

I ISSN 2310-3337

ҚҰРМАНҒАЗЫ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ
ҰЛТТЫҚ КОНСЕРВАТОРИЯ

Х А Б А Р Ш Ы С Ы

ВЕСТНИК

КАЗАХСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. КУРМАНҒАЗЫ

THE BULLETIN

OF THE KAZAKH NATIONAL
CONSERVATORY OF THE NAME OF
KURMANGAZY

2013 ЖЫЛДАН ШЫҒА БАСТАДЫ
ИЗДАЕТСЯ С 2013 ГОДА
PUBLISHED SINCE 2013

1

АЛМАТЫ
АЛМАТЫ
ALMATY

2014

НАУРЫЗ
МАРТ
MARCH

Құрылтайшысы: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория

Редакция алқасы:

Әубәкірова Жәния Яхияқызы

бас редактор, ҚР Халық әртісі,

«Қазақстан Республикасының Тұңғыш Президентінің - Елбасының Мемлекеттік бейбітшілік және прогресс» сыйлығының лауреаты,

профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ректоры

А. Р. Райымқұлова

бас редактордың орынбасары, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, ДВА, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК ғылыми-шығармашылық істері жөніндегі проректоры

Ғ. З. Бегембетова

жауапты хатшы, өнертану кандидаты, доцент, Құрманғазы атындағы ҚҰК тәрбие ісі жөніндегі проректоры

Б. М. Аташ

философия ғылымдарының докторы, Абай атындағы ҚазҰПУ (Қазақстан) шығыстану докторы, профессор (Қазақстан)

М. Х. Әбусейітова

өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы (Ресей)

Н. Н. Гилярова

К. В. Зенкин

өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылым істері жөніндегі проректоры (Ресей)

Ә. Ғ. Қайырбекова

философия ғылымдарының докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК, Әлеуметтік-гуманитарлық пәндер кафедрасының меңгерушісі (Қазақстан)

Б. И. Қарақұлов

өнертану докторы, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

Д. К. Кириарская

өнертану докторы, профессор, Гнесин атындағы Ресей Музыка академиясы, Инновация және шығармашылық істері жөніндегі проректоры (Ресей)

С. Ә. Күзембай

өнертану докторы, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

И. В. Мациевский

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)

И. А. Рау

философия ғылымдарының докторы, профессор (Алмания)

М. Сәбит

философия ғылымдарының докторы, профессор, АЭБУ (Қазақстан)

Б. М. Сатершинов

философия ғылымдарының докторы, доцент, ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, Дінтану бөлімінің меңгерушісі

М. Сато

Философия докторы, Нихон Университетінің профессоры (Жапония)

Я. Сипош

PhD, Ғылым Академиясының Музыкатану институтының ғылыми аға қызметкері (Венгрия)

С. Ы. Өтеғалиева

өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы ҚҰК (Қазақстан)

В. Н. Юнусова

өнертану докторы, профессор, Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясы

Р.К. Абдуллин

профессор, Н. Г. Жиганов атындағы Қазан мемлекеттік консерваториясының ректоры, Татарстан Республикасы және Ресей Федерациясының Халық әртісі, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген өнер қайраткері, М. Джалил атындағы әдебиет және өнер саласындағы Республикалық сыйлықтың Лауреаты, Ресей Федерациясының Мемлекеттік сыйлығының иегері, Халықаралық музыка қайраткерлері Одағының мүшесі (Татарстан Республикасы)

Е.К.Алияров

саясаттану ғылымдарының докторы, профессор, Саясаттану зерттеулерінің ассоциациясының Президенті (Қазақстан)

Н.Ю.Альмеева

өнертану кандидаты, Ресей өнер тарихы институты (Ресей)

Клебе Дорит

PhD, ICTM Германия Ұлттық комитетінің төрайымы, ICTM «Түркітілдес елдердің музыкасы» зерттеу тобының қосалқа төрайымы (Алмания).

М.Г.Кондратьев

өнертану докторы, музыкатанушы, академик, профессор, Чуваш Республикасы және Ресей Федерациясының еңбек сіңірген өнер қайраткері, Чуваш мемлекеттік гуманитарлық ғылымдар институты, өнертану бөлімінің меңгерушісі (Ресей)

В.Ю.Сузукей

Тува гуманитарлық зерттеулер институтының бас ғылыми қызметкері, өнертану кандидаты, мәдениеттану докторы (Ресей)

**Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық
консерватория
ХАБАРШЫСЫ**

1(2) 2014

**Шығарылуы:
жылына 4 рет**

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редакторлар:
В. Е. Недлина
Ә.Д. Шорабек

Беттеген:
С. Досаева

Мұқаба дизайны:
В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:
050000, Қазақстан Республикасы, Алматы қ., Абылай хан даңғылы, 86
Тел.: +7 (727) 261-5748

© Құрманғазы атындағы
Қазақ ұлттық
консерваториясы

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

ISSN 2310-3337

Редакционная коллегия:

Жания Яхияевна Аубакирова – главный редактор,
Народная артистка Казахстана,

Лауреат государственной премии Мира и прогресса Первого Президента Республики Казахстан,
профессор, ректор КНК им. Курмангазы

- А. Р. Раимкулова** заместитель главного редактора, Заслуженный деятель РК, ДВА, профессор, проректор по научно-творческой работе КНК им. Курмангазы
- Г. З. Бегембетова** ответственный секретарь, кандидат искусствоведения, доцент, проректор по воспитательной работе КНК им. Курмангазы
- Б. М. Аташ** доктор философских наук, профессор КазНПУ им. Абая (Казахстан)
- М. Х. Абусейтова** доктор востоковедения, профессор (Казахстан)
- Н. Н. Гилярова** доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
- К. В. Зенкин** доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Россия)
- А. Г. Каирбекова** доктор философских наук, профессор, КНК им. Курмангазы, заведующая кафедрой Социально-гуманитарных наук (Казахстан)
- Б. И. Каракулов** доктор искусствоведения, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
- Д. К. Кирнарская** доктор искусствоведения, профессор, проректор по инновациям и творческой работе Российской академии музыки им. Гнесиных (Россия)
- С. А. Кузембай** доктор искусствоведения, Заслуженный деятель РК, профессор КНК им. Курмангазы (Казахстан)
- И. В. Мацневский** 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)
- 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. Синош** PhD, старший научный сотрудник института музыковедения Академии наук Венгрии
- С. И. Утегалиева** кандидат искусствоведения, доцент КНК им. Курмангазы (Казахстан)
- В. Н. Юнусова** доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. Чайковского
- Р.К. Абдуллин** профессор, ректор Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, Народный артист Республики Татарстан и Российской Федерации, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, Лауреат Республиканской премии им. М. Джалиля в области литературы и искусства, Лауреат Государственной премии Российской Федерации, Член Международного Союза музыкальных деятелей (Республика Татарстан)
- Е.К.Алияров** доктор политологии, профессор, Президент ассоциации Политических исследований (Казахстан)
- Н.Ю.Альмеева** кандидат искусствоведения, Российский институт истории искусств (Россия)
- Клебе Дорит** PhD, Председатель Национального комитета Германии при ИСТМ, со-председатель исследовательской группы ИСТМ «Музыка тюркоязычного мира» (Германия)
- М.Г.Кондратьев** доктор искусствоведения, музыковед, академик, профессор, Заслуженный деятель искусств Республики Чувашия и Российской Федерации, заведующий отдела искусствоведения Чувашского государственного института гуманитарных наук (Россия)
- В.Ю.Сузукей** главный научный сотрудник Тувинского института гуманитарных исследований, кандидат искусствоведения, доктор культурологии (Россия)

**ВЕСТНИК
Казахской
национальной
консерватории
им. Курмангазы**

1(2) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал
зарегистрирован в
Министерстве
культуры и
информации РК

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

Ответственные
редакторы:
В. Е. Недлина
А. Д. Шорабек

Вёрстка:
С. Досаева

Дизайн обложки:
В. Е. Недлина

Адрес редакции:
050000, Республика
Казахстан, г. Алматы,
пр. Абылай-хана, 86
Тел.: +7 (727) 261-5748

© Казахская
национальная
консерватория
им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory
Editorial board:

ISSN 2310-3337

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

- A. Raimkulova** Deputy Editor, Honored worker of Kazakhstan,
DBA, professor, vice-rector for scientific and creative work of Kurmangazy KNC
- G. Begembetova** executive secretary, PhD, Associate Professor, Vice-Rector for Educational Work
of Kurmangazy KNC
- B. Atash** Doctor of Philosophy,
Professor of Abay KazNPU (Kazakhstan)
- M. Abuseytova** Doctor of Oriental Studies, Professor (Kazakhstan)
- N. Gilyarova** Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
- K. Zenkin** Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector on scientific work of the Tchaikovsky
Moscow State Conservatory (Russia)
- A. Kairbekova** Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
- B. Karakulov** Doctor of Arts, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
- D. 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 of Kurmangazy KNC
(Kazakhstan)
- I. Matzievsky** Doctor of Arts, Professor, Russian Institute of Art History (Russia)
- A. Nauryzbayeva** Doctor of Philosophy, Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
- S. Nurmuratov** Doctor of Philosophy, Professor,
Deputy Director of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion
Studies of Science Committee of MES of Kazakhstan (Kazakhstan)
- J. Rau** Doctor of Philosophy, Professor, Scientific Forum on International Security at the
Academy of the leading personnel of Bundeswehr (Germany)
- M. Sabit** Doctor of Philosophy, Professor, AUPET (Kazakhstan)
- B. Satershinov** Doctor of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Religious
Studies of the Institute of Philosophy, Political Science and Religion Studies of
Science Committee of MES of Kazakhstan
- M. Sato** Doctor of Philosophy, Professor, Nihon University (Japan)
- J. Šipoš** PhD, Senior Fellow of the Institute of Musicology at Hungarian Academy of
Sciences
- S. Utegaliyeva** PhD, Associate Professor of Kurmangazy KNC (Kazakhstan)
- V. Yunussova** Doctor of Arts, Professor of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory (Russia)
- R. Abdullin** Professor, Rector of N. Zhiganov Kazan State Conservatory, People's Artist of the
Republic of Tatarstan and the Russian Federation, Honored Artist of Russia,
laureate of the M. Jalil Republican Prize in art and literature, winner of the State
Prize of the Russian Federation, Member of the International Union of Musicians
(Republic of Tatarstan)
- E. Aliyarov** Doctor of Political Sciences, Professor, President of the Association of Political
Studies (Kazakhstan)
- N. Almeeva** Ph.D., Russian Institute of Art History (Russia)
- Klebe Dorit** PhD, Chair of the Germany National Committee within the ICTM, Co-Chair of the
ICTM Study Group «Music of the Turkic-Speaking World»
- M. Kondratyev** Doctor of Arts, musicologist, Academician, Professor, Honored Artist of the
Republic of Chuvashia and the Russian Federation, Head of the Department of Art
History of the Chuvash State Institute of the Humanities
- V. Suzukei** Chief Scientist of Tuvan Institute of Humanitarian Studies, Ph.D. in Art, Doctor of
Culturology (Russia)

**BULLETIN of
Kurmangazy Kazakh
National Conservatory**

1(2)2014

**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.E. Nedlin
A.D. Shorabek

Page Makeup:
S. Dosayeva

Cover design:
V.E. Nedlin

Editorial address:
050000, Kazakhstan,
Almaty Abylai Khan
ave, 86
Tel.: +7 (727) 261-5748

© Kurmangazy Kazakh
National Conservatory

МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ ЖӘНЕ ТЕОРИЯСЫ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

HISTORY AND THEORY OF MUSICAL ARTS

История и теория музыкального искусства

UDC 398, 78.03

JÁNOS SIPOS

Senior researcher in Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences, PhD

A FEW THOUGHTS ON THE STRUCTURAL ANALYZIS OF THE TERME TYPES

The typology of vocal-poetic epic *terme* genre of Kazakh traditional music is considered in this article. It is based on structural analyses of different *terme* collected and notated by author.

Keywords: *terme*, kazakh music, *dombra*, epic genres.

Ключевые слова: *терме*, казахская музыка, домбра, эпические жанры.

Тірек сөздер: *терме*, қазақ музыкасы, домбыра, эпикалық жанрлар.

My comparative and analytical researches bear relation almost exclusively to the vocal folk music of different Turkic peoples. I do not consider myself an expert of the Kazakh instrumental music at all. However in Mangistaw men often accompany themselves on the two-stringed plucked *dombra* found in many homes which they often handle masterfully, and during my field work there in 1997 I had the several opportunities to collect instrumental pieces (*kiüy*).

The Kazakh *dombra* has two strings, tuned to a fourth (or, less frequently, to a fifth) and tied-on frets. It may be the forerunner of the Russian *balalaika*. Its western form is pearl-shaped and has 14 frets, while the eastern model has a spade-shaped or triangular body and seven or eight frets. The *dombra* is often played with a strum, striking both strings simultaneously. The scale of the *dombra* varies regionally in Kazakhstan. In the next figure we show the scales of the *dombbras*. Fretless play can extend this scale somewhat.¹

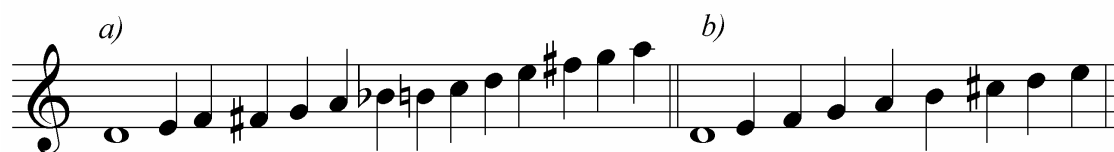


Figure 1. The scale of the *dombra*

Let me say a few words about a possible structural analysis of the so-called *terme* tunes.

Kazakh epic songs, the 'terme' types

The *akins* are professional singers who have the gift of versification and poetic improvisation and also master the *dombra* as an accompanying instrument. They normally do not compose new tunes, nor are they expected to do so, and would probably be turned down if they did, but they vary and embellish the old tunes as best as their talents allow. More recently, some singers have taken to gathering in a bunch some songs performed one by one at long length in days of yore. The basic genres of the Kazakh *akins* are *maktaw* 'panegyric songs' and *tolgaw* 'didactic and denunciatory songs', which were usually cast in the

¹ See Žanuzakova, Z. (1963) [1], also in: Grove, p.415.

recitative forms (*terme* and *jeldirme*). The *akin* also sings songs in different genres (lyric, historic), using developed strophic forms. Kazakhs call the epic tale *jir* and storyteller *jirsi*.

The musical basis of Kazakh epic narrative is a steady declamation of seven- (4|3), eight- (3|2|3) or eleven-syllable (3|4|4) highly variable motifs of a small tonal range, sometimes with prolongations of the last syllable of the line. The performance of sections of tales usually begins with introductory exclamations in a high or middle register, after which text is declaimed with gradual descent to the lower register and the tonic. This descent is not even, usually taking place gradually as will be seen. All excerpts usually conclude in a slower tempo, sometimes based on the broad singing of words of the refrain.

The narrative form is used by the Kazakhs not only for epics, but it is also used for early types of songs and for the musical-poetic compositions of *akins* on social (and other) themes. When applied to recitative songs, the *jir* form is called *terme* or *jeldirme*. The latter term literally means 'horse's gallop', and is tied to the lively rapid-fire tempo of its performance. This quick recitation is in a fairly irregular rhythm, but above the even quavers of the *dombra* the rhythm of the tune grouped in triplets sometimes allows for the performance of several syllables, while at other times it runs ahead creating a peculiar dramatic tension which kindles and, more important still, sustains attention.

As I mentioned before we collected many *terme* tunes, typical segments of which are presented in my book [2]. The texts of the *terme* are usually didactic. They often begin by describing the singer's situation, not devoid of a grain of self-laudation. The main themes are the praise of ancient customs and Islam, the description of aging, the enumeration of misbehaviour and offensive deeds, as well as pieces of advice about the right social conduct. The wedding *bet-asar* tunes also belong here, on account not only of their musical form but also of their didactic texts - instructing the fresh bride how to behave appropriately in her new home.

Although the *terme* tunes are not strophic, descending strophic tunes can often be 'reduced' from them. It is typical of the performance of *terme* tunes that the first line is among the highest and the closing line is the lowest in register, while in between the lines are quite irregularly alternated. Some *terme* tunes are worthy of note for their simple, archaic musical patterns. Another noteworthy feature is that the a great part of *terme* tunes have *do* final while most tunes in the area move along a scale with the minor third.

I introduce abbreviations to indicate the structure of *terme* performance. Most melody lines move on or around a central note, or descend a few notes. This prompted me to identify the line with the solfa syllable of the central note around which it moves or to which it descends. The following forms can be differentiated among *terme* lines reciting on, or centered around, *do*:

D:	the line moves on the <i>do</i> note, leaving it only once or twice, and only in the direction of <i>re</i> (e.g. <i>drdd / dd d</i>)
D':	the line descends to <i>do</i> from <i>fa</i> or <i>mi</i> (e.g. <i>mmmr / dd d</i>),
<u>D</u> :	the line has a section moving a note or two below <i>do</i> (e.g. <i>ltdd / dd d</i>),
D~:	the line circumscribe <i>do</i> (e.g. <i>rds,d / rd d</i>).
D ^k , D _k :	the line moves on <i>do</i> but ends on another, higher note (e.g. <i>ddd/dd r</i>). The line-ending note is almost always only a second higher than the central note of the line. D _k means the same, but this time the final note is one second below the central note of the line (e.g. <i>ddrd / dd t</i>).
D↑:	indicates the rare ascending lines (e.g. <i>dddr / rm m</i>).

I indicate the lines moving around *la*, *si*, *re*, *mi*, *fa*, *sol* or descending to these note in the same way. When describing the structures, I mark the tune-ending formulae L_{cad} when the final note was *la*, and the opening calls launching major musical sections are marked with *. These components well characterize the overall progression of the *terme* tunes.

I classify the *terme* tunes on the basis of the tonal ranges the melody moves in. Musically, the tunes in a group are coherent, further subdivision only overcomplicating the situation. Since the syllable numbers of the lines of a *terme* tune differ, they cannot be grouped by this criterion. Nor can they be categorized by final note, as closing on *la*, for example, is often additional, effected by the use of a refrain that does not integrally belong to the *terme* process. An attentive reader will certainly soon realize that in *terme* tunes with a wider tonal range there are lines and even longer units that constitute some *terme* tunes of a smaller gamut, thus the groups are not separated by fast lines.



Picture Üst-Yurt, nomad camp

Terme tunes of the smallest compass (1-b3/4)

The terme tunes of the smallest gamut mainly use different variants of D (*do*) – see above, reciting on or around *do*. *Re* and even *mi* might occur in them, but never as the central note. It is frequent that the introductory phrase of the refrain use higher notes.

The next example shows such a small-compass terme tune. As usual the tune is launched by an introduction of one or two longer notes (*iy*, *aw*). The flexible alternation of syllable number is apparent, while in line three the rhythm outlines the $+>\&\sim$ scheme, though at times it strays from it quite far. The terme is closed by a longer cadence this time including the VIIth degree, a unique occurrence.

Iy, aw,
Söz-diñ de ba-si bis-mil-la, gey,
Bis-mil-la-siz ben-deñ is kil-ma, goy,
Ka-tuw-lan-sa gar-tuw-ra,
Cad. Ke-le-siñ ay-da tap-sir-gan,
Ay, dü-ni-ye-n'aw ra-sul a, Al-la-ga,
i - - - - - yu - i.

Ex.1 Terme tune of the smallest compass. Scheme: *DDDD+*Lcad

I am demonstrating the structural formulae of the small-compass terme tunes No.1a-i (in my collection) below. I also include a reduced structure. It designates a hypothetical tune that might evolve from the given terme tune in the course of evolution. (* marks the opening call.)

These simple tunes succeed one another in the order of "complexity", the smaller-range tunes of fewer motifs being followed by termes of more musical lines and wider compass.

No ²	reduced structure	detailed structure
1a	D	DDDDDDDD+D _{cad}
1b	D~	* <u>DDDDDD</u> ~D~ <u>DDD</u> ~
1c	DT ^l TL	* <u>DDDDDDDDDD</u> DT ^l T+L _{cad}
1d	DDT ^l L	* <u>DDD</u> ~ <u>DLLL</u> L ^l ↑L ^l LL <u>DDDT^lLL</u> L ^l ↑L'+L _{cad}
1e	DDTL	* <u>DDDTL</u> 'LL+L _{cad}
1f	DTT ^k L	*D ^l ↑TTT ^k L+L _{cad1} +L _{cad2}
1g	DT	*D ^l * <u>DTDT^lT</u> D ^k <u>DDDT'</u> +T _{cad}
1h	D ^k D	* <u>DD^kDD^kDD^kD</u> *R ^k <u>DD^kD^kD^kD</u> +L _{cad}
1i	R'DD ^k L	* <u>DDDD</u> R'R'R'R ^k <u>DD^k</u> +L _{cad}

Terme tunes of medium large compass (1-5/6)

² No. of the melodies in Sipos (2001)

What differentiates the termes of medium large compass from the above class is that some of their lines persist on the 5th, 6th, 7th degrees for some time. The tunes of the former group clacking on a few notes in the manner of twin-bar tunes give way to more singeable forms. No definite song form can be outlined, however. The melody contour of the short lines is largely incidental and chance or the singer's mood also has a great say in the succession of the lines. The musical lines follow each other in descending order, but there are some tunes that begin low and gradually rise, only to close deep down again. As the structural schemes of the table reveal, melody lines centered around *fa* are frequent.

Let me now show you a terme tune of medium large compass (ex.2). It can be seen well that a line progresses high, then the terme returns to the lower register.

♩ = 126

Ey, Bi - lim - siz tuw - sa ul ja - man,

E - ki de - se ne ja - man,

E - ne ti - lin al - ma - gan,

Bi - le de bil - se kiz ja - man.

Ey, üš dö - gön - de ne ja - man,

Üš - kil - siz ki - yim bul ja - man,

Tört dö - gön - de ne ja - man,

Tö - re - sin tuw - ra ber - me - se,

Pa - ra - kor bol - sa biy ja - man,

Bes de - gen - de ne ja - man.

Bes u - wak - tiñ na - ma - zïn,
Ka - za gil - sa er ja - man...

Cad.
Kim - nen kal - mas bul dü - ni - ye
Ka - pï - da ö - ter bul za - man ey.

Ex.2 Terme tune of medium large compass. Structural scheme: *R'RKMR'! *D'TkTkTkt|TkTTDI+Tcad

The structure of the some terme tunes in my book (Sipos 2001) can be schematized as follows:

No	reduced structure	detailed structure
2a	MR'D'D	*MR'D'D ^k DD
2b	MR ^k D~L	*MR ^k R ^k D~D~ M _k M _k *M'D~D~D~ MRM+L _{cad} +L _{cad} D~L'+L _{cad}
2c	M _k D'TL'	M _k M _k D _k D'TTM _k L'L
2d	M _k RRD _{cad}	*RRMM _k D' M _k RRR*D _{cad}
2e	F _k M _k D ^k D	*FF _k M _k F _k M _k D ^k D ^k D F _k M _k S _k M _k F _k D'D↑D'D
2f	M~D'TL	*M~M~M~D ^k D' D~*T'L
2g	FM ^k RD	FM ^k RRR↑R'DDD RRR↑ M ^k R ^k D' F~D'DD
2h	MRM ^k D	MRM ^k R ^k D RF+D _{cad} RRRR↑+D _{cad}
2i	SR↑M~D	*SR↑D'DDDDD*D *SFRDDD M~DDDD M~D

Similar lines constitute some *siñsuw* and also *Ya Rapazan* religious songs, indicating that the terme tunes are closely correlated with folksongs and with religious tunes. The main difference is that in performing a terme the musical lines alternate according to the invetiveness of the performer, while folksong performers more closely adhere to regular, repetitive structures. The question is still unanswered whether the regular or irregular lines are older. I myself tend to believe that irregular structure are older and regular forms evolved from them. At any rate, here one can observe the occurrence of a common musical idea in a more flexible and then in a more stabilized form.

Two-part termes (higher first part + lower second part)

Though rare, there are recitative tunes that break up into a higher first and a lower second part so that the two registers of recitation have at least one note in common. We only collected two of this kind. The following example shows a continuous recitation on the 7th-8th degrees, before sinking down into the usual low register.

$\text{♩} = 132$



Ew - e, za-man-da-sim da A - ral bay,
 Bil-mey bir gal-dim ba-laḡd', ay,
 Tä-we-kel en - di goy šü-kir ed',
 Aw-zī-ḡa al - ma ja-man - day,
 Men bil-mey kal-dim da ka - pī-da,
 Ey, ayt' al - may söz-diḡ par-kīn, ay,
 Ö-kün-gön men goy pay-da jok,
 Ka-yī-rīn ber - sin ar - tī - n'ay,
 Ay - na - la - yīn daw A - ral - bay,
 A - yī bit - ken - de ay d'ö-lör,
 Jī - lī bit - ken jīl d'ö-lör...

Cad.



Ex.3 Terme tune of large compass. Structure: SSkM'FkM *M~T'TkT'LkL+Lcad

Ex.4 is also like that. The tune outlines the scheme $S^k S^k M^k R R M M R^k D D D D D$ | $S^k S^k F_k R \uparrow$ | $F^k R^k D D D^k D^k D^k D^k D$ | $D^k D D$ | $R^k T^k L$ | $T^k T^k T^k L^k S, S, S, L + S_{cad}$. Towards the end, the tune sinks to lower *sol*, which is a unique feature. The four-line scheme reduced from that suggests a round song form $S^k M^k R D$, as the next example confirms. Such tunes can also be found in the descending fifth-shifting pentatonic strata of Hungarian folk music.



Ex.4 Large compass terme tune reduced to a four-line scheme

Special terme tunes

An informant sang Mixolydian tunes quite different from the rest of the other termes. Apart from their tonality, the tunes share the common feature of not being recitative but sung in an easily transcribed rhythm, in even quavers. Tunes No.6a-b also sung by the same singer have more distinct structure, more melody-like construction in rhythms tending towards 9/8 and 9/4, and ending on *do* and *la*, respectively.

Fig.2 A dombra player in Southwest Kazakhstan

Texts of the examples and their English translation

Wherever possible, literal translation is given, otherwise the meaning is tried to be rendered as precisely as possible.

Ex.1 Terme 'didactic song', Turgan (cca.50), Mangkistaw.Tenġe, 18. Sept, 1997.

<i>Sözdiñ bası bismilla,</i>	The first word is bismillah,
<i>Bismillasız pende is kılma.</i>	Don't start anything without bismillah.
<i>Katuwlansa kar tuwra,</i>	If he hardens with wrath,
<i>Kelesi ayda tapsirgan</i>	The Prophet will give the world
<i>Dünyeni rasul Allaga.</i>	To Allah next month.

Ex.2 Terme 'didactic song', Däwitbay (70), Mangkistaw train station, 16. Sept, 1997.

<i>Bir degende ne jaman,</i>	First of all, what is bad?
<i>*Bilimsiz tuwsa ul jaman.</i>	A boy born without knowledge is bad.
<i>Eki dese ne jaman,</i>	Secondly, what is bad?
<i>Ene tilin almagan,</i>	A self-important young wife
<i>Bile de bilse kiz jaman.</i>	Not heeding to her mother-in-law's word is bad.

<i>Üş degende ne jaman,</i>	Thirdly, what is bad?
-----------------------------	-----------------------

<i>Üškilsiz kiyim bul jaman. Tört degen ne jaman, Töresin tuwra bermese, Parakor bolsa biy jaman.</i>	A dress without hemming is bad. Fourthly, what is bad? A greedy bey who Breaches the law is bad.
<i>Bes degende ne jaman, Bes waktiñ namazın, Kaza kilsa er jaman.</i>	Fifthly, what is bad? A man who fails to say His five prayers a day is bad.
<i>Altı dese ne jaman, Alğanša alğan aruwiñ, Köp işinde küñkildep, Betinñen ursa bul jaman.</i>	Sixth, what is bad? When the fairest lass you married Shows dissatisfaction to others And smacks your face, that's bad.
<i>Jeti dese ne jaman, Jetkinşekke ok tiyse, Jer tayanbay turgizbay, Jan kiynagan bul jaman.</i>	Seventh, what is bad? When a young man is hit by a bullet, He lies in agony, He cannot get up, that's bad.
<i>Segiz dese ne jaman, Serke sandı at minse, Sergelden sapar jol šekse, Jürgen joliñ oñbasa, Oylaganıñ bolmasa, Kapıda bolsa er jaman.</i>	Eighth, what is bad? The one that sits on a bad-legged horse, Stumbling along the road. His road won't lead him right, His plan won't be realized. A man in trouble is bad.
<i>Togiz dese ne jaman, Altın taktiñ üstinde, Tolispay kalsa kan jaman.</i>	Ninth, what is bad? When on a golden throne The khan is too conceited.
<i>On degende ne jaman, Kaygili bolsa bul jaman. On bir dese ne jaman, Aramnan jiygan mal jaman.</i>	Tenth, what is bad? Someone being sad is bad. Eleventh, what is bad? Fortune gathered with much struggle is bad.
<i>On eki dese ne jaman, Akili jok kız jaman.</i>	Twelfth, what is bad? A silly lass is bad.
<i>On üš dese ne jaman, Kelin menen balaga Buyirmagan bolsa šal jaman.</i>	Thirteenth, what is bad? When your wife and son Cannot agree with your old father.
<i>... Kimnen kalmas bul duniye, Kapıda öter bul zaman.</i>	<i>... But the life of all of us Will come to an end one day.</i>

Ex.3 Terme 'didactic song', Izbasar (60), Mangkistaw.Aktaw, 15-17 Sept, 1997.

<i>Zamandasim, Aral-bay, Bilmey bir kaldim balañdi. Täwekel endi šükür edi, Awziña alma jamandı. Men bilmey kaldim kapıda, Ayta almay sözdiñ parkin ay.</i>	My good buddy, Aral-bay, I didn't know what'd happened to your son. Audacity is a fine trait, Don't mention me accursing. It so happened I didn't get word, What could I say now?
---	--

*Ökingen men goy payda jok,
Kayirin bersin artina.
Aynalayin, Aral-bay,
Ayı bitkende ay da öler,
Jili bitkende jil da öler.*

There is no sense in saying sorry.
May God rest him in peace.
Dear Aral-bay,
The month dies one day,
The year also dies.

Ex.4 Sketch of terme without words, Nurmuxan (61), Mangkistaw.Akşukir, 21 Sept, 1997.

REFERENCES

1. **Žanuzakova, Z.** Instrumentalnaya muzika kazakского народа. Almaty, 1964
2. **Sipos, János:** Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe, Akadémiai Kiadó (with CD), Budapest, 2001.

Янош СИПОШ

Старший научный сотрудник Института музыковедения Венгерской академии наук, PhD

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О СТРУКТУРНОМ АНАЛИЗЕ ТИПОВ ТЕРМЕ

Резюме:

В статье рассматривается типология вокально-поэтического эпического жанра казахской традиционной музыки *терме*. Она основывается на структурном анализе образцов *терме*, собранных и нотированных автором.

Ключевые слова: *терме*, казахская музыка, домбра, эпические жанры.

Янош СИПОШ

Венгрия ғылым академиясы, Музыкатану институтының аға ғылыми қызметкері, PhD

ТЕРМЕ ТҮРЛЕРІНІҢ ҚҰРЫЛЫМДЫҚ ТАЛДАУЛАРЫ ТУРАЛЫ БІРНЕШЕ ОЙЛАР

Түйін:

Мақалада қазақ дәстүрлі музыкасы *терменің* вокалды-поэтикалық эпикалық жанр түрлері қарастырылады. Ол мақала авторының жинаған және нотаға түсірген *термелердің* құрылымдық талдау үлгілеріне сүйенеді.

Тірек сөздер: *терме*, қазақ музыкасы, домбыра, эпикалық жанрлар.

ӘОЖ 347.785:7.067.26(574)

ЖАНСАЯ СҰРАҒАНҚЫЗЫ

*Өнертану магистрі, Қорқыт ата атындағы Қызылорда мемлекеттік университеті,
«Қорқыттану және өлке тарихы» ғылыми-зерттеу институтының ғылыми қызметкері*

**ЗАМАНАУИ САЗГЕР Е.ҮСЕНОВТІҢ ҚОБЫЗҒА
АРНАЛҒАН ШЫҒАРМАЛАРЫ**

Қобызға арнайы шығармалар жазып келе жатқан қазіргі буын композиторларының ішінде Е.Үсеновті ерекше атап айтуға болады. Ол халқымыздың төл аспаптарының бірі де бірегейі, таңданарлық пішінімен, ғажап үнімен, бай тембрімен таң қалдыратын қобыз аспабына шығармалар жазу және өңдеуде ерекше жұмыс жасап келеді. Оның қобызға арнап жазған төл туындылары, халық композиторларының әндері мен күйлерін түсірген өңдеулері, фантазиялары мазмұны толық, әуендік байланыстары мығым, бояуы анық, көркем шығармалар.

Тірек сөздер: Е. Үсенов, қазақ музыкасы, қобыз.

Ключевые слова: Е.Усенов, казахская музыка, кобыз.

Keywords: E.Usenov, kazakh music, kobyz.

Қазақ музыкасы әрісі салт атты көшпелілер өркениетінің, берісі жалпы түркілік мәдениеттің жарқын көріністерінің бірі болып табылады. Әсіресе, түркілік музыка мәдениетінің пайда болуы, қалыптасуы деген мәселеде қазақ музыкасы өзінің терең тамырлы дәстүрімен де, мейлінше төлтума қасиетімен де алдымен назар аударады [1, 10].

Қазақ музыкасы адамның ішкі жан-дүниесін, яки, көңіл-күйін, сондай-ақ, қуаныш-жұбанышын, мұң-шері мен қайғы-қасіретін, арман-мақсаттарын дәл суреттейді. Сонымен қатар, қазақ халқы адамның өмірге келгеннен, қайтадан жер қойнына кіргенге дейінгі өмірінің барлық сатыларын, өмір сүру салттарын, әдет-ғұрып, салт-дәстүрлерін музыка арқылы жеткізе, көрсете білгені туралы музыка зерттеушілері айтып кеткен.

Еліміздегі халық аспаптары музыкасының жаңа сапалық деңгейге өтуі негізінен отызыншы жылдары басталды. Халық таланттарының Бүкілқазақстандық І-ші слетінен кейін құрылған Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің өмірге келуі қазақ аспаптық музыка өнеріне өлшеусіз өзгерістер енгізіп, кәсіби биік деңгейге көтерілуіне аса зор ықпал етті. Оркестрді ұйымдастырушы және тұңғыш дирижеры, көркемдік жетекшісі А.Жұбанов болды [2, 465].

Ол оркестрге байланысты жұмыстарын әрі қарай жалғастыруға мұрагер ретінде өз ісінің шебері, білікті маман – Шамғон Қажығалиевты тағайындады. Ш.Қажығалиев оркестрге дирижер боп келген күннен бастап аспаптарды жетілдіру мәселесін ойластыра бастаған. Сөйтіп, ол 1957 жылы реконструкция жасауды толығымен қолға алды [3, 132-133].

Сол уақытта реконструкцияға ұшыраған аспаптардың бірі қобыз аспабы еді. Өзгеріске түскен жаңа сым қобыз аспабына арнайы туындылар жазуды А.Жұбанов, Е.Брусилковский, М.Төлебаев, А.Шабельский, Қ.Мусин, В.Великанов, Л.Хамиди сынды белгілі композиторлар бастады. Олардың бастаған сара жолын жалғастырған екінші буын композиторлары: Е.Рахмадиев, М.Қойшыбаев, С.Мұхамеджанов, К.Күмісбеков, Х.Тастанов, М.Әубәкіров, Д.Жұманиязов, Н.Меңдіғалиев, Ғ.Жұбанова, Н.Тілендиевтер болды. Аға буын композиторларының ізін суытпай жалғап келе жатқан қазіргі буын композиторлары да қобызға арнап толымды туындылар жазуда.

Отандық заманауи сазгерлер шығармашылығымен заман ағымына көңіл бөлуге тырысады, өтпелі кезеңдердің мәдени және музыкадағы жалпы адамзаттық әмбебап үнін іздестіреді. Қазіргі заманғы композиторлар Қазақстан кәсіби музыкасына жаңа ағым енгізгені байқалады. Олардың ұлттық шығармашылығына еуропалық музыка әуендері араласып, жаңа синтезді музыка туындауда. Б.Аманжолов, Қ.Шілдебаев, С.Әбдінұров, Ә.Бестібаев, С.Еркімбаев, Б.Қадырбек, А.Тоқсанбаев, Е.Үсенов және т.б. заманауи композиторлар дәстүрлі стильде жаңа туындыларды жазуда ерекшеленіп, қазақ музыкасына айтарлықтай үлес қосып жүр. Аталмыш сазгерлердің арасынан лирикалық әуенділігімен және өңдеушілік талантымен ерекше көзге түсетін республикалық және халықаралық конкурстардың лауреаты Ермұрат Үсеновтің шығармашылығын атап көрсетуге болады.

Ұлттық музыка мәдениетін дамытуға өзіндік үлесін қосып келе жатқан домбырашы, композитор Е.Үсеновтің шығармашылығын, оның қазақ музыка мәдениетінде, оның ішінде аспаптық музыка саласындағы алатын орнын зерттеу, сонымен қатар аспаптық төл туындыларының орындалу ерекшеліктерін орындаушылық тұрғыдан талдау – басты мақсат болып табылады.

Е.Үсенов әртүрлі жанрларда тартымды туындылар жазып жүрген дәулескер домбырашы, талантты да дарынды композитор. Ол 1952 жылы Алматы обылысы, Кеген ауданының Қарқара жайлауының баурайында орналасқан Талды ауылында дүниеге келген. Оның жастайынан өнерге, соның ішінде домбыра үйренуге деген ықыласы ерекше болды. Бұған мектептегі өнерлі ұстаздарының да әсері мол болғанын айта кеткен жөн. Өнерге деген сүйіспеншілігі оны 1970 жылы Алматы музыкалық училищесіне әкелді, бірақ ол жердегі емтихан комиссиясында отырған белгілі ұстаз, профессор – Х.Тастанов оған консерваторияға түсуге кеңес береді. Сөйтіп Е.Үсенов 1970 жылы Алматы консерваториясының халық аспаптар бөліміне Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген әртісі Б.Қарабалинаның сыныбына қабылданады. Консерватория қабырғасында оқып жүріп Қазақстанның халық әртістері - Қ.Жантілеуов, Л.Хамиди, К.Күмісбеков, өнер қайраткері, профессорлар - М.Әубәкіров, Қ.Мұхитов, оқу ісінің үздігі – У.Бекенов сияқты майталман ұстаздардан әртүрлі қосымша мамандықтардан дәріс алады. 1977 жылы мемлекеттік емтихан төрағасы болып келген профессор – Б.Жүсіпәлиев Е.Үсеновтің жазған шығармаларын тындап, жақсы баға беріп, оған консерваторияның композиция бөліміне түсуге кеңес береді. 1979-1983 жылдары консерваторияның музыка теориясы факультетіне қайта тапсырып, Г.С.Быкова, М.Ермолов, Т.К.Жұмалиева, Ю.П.Аравин, В.И.Мавриди сынды білікті мамандардан дәріс алады. Студент кезінен республикалық композиторлар конкурсына қатысып, жүлделі орындарға ие болып жүреді. 1981 жылы жаңадан құрылған «Отырар сазы» фольклорлық-этнографиялық ансамблінде домбырашылар тобының концертмейстері болып жұмыс істеді. Оркестр құрамында жұмыс жасай жүріп, республикамыздың түкпір-түкпірінде болған гастрольдік сапарларда қазақ музыкасы мен өнерін насихаттауға бел шеше араласты. Мемлекет шекарасынан тыс шет елдерде де болып, ұлттық өнеріміз бен мәдениетімізді дәріптеп, әлем жұртшылығына паш етті [4, 3].

1990-1994 жылдары Алматы музыкалық училищесінің шақыруымен халық аспаптар бөлімінің меңгерушісі қызметін атқарды. 1994 жылдан бастап Мәдениет министрлігінің шешімімен «Салтанат» мемлекеттік би ансамблінің оркестріне дирижер болып тағайындалды. Оның осы ұжыммен жасаған еңбегі де жемісті болды [4, 4].

Е.Үсенов халқымыздың төл аспаптарының бірі де бірегейі, танданарлық пішінімен, ғажап үнімен, бай тембрімен таң қалдыратын қобыз аспабына шығармалар жазу және өңдеуде ерекше жұмыс жасап келеді. Оның қобызға арнап жазған, өңдеген шығармалары қазіргі кезде қобызшы-орындаушылардың репертуарларынан нық орын алған.

2002 жылы Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушысы, профессор Р.Қ.Мұсақожаева «Қобыз бен фортепианоға арналған шығармалар» жинағын құрастырып шығарды. Бұл еңбек қобызшылар репертуарын кеңейтуде бір құнды жинақ болды. Осы аталмыш жинақтың ішіне Е.Үсеновтің де туындылары енгізілген. Атап айтар болсақ, «Күзгі әуен», «Романс», Құрманғазының күйі «Төремұрат», Абай әндеріне «Фантазия».

Сазгердің «Күзгі әуен», «Романсы», Абай әндеріне өңдеген «Фантазиясы» өзіндік көркем дыбыстар үндестігін (гармониясын) құрайтын, тек соларға тән түрлі тәсілдермен (штрих) орындалатын күрделі әрі концерттік туындыларға жатады. Сол себепті осы туындылардың орындаушылық талдауы ұсынылып отыр.

«Күзгі әуен» – аты айтып тұрғандай, нағыз күз мезгілінің табиғатын, оның құбылыстарын музыка тілімен дәл бейнелейді. Бұл шығарма автор Құрманғазы атындағы қазақ ұлттық консерваториясында жұмыс жасап жүрген кезінде 1994 жылы дүниеге келген. Сол жылғы 4 курстың бітіруші бір студенті мемлекеттік емтиханда орындайтын қазақша шығарма жазып беруін сұрайды. Сол студенттің өтініші бойынша алғашқыда виолончель мен оркестрге арналып жазылған. Осы аспаптың орындауындағы шығарма қобызшылардың назарын аударып, қызығушылығын оятты. Қобызшы-орындаушылар авторға өтініш білдіріп, қобыз бен фортепианоға арнап өндеп түсіруін сұрады. Олардың өтінішін мақұл көрген автор қобыздың техникалық мүмкіншілігін ескере отырып, каденция қосып, күрделі үш бөлімді шығарма етіп қайта өңдеді. Кейін 1998 жылы бұл шығарма Алматы қаласы Орталық концерт залында автордың жеке

шығармашылық кешінде ҚР Мәдениет қайраткері Тұрсынхан Қарақожаевтың орындауында халық алдына ұсынылды. Сол кезден бастап бұл шығарма қобызшы-орындаушылардың репертуарынан өзіндік орнын алған шығармалардың бірі болып қалыптасты.

Кіріспе	A	A ₁	B	C	D- Каденция	E-Кода
23 такт	23 такт (негізгі тақырып)	22 такт (октава жоғары)	15 такт	43 такт (шарықтау шегі 102-126 такт)	21 такт	26 такт

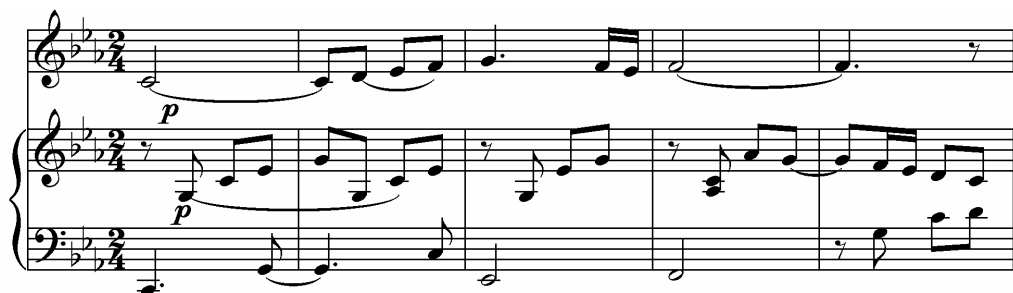
№ 1 кесте.

Пьеса d moll тональдігінде, 2/4 өлшемінде, жәй екпінде сүйемелдеуші фортепиано партиясымен басталады.



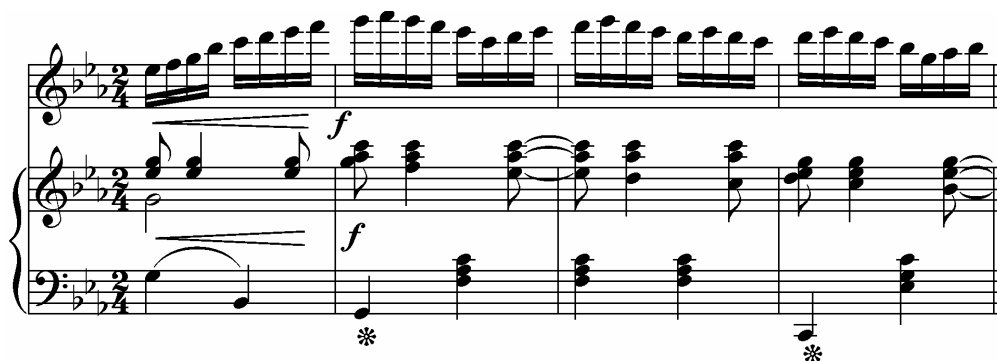
1 мысал. Е.Үсенов, «Күзгі әуен», кіріспе.

Әрі қарай қобыздың лирикалық ойлы әуені адам бойындағы сезімдері мен табиғаттың бір-бірімен байланысын суреттейді. Негізгі басты тақырып қоңыр, қою дыбыспен басталады да, ол біртіндеп дами түседі:



2 мысал. Е.Үсенов, «Күзгі әуен».

Шығармадағы аса бай лирикалық әуен тыңдаушысын еріксіз елітіп әкетеді. Фортепианоның сүйемелдеуінен судың толқыны естілгендей болады, әрі қарай ортаңғы бөлімде шығарманың жылдамдығы артады. Каденцияға дейінгі шарықтау шегінде орындаушы дыбыс тазалығына көңіл бөлуі керек.



3 мысал. Е.Үсенов, «Күзгі әуен», шарықтау шегі.

Каденцияда әуенді әр сөйлемге, әр дыбысқа мән бере отырып, еркін түрде орындауға болады. Себебі автор каденцияны орындауда орындаушыға еркіндік, өз қалауымен ойнауға мүмкіндік берген. Жалпы бұл шығармада әуендік жағынан Еуропа мен ұлттық стильдің синтезі байқалады. Композитордың көңіл-күйі мен ішкі жан-дүниесінің табиғатпен тығыз байланыстылығы, үйлесімділігі туындыда маңызды рөл атқарады.

Бұл пьесаны орындау үшін қобызшының артикуляциясы, екі қолының координациясы жақсы болуы қажет және осы екі қасиет орындаушыға дұрыс, сапалы дыбыс шығаруына септігін тигізеді. «Күзгі әуенді» ойнағанда тебіренбейтін, толғанбайтын, тербелмейтін көңіл, түсінбейтін, сезінбейтін жүрек болмас, сірә!

«Романс» – «*Romans*» испан сөзі, жеке дауыс пен аспапқа арналған камералық вокалды шығарма. Бұл туынды классикалық музыка мен халық музыкасының дәстүрін бейнелейтін үлгі тұтарлық сәтті көрінісімен ерекшеленеді. Аталған шығарма оның композиторлық стилінің ерекшелігін көрсетеді. Негізгі тақырып баяу, әндете орындалады, g moll тональдігінде, 2/4 өлшемінде жүреді.

Кіріспе	A	A ₁	B	A ₂	D-Кода
5 такт	23 такт	13 такт	14 такт	6 такт	12 такт

№2 кесте

Оны тыңдаған кезде әсем әуездік сипат байқалады. Басты орындау тәсілі – легато, дегенмен қобыз партиясы нәзік, әуенді болғанымен, сүйемелдеуші партиясы басынан-ақ, жағаға соққан теңіз толқынындай әсерде қалдыратын он алтылық ноталармен берілген.

Еркін, ұстамды



4 мысал. Е.Үсенов, «Романс», кіріспе.

Бұл шығарма орындаушымен қатар сүйемелдеушіден де шеберлікті, көп дайындықты қажет етеді.

Қобыз партиясы әуенді негізгі тақырыппен басталады, бұл мінездеме қобызшыдан жәй, асықпай, байыппен орындауды талап етеді.

Асықпай, әндете



5 мысал. Е.Үсенов, «Романс»

Шығарманы орындау барысында дыбысты таза шығару үшін қобызшыдан ысқыштың және саусақтардың барлық ішектерге дәл бөлініп таратылуын талап етеді. Орындау кезінде дыбыстар арасындағы байланыс үзілмей, бір біріне жалғасуы өзендегі ағын су секілді әсер қалдыруы керек.

Әуен ырғағы басынан бастап аяғына дейін сабырлы қалыпта өтеді, әуен сазында жан сұлулығын жыр еткен ғажайып бір жұмсақ үн бар. Романс шығармасында әлдебір қасиетті биікке құлаш ұрған көрікті көңіл күй (әуен сазы арқылы бейнеленеді), тамылжыған табиғат көрінісі фортепианоның сүйемелдеу сипатында анық көрсетіледі. Лирикалық нәзік ойға толы бұл шығарманың негізгі тақырыбы орта тұсында әрі қарай дамып, росо асселл. арқылы бірте-бірте шарықтау шегін дайындайды. Шығарманың 42 тактісінде дыбыстар шарықтау шегіне, яғни, өз мәресіне жетеді.



6 мысал. Е.Үсенов, «Романс».

Орындаушы шығарманың шарықтау шегінде нәзік, қоңыр дыбыспен, әуезді бұзбай ойнап шығуы тиіс.

Композитордың бұл шығармасы аспаптық музыкадағы таңдаулы туындылардың бірі. Романс баяу екпінде нәзік, ән сипатында орындалады, ол үшін ысқышты жүргізген уақытта дыбысты үзбей, бір-бірімен байланыстырып, өте жұмсақ дыбыспен ойнауы қажет. Жалпы композитордың айтуы бойынша өзінің жанына жақын тартатын аспап бұл виолончель, яғни, бас қобыз аспабы екен. Сол себепті «Күзгі әуен» сияқты «Романста» бастапқыда бас қобызға арналып жазылған. Кейін атақты қобызшы, қазіргі кезде Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушысы, профессор **Р. Қ. Мұсақожаева** сым қобызға арнап өндетіп, өзінің орындауында Қазақ радиосының «Алтын қорына» жаздырған.

Бұл шығарма жөнінде орындаушы, Қазақ ұлттық өнер университетінің оқытушысы, профессор **Р. Қ. Мұсақожаева** былай деп өз пікірін білдірді: – «Шығарма шағын түрде жазылған, бірақ өзіндік даму жолымен, шарықтау шегінің толыққандылығымен, негізгі түпкі ойының айқындылығымен ерекшеленеді. Орындаушыға дыбыс тазалығына, динамикаға көңіл бөліп, біртіндеп өрлеу барысына үлкен дайындық қажет. Мұнда адам бойындағы тебіренісі, терең толғанысты сезімдері, ішкі сағынышы музыка тілінде шеберлікпен бейнеленген. Бұл шығарма менің орындауымда Қазақ радиосының «Алтын қорына» жазылған, қазіргі кезде эфирлерден беріліп тұрады»¹.

Е.Үсеновтің қазақ музыка мәдениетінде, оның ішінде қобыз музыкасы және оның репертуарын көбейту мақсатында қобызға арнайы жазған туындыларының алар орны ерекше деп айтуға болады.

Е.Үсенов өз шығармашылығында белгілі халық композиторларының және қазақтың халық әндері тақырыбына фантазиялар жазуда өзіндік қолтаңбасы бар ерекше тұлға.

Абай әндеріне жазылған «*Фантазия*» – негізінде ұлы Абайдың 150-жылдық мерейтойына арнайы тапсырыс арқылы оркестр мен хорға және би қойылымына арналып жазылған. Қобызшы-орындаушылардың өтінішімен қобыз бен фортепианоға арнайы өңделіп түсірілді.

Шығарма сабырлы, қою қоңыр дыбыспен басталады.

¹ Р.Қ.Мұсақожаеваның пікірі (2.07.2011)

Сабырлы



7 мысал. Е.Үсенов, Абай әндеріне «Фантазия»

Жалпы шығарма барысында фортепиано мен қобыздың партиясы бір-бірімен байланысып, жалғасып жатады. «Көзімнің қарасы» әнінен кейінгі би тектес ырғақ шығарманы көркемдеп, байыта түскендей. Стаккато штрихымен орындалатын бұл қысқа әуен қобызшының техникалық шеберлігінің өсуіне ықпал етеді.



8 мысал. Е.Үсенов, Абай әндеріне «Фантазия»

Осы шат көңілді би тектес әуен екі рет қайталанып, соңынан шығарманың шарықтау шегін дайындайды.

Бір әннен келесі әнге көшерде немесе бір тақырып пен екінші тақырып арасын байланыстыру мақсатында қолданатын қысқа да қосымша әуендерді асқан бір шеберлікпен пайдалана білуі Е.Үсеновтің фантазия жазудағы композициялық ерекшелігі. Ал «Айттым сәлем, қаламқас» әні шығарманың соңында композитордың барлық ойын түйіндегендей болады.



9 мысал. Е.Үсенов, Абай әндеріне «Фантазия»

Фантазияда музыкаға тән барлық элементтер қамтылған. Орындаушыдан үлкен дайындық пен шеберлікті талап етеді. Шығарманың түпкі ойы мен негізгі мақсаты – Абайдың болмысы мен бет-бейнесін асқақтатып, өлендері, қара сөздерімен қатар оның музыкасының ұлылығын паш ету, әндерін жас толқын орындаушылардың бойына сіңіріп, дәріптеу болып табылады.

Музыкалық мәдениетіміздің ұлттық шеңберде ғана шектелмей әлемдік мәдениет кеңістігінде шарықтауына үлесін қосып жүрген Е.Үсеновтің «Өмір-дастан» атты шығармасы АҚШ-тың Сан-Франциско және басқа да қалаларының сахнасында орындалды. Негізінен бұл шығарма қыл қобызға және Қазақстанның Халық әртісі А.Қ.Мұсақожаева басқаратын «Солистер академиясы» камералық оркестріне арнайы тапсырыспен жазылған. Қыл қобызда жеке орындайтын қобызшы, ҚазҰӨУ-нің оқытушысы, профессор Р.Қ.Мұсақожаева. Бұл жаңалық туралы еліміздің ақпарат көздерінде жарияланып, көптеген жақсы пікірлер жазылды.

Қазақ халқының музыкалық мәдениетін насихаттауда, өңдеп, нотаға түсіруде, сондай-ақ, ұнтаспаға, күйтабаққа, теле-радио қорына жаздыртуға сіңірген еңбегі зор.

Қазіргі таңда еліміздегі заманауи сазгерлердің ішінде өнерге шынайы болмысымен берілген Е.Үсенов – шебер оркестратор. Музыкалық шығарманы оркестрге түсіру – әркімнің қолынан келе бермейтін іс. Бұл салада Е.Үсенов ойы ұшқыр, қиялы күшті, ансамбль мен оркестрге түсіру өнерін жетік меңгерген білікті маман. Оркестрге түсіру өнерін көркем әдебиеттегі аударма өнерімен теңестіруге болады. Әдеби шығарманың табысына көркем аударманың үлесі қандай болса, оркестрге түсірілген музыкалық шығарманың тыңдаушы көңілінен шығып, жоғары бағалануына оркестрге түсіру өнерінің де маңызы сондай.

Домбырашы, дәулескер күйші Е.Үсенов табиғатынан мелодиялық дарынымен жаратылған және ол қазақтың бай музыкалық фольклорын бойына сіңірген. Сонымен қатар ол, сауатты да білімді, кәсіби композитор. Оның музыкасы еліміздің сахналарында ғана емес, әлемдік, дүниежүзілік сахналарда да орындалып, өзінің әділ бағасын алып жүр.

Ол қазақ музыка мәдениетінің қорына асыл қазыналар, мол мұралар, алтын құндылықтар қалдыруда да еңбек етіп жүр.

Қазақстан музыка мәдениетінің биік шыңдардан көрінуіне өз үлесін қосып жүрген Е.Үсеновтің өркениетінің келешек жас өнерпаздарға дәріптеліп, насихатталуы өз өнерімізді бағалау болып табылады.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Тарихнама. – Астана: Күлтегін, 2002 - 831 б.
2. Жумалиева Т., Ахметбекова Д., Ысқақов Б., Қарамендина Ә., Қоспақов З. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Қазақ халқының атақты күйші-композиторлары мен олардың орындаушылық дәстүрлері. – Алматы: 2005. - 560 б.
3. Бейсембек Т. Шамғон Қажығалиев. – Алматы: Өлке, 2007. - 232 б.
4. Үсенов Е. Домбыра мен фортепианоға арналған шығармалар. [Алғы сөз: Жайымов А]. – Алматы: Ануар, 1999. - 106 б.

REFERENCES

1. Seydimbek A. Қазақты күй өнері. Тарихнама. – Astana: Kultegin, 2002 - 831 b.
2. Zumaliev T., Ahmetbekova D., Ysqaqov B., Qaramendina A., Qospaqov Z. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Қазақ халқының атақты күйші-композиторлары мен олардың орындаушылық дәстүрлері. – Almaty: 2005. - 560 b.
3. Beysembek T. Shamgon Qazhgaliev. – Almaty: Olke, 2007. - 232 b.
4. Usenov E. Dombyra men fortepianoğa arналған шығармалар. [Alғы söz: Žayymov A]. – Almaty: Anuar, 1999. - 106 b.

Жансая СУРАГАНКЫЗЫ

*Магистр искусствоведения, Кызылординский государственный университет
им. Коркыт Ата, научный сотрудник НИИ «Коркытоведение и история края»*

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ КОБЫЗА СОВРЕМЕННОГО КОМПОЗИТОРА Е.УСЕНОВА

Резюме:

Деятельность известных композиторов Казахстана направлена на развитие композиторского образования в республике, на формирование профессионального музыканта нового поколения, способного к сочинению новых жанров. К современной казахстанской композиторской школе относится и творчество Ермурата Усенова. Талантливый композитор продолжая традиции, заложенные корифеями профессионального музыкального искусства Казахстана, пробует себя в различных стилях и направлениях .

Ключевые слова: Е.Усенов, казахская музыка, кобыз.

Zhansaya SURAGANKYZY

Master of Arts, Korkyt Ata Kyzylorda State University, "Korkytology and history of the region" SRI

WORKS FOR KOBYZ OF MODERN COMPOSER E.USENOV

Summary:

Activity of known composers of Kazakhstan is aimed at the development of composer education in the republic, on formation of the professional musician of the new generation capable to the composition of new genres. Ermurat Usenova's creativity belongs to modern Kazakhstan composer school also. The talented composer continuing the traditions put by coryphaeuses of professional musical art of Kazakhstan, tests in various styles and the directions.

Keywords: E.Usenov, kazakh music, kobyz.

UDC 398, 78.03

SAIDA DAUKEYEVA*Doctor of Philosophy in Ethnomusicology, Head of Folklore Research Laboratory of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory***QALAQSHANYŪ AUPLY:
DOMBYRA PERFORMANCE AND SOCIAL MEMORY AMONG
THE KAZAKHS OF MONGOLIA**

The article explores the role of *dombyra* performance as a vehicle of social memory among the Kazakhs in Mongolia and returnees in Kazakhstan. Drawing on the author's ethnographic study of a performance tradition in a clan community from western Mongolia known as *Qalaqshanyŭ auily* ("Dombyra community"), it looks into aspects of *küi* as a practice for sustaining memory and identity that pertain to the historicity of *dombyra* repertory, its variant transmission in performance and musical style.

Keywords: *dombyra* performance, *küi*, social memory, genealogical history, variation, state of mind, style, tradition, identity.

Ключевые слова: домбровое исполнительство, күй, социальная память, генеалогическая история, вариантность (варьирование), состояние, традиция, идентичность.

Тірек сөздер: домбырада орындаушылық, күй, әлеуметтік жады, шежіре, варианттылық (түрлендіру), көңіл-күйі, дәстүр, бірегейлік.

“[K]üi – ötken ömirdiŭ tilsiz shejiresi.”
 (“Küi is a speechless genealogy of life past.”)
 Aqseleu Seidimbek

“The past is a social construction shaped by
 the concerns of the present.”
 Maurice Halbwachs

Since the concept of social or collective memory – recollected knowledge of the past shared by groups – was developed in European anthropology and social sciences in the second half of the 20th century [1; 2], a growing body of ethnomusicological studies has looked into the role of music as a vehicle of memory. A distinct strand of this research has been concerned with the ways in which music sustains memory and identity among diasporas and minority groups [3; 4; 5]. Indeed, the prevalence of communities living outside their historic homelands raises questions: How do they situate themselves in relation to both their host society and their nation-state through their cultural practices and music? What musical strategies are involved in collective remembering and forgetting? and What bearing do the people's historical experience and political situation have on the commemorative nature of their music? Asking such questions is all the more relevant when the role of music in perpetuating memory is underlined in the cultural discourse surrounding musical performance.

A case in point is performance on the *dombyra* in the form of narrative instrumental pieces, *küis*. Central to the social and musical life of Kazakhs both in Kazakhstan and abroad, it has served to store and pass on the people's history and orally accumulated knowledge, and, on this account, has been associated with genealogical chronicles, *shejire* [6, 11; 7, 78]. This role of *dombyra küis*, universal among the Kazakhs, has acquired a further significance among the Kazakh diaspora outside the homeland. Recording and reflecting upon their complex histories of migration, displacement and integration into diverse societies, this performance form has, above all, enabled them to uphold their distinct ethnic and cultural identity as minority groups in other ethnonational states.

My interest in the relationship between *dombyra* performance and social memory arose from my ethnographic study of music among the Kazakhs of Mongolia, a diasporic group which formed from the 1860s onwards as a consequence of political upheavals and conflicts in Kazakhstan and the northwestern province of China, Xinjiang [8; 9]. It stemmed, in particular, from my encounter with a local performance

tradition among a clan community in Mongolia’s western province (*aimag*), Bayan-Ölgii, and its returnees (*oralmandar*) in Kazakhstan. In this article I outline various aspects of *dombyra* performance as a vehicle of social memory, which opened up to me in the course of my study of the community and its music.

“*Dombyra* community”: *küi* as genealogical history

In summer 2004, during my first fieldtrip in Bayan-Ölgii, on my journey to the west of the *aimag* I stopped for a few hours in the district (*sum*) of Ulaankhus, 45 kilometers away from the city of Ölgii. My companions mentioned that this was a birthplace of Öserkhan Saghyrbaiuly (1918–1994), the acclaimed Mongolian Kazakh *dombyra* player, some of whose *küis*, well-known across the province, I had already heard. So I decided to pay a visit to his family and widow, the 84-year-old Maria Qylybaiqyzy. When, after the customary welcome in the family’s yurt, we began to talk, I noticed that, in referring to Ulaankhus and its people, Maria and others present used a figurative name, *Qalaqshanyň auyly*, which literally meant “Spoon or shovel community”. Observing my puzzlement, they explained that *qalaq* or *qalaqsha* was a metaphor for the formerly widespread local type of the *dombyra* with a flat shovel-shaped resonator, and *Qalaqshanyň auyly* accordingly stood for “*Dombyra* community”. It thus emerged that Öserkhan came from a hereditary community of performers on the *dombyra* who belonged to the clan *Tölek* within the *Sherushi* of the *Kerei*, the largest tribe of *Orta Jüz* in western Mongolia. From the community’s arrival in Mongolia until today the art of *dombyra* performance and repertory had been transmitted through lineages of its male descendants, from father to son and from master to pupil [10; 11; 12, 48–119].



Illustration 1. *Dombyra* stele by the road to Ölgii.
All photos by S. Daukeyeva.

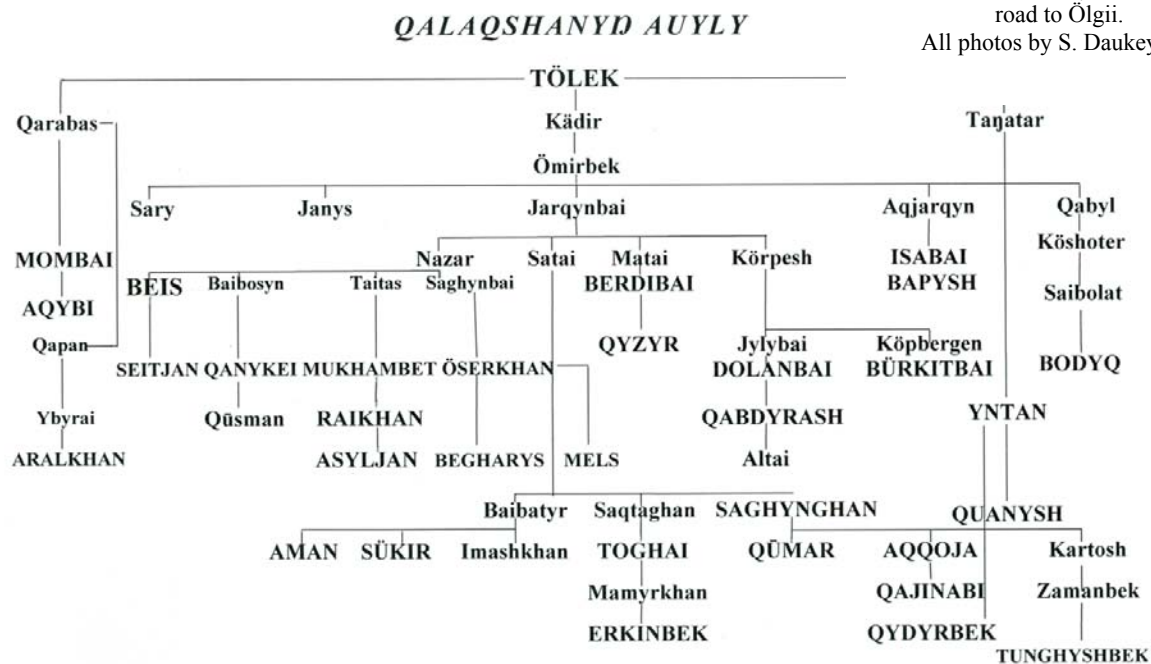


Illustration 2. Genealogy of *Qalaqshanyñ auyly*.¹

Later I had the opportunity to listen to some family recordings of Öserkhan made in the 1970s. It was then that I became aware of the historicizing nature of local *dombyra küis*: the instrumental pieces performed by Öserkhan, both folk and of known authorship, narrated the Kazakhs' exile to Altai following Jungar attacks at the time of *Aqtaban shubyryndy* ("Great Calamity"), their life in China's Xinjiang and migration into western Mongolia, turmoil that accompanied the establishment of the socialist regime in Mongolia in the early 20th century and the rebellion in Xinjiang in the 1940s, the celebration of Bayan-Ölgii's anniversary in the 1950 and the Ten Days of the *aimag*'s culture and art in Ulaanbaatar in 1960. These 'historical' *küis* were interspersed with those composed in response to occurrences of *dombyra* players' lives, as well as folk pieces set on legendary subjects, weaving together a distinctive account of the people's history and oral lore.

One *küi* on that recording, *Zar Zaman* ("Sorrowful Time") by an early *küishi* of the *auyl*, Berdibai Mataiuly (1867–1940), commemorated the Kazakhs' historic emigration from Chinese Altai to the valley of the Khovd River in Mongolia in the 1930s. The story goes that Berdibai and his family, destitute after a mass loss of livestock (*jut*) in the previous winter, at the time of their migration over the Altai mountains were stopped by Chinese couriers who seized their last horses. One of the couriers, seeing Berdibai's *dombyra*, asked to hear him play. In response Berdibai improvised the *küi Zar Zaman* which so affected the listeners that they enquired about its meaning. The *küishi* explained that the music depicted the sorrowful existence of the nomads forced to migrate on foot. Hearing this, the couriers returned the horses, and Berdibai was able to reach the Khovd valley. This *küi*, celebrating the power of music, in the minds of Mongolian Kazakhs came to epitomise the 'sorrowful time' of their migration to Mongolia. This is conveyed in music by one unusual device: occasional unexpected rhythmic suspensions or 'rests' in the *küi*'s regular progress (marked by superscript commas in Example 1 below). These evoke an image of the labored trudge over the mountains and, according to Mongolian Kazakh *dombyra* players, express the state of uncertainty experienced by a people who cross from a miserable past into an obscure future [11; 12, 54–55; 13].

♩=78 A

¹ In this chart the names of musicians, *dombyra* players and *küi* masters are marked in bold letters.

Example 1. *Zar zaman*, Berdibai, perf. Öserkhan.

This and other early *küis* performed by Öserkhan introduced me to the *dombyra* playing community of *Qalaqshanyñ аулы*. Absorbed by their music and the stories behind it, I began to reconstruct the community's social and musical history, tracing the footsteps of its *dombyra* players, first in Bayan-Ölgii and then in the northern and eastern regions of Kazakhstan where some of its descendants and followers now live. As I collected the *küi* repertory that has been current in *Qalaqshanyñ аулы*, and the community's history in sound expanded, another aspect of *küi*'s historicity and role as a medium of memory came to the fore.

Variation in *dombyra* performance: *küi* as state of mind

Dombyra performance is inseparable from variation. In the past and still nowadays, outside the state-supported performance milieu, *küis* are likely to be variously interpreted by individual performers and even by the same performer in different contexts or on different occasions. The variable nature of *küis* originally arose from their oral transmission. Besides this, however, inimitability of musical expression constitutes an important criterion of a *dombyra* player's mastery. Even today, despite the existence of canonized versions of *küis*, a performer is both encouraged and expected to render extant instrumental pieces in his own, idiosyncratic way. In the *dombyra* repertory of Mongolian Kazakhs this has led to existence of a number of variants (*türler*) of the same *küis*, or variant interpretations of their underlying narratives. Occurrences accorded a particular significance by the community have accumulated multiple variant interpretations. Thus, it is known that the *küi* *Zar zaman* soon after Berdibai's arrival in the Khovd valley gave rise to several variants by clansmen through which they expressed their own perceptions of the incident captured in the *küi*. The most widely known is a variant ascribed to Isabai Aqjarqynuly (1848–?) (see Example 2). According to oral tradition, before performing his version of the *küi* he addressed Berdibai with the words: "Ei, Berdibai! If I had been there with you and come upon the couriers, I would have played so that they wouldn't even touch the horse's saddle." Appropriately in his version the *küi* and its characteristic suspensions acquired a more dynamic, brisker character, being rendered in an accentuated rhythm [11; 12, 56; 13].

♩=74 A



Example 2. *Zar zaman*, Isabai, perf. Öserkhan.

Apart from enabling communication among contemporaneous performers, *küi* has also given scope for a dialogue between the community's *dombyra* players from different generations, whereby a message encoded in a *küi* by one *küishi* was reinterpreted or responded to musically by a subsequent *dombyra* player. One such dialogue-*küi* is *Qoshtasu* ("Farewell") by Mukhambet Taitasuly (1905–1945), another descendant of *Qalaqshanyñ auyly*. In 1943 he was leaving for Xinjiang to join the rebellion against Chinese rule and, having a foreboding that he would never return, he composed this *küi* and performed it to his clansmen and family as a way of bidding farewell to them [11; 12, 79–81]. The *Qoshtasu* which I first heard on Öserkhan's recording is current in similar renditions among present-day performers in Ulaankhus and Olgii (see Example 3). When in autumn 2006, I met and interviewed Mukhambet's son, Raikhan, who now lives in the Qaranghandy region of central Kazakhstan, he played to me a *küi* which was rather different from the version I had heard in Bayan-Ölgii (see Example 4). While maintaining the *küi*'s motifs (A, B) in a variant form, he amplified it with another, distinct section (C) which, by contrast to the descending melodic leaps in the original version, gave prominence to resolute ascending intervals. In the interview Raikhan explained that, whereas the first section of the *küi*, largely consistent with Mukhambet's *Qoshtasu*, conveyed his father's anguish and longing on leaving his homeland and family, the second section called on Raikhan, his son and successor, to be independent and brave, as if saying: "If I die, don't fear anything in the world". In this way, the memory encapsulated in the *küi* was reimagined, symbolically linking the two *küishis*, father and son, over time [14].



Illustration 3. Raikhan Mukhambetuly.

Example 3. *Qoshtasu*, Mukhambet, perf. Öserkhan.

Example 4. *Qoshtasu*, Mukhambet, perf. Raikhan.

The phenomenon of *küis*' variability leads one to speculate as to what in semantic and structural terms constitutes *küi* as an entity and maintains its identity in processes of variant performance and transmission.

The key to this lies in the cultural concept of *küi* as an art form and a medium for the transmission of memories. *Küi*, as my informants stressed, reminding me of its literal meaning, is ‘state of mind’ (*köñil küii*) [13; 14; 15]. In relating a historical or legendary account one *küi* is intended to express one universal meaning, whether a generalised emotional state, an abstract image or a philosophic idea, a meaning which lies behind the *küi*’s narrative and is essential to it. This underlying meaning and its musical expression, which takes the form of a motif, a tune or another type of musical nucleus (*saryn, äuen, saryn-saz*), provides a point of departure for the *domyra* player, as he learns and performs an existing instrumental piece. When listening to a *küi*, a *domyra* player tries to identify its essential meaning as rendered in sound and then convey it in his own performance both faithfully and expressively. Although he varies his interpretation over time and from one performance to another, he endeavours to maintain what he considers the *küi*’s semantic and musical nucleus as a way of preserving the *küi*’s identity. To return to the example of *Zar zaman*, all the *küi* variants current among Mongolian Kazakhs uphold its peculiar musical feature: the rhythmic suspensions conveying the idea of the ‘sorrowful time’ of their emigration to Mongolia.

Similarly, as the interviewed musicians remarked, perceiving a certain universal meaning behind an incident or image, and developing a musical expression associated with it, is a starting point for a *küi* master’s own creativity. In both perpetuating traditional *küis* and making his own instrumental compositions he thus operates with basic constructs of musical meaning in mind, which are individually shaped in performance. The listener, on his part, is expected to decode the *küi*’s essential meaning and explore it in his own way, investing it with individual meanings. One of my informants, Turymtai Müsirbaiuly (b. 1938), a follower of *Qalaqshanyñ auyly* now living in the Semei region of eastern Kazakhstan, described to me what he recognised as effective communication of a *küi*’s meaning from performer to listener: “Supposing I play a *küi* called *Saghynysh* (“Nostalgia”). Whatever feelings I express in the music, whether it is longing for the homeland, my people or feeling nostalgic about a person or the times past, only when my performance evokes in the listener his own feelings of home-sickness or nostalgia, only then is it *Saghynysh*. Otherwise, if the *küi* expresses the longing of only one person and does not affect others, this *küi* would not be *Saghynysh*.” [13]

The idea of *küi* as a state of mind reinterpreted by a chain of performers and listeners, as aptly described by Turymtai, offers an insight into the distinctive nature of *domyra* performance as a practice of remembrance. Far from providing a mere record of actual historical events, *küi* unfolds a history of states of mind, evocative archetypes of the people’s social memory. In the repertory of *Qalaqshanyñ auyly* such are the archetypal memories of the Kazakhs’ migration to Mongolia preserved in *Zar zaman*, a *küishi*’s departure to rebellion in Xinjiang captured in *Qoshtasu*, and the sense of nostalgia, haunting the diasporic community, conveyed in *Saghynysh*. These memories are re-experienced and given individual significance by different performers, and listeners become co-creators in this process of remembering and reconstructing the past. In its interpretative approach to history, *domyra* performance thus possesses a transformative quality. It captures the people’s changing memories of the past, informed by agendas and concerns of the present.

The evolving nature of remembering through *küi* can be traced in various aspects of transmission, such as a *küi*’s prominence and degree of variation in performance, or reinterpretation of its narrative and music. A salient aspect of social memory in *küi* is musical style.

Style and notions of tradition and identity

Traditional Mongolian Kazakh *domyra küis*, such as *Zar zaman* and *Qoshtasu*, are in the *shertpe* style identified with eastern Kazakhstan, and characterised by plucking or flicking the strings with individual fingers. Their more immediate stylistic prototype is the *domyra* repertory of the Altai and Tarbaghatai areas of Xinjiang, former home to Mongolian Kazakh tribal communities. Called *Kerei küis* after the largest tribe living in western Mongolia, these pieces, in their structure and scope, are designed to be performed on the *qalaq* or *qalaqsha dombyra*, with a flat resonator and a short neck with 7 to 9 frets, that was historically widespread in eastern Kazakhstan and across Altai [16, 185; 17, 18, 93; 18, 149, 166]. The *küis* typically embrace the small range of an octave and a half. Most of them are intended for a *domyra* tuned to the interval of a fifth, with the melody on the higher-sounding string drawing upon a progression of fundamental tones in diatonic mode, and a bass drone produced on the unfretted, or ‘open’,

lower string (see Examples 1–4 above). This style has been interpreted as an early type of *shertpe*, historically anterior to the classical style of eastern Kazakhstan (*Arqa*) that formed in the 19th – early 20th century and kindred to the ancient drone-overtone music-making originating from Inner Asia and southern Siberia, such as performance on horsehair fiddles, end-blown flutes and throat-singing [19, 233; 17, 17–18, 23–24; 18, 230–238].

Although the traditional *Kerei küis* designed for the *qalaqsha dombyra* are still current in the local repertory, and their style has accrued the image of ‘antiquity’ among performers and scholars, a different instrument type and style gained prominence in western Mongolia from the late 1950s. They were introduced by musicians from Kazakhstan who were assigned to Bayan-Ölgii to assist the establishment of the Kazakh Music and Drama Theatre and the orchestra of folk instruments to be based there. Following the model of similar enterprises launched in Kazakhstan some 20 years earlier, they brought to the theatre a modernised type of *dombyra*, with an enlarged rounded resonator and an extended neck accommodating up to 19 frets [19, 38, 40; 12]. The bulk of the repertory intended for this *dombyra* was in the *tökpe* style originating from western Kazakhstan, which contrasted with *shertpe* in playing technique (simultaneous strumming of the strings with all fingers of the right hand) and structure (a sequence of sections, *buyns*, in different pitch zones alternating with a recurrent initial motif). Most of it was intended for a *dombyra* tuned to a fourth, with the two voices producing a heterophonic texture. The pre-eminence of *tökpe küis* in the theatre repertory reflected changes in Kazakhstan itself, where this style had been elevated in mainstream performance, coming to exemplify a national stylistic idiom [19, 337–338, 373; 20, 5, 8].

The developments in the newly-established Kazakh Theatre soon affected the nature of *dombyra* music-making in the broader milieu: the modified instrument type replaced the old *qalaqsha dombyra*, and the *tökpe* style started to be adopted in local performance and creativity [14]. The ready acceptance of the new instrument type and style owed in part to the fact that, in the ideological climate of socialist times, imbued with a spirit of enterprise and modernisation, assimilation of imported elements was viewed as a sign of development and innovation. More importantly, though, the modernised *dombyra* and western Kazakhstan repertory became emblematic of a ‘national’ performance style, linking the diasporic community with their historic homeland. Stylistic choices made by *dombyra* players in their renditions of existing *küis* and their own instrumental pieces can, therefore, give an insight into the evolving discourse of tradition and identity, and into dynamic interpretations of history and memories among Mongolian Kazakhs.

Thus, some local *küis* in the traditional style, such as *Zar zaman*, have been maintained in their early versions on archival recordings and in the repertory of elderly musicians, and thereby come to embody the *dombyra* performance tradition of the past. They are not popular with younger performers who view them as musically and technically unsophisticated and underdeveloped by comparison with the repertory from Kazakhstan. Other *küis* have been adjusted to the aesthetics of more recent times, assimilating features of *tökpe*, that is, the strumming technique and sectional form. There are also new *dombyra* compositions that are played entirely in the *tökpe* or the eastern Kazakhstan *shertpe* styles. These *küis* have won increasing acclaim among listeners in Bayan-Ölgii, reflecting the altered musical tastes and notions of *dombyra* performance ‘tradition’ among the Mongolian Kazakh community.

An example of a *küi* currently popular in Bayan-Ölgii is *Ata meken* (“Ancestral Land”) by Turymtai Müsirbaiuly (see Example 5). The *küi* was composed in response to an incident that occurred to the *küishi* when he was on military service on the border of China and Mongolia. There he met an officer from Kazakhstan who had never heard of the Kazakh community in Bayan-Ölgii. Wishing to demonstrate to him how true Kazakh culture was preserved in the *aimag*, Turymtai invited him to a concert given by the touring Kazakh Music and Drama Theatre. The concert opened with the folk orchestra’s performance of the *küi Sary Arqa*

(“Golden Steppe”) by Qurmanghazy, the celebrated 19th-century *küishi* originally from western Kazakhstan. Listening to this performance, the officer was moved to tears. This made Turymtai wonder:



“Where is the Kazakh homeland?” His reflections on this subject were captured in *Ata meken* [13]. By contrast to traditional Mongolian Kazakh *küis*, the *küi* is in fourth tuning and has a wider pitch range. Although drawing on the *shertpe* style, it also involves fragments played with the strumming technique typical of *tökpe*. The *küi*’s original version as composed by Turymtai has been further developed by performers in Bayan-Ölgii entirely in the *tökpe* style with the characteristic strumming articulation producing a dense two-voiced texture, similar to that of classical *tökpe küis* from Kazakhstan. The question posed by the *küishi* is thus by implication answered in the stylistic transformation of the *küi*.

$\text{♩} = 73$

The musical score is written in 8/8 time with a tempo marking of quarter note = 73. It consists of ten staves of music. The notation is dense, featuring multiple voices of notes and rests, characteristic of the *tökpe* style. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and accents throughout the piece. The overall texture is complex and layered, typical of the dense two-voiced texture mentioned in the text.



Example 5. *Ata meken*, Turymtai, perf. Turymtai.

Conclusion

My study of Mongolian Kazakh *dombyra* performance and the local tradition of *Qalaqshanyň awyly* reaffirmed the validity of the indigenous concept of *küi* as genealogical chronicle (*shejire*), and brought to the fore various aspects of *küis*'s commemorative nature. Additionally, though, it also highlighted for me a twofold role of *dombyra* performance as a means of documenting the community's history: not only as a chronicle of its complex historic experience and orally transmitted knowledge but also as a testament to evolving perceptions and understandings of this history within the community. Altered performance aesthetic, translated into musical style, has marked the shifts in modes of remembering through music. Despite the persisting awareness of the local *dombyra* repertory, the perceived locus of *dombyra* performance 'tradition' has shifted, following the community's paths of migration from Chinese Altai to Kazakhstan. Carried through the medium of *küi*, created and re-created in performance, memories of the past evolved in response to the current political agenda and cultural discourse in the community, reflecting the diaspora's changing notions of themselves in relation to the broader Kazakh culture and ethnicity. Today, amidst a challenging existence for the Kazakh diaspora in Mongolia and returnees in Kazakhstan, their *dombyra* performance continues to be passed down through generations, recapturing and reviving in sound the community's history and memories.

REFERENCES

1. **Halbwachs, Maurice.** 1992. *On Collective Memory*. Edited, translated, and introduced by Lewis A. Coser. Chicago and London: University of Chicago Press.
2. **Connerton, Paul.** 1989. *How Societies Remember*. New York and Sydney: Cambridge University Press.
3. **Slobin, Mark** (guest ed.). 1995. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*. Special Issue on Music and Diaspora. 3/3.
4. **Shelemay, Kay Kaufman.** 1998. *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago and London: Chicago University Press.
5. **Harris, Rachel.** 2004. *Singing the Village: Music, Memory and Ritual among the Sibe of Xinjiang*. Oxford: Oxford University Press.
6. **Jubanov, Akhmet.** 2002. *Ghasyrlar pernesi: Qazaqtyň khalyq sazgerleriniň ömiri men shygharmashylyghy* (Strings of the Centuries: The Lives and Works of Kazakh Folk Composers). Almaty: Daik-Press.
7. **Seidimbek, Aqseleu.** 2002. *Qazaqtyň küi öneri* (The Art of Kazakh Küi). Astana: Kültegin.
8. **Mukanov, Marat.** 1974. *Etnicheskii sostav i rasselenie kazakhov Srednego juza* (Ethnic Composition and Distribution of the Kazakhs of the Middle Horde). Alma-Ata: Nauka.
9. **Qinayatuly, Zardykhan.** 2001. *Mongholiadaghy qazaqtar* (Mongolia's Kazakhs). Almaty: Atajurt.
10. **Interview with Maria Qylybaiqyzy.** Ulaankhus, Bayan-Ölgii. August 2004.
11. **Interview with Mels Öserkhanuly.** Ulaankhus, Bayan-Ölgii. August 2004, June 2005.
12. **Qarsyuly, Saqai.** 1991. *Küi kerueni. Kumbirli küiler kerueni. Küi jāne küishiler khaqyndaghy anyzdar men aqikhattar* (Küi Caravan. Caravan of Resonant Küis. Legends and Truths concerning Küis and Küishis). Edited by Rysbek Zurghanbaiuly. Ölgii: Bayan-Ölgii aimaq baspakanasy.
13. **Interview with Turymtai Müsirbaiuly.** Qalbatay (Georgievka), Semei region, Kazakhstan. August 2006.

14. **Interview with Raikhan Mukhambetuly.** Saryözек (Volskoe), Qaraghandy region, Kazakhstan. August 2006.
15. **Interview with Murat Äbughazy.** Almaty, Kazakhstan. July 2006.
16. **Äsemqulov, Talasbek.** 1989. *Dombyragha til bitse. Qazaqtyn baiyrghy muzyqalyq terminologiyasy khaqynda* (If the Dombyra Could Speak. On the Old Kazakh Musical Terminology). *Juldyz.* 5. 185–190.
17. **Utegalieva, Saule.** 2006. *Hordophony Tsentralnoi Azii* (Chordophones of Central Asia). Almaty: KazAqparat.
18. **Utegalieva, Saule.** 2013. *Zvukovoi mir turkskih narodov: teoriya, istoriya, praktika (na materiale instrumentalnyh traditsii Tsentralnoi Azii)* (The Sound World of the Turkic Peoples: Theory, History, Practice (On the Material of the Instrumental Traditions of Central Asia)). Moscow: Kompozitor.
19. **Amanov, Bagdaulet, Mukhambetova, Asiya.** 2002. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i 20 vek* (Kazakh Traditional Music and the 20th Century). Almaty: Daik-Press.
20. **Qusainuly, Töleukhan, Täukeiuly, Ysqaq.** 1981. *Bayan-Ölgii muzyka mädenieti* (The Music Culture of Bayan-Ölgii). Ölgii: Bayan-Ölgii aймақ баспакhanasy.
21. **Mukhambetova, Asiya.** 2005. *Alghy söz / Predislovie* (Foreword). Toqtaghan, Aitjan, Äbughazy, Murat. *Tättimbet jäne Arqa küileri* (Tättimbet and Arqa Küis). Almaty: Bilim. 5–10.

Сауда ДАУКЕЕВА

Доктор философии по этномусыковедению, заведующая Научно-исследовательской фольклорной лабораторией Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

**«ҚАЛАҚШАНЫҢ АУЫЛЫ»:
ДОМБРОВЕЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И СОЦИАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ У КАЗАХОВ МОНГОЛИИ**

Резюме:

В статье исследуется роль домбрового исполнительства как средства передачи социальной памяти у казахов Монголии и репатриантов в Казахстане. Основываясь на этнографическом исследовании исполнительской традиции племенного сообщества из западной Монголии, известного как «Қалақшаның ауылы» («Аул домбыры»), автор рассматривает различные аспекты кюя как практики сохранения памяти и идентичности, касающиеся историчности домбрового репертуара, его вариантной передачи в исполнительстве и музыкального стиля.

Ключевые слова: домбровое исполнительство, кюй, социальная память, генеалогическая история, вариантность (варьирование), состояние, традиция, идентичность.

Сауда ДӘУКЕЕВА

Этномузыкатану бойынша философия докторы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Ғылыми-зерттеу фольклорлық зертхана меңгерушісі

**«ҚАЛАҚШАНЫҢ АУЫЛЫ»:
МОНГОЛИЯДАҒЫ ҚАЗАҚТАРДЫҢ ӘЛЕУМЕТТІК ЖАДЫСЫ МЕН ДОМБЫРАДА
ОРЫНДАУШЫЛЫҒЫ**

Түйін:

Мақалада Монғолия қазақтары мен Қазақстандағы оралмандардың домбырада орындаушылық шеберлігінің әлеуметтік жадыны берудегі рөлі зерттеледі. Автор «Қалақшаның ауылы» («Домбыра ауылы») ретінде танымал болған Монғолияның батысындағы тайпалық қауымдастықтың орындаушылық дәстүрі туралы этнографиялық зерттеулерге сүйене отырып, кюйдің домбыра репертуарының тарихилығына, оның әртүрлі варианттарын орындаушылық пен музыкалық стилге қатысты жады мен бірегейлікті сақтаудағы маңызын қарастырады.

Тірек сөздер: домбырада орындаушылық, күй, әлеуметтік жады, шежіре, варианттылық (түрлендіру), көңіл-күйі, дәстүр, бірегейлік.

УДК 787.3

Айжан ДЖУЛМУХАМЕДОВА

преподаватель кафедры струнных инструментов КНК им. Курмангазы

Акмарал ЭМРЕЕВА

магистрант 1 курса Казахская Национальная консерватория им. Курмангазы

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ ДРАМАТУРГИИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ Е.Г. БРУСИЛОВСКОГО

В статье рассматриваются особенности строения концерта для виолончели с оркестром Евгения Брусиловского. Дается анализ художественно выразительных средств и исполнительских приемов произведения. Исследование виолончельного концерта Е. Брусиловского проводится впервые.

Ключевые слова: Евгений Брусиловский, концерт, күй, концертность.

Тірек сөздер: Евгений Брусиловский, концерт, күй, концерттік.

Keywords: Yevgeny Brusilovsky, concerto, kүй, koncertnost.

«Мне очень повезло, я ещё успел познакомиться с Махамбетом, Наушой Букейхановыми, Кали Жантлеуовым, Диной Нурпеисовой и многими другими домбристами, свято сохранившими в далеких аулах народную музыку. Я ещё успел услышать кобыз-оружие степных баксы. Конский волос делал звук его сурдинно-сдавленным, мистическим. Баксы знали его таинственную силу».

Евгений Брусиловский

Возникновение и развитие виолончельной музыки в Казахстане непосредственно связано с теми масштабными социо-культурными изменениями, которые произошли в XX веке в нашей стране, с процессами взаимодействия культур Востока и Запада. Виолончельная музыка в творчестве композиторов Казахстана прошла длительный путь развития и представлена на сегодняшний день во всем своем жанровом разнообразии. Современный виолончельный репертуар казахских композиторов составляет произведения самых различных жанров, от простых пьес малой формы до развернутых, многочастных, сложных по структуре сочинений. В первую очередь, это произведения циклической формы – концерты, сюиты, сонаты, а также множество инструментальных миниатюр, представленных в творчестве Е. Затаевича, Б. Ерзаковича, Л. Хамиди, А. Жубанова, Г. Гризбила, Е. Брусиловского, А. Рудянского, В. Булгаровского, Ж. Дастенова, Т. Мынбаева, Г. Жубановой.

В своих виолончельных произведениях композиторы ставят перед исполнителями сложные задачи, связанные с характерными (с точки зрения «классической техники») исполнительскими приемами, переосмыслением и поиском новых средств исполнительской концепции, в которых отражается широта творческих поисков в области музыкального языка, жанровых средств, интерпретации. Плодотворной в этом плане оказалась деятельность композитора Е. Г. Брусиловского, приехавшего после окончания Ленинградской консерватории (1933) в Алматы и посвятившего свое творчество зарождающейся национальной композиторской школе. Большая заслугой композитора стало то, что с его именем связано появление казахской оперы¹ как жанра, который предопределил появление остальных видов профессионального музыкального искусства в республике. С оперой, в первую очередь, связан рост вокального исполнительства, зарождение хорового пения и балетного искусства, первые ростки казахского симфонизма и казахской инструментальной музыки в целом.

¹ В ноябре 1934 года увидела свет первая казахская опера «Кыз-Жибек», написанная Е. Г. Брусиловским.

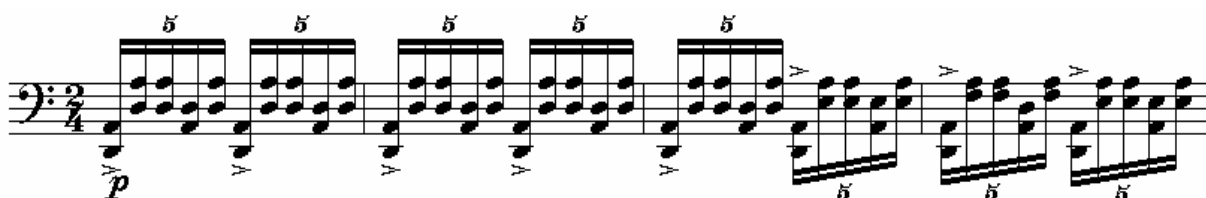
Жанр концерта для виолончели с оркестром сложился в Казахстане постепенно. Первые образцы концертного жанра были созданы для фортепиано Е. Брусиловским (1947), для скрипки Г. Жубановой (1958), для трубы Е. Брусиловским (1961), для виолончели Г. Гризбиллом (1966).

Концерт Е. Брусиловского для виолончели с оркестром был создан в 1970 году на основе уже имевшегося к тому времени опыта освоения концертного жанра, в том числе, в творчестве самого композитора. К этому времени казахские композиторы уже освоили классическую форму многочастного концерта, и с конца 60-х годов, в том числе в виолончельном концерте Е. Брусиловского, начинается этап преобразования традиционной для концерта многочастной формы. Подобно концерту для скрипки с оркестром М. Сагатова (1968), Е. Брусиловский в своем виолончельном концерте использует одночастную композицию поэзного типа¹. Традиционная многочастная композиция заменяется одночастной формой.

Концерт Е. Брусиловского для виолончели с оркестром примыкает к линии концертов лирико-эпического склада. Это первый концерт виртуозного плана, написанный в Казахстане для виолончели. Брусиловский, оставаясь в целом в русле классического инструментального концерта, стремится отразить многие особенности казахского музыкального фольклора, которые проявляются в своеобразии ладово-интонационного языка, метроритма, способов развития музыкального материала. Насыщение виолончельной партии элементами домбровой фактуры придаёт не только национальный колорит, но и особый концертный блеск, виртуозность. Глубокое знание казахского фольклора и тонкое чувство национальной песенности позволило Брусиловскому отказаться от прямого цитирования казахских мелодий, используя при этом их интонационное и ладовое богатство. Можно говорить об использовании оригинального тематизма, стилизованного в народном духе.

Виолончельный концерт Брусиловского построен в одночастной композиции свободного типа, имеющей в основе сонатную форму. Ярко колоритная, национальная окраска характеризует звучание с самого начала произведения. Вступление виолончели, которым открывается концерт, имеет признаки начальных разделов кюя (*бас буын, орта буын*), в которых обыгрываются основные ладовые тоны, и дается первоначальная настройка внимания слушателей.

Пример 1. Вступление.



Тема вступления (d-moll) пронизывает развитие всего произведения и играет важную роль в драматургии концерта; это своеобразный «пульс», задающий тон всему сочинению. Чтобы лучше понять задачу, стоящую перед исполнителем, нужно ясно представить тембровые характеристики домбры, инструмента, звучание которого стремился имитировать автор средствами виолончели. Как известно, домбра – это щипковый инструмент камерного звучания. Звук небольшой, но полётный, несколько приглушенный (как издали). При вибрато в левой руке звучание становится певучим, при более коротких и резких ударах пальцев правой – более сухим и звонким. Поэтому виолончелисту, выбрав штрих *спиккато*, следует исполнять эту тему *secco*, чтобы приблизить ее к звучанию народного инструмента. В типичной для домбровой музыки гетерофонной фактуре на фоне бурдонирующих созвучий проводится тема в среднем голосе, выдержанная в народном стиле, с характерным подъемом от I к IV ступени и обратным нисходящим движением.

Тема вступления, как «учащённо бьющееся сердце», выступает в роли красочного ритмического фона главной партии. Ее распевная мелодия достаточно активна по движению, это –

¹ В одночастной форме изложены также концерты для виолончели с оркестром К. Сен-Санса, А. Рудянского, для скрипки с оркестром М. Сагатова и других композиторов.

взволнованно-приподнятый «рассказ героя». Насыщенность активного звучания, энергичная фактура сопровождения (квинтоли в оркестре), квартовая интонация, столь характерная для казахской музыки, отличает главную партию (d-moll):

Пример 2. Главная партия.



В соответствии с принципом концертности [2] тема главной партии проводится вначале в оркестре (у флейты), а затем в партии виолончели. Таким образом, в одночастной форме происходит модификация традиционной для концерта двойной экспозиции [4], все темы которой проводятся вначале у оркестра, затем – в партии солиста. В пределах компактного художественного пространства одночастного произведения двойная экспозиция преобразуется в двойную главную и двойную побочную партии, которые построены на принципиальных сопоставлениях проведения одного и того же материала у солиста и всего оркестра.

Принцип концертности, в смысле идеи соревнования двух начал, пронизывает все произведение и проявляется в традиционных сопоставлениях solo и tutti (партий солиста и оркестра). Эти два начала проявляются как в соотношении основных тем, так и между проведениями основных тем. Например, тема вступления исполняется в партии солирующей виолончели, тема главной партии проводится два раза, и так же в соответствии с принципом концертности: в первый раз в партии оркестра (tutti), второй раз у виолончели (solo).

Блестящий виртуозный пассаж приводит к побочной партии (Es-dur), которая также с принципом концертности содержит два проведения темы у разных участников «соревнования»: первое проведение темы звучит у солирующей виолончели, второе – в партии оркестра. Побочная партия – вызывает ассоциации с «вольными степными просторами», воспринимается как «мысли и чувства народа» (А. Жубанов)[5]:

Пример 3. Побочная партия.



Тема лирико-эпического склада, со свободно льющейся мелодией, является лирическим вариантом темы главной партии. Побочная партия не образует значительного образного сопоставления, ограничиваясь, в основном, тональным контрастом. Но два проведения темы побочной партии контрастируют между собой. Первое проведение (цифра 8) изложено в полнзвучной фактуре широкого диапазона (более трех октав), с динамикой *mf*, и отличается патетическим характером. При втором проведении темы побочной партии (у оркестра) солирующая виолончель сопровождает тему фигуративным контрапунктом шестнадцатыми длительностями. Особую выразительность второму проведению темы придают тихая динамика – *p*,

ремарка *dolce*, артикуляция *legato*. Таким образом, в экспозиции концерта тема побочной партии раскрывается с двух сторон: в действенном, активном плане, и лирическом, повествовательном.

Звучная кульминация на теме побочной партии приводит к цифре 13, где начинается разработка. Роль заключительной партий (*d-moll*) выполняет короткое проведение темы вступления, которая в соответствие с логикой построения композиции кюя, выполняя роль буынного раздела, чередуется с основными частями сонатной формы. Характерна также форма изложения – аккорды оркестра чередуются с темой вступления у виолончели в соответствии с принципом концертности как короткие реплики *tutti* и *solo*.

Этот принцип соблюдается также во вступительном разделе разработки (цифра 13, *Rubato*). Он строится на сопоставлении партий виолончели и оркестра. В партии виолончели исполняются аккорды пиццикато и ламентный вариант темы вступления с характерным приемом *legato* который использовался во втором проведении темы побочной партии. В партии оркестра возникает фигурационный материал на основе ритма квинтолей (связанного с темой вступления), выполняющий роль своеобразной интермедии пасторального характера.

Разработка включает в себя два раздела. Первый раздел (цифра 15, *Allegro moderato*) представляет собой свободную вариацию главной партии в первом проведении ее темы. Тема вступления звучит в ритмически увеличенном виде (восьмыми длительностями, до этого – шестнадцатыми) в партии виолончели. У оркестра (в светлом тембре флейты) исполняется тема главной партии, приобретающая в высоком регистре инструментальный характер звучания и пентатонную ладовую основу. Достаточно оригинальное метрическое решение этого раздела, образуется полиметрия: 5/8 тема вступления у виолончели, 2/4 тема главной партии у оркестра. Обращает на себя внимание также сопоставление крайних регистров звучания: диапазон большой октавы в теме вступления, приобретающей сумрачный характер звучания и чистая тембровая окраска в регистре третьей октавы, проявляющаяся в теме главной партии. Отличия тем проявляются и в плане артикуляции: сухое, отрывистое звукоизвлечение (акценты, стаккато) в партии виолончели и *legato* в партии флейты. Метрическое, регистровое и артикуляционное сопоставление служит максимальному образному обособлению темы вступления и главной партии, которые в экспозиции обладали содержательным единством. Это трансформация соответствует основному назначению разработки в сонатной форме. Подобно героям театральной драмы, темы попадают в новую сценическую ситуацию и раскрываются с неожиданной стороны.

Пример 4. Тема вступления из первого раздела разработки

Образное противопоставление тем главной партии и вступления продолжается до цифры 17, с которой образуется, пронизанное стремительным ритмом пятидольного движения, переходное построение ко второму разделу разработки. Яркий восходящий пассаж виолончели непосредственно завершается сменой темпа (*Allegro con brio. Duro*) и тональности (*c-moll*).

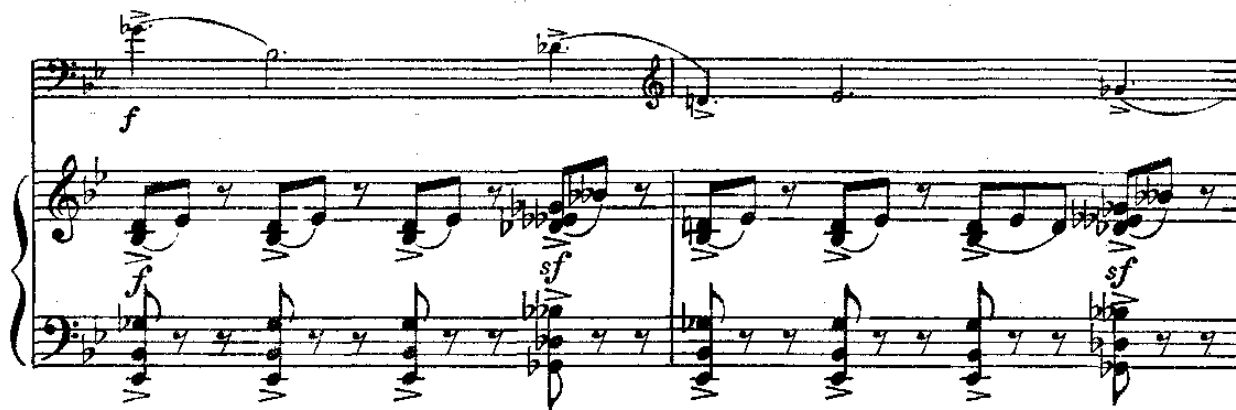
Второй раздел разработки, выполняет функцию драматической кульминации концерта и строится также на теме вступления. Она приобретает максимально напряженный характер звучания за счет использования нижнего регистра и структурной трансформации темы: вместо протяженных фраз она представлена короткими, разрозненными мотивами, которые насыщены

ритмической энергией домбрового кюя. В данном разделе важно донести до слушателей ритмическую остроту и повышенную акцентировку темы.

В дальнейшем развитии темы особое внимание необходимо уделить восходящему пассажиру в двойных нотах; для выделения верхнего голоса усиливается нажим на верхнюю струну:

У солирующей виолончели появляется новая тема, олицетворяющая собой дыхание современной жизни. Она проводится на фоне основной темы второго раздела разработки в партии оркестра:

Пример 5. Тема виолончели из второго раздела разработки.



Весь второй раздел разработки построен на энергичных интонациях темы вступления, поэтому начало репризы с лирической побочной партии, разрешающей создавшееся напряжение, воспринимается вполне естественно (C-dur).

В каденции активно развиваются темы вступления и главной партии, а также появляется новая лирическая тема, как воспоминание о юности, родной степи. Образуется цепь, сменяющих друг друга образов, то задумчиво-повествовательных, то драматических. Присущий каденции элемент импровизационности обуславливает разнообразие приемов изложения, идущих как от народной песенности, так и от принципов традиционной инструментальной музыки. Это и лирическая казахская песня, и инструментальный кюй. В разделе *Andante* имитируется звучание кыл-кобыза (мелодия звучит в нижнем голосе, а вторая открытая струна звучит как бурдонный звук, что напоминает аналогичный фрагмент кюя Ыхласа «Жез киик»). В начале каденции применяется глиссандо левой рукой – характерный прием домбровой музыки. Весь материал каденции пронизывает рондальность – специфическая черта кюя – рефреном служит тема вступления.

В эпизодах каденции, имитирующих звучание домбры, претворяются характерные особенности кюя, в частности, остинатность ритмического рисунка. Этот прием Брусиловский широко использует во второй части Шестой симфонии, взяв за основу тематизм кюя Курмангазы «Акбай» в виде остиinato на всю часть.

За каденцией следует кода основанная на материале главной партии, представленной в сокращенном виде. Основной образ концерта своеобразной аркой охватывает все произведение. В последних тактах утверждается образ блестящего, праздничного характера.

Концерт Е.Брусиловского стал значимым вкладом в развитие казахской инструментальной музыки; это сочинение последовательно продолжило формирование жанра виолончельного концерта на основе национальных традиций. Исполнение концерта требует определенной творческой зрелости, глубокого проникновения в раскрытие композиторского замысла. Богатство средств и приемов изложения, так же как и богатство эмоционально-образного содержания, делает это произведение одним из эффективных средств расширения национального исполнительского и педагогического репертуара, прекрасным материалом для совершенствования мастерства виолончелиста-исполнителя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Кетегенова Н.** Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана) – Алматы: Алатау, 2009. – С.64-113
2. Зейфас Н. **Concerto grosso в творчестве Генделя.** – М.: Музыка, 1980. – 80 с.
3. **Раабен Л.** Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 80 с.
4. **Мазель Л.** Исследования о Шопене. – М.: 1978. – 248 с.
5. **Жубанов А.К.** Струны столетий. Очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. Алма-Ата, 1958.
6. **Дуков Е.** Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003. – 254 с.

REFERENCES

1. **Ketegenova N.** Creative portraits of composers of Kazakhstan. Essays. (On the 70th anniversary of the Union of composers of Kazakhstan) – Almaty: Alatau, 2009. – P.64-113
2. **Zeyfas N.** Concerto grosso in the works of Handel. – M.: Music, 1980. – 80 p.
3. **Raaben L.** Soviet instrumental concert. – L.: Music, 1967. – 80 p.
4. **Mazel L.** Studies on Chopin. – M.: 1978. – 248 p.
5. **Žubanov A.K.** Struny stoletij. Očerki o žizni i tvorčeskoj deätel’nosti kazahskih narodnyh kompozitorov. Alma-Ata, 1958.
6. **Dukov E.** concert in the history of Western culture. – M.: Classical-XXI, 2003. – 254 p.

Айжан ДЖУЛМУХАМЕДОВА

Құрманғазы атындағы ҚҰК, Ішекті аспаптар кафедрасының оқытушысы

Ақмарал ЭМРЕЕВА

Құрманғазы атындағы ҚҰК, I курс магистранты

**Е. Г. БРУСИЛОВСКИЙДІҢ ОРКЕСТР МЕН ВИОЛОНЧЕЛЬГЕ АРНАЛҒАН КОНЦЕРТІНДЕГІ
КОМПОЗИЦИЯЛЫҚ ДРАМАТУРГИЯНЫҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ.**

Түйін:

Мақалада Евгений Брусиловскийдің оркестр мен виолончельге арналған концертінің құрылымдық ерекшеліктері қарастырылады. Е.Брусиловскийдің виолончельге арналған концерті алғаш рет зерттелуде. Концерттің музыкалық көркем жүйесі және орындаушылық ерекшеліктері қарастырылады.

Тірек сөздер: Евгений Брусиловский, концерт, күй, концерттік.

Aizhan JULMUKHAMEDOVA

Lecturer of string instruments Department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Akmaral EMREYEVA

Master student of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

**PERFORMING FEATURES OF COMPOSITIONAL DRAMATURGY OF E. G. BRUSILOVSKY’S
CONCERT FOR CELLO WITH ORCHESTRA**

Summary:

The article discusses the features of the Concert for cello with orchestra of Yevgeny Brusilovsky. The analysis of composition and musical language, melody and performing devices is given in the article. The research of E. Brusilovsky’s Cello Concert is held for the first time.

Keywords: Yevgeny Brusilovsky, concert, kui, cello concert.

ӨНЕРДЕГІ МЕНЕДЖМЕНТ

МЕНЕДЖМЕНТ В ИСКУССТВЕ

MANAGEMENT IN ART

Менеджмент в искусстве

УДК 658.5

РИЗВАНГУЛЬ ХАСАНОВА

*кандидат искусствоведения, профессор
кафедры Композиции и арт-менеджмента
Казахской национальной консерватории им. Курмангазы*

СУЩНОСТЬ И ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРТ-МЕНЕДЖЕРА

В статье раскрываются сущность и основные направления деятельности арт-менеджера. Рассматриваются современные аспекты необходимости изучения арт-менеджмента студентами творческих вузов. В процессе исследования уточнено понятие «арт-менеджмент» как многоаспектного явления, раскрывающего определенный специфический вид управленческой деятельности. На основе анализа основных направлений деятельности арт-менеджера, определена значимость его многообразных ролей в качестве управленца различных проектов в арт-индустрии.

Ключевые слова: арт-менеджмент, арт-менеджер, арт-индустрия, деятельность арт-менеджера, функции управления, проект, рынок услуг

Тірек сөздер: арт-менеджмент, арт-менеджер, арт-индустрия, арт-менеджмент қызметі, басқару қызметі, жоба, қызмет көрсету нарығы.

Keywords: art management, art manager, art industry, art manager's activity, management functions, project, service market.

Социально-экономические и культурологические изменения, происходящие в нашей стране, обусловили духовное обновление казахстанского общества. Сегодня как никогда возрастает роль культуры, музыкального искусства, где главная роль принадлежит творчески развитому человеку. Наша страна обладает огромным потенциалом музыкальной культуры. Однако вследствие недостатка эффективных методик вовлечения людей в мир прекрасного, формирования у них эстетических представлений и отсутствия последовательной просветительской политики, у многих нет соответствующей нравственно-эстетической ориентации в искусстве и потребности следовать культурным традициям. Не все могут ориентироваться в новых современных культурных проблемах, позволяющих не только творчески подходить к социальным явлениям, но и управлять их дальнейшим развитием. Особую роль в этом процессе играет музыкальное искусство, которое способствует формированию духовного мира личности, ее творческого потенциала, эмоционально-волевой активности и т.п.

Современная музыкальная деятельность обширна и многообразна, она не только сохраняет свои традиционные особенности, но и требует грамотного управления, экономического сопровождения в условиях сферы, развитию познавательной деловой рыночной экономики, умения противостоять жесткой конкуренции, без чего в современном мире не выживет даже самый высококвалифицированный музыкальный коллектив. Только благодаря синтезу творческого и управленческого подходов к музыкальной деятельности в самом широком смысле слова можно донести до слушателей подлинную красоту творений великих мастеров как прошлого, так и современного музыкального искусства. А они, в свою очередь, оказывают сильнейшее благотворное влияние на эстетическое, духовно-нравственное состояние людей, способствуют раскрытию их творческих возможностей, помогают понять истинно прекрасное не только в музыке, но и в действительности.

Сегодня необходим такой специалист, который способен не только профессионально разбираться в музыкальном искусстве, но и помочь другим воспринимать ценностно-смысловое содержание того или иного музыкального произведения, эффективно организовать деятельность коллектива музыкантов, собственную деятельность или деятельность отдельного исполнителя. От современного специалиста требуются профессиональные знания в области арт-менеджмента, маркетинга, помогающие в организации и участии в театрализованных представлениях и концертах, проведении фольклорных праздников. В связи с этим на первый план выдвигаются проблемы, связанные с профессиональной подготовкой современного специалиста-музыканта, состоявшегося как творческая личность, владеющего в то же время в полном объеме знаниями, умениями и навыками социально-психологического, экономического управления творческими процессами, необходимыми для эффективной организации музыкальной деятельности.

С этой целью в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы организована эффективная система профессиональной подготовки арт-менеджеров в области музыкального искусства. Практика показывает, что в отрасли культуры и искусства наблюдается нехватка таких специалистов, которые смогли бы наладить взаимоотношения музыкального коллектива с соответствующими общественными и административными структурами, от позиций которых зависит финансирование отрасли, контакты с меценатами и спонсорами, заинтересованными в судьбах отечественного музыкального искусства. Необходимость обучения студентов творческих вузов арт-менеджменту обусловлена социальными проблемами, а именно: повышением эстетических, нравственных, патриотических, духовных потребностей широкого круга слушателей и способов их реализации. Современному дирижёру оркестра или руководителю хорового коллектива недостаточно создать коллектив и профессионально его подготовить. Ему необходимо донести свою «продукцию» до слушателей, создать культурное пространство, вовлечь людей в культурно-творческую деятельность. Являясь организатором и руководителем коллектива, выпускник консерватории далеко не всегда представляет, что в практической деятельности он столкнется с множеством проблем, среди которых, помимо решения сугубо хозяйственных задач, таких как приобретение музыкальных инструментов, концертной одежды, реквизита и т.п., также – организация концертно-исполнительской деятельности, поиск средств финансирования коллектива, пропаганда своей «продукции».

Большое место в этом процессе занимает деятельность арт-менеджера. Именно его усилиями заключаются контракты с известными творческими коллективами или отдельными исполнителями на гастрольные туры и разовые выступления, организуется рекламная кампания по оповещению зрителей о предстоящих концертах. Он же арендует помещение, где будут проходить выступления его коллектива, договаривается об условиях быта артистов, обеспечивает транспорт, оформление сценической площадки и т.д.

В ходе своей деятельности арт-менеджер руководствуется как основными функциями менеджмента, так и специфическими, присущими только культурной сфере.

Понятие менеджмента как составляющая слова «арт-менеджмент» рассматривается современной наукой достаточно широко. В упрощенном понимании менеджмент трактуется как умение добиваться поставленных целей, используя труд, интеллект, мотивы поведения других людей. Другие видят в нем «функцию», особый вид деятельности по руководству людьми в самых разнообразных организациях. Третьи рассматривают менеджмент как область человеческого знания, которая помогает осуществлять функции руководства людьми в организациях.

Толковый словарь русского языка определяет менеджмент как «совокупность принципов, методов, приемов и форм, определяющих искусство управления интеллектуальными, финансовыми, материальными и т.п. ресурсами»[1].

Подобные разночтения вполне объяснимы, поскольку понятие менеджмента включает и функции, обязанности, и деятельность по управлению, вбирающую в себя весь управленческий инструментарий – средства, формы и методы управления производством, и область человеческого знания, и определенную категорию людей – управленцев.

Один из российских продюсеров И. Пригожин считает, что при современном состоянии и развитии, к примеру, шоу-бизнеса в области шоу-менеджмента четко прослеживаются два ведущих структурных элемента деятельности менеджера – процесс создания духовных ценностей и процесс продвижения художественной продукции на рынок культурных услуг. В связи с этим он

предлагает следующее определение менеджмента: «область знания, помогающая осуществлению руководства процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных) и продвижению на рынок культурных услуг, результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и т.д.»[2, 56].

Но арт-менеджмент – это еще и процесс управления производством продукта рынка культурных услуг, включающий все структурные элементы управления организацией людей, занятых этим производством. Поэтому арт-менеджмент представляет собой совокупность управленческих приемов (планирование, организация, мотивация, контроль), характерных для классического менеджмента, и особый вид управленческой деятельности в сфере искусства, который включает процесс создания и распространения художественной продукции. Таким образом, арт-менеджмент можно определить как профессиональное управление процессом создания художественных ценностей (материальных и духовных), продвижения на рынок культурных услуг результатов творческой деятельности авторов, режиссеров, исполнителей и организационных усилий коллектива организации.

Арт-менеджмент как отрасль знания разрабатывает и изучает историю классического и артистического менеджмента, анализирует и обобщает научные и эмпирические данные, полученные в ходе исследований, вырабатывает общие принципы эффективного управления, проводит типизацию различных форм и условий их применения.

Деятельность арт-менеджера следует рассматривать, основываясь на значении термина «функция»: деятельность, обязанность, работа, внешнее проявление свойств, роль, задача. Приставка «арт» в слове арт-менеджер указывает на определенную направленность, область деятельности такого специалиста по управлению, связанную со сферой искусства. Главными задачами арт-менеджера становятся управленческие и творческие задачи: поиск неординарных идей, новых произведений в сфере культуры, талантливых исполнителей, организация их творческой деятельности, поиск инвесторов, создание сценического имиджа, забота о творческом росте исполнителя или творческой группы и планирование их карьеры, подбор команды специалистов, поэтапно решающих поставленные задачи.

Рассматривая виды социокультурного менеджмента, авторы учебного пособия «Введение в социокультурный менеджмент» В. М. Чижигов и В. В. Чижигов [3] выделяют четыре основные функции арт-менеджера, осуществляющего, например, постановку пьесы зарубежного автора, исходя из аспектов его деятельности:

1. Художественный аспект:

- a) перевод;
- b) выбор режиссера;
- c) выбор актеров;
- d) выбор художника-постановщика;
- e) приобретение костюмов, установка театральной техники;
- f) организация премьеры.

2. Организационный аспект:

- a) аренда помещения;
- b) расписание репетиций;
- c) организационная работа по распространению билетов.

3. Маркетинговый аспект:

- a) организация рекламы;
- b) продажа билетов.

4. Финансовый аспект:

- a) определение сметы расходов;
- b) формирование бюджета;
- c) поиск спонсоров.

Однако многоаспектный характер деятельности арт-менеджера не может быть сведен лишь к перечисленным функциям, поскольку он (арт-менеджер) занимается деятельностью, связанной с разработкой коммерческого творческого проекта, планированием творческого роста и разработкой имиджа артиста или коллектива, поиском технического оборудования, производством рекламной

продукции, выявлением сегментов рынка востребованности будущего проекта, связями с общественностью, мерчандайзингом и т.д.

Арт-менеджер имеет достаточно широкое поле деятельности, поскольку художественно-творческий продукт очень многообразен. Под ним можно понимать и производство разнообразных концертов, фестивалей, конкурсов, шоу-программ, клубных вечеров, выставок художественных произведений, производство кино-, аудио- и видеопродукции.

Кроме того, арт-менеджер оказывает непосредственное влияние на формирование общественного мнения и вкусы публики, вовлекая ее в освоение, а возможно, в дальнейшем и соиздание культурных ценностей. Поэтому он должен решать и задачи познавательного, практически-преобразующего, рекреационного характера.

Наиболее полно воспроизводит спектр деятельности арт-менеджера объединение его функций в следующие группы:

- 1) Проектно-технологическая;
- 2) Художественно-творческая;
- 3) Организационно-управленческая;
- 4) Маркетинговая;
- 5) Связи с общественностью и реклама;
- 6) Коммерческая и финансово-экономическая;
- 7) Юридически-правовая.

Таким образом, как управленец арт-менеджер занимается следующими видами деятельности:

– планирует деятельность организации по поиску и отбору неординарных произведений, разработке идеи творческих проектов и самих проектов;

– осуществляет отбор (кастинг) творческих коллективов, талантливых исполнителей для осуществления существующего или разработки и реализации нового творческого проекта;

– организует творческое развитие, репетиционную и концертную деятельность творческих коллективов, отдельного исполнителя;

– производит набор сотрудников, которые решают творческие, организационные и финансово-экономические задачи;

– координирует деятельность специалистов организации, включая все рабочие службы, задействованные в разработке и реализации творческого проекта;

– осуществляет контроль над производством: пошивом сценических костюмов, закупкой музыкальных инструментов, светового, звукового, технического оборудования;

– осуществляет контроль над изготовлением, распространением и продажей рекламно-печатной продукции, книг, журналов, музыкальных аудио- и видеоклипов, билетов, афиш, листовок и т.п.;

– осуществляет деятельность по разработке и организации гастрольных турне (формулирование целей турне и определение маршрута, выявление его экономической и творческой целесообразности, условий для проведения творческих концертов, встреч, обеспечение транспортом и комфортных условий быта гастролирующего артиста или коллектива и т.п.);

– стимулирует мотивацию сотрудников на эффективное выполнение поставленных задач (разработка системы поощрения – премии, продвижение по службе и т.п.), а зрителей – на активное посещение реализованного творческого проекта (система скидок при посещении концертов, подарки, система качественных услуг и т.п.);

– осуществляет поэтапный контроль над деятельностью персонала, занятого в реализации поставленных задач на каждой фазе, и деятельностью каждого сотрудника и всех служб, включенных в осуществление проекта.

Осуществляя функцию планирования, арт-менеджер обеспечивает единое направление усилий всех членов организации на достижение общих целей. Планирование в организации, работающей в арт-индустрии, начинается с определения цели или группы целей, ради которых она создается, и основных видов деятельности членов организации для достижения этих целей. Необходимо также уметь трезво оценить возможности и угрозы окружающей среды, такие, как: конкуренция, законы, экономические условия и политические факторы, новые технологии, социальные и культурные изменения, т.е. все, что может помочь или помешать организации в достижении поставленных целей.

Осуществляя функцию организации деятельности, арт-менеджер создает структуру организации, состоящую из определенных элементов – звеньев, отделов, выполняющих конкретные функции. Подбирая людей для конкретной работы, менеджер систематизирует деятельность людей, делегируя отдельным лицам полномочия, права на использование ресурсов организации.

Функция мотивации заключается в том, чтобы арт-менеджер способствовал созданию у членов организации внутреннего побуждения к действиям.

Функция контроля необходима для обеспечения того, чтобы организация действительно достигла поставленных целей. В практике существуют три аспекта управленческого контроля:

– установление стандартов, т.е. точных целей, которые должны быть достигнуты в обозначенный отрезок времени;

– измерение того, что было в действительности достигнуто за определенный период;

– сравнение достигнутых результатов с предполагаемыми.

Перечисленные четыре функции управления (планирование, организация, мотивация, контроль) имеют две общие характеристики, являющиеся связующими звеньями. Во-первых, все функции требуют принятия решений, и, во-вторых, для всех необходима коммуникация, обмен информацией для принятия правильных решений и для правильного понимания принятых решений членами организации.

Арт-менеджер является представителем особой интеллектуальной профессии. И его управленческую работу по созданию коммерчески выгодного высокохудожественного проекта можно сравнить с созданием мозаичного рисунка, отдельные элементы которого разбросаны по разным коробкам, т.е. с выбором одного правильного решения из многочисленных комбинаций возможных, потенциальных действий. Основными требованиями для принятия эффективного, единственно правильного решения является понимание масштабов проблемы и наличие адекватной информации, чему способствуют коммуникации.

Организации, работающие в арт-индустрии, представляют собой структурированный тип отношений между людьми, и результаты их деятельности в значительной мере зависят от качества коммуникаций.

Арт-менеджер является одновременно и лидером, и эффективным управляющим. Он должен обладать лидерскими качествами и оказывать существенное влияние на отдельную личность – артиста, известный коллектив и на организацию в целом.

Определяя лидерство, Питер Друкер отмечает: «Лидерство – это способность поднять человеческое видение на уровень более широкого кругозора, вывести эффективность деятельности человека на уровень более высоких стандартов, а также способность формировать личность, выходя за обычные, ограничивающие ее рамки» [4, 194].

Выделяют три ключевые роли арт-менеджера, предопределяющие успех его деятельности:

1. Роли по принятию решений, направленных на определение направления движения организации, распределение ресурсов, коррекцию текущей деятельности.

2. Информационные роли, направленные на обработку собираемой информации, разработку и осуществление рекламной кампании по продвижению арт-продукта на рынок.

3. Межличностные роли, способствующие осуществлению руководящих функций, улаживанию конфликтов, ведению деловых контактов и переговоров, определению объема и содержания работы сотрудников.

Сегодня роль такой науки как арт-менеджмент велика, т.к. современный человек уже не может представить себе жизнь без каких либо мероприятий. Рассмотрение основ современной деятельности арт-менеджера в сфере культуры позволяет подойти к пониманию всей совокупности деятельности арт-менеджера, глубоко разобраться в технологиях ее отдельных направлений, осознать значимость многообразных ролей управленца – руководителя, организатора, финансиста, прагматика, творца, создателя проекта, важного по своей социальной значимости, управленца-воспитателя команды и публики, формирующего вкусы и эстетические идеалы.

В профессиональные обязанности арт-менеджера входит сложнейшая работа по созданию успешного выступления и карьеры артиста эстрады, кино, театра, оперного искусства. Он должен уметь найти подходящего режиссера-постановщика готовящегося зрелищного проекта, составить с ним грамотный контракт, нанять художника-постановщика, звукорежиссера, костюмера, рабочих

сцены, определить какую театральную технику необходимо арендовать или купить, составить расписание репетиций. Этот специалист должен владеть нормативно-правовыми основами деятельности в сфере искусства, тонкостями составления бизнес-плана, простой сметы, умениями поиска спонсоров, вкладывающих финансовые средства в развитие отдельного исполнителя или коллектива.

Большую часть современного рынка занимает рынок услуг, а в свою очередь услуги социально-культурной сферы стоят на первом месте в этом сегменте. Отсюда можно сделать вывод, что сложно переоценить вклад арт-менеджмента в целом и арт-менеджеров в частности в современную жизнь. Несмотря на то, что арт-менеджмент считается довольно молодой наукой он уже вносит довольно весомый вклад в развитие современного общества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. **Ефремова Т.Ф.** Новый толково-словообразовательный словарь русского языка. – М.: Дрофа, Русский язык, 2000. – 1233 с. – ISBN: 5-200-02801-9
2. **Пригожин И.** Полтика: вершина шоу-бизнеса. – М.: ООО «Алкигамма», 2001.– 320 с. – ISBN 5-93992-008-X
3. **Чижиков В.М., Чижиков В.В.** Введение в социокультурный менеджмент: Учебное пособие. М.: МГУКИ, 2003. – 382 с. ISBN 5-94778-029-1
4. **Кнорринг В.И.** Теория, практика и искусство управления. Учебник для вузов по специальности «Менеджмент». – 2-е изд., изм. и доп. – М.: Издательство НОРМА–ИНФРА, 2001.– 528 с. – ISBN 5-89123-528-5 (НОРМА), ISBN 5-16-000608-7 (ИНФРА)

REFERENCES

1. **Efremova T.F.** Novyyiy tolkovo-slovoobrazovatelnyiy slovar russkogo yazyika. – M.: Drofa, Russkiy yazyik. –1233 s. – ISBN: 5-200-02801-9.
2. **Prigozhin I.** Poltika: vershina shou-biznesa.– M.: ООО «Alkigamma», 2001.– 320 s. – ISBN 5-93992-008-X.
3. **Chizhikov V.M., Chizhikov V.V.** Vvedenie v sotsiokulturnyy menedzhment: Uchebnoe posobie. – M.: MGUKI, 2003. – 382 S. ISBN 5-94778-029-1
4. **Knorring V.I.** Teoriya, praktika i iskusstvo upravleniya. Uchebnik dlya vuzov po spetsialnosti «Menedzhment».– 2-e izd., izm. i dop. – M.: Izdatelstvo NORMA–INFRA,2001. – 528 с. – ISBN 5-89123-528-5 (NORMA), ISBN 5-16-000608-7 (INFRA)

P. ХАСАНОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Композиция және арт-менеджмент кафедрасының профессоры

АРТ-МЕНЕДЖЕР ҚЫЗМЕТІНІҢ МАҢЫЗЫ МЕН НЕГІЗГІ БАҒЫТТАРЫ

Резюме:

Мақалада арт-менеджер қызметінің маңызы мен негізгі бағыттары қарастырылады. Шығармашылық жоғары оқу орындарындағы білім алушыларға арт-менеджментті оқыту қажеттілігінің заманауи қырларын саралайды. Зерттеу барысында «арт-менеджменттің» өзіндік басқару қызмет түрі бар көпқырлы құбылыс екендігі айқындалады. Арт-менеджер қызметінің негізгі бағыттарын талдау негізінде, оның арт-индустриядағы сан түрлі жобаларды басқарушы ретінде көпжақтылығы көрінеді.

Тірек сөздер: арт-менеджмент, арт-менеджер, арт-индустрия, арт-менеджмент қызметі, басқару қызметі, жоба, қызмет көрсету нарығы.

R. KHASANOVA

Professor of Composition and Art-management department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

ART MANAGER'S ESSENCE AND PRINCIPAL ACTIVITY DIRECTIONS

Summary:

The article reveals the essence and the main activity directions of the art manager. Modern aspects of necessity to study arts management by the students of art universities are considered here. The concept of art management is classified as a multi-aspect phenomenon in the process of this study, which reveals a specific type of management. Based on the analyses of the main directions of art activity, the significance of its multiple roles in managing various projects in art industry has been determined.

Keywords: art management, art manager, art industry, art manager's activity, management functions, project, service market.

ӘЛЕУМЕТТІК-ГУМАНИТАРЛЫҚ ҒЫЛЫМДАР

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES

УДК 008.001

АЛЬМИРА НАУРЗБАЕВА

*доктор философских наук, профессор кафедры СГД
Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы*

ОНТОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ В АСПЕКТЕ ДУХОВНО- ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Статья актуализирует вопрос о преемственности традиций как основы бытия культуры. Развитие культуры и ее феноменов рассматривается как селекция традиции и поиск ее новых смыслов. Ключевым содержанием традиции понимаются духовные и мировоззренческие координаты бытия человека и народа, их ценностных ориентиров. Эти вопросы освещаются на материале духовно-эстетической традиции казахской и киргизской культуры, ядром которой является ее номадический опыт. На примере творчества М. О. Ауэзова и Ч. Айтматова раскрывается сила творческого духа, способного по-новому осмыслить неистребимые ценности традиции и наделить ее голосом, который должен быть услышан.

Ключевые слова: традиция, номадический опыт, преемственность, онтология культуры.

Тірек сөздер: дәстүр, номадтық тәжірибе, сабақтастық, мәдениет онтологиясы.

Keywords: tradition, nomadic experience, continuity, ontology of culture.

Некогда английский поэт Т. С. Элиот произнес: «Если бы традиция заключалась лишь в передаче опыта одного поколения другому, в слепом и робком подражании его успехам, то можно было бы со всей определенностью сказать, что такую традицию не стоит и развивать. Значение и понятие традиции намного шире. Ее нельзя унаследовать, и если вы хотите приобщиться к ней, вы обязаны много потрудиться» [1,481]. Поэтому культура народа – это труд его ума и души по приобщению к традициям. И задача каждого поколения – распознать разные грани традиции, которые наслаивались и, взаимодействуя друг с другом, пропитывали своими живительными соками тело культуры и укрепляли ее дух.

Безусловно, традиция – остов культуры, ее основание, а традиционность – одно из условий существования культуры. Общечеловеческая культура на всем протяжении своей истории существовала и могла осуществиться благодаря своей способности, осмысляя и обновляя традицию, транслировать ее исходные и ценностно значимые смыслы. Технология трансляции и оживления традиций происходит различными путями. А движение культуры можно рассматривать как своего рода отбор и селекцию традиции в поисках ранее неизведанных, а может, и преданных забвению смыслов традиции.

Историческое мировоззрение современности строится на понимании того, что наше будущее живет внутри прошлого. Тем самым, это говорит о том, что человек является представителем исторического мира, человек и его культурно-исторический мир соединены изначально. Из этого вытекает и понимание бытия в культуре: оно несет на себе печать обусловленности человека и его жизни культурой, на которую он обречен. Культура – это не только обстоятельства, в которых я нахожусь, но и само житнетворчество поколений. И бытие в культуре – это одновременно и пребывание в историческом бытии культуры, которое осуществляется в диалоге разных поколений и в их отношении к традиции.

Никто не усомнится в том, что в основании казахской и киргизской культурной традиции находится одна из древнейших практик человеческого бытия – кочевничество. Оседлость и кочевничество традиционно предстают как два альтернативных типа жизнеобитания человека, как два различных типа культурного обустройства мира. Подобный ход мысли не ставит цель

«удревнить» истоки своей культуры или возносить ее: наша задача – прояснить некоторые моменты сходства и различия, взаимного принятия и отталкивания культуры кочевников и оседлых народов, находившихся в постоянном и динамичном контакте.

Культуры народов, вступающих в активное взаимодействие, так или иначе «прочитывают» друг друга. В результате этого появляются разные смыслы и культурные новообразования. Интерес вызывает до сих пор спорный и нерешенный вопрос о рождении мифа и сказки индоевропейских и кочевых народов Центральной Азии. Различные взгляды исследователей и интерпретаторов мифа и сказки не были едины в вопросе о генезисе сказки.

Фундаментальные исследования в области генезиса фольклора подтверждают версию о преобразовании мифа в сказку как процесса десакрализации мифа, т.е. некогда существовавшие в единстве, священные миф и ритуал автономизируясь, преобразуются в новые культурные формы и, выходят за рамки первоначальных смыслов. В результате чего появляется пересказанная и логически преобразованная профаническая новая форма – «сказываемая». Поэтому исконный миф не может выступать просто как жанр народной словесности, ибо он существует в своем превозданном виде только в соотношении со своей основой, т.е. ритуалом.

Сравнительный анализ сюжета эпоса «Алпамыс» и «Одиссеи» Гомера приводит известного ученого В. Жирмунского к заключению, что «оба произведения восходят к общему, «восточному» (героическому) варианту древнего сказочного сюжета. И их сходство говорит о древнейших связях между античной и центральноазиатской культурой, точнее – о восточных влияниях на греческую культуру» [2, 332]. Более того, он утверждает, что реконструкция сюжета сказки, послужившей основой для эпического сюжета «Алпамыса» и «Одиссеи», приводит нас к богатырской сказке, основные мотивы которой хорошо известны в сказочном эпосе тюркских и монгольских народов» [2, 332]. Именно сказочные мотивы, выработанные в тюрко-монгольском фольклоре, по мнению этого ученого, являются посредствующей ступенью между мифом и эпосом.

Проникая в иные культурные традиции, исходный вариант сказки менялся в деталях, приспособлялся к новым культурным реалиям, но чаще всего сохранял основную конструкцию своего сюжета, оптимального для восприятия, запоминания, передачи и воспроизведения. Изменение волшебной сказки в сторону исторической и бытовой описательности привело к появлению затем героического эпоса народов Центральной Азии, который структурно сохраняет основную сказочную сюжетную линию. Причем, только в тюрко-монгольском героическом эпосе сохраняется исконный сказочный мотив магической неуязвимости героя.

Сюжет, выстроенный по вертикальному движению героя в нижние миры, часто встречается в фольклоре других народов. Широко представленная в различных культурных традициях мифологема о происхождении человечества от брачного союза неба и земли – это космологическая модель, которая реализуется как повествование о вступлении неба в брак с землей и о рождении у них ребенка – первочеловека.

Известны памятники древнетюркской письменности, в которых воспроизводится миф о сотворении «сынов человеческих» между «голубым небом» (Тенгри) и «бурой землей» (Умай).

Тенгри – это верховное божество, которому принадлежит функция распределителя человеческих судеб; связь с мужским началом (предком). Доказательством древнейшего происхождения тенгрианства и его широкого распространения является бытование самого слова «тенгри» и его вариантов у тюрко-монгольских народов.

Думается, не верование определяет тип культуры, а культура в целом налагает на верование свои характерные черты. Скажем, когда речь идет о мировоззрении греческой античности, то, как известно, понятие личности выводилось из полисного бытия: индивид выступал как эманация космоса (синонимичного полису). В космосе кочевников индивид имеет иной социокультурный код. Именно здесь наиболее четко выявляются социокультурные основания появления личностно-индивидуального начала, поскольку человек не эманация божественного, а есть тот, кто должен удержаться в рамках той свободы, которым наделило его небо, небесное божество Тенгри.

Связь между древнетюркским космогоническим мифом и сюжетом казахской сказки «Ер-Тостик» очевидна: начертана устойчивая вертикальная модель мира. Сам жизненный мирномада укоренен в эту вертикаль, являющуюся символом вечности и вечного кругового движения жизни. Пространственная же горизонталь как безграничная плоскость – это безликое и доиндивидуальное пространство. Оно актуализируется в виде точки пересечения жизненного мира. Оно переживается

как момент безначальной и бесконечной жизни. В отличие от оседлых народов номады не привязаны к какой-либо местности. Поэтому их сознание не центрирует и не иерархизирует пространство в его горизонтальном преодолении. Номадический хронотоп предопределен точкой пересечения вертикальной модели мира и горизонтальной линией-точкой «здесь бытия». Кодирование этого пересечения (своего рода пограничье между жизнью «здесь и сейчас» и вечностью) происходит в фиксации места захоронения, сакральность которого выражается посредством разного рода знаков, чаще – в эстетизированной форме. Скажем, древние захоронения фиксировались в виде каменных баб, кулып-тасов и т. п.

Медиальность (в широком смысле слова) характеризует в целом и саму специфику номадической культуры, которая, хотя и постоянно устойчива в своей вертикальной осевой парадигме, но динамична и открыта в горизонтальном пространственно-временном восприятии и переживании мира. Посему, вероятно, и номадический тип «историзма» предстает как дискретная хронометрия, построенная на принципе фиксации прецедента – «со-бытия» и присутствия знакового имени (протагониста), поскольку центральной фигурой в вертикальной линии мироздания является человек, который обживает пространство и срастается с ним. Номадический хронотоп центрирует «реальность» только как актуальное событие «здесь и сейчас» происходящее.

Кочевой тип культуры, в частности древнетюркский опыт, который унаследовала казахская и кыргызская культуры «героической эпохи», безусловно, не безразлична к трансцендентному, т.е. собственному вертикально означенному модусу бытия. Человек был ответственен за обладание свободой, дарованной ему Тенгри.

Как известно, мифологические представления древних тюрков связаны с почитанием волка и культа предков. Отзвуком древнетюркской космологии следует считать представление казахов о верхнем (небесном), среднем и подземном мирах.

Путешествие вглубь истории начинается с того рубежа, когда сама культура начинает всматриваться в себя, искать в себе то, что объясняло бы судьбу, т.е. настраиваться на волну историзма. А настраиваться она была вынуждена в тот критический момент, когда само существование народа становится не простым (со своим приуроченным ответом) и опасным для самого народного духа и перерастает в вопрос о бытии. Именно начало XX века оказалось особо драматичным для тех, кто искал достойный ответ вызову истории.

«Провинциальная» по отношению к мировой истории казахская действительность начала XX века переживала свое трагическое миростояние, трудно постигаемое тогда, как, собственно, и сейчас, собственным историческим видением. С осознанием необходимости историзма в оценке и понимании народной судьбы приходит в мир творчества ровесник XX века М. О. Ауэзов. Как писатель он начал постижение природы трагической судьбы своего народа исходя из видения казахской действительности в ее еще не осмысленной исторической ретроспективе.

Поиск М. О. Ауэзовым логики историзма начинается с интеллектуальной рефлексии на состоянии умирания номадического мира. Номадическое вневременное, т.е. вечно сотворяющееся и бесконечное бытие, уже потеряло свое прежнее незыблемое основание: мир раскололся во времени на величественное «прошлое» и мельчающее «сегодня». Следовательно, и некогда свободному духу кочевника суждено теперь быть экзистенциально привязанным к миру, который все жестче ограничивает волю, развращает прежнюю героическую душу, размывает прежние границы добра и зла. Человек начинает теряться и терять прежнее понимание свободы и ищет прибежище в мире повседневности.

В романе немецкого писателя Германа Гессе «Степной волк» высказывается мысль о том, что «настоящим страданием, адом человеческая жизнь становится только там, где пересекаются две эпохи, две культуры и две религии. Но есть эпохи, когда целое поколение оказывается между эпохами, между двумя укладами жизни в такой степени, что утрачивает всякую естественность, всякую преемственность в обычаях, всякую защищенность и непорочность».

Не подобным ли пафосом исполнено и творчество раннего М. О. Ауэзова. Его «Коксерек» (в русском переводе «Серый лютый») показывает хаос, воцарившийся в казахской степи, страдания, которые переживает больной и искалеченный дух того времени. Писатель чутко уловил особенности этой эпохи «номадического апокалипсиса»: распался мир и вместе с ним и бытийственный миф кочевника, укорененного в свое номадическое представление о миропорядке и его ценностях. Небольшое произведение становится символом этой эпохи, когда разрушаются

прежние устои жизни, меняются ее ценности. Разрушение бытия народа обретает в нем свою проявленность в десакрализации самого стержневого мифа тюрков-номадов о Волке-прародителе, олицетворявшего собой устойчивость и порядок в мире. Небесный Волк (Кок-Бори) – это тотемный величественный мифообраз тюркской культуры – теперь искалеченный и ожесточившийся духом и плотью, распнут человеком.

Теперь он в глазах людей – «кровожадный зверь», «трижды проклятый». Не приручаемая ипостась естественной свободы, которая олицетворяется в тюркском мифе в облике волка, не терпит проявления, так называемой «гуманности», которая стремится «очеловечить», т.е. совершить свое человеческое насилие над естеством. Ведь время крутых и жестких перемен пыталось сломать свободный дух народа и уничтожить тех, кто готов был помыслить о его достойном выживании.

Если европейский философ Ф. Ницше провозгласил «смерть» Бога и это было своеобразным знаменем «заката западного мира», то «Коксерек» М. О. Ауэзова можно рассматривать как эпитафию умирающему миру кочевья, святыни которого уже потеряли свой сакральный (священный) смысл и перестали быть первоосновами бытияномада.

Кстати, следует отметить одну немаловажную деталь: название рассказа «Коксерек» было переведено на русский язык как «Серый лютый». В этом переводе возобладал смысл, восходящий к западной культурной традиции, где волк – один из зооморфных символов, олицетворяющий демона зла. Коксерек в контексте тюркской традиции указывает на смысл «избранности небом» (небесный, синий). Следует помнить, и о том, что ранний период творчества М. О. Ауэзова был связан с идеями движения Алаш-Орды, идеологически восходящей к традициям древнетюркской культуры и истории. Поэтому образ волка, названного Коксерек соотносится со своим мифологическим прообразом Кок-Бори – главным и основным символом тюркского духа.

Вполне естественно, что духовная ситуация эпохи, когда «распалась связь времен», осмыслялась писателем сообразно особенностям своего культурно-исторического контекста. В данном случае важно то, что молодая казахская проза в лице М. О. Ауэзова вышла на уровень осознания гуманистической проблематики, находя ее скрытые истоки в собственных культурных традициях.

Волк – тотемный символ древних тюрков, олицетворяющий свободу и крепость духа. Презренный кочевником оседлый человек не знает свободы. И смутные времена, названные народом «зар-заман», наступают именно тогда, когда его принуждают стать «презренным», т.е. оседлым. В это время начинают сменяться ценности культуры номадов, в это время проявляется и жесткое противостояние этому насилию над свободным духом кочевого народа.

Тем самым, в повести М. О. Ауэзова «Коксерек» мы находим следы традиций духовного мира предков, с которыми связаны имя Алаша и волка-прародителя тюрков.

Итак, начало XX века осмысляло утрату одной из своих культурных традиций, ведущей свое начало с тех времен, когда кочевничество было естественным образом жизни, и оно имело свой устойчивый духовный стержень, закрепленный в мифологии, веровании и других мировоззренческих элементах тенгрианства как основы древнетюркской картины мира. В «Коксерек» они скрыты и лежат в глубинах внутреннего конфликта, на котором был построен его сюжет. Название произведения кодирует скрытый смысл текста.

Мудрецы и философы появились благодаря осознанию смертности живого. Ведь, сам вопрос о бытии толкуем только в условиях понимания того, что есть и небытие или инобытие. Времена меняются, а человека не перестает заботить мир живого и сам феномен жизни. Но каждое время выставляет свой счет жизни, свое толкование ее ценности и видение ее смысла. Так, эпические времена – это времена, где человека заботила мысль о жизни как о судьбе, пути, дороге, по которой проходит человек, завершив свой жизненный цикл. Именно такие мысли рождаются от прочтения повести «Прощай, Гульсары!» – вершины творчества Чингиза Айтматова. «Прощай, Гульсары!» больше, чем повесть в том смысле, что как и «Старик и море» Э. Хемингуэя больше, чем рассказ, (если не быть строго привязанным к формальным признакам определения жанра). Точнее – не больше, а эпически и философски величественнее, целостнее, художественно правдивее, словом, эпически размашисто.

Литературные критики тех времен, когда повесть Айтматова вышла в свет, писали о ней много, были и сравнения с «Холстомером» Л. Н. Толстого. И такое сравнение могло быть

оправдано идеологической установкой, в которой шкала мастерства соизмерялась с классическими примерами, а статус «ученичества» был необходимым атрибутом для характеристики литературы народов СССР. Кто-то мог понимать такое сравнение как комплимент, а кто-то как упрек. Но корректность подобной ассоциации вибрирует на тонкой грани признания и понимания или, напротив, неприятия разных культурных традиций.

Для потомков номадов – кыргызов и казахов – вся эпическая традиция связана с конем. И в структуре центрально-азиатской волшебной сказки присутствует существенный элемент номадической мифоритуальной стихии, связанный с сакральным образом коня, который не только сопутствует в странствиях героя, но и берет на себя функцию его спасителя. Известно, что центром распространения культа лошади остается место ее первоначального окультуривания – степное пространство Евразии, где функциональный и сакральный аспекты культуры лошади развивались параллельно.

Айтматовский Гульсары – эпический герой, оказавшийся в безвозвратно уходящем и духовно отмирающем номадическом мире, оказавшемся на перепутье драматически складывающейся истории народа. Прощание с ним происходит под натиском жестоких правил новой цивилизации, труднодостижимой сознанием открытого миру и по-детски наивного кочевника. Необходимо отметить, что только единожды Гульсары и Танабай вновь испытали истинное чувство счастья, окунувшись в настоящую игру состязательности, в которой они прочувствовали свою органичную вписанность в происходящее событие (вспомним сцену традиционной аламан-байги).

Ч. Айтматов, признававшийся в том, что его творческими учителями были киргизский эпос «Манас» и Мухтар Ауэзов, как бы протянул линию величественного эпоса своего народа в новое время, оживив эпическое сознание в литературной форме, и развил линию раннего ауэзовского творчества, особо проникновенно и по-юношески чисто проявившегося в повести «Коксерек». Трагический исток всей тяжелой судьбы наших народов, их судеб в XX веке был эпически мощно описан великими учителем и учеником.

Последняя сцена айтматовской повести оставляет героя на дороге. А вот куда ведет эта дорога? Куда и по какой дороге пойдет Танабай после кончины Гульсары? Советские критики упрекали писателя в том, что не очень уж оптимистичен конец повести и почему-то в финале повести не просматривается просвет в светлое будущее. Но для Ч. Айтматова этот просвет не просматривался в идеологически окрашенной перспективе, ибо смерть Гульсары символизировала надломленность свободолюбивого народного духа в новой исторической действительности.

Смерть Гульсары – очередная эпитафия умирания мира номада, символизирующая трагедию вытравливания его свободолюбивого духа. Айтматов в этом произведении искренне, правдиво и художественно величественно описал природу человеческой драмы, драмы человека и народа, оказавшегося на перепутье безальтернативного выбора своей судьбы.

Ч. Айтматов – эпически мыслящий писатель. Это такая эпичность, которая не укладывается в рамки классического романного жанра – продукта метафизического рационализма западного исторического сознания. Здесь эпичность классического романного жанра и безграничное пространство народного эпического сознания нашли свое воплощение не в повествовательности, а в мощной энергии образа Гульсары, восходящего к культурному герою эпоса номадов.

Не лишне вспомнить и об астральных представлениях тюркских народов, связывавших смысл героической жизнедеятельности как дарованный свыше (небом) судьбу. Эта ценностная тенгрианская координата нашла свое особое эпическое воплощение в повести Ч. Айтматова «Материнское поле».

Замечательная черта этого писателя – быть восприимчивым к культуре и традиции разных народов. Об этом свидетельствует его творческая биография. Казахская литература и культура, естественно, не были на периферии его творческих интересов. К примеру, роман «Буранный полустанок», в котором писатель обратился и к мифопоэтическому наследию, и к истории казахского народа. Кстати, с этого произведения понятие «манкурт» вошло в обиход и приобрело статус термина, обозначающего феномен исторического беспамятства и вандализма.

Сюжет повести «Пегий пес, бегущий краем моря» навеян мифами и легендами нивхов, которые были рассказаны отчасти А. Санги – нивхским писателем, а также добытые самим Айтматовым, открывшим для себя богатый мир устного творчества народа Севера. В итоге писатель создал литературно-философскую притчу об истинном благородстве и гуманизме, о

хрупкости человеческого существования и способности человечества проявить разумность во имя спасения всего живого и самого животворящего мира. Именно такого рода эпическая масштабность идеи, потенциально содержащаяся в недрах исконного мифа, и нетронутое, неиспорченное механистической и технологической рациональностью сознание писателя могут явить миру философскую метафору о смысле бытия.

Без понимания исторических свершений народа и его многих поколений, историческое существование невозможно. Народ, который истолковывает события своей истории в понятиях собственного «мира», не станет жертвой никакого другого народа и его идей по обустройству мира. Ибо в случае разрушения народного мира, «история» народа прекращается, и он растворяется в другом исторически активном народе.

Тенгрианская картина мира моделирует универсальные общечеловеческие ценностные основания существования человека и космоса. Она открыта, безгранична, как и безграничен мир для номада. Именно такая картина мира глубоко укоренена и закодирована в культуре номадов. А ее прочтение доступно тем, кто мыслит себя ее преемником, кто осознает ее истинную ценность и необходимость вернуть ее миру и человеку во имя возвращения истинной свободы духа в своем житнетворчестве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Элиот Т.** Традиция и индивидуальный талант.// Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М:Прогресс, 1986. – С.476-483.
2. **Жирмунский В.** Эпическое сказание об Алпамыше и «Одисея» Гомера.// Сравнительное литературоведение. Восток-Запад. – Л.: Наука, 1979. – С. 314-335.

REFERENCES

1. **Eliot T.** Tradicija i individual'nyj talant.// Nazyvat' veshhi svoimi imenami: Programmnye vystuplenija masterov zapadnoevropejskoj literatury XX veka. – M: Progress, 1986. – p.476-483.
2. **Zhirmunskij V.** Epicheskoe skazanie ob Alpamyshe i «Odiseja» Gomera.// Sravnitel'noe liteaturovedenie. Vostok-Zapad. – L.: Nauka, 1979. – p. 314-335.

А. Б. НАУРЗБАЕВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, ӘГП кафедрасының профессоры, философия ғылымдарының докторы

РУХАНИ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ САБАҚТАСТЫҚ АСПЕКТІСІНДЕГІ МӘДЕНИЕТ ОНТОЛОГИЯСЫ

Түйін:

Мақала дәстүр сабақтастығын мәдениет болмысының негізі ретіндегі өзектілігін қозғайды. Мәдениеттің дамуы мен оның түсінігі дәстүрдің сұрыпталуы және жаңа мәнін зерттеу ретінде қарастырылады. Дәстүрдің түпкі мазмұны - рухани және адам мен халық танымының болмысы, олардың құндылық бағыттары болып табылады. Бұл мәселелер номадтық тәжірибесі басты болып табылатын қазақ және қырғыз мәдениетінің рухани-эстетикалық материалында жарық көрген. М.О.Әуезов пен Ш.Айтматов шығармашылығында дәстүр құндылықтарын жаңаша ойлау және оны дауыспен ажыратуға қабілетті шығармашылық рух күші ашылады.

Тірек сөздер: дәстүр, номадтық тәжірибе, сабақтастық, мәдениет онтологиясы.

A.B. NAURZBAYEVA

Doctor of Philosophy, Professor of Social and Humanitarian sciences department of Kurmangazy Kazakh National Conservatory,

ONTOLOGY OF CULTURE IN ASPECTS OF SPIRITUAL AND AESTHETIC SUCCESSION

Summary:

Article highlights the issue of the tradition continuity as the basis of culture existence. Development of culture and its phenomena regarded as selection of tradition and search for its new meanings. The key content of tradition is meant as spiritual and world-viewing coordinates of human and people existence, their value orientations. These issues are covered in the spiritual-aesthetic traditions of Kazakh and Kyrgyz culture, the core of which is its nomadic experience. On the example of M. O. Auezov's and Ch. Aitmatov's creativity strength of the creative spirit, able to take a new look on indestructible values of tradition and give it a voice that must be heard, is revealed.

Keywords: tradition, nomadic experience, continuity, ontology of culture.

ӘОЖ 1(574) (091)

БЕРІК АТАШ*Абай атындағы Қазақ ұлттық педагогикалық университетінің доценті, философия ғылымдарының докторы***ҚОРҚЫТ АТА КҮЙЛЕРІНІҢ ФИЛОСОФИЯЛЫҚ АСТАРЛАРЫ**

Мақалада Қорқыт Ата өнері жай ғана саз емес, терең мағыналы, өзінің ішкі сырын әлі де аша түсуді қажет ететін әлемдік үйлесімділіктің әуеніне келіп тоғысатыны туралы қарастырылады.

Тірек сөздер: Қорқыт Ата, қобыз, философиялық мазмұны, күй, саз, әуен, тарих.

Ключевые слова: Қорқыт Ата, қобыз, философское содержание, кюй, музыка, мелодия, история.

Keywords: Qorqyt Ata, qobyz, philosophical content, kuy, music, melody, history.

IX-XII ғасырлардағы түркі халықтарының рухани өрлеуі мен ренессанстық кезеңінің бастауында оғыз-қыпшақ ұлысының ойшылы – Қорқыт Ата жатыр. Қорқыт тек данышпан ғана емес, қобызшы, жыршы, хан кеңесшісі, бақсы т.б. көпқызметті және тарихи тұлға, әрі аңыз кейіпкері. Сондықтан, оның дүниетанымы натурфилософиялық, мифтік, діни, философиялық танымның түбірлестік бірлігін құрайды. Оның философиясының қайнар көздері 12 жырдан құралған «Қорқыт ата кітабы» мен оған енгізілген даналық сөздері, Қорқыт туралы аңыздар мен оның күйлері және шығу тарихының мазмұны болып табылады. Ендеше, біз осы тұста, бабамыздың күйлерінің ішкі мағынасын ашуға бет бұрып, оның философиялық негіздерін сараптап өтпекпіз.

Бабамыздың күйлерінің жиынтығындағы және орталығындағы негізгі идеялардың бірі – өлімнен қашып, өлмес өмірдің кілтін күй сазынан тапқандай болуы. Аңыз оқиғаларындағы негізгі сарын: Қорқыт Ата қобыз аспабын үздіксіз тартып, өлімді әуен арқылы жақындатпай отыруы тиіс болған еді, бірақ, шаршап сәл қалғып кеткен сәтте, өлім қара құрт, кейбір деректерде жылан болып келіп шағып өлтіргендігі туралы оқиғалармен мәндес болып келеді[1,14б.]. Ендеше бұл тұста, Қорқыттың қандай күйді орындағандығынан гөрі, оның ішкі мазмұны мен сарындарындағы философиясы біз үшін маңыздырақ болып шығады.

Қорқыттың өлімнен қашу туралы аңызында және саздың мазмұнында – болу мен болмау, өмір мен өлім, мәңгілік пен өткіншілік, материя мен рухтың қайшылығы сияқты мәселелер толғаныс табады. Қорқыттың өлімнен қашу құбылысы, өлімнің ең түпкі, ақырғы, субстанциялық қайғы екендігін негіздеп, адамзатқа өмірсүйгіштік идеалын паш етеді.

Келесі кезекте, бұл түйткілдерді былайша нақтырақ тарқатып айтып өтуімізге болады. Ол жалпы тіршілік пен адамзат алдында Осы Дүниеде Болу, Бар Болу игілігі мен бақытын әйгілейді, түркі ұрпақтарына өмірдің құндылығын бағалай білуді үйретеді. Мысалы, дүниеге келуі тиіс, бірақ кейбір сәтсіздіктер мен тарихта жарық дүниені көре алмай қалған жандар қаншама екендігін ескерсек және олардың енді ешқашан да осы әлемді көре алмайтындығына қайта оралсақ, ең негізгі арғытүп бақыттың өзі – Бар болу екендігі туралы тұжырым алынады. Ал Болмау, мәңгі қайта оралмау – үмітсіз, түпсіз, тұңғыық үрей алып келетін жағымсыз мәнді эмоционалдық құбылыс. Бұл – адам мен тіршілік үшін өлім мен өмір мәселесінің қайшылығын туындатады. Ал материя мен рухтың қайшылығын Қорқыт сарындары бойынша былайша нақтырақ таразылап өтуге болады. Адамды жан (рухани құбылыс) мен тәнге (материалдық нәрсе) ажыратып қарасақ, оның физиологиялық денесінің әлдеқашан-ақ уақыты келген, қартаю үдерісі арқылы тозығы жеткен, демек, ол өлімге, мәңгілік болмыссыздыққа бет алған, тіпті басқаша баламасы болуы мүмкін емес жағдайдағы өзінің қайтымсыз беталысынан шыға алмақ емес. Ал сана, ой, рух, ниет өлімді қабылдағысы келмейді, тәнінің физиологиялық тозығы жеткендігін мойындағысы жоқ, жүйрік-арманшыл сана өз тәніне, осы тұста, риза болмаушылық қатынас орнатады. Міне, шартты түрде алынған, тән мен рухтың қайшылығы дегеніміз де – осы.

Адам өмірінде әр түрлі қайғылы оқиғалар мен сәтсіздік жағдайлар, мұнды ахуалдар мен өкінішті жағдайлар жиі кездеседі, бірақ олардың қайғылылық деңгейі өлімнің алдында түкте емес десе де болады, тіпті өлімнен асқан қайғы жоқ болғандықтан, ол бүкіл қайғылылықтың ядросы,

түпнегізі болып табылады. Сондықтан да, Қорқыт Ата оны түбегейлі түрде жоққа шығарады. Түптеп келгенде, бұл өмірді сүйе білудің абсолютті үлгісін паш етеді. Қорқыт күйлеріндегі бұндай түп мазмұндар бір қарағанда, өмірден түңілушілік туғызатын бағыт сияқты болып көрінеді. Бірақ оның күй сарындарының мәні – пессимистік өлім философиясы емес, оптимистік өмір философиясы: формасы – сарыуайымшылдық экзистенциалистік, мазмұны – шабытты экзистенциалдық. Себебі, мұнда өмірден түңілушілік, оны жек көру емес, керісінше, өмірге тойымсыздық пен шабыт, өмірдің әрбір сәтін бағалай білу, уақыттың құндылығын ардақтау сияқты идеалдар паш етіледі. Сәйкесінше, өмірдің құндылығы: қайтымсыздығы, баламасыздығы, жалғыздығы арқылы тиянақтала түсетіндігін ескерсек, Қорқыт Ата толғанысының мәні де толығырақ ашыла түседі. Ол, екінші бір қырынан алғанда, мәңгі жан туралы мистиканы, жазылып қойылған тағдыр туралы түсінікті жоққа шығаратын еркін ойлы философ қана емес, бақсы болғандықтан, өзінің ырқы арқылы болмай қоймайтын өліммен күреседі.

Ол өлімді жеңді ме, әлде жеңген жоқ па? – мәселе, мүлде мұнда емес, біріншіден, мәңгі өмірді жасауға құлшынған бүкіл адамзат тарихындағы ұмтылыстардың «ол мүмкін емес, әуреленбей-ақ қойындар» деген нәтижесі, соңғы шешімін айтушы, екінші бір қырынан алғанда, өмірге құштарлық биофилиясын негіздеуші тұлға.

Бүгінгі таңдағы еліміздегі өзін-өзі өлтіру құбылысының саны жастар арасында артып отырғандығына назар аударсақ, Қорқыт атаның 99 жасқа жетсе де, өлгісі келмей, өмірді қимағандығын ескерсек, жастарымыздың мұндай әрекетке баруы – кей жағдайда, осындай философияны түсінбегендіктің де салдарлары. Демек, оларға өмірге құштарлықтың осындай шабыттары қажет деп айта аламыз.

Қорқыт атаның өлімнен қашу туралы аңыздарының тағы бір нұсқасында оның тартқан күйіне ұшқан құс, жүгірген аң т.б. барша тіршілік иелері құлақ қойып, мүлтіксіз тыңдап тұрады екен [2,246.]. Осы тұста, «олардың барлығын не біріктірген, өз қамымен жүрген тіршілік иелері Қорқыт бабамыздың күйіне неліктен ұйыды» деген сауал туындайды. Олар көркемдік түрде айтқанда, барша өткінші тіршіліктің барлығы өз призмасынан өткізілетін өлім қайғысына ортақтасады, ортақ өлім мәселесінің толғауына күйзеледі, мәңгілікті аңсап, өткіншілікке қарғыс айтады, сондықтан, мәңгі өлмеудің жырын тыңдайды. Демек, олар да болмай қоймайтын өлім тажалына деген қарсылыққа қосылғандай болады, себебі, бүкіл материалдық тәні бар тіршілік, тіпті өлі табиғаттың өзінің барар жері осы – болмау екендігі белгілі жайт. Сондықтан да, олар рәміздік түрде айтқанда, өлім құбылысының түпқайғысына келіп ортақтасады, ішкі сезімдік толғаныстың бірлігін паш етіп, жалпы табиғаттың бәріне ортақ: «Туу-Өмір-Өлім» түзілімінің эмбебаптығымен қатар, қазіргі жаратылыстанулық ғылыми тілмен айтсақ, органикалық тұтастық туралы синергетикалық-голограммалық үлгіні жариялайды деген сөз. Нақтырақ айтқанда, бүкіл әлемнің сан түрлі тармақтармен байланысып, астасып жатқан, ішкі бірлігі туралы тұтастықтың көрінісі туралы идея жатыр дегенді білдіреді.

Екінші бір қырынан алғанда, адамнан басқа да хайуанаттардың үнге құлақ қоюға қабілеттілігі туралы идея жатыр. Мысалы, қазақ халқындағы «Нар идірген», «Аққу» сияқты күйлердің шығу тарихы барша тіршілік иелері мен күй арасындағы өзіндік бір нәзік байланысты бейнелейтіндігі туралы идеяның көне архетиптік негіздері де осы аңыздардан тамыр тартады. Қорқыт Атаның «Тарғыл тана», «Байлаулы киіктің зары» т.б. күйлерінің шығу тарихында да [3,166.] барша тіршілікке құрметпен қарау туралы экологиялық философия және әлемдік болмыс ырғағы мен күй ырғағының өзіндік астасқандығы туралы терең мәнді дүниетаным қамтылған.

Келесі бір нұсқа – өлімнен қашып, Сыр суына кілем жайып, оның үстінде күй шертіп отыратын аңыз да терең философиялық дүниетаным болғандықтан, біздіңше, ондағы әрбір элемент пен көрініс рәміздік мағынаға ие: су – өмір мен уақыт ағымын, кілем – дүниенің төрт бұрышын, жылан – мәңгілікті бейнелесе, Қорқыт Атаның желмаямен қобыз тартып ел кезуінде, қобыз үні мен түйенің боздауының үндестігі, олардың сазы жөнінен бір-бірінен ажырағысыз екендігі, сайып келгенде, Қорқыт бабаның мұңына тоғысады да, «түйе – қобыз – иесі» бірлігін тұспалдайды.

Бұл рәміздерді былайша таратып түсіндіруімізге болады. Өзен – ағынды су болғандықтан, өтіп бара жатқан өмір мен уақыттың беталысын сипаттайды, сәйкесінше, оның кері қарай ақпайтындығы, уақыт пен өмірдің қайтымсыздығына және өткіншілігіне келіп тоғысады. Бүгінгі таңда да «Өмір – Өзен» деген метафора халықтық дүниетанымда жиі кездесетін теңеу.

Ал кілем – халқымызда көне дәуірлердегі қолөнерімізден белгілі болғандай, қашанда төрт бұрышты болып тоқылған. Сақ дәуіріндегі аң стиліндегі кілемдердің өзі осындай пішінді болып келеді. Осы төрт бұрыш үлгісі киіз үйдің түндігінде де қайталанды. Сондықтан қазақтарда «дүниенің төрт бұрышын кезіп» деген тіркес бүгінгі күнге дейін сақталған. Кілем үстінде отырған адам осы төрт бұрыштың субъектісі, оның айқындаушысы мен бағдарлаушысы болып шығады. Демек, Қорқыт Ата да төрт тағанды өткінші дүниенің ортасында отырып, өмір ағымымен өтіп бара жатқан адам болмысының келбетін сипаттап тұрғандай.

Мэнли П. Холлдың жинақтаушы пікірлеріне сүйенсек, жылан әлемдік мистерияда да мәңгіліктің рәміздік бейнесі. Себебі, біріншіден, ол қабығын тастайтындығы арқылы үнемі жасарып, ескірген денесін тастап кетіп, мәңгі өмір сүреді деген ұғыммен қамтамасыз етілсе, екіншіден, құйрығын тістеп тұрған шеңбер формалы пішіндегі көрінісі де, тұйықталып қалмайтын болғандықтан, аяқталмайтын мәңгілікті рәміздейтін болған [4,144б.].

Біздіңше, бұл тұстағы логика мынаған келіп саяды: бейнелі түрде айтқанда, мәңгілік қашанда өзінің әлемінде еместерге қарсы, сондықтан, оның рәмізі болып тұрған жылан Қорқытты шағып өлтіреді. Осыдан, неліктен басқа емес, оны жылан ғана шаққандығын түйсінеміз. Ендеше, бұл да мәңгілік пен өткіншіліктің қайшылығының нұсқасы деп айта аламыз.

Ал келесі кезекте қобыз, түйе, Қорқыт арақатынасы туралы көрініске тоқталып өтпекпіз. Өнердің сыртқы дүниеден көшірілетіндігіне назар аударсақ, халқымыздың музыкалық аспаптарының шығу төркінін былайша түсіндіріп өтуімізге болады. Аттың шабысы мен әлемдегі осындай барлық ырғақтарды бойына жинақтаған – домбыра, қуаныш пен жігерлі шабытты; түйенің боздауы мен аққудың саңқылын кескіндеген – қобыз, қайғы мен мұңды; желдің гуілін бейнелеген сыбызғы, ойлылық пен парасаттылықты паш етіп, адамның үш түрлі көңіл-күйін ашып беретіндігі жөнінде ой түйіндей аламыз. Ендеше, қобыздан көп жағдайда қайғылы саз шығатындығына назар аударсақ, оның боздаған желмаясының үні тек акустикалық қырынан ғана емес, дыбыстық жағынан да қайғылы сарындармен үндесетіндігін ескерсек, Қорқыттың өлім туралы толғанысының да мазмұны ойлылық пен мұңды білдіретіндігін назарға алсақ, үшеуінің бірлігі – түркінің сары даласын күңіретіп тұрғандай болады. Міне, Қорқыт Атаның неліктен басқа емес, желмая мініп, қобыз тартып отырғандығының мәнін осыдан-ақ түсінуімізге болады, немесе, керісінше, оның түйесі мен аспабы Қорқыт философиясының мазмұнын ашып беретін атрибуттар болып шығады. Демек, «иесі-көлігі-аспабы» бірсарындылықпен тұтаса келе, түркі дүниетанымындағы үйлесімділік эстетикасын паш етеді. Бұл эстетиканың келесі бір қыры – түйе мен қобыз үнінің созылықлығы шартты түрдегі үздіксіздік пен мәңгілікті ишаралайтындығы.

Оның күйлерінің философиялық астарлары тек өлім мен өмір мәселесін ғана қозғап қоймайды, қоғамдағы адам болмысы, этика мен адамгершілік, ел бірлігі мен тұтастығы сияқты сан алуан тақырыптар бойынша да өрбиді. Мысалы, «Башпай» күйінің шығу тарихындағы аңыз мазмұндарына тоқталсақ; өлімнен қашып жүрген Қорқыт Атаға тамақ әкеліп беріп тұрған қарындасына аңдаусызда тиіп кеткен башпайын бабамыз өзі өлгенде де жерлемей, ол «арам башпай» деп сыртқа шығарып қоюды аманаттап кеткен екен. Бұл құбылыстың ешбір халықтарда кездеспейтін нәзік этикалық өлшемдер екендігін Ә. Нысанбаев та бағамдап өтеді [5]. Міне, әйелге, қарындасына деген құрмет пен адалдық, сыйластық пен тазалықтың мінсіз үлгісін паш еткен бұндай этикалық ұстаным түркілік руханилықтың қаншалықты жоғары болғандығын айғақтай алады. Мысалы, салыстырмалы түрде, әлемдік классикалық мифологиядағы Грек аңыздарының бірін келтіре кетсек, қарындасына үйленген, кей сәттерде, ол біресе әйелі, біресе, қарындасы болған құдай Зевстің әрекеті мен Қорқыттың даналығы арасындағы алшақтықты бағамдай беріңіз.

Қорыта айтқанда, Қорқыт Ата өнері жай ғана саз емес, терең мағыналы, өзінің ішкі сырын әлі де аша түсуді қажет ететін әлемдік үйлесімділіктің әуеніне келіп тоғысады. Біздіңше, күйлердің ішкі мағынасын, ерте кездерде халқымыздың әрбір тұлғасы терең ұғынатын болған, тіпті сөз мәтіндері сияқты ап-анық түсінген сынайлы, сондықтан, оны қатты құрмет тұтқан. Ал бүгінгі таңда еуропалық ойлау дәстүріміз бен құр рационалдылық біздің бұндай қабілеттерімізді бәсеңсітіп, тек қана ырғаққа елігушілікпен шектеуге мәжбүрлеген тәрізді. Сондықтан, күйлер, әсіресе, қобыз күйлері, түптеп келгенде, бүгінгі таңда, эзотериялы, көпшілікке өзінің ішкі сырын аша бермейтін, екінші бірінің қолы жете бермейтін тылсым-құпиялы ғана емес, қасиетті нәрсе деп бағалай аламыз. Түптеп келгенде, ол – ата-бабамыздың тылсым аруақтарымен байланысып жатқан, қастерлі

құбылыс. Бұл қастерлілік, дегенмен, біздің әрбіреуіміздің бейсанамызда әлі күнге дейін еміс-еміс елес беріп келеді, алыстан тұншығып шыққандай мазмұндарды қамтиды.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Мұқтарұлы С.** Қорқыт ата. – Түркістан: Мұра, 1997. – 68б.
2. **Қорқыт.** Елім-ай: күйлер. – Алматы: Өнер, 1987. – 48б.
3. **А. Райымбергенов.** Күй қайнары. – Алматы: Жазушы, 1994. – 46б.
4. **Мэнли П. Холл.** Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Санкт-Петербург: СПИКС, 1994. – 792 с.
5. **Нысанбаев Ә.** Қорқыт – бүкіл түркі халықтарының ұлы ойшылы // Егемен Қазақстан. –1997. – 28 қазан.

REFERENCES

1. **Mukhtaruly S.** Qorqyt ata. – Turkistan: Mura, 1997. – 68 p.
2. **Qorqyt.** Elim-aj: kuyler. – Almaty: Oner, 1987. – 48 p.
3. **A. Raiymbergenov** Kuy qaynary.. – Almaty: Zhazushy, 1994. – 46 p.
4. **Manley P. Hall.** Enciklopedicheskoe izlozhenie masonskoj, germeticheskoy, kabbalisticheskoy i rozenkrejcerovskoj simbolicheskoy filosofii. – Sankt-Peterburg: SPIKS, 1994. – 792 p.
5. **Nysanbaev Ә.** Qorqyt – bukil turki halyqtaryнын uly oishyly // Egemen Kazakhstan. –1997. – 28 qazan.

Б. АТАШ

*Доцент Казахского Национального педагогического университета имени Абая,
Доктор философских наук*

ФИЛОСОФСКИЙ КОНТЕКСТ КЮЕВ КОРКЫТ АТА

Резюме:

В статье рассматривается искусство Коркыт Ата, непростое, полное глубинных смыслов и значений, внутренних тайн, которые ещё предстоит раскрыть исследователям.

Ключевые слова: Коркыт Ата, кобыз, философское содержание, кюй, музыка, мелодия, история.

В. АТАШ

Doctor of Philosophy

PHILOSOPHICAL CONTEXT OF KUYS OF QORQYT ATA

Summary:

The article discusses the art of Korkyt Ata - tough, full of deep meanings and values, internal secrets that researchers have yet to uncover.

Keywords: Qorqyt Ata, qobyz, philosophical content, kuy, music, melody, history.

ӘОЖ 378.4.006

НӘСІПҚАНЫМ КАМАЛОВА

*М. О. Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университетінің профессоры,
педагогика ғылымдарының кандидаты*

НАЗЫМГУЛ ҚОСПАНОВА

*М. О. Әуезов атындағы Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік университетінің
магистранты*

**ДӘСТҮРЛІ МӘДЕНИЕТ НЕГІЗІНДЕ ЕЛ МӘДЕНИЕТІН
ДАМУЫ МҮМКІНДІКТЕРІ**

Мақалада дәстүрлі мәдениет негізінде мәдени қажеттілікті өтеу арқылы адам мен қоғамды өзгерту мүмкіндіктері қарастырылады. Этномәдениет ұрпақтан ұрпаққа ауысып, заманауи талаптарға сай өрбу ұлттық мәдениет өзгерісінің факторлары айқындалады.

Кілттік сөздер: Мәдениет, адам, қоғам, этнос, этномәдениет, құндылықтар, фактор.

Ключевые слова: Культура, человек, общество, этнос, этнокультура, ценности, фактор.

Keywords: Culture, man, society, ethnicity, ethnic culture, values, factor.

Мәдениет дегеніміз адам және қоғам дамуының деңгейі мен нәтижесі, адамның тарихи дамуы барысында қалыптастырған рухани және материалдық құндылықтар жиынтығы. Адамның басқа тіршілік иелерінен айырмашылығы мәдениеттілігінде, адамзат мәдениетін игеріп, олармен байланыс жасап, өз тарапынан мәдениет дамуына үлес қосу мүмкіндігінде.

Сол себептен мәдени қажеттілікті өтеу арқылы адам өзін және қоршаған әлемін өзгерте алады. Бір адамның өзгелерден айырмашылығы тұратын географиялық кеңістігіне, тарихи қалыптасқан ру-тайпалық қатынасына, жалпы мәдени ерекшеліктері, тілі, психикасы, қауымдастық тұтастығын сезінушілік қабілеттілігіне байланысты. Осындай тұрақты түрде қалыптасқан ұрпақтар қауымдастығы халық деп аталады. Адамзат дүниеге келтірген материалдық және рухани туындылар бәрі бір мазмұнды, бір қалыпты болуы мүмкін емес. Олардың айырмашылығы әр халықтың қоршаған ортаны игеруіне, тұрмыстық және рухани құндылықтардың дүниетаным ұстанымдарына негізделуіне байланысты. Олар тіл, тұрмыс салты мен шаруашылық салаларын игеру, қоғамның ішкі және сыртқы байланыстарын қалыптастыру жолдарымен, діни ұстанымы мен барлық өмір салтын реттейтін рәсімделген заңдылықтарымен ерекшеленеді. Көне грек тілінен аударғанда «халық» «этнос» сөзінің баламасы болып келеді. Бұл қауымдастық тарихи даму барысында тұрақты түрдегі құндылықтар бағдарын, нышан мен нышандық т.б. этностың өзіндік рухани өмірінің белгілерін қалыптастырады. Әр этностың мәдениетін әлеуметтік-мәдени мұралар құндылықтарына сүйене отырып қызығушылар мен кәсіпкерлер дүниеге келтіреді.

Этномәдениет ұрпақтан ұрпаққа ауысып, дәстүрлі тұрғылары қайталана отырып, заманауи талаптарға сай өрбиді. Ол өзгерістер ғылым мен техниканың, экономика, саяси, мәдени қарым-қатынастар дамуына байланысты этностық, елдік ой-сана шыңдалып, рухани өмірдегі ұстанымдар негізінде пайда болып отырады. Олар билік пен дін, жер мен байлық аясындағы таластар туғызып, рухани өмірге өз өзгерістерін енгізеді. Қазіргі Израиль мен Азия мемлекеттеріндегі діни-саяси ұстанымдар халық санасы мен рухани сұраныстарына өзіндік ықпал етуде. Әлеуметтік топтардың қоғамда алатын орындарын айқындау барысында, билік жасаушылардың назарын аудару қажеттігімен туындайтын мәдени әрекеттер орын алуы мүмкін. Оған мысал өткен ғасырда орын алған Франция студенттерінің өздеріне назар аудару үшін жасаған саяси-әлеуметтік қозғалыстары. 60-80- жылдардағы ТМД мемлекеттерінің әлемдік мәдени даму үрдісіне қосылу мақсатындағы, идеологиялық бақылаудан бас тарту үшін өнер саласындағы енгізілген рок, авангардизм ағымдарының пайда болуы рухани сұраныстардың өтелуі қоғамдық қажеттілік екенінің дәлелі. Ол өзгерістер бос уақыт мәдениеттілігінің мазмұны мен формаларын реттеуге ықпал етті.

Ұлттық мәдениет бірқалыпты болып тұра бермейді. Сол халық мекендейтін мемлекеттің жан-жақты дамуына, өзге мемлекеттермен байланыс жасау арқылы өзара ықпалды өзгеруі мүмкін. Бұл ұлттық мәдениет өзгеруінің бірінші факторы – байланыс жасалынатын өзге мемлекеттердің саясат,

экономика, халық шаруашылығына байланысты салалардағы мәдени жаңалықтар ықпалымен ерікті түрде мәдени құбылыстар мен амал-әрекеттерінің орын алуы заңдылық.

Мемлекет құрылымы мен саяси ұстанымы өзгеруі де ұлттық мәдениет дамуына ықпал етуі ықтимал. Білім, ғылым салаларындағы, ұлттық шектеулік туындатылған жағдай халықты психологиялық дағдарыстарға әкеліп, өсу мен өрлеу мүмкіндіктеріне тежеу салады. Мұндай мемлекеттік шектеуге сүйенген саяси ұстанымдар ықпалы ұлттық мәдениеттің өзгеруіне әсер ететін екінші фактор.

Мәдениет саласындағы дара тұлғалардың даналық туындылары ұлттық мәдениеттің бұрын-соңды болмаған бағдар мен сипат алуына ықпал етуі мәдени өзгерістің орын алуының үшінші факторы болмақшы. Ахмет Жұбановтың қазақ ұлт аспаптар оркестрін құрып, домбыраға арналған шығармаларды оркестрге бейімдеуі, Шара Жиенқұлованың қазақ балетінің негізін қалауы т.б. мысалдар ұлттық мәдениеттің жаңа сипат алуына жол ашты.

Мәдениет мекемелерінің құрылып, халық шығармашылығының ұйымдастырылған түрлерінің дамуы ұлттық мәдени құбылыстар жаңаруының төртінші факторы. Бұрын-соңды ауыл-аймақта жеке дара, мерекелік-сауықтық жағдаят туындағанда ғана ұйымдастырылатын сауық кештері мен күй тартыс пен айтыстар енді ұжымдық түрде, үйретушісі мен орындаушысы бар, тұрақты түрде әуесқойлық деңгейдегі мәдени-тынығу әрекетіне айналып, концерт, көрме, фестиваль, байқау т.б. қалыптар арқылы жарыққа шықты. Сонымен бірге ұлттық өнер жаңа электронды аспаптар сүйемелдеуімен орындалуға бейімделіп, орындалу формасы мен мазмұндық өзгерістерге ұшырап отыр.

Қанша өзгеріске ұшырағанымен, қалыбы мен айшықтау амал-тәсілдері жетілдірілгенмен, ұлттық мәдениеттің негізгі үлгілерінің кейбіреулері әлеуметтік мәдени айналымнан қалып, мәдени мұра ретінде сақталғанымен тұрақты мәнін жоймайды. Мысалы, бақсылық өнердің кең сұранысқа ие болмай қалуы науқастарды емдеуде дәрігерлік кәсіптің пайда болуына байланысты да, ал дастандар мен шежірелерді, толғауларды бірнеше күндеп тыңдайтын аудитория жойылуына байланысты жыршы, жыраулар өнерінің саусақпен санарлық орындаушылары қалған. (Сүлейменов Шыныбек – Ақтөбе) Оның бірінші себебі апталап, айлап өнер тамашалауға адамдардың бос уақыт құрылымының өзгеруі әсер етсе, екінші себебі аталған өнер туындыларының негізгі тақырыбы тарихи уақиғалармен байланыстылығында. Дастандар мен шежірелер әдебиетші-фольклоршылардың көрегендігі арқасында кейбіреулері жинақталып, баспадан басылып шығарылған. Ендігі жерде оларға қызығушылық байқататындар оқып тануына мүмкіндік бар. Бірақ бір кездерде дала театрының негізін қалаған жыраулық өнер тек тарихи информацияны жеткізуші ғана емес, орындаушының шеберлігі арқасында уақиғаның жақсысына жақтасып, жаманына келіспеушілік байқататындай пікір қалыптастырып, тыңдаушының ұлттық намысын оятатын ортақ сезім туғызатын еді. Орындаушының әр кейіпкер бейнесін бір өзі сипаттай алатын әртістік қабілеті, дауыс тартымдылығы, тыңдаушының эстетикалық талғамын қалыптастыра білу шеберлікті кітап оқушысы сезіне алмайды да, назар аударатындай, қызығушылық сезім оятатындай әсер бере алмайды.

Өркениеттілік дәрежеге жетудің мәдени дамуға оң ықпалы бар екенін жоққа шығара алмаймыз. Адамзат мәдениетінің озық туындыларын тек тамашалап қана қоймай, қазақ мәдениетіне де енгізу мүмкіндіктері туды. Бұрын соң болмаған опера, балет, кино өнері, хормен ән айту т.б. қазақ халқын кәсіби өнермен сусындатты. Дегенмен де бір кезде бүкіл дала Құрманғазы мен Сүгірлердің күйлерін естігенде бірден танып, Естай мен Мұхиттың әнін бәрі бірге қосыла айта алатын дәрежеден қалып, кейбіреулері олардың бәрінен табиғатын тыс ұстайтын кейіпке келді. Мұндай жағдайдың себебі бар.

Біріншісі, көненің бәрі тозық деген ұғым күшпен насихатталып, ұлттық бейне мен оны дәріптеу қабілеттілігі европалық мәдени үлгіге бейімделуінде. Ұлттық ой-сана түбегейлі кеңестік социалистік қалыпқа салынып, «өркениеттіліктің сара жолына» түсіру идеологиясына байланысты. Екінші себеп біріншіден туындайды. Бүкіл даланы мұражайға айналдырып тұрған қазақ қолөнері ескінің сарқыншағы болып саналып, барлық бұйымдар өнеркәсіп мекемелері жасаған, тоқыған, күйған ыдыс-аяқтар, тұрмыстық бұйымдармен алмастырылды. Әжеміздің отбасы берекесінің құты іспеттес кебежесі, ою-өрнегі көз жауын алатын текеметтері мен кілемдері, қолөнер шеберлігімен ауылының атын шығарған ағаш, темір ұсталары мен зергерлер туындыларының сәті түскендері мұражай сөрелерінде сақтаулы. Мәдени-тынығуды кәсібімен

ұштастыра білген шеберлердің тәжірибесінің тамыры үзіле жаздап, әлі де болса көпке тарай алмай отыр. Ол асыл мұраны бағалаушы өз халқы емес, экзотикалық бұйым деп санайтын шет елдік қонақтар. Олар

- текемет пен бешпетке түсірілген оюдың,

• ашамай ер мен көкпаршы ер-тұрманының ерекшелігін ұғынып жатыр деп санауға болмайды. Өйткені оны сезінетін ұлттық мәдени таным болуы шарт.

• Сол танымның отандастарымыз арасында қалыптастырылмауы арқасында ұлттық мәдениетті лайықты бағалау дәрежесі болмай отыр. Онысыз ұлттық сезім, намыс, жанашырлық, құптаушылық, қызығушылық, қолдаушылық болуы мүмкін емес. Мәдениет қызметкерлерінің негізгі міндеттерінің бірі осы тұрғыда мойындалып жүзеге асырылғанда ғана дәстүрлі мәдениет жаңа заманда өз орынын алар еді. Ондай қажеттілік көркемөнер туындыларына да қатынасты.

Қазақ көркемөнер туындыларының елге танылып, бағаланып, сонша кең аймаққа таралуының негізгі мүмкіндігі қабылдану, жадыға сақтау, қайталай алу ерекшелігінде. Қазіргі күйшілер мен әншілер нотаға қарап отырып, ұстазымен бірге апталап, айлап бір шығарманы талдап, үйреніп жатады. Ондай тиянақтылық та қажет болар. Бірақ, Құрманғазы мен Динаның күй тартысқа түсуі туралы аңызға сүйенсек, Құрманғазының тартқан шығармаларын Дина Нұрпейісова бірден қайталап отырған екен. Ол ұлылар деуіміз мүмкін. Ақындар айтысындағы ұтымды оралымдарды, алтыбақан басында айтылған әндерді қайталап айтып беру қабілеттілігін танытқандардың бәрі ұлы ма екен? Ол қазақтарға тән табиғат сыйлаған ести білу, жадыға сақтай білу, қатесіз қайталай білу қабілеттілігі. Аспаптық музыканы арнайы білім алу үрдісін жоққа шығармай, күй өнерін дәстүрлі әдіспен үйретілу мүмкіндіктеріне назар аударып, ұлттық мәдени тәжірибені жалғастыра білу қажеттілігін ұсынған Е.Балабеков ұсынысы құптарлық жағдай. [1, 113-130] Өнердің барлық түрінің ауызша дамуы, кең таралуы сол қабілеттілік арқасы. Сондықтан мәдени-тынығу қызметкерлерінің ұлттық мәдени-тынығу қызметін дамыту үшін дәстүрлі мәдениет туындыларын қайта жаңғырту, үйрету, насихаттау үлгілерін де игеруі қажет.

Мәдениет саласындағы ұлттық дәстүрлерді жаңғырту жұмыстарының қажеттілігі, сұранысқа ие болу мүмкіндіктері көне мәдениет үлгілерінің мазмұнын «оқи білуге», оны ұғынуға байланысты.

«Оқи білу» дегеніміз мәдениет үлгілеріндегі образдық нақыштардың дүниетанымдық астарын білу, мағынасын игеру. Дәстүрлі мәдениетте олардың орын алу аясы:

- Табиғат көріністері мен құбылыстары,
- Символдық мән жүктелетін материалдық
- бұйымдар мен олардың формалары,
- түр-түсі,
- ою-өрнектер мен олардың орналасуы,
- рәсімделген әрекеттер мен олардың атқарылу жолдары.

Олардың мән-мағынасын білетін әр адам өз ұлтының өкілі ретінде ұлттық саналылық пен мәдени таным байқата алады. Сонда ғана дәстүрлі мәдениет өз қалпын сақтауы да, мәдени ағымдар мен технологиялық жаңарту мектептер ықпалымен өзгерістер енгізе отырып дамуы да мүмкін екен. Оған дәлел, біріншіден, қазіргі жағдайда сұранысқа ие болып отырған мәдени мұраға айналып отырған ауыз әдебиеті, ән-күй шығармалары, қолөнер туындылары мен айтыстар болса, екіншіден, жаңа әдіс-тәсілдер қолданылып өңделген музыкалық туындылар мен жүн, тері, былғары, ағаштан т.б. материалдардан жасалған суреттер мен гобелендер, мүсіндер мен сыйлық бұйымдары, ұлттық нақышы бар киім үлгілері т.б.

Сонымен, әр халықтың мәдениет көшінен өз орынын алуы екі мәселеге байланысты болып отыр.

• Біріншіден, ұлттық дәстүрлі мәдени әрекеттердің мазмұнын игеруге, оларды әр адам өзі танып қызығушылық байқатқан жағдайда амал-тәсілдерін үйреніп, насихаттық жұмысына араласып, мүмкіндігі болған жағдайда кәсіпкер ретінде танылуға үлес қоса алуына байланысты. Ұлттық мәдениеттің сақталуы мен сұранысқа ие болуына қарай өзгелер алдында саналы ел болып танылу міндетін мәдени ұстанымға айналдыру арқылы жүзеге асырылады. Жеке тұлғадан бастап,

отбасылық, ұжымдық мәдени сұраныс пен ұстанымға айналуы мен қызығушылық байқатылуы арқылы ұлттық мәдени дәстүрлер сабақтастығын тауып, елдік бейне сақтала алады.

• Екіншіден, дәстүрлі мәдениеттің ауқымын кеңейтіп, әлемдік мәдениетті игеруде мазмұндық қамтылуымен қатар, идеялық негізі мен дүниетанымдық сипаты ұлттық нақышта болуына қатаң назар аудару қажеттілігін ұстану арқылы елдік мәдениеттің ұлттық мән-мағынасы мен сипаты тұрақты дамуға мүмкіндік алады.

Аталған қызметтерді нәтижелі жүзеге асыру үшін мәдени-тынығу мекемелері қызметкерлерінің атқаратын негізгі міндеттері: (XXI ғасырдағы мәдени дамудың міндеттерінен туындаған):

1. Әр мекеме өз аймағындағы мәдени мұра үлгілерін, олардың авторлары мен сақтаушысы туралы толық мәлімет (ән, күй, қара өлең, аңыз, қолөнер бұйымдары, қолжазба еңбектер, т.б.) жинақтау(жазып алу;суретке түсіру; бейнетаспаға жазу; нотаға түсіру , т.б.)

2. Жинақталған материалдарды талапқа сай сақтау(мұражай; бейнеқор; альбом; компьютерлік жазбаға ауыстырып, түпнұсқасын бірге сақтау, т.б.)

3. Жинақталған материалдарды мәдени айналымға енгізу мақсатында өңдеу, насихаттау: басқаларға үйрету; ноталық материалды ансамбль-оркестрге түсіру; материалдардың тақырып өзектілігіне қарай орынымен бұқаралық іс-шараларда қолдану.

4. Жинақталған материалдардың ұлттық құндылықтарын, өлкелік, тарихи-мәдени маңыздылығын ескере отырып жергілікті БАҚ құралдары арқылы насихаттап, жинақтаушы, насихаттаушы туралы ақпарат беру арқылы басқаларды да мәдени құндылықтарды сақтауға баулу.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Балабеков Е.О.** Қазақ музыкалық фольклоры. Алматы, Триумф-Т, 2007. -160 бет.

REFERENCES

1. **Balabekov A.O.** Kazakh loving folk-lore. Almaty, Triumph-T, 2007. -160 p.

Nasipkhanym KAMALOVA

*Профессор Южно-Казахстанского Государственного университета имени М.О.Ауэзова,
кандидат педагогических наук*

Назымгуль КОСПАНОВА

Магистрант Южно-Казахстанского Государственного университета имени М.О.Ауэзова

ВОЗМОЖНОСТИ ПОДЪЁМА КУЛЬТУРНОГО УРОВНЯ НАРОДА НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Резюме:

В статье рассматриваются возможности изменений в сфере культурных потребностей человека и общества на основе традиционной культуры. Выясняются факторы изменения народной культуры через применение к современным условиям передаваемой из поколение в поколение этнокультуры.

Ключевые слова: Культура, человек, общество, этнос, этнокультура, ценности, фактор.

Nasipkhanym KAMALOVA

Professor of M.O.Auezov South Kazakhstan State University, Ph.D.

Nazymgul KOSPANOVA

Master of M.O.Auezov South Kazakhstan State University

POSSIBILITIES OF CULTURAL LEVEL OF THE PEOPLE RISING ON THE BASIS OF TRADITIONAL CULTURE

Summary:

This article discusses the possibility of changes in the cultural needs of individuals and society based on traditional culture. Investigates the factors of popular culture change through the use of transmitted from generation to generation ethnic culture to modern conditions.

Keywords: Culture, man, society, ethnicity, ethnic culture, values, factor.

ӘОЖ 37+784-057.874

Медеубек ТӘҢІРБЕРГЕНОВ

*Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік педагогикалық институтының профессоры,
Шығармашылық және жаңа технологиялар ғылыми мектебінің директоры, педагогика
ғылымдарының докторы*

МЕЙРАМКҮЛ ТӨЛЕГЕНОВА*«Сырдария» университетінің магистранты*

МУЗЫКАЛЫҚ-ЭСТЕТИКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУДЕ ОҚУШЫЛАРДЫҢ ВОКАЛДЫ ӘНШІЛІК ҚАБІЛЕТІН АРТТЫРУ

Мақалада музыкалық-эстетикалық білім алушылардың вокалды-орындаушылық қабілетін жоғарылату мәселелері қарастырылады.

Тірек сөздер: тұлға, сынып, тәрбие, сыныптан тыс, музыка

Ключевые слова: личность, класс, воспитание, внеклассные занятия, музыка

Keywords: personality, class, education, extracurricular activities, music

Тұлғаны барлық жағынан дамытып тәрбиелеу, жас ұрпақты қоғам құрылысына белсене қатысуға әзірлеу міндеттері де мектеп арқылы жүзеге асырылатын болса, мектепте білім және тәрбие алу барысында жас түлектердің ақыл-ойы дамиды, адамгершілік қасиеттері қалыптасады, ой еңбегіне төселеді, рухани өмір байлығын меңгереді, эстетикалық сезім, талғамы артады. Жеке тұлғаның қалыптасып дамуы үздіксіз сипатта болатынын ескере отырып, оның іске асуы тек сабақ жүйесінде ғана емес, сабақтан тыс жүргізілетін әртүрлі тәрбиелік әрекеттермен ұштасады. Ол әлбетте сыныптан тыс және мектептен тыс болып бөлінеді.

Сыныптан тыс тәрбие жұмысы мектептегі тәрбие жұмысының құрамдас бөлігі болғандықтан, ол тәрбиенің жалпы мақсатын орындауға тән - балаға қоғамда өмір сүруге қажетті әлеуметтік тәжірибені меңгерту және қоғамдық тұрғыдан қабылданған құндылықтар жүйесін қалыптастыру. Осыған орай, оның негізгі мақсаты - сабақ үстінде жүзеге асыратын тәрбие міндетін толықтыру және тереңдету, олардың қабілеттерін неғұрлым толық ашу, белгілі бір нәрсеге қызығушылығы мен ынтасын ояту, қоғамдық белсенділігін шыңдау, бос уақытын дұрыс ұйымдастыруды көздейді.

Сабақтан тыс тәрбие жұмысының ерекшелігі төмендегі аталған міндеттерде көрсетілген: балада өзіне қатысты жағымды қатынасты қалыптастыру және ондағы өзін-өзі бағалаудың әділдігін қамтамасыз ету. Бұл баланың одан әрі дара дамуының негізі болады. Себебі, тәжірибе көрсететіндей «қиын балада» өзі туралы жағымсыз көзқарас қалыптасқан. Тәрбие жұмысы барысында мұғалімдер оны не күшейтеді. Болмаса өзіне деген жағымды әсерді өзгертеді. Соған орай дұрыс ұйымдастырылған сабақтан сыныптан тыс тәрбие жұмысы оқу процесіндегі шектеуді жоюға мүмкіндік берді және баланың өзі жөнінде жағымды көзқарастың қалыптасуына, өзінің күш-қайратына сенімінің орнауына жағдай туғызады.

Біріншіден, балада ынтымақтастық, ұжымдық өзара әрекет ету дағдысын қалыптастыру. егерде балада өзіне қатысты жағымды көзқарасы бар жағдайда жолдастарымен тіл табысу, олардың пікірін тыңдау, өзара мүмкіндіктерін, міндеттерін бөлісу, басқа адамдардың мүддесін ескеру, көмектесу біліктілігі қалыптасқан жағдайда, онда толығымен ұжымдық өзара жағымды әрекеттесу дағдысы қалыптасады.

Екіншіден, балада әртүрлі көркемөнер әрекеттерінің түрімен тікелей танысу арқылы ондағы қажеттілікті қалыптастыру. Оған қызығушылықты баланың дара ерекшеліктерін және қажетті біліктілік пен дағды дәрежесін ескеру негізінде қалыптастыру, басқа сөзбен айтқанда, сабақтан тыс жұмыста бала өзіне пайдалы әрекетпен шұғылдануы тиіс және оны өзіндік тұрғыдан ұйымдастыра алуы қажет.

Үшіншіден, баланың дүниетаным компоненттері: адамгершілік, эмоционалдық, ерік-жігерін қалыптастыру. Сабақтан тыс жұмыстарда бала адамгершілік түсінік арқылы қоғамдық мораль және мінез-құлық нормаларын меңгереді. Эмоциялық сала шығармашылық әрекетте эстетикалық көзқарас арқылы қалыптасады.

Төртіншіден, баланың таным қызығушылығын дамыту. Мұндай міндетте сыныптан тыс жұмыс сыныпта және сыныптан тыс әрекеттің сабақтастығын қамтамасыз етеді. Өйткені, сыныптан тыс жұмыс сыныптағы тәрбиемен байланысты, мұндай көзқараста ол оқу процесінің нәтижесін арттыруға бағытталған. Баланың таным қызығушылығын дамыту, бір жағдайда, ол оқыту процесіне жұмыс істесе, екінші жағдайда балаға тәрбиелік ықпалын күшейтеді.

Жоғарыда аталған міндеттер сабақтан тыс жұмыстардың не бағыттарын анықтайды. Нақтылы іске, сыныпқа, мұғалімнің жағдайы ерекшелігіне байланысты олар нақтыланып, өзгертілуі мүмкін. Демек біз жоғарыда айтқандай тәрбие жүйесінде олардың қызметі ерекше. Олар тәрбие берудің жалпы жүйесінің ажырамас бөлігін құрайды.

Мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмысы оқушыларды қоғамдық мәні бар музыкалық іс-әрекеттерге белсенділікпен қатыстыру, бастамшылдық пен өз беттілікке ынталандыру, жеке тұлғалық музыкалық қызығушылығын арттыру негізінде музыкалық бейімділіктері мен қабілеттерін дамыту міндеттерін жүзеге асыруды көздейді.

Мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмысы, мектептегі оқу- тәрбие іс-әрекетінің табиғи жалғасы әрі маңызды элементтерінің бірі ретінде, музыка сабақтарында алған білім - іскерлік дағдыларын әрі қарай тереңдетіп жалғастырушы болып табылады. Мұндай тәрбие жұмысы оқушыларға білім мен тәрбие берудің жалпы принциптеріне бағынады. Оған бірнеше ерекшеліктер тән.

Біріншіден, мектептен, сыныптан тыс түрлі музыкалық әрекет баланың музыка сабағында ашыла бермейтін жеке-дара музыкалық қабілетін ашуға ықпал етеді.

Екіншіден, балалардың ұжым болып әрекет етуге деген талпыныстарын қанағаттандырып, ұжымдық-орындаушылыққа, ынтымақтастыққа, бір-біріне қамқор болуға үйретеді.

Үшіншіден, мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмысын ұйымдастыру мен өткізуде уақытқа қатаң шектеу болмайды. Бұл баланың өз ынта-жігеріне қалауына, еркіне сәйкес ұйымдастырылатын әрекеті.

Төртіншіден, мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмысының түрімен айналысу баланың әлеуметтік-музыкалық тәжірибесін жандандырып, жетілдіреді, оны музыка өнерінің таңдаулы үлгілерімен кеңірек таныстырып, қажетті музыкалық практикалық іскерлігі мен дағдыларын қалыптастырады.

Бесіншіден, балалардың мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмыстарымен шұғылдануы олардың өз беттілігін, бастамшылдығын белсендіреді, тұрақты қызығушылығы қалыптасып, өз бетінше шығармашылықты тапсырмаларды нәтижелі орындауын қамтамасыз ете алады.

Жүйелі түрде және мақсатты бағыттылықпен жүргізілетін сабақтан, сыныптан, мектептен тыс тәрбие жұмысы, сондай-ақ, балалардың музыкалық-шығармашылықтарын дамыту осы жұмыстың жоғарыда аталған ерекшеліктерін, оқушылар құрамының жас және жеке дара ерекшеліктерін, материалдық базаны педагог мамандардың кәсіп деңгейін, жергілікті жердегі мәдени инфрақұрылымдардың және т.б. мүмкіндіктерін есепке алу негізінде түрі ұйымдастыру формалары арқылы жүзеге асырылғанда ғана нәтижелі жетістіктерге қол жеткізеді. Мысалы: - сыныптан, мектептен тыс тәрбие жұмыстарын негізгі үш топқа бөліп топтастыруға болады: оқушылармен жеке жұмыс; - түрлі үйірмелердегі, клубтар мен қоғамдардағы шығармашылық бірлестіктердегі топпен жұмыс; - балаларды үлкен ұжымдарға қатыстыратын көпшілік іс-шаралары.

Оқушылармен жеке жұмыс жеке дауыста ән салу немесе музыкалық аспаптарда: домбыра, қобыз, сырнай, фортепиано, скрипка, т.б. басқа ойнап, балалардың әуесқойлық қызығушылығын қанағаттандыру мақсатында музыкант-педагогтардың музыка мамандарының жетекшілігімен ұйымдастырылады. Осындай жеке жұмыс балалардың болашақта топтық жұмысқа тартылуының алғашқы сатысы болып табылады. Жеке аспаптық сабақтардың жоспары оқушының психологиялық, физиологиялық, музыкалық ерекшеліктерін ескере отырып жасалынады. Үйірмелерге қатысқан балалардың мектептегі мерекелік концерттерде өз өнерлерін көрсетудің үлкен мәнісі бар, себебі ондай концерттер оқушылардың есте сақтау қабілеттерін дамытып, орындаушылық шеберлігінің техникасын жетілдіреді.

Топтық музыкалық тәрбие жұмысының түрлері көп: хор үйірмесі, музыкалық аспаптық ансамбльдер, оркестрлер, балалардың музыка театры, балалардың музыкалық филармониясы және т. б.

Оларды музыкалық іс-әрекетке, балаларды жас мөлшеріне, музыканың жанрлық ерекшеліктеріне қарай топтастыруға болады. Мәселен, хор үйірмесін балалардың жас және жыныс ерекшеліктеріне қарай балдырғандар хоры (1-4 сыныптар), жас өспірімдер (5-8 сыныптардың оқушыларынан немесе 5-6 және 7-8 сыныптарға) бөліп жоғарғы 9-11 сынып балалар хорларын ұйымдастыруға болады. Хор үйірмелеріне көбінесе музыкалық қабілеттері бар оқушылардың қатысатыны белгілі. Іс-жүзіндегі тәжірибелер көрсеткендей музыкалық қабілеттері нашар, бірақ музыкаға деген қызығушылығы мен ықыластары бар балалар хорға қатысып, өздерінің музыкалық қабілеттері мен дауыстарын дамытқандықтары белгілі.

Музыкалық аспаптар үйірмесінде жүзеге асырылатын топпен музыкалық тәрбие берудің түрлеріне түрлі ансамбльдер, мектеп оркестрлері мысал бола алады. Мектеп оркестрі немесе халық аспаптар ансамблінің де оқушылардың музыкалық қабілетін дамытудағы рөлі ерекше. Оркестрге қатысқан оқушылардың өз аспаптары болуы тиіс. Өйткені, әрбір оқушы оркестрдің репетициясының сапалы өтуіне өз беттерінше үйлерінде музыкалық дайындықтар жүргізулері тиіс. Осындай жұмыстардың салдарынан олардың аспапты меңгерудегі дағдыларымен орындаушылық шеберліктің техникасы, музыкалық қабілеттері дамиды. Оркестр ұжымының репертуарын таңдауда оның көркемдік және техникалық орындаушылығының деңгейін, мүмкіншіліктерін ескеріп құрастырған жөн. Музыкалық шығармалар оқушыларға ыңғайлы, әрі қызықты болуы тиіс.

Қызықты ұйымдастырылған сабақтар, репертуарды іскерлі таңдай білу шығарманың партитурасын оркестрге түсіруде қолайлы жасау, жетекшінің дирижерлаудағы қол қимылының техникасы оқушылардың музыкалық өнерге деген сүйіспеншіліктерін тәрбиелеуге, орындаушылық мәдениетін қалыптастыруға себебін тигізеді.

Қазіргі уақытта жеке аспаптарда орындау үйірмелері (фортепиано, баян, домбыра, қобыз және т.б.) кеңінен таралуда. Мұның өзі мұғалімнің оқушымен жеке дара жұмысына, олардың музыкалық қабілеттерінің жете дамуына, музыкаға деген қызығушылығы мен талғамын тәрбиелеуге қолайлы жағдайлар жасайды.

Музыкалық көпшілік іс-шаралар түрлеріне: музыкалық-тақырыптық ертеңгіліктер, кештер, кездесулер, музыкалық мейрамдар, апталықтар, конкурстар, байқаулар, концерттер, дискотека және т.б. жатады.

Мектептен, сыныптан тыс жүргізілетін музыкалық тәрбиенің көпшілік түріне мектеп мерекелер де жатады. Олардың тақырыптары да әртүрлі болуы мүмкін. Ерекше мән беретін мерекелер: «Алтын күз», «8-Наурыз», «Наурыз», «9 мамыр - Жеңіс күні», «Жаңа жыл». Мерекелер оқушыларға қуаныш сыйлап, олардың сезімдерінің бірігуіне және де әрбір қатысушының көркемдік қабілеттері мен шығармашылық белсенділігін арттыруға мүмкіндіктер беруі тиіс. Мерекелерді ұйымдастыруда оқушылардың жас ерекшеліктері мен қызығушылықтары ескеріледі.

Сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмыстарын ұйымдастыруда ән салу, музыкалық шығармаларды түрлі аспаптарда орындау физиологиялық процесс болғандықтан, балалардың дене тәрбиесіне, денсаулығына жағымды ықпалын тигізеді. Осындай іс-әрекетпен жүйелі түрде шұғылдану өкпедегі оттегі алмасуын белсендіріп, дауыс аппаратының, дем алу органдарының шымыр да икемді жетілуіне, жалпы денсаулығының жақсы болуын қамтамасыз етеді. Ән салу, музыка тыңдау адамның тонусын, яғни жүйке жүйесі мен бұлшық еттерінің физиологиялық жағдайдағы күш-қуатын арттырады. Отырып немесе түрегеп ән салу процесінде дене бітімі, басты, қолдарды дұрыс ұстауға дағдыландыру сияқты талаптардың қойылуы балалардың дене қозғалысы мәдениетін қалыптастыруға көмектеседі. Музыкалық есту қабілеттерін дамытуға бағытталған жүйелі түрде жүргізілетін жаттығулардың да мәні зор. Ондай жаттығулар жасау барысында оқушылар тек дыбыстардың биіктігі мен ұзақтығын, тембрін, күшін бір мезгілде немесе бірізділікпен сабақтаса естілетін дыбыстар кешендерін ажырату қабілеттерін иеленеді.

Тұжырымдай келе, музыка - адамзаттың рухани азығы, жан серігі және тілмен айтып жеткізе алмайтын ұшқыр қиялы, нәзік сезімі. Ол өзінің көркемдігі мен нәзіктілігімен адам жанын баурап, олардың ақыл-ой, сана-сезімінің кеңейіп, жақсы мінез-құлықтарының қалыптасуына әсер етеді. Оқушылардың музыкалық іс-әрекеттерінде дамытын ойлаудың осы сферасы олардың болмысты тануына көмектеседі, дүниетанымын кеңейтеді, ақыл-ой қабілеттерін жетілдіреді. Қиялдың, фантазияның дамуы тәлім-тәрбиенің маңызды жақтарының бірі. Осы ретте бала қиялын шарықтатып, арман-мақсатының өресін биіктетуде, шығармашылыққа жетелеуде музыканың маңызы зор. Мектептен, сыныптан тыс музыкалық тәрбие жұмысы музыка пәні мұғалімінің

жетекшілігімен ұйымдастырылады. Оны жоспарлап ұйымдастыруда мұғалім балалардың жас және жеке-дара ерекшеліктерін, музыкалық қабілет, нышандарының даму деңгейлерін есепке алып, жергілікті жердегі балалардың шығармашылық орталықтарымен, филармониямен, театрлармен, музыкалық қоғамдармен және басқа да музыкалық тәрбие беретін қоғамдық инфрақұрылымдармен, ата-аналармен біріккен жұмыстарды ұйымдастырады. Сонымен бірге, музыка пәні мұғалімі оқушылардың сыныптан, мектептен тыс тәрбие жұмысының нәтижелерін қорытындылап отырғаны дұрыс.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Едігенова, А. Ж.** Бастауыш сынып оқушыларының қазақ халық ертегілеріне танымдық қызығушылығын қалыптастыру. п.ғ.к. ... дисс. автореф. – А., 2004. – 25 б.
2. **Менабени, Г. А.** Методика обучения сольному пению. – Л., 1987.
3. **Дмитриев, Л. Б.** Основы вокальной методики. – М., 1968.
4. **Чаплин, В. Л.** Вопросы вокальной педагогики. – М., 1969.
5. **Шойынбаев, Қ.Ә.** Дауысты қалыптастыру. – Ш., 2002.
6. **Шойынбаев, Қ.Ә.** Дауыс қою методикасы. – Ш., 2005.
7. **Шепаева, С. А., Сыдыкова, Р. Ш.** Ән айтуды үйрету әдістемесі. – Ш., 2008.
8. **Қожахметова А. Ш.** Әншілік дауыс тәрбиесі. – А., 2006.

REFERENCES

1. **Edigenova, A. Ž.** Bastauyš synyp oқuşıларыny қазақ halyқ ertegilerine tanymдық қyзығушыlyғыn қalyptastyru. p.ğ.k. ... diss. avtoref. – A., 2004. – 25 b.
2. **Menabeni, G. A.** Metodika obučenîâ sol’nomu penîû. – L., 1987.
3. **Dmitriev, L. B.** Osnovy vokal’noj metodiki. – M., 1968.
4. **Chaplin, V. L.** Voprosy vokal’noj pedagogiki. – M., 1969.
5. **Šojynbaev, Қ.А.** Dauysty қalyptastyru. – Š., 2002.
6. **Šojynbaev, Қ.А.** Dauys қою metodikasy. – Š., 2005.
7. **Šepaeva, S. A., Sydykova, R. Š.** An ajtudy ùjretu adistemesi. – Š., 2008.
8. **Қожахметова А. Ш.** Anšilik dauys tarbiesi. – A., 2006.

Медеубек ТӘНИРБЕРГЕНОВ

*Профессор Южно-Казахстанского государственного педагогического института, директор школы
науки творчества и новых технологий, доктор педагогических наук*

Мейрамкуль ТУЛЕГЕНОВА

Магистрант университета «Сырдарья»

РАЗВИТИЕ ВОКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧЕНИКОВ В МУЗЫКАЛЬНО- ЭСТЕТИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Резюме:

В данной статье рассматриваются вопросы повышения вокально-певческих способностей учащихся в музыкально-эстетическом образовании.

Ключевые слова: личность, класс, воспитание, внеклассные занятия, музыка

Medeubek TANIRBERGENOV

*Professor of South Kazakhstan State Pedagogical Institute, the Director of the Scientific School of creativity
and new technologies, doctor of pedagogical sciences*

Meyramkul TULEGENOVA

Master of Syrdaria University

DEVELOPMENT OF PUPILS VOCAL ABILITIES IN THE MUSICAL AND AESTHETIC EDUCATION

Summary:

In this article increase of vocal and singing abilities of pupils in musical and esthetic educations are considered.

Keywords: personality, class, education, extracurricular activities, music

ӘОЖ 371-057.874

МЕДЕУБЕК ТӘНІРБЕРГЕНОВ

*Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік педагогикалық институтының профессоры,
Шығармашылық және жаңа технологиялар ғылыми мектебінің директоры, педагогика
ғылымдарының докторы*

АҚБӨПЕ БАЛАБЕКОВА

«Сырдария» университетінің магистранты

**БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫН
ШЫҒАРМАШЫЛЫҚҚА ОҚЫТУ ЖОЛДАРЫ**

Мақалада бастауыш сынып оқушыларын шығармашылыққа баулудың жолдары қарастырылады.

Тірек сөздер: мектеп, шығармашылық, психология, педагогика, бала, бастауыш, қабілет.

Ключевые слова: школа, творчество, психология, педагогика, учащийся, начальная школа, способность

Keywords: school, work, psychology, pedagogy, teachers, primary, ability

Мектеп құрылымында болып жатқан өзгерістер, білім беру мақсаттарының алмасуы, оның дамытушылық сипаттарының бекітілуі, көпнұсқалық оқытуға көшу сияқты мәселелер орындаушылардан шығармашылық бастамалық, жөні бөлек көзқарастарды, жұмыстың жоғары сапасын және кәсібилікті талап етеді. Шығармашылық – бұл адамның өмір шындығына ұмтылуы, ізденуі. Адам бойындағы қабілеттерін дамытып, олардың өшуіне жол бермеу оның рухани күшін нығайтып, өмірден өз орнын таба білуге көмектеседі. Адам өзін-өзі жетілдіруге де, сонымен қатар өзінен-өзі жойылуға да қабілетті. Баланы бастауыш сыныптан бастап шығармашылыққа ойлауға, қалыптан тыс шешімдер қабылдай алуға, практикалық әрекеттерге дайын болуға тәрбиелеу қажет.

Шығармашылық – бүкіл тіршіліктің көзі. Баланың шығармашылық қабілеттерін дамытудың жолдарын, құралдарын анықтау психология мен педагогикада ертеден зерттеліп келеді.

Көрнекі педагогтар К.Д.Ушинский, Ы.Алтынсарин, А.С.Макаренконың шығармаларында қабілеттерді дамытудың жолдары қарастырылса, оқушы шығармашылығына бағыт-бағдар беруді ең алғаш білім мазмұнына енгізген М.Жұмабаев болатын. Өз республикамызда бұл мәселеге назар аударған ғалымдар Ә.Қоңыратбаев, С.Тілешова, В.Д.Чернов, Қ.Ә.Жаманбаева, М.Мұхамединдер ойын әрекеті арқылы шығармашылық қабілеттерді дамыту жолдарын айқындайды.

Шығармашылық қабілеттерді дамытуды бастамас бұрын ең алдымен «қабілет» ұғымының мәнін терең түсініп алу қажет.

Қабілет:

- білім алуға қажетті адамның психологиялық ерекшеліктері.
- талаптарды қанағаттандыратын және үлкен жетістіктерге жеткізетін адамның қасиеттерінің синтезін айтады.

- іс-әрекеттің белгілі бір түрін ойдағыдай, нәтижелі орындауда көрінетін адамның жеке қасиеті.

- жеке адамның психологиялық айырмашылығы.

- білім-білік жиынтығы, оларды қолдана білудегі дербестік, саналылық, шығармашылық.

Қабілеттерді негізгі 3 топқа бөлейік.

1. Психологиялық қабілеттер;

2. Ақыл-ой қабілеті;

3. Физиологиялық қабілеттер.

Психологтар қабілеттердің 2 түрлі деңгейінің болатындығын дәлелдейді.

- репродуктивті- іс-әрекетті, білімді берілген үлгі бойынша қабылдай алу деңгейі;

- шығармашылық- жаңалық ойлап табуға бағытталған қабілеттер деңгейі.

Шығармашылық қабілеттердің белгілері ретінде:

• мәселені қарастырудағы қырағылық, көрегендікті;

• ақпаратты жүйке жүйесі арқылы хабарлауды;

- тасымалдай білуді;
- ақылдың икемділігі, ойдың орамдылығын;
- әрекетті бағалай білуді қарастырады.

Шығармашылық туралы айтылған ойлар мен жасалған тұжырымдамаларды талдай отырып, ол төмендегідей ерекшеліктермен сипатталатын адам әрекеті деген қорытынды жасаймыз:

- шығармашылықта қарама-қайшылықтардың болуы;
- әлеуметтік немесе жеке адамға деген мәнінің болуы;
- шығармашылыққа арналған шарттардың, жағдайдың болуы;
- нәтиженің жаңалығы, соңғылығы.

Бастауыш сынып оқушыларының тұлғалылығын тәрбиелеу үшін, ең алдымен олардың шығармашылық қабілеттерін дамытудың мәні зор. Ал сол шығармашылық қабілеттерді дамытудың көптеген әдістері мен тәсілдері бар.

Енді соларға көңіл аударайық:

Шығармашылық қабілеттер әр бастауыш сынып оқушысының бойында болады. Қабілеттердің бірдей еместігін сыныпта отырған оқушылардың әрқайсысының әр пәнге және әр деңгейде қабілеті болғандығымен дәлелдеуге болады. Бірі есепке жүйрік болса, екіншісі тілге бай, ал енді біреулері сурет салғанды тәуір көреді. Олардың қабілеттерінің құрылымы да, оны құрайтын компоненттер де әр түрлі болып келеді. Мысалға: математикалық қабілеті басым балаларда ойлау операциялары тез, дәл болады да, бейнелеу өнеріне қабілетті балаларда нақты заттардың бөліктерінің ара қатынасын жылдам анықтай білу сияқты белгілер басым болады. Музыкаға қабілетті бала есту, ритмді түсіну, сезімталдық сияқты сапаларымен ерекшеленеді.

Бастауыш сынып оқушыларына тән шығармашылық процестің кезеңдерін шартты түрде төмендегідей топтастыруға болады:

1. Жаңалықпен бетпе-бет келу.
2. Шығармашылық белгісіздік, екіұштылық.
3. Шешімнің жарық көруі.
4. Шығармашылық акт.
5. Шешімнің дұрыстығын дәлелдеу.

Бастауыш сыныпта көп берілмейтін шығармашылыққа үйрету жұмысының бірі - өлең жазғызуға баулу. Бұл жұмысты 1-ші сыныпта әліппеден кейінгі кезеңнен-ақ бастаған жөн. Ол үшін оқушыларға ең алдымен ұйқас сөздің мәнін түсіндіріп, өлеңдердегі ұйқастарды табуға тапсырма беріледі. Сонан кейін ғана алдымен жеке дыбыстар, сосын буындар, одан кейін берілген жол арқылы ұйқас жасау үйретіледі. Мысалы:

- 1) у-у-у сыныпта жақсы оқу.
- 2) – ға,-ға,-ға бардым ауылға.
- 3) Ауылға барамын, Төлдерді табамын.

Осы тәртіппен үйретіле бастаған бұл жұмыс кейіннен күрделене түседі.

4) өлеңнің бірінші жолын беріп, қалған 2-ші,3-ші,4-ші жолдарын ұйқастарды ескере отырып, балалардың өздеріне жалғастыру ұсынылады.

Әрине, бұл жұмыстың нәтижелі болуы үшін мұндай әдісті тұрақты түрде және жиі қолданып отырған жөн. 2,3,4 сыныптарда оқушылар өлең шығаруға төселіп алады.

Оқушыларды шығармашылыққа үйретудің тағы бір жолы - әңгіме, ертегілер жазғызу. Бұл жұмысты төмендегідей бастаған жөн. Сынып оқушыларына қағаз таратылып беріледі. Оларға сұрақтарға жауап жазатын орын қалдырып, баған түрінде көшіріп алу тапсырылады. 1-ші сұраққа жауапты өзі жазады, сосын жауабын көршісі көрмейтіндей етіп жауып, парталас отырған балаға береді. 2-ші сұраққа жауапты сол бала жазып, жоғарыдағы ретпен жұмыс жалғаса береді. Ең соңғы сұраққа жауап жазылып біткенде, жұмыс жиналып алынады да, жалпы сынып алдында оқылады. Сұрақтар келесідей болуы мүмкін:

1. Ол кім? (не?)
2. Ол қандай?
3. Қайда барды?
4. Кімді (нені) кездестірді?
5. Оқиға немен аяқталды?
6. Не туралы сөйлесті?

7. Әрі қарай не болды?

Осы тәріздес жұмыстар баланың қиялын шарықтатып, шығармашылығын дамытуға ықпал ететіндігіне көз жеткізуге болады.

Оқу сабақтарын түрлендіріп, оларға дамытушылық сипат беретін жұмыстың бірі - диафильм жасату.

Диафильм - суретті шығарма. Онда сурет тірек ретінде пайдаланылады. Диафильм жасауға лайықты деп табылған тақырып мазмұны бөліктерге бөлінеді. Сосын бір бет қағаз алып, оны 4-ке бүктеу тапсырылады. Ол бөліктерге шығарманың бөліктерінің мазмұнына сәйкес суреттер тапсырылады. Сынып жоғарылаған сайын қойылатын мақсаттар да күрделене түседі. Мысалға:

- тақырыпты қызықты эпизодтарға бөл, белгіле;
- диафильм кадрларының ретін көз алдына елестет;
- оларды альбом бетіне сал;
- әр кадрға қысқа (мәтін-титр) құрастыр;
- кадрларға сюжеттер бойынша әңгімелеп бер.

Диафильм баланың зейінін, байқампаздығын тәрбиелеп, ойын, тілін, шығармашылығын дамытады. Негізгіні анықтап, логиканы қатаң түрде сақтай білуге үйретеді.

Оқушылардың қызығушылық туғызатын шығармашылық жұмыстардың бірі - мүсіндеу. Оқып отырған шығармадағы өзіне ұнаған кейіпкерлердің мүсінін жасатқызу арқылы оқушыларды шығармашылық әрекеттің құмарту, қиялдау, идеяның жарқ ету, интуиция, шабыт сияқты кезеңдерін бастан кешетіндей жағдайға әкелуге болады. Бұл жұмыстарды топтарда ұйымдастырған қолайлы. Шығарма ең алдымен оқылады, бөліктерге бөлінеді. Сосын бір үзіндіні композиция түрінде ермексаздан бейнелеу тапсырылады. Жұмыс аяқталған соң, әр топ өз композициясы арқылы не айтқылары келгендерін түсіндіріп береді. Бұл жұмыстар баланың шығармашылығын дамытып, оның мінез-құлқын, жауапкершілігін тәрбиелейді.

Келесі жұмыс түрі - драмалау. Драмалау қоршаған ортадан, оқиғадан өз көрген білгендерін, көңіл-күйлерін, алған әсерлерін білдіруге асығып тұратын кіші жастағы оқушыларға өте жақын. Бұл туралы Л.С.Выготский "...драма басқа шығармашылық жұмыстарға қарағанда балаға жақындау, өйткені ол ойынмен тікелей байланысты, оның тұла бойында шығармашылықтың әр түрлі элементтері бар", - деген.

Шығарманың кейіпкерін сахналау үшін оны түсіну, оның образына ене білу қажет. Ол баладан үлкен саналылықты талап етеді.

Бұл жұмыс арқылы бала өмірлік тәжірибе жинақтайды, өмірге деген көзқарасы қалыптасады. Драмалауға сабақта аз уақыт бөлінеді. Ол кезде оқушылар сыныпта қажетті реквизиттер әзірлейді, рөлдерін бөледі, дайындық жасайды. Көріністің өзі 10-15 минуттай уақыт алады. Соңынан ұйымдастырылған пікірталаста кімнің қалай ойнағандары, қандай кемшіліктер жібергендері талқыланады. Араларынан жақсы «ойнай» алатын «актерлер» де шығып жатады.

Баланың шығармашылық қабілеттерін дамытуда жұмбақтар және мақал-мәтелдермен жұмысты жаңаша ұйымдастырудың көп көмегі тиуі мүмкін. Жұмбақтар - көркем миниатюра. Оларды салыстыру арқылы пайда болатын образдар беріледі. Сондықтан оларды шешу кезінде баланың логикалық ойы дамиды.

Бастауыш сыныптардың «Ана тілі» оқулықтарында берілген мақал-мәтелдерді бала шығармашылығын дамытатындай етіп пайдаланудың мәні зор. бұл жанрымен жұмыс төмендегідей ұйымдастырылады:

1. Оқиғаға байланысты мақал-мәтелдер айтқызу.
2. Керісінше, мақал-мәтелдің мағынасына қарай оқиға ойлау.
3. Суретке қарап тұрып, бірнеше мақал айтқызу.
4. Мақалдың мағынасын ашатын суреттер жинау.
5. "Халық даналығын ұмытқан жоқсың ба?" түріндегі ойын.

Келесі жұмыс түрін де балалар өте қызықты орындайды. Тақтаға сюжетті сурет іліп қоямын. Мысалға: «Қалың орман. Айнала жап-жасыл. Өзен ағып жатыр. Жағасында балық аулап отырған адам бейнеленген. Өзенде үйрек, қаздар жүзіп жүр».

Осы суретке қарап отырып, мақалдар айту тапсырылады. Сонда:

- Сулы жер - нулы жер.
- Еңбек етсең, емерсің.

- Еңбек ер атандырады.

- Сағынған елін аңсайды, сары ала қаз көлін аңсайды.

- Табиғат – туған анаң т.б. мақалдарды балалар естеріне түсірді. Бұл тапсырманы орындау арқылы сөздің құдіретін түсіну, мақалға деген қызығушылығын ояту, оларды пайдалана білу сияқты педагогикалық-психологиялық міндеттер шешіледі.

Бастауыш сынып оқушыларының бойындағы шығармашылық қабілеттерді дамыту зерттеу әрекетімен тікелей байланысты. Шығармашылық пен зерттеу арқылы оқыту барысында болатын үдерісті – шығармашылық ізденушілік деп атайды. Ал шығармашылық ізденушілік кез-келген кәсіппен тікелей байланысты. Егерде баламен жұмыс істеуде мұғалім балалардың шығармашылыққа қызығушылығын тудырса – бала зерттеу арқылы көпке қол жеткізе алады. Оқушылардың зерттеу іс-әрекеттерін ұйымдастырудың түрлері көп және олар шығармашылық жұмыстың ерекшеліктеріне қарай қолданылады.

Қарапайым жаттығуларға тоқталып өтейік:

- «әлемге бөтен көзбен қарау»

- «Басқа кейіпкер атынан әңгіме құру»

- «Оқиғаның соңын пайдаланып, әңгіме құру»

- «... Сөйтіп біз өз машинамызды таба алмадық».

- «... Ит Әсетке қарай жүгіріп, оның бетін жалап алды».

- «... мысық Динаның қолында ұйықтап қалды».

- «Заттың қанша маңызы бар».

Балаларға өздеріне өте жақсы таныс зат беріледі. Ол кірпіш, газет, бор, қарындаш болуы мүмкін. Тапсырма әдеттегідей емес, басқаша қалай қолдануға болатынын келтіру. Бұл тапсырманы орындау барысында баланың шығармашылық қабілеттері өсе түседі.

- «заттың белгілерін ата»

- «суретті толықтыр»

Мысалға келесідей тапсырма беріледі: Бала шығармашылығын тек ана тілі, қазақ тілі сабақтарында ғана дамытуға болады деу дұрыс емес. Кез-келген сабақта баланың бойындағы қабілеттерді дамыту басты мақсат болуға тиісті. Әсіресе бейнелеу өнері, еңбекке баулу сабақтарында балалар шығармашылықтың түрлі-түрлі қырларын көрсете түседі. Мысал келтіре кетсек, бейнелеу өнері сабағында келесідей тапсырмаларды қолдануға болады:

- портретті ойлап тап та, жинап ал – шарты : мұғалім көз, мұрын, ауыз, құлақ, шаш үлгілері салынған карточкаларды тақтаға іліп қояды, ал оқушылар сол үлгілерге қарап отырып ойлап тапқан адам бейнесін құрастырады.

- Аңдардың бейнесін құрастыр – шарты: мұғалім әр балаға аңдар немесе жануарлар бейнеленген суреттерді дене мүшелерін бөлек қиып таратып береді, ал оқушы сол бөліктерді құрастыру керек.

- Ізін тап – шарты: тақтаға түрлі адамның, жануарлар мен аңдардың, құстар мен қосмекенділердің суреттерін іліп қояды да солардың іздерін дәптерлеріңе сал деп тапсырма береді.

Әрине баланың шығармашылығын, шығармашылық қабілеттерін дамытатын жаттығулар мен тапсырмалар, әдістер мен тәсілдер сан алуан. Сабақ құрылымына шығармашылық пен зерттеуді ендіру және қолдана алу әр мұғалімнің шеберлігіне байланысты. Бастауыш сынып оқушысы ермексиз тәріздес, қандай пішінге келтірсең сол қалыпта ары қарай орта буынға кетеді. Баланың шығармашыл не болмаса қалыпты, басқалардан ешбір айырмашылығы жоқ тұлға болары біздер, бастауыш сынып мұғалімдерінің қолында.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Әбділдина, С. Қ.** Қазақ халқының ауызекі шығармашылығы арқылы бастауыш сынып оқушыларын адамгершілік тәрбиеге болашақ мұғалімдердің даярлығын қалыптастыру. п.ғ.к. ... дисс. автореф. – Қ., 1999. – 26 б.

2. **Еңсепов, Ж. Ж.** Музыка мен әдебиет байланысы арқылы оқушылардың музыкалық қызығушылықтарын қалыптастыру. п.ғ.к. ... дисс. автореф. – А., 2003. – 25 б.

3. **Едігенова, А. Ж.** Бастауыш сынып оқушыларының қазақ халық ертегілеріне танымдық қызығушылығын қалыптастыру. п.ғ.к. ... дисс. автореф. – А., 2004. – 25 б.

4. **Тұрғынбаева, Б. А.** Оқыту барысында бастауыш сынып оқушыларының шығармашылық қабілеттерін дамыту. п.ғ.к. ... дисс. автореф. – А., 1998. – 22 б.
5. **Қасымова, Ә.Б.** Шығармашылықты жетілдіру - ұстаз парызы / Ә. Б. Қасымова // Қазақстан мектебі, - 2008. – №11. – А. 50-52 б.

REFERENCES

1. **Abdildina, S. Қ.** Қазақ халқының ауызекі шығармашылығы арқылы бастауыш сынып оқушыларын адамгершілік тәрбиеге болашақ мұғалімдерді даңдығын қалыптастыру. п.ғ.к. ... diss. avtoref. – Қ., 1999. – 26 б.
2. **Enseпов, З. Ж.** Музыка мен әдебиет байланысы арқылы оқушыларды музыкалық қызығушылықтарын қалыптастыру. п.ғ.к. ... diss. avtoref. – А., 2003. – 25 б.
3. **Edigenova, A. Ж.** Бастауыш сынып оқушыларын қазақ халық ертегілеріне танымдық қызығушылығын қалыптастыру. п.ғ.к. ... diss. avtoref. – А., 2004. – 25 б.
4. **Тұрғынбаева, Б. А.** Оқыту барысында бастауыш сынып оқушыларын шығармашылық қабілеттерін дамыту. п.ғ.к. ... diss. avtoref. – А., 1998. – 22 б.
5. **Қасымова, А.В.** Шығармашылықты жетілдіру - ұстаз парызы / А. В. Қасымова // Қазақстан мектебі, - 2008. – №11. – А. 50-52 б.

Медеубек ТӘНИРБЕРГЕНОВ

Профессор Южно Казахстанского государственного педагогического института, директор школы науки творчества и новых технологий, доктор педагогических наук

Ақбопе БАЛАБЕКОВА

Магистрант университета «Сырдарья»

ПУТИ ОБУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВУ УЧЕНИКОВ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ**Резюме:**

В данной статье рассматриваются пути обучения творчеству учащихся начальных классов.

Ключевые слова: школа, творчество, психология, педагогика, учащихся, начальная школа, способность

Medeubek TANIRBERGENOV

Professor of South Kazakhstan State Pedagogical Institute, the Director of the Scientific School of creativity and new technologies, doctor of pedagogical sciences

Akbope BALABEKOVA

Master of Syrdaria University

WAYS OF TEACHING CREATIVITY FOR PRIMARY SCHOOL PUPILS**Summary:**

In this article ways of training creativity of pupils of initial classes are considered.

Keywords: school, work, psychology, pedagogy, teachers, primary, ability

ӘОЖ 372, 878

МЕДЕУБЕК ТӘНІРБЕРГЕНОВ

*Оңтүстік Қазақстан мемлекеттік педагогикалық институтының профессоры,
Шығармашылық және жаңа технологиялар ғылыми мектебінің директоры, педагогика
ғылымдарының докторы*

СӘУЛЕ БАЙБАТШАЕВА

«Сырдария» университетінің магистранты

**БАСТАУЫШ СЫНЫП ОҚУШЫЛАРЫНА МУЗЫКАЛЫҚ
ФОЛЬКЛОР АРҚЫЛЫ РУХАНИ ТӘРБИЕ БЕРУ**

Мақалада өскелең ұрпақты ұлттық музыка фольклоры арқылы тәрбиелеу мүмкіндіктері қарастырылады.

Тірек сөздер: фольклор, мұра, дүниетаным, тәрбие, музыкалық фольклор.

Ключевые слова: фольклор, наследие, воспитание, музыкальный фольклор

Keywords: folklore, heritage, education, musical folklore

Елімізде білім беру жас ұрпақты тәрбиелеу мәселелері саласында түбегейлі, шұғыл бетбұрыстар жасалып жатқаны белгілі. Тәуелсіздік туын тіккен жас мемлекетіміздің болашағына тұтқа болар білімді де білгір, білікті азаматтар даярлау бүгінгі күннің келелі мақсаттарының бірі. Ұрпақ тәрбиесінде халық әндерін пайдалану өз Отанын сүйетін, туған халқын, оның салт-дәстүрлерін, тілі мен тарихын, өнерін құрмет тұтып, ұлттық рухты, адамгершілік қасиеттерді бойына сіңірген, жан-дүниесі сұлу, рухани мәдениеті бай адамды тәрбиелеуге мүмкіндік береді. Сондықтан ол өскелең ұрпаққа халық дәстүрлерінің негізінде рухани-адамгершілік, эстетикалық тәрбие берудегі аса маңызды құралдардың бірі болып табылатындығы сөзсіз.

Фольклор – ежелгі дүниетаным және көне мәдениет, әрі мұра. Фольклор – көп заманның, бірнеше дәуірдің, әр түрлі қоғамның жемісі, сондықтан, ол көпқатпарлы, көпсатылы, көпмағыналы және көпқырлы. Ежелгі замандарда пайда болған ырымдар мен ғұрыптар, діни ұғымдар мен мифтер, - бір жағынан, фольклор, өйткені, олар сол тұстағы адамдардың ауызша шығарып айтқан әңгімелері және іс жүзінде атқарған ырым-кәделері. Бұл тұрғыдан қарағанда, олар - екінші жағынан, сол дәуір қоғамының мәдениеті, себебі сол замандағы адамдар атқарған ырым-кәделер мен әңгіме-мифтер сол қауым үшін мәдени рөл де атқарды. Үшінші жағынан, әр түрлі ырымдар, ғұрыптар, діни нанымдар мен мифтер алғашқы қауым адамының дүниені танып-білу процесінде қалыптасқан руханият еді. Олар, түптеп келгенде, сол көне дәуір адамдарының дүниетанымы еді.

Фольклор – халық даналығы тудырған сөз өнері болса, оның табиғаты мен тарихын зерттейтін ғылымды фольклористика дейміз. Халық шығармашылығы бірегей «жазылмаған тарих» ретінде «өмір оқулығы», нағыз білім энциклопедиясы қызметін атқарып, рухани әлем мен халық даналығының идеялық-эстетикалық байлығы жайлы толыққанды мәлімет береді.

Музыкалық фольклор туындыларының өзіндік ерекшеліктері мен негізгі белгілері болады. Олар:

1. Фольклордың халықтығы. Кез-келген фольклор үлгілері - нақты бір халықтың ортақ рухани-мәдени мұрасы. Олар сол халықтың көркем ойлау ерекшеліктерін -эстетикалық және тарихи талап-талғамдарын аңғартады.

2. Авторсыздығы (анонимдігі). Фольклор үлгілері бүгін бір этникалық топ, ел, халық өңдеуінен өткен ұжымдық шығармалар болып саналады.

Көпнұсқалығы (варианттылығы), яғни ел арасына кең тараған бір шығарманың бірнеше нұсқаларының қатар өмір сүруі.

3. Дәстүрлілігі. Фольклор шығармаларының өмір сүретін ортасы-дәстүр. Музыкалық дәстүр жоқ жерде фольклор үлгілері де болмақ емес.

4. Ауызекілігі. Фольклор өте ерте замандарда туып, жазба мәдениеттен көп бұрын қалыптасқан мәдени құбылыс. Олар ауыздан-ауызға, атадан-балаға, ұрпақтан-ұрпаққа беріліп отырған. Осы ерекшелігіне орай ол заманның адамдарының есте сақтау қабілеті айрықша дамыған.

5. Көркемділігі (поэтикасы мен композициясы). Фольклор шығармалары бірде прозалық, бірде поэзиялық жанр ретінде қалыптасқан. Олардың өздеріне ғана тән көркемдік ерекшеліктері болады. Олар мотив, сюжеттік деңгейде айқындалады. Фольклор туындыларының қатарында синкреттік сипаты басым, міндетті түрде музыкалық әуен-мақаммен айтылатын жанрлар да бар. Олардың табиғаты осы тұтастықта ғана қарастырылуы шарт.

6. Тарихилығы. Музыкалық фольклор үлгілерінің көркемдік-поэтикалық ерекшеліктерімен қатар тарихилығы да айқын. Ол екі түрлі деңгейде: а) көркем шығармалардың (ән-күй) музыкалық тілінің қалыптасу кезеңдеріне; ә) тарихи тақырыптарға құрылған шығармалар ретінде көрінуі мүмкін. Фольклордың бұл ерекшеліктері ғылымдағы тарихилық принципі негізінде танылады.

7. Этникалық сипаты. Орыс былиналарын зерттеген В.Я.Пропп оның негізгі белгісі ретінде ру атауларының кездеспеуін көрсеткен екен. Бұл қазақ эпосы үшін қонымсыз пікір. Қазақ фольклорында этнонимдік атаулар кездесетін шығармалар аз емес. Осы туындылардың музыкалық мақамын зерттей отырып, әрбір аймаққа, этникалық топтарға тән үн-интонация, ырғақ-өлшем және мақамдық жүйелерді анықтауға болады. Оның бергі жағында, этникалық мәліметтерді эпикалық жанрлардың әдеби-поэзиялық мәтіндерінен де көптеп кездестіреміз.

«Адам өмірдің сан алуан жағдайларына орай музыканы біреулерге шаттық пен қуаныш үшін, екіншіден қайғы-мұң үшін, үшіншілерге жұбаныш үшін, төртіншілерге ақындық сұхбат жүргізу үшін таңдай білуі тиіс» деп Шығыстың ойшыл ғалымы- Әбу Насыр әл-Фараби өзінің «Музыка жайлы үлкен кітабында»: жалпы мәдениеттің, соның ішінде, музыканың пайда болуы мен дамуының табиғи және қоғамдық-рухани қажеттіліктері оның негізгі ерекшеліктерін айқындайтынын айтады. Халықтың музыкалық мәдениеті, оның «жыр», «толғау», «жоқтау» және тағы басқа түрлері мен мазмұны да осы ойдың дәлдігін айғақтайды. Адамдардың нақты қажеттіліктерінің кескін бейнесі- тек өнер, көркемдік ойдың айрықша көрінісі ғана емес, ол көп жағдайда өмірдің өзі де.

Сондықтан, фольклорлық музыкада орындаушыларға ерекше талап қойылатын: тыңдаушының білімі, оның көңіл-күйі, музыкалық аспапты және дауысты меңгерудің жоғары техникасы, кез келген аудиторияда музыкамен жұмыс істей білу, сондай-ақ, орындаушының өзіндік сыртқы бет-бейнесі мен көңіл-күйі.

Қазақ фольклоры балаларға музыкалық-рухани тәрбие беруде айтарлықтай маңызы болады. Біріншіден, балалар фольклор жанрларын мақсатты, жүйелі меңгеру арқылы, өздерінің музыкалық білім қорын жетілдіруге мүмкіндік алады. Екіншіден, балалар фольклорының көркемдік бейнелілігінен құнды адамгершілік, эмоционалдық-рухани әсер алып, олардың мазмұндарына еліктейтіндей бейнелер тауып, кейіпкерлерінің істеріне баға беретіндей көзқарас, музыкалық-рухани сезім, талғампаздық қажеттерінің қалыптасуына жағдай жасалды. Үшіншіден, игерген музыкалық білім қорын жеке тәжірибесінде пайдалана алатындай мүмкіндіктер дамытылып отырды. Сонымен, әрбір адамның туған анасынан басқа төрт анасы, туған тілі, туған жері, туған дәстүрі, туған тарихы болуы керек деп М.Шаханов айтқандай, өз елінің тілін, дінін, рухани музыкалық мәдениетін білген адам, біртіндеп әлемдік мәдениетті үйренеді. Бұл қасиет ананың әлдиімен, әженің ертегісімен, отбасында әңгімелермен бала бойына дарытыла отырып, музыка сабағында кеңінен жалғаса, сол арқылы ата-бабаларымыздың асыл музыкалық мұрасына қызығушылық пен сүйіспеншілік тәрбиеленеді.

Музыкалық фольклордың мәні мен қызметін жан-жақты зерттеуді мақсат тұтқанда әрбір орныққан музыкалық фольклор халыққа тән екендігін айтып өткен. Өнердің дүниеге келуін зерттеген кезде алғашқы қауымдық құрылыстан бастап барлық адами мәдениеттің алғашқы жасаушысы халық болып саналады. Осыдан кейін кең ұғымға ие болған халықтың мәдениет музыкалық мәдениеті де қамти отырып музыкалық фольклордың негізгі зерттеу нысанына айналды. Музыкалық фольклор кәсіби өнердің дүниеге келуін тарихи түрде айқындап береді. Ол қазір де кәсіби өнерде басты орын алады. «Кәсіби көркем дәстүрдің халықтың – фольклорлық қабатын жақындату мен сіңісу халықтың мәдениеттік қалыптасуының заңды көрінісі және оның заңдылықтарына бағынады». Осындай тарихи заңдылық музыкалық фольклорды халықтық өнер шеңберлігінде қарастыруға мүмкіндік беріп отыр. Музыкалық фольклорды этномәдениет, кейіннен халықтық өнердің бір бөлігі ретінде зерттеу кезеңі оны халық шығармашылығы мен көркемөнерпаздық өнер шеңберінде зерттеу сияқты жаңа бағытпен алмасады. Соның ішінде көркемөнер қызметінің рухани тәрбиелік бағыттарын зерттеу әлі де өзекті. Музыкалық фольклор

халықтық мәдениеттің құрамдас бөлігі ретінде этностардың аражігін айырып, сонымен қатар барлық этнос өкілдерін біріктіре де түседі екен. Соңғысының дәлелі ретінде дамып келе жатқан өнер ұжымдарының, олардың байқаулары мен фестивалдерін дәстүрлі мәдениетке деген қызығушылықтарының артуын тілге тиек етуге болады. Халықтық арман-мұраттар мен рухани құндылықтарды орнықтыруға мүмкіндік туғызуға ықпал ететін этномәдениеттің құрамдас бөлігі ретінде қарастыра отырып біз фольклордың мәні – рухани мұра қалың көпшіліктің шығармашылығы, көптеген ұрпақтардың еңбек және мәдени тәжірибесінің талдап қорытылуы этностардың көпсалалы тәрбиелік құралы екендігін айқындаймыз.

Салт-дәстүрге байланысты фольклор үлгілері өте ертеден байқалады. Әр халықтың ментальдік ерекшеліктерін айқындайтын белгілердің бірі осы. Мысалы, орыс халқында «хоровод» дәстүрі бар, бірақ оны қазақ халқының музыкалық фольклорынан кездестіру қиын. Түркі тайпаларында ұжымдық орындаушылық дәстүр болмаған. Қазақ халқының музыкалық мәдениеті - монодиялық құбылыс. Оған көп болып ән салу, күй тарту, болмаса жыр жырлау тән емес. Ел ұғымында ол шеберлік белгісі де бола алмайды. Эпикалық дәстүрі дамыған көшпелі елдерде жеке орындаушы, жеке басының өнерімен суырылып шыққан тұлғалар ғана бағаланған. Мұны ғылым тілінде монодиялық мәдениет деп атаймыз. Ол бүкіл түркі және шығыс әлеміне тән. Салтқа байланысты фольклор үлгілері (бесік, шілдехана жыры, сыңсу, тойбастар, жоқтау, т.б.) салт-дәстүр шеңберінде ғана өмір сүреді. Олар өмір қажеттілігінен туып, қуаныш немесе қайғы үстінде ғана орындалған. Салтқа байланысты музыкалық шығармалардың құрылымы қарапайым келеді. Бірақ бұл жанрларға тән стереотиптік, шын мағынасындағы тұрақты музыкалық мәтіні бар шығармалар жоқтың қасы. Олардың бәрі белгілі бір дәстүрге орай, белгілі бір ладтық (мақамдық) негізде туып отырған. Басты орынға музыкалық әуені емес, ладтық негізі шығады.

Салтан тыс фольклор үлгілеріне халық әндері мен күйлерді жатқызамыз. Олар авторы жоқ, бірақ тұрақты музыкалық мәтіні бар шығармалар. Мысалы, «Келешек», «Ақсақ құлан», «Қамажай», «Маусымжан», т. б. шығармалардың иесі болмаса да, олардың фольклорлық мұра екендігі айқын. Қазақ халқының аспаптық күй шығармашылығы музыкада бейнеленген тарих ретінде ғана емес, сонымен қатар халық эстетикасының қайнар көздерінің бірі ретінде де құнды. Ол өзінің ұлттық - өзіндік бейнелілігімен, музыкалық – көркемдік құралдарының байлығымен анықталатын идеялық – көркемдік қасиеттеріне байланысты үлкен қызығушылық тудырады. Халық музыкалық дәстүрінің тағы бір жанры - терме. Ол халық шығармашылығындағы тақпақ – сазды речитативті әннің бір түрі. Терме – насихат, өсиет ретінде белгілі бір әуен – ырғақпен орындалатын өлең түрі болып табылады. Олардың мазмұны этикалық, адамгершілік, эстетикалық категорияларды ашады. Қазақ халық музыкалық шығармашылығының тарихи сипаты басым көркем де құнды саласы – эпостық жырлар. Эпостық жырларда еңбекқорлық, патриоттық, ру-тайпалар арасындағы ізгі қарым-қатынастар, үлкендерге, әйел – аналарға деген құрмет, адалдық, тектілік, батылдық, кішілерге қамқорлық, туған өлкенің, ұлттық киімдердің сұлулығы және т.б. жырланды. Халық музыка шығармашылығының дәстүрлі жанрына толғау да жатады. Онда ой толғанысын, уақытқа, заманға, оқиғаға, құбылысқа көзқарасын ақын сөзді әуенмен сүйемелдей отырып білдіреді. Халық музыка шығармашылығының тағы бір түрі айтыс өнері арқылы жас ұрпақтың бойында еңбекті қадірлеу, адамгершілік қасиеттер, Отанын, елін сүю уағыздалып, керісінше, өтірік, мақтаншақтық және т.б. адамды аздыратын жаман әдеттер сыналады. Ертегіге бай елдердің бірі - қазақ халқы. Сондықтан біз ертегі сөзінің мәніне, оның түрлеріне қысқаша тоқтала отырып, балаларға ертегіні оқып береміз. Осы ертегіні тек сөз арқылы емес, сонымен бірге музыка тілімен жеткізуге болатынын, оны музыкалық ертегі екендігін айтамыз. Онда кейіпкерлері ән айтады, би билейді, кейде барлығы қосылып хормен айтады және ол сахнада қойылады. Мұндай ертегіні музыка тілінде опера деп атайды.

Халық ертегісін балалардың сүйіп, бар ықыласымен сүйсіне тыңдайтыны, оның ғасырлар бойы ұрпақтан-ұрпаққа айтылып, әбден екшеліп, халықтың даналық, тапқыр ой-пікірлері айтылып, көркем, әрі жеңіл тілмен берілетіндігінде. Басталған жерден-ақ уақиғасы қызықты, тартымды, ұшқыр қиялды болып келеді де баланың ойын бірден қызықтырып, жетектеп әкетеді. Қазақ халық музыка шығармашылығының эстетикалық талғамды қалыптастырудағы мүмкіндіктері, біздің ойымызша, оны игеру процесінде оқушыларда саналы – сезімдік қабылдау қабілеті қалыптасады. Эстетикалық талғам оқушылардың халық музыкасындағы эстетикалық құндылықтарды ұғынуға деген белсенді ұмтылысын бейнелей отырып, эстетикалық идеал, сезім, көзқарас, қажеттілік,

қабілетті біріктіретін музыкалық – эстетикалық қабылдаудағы белгілі бір жүйелілікті туындатады. Оқушылар қазақ халық музыкасына ортақтасу барысында адамның жан-дүниесін, қазіргі заманның мақсаты мен мәнін, табиғатты терең түсіне білу қабілетін өз бойларында тәрбиелей отырып, міндетті түрде өз рухани мүмкіндіктерін байытып, эстетикалық талғамдарын дамыта түседі.

Сондықтан, халық педагогикасының маңызды құралы – музыка шығармашылығы құралдары арқылы қазіргі мектеп оқушыларына эстетикалық тәрбие беру қажеттілігінің маңыздылығы арта түседі. Бұдан байқалатыны, салттан тыс фольклордың стадиялық тұрғыдан кейіндеу қалыптасқан сала екендігі. Оның үлгілері біздің заманымызға дейін жетіп отыр. Салттан тыс фольклордың басым көпшілігін лирикалық жанр құрайды. Тарихи әндер сиректеу. Мұның өзі халықтың әсемдік, сұлулық, туралы эстетикалық, талғамының өскендігін байқататын белгі.

Қорыта айтқанда, фольклор халықтық мәдениеттің құрамдас бөлігі ретінде этностардың аражігін айырып, сонымен қатар, барлық этнос өкілдерін біріктіре түседі екен. Соңғысының дәлелі ретінде дамып келе жатқан өнер ұжымдарын, олардың байқаулары мен фестивальдарін, дәстүрлі мәдениетке деген қызығушылықтарының артуын тілге тиек етуге болады. Алайда, музыкалық фольклордың қызметі олардың ұлттық үрдістерімен ғана шектеліп қалмайды. Кез-келген халықтың өзіне тән ұлттық мәдениеті, ғасырлар бойы қалыптасқан тарихи-этнографиялық, ерекшеліктері болады десек, солардың басты бір саласы, арнасы – музыка. Ел қиялында туып, өрбіп отыратын аңыз-әңгімелер мен жыр-дастандар сол халықтың әдеби, мәдени мұрасы ретінде ауыздан-ауызға беріліп, дамып, бірде қайғы, енді бірде қуанышқа бөлейтін мұңды да, асқақ сезімді музыка өнерінен орын алып отыр. Көп жағдайда ән мен жыр бірлесе, қос қанаттаса дамиды.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Балабеков, Е. О.** Қазақтың музыкалық фольклоры. – А., 2006.
2. **Абылқасымов, Б.** Фольклор шындығы. – А., 1990.
3. **Қоңыратбаев, Т.** Қазақ фольклорының тарихы. – А., 1991.
4. **Ұзақбаева, С. А.** Қазақ халық шығармашылығының балалар мен жастарға эстетикалық тәрбие берудегі мүмкіндіктері. – А., 1994.
5. **Мұқанов, М. М.** Ақыл-ой өрісі / М. М. Мұқанов // Қазақстан Республикасы бастауыш білімнің мемлекеттік стандарты мен жалпы білім беретін оқу бағдарламалары, - 1980. – А.

REFERENCES

1. **Balabekov, E. O.** Қазақтын muzykalyқ fol'klory. – А., 2006.
2. **Abylqasymov, B.** Fol'klor šyndygy. – А., 1990.
3. **Qonyratbaev, T.** Қазақ fol'klorynyn tarihy. – А., 1991.
4. **Uzaqbaeva, S. A.** Қазақ halyқ šyğarmašylyğynyn balalar men žastarğa èstetikalyқ tarbie berudegi mümkindikteri. – А., 1994.
5. **Muqanov, M. M.** Aқyl-oj ôrisi / М. М. Муқанов // Қазақстан Respublikasy bastauyš bilimnin memlekettik standarty men žalpy bilim беретin оқу бағдарламалары, – А. 1980.

Медеубек ТАНИРБЕРГЕНОВ

Профессор Южно Казахстанского государственного педагогического института, директор Научной школы творчества и новых технологий, доктор педагогических наук

Сауле БАЙБАТШАЕВА

Магистрант университета «Сырдарья»

ДУХОВНОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧЕНИКОВ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ ЧЕРЕЗ ФОЛЬКЛОР

Резюме:

В данной статье рассматриваются возможности воспитания подрастающего поколения через национальный музыкальный фольклор.

Ключевые слова: фольклор, наследие, воспитание, музыкальный фольклор

Medeubek TANIRBERGENOV

Professor of South Kazakhstan State Pedagogical Institute, the Director of the Scientific School of creativity and new technologies, doctor of pedagogical sciences

Saule BAYBATSHAYEVA

Master of Syrdaria University

SPIRITUAL EDUCATION OF PRIMARY SCHOOL PUPILS THROUGH FOLKLORE

Summary:

In this article is written about the children and pupils spiritual values education of their people through folk music.

Keywords: folklore, heritage, education, musical folklore

МАГИСТРАНТТАРДЫҢ МАҚАЛАЛАРЫ

СТАТЬИ МАГИСТРАНТОВ

ARTICLES OF MASTERS STUDENTS

Статьи магистрантов

ӘОЖ 787.62

ВЕНЕРА ШУКЕНОВА

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының магистранты

МАХАМБЕТ ДОМБЫРАСЫ – БӨКЕЙЛІК ДОМБЫРАЛАРДЫҢ ПЕРНЕЛІК ЖҮЙЕСІ АЯСЫНДА

Ұсынылып отырған мақалада Махамбет Өтемісұлының домбырасы Бөкейлік күйшілер аспаптарының пернелік жүйесі аясында қарастырылады.

Тірек сөздер: Махамбет, домбыра, пернелік жүйе, төкпе, шертпе.

Ключевые слова: Махамбет, домбыра, система ладовых переязок, токпе, шертпе.

Keywords: Mahambet, dombyra, perne's system, tokpe, shertpe.

Махамбет қазақ даласының киелі ұлы – жауға қарсы найзасын алып ұшқан батыр, көтерілісшілерді өлеңдерімен қанаттандырған жырау, елінің халін әуелеткен күйші. Ол тарихымыздағы асқақ тұлғалар секілді өз заманының суретшісі, сол уақыттың жазушысы. Махамбеттің шешен сөздері, күйлері арқылы қайсар батырдың еліне деген сезімтал, нәзік жүрегі мен ашық ой-санасын көре аламыз.

Ақынның күйші болғаны аян. Оның бүгінгі ұрпаққа жеткен домбырасы айғақ болса да, кейбір зерттеушілер ақынның күйшілігіне күмән келтіруде. Мәселен, филолог-зерттеуші Т.Қоңыратбай ақынның күйшілігіне аса үлкен күдікпен қарап, батырдың күйін нотаға түсіріп, насихаттаған марқұм Қ.Ахмедияровтың еңбегін сынға алады. «Әй, Шонты би, Шонты би, домбыра алсам, келер күй...», – деп Махамбет өзі жазған жыр жолдары ғана емес, күйші домбырасын төкпе домбыралар аясында **салыстырмалы типологиялық әдіспен зерттеу** ісі бүгінгі махамбеттану ғылымының кезек күттірмес мәселелерінің бірі. Махамбет домбырасын жан-жақты зерттеу арқылы оның төкпе күй өнеріндегі орнын айқындау осы **мақаланың басты мақсаты** болмақ.

Махамбеттану саласына аса зор үлес қосқан Мұстафа Шәмбілұлы Ысмағұловтың жеткізген шежіресі бойынша батырдың домбырасын көру бақытына да ие болдық [2, 3]. Өзінің қолжазбасында Ысмағұлов, Ташкентте оқуда жүрген жылдары Арыстан Баталов деген керемет домбырашы азаматпен танысқанын айтады. А.Баталов демалыс уақытында Ташкент радиостудиясының залында атақты қазақ күйшілері шығарған күйлерін орындаған екен. Бірде әңгіме арасында Мұстафа аға: «мына домбыраң шешен екен, кім жасады?» – деп сұрағанында, Арыстан Баталов: «Кім жасағанын білмеймін. Бұл домбыра әйгілі батыр, ақын Махамбеттікі. Атам Еркебай «Қарғалы-Қарсақай» дейтін жерді мекендеген Ноғай қазақтар арасында туып өскен бір Бегіс Беріштен ту бие соғымға беріп, маған әкеліп ұстатты. Ол кезде мен бала едім. Осы домбыраны тарта-тарта домбырашы болдым. Жасы үлкен елдегі домбырашылармен кездесіп, ойын-тойда күй тартысып Арыстан домбырашы атандым» – деген екен.

Талантты домбырашы Арыстан Баталов Ташкент қаласында тифпен ауырып 1931 жылы ақпан айында опат болып, ақын домбырасы Арыстанның ағасы Қатептің қолына өтіп, Қызыл-Ордаға қоныс аударады. 1933 жылы Мұстафа Ысмағұлов Қызыл-Ордадағы Совет Сауда техникумында оқып жүргенінде Қатеп Баталовтың үйін мекендейді. Сол жылы қазан айында Сейтек Оразалиев күйші келіп, Махамбеттің домбырасын ойнауға арнайы келгенін айтып, біраз күй шертіп, кетерінде: – «мына домбыраны мен ұстайын маған бер», – деп сұрапты.

– Бере алмаймын, Махамбеттің де, Арыстанның да көзіндей көріп сақтаймын, – деген Қатеп, уақыт өте Шымкентке жұмысқа ауысып, сол жақтан қайтыс болып кетіпті. Қатептен кейін домбыраға оның немере інісі Қажет иемденіп Қармақшыға әкетеді. 1934 жылы көктемде Қармақшыда Қажетте дүние салып, оның анасы домбыраны Ресейге алып кетті. Сұрай-сұрай жүріп Махамбет домбырасы Елеу деген қарттың қолында екенін анықтаған М. Ысмағұлов, 1979 жылы Нарамыш станциясына Елеудің үйін тауып барса, қарт кісі қайтыс болған екен, оның баласынан қақырап, қақсып қалған Махамбеттің домбырасын алады. Ақын домбырасын Алматыға әкеліп, шеберлерге жөндетіп, қалпына келтіреді. «Қазір бұл домбыра баяғыша сайрайды. Тек тартушы шебер домбырашы болса» – дейді Мұстафа аға өзінің қолжазбасында [3, 59 бет].

Ақынның тағдыры секілді көшпелі ғұмыр кешкен Махамбет домбырасының көшірмелері қазіргі күні республикамыздың бірнеше қалаларының мұражайларын безендіруде. Алматыдағы Ыхылас Дүкенұлы атындағы қазақ ұлттық музыкалық аспаптар мұражайынан да орнын тапқан домбыраны біз де көрдік. Көріп, анық қарастырып ақын домбырасынан төгіліп тұрған тарихпен қатар, аспаптың мойнындағы пернелердің орналасуына да аса мән бердік. Осыған орай домбыраның пернелік жүйесіне ден қойып қарастырсақ. Әлбетте, бүгінде қазақтың күй мұрасының барлығы дерлік бір жүйедегі оркестрге лайықталған он тоғыз пернелі домбырамен ойналатыны анық. Қазіргі таңда, Махамбеттің күйлерінің ладтық тірегіне, одан әрі күйлерінің құрылымына әсер еткен ақын домбырасындағы пернелердің орналасуын жан-жақты қарастыру мақсаты тұр.

Жалпы, көтеріліп отырған мәселе аға буын музыкатанушылардың еңбектерінен орын тапты. Соңғы жылдары әр өңірдің домбыраларының пернелік жүйесін құрастырып, аймақтық ерекшеліктерге бағындыра білген бір қатар зерттеулер бар. Ең алғашқы болып, домбырадағы перне тағу үлгілерін музыкалық симметриялогия тұрғысында қарастырып, пернелік жүйеге байланысты тұжырымдар жасаған, аспаптардың аймақтық ерекшеліктері бар екенін айтқан Болат Қарақұлов болды [4, 5]. Ізін жалғастырушы Б. Мүптекеев [6], А. Алиалар [7] болса, түрлі аймақтардың домбыра пернелерінің орналасуына байланысты белгілі заңдылықтар тауып, жүйеге келтіруге мүмкіндік жасады.

Осы еңбектерге негізделе отырып Бөкейлік домбыралардың пернелерінің орналасуын жүйелендірсек. Алдымен, домбыра мойнында пернелердің тағылуына байланысты бекітіліп, жылжымайтын тұрақты пернелермен коса бос тағылған жылжымалы пернелердің болатынын айта кету керек. Осы орайда, Болат Қарақұловтың айтуынша барлық аймаққа ортақ домбыра мойнында жылжымайтын тұрақты пернелер *ля*, *до*¹, *ре*¹, *ми*¹, *соль*¹, *ля*¹ болса, енді аспаптың бас буынындағы *ля* мен *до* аралығындағы *си*^б, *си* пернелері, орта буындағы *фа*¹, *фа*^{#1} пернелері домбыра мойнында аймақтық ерекшелікке байланысты әр күйшінің домбырасында әрқалай орналасады¹ [4, 5].

Тұрақты пернелердің «*негізгі пернелер*» деген Б. Мүптекеев «Жетісудың оңтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр» еңбегінде жылжымайтын пернелердің функцияларын көрсеткен. Олар:

- Орындаушылар (әнші, күйші, жырау, сал, сері т.б.) бұл пернелермен өз домбыраларының құлақ күйін келтіреді;
- домбыра сүйемелдеуіндегі ән, жыр үлгілерінде, күй құрылымында бұл пернелер ладтық тірек (ладовая опора) қызметін атқарады;
- күй құрылымында позициялық иірімдер (ПАИК)² негізі осы пернелерде ойналады [8].

Б. Мүптекеев өз жұмысында жылжымалы пернелерді «*ладтық пернелер*» деп атаған. Осы орайда, А. Сейдімбеков пен Т. Әсемқұлов сияқты белгілі зерттеушілер домбыра пернелерінің дәстүрлі атауларын көрсетеді³. Берілген перне атауларының арасынан «авторлық» пернелерді де

¹ «Шесть перне этой структуры всегда присутствуют на грифе казахских домбр в виде фиксированных, неподвижных, а других перне могут быть фиксированными, либо слабозакрепленными, либо вовсе отсутствуют и это позволяет считать звуки зеркально совместимой пентатоники основными, а остальные побочными или неосновными, количество и положение которых на грифе и определяет ту или иную региональную особенность звукоядной системы» [5, 151 бет].

² ПАИК (позиционный аппликатурно-интонационный комплекс) – П. Шегебаевтың термині.

³ Б. Орымбековтың жеткізуінше А. Сейдімбековтың пернелік атаулар нұсқасы Т. Асемқұловтың нұсқасымен сабақтасы, дегенмен қарамақайшылықты да байқаймыз. 1. Оғыз немесе түркімен пернесі (соль диез), 2. Бас перне (ля), 3. Қосак перне (си бемоль) (Тылсым перне Т. Асемқұлов), 4. Тірек перне (си) (Еңірелі перне), 5. Бірінші қашаған перне (си бемоль), 6. Сүйеу перне (до) (Жетім перне), 7. Азат перне (до диез) (Жуас перне), 8. Бел перне (ре) (Көсем перне), 9. Таса

табамыз. Ол дегеніміз әр орындаушы өзінің домбырасының дыбыстық қатарын қадағалап, шығармаларында өзіндік жаңа қосымша пернелерді енгізген, мысалы: Сейтек, Өскенбай, Дайрабай, Құрманғазының «Сарыарқа» пернелерін айтуға болады.

Жоғарыда айтылған, Б. Мүптекеевтің еңбегінде «төкпе күй» және «шертпе күй» домбыраларының перне тағу үлгілері, осыған орай аспаптың дыбыстық қатары да көрсетілген. Аталмыш еңбекпен қоса А. Алинаның «Шертпе күйдің орындаушылық ерекшеліктері (Арқа өңірі бойынша)» атты жұмысында Жетісу мен Арқа өңірлері күйшілері домбыраларының пернелік жүйелері көрсетілген. Бұл өңірлердің домбыра пернелері санының құбылмалығына байланысты ортақ көрсетілген аймаққа тән пернелік жүйе құрастыру қиынға соғады. А. Алина Арқа өңірінің домбыраларында 9-19 пернелер аралығында болатынын атап өтіп, Байжігіт, Абай Құнанбаев, Әміре Қашаубаев, Жүсіпбек Елебеков, Әбікен Хасенов, Мағауия Хамзин, Дәулетбек Садуақасовтардың домбыраларында негізгі пернелермен қатар жылжымалы, *қашаған* мен *оймауыт* пернелерінің кездесетінін айтады [7, 54-58беттер].

Б. Мүптекеев болса, өз жұмысында Жетісу домбыраларындағы перне тағылу мәнеріне көп ден қойып, Жұмаділ Сыбанқұлов, Нүптеке Тәжіұлы, Әбди Әлімшарұлы, Омархан Керімқұлов, Ыбырайымхан Мергенбайұлы, Оразақын Малдыбайұлы, Намазамбай Орманов, Мысабай Сәлбенбекұлы, Мәді Шәутиев сияқты күйшілердің аспаптарынан жылжымалы, «*бейтаран*», «*ұры*» пернелердің қолданылатын күйлерін көрсетіп, пернесіз ойналатын жерлерді де атап өтеді. Әйтсе де, диссертациялық жұмыста ұсынылған суреттер арқылы Сары-Арқа мен Жетісу домбыраларының пернелік жүйесінде «*сь*, *си*, *до*, *до#*, *миь*, *ми*» дыбыстары қатар орналасып, қажетті кезде жылжытылатынын айта аламыз.

Осы еңбектің «Перне тағу үлгілері» атты тарауының қорытындысы ретінде: «Батыс Қазақстан аймағында пернелер «төрт перне»¹ үлгісімен тағылса, Шығыс Қазақстан аймағында *си* бемоль, *ми* бемоль (*ля* бемоль) пернелік жүйе сирек кездеседі. Бұл әрине, шығыс аймағындағы күй құрылымының ладтық ерекшелігіне тікелей байланысты болса керек» - деп көрсетеді [6, 41-54 беттер]. Аталған еңбектер Бөкейлік домбыраның пернелік жүйесін зерттеуге әдістемелік негіз болды.

Енді Батыс аймаққа, соның ішінде Бөкейдің күйшілік дәстүріне келіп тоқталсақ. Аспап мойнындағы *ля*, *до*¹, *ре*¹, *ми*¹, *соль*¹, *ля*¹ пернелер қатары бүкіл қазақ жерінің домбыраларына тән дедік. Айтжан Есенұлының айтқанындай «төрт перне» терминінің шығуы, домбыра мойнында пернелердің төрт-төрттен орналасуына байланысты, төрт перне төкпе күйшілік дәстүрінде стереотип түрінде кездеседі [6, 48 бет].

Мақаламыздың басты кейіпкері Махамбет Өтемісұлының домбырасы Бөкей күйшілерінің арасында ең көнесі болып отыр (автордың тапқан суреттерінің арасынан).

Махамбеттің домбырасында орналасқан он бес перненің дыбыстық қатары төмендегідей. Дегенмен, көрсетілген Махамбет домбырасының мойнында алшақ орналасқан пернелер арасында байланған перне іздері қалса, саға аймағындағы *сь*, *до#* пернелері босатылып, жылжымалы болғандығын байқатады. Ақын домбырасының мойны мен кеудесі аралығында перне көлеміндей ойық орналасқан, аталмыш *бейтаран* перне күйшінің күй мұрасының барлығында кездеседі. Ақын домбырасында бұл биіктікте орындау қиындыққа соқпаса керек, себебі аспаптың мойны мен кеудесі қосылатын жер жіңішке болып, орындаушылық техникаға кесірін тигізбеген сыңайлы.

перне (*ми* бемоль) (Мұңды перне), 10. Кезең перне (*ми*) (Данғыл перне), 11. Екінші қашаған перне (*ми* мен *фа* ноталарының арасы), 12. Асу перне (*фа*) (Екінші жетім перне), 13. Жетім перне (*фа* диез) (Емірелі перне), 14. Еніс перне (*соль*) (Шешен перне), 15. Етек перне (*соль* диез) (Үйсіз перне), 16. Төс перне (*ля*) (Шағырмақ перне), 17. Алқым перне (*си* бемоль) (Құсар перне), 18. Үшінші қашаған перне (*си* бемоль мен *си* ноталарының арасы), 19. Шықшыт перне (*си*) (Кет Бұғының пернесі), 20. Тамақ перне (*до*) (Шыңырау перне), 21. Сағақ перне (*ре*) (Табалдырық перне), 22. Тысқары перне (*ми*) (Т. Асемқұлов), 23. Кәдесіз перне (*фа*) (Т. Асемқұлов) [9, 10].

¹⁰ «Төрт перне» термині туралы Айтжан Есенұлының «Күй тәңірдің күбірі» атты еңбегінде жазылған.

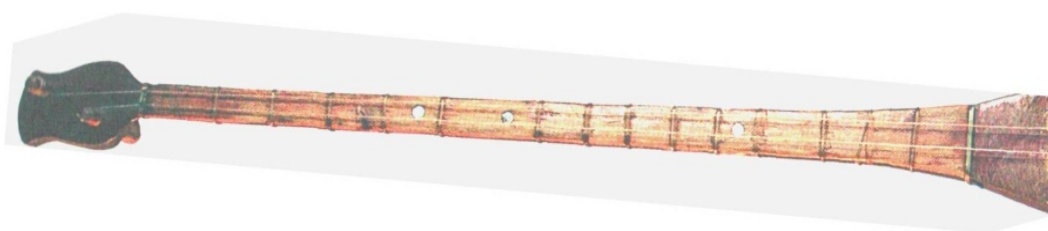
ерекше перне тағу үлгісі



«ляь-ля, до#-ре, фа#-соль, ляь-ля бірге орналасып, екінші октаваның сиь, до# пернелер жылжымалы болып көрсетілген.

Ендігі мәселе, Махамбет домбырасындағы байланған соңғы перне до# пернесінің тағылу ерекшелігінде. Аспап мойынының ортасынан тесіліп тағылған мұндай перне байлау түрі зерттеушілердің еңбегінде атау алмаған. Осы тұрғыда Махамбет домбырасы құрылымы жағынан күрделі аспап болып табылады.

Хронологиялық кезекпен Махамбеттен кейінгі Құрманғазы бабамыздың домбырасы қолымызға жетпегендіктен Динаның домбырасына келіп тоқталсақ. Бүгінгі таңда Дина Нұрпейісованың мұражайлардан орын алған домбыра үлгісі заманауи он тоғыз пернелік домбыра нұсқаларына ұқсастығын байқатады. Бұл аспапты Дина ғұмырының қай кезеңінде қолданғаны белгісіз, бұл тағы бір зерттелетін мәселе болып отыр. Дегенмен мұражайдағы домбыра нұсқасы күйшінің соңғы кезеңінде қолданған деп тұжырымдаймыз.



Динаның домбырасындағы 15 перненің ля-сиь, до#-ре, ляь-ля бірге орналасып, сиь, соль#, сиь пернелерінің жылжымалы болып, ляь, сиь пернелерінің қасында пернелер тағылғанын көруге болады.

Сейтектің домбырасының пернелік жүйесі бітімі жағынан көне домбыраларға ұқсап, он бір пернеден тұрады.



Дегенмен, Сейтек домбырасының мойны ескіріп, перне ораласуын жүйелендіруде қиындық туғызуда. Аспапты шертіп, күй құлағын келтіру арқылы айқындалса керек. Әйтседе ре-миь, ляь-ля пернелерінің бірігіп орналасқанын айқын көруге болады.

XX ғасырдағы төкпе дәстүрінің көрнекті өкілі Ахмет Жұбановтың домбырасының дыбыс қатары төмендегідей:



ляь	Л	сь	си	до	до#	Ре	миь	Ми	фа	фа#	—	соль	ляь	ля	сь	си	до	до#	ре
-----	---	----	----	----	-----	----	-----	----	----	-----	---	------	-----	----	----	----	----	-----	----

жылжымалы тағылған перне іздері

А. Жұбанов домбырасының мойнында орналасқан он алты перненің фа# пернесі жылжымалы, сағадағы ляь және сь пернелерінің ізі анық көрініп, до және до# ноталары бірігіп орналасқанын байқаймыз.

Қорыта айтқанда, жалпы Бөкейлік домбырашылардың аспаптарының пернелік жүйесін зерттеуде бұл аймақта тұрақты **ля, си, до, ре, ми, фа** пернелері бекітіліп, басқа дыбыстар жылжымалы болып келетіндігі анықталды. сь – Бөкейлік домбыра аспабына тән «Сарыарқа» пернесінің жылжымалы болуы жалпы аймақтық құбылыс. Бұрын сонды байланған перне іздерінің қалуы күйшілердің домбыра пернелік жүйесіне, осыдан туындайтын дыбыстық қатарына айрықша ден қойғанын аңғартады. Жоғарыда көрсетілген домбыралардың арасында *бейтарап* перне және перне байлау әдісімен ерекшеленген Махамбеттің домбырасы көлемі жағынан ең кішісі болсада ақын күйлерінде қамтылатын дыбыстық қатары толық бейнеленген. Махамбет домбырасының мойнында алшақ орналасқан пернелер іздері қалса, олар саға аймағындағы сь, до# пернелерінің босатылуымен ерекшеленген. Махамбет домбырасын айрықшалап тұратын тағы бірден-бір белгі – мойны мен кеудесі аралығының қосылатын жіңішке жерінде перне көлеміндей ойықтың орналасуында. Аспап мойнының ортасынан тесіліп тағылған бұндай Махамбетке ғана тән перне байлау түрі зерттеушілердің еңбектерінде әлі де атау алмаған.

Махамбет домбырасының төкпе домбыралар қатарында салыстырмалы зерттеу нәтижесінде күйшінің домбырасына «ляь–ля, до#–ре, фа#–соль, ляь–ля» бірге орналасып, екінші октаваның сь, до# пернелер жылжымалы болып көрсетілгені анықталды. Махамбет домбырасындағы байланған соңғы перне до# пернесі күйші домбырасын айрықшалап тұратын құбылыс.

Қорыта келегенде – Махамбеттің күйші болғанынан күмән сейіліп қана қоймай, ақын домбырасының пернелік жүйесінен, дыбыстық қатарынан, аспап құрылымының ерекшелігінен, оның төкпе күй үлгісінің қалыптасуындағы үлесін, Бөкей аймағының күйшілері арасында аса зор, өзіндік орны бар екенін байқатады.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Атырау Облыстық Мұрағат қоры № 390.
2. Ахмедияров Қ. Шашақты найза, шалқар күй – Алматы, 1982.
3. Құлкенов М. Шашақты найза, шалқар күй (музыкалық шығармалар) – Алматы, 2004.
4. Каракулов Б. И. Симметричный подход к ритмической структуре одноголосной песни // Сборник материалов и статей памяти В. П. Дерновой. – Алма-Ата, 1992. – с. 98-102.
5. Каракулов Б. И. Симметрия звукорядов казахской домбры // Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата, 1992.
6. Мүптекеев Б. Ж. Жетісудың онтүстік шығысындағы күйшілік дәстүр (ӘОЖ 787.8 (574) Қолжазба құқығында. Өнертану ғылымдарының кандидаты ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация – Алматы, 2009.
7. Алина А. Шертпе күйдің орындаушылық ерекшеліктері (Арқа өңірі бойынша) ӘОЖ 781.24 Қолжазба құқығында. Өнер магистрі академиялық дәрежесіне ізденуші диссертациясы – Алматы, 2012.
8. Шегебаев П. Ш. Аппликатурно-интонационная основа ладообразования в домбровой музыке // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР – Л.: ЛГИТМИК, 1986.
9. Сейдімбек А. Күй шежіре – Алматы, 1992
10. Әсемқұлов Т. Домбыраға тіл бітсе// Жұлдыз – 1989 № 5.

REFERENCES

1. Atyrau Oblystykh muragat hory № 390.
2. **Ahmediyarov H.** Shashakty naiza, shalhar kui – Almaty, 1982.
3. **Kulkenov M.** Shashakty naiza, shalhar kui (musykalyk shygarmalar) – Almaty, 2004.
4. **Karakulov B.** Simmetriyni podhod k ritmicheskoi stukture odnogolosnoi pesni // Sbornik materialov I statei pamyati V.P. Dernovoi. – Alma-Ata, 1992. – p. 98-102.
5. **Karakulov B.** Simmetriya zvukoryadov kazakhskoi dombry // Kazakhskaya musica: tradicii i sovremennost'. – Alma-Ata, 1992.
6. **Muptekeev B.** Zhetisudyn ontustik shygysyndagy kuishilik dastur – Almaty, 2009.
7. **Alina A.** Shertpe kuidin oryndaushylyk erekshelikteri (Arka oniri boynsha) – Almaty, 2012.
8. **Shegebaev P.** Aplikaturno-intonacionnaya osnova ladoobrazovaniya v dombrovoi musicе – L.: LGITMIK, 1986.
9. **Seidimbek A.** Kui shegire – Almaty, 1992
10. **Asemkulov T.** Domyraga tilbitse// Zhuldyz – 1989 № 5.

Венера ШУКЕНОВА

Магистрант КНК им.Курмангазы специальности «Музыковедение»

ДОМБРА МАХАМБЕТА В КОНТЕКСТЕ СИСТЕМЫ ЛАДОВЫХ ПЕРЕВЯЗОК БУКЕЕВСКИХ ИНСТРУМЕНТОВ

Резюме:

В статье предпринято сравнительно типологическое изучение домбры Махамбета в контексте разнообразных ее аналогов Западного Казахстана. Выявлено, что индивидуальность күйши отличает своеобразие мелодического строя, что связано с местоположением ладовых перевязок домбры. В ряду домбр Западного Казахстана дombra Махамбета представляет особую разновидность системы ладовых перевязок.

Ключевые слова: Махамбет, дombra, система ладовых перевязок, токпе, шертпе.

Venera SHUKENOVA

Kurmangazy Kazakh National Conservatory Master student of Musicology

MAHAMBET'S DOMBYRA IN THE CONTEXT OF PERNE'S SYSTEM BUKEEV'S INSTRUMENTS

Summary:

The article shows typological study of Mahambet's dombra in the context of various analogues of West KZ. It is revealed that kuishi's peculiarity differs its melodic structure singularity which is connected with the dombra fret dressings. Among West KZ dombras Mahambet's has peculiar kind of fret dressing.

Keywords: Mahambet, dombyra, perne's system, tokpe, shertpe.

ӘОЖ 780.6

Лаула ЧЕНЕМИСОВА*Қазақ мемлекеттік қыздар педагогикалық университетінің 2 курс магистранты*

ҚОБЫЗ КЛАСЫНДА ДЕҢГЕЙЛІК ТАПСЫРМАЛАР АРҚЫЛЫ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ШЕБЕРЛІКТІ ҚАЛЫПТАСТЫРУ

Берілген мақалада кобыз класындағы оқушының орындаушылық қабілетін дамытуда, Ж.Қараевтың үш деңгейлік технологиясын пайдаланудың тиімділігі туралы баяндалады. Музыка саласында білім берудің деңгейлеп оқытылуы тек практикалық, ал теориялық тұрғыда нақты жүйеленбегені айтылған. Орындаушылықты шығармашылықпен байланыстырып, оны арттыруда жаңа технологияны пайдалана отырып ізденістің жаңа көзін ашу, баланың мүмкіншілігін ескере отырып арнайы тапсырмаларды ұйымдастыру жолдары көрсетілген және кобыз класында оқитын оқушының ынтасы мен қызығушылығын, ерекше қасиеттерін, қабілеттілігін, белсенділігін дамыту мәселелері қарастырылған.

Тірек сөздер: кобыз, қабілет, орындаушылық шеберлік, технология, музыкалық шығармашылық, ұлттық музыка.

Ключевые слова: кобыз, способность, исполнительское мастерство, технология, музыкальное творчество, традиционная музыка.

Keywords: *kobyz*, ability, skills, technology, music, art, traditional music.

«Қазіргі заманғы білім берудің – перспективалық міндеті – сындарлы ойлай беретін және ақпараттар ағынында бағдар ала білуге қабілетті адамдарды даярлау» дей келе, Елбасы оқу орындары ішінде орта білім беретін жүйенің интеллектуалды ұлт тәрбиелеуде ерекше маңызды орын алатынын атап көрсетті. Сөзінде «Орта білім белсенді, білімді және табыстарға бағдарланған тұлғаларды тәрбиелеуге жауап береді. Оқушылар ешқашан бастауды тоқтатпа, ешқашан тоқтауды бастама» деген ақиқаттан адаспаулары тиіс» деп, мектепке дейінге және бастауыш білім беру ісінен жоғары оқу орындарында, одан кейінгі кезеңде білім, ғылымды дамытуда серпінді іс-қимыл танытуға жол ашатын шешуші белес саналатын білім ордаларынан үлкен нәтижелер күтетінін қадап айтты [1].

Жалпы «технология» ұғымының қалыптасуы мен даму тарихы өте әріде. Бұл туралы бізге дейінгі зертеуші ғалымдар кеңінен тоқталып, жан-жақты қарастырған. Соңғы кездерде білім берудің жаңа даму бағытын қамтитын оқытудың елуден астам жаңа технологиялары практикаға енгізіліп, кеңінен пайдалануда. Атап айтар болсақ: В.П. Беспалько, М.В. Кларин, Н.Р. Талызналардың бағдарламалы оқытуы, Л.В.Занков, Л.С.Выготскийдің дамыта оқытуы, В.Р. Шаталов тірек сигналдары, С.Н. Лысенкованың оза оқытуы, П. И. Третьяковтің модульдік оқытуы, В.К. Дьяченко, К.Я. Возиналардың ұжымдық оқытуы т.б. [2].

Бүгінгі таңда мұғалімнің борышы - өзінің кәсіптік деңгейін үздіксіз жетілдіру, оқушының өсіп-жетілуіне, белсенділігіне, шығармашылығы мен орындаушылығының және жауапкершілігінің қалыптасуына ықпал жасау болып табылады. Осындай аталмыш міндеттерді және нәтижелі білімге қол жеткізуді жүзеге асыру барысында деңгейлеп оқыту технологиясы оқыту үрдісінде өз орнын таба білді.

Білім беруде технологияларды игеру әрі, оқушылардың жас ерекшеліктеріне тән етіп сабақтың өту жолдарын ұйымдастыру көп еңбекті, ізденушілікті қажет етеді.

Егер мұғалім әр сабағын қызықты етіп жаңа технологиямен сабақ беріп отырса, оқушылардың кәсіби білім алуына мүмкіндік туатын еді. Сол себептен өскелең ұрпақты тәрбиелеуде жаңа технологияның алатын орны ерекше.

Жаңа технологияны меңгерудің, қолданудың өзін-өзі дамытуға, тәжірибе жинауға көмектеседі. Күн санап өзгеріп жатқан қоғамда, өзге де елдермен тереземіз тең болу үшін бізге сапалы білім алып, кәсіби маман иесі болуымыз ауадай қажет. Деңгейлеп оқыту жолдарына тоқталып өтетін болсақ, педагогика ғылымының докторы Ж.Қараевтың деңгейлеп, саралап оқыту технологиясы мынандай 4 түрге бөлінген:

1. Репродуктивтік деңгей – жалпыға бірдей стандартты білім негізінде тапсырма беріледі. Мұндай тапсырмалар оқушылардың алдыңғы сабақтарда алған білімдеріне және оқушыға байланысты

2. Алгоритмдік деңгей – мұнда оқушы мұғалімнің түсіндіруімен қабылдаған ақпаратты пайдалана отырып орындайды.

3. Эвристикалық деңгей – оқушы өзі ізденіп, қосымша әдебиеттерді қолдана отырып жауап береді.

Шығармашылық деңгей – оқушының таза өзіндік шығармашылығын байқатады. Жаңа тақырыпты оқушылар шығармашылық ізденіс үстінде өздігінен меңгереді [3].

Осы бөлінген топтарға қарай отырып, қобыз класына арналған деңгейлік тапсырмаларды жүйелейік. Олардың құрамына екі қолға арналған жаттығулар, ноталық мәтіндер, іскерлік ойындар (есту қабілетін дамыту, яғни теріс қаратып оқушыға күйсандықтың тілін басып, қандай нота екенін тапқызу) т.б. жатады.

Бірінші деңгейдің тапсырмалары репродуктивтік болғандықтан, ол жалпыға бірдей тапсырма. Мемлекеттік стандартқа сәйкес, баланың жас мөлшеріне байланысты таңдалынып алынады.

Екінші деңгейдің тапсырмалары сәл күрделірек. Класс бағдарламасының талабына сәйкес гамма, жаттығулар және шығармаларды орындайды. Оқушының ынтасы жоғарылап оның орындаушылық көрсеткіші жоғарылай бастайды.

Үшінші деңгей тапсырмалары өз бетімен жұмыс істеуіне арналған тапсырмалар болып табылады. Ойлау дәрежесі жоғары, шығарманы өз бетінше талдау, салыстыру жұмыстарын жүргізетін қабілетке ие болады.

Төртінші деңгей дарынды, талапты оқушыларға арналған. Бұл деңгейдегі оқушы саны аз болғанымен, үш деңгейлік тапсырмаларын орындағанда ерекшеленіп көзге түсіп тұрады. Бұл шығармашылық оқушыға мұғалім бағытын беріп отырады, арнайы конкурстарға қатыстырып, концерттерге шығарады. Ол өзіне берілген тапсырманы орындап қорытынды нәтиже шығарады.

Музыкалық шығармашылықпен айналысқан баланың білімге құштарлығы артады. Музыкалық тәжірибесі неғұрлым бай болған сайын, олардың дербес шығармашылық еңбегі жемісті болады.

Ұлттық музыканы таныстырып, ұлттық аспаптарымызда ойнатып үйрету жастарға музыкалық білім мен тәрбие берудің кілті [3].

Оқушының бойына жақсы қасиеттерді сіңіруде эстетикалық тәрбиенің маңызы зор. Ал, эстетикалық тәрбиенің ең басты саласы – музыка. Музыканың математикалық тұрғыда түсіндіру негізін салушы пифагоршылар музыканы этникалық тәрбиенің негізі деп білген. Ұстаз болу жауапты да қиын мамандық.

Оқушының бойындағы ерекше қабілетті, дарындылықты тани білу, оның ары қарай дамуына бағыт-бағдар бере білу күрделі жұмыс. Баланы заманына қарай бейімдеп, көненің озық өнегесін оқушы санасына сіңіре білу, оларды шығармашылық бағытта жан-жақты дамыту, орындаушылық шеберлігін қалыптастыру – бүгінгі күннің басты талабы.

Музыкалық білім беруде оқушылар келешекте орындаушы немесе мұғалім болады. Сондықтан, оларды тәрбиелеудегі мұғалімнің басты мақсаты – педагогикалық тәрбиені дұрыс бағыттауда. Педагогикалық білім берудің әдісіне тереңірек үңілу үшін, алдымен біздің заманымыздағы педагог-музыкант қандай білімді игеруі қажет? - деген, сұраққа жауап беруіміз керек.

Оған өз аспабындағы орындаушылық әрі техникалық мүмкіншілігі, үйретудің қалыпты бір әдісін ғана білуі жеткілікті ме?. Көбінесе мұғалім өз білімін оқушыға дәстүрлі оқытумен үйретеді. Яғни, өзінің білгенін, оқушы бойына сіңдіру. Бірақ үйретілетін әдіс түрі оқушының жеке тұлғалық қабілетіне сай келмеуі мүмкін. Сол себептен мұғалімнің алдында, әр оқушыны тәрбиелеуде жаңа ізденістер күтіп тұр.

Алдымен кімді оқытып жатқаныңыз туралы өзіңізге сұрақ қойыңыз. Оқушының нені қалайтынын біліңіз, себебі әр оқушының өзіндік психологиясы, қолы, ойы т.б. сондай-ақ, жалқау, еңбекқор, мәдениетті, ерікті оқушылар бар. Олардың қайсысына қандай әдісті қолданатыныңызды анықтаңыз. Адамның түрлілігі бір жүйемен оқытуды шеттетеді, – дейді Ю. Янкевич [4].

Ерте заманда қалыптасқан дәстүрлі оқыту мен ұлы педагогтардың кеңестеріне сүйене отырып, қобыз класында оқушының орындаушылық мүмкіншілігін арттыру мақсатымен деңгейлік тапсырмалар арқылы оқытуды қолдануға болады.

Деңгейлеп оқыту технологиясы 1998 жылдан бастап қолданысқа енгізіліп барлық пән кешендері пайдалана бастады. Профессор Ж.Қараевтың бұл технологиясында оқушылардың қызығушылығын ашып, білімді меңгеру талап етіледі.

Технология репродуктивтік, алгоритмдік, эвристикалық, шығармашылық деңгейлерінен тұрады. Оның басты мақсаты – оқушыларды «қабілетті», «қабілетсіз» деген жіктерге бөлуді болдырмау.

Деңгейлеп оқыту технологиясындағы үш деңгейлік және қосымша шығармашылық талаптары, музыка саласында әсіресе орындаушылық шеберлікті арттыруда өзінің көп ықпалын тигізетіні анық. Деңгейлік тапсырмалар арқылы оқытудың мақсаты – әрбір оқушы өзінің даму деңгейінде оқу материалын меңгеруін қамтамасыз ету.

Деңгейлік тапсырмалар барлық оқушыға бірдей беріледі. Барлық оқушы өз қызметін бірінші деңгейдің тапсырмасынан бастайды. Әр оқушы оларды орындай отырып келесі деңгейге көшеді. Ал, келесі деңгейдегі оқушылар қабілетіне байланысты өз жұмыстарын жүзеге асырады.

Музыка саласында деңгейлеп білім берудің нақты жүйесі әлі күнге дейін құрылмаған, оны әр мұғалім өзінің ойымен ұйымдастырып баланың мүмкіншілігіне қарай жүйелейді. Музыка мектептері, жоғары оқу орындары өз оқушыларын орындаушылыққа дайындайды. Педагогикалық білім мен әдіс теориялық және практикалық жұмыстарға сүйену арқылы қалыптасады. Осы жылдары көптеген оқушылар методикалық сауаттылық пен педагогикалық әдістердің жетіспеушілігінен орындаушылық қырынан зардап шегуде.

Шығармашылық орындаушылықпен тығыз байланысты. Шығармашылықты арттыру арқылы орындаушылыққа қол жеткіземіз. Яғни, үш өлшемді әдістемелік жүйені қолдану арқылы баланың шығармашылығын арттырып, орындаушылық шеберлікті дамытамыз.

Қобыз класында оқыту жүйесі топтық болмағандықтан, жұмыс жүргізу бағдарламасын құру жеңілдірек. Өйткені, сабақ жеке өтілетіндіктен әр оқушының қабілетімен жеке тұлғалық ерекшеліктеріне сай тапсырмалары күтіп тұрады. Бұл жерде деңгейлік тапсырмалардың айта кетер бір ерекшелігі, екінші деңгейдегі оқушы келесі деңгейдегі оқушының жеткен жетістігін көріп алдыға ұмтылады. Оның орындаған шығармасын орындауға тырысып оқушының жеке жұмыс істеу процесінің қарқыны күшейе түседі.

Музыкалық білім беруде оқушылар келешекте орындаушы немесе мұғалім болады. Сондықтан, оларды тәрбиелеудегі мұғалімнің басты мақсаты – педагогикалық тәрбиені дұрыс бағыттауда. Педагогикалық білім берудің әдісіне тереңірек үнілу үшін, алдымен біздің заманымыздағы педагог-музыкант қандай білімді игеруі қажет? - деген, сұраққа жауап беруіміз керек.

Қобыз аспабы скрипка үлгісінен туындағандықтан, біз көбінесе скрипка мектебінің әдістемелік нұсқауларына жүгінеміз. Айта кететін жайт, скрипкада гриф бар, ал қобызда жоқ, тырнақты ішекке ысып ойнаймыз. Сондықтан скрипкада кездесетін кейбір заңдылықтар қобыз аспабында біраз қиындықтар тудырады.

Скрипка мектебінің ұлы өкілдерінің кеңестеріне назар аударатын болсақ, деңгейлеп оқыту технологиясына біраз ұқсастығы бар. Сондықтан, сол кеңестерді негізге ала отырып, жаңа технологияны қолдансақ, туындайтын мәселелер саны азаятын еді.

А.И. Ямпольский «Мұғалім оқушының дайындаушысы емес, керісінше шығармашылық жетекшісі, оған керекті әдіс-тәсілді көрсетіп, кемшіліктерін түзей отырып дұрыс жолға бағыттау қажет», - деген екен. Заманауи педагогика бұрыннан қалған жүйеге қатып қалмайды. Керісінше орындаушылықтың тәрбие заңдылықтарын дамытудағы методикаларды іздейді.

Оқу – даму технологиясы болып табылады. Оқу арқылы мәдени деңгей қалыптасады. Оқу үрдісінде жаңа технологияларды пайдаланып, дамыта оқыту – жеке тұлғаны дұрыс бағыттап оқыту мақсатын іске асырып, оқу үрдісінің барлық деңгейлерінің тиімділігі мен сапасын жоғарылатуға мүмкіндік береді.

Сапалы білім алған, танымдылығы жоғары, құзыретті, бәсекелестіктің қайсыбір мықты тегеуіріне төтеп бере алатын оқушылар ғана болашақтың кілтін аша алады. Еліміздің жаһандық дүниеде даралануы білімді, жігерлі, ұлттық санасы рухани бай жас ұрпақ арқылы іске асады.

Қазіргі заманауи педагогтардың міндеті оқушыға тек білім беру ғана емес, балалардың өміріне қажетті процестерді оқуға баулу болып табылады. Адамның еңбек үстіндегі қалыптасқан сезімі ол эстетикалық сезім. Заман талабына сай ұлттық музыка, ұлт аспаптарын меңгеру үрдісінде

оқушылардың рухани жаңаруын, талап ізденістерін қалыптастыруда музыкалық білім берудің атқаратын қызметі ерекше.

Қорыта айтқанда «Ұстаздық еткен жалықпас, үйретуден балаға» -демекші, ұстаздың оқушыны тәрбиелеудегі міндеті өте зор.

Ол үнемі ізденісте болып, әр оқушыға сай келетін әдіс-тәсілді тауып отыруы қажет. Өнерде қиындықты тек еңбекпен, төзімділікпен жеңесің. Яғни, үздіксіз дайындық, ізденіс, түрлі жаңа технологияларға сүйеніп сабақ өту барысын өзгерту. Орындаушылықты шығармашылықпен байланыстырып, оны арттыруда жаңа технологияны пайдалана отырып ізденістің жаңа көзін ашу, баланың мүмкіншілігін ескере отырып арнайы тапсырмаларды ұйымдастыру. Аталып отырған деңгейлік тапсырмалар арқылы оқыту технологиясына сүйеніп орындаушының музыкалық есту қабілеті, есте сақтау, көру, нота тану, оқу сауаттылығы және аспапта орындау шеберлігін арттыру.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Кобдикова Ж.У.** «Үш өлшемді әдістемелік жүйе» – оқушылардың функционалдық сауаттылығын дамыту және даму деңгейін критериалды бағалау жүйесі арқылы өлшеу тетігі. Алматы 2013. 150 бет Мұғалімдерге арналған оқу-әдістемелік құрал
2. **Оразақынова Н.А.** Жалпы білім беретін орта мектепте қазақ тілін кешенді талдау 2007 ж.
3. Мәдениет және білім (ғылыми-тәжірбиелік материалдар) Алматы 2009
4. **Янкевич Ю.И.** Педагогическое наследие Москва 1983.

REFERENCES

1. **Kobdikova Zh.U.** «Ysh өлshemdi әdistemelik zhyye» – oқushylardyң funktsionaldyk sauattylyғyn damytu zhәне damu deңgeyin kriterialdy бағalau zhyyesi arqyly өлsheu tetigi. Almaty 2013. 150 bet Mұғalimderge арналған оқу-әdistemelik құрал
2. **Orazakynova N.A.** Zhalpy bilim беретin orta mektepte қазақ tilin keshendi talдаu 2007 zh.
3. Mәdeniyet zhәне bilim (ғylymi-tәzhirbiyelik materialdar) Almaty 2009
4. **Yankelevich Yu.I.** Pedagogicheskoye naslediye Moskva 1983.

Лаула ЧЕНЕМИСОВА

Магистрант 2 курса Казахского государственного женского педагогического университета

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА ЧЕРЕЗ УПРАЖНЕНИЯ
РАЗЛИЧНОГО УРОВНЯ В КЛАССЕ КОБЫЗА**

Резюме:

В этой статье рассматривается эффективность использования технологии трехуровневого обучения Ж. Караева для развития исполнительского мастерства учащихся класса кобыз. Технология уровневого обучения в области музыки является только практической, а с теоретической точки зрения она конкретно не систематизирована. В статье также показаны способы организации специальных заданий с учетом возможностей учащегося, пути открытия новых истоков исследования, связывания исполнительского мастерства с творчеством при использовании новых технологий и его дальнейшего развития, а также изучены проблемы развития активности, заинтересованности и индивидуальных музыкальных способностей кобызистов.

Ключевые слова: кобыз, способность, исполнительское мастерство, технология, музыкальное творчество, традиционная музыка.

Laula CHENEMISOVA

Master student of Kazakh State Women Pedagogical University

**IMPROVEMENT OF PERFORMING SKILLS THROUGH EXERCISES
OF VARIOUS LEVELS IN KOBYZ CLASSES**

Summary:

In this paper the efficiency of using of Zh. Karaev's three-level training technology for the development of students mastery of the kobyz class is considered. Level training technology in music is the only practical and theoretical point of view, it was not specifically systematized. The organization of special tasks taking into account the student's capabilities, the way of opening new sources of research linking performance skills with creativity using new technology and its further development and the problems of development activity, interest in music and individual musical abilities of kobyz players are studied.

Keywords: kobyz, ability, skills, technology, music, art, traditional music

ӘОЖ 78.03

МӨЛДІР ҚИСАМЕДЕНОВА

*Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық консерваториясы, музыкатану мамандығының
2 курс магистранты*

**ЗӘМЗӘМ ЕСЖАНОВА КҮЙЛЕРІНІҢ
МУЗЫКАЛЫҚ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ**

Бұл мақалада Батыс Қазақстан күйшілік дәстүрінде танымал, күйші қыз-келіншектер қатарында өзіндік орны бар, Зәмзәм Есжанова (1913-1993) мұрасы қарастырылды. Мұнда алғаш рет «Каспий толқыны», «Арман», «Ақжайық» т.б. күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктері айқындалды. Өзінің шығармашылығында Батыс Қазақстан күйшілік дәстүрін, соның ішінде Құрманғазы, Дина, Дәулеткерей, Түркеш күйшілігін дәріптейді.

Тірек сөздер: күйші қыз-келіншектер, суырып салма.

Ключевые слова: женщины-кюйши, импровизатор.

Keywords: women-kuyshti, improvise.

*Жалықпай үйретіп-ең балғындарды,
Іштегі арманды айтып, жүрек жарды.
Күйлерің «Шашу», «Шаттық», «Арман», «Жайық»,
«Каспийдің толқынымен» соқты жарды.*

**3. Есжанова шәкірті,
С.Аманғалиев**

Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектердің бірегейі, күй анасы – Динаның өнерін жалғаушы Зәмзәм Есжанова. Олай дейтіміз, көпшілік қыз-келіншектердің домбырашылық қасиеттері жоғары деңгейде бола тұра, күйшілігі, суырып салмалық қырларының тыс қалуы өзекті мәселе болып отыр. Осы тұрғыда бүгінгі тақырып кейіпкері – екі бағытты қатар ұстанған, айтар ойы күрделі, салмақты, көркем туынды авторы – артына қаншама шәкірт қалдыра, қазақ өнерін насихаттаған.

Атырау облысы, Махамбет ауданына қарасты 14-ауылда өнерді қадірлеген отбасында дүниеге келген. Әкесі Хасан ұста, шебер, үш қызын да өнерге баулыған. Әпкелері: Ғайша гармонда, Барша ән айтса, Зәмзәм домбырада ойнаған. «Топан», «Кеңес» күйлерін алты жастан бастап үйреніп, ел арасында «домбырашы қыз» атанған. Әкесі мен әпкелерінен жастай айырылған Зәмзәмнің анасымен бірге тұрмысы ауыр, көп қиыншылықтарды басынан кешкен, тағдыры оңай болмады. Атырау қаласындағы Қазақ драма театрына қызмет ете жүріп, көптеген қойылымдарда қатынасып, мұнайшылар оркестрінде ойнаған, скрипка, мандолина аспаптарын үйренген. Домбырасымен Құрманғазы, Дина күйлерін репертуарынан түсірмеген. Күйшіні даралайтын ақындық қасиеті тағы бар.

1958 жылы Мәскеуде өткен Қазақстан өнерпаздарының, 1960 жылы Алматы қаласында өткен Қазақстанның 40-жылдығына арналған фестивальдерде өз өнерін көрсеткен. 1972 жылы Жамбылдың 125- жылдығына ұйымдастырылған тойда көптеген өнер адамдарымен жүздесіп, академик А.Жұбановпен кездескен [1, 13].

Зәмзәм Есжанованың төл туындыларының музыкалық ерекшеліктерін айқындау мақсатта күйлерінің тақырыптарына, интонациялық-ырғақтық суреттерге, ладтық мазмұн мен композициялық құрылымдық ерекшеліктеріне басты назар аударылды. Жұмыс барысында салыстырмалы-типологиялық әдіс қолданылып, автордың өз күйлері мен Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі домбыра күйлері салыстырылды.

Санынан гөрі сапасына басты назар аударған өнерпаз анамыздың домбыраға арналған бес күйі бар. Оның екеуі – «Каспий толқыны» мен «Ақжайық» табиғат тақырыбына арналса, «Шашу» -

куанышты сәттегі көңіл-күй іспеттес болса, «Шаттық», «Арман» - адам бойындағы нәзік сезімдерді күйде сәтті бейнелеп, автордың шеберлігін айқындайды.

«Каспий толқыны» – шығу уақыты туралы қазақ өнерін зерттеуші, профессор К.Сахарбаеваның шәкірті М.Хайрушевпен бірігіп шығарған, З.Есжанова туралы арнайы жазылған «Күй ғұмыр» кітабында «1956-57 жылдары ойға келген күй» деп келтірсе [1, 20], «1953 жылы Алматыда өткен өнерпаздар байқауына қатысып, «Каспий толқыны» күйін белгілі композитор С.Құсайыновқа тыңдаттырып, нотасын жаздырып алады» [1, 13]. Бұл деректерге қарап, автордың тырнақалды туындысын шамамен, 1950 жылдарға жатқызсақ артық болмас деген ойдамыз. Тарихына келсек, күйші өз өмір жолдарын есіне алып, Каспийдің асау толқынының жағаға ұрып, арнасынан аса алмай кейін қайтып, саябырлаған сәтіне бейімдеп шығарған.

«Каспий толқыны» құрылысы – ән негізіне байланысты көпэлементті күйлер тобына кіретін болғандықтан, бас буын, транспозиция және үлкен сағадан құралған. Осы тектес күйлерде транспозиция диапазонының кеңдігі – кіші саға аумағын қамти кетуімен байланысты. Оған қоса, күйдің әрі өрбуін арнайы дайындықпен түскен үлкен сағада байқаймыз. Д. Нұрпейісованың «Әсем қоңыр», «16-жыл» күйлерінде осындай жүрісті көреміз.

Күй – эолийлік ладқа негізделген, өлшемі 7/8 болса да, аралас өлшемдер кездесуі қазақ күй өнеріндегі заңдылық, оған қоса, автор айтар ойын әр сәт сайын айқындай жеткізу мақсатында күй мазмұнын аша түседі, «атына заты сай» «Каспий толқыны» толқынның жағаға соғуын әсем жеткізеді. Мұндай өлшемдердің маңыздылығы Құрманғазының – «Машина», «Аман бол, шешем, аман бол», т.б. күйлерінде кездесіп отырады. Бұл тұрғыда ұстазының дәстүрлі ерекшелігін Зәмзәм Есжанованың өз бойына сіңіре, болашақ ұрпаққа жеткізді деп айта аламыз. Оған қоса, Құрманғазы моторикалық қағыс, яғни үздіксіз қағыс түрі басымырақ, жалғар буында ғана ырғақтық қағыс түрін кездестіреміз.



Орташа ойлы келетін күй желісінің бас буыны – «*d-g*» ладтық тіректе басталады. Салмақты жүретін күй барысы – көпэлементті топтамаға жатады. Бас буынның өзі үш элементтен тұрады: алғашқысы – күйдің бастамасы, негізгі таныстыруы (а); одан соң – негізгі ой дами түсе, «*g-c*» тіректе тоқтай, нақтылана ойналып, бастапқы әуенге қайтады (б); ал соңғысы – алғашқы әуеннен бастау ала, диапазонын кеңейте қайта өз қалпына түседі (в). Нота мазмұнында – аралас өлшемдер, 3/8, 6/8, 7/8, 10/8, 11/8 кездеседі. Күйде көпэлементтілікті көрсету үшін транспозиция¹ пайдаланады.



Батыс Қазақстан күйшілік өнеріне «*g-c'*» тіректегі транспозиция тән. Осы бастама жалғасын тауып, берілген тақырыпты толықтай ойнайды да, ашық ішек арқылы бас буынға күйді одан әрі жалғайды. Шағын дайындық такты кенет «*d-a'*» нотасынан бастап, кіші сағаның қатысынсыз, тікелей үлкен сағаға өтіп, әуен үстіңгі ішекте толықтай ойналады. Сағада бастапқы тақырыптың транспозицияланған күйі үстіңгі ішекте орындалады.

¹Транспозиция-латынша «transposito»-көшіру, орын ауыстыру, негізгі элементтердің өзге дыбыс биіктігінде ойналуы



Сағада ладтық қарама-қарсылыққа кенеледі. Шарықтау шегі – өзге буындарда аса көрінбеген жарқын ладтық бояуға ие болады. Бас буынға байланыс ашық ішектің қағылуымен жалғасады.

Күй соңы – бас буындағы негізгі элементтердің қайталана ойналуы арқылы қысқа қайыра тәмәм болады. Бұл кез теңіздің буырқана тасып, өз арнасына қайтып, тыншығанын айнытпай жеткізеді.



Атырау өңіріндегі Жайық өзені ақындарға қалам тартқызса, күйшілерге шабыт шақырды. «Жайық асу»¹ деп Махамбеттен бастаған күйшілер қауымы еркелете «Ақ Жайығым», «Ақ Жайық» деп қаншама көркем туындылар қалдырды. Осындай бір дүние күйші ана шығармашылығында да кездеседі.

«Ақ жайық» – күйшінің Жайық жағасындағы жалындап өткен жастық шағының куәсі. Қызықты сәттерін суреттер күй табиғатына жеңіл де сезімге беріле ойнау жарасымды. Қазақ күй өнерінде адам жан-дүниесін, рухани күйін жеткізуде сан алуан күйшілер табиғат тақырыбына арналған туындылармен байланыстыра әсем суреттеген.

Басынан соңына дейін бір ғана $\frac{5}{8}$ өлшемімен жүріп отыратын күй – өмірдің қайғысы мен қуанышын бірдей көтере білген автордың қайсарлығы мен салмақтылығын айқындағандай. «Каспий толқыны» туындысында толқын бейнесі жетік суреттелсе, Жайықтың ағысының жағаға соғуы секвенциялар арқылы күй табиғатын тыңдаушыға ұғындыра түседі. Екі төмен екі жоғары кезектесе жүретін қағыс түрі өлшеммен бірге біте қайнасып жатқандай.

«Ақжайық» - бас буын, орта буын мен 2 саға, яғни, кіші және үлкен сағалардан тұрады. Фригийлік ладта жүреді.

Күй мазмұны дәстүрлі «*d-a*» тірегінен бастау алып, кіріспе 10 такты таныстырудан соң, Дина күйлеріне тән ладгармониялық тіректің «*f-c*» нотасына ауысқандығын байқаймыз. Екінші ауысымда тақырып орта буынның диапазонын мейлінше ұлғайтып, «*b-f*» ноталарына дейін барып, әр кез көздеген «*a-es*» нотасына барып отырады. Ырғағы – Батыс Қазақстан күйлерінен алыс кетпейді. Әсіресе, Түркеш, Құрманғазы, Қауеннің «Сән-ау» күйіндегі элементтер келеді.

Орта буын «*g-c¹*» нотасынан басталса да, «*b-f*» ладтық тірекке тоқтайды. Үстіңгі ішек толығымен ойналып болған соң, әуен астыңғы ішекте ауысып, әдетінше секвенция арқылы жылжиды. «*g-c²*» нотасына дейін барып, қайталана шолақ қайырым байланысымен бас буынның екінші ауысымын қысқаша қайталап аяқтайды.

Күй – жалғасы кіші сағада «*d-a¹*» басталып, сол мезетте әуенді орта буын үстіңгі ішегінде сағада ойнап бола, диапазонын кеңейте «*d-c¹*» нотасына дейін жалғап, біртіндеп көтеріле бас буынға келіп аяқтайды.

Үлкен сағаның басталуы, кіші сағаның кіріспесі мен үстіңгі ішектегі әуеннің қайталануымен байланысты. Әрі қарай үлкен сағаның дамуы вариациялық түрде дамып, ырғақтық суреттің өзгеруіне жол береді. «*d-c²*» тірегіне барып тоқтаған жүріс, үстіңгі ішекке кезек береді. Үлкен

¹ Махамбет, З.Есжанова, Қ.Ахмедьяровтардың «Жайық» тақырыбына арналған күйлеріне музыкалық ерекшеліктері көрсетіліп, салыстырмалы талдау жасалынды.

сағаның интервалдық жүрістері Құрманғазының «Адай» күйі элементтерін аңғартса, интонациялық ырғақ – күйдің өзіндік болмысын айқындайды.



Содан соң барып «*d'*»-ге дейін барып,саға мүмкіндігін сарқа ойнап, секвенция арқылы бас буынға әкеледі. Осы аралықтағы «Ақ жайық» күйі мен Махамбеттің «Жайық асу» күйіндегі лига арқылы ойналу элементтерінен қарт Жайық өзенін суреттеудегі күйші-сазгерлердің ой-өрісінің ұштасқанын байқаймыз.

З.Есжанова-"Ақ жайық"



М.Өтемісұлы-«Жайық асу»



Күй – бас буындағы «*f-c'*» ладтық тіректегі ойын мен орта буынның толықтай қайталануы арқылы өз мәресіне жетеді. Күйде шарықтау шегі бөлімі болмағанда көбіне осындай қайталануларға жол беріледі.

«Жайық» туралы күйлердің қағыстарына назар аударсақ, жоғарыда көрсетілген күйлермен қоса, туынды мазмұнын ашу мақсатында Қ.Ахмедьяров та «Ақ Жайық» күйінде мына қағыс түрін қолданады. Сонымен қатар, үш күй бойында да триоль, лиганың кездесуі – ортақ тұжырым қалыптастырады.

М.Өтемісұлы-«Жайық асу»



З.Есжанова-«Ақ Жайық»



Қ.Ахмедьяров-«Ақ Жайық»



«Шаттық», «Шашу» күйлерінің шығу тарихы туралы, К.Сахарбаева еңбегінде [1, 8] 1978 жылы Атырау қаласында облыстық күй мерекесінде Зәмзәм апай жүлделі бірінші орынға ие болып, сол қуанышты сәтін күймен байланыстырғанын көрсеткен.

«...Зәмзәмнің репертуарында отыздан аса күйі бар,..өзі күй шығарады. Оның «Каспий толқыны», «Ақ Жайық», «Шаттық» күйлерін біз орындап тыңдағанымызда, заман тілін, әуенін түсініп шығарғаны,... қазақ аспапты музыкасын толықтыра түсетіні көрініп-ақ тұр», «Оның тартысында сыртын сұлулаймын деген талап жоқ. Күйлерді орнықты, ырғақ екпін жақтарын нақ ұстап тартады» [3, 119].

Күйші шығармашылығындағы техникалық мүмкіндікті, шапшандық пен біркелкі ойнау, жігерлілікті талап ететін туындының бірі. Эолийлі ладта жүретін, 2/4 өлшеміндегі күйдің болмысын оналтылық ырғақтық суретпен кіріспеден бастап, қағыстың бір төмен үш жоғары болуы – шаттанған жанның эмоциясын күй құрылысы әдемі суреттейді. Мұнда көңілді сезім басым. Жалпы күй құрылымы қысқа, бір ғана саға бар. Әр буында, яғни, сағадан басқасы, реприза арқылы қайталанады.

Осындай шаттану сезіміне арналған «Шаттанамын» атты туынды күйші А.Жайымовтың шығармашылығында кездеседі. Ол күйде өзіндік көркем де мол техникалық мүмкіндікті қажет ететін оттай жалындаған қуаныш сезімді суреттей, керемет көңіл-күйге бөлейді. Күй құрылысы әдеттегінен. Бірақ, бұл күйдің жарық көрінісі, автордың кәсіби дәрежедегі білімін айқын көрсетеді. «*d-a*» тірегінде басталатын күй, әрі қарай күтпеген шаттық сыйлайды. Мазмұны, табиғаты бөлек дүние болғанмен, Зәмзәм апайдың күйімен ұштасатын кезі – ол жалпылама күй болмысы жалындаған шаттық сезімді, қуана шабыттанғаны. Екі күй де бұл бағытта тақырыптың өз қырын аша алған деп білеміз.

Бас буын – кіріспе мен негізгі тақырыптан тұрады. Ладтық тірек «*d-a*». Күйді таныстыру тақырыбынан соң, «*g-c'*» нотасынан төмен сырғи «*a-e'*» тірегіне, орта буынның толықтай ойналуына жол береді. Орта буыннан шығып, бас буынға жалғар сәтте әр кез репризалы қысқаша әуен ойналады.



Саға – «*d-a'*» басталып, үстіңгі ішекте транспозициялы қайталаудан соң, астыңғы ішек «*d-c'*» нотасына берілген ойын секвенция арқылы «*d-d'*» байланыстырушы ладтық тіректе аялдай, репризалы қысқаша әуенге кезек береді. Күй соңы орта және бас буындардың, репризалы қысқаша әуендердің қайталануымен аяқталады.

«Шашу» – жылдам, жігерлі ойналатын, жалпы, автор күйлеріне тән жай эолийлік ладтағы күйлердің бірі. Шығу тарихынан алшақ кетпеген туынды мазмұны бойынан сергектік пен жалындаған жастықтың, болашақ күйші ұрпақтың дәстүрді сақтай көбеюін түсінікті тілмен жеткізеді. Өлшемдері - 2/4, 3/4. Өзге туындыларынан даралайтын ырғақтық суреттер – пунктир мен триоль, қағыстары да оқшауламай күй желісімен қоса әкетеді. Қарапайым классикалық үлгідегі құрылым – бас буын, орта буын және екі сағаның бірігуінен құралған. Күйде ілме қағыс түрі қолданылған. Мазмұны-әдетінше, бас буын, орта буын, кіші сағамен басталып, кең диапазонды үлкен сағаға ұласқан құрамнан тұрады.

Бас буында ладтық тірек негізінен «*d-a*» болғанымен, бастама «*e-a*» нотасында. Жалықтырмас, ықшамды жетік берілген ой – бас буын мен кіріспе тақырыпшаның ойынымен басталады.

Кезекті «*g-c'*» тіректен бастау ала, «*h-f*» тірегінде тұрақтаған орта буынның, үстіңгі ішектегі толыққанды ойынан соң, секвенциямен диапазонын кеңейте төмен жылжып, «*d'-a'*» нотасына дейін барады. Бұл буын пысықтала ойнала өзара байланыспен секвенция, одан соң нақтылай ойналған орта буынның әдемі безендірілген әшекейі арқылы бас буынның қайталануымен сағаға түседі.

Ретімен басталған кіші саға «*d-a'*» үстіңгі ішекте транспозициялық қайталаудан соң, өз кезегін астыңғы ішекте үлкен сағаның байланыса дамуына жол береді. Мұнда да үстіңгі ішекте әуеннің толықтай ойынынан соң, орта буынның «*d'-a'*» ойналуымен ұтымды секвенция арқылы бас буынға

келеді. Күй – бас буыны, кіріспе тақырыпша мен орта буыны ешбір өзгеріссіз толықтай ойналып, күй аяқталады.

«Арман» - әпкесі, күйші Барша Хасеноваға арналған күй. Қуанышынан қайғысы басым болған Барша өміріндегі сәттері туралы айтары мол, толғана төгіле, ойлана отырып орындалар философиялық күй.

Жоғарыда айтып өткеніміздей Зәмзәм күйшінің ақындық қасиетін «Арман - өмір» атты өлең жолдарынан тұратын толғаудан көреміз.

..Көп еді Барша апаның армандары,
Келгенде отыз екі жаста дүние салып,
Бір перзент көрмедім деп зарлағаны.
Баласы Карл жалғыз қала барды.
Келгенде отыз жасқа перзент көріп,
Мен өзім сол әкеден жастай қалдым,
Жеттім деп мұратына алданғаны.
Қолға алып домбыраны бастағаным...

деп назын айтса, ал мына бір жолдарында –

Алдымда Барша апам барым еді,
Бір уақыт жалғызбын деп қамығамын,
Өнерге асқан ол дарын еді.
Ағайын-туғандарды сағынамын.
Өнерін әкеміздің тастама деп,
Елімнің ұрпақтары болса, аман
«Үйренші, осы өнердің бәрін» деді.
Армандап өмірімде не қыламын...

дей келе, соңында былай деп аяқтайды. –

Тірлікте дүние пәни жалған бар ма?
Армансыз бұл дүниеде қалған бар ма?
Халқым-ау, неге айттың деп сөге көрме
Айтамын көңілімді қалғандарға...

Асықпай, ойлы орындалатын күй атына сай, арманның асқақтығын, салмақтылығын жеткізу жолында квинтоль көмегімен жүзеге асуда. 6/8 өлшемімен басталып, 8/8 өлшемі арқылы ойды нақтылай араласа жүріп отырады. Жалпы күй – II басқыштың төмендеуі бойынша фригийлік ладта жүрсе, сағада ғана VI басқыштың жоғарылатуы арқылы дорийлік ладпен жалғасады.

Күй барысы бас буын, орта буын және кіші, үлкен сағалардан тұрады. Шарықтау шегі – бас және орта буындардың қайталануы арқылы аяқталады.

«*d-a*» – квинтольмен басталып, дайындалған 2 тактыдан соң, «*e-a*» ладтық тірек арқылы өтіп, «*f-c*» ладтық тірегін де қамти кіріспені аяқтайды.

«*a-e*» тірегінде басталған орта буын толғау ретінде диапазоны «*c-g*» нотасына дейін жетіп көсіле жырлайды.

Саға – «*d-a'*» нотасында бастала үстіңгі ішектің жеткілікті ойынан соң, қайталана нақтылай жүретін әуеннің «*c*» нотасына дейін жетіп, жоғары көтерілген әуен – «*d-a*» тірегімен байланыса, орта буында аялдай, серпін алып, фермато белгісімен бір тыныстап алып, бас буынға келеді.

Ашық ішекпен басталған үлкен саға «*d-a'*» нотасынан жедел түрде «*d-d'*» нотасына өтіп, үстіңгі ішектегі шағын ойыннан астыңғы ішекке ауысып, диапазонды толықтай қамтиды. Кіші сағада «*a'*» нотасымен орта буынды байланыстыра көтерілсе, үлкен сағада ол «*g*» нотасы арқылы жүзеге асады. Буынның әрі қарай жүрісі кіші сағаның шешімімен тура бірдей.

Күй – орта буынның әуелгі толғай жырлаған күрделі ауқымды тақырыбының фермато арқылы бір тыныстай, соңғы «*d-a*» ладтық тірегінде квинтольмен қоса нақтылай ойналуымен өз мәресіне жетеді.

Зәмзәм күйшінің туындылары әр біреуі – бір төбе. Автордың ішкі дүниесі мен қолтаңбасы айқын сезілетін күйлерінен ұқсастықтан гөрі айырмашылықтарды жиі байқауға болады. Ұстазы Құрманғазының, Динаның, жалпы Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі орындаушылық пен шығармашылықты меңгере, насихаттай жүріп, өзіндік бағытын қалыптастыра білген.

Негізінен күйлері минорға жақын – эолийлік, фригийлік және дорийлік ладтарда жүреді. Аралас, күрделі өлшемдер, секвенция, фермато қолдану – салмақты, ойлы, философиялық туындыларының мазмұнын ашып, тыңдаушыға жақындата түседі. Әр буынның қайталай ойналуы, нақтылықты көрсетеді. Түрлі ладтық тіректе басталатын күйлер қатары-сазгердің жан-жақтылығын зерделейді. Толыққанды, екі сағалы туындыларында баппен, салиқалы ойды білдірер ырғақтық композицияны құрайды..

Көбіне көп кездесетін триоль, квинтольдар – сазгердің тауқыметінің ауырлығын, тағдырындағы шырғалаңдарды суреттейді. Сол қиындықтардың бәрінен аспай-саспай, сабыр мен ақылды серік етіп жеңе білген күйші өмірінің оңай болмағандығы да көрінер. Өмірін халқына арнап, туындыларымен сыр шерткен күйші шеберлігі терең сезімге бөлеп, жанды тербейді.

Батыс Қазақстан күйшілік дәстүріндегі қыз-келіншектер қатарында орындаушылығынан бастап, күйшілігімен қоса ақындығы – Зәмзәм апайдың қасиеті мен талантын дараламай қоймады. Ескі дәстүр мен жаңашылдықтың көпірі іспеттес бола білген күйші – қазақ халқының өнерпаз қыз-келіншектері ішіндегі бірегей тұлға.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. **Сахарбаева К., Хайрушев М.** Күй-ғұмыр – Алматы, 1997. – 56б.
2. **Сахарбаева К.** Атырау ән-куй мухиты – Алматы, 2001-784 б.
3. **Жұбанов А.** Ғасырлар пернесі – Алматы, 2000 ж.-328б.
4. **Утеғалиева С.** Программа Этносольфеджио для студентов-домбристов факультета народной музыки. – Алматы, 2005 – 40с.
5. **Темиргалиева С., Утеғалиева С.** «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. Алматы: Лем, 2008. – 130с.
6. **Утеғалиева С.** Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). – Москва, 2013 – 528с.

REFERENCES

1. **Saharbaeva K., Hajrušev M.** Kùj-ğumyr – Almaty, 1997. – 56b.
2. **Saharbaeva K.** Atyrau an-kuj muhity – Almaty, 2001-784 b.
3. **Žubanov A.** Ğasyrlar pernesi – Almaty, 2000 ž.-328b.
4. **Utegalieva S.** Programma Ètnosol’ fedžio dlâ studentov-dombristov fakul’teta narodnoj muzyki. – Almaty, 2005 – 40s.
5. **Temirgalieva S., Utegalieva S.** «Turkmenskie» kûi v dombrovoj tradicii Zapadnogo Kazahstana. Almaty: Lem, 2008. – 130s.
6. **Utegalieva S.** Zvukovoj mir muzyki tûrkskih narodov: teoriâ, istoriâ, praktika (na materiale instrumental’nyh tradicij Central’noj Azii). – Moskva, 2013 – 528s.

Мольдир КИСАМЕДЕНОВА

Магистрант 2 курса специальности «Музыковедения» КНК им. Курмангазы

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КЮЕВ ЗАМЗАМ ЕСЖАНОВОЙ

Резюме:

Данная статья посвящена творческому наследию Замзам Есжановой (1913-1993) – одной из известных домбристок, женщин-кюйши Западного Казахстана. В ней впервые выявляются музыкальные-стилевые особенности ее авторских сочинений, таких как «Каспий толкыны», «Арман», «Акжайык» и др. В создании кюев она следует лучшим домбровым традициям кюйши Западного Казахстана: Курмангазы, Дины, Даулеткерей, Туркеша и др.

Ключевые слова: женщины-кюйши, импровизатор.

Moldir KISAMEDENOVA

2nd year Master student of Musicology, Kurmangazy Kazakh National Conservatory

MUSICAL-STYLE FEATURES OF ZAMZAM ESZHANOVA KYUIS

Summary:

This article is devoted to the creative heritage of Zamzam Eszhanova (1913-1993), who is one of the famous dombrashy (Dombra player), women-kuyshi of Western Kazakhstan. The stylistic peculiarities of her Dombra music, especially kuissuch as «Caspian Tolky», «Arman», «Akzhayik» and etc. are examined in first time. In own works she is realized the best traditions of Western Kazakhstanian kuyshis such as Kurmangazy, Dina, Dauletkeri, Turkish and others.

Keywords: women-kuyshi, improvise.

ӘОЖ 78.03

ТАЛҒАТ ӘБУҒАЗЫ*Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның магистранты***ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН ӨңІРІНЕН ШЫҚҚАН ӘНШІ-АҚЫНДАР***(Уәйіс Шондыбайұлы, Ноғайбай Сүлейменұлы және Әсет Найманбайұлы)*

Бұл мақалада Шығыс Қазақстан өңірінің Әншілік дәстүрі туралы, оның тарихы, көрнекті өкілдері және әрқайсысының ерекшеліктері туралы баяндалады. Мақалада аты аталған әншілердің кейінгі музыкатанушы және өнертанушы зерттеушілер тарапынан қаншалықты зерделенгені қысқаша айтылады. Әсет Найманбаевтың әншілігі туралы қазақ әдебиетімен өнері тарихында айтылып жүрген әңгімелері аз емес. Ноғайбай Сүлейменұлы және Уәйіс Шондыбайұлы жайында атақты әдебиеттанушы және кейбір ғалымдардан басқа көп ешкім біле бермейді. Жалпы халыққа кеңінен таныс деп айта алмаймыз. Осы тұрғыдан қарағанда мақалада аталған үш тұлғаның шығармашылығына тоқталады.

Кілттік сөздер: домбыра, әншілік мектеп, әншілік дәстүр, дәстүрлі ән, музыка мәдениеті.

Ключевые слова: домбра, песенная школа, песенная традиция, традиционная песня, музыкальная культура.

Keywords: dombra, song-composing school, song tradition, traditional song, musical culture.

Атақты жазушы, әдебиеттанушы ғалым Ақселеу Сейдімбек: «Ешбір әдеби жанр дүниеге өзінің толысқан, кемелденген үлгісінде туа салмайды. Уақыттың сұранысына орай оның алғашқы нышаны, даму эволюциясы болады», – деген [2, 15 б]. Осы сөзді қазақ ән өнерінің ілкідегі пайда болу тарихына қолданудың ешбір қателігі жоқ. Қазақ ән өнері де бірден туа салып шырқау биігіне көтеріле қойды деу әбестік болар еді. Атақты әнші Бекболат Тілеухан қазақтың қара өлең жайлы айтқан бір сөзінде былай деген еді: «Ғасырлар бойы желісі үзілмеген халық даналағының бір белгілі үрдіске түсіп, қалыптасқан философиялық ой-тұжырымының сомдалған көрінісі, дүниетанымы мен бітімі, болмысының бейнесіндей ғажайып жанрдың маңызы аса зор.

Жас пен кәріге, қыз бенен бозбалаға, қысқасы баршаға ортақ болып, бастау көзін ықылым заманнан алып, бүгінге сынын алдырмай жеткен қара өлеңнің құдіреті ұлтпен бірге жасасып келе жатқаны қуантарлық жайт». Заманымыздың көрнекті ақыны Мұқағали Мақатаев:

«Қазақтың қара өлеңі құдіретім,

Мұнда бір сұмдық сыр бар естілмеген, – десе дегендей...» [3, 6 б]. Демек, қазақ қара өлеңінің тарихы қанша ғасырлар бұрын пайда болған болса, әншілік мектептердің де ілкі бастамасын сол дәуірлерден іздеу ләзім. Дәл қай күні, қай қоғамда әншілік қалыптаса бастағанын тап басу қиын екені де рас. Алайда, ән – адам жанының сүйеніші, жұбанышы екенін ескерсек қазақ ән өнері де қазақ ұлты өмір сүре бастаған кезеңмен бірге жасасып келе жатқанын болжау көп қиындық тудырмайды.

Қазақтың ұлттық музыка қорының ішінде ән жанры ерекше орын алады. «Ән – өмір шежіресі, өмірдің сәулесі, музыка біткеннің негізі, керегетасы, халықтың игілігі мен ақыл-парасаты», – деп, жазушы Алексей Толстой айтқандай қазақ әншілік өнер тарихы ұлт өмірінің шежірелі сипаттамасы еді.

«Халықтың дәстүрлі әндерінің таралып, біздің дәуірімізге жетуінің өзі халық әншілерінің өнерімен тығыз байланысты. Өйткені, сол әнші арқылы әнді естіп, ұғынамыз, сырына қанамыз. Әншілердің шығармашылық жолы, ұлттық дәстүрді сақтаушы ғана емес, бұрынғы мен бүгінгінің арасын жалғастырушы ретінде көрінеді. Осы күні бүкіл халық игілігіне айналып, қазақ музыкасы мәдениетіне кесек кірпіш болып қаланған атышулы әнші-композиторларымыздың классикалық шығармалары осының айғағы. Бұдан жүздеген жылдар бұрын дүниеге келіп, сол уақыттың, сол заманның көрінісі мен тіршілігін суреттеген бұл туындылар бүгінгі күнде өз қасиеттерін сақтаумен бірге, бұрынғыдан да түрлене түсуде. Мұның құпиясы, біздіңше халық таланттарының озық дарындылығында болса керек. Олардың әндері – адам сезімін оятып, ойын қозғап, толғандыратын мәнді-мазмұнды шығармалар. Ондай үлгілер тарихтың сан қилы талқысына түсіп, неше буын елдің

колынан өтсе де, өз маңыздылығын жоймастан, адамның өнегелі мақсаттарын жырлап келеді» [4, 21 б].

Ән – жауынгер жанр. Ол өмірдегі күнделікті оқиғаларға дер кезінде үн қосып отыратын идеологиялық құралдың бірі. «Әннің қызметі тек көңіл көтерумен шектелмейді, ол – әлеуметтік жүк көтеретін шығарма», – деп жазушы Ғабит Мүсірепов айтқандай, ән қайсы уақытта да демократиялық көзқарасты бейнелеп келген. Сондай-ақ, әнде халықтың басынан кешірген жазылғандықтан, оны тыңдайтын да, орындайтын да, төрешісі де халық. Сондықтан да, ән тағдыры жалпы жұртты толғантпай қоймайды.

Заманнан заманға өзгеріске ұшырап отыратын халық өмірімен байланысты ән де дамып, өзгеріп, ерекшеленіп, сұрыпталады. Әннің тууы қазақ халқының тарихи дамуымен байланысты, ән – халық өмірінің сәулесі.

«Біздіңше» – дейді музыка зерттеушісі З. Қоспақов өзінің «Қазақтың әншілік өнері» атты кітабында: «әнші-ақын, әнші-композиторлардың алғаш, жеке-дара өнерпаз ретінде жіктеліп, таралуы жыршы, жыраулардың қызметіне байланысты болса керек. Сондықтан да, сол жыршы, жыраулардың өзі қазақ ән өнерінің тұңғыш өкілдері болуға тиіс. Ендеше, сол атышулы Ақан сері, Біржан сал, Жаяу Мұса, Естай, Әсет, Шашубай, Қали, Кенен, Манарбек, Жүсіпбек, Ғарифолла, Құтбай, Дәнештердің әншілік өнерін ата дәстүрден сабақталып, ана сүтімен қалыптасқан арна деп қарауымыз керек. Сол сияқты қоғамда өмір сүрген әр түрлі топтардың көзқарастары мен ой мүддесі де ән арқылы көрініс тауып, бізге жетті. Бір сөзбен айтқанда, ән өнері – өмірдегі қоғамдық құрылыстың жай-жапсарын суреттей алатын идеялық құралдың бірі.

Ерте кезде, ән бірден-бірге, бір жерден екінші жерге, ауыздан-ауызға таралып, ауызша үйрену арқылы меңгерілген. Ол заман жай сауаттың да, музыкалық сауаттың да жоқ кезі еді» [4, 23 б].

Әннің халық аузында сақталып, таралу жолдарының өзінше себептері бар. Ол уақытта қазіргідей композитордың шығармасын профессионал әнші жаттап алып, радио-теледидар арқылы орындайтын жағдайдың жоқтығынан шығарған әнін айтып, халыққа тарататын да композитордың өзі болды. Егер, ол композитордың әншілік өнері басым болса, онда орындалған әннің көркемдік дәрежесі де жоғары, сапалы болып шығып, тыңдаушыларды қызықтырып, олардың көкейлеріне тез қонатын. Ал, жақсы ән шығарып, бірақ оны автордың өзі тиісті дәрежеде орындай алмаса, ол шығарма аз таралумен қатар, кейде ұмытылып та кететін еді. Әнші, жыршылар бір жерден екінші жерге барып, өнерлерін көрсетіп, елдің сыйлы қонағы болып жүрді. Әннің халық аузында сақталуындағы шарттардың бірі – жоғарыда айтылған жайлар болса, екіншіден шығарманың ел өмірімен байланыстылығы, ән мазмұнының тереңдігі, тілінің өткірлігі де оның өмірін ұзартатын қасиеттерге айналды.

Осы тұрғыдан алғанда, Шығыс Қазақстан өңіріндегі әншілік өнер және оның даму жолдары да жоғарыда айтылған қағидалар негізінде талдауды, зерделеуді қажет етеді. Тіпті, кейбір тарихшы-әдебиетшілердің «Алтай өңірі адамзаттық мәдениеттің бастау алған аймағы» дейтін әфсаналарына сүйенсек, қазақ ән өнеріндегі ең бір көне нұсқаларды да дәл осы әншілік мектептен кездестіріп қалуымыз да ғажап емес. Сонымен қатар, Алтай-Тарбағатай әншілік мектебінің қалыптасу, етек жаю, әншілік ерекшеліктерінің мәлім болуы сынды жағдайлар мен кейінгі кәсіби әншілермен ұрпақ сабақтастығы, шығармашылық байланысы да талқылауға, талдауға зәру. Осы күнге дейін Алтай-Тарбағатай әншілік мектебінің, яғни, Шығыс Қазақстан өңірінен шыққан әнші-ақындар мұрасының толық игерілмеуі, жеке зерттеу нысаны ретінде жинақталмауы біздің мақаламыздың негізгі өзегіне айналып отыр.

Шығыс Қазақстан әншілік мектебіне жататын әнші-ақындардың толық тізімін жасау әзірше мүмкін емес. Бірақ, ауызды қу шөппен сүртуге де келмейді. Абыз ақын Абайдан бастап, Шәкәрім, Ноғайбай, Ақылбай, Уәйіс, Берікбол, Әлмағамбет, Мұхамеджан, Әсет, Шәкір бастаған тұлғалардың ізін басқан Әміре, Санақ, Жәнібек, Мәдениет, Болат, Келденбай, Тұрсынғазы т.б. әншілердің атын атауға болады. Әсіресе, солардың ішінде Уәйіс Шондыбайұлы, Ноғайбай Соқыр және Әсет Найманбаевтың әншілік, ақындық мұрасы туралы мәлімет баршылық.

Абайдың ақын әрі әнші шәкірттерінің бірегейі, Шығыс Қазақстан өңіріндегі әншілік өнердің ұлы тұлғасы саналатын әншінің бірі – Уәйіс Шондыбайұлы. Ол Абайдың талантты ақын шәкірттерінің қатарында аталады. Ол әрі әнші, домбырашы, гармоншы және өзі де ән шығаратын сегіз қырлы өнерпаз. Уәйістің ақындық, әншілік өнері өз заманында өз ортасына әйгілі болған. Абай оның өнерпаз, жас талапкер екенін естіп, білген соң, әдейі арнап шақыртып алып, өлең

айтқызып, ән салдырған. Ұлы ақынның сондай мінезі жөнінде Көкбай былай дейді: «Өлең айтқыш жігіттердің сөздерінде нәр, жұғын болса, дәмді сөзін көріп риза болса, ондайлардың өлеңді көбірек айтқанын тілейтін... Өзі біреуге ұзақ әңгіме, ұзақ жыр сияқты нәрселерді айтқызғанда ешуақытта басқа бөтен нәрселерге аумай, таза көңілмен, үлкен ықыласпен тыңдайтын және әрқашан сондайды тыңдап болған соң, мағынасы мен мәнін ұғындырып сын айтатын» [5, 388-390].

Мұхтар Әуезов «Абай жолы» романында да Уәйіс ақын есімін атап өтеді. Бұл туралы жазушы: «Бір топ жолдасымен Байғабылдан Ақылбай келген. Абайдың сәлемін, осы соңғы жылдарда «ақын» деген атағы шыққан Керей Уәйіс, Топайдан Бейсембай деген ақындар да келіпті. Түстен бері осы қонақтар Абайдың үйіне келіп, сәлем берісіп, түстік астан, күндізгі шайдан ішті. Отаулар, қонақ үйлер, көрші үйлердің қазіргі жататын орындарын анықтасты» [6, 145]. Есімі ұлы жазушының әйгілі романына кірсе де Уәйіс Шондыбайұлының әншілік қыры әлі күнге жан-жақты зерттелген емес. Оның әндері мен өлеңдері өнертанушылар мен музыкатанушылардың аузына іліксе де жалпыхалықтық талқылауға, жаппай қолданысқа түсе қоймады. Бұл туралы кезінде Абайтанушы ғалым Қайым Мұхаметханов та атап өтіпті. Уәйіс Шондыбайұлы жайында бізге жеткен нақты мәліметтер мен оның өмірбаяны туралы деректер осы Қайым Мұхаметханов жазбаларынан ғана табылады.

«Уәйіс Шондыбайұлы қазіргі Семей облысы Шұбартау ауданы, Баршатас селосында, бұрынғы Дағанды болысы, 12-ауыл, Жылтыр деген жерде 1873 жылы дүниеге келіпті. Руы – Керей, Бегімбет-Бекназар, Қожагелді-Көлібай. Шондыбайдың Уәйістен басқа төрт баласы болыпты. Олар – Мұхамедияр, Жүніс – Уәйістің ағалары, Исатай, Естай – інілері. Бұл екі інісі де әнші болған.

Табиғи дарынды Уәйіс жас жігіт кезінде серілік құрып, серуендеп, Семей, Қарқаралы, Кереу, Зайсан елдерін аралап өлең айтып, ән салыпты.

1893-94 жылдары Абайдың шақыруымен келген Уәйіс, ұлы ақынның талантты, білімді шәкірттері Мағауия, Ақылбай, Көкбайлардың тобына қосылады. Абайдың өсиетін тыңдап, ұғып, еңбекші халық мүддесін жырлайтын, азамат ақын болады. Бұл айтқанымызды оның жаңа табылған өлеңдері де дәлелдейді.

«...Жан құрбан халық үшін қылайық та,
Бұл істен не боламыз қашқанымыз.
Ақылын айтып, айтып Абай кеткен,
Қазақта сол емес пе асқанымыз».

Ақындық өнерде Абайдан үлгі-өнеге алып, оның өсиетін көп тыңдап, терең түсініп, мол тағлым алған Уәйіс ұлы ақынның саналы шәкірті болады» [1, 185-186].

Ғалым Қайым Мұхаметханов Уәйіс Шондыбайұлы жайындағы мағлұматтың көбін әншінің жиені Нәсіпбек Сәменбетовтен алғанын айтады. 1983 жылы 6 қазан күні Шұбартау ауданынан Қ. Мұхаметхановқа хат келеді. Онда Уәйіс ақын туралы және қолжазба өлеңдері бар болып шығады. Ал, өлеңдерді топтастырып, жинап, сақтап келген Уәйістің екінші ағасы Жүністің немересі Майдан Құрмашев деген азамат болса керек. Ол ғалымға жазған хатында: «Бұл табылған шығармаларының тақырыптары мен мазмұны біз үшін өте күрделі. Оны ғылым және әдебиет тұрғысынан зерттеу, талдау сіздің назарыңызға ілінері сөзсіз деп ойлаймын. Мен және Майдан да әдебиетші емеспіз. Менің мамандығым – инженер, ал, Майдан – мал дәрігері. Сондықтан осы деректерді ғалым-әдебиетші сізге жібере отырып, баспа бетіне беріп, өзіңіздің пікіріңіз бен ғылыми талдауыңызды және Уәйіс шығармаларының жарыққа шығуына үлкен үлес қосады деген үміттеміз», – дейді. Осы арқылы Н. Сәменбетов баба рухы алдындағы парызынан құтылса, ғалым Қ. Мұхаметханов өзінің «Абайдың ақындық айналасы» дейтін атышулы ғылыми жұмысын нәрлендіре, толықтыра түскені анық.

Уәйіс Шондыбайұлының артында қалған мұраларының ішінде ең атақты дегені екі поэмасы сақталыпты. Соның бірі – «Ивануша дурачок» деп аталады. Білетін адамдардың айтуы бойынша бұл шығарманың тақырыбын Уәйіске Абай берген екен, өлеңмен жазылған орыс ертегісінің уақиғасынан оған айтып беріпті және орысша жақсы білетін бір шәкіртіне, орысшасын Уәйіске оқып беріп, түсіндір деп тапсырған екен.

Уәйісті көрген, онымен ауылдас болған, Ағдари Оразалинов: «Орыс шаруалары жайлы «Иван» деген поэма жазғанын және көптеген өлеңдері барын білетінбіз», – дейді [7]. «Иванушка дурачок» поэмасының уақиғасы П. И. Ершовтың (1815-1869) «Конек-Горбунок» атты белгілі ертегі-дастанынан алынған. Бұл шығарманың авторы Уәйіс ақын.

«Тәукенің Керей еліне шабуылы туралы поэманың өз қолындағы нұсқасы мен жоғарыда айтылған, Төлеусары Өскенбаевтың жазбасын салыстырып қарағанда, кейбір жеке сөздері болмаса, екеуі бірдей болып шықты. Поэмада Тобықты мен Керей елінің арасында анық болған уақиға суреттеледі. Поэмада сипатталатын адамдардың бәрі де өмірде болған кісілер. Тәукемен шайқасын Керей батыры дейтін – Жікісай Уәйістің өз елінің адамы және замандас, құрдасы. Уақиғаның қай жылы, қалай болғаны жайында қолымызда толық мағлұмат бар», – дейді абайтанушы ғалым Қ. Мұхаметханов [1, 185-186 бб]. Алтай-Тарбағатай әншілік мектебінің тағы бір жарқын өкілі – алты алашқа «Ноғайбай Соқыр» атымен танылған ақын Ноғайбай Сүлейменұлы.

Руым — Қаракерей, шешем — Мұрын,

Жеті ата Жолымбетке төккен нұрын.

Батыры Қаракерей ер Қабанбай,

Аталған кімнің аты одан бұрын, – деп жырлаған ақын әрі әнші тұлғаның өмірдегі әлі күнге толық зерттелген емес. Тіпті, өзі өмір сүрген заманда да, кейінгі әдебиетшілер мен өнертанушылардың да назарынан тыс қалған. Бірақ, ақын аты ұмытылған жоқ. Оның көзін көріп, әнін тындап өскен халық ардақ тұтқан ақынын есінен шығармапты. Ноғайбай Сүлейменұлы туралы ең алғашқы жазбаша дерек орыстың танымал этнографы А.Ивановскийдің «Қазақтың халық ақыны-әнші Ноғайбай» дейтін мақаласы арқылы жеткен. Бұл туралы 2003 жылы жазушы Әбділдәбек Салықбай мынадай мәлімет айтады: «Музыкальная культура Казахстана» деген еңбекте бұл мақала қысқартылып басылғанын айттық. Сол қысқартуда басқасы өз алдына А.Ивановскийдің Ноғайбаймен кездескен мерзімі де қысқарып, «Бұл 1888 жылы маусым айының аяқ кезі еді» дегеннің орнына «Бұл 1888 жылдың аяқ кезі еді» болып басылып кеткен. Осы мәселе зерттеушілердің көпшілігін шатастырған.

А.Ивановский бұл туындысын аса биік пафоспен, өнерге деген зор құрметпен жазған. Құдды қара сөзбен жазылған көркем толғау не шебер суреткердің қолынан шыққан эссе, новелла дерсің. Зерттеуші Ноғайбайды 1888 жылы маусымның соңында үш жағын тау қоршаған қазан шұңқырда отырған Садықан деген тамырының үйінде кездестіреді. Оның сезімталдығына, жырының тыңдаушысын тұтқындап, баурап алар орасан зор қуатына тәнті болады. Ноғайбай жырлаған жатақтар туралы айта келіп автор «*Жүздеген адамдар оған маңдайын соқты, қаншама жүзі сол соққыдан оңалмады, қаншама жүзі екінші көрмейтіндей етіп қазақ даласынан лақтырылып тасталды. Ең жанға бататыны – <...> “жатақтардың” ешкімнің көзіне түспейтіні, ешкімнің оларға көмек бермейтіні...*» – дейді.

«Ақырған аяз бен қытымыр қыстың қапарлы бораны жылы баспана іздеу жолында қазақты еріксіз бай казакқа әкеледі. Мал қораға тақау, кейде тіпті онымен жапсарлас тұрған шағын гана күркешеді жатақ енді қыстап шықпақ. Күркенің өзі топырақпен, мал қиымен сыланып, жамалып-жасқалған», – дей келіп автор жатақтың адам төзгісіз ауыр халіне жұртшылық назарын аудартуға тырысады. Бұл – отарлық пиғылдағы пенденің сөзі емес, түсінігі терең, жүрегі үлкен жанның сөзі. Бәлкім, кейін бұзылмаса, ол кезде А. Ивановскийдің ниеті түзу болған сияқты.

Бір өкініштісі – А. Ивановский бұл мақаласында кейінгіге дерек болар нақты мәліметтермен сөйлемей, бейнелі сөздерге көбірек жүгінген. Ноғайбайдың ата-тегі, бала-шағасы, әйелі, өлеңдерінің мәтіні, әндерінің нотасы, т. б. аса қажет мағлұматтар мақалада жоққа тән» [10].

Ноғайбай туралы келесі дерек 1903 жылы шыққан «*Россия. XVIII том. Полное географическое описание нашего общества. Киргизский край*» деген кітапта кездеседі. Онда ақын есімі Шортанбай, Абаймен қатар аталады. Ноғайбай ақын мұнда жарлы-жақыбайлардың, жатақтардың мұң-шерін жырлаушы ретінде аталып өткен [8].

Кейбір деректерде Зайсан өңіріне 1926 жылы экспедицияға барған әйгілі ғалым Ә.Марғұлан да Ноғайбай өлеңдерінің кең таралғанына назар аударған деседі. Ғалым Зайсан қаласының сол кездегі 70 жасар тұрғыны Әнваридің бай мұрағатын қолына түсіре алмағаны үшін «*Сол архивте Ноғайбай загіптың да жыр маржандары кетті-ау*» деп өкінген көрінеді. Санкт-Петербургтен келген экспедицияның мақсаты әдеби мұраларды жинауға қатыссыз болғандықтан, Ә.Марғұланның Ноғайбай жырларын ел арасынан іздеп жүріп, жазып алуға мұршасы болмаған сияқты [10].

Сонымен қатар, қолда бар дерекке қарағанда Ноғайбай ақынды ғылыми тұрғыдан алғаш зерттеп, ол туралы арнайы мақала жазған — академик Ахмет Жұбанов. 1962 жылы орыс

тілінде «Қазақ совет музыкасының тарихы жөніндегі очерктер» деген еңбек шығады. Академик ғалым осы кітапқа кіріспе ретінде орыс тілінде «Қазақ халқының Ұлы Октябрь Социалистік революциясына дейінгі музыкасы» деген көлемді мақала жазып, А.Ивановскийдің әйгілі мақаласынан дәйексөз келтіреді.

Осыдан соң А.Жұбанов «Ақын әнші Ноғайбай» атты мақала жазыпты. Ол ғалымның «Ән-күй сапары» (А., 1976. 85-90-бб) кітабында жарияланған. Сонымен қатар, сазгер ғалым осы еңбегінде А.Ивановский мақаласының «Қазақстанның музыка мәдениеті» кітабында жарияланған нұсқасымен шектеліп қалмай, өз бетінше зерттеу жүргізген. *«А.Ивановский орыс тіліне қарасөзбен аударған Ноғайбай өлеңдерінің оригиналы болар деп біз “Ақмола облыстық Ведомостерінің” өткен ғасырдың тоқсаныншы жылдарындағы нөмерлерін қарадық, — деп жазады А.Жұбанов. — Онда да қазақша қарасөзбен баяндалыпты. Сондықтан бұл арада орысша оригиналынан үнемі аударып отырдық. Орысша оригиналымен танысқысы келгендер «Этнографическое обозрение» журналының, 1839 жылы шыққан үшінші кітабынан табады»,* – дейді автор [11, 87].

Ал, өнертанушы-ғалым, сазгер Илия Жақанов та Ноғайбай мұрасы туралы «Үзілген ән» дейтін еңбегінде біршама мәлімет келтіреді. Тіпті, әнші атын бір кездері академик А. Жұбановтан естігенін айта келе, оның шығармаларын іздестіріп Шығыс Қазақстан өңірін, Қытайдағы және Монғолиядағы қазақтар арасына барғанын, азды-көпті дерек тапқанын жазады.

Заман қыспағына мойынсымай, ән күдіретін терең түсініп, халқын ән мен күйге бөлеген саналы әнші Әсет – қазақ әдебиетінде ақын, ұлттық мәдениетімізде әнші-сазгер ретінде ерекше орын алған тұлға.

Әсет ән салғанда қазақ түгілі ұйғыр, қытай, орысқа дейін сөз астарын түсінбесе де, дауысына таңырқап, қызыға бар ынтасымен тындайтын болған екен. Әсет әншілігімен қоса, сөз төркінін терең түсіне білетін дарынына ақылы сай суырыпсалма және жазба ақын болған. Ол қолына қалам алып, ән өлкесіндегі жанрдың барлығын қамтуға тырысқан, мысалы, көпшілікке белгілі әндерімен қоса, өлең-өсиет термелерін, арнау-аужарларын, беташар, жоқтау, қоштасу және көптеген қисса-дастандар жазып, оны жатқа жырлаған. Көптеген үлкен айтыстарға қатысып, өзінің жүйрік ойлы, сөз маржандарын шебер қолдана білуі арқасында кез-келген ортада ауыздықпен алысып, жеке дара суырыла шыққан тұлпардай барша жұртты таң қалдырып, тамсандырған. Данышпан Абай өз заманында өлең-сөзге, әнге, ауыз әдебиеті мен айтысқа жаны құмар бірқатар жігіттердің басын қосып, олардың талантын байқап ақындыққа баулығанын «Абай жолы» роман-эпопеясынан білеміз. Хакім Абай өзінің Көкбай, Мағауия, Әсет, Уәйіс, Әріп, Шәкәрім, т.б. сынды шәкірттеріне тарсырма беріп, ақындықтарын сарапқа салып, тексерген. Өлең-сөздің парқын терең түсініп, өзі айтқандай «айналасы теп-тегіс, жұмыр келетін» өлең жазуға машықтаған. Соның салдарынан ақынның қағілез шәкірттерінің бірі Әсет ақындықты та бір адамдай терең меңгеріп, оның үстіне суырыпсалмалық қасиетін дамытып, талай айтыста алдына жан салмаған асқан ақын болған. Ал ақынның әншілігі өз алдына бір мұра, бір кітап екендігі айтпаса да түсінікті. Себебі, Әсет әуелі ел-жұртына «әнші» ретінде танылды.

Шебер әнші болу кез-келгеннің маңдайына бұйырған бақ емес. Ол үшін, ән айтатын адамның дауысы зор, құлаққа жағымды, әнді жүрегімен айта білетін қасиетке ие болуы қажет. Әсет мұндай қасиеттерден кенде болмаған. Әсет тынысы кең, дауысы биік шебер орындаушы болғандықтан, оның әндері де көбіне биік, өрнекті пікірлер арқылы түрленіп, гүлденіп арнасына сыймаған дариядай шалқып отырады. Бұған Әсет әндерінің сөздері дәлел бола алады.

«Ән басып, мейір қандыра салғандай қып,

Үйреніп жастар ғибрат алғандай ғып», – деп салады Әсет, өз сөзі айтып тұрғандай, әнге басқан, әнге салған адам тыңдаушының мерейін қандыруы керек, демек әнші – Әсет бұл үдеден шығады. Тағы бірде «Айғайға қайран даусым ерінбеген», – дейді. Біз бұл сөзден, әншінің ешқашан да әл салудан жасқанбағандығын, тайсалмағандығын аңғарамыз. Әсеттің дауысы зор, диапазоны кең, әншілігі өзгеден басым, ерекше болған дейміз ғой, ақынның өлең жолынан мысал келтірер болсақ, шынымен дауысының қандай болғандығын байқаймыз:

«Алашқа атым шыққан Әсет ақын,

Өлеңім – жан жолдасым маған жақын.

Аңыраған аспан-көкке асқақ үнім,

Саған да уақыт жетті қарлығытын», – деген шумақ әнші-ақынның өмірмен қош айтысар сәті таяу қалғанда жазғандығын, кезінде дүрілдетіп, аңыратып, дауысы аспанға жетіп ән салғандығын көреміз. Әнші дауысының шын мәнінде «аспан-көкке жетіп, аңырайтындай» күші болса және оған Әсеттің өзі осылай деп баға беріп тұрса, бұл анық шындық. Тіпті, Әсет дауысын тыңдамай-ақ, оның дауысы мен ән салу қарқыны, әншілік образы мен характері қандай болғандығын жұлқынған, дауылдай соққан, екпінді өлеңдерінен байқаймыз. Тағы бір мысал:

«Арғынмын, атым – Әсет арындаған,
Арындап ән сала ма дарымаған.
Аспанның аясында ән шалқытқан,

Бұлбұлмын дауысы көкте дамылдаған», – деп өзін бұлбұлға теңейді. Ән салғанда дауысының шалқитындығына баға береді.

«Асқақ ән аспанға өрлеп, асқар тербеп,
Күңіреткен сар даланы күндер жалған.
Ән құмар әлеуметім анталап тұр,
Сайра тіл, аңыра әнім, інжу-маржан!..

Ән салсаң Әсеттей сал әсемдетіп,
Қоздырып делебені дәсерлетіп.
Шырқатып, шығындатып, шалықтатып,
Шапшытып, шүмектетіп, нөсерлетіп.
Талдырып, талықсытып, тамылжытып,
Орғытып, орағытып, басқа өрлетіп.
Самғатып, саңқылдатып, сар желгізіп,
Ұрынтып, өршелентіп, бәсеңдетіп.
Серпілтіп, сумандатып, сексен ырғап,
Қырық қарып, тоқсан толғап, бес өрлетіп.
Қарқынды үн қан қайнатып, жүрек жұлып,

Жан жалмап, көңіл тербеп, әсерлетіп» [12, 86], – Әсеттің әншілігіне бұдан артық бағаның, бұдан артық теңеудің керегі не? Себебі, Әсет өзін асыра мақтап, «мен сондай әншімін, дауысым – дауыл, әнім-ескек, сөзім-жаңбыр» деп мақтаншақтық, өркөкіректікке салынып өз-өзіне баға бермейтіндігіне көзіміз әбден жетті. Демек, Әсет – шын мәнінде асқан шебер әнші, өз әндерін жеріне жеткізе, аспандағы аққуға үнін қоса, дауысы алты қырдан аса шырқап ән салған қайталанбас, біртуар тұлға, нағыз бұлбұл үнді әнші.

Абай атамыз айтады:

«Ұйықтап жатқан жүректі ән оятар,
Үннің тәтті оралған мәні оятар,
дей келе:

«Адам аз мұны біліп ән саларлық,

Тыңдаушы да аз ол әннен бәһра аларлық», – демек, Әсеттің әндері Абай айтқандай тәтті, үні жағымды, әнді түсініп, түйсініп орындайтын және де тыңдаушыға рахат сезімін сыйлайтын асқан әнші.

Әсет әндерінің жоғары, биік айтылуымен қоса, оған ән әуені аздық еткендей, жоғарыдан небір мың құбылған өрнекті иірімдер жасап, ән рахатына бөлегендей, аспан аясында қалықтаған аққудай самғаған көңілі жүрегімен үндесе отырып, ән сөздерінің шебер ұштасуымен қоса, шалқыған шабытты сезімінің арқасында оның әндері ерекшеленіп, күрделене түседі.

Белгілі жазушы Сәуірбек Бақбергенов Дәнешпен сырлас, әндерін сүйіп тыңдаған адамның бірі. Әсеттің көзін көрген Кенен атамыздан арнайы барып Сәуірбек аға Әсет әндерін жеткізуші Дәнеш туралы сұрастырғанда: «Мен Әсетті көзіммен көргем, естігем, әлі күнге дейін оның бейнесі, киген киімі көз алдымда, салған әні құлағымда. Қазіргі Қапшағайдың орнында Романовтардың 300 жылдығына орай той өтіп, сол жерде Әсет ән салды. Әсеттің түрін көреміз деп жастар киіз үйге өрмелеп, 4-5 үйді құлатқан. Әсеттің керемет дауысынан үйлердің туырлығы желпілдеп кеткен. Оның дауысы тым биік, аса жоғары болатын. Дәнешті тыңдадым. Әсеттің әндерін айтады екен. Ән салу мәнері Әсетке ұқсайды, ал бірақ дауысы мақпал үнді, жағымды, ащы да емес, Әсеттікіндей биік те емес», – деп баға берген екен Кенен атамыз.

Әнші болатын адам кішкентайынан соған бейім келуі керек. Әсеттің музыкалық қабілеті, қағып алатын зеректігі мен алғырлығы бала күнінде-ақ байқалған екен. Бұл туралы Ахмет Жұбанов былай деп жазады: «Жасы 13-14-ке келгенде Әсет қиссалар жаттап айтатын болады. Жаттау қабілеті аса жоғары болады. Әсіресе, ән құмар болған жас талапкер ауылға келген әншінің әнін, жыршының сазын, тіпті бақсының зікір-музыкасын да бұлжытпай қағып алады. Сабақтан қолы бос кезде үнемі өлең айтып, ән салып, басқа замандастарының арасында бері келе ауылдың сәнінің бірі болады. Көп уақыт өтпей-ақ әнші Әсет атанады».

Құрманбай Толыбаев өзінің «Әсет» атты роман-новелласында Әсетті қазақ сахарасының әр түрғыны, тіпті әрбір тауы мен тасы, аққан бұлағы мен көшкен бұлтының да, ұшқан құс, жортқан аңының да сүйіп тыңдағандығын суреттеп жазады. Тарих беттерін ақтарар болсақ, біз Әсеттің ел аралап, жер аралап, көбіне-көп ауыл жұртшылығының шақыртуымен Қазақ елінің түпкір-түпкірінде болып, жатып-жастанып ән айтып, халықты ән-бұлағына қандырғанын байқаймыз. Ешкімнің көңілін қалдырмай, қазақтың дархан пейілді жазира даласында аттың үстінде жүріп, ауыл-ауылға қонып, қонақ болып, әннен табақ тартқандығы баршамызға мәлім. Ал Әсетті тыңдаған халық әнші әндерін қандай көңіл, қандай толқыныспен қабылдады? Бұл турасында «Әсет» роман-новелласынан бір үзік мысал келтіре кетейік:

«Кеудесін кере басын көтеріп, ышқына дем алды да, тербетіле ескен әсем әуенді сызылта жөнелді. Сыңғырлай сорғалаған сұлу ән тыңдаушылардың жан жүйесін балқытты. Кейбір мұнды жанарлар өз жүрегімен сырласқандай мүлгіп кетті. Үйездеген жылқыдай бастарын шұлғиды. Ән сазына елти құлақ тосады. Ән ырғағындағы ерке наз, ащы өксік, бұрқанған сезім, аңыраған арман, қасіретті қайғы, түнек мұң тынық түннің аспанында жел шайқаған бұлттай аударылып төңкеріледі. Тұнық дауыс ақ пейіл анадай әлдилеп, тыңдаушыны бесіктегі баладай тербетеді...

Тегін адам болмас-ау. Көпті көрген сұңғылалығы сөз саптасынан-ақ көрініп тұр. Ән салысында жасандылық жоқ, ышқынбайды, табиғи өріс. Дауысында жанды балқытатын, ойды оятатын сиқырдай бір саздылық бар. Екі-үш күн қонақ қып күтейін. Тым құрығанда, осы кісінің өзі білетін жаңа, бұл өңірге тарамған әндерін үйреніп қалармын... Ойын осылай түйіндеген Мұқатай жолаушыны осылай қошаметтеді», – деп өрілетін үзіндіден Әсеттің ән айтқандағы бейнесін әркім көз алдына елестетеді. Әнді айтқанда қазіргі кейбір әншілердей, ышқынбайтындығын еркін ғана айтатындығын, ал тыңдаушысын небір күйге бөлейтіндігін жазушының суреттеуінен аңғарамыз. Міне, нағыз әнші деген – осы.

ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1. Мұхаметханов Қ. Абайдың ақын шәкірттері. Алматы, «Дәуір» баспасы, 1994 жыл. -336 б.
2. Сейдімбек А. Мың бір маржан. - 214 б.
3. Бәбіжан Б. Қазақтың жүз қара өлеңі. Алматы, «Атамұра» баспасы, 2002 жыл. - 256 б.
4. Қоспақов З. Қазақтың әншілік өнері. – 192 б.
5. Құнанбаев А. Толық жинақ. 1933 ж. 255 б.
6. Әуезов М. Абай жолы. 1947. II кітап. 591 б.
7. Қазақ әдебиеті газеті. 22 сәуір, 1983 жыл.11б.
8. «Еңбек таңы» журналы. 1993. №2. 10б.
9. Салықбай Ә. Қазақ тарихы журналы 2003 жыл 18б.
10. «Коммунизм туы» газеті. 22.10.1985 жыл 9б.
11. Жұбанов А. Ән күй сапары. Алматы, 1976. 478б.
12. Найманбайұлы Ә. Инжу-Маржан. Әндер. Құрастырған: Қ. Жүзбаев. Алматы, «Өнер» баспасы, 1992 жыл.144б.

REFERENCES

1. Muhamethanov Қ. Abajdyn aqyn šakirtteri. Almaty, «Daur» baspasy, 1994 žyl. 336 b.
2. Sejdimbek A. Myn bir maržan 214 b.
3. Babižan B. Қазақты žüz қара ölei. Almaty, «Atamұra» baspasy, 2002 žyl. 256 b.
4. Қоспақов Z. Қазақты anšilik öneri. 192b.
5. Құнанбаев A. Tolyқ žinaқ. 1933 ž. 255,
6. Auezov M. Abaj žoly. II kitap. 312 b
7. Қазақ adebieti gazeti. 22 sauir, 1983 žyl.11b.
8. «Enbek tany» žurnaly. 1993. №2. 10b.

9. **Salyqbay A.** Қазақ тарихы журналы 2003 жыл 18б.
10. «Kommunizm tuy» gazetі. 22.10.1985 жыл 9б.
11. **Žubanov A.** An kùj sapary. Almaty, 1976. 478b.
12. **Naymanbayuly A.** İnzu-Maržan. Ander. Құрастырған: Қ. Žùzbaesov. Almaty, «Ōner» baspasy, 1992 жыл.144б.

Talgat АБУГАЗЫ

ПЕВЦЫ-ПОЭТЫ ВОСТОЧНОГО КАЗАХСТАНА

Резюме:

В статье рассматривается песенная традиция Восточного Казахстана, её история, известные представители и различные особенности. Вкратце описываются взгляды исследователей музыковедов и искусствоведов на творчество упомянутых в названии певцов. Об искусстве Асета Найманбаева в казахской литературе по истории искусства сказано немало. О Ногайбае Сулейменулы и Уайсе Шондыбаеве среди литературоведов и учёных известно далеко не всё. Нельзя говорить и о широком знакомстве народа с их искусством. С этой точки зрения мы останавливаемся на творчестве этих трёх авторов.

Ключевые слова: домбра, песенная школа, песенная традиция, традиционная песня, музыкальная культура.

Talgat АBUGAZY

AKYNS (singer-poets) OF EAST KAZAKHSTAN

Summary:

The article considers the tradition of performing songs of East Kazakhstan, its history, prominent representatives and various features. The views of musicologists and art-critics on the creativity of mentioned in the title the singers are briefly described. Much has been said in Kazakh literature on the history of art about the art of Aset Naimanbayev. Among literary scholars and scientists Nogaybay Suleymenuly and Uayis Shondybaev was studied not fully. You cannot talk about a wide acquaintance of people with their art. From this perspective, we stay on creativity of these three authors.

Keywords: dombra, song-composing school, song tradition, traditional song, musical culture.

МАЗМҰНЫ – СОДЕРЖАНИЕ – CONTENTS

История и теория музыкального искусства

<i>Sipos J.</i> A few thoughts on the structural analizys of the terme types.....	6
<i>Сипош Я.</i> Несколько мыслей о структурном анализе типов <i>терме</i>	6
<i>Сипош Я.</i> Терме түрлерінің құрылымдық талдаулары туралы бірнеше ойлар.....	6
<i>Сұрағанқызы Ж.</i> Заманауи сазгер Е.Үсеновтің қобызға арналған шығармалары.....	16
<i>Сұрағанқызы Ж.</i> Произведения для кобыза современного композитора Е.Усенова.....	16
<i>Suragankyzy Zh.</i> Works for kobyza of modern composer E.Usenov.....	16
<i>Daukeyeva S. Qalaqshanyñ auyly: dombyra performance and social memory among the Kazakhs of Mongolia.....</i>	24
<i>Даукеева С.</i> «Қалақшаның ауылы»: домбровое исполнительство и социальная память у казахов Монголии.....	24
<i>Даукеева С.</i> «Қалақшаның ауылы»: Моңғолиядағы казактардың әлеуметтік жадысы мен домбырада орындаушылығы.....	24
<i>Джулмухамедова А., Эмреева А.</i> Исполнительские особенности композиционной драматургии концерта для виолончели с оркестром Е. Г. Брусиловского.....	35
<i>Джулмухамедова А., Эмреева А.</i> Е. Г. Брусиловскийдің оркестр мен виолончельге арналған концертіндегі композициялық драматургия ерекшеліктері.....	35
<i>Julmukhamedova A., Emreyeva A.</i> Performing features of compositional dramaturgy of E. G. Brusilovsky's concert for cello with orchestra.....	35

Менеджмент в искусстве

<i>Хасанова Р.</i> Сущность и основные направления деятельности арт-менеджера.....	42
<i>Хасанова Р.</i> Арт-менеджер қызметінің маңызы мен негізгі бағыттары.....	42
<i>Khasanova R.</i> Art manager's essence and principal activity directions.....	42

Социально-гуманитарные науки

<i>Наурызбаева А.</i> Онтология культуры в аспекте духовно-эстетической преемственности.....	50
<i>Наурызбаева А.</i> Рухани-эстетикалық сабақтастық аспектісіндегі мәдениет онтологиясы.....	50
<i>Naurzbayeva A.</i> Ontology of culture in aspects of spiritual and aesthetic succession.....	50
<i>Аташ Б.</i> Қорқыт Ата күйлерінің философиялық астарлары.....	57
<i>Аташ Б.</i> Философский контекст кюев Коркыт Ата.....	57
<i>Atash B.</i> Philosophical context of kuys of Qorqyt Ata.....	57
<i>Камалова Н., Қоспанова Н.</i> Дәстүрлі мәдениет негізінде ел мәдениетін дамыту мүмкіндіктері.....	61
<i>Камалова Н., Қоспанова Н.</i> Возможности подъема культурного уровня народа на основе традиционной культуры.....	61
<i>Kamalova N., Kospanova N.</i> Possibilities of cultural level of the people rising on the basis of traditional culture.....	61
<i>Тәңірберген М., Төлегенова М.</i> Музыкалық-эстетикалық білім беруде оқушылардың вокалды әншілік қабілетін арттыру.....	65
<i>Танірберген М., Тулегенова М.</i> Развитие вокальных способностей учеников в музыкально-эстетическом образовании.....	65
<i>Tanirbergenov M., Tulegenova M.</i> Development of pupils vocal abilities in the musical and aesthetic education.....	65
<i>Тәңірберген М., Балабекова А.</i> Бастауыш сынып оқушыларын шығармашылыққа оқыту жолдары.....	70
<i>Танірберген М., Балабекова А.</i> Пути обучения творчеству учеников начальных классов.....	70
<i>Tanirbergenov M., Balabekova A.</i> Ways of teaching creativity for primary school pupils.....	70
<i>Тәңірберген М., Байбатшаева С.</i> Бастауыш сынып оқушыларына музыкалық фольклор арқылы рухани тәрбие беру.....	75
<i>Танірберген М., Байбатшаева С.</i> Духовное воспитание учеников начальных классов через фольклор.....	75
<i>Tanirbergenov M., Baybatshayeva S.</i> Spiritual education of primary school pupils through folklore.....	75

Статьи магистрантов

<i>Шукенова В.</i> Махамбет домбырасы – бөкейлік домбыралардың пернелік жүйесі аясында.....	81
<i>Шукенова В.</i> Домбра Махамбета в контексте системы ладовых переязок букеевских инструментов.....	81
<i>Shukenova V.</i> Mahambet's dombyra in the context of perne's system of Bokey-orda instruments.....	81
<i>Ченемисова Л.</i> Қобыз класында деңгейлік тапсырмалар арқылы орындаушылық шеберлікті қалыптастыру.....	87
<i>Ченемисова Л.</i> Совершенствование исполнительского мастерства через упражнения различного уровня в классе кобыза...87	
<i>Chenemisova L.</i> Improvement of performing skills through exercises of various levels in kobyz classes.....	87
<i>Қисамеденова М.</i> Зәмзәм Есжанова күйлерінің музыкалық-стильдік ерекшеліктері.....	92
<i>Қисамеденова М.</i> Музыкально-стилевые особенности кюев Замзам Есжановой.....	92
<i>Kisamedenova M.</i> Musical-style features of Zamzam Eszhanova kyuis.....	92
<i>Әбугазы Т.</i> Шығыс Қазақстан өңірінен шыққан әнші-ақындар.....	100
<i>Абугазы Т.</i> Акыны Восточного Казахстана.....	100
<i>Abugazy T.</i> Akyns (singer-poets) of East Kazakhstan.....	100

ISSN 2310-3337

Меншік иесі: Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

Учредитель: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

Founder: Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерватория ХАБАРШЫСЫ

1(2) 2014

Шығарылуы: жылына 4 рет

Журнал Қазақстан Республикасының Мәдениет және ақпарат министрлігінде тіркелген

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

Жауапты редакторлар:

В. Е. Недлина

Ә.Д. Шорабек

Беттеген:

С. Досаева

Мұқаба дизайны:

В. Е. Недлина

Редакцияның мекен-жайы:

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

Тел.: +7 (727) 261-5748

© Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы

ВЕСТНИК Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

1(2) 2014

выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве культуры и информации РК

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

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

Свидетельство о постановке на учет периодического печатного издания в Комитете информации и архивов
Министерства культуры и информации Республики Казахстан №13880-Ж, выданное 19.09.2013 г.

Периодичность: 4 раза в год

Тираж: 1000 экземпляров

Ответственные редакторы:

В. Е. Недлина

А.Д. Шорабек

Вёрстка:

С. Досаева

Дизайн обложки:

В. Е. Недлина

Адрес редакции:

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

Тел.: +7 (727) 261-5748

© Казахская национальная консерватория им. Курмангазы

BULLETIN of Kurmangazy Kazakh National Conservatory

1(2)2014

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.E. Nedlin

A.D. Shorabek

Page Makeup:

S. Dosayeva

Cover design:

V.E. Nedlin

Editorial address:

050000, Kazakhstan, Almaty Abylai Khan ave, 86

Tel.: +7 (727) 261-57-48

© Kurmangazy Kazakh National Conservatory

Адрес редакции: 050000, г. Алматы, ул. Абылай хана, 86. тел. +7(727) 261-57-48

Адрес типографии: ТОО «Нурай-Принтсервис», г. Алматы, ул. Муратбаева, 75, тел. +7(727) 234-17-02

Ответственные редакторы *В.Е. Недлина, А.Д. Шорабек.*

Верстка на компьютере *С. Досаевой*

Дизайн обложки *В.Е. Недлина*

Подписано в печать 17.03.2014.

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

7,0 п.л. Тираж 1000. Заказ 1.