allowed or licensed to manipulate tunes when we play them”⁴. This means tunes can be interpreted in slightly different manners. This comment implies the importance of individualism in rendering a tune, because Irish tunes regarding their forms and structures are already given to the musicians and they know how to play them based on ‘unwritten rules’. Players know many tunes throughout learning and playing together and continue to expand their repertoires. For instance, the most favored genres in the two counties are reels (4/4 time with a fast tempo), hornpipes (4/4 time with slightly slower pace), jigs (different types of jigs 6/8, slip jig for 9/8, 12/8, etc.), and most of them

⁴ While in Ireland I used to hear the musicians talking such phrasings.

are largely dance tunes, but they are being played for listening purpose. These genres have two parts (A and B) and each part has 8 bars. It is known that existing Irish tunes as polkas, slides, set dances, etc. including newly composed works reach more than 2,000 tunes⁵. Most traditional tunes orally transmitted to the next generations and in the 19th century tunes started to collect, transcribe and publish by the collectors.

There are basic norms of playing tunes that every player knows the way of repeating a tune and setting the tunes. In performance a tune is repeated either AABB or ABAB, and then immediately another same genre's tune is followed⁶. But the second tune should be a different key. This playing method can be expressed as a circular movement that involves constant variations and improvisations within time. In this process, players interpret tunes based on their own performance skills and techniques on the fiddle, so this subtle change or difference makes each playing different to one's style.

The tune, *The Blackbird*, is considered to be the music for a specific solo set dance that is well-known and familiar to the traditional Irish audience but are not usually played and heard at sessions or group playing at that time⁷. It has an unusual structure different to the reels, jigs and hornpipes which characterize the Irish dance tune repertoire. People refer to the tune as an old tune which is derived from lots of sources from books of Bunting's *The Ancient Music of Ireland* (1840)⁸ and *O'Neill's Music of Ireland* (1903) published in Chicago from which the first generation of the fiddle players learned some tunes including this tune. It is said that in the 1920s and 1930s the tune was very popular. It is 2/4 time and usually followed by *The Job of Journeywork*, another set dance: The first part ('A') has 15 bars and the second one ('B') has 30 bars. Interestingly such players as Tommy Peoples (then in his late 40s; repeated 8 times with constant variations reconstructed these irregular parts as a regular form, 3 parts for each 8 bars, whereas Brendan Larrisey (then in his 30s) added 16 bars more after bar 18 in the B part. George Richardson (then in his 60s) omitted 6 bars between 12-17 bars in the B part. Some players rendered this tune with other set dance tunes or hornpipe tunes such as *The Garden of Daisies* or *Off to California*. From those cases tunes can be broken its set of rules as a structural device by the musicians for listening purposes.

Variations from the transcribed notations of the 44 versions are as follows:

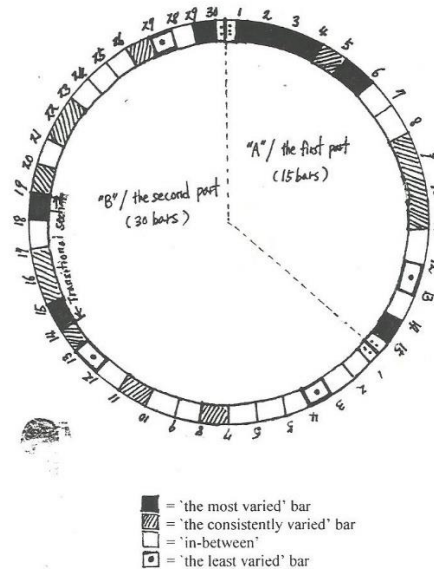


Diagram 2 Variations in a 'circular form'

⁵ 1650 tunes are computerized and indexed by the archive at University of Limerick.

⁶ Musicians call the first part as "turn" and the second one as "tune". (from Ó Súilleabháin 1990: 117)

⁷ In 2017 I heard from Dr Catherine Foley, expert of Irish traditional dance that the set dance, *The Blackbird*, is very popular at the moment.

⁸ The title of the tune is not identical to *The Blackbird* but appeared as '*A Spáilpin a Rúin*' which has a similar melody.

Diagram 2 shows the darkest area (and bars 14, 18, 29 in B) as signifying ‘the most varied’ parts of the tune and the lightest area shows the ‘least varied’ parts. Bars 1, 2, 3, 5, 14 in A as the beginning section of the tune are most varied, and this identifiable part of the tune is repeated within a very short time. This may be derived from an idea to avoid being tedious or monotonous when repeating as a rule.

The explanation of the distinction between the ‘most varied’ and the ‘least varied’ in different versions of the tune, and the ‘consistently varied’ points may be approached from several directions: (i) the ‘structural’ organization of the tune is significant as the tune is closely associated with variations of step; (ii) due to the performance context, the length of the bar corresponds the length of the steps which should be completed. This rule is motivated by the step dancer’s demand for precise repetition. Regarding improvisation it happened to some players with a noticeably slow introduction of the first two notes as if a dancer is present, emphasizing rhythm and beat clearly and a faster tempo for dancing. The distinctive improvisation is that fragmented phrasing interpreted by Tommy Peoples, like a song, seems to be radical and stems from a theme and variations with the first 8 bars of A.

Kinetic analysis of the 44 versions of *The Blackbird*

Based on the variations of individual players, this section examines the 44 performances of *The Blackbird* in relation to an individual player’s body and the fiddle presented in video materials. In this analysis some parameters in fiddle playing are pointed out regarding movements of the player’s both arms to the fiddle. Fiddle playing takes place not only in a temporal dimension but also in spatial contexts in which body movement takes a certain orientation to physical and social space.

Styles and techniques in fiddle playing indicate a number of elements of motions derived from the resulted sound produced from the interaction between the player’s body and the instrument while playing the tune as well as elements of music. These mainly include the movements of both hands – fingering and bowing with the fiddle that exert the tune, and in visual material body posture can be crucial to create its differences of styles.

Body posture

The term ‘body posture’ refers to the physical relationship that exists between the player’s body and the instrument being played. An individual player varies considerably his/her body posture to suit the circumstances of playing. (solo or in a crowd/pub). The fiddle, unlike other string instruments, makes particular demands on the player’s capacity to accommodate bodily to the action of playing. This is due to some unnatural action of supporting the fiddle between the neck and the head of the player which is against gravity, an action much more complex than with other string instruments which are laid on the player’s knees or on the ground. The body posture assumed by fiddle players is, however, not solely determined by physical demands. Irish fiddle players also adopt body postures according to the social and musical environment in which they play. For instance, they usually in a sitting position in a confined space, whereas classical (solo) violin players normally stand to play in order to make more space for technique for movements of the both arms and this can be a signal of a certain character as a virtuoso.

To understand according to their purposes in creating sound Irish fiddle playing, I made categories between the player’s body and the instrument.

Diagram 3 shows all the possible spaces in which movements of the play’s upper limb and the fiddle engage. In general, it is the holding of the bow which presents the most unusual aspects of posture. As this is the most active and mobile part of the playing movement, it is the area where there is most varied according to personal preference and physical capacity (see bowing).

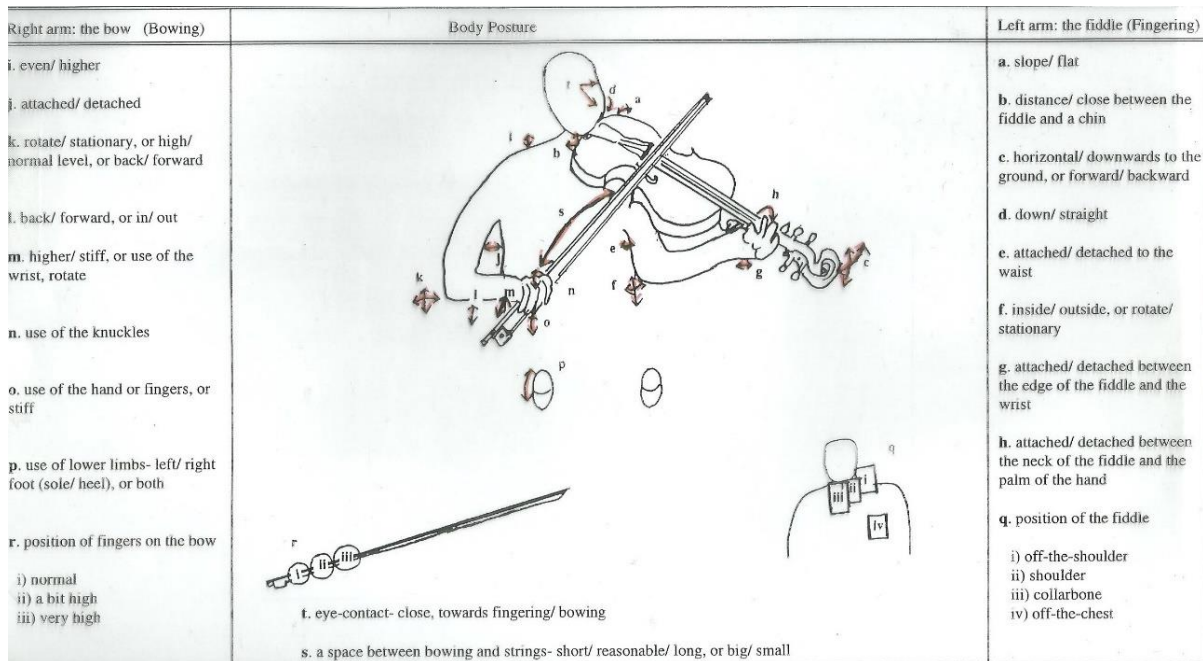


Diagram 3 Angles and spaces between a player's body and the instrument in fiddle playing

From the results, it was found that body posture and the utilization of physical space by players make a significant contribution to how sounds are produced and articulated. This is most evident in the degree of 'closeness'/ 'attachment' of the upper limbs to the body. Players are seen to prefer a smaller spatial configuration so that they can play without tension and shift easily between tunes types. This is in contrast to classical violin posture which requires greater space and movement due to the demands of more complex techniques and the need to change positions. In contrast, the body postures assumed by Irish fiddle players place the maximum stress on 'economic' and 'practical' techniques as derived from multi-dimensional social context.

Body postures are individuals as each adapts the fiddle as easy and comfortable as possible to render the tune. It reveals the spatial aspect that each player holds the fiddle and grip the bow as they learn first place, and this derives from watching, observing other players playing the instrument, as mentioned before. The common factor with the body posture lies in that most players hold it very closely to their bodies so that they exert fast tempo of playing tunes which Irish tunes are short and relatively fast without break for one round when they play together. Thus, body posture with the instruments should be economized.

Unusual postures would be down to the ground as the player had an operation of his neck (it is different from his earlier time of playing); the young player (James Cullinane, from Clare and then in his early 30s) holds the fiddle uprising, so that he can execute bowing effectively and economically in its movement.

Fingering (left hand technique)

Secure hold of the fiddle is crucial for the bow movement. The fiddle can easily slip out from under the neck, and a shoulder-pad is often necessary to prevent this. However, a majority of the players, especially older and middle-aged do not employ it. This affects effort more or less on most parts of the hand concerning the degree of space and position between the palm of the hand and the neck of the fiddle. For instance, if a chin or head is not exerting enough pressure on the chinrest or the lower part of the fiddle, the fiddle will slip. On the other hand, if there is too much pressure, the player's body will become increasingly tense. This posture also affects the bowing angles.

However, the adequate hand posture is not considered so important in Irish fiddle playing as the hand rarely changes position on the fingerboard. It is more important that the fingers stop rapidly and respond with agility to the irregular rhythmic pattern. The action begins by placing the four fingers on the correct position on the fingerboard. The movement leads as tough the left hand

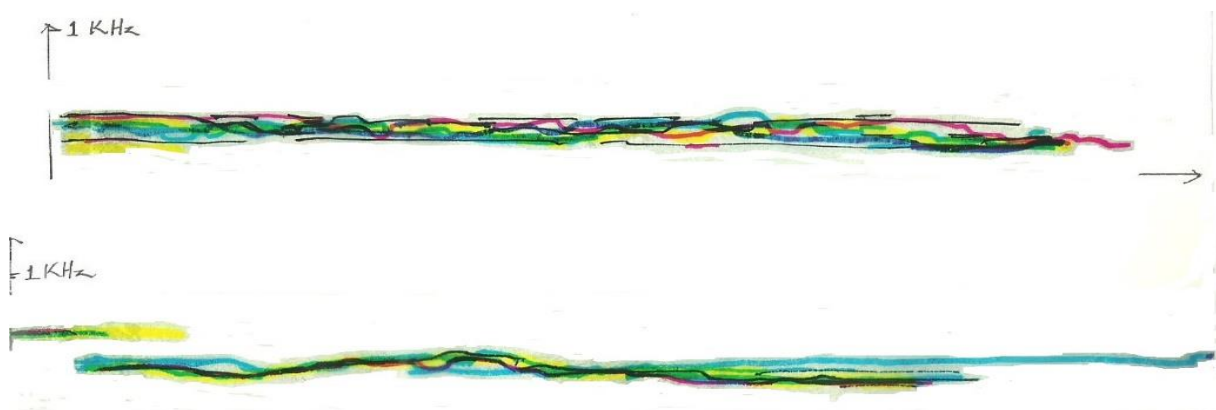
creates the sound which is aided by the bow movement. The left-hand movement leads individual players to construct different melodic contours, ornamentation, pitches and fingering patterns, and so on.

Characteristic features of fingering among the players are also the use of the 4th finger (the little finger; ‘*luidin*’ in Irish): they hardly use for a main note altogether, preferring the use of the open strings, except for ornamentations. By contrast Classical violin players need to train the little finger to achieve its maximum strength and agility, so that all fingers are equally used.

It is in common that most players applied to their rendering are the use of ornamentations and types of ornamentation are rolls, cuts, crans, triplets, trebles. A further type of sequences of ornamentation represents individual taste as well as collective differences. In particular, different kinds of ornamentation identify ‘regional’ differences. For instance, listeners tend to recognize West Clare fiddle style with rich and more ornamentations and refer to it as a “run of notes” or “embroidery”.

Regarding fingering, pitches in the data are presented as a subtle nuance, and frequencies in a note, ‘C’ executed in the tune are measured⁹ to show the minor differences of the pitch produced by the individual players. This is also to understand different tuning methods adapted by them. The identification of those minute differences is important, as some players perceived the pitch differently. For instance, the 7th note, ‘C#’ in the tune is executed as C natural. Some players pointed out the C natural of the performances as “wrong note” in the tune, but when they play the tune, they render the note as C natural. An ability to alter an intonation of particular notes is not confined to the 2nd finger on the A string and any finger on any string will do due to fretless that characterises the structure of the fiddle. More importantly measuring the notes would provide a significant aspect of perception of the tune among players in relation to intentional finger movement and ear perception although some players would touch the finger unintentionally or habitually.

The results of frequency measurements of graphs of two sections of *The Blackbird* performed by the six ‘predominant’ players in regions are shown:



The yellow colour = Paddy Killourhy in North Clare
 The blue colour = Junior Crehan in West Clare
 The red colour = Paddy Canny in East Clare
 The green colour = Paddy Fahey in East Galway
 The black colour = P. Joe Hayes in East Clare
 The light green colour = Bobby Casey in West Clare

Diagram 4 Graphs of two sections of The Blackbird performed by six players

Diagram 4 shows the concept of ‘approximation’ in pitch perception in relation to finger movements by the older players. This links to Irish musicians’ emphasis of ‘naturalness’ of

⁹ I used the programme of LSISW (Loughborough Sound Images Speech Workstation) in the linguistics department at SOAS, London University in 1995.

adapting their body to the fiddle as well as learning tunes by ear.

The significance of the three aspects falls into threefold: (i) Irish music is basically known as a 'solo art form' which an individual player is able to express his/her, emphasising melodic lines along with rhythm; (ii) Such linear concept can bring out personal subtle differences which form a style and particularly it would show 'regional style'; (iii) Individual melodic contour will show the different use of the body especially fingering, so that how far the individual players follow the rules between the fingers and the fingerboard.

Bowing (right hand technique)

Bowing is the most distinctive aspect of fiddle playing recognized by the observers when they watch and listen to. It is clearly visible in bow motion: the amount of using the bow length (the upper, middle, lower); the up and down bow; separate or slur bow, and so on. The articulation of the bowing is valued particularly as the prime means whereby rhythmic patterns and lift are achieved. The use of the bow varies in many different ways between individuals and also from region to region. The basic difference, for instance, is that individuals develop the grip of the bow in their own manner and this feature has consequences for the quality of sound produced. The basic principle of drawing the bow consists in an alternative movement, pulling the bow downwards (down-bow) across the strings with the assistance of gravity and pushing the bow against the strings (up-bow) in an upwards direction against gravity and this movement is cyclical in nature. The movement of the bow against the strings or fingerboard can be describe from three different directions: horizontal, vertical and lateral. The horizontal movement in fiddle playing refers to a level position being held between the whole arm and the string during the bow movement. The vertical action leads the degree of slope between the string and the bow, especially in drawing more than two strings at the same time, e.g. in the E or A strings. The later movement consists of using the four strings in very quick movements over long passages. But this action is not in evidence in Irish fiddle playing. In practice, however, the vertical movement is often reduced to a minimum by rolling the fiddle with the left thumb or simply raising the wrist rather than elevating the elbow. This is because most tunes do not need to move frequently onto the lower strings, especially in the G string.

I have categorized several significant elements bowing as distinctive features, and it aims to understand the variety of bowing techniques among players when applied to the same tune. (i) bow holds and bow division; (ii) patterned type of bowing; (iii) change of direction; (iv) the number of notes in a single stroke; (v) the type of accent and articulation; (vi) special bowing techniques.

Of these parameters, bow division and change of direction are considered here:

Visually the most noticeable to the people is a bow division that shows not only personal but generally regional styles, 22 players among the 44 players preferred to use the upper 1/3 length of the bow from the various parts of the bow related to the tune.

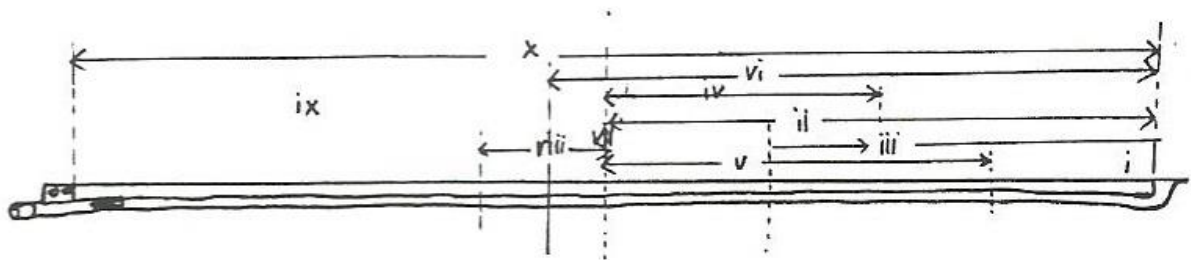


Diagram 5 bow division

Diagram 6 below shows a variety of changes of the direction and putting notes in a single bow.

The diagram consists of 12 staves of musical notation, each representing a different piece. The staves are labeled as follows: No. 1, No. 5, No. 7, No. 10, No. 39, No. 18, No. 27, No. 11, No. 12, No. 13, and No. 21. The notation includes various bowing techniques such as slurs, accents, and dynamic markings (p, v, f). The pieces are arranged in a single column, with each staff starting on a new line.

Diagram 6 Change of bow direction:

No. 1 = Paddy Killourhy	No. 4 = Junior Crehan	No. 5 = Michael Downes
No. 7 = James P. Shannon	No. 10 = Paddy Galvin	No. 39 = Bobby Casey
No. 18 = Tommy Peoples	No. 27 = Frankie Gavin	No. 11 = Paddy Fahey
No. 12 = Joe Fallon	No. 13 = John Moloney	No. 21 = Michael Dunne

The way of attacking the initial contact between the bow and the string is also important part of right hand technique. This is signaled by the degree of action in attacking the strings whenever the direction of the bow changes. It can be rendered by a brief stop or by maintaining the contact. This can be done in several ways in classical music terms: (i) a 'legato' type that associated with Paddy Fahey (1926) whose fiddle style is regarded as 'East Galway' having a long bow with rather a slow speed, but in this playing Paddy Fahey rendered the tune in an exceptional way of taking the bow off the strings, especially at the end of the bar, like a semi-staccato type; (ii) a semi-staccato type that the term 'choppy' bowing or sound is used by Irish people to describe this category and it is associated with a very short, separate bow like Paddy Killourhy (1921-1994; No. 1 in Diagram 6) of North Clare and this descriptive term of 'choppiness' has some metaphorical associations with natural sounds, shapes and images to do with wind and waves, or valley, streams and mountains.; (iii) a non-legato type. In addition, some players like Junior Crehan (1908-1998;

No. 4) in West Clare and render ‘flowing’ and ‘ornamented’ tone¹⁰ by the effect of droning or dragging the bow. I would describe this tone as an ‘expressive’ sound which pertains to a different dynamic with the bow. These show the main contrast in terms of style of articulation between the north and west region which are situated next to each other. Most players take their bowing styles ‘in-between’ of continuum between choppy and flowing. Unique bowing style can be highlighted by the performance of Paddy Canny (1919-2008) from East Clare. He emphasises on more dynamics in a long single bow with rather his active bow movement and it produces, I would describe, like a ‘wailing’ sound. Thus, there are many verbal expressions to explain certain bow movements by the locals who associate these with the first generation of fiddle players

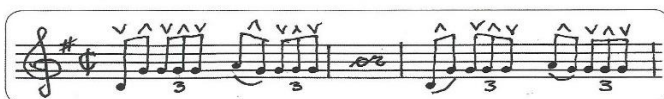
In general, people perceive different styles of fiddle playing from the bowing and sound/tone: East Galway as long and relaxed; North Clear as choppy, short, separate, whereas West Clare as ‘flowery’ and very ornamental.

Special techniques used

Terms like ‘flicking/clicking the fingers or bow triplets or bouncing the bow’ are mentioned by Irish musicians to refer to a particular bow and finger action, and it is used expertly by the fiddle player, Tommy Peoples (1948-2018; No. 18). He has just called his technique “bouncing the bow” and seems to have invented this technique: he uses it in a unique and exclusive way. A local musician described this technique as “a speed like a machine-gun sound” of its bow motion. Many fiddle players, especially younger players, have tried to emulate his bow technique, and among players who have mastered it is his daughter, Siobhan. Some local players have said that his technique is almost secretive. These remarks derived probably from the fact that his finger movement is not seen by the public. The technique involves subtlety and great speed with the bow.

The motion is captured on video recording and the technique is as follows: the fingers on the bow operate separately. In performing this action, the 3rd and 4th fingers are taken off lightly, but rapidly, while pressing the 1st finger to the hair of the bow. Simultaneously the 2nd finger pushes the bow stick upward, aided by the thumb, so that the bow can bounce with force, like ‘slapping or whipping the bow’. The movement consists of striking three notes in the same pitch corresponding to a “treble” or triplet with the bow such as a down-up-down or an up-down-up bow direction. This action takes place at the tip of the bow or slightly below the middle of the bow with a push and pull action executed with great speed.

Later, he mentioned it the ‘triplets’ and explained in great detail “My technique relies on a slight aggressiveness applied to the down-bow on the first note of the three. Then, by stopping the bow to change direction, the momentum carries it through the other two notes of the triplet... The small finger acts as a balance, as well as coming off the bow to allow it to follow through in the opposite direction and back so suddenly. I invariably play the first note of then three on the down-bow and approach it a little more aggressively than usual. This helps that momentum. The other approach, mostly associated with the Sligo style, is to start the triplet on the up-bow. These tend to be lighter sounding triplets.”¹¹



or starting the triplet on the up-bow

Diagram 7 Tommy Peoples’ transcription of bow direction for the triplets

Characteristic styles of Irish fiddle playing can be outlined in a number of factors drawn from the both hand movements:

Traditionally small bow movements were considered as good, although in recent years the

¹⁰ This style also includes Paddy Canny (1919-2008) in East Clare.

¹¹ Peoples 2015: 39-40.

consensus has begun to change. Concept of space is important to understand the origin such uniqueness of using the body and a space which is resulted in a characteristic feature of fiddle technique and style. Performances tend to take place in confined spaces where there is little room for large bow movements (though a solo player has more freedom of movement than in group playing). Musicians display a pragmatic approach in the playing (even some older players tend to roll the fiddle instead of using their arm movement to the different level of strings), but there is also a preference for small movements, for instance, in concertina playing and step dancing, and this can be shown to be the result of various social and religious pressures which affected people in their lives.

Irish solo fiddle playing is derived from the concept of interior of the kitchen in a farmhouse. The kitchen functions oneness that is a core of family life where their activities are largely confined to indoor, due to not only the wet and unpredictable climate, but also its social functions. The kitchen has multiple roles for eating, firing, dressing, religious practice and socializing. The space of inside the house is limited, so that it allows a certain kind of body posture, 'controlled' and 'reserved', that imposes on a confined bodily movement, and this became habitual in fiddle playing.

Fiddle styles in group playing (music-sessions)

Irish tunes in group are played the same melody on different instruments whose musical term is heterophony. This signifies that Irish musical instruments are tuned in the same fashion, and instruments are tuned to the fiddle's tuning, E-D-A-G. Irish traditional instruments include an Irish harp (*cláirseach*), *uilleann* pipes, Irish wooden flute, tin whistle and *bodhran* (frame drum) and the fiddle, accordion, concertina, flute, guitar are commonly used, and the bouzouki, tenor banjo were adapted to suit Irish music. This tuning system allows any of these instruments play together.

When they synchronise a melody, the texture of a sound would be slightly different, not unified tone. But I have noticed that the way of playing tunes in group¹² has been changed: One of the changes in fiddle playing is related to younger players: when two fiddle players in pub played tunes, they rendered as much as the same tone, like almost in unison, with less ornamentation, so it sounds nearly homogenous in terms of pitch, compared to usually a bit disparate timbre resulted from group playing. This derives from its unique quality of timbre possessed by each instrument and player's slightly different interpretations of ornamentations, or sometimes slightly change of melody when playing together, although the instruments tuned in the same way.

Issues of 'regional' fiddle style

Issues on 'regional styles' in Irish fiddle playing had largely been raised whether such styles were really existed, as Irish society and a way of life have been changed through time. During my fieldwork most senior fiddle players (the first generation in my category) used to mention that their playings were influenced by numerous sources at that time when this issue was great concerns. Before the 1960s 'regional differences' existed before the advanced technology and where isolated community existed, but such technology as commercial recordings, music books, gramophone, radio, TV influenced on local musicians' playing, consequently styles and repertoires became similar.

The concept of regional distinction as geographical division came from a number of factors: religious unit of parish; sports activity and competitions; unit of economy; accent/dialect in speaking; music and dance (house dancing), *fleadh*, competitions (*feis*), *céilí* band; its own local history or folklore.

'Regional styles' imply the nature of dominance that a certain well-known or powerful player's performance maintaining its style influence others and imprint to the community and then people try to emulate the styles. But there have been different views on this commenting a certain player(s) for 'regional style holder(s)' as a political implication. Nevertheless, I used to hear local

¹² I listened to two young fiddle players in a pub in Miltown Malba during the Willie Clancy Week in 2017.

people or musicians that ‘authentic’ traditional musician should fulfill such requirements as locally born and bred; learning tunes ‘by ear’ from a member of family or relatives or even neighbours; and ‘feelings’ in performance. This rather rigid definition may be derived from a conventional norm in order to distinguish from Classical musicians. From this communal consensus, ‘regional style holders’, for instance Paddy Fahey in East Galway, Junior Crehan and Bobby Casey in West Clare, tend to be treated as human cultural asset. Today most of these players passed away, this term may be less concerned, but it became part of local history of music-making.

The important aspect of this issue raises that certain things in the individualistic playing are shared in public as a result of their learning process, and an individual style develops in response to his/her own preference for technique shared in the community. It is also understandable that this term was invented from the fact of ‘sharing meanings’ with the community. Thus, from the analysis, ‘regional’ style refers to the existence of a particular predominant player’s style in association with ‘regional style holders’ which is a personal and individual, often unique style which a particular player is influenced by the musical and social environments and has been developing his/her own style rather than a purely ‘regional style’ exists. Thus, Irish fiddle playing is based on highly individualistic, but there is a shared knowledge and experience within a community.

Regional and individual fiddle styles co-existed and complemented each other. However, as many first generation of fiddle players (during my fieldwork) have passed away, influences of technology and absence of older generation, regional concept may no longer significant in contemporary society.

Styles of Irish fiddle playing, in general, is characterized as highly individualistic that signifies players render the tune slightly different in the fiddle tradition. It is the tune that shows up the differences of individuals, and Irish musicians have a tendency to adapt the fiddle to suit to some extent their conveniences and situations. Generational shift can be a signal for changes in styles in performance that reflect a contemporary trend of each era. Since my fieldwork during the early 1990s, it has been passed more than 20 years and players in solo still play the same manner, but some elements like melodic lines (registers), timber, tempo/ speed, rendering correct pitches in group playing can notice to be changed. Thus, styles in Irish fiddle playing and as a totality music-making are not fixed to certain styles, but open to interpret in a new way by the individual players.

III. Some concluding points

Style in Irish fiddle playing can be defined as the particular manner of playing the fiddle by individuals or collectives. It is often compared to the way of speaking that has different accents or dialects based on individuals or regions, as people tend to recognize the difference of one’s origin with it. As Keegan has classified this five elements that existed in Irish traditional music: (i) style which is the Irish musical tradition; (ii) style associated with a particular instrument; (iii) style of anyone of the musical ‘dialects’ which are characterized by different levels of predominance of certain techniques, methods or repertoire; (iv) style of an individual music; and (v) style of an individual performance.¹³ This can apply to an individual expression with certain common tunes or a group of people’s manners imposed by collective idea such *céilí* band or professional band as Kilfenora style, The Chieftain’s style, etc. In this data styles of some players were recognized definitely one’s uniqueness such as Paddy killourhy, Paddy Fahey, Paddy, Canny, Junior Crehan, Tommy Peoples, and so forth.

Styles of Irish fiddle playing have been constantly changed on an individual and generational basis influenced by various musical and social factors. For instance, influences of technology such as recordings of Michael Coleman¹⁴ in 1920s and 1930s are perceived as ‘fashionable/trendy’ style opposite to old style; the O’Neill’s music book (1903); other contemporary styles such as Cajun, Bluegrass, European classical music, jazz, salsa throughout

¹³ Keegan 1992: .

¹⁴ Sligo fiddle player who emigrated to New York and recorded tunes.

radio and TV. As other factor is that the emergence of professional musicians¹⁵ and consequently their commercial recordings led local or younger players to be influenced their styles. Advanced technology (mass media, video, YouTube) was a major factor that contributed to a spread of different styles; and recent global communication (mobility of musicians, foreign music genres) have constantly been affected on music-making and consequently on the fiddle styles. Before this, musicians learned tunes directly watching, observing, listening to other's playing at such places as home, neighbouring house, pub, community hall, fair, *fleadh*, various festivals, *céilí* dancing.

In this respect, styles in Irish fiddle playing are quite flexible, not confined to certain musical elements, and open to develop according to a player's experience. Thus, styles of Irish fiddle playing are "as individuals as the tunes are in numbers".

References

1. **Baily, John** "Movement patterns in playing the Herati *dutār*." In *The Anthropology of the Body*, London: Academic Press INC., 1977: 275-330.
2. **Cowdery, James.** *The Melodic Tradition of Ireland*. Ohio: Kent State University Press, 1990.
3. **Derrida, Jacques.** *Writing and Difference*. Alan Bass (tr.), London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.
4. **Feldman, Allen and Eamonn O'Doherty.** *The Northern Fiddler: Music & Musicians of Donegal & Tyrone*. Belfast: Blackstaff Press, 1979.
5. **Holohan, Maria.** *The Tune Compositions of Paddy Fahey*. M.A. thesis, Limerick: University of Limerick, 1995.
6. **Keegan, Niall.** *The Words of Irish Traditional Flute Style*. M.A. Thesis, Cork: University College Cork, 1992.
7. **Keegan, Niall.** THE PARAMETERS OF STYLE IN IRISH TRADITIONAL MUSIC. *Inbhear*, Volume 1, Issue 1. Journal of Irish Music and Dance, 2010. www.inbhear.ie, 2010 (also see in https://www.academia.edu/21943652/THE_PARAMETERS_OF_STYLE_IN_IRISH_TRADITIONAL_MUSIC)
8. **Ilwoo, Park.** The Changing "Life" of the Tune: Aspects of Irish Traditional Fiddle Playing. The Unsolved PhD thesis, 1997.
9. **Lyth, David.** *Bowing Styles in Irish Fiddle Playing*. Vol. 1, Dublin: *Foilsith Ag Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, 1981.
10. **Lyth, David.** *Bowing Styles in Irish Fiddle Playing*. Vol. 2, Dublin: *Foilsith Ag Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, 1995.
11. **Mac Aoidh, Caoimhin.** "The Metal Fiddle Tradition of Donegal." *Ceol na hÉireann (Irish Music)*, No. 2. Dublin: *Na Piobairí Uilleann*, 1994: 7-14.
12. **McCullough, Lawrence E.** "Style in traditional Irish music." *Ethnomusicology*, (3): 85-97.
13. **Peoples, Tommy.** *Ó Am go hAm (From Time to Time): Tutor, Text and Tunes*. Self-Published, 2015.
14. **Reiner, David.** *Anthology of Fiddle Styles*. Mel Bay Publications, Inc., 1979.
15. **Scullion, Fionnuala.** "Perception of 'style' amongst Ulster fiddlers." In *Studies in traditional music and dance*, 1980: 33-37.
16. **Ó Súilleabháin, Mícheál.** *Innovation and Tradition in the Music of Tommie Potts*. Ph. D. dissertation, Queen's University Belfast, 1987.
17. **Ó Súilleabháin, Mícheál.** "The Creative Process in Irish Traditional Dance Music." In *Irish Musical Studies*. Gerard Gillen & Harry White (eds.), Dublin: Irish Academic Press, 1990: 117-30.
18. **Taylor, Barry.** "A Contrast in Styles." In *Dal gCais*, 1978: 97-9.

Information about the author:

Ms. Ilwoo Park – Graduated from Hanyang University (1980) for a B.A. in Music, she received a Diplomat in Computer Studies in Musicology at Nottingham University (1989). Then she completed Ethnomusicology for an MMus (1991) and read a PhD Programme at Goldsmiths College, London

¹⁵ Since the late 1960s to 1970s when Irish folk revival took place in mostly Dublin.

University (1997). She is an independent researcher and has been working on themes to do with the 'lived' body and space.

Автор туралы мәлімет:

Илеу Пак – Ханьян университетін (1980) Музыка бакалавры мамандығы бойынша бітірді, Ноттингем университетінде музыкатану саласында компьютерлік зерттеулер бойынша диплом алды (1989). MMus үшін Ethnomusicology (1991) және Goldsmiths College PhD бағдарламасын бітірді, Лондон университеті (1997). Ол тәуелсіз зерттеуші болып табылады және "тірі" дене мен кеңістікке байланысты тақырыптар бойынша жұмыс істейді.

Сведения об авторе:

Илеу Пак – Закончила Университет Ханьян (1980) по специальности бакалавр музыки, получила диплом в области компьютерных исследований в музыковедении в Ноттингемском университете (1989). Закончила Ethnomusicology для MMus (1991) и программу PhD в Goldsmiths College, Лондонский университет (1997). Она является независимым исследователем и работает над темами, связанными с «живым» телом и пространством.

МРНТИ 18.41.15

Динара Айдарханова¹
¹КНК им.Курмангазы
Алматы, Казахстан

ОЦЕНОЧНЫЕ КРИТЕРИИ РАБОТЫ ПЕДАГОГА В СИСТЕМЕ МЕНЕДЖМЕНТА КАЧЕСТВА

Аннотация

Данная статья рассматривает проблему составления и применения критериев оценки работы педагога, преподающего исполнительские дисциплины. Сертификация организаций по мировым стандартам качества становится показательным фактором для конкурентной способности на рынке труда в данной сфере. Необходимость постоянного повышения качества предоставляемых услуг на рынке образования, качественная оценка работы каждого специалиста приобретает огромное значение. Использование унифицированных оценочных критериев для специалистов музыкального ВУЗа по исполнительским дисциплинам становится практически обязательным требованием. Совершенствование методов контроля работы педагогов является движущей силой в их профессиональном росте. Постоянный мониторинг их деятельности, анализ и оценка получаемых результатов, целесообразная корреляция дальнейших действий – это составляющая единого процесса, основой которого является планирование, практика, мониторинг качества, улучшение работы.

Ключевые слова: оценочные критерии, учебный процесс, контроль качества знаний.

Динара Айдарханова¹
¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

ПЕДАГОГ ЖҰМЫСЫНЫҢ БАҒАЛАУ КРИТЕРИЙЛЕРІ САПА МЕНЕДЖМЕНТІ ЖҮЙЕСІНДЕ

Аннотация

Бұл мақалада педагогикалық пәндерді оқытудың жұмысын бағалау критерийлерін құрастыру және қолдану мәселесі қарастырылады. Ұйымдарды халықаралық сапа стандарттарына сәйкестендіру осы саладағы еңбек нарығындағы бәсекеге қабілеттіліктің индикативті факторы болып табылады. Білім беру нарығында көрсетілетін қызметтердің сапасын үнемі жетілдіру қажеттілігі, әрбір маманның жұмысын сапалы бағалау аса маңызды. Музыкалық жоғары оқу орнының мамандары үшін пәндерді орындау үшін стандартталған бағалау критерийлерін пайдалану міндетті талап болып табылады. Мұғалімдердің жұмысын бақылау әдістерін жетілдіру олардың кәсіптік өсуінің қозғаушы күші болып табылады. Әрекеттерінің тұрақты мониторингі, алынған нәтижелерді талдау және бағалау, кейінгі әрекеттердің тиісті корреляциясы – жоспарлау, тәжірибе, сапа мониторингі, жұмыстарды жетілдіру болып табылатын бірыңғай процестің құрамдас бөлігі.

Түйінді сөздер: бағалау критерийлері, оқу процесі, білім сапасын бақылау.

Dinara Aidarkhanova¹
¹Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan

ESTIMATION CRITERIA FOR THE TEACHER'S WORK IN QUALITY MANAGEMENT SYSTEM

Abstract

This article deals with the problem of compiling and applying the criteria for evaluating the work of a teacher teaching performing disciplines. Certification of organizations according to international quality standards is becoming an indicative factor for competitiveness in the labor market in this area. The need to constantly improve the quality of the services provided in the education market, a qualitative assessment of the work of each specialist takes on immense importance. The use of standardized evaluation criteria for specialists of the musical university for performing disciplines becomes almost a mandatory requirement. Improving the methods of controlling the work of teachers is a driving force in their professional growth. Constant monitoring of their activities, analysis, and evaluation of the results obtained, appropriate correlation of further actions is a component of a single process, the basis of which is planning, practice, quality monitoring, improvement of work.

Keywords: assessment criteria, educational process, quality control of knowledge.

Любое обучение является процессом взаимодействия двух сторон, в котором одна сторона обучает, другая – обучается. Успешное функционирование двух этих сторон, в каком бы то ни было обучении, зависит от многих факторов. Это – природные способности и подготовленность обучающегося к процессу обучения, его мотивация к работе, наличие качеств, позволяющих успешно усваивать полученные знания, умения и навыки, а затем использовать их в профессиональной деятельности и т.д. В музыкальном образовании, где большая часть обучения идет в формате индивидуальных занятий, количество такого рода факторов увеличивается в силу его невероятной специфичности. Требования к обеим сторонам (а особенно к обучающей!) значительно возрастают, так как сам процесс овладения специальностью музыканта является творческим, сложным, трудоемким, тонким. А самое главное он подразумевает наличие особенных качеств у обеих сторон, позволяющих им добиться положительных результатов в совместной работе.

В Республике Казахстан переход к болонской системе в сфере высшего музыкального образования, характерен многими преобразованиями. Это переход на 4-летнее обучение, пересмотр государственных стандартов образования, переосмысление программ обучения, повышение требований к выпускаемым специалистам, поиск инновационных методик преподавания, стремление расширить сферы «функциональности» выпускников в их дальнейшей профессиональной деятельности. Эти перемены внесли изменения в систему контроля качества получаемого образования. Появилось много новых форм контроля знаний учащихся, так называемых контрольных промежуточных «срезов знаний», проводится постоянный мониторинг качества обучения студентов в форме ВСК и экзаменов и т.д.

Усиленный контроль качества знаний, умений и навыков, получаемых студентами музыкальных учебных заведений, способствует повышению профессионализма и конкурентоспособности выпускника.

Однако нельзя не заметить, что обоюдный процесс (процесс обучения) не может развиваться с одной стороны, оставаясь инертным со стороны обучающего. В ходе поиска инновационных подходов в системе образования возрастает потребность в постоянном мониторинге деятельности педагога, в постоянном повышении профессионального уровня преподавательского состава. Так же, как и в любом другом процессе, постоянное совершенствование методов контроля работы педагога является залогом его профессионального роста.

Пристальное внимание к системе контроля в обучении имеет огромное значение, так как можно сказать, что именно контроль является движущей, развивающей составляющей любого вида деятельности человека. Именно на основе постоянного мониторинга, проведения анализа и оценки получаемых результатов, возможна целесообразная корреляция дальнейших действий в какой бы то ни было сфере деятельности человека для получения оптимального результата.

В КНК им. Курмангазы данному вопросу уделяется большое внимание. Педагогический состав ВУЗа стремится постоянно повышать свое мастерство, используя систему контроля качества преподавания. Для исполнительских дисциплин этот вопрос стоит очень остро и тесно взаимосвязан с контролем качества работы студента. К слову, интересен тот факт, что в типовых и рабочих планах дисциплин количество часов по дисциплинам делятся на индивидуальные часы и СРОП (самостоятельная работа обучающегося под руководством педагога). Хотя по существу почти все занятия в классе исполнительских дисциплин являются индивидуальными по типу занятий, т.к. они проводятся индивидуально с каждым студентом, и под руководством педагога, т.к. весь процесс занятий в классе строится под постоянным контролем педагога. Этим и обусловлена тесная связь профессионализма обучающегося и обучающего. Профессионализм, интеллектуальные способности педагога, позволяющие гибко лавировать между творчеством и жестко поставленными задачами во многом определяют конечный результат работы. Насколько грамотно, вдумчиво, точно будет выстроен процесс со стороны педагога, настолько легче будет достичь желаемого результата студенту.

Проводить мониторинг деятельности педагога можно в разной форме: это и отчетные концерты класса, проведение ВСК, экзаменов, предусмотренных учебными планами, концерты студентов, мастер-классы и открытые уроки педагогов и т.д. Иногда конечной оценкой результата работы педагога может быть и оценка игры студента. Однако нередко специалисты сталкиваются с трудностями в оценке работы коллег, что не случайно в области творческой работы. Слишком индивидуальна система личностных творческих качеств каждого студента, каждого педагога-профессионала в этой сфере, и соответственно оценка иногда может быть разной.

Несмотря на это, вполне закономерно утверждать, что существуют определенные критерии оценки любых результатов педагогической деятельности, способствующих оценить и корректировать последующую работу педагога. Одними из самых показательных форм работы педагога являются мастер-классы, открытые уроки и даже обычная повседневная работа в классе.

Критерии оценки работы педагогов, преподающих исполнительские дисциплины, разработаны и унифицированы специалистами консерватории. Они имеют целью оценивать непосредственно процесс обучения, подходят для всех специальностей, и способствуют повышению качества обучения.

Разработанные критерии имеют оценочный характер и охватывают все основные направления работы педагога, которые влияют на достижение желаемого результата. Ниже приведенные параметры оценки работы педагога определяют многовекторность мониторинга и позволяют создать общее представление о предмете исследования.

Работа педагога должна строиться на основе государственных стандартов и планов по каждой данной дисциплине. Значит, педагог должен быть ознакомлен с данными документами и работать в соответствии с ними. Планы и программы по дисциплине являются основополагающими документами, на которые ориентирована вся работа педагога.

На каждом конкретном уроке необходимо иметь план его проведения, основанный на анализе предыдущей работы, в соответствии с которым ученику будут ставиться определенные целостные задачи.

К более конкретным вопросам, подлежащим оценке, относятся умение педагога выявить характер возникающих в процессе работы исполнительских проблем и определить методы их устранения. Параметр оценки, имеющий наибольшую степень значимости, определяющий степень профессионализма педагога, позволяющий достичь оптимальных результатов в работе.

Необходимо учитывать практическую целесообразность методических указаний, их разнообразие, оценивать соответствие указаний и выбора приемов их реализации. Параметр оценки, требующий постоянного контроля над работой студента со стороны педагога, его максимальной интеллектуальной отдачей, гибкости его мышления.

Для реализации своих указаний педагогу необходимы хорошие исполнительские и педагогические навыки, позволяющие наглядно продемонстрировать определенный прием или метод и грамотно объяснить их преимущества, что требует хорошей предварительной работы над изучаемым произведением для самого педагога.

Исходя из перечисленного, большое значение приобретают коммуникативные способности педагога. Навыки вербальной коммуникации в творческом ВУЗе играют огромнейшую роль. Не все приемы можно просто показать: к примеру, у вокалистов очень важно уметь объяснить, как должен работать певческий аппарат: отсутствует возможность показать визуально. Одним из критериев оценки может быть и умение объяснить особенности работы мышечного аппарата исполнителей на разных инструментах, объяснить, каким образом прием применим конкретно к этому исполнителю, к данному произведению, данной технике исполнения, данному жанру и т.д.

Многие из параметров, по которым можно оценивать деятельность педагога, очень тесно взаимосвязаны между собой. Коммуникативные способности педагога, его общая эрудиция, интеллект, профессиональные исполнительские навыки формируют у обучающихся определенное мнение о педагоге как личности. Умение проводить параллели с другими видами искусств, обобщать и интерпретировать особенности культурно-исторических пластов, жанров, соотносить с реалиями эпохи также способствует повышению авторитета педагога. Даже умение использовать современные средства коммуникации (гаджеты, интернет) приносят определенные плоды в работе, так как с их использованием значительно увеличиваются ресурсы педагога.

Естественно, что профессионально интересная личность преподавателя будет рождать и большую степень отдачи от студента.

Перечисленные параметры оценочных критериев работы педагога исполнительских дисциплин, могут быть скомпонованы в различных вариантах, дополнены, детализированы или сокращены, в зависимости от специфики преподаваемого предмета. Начисление баллов по каждому пункту оценочных критериев позволит унифицировать оценку работы каждого педагога и коллектива в целом. В балльно-рейтинговой системе оценка работы каждого преподавателя будет составлять рейтинг коллектива в целом. Каждый коллектив вправе самостоятельно решать, каким основным требованиям должны соответствовать оценочные критерии его работы. Единственное основополагающее требование к составлению такого рода критериев, не подлежащее изменению, есть мониторинг и повышение качества преподавания.

С этой целью в КНК им.Курмангазы разработан (совместно со специалистами учебной части) документ для внутреннего употребления и предназначенный для оценки деятельности педагогов, преподающих исполнительские дисциплины. Лист посещения индивидуальных занятий используется в первую очередь для протоколирования итогов взаимных посещений уроков педагогами, но может использоваться и в других случаях оценки их профессиональной работы. Документ имеет четкую структуру, охватывает все аспекты работы преподавателей исполнительских дисциплин, подлежащие мониторингу.

Казахская национальная консерватория им.Курмангазы		
Результаты посещения занятий		
Ф.И.О. посещаемого преподавателя		
Дисциплина		
Факультет	Курс	
Количество присутствовавших студентов		
Дата	Время	Аудитория
Вид занятия		
Тема занятия		

№	Наименование качественных и количественных показателей	Баллы (по 10-бал.шкале)
1	Наличие плана занятия	
2	Соответствие темы урока календарному плану и рабочей программе	
3	Выявление возникающих исполнительских проблем и определение методов их устранения	
4	Практическая целесообразность методических указаний и приемов их реализации	
5	Владение исполнительскими и педагогическими навыками для иллюстрирования предлагаемых приемов и методов работы	
6	Коммуникативные навыки педагога	
7	Степень творческой отдачи обучающегося	
8	Педагогическая культура, уровень владения языком преподавания, внешний вид и другие факторы, влияющие на восприятие личности педагога	
9	Достижение целей, поставленных в процессе работы	
10	Решение организационных вопросов: - подготовленность аудитории, наличие и заполнение журнала; - использование дополнительной методической литературы; - использование технических средств в обучении (аудио и видео материалов и т.д.)	
	Общее количество баллов	
Посетили занятие:		
№	Ф.И.О.	Подпись
1		
2		
3		
4		
Подпись преподавателя, проводившего занятие		

В период перехода ко всеобщим мировым стандартам качества, каждая организация стремится пройти сертификацию ISO. Система менеджмента качества, в рамках которой должна производиться оценка работы коллектива в целом и отдельно каждого ее члена в частности, предназначена для постоянного улучшения деятельности организаций. Для интеграции в мировое сообщество ВУЗы Казахстана стремятся постоянно повышать качество предоставляемых услуг. Повышение качества образования не может произойти без принципа постоянного улучшения. Оценивая работу педагогического состава, ВУЗ открывает для себя перспективу роста, стабилизирует постоянное повышение качества предоставляемых услуг. Унифицированные оценочные критерии работы педагога являются составляющей единого непрерывного процесса, основой которого являются планирование, практика, проверка и мониторинг качества практической работы, улучшение работы.

Список литературы:

1. Государственный общеобязательный стандарт высшего образования от 01.09.17. Постановление правительства от 13.05.2016. №292.
2. Типовые учебные программы. Утверждены Республиканским учебно-методическим советом. Протокол №2, от 30.06.16
3. Лист посещений индивидуальных занятий (документ внутреннего использования КНК им.Курмангазы)

References (transliterated)

1. Gosudarstvennyj obšeobâzatel'nyj standart vysshego obrazovaniâ ot 01.09.17. Postanovlenie pravitel'stva ot 13.05.2016. №292.
2. Tipovye učebnye programmy. Utverždeny Respublikanskim učebno-metodičeskim sovetom. Protokol №2, ot 30.06.16
3. List posešenij individual'nyh zanâtij (dokument vnutrennego ispol'zovaniâ KNK im.Kurmangazy)

Сведения об авторе:

Айдарханова Динара Дарбековна – старший преподаватель Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Автор туралы мәлімет:

Айдарханова Динара Дарбекқызы – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының бірінші аға оқытушы.

Information about the author:

Aidarkhanova Dinara – senior lecturer of Kurmangazy Kazakh national conservatory.

МРНТИ 13.11.14

Валентина Каратаева, Арман Тлеубергенов¹

¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан

АНСАМБЛЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ «ИГЕРУ» В КУЛЬТУРНОМ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА

Аннотация

Статья посвящена творчеству ансамбля «Игеру», активно популяризирующего современное искусство в самых широких массах. Продвижение европейского авангарда в Казахстане – задача в высшей степени сложная, так как до появления коллектива музыкальные сочинения ультрасовременных композиторов практически не исполнялись в республике. Интеграция Казахстана в мировой культурный процесс требует расширения сотрудничества в данной сфере, так как современное искусство пользуется широким признанием у мировой аудитории. Кроме того, многие современные состязания музыкантов включают исполнение произведений авангарда, и изучение специфического репертуара является важным аспектом в укреплении имиджа страны как государства с развитой культурной сферой. Благодаря деятельности ансамбля, сегодня Казахстан представляется на многих значимых международных фестивалях. Именно поэтому ансамбль «Игеру» можно назвать глашатаем новых музыкальных концепций в Казахстане.

Ключевые слова: современная музыка, авангард, «Игеру», новаторство.

Валентина Каратаева, Арман Тлеубергенов¹

¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан

ҚАЗАҚСТАННЫҢ МӘДЕНИ ЖӘНЕ БІЛІМ БЕРУ КЕҢІСТІГІНДЕГІ "ИГЕРУ" ЗАМАНАУИ МУЗЫКА АНСАМБЛІ

Аннотация

Мақала "Игеру" ансамблінің шығармашылығына арналған. Қазақстандағы Еуропалық Авангардтың алға жылжуы-жоғары деңгейдегі міндет күрделі, өйткені ұжым пайда болғанға дейін ультрадыбыстық композиторлардың музыкалық шығармалары республикада іс жүзінде орындалмады. Қазақстанның әлемдік мәдени үдеріске кірігуі осы саладағы ынтымақтастықты кеңейтуді талап етеді, өйткені қазіргі заманғы өнер әлемдік аудиторияда кеңінен танымал. Сонымен қатар, музыканттардың көптеген заманауи сайыстары Авангард туындыларын орындауды қамтиды және ерекше репертуарды зерттеу дамыған мәдени саласы бар мемлекет ретінде елдің имиджін нығайтудағы маңызды аспект болып табылады. Ансамбль қызметінің арқасында бүгінде Қазақстан көптеген маңызды халықаралық фестивальдарда көрінеді. Сондықтан да "Игеру" ансамблі Қазақстандағы жаңа музыкалық тұжырымдамаларды жариялаймыз деп атауға болады.

Түйінді сөздер: заманауи музыка, авангард, "Игеру", жаңашылдық.

Valentina Karatayeva, Arman Tleubergenov¹

¹Kurmangazy Kazakh National Conservatoire
Almaty, Kazakhstan

CONTEMPORARY MUSIC ENSEMBLE "EEGERU" IN THE CULTURAL AND EDUCATIONAL SPACE OF KAZAKHSTAN

Abstract

The article is devoted to the creativity of the ensemble "Eegeru", actively promoting contemporary art in the masses. The promotion of the European avant-garde in Kazakhstan is a highly complex task, since before the appearance of the collective, the musical compositions of ultra-modern composers were practically not performed in the country. The integration of Kazakhstan into the world cultural process

requires the expansion of cooperation in this field, as contemporary art is widely recognized by the world audience. In addition, many contemporary competitions of musicians include the performance of avant-garde works, and the study of a specific repertoire is an important aspect in strengthening the image of the country as a state with a developed cultural sphere. Thanks to the activities of the ensemble, today Kazakhstan is represented at many important international festivals. That is why the ensemble "Eegeru" can be called the Herald of the new musical concepts in Kazakhstan.

Keywords: modern music, avant-garde, "Eegeru", innovation.

Введение. Ансамбль «Игеру» – уникальный самобытный коллектив, осуществляющий множество аспектов деятельности, способствующей успешной интеграции отечественного искусства в мировой культурный прогресс. Успех ансамбля во многом связан с необычным форматом выступлений, с новаторскими поисками, со смелыми сценическими решениями. Несмотря на популярность коллектива в Алматы, в Казахстане он известен далеко не всем, и причин этому масса. Тем не менее, творчество ансамбля широко известно далеко за пределами страны, благодаря многочисленным гастролям, участию в международных фестивалях, налаживанию творческих контактов с выдающимися деятелями современного искусства.

Идея создания ансамбля родилась еще в студенческие годы. Находясь в самой гуще культурных событий, Санжар Байтереков понимал, что для продвижения современной музыки необходимы специальные ресурсы, но особенно важно наличие коллектива, исполняющего регулярно произведения современных авторов. В России таких ансамблей существует множество, и все они получают поддержку от государства [1]. Множество творческих коллективов подобного рода в Европе также пользуется вниманием со стороны специальных государственных структур. Помимо центральных, признанных во всем мире крупных ансамблей в Европе также существует множество коллективов, творчество которых не известно широкой публике, тем не менее, они активно исполняют новую музыку, внося свой вклад в продвижении новой эстетики. В Таджикистане современная музыка, благодаря Фестивалю «Новруз», также активно исполняется, в Узбекистане долгое время успешно функционировал ансамбль «Омнибус». Следовательно, определенные предпосылки для создания такого коллектива в Казахстане были.

Кроме того, будучи личностью глубоко прогрессивной, Байтереков понимал, что дальнейшее утверждение Казахстана на мировой арене как государства с развитой культурой, возможно исключительно с помощью современного искусства, так как традиционный академизм не исчерпывал всего потенциала, который могла бы представить страна. Культурное общение, объединяющее сегодня весь мир в единое пространство, не возможно вне приобщения к новым ценностям мировой культуры, а сконцентрированность лишь на своих веками сформированных ценностях ведет к культурной стагнации, духовному обнищанию, и не дает возможности для полноценного культурного взаимодействия, обогащающего культуру отечества.

В то же время, учитывая особенности исполнительской академической сферы Казахстана, Байтереков понимал, что в продвижении нового искусства возникнут большие сложности. Сама по себе концепция музыкального исполнительства в сфере современного искусства предполагает особые параметры, определяемые спецификой авангарда в том, что касается мышления, идеологии, семантического арсенала, особых средств исполнительской техники. Кроме того, мировая концертная практика современного искусства включает самый широкий спектр задач, требующий помимо собственно концертной работы просветительские аспекты: лекции, семинары, мастер-классы [2]. Учитывая, что в Казахстане данная сфера до приезда Байтерекова не развивалась, задачи, возлагаемые на «Игеру» представлялись очень и очень сложными. Само по себе понятие «игеру» с казахского языка переводится как «преодолевать», «овладевать», что глубоко отражает сущность деятельности ансамбля [3]. Исполнение произведений казахстанских авторов, творчество которых доселе не было известно даже профессионалам, является задачей не

простой, а популяризация подобного репертуара в широких массах вообще на момент создания ансамбля представлялась задачей, выходящей за пределы реального.

Но сочинения казахстанских авторов, так или иначе, опираются на национальную природу мышления [4], тем самым облегчая понимание замысла композитора публикой. А вот исполнение и продвижение в широкой аудитории западно-европейского и российского авангарда для отечественного культурного пространства было революцией. Одно дело – ежегодный фестиваль, и совсем другое – регулярные концерты авангардной музыки. Как видно, «Игеру» является глашатаем новой казахстанской культуры, а сверхзадачей ансамбля Байтереков считает интеграцию искусства Казахстана в мировой культурный процесс.

Внедрение художественных принципов мышления европейского авангарда в отечественный контекст также очень важно с точки зрения музыкальной педагогики. Как известно, для большинства музыкантов признание широкой публики начинается, как правило, с победы на престижном исполнительском конкурсе. Сегодня множество конкурсов пианистов, скрипачей, вокалистов помимо академического репертуара включают в свои программы произведения современного искусства, и деятельность ансамбля с этой точки зрения является весьма прогрессивной, так как в консерваторском учебном процессе исполнительские аспекты авангардной культуры остаются за его пределами. Молодые музыканты, составляющие костяк ансамбля, часто дают мастер-классы, открытые уроки для студентов, магистрантов, докторантов, что способствует повышению профессионализма у учащихся. Итак, исследование деятельности ансамбля, учитывая ее значимость в самом широком контексте (культурный, педагогический, интеграционный, просветительский), является задачей в высшей степени актуальной.

Основная часть. В начале работы над созданием коллектива возникало множество сложностей, связанных с непониманием понятия «современная музыка», с организационными проблемами. По словам Байтерекова, современная музыка – это вызов тому, что есть. И процесс создания ансамбля полностью подтверждает эту точку зрения. Специфика ансамбля многими понималась с трудом, так как в Казахстане композиторское творчество по большей части не отходило от общепринятых в прошлом стандартов, зачастую более-менее джазовая обработка какого-нибудь домбрового кюя принималась за революционное открытие, публика считала именно это авангардом. Огромная роль в создании ансамбля принадлежит ректору КНК им. Курмангазы Ж.Я. Аубакировой, поддержавшей проект и создавшей для его реализации первичную материальную базу.

На начальных этапах основная задача ансамбля заключается в знакомстве отечественной публики с творчеством композиторов второй половины XX века, с разнообразными стилевыми тенденциями, жанровыми поисками, новыми исполнительскими приемами. Естественно, что для первых концертов ансамбля отбирались произведения, обладающие явно выявляемыми параметрами звучащей ткани, позволяющими легче их воспринимать. То есть, сочинения, стоящие на грани традиции и авангарда. Также важно, что практически каждый концерт коллектива сопровождается вводной лекцией, каждое произведение комментируется с приложением музыковедческого и культурологического анализа.

Сегодня ансамбль «Игеру» известен во всем мире, свидетельством чему явился Международный фестиваль «Наурыз 21», имевший огромный резонанс в отечественных и зарубежных СМИ [5]. Гостями фестиваля стали музыканты из Москвы, Санкт-Петербурга, других городов России, Узбекистана, Таджикистана и Западной Европы. Мероприятие посетили такие мэтры европейского авангарда, как Т. Мюррай (Франция), К. Ланг (Австрия). К участию в концертах помимо ансамбля «Игеру» были привлечены такие звезды российской сцены как В. Песин, Ф. Леднев, флейтист из Италии М. Кароли, израильский ансамбль современной музыки «Nikel». Преследуя задачу развития современной музыки в Казахстане, «Игеру» также исполняет произведения казахстанских авторов – А. Раимкуловой, В. Стригоцкого, О. Хромовой, Р. Абдысагина и многих других. Как видно, международная известность ансамбля «Игеру» подтверждает необходимость и

своевременность его создания. В перспективе у ансамбля сотрудничество с такими международными культурными структурами как Гете-Институт, Французский альянс. Руководитель ансамбля планирует гастроли коллектива по областям Казахстана с целью популяризировать современное искусство в самых широких зрительских массах.

По словам С. Байтерекова: «Магистральная идея – показать современный Казахстан на мировых площадках как продвинутую в культурном плане страну. Исполнение ансамблем из нашей республики современной музыки станет для мировой общественности отличным показателем, что мы шагаем в ногу со временем. Ансамбль будет работать и на экспорт, и на импорт современной музыки. Мы с первого концерта включились в культурный обмен между Казахстаном и всем миром. Музыка — элитарное искусство. А современная музыка — тем более. Наш ансамбль готов сыграть одну из главных ролей в построении имиджа нашей страны как места встречи и диалога современных и традиционных музыкальных культур Востока и Запада».

Первый концерт ансамбля состоялся в Малом зале имени КНК А. Жубанова 24 ноября 2015 года. В концерте приняли участие молодые музыканты М. Туленова (флейта), Г. Байузакова (скрипка), Д. Буркитбаев (кларнет), Т. Каратаи (кыл-қобыз), А. Куспанов (виолончель), С. Атагельдиева (фортепиано). В концерте прозвучали следующие произведения: «La Merle Noir» для флейты и фортепиано О. Мессиаана, «Widmund» для скрипки соло Б. Мадерны, «Manto I-II» для альты соло Д. Шельси, «Spins and Spells» для виолончели соло К. Саариахо, «Gra» для кларнета соло Э. Картера, «21» для кыл-қобыза и фортепиано А. Абдинурова, «Туманное течение грёз» для кыл-қобыза и виолончели Т. Нильдикешева. Состав участников концерта включал в себя молодых исполнителей, магистрантов и студентов консерватории, увлеченных идеями С. Байтерекова. Несмотря на предварительную информационную подготовку, количество слушателей, пришедших на концерт, не внушало оптимизма, тем не менее, концерт прошел на хорошем профессиональном уровне и вызвал определенный резонанс в среде профессионалов. Как видно из представленной программы, с самого начала своей работы «Игеру» не просто знакомит публику с достижениями современной культуры, параллельно происходит представление широкой аудитории молодых отечественных авторов, что включает в себе важный социальный аспект. Кроме того, программа, включающая произведения для инструментов соло, является весьма сложной для восприятия, в отличие от ансамблевых сочинений, и здесь также необходимо отметить революционность шагов, предпринятых ансамблем уже на первых концертах.

Интересно, что, будучи руководителем ансамбля, Байтереков комментировал каждое произведение, рассказывал об особенностях композиции, об авторах, о сложностях музыкального языка, о содержании. И здесь возникают параллели с деятельностью выдающихся коллективов Западной Европы, где также концертная работа осуществляется параллельно с просветительскими аспектами. Кроме того, интерес ансамбля к творчеству молодых, не известных широкой публике композиторов, также объединяет «Игеру» и, например, Klangforum Wien [6]. Практически каждое из представленных в концерте сочинений исполнялось впервые в Казахстане, то есть это был парад премьер, это также являет собой общность с деятельностью европейских коллективов.

Второй концерт ансамбля «Диалог культур» состоялся 12 февраля 2016 года в том же зале. В нем прозвучали как произведения классиков авангарда, так и сочинения казахстанских авторов: Д. Куртаг «Homage a R.Sch» для кларнета, альты и фортепиано, Д. Крам «Processional» для фортепиано, Т. Хосокава «Vertical song I» для флейты, М. Линдберг «Steamboat Bill junior» для кларнета и виолончели, Д. Бержапраков «Камлание» для флейты, альты и кыл-қобыза, Т. Каратаи «Арнау» для кыл-қобыза и виолончели. Исполнителями также, как в первом концерте, выступили М. Туленова (флейта), Д. Буркитбаев (кларнет), С. Атагельдиева (фортепиано), А. Ахметов (альт), А. Куспанов (виолончель), Т. Каратаи (кыл-қобыз). Интересно, что публики на втором выступлении ансамбля было значительно больше, чем в первый раз, то есть, аудитория проявила интерес к новому начинанию. В отличие от первого концерта, где звучали, в основном, сочинения

европейских авторов, здесь ансамбль включил в программу произведение японского композитора, что является фактом расширения творческих поисков коллектива.

Относительно состава ансамбля необходимо отметить, что, несмотря на энтузиазм участников, в сравнении с коллективами европейскими уровень профессионализма, в силу молодости музыкантов, уступает. И здесь необходимо отметить важность поддержки таких ансамблей. Например, в Ensemble Modern участники проходят достаточно жесткий конкурс [7], и этим обеспечивается очень высокий профессиональный уровень выступлений. Кроме того, огромное количество концертов, которые дают европейские коллективы, требует постоянной работы над расширением репертуара, над повышением качества исполнения. Авангард в принципе не может быть абсолютно популярен, так как большинство аудитории предпочитает традиционный классический репертуар. В Казахстане же, в силу особенностей социокультурного контекста, коллективы, продвигающие европейский авангард должны пользоваться поддержкой со стороны государственных структур. Ансамбль «Игеру», несмотря на его популярность в мировом масштабе, не является коллективом, принадлежащим к какой-либо организации, и это значительно тормозит те прогрессивные начинания, которые могли бы способствовать дальнейшей интеграции Казахстана в мировой культурный процесс. Понятно, если бы участники ансамбля занимались исключительно расширением репертуара, повышением своего профессионализма в исполнении современной музыки, ансамбль «Игеру» давал бы намного больше концертов, выезжал бы на различные международные фестивали. Как показывает практика, все ансамбли современного искусства получают помощь от государства. Ensemble Intercontemporain вообще был создан по инициативе Министерства культуры Франции [8]. Следовательно, ансамбль современной музыки не может активно и успешно функционировать вне поддержки со стороны государства.

Если рассматривать теоретические аспекты современного искусства с точки зрения традиционной культуры казахов, то налицо параллели. Сиюминутность импровизационного творческого процесса, возможность контакта с композитором, возможность воздействовать на процесс создания произведения свойственны традиционной культуре казахов [9]. В современной музыке очень важным фактором является возможность общения с композитором. В мировой практике известен случай, когда К. Пендерецкий под воздействием мнения публики переименовал свое сочинение «Плач по жертвам Хиросимы», которое изначально называлось иначе. Кроме того, бесписьменность исконно казахского традиционного художественного мышления предполагает жизнь музыкального исполнения что называется «здесь и сейчас». Даже произведения казахской культуры, дошедшие до нашего времени через века, не сохранили своего оригинального облика, так как каждый исполнитель, так или иначе, изменял их, в соответствии с собственными художественными ориентирами. Далее, в традиционном обществе аудитория принимала самое живое участие в процессе исполнения, громко выражая свое мнение, корректируя художественный процесс [10]. То же самое происходит с творчеством современных авторов, когда аудитория или исполнители, принимая участие в создании музыки, формируют композиционные принципы, содержательные аспекты и т.д. Таким образом, исходя из параллелей между современным искусством и казахской традиционной культурой, интерес к современному искусству в Казахстане следует культивировать и поддерживать.

Эволюция академического музыкального искусства Казахстана, как известно, имеет несколько этапов. Если проецировать историю отечественной музыкальной культуры на процессы в мировой истории, то можно выявить вершинные точки, связанные с развитием именно авангардной культуры. Академическое исполнительство сегодня широко распространено, все звезды мирового академического исполнительства классического направления, в принципе, играют по определенным, принятым в кругах профессионалов, стандартам. Исполнение же авангардной музыки – это несколько другая сфера, требующая специальной подготовки и доступная не всем. Исходя из этих соображений, авангардная

исполнительская культура сегодня являет собой высший виток эволюции музыкального искусства.

Заключение. Итак, подводя итоги данного раздела, следует отметить ряд моментов:

1. Деятельность ансамбля «Игеру» очень тесно перекликается с работой ведущих зарубежных коллективов современной музыки, включая в себя множество аспектов: концертный, просветительский, синтезирующий разные виды искусства;
2. Продвижение современного искусства в деятельности «Игеру» - эффективный инструмент интеграции, что подтверждается расширением международного сотрудничества ансамбля, ростом его популярности в среде мировой музыкальной общественности;
3. Революционная деятельность ансамбля не может обходиться без поддержки государственных структур, так как, с одной стороны, авангардная музыка не для всех является доступной, с другой – огромная работа, проводимая ансамблем, позитивно влияет на имидж Казахстана в мировом сообществе;
4. Значимость ансамбля в культурном пространстве Казахстана подтверждается широким спектром его работы: концерты, лекции, мировые гастроли, презентация Казахстана на уровне мировой культуры;
5. Творчество ансамбля «Игеру» принадлежит к вершинным явлениям в эволюции музыкального исполнительства Казахстана.

Список литературы

1. Московский ансамбль современной музыки // Московская филармония. [электронный ресурс] URL: <https://meloman.ru/performer/moskovskij-ansambl-sovremennoj-muzyki/>
2. **Hall, George.** Ensemble Intercontemporain/Pintscher review – bold and brilliant Boulez. // The Guardian. London. April 29, 2015. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/29/ensemble-intercontemporain-pintscher-barbican-review-boulez>.
3. **Бектаев, К.** Большой казахско-русский словарь, русско-казахский словарь. – Алматы: Алтын Казына, 2007.
4. **Джумакова, У.Р.** Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Foliant, 2003.
5. VI Международный Фестиваль современной музыки «Наурыз-21» // AlmatyLife [электронный ресурс] URL: <http://almatylife.kz/article/vi-mejdunarodnyj-festival-sovremennoj-muzyki-nauryz-21>.
6. KlangforumWien. URL: <http://www.klangforum.at>.
7. About us // The Ensemble Modern URL: https://www.ensemble-modern.com/en/ensemble_modern/history/history.
8. "Ensemble Intercontemporain - Choir Accentus / Axe 21". Venice: Biennale Musica 2015 (La Biennale di Venezia). Archived from the original on May 18, 2015. Retrieved May 13, 2015.
9. **Аязбекова, С.Ш.** Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. – Астана, 2011.
10. **Мухамбетова, А.И.** Некоторые эстетические проблемы казахской инструментальной культуры // Кочевники. Эстетика: познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Ғылым, 1993. – 264 с.

References (transliterated)

1. Moskovskij ansambl' sovremennoj muzyki // Moskovskaâ filarmoniâ. [èlektronnyj resurs] URL: <https://meloman.ru/performer/moskovskij-ansambl-sovremennoj-muzyki/>
2. **Hall, George.** Ensemble Intercontemporain/Pintscher review – bold and brilliant Boulez. // The Guardian. London. April 29, 2015. URL: <https://www.theguardian.com/music/2015/apr/29/ensemble-intercontemporain-pintscher-barbican-review-boulez>.
3. **Bektaev, K.** Bol'shoj kazahsko-russkij slovar', russko-kazahskij slovar'. – Almaty: Altyn Kazyna, 2007.
4. **Džumakova, U.R.** Tvorčestvo kompozitorov Kazahstana 1920-1980 godov. Problemy istorii, smysla i cennosti. – Astana: Foliant, 2003.
5. VI Meždunarodnyj Festival' sovremennoj muzyki «Nauryz-21» // AlmatyLife [èlektronnyj resurs] URL: <http://almatylife.kz/article/vi-mejdunarodnyj-festival-sovremennoj-muzyki-nauryz-21>.

6. KlangforumWien. URL: <http://www.klangforum.at>.
7. About us // The Ensemble Modern URL: https://www.ensemble-modern.com/en/ensemble_modern/history/history.
8. "Ensemble Intercontemporain - Choir Accentus / Axe 21". Venice: Biennale Musica 2015 (La Biennale di Venezia). Archived from the original on May 18, 2015. Retrieved May 13, 2015.
9. *Aâzbekova, S.Š.* Kartina mira ètnosa: Korkut-ata i filosofiâ muzyki kazahov. – Astana, 2011.
10. *Muhambetova, A.I.* Nekotorye èstetičeskie problemy kazahskoj instrumental'noj kul'tury // Kočevniki. Èstetika: poznanie mira tradicionnym kazahskim iskusstvom. – Almaty: Gylym, 1993. – 264 p.

Сведения об авторах:

Тлеубергенов Арман Алдабергенович – Ph.D., доцент кафедры фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Каратаева Валентина Александровна – магистрант кафедры струнных инструментов Казахской национальной консерватории имени Курмангазы.

Авторлар туралы мәлімет:

Тлеубергенов Арман Алдабергенович – Ph.D., Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының фортепиано кафедрасының доценті.

Каратаева Валентина Александровна – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының Ішекті аспаптар кафедрасының магистранты.

Information about the authors:

Arman Tleubergenov – Ph.D., assistant professor of Piano Department at Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

Valentina Karataeva – Master student of the Department of String Instruments of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory.

МРНТИ 18.41.91

Жұмат Жабагин¹*¹Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан***ҰЛЫ ДАЛАНЫҢ ДАРХАН ӘУЕНІН ӘУЕЛЕТКЕН САҢЛАҚТАР****Аңдатпа**

Қазақ халқының әншілік өнері өзімен бірге ғасырдан-ғасыр алмасып жасап келе жатқан төл өнері жайлы және әншілік өнерді академиялық бағытта дамытып, жетілдіру жолында халқымыздың сахна мәдениетіне өз үлестерін қосқан саңлақтар жайлы дерек. Осы әншілік өнерді қалай оқыту керектігі жайлы қысқаша ауыз екі сөз етіледі. Қазақтың әншілік өнерін әлемдік аренаға шығарған өнер шеберлерінің қысқаша өмірбаяндары берілген.

Адамзат тіршілігіндегі прогресс – қарапайымнан күрделіге өту арқылы көрініс тауып келеді. Бұл тек материалдық қажеттілікті қанағаттандырар техникалық прогресс бағытында ғана емес, руханият саласында ой-сана, сезімге неғұрлым ықпалды әсер ету мәселесіне де қатысты үрдіс. Бірақ техникалық прогрестен гөрі ой-сана прогресіне ұмтылуымыз, шын мәнісінде, адамға табиғат сыйлаған басты қасиет – руханиятты өсіру аманатын орындауымыз болып табылмақ. Енді осы, қарапайымнан дамып күрделіленудің музыка өнерінде қалайша іске асырылғаны жайлы атайық.

Ұрпақтан ұрпаққа жетіп, дамып келе жатқан әншілік өнер – адам баласының ажырамас жан серігі. Басқа халықтар тәрізді, қазақ халқының да әнсіз, өлеңсіз өмір сүрмейтінін, ән, өлеңнің адам баласының дүниеге келгеннен бастап өлгенге дейін ажырамас досы екенін білдіреді.

Түйінді сөздер: Қазақ халқының әншілік өнері, театр, вокал, бельканто, опера, әншілік дем, жұлдыз, бұлбұл.

Жұмат Жабагин¹*¹Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова
Алматы, Казахстан***МАСТЕРА ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ****Анотация**

Данная статья посвящена, которое развивается из века в век вместе с историей народа, о мэтрах которые внесли свой вклад в развитие и совершенствование певческого искусства в академическом направлении. Так же в статье приведены краткие советы о преподавании вокального искусства. Автор дает краткую биографию о личностях которые внесших вклад певческому искусству Казахского народа.

Прогресс в жизни человечества отражается в переходе от простого к сложному. Это процесс не только технического прогресса, который удовлетворяет материальные потребности, но и тенденции влиять на сознание и ощущения в духе духовности. Но наше стремление к мышлению, а не технический прогресс, по сути, является стремлением к духовности - высочайшему качеству природы. Теперь поговорим о том, как легко эволюционировать от простой эволюции музыки.

В развитии певческого искусства из поколения в поколение является неотъемлемой частью человечества. Как и другие народы мира, казахский народ не живет без пения, поэзии что песня является неделимым другом от рождения до смерти.

Ключевые слова: Песенное искусство казахского народа, театр, вокал, бельканто, опера, певческое дыхание, звезда, соловей.

Zhumat Zhabagin¹

¹*T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
Almaty, Kazakhstan*

THE MASTERS OF THE SONG ART OF THE GREAT STEPPE

Abstract

This article is dedicated to, which develops over the centuries together with the history of the people, about the masters who have contributed to the development and improvement of the art of singing in the academic direction. Also in the article are brief tips on teaching vocal art. The author gives a brief biography about the personalities who contributed to the singing art of the Kazakh people.

Progress in human life is reflected in the transition from simple to complex. This is not only a process of technological progress that satisfies material needs, but also a tendency to influence consciousness and sensations in the spirit of spirituality. But our desire for thinking, and not technological progress, in fact, is a desire for spirituality - the highest quality of nature. Now let's talk about how easy it is to evolve from the simple evolution of music.

In the development of singing art from generation to generation is an integral part of humanity. Like other nations of the world, the Kazakh people do not live without singing, poetry that the song is an indivisible friend from birth to death.

Keywords: Song Art of the Kazakh people, theater, vocal, bel canto, opera, singing breath, star, nightingale.

Кіріспе

“Өнер алды қызыл тіл” дейді ғой біздің дана халық. Ендеше сол тілімізбен біте қайнасып, ғасырдан ғасыр алмасып жасап келе жатқан халқымыздың төл өнері ол әншілік өнер. Әу демейтін қазақ жоқ. “Ән айтсаң да жаныңды жеп айт” – деген де біздің қазақ. Ғасырлар қойнауынан біздің заманымызға жетіп отырған қазақтың халық әндері мен халық композиторларының әндері мәдениетіміздің баға жетпес асыл қазынасы. Кешегі өткен қазақ халқының дала философтары, ұлы жыраулар: Желмаясына мініп, саналы ғұмырын халқына жерұйық іздеумен өткізген Асан қайғы, халқының жоғын жоқтап, ертеңіне аландаумен күн кешіп қара сөзден жыр маржандарын тізіп кеткен сөз атасы Майқы би, Қазтуған, Нұртуған, Шалкиіз, Сыпыра жырау, Ақтамберді, Сүйінбай, Тасберген жыраулармен азуын айға білеген Абылайханның ақылгөй кеңесшісі, халқымыз қадырлеп Көмекей әулие атаған Бұхар жыраулардан қалған жыр дастандарды ауыздан ауызға айтып үйреніп біздің заманымызға жеткізгенде осы халқымыз ардақ тұтқан әнші жыршыларымыз [6.36.].

Дәстүрлі әншілік өнер – қазақ халқында жаратылысынан қанына сіңген төл өнер. Сонау XVII-XVIII ғасырлардағы тарихтан бізге белгілі болған Ақтабан шұбырынды – Алқа көл сұлама деп аталған, ел басына күн туған жаугершілік заманда өмір сүрген Қожаберген жыраудың Елімайлап салған әнін халық бірден ауыздан ауызға таратып халық әні қылып айтып, бүкіл қазақ даласын күніренткенін де білеміз. Академиялық ән салу бағыты қазақ елінде кеңжелеу пайда болған өнер. 85 жыл деген тарих үшін қас қағым сәт. Осы академиялық бағыттағы әншілік өнер жөнінде сөз етерде, менің ойыма Абай атамның мына өлең жолдары еріксіз орала береді:

“Өлең сөздің патшасы, сөз сарасы
Қиыннан қиыстырар ер данасы.
Тілге жеңіл, жүрекке жылы тиіп,
Теп-тегіс жұмыр келсін айналасы”.

- деп жырлағанда Абай әншілерді де шет қалдырмай, олардан айтқан әндерінің тек қана мәтіні мен әуенінің ғана емес, тыңдаушыға сол әннің айналасының теп-тегіс жұмыр болып келуін талап етіп тұрғандай.

Ерте заманда қазақ ұғымында “өлең айту, ән салу” деген сөздердің мағынасы бір болған, музыка адам жаратылғаннан бастап оның серігі, рухани азығы болып келеді. Зерттеушілер пікірінше, музыка өнері әу баста адамның сөзді мәнерлі дауыс ырғағымен

айтуынан туған, сондықтан музыкалық жанрдың ең ежелгі түрі вокалдық музыка, ал аспаптық музыка вокалдық шығармалардың ән, эпостық жыр және т.б. негізінде пайда болған [1.56].

Құлақтан кіріп, бойды алар,
Әсем ән мен тәтті күй.

Көңілге түрлі ой салар,

Әнді сүйсең, менше сүй, - деп Абай атамыз жырлап өтсе,

Елбасымыз Қазақстан Республикасының тұңғыш президенті Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаев “рухани жаңғыру”, “болашаққа бағдар” және “Ұлы даланың жеті қыры” мақалаларында халқымыздың төл өнеріне өзінің риза көңілін білдіріп, өнерлі жастарға қамқорлық жасап, инновациялық жаңаша оқу-әдістемелік жолмен тәрбиелеуді талап етті [8.3-46].

Қазіргі жаңа кезең талабына сай, болашақ музыкалық театр актерлерін дайындау жолында тыным таппай шығармашылық ізденіс үстінде жүрген оқытушы ұстаздардың еңбегі орасан зор.

Бұл орайда заман талабына сай сахналық образдарды бейнелеу үшін комплекстік білім қажет. Жас әнші актер мамандарын жан-жақты, білімді, мәдениетті, интелекті мол жаңа заман артисін даярлау үшін, жалпы білім беретін пәндердің де кең ауқымда өткізілуі шарт.

Бүгінгі театр мектебінің ән сабағы ұстаздарының негізгі мақсаты болашақ актерлердің әншілік білімдерін тереңдетіп, актерлік шеберліктерін, вокалдық-техникалық әдіс-дағдылармен ұштастырып кеңейтіп отыру. Сондықтан әнші актер ән салып қоймай, ән салу өнерінің шығу тарихы мен негіздерін, көрнекті әншілердің шығармашылық өмірімен таныс болып, вокалдық техниканы, ән салудағы тыныс, дем алу тәсілдерін және дауыстың физиологиялық құрылыстарын білуі қажет.

Ән салу тәсілдерінің негізін меңгеру әр студенттің табиғи вокалдық мүмкіндігіне тікелей байланысты. Осы тұрғыдан қарағанда оқытушының алдында тұрған міндет, әр студенттің табиғи дауыс мүмкіндіктерін біліктілікпен, ғылыми әдістемемен дамыта отырып дұрыс бағытта пайдалануға тәрбиелеу.

Ән салу тәсілдерін өз уақытында дұрыс меңгеріп, әнді өзінің мәнерімен сала білсе, әнші актер өзінің музыкалық вокалдық қасиетін сахнада ұзақ жылдар бойы сақтап, шығармашылық үлкен жетістіктерге жете алады. Вокалдық білімнің принциптері вокалдық- педагогикалық практикаға, оның әсіресе соңғы жетістіктеріне сүйенеді [8.46].

Әдістер

Қазақтың әншілік өнері жайлы жазылған ғылыми оқулық әдебиеттер көп. Сол ғылыми тұрғыда дәлелденген деректерге сүйеніп, әр кездері теледидар мен газет беттерінде жарық көрген сұхбаттар мен мақалалар өзімнің көзіммен көрген, құлағыммен естіген жайттардан мағлұмат бердім.

Нәтиже

Қазақтың әншілік өнері жайлы жазылған әдебиеттерді ақтарып, оқып, ізденіп мен осы мақаланы жазуды жөн көрдім. Менің негізгі мақсатым, әншілік өнердегі үлгі тұтар өнер шеберлерінің өткен жолдарын кейінгі жас ұрпаққа таныстыру болатын. Бұл мақаланың болашақ әнші-актерлерге беретін пайдасы зор деп санаймын.

Пікір талас

Кафедра ұстаздарының арасында мақала талқыланып өзінің оң бағасын алды. Бірінші курс студенттері арасында сауалнама жүргізіліп, қазақ вокал өнерінің шеберлері жайлы сұрақ қойылғанда олар тек қазіргі заман эстрада әншілерін білетіндерін ғана айта алды. Атап айтар болсақ: Димаш Құдайберген, Нұрболат Абдуллин, Қайрат Нұртас, Төреғали Төреәлі және Ерке Есмаханлы ғана атай алды. Классикалық бағыттағы әншілер жайлы кімдерді білесіндер деген сұраққа Мирас пен Құралай Бекжановтарды, Талғат Күзенбаевты, Нұржамал Үсенбаеваны ғана атай алды. XX ғасырда ән салған қазақ әншілерін біле бермейді. Сондықтан бұл мақала жас буын әнші-актерлердің өнер шеберлерінің есімдері мен шығармашылық өмірлері жайлы білім көкжиектерін кеңейтуге тигізер пайдасы зор.

I - тарау

Қазақтың халық педагогикасының, ұлттық музыка мәдениетінің негізін қалауда зор еңбек еткен қазақтың тұңғыш ғалымы Ш.Уәлиханов, халық ағартушы Ыбырай Алтынсарин, алаштың асыл азаматтары А.Байтұрсынов, Ж.Аймауытов, М.Жұмабаев, С.Сейфуллиндер халқымыздың ән мұрасын жинақтап бір арнаға келтіруге атсалысып, ән қорына өз үлестерін қосты.

Ғасырлар бойына қалыптасқан, өзіндік дәстүрлерге бай қазақ ән мәдениеті баяғыдан бері орыс ғалымдарының, этнографтарының, саяхатшалырының назарын өзіне тартып, олар біздің халқымыздың музыкалылығына талай тәнті болған.

Қазақ халқының музыка мәдениетінің әсіресе әндері мен ел арасына таралуына ат салысып әндерін нотаға түсіріп жәрдемдескен орыстың саяхатшылары, музыка зерттеуші этнограф, фольклор жинаушы ғалымдары А.Бимбоев, И.Готовицкий, И.Косык, В.Радлов, В.Даль, А.Эйхорн, В.Успенский мен Г.Потаниндер болатын.

Әнге деген сүйіспеншілік қазақтың ұлттық қасиеті. Халқымыздың ертеден келе жатқан аңыз әңгімелері көп. Соның бірінде қазақ халқының музыкалық дарындылығының жаратылысын, оның әнге деген көз қарасын, оны терең түсінуін былай деп келтіреді. Ерте заманда аспан әні жердің бетінде қалықтаған екен. Ол төменірек түскен жерде – халық оны естіп қабылдайды, ал биікке шарықтаған тұстарда – ол елдің халқы оны естімейді және ән айтып үйренбейді. Ал қазақ даласының үстінде құдіретті ән төмен қалықтапты, қазақ халқы оны естіп, түсініп ән салып үйреніпті дейді. Бұл аңызды Ш.Уәлихановтың аузынан Г.М.Потанин жазып алыпты [2.96].

Қазақ халқының тарихы мен тұрмысының тамаша білгірі, орыс зерттеушісі әрі саяхатшысы Г.М.Потанин қазақ халқының музыкалық дарындылығына қайран қалып “Маған бүкіл қазақ даласы ән салып тұрғандай болып көрінеді” – деген екен [2.56].

Ал ғасырдың үш ширегінен астам өткен соң өткен ғасырдың 60 – шы жылдары, Азия халықтарының музыкасы жөніндегі ірі маман Венгр В.Браташ өзінің тәнтілігін мынадай сөздермен білдірген: “Қазақтар - таңғажайып дарынды халық. Мен олардың әндеріне тәнті болдым. Мен егер қазақ халқы Веналықтардан музыкалылығы жағынан кем түспейді және вокалдылығы Италияндықтардан кем емес деп айтсам, қателеспеймін деп ойлаймын. Қазақстан бірге сәтті ұштасқан Азиялық Вена мен Италия” [2.9с.].

Қазақ әндерін түсінуден осы екі жарқын әсердің арасында тұтас бір ғасыр жатыр. Бұл дәстүрдің өміршеңдігі жайын айтады. Ұрпақтаң ұрпаққа әншілер өз өнерімен адамдардың рухани дүниесін байытып, оларды әсемдікке, тазалыққа, мейрімділікке бейімділіктің туындауына ықпалдасып келеді. Олардың көркем – эстетикалық ықпалының ауқымы неғұрлым кең болған сайын, олардың еңбегі соғұрлым зор, қалдырған іздері соғұрлым жарқын.

1930 жылдарда ірі музыка зерттеушілері А.Затаевич, Б.Г.Ерзакович қазақтың 2000 – нан астам әндерін жинақтап, нотаға түсіріп әншілер репертуарларын байытты. Көптеген қазақ халық әншілерінің шығармашылық шабыттың шырқау шыңына жеткен сәттердегі жалынды бейнелерін Александр Затаевич қағаз бетіне түсірген. А.Затаевич әр әншінің бойынан даралықты көре білген. Оны әншілердің ерекше шынайлығы, сезімдерінің тереңдігі, толқынысы мен құштарлығы және олардың музыкаға оңай берілетіндігі қайран қалдырған. Ахмет Жұбанов “Замана бұлбұлдары” деген өзінің кітабын әншілердің өмірін, шығармашылығын, орындаушылық шеберлігінің сипаттамасын шолуға арнады. Ол халық әншілерінің дара ерекшеліктерін анықтап, вокалды - әншілік мектептің негізгі жұлдыз шоғырының идеялық және көркемдік сипаттарын ашып қазақтың әнші - композиторлары мен орындаушыларының бейнелерін күнделікті тұрмыстың көріністерімен бірге айшықтады.

Ән және онымен бірге оны іске асыру түрлері, дәстүрлі орындаушылық шеберлігі тарихи жолы мен эстетикалық қалыптасудың әр сатысында түбегейлі өзгерістерге ұшырайды. Прогрессивті шығармашылық ой әрқашанда өз заманының ұдайы өсіп отыратын талаптарын қанағаттандыруға ұмтылатын орындаушылық өнердің жаңа жолдарын айқындайды.

Көптеген әншілер тыңдармандарын терең баурап алатын әсер күшке ие болған. Олар қазақ халқының әншілік мәдениетін жоғары деңгейге көтерді.

Тұрмыста орындалатын әндердің көбінесе диапазоны шағын, речитативті сипатта, шумақ түрінде болып келеді, олардың мәтіндері негізінен суырып салмалы. Олар әншілік мәдениеттің әлдеқайда ерте кезеңіне жатады. Ән айтудың негізгі түрлері мен өзіне тән нышандарын қарастырудан бұрын, оны орындаудың бірқатар тәсілдерін атап өтейік.

Дәстүрлі тұрмыстық ән айтудың кең таралған тәсілдерінің бірі “Ауыз қағып, қол бұлғап ән салу” болып табылады. Ол ұзақ әрі жоғары дыбыспен ән айтқан уақытта ауыздың алдында ашық алақанды ырғақты бұлғаудан тұрады. Тәсіл әр шумақтың басында пайдаланылады. Осы олай – былай қимылдату ауаның тербелісін туғызып, ол дыбысты күшейтуге, “жуандатуға” және дауыс апаратының әсерлі дірілінің пайда болуына жәдремдеседі. Әнші өз дауысының күшін осындай тәсілмен ұлғайтқанда, оны әлдеқайда жарқын, алысқа жететіндей ететіне сенімді болған. Ол әсіресе ашық аспанның астында, халық көп жиналған уақытта әсерлі болады. Бұл тәсіл сондай – ақ ән салардың алдындағы кіріспе көтеріңкі дауыстаған кезде қолданылады. Әнші бастайтыны туралы ескерткендей және сонымен қатар тыңдармандарды тәртіп сақтауға шақырғандай болады. Бұл дәстүрлі тәсіл бүгін де театрландырылған көркемөнерпаздық қойылымдарда, ақындар айтыстарында, сондай – ақ негізінен өзіндік кейіпкерлермен опера көріністерінде пайдаланылады. Қазақтың көрнекті халық әншісі, ақын – сазгері Кенен атамыз біршама өзге тәсілді пайдаланған. Ән айтқан уақытта ол дауысын қаттырақ шығару және резонансы үшін, ән айтқанда құлағын қағып отырған. Бұл тәсіл бірәз өзгертілген түрінде Шығыстың көптеген елдерінде таралған. Ол әншінің өзін бақылайтының көрсетеді. Эмоционалдық сезімін білдіруге қажеттіліктен туындаған аталған әншілік тәсілдер ұлттық сипаттағы көркемдік көрініске айналды. Олар негізінен көшпенділік жағдайларынан – байтақ даладағы адамдардың өмірі мен тұрмысынан туындаған. Қазақтың өмір салтының тап осы ерекшеліктерінің арқасында бұл тәсілдер дәстүрге айналды. Осындай орындаушылық дәстүр жайында XIX ғасырмен XX ғасырдың бас кезіндегі орыс этнографтары мен фольклоршыларының еңбектерінде қызықты материалдар бар. Мәселен, М.В.Готовицкий, қазақ халқының рухани өміріндегі әннің ролін айқындағанда, былай деп жазды: “Әрбір отбасылық оқиғаға, мысалы, неке тойына, баланың дүниеге келуіне, жерлеуге, ас беруге міндетті түрдегі рәсімдерге қатысушылардың өздерінің осындай жағдайлар үшін шығарылған және еркектер мен әйелдер бірде қосылып бірде жеке орындайтын әндері ілеседі. Жалпы алғанда, кез келген қуаныш, кез келген қайғы қазақ халқында ән айтумен білдіріледі, ол көп жағдайларда әрдайым сезімтал және тыңдармандарына үнемі терең әсер қалдырады. Халқымыздың өмірінің мәнді де мағыналы тұстарының бәрі дерлік әнмен өрнектелген. “Туғанда дүние есігін ашады өлең, Өлеңмен жер қойынына кірер денең” – деп Абай атамызда бекер жырламаған болуы керек [2.11-12с.].

Музыка мәдениетінің тарихы халықтық стильді шығарған және көптеген ұрпақ олардың негізінде тәрбие алған және алып жатқан белгілі бір эстетикалық талаптар орнатқан талай дарынды әншілердің есімдерін сақтап қалды. Ондай әншілер ұлттық орындаушылық вокал мектебінің қалыптасуында маңызды роль атқарды. Олар шырқап айтылатын баяу, пішіні жағынан жетілген, масштабы жағынан әуендік сипаттағы және вокалдық – техникалық күрделі әндерді кәсіпқой орындаушылар. Олар тамаша дауысты, сирек музыка сезімі, биік әншілік шеберлігі мен айрықша өнерпаздығы бар, жан дүниесінің болмысы ерекше, поэзиялық әншілер. Көп жағдайда олар әуендер мен өлең мәтінінің авторлары, яғни, композиторлар мен орындаушылар болып табылады. “Олар қазақ халқының поэзиялық, сонымен қатар музыкалық – вокалдық мәдениетін құрды және кеңейтті. Айтыстарға қатысатын суырып салма ақындар да көбінесе солар болатын”. Сондықтан, халықтық – кәсіби әншілік өнердің тек айтулы өкілдері көмейінен бал тамған әнші немесе күміс көмей жез таңдай әнші секілді халықтың жоғары эстетикалық бағасына лайық болды. Ондай әншілер “Алқоңыр”, “Ақбақай”, “Қарғам – ау”, “Тауһартас”, “Қызыл бидай”, “Жонып алды”, “Сұржекей”, “Зәуреш”, “Айнамкөз”, “Қаракесек”, “Жалғыз арша”, “Алтыбасар” секілді күрделі романс – ария түріндегі әндер мен орындаушыдан биік

шеберлікті, жан жылуын, ерекше шабытты талап ететін көптеген басқа да халық әндерін орындай алатын әншілер. Мәселен, Ғаббас Айтбаевтің шырқаған әнінің әсеріне қайран қалған Александр Затаевич оны “тума дарынның мінсіз талғамына ие, өзінің ән нұсқаларын таңдайтын және безендіретін әрі оларды жан тербетер жылумен орындайтын айрықша музыкалық сезімі бар ақын деп бағалаған. Ол бір жолы қабылдап, бауыр басқан әуеннің пішіні ойып жасалған секілді, әлдебір қайталанбас және іштей толымды әлдебір нәрсе секілді қылаң береді, әрі ол орындауға салатын сезімінің күшінің әсері соншалық, тіпті оның еш астарсыз “қайырма” сөздерге қарапайым, тыңдарманның жан дүниесін қатты толқытуға қабылетті!” деп жазған [2.17с.].

II – тарау

Қазақтың халық әнін айту мәнері табиғи әуезділігімен, дауысты еркін билеумен ерекшеленеді. Дауыстан қағып алатын әншілер оны ұрпақтан ұрпаққа қабылдап, артындағыларға қалдырып отырады. Мәселен, ұзақ уақыттың бойында қазақ халқының әншілік мәдениетінде тамаша ән шырқаудың эстетикалық орындалуының өзіндік ұлттық стилі – бельканто дүниеге келді.

Бельканто ән шырқау стилі, орындаушының әнге көзқарасы ретінде, әннің мәтінінің композитор мен орындаушының санасында түсінілуі бір ғана италяндықтардың монополиясы болып табылмайды. Нақты бір халықтың, әлдебір әлеуметтік ортаның өкілі ретінде әншімен бірге өзгере отырып бельканто дәуірдің, мәдениеттің спецификалық нышандарына және көптеген әлеуметтік факторларға бейімделіп, өзіндік сипатқа ие болады. Ондай тұрғыдан, белькантоны стиль ретінде біз жаппай – кез келген халықтардың және кез келген дәуірлердің әндерінен байқаймыз. Қазақтың ән айту мәдениетімен жеткілікті таныс болған, қазақ әндерін тамаша орындаушыларды білген және талай рет тыңдаған, Мәскеуде қазақ әншілерінің концерттерінде өнер көрсетіп, қазақ әндерін түпнұсқалық тілде шырқаған белгілі әнші, Мәскеу консерваториясының профессоры Анатолий Доливоға халық әні “Ардақты” Әміре Қашаубаевтың орындауында тыңдаудың орайы түскен екен. Ол осы әнді орындау әншіден тап бельканто стилін – тамаша ән шырқау стилін талап етеді деп санаған. Профессор шабыт билеген әншінің аузында әннің (“Ардақ”) кенеттен биік поэзияның туындысына айналғанын, оның іші бекзаттықтан нұрланып сала бергенін, оның әуезді әрі сазды дауысының дыбысы бөлмені кернегенін қатты толғаныспен еске алған. Әміре Қашаубаевтің вокалдық өнері елдің шекарасынан тыс аттаған тұңғыш қазақ болғаны да бекер емес. 1925 жылдың маусымында Парижде Дүниежүзілік әшекейлік өнер және көркемдік өнеркәсіп көрмесінде ол этнографиялық концертте өнер көрсетті, ал 1927 жылы Майндағы Франкфуртта қазақтың ән өнерін әлемге паш етті. Әміре Қашаубаев әлемнің өнер сүйер, ән сүйер қауымының алдында көмейінен бал тамған әнші атанды. Әміренің әншілік тынысына тәнті болған жұрт оны тамағының қалтасы бар әнші депте атады. Әншінің туған жері Семей қаласында көп жылдар бойы тұрған М.О.Әуезовтың Әміре Қашаубаевты тыңдауға, оның әншілік өнерінің жетілуін бағалауға мүмкіндігі болған екен. Өзінің 20 – шы – 30 – шы жылдардағы өнер жөніндегі мақалаларының бірқатарында әншінің шығармашылығына жоғары бағасын берген. Әміре Қашаубаев әншілік мәдениеттің аса жарқын өкілі ретінде халық жадында мәңгі сақталады [2.19-20с.].

Әншілік мәдениеттің түрлерін қарастырғанда, біздің орындаушылық дәстүрдің өміршендігін бағалауға толық мүмкіндігіміз бар. Әлбетте, дәстүрге сондай өміршең болуға не көмектеседі деген сұрақ туындайды. Оның жауабы тек біреу ғана бола алады – халықтың тілден: қанаттыға айналған эпитеттерден, әсірелі салыстырмалардан көрініс тапқан әншілік өнерге сүйіспеншілігі. Бәрін қосқанда, олар халықтың әншілік өнерге деген эстетикалық көзқарастары болып табылады. Оларды қарастыру да сондай – ақ қазақтың ән өнерінің ерекшеліктерін түсінуге көмектеседі. Әншілік мәдениет жайындағы эстетикалық бейнелік сөз нақыстары ұзақ тарихи даму барысында қалыптасты. Олар адамдардың арасындағы әбден айқын әлеуметтік – экономикалық қатынастардың нәтижесі болып табылады. “Эстетикалық көзқарастар – адамның эстетикалық қызметінің болмысы мен мақсаттары туралы, өнердің болмысы мен қоғамдық ролі, оның нақтылыққа қатынасы туралы, әсемдік

туралы, асқақ, қайғылы және күлкілі нәрселер туралы тарихи қалыптасқан идеялар жүйесі; олар қоғамда оның өзіндік айна көрінісі ретінде қоғамдық болмыстан туындайды. Іс жүзіндегі нақтылықтың көркемдік көрінісі ретінде, қазақ халқының бейнелі эстетикалық ойында көптеген ұрпақтың айтулы орындаушыларының тәжірибесі жинақталған және жалпыланған. Өйткені ән халқымыздың бүкіл ғұмырының ұзақ тарихи рухани эволюциясының барысында онымен қатарлас келеді.

Барлық кездерде халық өзінің мірдей нақыстарымен әншілердің дарындылығы мен шеберлігінің дәрежесіне дөп мінездеме берген. Мәселен, “ән” деген сөз өте нәзік эстетикалық сипаттарды жеткізуге қатысады. Мысалы: ол тамаша әнші; майталман әнші; одан әншіліктің төресі шығады. Әншінің зор даусының сипаты үлкен әнші немесе даусы зор әнші деген нақыспен айқындалады. Халықтың әншілік өнерге эстетикалық көзқарасы “Әні бардың – сәні бар” деген нақыста айқын көрініс тапқан. Халқымыздың сөзінің әсемдігіне, әнінің, ертегінің сөйлемінің құрылысына құлақ салсаңыз, сонда сіз бейнелерден ғажап байлығын, салыструдың дөптігін, қарапайымдылықты – күшімен арбайтын айқындамалардың сөз жетпес сұлулығын көресіз. Оларда халықтың төлтума психологиялық дүниесінің, оның ойлау сипатының, эстетикалық дүниетанымының ұлттық тұңғықтық түйсігі көрініс тапқан. Халық шығармашылығы өз бойында ғасырдан ғасырға шыңдалған халық эстетикасының принциптерін, халықтың көркемдік талғамын біріктірген. Халқымыз бейнелі теңемелерді жақсы көреді және бағалайды. Көрнекті әншілерді олар “жарық жұлдыз” деп атайды.

Қазақтың дәстүрлі халықтық ән айту мәнері өз өнерінде баяу-сазды кантиленаның пластикасын импровизациялық-речитативтік икемділікпен, зор эпикалық-эмоционалдық күшпен ұштастырылады, бұл “көмейінен бал тамған әнші” секілді бейнелі теңеу сөз нақысынан көрініс табады. Ондай әншінің бар мұраты - әннің эмоционалдық сазды эстетикалық түсінілуін ашып көрсету және онда берілген идеялық мазмұнға жету. Орындау тәсілдерін әншіге бір жағынан, оның өз вокалдық материалын орындаудың белгілі бір түріне туа біткен бейімділігі, екінші жағынан – халық шығармашылығы туындысының өзінің стилінің негізіне алынған талаптар таңады.

Осы ән айту стилінде әншінің тыныс алуына зор талаптар қойылады. Демі зор әншілер, демі ұзақ әншілер мадақталады. Сондықтан жоғарыда келтірілген көмейінен бал тамған әнші бейнелі теңеуі, жұмсақ, барқыт, әуезі бойынша жағымды дауысқа және олар шебер басқаратын зор тынысқа ие жандарды сипаттайды [2.22с.].

Ерлер дауысатарынан халық арасында тенорлар, баритондар жиі, сирегірек – бастар кездеседі, әйел дауыстарынан – контральто және қоңыр, байсалды регистрде сопрано кездеседі. Халық аузында қоңыр, әдемі дауыс деген нақыстың болуы кездейсоқ емес. Жалпы алғанда, “қоңыр” сөзі қазақтың әншілік мәдениетінің сипаттарын айқындауда едәуір кеңінен қолданылады. Мәселен, “қоңыр ән”, “қоңыр дауыс”, “қоңыр саз” және т.б. Халық аузында ән әншіден әншіге, ұрпақтан ұрпаққа қалып отыратын ауызекі түрде болғанының арқасында орнықтылыққа ие болды. Әншілер “дауыстан” жадыға тоқып, бұл орайда айрықша аялау мен сезімталдық таныта отырып жаттайды. Халық арасында әндердің ертегілердегі дастандардың орасан зор санын жатқа білген әншілер болған. Оның жарқын бір мысалы – Құрманбек Жандарбеков. Өткен ғасырдың 20-шы жылдары, даңқты әнші бір концерттік кеште 110 әнді шырқаған екен, бұл сонымен қатар халық әншісінің даусының төзімділігін де көрсетеді. Өзінің өнерімен, әншілік даусының кәнігілігімен көптеген кәсіпқой халық әншілері көзге түскен.

Тілде әншінің даусының төзімділігі мен таусылмай шыға беретін секілді көрінуі “тамағының қалтасы бар әнші” деген кең тараған эпитеттен көрініс тапты. Теңеулердің қоршаған ортаға байланысты болғаны жиі кездеседі. Ұлттық ой-сананың, шынайы қазақша ұғымдар мен эстетикалық түсініктердің іздері “дауысын алты қырдан асырған әнші” деген теңеуден табылады. Үкілі Ыбырай кәсіпқой әнші, күштілігі жағынан ерекше тенордың иесі, ақын Сәкен Сейфуллинге жас шағында оның даусы жеті қырдың сыртынан естілетіндігін айтыпты.

Ән халқымыздың эмоционалдық болмысы, оның әуендік-интонациялық сыры әркімнің жүрегіне жол табады. Ән адамның жарқын адамгершілік қасиеттерін тәрбиелейді, арман, ешнәрсемен салыстыруға келмейтін шаттық сыйлайды, рухын асқақтатады. Сондықтан, халық мәтелінде “Ақылың болса, ән тыңда” делінген. Халық әнді жоғары бағалаған, сондықтан орындаушылардың ел аузында әнші деген атаққа ие болуы оңайға түспейді.

Әннің мазмұнының тереңдігін дұрыс жеткізу әншінің көркемдік интеллектімен, оның бейнелерді жасауға қабілетімен, оның орындаушылық шеберлігінің, даусының сырларымен тікелей байланыста болады. Ондай қасиеттері жоқ әншілерге кең таралған сың теңдеулерде мінездеме беріледі, мысалы: “барқыраған дауыс”, “ащы дауыс”- деген.

Халық әншісі үшін ең биік қошемет “күміс көмей, жез таңдай әнші” деген сипаттама болып табылады. Бұл - әншінің жаратылысынан бірегей дарындылығын, оның дауыс аппаратының сапасын айқындайтын және дауыстың қою, қанық интонацияларын сипаттайтын жұқа эстетикалық баға. Осы бейнелі теңеуде халық дауыста асыл металдың – дыбыстың қатты денеге жанасқанынан туындайтын (жез таңдай) ерекше жарқылы бар күмістей сыңғырдың болуын бағалайды. Ондай баға белгілі бір дәрежеде вокал өнерінің сапасының жалпы қабылданған айқындамалармен үндеседі. Мәселен, ән шырқағанды “бұлбұл” деген теңеу сөзбен бағалаудан шыққан болуы керек.

Күміс көмей, жез таңдай деген эстетикалық бағамен біліктілігі жоғары, әншілік өнерді меңгерудің қиын әрі күрделі ғылымында табандылық, қайсарлық танытқан әншілерді, тек бірегей дауыс аппаратына ғана ие болып қоймай, сонымен қатар жан дүниесінің ерекше романтикалық қалпы бар, әншілік шеберлігімен және әндерді көркемдік ажарлаудың өрнектілігімен тамсандыратын әншілер мадақталады. Олар әрдайым халық арасында белгілі әрі сыйлы болды. Олардың дауыстары жаратылысынан қойылған әншілер, өз дарынын табанды түрде жетілдіріп, ел аралап өнерлерін шындап, халық ықыласына бөленді. Кәсіпқой халық композиторлары мен әншілері деп біз Сегіз сері, Біржан сал, Ақан сері, Салқара, Жаяу Мұса, Иман Жүсіп, Балуан Шолақ, Үкілі Ыбырай, Әсет, Мәди, Мұхит, Нартай, Естай, Шашубай, Жарылғапберді, Ғазиз, Майра Уәлиқызын айтамыз [5.126.].

Ән орындаушының өнері тиісті қоғамдық ортасыз ысыла алмас еді. Бұл тұрғыдан халықтың қабылдауы оның дамуы үшін ең маңызды стимул болып табылады. Халықтың әншілік өнері өзіндік халықтық ән мектептерінің, шын мәнінде, тәжірибелі әншілердің кейіннен өз ұстаздарының ізбасарларына айналып, олардың вокал өнерінің дәстүрлерін дамытқан таңдаулы немесе жас таланттарға тәлімгерлерінің арқасында сақталып және өрбіп келгенін айта кету керек.

Дәстүрлі көркем-бейнелік теңеулер, олардың алуан қырлылығы қазақ халқының жалпы вокал өнеріне эстетикалық көз қарастарының кеңдігін айқын көрсетеді. Олар халықтың бойында әншілік өнерді қабылдауынан және оның тыңдарман ретінде қатысу барысында пайда болды. Өнер туындысы өнерді түсінетін және сұлулықтан ләззат алуға қабілетті жұртшылықты туғызады – кез келген өнімде сол ісіптес құбылысты кешетіні белгілі.

Біздің көруге мүмкіндігіміз болғандай, қазақтың көптеген халық эстетикалық айқындамалары әншілік өнердің жалпы қабылданған классикалық бағаға үндестігі. Бұл мүлдем оқшау дамыған мәдениет болмайды деп тұжырымдауға негіз береді. Негізгі әр мәдениеттің бірегейлілігі туралы қағида болып табылатын адамзаттың тарихи бірлігі және мәдениеттердің өзара ықпал ету принципіне орай, қазақ халқының эстетикалық көзқарасының төлтумалығы онда жалпы құбылыстардың жоқтығынан емес, оның сондай құбылыстарды, ойларды, айқындамалар мен әншілік өнердің бағаларын сіңіруге және өзінше бейнелеуге деген қабілетінен көрінеді.

Қазақтың халық әндеріне теориялық тұрғыдан терең зерттеулер жасаған ғалымдар А.Жұбанов, Б.Г.Ерзакович, М.Ахметова, Шомбалова, В.Дернова, Ғ.Бейсенова, С.Күзембаева, А.Кетегенова, А.Темірбекова, Т.Бекхожин, Қ.Жүзбасова, А.Байгаскина, Б.Қарақұлов, С.Еламановалар болды. Қазақтың әншілік өнерінің орындаушылық дәстүрі мен тарихының сыр сипаты ғалым А.Сейдімбеков еңбектерінде терең сыр шертеді [5.146.].

Өткен ғасырдың 20-30 жылдары қазақтың алғашқы кәсіпқой музыкалық театрына халқымыздың маңдай алды өнер саңлақтары тартыла бастады. Олар Қали Байжанов, Әміре Қашаубаев, Манарбек Ержанов, Жүсіпбек Елебеков, Ғарифолла Құрманғалиев, Құрманбек Жандарбеков, Қанабек Байсейітов, Күләш Байсейітова, Рабиға Есимжанова мен Жамал Омаровалар болатын. Бұлар дәстүрлі әншілік дауыспен ән айтып актерлік өнер көрсетті. Бұл ұлттық операның дүниеге келуіне себеп болды және осыған орай кең диапазонда академиялық үрдісте айтатын әншілер тәрбиелеу ісі қолға алынды. Сұранысқа орай музыкалық студиялар ашылып, ұлттық музыка театрына ұлттық кадрларды кәсіби ән өнеріне тәрбиелеу жұмысына назар аударылды.

1936 жылы Қазақтың асыл азаматы, Қазақстан үкіметінің мәдениеті мен оқу-ағарту комиссары Темірбек Қараұлы Жүргенов атамыздың ұйымдастыруымен Мәскеуде өткен алғашқы Қазақстанның 10 күндік декадасында Қазақтың інжу-маржан әндерінен құралып жазылған Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсында Қыз Жібектің образын тамаша сомдағаны үшін, Күләш Байсейітова орыстың театр майталмандары К.С.Станиславский, В.И.Немирович-Данченко, В.И.Качаловтармен қатар не бары 24 жасында ҚСРО халық артисі атағын алған болатын. Арнайы әншілік мектептен өтпей ақ өзінің туа бітті қойылған дауысының, ой өрісімен талғам таразысының тереңдігінің арқасында не бір күрделі жанрлардағы ән шығармаларды орындады. Сөйтіп Күләш Байсейітова Қазақ елінің бұлбұлы атанды. Еліміздің ән өнері тарихына Күләш Байсейітованың есімі алтын әріптермен жазылды. Күләш Жасымқызы атына көшелер мен ескерткішін орнатып, музыкалық мектепке аты берілген. Халықаралық әншілер конкурсы да Қазақтың әншілік өнерін насихаттау, мақсатымен әнші атында ара кідік өтіп тұрады.

III - тарау

1935-40 жылдарда Қазақстанға Ресей жерлерінен музыканттар, әнші ұстаздар келіп тұңғыш еуропалық музыка өнерін игеруге бетбұрыс жасалды. Академиялық әншілікке тәрбиелеуді музыкалық драмалық техникумдар мен студияда дайындай бастады. 1945 жылы Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерваториясы ашылып дарынды ұстаздар А.Курганов, Н.Нагулина, Н.Самышина, В.Круглихина т.б академиялық ән класын ашып, болашақ опера, концерттік-камералық әншілерді дайындауға кірісті. Кейін әншілерді академиялық бағытта тәрбиелеу ісін жалғастырушылар Б.Жылысбаев, Р.Жаманова, Е.Серкебаев, Б.Төлегенова, Н.Шәріпова, Н.Юмашева, Н.Темірханова, М.Мұсабаев, А.Поликаркин, С.Құрманғалиева т.б болды. Олар қазақтың ұлттық опера театрына көптеген дарынды әншілерді тәрбиелеп шығарды.

Кезінде сол алғашқы музыкалық-драмалық техникум мен студияның шәкірттері драмалық тенор дауысты Әнуарбек Үмбетбаев пен тамаша лирикалық тенор дауысты әнші Байғали Досымжанов алғашқы ұлттық операларымызда керемет сахналық образдарды сомдады. Ер Тарғын, Біржан - Ә.Үмбетбаев. Төлеген, Айдар, Біржан - Б.Досымжанов.

Байғали аға Досымжанов кейіннен консерваторияның опера студиясында ұстаздық етіп, актерлік шеберліктен сабақ берді. Өмірінің соңына дейін Қазақтың Абай атындағы опера және балет театрының бас режиссері болып, талай операларды жаңғыртып, жаңартып қойды.

Қазақстан Республикасының халық артисі, профессор Кәукен Кенжетәев 1934 жылы Алматы мемлекеттік ауыл шаруашылығы институтына түсіп, екі жыл оқып 1936 жылы Мәскеу консерваториясының жанынан қазақ студиясы ашылып соған жастар алынады дегенді газеттен оқып алып жасынан арман қылған әншілік өнерге бет бұрады. Мәскеу консерваториясының қазақ студиясында әншілік өнерге Кәукен атамыз Мұқан Төлебаев, Байғали Досымжановтармен қатар “Жас қазақ” әнінің авторы Рамазан Елібаев, Әли Бағзанов, Мағауия Көшкінбаевтармен төртінші курсты бітіргенге дейін оқып 1941 жылы Ұлы отан соғысы басталып, соғыс біткенше қиыр шығыста әскер қатарында болады. Кәукен атамыз соғыстан кейін 1946 жылы Қазақтың Абай атындағы опера және балет театрына әнші болып орналасып опера театрының репертуарындағы көптеген батыс еуропа композиторларымен орыс композиторларының және Қазақстан композиторларының

операларындағы баритон даусына арналған басты рольдерді сомдады. Соның бірі және бірегейі Құрманбек Жандарбековтен кейін орындаған Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсындағы Бекежанның партиясы. Осы операны кейіннен өзі театрдың бас режиссері ретінде жаңғыртып, жаңартып қойған болатын. Кәукен Кенжетайұлының репертуарында опералардағы ариялардан бөлек орыс қазақ ән-романстарымен халық әндерін жеріне жеткізіп айтатын еді. Кәукен Кенжетайұлы сол кездегі Алматы мемлекеттік консерваториясының ректоры Ахмет Қуанұлы Жұбановтың кеңесімен бітпей қалған оқуын Алматы консерваториясының “жеке ән салу” кафедрасында көп жылдар бойы Италиян маэстроларынан тәлім алып, сол елдің театрларында ән салып, жас әншілерді тәрбиелеген Александр Матвеевич Кургановтың класы бойынша бітіріп шыққан.

Кәукен Кенжетайұлының өмірлік жары Қазақстан Республикасының халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың иегері Шабал Бейсекқызымен сонау Мәскеу консерваториясында оқып жүріп танысып 1948 жылы отбасын құрады. Шабал Бейсекқызы қазақ халқының бұлбұлы Күләш Байсеитованың өнердегі ізбасары ретінде таңылып, сол кісінің айтқан партияларын бәрін дерлік айтып еліміздің сүйікті әншісіне айналған болатын. Сол қара шаңырақта 50 жылдан астам уақытын өнерге арнаған еді. Шабал Бейсекова Алматы қаласындағы П.И.Чайковский атындағы музыкалық училищені тамамдап, Мәскеу консерваториясына түсіп “өте жақсы” деген бағаға бітіріп Қазақтың Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрына жолдамамен келген екен. Қазыр Кәукен Кенжетаев пен Шабал Бейсекованы ел есінде мәңгі сақтау жолында атқарылып жатқан іс-шаралар көңіл қуантады. Жастарды мәдениетке әншілік өнерге құштарлығын, сенімдерін арттыру жолында өнер шеберлері атында екі жылда бір халықаралық жас әншілер байқауы өтіп тұрады.

1978 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясы құрамынан “Театр өнері” факультеті бөлініп шығып, жеке институт болып құрылды. 1979 жылы сол институттың ірге тасын қаласып, жеке музыкалық комедия бөлімін ашқан Қазақтың тамаша профессионал опера әншісі, кино актері және опера режиссері Кәукен Кенжетаев атамыз болатын. Кәукен Кенжетайұлы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының түлегі. А.Кургановтың Қазақстандағы алғашқы шәкірттерінің бірі. Оқу ағарту саласына көп еңбек сіңіріп, қаншама әнші актерлерді тәрбиелеп, кәсіптік сахнаға жолдама берді. 1984 жылы алғашқы “Музыкалық комедия” бөлімін Қазақтың әйгілі әнші қыздары Роза Рымбаева мен Майра Ілиясова, “Тамаша” театрының актрисасы Гүлбаушан Тілеубекова, Ғабит Мүсірепов атындағы жастар театрының актрисасы Әсел Мамбетова, Белгілі эстрада әншісі Құдайберген Бекішев, бірнеше дүркін театр фестивальдерінде ерлердің басты рольдердегі образдарын шынайы сомдап “Гран При” иеленген театр актері Қонысбек Бекайдаров, теледидар мен документалдық кино режиссері Оралбек Сарбасов пен Жайлау Жабағиндер оқып бітіріп шыққан болатын. [4.52-53б.].

Ұлы Отан соғысының ардагері, Қазақстан халық артисі, профессор Бекен Бекенұлы Жылысбаев, Кәукен Кенжетаев, Ермек Серкебаевтармен бірге соғыстан соң Құрманғазы атындағы Алматы Мемлекеттік консерваториясында Александр Матвеевич Кургановтың класында тәлім алып, аталмыш консерваторияда 50 жылдан астам ұстаздық етті. Соның 40 жылдан астам уақытын Консерваторияның “Жеке ән салу” кафедрасының меңгерушісі болды. Жеке шығармашылық жұмыстармен де шұғылданып, ел арасына шығып жеке орындауда концерттер де берді. Дауысы “алтын қорда” таспаға жазылды. Бекен Бекенұлы қазақтың мандай алды әншілерін даярлап, еліміздің сахна өнеріне зор үлес қосты. Атап айтатын болсақ олар: Қазақстанның халық әртістері, профессор Нариман Қаражігітов, Зейнеп Қойшыбаева, Мұрат Мұсабаев, бауырлас Қырғыз халқының ұлдары ҚСРО халық артисі Тоқтанәлі Сейталиев пен оның оқушысы кейін консерваторияны Бекен Бекенұлынан оқып тәмамдаған қырғыз елінің опера және балет театрының әншісі, Қырғызстанның халық артисі Сталбек Алмазбеков, Қазақстан Республикасының халық артистері: профессор Ғафиз Есімов пен Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Нұржамал Үсенбаева, Қазақстанның Еңбек сіңірген артистері, Кеңес Бақтаев, Қанат Құлымжанов, Жұмағаным Рахымова, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты, профессор, академик Шахмардан Әбілов пен Мұрат

Шалабаев, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері Рымкеш Жұмаділова, Қиакбай Асанбаев, Ұлан Кенжебековтер мен соңғы шәкірттері Медет Чотабаев, консерваторияның “Жеке ән салу” кафедрасының меңгерушісі, халықаралық әншілер конкурсының лауреаты, опера әншісі, доцент Торғын Смайлованы айта аламыз. Осылардың ішінде өз оқытушы – профессорым Александр Владимирович Поликаркин де Бекен Бекенұлының шәкірті болатын. Өз оқытушы ұстазым жаны жайсаң, көңілі кең дария, адамгершілігі мол, биік парасат иесі еді. Александр Владимирович өзі де керемет баритон дауысты әнші болатын. Біз оқыған жылдары консерваторияда опера студиясы жұмыс жасайтын. Сол сахнада көптеген опералардағы баритон дауысына жазылған партияларды орындаған. Айтап айтқанда, П.И.Чайковскийдің «Евг.Онегин» операсындағы Онегин, С.В.Рахманиновтың «Алеко» операсындағы Алеко, П.Масканинидің «Сельская честь» операсындағы Альфио, Дж.Пуччинидің «Богема» операсындағы Марсельдің партияларын шынайы ойнай білді. Әншілігімен қоса актерлік шеберлігі де сенімді болатын. Александр Владимировичтің класынан көптеген жақсы әншілер тәлім алып бітіріп шықты. Олардың ішінен Германия елінің Дюссельдорф қаласы мен Мёнхенгладбах опера театры әншілері, бірнеше дүркін халықаралық конкурстардың лауреаттары Олег Брыжак мен Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткерлері Қайржан Жолдыбаевты, Вячеслав Ткачты айтуға болады. Бекен Бекенұлы осынау ұлан ғайыр еңбегінің арқасында өнер сүйер, ән сүйер қауым алдында қазақ вокалының атасы атанды. Ал Бекен ағамыздың оқушыларына келетін болсақ, әрқайсысына бір-бір кітап арнағандай тұлғалар [8.116.].

Қазақстан Республикасының халық артисі, профессор Мұрат Хасенұлы Мұсабаев драмалық баритон дауысты әнші болатын. Табиғатынан талғампаздығы мен музыкалылығы жоғары адам еді. Опера театры репертуарындағы осы баритон дауысына арналған партиялардың бәрін дерлік орындады. Әншілігіне актерлігі сай болушы еді. Қазақ әншілерінің ішінде П.И.Чайковскийдің романстарын түгел дерлік орындаған әнші Мұрат Хасенұлы Мұсабаев болатын. А.Жұбанов пен Л.Хамидидің “Абай” операсындағы Абай, Е.Брусиловскийдің “Ер Тарғын” операсындағы Ер Тарғын, Е.Рахмадиевтың “Алпамыс” операсындағы Алпамыс, Дж.Вердидің “Бал Маскарад” операсындағы Ренато, “Риголетто” операсындағы Риголетто, “Травиата” операсындағы Жермон, Ш.Гуноның “Фауст” операсындағы Валентин, Ж.Бизенің “Кармен” операсындағы Эскамилио, Н.Римский-Корсаковтың “Патша қалыңдығы” операсындағы Грязной, П.И.Чайковскийдің “Қарғаның мәткесі” операсындағы Томский, “Евг.Онегин” операсындағы Евг.Онегиннің және көптеген басты партияларды орындады. Мұрат Хасенұлынан тәлім алған оқушылар деп Қазақстанның еңбек сіңірген артисі, профессор Жұмат Махамбетов ағамызды, Қазақстан Республикасы мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткері, оқу ағарту үздігі, профессор Құрманбек Байқуатұлын және соңғы шәкірттерінің бірі Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері Талғат Ыдырысовты айта аламыз.

Роза Үмбетқызы Жаманованың әншілік шығармашылығы Қазақстандағы классикалық әннің қалыптасу кезеңімен сәйкес келеді. Еліміздегі опера өнерінің кәсіби дамуы айтарлықтай дәрежеде Роза Үмбетқызы есімімен тығыз байланысты өркен жайды. 1960-1980 жылдары Роза Жаманованың ән орындаушылық шеберлігі өзінің шарықтау шыңына жетті. Ол алғашқылардың бірі болып қазақ тыңдармандарын әлем ән классикасының үздік шығармаларымен таныстырады.

Роза Үмбетқызы Орал қаласындағы музыка училищесін 1949 жылы вокал және фортепиано класы бойынша үздік бітіріп шығып, сол жылы Алматы мемлекеттік консерваториясына Александр Матвеевич Кургановтың класына қабыданып 1954 жылы осы аталған оқу орнын үздік тамамдап, опера балет театрына жеке әнші болып қабылданады.

ҚСРО халық артисі, профессор Роза Үмбетқызы Жаманова, Күләш Байсеитова мен Шабал Бейсековалардан кейін эстафетаны жалғастырып, Қазақ өнерінің қара шаңырағы Абай атындағы мемлекеттік опера және балет театрына сонау 1950 жылдардан 1980 жылдардың соңына дейін көптеген сопрано дауысына жазылған басты образдарды сомдады. Оларды атап айтатын болсақ; Е.Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсындағы

Жібек, Ер Тарғындағы Ақ Жүніс, М.Төлебаевтың “Біржан Сара” операсында Сара, А.Жұбановпен Л.Хамидидің “Абай” операсында Ажар, Дж.Вердидің “Бал Маскарад” операсында Амелия, Дж.Пуччинидің “Турандот” операсында Турандот ханшайымы, “Мадам Баттерфляй” операсында Чио-чио-сан, “Тоска” операсында Тоска, П.И.Чайковскийдің “Иоланта” операсында Иоланта, “Қарғаның мәткесі” операсында Лиза, “Евг. Онегин” операсында Татьяна және көптеген басқа да опералардағы басты партияларды орындады. Әншілік маңсабын аяқтағаннан кейін де театрымыздың жас буын әншілерге жетекшілік етіп тәлімгер болып көп жылдар бойы қызмет етті. Мен өзім де театрдағы алғашқы рольдерімді Роза Үмбетқызының жетекшілігімен жасаған болатынмын.

“Ұстаздық еткен жалықпас, үйретуден балаға” - деп Абай атамыз жырлағандай Роза Үмбетқызы жас әншілерге ақыл кеңесін беруден жалықпай, ұзақ жылдар бойы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының профессоры болып қазақтың әнші қыздарын әншілік өнердің қыр сырларына тәрбиеледі. Олардың ішінен Абай атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық опера және балет театрының әншілері, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткерлері Балапан Жұбаева мен Дина Дүтмағанбетованы, Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері Рузия Рамазанованы атап өткен орынды [10.3-5б.].

Қазақтың әншілік өнерін Әміре Қашаубаевтан кейін әлемдік аренаға шығарған бірден бір әнші ол ҚСРО халық артисі, еңбек ері, Мемлекеттік сыйлықтардың лауреаты, профессор Ермек Бекмұхамедұлы Серкебаев. Ермек Бекмұхамедұлы да сол консерваторияның түлегі. Кәукен Кенжетәев, Бекен Жылысбаев, Роза Жамановалармен қатар оқып А.Кургановтан тәлім алған. Ермек ағамыздың Дж.Россинидің “Севиль шаштаразы” операсындағы Фигароның каватинасы әлемдік опералық шағармалардың ішіндегі әншіден асқан шеберлікті талап ететін туындылардың бірі. Ермек ағамыз осы Фигароның каватинасын өте шебер орындайтыны соншалық әлемнің өнер сүйер, ән сүйер қауымы гастрольдік сапарларында берген концерттерінде риза болып, қол соғып, қайталатып айтқызып зор ықылас танытқан. Гастрольдік сапарларының бірінде халық әні “Сұрша қызды” орындайды. Концерт соңында интервью алған журналист сұрақ қойыпты. - “Осы орындаған шығармаңызды кім жазған, қай операдан”- деп. Қазақтың халық әні десе сенбей, “формасы, құрылымы, халық әніне ұқсамайды ғой”- дейтін көрінеді. Міне, қазақ әнінің құдіреттілігі. Ермек Бекмұхамедұлы да көп жылдар бойы консерваторияда профессор болып шәкірттер дайындады. Ермек Бекмұхамедұлынан тәлім алған Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Бақытжан Ысқақовты, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткерлері, танымал опера әншілері: Байғали Момбеков пен Болат Бөкеновті, Қазақстан Республикасы мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткері Қайрат Аділовті атауға тұрарлық [8.13б.].

Дж.Россинидің “Севильдік шаштараз” операсындағы Фигароның каватинасын өмір бойы әлемнің ең үлкен театрларында шырқаған ағамыз 70 жасқа таяған шағында, Қазақтың Абай атындағы опера және балет театрында “Абай” операсында Абайдың партиясын орындап жүріп, бір үзіліс кезінде айтып тұрған әңгімесін өз құлағыммен естіген едім. Мен осы операда Көкбайдың партиясын айтатынмын. “Мен осы вокалдың сырларын енді түсінгендеймін. Бірақ дауыс қалмады, тек жылдар бойы тәжірибемен жиналған ілім және вокалдық мектептің арқасында айтамын. Бұрынғы дауысым қайтып келсе ғой, мен осы айтып жүрген рольдерімді басқаша орындаған болар едім. Тағдыр сондай қатал, әрі әділетсіз, жас кезінде дауысың бар, бірақ осындай басты партияларды жасауға ой өрісің жетпейді. Жасын келген кезде өмірге көз қарасың мен ой өрісің толысқанмен, дауысың сені баяғыда тастап кеткен.”- деп өкінішін білдірген еді. Ерағаң астарлы әзілдің шебері еді ғой. - Жас әншілерге әр кез – алдыңғы 25 жыл әншілерге өте ауыр болады, соңынан өзінде соған үйренісіп кетесін деп әзілдейтін. “Негізі әншілер екі өмір сүру керек, бірінші өмір - ән айтып үйрену үшін, екіншісі - әнші болу үшін” – деп қалжындайтын еді. Бұл жердегі айтпақ ойы, әнші болып қалыптасу өмір бойы талмай ізденуді талап ететін іс екендігін айтқандағысы екен ғой [11.18б.].

ҚСРО халық артисі, еңбек ері, Мемлекеттік сыйлықтардың лауреаты, академик, профессор Бибігүл Ахметқызы Төлегенова - халқымыздың күміс көмей бұлбұл әншісі. Алғашқы ұстазы Галина Иосифовна Серебрякова шәкіртінің алғашқы қадамдарын еске алып, өзінің Лондон қаласындағы Альберт Холлда 1931 жылы тыңдаған, өткен ғасырдың ұлы әншілерінің бірі, колотаруралық сопрано даусының иесі Галли Курчимен ұқсастығын айтып жазған. Сол дауысты 1948 жылы Алматы мемлекеттік консерваториясына оқуға түсіп, Каринский деген оқытушысымақ жарты жылдың ішінде бұзып тынады. Апамыздың бағына қарай 1949 жылы Сталиннің жарлығымен космополит, шарлатан дәрігерлер мен оқымысты профессорларды қудалап, түрмеге жауып жатқан кезге тап келіп, ол мұғалімсымақ түрмеге қамалып, аман қалады. Сөйтіп Бибігүл Ахметқызы консерваторияны орыс халқының атақты басы Н.И.Сперанскийдің шәкірті, көп жылдар бойы Абай атындағы опера және балет театрының әншісі болған Қазақстанның халық артисі Надежда Николаевна Самышинаның класы бойынша оқып бітіріп шығады. Н.И.Сперанскийдің ұстазы кезінде италияның көне bel canto мектебінің сырларын білген әнші оқытушы белгиялық баритон Эверарди екен. Эверарди өз кезінде Италияның атақты баритондардың королі Матиа Баттистиниден тәлім алған көрінеді. Н.Н Самышина Бибігүл Ахметқызын алғашында вокалдық диетаға отырғызып біраз уақыт тек жалпы музыкалық пәндерге ғана көңіл бөліріп, даусына әбден демалыс беріп болғаннан соң ғана вокализдер бере бастапты. Келеге келдің-ау деген кезден бастап кішігірім көне ариялармен халық әндерін қоса бастаған көрінеді. 1954 жылы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын үздік бітіріп, Абай атындағы мемлекеттік опера балет театрына жолдама алады.

Опералық партиялармен қатар, концерттік шығармашылықпен де ұзақ жылдар бойы айналысып, еліміздің шалғай ауылдарында да болып, ауыл еңбеккерлерімен кездесіп концерттер берген. Көп жылдар бойы жас әншілер даярлап Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының профессоры болып қызмет еткен. Бибігүл Төлегенованың шәкірттері деп “Сыр бұлбұлы”, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Қаракөз Ақдаулетованы, Қазақстан Республикасы мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткерлері Маржан Төреханова мен Роза Қадырберлинаны, белгілі әнші Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері Толқын Забированы атап өткен ләзім. Бибігүл Ахметқызы қазақ әнін әлемнің өнер сүйер, ән сүйер жұршылығына мойындатып жас әншілерімізді халықаралық дәрежеде насихаттау үшін 2001 жылдан бастап Бибігүл Төлегенова атындағы халықаралық әншілер конкурсын өткізіп келеді. Көптеген жас әншілеріміз осы конкурстардан жүлделі орындар иеленіп, қанаттарын қатайтып, өз күштеріне деген сенімдерін молайтып, басқа елдерде өтіп жатқан конкурстардан тайсалмай барып жеңіп қайтып жүргендері жетерлік [7.33-44 б.б.].

Н.Н.Самышинадан тәлім алған тағы бір қазақтың дарынды, күміс көмей жез таңдай әнші ұлы, Қазақстанның халық артисі, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Нұрғали Нүсіпжанов. Нұрғали Нүсіпжанұлының есімі халық арасына халық әндерімен, халық композиторларының және Қазақстан композиторларының әндерін тыңбай насихаттаумен белгілі болды. Нұрғали ағамыз айтқан әндер халық арасына тез тарап, өнер сүйер, ән сүйер қауымның сүйіспеншілігіне бөленді. Көп жылдарғы еткен еңбегі мемлекет тарапынан да еленбей қалған жоқ. Нұрағамен бірге қызметтес болып, Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының “Жеке ән салу” кафедрасында болашақ әнші актерлерді тәрбиелеп жатқан жайымыз бар [8.14б.].

Қазақстан Республикасының халық артисі, профессор Надия Абдрахманқызы Шәріпова. Надия Абдрахманқызы өнер сүйер, ән сүйер қауым алдында қазақтың маңдайына біткен жарық жұлдыз, күміс көмей, жез таңдай, кербез әуезді лирикалық тенор дауысты ұлы Әлібек Мұсаұлы Дінішевтің ұстазы ретінде есте қалды. Надия Абдрахманқызы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясын бітіріп, Мәскеу консерваториясының аспирантурасын орыс халқының ұлы әншілерінің бірі Елена Клементьевна Катальскаяның класынан тәмамдап, Алматы мемлекеттік консерваториясында өмірінің соңына дейін ұстаздық етті. Қазақ халқының әнші ұл

қыздарын сахнаға тәрбиеледі. Надия Абрахманқызы ой өрісі жоғары, талғам таразысы бай, терең білімді жан еді. Студент кезімізде Надия Абдрахманқызының қамқорлығын көп көрдік, Надия Абдрахманқызы сол кездері Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының “Хор және вокал” факультетінің деканы болатын.

Надия Абдрахманқызынан тәлім алған әншілермен ұстаздар; Қазақстанның халық артистері Шора Үмбеталиев пен Рахима Жұбатұрова, Қазақстанның еңбек сіңірген артисі Алма Оспанова, профессорлар; Қазақстан Республикасының білім және ғылым министрлігінің оқу ағарту үздігі Мақсұт Жүніс, Алма Қожахметова, Роза Фарашева, Жұмақыз Мекенбаева мен Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Майра Мұхамедқызын айта аламыз [8.146.].

Надежда Дмитриевна Юмашева Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының профессоры болып ұзақ жылдар бойы талмай ізденіп, Қазақтың көптеген күміс көмей әнші қыздарын әншілік өнерге тәрбиелеп, аналық мейіріммен ақыл кеңесін беріп, жылы шыраймен кәсіптік үлкен сахнаға жолдама беріп түлетті. Олар; Қазақстанның халық артисі Қорлан Халиламбекова, Қазақстан Республикасы білім және ғылым министрлігінің оқу ағарту үздігі Халида Абулханова. [8.156.].

Қазақстан Республикасы білім және ғылым министрлігінің оқу ағарту үздігі, Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері, Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының доценті Науат Мақсұтқызы Темірханова. Науат Мақсұтқызы Мәскеу қаласының Гнесиндер атындағы музыкалы педагогикалық институтын қазақ қыздарының ішінде алғашқылардың бірі болып, үздік бітіріп, 1960 жылдардың басында Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясына оқытушы болып орналасты. Осы кітапта аты аталған кәсіпқой әншілердің бәрі дерлік Науат Мақсұтқызы камералық ән пәні бойынша тәлім алған. Ол кісі жоғары музыкалық сауатты, музыкалық фразалау үлгісін өте шебер меңгерген жан. Өз кезегінде үлкен халықаралық конкурстарға қатысарда осы аты аталған әншілеріміз ұлағатты ұстаз Науат Мақсұтқызының қамқорлықпен айтқан, ақыл кеңесін ескеріп, қорытынды жасамағандарын көрмедім.

Қазақ халқында ерлердің төменгі бас дауыстары сирек кездеседі дедік. Сол бас дауысты әншілерден көзім көргені қазақтың маңдайына біткен жарық жұлдыздары опералық әншілер: П.И.Чайковский атындағы Мәскеу консерваториясының түлегі, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Абай Байтоғаев пен Қазақстан Республикасының халық артисі Шора Үмбеталиев болатын. Екеуі де жеке дара туған тұлғалар еді. Абай Байтоғаевты Абай операсындағы Сырттан бидің және С.Мұхамеджановтың “Жұмбақ қыз” операсында Абылай хан операсында сахнадан көрдім. Керемет сұсты, өте сенімді сахналық бейне болды. Оның орындаған Темір Тайбековтың Қасым Аманжоловтың сөзіне жазылған “Жас дәурен” әнін радиодан талай тыңдап тәтті болатын едік. Абай Байтоғаұлы соңынан өнерін жалғастырады-ау деген жастарға көңіл бөліп Жүсіпбек Елебеков атындағы эстрада және цирк өнері студиясының опера бөлімінде көп жылдар ұстаздық етті. Өнерін жалғастырушы шәкірті деп, белгілі опера әншісі Қайрат Өмірбековты атауға болады [8.156.].

Шора Үмбеталиев опера театрының репертуарындағы бас дауысына арналған партиялардың бәрін дерлік орындады. Шөкеңнің дауысына актерлік шеберлігі сай, сол сахнадағы образбен біте қайнасып кететін. Алпамыстағы Тайшық хан, Қыз Жібектегі Бекежан, Біржан Сарадағы Жанбота, Иолантадағы Король Рене мен Евгений Онегиндегі Греммин образдары. Бородиннің Князь Игоріндегі Канчактың, Дон Жуандағы Лепорелласы бәрі опера театрының тарихындағы қайталанбас, шоқтығы биік сахналық туындылар. Театрда да өнер академиясында да қызметтес болғанымды мақтан етемін. Шөкеңнен тәлім алған, бұрынғы опера әншісі, қазіргі өнер академиясының доценті, Қазақстан Республикасының мәдениет қайраткері Тілеубек Қожанұлымен, Италияның Пезаро қаласында маэстро Меланидан дәріс алып, сол елдің театрларында ән шырқаған опера әншісі бүгінгі таңда астанамыз Нұр-сұлтан қаласындағы “Астана опера” театрының әншісі Салтанат Мұратбекованы атап өткен жөн [8.156.].

Ән мен әншілік өнер жайлы айтқасын Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі Амангелді Нақыбұлы Сембин ағамыз жайлы айтпай кету мүмкін емес. Мәскеу консерваториясын үздік бітіріп Италия елінің Ла-Скала театрында консерваторияда алған білімін толықтырып шындап қайту бақыты алғашқы қазақ әншісі Амангелді Нақыбұлына бұйырған екен. Қазақ өнерінің қара шаңырағы Абай атындағы опера және балет театрында көп жылдар бойы сахнаның жарық жұлдызына айналып, тенор дауысына жазылған көптеген образдарды дүниеге әкелді. Солардың ішінде: Мұқан Төлебаевтың “Біржан Сара” операсындағы Біржанның партиясы, Евгений Брусиловскийдің “Қыз Жібек” операсындағы Төлегеннің ролі. Кейіннен Амангелді Нақыбұлы Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясында өмірінің соңына дейін “жеке ән салу” кафедрасында доцент болып ондаған әнші актерлерді тәрбиелеп, қазақтың сахна өнеріне зор үлес қосты. Дауыс тәрбиесіне арналған өз әдістемелік оқулығын жазып қалдырды [8.166.].

Қазақстанның еңбек сіңірген артисі, профессор Сәуле Ғарифоллақызы Құрманғалиева. Сәуле Ғарифоллақызы Москва консерваториясын үздік бітіріп, Абай атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық опера және балет театрында әнші болды. Театрда негізгі коллатуралық сопрано дауысына арналған басты ролдерді орындады. Сәуле Ғарифоллақызы Құрманғазы атындағы Алматы мемлекеттік консерваториясының профессоры. Сәуле Ғарифоллақызынан тәлім алған қазақтың әнші қыздары, Қазақстанның еңбек сіңірген артистері Любовь Адилова мен Жәмилә Баспақованы, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері Гүлнар Хамзина және Қазақстан Республикасы мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткерлері Еркеш Хамзина мен Гүлнар Үсеновалар. [8.166.].

Қазақ халқында ерлердің төменгі бас дауысы сирек кездесетінін білеміз. Сол дауыстың иесі 1979 жылы Ленинград консерваториясын ойдағыдай бітіріп, Қазақтың Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрына жеке әнші болып жолдамамен келген Қожабаев Бейімбет Қабылдыұлын айтпай кеткеніміз жөн болмас. Бейімбет Қабылдыұлы осы театрда көп жылдар бойы қызмет жасап өзінің біліктілігі мен әріптестерінің құрметіне бөленіп театр труппасын көп жылдар бойы басқарды. Бейімбет Қабылдыұлы батыс Еуропа композиторларымен Орыс, Қазақстан композиторларының операларындағы бас дауысына жазылған театрымыздың репертуарындағы басты партиялардың бәрін дерлік сомдады. Бейімбет Қабылдыұлы сонау 1986 жылдары Польша еліндегі Совет армиясының әскери ән-би ансамблі құрамында болып ҚСРО тарағанша қызмет атқарды. 2000 жылдардың басында Египет елінің Каир консерваториясында профессорлық қызметте болды. Мәдениет министрінің өтінішімен елге шақырылып опера әншісі және консерваториямыздың доценттік қызметіне қайтып кіріскен болатын. Қазыргі таңда Құрманғазы атындағы ұлттық консерваторияның доценті, Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген артисі, Құрмет орденінің кавалері. Бейімбет Қабылдыұлы бүгінде жетпіс жасын өткізіп сексеннің сегізгіне аяқ басқан ақсақал. Бейімбет Қабылдыұлының класында тәлім алған түлектері деп: Халықаралық әншілер конкурстарының лауреаттары, опера театрының әншілері – Дулат Тоқанов, Олег Татамиров, Александр Сметанин мен Айдос Жабағиндерді атауға тұрарлық.

Қорытынды

Ұрпақтан ұрпаққа жетіп, дамып келе жатқан әншілік өнер – адам баласының ажырамас жан серігі. Басқа халықтар тәрізді, қазақ халқының да әнсіз, өлеңсіз өмір сүрмейтінін, ән, өлеңнің адам баласының дүниеге келгеннен бастап өлгенге дейін ажырамас досы екенін білдіреді.

Абайдың музыкалық эстетикасының мән-маңызы айрықша бағалы. Өзі де үлкен композитор болған Абай музыканың ролі жөнінде өте ойлы пікірлер қалдырғаны мәлім. Өнді ол былайша сипаттаған:

Шырқап, қалқып, сорғалап, тамылжиды,
Жүрек тербеп, оятар басты миды.
Бұл дүниенің ляззаты бәрі сонда,
Ойсыз құлақ ала алмас ондай сыйды.

Көбінесе ән басы келер ащы,
 “Кел тыңда” деп өзгеге болар басшы.
 Керім толғап, тауысар қаңғыр-күңгір,
 Сол жеріне ойыңмен араласшы.

Ұйықтап жатқан жүректі ән оятар,
 Үннің тәтті оралған мәні оятар.
 Кейі зауық, кейі мұң, дертін қозғап,
 Жас балаша жүректі жақсы уатар.

Әннің де естісі бар, есері бар,
 Тыңдаушының құлағын кесері бар.
 Ақылдының сөзіндей ойлы күйді,
 Тыңдағанда көңілдің өсері бар.

Абай

Елімізде осы өнер шеберлерінің жолын қуған талантты жастарымыз көптеп саналады. Осы жастарымыздың әншілік өнердің сырларын еліміздің өнер ордаларымен, Ресей, Германия, Австрия, Италиядан оқып келіп опера театрларымыздың жарық жұлдыздарына айналып жүргендері көңіл қуантады.

Қазақтың Құрманғазы атындағы Ұлттық консерваториясының классикалық әншілік өнер саласында 75 жыл бойы атқарып келген еңбектері орасан зор. Еліміздің опера театрларына осы мақалада аты аталған әншілерді даярлап, опера саласына өзіндік үлесін қосып қазақтың мәдениетін әлемдік аренада асқақтата білді.

Мәңгілік еліміздің мәңгілік өнерін асқақтатып ұлы даламыздың дархан әуенін жаңғыртып ел игілігіне айналдыра берейік ағайын.

Әдебиеттер тізімі:

1. **Хасен Қ-А.** Қазақ әні қалай космополиттенді. - Алматы: Тел Арна, 2008. - 132 б.
2. **Ахметова, М. М.** Традиции казахской песенной культуры / Ахметова М.М. - Алма-Ата : Наука, 1984. - 128 с.
3. **Жұбанов, А.** Замана бұлбұлдары [Текст] : очерки о народных композиторах и певцах / Жұбанов А. - Алматы : Дайк-Пресс, 2001. - 440 б.
4. **Кенжетайұлы, К.** Егер сурет сөйлесе... [Текст] / К. Кенжетайұлы. - Алматы : Алаш, 2004. - 480 б.
5. **Қожахметова А.Ш.** Әншілік дауыс тәрбиесі. Алматы Өнер: 2006. -84 б
6. **Асабаев, З.** Ән-ғұмыр [Текст] : диалог-эссе / З. Асабаев. - Алматы : Парасат, 2006. - 152 б.
7. **Серкебаева, И.** Бибигуль Тулегенова: любить, надеяться и верить [Текст] : биография отдельного лица / И. Серкебаева. - Алматы : Атамұра, 2014. - 248 с.
8. **Жабагин Ж.** Алқоңыр. – Алматы: Волкова А.И. баспасы, 2013. – 214 б.
9. **Сапарғалиева Г.Ф.** Опера – менің өнердегі бойтұмарым- Алматы: ЖШС. Полиграфиясервис и К., 2017. - 160 б.
10. **Жұбаева Б.** Роза Жамановаға арнап жазылған әндер мен романстар. – Алматы, 2018. – 165 б.
11. **Жабагин Ж.** Вокал өнеріндегі пайдалы қағидалар. – Алматы: “Мерей” баспасы, 2019. – 41 б.

References (transliterated)

1. **Hasen Қ-А.** Қазақ әні қалай космополиттенді. - Almaty: Tel Arna, 2008. - 132 b.
2. **Ahmetova, M. M.** Tradicii kazahskoj pesennoj kul'tury / Ahmetova M.M. - Alma-Ata : Nauka, 1984. - 128 s.
3. **Žubanov, A.** Zamana bulbuldary [Tekst] : očerki o narodnyh kompozitorah i pevcah / Žubanov A. - Almaty : Dajk-Press, 2001. - 440 b.

4. *Kenžetajuly, K.* Eger suret sôjlese... [Tekst] / K. Kenžetajuly. - Almaty : Alaš, 2004. - 480 b.
5. *Қожахметова А.Š.* Аңшилiк dauys тәрбиесi. Almaty Онер: 2006. -84 b
6. *Asabaev, Z.* Аң-гумыр [Tekst] : dialog-esse / Z. Asabaev. - Almaty : Parasat, 2006. - 152 b.
7. *Serkebaeva, I.* Bibigul' Tulegenova: lûbit', nadeât'sâ i verit' [Tekst] : biografiâ ot del'nogo lica / I. Serkebaeva. - Almaty : Atamura, 2014. - 248 s.
8. *Žabaġin Ž.* Алқоңыр. – Almaty: Volkova A.I. baspasy, 2013. – 214 b.
9. *Sapargaliev G.G.* Opera – menin ônerdegi bojtumarym- Almaty: ŽŠS. Poligrafiâservis i K., 2017. - 160 b.
10. *Žubaeva B.* Roza Žamanovaġa arnap žazylġan ânder men romanstar. – Almaty, 2018. – 165 b.
11. *Žabaġin Ž.* Vokal ônerindegi pajdaly қағидалар. – Almaty: “Merej” baspasy, 2019. – 41 b.

Автор туралы мәлімет:

Жабагин Жұмат Ақшабайұлы – Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, «Театр өнері» факультеті, «Жеке ән салу» кафедрасының доценті. Қазақстан Республикасы. Алматы қаласы. Vocalist_88@mail.ru

Сведения об авторе:

Жабагин Жумат Акшабаевич – Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова, доцент кафедры «Сольное пение» факультета «Театральное искусство». Республика Казахстан. Город Алматы. Vocalist_88@mail.ru

Information about the author:

Zhabagin Zhumat Akshabaevich – T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Associate Professor of the Department of Solo singing at Performance art Faculty. The Republic of Kazakhstan. Almaty city. Vocalist_88@mail.ru

МРНТИ 18.41.45

Наталья Трутнева¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы**ОСОБЕННОСТИ СОНАТНОЙ ФОРМЫ С. ПРОКОФЬЕВА
на примере первой части Шестой фортепианной сонаты, op.82****Аннотация**

Исследование посвящено особенностям сонатного мышления одного из выдающихся музыкальных классиков XX века С. С. Прокофьева, в творчестве которого сонатная форма не только сохранила значение вершины композиционной мысли, но и обогатилась новыми драматургическими решениями. Сонатное мышление композитора представляет исключительный интерес как своеобразное «поле» пересечения поисков композитора и исполнителя, «зона» множественных стилевых взаимодействий.

Предметом исследования стала Шестая соната, op. 82, A-dur. Анализ первой части сонаты предпринят с целью определить особенности авторской трактовки сонатной формы и её музыкальной драматургии. В результате проведённой аналитической работы были выявлены оригинальные свойства сонатного мышления Прокофьева - предельная концентрированность и завершённость тематизма, внутренняя замкнутость и обособленность разделов, переинтонирование как основной метод тематического развития, асимметричность формы. Учитывая тот факт, что многие исследователи считают девять фортепианных сонат Прокофьева своеобразным циклом с единой стилистической общностью, близостью образных сфер и конструктивно-логических закономерностей, выполненный анализ одной из сонатных форм поможет исполнителю в работе над другими сонатами, подскажет аналогии и позволит найти средства для создания убедительной в художественном отношении исполнительской концепции.

Ключевые слова: сонатное allegro Прокофьева, Шестая соната Прокофьева, интерпретация сонат Прокофьева.

Наталья Трутнева¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы**С. ПРОКОФЬЕВТИҢ СОНАТА ФОРМАСЫНЫҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ
op. 82 Алтыншы фортепиано сонатаның бірінші бөлігінің мысалында****Аннотация**

Зерттеу XX ғасырдың көрнекті музыкалық классиктерінің бірі С. С. Прокофьевтің сонаталық ойлауының ерекшеліктеріне арналған, оның шығармашылығында композициялық ой шыңының мәнін сақтап қана қоймай, жаңа драматургиялық шешімдермен байытқан. Композитордың сонаталық ойлауы композитор мен орындаушы іздеу қиылысының өзіндік "өрісі", көптеген стильдік өзара әрекеттесулердің "аймағы" ретінде ерекше қызығушылық тудырады.

Зерттеу тақырыбы алтыншы соната, op болды. 82, A-dur. Сонаттың бірінші бөлігін талдау сонаталық форманы авторлық түсіндірудің ерекшеліктерін және оның музыкалық драматургиясын анықтау мақсатында жүзеге асырылды. Жүргізілген талдау жұмысының нәтижесінде Прокофьевтің сонаталық ойлауының өзіндік қасиеттері - тақырыптың шекті шоғырлануы мен аяқталуы, бөлімдердің ішкі тұйықталуы мен оқшаулануы, тақырыптық дамудың негізгі әдісі ретінде қайтаинтондау, форманың ассиметриялылығы анықталды. Көптеген зерттеушілер тоғыз фортепианолық сонат Прокофьевтің бірыңғай стилистикалық тұтастығы, бейнелі сфералардың жақындығы және конструктивті-логикалық заңдылықтары бар өзіндік циклі деп есептейтінін ескере отырып, сонат формаларының бірінің орындалған талдауы Орындаушыға басқа сонаттармен жұмыс істеуге көмектеседі, ұқсастықтарды көрсетеді және көркемдік тұрғыдан айқын орындаушылық тұжырымдаманы жасауға арналған құралдарды табуға мүмкіндік береді.

Түйінді сөздер: Прокофьевтің соната allegro-сы, Прокофьевтің Алтыншы сонатасы, Прокофьев сонаталарының интерпретациясы.

Natalya Trutneva¹

¹*Kazakh National Conservatory named after Kurmangazy*

**FEATURES OF S. PROKOFIEV'S SONATA FORM
on the example of the first part of the Sixth Piano Sonata, Op. 82**

Abstract

The study is devoted to the features of the sonata composition of one of the outstanding musical classics of the 20th century S. Prokofiev, in whose work the sonata form not only retained the significance of the peak of compositional thought but was also enriched with new dramatic solutions. The composer's sonata thinking is of exceptional interest as a kind of "field" of the intersection of the searches of the composer and performer, a "zone" of multiple style interactions.

The subject of research is the Sixth Sonata, op. 82, A-dur. An analysis of the first part of the sonata allowed determining the features of the author's interpretation of the sonata form and its musical drama. As a result of the analytical work, the fundamental properties of Prokofiev's sonata thinking were revealed – the maximum concentration and completeness of thematism, internal isolation, and isolation of sections, re-intonation as the primary method of thematic development, asymmetry of form. Considering the fact that many researchers find Prokofiev's nine piano sonatas to be a kind of cycle with a single stylistic line, proximity of figurative spheres and constructive, logical patterns, the analysis of one sonata will help the performer to work on other sonatas, suggest analogies and allow finding means for creating convincing artistically performing concept.

Keywords: Prokofiev's sonata-allegro, Prokofiev's Sixth Sonata, interpretation of Prokofiev's Sonatas.

Сонатная форма – одна из самых развитых и сложных нециклических форм инструментальной музыки, наиболее действенная, яркая и драматургически цельная. Она обладает наибольшими возможностями для воплощения сложных и многосторонних жизненных явлений, человеческих характеров, движения чувств, драматических конфликтов, больших идей, глубоких обобщений. Откристаллизовавшись во второй половине XVIII века, сонатная форма и до наших дней является одной из основных концептуально-структурных парадигм музыкального искусства.

Само зарождение **сонатного мышления** и всё его последующее развитие исходит из одной фундаментальной антитезы – **постоянства и изменчивости**. Эта антитеза как непрременный атрибут, включается в «структурно-семантический инвариант» жанра [1, с. 32], является мощным фактором, определяющим тип, характер содержания, развитие основных драматургических идей.

Сонатная форма обладает двумя важными качествами, которые создают условия для приспособления и реализации ее структуры и основного принципа в разных исторических и национальных стилях. Первое из них – это прочная композиционная схема, существующая по определенному музыкально-драматургическому закону: экспозиционное противопоставление и репризное объединение музыкального материала по тонально-тематическому признаку. Второе заключается в том, что эта жесткая структура может стать очень гибкой и разнообразной по образно-смысловому наполнению, исходя из требований новой музыкальной эстетики и законов новых эпох. Именно эти качества и обеспечивают эволюционное развитие сонатной форме, придают ей неповторимость в творчестве каждого композитора и в каждом конкретном сочинении.

В творчестве С. Прокофьева, одного из ярчайших музыкальных классиков XX века, сонатная форма не только сохранила значение вершины композиционной мысли, но и обогатилась новыми драматургическими решениями.

Анализ первой части Шестой фортепианной сонаты С. Прокофьева предпринят с целью определить особенность авторской трактовки сонатной формы и её музыкальной драматургии. .

Сонатное мышление композитора представляет исключительный интерес как своеобразное «поле» пересечения поисков композитора и исполнителя, «зона» множественных стилевых взаимодействий. Так как многие исследователи считают девять фортепианных сонат Прокофьева своеобразным циклом с единой стилистической общностью, близостью образных сфер и конструктивно-логических закономерностей, выполненный интерпретационный анализ одной из сонатных форм поможет исполнителю в работе над другими сонатами, подскажет аналогии и позволит найти средства для создания убедительной в художественном отношении исполнительской концепции.

Шестая соната A-dur, op. 82 была закончена С.Прокофьевым в феврале 1940 года, а спустя два месяца была впервые исполнена автором на Всесоюзном радио. Новое сочинение вызвало широкий резонанс. Впервые в фортепианной сонате с такой глубиной обобщений преломился страстный драматизм эпохи, её потрясения и катастрофы.

Шестая соната представляет собой четырёхчастный цикл. Драматическая идея сонаты воплощена в четырёх частях цикла как её последовательное развитие:

- 1 часть – Allegro moderato, A-dur;
- 2 часть – Allegretto, E-dur;
- 3 часть – Tempo di Valze lentissimo, C-dur;
- 4 часть – Vivace, a-moll.

Все части сонаты скреплены внутренним единством и органичностью, необычайно мощными для сольного фортепианного произведения. Драматическими центрами, своеобразными опорами драматургической арки цикла являются крайние части – сонатное аллегро и финал. Они отличаются интенсивным развитием, динамической импульсивностью, размахом и грандиозностью замысла.

Первая часть написана в классической сонатной форме с её традиционными разделами: экспозиция – разработка – динамизированная (усечённая) реприза и краткая кода, утверждающая императив главной темы.

Драматургическая концепция части раскрывается в контрастной остроте сопоставлений, на пределе конфликтности музыкальных тем-образов.

Композиционная схема I части:

Экспозиция			
г.п.	с.п.	п.п.	з.п.
23т.	16т.	24т.	28т.
Разработка			
1 раздел	2 раздел	3 раздел - Кульминация	4 раздел
п.п.	г.п./п.п.	п.п. в ув.	
24т.	13т.	63т.	26т.
Реприза			Кода
г.п.	п.п.		
11т.	7 т.		37т.

Экспозиция открывается афористичной, словно «вылепленной» темой **главной партии**, которая с первых тактов властно заявляет о себе, буквально обрушиваясь мощным, взрывным звуковым потоком. Это лейттема сонаты, художественный образ которой обладает предельной, по-театральному зримой выразительностью. Характерная активно-наступательная ритмическая фигура, нарушение метричности импульсивной акцентуацией, подчёркнутой резкими гармоническими сдвигами, мажоро-минорное мерцание терций, тритоновый ход в басу (a – dis), взлетающие вверх арпеджированные пассажи создают экспрессивно-устрашающий механистический образ.

Пример 1:

① Allegro moderato ♩ = 112

Настойчивое троекратное повторение лейттемы отмечено сверхгромкой динамикой *ff*. Каждое проведение каденционно ограничено, и в этих четырёх «остроугольных» каденциях, основанных на прямолинейной, дублированной в октаву восходящей квартовой интонации V-V-I ощущается упорство и непреклонность. Интересна гармоническая структура каденционного оборота – альтерированная доминанта с расщеплённой примой **b-es-g-e**, образующая по вертикали подобие кластера, разрешается в трезвучие VI ступени (прерванный оборот – как будто в работе машины происходит сбой, но она продолжает своё механическое движение).

Главная партия изложена в простой двухчастной форме с серединой развивающего типа.

a	a1	r	a1
7т.	4т.	8т.	4т.
A-dur		c-moll	A-dur

В середине (12 такт) появляется второй элемент – нисходящие по хроматизмам октавы, усиливающие образ бездушного натиска.

Пример 2:

②

Связующая партия, хотя и построенная на новом тематическом материале, в образном плане дополняет главную. Черты марша в связующей партии выявлены ярче – мелодический профиль её более прямолинейен и менее индивидуализирован.

Характерное прокофьевское **martellato**, остродиссонантные «глыбистые» аккорды, вызывают аналогии с образом крестоносцев в кантате «Александр Невский».

Пример 3:



Восходящее секвентное развитие темы, сопровождающееся динамическим нарастанием, достигает максимального напряжения и обрушивается вниз, «замирая» в басу. На фоне этого «замершего» баса возникает побочная партия.

Побочная партия (Poco più mosso) – нежное лирическое высказывание. Разителен её контраст с музыкой главной партии. После ударного натиска, бушующего во всеоружии остродиссонантных гармоний и многозвучной фактуры – скромное фактурное оформление, акустический эффект пустоты (бас и мелодический голос отдалены на пять октав), создающий почти зрительное ощущение хрупкости, незащитности, эмоциональной отрешённости образа.

Пример 4:

Жанровая основа темы – песенность в духе русских национальных традиций. Русское начало обнаруживается в интонационном, ладогармоническом облике темы. Восходящая трихордовая интонация, спадающая на слабых окончаниях, широкий звуковой объём, свободное и протяжённое развитие мелодической мысли, развёртываемой на «широком» дыхании, спокойная ритмика, тональная неопределённость, переменность опорных тонов (C-dur – a-moll), плагальность, элементы подголосочного склада роднят эту тему с русскими протяжными песнями.

Важный семантический элемент мелодии – ниспадающий триольный мотив **f-e-dis-e**. Уменьшенная терция – это и гиперболизированная интонация ламенто, краткий эмоциональный всплеск (вздых, стон), и, в то же время – предвосхищение inferнальных образов. В полной мере выразительное значение этого мотива раскроется в разработке и репризе первой части.

Побочная партия по форме – период.

a + a1
12т. 12т.

Во втором предложении, благодаря новому фактурному оформлению (выразительные подголоски в среднем голосе), тема становится более тёплой, эмоционально окрашенной. Но она незащитна, слаба и потому обречена. Важно отметить, что в своём персонифицированном звучании тема побочной партии уже больше не появится. Её третье проведение в E-dur (большетерцовый тональный сдвиг, начало **заключительной партии**)

прерывается знакомым **martellato**. Внезапное вторжение токатности связующей партии – яркий пример театральности мышления Прокофьева. Перевес явно на стороне враждебных сил. Жесткий яростный натиск буквально «сметает» побочную партию, а резкие гармонические сопоставления создают атмосферу хаоса и смятения.

Пример 5:

В последних тактах экспозиции звучность стихает, уступая место оцепенению и отрешённости. Движение внезапно тормозится аккордовыми ходами, медлительно опускающимися в низкие регистры речитативными фразами. На выдержанном тоне «а», в низком регистре, в триольной пульсации с акцентами на каждой доле появляется новый мотив, который можно трактовать как inferнальный образ «скрытой угрозы».

Пример 6:

Разработка. Структурная грань между экспозицией и разработкой отмечена сменой темпа (*Lento* – *Piu mosso del tempo I*). Переход в конце экспозиции, резко контрастирующий ее началу, создает эффект смены декораций, настраивает на восприятие новой мрачной образности. Эффект «показа» и столкновения образов (а не собственно тематическое развитие) определяют образную трансформацию и драматургическую логику композиции. Полифонические приёмы развития (имитации, контрапункт), создающие политональные сочетания, «режим» непрерывной остигатной пульсации, смелые фактурные решения, игра регистров, напряжённый динамический план крайне обостряют драматический конфликт. В центре драматургической концепции разработки находится образная трансформация

побочной партии. Тема побочной партии вовлекается в общий поток событий, теряет былую фактурную изолированность, обнаруживает неожиданные скрытые драматические возможности.

Контрастные сопоставления, напоминающие в техническом отношении монтаж в кинематографе, наложили отпечаток на структуру разработки. Она представляет собой цепь пронсящихся контрастных по принципу развития разделов.

Первый раздел разработки основан на преображённых интонациях побочной партии. Поразителен эффект её перевоплощения из хрупкой и лирической в тему нарастающего беспокойства. Мотивы побочной партии не варьируются, а трансформируются по принципу производного контраста. Остатная ритмическая пульсация, острая акцентировка, имитация темы в тритон, сухое стаккато, изломанные арпеджио с резкими «выстрелами» терции **as-c** в высоком регистре создают атмосферу страха, тревоги, паники.

Пример 7:

Второй раздел – появление ритмических фигур главной партии, которые проскакивают, словно электрические искры, на фоне всё той же назойливой акцентированной пульсации. Повторение на одной высоте мотива главной партии переводит его из тематически значимого элемента в элемент ритмического порядка. В быстром темпе из его повторений складывается макроритмическая масштабнотематическая структура дробления (4-2-1).

Пример 8:

На гребне динамической волны вступает побочная партия (третий раздел разработки). Тема побочной партии проходит в увеличении, в результате чего в изначально кантиленной

теме прорастает речевая выразительность, вносящая свои краски в динамически развивающийся образ-портрет. Это уже не тема «в себе», а грозная декламация.

Пример 9:

Непрекращающееся нагнетание приводит к первой кульминации – динамика *ff*, использование резких шумовых эффектов (*glissando*, *col pugno*, кластеры как пограничные явления между тоновостью и ударностью), стремительно взмывающие пассажи, непрекращающаяся пульсация остинатного баса являются фоном, на котором происходит контрапунктическое сочетание тематических пластов главной и побочной партий, их яростное столкновение. Этот эпизод вновь вызывает ассоциации с кантатой «Александр Невский» (№ 5, «Ледовое побоище»).

Пример 10:

Заключительный раздел разработки знаменуется появлением новой темы. Глубокие басы, плотные многозвучные диссонантные аккорды, интонационная и ритмическая повторность, цепь нисходящих квартовых и терцовых мотивов, стихийный размах создают образ трагического колокольного звона, неотступного глубинного набата (Пример 11).

Колокольность играет здесь очень важную смыслообразующую роль. Её драматургическая функция - накопление напряжения, подобно доминантовому преддыкту в предрепризном разделе классических сонатных разработок. Тревожный колокольный набат воспринимается не столько в изобразительном, сколько в психологическом плане как символ надвигающейся беды. Постепенное затихание звучности (*p*, затем *pp*), замедление темпа (*ritardando*) приводит к краткому заключению, напоминающему далёкий, замирающий перезвон колоколов.

Пример 11:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 10 and the second at measure 55. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *p*, and *sf*. The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Прокофьев отсекает репризу от разработки так же, как разработку от экспозиции – тот же приём замедления темпа и реминисценция знакомого мотива «скрытой угрозы» - зло не исчезло, оно затаилось...

Пример 12:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system begins at measure 11 and the second at measure 61. The tempo is marked *Andante*. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *rit.*, and *pp*. The music is characterized by a slower tempo and dynamic contrasts.

Реприза - Allegro moderato come prima – короткая и динамичная, утверждает господство образов главной партии, запечатлевает в памяти слушателя образ зла.

Главная партия звучит в своём первоначальном облике, но структурно изменена (сжата). Перемена местами звуков басового тритона (**dis-a** вместо **a-dis**) и регистровое варьирование в первом предложении усиливают гротескную гиперболизацию образа.

Побочная партия - как напоминание, лишь «тенью» появляется на короткий миг. Ладовой неопределённости (**C-a**) уже нет, побочная партия в безоговорочном ля-миноре.

Лирическая тема «погибла», и напоминание о ней проникнуто горечью. Тема побочной партии растворяется в колокольном набате из последнего раздела разработки (**личное горе и общенародное горе?**), а троекратная пронзительная интонация **f-e-dis-e** в октавном удвоении, в звучности *ff* воспринимается как выражение мучительного крика боли и отчаяния.

Пример 13:

Исходя из анализа первой части Шестой сонаты, сделаем некоторые выводы по поводу особенностей сонатного мышления С.Прокофьева.

В целом Прокофьев трактует сонатную форму вполне традиционно, в ней присутствуют основные разделы – экспозиция, разработка, реприза, кода, причем каждый раздел несёт свойственную ему драматургическую и формообразующую функцию. Но есть одно важнейшее качество, которое в корне отличает сонатное мышление Прокофьева от традиционного – это ярко выраженная театральная конкретность сонатной драматургии, сценическое (а в некоторых моментах – кинематографическое) понимание конфликтности и образного развития. «Театральность музыки Прокофьева, – пишет Е. Долинская, – существует не как локальная особенность, а как одна из определяющих черт художественной ментальности Мастера» [2, с. 5]. Следствием подобного подхода к сонатной форме стали следующие её свойства:

1.Образная завершённость тематизма. Все темы – это готовый, завершённый, не требующий процесса становления и выявления его характерных качеств, художественный образ. В первом же экспозиционном изложении композитор стремится дать его полное осмысление без скрытой внутренней его кристаллизации. Отсюда повышенное значение экспозиционного раздела в форме. Экспозиция представляет собой непрерывное последование вытесняющих друг друга и вступающих в сложные взаимоотношения тематических образований, как будто своеобразное движение сменяющихся кадров. Их расчленённость подчёркивается всеми средствами создания музыкальной контрастности – тональными, ладогармоническими, темповыми, метроритмическими, динамическими, фактурными, артикуляционными. Однако при этом кадровая «монтажность» не приводит к механическому суммированию фрагментов. Прокофьев связывает эти «кадры» рядом приёмов, главный из которых – ладогармоническая логика.

Закономерности, проявляющиеся в ладовой основе гармонии Прокофьева, в широком плане являются общими для музыки XX века. «Общий принцип гармонии Прокофьева - использование новых возможностей современной гармонии при прочной опоре на самые

коренные идеи классической гармонии и сохранении основных ее конкретных форм» - пишет Ю. Холопов [3]. Все основные разделы формы имеют выраженные высотные опоры, а в их соотношении прослеживается терцово-секундовая логика. Кроме того, важно отметить роль тритона, которая главенствует на разных уровнях: в последовании аккордов и тональностей.

2. Явно проступающая повествовательность драматургии, следствием которой стала внутренняя замкнутость разделов и их обособленность друг от друга. Грани формы в сонате - это не только торможение, но и активизация продвижения, развития, стимул к обнаружению конфликтной драматургии формы. Прокофьев буквально отсекает экспозицию от разработки, а разработку – от репризы. Помимо приёма замедления в конце раздела и смены темпа и характера движения в начале нового раздела, композитор реминисцирует мотив «скрытой угрозы» (реминисценция – чисто театральный приём). Эти резкие вторжения создают эффект смены декораций, настраивают на восприятие новой образности.

Обращает на себя внимание внутренняя фрагментарность разработки. Приёмы кинематографической контрастности, основывающиеся на технике монтажа, наложили отпечаток на структуру разработки. Она представляет собой цепь проносящихся контрастных по принципу развития разделов, создающих почти зрительный эффект приближений и удалений, чередования эпизодов крупного плана (тема побочной партии в увеличении) и общего плана (в кульминации мелодические контуры тем теряются в вихре фигураций).

3. Метод развития тематического материала.

Предельная концентрированность и завершённость тематизма порождает его сопротивляемость разработке. Не собственно тематическое развитие, а эффект «показа» и столкновения образов определяют драматургическую логику композиции. И всё же Прокофьев находит такой метод развития, который способен преодолеть эту законченность и завершённость материала, перевести развёртывание тематизма на новый уровень, создать новое образное качество. Основным способом развития становится **переинтонирование, образная трансформация тем**, направленная на отрицание исходного качества темы. Яркий пример – образная трансформация побочной партии, которая становится главным событием драматургической концепции разработки. Тема побочной партии вовлекается в общий поток событий, теряет былую фактурную изолированность, обнаруживает неожиданные скрытые драматические возможности. Это динамически развивающийся образ-портрет. Поразителен эффект её перевоплощения из хрупкой и лирической в тему нарастающего беспокойства (первый раздел разработки), в грозную декламацию (третий раздел разработки) и краткое воспоминание, промелькнувшее «тенью» в репризе. Трансформация темы воспринимается как изменения, возникшие в результате определённых жизненных обстоятельств (образная «метаморфоза» как результат помещения персонажа в чуждую для него среду – листовский приём: соната си-минор).

4. Особенности структуры.

Обращает на себя внимание несимметричность структуры сонатной формы. Это одна из характерных особенностей сонатного мышления Прокофьева (в частности, в Третьей сонате, а-moll, реприза также сжата, усечена главная партия). Подобный прием, возможно, имеет важный драматургический смысл: сжатая реприза не только утверждает победу главной партии, но и создает импульс дальнейшего развития в цикле.

5. Исполнительские особенности.

С исполнительской точки зрения первая часть Шестой сонаты С. Прокофьева невероятно трудна. Главными средствами в исполнительском построении формы являются, на наш взгляд, **ритм и динамика**.

Владение исполнительским временем – одна из сложнейших задач для музыканта. В музыке С. Прокофьева это особенно актуально. Ведь ритм у Прокофьева, по определению В. Холоповой, «как выразительное средство выступает на первый план, играет существенную конструктивную роль, обладает самостоятельными закономерностями

внутренней организации» [4, с. 8]. Главная задача для исполнителя – выявить устойчивый ритмический стержень. Ритмическую пульсацию нужно рассматривать как конструктивное средство, создающее «каркас», на котором ярче высвечиваются все нюансы ритмического развития. Целостность формы складывается из ряда замкнутых, расчленённых разделов и для исполнителя важно индивидуализировать каждый раздел ритмическими и темповыми средствами, **выстроить темпоритмическую драматургию**, создать «темповые арки», значение которых огромно как в плане создания образной драматургии, так и в формообразовании.

Единство и целостность формы обеспечивается и чётко выверенным динамическим планом. Очень часто изменение динамического уровня совпадает с моментами ввода новых тематических разделов. Это наглядно показывает, что динамике в сочинении отводится важная формообразующая роль. Резкая смена звучности на грани разделов в экспозиции (главная и связующая партии), разработки и репризы придаёт кинематографическую выразительность и, одновременно, «цементирует» форму. В четвертом разделе разработки на протяжении 17 тактов выдерживается постоянное *ff*. В совокупности с огромным звуковым диапазоном, непрерывной остинатной пульсацией, удержание высочайшего динамического уровня нагнетает экспрессию, придаёт этому разделу значение драматической кульминации формы.

Обращает внимание двухплановость динамики в коде: *diminuendo* удаляющегося колокольного перезвона и *ff* лейтмотива сонаты в заключительных тактах.

Шестую фортепианную сонату Прокофьева, а в особенности её 1 часть, называют «портретом Времени». Острое чувство времени, эпохи нашло отражение не только в образном строе музыки, но и в неповторимо оригинальной логике сонатного мышления.

Список литературы:

1. *Арановский М.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
2. *Долинская Е.* Театр Прокофьева. М., 2012. – 379 с.
3. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967. – 478 с.
4. *Холопова В.* О ритмике Прокофьева // От Люди до наших дней. М.:Музыка, 1967. – С. 230-255.
5. *Григорян Л. Е.* К вопросу об интерпретации фортепианных сонат С.С.Прокофьева. М., 1992.
6. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева [Текст]. - Москва : Сов. композитор, 1973. - 285 с.
7. *Гаккель Л. Е.* Фортепианное творчество Прокофьева. - М.: Гос. муз.издат., 1960. - 172 с.
8. *Гаккель Л. Е.* Шестая, седьмая и восьмая сонаты для фортепиано С. Прокофьева и вопросы, их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. М., 1962. – С. 124-156.
9. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева. – М. : Музгиз, 1961. – 88 с.
10. *Горюхина Н. А.* Эволюция сонатной формы. – Киев: Муз.Укр., 1973. – 310 с.
11. *Шитикова Р. Г.* Диалогичность как основа современного сонатного мышления (Музыка XX века в вузовских курсах «История искусств» и «Анализ музыкальных произведений») // Современное музыкальное образование – 2005. Ч. 1. – СПб: ИПЦ СПбГУТД, 2005. – С. 47–50.
12. *Москалец Ю. В.* Русская фортепианная соната рубежа XIX– XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Москалец Юлия Владимировна; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2004. – 32 с.

References (transliterated)

1. *Aranovskij M.* Struktura muzykal'nogo žanra i sovremennâ situaciâ v muzyke // Muzykal'nyj sovremennik. – 1987. – Vyp. 6. – pp. 5-44.
2. *Dolinskâ E.* Teatr Prokof'eva. M., 2012. – 379 p.
3. *Holopov Ū.* Sovremennye čerty harmonii Prokof'eva. M., 1967. – 478 p.
4. *Holopova V.* O ritmike Prokof'eva // Ot Lûdi do naših dneĭ. M.:Muzyka, 1967. – pp. 230-255.

5. **Grigorân L. E.** K voprosu ob interpretacii fortepiannyh sonat S.S.Prokof'eva. M., 1992.
6. **Del'son V.** Fortepiannoe tvorčestvo i pianizm Prokof'eva [Tekst]. - Moskva : Sov. kompozitor, 1973. – 285 p.
7. **Gakkel' L. E.** Fortepiannoe tvorčestvo Prokof'eva. - M.: Gos. muz.izdat., 1960. – 172 p.
8. **Gakkel' L. E.** Šestaâ, sed'maâ i vos'maâ sonaty dlâ fortepiano S. Prokof'eva i voprosy, ih interpretacii // Voprosy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva. M., 1962. – pp. 124-156.
9. **Holopova V., Holopov Ū.** Fortepiannye sonaty S. S. Prokof'eva. – M. : Muzgiz, 1961. – 88 p.
10. **Gorûhina N. A.** Èvolûciâ sonatnoj formy. – Kiev: Muz.Ukr., 1973. – 310 p.
11. **Šitikova R. G.** Dialogičnost' kak osnova sovremennogo sonatnogo myšleniâ (Muzyka HH veka v vuzovskih kursah «Istoriâ iskusstv» i «Analiz muzykal'nyh proizvedenij») // Sovremennoe muzykal'noe obrazovanie – 2005. Ĉ. 1. – SPb: IPC SPGUTD, 2005. – pp. 47–50.
12. **Moskalec Ū. V.** Russkaâ fortepiannaâ sonata rubeža XIX– XX stoletij v atmosfere hudožestvennyh iskanij èpohi: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniâ: 17.00.02 / Moskalec Ūliâ Vladimirovna; Moskovskaâ gosudarstvennaâ konservatoriâ im. P. I. Ĉajkovskogo. – M., 2004. – 32 p.

Сведения об авторе

Трутнева Наталья – магистрант 2 курса специальности «Инструментальное исполнительство», кафедры фортепиано Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения и композиции В.Е.Недлина.

Автор туралы мәлімет:

Трутнева Наталья – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы фортепиано кафедрасының, «Аспаптық орындаушылық мамандығының» 2 курс магистранты; ғылыми жетекшісі – өнертану кандидаты, музыкатану және композиция кафедрасының аға оқытушысы В. Е. Недлина.

Information about the author:

Natalya Trutneva – 2-year masters' student of “Instrumental Performance” specialty, piano department of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor – Valetiya Nedlina, Ph. D., senior lecturer of the Department of Musicology and Composition.

МРНТИ 18.41.91

Бекарыс Якупов¹*¹Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы
Алматы, Казахстан***ОПЕРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВА****Аннотация**

Данная статья посвящена оперному творчеству известного казахского композитора Еркегали Рахмадиевича Рахмадиева. Автором рассматривается история создания опер, отличительные особенности опер, музыкальный язык, а также высказывания самого композитора по поводу своих сочинений. Идея создания значительной оперы всегда была в замыслах композитора. Сам статус этого жанра в казахской музыкальной культуре определял особый творческий интерес к нему. Творчество Еркегали Рахмадиева занимает одно из достойных мест в музыкальной культуре Казахстана. Его созидательный труд неотделим от искусства казахского народа и является его национальной гордостью. Творческая позиция Еркегали Рахмадиева была такова, что в опере наиболее полно и разносторонне можно было выразить своё отношение к происходящим вокруг событиям. Также опера давала большие возможности для использования национальных сюжетов, благодаря которым композитор мог отразить историю, обычаи и традиции народа. В общей сложности композитором было создано пять опер. Если же обратиться к сюжетам опер, можно обнаружить, что они совершенно разные по содержанию, литературным источникам и отвечали тем требованиям, которые подсказывало время.

Ключевые слова: опера, оперное творчество, композитор, Еркегали Рахмадиев, история создания, либретто.

Бекарыс Якупов¹*¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан***ЕРКЕГАЛИ РАХМАДИЕВТИҢ ОПЕРАЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ****Түйін**

Бұл мақала белгілі қазақ композиторы Еркегали Рахмадиевич Рахмадиевтің опералық шығармаларына арналады. Автор операның тарихын, осы шығармалардың айрықша ерекшеліктерін, музыкалық тілін, сондай-ақ сазгердің өз туындылары туралы пікірлерін қарастырады. Маңызды операны құру идеясы әрқашан композитордың ойында болды. Қазақ музыка мәдениетінде осы жанрдың мәртебесі оған ерекше шығармашылық қызығушылығын анықтады. Еркегали Рахмадиевтің шығармашылығы Қазақстанның музыкалық мәдениетінде лайықты орнын алды, қазақ халқының өнерінен ажырамайды және Қазақстан өнерінің ұлттық мақтанышы. Еркегали Рахмадиевтің шығармашылық ұстанымы операдағы оқиғаларға өз көзқарасын білдіре алатындығында болды. Опера композиторға ұлттық құралдарды пайдалану үшін зор мүмкіндіктер берді, соның арқасында ол халықтың тарихы, әдет-ғұрыптары мен дәстүрлерін опералық туындыларында көрсете алды. Жалпы алғанда композитор бес операны жазды. Егер операның сюжетіне жүгінсек, олардың мазмұны, әдеби көздері бойынша мүлдем өзгеше және уақыт берген талаптарға жауап бергенін анықтауға болады.

Түйінді сөздер: опера, опералық шығармашылық, композитор, Еркегали Рахмадиев, құрылу тарихы, либретто.

Bekarys Yakupov¹

¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Almaty, Kazakhstan*

OPERA CREATIVITY BY YERKEGALI RAKHMADIEV

Abstract

This article is devoted to Opera creativity of the famous Kazakh composer Erkegali Rakhmadiev. The author considers the history of the creation of operas, the distinctive features of operas, the musical language, as well as the statements of the composer himself about his creations.

The idea of creating a significant opera has always been in the composer's intentions. The very status of this genre in the Kazakh musical culture determined a particular creative interest in it. Creativity of Erkegali Rakhmadiev is one of the decent places in the musical culture of Kazakhstan. His creative work is inseparable from the art of the Kazakh people and is its national pride. The creative position of Erkegali Rakhmadiev was such that in the Opera it was possible to express one's attitude to the events taking place around him in the most complete and versatile way. The Opera also provided great opportunities for the use of national themes, thanks to which the composer could reflect the history, customs and traditions of the people. In total, the composer created five operas. If you turn to the plots of operas, you may find that they are completely different in content, literary sources and meet the requirements that were suggested by time.

Keywords: opera, opera art, composer, Erkegali Rakhmadiev, history of creation, libretto.

Как верно заметил академик Б. В. Асафьев, «...выход в окружающую социальную среду для композиторов легче всего даётся через оперу, которая необычным богатством действия, сюжета и форм развёртывает воображение и в то же время направляет его на конкретные данности, не говоря уже о возникающей лёгкости общения с людьми в силу эмоционального воздействия на них человеческого голоса в театрально-драматическом окружении» [1, 75].

Роль оперы как общественной трибуны особенно весомо определилась в Казахстане в период активного строительства новой культуры. Способность данного жанра глубоко и многогранно отражать явления действительности, воплощать все идеи и образы, разнообразная и глубокая связь с древней музыкальной культурой народа явились теми чертами, благодаря которым опера заняла ведущее место в духовной жизни народа. Как говорил великий русский композитор П. И. Чайковский: «Опера, и именно опера, сближает вас с людьми, роднит вашу музыку с настоящей публикой, делает вас достоянием не только отдельных маленьких кружков, но при благоприятных условиях – всего народа» [2, 13].

Жанр оперы является областью наибольшего приложения творческих интересов Еркегали Рахмадиева. Его оперы, различные по жанру и тематике, разносторонне отражают общественные проблемы, характеризуются демократичностью и народностью сюжетов, а также ярким и национальным мелодизмом.

Первая опера Еркегали Рахмадиева – «Қамар сұлу» написана в 1963 году, в основу либретто Б. Тажибаева и Н. Баймухамедова положен одноимённый роман классика казахской советской литературы С. Торайгырова. Опера о судьбе женщины повествует историю романтической любви, столкнувшейся с жёсткими принципами патриархальных устоев казахского общества. Жизнь открывается в опере в формах самой жизни. В разнохарактерности персонажей – добрых и злых, красивых и отталкивающе порочных, юношески порывистых и умудрённых жизненным опытом. В множественности человеческих страстей: любви, ненависти, ревности, коварстве, бесстрашии перед лицом опасности. Музыкальный язык оперы мелодичен, драматически-экспрессивен. Важную роль играют лейттемы и лейтинтонации. Особое место в опере занимает хор: впечатляюще звучит в сцене гибели Қамар хорал а сарпелла - один из первых примеров использования Е. Рахмадиевым этого жанра в контексте национальной оперы. Сценическая судьба оперы была достаточно успешной благодаря её мелодическому стилю, который опирался на песенно-романсные традиции [3].

Создание следующей оперы – «Степное зарево» было связано со стремлением отразить в музыке героико-патриотическую идею. Опера была написана в 1967 году к 50-летию образования СССР. В основе сюжета – борьба казахского и русского народа за установление Советской власти в Семиречье. Опера написана совместно с композиторами А. Бычковым и Г. Гризбиллом. Она не была итогом духовного содружества композиторов, которые лишь выполняли общественный заказ. Вот что сказал сам автор по поводу этого произведения: «Я вполне разделяю мнение критики о «Степном зареве», которая нашла оперу непродуманной драматургически, неровной стилистически и к тому же недоработанной по части либретто. Видите, сколько «не». И за каждым – серьёзный музыкальный изъян. Сказалось, прежде всего, несовершенство избранной нами методики работы над оперой. Мы пошли по самому простому пути – каждый взялся написать одно действие. А между тем – это я понял впоследствии – в первую очередь следовало продумать проблему «состыковки» материала, ибо состоял он из равных интонационных пластов и включал как русскую песенность, так и казахский народный мелос.» [4, 11].

Опера «Степное зарево» оказалась неудачной попыткой развить героико-патриотическую тему, однако, её просчёты подсказали автору другой путь художественного воплощения этой идеи. Данный композиторский замысел был осуществлён в последующей опере композитора – «Алпамыс». История про героические подвиги батыра Алпамыса не могла не заинтересовать композитора, который искал оперный сюжет из истории народа, образы, которые олицетворяли родную землю, борьбу за свободу и независимость [3].

Опера «Алпамыс» была написана в 1973 году. Это поистине зрелая опера, которая отличалась от двух предыдущих не только яркостью музыки, но и драматургической цельностью. Либретто, написанное К. Кенжетаяевым, отражает основные линии сюжета эпоса, повествующего о героических поступках батыра Алпамыса. Крупномасштабное сочинение эпического характера написано на основе старинных народных преданий, которое во многом продолжает традиции русской оперы-сказки («Руслан и Людмила» М. Глинки, «Золотой петушок» и «Кашей бессмертной» Н. Римского-Корсакова). Партитура оперы изобилует яркими и красочными эпизодами, колоритными сценами национального быта, впечатляющими вокальными и танцевальными номерами.

В музыкально-сценической композиции оперы отчётливо проявляются своеобразные черты эпической оперы – воссоздание определённой атмосферы, временная дистанция между событием и его воспроизведением, обстоятельная музыкальная зарисовка образов главных героев, сближение и столкновение их поступков и действий, а также сопоставление и переплетение двух контрастных миров – реального и сказочно-фантастического, вымышленного. В опере воскрешается жизнь и быт народа, историческое прошлое которого характеризуется неустанной борьбой за свободу и счастье [5].

Опера в целом звучит эпически масштабно и мощно. Ей присущ высокий профессионализм композиторского письма, отточенность музыкального языка и зрелость художественного мышления. Мотивы героики, эпической величавости, лирической проникновенности, органически взаимопроникая, придают музыке Еркегали Рахмадиева эмоциональную насыщенность, напевность и выразительность.

Одним из носителей драматургической линии оперы «Алпамыс» является хоровая музыка. Она отличается не только мелодической образностью, но пронизана развитой полифоничностью. Все хоровые сцены органично вытекают из сюжета произведения, где образ народа в единении с героической личностью раскрывается действенно и убедительно.

Создание оперы «Алпамыс» стало весомым вкладом Е. Рахмадиева в историю казахской музыкальной культуры. Композитор воскресил традиции многовекового эпического наследия, как одной из проявлений общечеловеческих ценностей [4].

Следующим оперным сочинением композитора явилась опера «Песнь о целине», написанная в 1980 году. Либретто К. Мухамеджанова. Опера написана к 25-летию освоения целинных земель Казахстана. Она повествует о молодёжи тех лет, о труде людей разных национальностей, объединённых единой целью. «Песнь о целине» обращена к событиям,

ставшим современной историей. Однако всё происходящее в опере кажется вымышленной реальностью. Введённые в оперу кадры кинохроники только подчёркивают условность происходящего на сцене. Целина покоряется первопроходцам под бодрые ритмы маршей, под песни юности и молодости. На смену героическим будням приходит время праздничных торжеств и лирического забвения. Эти два этапа в жизни целины разделяет лишь короткая пауза – антракт между действиями.

Мысль о том, чтобы создать оперу на современную тему возникла у Е. Рахмадиева ещё в студенческие годы. В интервью газете «Советская культура» композитор сказал: «Тема целины увлекла меня почти четверть века назад, в 1956 году, когда Казахстан дал Родине первый миллиард пудов зерна. Я в ту пору дипломник Алматинской консерватории, был включён в концертную бригаду, обслуживающую хлебобобов-победителей. Запомнился концерт Еркебаева Серкебаева на будущей центральной усадьбе нового целинного совхоза. Под звёздным небом светлыми парусами стояли брезентовые палатки. Сценой была передняя часть комбайна. Освещением – ослепительные фары машин. И на всю бескрайнюю степь – голос Серкебаева, бессмертный романс Абая «Көзімнің қарасы». Еркек пел на казахском языке. И никому не нужен был перевод. Все всё понимали. Надо было видеть лица молодых целинников в те волшебные минуты» [6].

«Когда я писал оперу «Песнь о целине», – отмечал далее Е. Рахмадиев в интервью, – передо мной как в широкоэкранном кино, проходили картины, запечатлевшиеся в памяти от многочисленных поездок по целине в разные годы: палатки, припорошенные снегом, первые дома. Красивые посёлки, утопающие в садах. И лица людей, лица моих друзей – целинников. Их голоса. Голоса планеты ста языков...». Таким образом, знание жизни целинников не по книгам и газетным статьям, позволило композитору показать в опере высокую гражданственность и проникновенный лиризм, героизму подвига и красоту любви, характеризующих мысли и чувства людей той поры. Поэтому в опере присутствуют сцены, разные по настроению, но единые по внутренней логике. Начальный эпизод из I действия, рисующий трудовые будни целинников, сменяется романтическим монологом секретаря райкома, полный юмора рассказ весельчака Реми естественно переходит в яркую сцену праздника первой борозды. II действие решено в таком же драматургическом ключе: вслед за лирическими эпизодами идёт драматическая сцена степного пожара. В борьбе со стихией гибнут главные герои оперы Катя и Санат; скорбная и гордая песня разносится над спасёнными полями. Благодаря этому каждая из контрастных сцен предстаёт перед зрителями страницей волнующего и цельного рассказа о жизни целинников.

В музыкальном языке оперы открыто проявлены ярко-национальный колорит, вокальная выразительность и ясность художественного мышления. В опере, жанр которой автор определил как романтические сцены, широко претворяется современный мелос. Он обогащён Е. Рахмадиевым разными способами – яркие и красочные мелодии исходят от богатейших традиций казахской народной песенности и современного интонационного словаря. В опере претворены популярные бытовые жанры – марш, вальс, массовая и лирическая песня и другие, которые несут определённую тематическую, драматургическую и смысловую функцию. Композитор искусно применяет их, вовлекая в построение крупных сцен.

Одной из главных черт оперы можно считать умение передать пафос, патетику и настрой целого коллектива. Эта основная тематическая линия пронизывает всю оперу, раскрываясь в вокальных партиях как отдельных героев, так и всего народа. Мир большого коллектива тонко переплетается с личной жизнью оперных героев. Интересы главных героев находят неразрывную связь с общественной жизнью.

Как известно, освоение целины – всенародное дело, эпохальное явление в истории. Поэтому Еркегали Рахмадиев выдвигает образ народа в опере на первый план. Значительные страницы оперной партитуры, в которых звучит хоровая музыка, в трактовке хора звучит очень мощно и впечатляюще. Композитор раскрывает многогранный облик народа через разнообразные хоры, которые отличаются друг от друга по жанрам и драматургическим функциям.

Отображая подвиги народа, казахская опера воплотила в себе тему большой общественной значимости, выдвинув главным действующим лицом коллективный образ народа, воспевая его безмерную любовь к Родине.

Последней оперой Еркегали Рахмадиева стала героико-эпическая опера «Абылай хан». Была написана в 1999 году по либретто А. Кекильбаева. Сюжет оперы, несомненно, связан с обретением Казахстаном независимости. Основная идея оперы – защита отечества от врагов (джунгарских, калмыкских, кокандских, хивинских и других иноземных противников). Воссозданная художественная образность эпохи Абылай хана – это исторический диалог веков, созвучный главным приоритетам независимого Казахстана – национальной безопасности, единству и сплочённости народа. Опера наполняет зрителя чувством патриотизма, сопричастности к событиям «давно минувших дней». Произведение впечатляет изобилием действующих лиц, яркими сценами и диалогами, которые передают самобытную стилистику национального языка. Еркегали Рахмадиев писал эту оперу почти 9 лет. Он опирался на достижения мировой и русской оперных школ в синтезе с национальными фольклорными традициями.

Преломление национальных истоков, обращение к собственным корням являлось наиболее востребованной областью претворения творческих замыслов многих композиторов. Всё это стало реально возможным после обретения Казахстаном независимости. Живой интерес вызывало воплощение исторических сюжетов и выдающихся лиц – Абылай хана, Толе би, Махамбета и многих других видных деятелей. Каждый художник по-своему интерпретировал их образы, применяя индивидуальные стилистические и композиционные особенности.

Партитура оперы «Абылай хан» типизируется синтезом индивидуального и исконно-национальных начал – оперные арии, дуэты, массовые номера органически взаимодействуют с фольклорными жанрами – бата, жұмбақ әңгіме, терме и т.п. Эти приёмы композиторского письма представляют основу художественно-стилевых тенденций новаторского произведения Еркегали Рахмадиева, за основу которого взята идея единства народа и государственной целостности Казахстана.

В интервью газете «ЦентрАзия» Еркегали Рахмадиев говорил: «...Я испытывал более глубокое, более сложное чувство - ответственность! Пять лет вдвоём с супругой мы, что говорится, безвылазно жили в домике на берегу Балхаша. Надо было отрешиться от всего белого света, и работать каждый день от темна до темна, чтобы написать этот гимн нашей независимости. Мы жили там круглый год. Вокруг ни одной живой души. Зимой по ночам рядом с нашим домиком были волки, их в морозы всё же тянет к человеческому жилью, а кроме нас за километры - никого. Жутко, конечно. Но разве это трудности? Я горжусь проделанной работой. Наверное, это моя лебединая песня...»

Обобщая сказанное по творчеству одного из талантливейших композиторов современного Казахстана Еркегали Рахмадиева, можно констатировать, что он принадлежит к тем счастливым людям, которые получили всенародное признание ещё при жизни. Его творчество показывает, что овладение опытом мирового искусства есть процесс многогранный и что работой в жанрах европейской музыки оно не ограничивается. Существует и встречное движение, которое исходит из истоков национального фольклора. В казахской музыке – от кюя и песни, которые в рамках индивидуального композиторского творчества сближаются с культурой многоголосия [4]. Пожалуй, нет ни одного сочинения композитора, которое бы не исполнялось, выйдя тут же из-под пера композитора, и большинство из них звучат на многих концертных площадках не только нашей республики, но и далеко за её пределами. Что касается опер, то общим для всех является глубокое знание национальных традиций, умение гибко и свободно применять их, открывая свежие, порой неожиданные их возможности на пути расширения и обогащения национального стиля в рамках европейских традиций.

Список литературы

1. *Асафьев Б.* Избранные сочинения. – М., 1957. – т. 5. – 388 с.
2. *Протопопов В., Туманина Н.* Оперное творчество Чайковского. – М., 1957. – 368 с.
3. *Джумакова У., Кетегенова Н.* Казахская музыкальная культура (1920–1980). – Алматы: ҒЫЛЫМ, 1995. – 256 с.
4. *Измайлова Л. В.* Еркегали Рахмадиев. – Астана: Елорда, 2000. – 192 с.
5. *Абулгазина Г.* Некоторые драматургические особенности оперы Е. Рахмадиева «Алпамыс» // Памяти В. П. Дерновой. – Алма-ата, 1992.
6. Маричева В. Песнь о целине // Советская культура. 1980. 22 июля
7. *Валентинова И.* Песнь о целине. // Северный рабочий. – 1981. – 19 августа.
8. *Кетегенова Н.* Музыка сокровенных чувств. // Вечерняя Алма-Ата. – 1969. – 24 марта.
9. *Кузембаева С.* Путь в большое искусство. // Композиторы Казахстана. – 1978. – вып.1.
10. *Кузембаева С., Мусагулова Г., Касимова З.* Казахские оперы. Алматы, 2010. – 248 с.

References (transliterated)

1. *Asaf'ev B.* Izbrannye sočineniâ. – M., 1957. – vol. 5. – 388 p.
2. *Protopopov V., Tumanina N.* Opernoe tvorčestvo Čajkovskogo. – M., 1957. – 368 p.
3. *Džumakova U., Ketegenova N.* Kazahskaâ muzykal'naâ kul'tura (1920–1980). – Almaty: Gylym, 1995. – 256 p.
4. *Izmajlova L. V.* Erkegali Rahmadiev. – Astana: Elorda, 2000. – 192 p.
5. *Abulgazina G.* Nekotorye dramaturgičeskie osobennosti opery E. Rahmadieva «Alpamys» // Pamâti V. P. Dernovoj. – Alma-ata, 1992.
6. *Maričeva V.* Pesn' o celine // Sovetskaâ kul'tura. 1980. 22 iûlâ
7. *Valentinova I.* Pesn' o celine. // Severnyj rabočij. – 1981. – 19 avgusta.
8. *Ketegenova N.* Muzyka sokrovennyh čuvstv. // Večernââ Alma-Ata. – 1969. – 24 marta.
9. *Kuzembaeva S.* Put' v bol'soe iskusstvo. // Kompozitory Kazahstana. – 1978. – vyp.1.
10. *Kuzembaeva S., Musagulova G., Kasimova Z.* Kazahskie opery. Almaty, 2010. – 248 p.

Сведения об авторе:

Якупов Бекарыс – магистрант 2 курса Казахской национальной консерватории имени Курмангазы. Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент **Сабырова А. С.**

Автор туралы мәлімет:

Якупов Бекарыс – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының бірінші оқу жылының магистранты. Ғылыми жетекшісі – **Сабырова А. С.** өнертану кандидаты, доцент.

Information about the author:

Bekarys Yakupov - master's student of 2nd year at Kurmangazy Kazakh National Conservatoire. Research supervisor – **Sabyrova A.**, Candidate of Art Criticism, docent.

МРНТИ 18.41.09

Томирис Махаматдинова¹¹Казахская национальная консерватория имени Курмангазы
Алматы, Казахстан**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ЭРИКА САТИ
В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕНДЕНЦИЙ ВРЕМЕНИ****Аннотация**

Эрик Сати – один из выдающихся композиторов-реформаторов, который своими творческими идеями и открытиями оказал огромное влияние на развитие Новой музыки. Наследие композитора достаточно обширно. Это – вокальные произведения, оркестровые пьесы, балеты, музыка к спектаклям, но большая его часть – это фортепианная музыка (пьесы, сюиты), которая, как подтверждает композиторская практика Э. Сати, служила ему творческой лабораторией. Увлечение эстетическими установками дадаизма нашло отражение в пьесах «Bonjour Biqui, bonjour», «Ловушка для Медузы». В музыке обнаруживается много пересечений с изобразительным искусством, в частности, с творчеством М. Шагала и М. Эрнста.

Особенная область экспериментов – сюиты для так называемого *подготовленного* или *препарированного фортепиано*. Сати принадлежит первенство в открытиях тембровой и частотной альтерации инструмента чрезвычайно простыми средствами, фортепианной *сонорики*. В фортепианном цикле «Спорт и развлечения» воплощены урбанистские эстетические тенденции. Характерные для композитора словесные комментарии к его сочинениям близки концептуальной живописи А. Руссо. Эти тексты являются неотъемлемой частью его музыкальной партитуры, поскольку характер его мышления связан с новым для того времени, синтетическим искусством, позже соединившим в одно целое не только музыку и слово, но и жест, танец.

Ключевые слова: Эрик Сати, фортепианная музыка Сати, препарированное фортепиано, урбанизм в музыке.

Томирис Махаматдинова¹¹Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
Алматы, Қазақстан**ЭРИК САТИНИҢ ФОРТЕПИАНО МУЗЫКАСЫ
УАҚЫТТЫҢ КӨРКЕМ ҮРДІСТЕРІ КОНТЕКСТІНДЕ****Аннотация**

Эрик Сати – өзінің шығармашылық идеяларымен және жаңалықтарымен жаңа музыканың дамуына үлкен әсер еткен көрнекті композитор-реформаторлардың бірі. Композитордың мұрасы өте кең. Бұл – вокалдық шығармалар, оркестрлік пьесалар, балеттер, спектакльдерге музыка, бірақ оның көп бөлігі-фортепианолық музыка (пьесалар, сюиттер). Қызығушылығы эстетикалық қондырғылармен дадаизма көрініс тапты пьесах "Bonjour Biqui, bonjour", "Қақпан үшін Медузалар". Музыкада бейнелеу өнерімен, атап айтқанда М. шағал және М. Эрнст шығармашылығымен көптеген қиылыстар байқалады.

Эксперименттердің ерекше саласы-дайындалған немесе препаратталған фортепианоға арналған сюиттер. Сати өте қарапайым құралдармен, фортепианна сонорикамен тембрлік және жиілік альтерациясының ашуларында біріншілік тиесілі. "Спорт және ойын-сауық" фортепианолық циклында урбанистік эстетикалық үрдістер іске асырылған. Композиторға тән оның шығармаларына ауызша түсінік А. Руссо концептуалды кескіндеме жақын. Бұл мәтіндер оның музыкалық партитурасының ажырамас бөлігі болып табылады, өйткені оның ойлау сипаты сол уақыт үшін жаңа синтетикалық өнермен байланысты, кейін музыка мен сөзді ғана емес, сонымен қатар қимыл, биді бір тұтас біріктірген.

Түйінді сөздер: Эрик Сати, Сатинің фортепиано музыкасы, препаляцияланған фортепиано, музыкадағы урбанизм.

Tomiris Mahamatdinova¹
¹*Kurmangazy Kazakh National Conservatoire*
Almaty, Kazakhstan

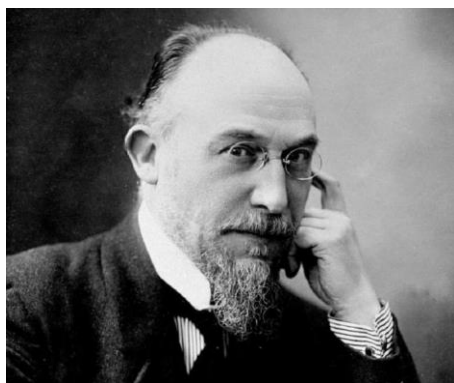
ERIC SATIE'S PIANO MUSIC IN THE CONTEXT OF ARTISTIC TENDENCIES OF TIME

Abstract

Eric Satie is one of the prominent reformer composers who, with his creative ideas and discoveries, had a significant impact on the development of New Music. The composer's legacy is quite extensive. These are vocal, orchestral works, ballets, music for performances, but most of it is piano music (plays, suites), which, as E. Sati confirms the composer's practice, served him as a creative laboratory. Passion for the aesthetic attitudes of Dadaism is reflected in pieces “Bonjour Biqui, bonjour”, “Trap for Medusa”. In music, there are many intersections with the visual arts, in particular, with the works of M. Chagall and M. Ernst.

A particular area of experimentation is suites for the so-called prepared or prepared piano. Satie is the leader in discoveries of the timbre and frequency alteration of an instrument with straightforward means, piano sonoristics. The piano series “Sports and Entertainment” embodies urban aesthetic trends. The verbal comments characteristic of the composer to his works are close to the conceptual painting of A. Russo. These texts are an integral part of his musical score because the nature of his thinking is associated with a new for that time, synthetic art, which later combined not only music and word but also gesture, dance.

Keywords: Eric Satie, Satie's piano music, prepared piano, urbanism in music.



Эрик Сати (1866-1925) – один из выдающихся композиторов-реформаторов, который своими творческими идеями и открытиями оказал огромное влияние на развитие Новой музыки. Он постоянно стремится быть оригинальным во всем: ищет новые образы, темы, иную технологию воплощения своего художественного замысла и соответствующие ему способы фиксации музыкальных произведений. Однако конечный результат этих метаморфоз, как правило, непредсказуем. Данная тенденция впервые была подмечена поэтом, драматургом, одним из исследователей его творчества Жаном Кокто, который писал: «У Сати никогда не известно, куда он нас заведет...». [1, с.261]. Последнее, на наш взгляд, обусловлено, во-первых, ведущими принципами Сати: а) художник сам регулирует свою жизнь; б) композитор должен намеренно сбивать с толку своих последователей: и по форме, и по сути. Во-вторых, эволюцией композиторского мышления: новые мысли приводят к новому выбору, новый выбор ведет к новому поведению, новое поведение ведет к новому опыту, новый опыт ведет к новым эмоциям. А потом эти новые эмоции, в свою очередь, начинают вызывать новые мысли, образы.

Наследие композитора достаточно обширно. Это – вокальные произведения, оркестровые пьесы, балеты, музыка к спектаклям, но большая его часть – это фортепианная музыка (пьесы, сюиты), которая, как подтверждает композиторская практика Э. Сати, служила ему творческой лабораторией. Так, в 1913 году Э. Сати создает «Семь крошечных танцев» к собственной абсурдистской комедии «Ловушка для Медузы», в которой обнаруживается связь с таким новым художественным течением как *дадаизм*. Напомним, что *дадаизм* – это авангардистское литературно-художественное направление, появившееся в начале XX века и затронувшее живопись, литературу, музыку. Возникло в Швейцарии как реакция на последствия Первой мировой войны, подчеркнувшей ее разрушительность, бессмысленность существования. Суть *дадаизма* – это насмешка над буржуазным

творчеством и выступление против мещанских нравов. Главное для дадаистов – анархическая инициатива отдельного человека, который ничем не связан в повседневной жизни и в искусстве, разрушение любой эстетики. В своем манифесте *дада* провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего». [2, с.196.] Многие исследователи отмечают близость *дадаизма* с такими новыми направлениями в искусстве, как *фюнизм* и *сюрреализм*.

К одному из ведущих принципов дадаистов относятся отрицание логики и рационализма, любых канонов, правил в искусстве, а также бессистемность, иррациональность, цинизм и разочарование [3]. Обратим внимание на такой лозунг представителей дадаизма: «Я против любой системы. Самая подходящая система – не иметь никакой системы», которые созвучны некоторым эстетическим принципам и высказываниям Сати: К наиболее ярким представителям дадаизма относятся поэты Рихард Гюльзенбек (Германия), Тристан Цара (Румыния, Франция), художники Ганс Арп (Германия), Марсель Янко (Румыния), композитор Эрик Сати (Франция).

Типичным примером дадаистского сочинения у Сати является пьеса для голоса с фортепиано «*Bonjour Biqui, Bonjour*». Она состоит всего из 3-х тактов и отличается безыскусной простотой, детской наивностью:

Bonjour Biqui, Bonjour 2 april 1893

Très Lent

Bon - jour Bi - qui, Bon - jour!

Ж. Кокто одним из первых среди исследователей дает точное определение этим миниатюрным опусам: «Пьесы Сати малы также, как мала замочная скважина – все мгновенно меняется, как только ты начнешь внимательно всматриваться или вслушиваться, что там внутри происходит».

Другим ярким образцом *дадаистского* произведения, как было отмечено выше, является абсурдистская лирическая комедия в одном акте «Ловушка для Медузы», над которой Сати начал работать в 1913 году. Здесь композитор пародирует моду во французском искусстве на экзотику тропической Африки. Приведем предисловие, которое Сати написал к этой пьесе: «...Да., я совершенно согласен, это чистая комедия... Чистая-чистая фантазия-фантазия... Можете считать ее просто выходкой., моей выходкой., выходкой прямо на сцену., и даже далее., если вам так удобно. Да-да, я не пытаюсь щурить левый глаз, стараясь разглядеть в ней нечто иное, совсем-совсем иное- иное. Ничего иного в ней нет. Просто нет...» [4, с.289].

Главный герой пьесы «Ловушка для Медузы» — богатый рантье, «исследователь» африканских стран. В пьесе есть еще три персонажа – жена, дочь и слуга Медузы. В кабинете Медузы находится чучело обезьяны, которое превращено в механическую игрушку. Обезьяна вдруг оживает и танцует. Семь фортепианных пьес вместе образуют своеобразную сюиту. Большая часть пьес, например, Кадриль (№1, №7), Вальс (№2), Мазурка (№4), Полька (№6), как видно, имеют точные жанровые определения, но при этом нет указания ключа, метра и тактовых черт. Каждая из пьес заканчивается четким кадансом, за которым следует лаконичная связка, способствующая непрерывности пьес. Сати включает в нотный текст словесные комментарии, разъясняющего характера. Например, в пьесе №3 композитор пишет: «обезьяна танцует, чтобы освежиться». Что касается пианиста, то он должен играть с «удовольствием и без робости»:

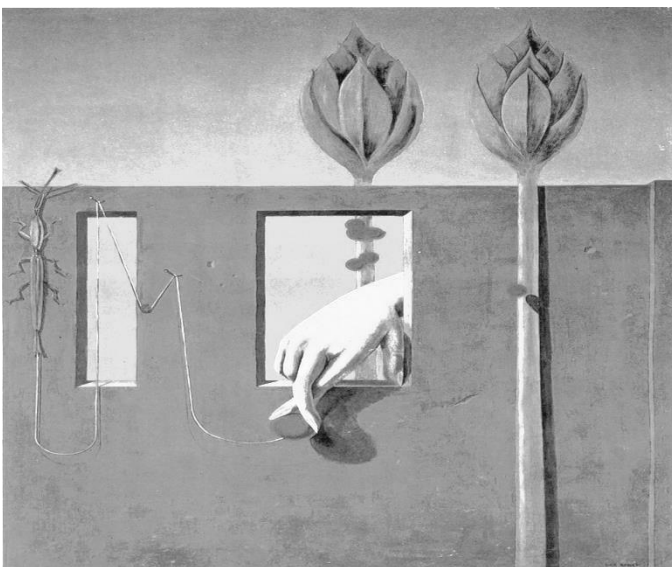


В этой музыке Сати, как отмечает Г. Филенко, один из серьезных российских исследователей творчества этого композитора, шаржированы черты той банальности, которой отличалось музыкальное сопровождение, пользующиеся популярностью у обывателей, подобных псевдо-экзотических танцевальных номеров, авторами которых были заурядные композиторы [5, с.65]. Наибольший интерес представляет своеобразие сонорно-ладовой тембральности этих миниатюрных пьес, схожих по своей наивной нелепости с дадаистскими стихами и рисунками. В качестве примера приведем текст известной песенки Да-Да Т. Тцара – одного из самых эпатажных и ярких представителей этого направления, созданной в 1923 году:

эта песня дадаиста
сердцем истого дада
стук в моторе не беда
ведь мотор и он дада

граф тяжёлый автономный
ехал в лифте невредим
он мизинец свой огромный
оторвал и выслал в рим

Можно говорить о конвергентности сюиты Э. Сати с работами европейских художников, представителей данного направления, такими как «Первому ясному слову» Макса Эрнста, «Я и моя деревня» Марка Шагала:



М. Эрнст. Первому ясному слову. 1923



М. Шагал. Я и моя деревня. 1911

Есть еще одна новация, которую необходимо выделить особо – сюиты написанные для так называемого *подготовленного* или *препарированного фортепиано*. В своих

высказываниях Э. Сати подчеркивает специфичность подготовки такого инструмента, которое придает оригинальность тембровому звучанию такого рояля. Как мы видим, первенство принадлежит Сати, открывшего перспективы тембровой и частотной альтерации инструмента чрезвычайно простыми средствами, и обусловившего использование такой композиторской техники как *сонорика*: Однако лавры и слава первооткрывателя препарированного рояля, как пишут А. Ивашкин, Е. Григоренко, достаются Дж. Кейджу, который в 1939 году написал пьесу «Вакханалия» для подготовленного фортепиано [6, с.53].

В 1914 году в творчестве Сати появляется оригинальный фортепианный цикл, который называется крайне необычно, но очень современно – «Спорт и развлечения», в котором обнаруживается связь с таким художественным направлением как *урбанизм*. Для сформировавшегося к началу XX века в искусстве – литературе, изобразительном искусстве и музыке урбанизма, типично изображение и описание больших городов, воплощение в художественных образах динамики их жизни. Подчеркнем, что с *урбанизмом* связано изобретение новых инструментов, открытие новых звучаний и звуковых образов, включение шумовых эффектов, введение иных приемов игры на фортепиано (игра на струнах рояля, удары по корпусу инструмента, кластеры). Конструктивизм ощущался и на уровне формообразования — ясности, четкости структуры произведений.

Рассматривая проблему, связанную с проявлением *урбанизма* в музыкальном искусстве, исследователи пишут о формировании нового типа культурного пространства, а в связи со стремительным развитием электронных технологий - о явных изменениях в композиторской деятельности. От «музыки машин» к «машинной музыке» — таков путь взаимодействия музыкального искусства и техники за прошедшее столетие. «Музыка машин», подчеркивает Н. Провозина, — это результат увлечения композиторов 20-х-30-х годов урбанизмом и конструктивизмом [7]. Касаясь истории этого художественного направления следует сказать, что для итальянских поэтов, композиторов и художников начала XX века – Т. Маринетти, Л. Руссоло, Б. Прателла, Дж. Северени, Дж. Балла, характерно отрицание классической культуры и ее ценностей, традиционного мышления, обновление композиторской техники и инструментария. Им присуще стремление к воплощению динамизма современной жизни, а также такие свойства, как эпатаж, заумь, алогизм: «Жизнь мотора волнует больше, чем улыбка или слезы женщины», – писал поэт Т. Маринетти в «Манифесте футуристов», который был опубликован в Париже в 1909 году [8]. В «Манифесте музыкантов-футуристов» от 1912 года, автором которого был композитор Б.Прателла, отмечается, что они первыми в музыкальном искусстве решили «выразить музыкальную душу толп, больших промышленных складов, поездов, крейсеров, авто и аэро», восхвалить «Машину и триумф Электричества» [9].

Фортепианный цикл «Спорт и развлечения» был создан Э. Сати как музыкальный альбом с 20 иллюстрациями Ш. Мартена, в котором проявляется талант композитора-миниатюриста. В плане наблюдательности, умения схватить и точно передать какую-то характерную черту, способности найти звуковой эквивалент, заключенный в простую и динамичную форму. Сати нередко сравнивают с немецким романтиком Р. Шуманом (1810-1856), с его знаменитыми фортепианными циклами «Бабочки» (1831), «Карнавал» (1835).

Цикл «Спорт и развлечения» состоит из миниатюрных пьес – «Качели» (№2), «Охота» (№3), «Рыбалка» (7), «Яхтинг» (№8), «Гольф» (11), «Прыжки в воду» (13), «Гонки» (14), «Сани» (18), «Теннис» (21). Каждая из них, по наблюдению А. Корто, при наличии тактовой черты, состояла из 10 тактов. Приведем комментарии Сати из предисловия к циклу, в котором композитор советует пианисту «перелистать данный Альбом «приветливым и улыбочивым пальцем, потому что он всего лишь плод фантазии».

В этих, по определению французских критиков, *музыкальных афоризмах* представлены зарисовки с натуры разных видов движения. Заметим, что тематика данного альбома четко делится на три вида: а) картинки спорта – «Скачки», «Спорт», « Охота», «Рыбная ловля», «Теннис», «Гольф», «На яхте», «В санях»; б) развлечения в воздухе, игры, танцы – «Качели», «Жмурки», «Пикник», «Фейерверк», «Танго»; в) картинки природы –

«Водопад», «Лунный свет», «Осьминог, играющий с крабами». При этом композитор тяготеет к копированию моторизованного движения, или запечатлеть городской пейзаж с помощью скупой, экономной, «неопрimitивной» фактуры. Пьесы из этого цикла впечатляет афористичностью манеры письма, краткостью формы, найденными лаконичными ритмомелодическими и фактурными рисунками, соответствующими движениям, авангардной нотной графикой, отражающей детали сюжетов пьес:



Продолжая линию своих ранних фортепианных опусов, Сати, наряду с традиционной, пятилинейной тактовой нотацией, стал широко использовать вербальную (словесную) и смешанную нотацию, которые характерны для композиторов второй половины XX века. Для того чтобы исполнитель не терялся в догадках, он пишет между нотными строчками свои оригинальные, нередко ироничные ремарки... Сати использует различные формы словесного комментария: предварительные пояснения, описательные фразы, авторские ремарки внутри нотного текста. Нередко авторским текстам Сати присуще наличие латентных смыслов. Как замечает Н. Баракляя: «это надо рассматривать как своего рода игру автора, как с окружающей его действительностью, так и с самим собой» [10, с.60].

Отмечая такое новшество, французские искусствоведы пишут о возможном влиянии на Сати живописца, представителя примитивизма Анри Руссо (1840-1910). Так, к известной картине «Спящая цыганка», относящейся к 1897 году, создан следующий пространственный авторский комментарий: «Бродячая негритянка, играющая на мандолине, сломленная усталостью, спит рядом со своим кувшином с водой. Мимо случайно проходит лев, обнюхивает ее, но не съедает. Это эффект луны, очень поэтичной». Этот текст напоминают комментарии, которые имеются в произведениях Сати. Нередко композиторские пояснения отличаются пародийным характером. Е. Кривицкая считает, что они «вообще присущи Сати: уже в ранних фортепианных пьесах читаем следующие указания: «В манере достижения пустоты», «Заботливо посоветуйте, снабдите пронизательностью» [11, с.11]. Но иногда в них проскальзывает лиричность, имеются интересные сравнения. Например, в «Качелях», где короткой, но характерной мелодии покачивающегося характера, соответствуют следующие авторские пояснения: «Так качается на качелях мое сердце. Оно не боится головокружения. Какие у него крошечные ножки! Захочет ли оно вернуться в мою грудь?»

Из переписки Эрика Сати с Валентиной Гросс (от 7 мая 1914 года) мы узнаем, что «Спорт и развлечение» издавались факсимиле, которые композитор писал от руки, черной тушью на красном нотном стане. «В одной из пьес («Пикник»), – отмечает композитор, – красные линеечки уехали в сторону, а ноты остались без всякого понимания в своем настоящем месте. Что ж, даже мило...» [4, с.302].

Таким образом, отмечая огромную роль слова в инструментальной музыке Сати, следует сказать, что эти тексты являются неотъемлемой частью его музыкальной партитуры, поскольку характер его мышления связан с новым для того времени, синтетическим искусством, позже соединившим в одно целое не только музыку и слово, но

и жест, танец. Выделим особо, что данный Альбом является первым примером урбанистического сочинения во французской музыке. В этих пьесах выражена динамика современной жизни, новые реалии и ритмы нового времени, продолжающие идеи итальянских футуристов, представителей «искусства будущего» (1910-1920). «Спортивные развлечения», а также «Автоматические описания» («На корабле», «На фонаре», «На военной каске» Э. Сати послужили импульсом для создания схожих по тематике и технике произведений других французских композиторов. Так в 1920 году Д. Мийо, оттолкнувшись от новации Сати, воплощает дерзкую идею, создав вокальный цикл с инструментальным ансамблем на текст каталога с выставки под названием «Сельскохозяйственные машины». В этом цикле каждый номер носит название одной из машин «Сенокосилка», «Сноповязалка», «Плуг для запашки», «Жатка», «Почвоуглубитель», «Сеноворошилка». Следом за ним Ф. Пуленк в 1921 году пишет фортепианный цикл «Прогулки», состоящий из 10 пьес: «Пешком», «В автомобиле», «Верхом», «На корабле», «На самолете», «В автобусе», «На машине», «По железной дороге», «На велосипеде», «В дилижансе», основанные на сочетании простой и сложной композиторской технике, политональных аккордов, диссонансов и с фрагментами музыки романтического толка. Воздействие урбанистических идей Сати обнаруживается явно в симфонических вариациях на тему хорального типа А. Онегера «Пасифик 231», прозвучавших в 1923 году в исполнении оркестра С.Кусевицкого. Хотя композитор, рассказывая об истории создания произведения, не упоминает имени Сати. Объясняя замысел, говорил, что это произведение написано скорее в духе Баха, он не стремился подражать шумам сверхмощного американского локомотива. Скорее он «преследовал чисто абстрактную, в чем-то идеальную цель – создать впечатление математически точного равномерного ускорения темпа, в то время как темп, по сути, замедляется» [12, с.141].

В немецкой музыке на «техническую» тему создана фортепианная сюита «1922» П. Хиндемита, а также музыка к радиопьесе Б. Брехта «Полет через океан», первая редакция которой была написана совместно с К. Вайлем (1929). Это произведение посвящено первому трансатлантическому перелету американского летчика Линдберга, который был совершен в 1928 году. В начале 30-х годов в Мексике был поставлен урбанистический балет «Лошадиные силы» Карлоса Чавеса, который в 20-х годах жил в Париже, общался с И. Стравинским, Э. Сати, композиторами группы «Шести», а затем выступил пропагандистом новейшей музыки в своей стране. В русской музыке интерес к «машинным» образам проявили авангардисты Арсений Авраамов в «Симфонии гудков» (1923), Сергей Прокофьев в одноактном балете «Стальной скок» (1927), Александр Мосолов в балете «Сталь», в котором имеется развернутый симфонический эпизод «Завод» (1929).

Список литературы

1. **Кокто, Жан.** Лекции о Сати. — М., 1920. — 261 с.
2. **Ванслов В. В., Коллинский Ю. Д.** Дадаизм и сюрреализм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. — М., 1980. — 196 с.
3. Дадаизм Библиография. [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дадаизм#Библиография>
4. **Сати Э., Ханон Ю.** Воспоминания задним числом. — Санкт-Петербург, 2019. — 289 с.
5. **Филенко Г.** Французская музыка первой половины XX века. — Л., 1983. — 65 с.
6. История зарубежной музыки. XX век. — М., 2007. — 484 с.
7. **Провозина Н.** Новые технологии в искусстве: от «музыки машин» к «машинной музыке» / Н. Провозина // Образование, наука и техника: XXI век : [сб. науч. ст.]; [Сост. О.Алворук]. — Ханты-Мансийск: ЮГУ, 2005. — Вып.3. — 171 с.
8. **Маринетти Ф.Т.** Манифест футуристов. Le Figaro, 1909 г. [Электронный ресурс] — режим доступа — <http://libelli.ru/works/marinetti.htm> (дата обращения 10.09.2019).
9. **Прателла Б.** Манифест музыкантов-футуристов. 1911 г. [Электронный ресурс] — режим доступа — <https://www.wdl.org/ru/item/20027/> (дата обращения 10.09.2019)

10. **Бараклая, Нино.** Музыка и слово в произведениях Эрика Сати // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — №2 (21) – М., 2017. — 55-61 с.
11. **Кривицкая М.** Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр [Текст] / Е. Д. Кривицкая. – Санкт-Петербург ; Москва : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 336 с.

References (transliterated)

1. **Kokto, Jean.** Lekcii o Sati. — M., 1920. — 261 c.
2. **Vanslov V. V., Kollinskij Ū. D.** Dadaizm i sûrrealizm // Modernizm: analiz i kritika osnovnyh napravlenij. — M., 1980. — 196 p.
3. Dadaizm Bibliografiâ. [Èlektronnyj resurs] // Vikipediâ: svobodnaâ ènciklopediâ. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Dadaizm#Bibliografiâ>
4. **Satie È., Hanon Ū.** Vospominaniâ zadnim čislom. – Sankt-Peterburg, 2019. — 289 p.
5. **Filenko G.** Francuzskaâ muzyka pervoj poloviny HH veka. – L.,1983. — 65 p.
6. Istoriâ zarubežnoj muzyki. HH vek. – M., 2007. — 484 p.
7. **Provozina N.** Novye tehnologii v iskusstve: ot « muzyki mašin » k « mašinnoj muzyke » / N. Provozina // Obrazovanie, nauka i tehnika: XXI vek : [sb. nauč. st.]; [Sost. O.Alvoruk]. – Hanty-Mansijsk: ŪGU, 2005. – Vyp.3. – 171 p.
8. **Marinetti F.T.** Manifest futuristov. Le Figaro, 1909 g. [Èlektronnyj resurs] – režim dostupa – <http://libelli.ru/works/marineti.htm> (data obrašeniâ 10.09.2019).
9. **Pratella B.** Manifest muzykantov-fururistov. 1911 g. [Èlektronnyj resurs] – režim dostupa – <https://www.wdl.org/ru/item/20027/> (data obrašeniâ 10.09.2019)
10. **Baraklaâ, Nino.** Музыка и слово в произведениях Эрика Сати // Ученые записки Россиjskoj akademii muzyki imeni Gnesinyh. — №2 (21) – М., 2017. — 55-61 p.
11. **Krivickaâ M.** Музыка Francii: vek dvadcatyj. Èstetika, stil', žanr [Текст] / Е. Д. Krivickaâ. – Sankt-Peterburg ; Moskva : Centr gumanitarnyh iniciativ, 2012. – 336 p.

Сведения об авторе:

Махаматдинова Томирис – магистрант специальности «Инструментальное исполнительство» Казахской национальной консерватории имени Курмангазы; научный руководитель – Т. Джумалиева, кандидат искусствоведения, профессор.

Автор туралы мәлімет:

Махаматдинова Томирис – Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының «Аспаптық орындаушылық» мамандығының магистранты; ғылыми жетекшісі – Т. Жұмалиева, өнертану кандидаты, профессор.

Information about the author:

Tomiris Makhamatdinova – masters' student of specialty "Instrumental Performance" of Kurmangazy Kazakh National Conservatory; supervisor – T. Jumaliev, Ph.D., professor.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

<i>Park, Ilwoo</i>	Styles of Irish traditional fiddle playing in two counties of Clare and Galway: focusing on the 44 versions of the tune – <i>The Blackbird</i>	
<i>Пак, Ильву</i>	Клэр мен Голуэй екі аймақтардағы ирландық дәстүрлі скрипкада ойын стильдері: «Қара Сайрақ» сарынның 44 нұсқасын зерттеу	
<i>Пак, Ильву</i>	Стили игры на ирландской традиционной скрипке в двух графствах Клэр и Голуэй: исследуя 44 версии мелодии «Чёрный дрозд»	5
<i>Айдарханова, Д.</i>	Оценочные критерии работы педагога в системе менеджмента качества	
<i>Айдарханова, Д.</i>	Педагог жұмысының бағалау критерийлері сапа менеджменті жүйесінде	
<i>Aidarkhanova, D.</i>	Estimation criteria for the teacher's work in quality management system . . .	20
<i>Каратаева, В.</i> <i>Тлеубергенов, А.</i>	Ансамбль современной музыки «Игеру» в культурном и образовательном пространстве Казахстана	
<i>Каратаева, В.</i> <i>Тлеубергенов, А.</i>	Қазақстанның мәдени және білім беру кеңістігіндегі "Игеру" заманауи музыка ансамблі	
<i>Karataeva, V.</i> <i>Tleubergenov, A.</i>	Contemporary music ensemble "Egeru" in the cultural and educational space of Kazakhstan	26
<i>Жабагин, Ж.</i>	Ұлы Даланың дархан әуенін әуелеткен саңлақтар	
<i>Жабагин, Ж.</i>	Мастера песенного искусства Великой Степи	
<i>Zhabagin, Zh.</i>	The masters of the song art of the Great Steppe	33
<i>Трутнева, Н.</i>	Особенности сонатной формы С. Прокофьева на примере первой части Шестой фортепианной сонаты, op.82	
<i>Трутнева, Н.</i>	С. Прокофьевтің соната формасының ерекшеліктері op. 82 Алтыншы фортепиано сонатаның бірінші бөлігінің мысалында	
<i>Trutneva, N.</i>	Features of S. Prokofiev's sonata form on the example of the first part of the Sixth piano sonata, op. 82	50
<i>Якупов, Б.</i>	Оперное творчество Еркегали Рахмадиева	
<i>Якупов, Б.</i>	Еркегали Рахмадиевтің опералық шығармашылығы	
<i>Yaкупov, B.</i>	Opera creativity by Yerkegali Rakhmadiev	63
<i>Махаматдинова, Т.</i>	Фортепианная музыка Эрика Сати в контексте художественных тенденций времени	
<i>Махаматдинова, Т.</i>	Эрик Сатинің фортепиано музыкасы уақыттың көркем үрдістері контексінде	
<i>Mahamatdinova, T.</i>	Eric Satie's piano music in the context of artistic tendencies of time	69

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 (25) 2019

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 редактор:

В. Е. Недлина

Қазақ тілі редактор:

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 (25) 2019

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

Редактор казахского языка;

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 (25) 2019/

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

Kazakh editor:

Page design:
V. Nedlina

Cover design:
V. Nedlina

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

© Kurmangazy Kazakh National 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. Кременцова*
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
