

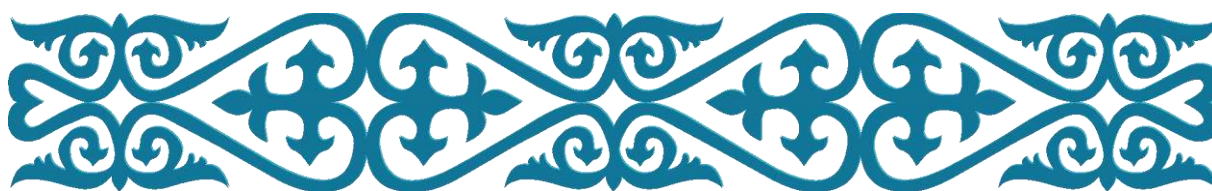
**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ
АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ
КАЗАХСТАН
MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION OF THE REPUBLIC
OF KAZAKHSTAN**

**ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР
АКАДЕМИЯСЫ
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА
TEMIRBEK ZHURGENOV KAZAKH NATIONAL ACADEMY OF ARTS**



Қазақстан Республикасының мәдениет
және спорт министрлігі
Министерство культуры и спорта
Республики Казахстан
Ministry of Culture and Sport of the
Republic of Kazakhstan

Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
Казахская национальная академия
искусств имени Темирбека Жургенова
Temirbek Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts



**«ҚАЗІРГІ КЕЗЕНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР
ЭВОЛЮЦИЯСЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛЕР МЕН ИННОВАЦИЯЛАРДЫҢ
ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ»**

ҒЫЛЫМ АПТАЛЫҒЫ аясында **2024 жылдың 10 сәуір** күні өтетін
«ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ЗАМАНАУИ ӨНЕР: ЗЕРТТЕУШІЛІК ИМПУЛЬС
ЖӘНЕ ИНТЕЛЛЕКТУАЛДЫҚ ИННОВАЦИЯЛАР» атты
халықаралық ғылыми конференциясы

Материалы международной научной конференции
**«ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ»**

в рамках НЕДЕЛИ НАУКИ
**«СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА:
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИМПУЛЬС И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ
ИННОВАЦИИ»**
10 апреля 2024 года

Proceedings of the International Scientific Conference
**"INTERACTION OF TRADITION AND INNOVATION
IN THE MUSICAL ART'S EVOLUTION AT THE PRESENT STAGE"**
within the SCIENTIFIC WEEK
**"CONTEMPORARY ART OF KAZAKHSTAN: RESEARCH IMPULSE AND
INTELLECTUAL INNOVATION"**
April 10, 2024

Алматы, Қазақстан
2024

Алматы, Казахстан
2024

Almaty, Kazakhstan
2024

ӘОЖ (УДК) 78.03

Конференция ұйымдастыру комитеті:

Касимова З.М. – «Музыкалық өнер» факультетінің деканы, өнертану кандидаты, профессор;

Сапенова З.А. – «Эстрадалық өнер» кафедрасының аға оқытушысы, білім магистрі, ЮНЕСКО қамқорлығымен Музыка және би дәстүрлері жөніндегі халықаралық кеңестің ұлттық өкілі (ICTMD);

Дәртай Ә.Д. - «Музыкалық өнер» факультет деканының орынбасары, өнер магистрі.

Техникалық мәтінді пішімдеу – Дәртай Ә.Д.

«ҚАЗІРГІ КЕЗЕНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ЭВОЛЮЦИЯСЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛЕР МЕН ИННОВАЦИЯЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ» халықаралық ғылыми конференция материалдары — Алматы: Темірбек Жүргенов атындағы ҚазақҰҒА, 2024. – 216 б.

Материалы Международной научной конференции «ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ». — Алматы: КазНАИ им. Темірбека Жүргенова, 2024. - 216 с.

Proceedings of the International Scientific Conference "INTERACTION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE MUSICAL ART'S EVOLUTION AT THE PRESENT STAGE". — Almaty, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, 2024. — 216 p. ISBN

Бұл жинаққа «ҚАЗІРГІ КЕЗЕНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ЭВОЛЮЦИЯСЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛЕР МЕН ИННОВАЦИЯЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ» халықаралық ғылыми конференция материалдары. Авторлар қатарында Әзірбайжан, Қазақстан, Қырғызстан, Ресей (ҚШР, Татарстан), Өзбекстанның зерттеушілері бар. Материалдар авторлардың редакциясында берілген.

В сборнике собраны материалы Международной конференции «ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ». Среди авторов – исследователи из Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, России (КЧР, Татарстан), Узбекистана. Материалы приведены в редакции авторов.

The collection contains Proceedings of the International Scientific Conference "INTERACTION OF TRADITION AND INNOVATION IN THE MUSICAL ART'S EVOLUTION AT THE PRESENT STAGE". Among the authors are researchers from different countries, such as, Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Russia (KCHR, Tatarstan), Uzbekistan. Materials are given in the author's edition.

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENT

I СЕКЦИЯ

Орталық Азия елдерінің музыкалық өнеріндегі дәстүрлер мен инновациялардың интеграциясы

Интеграция традиций и инноваций в музыкальном искусстве стран Центральной Азии

Integration of traditions and innovations in the musical art of the Central Asian countries

<i>Касимова З.М.</i> Приветственное слово участникам конференции	9-10
<i>Мамедова Р.</i> Об идентификациях в музыке тюркоязычных народов	11-15
<i>Сырдыбаева Р.М.</i> Кыргызская эпическая традиция в современном прочтении	16-23
<i>Халкечева Л.Н.</i> Творчество халкъ джырчы (народных певцов) и их роль в профессионализации музыкального искусства карачаевского народа	24-35
<i>Хурматуллина Р.К.</i> Традиции и инновации празднования Маудид-байрам татарами Поволжья	35-40
<i>Каромат Д.Ф.</i> Афганская музыка на современном этапе	40-48
<i>Картенбаева К.М.</i> Қазақ жетігенінің дыбыстық ерекшеліктерін зерттеу	48-58

II СЕКЦИЯ

Қазақтың дәстүрлі музыка өнерінің даму тенденциялары

Тенденции развития казахского традиционного музыкального искусства

Trends of the Development of Kazakh Traditional Music

<i>Муса А.</i> Бабаларым (Тың тақырып)	59-68
<i>Нурмолдин С.Ж.</i> Полярные высказывания личностей о наследии Байжигита	68-72
<i>Орманбек А.Б.</i> Арқа күйшілігі және Шет трагедиясы	72-79
<i>Адилжанова Ж.</i> Жыршы Ж. Аққұлов орындауындағы Қармақшы мақамының музыкалық сипаты музыкалық варианттылық («Барақ пен Төлен қажы» дастанындағы XX-шы мақам мысалында)	79-87
<i>Прилепесов Б.А.</i> Төлеген Момбековтың шығармашылық мұрасы	87-95
<i>Маулетбек Л.</i> Сетерқанқажы Мүрсәнұлының күйі «Алтайдың ерке бұлаңы» (Алғашқы нотаға түсіру және талдау)	95-105

<i>Копбаев А., Казыбекова Ж.А.</i> Қазақстандағы қазіргі музыкалық фестивальдің моделі	105- 111
--	-------------

III СЕКЦИЯ

Қазіргі музыка өнерінің даму болашағы

Перспективы развития современного музыкального искусства

Prospects for the Development of Modern Music

<i>Шиндаулова Р.Б.</i> Процессы модификации национального стиля казахстанской эстрады на современном этапе	112- 118
<i>Сапенова З.А.</i> Потенциал развития казахской традиционной поп-музыки	118- 127
<i>Жаксылыкова А., Абельтаева Ж.Е.</i> Jam-session как форма музыкальной коммуникации	127- 133
<i>Трутнева Н.В.</i> Саксофон в мировой джазовой культуре	133- 141
<i>Айдархан А.</i> Музыкальные особенности камерно-инструментальных произведений Б. Дальденбая (на примере «Үш нақыш», «Иллюзия», «Белес»)	141- 148
<i>Кременцова Я.</i> К вопросу традиционной оперы в современном режиссерском прочтении	148- 157
<i>Нурланбек А.</i> Сыдық Мұхамеджановтың прима-қобызға арналған «Танғы әуен» пьесасының стилистикалық ерешеліктері	158- 165
<i>Матикова А.С., Мусагулова Г.Ж.</i> Вокально-эстрадные конкурсы в Казахстане: тенденции развития	166- 175
<i>Осипов В.А.</i> Импровизация как один из факторов исполнительской свободы	175- 181
<i>Мусагулова Г.Ж., Абельтаева Ж.Е.</i> «Қазақстанның эстрадалық өнеріндегі есімдер мен тұлғалар» атты монографиясы жайлы	182- 188
<i>Мусагулова Г.Ж., Салыкова Д.О.</i> Отандық эстрадалық орындаушыларды танымал ету (музыкалық байқаулар мысалында)	188- 198

IV СЕКЦИЯ

Музыкалық білім берудегі инновациялық оқыту әдістері

Инновационные методы обучения в музыкальном образовании

Innovative Teaching Methods in Music Education

<i>Сырдыбаева Р.М., Лапшина Т.</i> Развитие искусства в контексте интеграционных процессов	199- 206
<i>Байбек А.К.</i> Инновация в курсе этносольфеджио: практики импровизации и сочинительства	206- 216

Бекмухамедов Б.М. Актуальные проблемы профессиональной подготовки джазовых пианистов в Республике Казахстан	217- 225
Осербаева Ж. Развитие навыков инструментальной аранжировки на материале песни М.Миллера «Love waits»	225- 232
Абибуллаева Н. Профессиональная подготовка пианиста и его задачи	232- 237
Казыбекова Ж.А. Нұржан Жанпейісов құрастырған «Ән салайын» хрестоматиясына (Қазақстанның Халық артисі, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер) пікірі	238- 242

Құрметті конференцияға қатысушылар мен қонақтар!

Сіздерді ҒЫЛЫМ АПТАЛЫҒЫ аясында **«Қазіргі кезеңдегі МУЗЫКА ӨНЕРІНІҢ ЭВОЛЮЦИЯСЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛЕР МЕН ИННОВАЦИЯЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘСЕРІСІ»** атты халықаралық ғылыми конференцияға қош келдіңіздер!

Конференцияны Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының музыкалық өнер факультеті дайындалған. Конференция тақырыбының музыка өнеріндегі дәстүрлер мен инновациялардың өзара әрекеттесу мәселесі болуы кездейсоқ емес, өйткені кез келген дәстүр өнердің эволюциясы процесінде бірте-бірте өзгеріп, бірақ өзіндік ерекшелігін сақтай отырып, жаңалықтарды енгізуге ұшырайды.

Бүгінгі күні Мемлекет басшысы – Қазақстан Республикасының Президенті Қ.Қ.Тоқаевтың - Ұлттық Құрылтайда ұсынған қазақтың ұлттық бірегейлігін нығайту және қазақ халқының академиялық тарихының жана парадигмасы бойынша жұмыс жасау жөніндегі бастамасын қолдай отырып, сондай-ақ оның Бакуде өткен БҰҰ-ның Орталық Азия елдерінің экономикасына арналған «Арнайы бағдарламасының (SPESA)» саммитіне қатысуы, біз әлемдік деңгейдегі жетекші зерттеушілердің қатысуымен мәдениет, өнер, ғылым және білім бойынша халықаралық жобаны жүзеге асырудамыз. Орталық Азия мен Кавказ елдерінен – Әзірбайжан, Өзбекстан, Қырғызстан, Ресей Федерациясы және Қазақстан. Сонымен қатар, шығармашылық білім беру саласындағы үш жоғары оқу орны – Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының, Қазақ ұлттық университеті және Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы студенттері, магистранттары және профессорлық-оқытушылар құрамы қатысады. Осы конференцияны өткізу арқылы біз шығармашылық және ғылыми зиялы қауым өкілдері ретінде Қазақстан Республикасының Президенті Қасымжомарт Кемелұлы Тоқаев 2021 жылға арналған «Жаңа Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасының бағытын қолдайтынымызды көрсетеміз.

Закия Сапенова, Қазақстандағы Халықаралық музыка және би дәстүрлері кеңесімен (ICTMD) байланыс жөніндегі ресми өкілі

Уважаемые участники и гости конференции!

Мы рады приветствовать вас на международной научной конференции **«ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ**

ЭТАПЕ» в рамках «**НЕДЕЛИ НАУКИ «СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИМПУЛЬС И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЕ ИННОВАЦИИ»**» в читальном зале библиотеки Казахской национальной академии искусств им. Темирбека Жургенова. Конференция подготовлена и проводится факультетом «Музыкальное искусство» Казахской национальной академии искусств им. Темирбека Жургенова.

Темой конференции не случайно выбрана проблематика взаимодействия традиций и инноваций в музыкальном искусстве, так как любая традиция претерпевает внедрение инноваций, постепенно трансформируясь, но сохраняя свою идентичность в процессе эволюции искусства.

Сегодня, поддерживая инициативу главы государства – президента Республики Казахстан К. К. Токаева, выдвинутую им на Национальном Курултае, об укреплении казахской национальной идентичности и работе над новой парадигмой академической истории казахского народа, а также его участие в саммите Специальной программы ООН для экономик стран Центральной Азии (СПЕКА) в Баку, мы осуществляем международный проект по культуре, искусству, науке и образованию с участием ведущих исследователей мирового уровня из стран Центральной Азии и Закавказья - Азербайджана, Узбекистана, Кыргызстана, Российской Федерации и Казахстана. Кроме того, в заседании конференции принимают участие студенты, магистранты и профессорско-преподавательский состав трех вузов в области творческого образования – Казахская национальная академия искусств им. Темирбека Жургенова, Казахский национальный университет и Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. Проведением данной конференции мы, как представители творческой и научной интеллигенции демонстрируем свою поддержку курсу государственной программы «Жана Казахстан», выдвинутой президентом Республики Казахстан Касымжомартом Кемелевичем Токаевым в 2021 году.

Закия Сапенова, официальный представитель по связям с Международным Советом по традициям музыки и танца (ICTMD) в Казахстане

Dear Participants and Guests of the Conference!

We are pleased to welcome you to the International Scientific Conference “INTERACTION OF TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE EVOLUTION OF MUSICAL ART AT THE PRESENT STAGE” within the

framework of the «Scientific Week of «Contemporary Art of Kazakhstan: Research Impulse and Intellectual Innovations»» at the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts' Library Hall. The Conference is held under the leadership of «Musical Art» Faculty of this institution.

The main theme of the Conference emphasizes the problem of interaction between the traditions and innovations in the music art, since any tradition undergoes the introduction of innovations, then gradually transforming, nevertheless, maintaining its identity in the process of art evolution.

Supporting the initiative of the President of the Republic of Kazakhstan - K. K. Tokayev, put forward by him at the National Kurultai, to strengthen the Kazakh national identity and work on a new paradigm for the academic history of the Kazakh people, as well as his participation in the summit of the UN Special Program for the Economies of the Central Countries Asia (SPECA) in Baku, we are implementing an international project on culture, art, science and education with the participation of leading world researchers from the different countries of Central Asia and the Caucasus , such as Azerbaijan, Uzbekistan, Kyrgyzstan, the Russian Federation, and Kazakhstan. In addition, the three leading local universities, such as, Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts, Kazakh National University, and Kurmangazy Kazakh National Conservatory represent their postgraduates and academics as the participants. With our participation, as creative-scientific intellectuals, we demonstrate our support for the governmental program “New Kazakhstan”, put forward by the President of the Republic of Kazakhstan - Kasymzhomart Kemelevich Tokayev.

Zakiya Sapenova, Liaison Officer for the International Council for Music and Dance Traditions (ICTMD) in Kazakhstan

Касимова З.М. Приветственное слово участникам конференции

Құрметті әріптестер мен қатысушы қонақтар, конференциямызға қош келдіңіздер. «Музыкалық өнер» факультетінің «ҚАЗІРГІ КЕЗЕНДЕГІ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕР ЭВОЛЮЦИЯСЫНДАҒЫ ДӘСТҮРЛЕР МЕН ИННОВАЦИЯЛАРДЫҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСУІ» атты халықаралық конференциясы Академияда жыл сайын өтетін ғылым апталығы аясында ұйымдастырылып отыр. Конференция материалдары бойынша электрондық жинақ дайындалды. Жинаққа Қазақстан, Әзірбайжан, Қырғызстан, Ресей, Өзбекстаннан әріптестеріміз өз мақалаларын беріп, бүгінгі біздің тақырыпқа байланысты өздерінің ғылыми тұжырымдамаларымен бөлісті. Конференцияның нәтижелі өтуіне тілектес бола отырып, музыка

мәдениетіміздегі дәстүрлер мен инновациялардың тоғысуы бойынша қажетті де өзекті мәселелер талқыланып, шешімін табуға жақындаймыз деген үміттемін. Барлық әріптестер мен қонақтарымызға алғысымды білдіре отырып, қатысушыларға сәттілік тілеймін! Осы орайда бүкіл ұйымдастырушылық жұмыстары мен мақалаларды жинақтауды өз мойнына алған Закия Абдуллаевна Сапеноваға да ерекше алғысымды білдіргім келеді.

Касимова Зульфия Маликовна- өнертану кандидаты, «Музыкалық өнер» факультетінің деканы.

Хочу поприветствовать уважаемых коллег и гостей нашей сегодняшней конференции. Международная научная конференция «ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТРАДИЦИЙ И ИННОВАЦИЙ В ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ» факультетом «Музыкальное искусство» проводится в рамках ежегодной Недели науки, проводимой в Казахской национальной Академии искусств имени Темирбека Жургенова. По материалам конференции подготовлен сборник, где коллеги из Казахстана, Азербайджана, Кыргызстана, России (Татарстан и Карачаево-Черкесской республик), Узбекистана подали свои статьи и поделились научными воззрениями по теме сегодняшнего мероприятия. Желаю удачи в проведении конференции и надеюсь, что обсуждение сегодняшних докладов хоть немного будут способствовать решению актуальных задач во вопросах взаимодействия традиций и инноваций в музыкальной культуре современности. Благодарю всех коллег и гостей и желаю успехов нашим участникам! В этой связи хотелось бы выразить особую благодарность Закие Абдуллаевне Сапеновой за организацию данного мероприятия!

Касимова Зульфия Маликовна- кандидат искусство ведения, декан факультета «Музыкальное искусство»

I СЕКЦИЯ

Орталық Азия елдерінің музыкалық өнеріндегі дәстүрлер мен
инновациялардың интеграциясы

Интеграция традиций и инноваций в музыкальном искусстве стран
Центральной Азии

Integration of traditions and innovations in the musical art of the Central
Asian countries

УДК 781.22

**ОБ ИДЕНТИФИКАЦИЯХ В МУЗЫКЕ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ
НАРОДОВ**

**ТҮРІК ТІЛДІ МУЗЫКАДАҒЫ АНЫҚТАМАЛАР ТУРАЛЫ
ХАЛЫҚТАР**

**ABOUT IDENTIFICATIONS IN TURKISH SPEAKING MUSIC
PEOPLES**

Рена Мамедова,

доктор искусствоведения, профессор,

Институт архитектуры и искусства НАН Азербайджана

Рена Мамедова,

Өнертану ғылымының докторы, профессор,

Әзірбайжан Ұлттық ғылым академиясының

сәулет және өнер институты

Rena Mamedova,

Doctor of Art History, Professor,

Institute of Architecture and Art

of the National Academy of Sciences of Azerbaijan

Аннотация. В данной статье рассматриваются некоторые аспекты сравнительного анализа азербайджанской народной музыки и тюркской музыкальной системы. В анализе предлагается использование основополагающих позиций теоретического труда У. Гаджибейли «Основы азербайджанской народной музыки». Подчеркивается, что ладоинтонационные модели, выделенные У. Гаджибейли возможно использовать в сравнительном анализе идентификаций в музыке тюркоязычных народов.

Ключевые слова: культура, тюркология, музыка, геноформула, функциональность, лад, интонация.

Түйін. Бұл мақалада әзірбайжан халық музыкасы мен түркі музыкалық жүйесін салыстырмалы талдаудың кейбір аспектілері қарастырылады. Талдау У. Хаджибейлидің «Әзірбайжан халық музыкасының негіздері» атты теориялық еңбегінің іргелі ұстанымдарын пайдалануды ұсынады. Ө.Қажыбейлі анықтаған күй интонациялық

үлгілерін түркі тілдес халықтардың музыкасындағы идентификацияларды салыстырмалы талдауда пайдалануға болатыны баса айтылады.

Түйін сөздер: мәдениет, түркология, музыка, гендік формула, функционалдылық, гармония, интонация.

Abstract. This article discusses some aspects of the comparative analysis of Azerbaijani folk music and Turkic music system. The analysis suggests using fundamental positions of the theoretical work of U. Hajibeyli "Fundamentals of Azerbaijani folk music." It is emphasized that palm intonation models identified by U. Hajibeyli are possibly use in comparative analysis of identifications in music of the Turkic-speaking peoples.

Key words: culture, turkology, music, gene formula, functionality, harmony, intonation.

Музыкальная тюркология оперирует категориями, в которых отражены аналогии музыки тюркского мира закономерного порядка. В основании «здания» музыкальной тюркологии лежит идея геноформулы, ибо одним из слагаемых сложной структуры музыкального фольклора является его геноформульный ряд. В геноформуле зафиксированы «продуктивные силы мелотворчества» (И.Земцовский); это, прежде всего, жизнеспособный элемент музыкальной культуры, а потому определивший ее мелогенез. Так, считая геноформулу инвариантной моделью множества схожих вариантов, можно подтвердить ее мелодическую значимость как категории типологической и ее тематическую значимость как категории функциональной. На уровне рассмотрения геноформулы как истока, первичного сегмента тюркской музыкальной речи, мы подчеркнем, что изучение формульного пласта народной музыкальной культуры раскрывает полисемантизм художественного образа, что непосредственно связано с жизнедеятельностью этнического коллектива. Эволюция геноформулы – это интонационность, возникающая в процессе становления, ладовая работа в процессе концентрации роста. Иначе говоря, развитие геноформулы движется по направлению кристаллизации ладофункциональности. Последнее важно, ибо как свидетельствует сравнительный анализ параллели в музыке тюркоязычных народов идентифицируются в данном аспекте. В геноформуле зафиксировано сразу несколько уровней музыкального сознания – первичность импульса, концентрированность стабильной модели и взаимоотношения звуковысотной системы с контекстом. Иными словами, порождающее начало базируется на крепком стержне. В геноформуле складывалась первичная, базовая интонационная, а затем и ладофункциональная связь; геноформула обозначила идею приоритета централизованности, вобрала наиболее специфические особенности музыки.

Константными признаками геноформулы в музыкальной культуре тюркоязычных народов следует считать следующее:

1. мера звуковысотной этнохудожественной устойчивости;
2. сходный тип интонирования;
3. распространенность в пределах определенного ареала;
4. формульность;
5. взаимозависимость элементов звуковысотной системы.

О тесных связях указанных аспектов Э. Алексеев писал, что в триаде звукорядное – ладофункциональное – интонационное, - именно последнему отдается предпочтение. По его мнению, «только интонационный контекст обнажает процессуальную сущность, и тем самым и содержательную первооснову организованной звуковысотности» [1, с. 29]. Говоря о нерешенных вопросах в ладоинтонационной области, Э. Алексеев подчеркивал: «Без их повторной постановки и решения становится сомнительным дальнейшее продвижение музыковедческой мысли во всех иных сферах» [1, с. 6]. Стимулом изучения формульности в музыке как ее «первотолчка», является тот факт, что в основании огромного количества музыки тюркских народов лежат специфические формулы, определяющие родство тюркской музыкальной культуры. Вместе с тем, не только интонационная типологичность, но и функциональная однотипность идентифицируют формульный уровень тюркской музыкальной культуры. На наш взгляд, именно аспект функциональной интерпретации ладовой системы азербайджанской музыки и музыки тюркоязычных народов оказался целесообразным и перспективным в определении идентификаций. Целью анализа должно быть исследование не только «визуального» совпадения идентичных интонационных формул. Имею в виду специфику мелодических оборотов. Очень важно и звукорядное основание ладов, совпадение функциональной содержательности опорных и неопорных ступеней, выражаемая в той или иной степени интенсивности тяготений не только отдельных звуков, но и ладоинтонационных типологий. Конечная цель сравнительного анализа заключается в выявлении как общих параметров, так и национальных особенностей сравниваемых объектов. Вместе с тем национально специфические музыкальные характеристики выявляют себя не просто в одной отдельной детали музыкального языка и формы, а в комплексе, одним из приоритетов которых является функциональность. Возможность использования того или иного материала в качестве опорной стереосновы непосредственно связана с устойчивостью, стабильностью его проявления. Таким свойством обладают функциональные векторы ладоинтонационных формул азербайджанской народной музыки. Каждая из них относима к определенному ладу и обладает своей мелодически воспроизводимой группой. Обратимся к труду У. Гаджибейли «Основы азербайджанской народной музыки» [2].

У. Гаджибейли сформулировал основы азербайджанской народной музыки, создал систему, объединившую весь спектр азербайджанской музыки. Все виды и жанры были объединены в целостную, единую систему азербайджанской народной музыки. Была выявлена функциональная содержательность азербайджанской народной музыки, зафиксированная на уровне тонических каденций. Иными словами сила обобщения содержится в концентрации музыкального опыта в формулах, которые были выдвинуты в «Основах азербайджанской народной музыки». Открывается возможность использовать данные формулы в качестве «точки отсчета» сравнительного анализа музыки тюркоязычных народов, ибо воссозданные У. Гаджибейли формульные категории, реконструированные инварианты ладоинтонационного фонда азербайджанской народной музыки позволяют не только расшифровывать содержательность, выразительность музыкального языка, но и интерпретировать их в рамках тюркской ментальности.

Сравнительный анализ, который опирается на теоретическую систему У. Гаджибейли позволяет зафиксировать совпадения по нескольким параметрам, поскольку идентичное совпадение мелодических комплексов включает в себя ладофункциональные формулы, имеющие сходное содержание. Сформировавшиеся в лоне азербайджанской музыки устойчивые элементы музыкального языка характеризуются нами как уровень тюркского музыкального языка. К такому выводу позволяет прийти сравнительный анализ, предпринятый в трудах азербайджанских и турецких исследователей. Анализ геноформульного ряда определяет степень значимости интонационных формул, их типичности в условиях тюркской музыкальной системы. Подчеркнем еще раз, что формульные мелодические комплексы, которые фигурируют в концепции У. Гаджибейли как тонические каденции обладают универсальным формульным значением в контексте тюркского музыкального пространства.

Практически тонические каденции азербайджанских ладов, то есть типологически значимые формулы азербайджанской музыки – это репрезентация определенного класса геноформульных структур. Безусловно, что тюркская музыкальная стихия не ограничивается данным набором геноформул. Вместе с тем ладоинтонационное пространство указанных типологий играет значимую роль в музыке тюркоязычных народов и свидетельствует об их несомненном родстве. Таким образом, мы трактуем формулы азербайджанских ладов *раст*, *шур*, *сегах*, *чаргах* как варианты определенного ряда типологий, которые принимаются нами как первичная основа музыки тюркоязычных народов – геноформулы. Безусловно, что важным, актуализирующим исследование общего музыкального генофонда тюркоязычных народов представляется тот факт, что методология сравнительного анализа апеллирует к многогранности

геноформульного ряда. Именно поэтому, анализ предлагаемых нами геноформул позволяет определить типологическую систему, сформированную в рамках тюркского музыкального пространства как части данного пространства. Иначе говоря, мы подходим к геноформуле как инварианту, исторически сложившемуся и приобретающему многообразные грани своего функционирования в пределах определенной музыкальной локации. Как было сказано, за основу мы выдвигаем ладоинтонационные модели азербайджанской народной музыки, сформированные У. Гаджибейли. При этом подчеркнем также, что *раст*, *шур*, *сегях*, *чаргах* имеют в тюркской музыкальной культуре сходный эмоционально-выразительный смысл. Добавим, что кадансовые интонационно-типологические модели устойчивы в своих проявлениях во всех жанрах азербайджанской музыки. Именно константность, повторяемость воспроизведения типологий позволяет рассматривать интонационно-типологические модели как основное клише в эволюции тюркской культуры.

Если тонические каденции представляют собой как бы вторичные, результативные проявления системы, то геноформула первична и лежит у её основания. Поэтому геноформула адекватна не тоническим каденциям как идее кадансирования, а обобщает структурные процессы. Обогащение интонационной формульности, наращивание ее функционального потенциала свидетельствует о развитии музыкальной системы в целом, а сложение функциональной соподчиненности отдельных звуков и интонаций геноформулы знаменует собой следующий, более высокий уровень развития музыкального искусства. В процессе своего становления и развития геноформула проходит ряд этапов. Этап, известный сегодня по образцам азербайджанского музыкального фольклора – это семантическая выразительность, мелодическая яркость. Геноформула фигурирует в качестве тематически значимого материала в структуре произведений азербайджанского музыкального творчества. Актуализация геноформулы как тонического центра имеет огромное значение, ибо геноформула концентрировала в себе в процессе эволюции основные звуковысотные процессы, здесь кристаллизовались основные ладофункциональные параметры музыкальной системы. Поэтому геноформула – это, прежде всего, первичная структура интонирования, которая определила многое в музыкальной системе азербайджанской музыки, определила специфику и ладоинтонационности, и тематизма, и структуры.

Список литературы

1. Алексеев Э.А. Раннее фольклорное интонирование: звуковысотный аспект. М., Советский композитор, 1986.

2. Гаджибейли У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Язычы, 1985.
3. Мамедова Р. Очерки по этномузыкологии. Баку, Авгора, 2016.

УДК: 7.031.2 (575) (04)

ЭПИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В СОВРЕМЕННОМ ПРОЧТЕНИИ ҚАЗІРГІ ОҚЫЛЫМДАҒЫ ЭПИКАЛЫҚ ДӘСТҮР THE EPIC TRADITION IN MODERN INTERPRETATION

Разия Мадылбековна Сырдыбаева

*Кандидат филологических наук, музыковед, ведущий научный сотрудник
Национальной академии наук Кыргызской Республики
Института языка и литературы им. Ч. Айтматова.*

г. Бишкек, Кыргызская Республика

Raziya Madylbekovna Syrdybaeva

*PhD in Philology, Musicologist, Lead Research Fellow of the National Academy
of Sciences of the Kyrgyz Republic, Chyngyz Aitmatov Institute of Language and
Literature.*

Bishkek, Kyrgyz Republic

E-mail: syrdybaeva@mail.ru

Аннотация. В статье акцентируется роль кочевых традиций кыргызского народа как надличностного коллективного типа памяти и влияние традиций на современные формы искусства. Актуальность эпического искусства, ценности и символы традиционного устного наследия в современной культуре, его значение в поисках ответов на современные реалии в эпоху глобализации трудно переоценить. В качестве примеров автор приводит ряд произведений Ч. Айтматова, а также современную музыкально-театральную постановку, как образец синтеза эпоса, музыки, драмы, мультимедиа. Перформанс «Аксаткын жана Мырзы уул», о которой идет речь, стала примером фьюжн направления в Кыргызстане - дастан-мюзикл. Новое прочтение дастана способствовало интеграции традиций в современное арт-пространство, привлекая молодое поколение к рефлексии на темы свободы, равенства, плюрализма. Материалы статьи были апробированы, в том числе, через музыкально-драматические постановки и обсуждения на десятках платформ страны и за пределами Кыргызстана.

Ключевые слова: Айтматов, Аксаткын дастан, инновации, кыргызское кочевое наследие, народная поэма, эпос.

Annotation. The paper emphasizes the role of nomadic traditions of the Kyrgyz people as a suprapersonal collective type of memory and the influence of traditions on modern forms of art. The relevance of epic art, values, and symbols

of traditional oral heritage in modern culture, and its importance in the search for answers to modern realities in the era of globalization can hardly be overestimated. As examples, the author provides several works by Ch. Aitmatov, as well as a modern theatrical and musical performance as an example of the synthesis of epic, music, drama, and multimedia. The performance "Aksatkyn jana Myrzy uul", which is discussed, became an example of fusion direction in Kyrgyzstan - dastan-musical. The new interpretation of dastan contributed to the integration of traditions into the modern art space, attracting the younger generation to reflection on the themes of freedom, equality, and pluralism. The materials of the paper were approbated, including through musical-dramatic performances and discussions on dozens of platforms in the country and outside Kyrgyzstan.

Keywords: Aitmatov, Aksatkyn dastan, innovations, Kyrgyz nomadic heritage, folk poem, epic.

Традиционные жанры устного наследия кыргызов остаются важным компонентом в различных словесных, звуковых и зрительных видах искусства, более того, в современном обществе актуальность традиционного наследия продолжает расти. Особое внимание уделяется специфике форм и жанров поэтического и музыкального фольклорного наследия, их влиянию на различные виды искусства, такие как художественная литература, живопись, кинематограф, мультимедиа и другие.

Обращение к национальным духовным и культурным истокам в поисках ответов на жизненно важные вопросы и духовное наполнение, является достаточно ясным с точки зрения того, что колыбель всех искусств, надличностный коллективный тип памяти кроется именно в традициях и оказывает глубокое и органичное влияние на сферы культуры и искусства. Этот аспект изучается учеными различных стран, выявляется специфика форм и жанров фольклорного наследия в контексте его влияния на современные проявления искусства. Феномен человеческого сознания, составляющий основу всей культуры, концепцией уходит в философию древних мыслителей, а так же Канта, Шеллинга и мн. др. [1, с.19].

Эпическая поэзия и драматургия играют значительную роль в развитии современной культуры, они используются в литературе, театре, музыкальном и художественном искусстве отечественных кыргызских авторов. Эпическая выразительность включает в себя использование ярких образов, масштабных сюжетов и грандиозных сцен. Эпическая драматургия отличается от других жанров искусства своим грандиозным событийным развитием. Среди наиболее важных в понимании эпоса положений, высказанных учеными XIX века, отмечена мысль о единстве образно-художественной системы средневековья, принадлежащая Ф.И. Буслаеву. Существенным был вклад и его современника А.П. Веселового, поставившего вопрос о необходимости рассматривать эпические произведения в связи с «периодами развития мирозерцания».

В своих концептуальных рассуждениях Макс Мюллер описывал четыре этапа в истории мысли и языка: «тематический», «диалектический», «мифологический» и «народный». Элементы эпической выразительности и драматургии концентрируют в себе различные мировоззренческие категории, такие как патриотизм, героизм, мудрость, верность и духовные ценности. Они помогают сформировать у народа определенное представление о мире, его устройстве и ценностях. В этом отношении эпическая поэзия и драматургия являются носителями и хранителями национальных символов и идеалов.

В контексте актуализации современного искусства, эпос «Манас» известен своим широким спектром художественного и образовательного воздействия. Творческое восприятие, переосмысление и воплощение эпоса в различных видах искусства способствуют его глубокому художественному и познавательному воздействию, что способствует «инкультурации», термин широко применяется в современной научной литературе.

Это процесс усвоения знаний, навыков необходим в глобальном мировом пространстве, особенно для жизнедеятельности в другой культуре. Раширяется диалогическое взаимодействие между различными культурами, потребностью и стремлением людей к расширению духовных связей, ценностей и норм другой культуры.

Актуальность традиционного наследия продолжает расти и благодаря усилиям государственных и общественных организаций, направленных на сохранение и популяризацию культурных и традиционных ценностей. Многие, также, проявляют интерес к своим национальным корням и стремятся сохранить и уважать традиционные (семейные) обычаи, ремесла, архитектуру, музыку, танцы и язык своих предков [2, 3, 4]. Примерами этого стало развитие различных фестивалей, выставок и мероприятий, посвященных традиционной культуре, которая таким образом продолжает оставаться неотъемлемой частью кыргызской идентичности. Традиционное наследие преобразуется в современном ключе, технологии открывают доступ для широкой аудитории.

Так, например, элементы эпической выразительности и эпической драматургии концентрируют в себе систему художественных приемов и ряд философско-этических, духовных, мировоззренческих категорий: «Творения художников А. Чуйкова, Г. Айтиева и Т. Садыкова, писателей А. Токомбаева, Т. Сыдыкбекова и Ч. Айтматова, кинорежиссеров Т. Океева и Б. Шамшиева, актеров театра и кино М. Рыскулова, С. Чокморова и Б. Кыдыкеевой и многих других мастеров, несут на себе отпечаток высокой эпичности», – отмечала в своем исследовании Е. Лузанова [5, с.114].

Трудно переоценить то влияние, которое, оказал крупнейший в мире героический эпос кыргызов «Манас» на творчество Ч. Айтматова, редактора базового издания эпоса в варианте Саякбая Орозбакова (4 Тома, Фрунзе, 1980-1982) и автором научно-публицистического комментария к документальному фильму «Улуу манасчы» М. Убукеева о Саякбае Каралаеве

(«Великий сказитель», Кыргызфильм, 1981). Для писателя эпос «Манас» являлся вершиной номадического мышления, которое демонстрирует философское видение истории и миропонимание кыргызского народа. Иными словами, природа творчества писателя, не будь этого влияния, возможно, стала бы иной.

Эпическую природу поэтики прозы писателя исследуется в различных трудах [6]. Д. Медриш видит связи литературы Ч. Айтматова и эпоса в вариантной трактовке традиционных мотивов, что характерно прежде всего для изустной природы фольклора: «Так, и в «Буранном полустанке», и в «Плахе», опираясь на несколько фольклорных мотивов и версий, писатель, как бы на правах еще одного варианта, предлагает новое решение, противопоставляя фольклорной утопии свою антиутопию» [7, с.158].

Определение А. Лосева: «эпический художник – это тот, сознание которого тождественно с сознанием народа ... причем подобное сознание выбирает и соответствующие ему художественные формы» [8, с. 66], можно соотнести с масштабом личности и творчества Ч. Айтматова – автора мощно звучащего в веках Слова, создателя «современного эпоса» (К. Асаналиев). Свой роман «Тавро Кассандры» Ч. Айтматов открывает несколькими эпиграфами, один из которых отсылает читателя к той древней эпохе, когда Слово ценилось «на вес золота»: «И на сей раз – в начале было Слово. Как когда-то. Как в том бессмертном Сюжете. И все, что произошло затем, явилось следствием Сказанного» [9, с.5]. Вообще, надо отметить, что эпические образы изустного наследия разных народов выступают в поэтике прозы Ч. Айтматова как архетипы, символы, метафоры, аллегории, ассоциативные образные параллели и придают его произведениям многоплановость, многозначность, «полифоничность», «стереоскопичность».

Как известно, эпос «Манас» является поэтико-музыкальным творением, существующим лишь в момент поэтической импровизации и интонирования сказителя. Для бытования эпоса фигура сказителя имеет концептуальное значение, поскольку эпос живет в веках благодаря передачи из поколения в поколение грандиозной народной летописи безымянными и именитыми сказителями. Носители эпического мышления были одновременно и знатоками, и хранителями, и медиумами, и трансляторами богатейшей информации. Вряд ли найдется еще в мировой истории искусств столь универсальная и сложнейшая древняя художественная специализация.

Личности известных кыргызских сказителей безусловно, оказали значительное воздействие на творчество различных наших современников. В современный исторический период, когда исконное искусство эпической импровизации оказалось в несвойственной его природе (письменность, распространение через масс-медиа), деятели культуры, искусства, науки еще существенней осознают мощную духовность этого уникального искусства и вкладывают его в основу своих творческих продуктов. Например, прием идентификации манасчы применяется в повести-притче Айтматова «Плач

перелетной птицы» – повествовании о мифическом иссык-кульском манасчы Элемане. Немало аналогий можно усмотреть между реальной фигурой манасчы Саякбая Каралаева и художественным образом манасчы Элемана.

Опираясь на поэтику национальной художественной традиции устного народного творчества, Ч. Айтматов создал не только новый метод творческого осмысления действительности, но и систему интертекстуальной просодии, семантики слова и литературной формы. Эпос, легенда, сказание, дастан-поэма, притча, миф, сказка, заклинание, ритуальная песня-плач и молитва – это «пралитература», которая составляет значительный пласт наследия кыргызского писателя. Автор инсталлирует в ткань своих произведений народные и реконструированные легенды, реминисценции из эпических сказаний в виде монтажного (последовательного) коллажа, квази-цитаты или рассредоточенной, диффузной (взаимопроникающей) аллюзии.

Мифологическая космичность, эпический размах и глубина мастерства художника, хорошо знающего природу человека и традиции своего народа, миссия «слияния» пространства и времени, свойственная традиционному искусству, свидетельствуют о влиянии на прозу Ч. Айтматова ментальности тюркской кочевой культуры. Поэтому в национальной и мировой культуре Ч. Айтматов столь же велик, как и творцы эпоса, о чем шла речь выше.

Значительное место в кыргызском наследии занимают *эпические поэмы*, или *дастаны*, сформировавшиеся в далеком прошлом в среде кочевых тюркоязычных племен на основе мифов, легенд, сказок, исторических и легендарных сказаний и песен. «Поэмы и дастаны – это совокупность разнообразных по форме и содержанию, средних по масштабам произведений кыргызского эпического народно-профессионального музыкально-поэтического творчества, которые исполняются импровизаторами-дастанчы с собственным инструментальным сопровождением или без него», – пишет Г. Байсабаева [10, с 124].

Они часто становятся источником вдохновения для создания современных произведений. Их сюжеты зачастую напоминают о нравственной эрозии общества и человека, о вреде, который наносится природе и, следовательно, человечеству в целом. Тема защиты природы от человека, а также защиты человека от самого себя, является актуальной во всех сферах деятельности. И через преломление фольклора подчеркиваются нравственные проблемы, стоящие перед нами сегодня. Истории переосмысливаются в контексте экологического кризиса или морального упадка общества.

Великая трагедия человечества заключается и в том, что мы не всегда ценим то, что имеем, и недооцениваем последствия поступков. Сюжетные линии кыргызских дастанов напоминают о целесообразности бережного

обращения с природой и собственной душой, о необходимости сохранять гармонию в мире и внутри самих себя. Эти уроки прошлого становятся ценным руководством для будущего, и через искусство можно донести основные идеи.

Обратимся к музыкально-театральному перфомансу, сюжет которого относит нас к возможным событиям XVIII века, ставшими основой известного произведения классика кыргызского традиционного наследия, акына-импровизатора Барпы Алыкулова (1884-1949) – лирическая поэма (дастан) «Аксаткын и Кулмырза», об истории любви. Внезапно вспыхнувшая, словно молния, страсть юной Аксаткын и джигита Мырзауул. Герои вынуждены скрывать свои чувства, ведь она обручена с другим, а по одной из версий Мырза, несмотря на свой юный возраст, уже обременен семьей. Возвышенные чувства настолько сильны, что главные герои идут на самопожертвование во имя любви. Трагический финал истории неизбежен, нравы и строгие обычаи того времени диктовали свои условия, ограничивая свободу выбора... Человеческие взаимоотношения и жизненные перипетии, философские размышления и глубокие чувства драматично переплетаются в сюжете поэмы.

По традиции кыргызский дастан (*перс.* «рассказ» или «история») сказывается сольно, зачастую в сопровождении щипкового трехструнного инструмента – комуз. История, которая передавалась из уст в уста, из поколения в поколение и сегодня популярна среди классических исполнителей. Но современная постановка, как оказалось, не менее интересна той части аудитории, которая при иных обстоятельствах навряд ли оказалась в зрительном зале. Музыкально-театральная постановка «Аксаткын & Мырза уул» Центра «Устатшакирт» привлекла к перфомансу не только профессионалов, но и студентов театральных заведений и школьников. [11].

Более 30-ти сценических площадок страны увидели данный перфоманс, а зрителями стали школьники и их родители, учителя и студенты, местные сообщества в областных центрах и отдаленных селах Кыргызстана. «Дастан-мюзикл», так охарактеризовали его ряд критиков, открыл новые возможности для развития современной кыргызской культуры, объединив традиции и новаторство. [12, с.8-11].

«Дастан-мюзикл» стал современной интерпретацией поэмы по версии Барпы. Здесь необходимо подчеркнуть особенность поэмы «Аксаткын и Кулмырза» и факт обращения именно к этому сказанию. В отличие от десятков кыргызских эпических поэм, лишь единицы сохранили индивидуальный, присущий только им, мелос и ритмику. «Аксаткын» – это единственный лирический сказ со своей неповторимой музыкальной темой, среди таких героических поэм, как Трилогия «Манас» или эпос «Курманбек». И данный факт стал ключевым при выборе темы для постановки.

Кыргызский традиционный вокал, лирический дуэт в сопровождении комузов, музыкальную основу значительно обогатили джазовые ритмы и электронная музыка композитора, известного джазового пианиста, лидера группы «Аура» Заслуженного артиста Кыргызской Республики Таалая Бейшеева. Режиссер-постановщик спектакля Заслуженный деятель культуры Кыргызской Республики Нурлан Асанбеков, художественный руководитель – Разия Сырдыбаева (автор данной статьи), художник-сценограф Алтынай Осмоева, уверены, что залогом успеха спектакля, в частности, у молодого поколения зрителей, стал микс, своеобразная полипластовость и полистилистика: любовная лирика, современная хореография, оригинальная сценография и костюмы, песни, ставшие шлягерами, параллельный мультимедийный ряд, диалог эпох, охвативший период в более 200 лет, участие в спектакле сверстников, и конечно же, злободневность вопроса. Тема выбора, тема судьбы, суицида, домашнего насилия, суровые архаичные законы семейно-клановой системы. Так, кыргызская лирическая поэма-дастан заиграла новыми красками. Микширование различных элементов, или фьюжн жанров стал новым форматом, рожденным на стыке традиционного и современного. Подобная театральная эстетика оказалось чужда отдельным ценителям и любителям эпоса в его классической версии. Это и не удивительно, ведь контраст был велик. Интеграция современного и традиционного искусства через различные приемы современной режиссуры позволил юному зрителю окунуться в океан времени и пространства, где связующим звеном была не только сюжетная линия, но и музыка, и мультимедиа. Интерактивный спектакль позволил зрителю стать участником как бы трех миров, трех пространств: аутентичный сказ «как авторская ремарка» (дуэт сказителей Перизат Кемеловой и Бакыта Акматова под собственное сопровождение на комузах); актерская игра в режиме реального времени, а импровизированный экран проецировал Аксаткын и Мырза среди «городских джунглей» XXI века.

Взаимодействие различных видов искусства стала неотъемлемой частью художественной жизни сегодня, и, возможно, данный опыт станет еще одним экспериментом в культурном пространстве Кыргызстана, который откроет новые горизонты.

Список литературы

1. Кассирер Э. Философия символических форм // Т. 2: Мифологическое мышление. – М.: СПб., 2002. – 280 с.
2. Виноградов В.С. Эпос «Манас», его стих и напев: Вып. 3 / В. С. Виноградов // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 158-212.

3. Кайыпов С. Т. Кыргызский фольклор, традиции и литература // Сочинения по фольклору. – Бишкек: Кыргызско-Турецкий университет «Манас», 2009. – С. 92-119.
4. Турсуналиев С. Ш. Инициация кыргызского мифического героя как онто-номадическое явление // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М. К. Аммосова Серия Эпосоведение, № 4 (16) 2019. – С. 31-41.
5. Лузанова Е. С. Культура как философия развития: Кыргызстан на рубеже тысячелетий: монография. – Б.: ТАС, 2010. – 480 с.
6. Гачев Г. Д. Чингиз Айтматов (в свете мировой культуры) [Текст] // Автор послесловия и спецредактор О. Е. Кузьмин. – Ф.: Адабият, 1989. – 488 с.
7. Медриш Д. Н. Фольклорная традиция в творчестве Чингиза Айтматова // Литература и фольклор: Вопросы поэтики. – Волгоград, 1990. – С. 151-159.
8. Лосев А. Ф. Гомер: ЖЗЛ. 2-е изд., испр. – Москва: Молодая гвардия, 2006. – 400 стр.
9. Айтматов Ч. Т. Тавро Кассандры: Из ересей XX века. – М.: АСТ, 2010. – 380 с.
10. Байсабаева Г. М. Эпос «Манас» в контексте музыкальной культуры кыргызов. – Б.: Блиц, 2011. – 202 с.
11. Репетиция музыкально-театрального перфоманса Аксаткын и Мырза уул, режиссер: Н. Асанбеков / URL: www.youtube.com/watch?v=9dMOV5VSTuw (Дата посещения: 03.03.2024).
12. Сырдыбаева Р. Кыргызский традиционный музыкально-поэтический жанр через призму современности // Общенациональное движение «Бобек» Конгресс ученых Казахстана / Международный практический журнал СНГ «Глобальная наука и инновация 2022: Центральная Азия» № 4 (18). Серия «Культурология». – Астана: Бобек, 2022. – 22 с.

УДК 784.4

**ТВОРЧЕСТВО ХАЛКЪ ДЖЫРЧЫ (НАРОДНЫХ ПЕВЦОВ)
И ИХ РОЛЬ В ПРОФЕССИОНАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА КАРАЧА́ЕВСКОГО НАРОДА
ХАЛЫҚ ЖЫРШЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ (ХАЛЫҚ ӘНШІЛЕРІ)
ЖӘНЕ ҚАРАЧАЙ ХАЛҚЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ӨНЕРІН
КӘСІПТАСТЫРУДА ОЛАРДЫҢ РӨЛІ
THE WORK OF KHALK DJIRCHY (FOLK SINGERS)
AND THEIR ROLE IN THE PROFESSIONALIZATION OF THE
MUSICAL ART OF THE KARACHAI PEOPLE**

Халкечева Людмила Нануевна
кандидат исторических наук, музыковед,
член Союза композиторов России,
ведущий научный сотрудник отдела искусствоведения и
культурологии народов КЧР
Карачаево-Черкесский ордена «Знак Почета» институт
гуманитарных исследований им. Х.Х.Хапсирокова,
г. Черкесск, Россия,
E-mail: Luda66@inbox.

Халкечева Людмила Нануевна
тарих ғылымдарының кандидаты, музыкатанушы,
Ресей Композиторлар одағының мүшесі,
Қарашай-Шеркес Республикасы халықтарының өнертану және
мәдениеттану бөлімінің жетекші ғылыми қызметкері
«Құрмет белгісі» Қарашай-Черкес орденді гуманитарлық
зерттеулер институты. Х.Х.Хапсирокова,
Черкесск, Ресей,

Электрондық пошта: Luda66@inbox
Khalkecheva Lyudmila Nanuyevna
Candidate of Historical Sciences, musicologist,
member of the Union of Composers of Russia,
leading researcher at the Department of Art History and Cultural
Studies of the Peoples of the KCR
Karachay-Cherkess Order of the Badge of Honor,
H.H.Khapsirokov Institute for Humanitarian Studies,
Cherkessk, Russia,
E-mail: Luda66@inbox.

Аннотация. В статье автор обращается к народным истокам профессионального музыкального искусства карачаевцев. На примере анализа творчества наиболее известных *халкъ джырчы* (народных певцов-сказителей) приводятся выработанные ими музыкально-поэтические и жанровые традиции, способствовавшие развитию авторского направления в песенном искусстве народа, и ставшие основой в профессионализации карачаевского музыкального искусства.

Ключевые слова: народные певцы *халкъ джырчы*, лиро-эпическая поэма, сатирические песни, религиозные песнопения *зикіры*, авторская музыка, музыкальная профессионализация.

Аннотация. Мақалада автор қарашайлардың кәсіби музыка өнерінің халықтық бастауларына жүгінеді. Халық ән өнеріндегі авторлық бағыттың дамуына ықпал еткен атақты халық жыршыларының (халық жыршы-жырауларының) шығармашылығын, олар дамытқан музыкалық, поэтикалық

және жанрлық дәстүрлерін талдау мысалында, және қарашай музыкалық өнерін кәсібилендіруге негіз болды, көрсетіледі.

Түйін сөздер: халық жыршылары халық жыршылары, лиро-эпостық поэма, сатиралық әндер, діни зікірлер, авторлық музыка, музыкалық кәсіби шеберлік.

Abstract. In the article, the author refers to the folk origins of the professional musical art of the Karachai people. Using the example of the analysis of the work of the most famous *khalq djirchy* (folk singers-storytellers), the musical, poetic and genre traditions developed by them are presented, which contributed to the development of the author's direction in the song art of the people, and became the basis for the professionalization of Karachai musical art.

Keywords: folk singers *khalk djirchy*, lyric-epic poem, satirical songs, religious chants of *zikira*, author's music, musical professionalization.

Особенностью музыкальной культуры карачаевского народа исследователи считают безусловное доминирование в ней песенного искусства, основанного на фольклорной традиции [1; 2]. В песне карачаевцы выражали всё, что составляло, собственно, их жизнь. Глубина содержания, разнообразие поэтических приёмов, особое идейно-эмоциональное воздействие, музыкальная выразительность, способность передать тончайшие оттенки душевных переживаний сделали песню необычайно популярной в народе. Об этом говорят и карачаево-балкарские пословицы: *Сёз – кюмюш, джы́р – алты́н* (Слово – серебро, песня – золото), *Джырсы́з кюн батма́з, ишсиз къары́н тойма́з* (Без песни – день не закончится, как без работы желудок будет пуст), и многие другие.

Профессиональной школы певцов у карачаевцев не было. Искусство петь, а также играть на национальных музыкальных инструментах передавалось от родителей к детям, от старшего поколения к младшему. В народе издавна сложились определенные традиции исполнения песен. Обычно человек с хорошим голосом пел песню – *баишчылыкъ* (главный голос, запева́ла, от слова *баиш* – голова́), а несколько человек сопровождали сольное исполнение пением хором в унисон – *эжу́*. О манере исполнения карачаево-балкарских народных песен писал А.Н.Дьячков-Тарасов: «Карачаевцы, усевшись вокруг котла, в котором варился целый баран, запели, вернее, пел один, остальные подхватывали напев и тянули его в унисон: что-то печальное, унылое, гармонирующее с нашим угрюмым уголком, слышалось в этих тягучих звуках...» [3, с.109].

Основными авторами, хранителями и распространителями народных песен в Карачае были народные певцы *халкъ джырчы́* (*халкъ* – народ, *джыр* – песня). Это умудренные большим жизненным опытом, поэтически одаренные, обладавшие хорошей памятью и голосом люди. *Джырчыла́* прекрасно знали историю, быт, психологию и обычаи своего народа. О том большом авторитете и уважении, каким они пользовались, свидетельствуют сохранившиеся в народе *хапа́ры* (рассказы, сказания) о жизни тех или иных

певцов, а также многочисленные пословицы и поговорки: *Джырчы ёлсе, джыры кьалыр* (Певец умирает, а песня его остается); *Джырчы джырчыгъа – кьарнаш* (Певец певцу – брат); *Джыргъа устá джарыкъ джудуз кибикди* (Умеющий хорошо петь, подобен лучезарной звезде), *Къарт болса да джырчыны джыры эсинде* (И в старости у певца песни в памяти) и многие другие.

Авторитет певцов в народе был высок. К искусству слова они относились как к большой и благородной миссии перед своим народом. Понимание певцами своей общественной роли накладывало отпечаток на репертуар и содержание их песен. *Джырчыла* смело выражали идеи гуманизма и общественной справедливости, за что часто подвергались и жестоким преследованиям, и издевательствам со стороны официальных властей и религиозных деятелей.

Ввиду отсутствия у карачаевцев письменности в ранние периоды истории имена многих выдающихся певцов остались в забвении. До наших дней дошли лишь некоторые имена *халкъ джырчы*, живших во второй половине XIX – начале XX веков: Къасбот Кочкаров (*Багыр улú* – псевдоним), Аппа Джанибеков (*Къалай улú* – псевдоним), Кючюк Байрамуков (*Дебо улú* – псевдоним), Калтур Семёнов (*Хыджы* – псевдоним), Кайсын Батдыев, Шекё Байчоров, Ажá Ботáшев, Джумарык Гочияев, Ахлау Коркмазов, Джарашты Шунгаров, Таучу Уртепов, Исмайл Семёнов (*джырчы Смайл*), Мусса Байчоров (*Капруч улú* – псевдоним) и многие другие [4, с.110]. Из поколения в поколение бережно передавались песни, сложенные ими. По воспоминаниям стариков, которым приходилось слушать пение этих прославленных певцов, удалось восстановить отдельные черты личности и творческого облика наиболее выдающихся *халкъ джырчы*.

Одной из наиболее ярких фигур среди народных певцов Карачая был Касбот Кочкаров (1834-1940). Родился он в ауле Учкулан, в бедной крестьянской семье (Рис.1). Уже с детских лет стал батрачить у учкуланских *баев* (*бай* – богач): пас в горах скот. «Случилось так, что Касбот полюбил дочь *бая* Хорасан, но жениться на дочери своего богатого хозяина бедный пастух не мог и мечтать. Хорасан выдали замуж за другого. Тяжело переживая случившееся, Касбот сочинил песню, в которую вложил всю силу своей тоски, боли, обиды» [5]. После этого дебюта, напоминающего дебют многих других народных певцов Кавказа, Касбот стал переносить все свои горести в песни. Вскоре имя молодого *джырчы* стало известно по всему Карачаю и Балкарии, его песни стали исполняться на народных торжествах и сборищах, в аулах и кошах (*къош* – летнее жильё, стоянка). К своим песням *джырчы* подбирал народные мотивы или сочинял их сам [6].

В народе сохранилась быль о том, как на пиру встретились два известных в народе *джырчы* – Касбот Кочкаров и Аппа Джанибеков, между которыми состоялось состязание на лучшее исполнение песен. А началось все с того, что Касбот Кочкаров обратился к Аппе Джанибекову с вопросом

Сен кѳмсе? (Кто ты такой?). Тот ответил на этот вопрос так:

Сен Багъѳр эсэнг, мен - къалаѳ,
Сен къалаѳ эсэнг, мен - алаѳ.
Если ты медь, то я - жеть,
Кто ты, тот и я [4, с.112-113].

В этом состязании двух больших мастеров, как свидетельствует народная память, победил Касбѳт Кочкѳров. За ним с того дня утвердилась слава лучшего *джырчѳ* Карачая [6].

Творчество Касбѳта Кочкѳрова стало рубежом, как в развитии национальной поэзии, так и формировании традиций лиро-эпических поэм. Лиро-эпическая поэма карачаево-балкарской литературы дописьменного периода является самым ярким художественным явлением, которая, будучи промежуточным жанром, содержит в себе черты эпоса и лирики. Толчком к сложению эпических историко-героических произведений в карачаево-балкарской устной литературно-песенной традиции служили военные столкновения между родами или с соседними народами. В отличие от них семантической доминантой для создания лиро-эпических поэм и баллад является история любви. Таким образом, карачаево-балкарская лиро-эпическая поэма – это событие и чувство, с тем уточнением, что и сама любовь в ней выглядит событием.

Из лирико-эпических поэм дореволюционного творчества Касбѳта Кочкѳрова до нас дошли лишь две – *Хорасан* и *Айджайкъ* (Луноликая). *Хорасан* является автобиографической песней-поэмой, в которой раскрывается беспредельная любовь певца к Хорасан. Она отличается совершенством, глубиной и палитрой душевных переживаний, широтой показа красот природы, которые то совпадают, то контрастируют с переживаниями автора:

Хорасан а, дѳйдиле, джылкычѳ тенглерѳм,
Ариу хорѳ тайгѳа.
Хорасан а, дѳйдиле, дагѳыда тенглерѳм,
Джарыкъ толгѳан айгѳа.
Хорасан а, дѳйдиле, менѳ да тенглерѳм,
Бир уллу къыралгѳа.
Хорасан а боладѳ, дагѳыда тенглерѳм.
Санѳ ариу къуралгѳан.
Мѳн а Хорасан деб айтѳама, тенглерѳм.
Алѳын чыпчыкъчѳкъчѳа.
Анѳ джырлагѳанѳ ушѳйды, тенглерѳм,
Къѳлкъобуз къылчыкъгѳа [7, с.91].

Хорасан! Так называют
Стройных скакунов, их ход.
Хорасан напоминает
Полнолуния восход.
Хорасан! Так именуется
Большая, древняя страна.
Хорасан - та, мои друзья,
Кто красива и стройна.
Для меня же Хорасан -
Золотая пѳночка.
Еѳ голос звучит, будто звенит
Скрипичная струночка [7, с.97].

Очень лирична, эмоциональна поэма Касбота «*Айджайкъ*» (Луноликая). Поэма посвящена любимой женщине поэта Айджайкъ Конѳевне Джуккѳевой, которую полюбил уже в преклонном возрасте. Эта автобиографическая поэма сложена К.Кочкаровым в 1904 году в ауле Даут.

Джырчы познакомился с Айджаякъ в ауле Сынты́ (Нижняя Теберда), сватался к ней, в присутствии и в отсутствии её слагал о ней любовные песни, которые затем слились в поэму. Такое обилие лирических песен привели в беспокойство сердце Айджаякъ. Она, не в силах молчать, начинает отвечать Касботу *ийна́рами* (ийна́р – шуточные песни-четверостишья, сродни русским частушкам). Взаимоотношения между Касботом и Айджаякъ становятся известными в народе. В результате между ними появляются недоброжелатели, которые мешают им связать судьбу. Язык поэмы прост, изящен, чётко, в нем много эпитетов и сравнений.

Айджаякъ, ала́ джаулугъу́нг	Глаза твои игривые, лучистые.
Ариу́ джараша́ды бойнунга́,	Слова твои пронзают сердце.
Кёгюрчи́он болу́б сен кьалса́нг,	Красотой, любимая Айджаякъ,
Сыла́й тута́р эди́м кьойнумда́.	Освещаешь все вокруг,
Кёзлеринг кёзо́р ойна́йла,	Подобно солнечному свету.
Сёзлеринг джюре́к байла́йла.	Ты нарядна, как узоры пиалы китайской [8, с.83–84].
Ойра сенде́н ариу́ болу́рму	
Сени́ кьала́й кёбле́ сайла́йла.	

Другой наиболее известный народный певец Карачая – Джанибе́ков Аппа́ Кала́-Герие́вич (1864-1934). Родился он в бедной крестьянской семье в том же ауле, что и Касбот Кочкаров – Учкулáне (Рис.2). Рано начался творческий путь Аппы. В своем творчестве он дерзко высмеивал представителей господствующих классов, выражал идеи социальной справедливости, прибегая к оружию сатиры. Сатирические куплеты певца получили в народе широкое распространение и признание. Много тяжелых испытаний пришлось претерпеть самому Аппе из-за своего острого пера: его сажали в тюрьму, ссылали в Сибирь на долгие годы, наказывали самыми различными способами. Однако все было тщетно – поэт продолжал слагать и петь песни, сохраняя при этом чувство собственного достоинства, твердость духа и правдивость своего слова.

Неотъемлемой частью образа А. Джанибекова был его верный конь, он вел образ жизни странствующего *халкъ джырчы* – народного поэта, певца и музыканта. Всю свою жизнь он бродил верхом на коне по всему Карачаю из аула в аул. Свои сатирические и шуточные произведения Аппа Джанибеков разыгрывал с помощью собственноручно сделанных войлочных кукол *кийи́з гинджи́* (*кийи́з* – войлок, *гинджи́* – кукла). Вооружившись созданным оригинальным кукольным театром, благодаря своим незаурядным вокальным и режиссерским данным, он слагал песни и ставил кукольные представления с помощью своей галереи разнообразных кукольных персонажей. «Поэтическое творчество Кьалай улу Аппы несло на себе печать мощного традиционного влияния фольклорного наследия и литературных традиций народа. Накопив весь опыт народной поэтики, поэзия народного *джырчы* Кьалай улу Аппы стала преемницей многовекового национального художественного наследия, опираясь на бытующие жанры поэтической словесности *чам джырла́* – шуточные песни

и *айтыш* – песни-состязания на лучшую импровизацию» [9, с.333-334].

В творческом плане *халкъ джырчыла* Касбот Кочкаров и Аппа Джанибеков были певцами разными и по стилю, и по эмоциональной принадлежности. К.Кочкаров был тончайшим лириком, тонко и проникновенно воспевавший любовь. Его песни отличались четкой ритмичностью, ясной композицией. А.Джанибеков был большим мастером социальной сатиры, большинство его песен носили характер экспромта.

Известность в народе получило и имя певца Калтұра Семёнова (*Хыджы*). Он также был уроженцем старинного карачаевского аула Учкулан. По воспоминаниям старожилов, это был исключительно остроумный человек, обладавший веселым, жизнерадостным нравом, даром мгновенной импровизации. Интересные сведения о Калтуре Семенове приводят в своих работах, Н.Кагиева [10, с.5–7] и М.Хубиев [11, с.134]. У К.Семенова было обыкновение разговаривать с людьми стихами, сложенными им тут же. Он автор широко известной в народе песни «*Экинчи эминá*» (Вторая чума). Она повествует о трагедии, разыгравшейся в Карачае в 1808–1814 годах, когда от чумы вымерло целое селение Джамагъат. Песня отличается большой трогательностью, передает безысходное горе людей, ставших жертвами жестокой болезни, детей, оставшихся сиротами, девушек, так и не ставших матерями, родителей, потерявших детей. Песня осуждает лицемерных и корыстолюбивых служителей мусульманской религии, которые даже в трагические для всего народа дни ни на минуту не забывали о собственной выгоде. До сегодняшнего времени песня «*Экинчи эминá*» одна из самых любимых в народе.

О популярных в народе певцах Кайсы́не Батды́еве и Шекé Байчóрове известно следующее: оба они были выходцами из трудовых масс, родились и жили в карачаевском ауле Верхняя Теберда. Оба полюбили одну и ту же девушку, но та предпочла им другого. Песня «*Кемисхán*», сложенная ими, воспекает обаяние, красоту, целомудрие любимой девушки [12, с.86–87]. Шекé Байчóров известен также как один из авторов «*Солтán – Хаджини джыры*» (Песня о Солтáне-Хадж́и). В песне говорится о Солтáне-Хадж́и Байчóрове – выходце из довольно богатой и знатной семьи, возглавившего в 1907-1908 годах борьбу крестьян за справедливый раздел земель. Песня широко распространена и в наши дни, а сам образ Солтана-Хаджи Байчорова стал примером стойкости, благородства, служения интересам своего народа.

Среди блистательных имен горской поэзии почетное место занимает Исмайл Семёнов (*джырчы* *Смайл*) – выдающийся поэт карачаевского народа XX века. Исмайл Унұхович Семёнов (1891-1981) родился в древнем ауле Учкулан, у подножия Эльбруса, в обеспеченной религиозной карачаевской семье (Рис.3). На формирование И.Семёнова как творческой личности оказало влияние ряд факторов. В роду Семёновых было немало известных певцов, одним из которых был прадед Калтұр Семёнов – известный народный певец-импровизатор, автор песни «*Экинчи Эминá*»,

ставшей народной (см. выше). Мать Джулдузхán была сказительницей. «Она знала наизусть множество сказок, легенд, народных песен, порой разговаривала стихами собственного сочинения. Отец будущего поэта Унұх – священнослужитель, знал арабский язык, интересовался восточной поэзией. Он совершил хадж (паломничество) в Мэкку, чтобы поклониться мусульманским святыням. Унух хаджі прожил 38 лет, умер в Мэкке и похоронен там, рядом со своим отцом Умáр хаджі. Любовь к Востоку и восточной поэзии Исмаил унаследовал от отца, к родной словесности – от матери» [13].

С детства Исмаила окружала красота и величие родного края, несмолкающие звонкие водопады, чью музыку горцы издавна называют речью Бога. До глубокой старости поэт не уставал восхищаться красками и звуками гор родного Кавказа, вдохновлявших его на создание своих поэтических произведений. Кроме этого, поэт заражался красотой и магической силой народного творчества, восточной классической поэзией.

В 1920-1930 годы Исмаил Семёнов написал свои самые известные произведения – песню-поэму «Акътамáкъ» (Белое горлышко), «Анám» (Мама), «Чалкычыкыкъ» (Маленькая коса для сенокоса – *пояснения автора*), песню «Мингі Тáу» (Эльбрус), ставшей впоследствии музыкальным символом всего Кавказа:

Мингі Тáу	Эльбрус
Сен кёкге джéте мийиксе	Эльбрус-красавец смотрит сквозь тучи,
Кавкáз таулáны ичиндé.	В белой папахе в синеву.
Мия́ла кй́бик, джы́лтырай,	Этой вершиной гордой, могучей
Къáнга бузла́рынг юсю́нгде.	Налюбоваться не могу.
Юсю́нгде ба́рды акъ то́нунг,	Снежные барсы над Карачаем
Сен джай да, кы́ш да киесé.	Носятся быстро среди гор.
Кюн бу́зулургъа те́бресе,	Бурно по склонам ты выпускаешь
Бо́ран этéрге сйóесе.	Воды Кубани на простор!
Кюн áриу, чу́уакъ ту́ргъанлай,	А на просторах высокогорных,
То́хтамайды бо́ранынг,	Выше кавказских облаков,
Джай да, кы́ш да э́римейди	Слышатся песни - песни счастливых
Юсю́нгдеги бу́зларынг.	Наших отважных чабанов!
Сéнден со́ра кы́йсы та́уду,	В радостных песнях этих поется
Áриулу́къ бла бай болгъáн?	Про наши нивы и поля,
Ба́шы кы́ш бо́луб, бе́ли джаз бо́луб,	Пусть будет краше, пусть расцветает
Этеклеринде джа́й болгъáн?	Наша Кавказская земля! [14, с.190–191]

По своей форме и содержанию стихи И.Семёнова были близки к фольклору. Своим учителем Исмаил Унухович называл Касбота Кочкарова, следовал его традициям, и внес большой вклад в дальнейшее развитие жанра лирико-эпической поэмы созданием своей поэмы «Акътамáкъ». История создания поэмы «Акътамáкъ» – это история рождения большого поэта. «На одной из свадеб в ауле Карт Джурт, куда был приглашен Исмаил Семёнов как один из популярных исполнителей лирических песен, произошла встреча поэта с Акътамáкъ – Анисáт Ижа́евой. С каждым разом он все больше привязывался к своей избраннице и, в конце концов, дал

слово написать об Акътамáкъ песню, равную поэме К.Кочкарова «Айджаякъ». Исмаил Семенов поднимает героиню своей поэмы на такую высоту, на которое только способно поэтическое слово» [13]:

Сууну бойнун ойнай келеди,
Ой, ала чабакъ, кёк чабакъ.
Эй! Шам Семенледе келин болгъаед,
Мени суйгеним да Акътамакъ.
Махаралада уа кёксюл кёгюрчюн,
Салыб Семенлеге келгинчин...
Эй! Джюрек аурууум джокъ эди мени,
Ариу Акътамакъны да кёргюнчюн.
Секириб миндим да атыма, дейме,
Былай джууукъ олтур къатыма.
Эй! «Анисат» дерге уялгъан этеме,
Акътамакъ атадым атынга [14, с.202]

Плещется играючи в воде,
Ой, красивая голубая рыбка.
Эй! Была бы в роду Семеновых
Невесткой любимая моя Акътамакъ.
Пока с такой вестью сизый голубь
Не прилетел в род Семеновых...
Эй! Не болело у меня сердце,
Пока не увидел красавицу Акътамакъ.
Вскочил я на своего коня,
Сядь рядышком со мной.
Эй! Смущаюсь называть по имени «Анисат»,
Потому назвал тебя Акътамакъ¹

Песня-поэма складывалась непросто. Если стихотворная часть рождалась легко, т.к. Исмаил обладал поэтическим даром от природы, то мелодию он вынашивал очень долго: прислушивался к звукам водопада, шуму реки, к голосам птиц, шелесту листьев. В результате И. Семёнов создал сложное и оригинальное в музыкальном плане произведение, в котором рассматривает любовь, как бесценный дар, а красоту жизни видит в душевной красоте женщины. Об этом не раз говорится на протяжении всей поэмы в пять тысяч строк. Исмаил Семёнов сочинял свою поэму в течение 20 лет, столько же лет он прожил рядом со своей музой, пока преждевременная смерть Акътамáкъ не разлучила их.

Выросший в традиционной карачаевской религиозной семье, И. Семёнов большое внимание уделял в своем творчестве жанру религиозных песнопений *зикíрам*. Из обширного круга вопросов, связанных с исламской верой, с толкованием Корáна и заповедями складывается тематика классических религиозных песнопений *зикíров*, представляющих собой короткий гимн в честь Всевышнего. Данный жанр имеет значительную историю зарождения, становления, развития и функционирования. Это живой жанр, который и сегодня широко бытует в народе.

В памяти народа остались имена *хáлкъ джырчы* и более позднего периода. Знаток карачаевских народных песен был Абúк Эркéнов – житель аула Ильич. С его слов в 1963 году сотрудниками Карачаево-Черкесского научно-исследовательского института (ныне Карачаево-Черкесский институт гуманитарных исследований) С.Гочияевой и Р.Алиевым были записаны малоизвестные варианты песен «Салимгерий», «Абул-Керим» и др. Из народных певцов 1970-1980-х гг. наибольшей популярностью пользовался Мусса Капрúевич Байчóров (*Капрúч улú*) –

¹ Подстрочный перевод Халкечевой Л.

житель аула Верхняя Теберда. Он обладал феноменальной памятью, острой наблюдательностью, хорошим голосом, знал множество народных сказаний, песен, легенд. Немало широко известных в народе песен его собственного сочинения, среди которых «*Акъ ат*» (Белый конь), «*Къунду́з*» (Ворон) и др.

Таким образом, в конце XIX – начале XX вв. в песенном творчестве карачаевского народа сложились устойчивые традиции народных певцов-сказителей *хáлкъ джырчы́*. Они широко использовали выработанную многими поколениями традиционную песенную поэтику, стали создавать свои авторские произведения, которые бытовали наряду с народными песнями. В творчестве карачаевских *хáлкъ джырчы́* были заложены основы таких музыкальных жанров в песенной культуре народа, как лирико-эпическая поэма, сатирические песни, музыкально-театральные постановки, религиозные песнопения *зикíры*.

Хáлкъ джырчы́ выступали одновременно не только в качестве 1) авторов музыки и 2) слов песен, но также были и 3) исполнителями своих произведений. Это традиция стала основой карачаевского народно-профессионального *авторского* направления, при котором композиторы руководствовались этой традиционной практикой слагания поэтического и музыкального текстов. Такая тенденция прочно укоренилась в музыкальной культуре карачаевского народа, которая и сегодня занимает лидирующие позиции в современной музыкальной практике. Таким образом, первым этапом на пути к профессионализации в музыкальном искусстве у карачаевцев можно назвать именно «институт» *хáлкъ джырчы́*, способствовавший образованию прочной основы, на которой в дальнейшем возникло творчество первых профессиональных композиторов.

Список литературы:

1. Рахаев А.И. Песенная эпика Балкарии. – Нальчик: Эльбрус, 1988. – 168 с.
2. Вишневская Л.А. Очерки истории и теории северокавказского вокального многоголосия: исследование. – Саратов: Новый ветер, 2011. – 324 с.
3. Дьячков-Тарасов А.Н. В горах Большого и Малого Карачая // Сборник материалов для описания местностей и племени Кавказа. – Тифлис: Вып. 28, 1900.
4. Ортабаева Р.А.-К. Карачаево-балкарские народные песни: Традиционное наследие. Отв. ред. А.И. Караева. КЧНИ ИЭИЯЛ. –Черкесск: Ставропольское книжное издательство. Карачаево-Черкесское отделение, 1977. – 150 с.
5. Филонович Ю. Народный поэт Карачая Касбот Кочкаров // Литературная газета – 1939 – 26 июня;
6. Бекетов Лев. О фольклоре Карачая // Красный Карачай – 1935 – 29 июня.
7. Хабичланы М.А. Къочкарланы Къасбот – хъалкъ джырчыланы тамадасы (Кочкаров Къасбот – старейшина народных певцов). На карачаевском языке.

- Черкесск: Ставропольское книжное издательство. Карачаево-Черкесское отделение, 1986. – 258 с.
8. Песни народов Северного Кавказа. Ред. поэтич. пер. Г.Регистана; Вступ. статья, сост. и примеч. К.Кулиева и Н.Джусойты. – Л.: Советский писатель. Ленинградское отделение, 1976. – 559 с.
9. Шаманова Ф.Д. Аппа Джанибеков – основоположник театральной сатиры в Карачае //Материалы Международной научно-практической конференции «Театр тюркского мира: перспективы развития». Науч.ред. Э.М.Галимова. – г. Казань: ИЯЛИ, 2019. – 350 с.
10. Къагъыйланы Н.М. Тинте барыб... Къарачай литератураны ёсюуюню бир къауум вопрослары (В поисках... Вопросы развития карачаевской литературы). На карачаевском языке. – Черкесск, Ставропольское книжное издательство. Карачаево-Черкесское отделение, 1965. – 144 с.
11. Хубийланы М.А. Къарачай-малкъар совет халкъ джырла. Ставрополь китаб издательствону Къарачай-Черкес бёлюмю (Карачаево-балкарские народные песни советского периода. Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства). На карачаевском языке. Монография. – Черкесск, 1968. – 187 с.
12. Эски къарачай джырла. Лайпанланы Х.О. бла Дудаланы М.А. джарашдыргъандыла (Старинные карачаевские песни. Составители Лайпанов Х.О. и Дудов М.А.). На карачаевском языке.– Микоян-Шахар, Карачаевский научно-исследовательский институт, 1940. – 91 с.
13. Хубиев Н.А. Певец Эльбруса // День республики – 2011– 3 марта.
14. Семенов И.У. Минги Тау. Сост. Байрамукова Ф.И., Семенова М.И. На карачаево-балкарском языке. – М.: Эльбрусид, 2014. – 392 с.

Рис.1



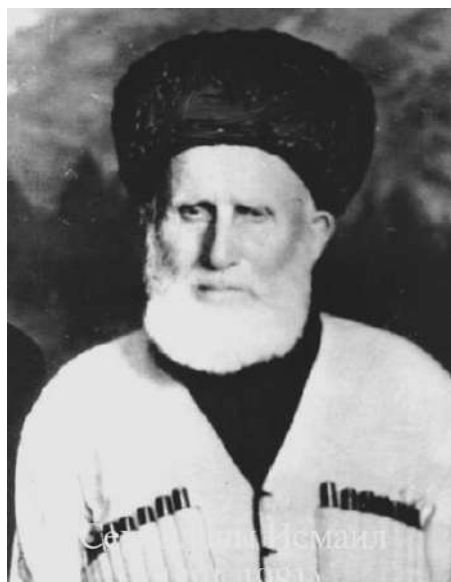
КАСБОТ БАГЫРОВИЧ КОЧКАРОВ (1834 – 1940)

Рис.2



АППА КАЛА-ГЕРИЕВИЧ ДЖАНИБЕКОВ (1860-1934)

Рис.3



ИСМАИЛ УНУХОВИЧ СЕМЁНОВ (1891-1981)

УДК 783

**ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ ПРАЗДНОВАНИЯ МАУЛИД-БАЙРАМ
ТАТАРАМИ ПОВОЛЖЬЯ**

**ЕДІЛ БОЙЫ ТАТАРЛАРЫНЫҢ МӘУЛИТ БАЙРАМЫН
МЕРЕКЕЛЕУДИҢ ДӘСТҮРЛЕРІ МЕН ЖАҢАЛЫҚТАР
TRADITIONS AND INNOVATIONS OF THE CELEBRATION OF
MAULID BAYRAM BY THE VOLGA REGION TATARS**

Хурматуллина Резеда Камилевна

*канд.пед.наук, доцент,
доцент кафедры татаристики и культуроведения
Казанского федерального университета,
г.Казань, Российская Федерация
rezeda-xurta@yandex.ru*

Хурматуллина Резеда Камилқызы

*педагогика ғылымдарының кандидаты,
кафедрасының доценті
татартану және мәдениеттану кафедрасы
Қазан федералды университеті,
Қазан, Ресей Федерациясы
rezeda-xurta@yandex.ru*

Khurmatullina Rezeda Kamilevna

*Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of
the Department of Tatar Studies and Cultural Studies
Kazan Federal University*

Аннотация. В статье рассмотрены народные традиции празднования Маулид-байрам татарами Поволжья, музыкальное сопровождение праздника и такие жанры, как мунажат, чтение нараспев книг, сур, молитв и салаватов. Проанализированы инновации в современном праздновании Маулид – байрам, влияние музыкальных традиций родственных тюркских народов, а также массовой культуры.

Ключевые слова: Маулид-байрам, татары Поволжья, мунажат, инновации.

Аннотация. Мақалада Еділ татарларының Мәүліт мерекесін тойлаудың халықтық дәстүрлері, мерекенің музыкалық сүйемелдеулері және мұнажат, кітап оқу, сүре, дұға, салауат айту сияқты жанрлар қарастырылған. Қазіргі Мәүліт мерекесін тойлаудағы жаңалықтар, туыстас түркі халықтарының музыкалық дәстүрлерінің, сондай-ақ бұқаралық мәдениеттің әсері талданады.

Түйін сөздер: Мәүліт Байрам, Еділ татарлары, мунажат, жаңашылдық.

Abstract. The article examines the folk traditions of celebrating Maulid Bayram by the Volga Tatars, the musical accompaniment of the holiday and such genres as munazhat, chanting of books, surahs, prayers and salavat. Innovations in the modern celebration of Mawlid Bayram, the influence of musical traditions of related Turkic peoples, as well as mass culture are analyzed.

Key words: Maulid Bayram, Volga Tatars, munajat, innovations.

Традиционная праздничная культура татар включает в себя как религиозные (мусульманские), так и светские (нерелигиозные) праздники.

Среди мусульманских праздников особое положение занимают Праздник жертвоприношения — «Курбан - байрам» и Праздник разговения — «Ураза-байрам».

Если ритуалы Рамазана строго канонизированы, то обрядам Маулида свойственна большая гибкость. В традиции татар-мусульман до XXI века этот праздник обычно отмечался в домашней, камерной обстановке, в отличие от массового проведения в исламских странах (Турции, Египет...). Как правило, проведение татарского Маулида связано с праздничным застольем (существует даже соответствующее название «Мәүлед-ашы», дословно - «пища Маулида»), за которым собираются, главным образом, женщины, среди которых особую роль играет абыстай, ведущая религиозного ритуала. Обычно она приносит с собой Коран или отдельные суры и «Мәүлид китабы» - издания, как правило, сохранившиеся от старшего поколения. В отличие от Рамазана, музыкальные компоненты Маулида составляют чтение нараспев книг, мунаджатов, сур, молитв и салаватов. Изучение изречений пророка и чтение молитв помогает понять, почему пророк Мухаммед пришел в этот мир, чтобы очистить человечество

от невежества и неверия. При этом других обязательных ритуалов празднования Мавлида нет.

Среди жанров татарского музыкального фольклора, связанных с праздником Маулид, особый интерес представляет мунаджат, чье предназначение заключалось в формировании эмоционально-личностного отношения, глубоких религиозных чувств к канонам ислама.

Среди религиозных мунаджатов есть такие, которые посвящаются пророку Мухаммеду (мир ему и благословение). Они составляют отдельный цикл: «Ко дню рождения Пророка», «Смерть Пророка», «Салават» и другие. В них повествуется о жизни великого пророка Мухаммеда, восхваляются его преданность Аллаху, подвижничество, служение своему народу:

Рәсулуллаһ сорар: “Безне,
говоря:

Өммәтемне ярлыка!” — диеп.
народ”.

(«Салават») [1]

И взмолятся Пророк,

“Господь, помилуй мой

В народе популярны мунаджаты, повествующие о человеческих качествах пророка, например: «Пророк знал сиротство». В них повествуется о том, как он умел откликаться на чужую печаль, был милосерден и очень мягок к сиротам. Описывается один эпизод из жизни Пророка, когда он, увидев грустного ребенка-сироту, спросил у него о его печали. Малыш ответил, что у него нет родителей, поэтому некому покатавать его на верблюде (на лошади), как делают это другие дети. Тогда Пророк (мир ему и благословение) посадил ребенка себе на спину и стал играть с ним, проявляя родительскую нежность. Такие назидательные картины из жизни пророка передаются из поколения в поколение, побуждая следовать его жизненному примеру.

Также широко известен мунаджат «Муса» («Моисей»), который бытует в народе в разных вариантах, но все тексты построены в форме диалога между Аллахом и Пророком. Он легок для заучивания, так как написан простым языком, чтобы дать наставление людям, как надо жить, чтобы попасть в вечный Рай.

В этом религиозном цикле мунаджатов также распространены произведения, носящие имена аятов из сур Корана — «Мы ниспослали» (сура «Ночь предопределения»). Здесь речь идет о том, что читающий эту молитву встанет в один ряд с Пророками. В мунаджате «Читайте Альхам» говорится о суре «Открывающая Коран» (“Аль Фатиха”), которая в народе носит название «Альхам».

Исполнение мунаджатов среди татар Поволжья сегодня живая традиция, она соответствует таким параметрам, как традиционность, вариативность, устность, локальность, инклюзивность и синкретизм,

которые музыковед Сарварова Л.И. выделяет как главные критерии традиционного фольклора [2]. В частности, вариативность проявляется в том, что один и тот же напев у каждого исполнителя звучит по-своему. Традиция исполнения мунаджата передается преимущественно в устной форме, отсюда его вариативность и особенности интерпретации. Признак локальности обнаруживается в региональной традиции, которая ограничена определенными границами, существует свой свод напевов, свои особенности этнографии. При этом, инклюзивность как включенность в процесс, означало нераздельность, отсутствие барьеров между исполнителем и слушателем, а синкретизм выражен в связи слова, музыки и действия.

Интересно, что именно религиозную принадлежность Сарварова Л.И. выделяет как единственный охранительный фактор, который препятствует перемешиванию традиций в условиях дисперсного проживания разных народов Поволжья [2].

Помимо мунаджатов, музыкальное сопровождение Маулид-байрама включает и книжные напевы - «Нэби касыйдэсе» («Повествование о пророке»), «Эминэ ханым»; чтение «Салават Мякбуля» (с арабского языка «мякбуль» — «признанный», «близкий к сердцу»), коллективное интонирование «Салаватов», восхваляющие Мухаммада, обязательные молитвы и суры Корана - «Аль-Фатиха», «Алиф ляммим» из суры Корана «Корова», «Иа син», «Мякяня» из суры «Агзаб», «Аль-Ихлас», «Аль-Фаляк», «Ан-Нас», «Раббана» Важным компонентом праздника является "Салават Мэхэл кыям", само название которого отражает суть происходящего: все гости встают («кыям» - от арабского - «стоять») и хором славят рождение Мухаммада, читая «Мархабу» («Приветствие»). Образцы «Мархаба» являлись ключевым местом - вершиной обряда.

Кроме описанных выше компонентов, в структуру Маулида включался текст «Вэйселкарани», выходящий за рамки непосредственной тематики праздника, но традиционно включавшийся в издания книг по Маулиду. Традиционно Маулид-байрам завершается чтением «Багышлау» («Посвящение») организаторам этого праздника, всем присутствующим, самому празднику.

XXI век внес свои изменения, инновации в драматургию традиционного праздника. Так, современный Мавлид (Маулид ан-наби) обычно представляет собой торжественное собрание, на котором вспоминают пророка, читают Коран, произносят проповеди (вагаз), воздают хвалу Аллаху и его посланнику (салаваты), заслушивают истории о необычной жизни Мухаммада, поют религиозные песни (мунаджаты, нашиды) и проводят различные конкурсы (в т. ч. поэтические). Нередко все завершается совместным чаепитием. Встречи единоверцев в разных форматах проводятся во всех уголках республики, казанские мечети приглашают всех желающих посмотреть фильмы, поучаствовать в видеоконкурсах и викторинах, послушать лекции, в том числе для детей.

Мероприятия в честь дня рождения пророка проводятся в течение месяца, в том числе и тематический меджлис. Например, в казанской мечети «Ярдэм», которая специализируется на работе с людьми с ограниченными возможностями здоровья, перед ночным ясту-намазом (иша) имамы читают лекции, в которых описывают жизнь пророка. Они рассказывают истории его пророческой деятельности, а также необычайных событиях и чудесах, произошедших во время великой миссии любимца Аллаха, проводятся «Мавлид ашы». Праздник, несомненно, несет и просветительскую функцию. В рамках праздника служители мечети проводят различные состязания на знание жизни и пророческой миссии Мухаммада, конкурсы среди детей на лучший реферат «Жизнь пророка Мухаммада», видеоконкурс на лучший видеоролик «Почему я люблю пророка Мухаммада?» и др. [3]

Традиционно Республиканский ежегодный Мавлид проходит в Болгаре (Спасский район) на площадке Болгарской исламской академии (БИА). Праздник традиционно завершает Гала-концерте концерт победителей конкурса исполнителей произведений духовного наследия татарского народа «Илаһи моң» в номинациях «Исполнение произведений устного народного творчества (мунаджаты, баиты, эпос-дастаны, молитвы, зикр), «Исполнение образцов книжного литературного наследия («Кыйссаи Йусуф», «Бэдавам», «Кисек-баш» и пр.), «Чтение Куръана в традиции татарского макама».

Инновации празднования религиозного праздника татар Поволжья хотелось бы рассмотреть подробнее на примере проведения религиозного праздника Маулид - дня рождения Величайшего из людей Пророка Мухаммада в сентябре 2023 года в Новочебоксарской Соборной мечети имени Айнетдина хазрата Шамбазова при Духовном управлении мусульман Чувашской Республики.

Мероприятие было драматургически выстроено, у него был свой сценарный план, свои исполнители, гости, зрители, которые одновременно были также участниками действия. Помимо чтения сур Корана, совершения намаза, рассказов о знаменательных событиях, происшедших во времена Пророка Мухаммада, традиционного угощения людей, пришедших на Маулид, особенностью данного мероприятия было своеобразное состязание между местными исполнителями мунаджатов (преимущественно женщины старшего возраста, большинство мишаре) и гостями из Казани (в частности, специально приглашенным на данное мероприятие коллективом «Апанай апайлары», в основном казанские татары).

У гостей была редкая возможность послушать мунаджаты в исполнении подлинных хранителей и носителей древних напевов татарского народа. Были исполнены распространенные мунаджаты, передаваемые по памяти от поколения к поколению [4].

Аллюзия на поэтическое состязание «эйтеш», популярное среди тюркских традиций акынов, бахши, сказителей, была очевидной. Аллюзия

на концерт (лат. concerto — «состязуюсь») как творческую форму состязания также напрашивалась.

Кроме того, состязание между «командой» и одиночными участниками, что предполагает опору только на индивидуальный ресурс и импровизацию, напоминала популярные ныне телевизионные баттлы, что добавляло драматическую остроту и живость. Особенно интересно было сравнить разное звучание одного и того же мунаджата, которая зависела от индивидуальной и локальной традиции музыкального интонирования.

Данное мероприятие показало влияние следующих тенденций: элементы театрализации, наличие драматургической канвы в проведении праздника Маулид, влияние современных телевизионных технологий на проведения массовых религиозных мероприятий, стремление к объединению татар на основе общей истории, культуры, языка и религии без возрастных, социальных, культурных, гендерных, этнических различий. Стоит отметить, что весь праздник Маулида шел на татарском языке.

Список литературы

1. Садыкова Р.К. Мунаджаты – культурное наследие народа // <https://muslim.jofo.me/2017966.html?ysclid=lufqd5x4y3152076818> (Дата обращения 12 марта 2024).
2. Сарварова Л.И. Исполнители «озын көй» привезли эту традицию из Казани или послушали Ильгама Шакирова и поют» // Сайт Реальное время <https://realnoevremya.ru/articles/247743-etnomuzykolog-liliya-sarvarova-o-tatarskoj-pesennoj-tradicii> (Дата обращения 12 октября 2023).
3. Как в Татарстане отметят день рождения пророка Мухаммада // Сайт Реальное время <https://m.realnoevremya.ru/articles/156961-mavlid-2019-v-tatarstane-i-bashkirii> (Дата обращения 12 марта 2024).
4. Мөнәжәтләр – жан авазы. – Казан, ИП «Мусабинова Р.М.», 2022. – 94 б.

ҚАЗІРГІ ЗАМАНДАҒЫ АФҒАН МУЗЫКАСЫ АФГАНСКАЯ МУЗЫКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ AFGHAN MUSIC AT THE CONTEMPORARY ERA

Каромат Дилором Файзулло кизи
Философия докторы (PhD)
Жетекші ғылыми қызметкер
Өзбекстан Республикасы Ғылым
Академиясының өнертану Институты
Ташкент, Өзбекстан Республикасы
dilkaramat@gmail.com

Каромат Дилором Файзулло кизи
Доктор философии (PhD)
Ведущий научный сотрудник
Институт Искусствознания АН РУз
Ташкент, Республика Узбекистан
dilkaramat@gmail.com

Karomat Dilorom Fayzullo qizi
Doctor of Philosophy (PhD)
Leading Researcher
Institute of the Fine Arts
Academy of Sciences of the
Republic of Uzbekistan
Tashkent, Republic of Uzbekistan
dilkaramat@gmail.com

Аннотация. Ғасырлар бойы Ауғанстан өркениеттердің тоғысқан жері, Шығыс пен Батыстың «арасындағы» жер және саяси күштер таласатын аумақ болды. Ауғанстанның музыкалық мәдениеті, әсіресе этникалық азшылықтардың мәдениеті гуманитарлық ғылымдар, соның ішінде бейнелеу өнері ең көп зардап шеккен елдің ұзақ мерзімді саяси тұрақсыздығына байланысты әлі де аз зерттелген. Бұл мақала 21 ғасырдың басындағы дәстүрлі, батыстық және аралас музыкалық аспаптар оркестрінің немесе ансамблінің музыкасын орындау институттарын қалыптастыру мәселелеріне арналған. Қосымша дереккөздерге және негізінен интернет сайттарындағы материалдарға сүйене отырып, мақаланы Орталық Азия елдерінің қазіргі кезеңдегі тарихын, даму жолдарын және музыкалық мәдениетін зерттеу үшін пайдалануға болады.

Негізгі сөздер: этномузыка, ауған музыкасы, Талибан, ANIM, Ауғанстан жастар оркестрі, әйелдер ансамблі, эмигранттар.

Аннотация. На протяжении веков Афганистан был перекрестком цивилизаций, землей «между» Востоком и Западом и территорией, оспариваемой политическими силами. Афганская музыкальная культура, в особенности этнических меньшинств, остается недостаточно исследованной из-за длительной политической нестабильности в стране, в которой больше всего пострадали гуманитарные науки, в том числе и изящные искусства. Данная статья посвящена проблемам формирования институтов исполнения музыки оркестром или ансамблем традиционных, западных и смешанных музыкальных инструментов, в начале XXI века. Основанная на вторичных источниках и, в основном, на материале, приведенном на сайтах интернета, статья, может быть использована для изучения истории, путей развития, музыкальной культуры стран Центральной Азии на современном этапе.

Ключевые слова: этномузыковедение, Афганская музыка, Талибы, ANIM, Молодежный оркестр Афганистана, женский ансамбль, эмигранты.

Abstract. For centuries, Afghanistan has been a crossroads of civilizations, a land “between” East and West, and territory contested by political forces. Afghan musical culture, especially of ethnic minorities, remains under-researched due to the country's long-term political instability, in which the humanities, including the fine arts, have suffered the most. This article is dedicated

to the problems of the formation of institutions for performing music by an orchestra or ensemble of traditional, Western and mixed musical instruments at the beginning of the 21st century. The article is based on the secondary sources and, mainly, on materials provided by Internet sites, and can be used to study the history, and development of musical culture of the countries of Central Asia at the contemporary era.

Key words: ethnomusicology, Afghan music, Taliban, ANIM, Afghanistan Youth Orchestra, women's ensemble, emigrants.

Уникальность музыкальной культуры Афганистана проявляется во взаимосвязи и сосуществовании нескольких пластов музыкального наследия различных этнических групп². Более того, по мнению известного английского этномузыковеда Джона Бэйли, «Музыка была ключевой частью культурной самобытности Афганистана» [1, с.216]. Почти полвека на афганской земле льется кровь. История региона показывает, что афганская культура, как и любая другая культура Центральной Азии, неоднократно разрушалась и вновь возрождалась. В период коалиционного правительства (2001-2021 гг.) музыка всех видов стала также пространством для продвижения конкретных идеологических установок властей по стабилизации ситуации в Афганистане. К сожалению, приход к власти представителей движения «Талибан» в 2021 году, и создание Исламского Эмирата Афганистана, сильно повлияло на развитии музыкальной культуры в стране, сводя на нет инициативы, предпринятые в начале века афганской и интернациональной командой энтузиастов, посвятивших много сил и энергии для возрождения традиционной афганской музыки и популяризации новых жанров и видов музицирования.

Исследований об афганской музыке сравнительно немного. Среди первых можно назвать монографию В. Беляева (1957 год) «Афганская народная музыка» [2]³. Это единственная работа, написанная в XX веке на русском языке, небольшая по количеству страниц (29 с.), однако представляющая большой интерес своей содержательностью. Сведения, связанные с региональной музыкальной культурой средневекового периода, куда входила и северная часть Афганистана, приведены в исследовании Т. Вызго «Музыкальные инструменты Средней Азии» [3]⁴. Больше исследований о музыкальной культуре афганцев проведено американскими и европейскими учеными, которым посчастливилось непосредственно побывать в различных областях Афганистана и собрать ценный этнографический материал. Одним из первых этномузыковедов,

² Современный Афганистан населяют более 20 этногрупп, наиболее крупными из них являются пуштуны (доминирующие), таджики, узбеки, туркмены, хазара, индийцы (большой частью сикхи), иранцы и др.

³ Основой для этого небольшого труда стал перевод книги на пушту и редкие беседы с афганцами, приехавшими в Москву. Работа посвящена музыке пуштунов и начинается со слов «Афганская народная музыка до самого последнего времени оставалась совершенно неизвестной за пределами своей страны» [2, с.3].

⁴ В третьем очерке, в разделе «Музыкальные ансамбли, их состав и назначение» [3, С. 155-173].

написавшем о состоянии музыкальной культуры страны, можно назвать Дж. Зоха [4], побывавшего в Афганистане еще в начале 60-х годов XX века и в небольшой статье оставившего интересные этномузыковедческие наблюдения. Ценный материал содержат также этнографические исследования М. Слобина, Х.Л. Сакаты, Дж. Бейли, В. Даблдэй, Р. Султановой, афганского музыковеда А. Сармаста [5] и др.. Американский этномузыковед Марк Слобин, составил примерный библиографический перечень работ по афганской музыке⁵, и вместе с этнографическим материалом выставил в веб-сайтах для всех, кто интересуется самобытной культурой (Youtube, авторский веб-сайт⁶; «Полевые работы Марка Слобина в Афганистане»⁷, «Музыка Афганистана в мирное время»⁸, «Нетронутый Афганистан»⁹, видео-интервью, этнографические материалы, видео и воспоминания¹⁰). Следуя традиции современного этномузыковедения Дж. Бейли и Р. Султанова¹¹ также создали фильмы, опираясь на свои экспедиционные материалы. Современным формам музицирования традиционной музыки в своих исследованиях особое внимание уделили Марк Слобин [6], Джон Бейли [7], Хироми Саката [8].

Афганская концепция музыки всегда была тесно связана с музыкальными инструментами. В археологических артефактах, литературных источниках (например, Фирдоуси, Джамии, Алишера Наваи, Бинаи и др.), миниатюрах (Бехзада и др.) сохранились изображения и описания музыкальных инструментов, форм ансамблевого исполнения музыки (камерные ансамбли/оркестры¹² и ансамбли для открытого

⁵ Slobin M. Music in Afghanistan. - URL: <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0261.xml> (Дата обращения: 20.10.23).

⁶ Mark Slobin – URL: <https://markslobin.com/afghanistan.php> (Дата обращения: 25.01.24).

⁷ Mark Slobin. Afghanistan Fieldwork.

<https://www.youtube.com/watch?v=T3wckXyutVY&list=PLB63Vv1orlqgPuGaNAvmApruQuaGX1Qof&index=3> (Дата обращения: 20.02.24)

⁸ Music of Afghanistan in Peacetime, with Ethnomusicologist Mark Slobin.

<https://www.youtube.com/watch?v=UviLhE9uBYI> (Дата обращения: 28.02.24).

⁹ Afghanistan Untouched. 2CDs. 2003 – URL: <https://www.discogs.com/release/6156158-Various-Afghanistan-Untouched> (Дата обращения: 28.02.24).

¹⁰ Mark Slobin – URL: <https://markslobin.com/afghanistan.php> (Дата обращения: 25.02.24).

¹¹ Aidarkhanova E. Music and Women in Afghanistan and Central Asia: An Interview with Razia Sultanova // *Voices on Central Asia*. – November 14, 2022. – URL: <https://voicesoncentralasia.org/music-and-women-in-afghanistan-and-central-asia-an-interview-with-razia-sultanova> – Дата обращения: 25.11.22.

¹² Камерные ансамбли использовались на различных праздниках, собраниях, приемах и т. д. организованы в основном дворянами и духовенством. Музыка представляла собой сплав персидского (включающего арабские и тюркские элементы) и индийского музыкального наследия; музыкальными инструментами были афганский рупаб, дутар, дилруба, танбур, саринда, чанг, сантур, най, дафф, табла, местные зербагали, дайра или дохол и другие.

воздуха¹³). Начиная с конца XIX в., и более активно с середины XX в., в музыкальной культуре Афганистана, проходит процесс адаптации европейских инструментов, жанров, видов музицирования. В этом процессе, для модернизации и либерализации общества, большую роль сыграло радиовещание¹⁴. В здании «Радио Кабула» был создан оркестр, состоящий из смешанных афганских, индийских и западных (кларнет, гитара и скрипка) инструментов. Свой опыт приносили советники по музыке Кабульского радио и руководители оркестров, где наряду с афганцами, в разное время, работали и композиторы из Таджикистана и Узбекистана. Одним из них был узбекский композитор Хайри Изамов (1922-2009), который работал в Афганистане в 1964-1966 годы и внес свой вклад в развитие и работу смешанных оркестров. Одним из первых, кто использовал сочетание западных музыкальных инструментов с традиционными афганскими в популярной музыке, был «афганский Элвис Пресли» Ахмад Захир (1946-1979), который стал популярен не только в Афганистане, но и в Иране, Индии, Таджикистане и Узбекистане. Создавалась школа афганских композиторов (Сармаст).

Политическая нестабильность не позволила этим тенденциям окрепнуть в стране. В период правления Талибана, была введена крайняя форма музыкальной цензуры, включая запрет на изготовление, владение и игру на всех типах музыкальных инструментов, кроме дойры (только для женщин). В то же время Талибан разрешил различные виды религиозного пения без сопровождения и создал новый жанр - Талибан Тарана (мелодические лады пуштунской региональной музыки). В некоторых провинциях Талибану не удалось получить полный контроль, они стали зонами, где продолжали использовать традиционные музыкальные представления (например, Бадахшан).

Так всегда складывается, что музыка «регулярно предоставляет арену для переговоров и проявления местной, национальной, региональной и даже глобальной идентичности» [9, с.19]. Музыкальная деятельность молодежи, например, мигрантов из Афганистана в странах Европы и Америки, показывает, как они стараются походить на местную молодежь и в то же время пытаются сохранить свою национальную идентичность, используя смешанные музыкальные инструменты в ансамблях и фьюжн в традиционной музыке. В 2001-2021 годах «возвращенная» в Афганистан музыка, показывала, что новые культурные представления, созданные и построенные в изгнании/эмиграции, могут в конечном итоге стать моделями, формирующими развитие музыкальной культуры в родной

¹³ Вид ансамбля, состоящий из духовых (два вида карнай, сурнай, бук) и ударных (разные виды нагара) музыкальных инструментов, чаще всего использовался для подачи различного рода сигналов в военных походах и в мирное время, например, во время праздников, свадебных кортежей.

¹⁴ Радиовещание в стране началось в 1925 году, но его станция была разрушена в 1929 году. Не возобновилось вещание до открытия «Радио Кабула» в 1940 году.

стране. Среди таких музыкальных явлений можно назвать интернациональный музыкальный ансамбль «Мерос» (в составе выходцы из Таджикистана, Узбекистана, Армении, Кореи, России), под руководством уроженца Афганистана Фарида Каюми. Он исполняет преимущественно старые афганские песни, с использованием традиционных и западноевропейских музыкальных инструментов, что делает его музыку привлекательной для большого количества слушателей.

Одной из положительных инициатив начала века, стало создание (в 2010 году) Афганского Национального Института Музыки (ANIM)¹⁵. Инициатором открытия института стал музыковед Ахмад Сармаст¹⁶. В ANIM студенты (независимо от пола) учились играть на традиционных и западных инструментах в рамках правительственной инициативы по облегчению от боли десятилетий войны с помощью музыки. Музыка использовалась как мощнейший «эликсир» для восстановления и излечения души. «Музыка особым образом связана с идентичностью и памятью... она имеет мощные эмоциональные коннотации и может быть использована для утверждения и согласования идентичности особенно эффективным образом», пишет в своем исследовании Дж. Бейли [1, с.216]. Афганское правительство и его международные союзники помогали Институту с обеспечением студентов музыкальными инструментами, старались воссоздать мастерские традиционных инструментов и привозили, разными путями, в Афганистан западные музыкальные инструменты для начинающих афганских музыкантов. Выдающиеся афганские музыканты, такие как Гулам Хусейн, Устад Амируддин, Абдул Латиф, Мохаммед Мурад и Мохаммед Джавид Махмуд, учили в Кабуле студентов ANIM игре на традиционных афганских инструментах. Западные и традиционные музыкальные инструменты также были привезены иностранными и афганскими профессиональными музыкантами, приехавшими для восстановления музыкальной культуры страны. Игре на табле, ситаре и сароде, студентов обучали индийские музыканты, как местные, из восстановленной махалли «Коча-е-Харабат» в Кабуле, так и приехавшие с этой целью (по культурному обмену) из Индии.

Были созданы смешанные (традиционные и западные) оркестры для исполнения традиционной, классической и современной композиторской музыки, которая создавалась специально для этих оркестров. Так, в 2018 году сформировали первый, в пост-талибском Афганистане, Национальный симфонический оркестр Афганистана. В 2019 году оркестр провел грандиозный тур по США, они выступали в Карнеги-холле и Центре Кеннеди. Несмотря на происходящие в Кабуле взрывы, руководство института уделяло большое внимание образованию девочек. Так, первая афганская женщина-дирижер, 17-летняя Негин Хпалвак, в 2015 году дала

¹⁵ См. страницу ANIM в интернете: <https://www.anim-music.org/>, а также в Facebook.

¹⁶ Доктор Ахмад Сармаст окончил обучение в России (Московская консерватория) и Австралии, а затем вернулся в Афганистан в 2006 году.

свой первый концерт с женским ансамблем. Позднее число студенток достигло 250, что позволило сформировать оркестр «Зохра». В 2019 году у этого оркестра состоялся тур по Европе¹⁷.

Наряду с формированием западных или смешанных ансамблей и оркестров в ANIM было сформировано несколько традиционных ансамблей. Так, учитель рубаба Устад Мустафа Дарвиш, являлся руководителем традиционного ансамбля «Молодой Афганистан», в состав которого входили такие музыкальные инструменты, как фисгармония, афганский рубаб, дилруба, танбур, гичак, табла и дхол. Такой ансамбль - самый излюбленный и распространенный в Афганистане. Этот ансамбль ANIM заслуженно получал почитание и любовь за свои замечательные выступления, как в своей стране, так и за рубежом (США, Оман, Южная Корея, Дания, Аргентина, Дубай, Великобритания). Устад Мустафа Дарвиш также успешно руководил другим ансамблем - афганским традиционным ансамблем младших. Этот ансамбль являлся своего рода «лабораторией» молодых музыкантов перед вступлением в состав «Молодого афганского традиционного ансамбля». Несмотря на свой юный возраст, музыканты выступали в многочисленных телепрограммах, на Ежегодном детском фестивале в Туркменистане, а также заняли видное место в альбоме «Розовый сад света», выпущенном на международном уровне на лейблах Toccata Classics и Naxos в 2016 году. Учитель ситара и сарода Устад Ахмадулла Наби-зада возглавлял ансамбль «Ситар и Сарод» (состоял из ситара, сарода, таблы), ученики которого исполняли как афганскую, так и северо-индийскую классическую музыку. Они выступали с гастрольями в США, Индии, Омане и Аргентине.

Эти инициативы ANIM наряду с возрождением традиционных ансамблей играли в 2001-2021 годах большую роль в развитии музыкальной культуры Афганистана в самой стране, а после 2021 с созданием Эмирата, Институт продолжает свою деятельность и обучение молодежи (большей частью вывезенной из Афганистана), в странах мира, одной из которых является Португалия. В эмиграции афганские юные дарования не опустили руки. Музыканты Института совместно с исполнителями из Ирана и Германии участвовали в Проекте кампуса Бетховенфест в Бонне в 2023 году; в 2024 году Молодежный оркестр Афганистана (АУО), выступил на Всемирной неделе оркестров в Карнеги-холле и Центре Кеннеди в США; «Музыка ради свободы», так назывался совместный концерт оркестра и итальянского оркестра Olympia, в Италии; в марте этого года - с серией концертов под названием «Breaking the Silence» (Нарушая молчание) оркестр выступал в городах Великобритании (Лондон, Ливерпуль, Манчестер и Бирмингем).

¹⁷ Vincent Dowd. Afghanistan's first all-female orchestra Zohra visits the UK // BBC News, 15 March 2019 at <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-47571463> (Дата обращения: 07.01.2023).

Общие тенденции глобализации и вестернизации традиционной музыки афганской, индийской, иранской, центральноазиатской, можно увидеть повсюду. Тогда, как и теперь, мы видели и видим на примере музыкальной культуры Афганистана, что общее культурное пространство больше не зависит от конкретного географического места, поэтому музыка, как и традиционные музыкальные ансамбли, служит индикатором идентичности.

Афганцы, начала XXI века, наученные горьким опытом и в целях сохранения и популяризации афганской музыкальной культуры, получившие доступ к интернету, загрузили множество аудио и видео материалов. В аккаунтах пользователей YouTube имеются как современные, так и архивные записи 1970-х годов афганского теле-радиовещания, документальные фильмы-исследования (например, певца Вахида Касеми, проведенные в Северных районах в 2009-2010 годах). Эти видео также являются важным материалом позволяющим проследить и понять музыкальную культуру этнических групп: музыкальные инструменты и жанры, бытующие в настоящее время, социальное предназначение музыки, основных исполнителей популярных в регионе. Захват власти в августе 2021 года и создание Исламского эмирата Афганистана, стало трагедией для музыкантов. Так, музыкантов, не успевших покинуть страну, заставляют отречься от музыки, мучают или убивают. От страха перед жестокостью талибов, многие музыканты во имя семьи, добровольно отказавшись от музицирования, возделывают поля или открывают небольшие дуканы. Это возвращает нас к периоду первого правления движения талибан в конце XX века (с 1996 по 2001 годы). Процесс восстановления и возрождения афганских музыкальных традиций становится более актуальным в свете этих событий. Единственной надеждой на более светлое и стабильное будущее были и остаются мечты на послабления в цензуры, отсутствие запретов на музыку в Исламском эмирате Афганистана и деятельность молодых музыкантов в изгнании.

Список литературы:

1. Baily, J. So Near, So Far: Kabul's Music in Exile. // *Ethnomusicology Forum*, 2005. – Vol. 14(2). – pp. 213-233.
2. Беляев В. Афганская народная музыка. – Москва: Советский композитор, 1960. – 29 с.
3. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки. – М.: Музыка, 1980. – 191 с., ил., нот.
4. Zoch J. Musical life and musical instruments of North-West Afghanistan. // *Annals of the Naprstek Museum* 4. Prague, 1965. – URL: https://publikace.nm.cz/en/file/87463672f7a4f4d26f7c942e1adc41b2/26293/AN_pM_1965_5_Zoch_ocred.pdf. (Дата обращения: 28.10.23).
5. Sarmast A. A Survey of the History of Music in Afghanistan: Special Reference to Art Music from c. 1000 A. D. – VDM Verlag, 2009. – 408 pp.

6. Slobin M. Music in the Culture of Northern Afghanistan. – The University of Arizona Press, 1976. – 297 p.

7. Baily, J. Recent Changes in the Dutâr of Herat. // Asian Music, 1976. – Vol.8 (1). – С. 29–64.

8. Sakata H.L. Music in the mind: the concepts of music and musicians in Afghanistan. – Washington & London, 2002. – 246 p.

9. Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia (SOAS Studies in Music). / Ed. Laudam Nooshen – Routledge, 2016. – 356 pp.

УДК 78(075.8)

ҚАЗАҚ ЖЕТИГЕНІНІҢ ДЫБЫСТЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІН ЗЕРТТЕУ

Қаргенбаева Корлан Маратқызы

*А.А.Алтынбаев ҰҒА КР
атындағы философия институты,
құқықтар және әлеуметтік-саяси зерттеулер
институтының II курс аспиранты
Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА
«Дәстүрлі музыкалық өнер»
кафедрасының оқытушысы
(Алматы, Қазақстан)
E-mail: korlan85@mail.ru*

Аннотация. Мақалада қазақ халқының мәдениетіндегі «қоңыр дыбыс» ұғымы сипатталған. Жұмсақ, жағымды, «қуанышты» дыбыс – «қоңыр» жетіген табиғи және табиғи. Сондай-ақ, «қоңыр» деген киелі сөздің философиялық мәні зор екенін қазақтар ежелден біледі. «Қоңыр» термині тек музыкалық аспап шығаратын дыбыстардың түсін анықтау үшін ғана емес, сонымен қатар кеңірек қолданылатын ұғым. Жалпы, «қоңыр дыбыс» табиғи дыбыспен сәйкестендіріледі деп есептеу керек. Бай мәдени мұра туралы осындай құнды мәліметтерді зерделеу өзекті мәселе болып, музыкалық аспап жасауға белгілі бір үлес қосатыны сөзсіз. Мақсаты – қазақ жетігенінің табиғи дыбысын және жалпы қазақ музыкалық аспаптарының табиғи дыбыс ерекшеліктерін зерттеу. Мақалада музыка ғылымының негізі – дыбыс туралы ғылым деген қорытынды жасалған.

Түйін сөздер: қоңыр үні, қоңыр күй, музыкалық аспап, түркі-моңғол халықтары.

ИССЛЕДОВАНИЕ ЗВУКОВЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ КАЗАХСКОГО ЖЕТЫГЕНА

Картенбаева Корлан Маратовна
аспирант 2 курса
Института философии
права и социально-политических
исследований им. Алтмышбаева
Национальной академии наук КР,
преподаватель кафедры
«Традиционное музыкальное искусство»
КазНУИ имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)
электронная почта: korlan85@mail.ru

Аннотация. В статье описывается понятие звука «кoныр» в культуре казахского народа. Мягкий, приятный, «счастливый» звук – это естественный «кoныр» звук, издавна имеющий у казахов священное, философское значение. Термин «кoныр» используется не только для описания цвета звуков, издаваемых музыкальным инструментом, но и в более широком понятии. Вообще следует считать, что звук «кoныр» отождествляется с наиболее естественным звуком. Изучение столь ценных сведений о богатом культурном наследии является актуальной задачей и, несомненно, будет способствовать развитию бытования музыкальных инструментов. Цель статьи – изучить естественное звучание казахского жетыгена и особенности звучания казахских музыкальных инструментов в целом. В статье делается вывод о том, что основой музыкальной науки является наука о звуке.

Ключевые слова: тон кoныр, настроение кoныр, музыкальный инструмент, тюрко-монгольские народы.

RESEARCH OF THE KAZAKH ZHETYGEN SOUND FEATURES

Kartenbayeva Korlan Maratovna
A.A. Altmyshbaev National Academy of Sciences KR
Institute of Philosophy named after
rights and socio-political studies
2nd year graduate student of the institute
KazNAA named after Temirbek Zhurgenov
"Traditional musical art"
teacher of the department
(Almaty, Kazakhstan)
E-mail: korlan85@mail.ru

Annotation. The article describes the concept of "Konyr Sound" in the cultures of the Kazakh people. Soft, pleasant, "blissful" sound – "konyr" zhetygen is natural and natural. In addition, the Kazakhs have long known the sacred word

"konyr" has a great philosophical significance. The term "konyr" is used not only in determining the color of sounds extracted by a musical instrument but is also a more widely used concept. In general, we must assume that "konyr dybys" identifies with a natural sound. The study of such valuable information about the rich cultural heritage will undoubtedly prove to be an urgent task and will make a certain contribution to musical instrumentation. The aim is to study the natural sound of the Kazakh zhetygen and, in general, the features of the natural sound of Kazakh musical instruments. The article concludes that the basis of musical science is the science of sound.

Keywords: Konyr sound, Konyr kui, musical instrument, Turkic-Mongolian peoples.

Жетіген – қазақтың ең көне көпішекті аспаптарының бірі. Бұл аспаптың қалай пайда болғандығы жөнінде нақты ғылыми тұжырым жасалмаса да, бізге Оңтүстік Сібір, Орта және Шығыс Азия халықтарында жетіген тектес аспаптар болғаны белгілі. Осы аспаптарды салыстыру арқылы өзімізге қажет мәлімет жинай аламыз. Қазіргі кезге дейін көне аспаптардың кейбір түрлерінің айналу мүмкіншіліктерін дамыта алмай шеттеп қалу себебі аспаптың айналу әдістері мен құрылысын және репертуарын жоғалтып, халық арасында ұмытылып қалуында [1, 179 б.]. Қазіргі таңда осы аспапты зерттеп келе жатқан белгілі орындаушы, ұстаз Н.Б.Жақыпбек жетігенді көп ішекті аспаптардың іліп ойнайтын – цитра тектес аспаптар қатарына кіргізеді.

Жетіген аспабының ойнау әдістері мен құрылымының түркі-моңғол халықтарының аспаптарымен ұқсастығы анық байқалады [1, 180 б.]. Десек те, әр халықтың музыка аспабын ойнауда әуен иірімдерін, шығарма немесе күй формаларын, ырғақтық ерекшеліктерін байқауға болады. Ол үшін ең бастысы сол халықтың өмір сүрген табиғи ортасын, тұрмыс-тіршілігін, тілін, дүниетанымын терең түсіну қажет. Онсыз ешбір халықтың музыкасының табиғатын, аспап дыбысының қаншалықты тыңдаушыға жететіндігін және оны орындау ерекшеліктерін түсіну әрі сезіну мүмкін емес.

Қазақ халқы ежелден-ақ көшпенді өмір салтымен өмір сүріп, бүкіл ғұмырын, дүниетанымын, музыкасын, соның ішінде музыкалық аспаптарын табиғатпен ұштастырып отырған. Түркітілдес халықтардың танымында табиғат – Тәңірдің адамзат баласына берген сыйы деп түсінген. Демек, табиғат дыбыстарына еліктеу арқылы Тәңірге бір елі жақын боламыз деген түсінік болды. Яғни, ежелгі кезден бастап музыка адамды физикалық әлемі мен дүниені тануда рухани деңгеймен байланыстыратын құрал ретінде қызмет атқарды [2, 4 б.]. Ерекше дыбыс арқылы тіпті адамды емдеп, аң-құстарды еліктіре білген. М.А.Кастреннің еңбегінде: «С благоговением рассказывали мне татары, как семь Кудаяев сидят на вершине облака и слушают прекрасные песни, сопровождаемые звуками арфы, даже Айна выходит из земли по пояс, чтобы послушать звуки арфы и песнь, которой

увлекаются и птицы воздушные, и рыбы водные, и звери степные, и даже самые скалы и горы» [3, 176 б.] – деп көп ішекті аспаптың бірі арфа дыбысының ерекше әсерін атап көрсетеді. Жетіген аспабының да өзіне тән күмбірлеген сиқырлы да нәзік дыбысы бар. Бір тыңдағанда арфа дыбысына ұқсағанымен оның әр дыбысының терең тербелісте шығатын қоңыр үнін байқауға болады. Сонымен қатар аспаптың өзіне тән үні арқылы ойнау әдістерін, әсіресе, оң қол саусақтарының сапалы дыбыс алу ерекшеліктерін, әуеннің бағытын көрсетудегі оң және сол қол саусақтарының күшін, дыбыс салмағын талдап айқындауға болады. Жалпы, шығарма жазуда қандай да аспап болмасын дыбыс тербелісіне және оның ұзақтығына қарай тұтас шығарманың техникалық мүмкіндігі, фактурасы, шығарманы әрлендіру ерекшеліктері анықталады. Онсыз ешбір шығарманы көркем түрде жеткізу мүмкін емес. Сол сияқты жетіген аспабының да шығарма, күй орындаудағы ең басты әрі маңызды ерекшелігі – аспаптың үнін сапалы шығару. Сапасыз дыбыспен қандай да бір жақсы шығарма орындасаң да, құлаққа жағымсыз әрі бойкүйез болып естіледі. Ол орындаушының ең басты кемшілігі болмақ. Әрине ол үшін ең алдымен оң және сол қол саусақтары дұрыс табиғи түрде қойылуы керек.

Табиғи дыбыс

Бүгінгі күнге дейін жеткен асыл қазынамыздың бірі қазақ халық ұлт аспаптарының халық мәдени өмірінде, оның тұрмыс-тіршілігінде, салт-дәстүрінде алатын орны ерекше болғаны белгілі. Қай заманда болмасын халқымыз өзінің мұң-мұқтажын, қайғы-қасіретін, қуанышын ұлттық музыкасы мен аспаптардың құдіретті үні арқылы бейнелеп жеткізген. Әр аспаптың өзіне тән ерекше үні мен бояуы, сондай-ақ адамның ішкі дүниесіне, санасына әсер ету қызметі де әртүрлі болған. Сан ғасырлар бойы осы үн арқылы халқымыз жан дүниесін байытып, дертіне дауа, қасіретіне жұбаныш тапқан. XX ғасырға дейін жетіген аспабының үні тұрмақ атының өзі ұмыт бола бастағаны шындық. Алайда бұл аспаптың қайта жаңғырып, өмірге келуіне үлкен күш салып, үнінің халық құлағына қайта оралуына зор еңбек еткен ғалым, этнограф, белгілі музыкатанушы Болат Сарыбаев еді.

Кез келген аспап қандай да бір материя, яғни дене болса, ал оның үні аспаптың жаны болмақ. Аспапты зерттеп қолға алмас бұрын оның үніне жете үңілу керек. Себебі, дыбыс, үн – тербеліс. Ал тербеліс – тіршіліктің негізі. Аспап үнінің табиғатына үңілмей толық меңгеру мүмкін емес. Осы орайда аталған еңбекте біз дыбыс жайлы және жетіген аспабының үнін, дыбыс ерекшелігін, үнінің адамға қандай жағдайда әсер ететінін қарастырамыз.

«Табиғат ғұмырының, адамзат тыныс тіршілігінің тетігі қозғалыста екенін ескерсек, онда дыбыс атаулының да бастау бұлағы қимыл-әрекет деп түсінеміз. Шындығында кез келген физикалық дене сыртқы күш әсерінен ғана өзіне тән дыбыс береді. Қоршаған ортамыз, ондағы тіршілік атаулының бәрі дыбысқа толы. Самал тербеген жапырақтар сыбдыры, қыр мен ойды қуалап, құлдырай аққан сыршыл бұлақ сылдыры, бұлбұл үні, бозторғайдың

шырылы, алып зауыт гуілі, самолеттің гүрілі, тұлпар тұяғының дүбірі... Бәрі дыбыс, бәрі үн... Әлем сан алуан әуенге толып, аспан асты, жер үстін дыбыс кернеп тұрғандай. Дыбыс – мынау ғажайып ғаламның көрінбес тірегі, бөлінбес бөлігі дерсің. Онсыз мына дүниені көз алдыңа елестету мүмкін емес. Ендеше, дыбыс ең әуелі тіршілік белгісі екен» [4, с.66].

«Адам алғаш өзі керек ететін аң-құстарды түр-түсімен қоса, шығарған дыбысына қарай да тез ажырата білді. Бұл адамның аңдар әлемінің қырсырын танып, білуіне жол ашты. Күнделікті пайдаланып жүрген құрал-саймандарының қандай жағдайда қалай, қандай дыбыс шығаратынын аңғару, ұғу арқылы да өз санасын байытты. Көзбен көрмей-ақ дыбыстың неден, қайдан шығып жатқанын айыра білетін болды. Табиғаттың дүлей күштеріне құлақ тұру, соған көңіл бөлу – адамның артықшылығы еді. Қатты бітеу денелерден ащы, қысқа, ал іші қуыс, жұмсақ денелерден ұзақ, тербелісті дыбыс шығаратынын түсінді. Ол аң-құсты айдау үшін және өздеріне төнген қауіпті хабарлау үшін дыбысы қуатты шығатын аспаптар жасап алды. Дыбыс құдіреті арқылы осылайша өз өмірлерінде ұлы жаңалықтар ашып жатты. Күнделікті тіршілікте болып жатқан сол жаңалықтар арқылы адамның ақыл-ой, сезімі үнемі алға жылжып, толысып, толыға түсті. Бұл дамудағы дыбыстың рөлін ешкім жоққа шығара алмайды. Адам даусы арқылы толқынды, әсерлі, әуезді дыбыстар туды. Мінеки, музыкалық дыбыс шартты түрде осылай өмірге келді. Шартты музыкалық дыбыс музыкалық аспаптың дүниеге келуіне бірден-бір себепші болды. Музыкалық дыбыстың шынайы дамуы музыкалық аспаптардың пайда болуымен тікелей байланысты. Әрине қоршаған ортаның алуан түрлі дыбысқа толы екені белгілі. Алайда дыбыс атаулының бәрі музыкалық дыбыс, бәрі де адам өміріне қызмет етеді деп түсіну қателік. Дыбыстың ең жоғары қызметі адамға эстетикалық ләззәт, рухани азық сыйлау. Мұндай қызметті музыкалық дыбыс қана атқарады»

Кезінде ата-бабаларымыз музыканың адам психикасына, денсаулығына әсер беретінін білген. Сондай-ақ түрлі ауруларды емдеген екен. Бұл жайында Қазақстан халық емшілері қауымдастығының президенті – Зиядан Қожалымов: «Аталарымыз керемет ән тыңдаса «алпыс екі тамырым босап», ғажайып бір күйге ендім деп жататын бұрын. Яғни, ертеден-ақ музыка өнерінің тозған, шаршаған жүйке талшықтарына қозғау салып, жан бітіретін күшке ие екендігін білген. Музыка мен ән-күй құрамында химиялық уы болмайтын, адамның тәнін уламайтын, жанына рахат сезімін тудыратын, психологиялық әсері күшті таза мөлдір дәрі деуге болатынын өзімнің жиырма жылға жуық шипагерлік қызметімде тәжірибеден өткізіп, оң әсерін анықтай алдым.

Музыканың осы күнгі өте қауіпті асқынған сырқаттарды да емдеуде зор көмегін тигізетінін ғалымдар анықтап жатыр. 1991 жылы Мәскеу қаласында «Турист» қонақ үйінде жүргізген емдік сеансым кезінде тек қана қазақтың күйлері мен әндерін пайдаландым. Қазақтың күйінің құдіреттілігі сонша қазақты білмейтіндердің өзі билеп, жылап, өзінше сөйлеп кеткендері,

тіпті қолдарын ербеңдетіп домбыра тартқандай қимыл жасағандары да болды. Бұл – қазақ музыкасы мен ән-күйі өте жоғары толқынды резонанс тудыратын, өрісі кең, қуаттылығы мол, әсері күшті адам бойындағы лас қуаттарды ығыстырып шығаратын ерекше емдік шипасы барын аңғартады.

Шет елдердің бірінде ота жасайтын кезде адамға алдымен классикалық әуендер мен құранның аяттарын тындатады екен. Ол адам миының клеткаларына әсер ете отырып, оның импульсті ырғағын қозғап, теңшеп, қызметін жақсартады. Сондай-ақ, адам ағзасына ғана емес, жан-жануар, аң-құс, өсімдіктерге де оң немесе теріс әсер етеді екен. Жапондық ғалымдар музыканы жемістер мен көкөністердің жақсы көретінін анықтаған. Көкөністердің тез өсуіне, пісу уақыты қысқарып, өнімі отыз пайызға артуына, әсіресе, классикалық әуендердің жағымды әсерінің күштілігі байқалған.

Музыка дыбысы электромагнитті толқын тудырып, ірі қуаттық өріске айналатындықтан, оның жер бетіндегі тірі организмдерге әсері тез болады. Жағымсыз әсер етіп, адамның есін ауыстырып жіберетін де музыка бар»-деп музыканың шипалық қасиетін айтады [5, с.50].

Музыкалық дыбыс – өзіндік мәні мен маңызы, қадірі мен қасиеті, ерекшелігі бар құбылыс. Мәні – адамның аңсаған арманын, қуанышы мен күйінішін, өмір құбылыстарын сан алуан сиқырлы әуезді иірімдер арқылы санаңа жеткізіп, жүрегіңе құйып беретіндігінде. Маңызы – сол сиқырлы да сүйкімді ырғақтарымен, тебіреністі тербелістерімен адамды дүние сырын түсінуге, сұлулықты сезінуге жетелеп, жан рахатына бөлейтіндігінде, қарапайымдылығында, табиғилығы мен түсініктілігінде. Көңілді әуен-ырғағымен өмірге қызықтыра, құлшындыра түсіп, мұңды сазымен бірер сәтке өткенінді ойыңа оралтып, ойландырып, толғандыратындығында. Ерекшелігі – биіктігі мен ұзақтығында, бояуы мен қуаттылығында [6, с.3-4].

Бұдан біз әсем де әуезді музыкалық дыбыстың тыңдаушының ең алдымен:

1. Психикалық көңіл-күйіне;
2. Ақыл-ой, санасына;
3. Ішкі сезіміне;

4. Ағзасына тікелей әсер ететінін байқаймыз. Осындай әсем дыбысқа толы әуен арқылы адам санасы сәулеленіп, күш-жігері артып, жан дүниесі тыныштанып, рухы биіктейді. Сонымен қатар адамның ішкі және сыртқы дертіне дауа болады. Күнделікті күйбен тірлік өмірден бір сәтке болса да алыстап, жаны тыныштанып өмірлік қуат алады. Бұндай дыбыс жайлы ғылымды ертеректе жазған ғұлама ойшыл әрі ірі ғалым, философ Әбу Насыр әл-Фарабидің «Ғылымдардың шығуы туралы» деген еңбегінде: «Мен кәміл сендіремін: субстанция қозғалысқа ие болғаннан кейін ол дыбысқа да ие болды. Бұл дыбыс үшке, атап айтқанда, жоғары, төмен және осылардың арасындағы дыбыстарға бөлінді. Осы жерде бізге жоғары, төмен және солардың аралығындағы дыбыстарды еш құпия қалмайтындай айырып танитын ғылым қажет болды. Бұл – дыбыстар туралы ғылым.

Бұл ғылымның пайдасы – тағатсыздарға сабыр әкеледі, толыспағандарды кемел етеді, сабырлы жандарды одан әрі байсалдыландырып, тепе-тең қалыпқа түсіреді. Бұл ғылым дененің саулығы үшін де пайдалы, өйткені денені дерт меңдесе, жан да саябыр таппайды, дене әлдебір қиын хал кешсе, жан да тағатсызданады. Осыдан әуезді дыбыс арқылы субстанция халімен үндестік тауып, жан жарасы жазылғанда дене де сауығады.

Бұл ғылымның үш негізі бар. Олар – өлшем, әуен және қимыл. Өлшем ақылға қонымды түсініктерді белгілі үйлесімге келтіру үшін, әуен жоғары және төмен дыбыстарды үйлестіру үшін жасалған. Бұл екеуі есту сезіміне бағыныңқылы. Ал қимыл көру сезіміне бағынқы. Ол үйлесті және өзара салыстыруға болатын қимылдардың өлшеммен және әуенмен үйлесімділігі үшін жасалған. Қол қимылы ғылымы осы екі басты сезімге, яғни есту мен көру сезімдеріне бағынады. Осылай музыка ғылымының қайдан, қалай шыққанына көз жеткіземіз. Тәрбие ғылымдары деп аталатын ғылымдар осымен тәмәмдалады. Бұл ғылымның тәрбие ғылымы аталуы – олар оны үйренушілердің эстетикалық сезімін қалыптастырып, нәзіктікке тәрбиелейді және осылардан соң келетін ғылымдарды меңгеруіне жол ашады» [7, 61 б.] – деп дыбыстың қасиетін, жалпы музыка ғылымының шығу себептерін тану туралы сөз етеді. Бұдан біз дыбыс жайлы ғылымды музыка ғылымының түп негізі деген қорытындыға келеміз. Кейін ғана музыканың теориялық және практикалық негізі қалана бастайды. Ары қарай дами келе дыбыс бояуы айқындалып әртүрлі аспаптар дүниеге келеді. Әр аспаптың дыбыс бояуы әр түрлі болатыны белгілі. Сонымен қатар аспаптың ішегінің материалына байланысты дыбыс жиілігі мен ұзақтығы да әр түрлі болып келеді. Аспаптың үнінің қасиеті мен ерекшелігі ең алдымен оның:

1. техникалық құрылымы мен жасалу ерекшелігіне;
 2. тартылған ішектің материалына;
 3. аспаптың дыбыс шығару акустикасына;
 4. дыбыс табиғатына (дыбыс биіктігі, тербеліс жиілігі, бояуы, дыбыс жылдамдығы мен ұзақтығына, күші мен қуатына, бұрауына, дыбыс жаңғырығына, дыбыс динамикасының деңгейіне);
 5. ауа тығыздығының деформациясына;
 6. ауа райына;
 7. қоршаған ортаның температурасына;
 8. архитектуралық акустикаға;
 9. орындаушының ішкі дүниесіне, ой-сана мен ойлау деңгейіне, көңіл-күй, өмірлік тәжірибесі мен жан тазалығына;
 10. тыңдаушының ниеті мен аурасына;
 11. дыбыстың адамға әсер ету ерекшелігіне;
- орындаушының саусақпен дұрыс дыбыс шығаруына және шеберлігіне байланысты болатынын байқадық [8, с.83].

Бұл кез келген аспаптарға тән. Ал аспаптан шыққан дыбыс сапасы мен қасиеті оның жоғарыда айтылған сыртқы және табиғи факторлармен,

сонымен қатар орындаушының ішкі дүниесі мен шеберлігіне де тікелей байланысты болатындығы дәлелді де. Осы орайда біз ендігі кезекте жетіген аспабының үнінің қасиеттері мен ерекшелігін қарастырмақпыз.

Сыры мен табиғаты толық ашылмаған қазақтың көне ұлттық аспабы жетіген аспабының да өзіндік ерекше дыбыс бояуының барын байқаймыз. Өкінішке орай қазіргі кезге дейін көне жетіген аспабының таза үні жеткен жоқ. Бұл біз үшін әлі де құпия. Қазіргі кездегі ойналып жүрген жетігенмен көне жетігенді салыстырсақ, біршама өзгешеліктер бар. Ең алдымен көне жетігеннің техникалық құрылымы мен жасалу ерекшелігіне келер болсақ, өте қарапайым, жұқа, әбден кепкен, бұтақсыз жалпақ шағын тақтайшаның астын астауша етіп ойып жасап, бетіне жеті қыл ішек тартып, байлап, әр ішектің астына бір-бірден асық қойылған. Асық – ішектің де, құлақтың да рөлін атқарған. Құлақ болмаған. Күйге келтірерде әрі-бері жылжытып отырған. Кейде ішектің бір ұшын тартып, қатайтқан немесе босатқан. Шанақтың асты ойылады. Төңкеріп қарағанда беті ашық астаушаға ұқсайды. Шанақтың көлемі де әр түрлі болған.

Кейін осы жетігеннің көне түріне негізделе отырып шеберлер дыбыс ауқымын кеңейту, техникалық мүмкіншілігін арттыру мақсатында жетігеннің ішек санын он үшке жеткізіп, диапазонын бір жарым октаваға дейін молайтты. Ал аспап корпусы бөлік тақтайшадан тұрып, шанағы кеңейтілді. Асықтың орнына ағаш тиек орнатылды. Өйткені асық көлемді, ішектен шыққан дыбысты тез жаңғырта алмайтын еді. Қыл ішектің орнына тарамыс (жилка, леска) тартылды. Қақпақ жұқа тақтайшалардан құрап жасалды [6, с.57].

Бұдан біз көне жетігеннің техникалық жасалу ерекшелігінің қарапайымдылығына қарап дыбыс ауқымының да кішірек болғанын байқаймыз. Алайда көне жетіген аспабының табиғи үні қандай болды деген сұрақ туады. XX ғасырдың ортасында ансамбльдерде ойналған жетігеннің ішегі лескадан тағылып, кейін лесканың дыбыс шығару сапасы төмен болғандықтан, оның орнына темір ішек тағылды. Осыған қарап біз жетіген аспабының да үні өзгеріске ұшырағанын байқаймыз.

Қоңыр дыбыстың қасиеті

Көп ғасыр бойы жетіген өзінің қарапайым құрылысын сақтап келді. Біз аспаптың көне түрінің табиғи дыбысын, үнінің қасиетін естімесек те, бізге жеткен аңыз-әңгімелер мен зерттеуші, этнограф ғалымдардың жазба еңбектерінен аз да болса біраз мағлұмат аламыз.

Көне аңызда көпке әйгілі күйші қарттың жұт кезінде жеті ұлы бірдей сүзек ауруына шалдығып, бірінен соң бірі көз жұмады. Қаралы қайғыға душар болған күйші көкірегін кернеген мұң-зарын күйге қосады. Арнайы аспап жасап алып, әр ұлы шейіт болғанда бір ішектен байлап, астына асықтан тиек қойып отырыпты. Күйші қарттың жеті күйі кейіннен «Жетігеннің жетеуі» деген атпен тартылып, ел ішіне кең тарап кетіпті делінеді [9, с.54].

Бұл, әрине, аңыз болса да біз аспаптың соншалықты ауыр қайғыдан сейілтiп, мұң-шердi тарқата алатын қасиетiн байқаймыз. Дәлiрек айтсақ, жай ғана аспаптың қасиетi емес, бұл оның үнiнiң құдiретi екенiне көзiмiз жетедi. Аңызда аспап үнiнiң қадiр-қасиетiн философиялық тұрғыда көрсетiп тұр. Осы аңыздағы аспап жайында: «Эта легенда о древнейшем музыкальном инструменте жетыген, создание которого связано с глобальной катастрофой, когда уходят близкие, исчезает дупольярность мира, гаснет огонь жизни, уходит земное счастье, исчезают Солнце и Луна, и Космос становится слепым и непроявленным, безжизненным. Единственный способ противостояния – это, преодолевая горе и отчаяние, проливая слезы очищения, создать инструмент с семью струнами (ибо семерка – это символ жизни), вибрации которых дадут толчок зарождению нового цикла Жизни» [10, 107 б.] – деп қазақ зерттеушiлерi дыбыстың ерекше қызметiн бағаласа, ал этнограф С.Болотов өз еңбектерiнде қазақтың жетiгенiнiң дыбысы жайлы орындаушының қолындағы аспаптан шыққан үндi сүйсiне тыңдауға болатынын жазады. Мұндай әртүрлi суреттемелердi бiз көптеген этнографтардың еңбегiнен кездестiреміз [11, с.50]. Бұдан бiздiң аңғарғанымыз аспаптың өзi қайғы-қасiреттi жеңу мақсатында дүниеге келген. Олай болса, барлық қазақ ұлт аспаптарының үнiне тән жетiген аспабының үнi де қоңыр, жұмсақ, жағымды болғанын жорамалдай аламыз. Мұндай үн, дыбыс тербелiсi адам жанын да емдегенi сөзсiз. Жетiгеннiң дыбысының жағымды, жұмсақ, қоңыр үндi болуы да табиғи заңды нәрсе. Себебi қазақта ертеден келе жатқан қасиеттi «қоңыр» деген сөздiң философиялық мағынасы зор. «Қоңыр» тек музыка аспабынан шығатын дыбыс бояуының ұғымынан басқаша, табиғи қолданыста ауқымы кең ұғым. Дәлiрек айтсақ, елiмiздiң географиялық орналасуы жер шарының қоңыр белдеуiнде жатқандығынан болар: тiптi жерiмiздiң топырағы да қоңыр, ауасы да қоңыр, мiнез-құлқымыз да қоңыр, iшкен асымыз да қоңыр, киген киiмiмiз де қоңыр, сондай-ақ ұлттық аспаптарымыздың үнi де қоңыр. Сондықтан «қоңыр» ұғымын қазақ халқының менталитетiнiң бiрi және қадiр-қасиетi деп түсiнуiмiз керек. Сол қасиеттi жойып алған сияқтымыз. Әрине бұл әртүрлi себептерге байланысты. Бұл жерде «қоңырдың» табиғи қолданыста тек музыка аспабынан шығатын дыбыс бояуының (тембiрiнiң) ұғымынан басқа да дыбыстарға қатысты мағыналық ауқымы кең. Музыкадағы «қоңыр күй», «қоңыр ала», «қоңыр қаз», «әлқоңыр» деген атаулар әрбiр жеке ән-күйлердiң саз сарынын анықтайтынын байқаймыз (диатоникалық және хроматикалық мажор, минор). Бұлардың барлығы – қазақы дыбыстар. Сондай-ақ құлаққа жайлы, әсерлi, жағымды, ұнамды «қоңыр» сөзi тұрмысқа, әл-ауқатқа, адамның мiнез құлқына, рухына, көңiл күйiне, музыкалық дыбысқа да қатысты айтылады [4, с.9]. «Соның барлығы да «қоңыр» деген өлшеммен өлшенбек. Адамға еш зияны жоқ, жат мiнез, оғаш өң бермейтiн, дұрыс келiп, адамның көңiлiнен жақсы орын алатын құбылыстарды «қоңыр» дейтiнi сондықтан. Қазақта қоңыр деген сөз көп нәрсеге – құстардың да, хайуанаттардың да, жансыз нәрселердiң де көптеген

дыбысына қатысты да айтылады. Жалпы алғанда, қоңыр дыбысты табиғатқа жақын дыбыс деп есептеуіміз керек. Ал, осы қоңыр үн барша түркі елдерінің, оның ішінде, әлбетте, қазақ халқының да барлық саз аспаптарының дыбыс ерекшелігі болып табылады» [4, с.72-76].

Осыған қарап біз қазақ халқының өз дүниетанымы болсын, қасиетті үні мен өнері болсын, тұрмыс-тіршілігі болсын барлығын тікелей табиғат анамен байланыстырып отырғандығын байқаймыз. Сол байланысы арқылы халқымыздың даналығын, көрегенділігін аңғарамыз. Мәселен, табиғатта бояу түсінің бар-жоғы жеті түрі бары белгілі. Мұны біз жаңбыр жауғаннан кейін пайда болатын кемпірқосақтан көруімізге болады. Бұл жайында зерттеуші, ғалым Ж.Нәжімеденов: «Бояу мен дыбыс арасында өзара тығыз ұқсастық байланыс бар. Қоңыр – табиғатқа ең жақын үн. Баланың кәдімгі айналдырып ойнайтын ойыншығы юлаға жаңағы жеті түсті жеті бөлек қағазға бояп, айналасына жапсырып айналдырғанда, жеті түсті бояудың қосындысы қоңыр бояуды береді екен. Қазақта қоңырды «баран» дейді. Ал, «қылаң» деп ақ пен қара түсті айтады» – деп өзара байланысты атап көрсетеді [4, с.73].

Бұдан біздің аңғарғанымыз, қазақ халқының жеті ішекті жетіген аспабының да әр ішегі жеке бір табиғи бояу тәрізді, яғни, әр дыбысын байланыстырып ойнаса, табиғи түрде қоңыр үнді болуы да заңды нәрсе. Қазіргі кезде біздің мақсатымызда осы жетіген аспабының дыбыс бояуын барынша табиғи қазақтың қоңыр үніне жақындату. Әрине ол үшін бұл аспап жайында терең зерттеу жүргізіп, яғни, аспаптың техникалық құрылымын, акустикалық ерекшелігін, тартылған ішек сапасын, құлақ бұрауын жете зерттеп, барынша табиғилыққа жақындатуымыз керек. Себебі, еуропалық үлгіде жасалған аспаптардың немесе басқа халықтардың аспаптарының сым ішегін алып тақса, онда оның тембрлік бояуы да өзгеріп, қазақтың қоңыр үнінен алшақтайтыны айдан анық. Сол үшін қазіргі таңда домбыра, жетіген, шертер, адырна сияқты өзіміздің төл аспаптарымызға жаңа технологиямен табиғи қойдың, ешкінің ішегін өңдеп тақса, сол аспаптың үні күмбірлеп шығатынын байқаймыз. Себебі қойдың ішегінен жасалған ішек – табиғи материалдар, ал қазақ халқының аспаптарының барлығы да тек табиғи материалдардан жасалған. Табиғатта бар материалдардан жасалса, кез келген аспаптың үні де табиғи, қоңыр болатындығы сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі

1. Жақыпбек Н.Б. Қазақтың көне жетіген аспабы // Музыкалық білім және музыкалық ғылым саласындағы өзекті мәселелері, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының 60 жылдығына арналған халықаралық ғылыми – практикалық конференцияның материалдары. – Алматы, 2005. – 179-184 с.
2. Аманжол Б. Сакральное пространство тембров казахской музыки // Musiqi Dunyasu № 1 -2, Баку, – 146-150 с.

3. Сагалаев А.М., Октябрьская И.В. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Знак и ритуал. – Новосибирск: Наука, 1990. – 176 с.
4. Нәжімеденов Ж. Қоңыр үнді домбыра. Монография. – Алматы, 2008. – 440 б.
5. Қожалымов З. Қазақтың ән-күйі де емші // «Абыз» газеті, – 2011. – №5 (6) – с. 3-4.
6. Бейсенбекұлы О. Сазды аспаптар сыры. – Алматы, 1994. – 127 б.
7. Есім Ғ. Фалсафа тарихы. – Алматы: Раритет, 2004. – СС. 61-62.
8. Шоттен Э. Очерки марокандской музыки. – М., 1984. – 150 с.
9. Б.Сарыбаев. Қазақтың музыка аспаптары. – Алматы, 1980. – 208 б.
10. Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – 544 с.
11. Модр А. Музыкальные инструменты. – М., 1959.
12. Жақыпбек Н.Б. Жетіген үйрену мектебі. – Алматы, 2011. – 214 с.

II СЕКЦИЯ

Қазақтың дәстүрлі музыка өнерінің даму тенденциялары Тенденции развития казахского традиционного музыкального искусства

Trends of the Development of Kazakh Traditional Music

Бабаларым (Тың тақырып)

Мұса Әділет Төлеуұлы
Темирбек Жүргенов атындағы
Қазақ Ұлттық өнер академиясы,
«Дәстүрлі музыкалық өнер»
Кафедрасының оқытушысы

Аннотация. Мақалада қазақ ән өнерінің ХХ ғасырдағы дәстүрлі түрдегі заңды жалғастығы сөз болады. Сондай-ақ, дәстүрлі әншілік өнерге қосылған жаңа тақырып толықтай ашылады. Ән авторы өзіне дейінгі композиторлар бұл тақырыпта ән шығармаса да, ол өзінше жеке жол тапқаны әдеби шығармалары арқылы ашылған.

Түйін сөздер: Бабалар, ақсақал. ата, береке, бірлік, дәстүр, ұрпақ, баба, құрмет, дәстүр.

Мои предки (ранее неисследованное)

Муса Адилет Төлеуұлы,
преподаватель кафедры
«Традиционное музыкальное искусство»
Казахской национальной академии искусств
им. Темирбека Жургенова

Аннотация. В статье речь идет о правовом продолжении казахского песенного искусства в традиционной форме ХХ века. Также в полной мере будет раскрыта новая тема, связанная с традиционным певческим искусством. Хотя до него композиторы не писали песен на эту тему, автор песен нашел свой путь в своих литературных произведениях.

Ключевые слова: старейшины, предки, благословение, единство, традиция, поколение, уважение.

MY ANCESTORS (UNRESEARCHED BEFORE)

Mussa Adilet Toleululy,
Lecturer of
"Traditional musical art" Department,
Temirbeka Zhurgenov

Abstract. The article deals with the legal continuation of the Kazakh song art in the traditional form of the 20th century. A new topic related to traditional singing art will also be fully explored. Although no composers had written songs on this topic before him, the songwriter found his way into his literary works.

Key words: elders, ancestors, blessing, unity, generation, respect, tradition.

Қазақ қоғамында қай уақытта болмасын тіршілік барысында жасына және әлеуметтік мәртебесіне қарай әр адамға артылатын жауапкершіліктер мен жүктелетін міндеттер болған. Басқасын айтпағанның өзінде ес біліп, қолғанатқа жараған балалар қозы бағып, бұзау қайыру сияқты тіршілікке қажетті жұмыстарды атқара бастайтыны анық. Кейін ер жете бастаған бозбала күнінен қой бағу, үлкен үйді отын-сумен қамдау, жылқыға барып асау үйрету, оның түнгі күзетіне шығу сияқты толып жатқан тіршіліктің қамы дүниеге келген сәбиді ерте бастан еңбекке тартқанын білеміз. Бұл өмірдегі тіршіліктің қағазға түспеген заңдарының бірі. Жасы онға толмаған Қазанғапты әкесі Тілепберген өзінің денсаулығы жарамаған соң байдың малын бағуға беретіні тарихта мәлім [1]. Ал, өзінің өмірінен өлең өріп, кейінгі ұрпаққа асыл мұра ете алған Кенен атамыз, «...қабырғасы қатпай жатып байдың қойын бағады» [2]. / Ер жетіп қалған Жамбыл да 13-14 жас шамасында қыс қатты болып, ел жұтқа ұшырай бастаған тұста үйінің бір жағында таудан жұлып әкелген көдені беріп малға күтім жасап жүргенін Сарыбай би байқаған [3]. Мұндай күйбің тірлік кешегі «қолымызды теңдікке жеткізген» кеңес дәуірінде де, бүгінгі күні де жалғасып жатыр. 4-8 сынып оқып жүрген кезінде, «...сол үйдің және Мақашевтің малын жайлап, шөбін салып, қарын күреуден Жәнібектің қолы тимейді. Ойынға уақыт та қалмаса керек» [4]. Бұл мысалдар адам баласының мәжбүрлі түрде еңбекке ерте араласқанын көрсетеді. Дегенмен, ерте есейіп, оң-солын танығаннан кейін егер бойына біткен өжет мінезі болмаса, сол ұстаған ақ таяққа сүйеніп, малшы, жалшы болып қала бергендер де аз емес. Тек санаулы ғана жандар бойындағы өнерлері арқылы көпке танылып немесе басқа да қасиеттерімен көзге түсіп басқа кәсіп істеп кеткен.

Өмір сүрген ортамызда күнделікті күн көріп нан тауып жеудің қамынан басқа да міндеттер тұратыны рас. Қалалық өмірді айтпағанның өзінде дала өмірінің өз ережелері мен заңдылықтары барын ұмытпаған жөн. Сырт көзге ғана мал баққан ел болғанымен, оның ішінде де әртүрлі үлкен-үлкен проблемалар мен келелі істер барын ескергеніміз абзал. Дала заңында әр істің өз шешімі және оны атқарушы адамы болатыны әу бастан нақтыланып қойғаны белгілі. Кез келген орта өзінің малшысы мен жалшысын да, көш бастар көсемін де өзі тандап, өзі тәрбиелеп алған.

Құнанбайдай ақыл-парасаты мол жандар, төңірегіне сес көрсетумен қатар өзінің дегенін болдырып, мықтылармен таласа-тартыса жүріп елі үшін алдына қойған мақсаттарына қол жеткізе алған. Өзіне қарасты рулы елді айтқанына көндіріп, айдағанына жүргізген. Жөн білетіндермен сыйлас, қадірлес болса, сөзін тыңдамағандарға айбат көрсетумен ықтырудан тайынбаған [5]. Қазан төңкерісіне дейін қоғамымыздағы рубасылардың ақсақалдар болғанын, олардың рөлі аса маңызды болғанын білгілі. Өз заманында Құнанбайдың әкесі Өскенбай да Тобықтыға би болып, елінің берекесін келтіріп, ауызбіршілігін жарастырып отырған жан. Оның шешім қабылдауда тек әділдік жағында екендігін білетін жұрт, «Ісің әділ болса, Өскенбайға бар» деген аңыз қалыптастырғаны бекер болмаса керек [6].

Сол сияқты өз уақытында ақсақалдар бір ауылдың ғана емес, бір рудың, қала берді бір жүздің, исі қазақтың ұйытқысы бола алған. Ру аралық тартыс, дау-дамайларда әділдігімен елге қадірі артқан. Тұтас елдің тыныс-тіршілігі сол ауылдағы ақсақалдардың шешімімен болғанын жоққа шығара алмаймыз. Ал, ақсақалдар өз кезегінде сол жоғары деңгейден көріну үшін ешқашан пенделікке бармай, әділдіктен аттамаған. Мейлінше бар өмірлік тәжірибесін адалдық жолына жұмсай білген жандар.

Әртүрлі ас, жиын-тойларда да қазақ келелі кеңес құрып, тұрмыстық, руаралық мәселелерді шешіп отырған. Ал, ондай жерде тек ақылы асқан көсемдер мен ойы сұңғыла шешендер ғана сөз ала алатынын ескерсек отыз жеті болыс елге билік айтқан Төбе би Сүлейменнің кісі өліміндегі тапқырлығы мен әділдігі өз руластарын ғана емес, құн төлеуші керейлерді де тәнті еткен [7].

Руласып өмір сүрген қазақ қоғамында өмір көрген ақсақалдар сол рудың ақыл-парасаты да, айбыны мен айдыны да. Олар жоғары құрмет иесі болумен қатар, сол елдің телісі мен тентегі үшін жауап беретін жауапкері де болғандықтан жүктелетін міндеттері де зор болғаны белгілі. Сондықтанда болар, қариясын қадірлей білген жұрттың, «Оспан кетсе керейден айдын кетеді, Мәми кетсе ақыл кетеді...» дегені [8]. Кеңес үкіметі құрылғанға дейін барлық тіршіліктің беталысы мен бағыты, ертеңгі күннің қамы, ол үшін атқарылар істер барлығы ақсақалдардың кеңесінсіз, қариялардың шешімінсіз орындалмайтын [9]. Күнделікті тіршіліктегі малдың өрісі мен көшіп-қонуының шешімі қарттардың ақылымен болатыны аян.

Бұл «ақсақалдық», «қарттық», «қариялық» деген түсініктер біздің қоғамдағы береке-бірліктің, ынтымақ пен қайырымдылықтың, әділдік пен турашылдықтың негізі. Ауылдың ауыл, елдің ел болуына бұлардың тигізер пайдасы өлшеусіз. Біз тек қастарында жүріп мән бермеген соң байқамаймыз да, көңіл де бөлмейміз. Әйтпесе, қазақ ауылында бала тәрбиесіне бүкіл ауылдың үлкендері, әсіресе қарттары араласқан. Үлкендер ауылдастарының балаларының өрескел мінез-құлқын көрсе, ұрсып, зекіп, тыйым салуға, ақыл айтуға, тіпті ретгі жерінде ұруға да құқылы болған [10]. Сондықтан, «Жас - кәрінің көзі, кәрі - жастың тезі» деген халқымыз. Мұны ауыл үлкендерінің

әлімжеттігі деп емес, бала тәрбиесінің дұрыс жолға қойылуы деп түсінген жөн.

Тек, колхоздастыру кезінде қоғамдағы төмендеген беделдері, өкінішке орай, совхоздарды құрғанда құрдымға кетті. Ауылға емес ары кеткенде ағайынға ғана кейбірінің сөзі өтетіндей болып қалғанын көзіміз көрді. Өкіметтің ісіне араласа алмағанмен ақылман ақсақалдар ағайынның берекесін жоғалтпай, ынтымағын жарастырып, сүйінер ұлдарға сүйеніш болса, тентегін тезге сап қатарға қоса алды. Заманның беталысын байқаған үлкендер жастардың бойынан қазақы мінезді үзбей, олардың санасына ұлтымыздың салт-дәстүрлерін де сіңіруде аянып қалған жоқ. Ұлт болып ұйысуымызға, жұрт болып танылуымызға сол қариялардың сіңірген еңбектері аз емес.

«...«Ұрпағың өсіп-өнген рулы ел бол!» -

Деуші еді бабам Тоқа аруақты...», - деп С.Сейфуллин де аталарының ұрпақтарының, елінің тілеуін тілегенін білдіреді [11]. Сондай-ақ, Мәди Бәпиұлы да арғы бабасы Қаз дауысты Қазыбектен бастап кешегі Тіленші биге дейін жалпақ жұрт білетін «Үш қара» атты әніне қосады. Бірақ, бұл әндерде бабалардың аттары аталып, тізімі түгенделгенмен екі ән де тікелей қарттарға арналмаған. Авторлар бастарына қиын қыстау күн туып тұрғанда бабалар аруағынан медет сұрап тұрғаны көрініп тұр. Дегенмен, осы әндер арқылы біз қазақ қоғамында қарттар мен ақсақалдардың рөлі қандай болғандығын толық көре аламыз. Тек әндер ғана емес, бізге жеткен ескі жырларда да ақылман қарттардың бағасы қашан да жоғары болғанын көруге болады.

Ер Тарғын жырында қалың қалмақ келіп елді шаппақ болып, не, қызын алмақ болып жатқанда «елін шапқыншылықтан құтқарсаң қызымды беремін» деген уәдесінен танып кеткен хан бастап, би, сұлтандарына дейін түгел келіп сол уақытта жасы жүзден асып жатқан Сыпыра жыраудан ақыл сұрауы әр заманда да ақылгөй ақсақалдардың қадірі артық екенін көрсетсе керек [12].

Тіпті, қуғыншы боп келе жатқан Қарт Қожақтың өзі жас батырды шамасы жетіп тұрса да, өлімге қимай, өзінің қайратының артықтығын көрсету үшін тек қорамсақтағы жүз алпыс кез оғын күл пара етіп уатып кетуі мен Ақжүністі қайта жас батыр Ер Тарғынға қосуы оның алпысқа келіп ақыл меңдеген, елдің ертеңін ойлай алатын ақсақал екендігін көрсетіп тұрғаны белгілі [13].

Ал, мұндай ел ертеңі үшін жасы келген уақытта өз мойнына жауапкершілікті алу қазақ бар жердің бәрінде болған деп айта аламыз. Бұл біреу мойнына салып жүктеген міндет емес, өз ар-ұятымен сезінген парыз.

Ұлы жазушы М.Әуезов те, «Біз жәрменкеден қайту бетіндегі жандарға қосылдық, енді әдебиет болашағын ойламай болмайды, сендерді сол болашағымыз деймін. Болашақты, үдей басатын, алғыдан асатын болашақты ойламасақ кім боламыз?..» деп өзінен кейінгі жастар халқымыздың абыройын асырып, мерейін үстем етеді деген үлкен үміт пен

бірге оларға артар сенім де жоқ еместігін білдіреді [14]. Бұл қазақ әдебиетіндегі үзілмеген дәстүр болса, «ақсақалдық» деген ұғым қазақ сахнасында да жоқ емес. Театр сахнасында тоқсанға жасы тақап қалған өнер иесі Қапан Бадыров ақсақал туралы театртанушы, өнер қайраткері Әшірбек Сығай, «Сахнадағы әсіресе өнердегі рухани берекенің басы іспетті көрінетін сонау «дәу» шалдар әулеті салып кеткен ізгі дәстүр мен қастерлі күндерден көз жазып қалмасақ игі еді...» дегені олардың қадір-қасиетін арттырып тұрғаны белгілі. Сонымен қатар, режиссер Әзербайжан Мәмбетов ағамыз да кейде, «баяғы біздің ақсақалдар-ай, шіркін» деп өз сағынышын жасырмай, сол есте қалған ескі күндерді аңсап отырады екен [15].

Ал, сағыныш деген адам баласының көңілінен еш уақытта ұмыт болмақ емес. Ол ақын жүрегінен жыр, күйшінің көңілінен күй болып төгіледі, немесе суретшінің қолынан кенепке майлы бояу болып жағылатыны заңдылық. Сондай туындының бірі, алаштан ән оздырған белгілі әнші Жәнібек Кәрменовтың «Бабаларым» атты әні.

Бұған дейінгі халық композиторларында қарттар тақырыбының қандай дәрежеде сөз болғанын айттық. Дегенмен, біз білетін ол әндер көбінесе композиторлардың жеке басына қатысты болып қала береді. XX ғасырдың ортасына дейін өз жалғасын тауып келе жатқан дәстүрлі әндерімізде нақты қария, ақсақалдарға арналған, олардың қайраткерлігін суреттейтін әндер болмаған десек қателеспейміз. Естайдың «Соңғы әні», Ақанның «Әудем жері», Біржанның «Жамбас сипар», Ыбырайдың «Қалдырғаны» сияқты тікелей жеке бастарына қатысты әндер ақсақалдар мен қариялардың қоғамдағы орны мен атқарар міндеттерін айқындап бере алған емес. Ән мәтіндерінде қазыналы қарттарымыздың жас ұрпақ тәрбиесі мен дәстүр сабақтастығындағы рөлдері еш уақытта көрсетілмеген. Әрі оларда ондай мақсат болған да емес. Оларды ақсақалдар туралы ән жазбадың деп жазғырудан аулақпыз. Жоғарыда аталған халық композиторларының аталған әндері авторлардың жеке басындағы қарттыққа қатысты ғана болып, бойларын кәрілік жеңе бастағанынан хабардар етіп, қала берді елімен, жерімен қоштасуы сияқты мағынадағы сөздермен шектеліп қалып отыр.

Қоғамдағы қарттардың орнын белгілеп, олардың қадір-қасиетін өте шебер суреттеумен қатар, оған сай ән жаза алған Жәкеңнің әнін қазақ ән өнеріне қосылған жаңа тақырып деп айтуға толық негіз бар. Бұл тақырып Жәнібек Кәрменовке дейін сөз болмай қалған жоқ. Мұқағали Мақатаевтың, Сағи Жиенбаевтың қаламынан жыр болып төгіліп, кейін композиторлар ән жазып сахнада орындалып жүргенін білеміз. Тек әні мен сөзі жеке-жеке жазылған. «Халық әндерінің шығарушылары әрі ақын, әрі әнші болған ғой. Ән мен сөздің үйлесімділігі, мазмұн мен көркемділігінің бір тұтас келуі, үш өнердің бір жүректен шыққандығынан болса керек» [16].

Жәкеңнің бұл тақырыпқа қалам тербеуі жайдан-жай болмағаны анық. Себебі, бұл ән дүниеге келгенге дейін оның жазған шығармаларындағы кейіпкерлер (қарттар) оқырмандарын қашанда мол мейірім мен кең пейілі

арқылы өзіне баурап қана қоймай, өз ортасына өнеге көрсетер қоғам ұстазы ретінде қашан да «ынсап пен мейірім, әділетті» өмірдің негізгі өзегі етіп жақсылыққа бастап отырады. Бұл сол уақыттағы заманның талабы. Оған себеп, ХХ ғасырда біздің қоғам ауыл ақсақалдарының аздығын, көбі тіпті, оның жоқтығын басынан кешті. Сонау колхоздастыру кезеңінен бастап Ұлы Ашаршылыққа, репрессияға, Ұлы Отан соғысына ұласқан нәубет қаншама ел ағалары мен ауыл азаматтарының басын жұтты. «Ат тұяғын тай басар» дегенмен, ұрпақ жалғастығындағы аталар мен әкелердің орны үңірейген күйі бос қалғаны рас. Осындай қанды қырғынды басынан өткеріп, ортасы ойсыраған ұлтымызда елге ес болатын ер азаматтардың орны ерекше еді. Басқа түскен нәубетті халық болып еңсеру үшін бұғанасы қатпаған жас балалар тым ерте есейіп қарулы азаматтардың атқарар істеріне жегілді. Бала болып ойын ойнау, еркелік жасау деген ұғым саналарында болмағандай. Өкіметтің бағусыз қалған малын, шабусыз қалған шөбін осы балалар бақты, балалар шапты. Колхоздың негізгі еңбек күші осы балалар болғаны жасырын емес. Сол, себепті өз заманында әкесіз өскен ұлдар ақыл кіріп, ес жинағанда қоғамдағы әкелер мен аталардың орнын жоқтай бастады. Ақындар жырларын арнаса, қалам ұстаған жазушылар өз қиялындағы аталарды кейіпкер ретінде шығармаларына арқау етті. Әр оқырман әкелердің өнегесі мен аталардың өсиетін әдебиеттен тапты. Рухани қажеттіліктерін ақын-жазушылардың өлеңдері мен шығармаларынан алды. Ашаршылықтың дәмін татып, соғыстың зардабын тартқан ұрпақ, еңбекке бала күнінен араласып, өздерін-өздері тәрбиелеп жүріп, ерте есейіп арадағы елу-алпыс жыл айырмашылықты жоюға тырысты. Солардың еңбегінің арқасында білім мен ғылым дамып, әдебиет пен мәдениет дамыса да, көнекөз қариялардың қадірі артпаса кеміген емес. Айтулы ақындар өлең жырларын арнады. Соның бірі Мұқағали Мақатаев.

Ақиқатты айқындап жариялар,
Бара жатыр азайып қариялар,
Дауыл тұрса, бүлк етіп толқымайтын,
Бара жатыр сарқылып дариялар...
Неменеңе жетістің бала батыр?
Қариялар азайып бара жатыр,
Бірі мініп келместің кемесіне,
Бірі күтіп, әнеки, жаға тұр.
Ақыл айтып жүрмесе қасымызда,
Сонда орнайды жетімдік басымызда,
Жалаңашқа шекпенін шешіп беріп,
Бір күлшесін бөліскен ашымызда.
Арсыз күлкің тиылмас, жылауың да,
Айтысың да басылмас, ылаңың да,
Араздасып ағайын кетер еді,
Бір қария болмаса ауылыңда. /Өлеңдер жинағы М.Мақатаев/

Осындай өлең жолдарына кейін композитор Қ.Құрманәлиев ән жазып, оны әнші М.Ильясова орындады. Елдің ықыласына бөленіп, жұрт өте жақсы қабылдаған ән болды.

Телевидение мен радио эфирінде бұдан басқа да Д.Жолжақсыновтың орындауындағы «Қарттарым, аман-саумысың» деген ән жиі шырқалатын. Сөзін жазған, ақын С.Жиенбаев.

Дүниеге келер бір рет,
Дария-кеуде, Тау-мүсін,
Құрыштан құйған құдірет
- Қарттарым, аман-саумысың?
Өздерің болсаң жанында,
Ел іші жомарт,
Еңселі,-
Дән исі жүрген қанында
Даламның әрбір бөлшегі.

.....
Ердім бір сиқыр қаламға,
Шығардым белге жыр көшін
Болғам жоқ алаң,
Даламда,
Әулие қарттар жүргесін.

.....
Сағынтып талай жыр туар,
Оралар әл-ақ сан жыршы,
Даламның исі бұрқырап,
Қарттарым,
Аман-сау жүрші!

Бұл екі әннің сөздері бұрын жазылғанмен, әндері Жәкеңнің «Бабаларым» атты әнінен кейін шыққанына дау жоқ. Жәкең де бұл әнді жазуға кездейсоқ келмегені белгілі. Бұл тақырып оның санасында бала күннен бірге жасасып келе жатты. Бала болып ойнауды білмеген Жәнібек ерте бастан еңбекке араласса, ол ер азаматтардың жоқтығы. Өзін қоршаған ортасындағы кейбір жандар әділетсіздікке тап болып, шолақ белсенділерден зәбір көріп жатса, ол да қорған болар әкелердің, жөн көрсетер ақылман ақсақалдардың жоқтығы. Оның көзінше аяулы арулар мен ақ жаулықты аналардың қара жұмысқа жегілгені соғысқа кеткен есіл ерлердің орнын ешқашан ешкім толтыра алмайтындығын көрсетті. Осының барлығы бес жасында әкеден жетім қалған бала Жәнібектің санасында өз ізін қалдырмай қалған жоқ. Ол ел арасында әлі де болса сүйікті жарын, аяулы ұлын жоқтайтын аналардың жоқтауы, қаралы қағаз алса да, үмітін үзбей майданнан жары мен ұлын күткен шешелеріміздің сағынышқа толы зары құлаққа шалынатын кез еді. Өзі айтқандай, «Жесір әйел, жетім бала болып өмір сүрдік қой» дегендей, жесір қалған шешесінің тартқан ауыртпашылығы мен жетім өскен өзінің көргені жоғарғы класқа келіп қалам ұстай бастағанда

жазған шығармаларына арқау болды. Кейінгі жазған бірнеше повестерінде бұл тақырыпты айналып өтпеді. «Хорлан» әңгімесіндегі Жомарттың нағашы атасы Ақат [17], «Директордағы» совхоз директор Әукен [17], «Әке көңіліндегі» Құдайқұл ақсақал [17], «Боз айғырдың үйірі» повесіндегі Сабыржан ақсақал [17] сияқты кейіпкерлер ар алдындағы адалдықтың не екендігін көрсетіп, өзінен кейінгілерге өнеге көрсете білген, елдің, жұрттың қамқоршысы, өмірдің мәнін терең түсіне білген парасатты, адамгершіліктің алып үлгісіндей жандар болып оқырманның санасынан орын алғаны белгілі.

Ата түгілі, әкесінің алдында бала болып еркелей алмаған автор өзінің арман-тілектерін өз кейіпкерлері арқылы сомдап, әрі өмірде біз ескере бермейтін тұстарына терең мән беріп, оқырманын адами қасиеттерге жетелегенімен қоса, қоғамдағы ортаны тәрбиелейтін кімдер екендігін анық көрсетеді. Өзінің арманы мен қиялын көркем етіп қағаз бетіне түсіргенде қарияларға деген құрметінің төтенше зор екендігі байқалады. Бала күніндегі ата мен әкенің махаббатына зәру жүрегі, бозбала кезінде мектептегі Кәмен ұстазынан бастап [18], сол төңіректегі Сабыржан сияқты абыз ақсақалдардың ықыласынан бөленіп, солардың мейір-шапағатын көріп, оң-солын таныды [16]. Ауыл ақсақалдары бағыт-бағдар берсе, қалаға келген соң Жүсекеңнің тікелей тәрбиесінде болып А.Жұбанов, С.Бегалин, Қ.Қуанышбаев [19], Ғ.Мүсірепов сияқты алыптардың әңгімелерін тыңдады, Р.Қошқарбаевтай жүректі батырдың қасына ерді [20]. Солардың мектебінен өтіп, өнегесін көрді, сабағын алды, алғанын бойына сіңіре білді. Сондықтан, Жәкеңнің бойындағы қарияларға деген құрметі ерекше болды дағы, ыстық жүрегінен ақ пейілі ән болып ақтарылды.

Бұл әннің ерекшелігі сол, тақырыбының ерекшелігінде. Күні бүгінге дейін сан ғасырды артқа тастап өз жалғасын тауып келе жатқан қазақ әні әнші, ақынғ композитор Жәнібек Кәрменовтың әні арқылы жаңа тақырыпқа толықты деп айтуға толық негіз бар. Әуенінің құрылымы жағынан дәстүрден алшақтамай, мәтінінің мазмұны жағынан басқа әндерден ерекше мағынаға ие бұл ән төл өнерімізге жаңалық болып енгені рас.

Ұлы Отан соғысының, Ұлы ашаршылықтың, колхоздастырудың зардабын тартып, ата көрмеген, жастайынан әкеден айырылып жетімдіктің күнін басынан кешіп, кермек дәмін татқан балалар есейе келе қалам ұстаған шақта осы тақырыпты өз шығармаларына арқау етсе, ақындар жыр етіп төкті. Ал, бала болып көрмеген Жәкеңнің жүрегінен ән болып ағылды.

Оның әніндегі әр сөзі, қариялардың бойындағы қасиеттерді суреттеуі өз шығармаларындағы кейіпкерлердің бойынан табылады. Нағашысы Ақат немесе Бейсенбі қарт атбегі, тағы бір ақсақал Дананың құсбегі әкесі, ақ домбыра иесі Сапаштың әкесі Күйші, ал кеудесінде жыр шулаған өзінің ұстазы, репертуарында 850-ге тарта ән бар, «шіркін, Абайдың өзі тыңдар ма еді» деп ел тамсанатын Жүсіпбек, алдына барып ән салған адам, Абайдың алдында емтихан тапсырғандай сезімде болатын, ауылындағы Сабыржан ақсақалдар.

Ата түгілі, әкесінің алдында бала болып еркелей алмаған автор өзінің арман-тілектерін өз кейіпкерлері арқылы сомдап, әрі өмірде біз ескере бермейтін тұстарына терең мән беріп, оқырманын адами қасиеттерге жетелегенімен қоса, қоғамдағы ортаны тәрбиелейтін кімдер екендігін анық көрсетеді. Өзінің арманы мен қиялын көркем етіп қағаз бетіне түсіргенде қарияларға деген құрметінің төтенше зор екендігі байқалады. Бала күніндегі ата мен әкенің махаббатына зәру жүрегі, бозбала кезінде мектептегі Кәмен ұстазынан бастап сол төңіректегі Сабыржан сияқты абыз ақсақалдардың ықыласына бөленіп, солардың мейір-шапағатын көріп, оң-солын таныды. Сондықтан, Жәкеннің бойындағы қарияларға деген құрметі ерекше болды дағы, ыстық жүрегінен перзенттік махаббаты әуені мен иірімдері өзгеге ұқсамайтын ерекше, тыңдаушының жанын тебіренгізіп, санасында ой қозғайтын сағынышқа толы ән болып ақтарылды.

Бұл әннің ерекшелігі сол, тақырыбы мен мазмұнында. Ұлт болашағын ойлаған ақсақалдардың «даладай дархан көңілі мен сәуледей аппақ пейілін, көктемдей жомарт жандарын» жанымен сезінсе, «шақшасын қыдыртып қойып, аузына елді қаратып, шежіре жырды таратып» отыратындарын, игі бастамаларға қадам басқан балаларға «Адамның ұлы бол деп батасын беріп, ізгілік жолын үйреткендерін» бала күндерінде көзі көрді.

Болашақ үшін көңілі алаң Жәкен «ақ сұңқар құсы тұғырда, тұлпары жарау белдеуде, кәрі кеудесінде жыр шулап, сал домбырасы қолынан» түспейтін жұрттың ғана емес, тұтас ұлттың қамқоршысы бола алған ақсақалдардың қоғамымыздан тым алыстап кеткеніне қамығатындығы, өмірімізде кіршіксіз көңіл мен шынайы ықылас, ақыл-парасаттың кені мен ұлттық сана иесі бола алған қариялардың біз үшін қаншалықты қымбат екендігін көрсетіп тұр.

Күні бүгінге дейін сан ғасырды артқа тастап өз жалғасын тауып келе жатқан қазақ ән өнері әнші, ақын, композитор Жәнібек Кәременовтың «Бабаларым» атты әні арқылы жаңа тақырыпқа толықты деп айтуға толық негіз бар. Әуенінің құрылымы жағынан дәстүрден алшақтамай, мәтінінің мазмұны жағынан басқа әндерден ерекше мағынаға ие бұл ән төл өнерімізге жаңалық болып енді.

Пайдаланған әдебиеттер

1. А.Жұбанов. Ғасырлар пернесі. – Алматы. Жазушы. 1975 ж. – 213-214 бб.
2. А.Жұбанов. Замана бұлбұлдары. – Алматы. Жазушы. 1975 ж. – 315 б.
3. С.Бегалин. Сахара сандуғаштары. – Алматы. Қазақстан. 1976 ж. – 9-10 бб.
4. Т.Жұртбай. Т.Бәйгенқызы. Жәнібек. – Алматы. Жалын. 2001 ж. – 5-36 бб.
5. М.Әуезов. Абай жолы. 1-том. Қазақ мем. көркем әдебиет баспасы. 1961 ж. – 67-78 бб.
6. Абай туралы естеліктер. – Алматы. Қаламгер. 2018ж – 244 б.
7. Зейнолла Сәнік. Сүлеймен би. – Алматы. Тоғанай. 2011ж. – 93-95 б.
8. Толғауы тоқсан қызыл тіл. Атажұрт. 2008 ж. – 30 б.

9. Б.Момышұлы. Ұшқан ұя. – Алматы. Санат – 9-10 бб.
10. Қазақ халқының салт-дәстүрлері. – Алматы. Рауан. 1994 ж. – 37 б.
11. С.Сейфуллин. Өлеңдер мен поэмалар. – Алматы. Ан арыс. 2009ж. – 50 б.
12. Ел қазынасы – ескі сөз. – Алматы. Ғылым. 1994 ж. – 202 б.
13. Ел қазынасы – ескі сөз. – Алматы. Ғылым. 1994 ж. – 175-178 бб.
14. З.Қабдолов. Сөз өнері. – Алматы. Өлке. 2014 ж. – 200-201 бб.
15. Ә.Сығай. Сахна саңлақтары. – Алматы. Жалын. 1998 ж. – 20 б.
16. Ж.Кәрменов. Әніңнің қазақ жетпес бұрмасына. – Астана. Фолиант. 2002ж. – 144 б., – 140-141 бб.
17. Ж.Кәрменов. Ақылбайдың әні. – Алматы. Жалын. – 5 б., – 20-21 бб., – 62 б., – 20-21 бб.
18. Д.Сейсенұлы. Ж..К. – Астана. Фолиант. 2018 ж. – 54-55 бб.
19. Ж.Кәрменов шығармалары. – Алматы. Арна. 2019 ж. 4-том. – 247 б.
20. Ж.Кәрменов шығармалары. – Алматы. Арна. 2019 ж. 2-том. – 298-308 б.

УДК 787.8

**ПОЛЯРНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ
О НАСЛЕДИЕ БАЙЖИГИТА
БАЙЖІГІТ МҰРАСЫ ТУРАЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ
ТҮЛҒАЛАРДЫҢ ПОЛЯРЛЫҚ МӘЛІМДЕМЕЛЕРІ
POLAR STATEMENTS OF CREATIVE PERSONALITIES ABOUT
THE LEGACY OF BAIZHIGIT**

Нурмолдин Сырым Жумабекович

Ст.преподаватель КазНАИ им. Темирбека Жургенова

г. Алматы, Республика Казахстан

syrym_nur@mail.ru

Аннотация. XVIII ғасырдың дәулескер күйшісі Байжігіттің өмірі мен шығармашылығы туралы ауызекі жеткен әңгімелер, сонымен қатар қазақ елінің белгілі ақын-жазушылардың, күйші-зерттеушілердің жинаған аса құнды мәліметтеріне сүйене отырып, салыстырмалы талдау қолданылып жазылған мақала. Ұсынылған дәйексөздер полярлы және деректер хронологиялық сегменттер бойынша бір-біріне сәйкес келмейді. Сондықтан даулы болып табылады және дәлелді негіз болып табылатын мәлімдемелерге сүйене отырып, белгілі бір нәтижелерге әкелді. Сондай-ақ, мақаланы ұсынудың көркемдік стилін атап өткен жөн.

Байжігіт күйші Ақселеу Сейдімбектің айтуы бойынша XV ғасырдың тумасы, ал Мұхтар Мағауиннің пайымдауы бойынша XVIII ғасырда өмір сүргені күйші шығармаларының мазмұнына, тарихи оқиғаларға сүйене отырып талдау жасалынып Байжігіт XVIII ғасырдың күйшісі деген тұжырымға келдік.

Түйін сөздер: күй, дәстүр, Байжігіт, мұра, тарих, аңыз, шешен, Абылай хан.

Аннотация. Статья была написана, методом сравнительного анализа, в которой использованы рассказы, а также наиболее ценные данные, собранные известными казахскими поэтами-писателями, кюйши-исследователями о жизни и творчестве легендарного кюйши XVIII века Байжигита. Представленные цитаты полярны и данные не стыкуются между собой по хронологическим отрезкам. Следовательно являются спорными, и на основе высказываний, которые являются доказательной базой привели к определенным результатам. Также стоит отметить художественный стиль подачи статьи.

Байжигит кюйшы, по словам Акселеу Сейдимбек, жил в XV веке, а по мнению Мухтара Магауина, в XVIII веке, на основе анализа содержания произведений кюйшы, исторических событий мы пришли к выводу, что Байжигит – кюйшы XVIII века.

Ключевые слова: кюй, традиция, Байжигит, наследие, история, легенда, поэт, Абылай хан.

Annotation. Oral stories about the life and work of Baizhigit, a daulesker kuishi of the XVIII century, as well as an article with the use of comparative analysis based on the most valuable information collected by famous poets and writers, kuishi-researchers of the Kazakh country. The quotations presented are polar and the data do not fit together chronologically. Consequently, they are controversial, and on the basis of statements that are evidence-based have led to certain results. It is also worth noting the artistic style of the article presentation.

According to Akseleu Seidimbek, Baizhigit kuishi was a native of the XV century, and according to Mukhtar Magauin, he lived in the XVIII century, based on the content of kuishi's works, historical events, we analyzed and came to the conclusion that Baizhigit was a kuishi of the XVIII century.

Keywords: kui, tradition, Baizhigit, heritage, history, legend, singer-songwriter, Abylai Khan.

«... То время, когда появился на свет Байжигит, было одним из самых сложных и трудных периодов в истории Казахстана. Кочевое Казахское ханство было ослаблено внутренними и внешними конфликтами, измучено и истощено. В каждом из трех жузов не бии и герои, вышедшие из черных народных кругов, почитаемые своей мужественностью, а династия аксуйеков – ханы, султаны ринулись создавать правительство. Племенная территория осталась в стороне и взаимоотношения между жузами стали холодать. В результате чего, государство, которое до этого со стороны выглядело как единое целое, после смерти Аз Тауке, было разделено на три части всего за один день.

В то же время давний сосед казахов – союз четырех улусов – государство Ойрат – также переживало сложный период. Китай, который пытается расширить свою территорию за счет соседей, пытается обуздать кочевников на западной стороне с давних времен. В результате множества

неудачных забастовок ойраты оставляют свои земли на востоке. Оставшееся поселение, занимающееся животноводством, сократившееся до чуть больше миллиона человек, притесняют враги. Джунгарские феодалы знают, что есть только один выход: найти новое поселение путем уничтожения лишённых единства казахов, изгнания их из Родины. В апреле 1723 года около ста тысяч джунгаров, имея военных советников среди европейских офицеров, вооружённых пушками, напали на казахские земли. Казахи, не ожидавшие внезапного нападения, понесут тяжёлые потери. Ворвавшаяся в страну ойратская армия не щадит ни детей, ни женщин, ни стариков. Враг истребит две трети всего казахского населения. Те, кто не повиснет на лезвиях меча и конце копья, будут изгнаны со своей родины, и в истории шествие беженцев сохранится под названием «Ақтабан-шубырынды». Байжигит во времена «Ақтабан-шубырынды» был восемнадцатилетним юношей. Он находится в состоянии паники вместе с народом, и он страдает вместе с народом. Но он не оставил свою домбыру. Кюй «Ақтабан» был сочинен в те времена. Мелодия кюя – это плач. Представьте, народ, у которого растеряно все былое: счастье, спокойствие, их размеренная жизнь, справедливый труд; народ, которому приходится тащить свои истощённые, обессиленные тела. Байжигит в кюе «Ақтабан», говорят, изображает себя, который падая снова встает, и раскачиваясь идет, стирая ступни в кровь, голодный и уставший. Действительно, кюй передает то бремя, которое навалилось на голову всего народа» [1. 417-418 стр]. И то, что Байжигит, несмотря на свой юный возраст во время исторического события смог донести музыкальными словами до последующего поколения сохранившейся в истории чудовищную войну, горе и печаль казахского народа, сочинив кюй от всего сердца, еще раз доказывает, что он является носителем особого таланта кюйши. Как нам известно, из истории, некоторые периоды из жизни кюйши тесно связаны с Абылайханом. Впервые, когда они встретились Абылай был султаном. Молодой султан пригласил кюйши Байжигита во дворец, когда имя его было популярным среди земель Арки благодаря кюю «Қайың сауған». Кюй «Қайың сауған» – это еще одно сочинение, которое смог донести до слушателей кюйши, талантливо передав все те горестные события, которые он пережил с народом. Байжигит стал свидетелем и участником всех страданий, горя и печали народа, а если точнее, то не стираемых с памяти годов великого джута.

Чтобы рассказать историю создания кюя «Қоңыр қаз» мы опирались на труд исследователя кюйевого наследия, учителя, кюйши-композитора, мастера кюя шертпе Уали Бекенова под названием «Күй керуені». В этой работе У.Бекенов пишет о том, что рассказал Омар Хаймулдин, этнограф, собравший много данных о Байжигите:

«... - Рассказ о Байжигите я услышал от кюйши Мусапирхана в 1927 году. Держа в руках старую домбыру: «А в народе есть пословица, «У крашеной чашки краска сойдет, но форма останется». Вот и орнаменты и украшения знаменитого народного мастера Кулкары не покинут домбыру.

На самом деле нам так кажется. О свадьбе Байжигита ходили разные легенды. Мы захотели узнать об этом больше и задали ряд вопросов. По этому поводу Мусакен ответил нам так:

«Если большинство говорит, то не зря». Было так: Байжигит человек искусства, бедняк с единственным конем, красавец, единственный ребенок в семье. С юных лет был бедняком, намучался, никак не мог себе позволить женитьбу. Так, в один из тернистых дней он будет гостить в доме девушки по имени Аксункар. На этой встрече талантливый Байжигит высказал свои пожелания и выразил свои чувства девушке и словами, и кюем. Но высокомерная красавица, избалованная дочь богача не восприняла его в серьез. Тогда Байжигит сказал: «Не хочешь ли ты присоединиться ко мне, если я уговорю твоего отца?» Она сказала: «Если хватит твоей власти, то я согласна».

Всем известно, что нашему вечернему чаепитию будет отведено особое место. Народ расслабляется и проводит время разговорами. Они пожелали, чтобы Байжигит исполнил кюй. Это был тот самый момент, который и ожидал Байжигит. Как только он начал исполнять кюй «Қоңыр қаз» всем присутствующим захотелось двигаться в такт кюя. Девушка по имени Аксункар, которая услышала слова отца: «как все могут тихо сидеть, даже женщины, если я мужчина еле сдерживаюсь чтобы не затанцевать?», ответила ему: «Делайте свадьбу». [2. 8б.] Легенда об этом кюе является еще одним доказательством того, что Байжигит действительно является гениальным кюйши своего времени. Потому что не каждому кюйши дан талант, который позволил бы затронуть струны души человека через кюй. Талант, дарованный Богом. Через эту легенду о «Қоңыр қаз» мы можем узнать некоторые сведения о жизни Байжигита. Можно сказать, что жена кюйши Аксункар была красавицей. Из уст в уста, из поколения в поколение до нас дошли безусловно ценные сведения. Еще раз отметим, что в работе Акселеу Сейдимбекова «Күй шежіре» он написал: «...Есть свидетельства того, что Байжигит был не только даулескер кюйши, но и красноречивый поэт.» - в ходе сказания кюя «Қоңыр қаз» отец красавицы Аксункар обратился к кюйши: ...- Эх, мы знаем, что ты, Байжигит, умеешь разжигать публику своими красноречивыми стихами. Тогда Байжигит, не задумываясь, взял домбыру и начал:

«Жоқтық деген мінім бар,
Қолыма құрық бермеген.
Тағдыр деген жазу бар,
Көресінді көр деген.
Жастық деген жалын бар,
Күйдіріп жүрек өртеген.
Өнер деген үрім бар,
Сырымды сынап өрлеген.
Көңіл деген жүйрік бар,
Қол жетпесті бер деген.

Тәуекел деген туым бар,
Айға қолын сермеген.
Жігер деген жігіт бар,
Тасқа шауып терлеген.
Таусылмайтын арман бар,
Тағаты қалмай шөлдеген.
Иілмей сынар намыс бар,
Маздаған оты сөнбеген.
Ғашықтық деген дертім бар,
Жүрекке біткен көлденең,
Қияға қонған сұңқар бар,
Қиялап шығып кел деген.
Бүгінгі күйім осындай,
Ертеңді әлі көрмеп ем».[З. 169Б.]

По этим строкам можно сказать, что Байжигит был не только гениальным кюйши, но и творческим человеком, обладающим искусством слова.

Сегодня пропаганда казахского традиционного искусства идет в своем русле. В частности, проект «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» при поддержке Министерства культуры и информации Республики Казахстан, объединивший и издавший произведения семи домбровых школ, несомненно, порадовал казахский народ. Безусловно, это бесценное сокровище для будущих поколений. Благодаря таким проектам искусство казахского кюя найдет свое дальнейшее продолжение. В этом сборнике «1000 традиционных казахских кюев» [4], в разделе «Традиционные кюи Восточного Казахстана» были представлены любителям искусства двадцать кюев Байжигита кюйши, в исполнении известного кюйши Т.Асемкулова («Ағаш ат» (5 тараулы), «Азат» (1,2-түрлері), «Алмажай», «Арман», «Бозінген», «Бөкен жарғақ», «Былқылдақ», «Ерке атан», «Жылқыда», «Кербалақ», «Көкбалақ», «Қайың сауған», «Қос айдар», «Қособа», «Тоғыз тоты»).

Әдебиеттер тізімі

1. Мағауин М. «Ғасырлар бедері». Алматы – Жазушы 1991.-432б.
2. Бекенов У. «Күй керуені». Алматы – Өнер 2002.-144б.
3. Тарақты Ақселеу «Күй шежіре» Алматы, 1992.-488б.
4. «Қазақтың дәстүрлі 1000 күйі» антологиясы, 2010.

АРҚА КҮЙШІЛІГІ ЖӘНЕ ШЕТ ТРАГЕДИЯСЫ КЮЕВОЕ ИСКУССТВО АРКИ И ШЕТСКАЯ ТРАГЕДИЯ THE KUY ART OF THE ARKA AND THE SHET TRAGEDY

ОРМАНБЕК АБЫЛАЙХАН БЕРІКҰЛЫ
2 курс магистранты

Аннотация. Настоящая статья посвящена изучению трагических страниц истории казахского народа 1-ой половины XX века. Для традиционной музыкальной культуры освещение событий данного периода имеет важное значение, поскольку проливает свет на развитие целого регионального домбрового стиля – аркинской кюевой школы. В ходе исследования раскрываются трагические судьбы личностей крупных кюйши аркинской школы сыгравших значительную роль в искусстве кюя. Большинство традиционных музыкантов того времени пали жертвами тоталитарной системы прошлого века. Они были объявлены врагами народа и реабилитированы лишь в независимом Казахстане. Благодаря рассекречиванию документов и материалов уголовных дел мы смогли восстановить имена и подробности последних дней жизни музыкантов. Шетское дело, получившее в кругу историков название «шетская трагедия» является историческим документом, раскрывающим миру имена забытых кюйши.

Annotation. This article is devoted to the study of the tragic pages of the history of the Kazakh people of the 1st half of the twentieth century. For traditional musical culture, coverage of the events of this period is important, since it sheds light on the development of a whole regional dombra style – the Arka kuy mektebi. The study reveals the tragic fate of the personalities of the major Kuyshe of the Arka mektebi who played a significant role in the art of kuy. Most of the traditional musicians of that time fell victim to the totalitarian system of the last century. They were declared enemies of the people and rehabilitated only in independent Kazakhstan. Thanks to the declassification of documents and materials of criminal cases, we were able to recover the names and details of the last days of the musicians' lives. The Shet affair, which has received the name «Shet tragedy» among historians, is a historical document revealing to the world the names of the forgotten Kuyshe.

Түйін сөздер: күй, күйші, домбыра, Арқа күйшілігі, қазақ дәстүрлі музыка өнері, репрессиялар, ашаршылық.

Ключевые слова: кюй, кюйши, домбра, аркинская кюевая традиция, казахское традиционное музыкальное искусство, репрессии, голод.

Keywords: kuy, kuyshe, dombra, Arka kuy traditional, Kazakh traditional music arts, repression, famine.

Оқырманды тақырыпқа етене жақындату үшін, әлқисса бастамасын Арқа жерінің ерекшелігі, сол төңіректің басынан кешкен тарихи оқиғаларға шолу жасағанды жөн көрдік, географиялық жағынан Қазақстанның негізінен орталық аумағын қамтиды, Ақселеу Сейдімбек өз еңбегінде былай деп жазады: «Шығысы – Тарбағатай сілемдері, батысы – Торғай ойпаты, солтүстігі – Сібір алабы, оңтүстігі – Балқаш, Алакөл ойпаты, осынау байтақ

мекен ежелден Сарыарқа деп аталады» [1]. Сарыарқа аталатын алып кеңістік сонау адамзат баласы мекендеген уақыттан бастап, сақ, ғұн, түріктер заманында саяси оқиғалардың арена болды, Сарыарқа туралы алғашқы географиялық мәліметтерді ежелгі дүние жазбалардан көреміз қазақтың қатпарлы таулы өлкесі ол кезде «Аспазия» немесе «Скиф» таулары деп те атаған екен. Орта ғасырлардағы тарихы Монғол империясының құрылуымен байланысты, Сарыарқа бір замандарда әлемді дүр сілкіндірген Алтын Орданың кіндігі болған. Сарыарқа десе көз алдымызға мидай жазық дала, төбелі шоқылары, аласа таулармен ерекшеленген шежірелі Ұлытау, Қарқаралы, кербез Көкшетау, Баянауыл елестейді. «Арқа» сөзі термин ретінде, одан кейін топоним ретінде өте ертеде пайда болған. Парсы тілінде жазылған (XV ғ.) «Түркілер шежіресі» (шадж-арат ал-атрак) деген еңбекте «Арқа Дешті Қыпшақ елінде» деген сөздер кездеседі.

Бертің келе де арқа өзінің, әлеуметтік, өндіріс, өнер кәсіп, өнер салаларында да Ресей империясының отарлау саясатының белсенді жүргізген алаңы болды, оған себеп өте көп, бұл жерде мекен еткен зиялы қауым, өнер адамдарының ой өрісінің кеңдігі, оның ішінде ұлттық өнер мен музыканың кеңінен арқа жайғаны жаңадан билікке келген совет үкімет үшін, айтарлықтай күресетін ой туғызды. Қазақстанның орталық бөлігін алып жатқан осынау байтақ өңірді 1867-1868 жылдары патша өкіметі үш облысқа бөлді. Ол кезде Қазақстандағы облыстар саны алты болатын. Жаңағы орталық өңірдің үш облысы Ақмола, Семей және Торғай еді. Әр облыс бірнеше уезден құралып, уездер болыстарға бөлінген. Қарағандының өнеркәсіпті ауданы бұл кезде Ақмола уезіне қарайтын. Ал уезд құрамында 20 болыс болған. XIX ғ: 2-ші жартысында «Орынбор және Батыс Сібір генералгубернаторлығының далалық аймақтарын басқару жөніндегі уақытша ереже» бойынша орталық Қазақстан жері Ақмола және Семей облыстарына енді [2].

Арқа күйшілігі. Біз сөз қылып отырған мәселе ол әрине Сарыарқа деп аталатын алапат мекендегі, қазақтың асыл мұрасы күйшілік туралы өрбімек, осы аймақта қалыптасқан күйшілік өнердің фундаменталды бөлігінің бірі ол Арқа күйшілік мектебі. Арқаның күйшілік мектебі – шертпе мәдениетінің алтын қазығы деуге тұрарлық үлкен мектеп домбырасымен «Ақсақ құланды» толғаған күй атасы – Кетбұғы өмір кешкен Жошы ұлысы да Арқа өңірінде дәурендегені шежіреден аян.

Сарыарқаның күйшілік мектебі дегенде, онда осынау текті өнердің тамыры одан әрі тереңдеп, орта ғасырлық Кетбұға, Байжігіт сияқты ұлы күйшілерден бастау алып, Абылай хан, Жанак сияқты дәулескер күйшілерге жалғасады. Одан бері қарай Арқадағы күйшілік дәстүрдің қанаты кеңге жайылып, Тәттімбет, Тоқа, Дайрабай, Әшімтай, Қыздарбек, Әбди, Сембек, Баубек, Манарбек, Әбікен, Мағауия және т.б. дәулескер күйшілерге ұласады. Бұлардың соңында қалған ғажайып күйлер әуен-сазы мен тартылу үлгісінің ерекшелігіне байланысты халық талғамында Арқаның күйшілік дәстүрі ретінде айқындалады. Арқа күйшілік мектебі өзінің орындаушылығына тән

шертпе күй деп аталады, шертіліп тартылатын күй, мұндағы сөздің түбірі – «шерту» етістігі, орындау техникасы жағынан бір шекті саумалай шерту әдісінен құралған күйлер. Арқа мектебінде орындаушылықтың үлкен екі арнасы бар, бірі қоңыр шертпе болса, екіншісі қуатты желдірме күйлер, осы жағынан қарағанда желдірме күйлерді төкпеге еркін жатқызуға болғандай, мысалы атақты Дайрабайдың күйі Арқа мектебіне жатқанмен екпін мен ырғағы жағынан Орда мектебінен алыстамайды, мұндай ерекшелікті Тоқаның «Бозайғырынан» да аңғару қиын емес.

Белгілі күйші, күйтанушы, шертпе күйдің шебері, Қазақ ұлттық өнер университетінің ұстазы, арқа күйшілік мектебінің бүгінгі күнге жеткізушілері Әбікен, Мағауия сынды орындаушыларының түп нұсқада қазақ радиосының алтын қорына енген күйлерін нота беттеріне түсіріп, жеке кітап, аудио жазбаларын жүйелеген Жанғали Жүзбай арқа күйлерін ішінара мынадай орындаушылық метептерге бөлгенін көрсетеді.

Тоқырауын орындаушылық мектебі, өкілдері – Әшімтай Қарымсақұлы, Манарбек Ержанов, Аққыз Ахметова, Сатан, Мұхсин, Мағауия Хамзин, Жақсылық Омашев, Гүлнәр Шәріпова, Қайрат Айтбаев.

Ақсу-аюлы орындаушылық мектебі, өкілдері – Итаяқ, Қыздарбек, Мақаш, Сембек, Әбди, Әбікен, Бегімсал Орымбеков, Дәулетбек Сәдуақасов, Қайролла Сәдуақасов, Орал Исатаев, Арман Қадірбек.

Жаңа арқа орындаушылық мектебі, өкілдері – Сайдалы сары Тоқа, Дайрабай, Сейфолла (Сәкеннің әкесі), Амантай Бозмағамбетұлы, Мұхит Битенов, Пазыл Тұтқабеков, Мейрам Ұлмағамбетов, Мұхаметжан Тілеуханов, Ахат Байбосынов, Алпысбай Тұрсынбеков, Жанболат Әділдинов. Бұл аталған орындаушылық мектептердің күй шерту үлгісінде айтарлықтай айырмашылық болмағанымен, күйдің ішкі интонациялық даму табиғаты әртүрлі қалыпта делінген.

Арқа күйлерін таза меңгеру екінің бірінің қолынан келе бермейді. Себебі, ұзақ жылдар бойы шертпенің насихаты болмады, оны оқыту ісі жүйелі түрде жүргізілген емес, шертпе күйге деген қысым қатты болды, тіпті репрессия мен қуғын сүргінге ұшырап, аяусыз атылғандары да аз болмады. Арқа күйлері түп нұсқада Әбікен Хасенов арқылы жетті, бұл мектептің ертеден дамыған киелі, өзіндік сарынын, әсем лирикалық қоңыр үнін ескінін сарқыншағы, деп танылып, орындалуы қатаң тиым салынған. Бұл нәубетті Әбікен де басынан кешірген, күйші тек арқаның емес, жалпы шертпе күй өнерінің шыңы болып саналады. Ол Тәттімбетті түгел тартып, Әбди, Сембек, Қыздарбек, Айдостардың да мұраларын арттағы ұрпаққа тастап кеткен дарын иесі.

Әбікен Хасенұлы туған жері – Қарағанды облысы Шет ауданына қарасты Жалпақелді мекені. Туған жердің топырағында шертпе күйдің күдіреті әлдилеп, жанына өмірлік серік болды. Қазақтың күйлерін зерттеуші, академик Ахмет Жұбанов «Ғасырлар пернесі» кітабында: «Тәттімбеттің күйлерінің негізін Алматыға алып келген, біздің академиялық драма театрымыздың әртісі Әбікен Хасенов болды. Өзінің айтуы бойынша

Тәттімбет күйлерін ағасы Мақаштан және Қыздарбек домбырашыдан үйренсе керек. Текіден текті туады демекші Әбікеннің табиғатын толық түсініп, даралығын ұғынып сезу үшін тамыры тереңге жайылған бабаларының тарихтағы сырын шерту керек» [4, 233 б.]. Таңыбай Бекназарұлы – Әбікен Хасенұлының арғы атасы, қазақ-жоңғар соғысында ерлігімен танылған тұлға. Таңыбай батыр қайтыс болғанда, батырдың талай жанкешті шайқастарына куә болған Абылай батырды Түркістандағы Әзірет Сұлтан – Қожа Ахмет Ясауи кесенесіне жерлеуді аманаттайды. Батыр, шамамен 1670 ж. Сыр бойында дүниеге келген. Әбікен Хасенұлының үлкен әкесі ХІХ ғ. басында өмір сүрген, ел билеген, сөзге ділмар, қара қылды қақ жарған әділ қазы Кәрсөн Бекназарұлы Таңыбай батырдың немересі – Есетұлы Көпбай, есімі атағы барлық Қаракесек руына жайылған. «Қазақтың би болыстары» жинағында Жұмағұл Мәженов былай дейді: «Көпбай қазы Қаракесек елінің Кәрсөн руынан. 1820 ж. өмірге келіп, қазіргі Қарағанды облысы, Шет ауданында туып (бұрынғы Қарқаралы дуаны), ХІХ ғ. өмір сүрген. 1873 ж. 53 жасында өмірден өткен екен. Кәрсөн-Керней елін 20 жылдай билеген Көпбай болысты Арқа елі тым ерте дүниеден өткен екен», - деп қынжылады. Оған дәлел Шөже ақынның:

Қаракесек Кәрсөннен шыққан Көпбай

Шықты да, сөне қалды жанған оттай,

– деп жырлағаны Көпбайдың тым жас қайтыс болғаны меңзегені болса керек.

Ел билеген Көбекең сол кездегі қазақтың біртуар азаматтары Жақсы Жаңғұтты Ботанұлы, қажы Құнанбай Өскенбайұлы, күйші Тәттімбет Қазанғапұлы тәрізді орта жүздің игі жақсыларымен араласып отырған.

Көпбай балаларының ішінде ата жолын қуып, әке сөзін ұстаған баласының бірі Әбікеннің әкесі Хасен Көпбайұлы. Әкенің мол дәулеті ғана емес, кісілікті қадыр қасиеті де ұрпағына дарығаны белгілі. Әбікеннің бозбалалық шағында бай ауылының мырзасы атанып, мұңсыз – қамсыз қызықты күндер зымырап өтіп жатқан кезең екен. Әкесі Хасен де тұңғышының бетінен қақпай, еркелетіп өсіреді. Жасынан жасымай, еркін өскен Әбікен әзіл қалжыңға бейім, елеңдеп өсіп келе жатқан балаң жігіт өткір мінезді, сөзден сүрінбейтін, отырыстарда домбыра шертіп ептеп әзіл әндерді де айтатын болған екен. Еңселі ұзын бойлы, қыр мұрынды, иығы кең, апай төсті, қоңырқай өткір көзі кесек бітіміне өте жарасымды еді. Сәл маңғаз, көңілді жүргенде, қуақыланып, көзі жанып тұратын еді, жарықтық, – деп еске алады екен жеңгесі Батиха. Әбікен сәл есейген шағында үлкен әкесі Көпбай қазы салдырған медреседе, мектептерде оқып, орысша білім де алады. Медреседегі дәрістен гөрі Әбікеннің жан жүрегі домбыраны қалады. Әрине Әбікен өмір сүрген кезең, оның дәурен құрған заманы киелі қазақ өнерінің алтын кіндігі Арқа жерінде көрініс тапты, ол кездегі күй өнерінің қадір қасиеті өзінің шарықтау шегіне жеткен, тіпті күймен рухтанып азаттық үшін көтерілісте Тәттімбет күйлерінен қуат алған оны сезіне білген, сондай кісілердің бірегейі Әбікен Хасеновтың немере ағасы

Мақаш Сәдуақасұлы, өздеріңізге белгілі Мақаш би, Әбікенді алғаш домбыраға баулып, күйшілік өнердің саф нұсқасын бүгінгі күнге жетуіне себепкер болған десек артық айтпағанымыз.

Мақаш соңынан ерген немере інісі Әбікенді саңлық күйшілермен кездестіреді, мәселен Шұбыртпалы Итаяқ күйшіні арнайы іздеп барып,қыруар күй тыңдап, ол күйлердің шежіре сырларына құлақ қойып әсерде қалады. Итаяқтың ынтамен тартатыны Дайрабайдың күйлері екен,ол күйлерді әрине Әбікен өзіне сіңірді. Әбікеннің күйші болып қалыптасуына тағы негіз болған Қыздарбек Төребайұлының да еңбегі зор. Қыздарбек өзі заманында 10-12 жасында Итаяқ күйшіден бата алған,ел арасында Қыздарбек оразасын күймен ашқан деген аңыз әңгімелер бар. Тәттімбеттің күйлерін негізі Әбікен осы Қыздарбектен үйренген. Жай ғана үйреніп қоймай, Тәттімбеттің күйді илеп тартып, домбыраның бет тақтайын күңіренге күреп шертетін тәсілін де меңгерген. Тіпті,Қыздарбек Әбікеннің қолын шуда жіппен байлап үйретеді екен. «Домбыраның шегін мейлінше бос ұста, бос шектен даланың самалындай желпіген Арқа мектебіне тән қоңыр жұмсақ үн шығады делінген. Шынымен де Арқа күйлерінің ерекшелігі қоңыр,жұмсақ үннің жүректі бірден баурап алуында.

XX ғ. барынан түгел айырылған, ең бақытсыз қауым ол Арқа жұрты шығар, тарихтың қай заманына үңілсек те,1921-1930 жж. зұлматпен пара пар қасіретті табу мүмкін емес. Голощекин бастаған қаскөйлердің бастамасымен қазақ жерінде «бай шаруашылықтары» иелерін бұрыңғы заманды аңсайтын феодалдар деп қудалаған кезең болды оны жүзеге асырған ОГПУ мен НКВД жендеттері мен ауылдық шолақ белсенділері болды. Тарихтың шындық парағына үңілсек,қазақтың ұмыт болмайтын мәңгілік қасіреті ол ашаршылық. Білек түріп кіріскен қызыл қырғын «Қызыл империяның» қолымен жасалған 1931-1933 жж. аштық Арқа елін тарихта бұрын болмаған қырғынға алып келгенін қалай ұмытамыз.

2023 жылдың соңында Несібелді Әбдірахманованың «Әбікен Хасеновтың өмірі творчествосы» атты кітабының тұсау кесері болды, айтылған кітапта күйшінің өміріне қатысты және сол аймақтағы халықтың басынан кешкен оқиғалары жайлы тың деректер жарыққа шықты, сол кітаптан сіздерге мысал келтіре отырып, естелікпен бөліспекпін.

Асқардың айтуы: елде ашаршылық, тірі қалғандары ел іздеп, босып кетті. Ауыл ішінде аштықтан әлсіреп, өліп жатқан адамдарды да көретін едік. Аштықтан титықтап әбден жүдеген, жүруге жарағандары далбасалап «бір жерге жекжатыма жетсем, шыбын жанымды сақтап қаламын» деген үмітпен үйден шығып,жолда өліп жатты. Зарлаған ана, шырылдаған бала, түнерген өлексе сасыған Арқа жері, міне осы еді сол көрініс. Мал жанды қызыл әскер тартып алды,біздің ауыл тегіс аштан қырылды. Мұндай сұмдықты кім көрген, киіз үйдің жабығынан сығаласам, шиеттей бала, жүретіні бар, жүрмейтіні бар. Жағалай кесеге су құйылған, айналдыра төгілген бидай. Балалар ызылдап аштықтан жылап жатыр. Кейбіреулері қимылсыз өліп қалған, көзімнен жас парлай берді. Қолымнан келер қайран

жоқ. Бір жеті-сегіз айлық баланы құшақтаған күйі аузы ырсып үш-төрт жасар бала өліп жатыр. Өлген баланың саусағын емшек қылып сорып жатқан нәресте....

Дүние төңкеріліп кетті, содан басым ауған жаққа кете бардым. Деп еске алады, осы көріністі елестету жүректі қынжылтады, дегенмен бүгінгі ұрпақ арқа жерінде қандай қырғын заманды бастан кешіргенін ұмыт қалу, өткен тарихқа қианат жасалғанмен іспеттес болмақ. Бұл сұм заман Әбікенді де айналып өтпеді. Әбди мен Сембек атылғаннан кейін Әбікеннің үстінен іс қозғалып, 1931 ж. күзінде Ақмола түрмесіне айдайды. 1932 ж. көктемінде Әбікен түрмеден босап, арып-ашып, жүдеп еліне келгенде, көрген тоз-тоз болған ел, тентіреген жетім бала, жоқтау айтқан ана, тау-тау көмілмей қалған өлген адам. Бір кездегі үлде мен бүлдеге оранып отырған жары Күлше сұлу мен, Жаханша, Дәлелхан деген екі ұлы, Шапи, Баяу, Мәден деген екі қызы тегіс аштықпен келген сүзек ауруынан қырылған екен... Әбікеннің айтқаны: осы аурудан бір жұманың ішінде әйелім, төрт балам қаза тапты, қолымда кішкентай қызым қалды. Бірнеше күн ұйқы көрмей, қызымды бауырыма басып, ұйықтап кетіппін. Өлден уақытта біреу таяқпен салып жібергендей оянып кеттім, таң атып күн көтерілген, жүрегі құрғыр бір жамандықты сезгендей дүрсілдеп қоя берді.

Осы бала тірі ме, жоқ, әлде ... деп күмілжимін. Балаға қолымды тигізуге батылым бармайды.

– А, Құдай, осы жалғызымның жанын қия гөр, ендігі қалған өмірімнің жалғыз алданышы осы ғана емес пе? Осыдан басқа қызық сұрамаймын, өмір жасын ұзақ қылғай, -деп жалбарынам. Кенет көзім бұлдырап, дір-дір еткен қолыммен баламды жұлмалап жібердім. Денесі мұздай жансыз жатыр. Менің дәл осы сәттегі халімді ешбір адамның басына бермесін, оны сөзбен айтып жеткізе алмаспын.

– Қорлауды көрген, бас көтерер еркекті атылған ел, ашаршылықтан қырылған ел, бас сауғалап, басы ауған жаққа кете барған. Беті бері қараған Әбікенде бір арман – жасынан бірге жүрген Сәкен Сейфуллинді іздеп табу. Көлікке мінбей, сақтанып, «Алматы қайдасың?» – деп, жаяу тартады [4].

Қортындылай келе ХХ ғасырда арқа күйшілік мектебі жүйелі түрде қысымға алынып, қатты қудаланды, зерттеулердің нәтижесінде жаңа құжаттар табылып, күйшілерінің барлығы айтылған қуғын сүргінге ұшырап, көбісі жер аударып, домбыра тартуын тоқтатып, кейбіреулері атылып та кетті, тіпті бүгінгі күннің өзінде кері әсері, әлі күнге дейін сезіледі, себебі ұлттық музыка өнеріндегі Арқа күйшілік мектебінің орыны ойсыра қалып, өкілдері басқа мектептермен салыстырғанда ең аз көлемінде жетті.

Әдебиеттер тізімі

1. Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Монография. – Астана, 2002. – 832 б.
2. Қарағанды. Қарағанды облысы: Энциклопедия /Бас ред. Р.Н.Нұрғалиев. – Алматы, 1990. – 632 б.

3. Жүзбай Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. Зерттеулер мен күйлер жинағы. – Астана, 2009. – 180 б.
4. Жубанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы, 1975. – 400 б.
5. Әбдірахманова Н. Әбікен өмір тарихы мен творчествосы. – Алматы, 2023. – 240 б.
6. Алланиязов Т., Таукенов А. Шетская трагедия: Из истории антисоветских вооруженных выступлений в Центральном Казахстане в 1930-1931гг. – Алматы: XXI век, 2000. – 164 с.

УДК 781.7

**ЖЫРШЫ Ж.АҚҚҰЛОВ ОРЫНДАУЫНДАҒЫ ҚАРМАҚШЫ
МАҚАМЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ СИПАТЫ («БАРАҚ ПЕН ТӨЛЕН
ҚАЖЫ» ДАСТАНЫНДАҒЫ ХХ-ШЫ МАҚАМ МЫСАЛЫНДА)**

Адилжанова Жансулу Адилжановна
Құрманғазы атындағы ҚҰК-ның
«Музыкатану және композиция»
кафедрасының I курс магистрі
Jansulu.kobyz@mail.ru

Аннотация. Мақала тақырыбының өзектілігі – Сырдария өңіріндегі Қармақшы эпикалық дәстүрінің жыршысы Ж.Аққұлов (1943) шығармашылығының маңызымен және оның отандық этномузыкатануда жеткіліксіз дәрежеде зерттелуімен байланысты. Баяндама мақсаты – Ж.Аққұлов орындауындағы «Барақ пен Төлен қажы» ХХ-мақамының музыкалық-стильдік ерекшеліктерін зерттеу болып табылады. Осы мақсатына орай: 1) мақамды талдаудың зерттеу әдістемесін көрсету; 2) жоғарыда аталған мақамның музыкалық-поэзиялық құрылымы, дыбыс қатары, әуен иірімдері, ырғақтық жүйелері және т.б. ерекшеліктерін анықтау секілді міндеттер қойылды. Зерттеу жұмысын жүргізу барысында мақала авторы проф. Б.Қарақұлов енгізген құрылымдық әдіс, сондай-ақ оның ырғақты талдау әдістемесіне сүйенді. Тармақтардың ырғақтық типін қарастырғанда, белгілі маман А.Байғаскинаның ырғақтық-формулалық типтері теориясы қолданылды. Мақамды талдауда күйтанушы Б.Амановтың төкпе стиліндегі аймақтық-регистрлік терминологиясы және ол ілімді жалғастырған ғалым, профессор С. Өтеғалиеваның «Домбыра күйлерін талдау» оқу бағдарламасындағы тұжырымдар пайдаланылды. Зерттеу материалы ретінде күйші Т.Тоқжановтың «Аталар аманаты» (2004) музыкалық-этнографиялық жинағындағы «Барақ пен Төлен қажы» ХХ мақам алынды. Қармақшы эпикалық дәстүрінің, сондай-ақ басқа аймақтағы мақамдардың орындаушылық нұсқаларының музыкалық-стильдік ерекшеліктерін терең және жан-жақты зерттеуде проф. Б.Қарақұловтың

музыкалық-речитациялық құрылымды талдау әдістемесі қолданылуы мүмкін. Бұл әдістің зерттеу еңбектеріндегі кең мүмкіндіктері күмән тудырмайды.

Кілт сөздер: Ж.Аққұлов, макам, жыршы, Кармақшы, Барак пен Төлен қажы, шумақты тирада, антитеза-теза, синхрондылық.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ МАКАМА КАРМАКЧИ В ИСПОЛНЕНИИ ЖЫРШЫ Ж.АККУЛОВА (НА ПРИМЕРЕ XX МАКАМА ИЗ ДАСТАНА “БАРАК И ТОЛЕН КАЖЫ”)

Адильжанова Жансулу Адильжановна

магистрант 1 курса кафедры

«Музыковедение и композиция».

Казахской государственной

консерватории им. Курмангазы

Jansulu.kobyz@mail.ru

Аннотация. Актуальность темы настоящей статьи обусловлена важным значением в кармакчинской традиции эпического искусства Сырдарьинского региона творчества жыршы Ж.Аккулова (1943) и недостаточной его изученностью в отечественном этномузыкознании. Цель статьи – определение музыкально-стилевых особенностей XX-макама дастана «Барак и Толен қажы» в интерпретации Ж.Аккулова. В этой связи ставятся такие задачи как: 1) характеристика методика анализа макама; 2) определение музыкально-поэтической структуры, звукорядной организации, интонационной, ритмической систем и др. особенностей вышеназванного макама. В процессе исследования был применен структурный метод анализа проф. Б.Каракулова, а также его методика анализа ритмике макама. При определении ритмических типов строк была использована концепция видного исследователя А.Байгаскиной. Изучение регистровой организации макама потребовала использования методики анализа известного кюевода Б.Аманова которая была продолжена в работах проф. С.Утегалиевой. Материал исследования – XX макам дастана «Барак и Толен қажы» опубликован в музыкально-этнографическом сборнике күйши Т.Токжанова «Аталар аманаты» (2004). Методика анализа музыкально-речитативных форм Б.Каракулова, глубоко и многосторонне выявляющая музыкально-стилевые особенности фрагмента эпоса, может быть применена при изучении других исполнительских вариантов эпической традиции Кармакчи, а также и макамов других регионов. Широкие перспективы данной методики не вызывают сомнений.

Ключевые слова: Ж.Аккулов, макам, жыршы, Кармакчи, Барак и Толен қажы, строфическая тирада, антитеза-теза, синхронность.

MUSICAL FEATURES OF THE KARMAKCHI MAQAM PERFORMED BY ZHYRSHY ZH. AKKULOV (USING THE EXAMPLE OF THE 20th MAQAM FROM THE DASTAN “BARAK AND TOLEN KAZHY”)

Adilzhanova Zhansulu Adilzhanovna

*1st Year Undergraduate Student of the
"Musicology and Composition" Department
Kurmangazy Kazakh
State Conservatory
Jansulu.kobyz@mail.ru*

Abstract. The Karmakchi epic music tradition of the Syrdarya region in the work of zhyrshy Zh.Akkulov (1943) has an insufficient study in the local ethnomusicology. The purpose of this article is to determine both musical and stylistic features of dastan's XX-maqam «Barak and Tolen kazhy» interpreted by Zh.Akkulov. The main tasks, in this regard, as the followings: 1) characteristics of the maqam's method of analysis; 2) definition of musical-poetic structure, sound organization, intonation, rhythmic systems, etc. features of the above-mentioned maqam. The structural analysis method of B.Karakulov was applied, as well as his method of analyzing the rhythm of the maqam. When determining the rhythmic types of strings, the concept of the prominent researcher A. Baigaskina was used. The study of the register organization of maqam required the use of the analysis methodology of the famous kyui expert B.Amanov, which was continued in the works of S. Utegaliyeva. The research material – XX maqam of dastan «Barak and Tolen kazhy» was published in the musical and ethnographic collection of kyuisi T.Tokzhanov «Atalar amanaty» (2004). The method of analyzing musical and recitative forms by prof. B. Karakulov, which profoundly and comprehensively reveals the musical and stylistic features of an epic fragment, can be applied in the study of other performing variants of the Karmakchi epic tradition, as well as the maqams of other regions. The broad prospects of this technique are beyond doubt.

Keywords: Zh. Akkulov, maqam, zhyrshi, Karmakchi, Barak and Tolen kazhy, a strophic tirade, antithesis-thesis, synchronicity.

Баяндама тақырыбының *өзектілігі* еліміздің эпикалық өнерінде Сыр өңірі Қармақшы дәстүрінің орасан маңызымен және оны насихаттауда Ж.Аққұлов (1943)¹⁸ шығармашылығының елеулі орын алып, жеке қолтаңбалық музыкалық ерекшеліктерінің отандық этномузыкатануда жеткіліксіз дәрежеде зерттелуімен байланысты. Сондықтан ұсынылып

¹⁸ Жұмабек Жарылқасынұлы Аққұлов – Қызылорда облысы, Жалағаш ауданы, Жамбыл атындағы ауылда 1943 жылы дүниеге келген. 1955 жылдан бастап осы күнге дейін Сыр сұлейлері шығармаларын насихаттап, зерттеумен келеді. Ел арасында Тасберген жыраудың «Маңырамасын» ерекше шеберлігімен орындауымен танымал. 1840 жылдары шыққан Сайыпназар ахунның «Мұхаммед-Ханафия» дастанын... жырау өз орындауында баспаға ұсынды. Мақамдардың ноталық жазбасын түсірген күйші – Төлепберген Тоқжанов. Ж.Аққұловтың төл шығармалары – «Зердесіз жігіт», «Ініме», «Мерекеге» т.б. өлеңдері «Қорқыт әуендері» кітабында жарық көрді [1].

отырған мақала *мақсаты* – жыршы репертуарындағы «Барақ пен Төлен қажы» дастанындағы ХХ-шы мақамның музыка ерекшеліктерін зерттеу болып табылады. Оған жетуде: 1) Мақамды талдаудың зерттеу әдістемесін ашып көрсету; 2) Ж.Аққұлов жеткізуіндегі Сыр бойы мақамының музыкалық-поэзиялық құрылымы, дыбыс қатары, әуендік иірімдері, ырғақтық жүйесі, т.б. ерекшеліктерін анықтау секілді *міндеттер* қойылды.

Зерттеудің әдістемелік негіздері. Мақаланы дайындау барысында ұлттық дәстүрлі музыкамыздың жыр және күй жанрларына арналған дереккөздер қарастырылып, оның ішінде көрнекті ғалым, өнертану докторы, профессор Б.Қарақұловтың қазақтың музыкалық-поэзиялық фольклоры ірі формаларын талдаудағы *құрылымдық әдіс* қолданылды [2, б.84-104]. Сондай-ақ, мақала авторы мақамның әуендік және поэзиялық ырғақ тізбектері өзара әрекеттесуіндегі типтерін шығарғанда да аталған зерттеушінің *ырғақты талдау әдістемесіне* сүйенді [3, б.98-104]. Талдау барысында тармақтардың ырғақтық типтеріне тоқталғанда, белгілі маман Ә.Байғаскинаның тұжырымдамасы ескерілді [4, б.94]. Домбыраның сүйемелдеу партиясының аймақтық-регистрлік құрылымын анықтауда атақты күйтанушы Б. Амановтың төкпе стилі күйлерінің композициялық терминологиясы [5, б.229-235] және ол ілімді жалғастырған ғалым, профессор С. Өтеғалиеваның «Домбыра күйлерін талдау» оқу бағдарламасындағы тұжырымдар [6, б.277] пайдаланылды.

Зерттеу материалы ретінде күйші-зерттеуші Т.Тоқжановтың «Аталар аманаты» музыкалық-этнографиялық жинағындағы Ж.Аққұлов орындауындағы «Барақ пен Төлен қажы» жырының ХХ-шы бөлімі алынды [7, б.165].

Қазақтың музыкалық эпикалық шығармаларының құрылымы үш бөлімнен құралатыны отандық этномузыкатануда өткен ғасырдың 80-ші ж.ж. бастап А. Құнанбаева және Б. Қарақұлов еңбектерінде жазыла бастағаны белгілі [8, б.41; 9, б.84]. Сол музыкалық-поэзиялық құрылым мақалада қарастырылып отырған мақам нұсқаларында да байқалады. Сонымен қатар, мұнда мақам басындағы вокалды кіріспе алдында және оның соңындағы қайырым аяғында аспаптық тараулар қолданылған.

Мақамның қамтыған дыбыс қатары төкпе стиліндегі домбыра күйлері композициясының Бас буын (*ББ*), Негізгі интонациялық-ырғақтық кешен (*НИЫК*: Өтеғалиева С. термині) және Орта буын (*ОБ*) бөлімдерін қамтиды. Профессор Б. Қарақұлов теориясы бойынша, тирадалық формаларда болатын «*антитеза*» (интонациялық қозғалыстың тұрақсыз басқыштар негізінде өрбуі) және «*теза*» (әуеннің тұрақты басқышқа жетіп шешілуі) талданып отырған мақам нұсқаларының тұтас негізгі бөлімі мен мақам соңында байқалады. Ол принцип проф. Б.Қарақұловтың теориялық әдістемесіне кіреді. Аталған әдістеме оның шәкірті, ғалым Ж.Қожахметова монографиясында тоғыз пунктпен түсіндіріледі. Зерттеуші оларды оларды: «1) Қазақ дәстүрлі өнерінің музыкалық-поэзиялық шығармасының силлабикалық құрылымын алдын ала талдаудың міндеттілігі; 2) ХХ ғасырда

жалпықазақ домбыра нотографиясына айналған, “g” (сол) жүйесіндегі нотографиялық хаттаудың міндеттілігі; 3) аспаптық (әдетте домбыра) сүйемелдеудің нотографиялық жазбасының міндеттілігі; 4) бір дауысты әннің ырғақтық құрылымын тереңірек түсіну үшін, оның ырғағын зерттеудің қажеттілігі; 5) әртүрлі деңгейдегі сарындардың әуенді силлабикалық принциптерін қолдану (әуенді бунақ, әуендік жол, екі жолды әуенді жарты шумақ, төрт жолды әуендік жол); 6) әннің ауқымы, яғни строфикалық (шумақтық) формалар әуендік жол санымен (сарынмен) анықталады; 7) мелотирадалар шумақсыз (өтпелі даму) және шумақты болуы мүмкін, төрт жолды шумақ бірнеше рет қайталанып, әуендік дамудың негізіне айналады; 8) қазақ дәстүрлі музыкалық-поэзиялық өнерінің әндері мен тирадалық формаларын толыққанды музыкалық талдау жасау үшін, өте маңызды және өзара байланысты музыкатану ұғымдарын қолдану қажет. Олар: а) “бастау-көзі” (Л.Мазель); б) төменгі тоника; в) *антитеза-теза* дуализмі (Х.Кушнарев); г) регистрлік драматургия. 9) Қазақ күйлеріндегі музыкалық терминологияны қолдану (бас буын, негізгі буын, орта буын, кіші саға, үлкен саға)», – деп белгілейді [10, б.39-40].

«Барақ пен Төлен қажы» ХХ-шы мақам

Мақамның **жалпы құрылымы** аспаптық кіріспе, негізгі бөлім, қайырым және аспаптық қорытындыдан тұрады.

Аспаптық кіріспе	Негізгі бөлім <i>АБ</i> а.ү. <i>А₁Б₁</i> а.ү. <i>А₁Б</i> а.ү. <i>А</i> а.ү. <i>Б₂</i> а.ү.	Вокалды қайырым (<i>В</i>)	Аспаптық қорытынды
------------------	---	---------------------------------	--------------------

Кесте-1

Оның сегіз жолдық **негізгі бөлімі** екі элементті *АБ* құрылымына және оның вариантты қайталануына сүйенеді. Екі әуендік жолға негізделген мақамдар Ж.Аққұлов орындауындағы «Мұхаммед-Ханафия» дастанының ІХ, ХІ, ХІІІ-ші мақамдарында жиі кездеседі. Алайда, қарастырылып отырған мысалмен салыстырғанда, қайырымның алдына жаңа тақырыптық элемент (тармақ) қосылып отырады. «Барақ пен Төлен қажының» ХХ-мақамында *Б* элементі өзгеріске түскенде оның алғашқы әуендік бунағы вариантты түрде *А* элементінің алғашқы бунағын қайталайды. Сондықтан негізгі бөлімде *Б₂* әуендік жолы бұрын өткен тармақтарымен – «тепе-теңдікте түйісу» (*cbd-abd*), ал *А* элементімен, керісінше, «тепе-теңдіктен ауытқу» принциптері бойынша өзара әрекеттеседі.

Өлеңдік өлшемі

«Барақ пен Төлен қажы» мақамы мәтінінің өлеңдік өлшемі 11 буындық (3+4+4) болып шығарылған. Поэзиялық құрылымы 180 (45 шумақ) өлеңдік жолдан тұратын дастанның мақамы 8 музыкалық тармаққа негізделіп, жұп жолдардың екінші және үшінші бунақтары арасына (*ай*) одағай сөздің кірістірілуі музыкалық жолдың көлемін кеңейтеді.

Антитеза-теза


Антитеза-теза принципі негізгі бөлімде төрт рет және вокалды қайырымда бір рет жүзеге асады. Төртеуінде де тақ жолдардағы *антитеза*, жұп тармақтардағы *тезаға* шешіледі. Ол кейін вокалды қайырымның соңында бекітіледі.

Дыбыс қатарлары, дыбыстық-аймақтық құрылымы

Мақамның вокалды желісі – *фригийлік* ладқа сүйеніп шығарылған. Оның вокалды партиясының дыбыс қатары – *октава* болса, *дуодецима* көлеміндегі аспаптық желіде b^1 және h^1 , des^2 және d^2 , e^2 және es^2 дыбыстарының болғаны мақамның ладтық жүйесінің күрделілігін айшықтайды. Яғни, аспаптық кіріспе және вокалды қайырымның аспаптық сүйемелдеуінде бірнеше ладтың синтезі байқалады. Мұнда ладтық тіректі домбыра аспабының d^1 дыбысы ретінде алғанда, *эолийлік* және *дорийлік*, a^1 дыбысы деп пайымдағанда, *эолийлік*, *фригийлік* және *локийлік* ладтар, ал c^2 дыбысы болғанда, *фригийлік* ладтардың белгілері айшықталады:

Кесте-2

Мақамның төкпе стиліндегі

«Барақ пен Төлен қажы» мақам нұсқасының толық дыбыс қатарлары:	
Вокалды партия:	
Аспапты партия:	

құрылымы домбыра

күйлерінің регистрлік-композициялық жүйесі бойынша *ББ*, *НИЫК*, *ОБ* және *Саға* бөлімдерін қамтиды. Оның негізгі бөліміндегі 2 элемент (*АБ*) *НИЫК* және *ОБ* аймақтарында өтіп, *ББ* аймағы негізінен *аспаптық кіріспе*, *қорытынды* және тараулар арасындағы үзінділерде көрсетіледі, ал *Саға* – вокалды қайырымда (*В*) байқалады.

Аспаптық үзінділер мақамның басы және аяғында, сондай-ақ, әрбір тармақтан кейін және жарты шумақ сайын келіп, әр өтілімінде вариантты түрде қайталанады.

Ырғақтық-метрикалық ерекшеліктер

Ырғақтық жүйесі бойынша «Барақ пен Төлен қажы» ХХ-мақамы цезуралы және цезурасыз жолдармен берілген. Мақамдағы варианттылық әуендік бунақтардың дыбыс биіктігімен қатар, ырғақтық жүйесінде де байқалады. Мысалы, бірінші жолдағы *А* элементі *бірцезуралы* болса, осы элементтің қайталауларында *екіцезуралы* ырғақтық жүйе байқалады. Сол секілді *Б* элементі үш рет *екіцезуралы*, ал мақамның соңында *үшцезуралы* болып ұйымдастырылған. Вокалды ырғақты әуендік және поэзиялық ырғақ тізбектеріне жіктеп қарастырғанда, мақамның әрбір жолының алғашқы бунағында *синхрондылық* қатынастың басымдылығы байқалса, соңғы бунақтары *синхрондылық* пен *речитацияға* сүйенеді, ал қайырым бөлімі түгел *әуендету* типіндегі ырғақтық қатынасқа негізделген. Мақамның поэзиялық ырғақ тізбегінде *жинақтау* және *біркелкілік* ырғақтық формулалары қолданылған.

Аспаптық кіріспесі

«Барақ пен Төлен қажы» мақамының аспаптық кіріспесіндегі d^1-a^1 басты ладтық тірегі бұл қызметін мақамның басынан соңына дейін атқарады. Яғни, аспаптық кіріспе және тармақтар арасындағы *аспаптық үзінділерде* басты дыбыс – ладтық тіректің төменгі дыбысы – d^1 болса, мақамның негізгі бөліміндегі *вокалды* әуендік қозғалыс пен қайырымдардың соңы – a^1 дыбысына келеді.

Ж.Аққұлов нұсқасындағы мақамның аспаптық кіріспесі 9 тактіден құралған. Оның ішінде әуен дамып, *ББ*-нан жоғары көтеріліп, *НИЫК* аймағындағы секвенциялық айналымдарынан өтіп, *ББ*-ға қайтып оралады. Кіріспеде әуен d^1-a^1 биіктігіндегі үндестікті ладтық тірек ретінде қарастырғанда, мұнда VI басқыш альтерацияланып b^1-h^1 , *эолийлік-дорийлік* ладтар сипатын көрсетеді, яғни, аспаптық кіріспеден бастап, мақамның ладтық жүйесі күрделі екені байқалады.

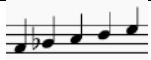
Ырғақтық жүйесі бойынша аспаптық кіріспеде әуен еркін өрбіп, мақамның метрикалық өлшемі төрт рет ауысып ($4/8, 6/8, 5/8, 4/8$), ырғақтық формулаларында *жсинақтау, бөлшектеу және біркелкілік* ырғақтық өрнектер қолданылады:



Сурет 1. «Барақ пен Төлен қажы» 1-9 тт.

«Барақ пен Төлен қажы» мақамының негізгі бөліміндегі өзара ұқсас музыкалық-тақырыптық элементтер:

Жыршы аты	Жырдың аты	Музыкалық-тақырыптық элементі	Жолы	Дыбыс иірімі
Ж.Аққұлов	«Барақ пен Төлен қажы»	А	1	
		А ₁	3	
		Б	2	
		Б ₁	4	

		Б ₂	8	
--	--	----------------	---	---

Кесте - 3

Ж.Аққұлов жеткізүіндегі мақамның A және A_1 элементтерінің вокалды желісі терциялық тонмен басталып, A элементі секундалық қадаммен жоғары қарай e_2 -ге өрлесе, A_1 элементі f_2 -ға дейін жетіп, төмен қарай түскенде d_2 дыбысында ұзақ уақыт тұрақтайды. Аспаптық сүйемелдеудегі a_1-d_2 кварталық, d_1-d_2 октавалық үндестігі *синхрондылық және речитациялық* қатынасты түзейді. Ырғақтық-метрикалық формулаларын қарастырғанда, A элементі $13/8$ өлшемінде *бірцезуралы* жолмен берілсе, A_1 $12/8$, *цезурасыз* болып келеді. Мақамның B және B_1 элементтері секундалық тонмен V-ші сатыға дейін көтеріліп, төмен қайтқанда, *антитеза-теза* – a_1 -ға келеді. Қайырым бөлімнің алдындағы B_2 элементінде вокалды партиядағы алғашқы екі бунақ A элементінің дыбыс қатарында жүргізіледі ($c^2d^2e^2$), ал *кері пунктирлі* ырғақпен берілген одағай сөз бен әуеннің соңғы бунағы B элементінде бекітіледі. Бұл A және B элементтерінің өзара түрленуін көрсетіп, вокалды қайырымның алдындағы музыкалық жолдың ерекшелігін тудырады. Бес элемент те ырғақтық қатынастары бойынша *синхрондылық* пен *речитацияға* сүйенеді. Метрикалық өлшемдері $13/8$, $7/8$, $12/8$, $6/8$, $9/8$, $8/8$, $4/8$ болып, бірнеше рет ауысып отырады. Ырғақтық формулаларында *бөлшектеу, біркелкілік, триоль* өрнектері қолданылады.

Қорытынды:

- Ж.Аққұлов орындауындағы мақам *аспаптық кіріспе, қайырымы бар негізгі бөлім және аспаптық қорытындыдан* тұрады. Негізгі бөлімі *шумақтық тирада* формасында шығарылғаны.
- Өлеңдік өлшемі – 11 буындық (қара өлең);
- Дыбыстық-аймақтық құрылымы (бастапқы ладтық тірегі: $d-a$) *ББ, НЫИК және ОБ* аймақтарын қамтиды;
- Негізгі бөлімінде *АБ* элементтері дыбыс биіктігі бойынша сол күйінде немесе аздаған өзгерістермен қайталаанады;
- Кіріспе және аспаптық үзінділерінде $5/8$, $6/8$, $4/8$ метрикалық өлшемі жиі кездеседі. Аспаптық партиясында: *жсинақтау, бөлшектеу, біркелкілік, триольдік, және секстольдік ырғақ өрнектері* қолданылады;
- Вокалды қайырымында төрт-жеті тактіден құралған әуеннің толқын тәрізді жоғары-төмен бағытталған вокалды желісі одағай сөзбен орындалады;
- «Барақ пен Төлен қажы» мақамында вокалды партия диапазоны – *октаваға* ($a^1b^1 c^2d^2 e^2f^2g^2a^2$), ал аспаптық сүйемелдеуінде – *дуодецимаға* дейін жетеді;
- Ырғақтық жүйесі бойынша мақамның A элементі *бірцезуралы* болса, B элементі үш рет *екіцезуралы*, ал мақамның соңында *үшцезуралы* болып ұйымдастырылған;
- Мақамның әрбір тармағының алғашқы бунағында *синхрондылық* қатынас басым болса, соңғы бунақтары *синхрондылық* пен *речитацияға*

сүйенгенінен, ал қайырым бөлімі түгел *әуендету* типіндегі ырғақтық қатынасқа негізделгенінен көрінеді.

Ж.Аққұлов жеткізіндегі «Барақ пен Төлен қажы» ХХ-шы мақамының 2 музыкалық-тақырыптық (*А, А1, Б, Б1, Б2*) элементтеріндегі варианттылық әртүрлі көрсетілген. *А* элементінің ырғақтық формуласы *бірцезуралы* болса, *А1* элементі *цезурасыз*, *Б, Б1, Б2* элементтері екіцезуралы жолмен жүргізілген. Олардың бәрінің де метрикалық-ырғақтық өлшемдері тұрақсыз болып келеді.

Отандық этномузыкатануда ХХІ ғасырдан әртүрлі аймақ музыкалық-речитациялық жанрлар талдауында қолданыла бастаған проф.Б.Қарақұлов әдістемесі Ж.Аққұлов және Қармақшы дәстүрін жалғастырып келе жатқан басқа жыршылар орындаушылық нұсқаларын тереңірек зерттеуге мол мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Ж.Аққұлов // <https://www.kitaphana.kz/766-zhmabek-alov.html> / сайтқа кіру уақыты 25.02.24.
2. Каракулов Б. Музыкальный квадрат казахской тирады // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 84-104
3. Каракулов Б. Симметричный подход к ритмической структуре одноголосной песни // Сборник материалов и статей памяти В.П. Дерновой. – Алматы, 1992. – С. 98-104
4. Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни: учебное пособие. – Алма-Ата, 1991. – 202 с.
5. Аманов Б. О композиционной терминологии домбровых кюев // В кн. Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 229-235
6. Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов»: теория, история, практика (на материале инструментальных традиции Центральной Азии). – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
7. Тоқжан Т. Аталар аманаты. – Алматы, «ФЕЙЗ» ЖШС, 2004. – 216 б.
8. Кунанбаева А. Феномен казахской эпической традиции в казахском фольклоре // Казахская музыка: традиции и современность: сборник трудов. – Алма-Ата, 1992. – С. 34-44
9. Каракулов Б. О музыкальной форме казахской тирады // Вестник МН – АН РК. 1997. №4. С. 84-104
10. Кожаметова Ж. Музыка казахского айтыса. Караганда, 2012.– 212 с.

ӘОЖ 78.071.2 (092)(043.3)(574)

ТӨЛЕГЕН МОМБЕКОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ТОЛЕГЕНА МОМБЕКОВА
TOLEGEN MOMBEKOV'S CREATIVE HERITAGE

ПРИЛЕПЕСОВ БЕКЗАТ АХМЕТОВИЧ

2 курс магистранты

Қазақ ұлттық өнер университеті

Астана, Қазақстан

prilepesovb@gmail.com

Аннотация. Толеген Момбеков (1918-1997) является известным казахским кюйши XX века. Он является продолжателем Каратауской домбровой традиции. Цель статьи – раскрыть творческое наследие музыканта сквозь призму его жизненного пути. В данном исследовании представлена история создания авторских кюев Толегена Момбекова. Исполнительский и композиторский стиль кюйши с одной стороны, отличается приверженностью традиции, с другой – ярким самобытным почерком – мелодизмом и ритмическим разнообразием. В работе над статьей были использованы исторический и биографический методы исследования. В результате был составлен творческий портрет традиционного музыканта прошлого века, который несмотря на смену условия бытования традиции и музыкального пространства смог не только продолжить традиции каратауской инструментальной школы, но и поднять ее на новый уровень.

Annotation. Tolegen Mombekov (1918-1997) is a famous Kazakh kuishi of the twentieth century. He is a follower of the Karatau dombra tradition. The purpose of the article is to reveal the musician's creative heritage through the prism of his life path. This study presents the history of the creation of Tolegen Mombekov's author's kuys. Kuys's performing and composing style, on the one hand, is characterized by adherence to tradition, on the other – by a bright original handwriting – melodism and rhythmic diversity. Historical and biographical research methods were used in the work on the article. As a result, a creative portrait of a traditional musician of the last century was compiled, who, despite the change in the conditions of tradition and musical space, was able not only to continue the traditions of the Karatau instrumental school, but also to raise it to a new level.

Түйін сөздер: күй, күйші, Қаратау күйшілігі, қазақ дәстүрлі музыка өнері, XX ғасыр, Төлеген Момбеков.

Ключевые слова: кюй, кюйши, Каратауская кюевая традиция, традиционное казахское музыкальное искусство, XX век, Толеген Момбеков.

Key words: kuy, kuys, Karatau kuy tradition, Kazakh traditional music art, 20th century, Tolegen Mombekov.

Қазақ халқының аспаптық музыка саласындағы ең күнды, әрі ең бай мұрасы – күй өнері. Ғасырлар бойы қалыптасып, шындалған, небір тарихи – көркемдік кезеңдерден екшеліп өткен күй қазына – сонау Асан кайғы,

Қорқыт, Кетбұқа, Абыз бабалардан бастау алып, Құрманғазы, Дулеткерей, Тәттімбет, Қазанғап, Сейтек, Ықылас, Дина, Сүгір сынды т.б. көптеген дарынды өнер иелерінің өміршең тундылары арқылы одан әрі дамып келеді.

Күй өнерінің сол дәстүрлі жолын әрі қарай жалғастырып, оны ұдайы дамытып, ұрпақтан – ұрпаққа ауысып келе жатқан күй қорына зор үлес қосқан кейінгі буын күйшілер қатарында тұрған Дина Нүрпейісова, Мұрат Өскенбаев, Әбікен Хасенов, Мағауия Хамзиндермен бірге Төлеген Момбеков есімін де мақтанышпен атаймыз.

Күйшілік өнер, басқа да өнер салалары сияқты, тақырытық, стильдік және орындаушылық ерекшеліктеріне орай түрлі мектептер құрап, әртүрлі бағытта тарап, дамыған, яғни домбырадағы күй өнерінің өзекті бір саласы шертпе күй дәстүрі болса, сол дәстүрдің Кетбұқа, Байжігіт, Тәттімбет, Бейсенбі, Тоқа, Қыздарбек, Мүкей, Аққыз, Әлшекей, Ақбала, Сүгір сияқты ірі өкілдерінің қатарына Төлеген Момбеков те қосылады.

Төлеген Момбеков 1919 жылы Шымкент облысының Созақ ауданына қарасты Мойынқұмның Бекіш қазған деген жерінде дүниеге келіп, осы ауданның «Сызған» совхозының орталығы – Қозымолдақ ауылында өскен. Арғы ата-бабаларының негізгі мекені көне Отырар қаласы болған екен. Қоңыраттың Саңғыл рунан шыққан Көшектен Есен, одан Қазы, Қазыдан Қожамжар, одан Назар, Қайдау, Бапыш атты үш ұл тұған. Назардан Сәбденбек және Момбек атты екі ұл тараса, Момбектен де екі ұл болған: Жәнібек және Төлеген.

Жәнібек атасы Назар сияқты сөзге үйір, тілге жүрік ақынжанды болып өссе, Төлеген әкесі Момбек тәрізді бұйығы мінезді, әрнарсеге сергек қарайтын сезімтал, сыршыл болып өседі. Момбек молдадан оқығаны бар, көзі ашық, сауатты адам болған, ал шешесі – Әсер биязы мінезді, өте нәзік жан екен.

Қазақтың үш жүзінің басы қосылатын осы Қара мен Сарыарқаның тоғысқан өңірінде ән мен күйге, жыр-термеге деген ықыласы өте ерекше көрінеді.

Осындай қасиетті өңірдің топырағына біткен өнер кенішін көкірегіне күйіп өскен Төлегеннің ән-күйге деген ынтасы ерте білінеді. Кіші ұлының мұндай қабілетін байқап қалған Момбек, Төлегенді Бапыш атасына әдейі ертіп барады.

Мұның себебі, Бапыш сол өңірге асқан күйшілік өнерімен аты шыққан өнерпаз болған. Жан-жақты өнер иесі атанған Бапыштың ауылында әр өңірден шыққан әнші-күйшілер, сал-серілер жиі бас қосады екен. Осындай ортаға түскен тоғыз жасар Төлегеннің өнерге, әсіресе күй тартуға деген ынтасы күннен күнге арта түсті. Мұны байқаған Бапыш атасы да бар өнерін салып Төлегенге күй үйретуден жалықпады. Көптеген халық күйлері мен өзінің «Қарқарау», «Қара жорға», «Ыңғай төк» күйлерін өз қолымен үйретті.

«Менің күй тарту өнерім, ондағы қол алу әдіс-тәсілдерімнің барлығы да Бапыш атамдікі. Ол кісі күй тартудың қыр-сырын жетік менгерген адам еді. Өзі күй ойнағанда көбіміз жылап отыратынбыз. Қазір күйді жылап

отырып тыңдайтын адам қалмады ғой», – дейді Төкен Бапыш атасын еске алып [1].

Шынында, Төкеңе біткен киелі өнердің бастауы оның сонау арғы аталарынан басталғаны анық. Бұл жөнінде Қозымолдақ ауылының көне көз ақыны, тоқсан бес жасқа келіп отырған Рахымжан Төрегелдиев қария былай деген еді: «Мен Төлеген аталарының біразын көрдім. Жалпы тұқымдарында жорғалық бар. Мысалы, арғы атасы Назар әділ билік айтқан шешен болса, Қайдау атасы бүкіл Орта жүзге аты әйгілі айтыскер ақын, ал Бапыш – аң аулап, құс салып серілік құрумен бірге, асқан күйші болған адам. Төлегеннің кешегі Жәнібек ағасы да, анау Күнтай деген апасы да керемет ақын болды ғой. Ал Төлегеннің өзіне домбыра дарыған. Адамша сөйлейтін бұның домбырасын күні бойы тыңдай бергін келеді» [1].

1938 жылы әкесі Момбек қайтыс болып, күнкөріс қиындағасын, Төлеген Хантағыдағы (қазіргі Кентау қаласы) таукен шахтасына жұмысқа орналасады.

Домбырасын қолынан тастамайтын ол, осында жүріп мандолина, гармонь, балалайка сияқты аспаптарды да әжептауір меңгеріп алады. Сосын осы маңдағы «Күшата» деген жердегі балалар үйінде домбыра үйірмесін де ұйымдастырады, Бапыш, Сүгір күйлерінің жақсы орындаушысы болған Төлеген, осы кезде әсіресе Дәулеткерей, Қазанғап, Әлшекей күйлерін үйренуге де ден қояды.

1940 жылы Хантары кенінің уақытша жабылуына байланысты Төкең арнаулы жолдамамен Сөлтүстік Осетияға барып бір рудникте электр монтеры болып қызмет атқарады. Соғыстың басталғанын осында жүріп естіген Төлеген, шахтаға берілген бостандыққа қарамастан, өз сұрауы бойынша майданға аттанады. 1943 жылы Старая Русь қаласының маңындағы ұрыста басынан ауыр жараланып, Ярославль госпиталінде емделгеннен кейін, ол еліне қайтарылады, Сұрапыл соғыстан жараланы, еліне келген осы сапарын Төкең өзі былайша әңгімелеп берді: «Ауылымыз Балдыз су жақтағы Терең сайда отыр екен. Шешем қатты ауырып, тесек тартып қалыпты. Өзі әбден жүдеген, мені көріп тек жылай береді. Барынша күткен болдым, амал қанша, көп ұзамай ол кісі қайтыс болды. Тамды айналып барып, шешемді жоқтап отырсам, құлағымға ызындап бір әуен келе берді. Сосын оны домбыраға салып едім, күй болып шықты. Күйдің атын шешеме арнап «Анама» деп қойдым» [2]. Сөйтіп, көптеген күйлердің шебер орындаушысы болып үлгерген Төлегеннің, осылай өз көкірегінен де күй шыға бастайды.

«Анама» – алғашқы тырнақ алды күйі болғанымен, Төлеген күйлерінің ішіндегі сирек кездесетін – ұрып ойнау әдісімен орындалатын, күрделі ырғақты, ерекше сазды күй. Күй бойындағы ащы өкініш пен ыстық сезім толқындары әуен сазынан анық байқалып тұрады.

Міне, осы 1943 жылдан бастап Төкеңнің өз туған елінің мәдениет саласындағы табан аудармай, қырық жылға созылған еңбек жолы басталады. Көркемөнерпаздардың «Қызыл отау» үйірмесінде жүріп,

еңбекші халықты ән күйге бөлеп, мәдени-ағарту жұмыстарына да белсене араласады.

Қан майдандары көзсіз ерліктер мен тылдағы ерен еңбектер де Төкен сезіміне із қалдырмай кеткен жоқ. Сол бір естен кетпес қиын кездерді, сондағы майдандас достарын еске алу негізінде «Естелік», «Ансаған», «Жеңіс» атты күйлер дүниеге келді. Ежелден келе жатқан халықтық дәстүрдегі құрылымдық әдіс-амалдар анық байқалатын бұл күйлер – көңілге бірден уялап, мұң мен сырға толы қоңыр сазымен аса бір жылылық танытып, қарапайдылығымен ерекшеленеді.

Төкеннің атақты Сүгір күйшімен кездесетіні де осы тұста. Сүгірді көріп, өз қолынан күй тындау Төлегеннің көптен ойлап жүрген арманы еді. Бірде Тоқабай деген кісі (Сүгірдің туысы): «Бүгін біздің үйге ауданнан өкіл келеді. Соған Сүгірді шақыртып күй тартқызамыз. Сүгірді бір көрсем деуші едің ғой, домбыранды алып келе ғой», – деп, Төлегенді үйіне шақырады. Үйдің көленкесіне көрпе төсетіп, далада отырған қонақтар әрлі-берлі әңгіме айтысып, ас алғаннан кейін Сүгір Төлегенге: «Шырағым, сені естуім бар еді, кәне күй тартып көрші» – деп, бірден қолқа салады [1]. Арқалы күйшінің алдында абдырап қалған Төлеген әуелі өзі жақсы білетін Бапыш күйлерінен бастайды. Кейін жүрегі орнығып қолдары жібiген соң, өз күйлерін де тартып береді. Төлегеннің барлық күйін мұқият тындап отырған Сүгір: «Төлеген шырағым, қолың өте епті екен, күйге деген көңіл-қиялың да өте жүйрік екен», деп ризашылығын білдіреді. Сосын өзі солақай ұстайтын домбырасын біраз толғап-толғап алады да, тартатын күйлерінің шығу тарихын қысқаша айтып береді. Сонан кейін барып, басын бір жағына бұрған күйі бірнеше күйді керемет әсем дыбыстармен тоқтаусыз толғап кетеді. Сүгір күйлеріне әбден елтіген Төлеген оның әрбір тартқан күйінің әун-сазын ішінен ыңылдап, қайталумен болады. Сондағы Сүкеннің тартқаны өзінің «Бес жорға», «Шалқыма», «Жолаушының жолды қоңыры» атты күйлері екен.

Төлеген Сүгірдің өз қолынан күй үйренген адам емес. Жалпы Сүгірдің өзі де ешкімге тәптіштеп күй үйретпеген адам. Алайда Сүгірдің көптеген күйлері бүгінгі күнге тек Төкеннің орындаунда ғана жетіп отыр. Төкен тартатын Сүгір күйлерінде Сүгірге тән стильдік ерекшелік анық сақталып, формасы мен құрылысы да толыққанды болып, орындаушылық тұрғыдан да өте жоғары деңгейден көрінеді. Төлеген Момбековті Сүгір күйлерінің басты орындаушысы, белді шәкірті деп атайтынымыз да сондықтан.

Төкеннің Сүгірмен кездесіп, күй тындап, күй тартуы, оның күй шығаруға қадам басқан алғашқы талабына қанат бітіріп, ән-термеден гөрі күй өнеріне бүтіндей бет бұруына, жалпы күйшілік болашағына басты бағыт сілтегендей болады.

Бірде Қаратаудың ең биік тұсы «Мың жылқы» шоқысына шығып, ондағы әрқайсысына мың жылқы сыйып кететін бес сайды көріп, табиғаттың керемет сұлулығына шабыттанған Төкен «Мың жылқы» күйін шығарады. Бас-аяғы жинақы, тұжырымды күй болып шыққан бұл тундыны

Төлеген күйлерінің алғашқы бір биігі деуге болады. Тыңдаушы жүрегіне тез жол тауып, халыққа кең тараған осы күйден Төкеңе тән құрылымдық, орындаушылық ерекшеліктер айқын аңғарыла бастайды.

Төкеңнің «Қызыл отау» құрамындағы Шәймерден Бекжанов, Құлжабай Төлеуов сияқты ақындармен, Қайып Андабаев, Шәкізат Шәңгереева тәрізді әншілермен, Қуанышбек Тиындықов, Файзолла Үрмізов сынды күйшілермен ұзақ уақыт бойы бірге жүріп, өнер көрсету – оның күйшілік өнерінің қалыптасып өсуіне, композиторлық шеберлігінің кемелденіп, рухани мәдениетінің дамуына игі әсерін тигізгені сөзсіз. Осындай өнерлі топтың ішінде жүріп, ән-терме айтуды да үйренген Төкең ауыл-ауылды өленге косып, ән де шығарады.

Алыс отардағы малшылар алдында Құлжабай Төлеуовтың «Үміт» атты дастанын үш жарым сағат бойы жатқа айтып береді екен. Өлең-жырға өте бейім болған Төкең Жәмидің, Абайдың өлендерін ерекше шабытпен толғап отырады.

Өзіндік қолтаңбасы біліне бастаған Төкең көкірегінен, бұдан кейін де жаңа саздар жаңа күй боп туа береді. Бетпақдаладан асып, сонау Арқаға дейінгі жерді жайлаған Созақ малшыларын аралап жүргенде, «Сарыарқа сапары» келді дүниеге. Осы бір ерекше ырғақты, сұлу сазды күйден кейін атышулы тың игеру науқанына арналған «Азамат», Қазақстанның 50-жылдық тойына арналған «Ел жаңа», артынан ерген күйші-шәкірттеріне арналған «Інілеріме» күйлері шықты. Төкеңнің өзгеге ұқсамайтын өзіне ғана тән орындау мәнері, айрықша қағыстармен көмкерілген алуан түрлі өрнек-кестесі осы күйлерден анық көрінеді.

Бұл кезде отау құрып, бала-шағалы болған Төлеген Момбеков есімі. аудан, облыс көлемінен асып республика жұртшылығына таныла бастайды. Рухани тусінік-пайымдаулары мен орындаушылық шеберлігінің арта түсуі нәтижесінде бұдан кейінгі шығарған күйлері де жаңа бір көркемдік деңгейге көтеріліп жан-жақты сомдалып, байи түсті. Осы орайда, оның атамай өтуге болмайтын күйлерінің қатарына «Бозінгеннің бүлкілі» мен «Қаратау шертпесі» жатады. Қаратау өңірінде осы аттас күйлердің бұрында болғаны белгілі. Халықтық дәстүрмен сабақтасып жатқан Төкең күйлерінің сол күйлермен өзектес, сарындас болуы да әбден мүмкін. Алайда, орындаушылық тәсілдері мен құрылымдық негіздері тұрғысынан зерделі зерттеген адамның, бұл күйлердің Төкеңнің төл тундылары екендігіне еш күмәні қалмасы анық.

Төлеген Момбековтың сүреткерлік дарынының ерекше бір қырын көрсететін тундысы – оның «Бозінгеннің бүлкілі» күйі. Күйші құмды жолмен сар желіп келе жатқан інген жүрісінің біркелкі тербелуін күй ырғағы ретінде қабылдайды да, Аруананың аяқ тастасын сол ырғақ арқылы көз алдыңызға елестетеді. «Бозінгеннің бүлкілі» – басталуы мен шарықтау шегі, аяқталуы мен тұжырымды ойы айрықша жарасым тапқан, арнайы орындау шеберлігін қалайтын, сәтті туынды.

Ал, Төкеңнің «Қаратау шертпесі» осы өңірдің музыкалық тілі мен әуендік бітімі негізінде құрылған асқақ әуенді, айшықты шығармаларының бірі.

Жазушы Тәкен Әлімқұлов осы күй туралы былай деп жазды: «Өз басым бұндай биязы, жұғымтал шертісті көрген емес. Абай айтқан «тәтті күй» сусын қандыра бастады. Ежелгі Қаратаудың барлық арманың, аңызын бойына сіңірген сазды, назды күй «көңілге түрлі ой» салды. Күй сүйген Абайлар, Илиястар, Сәкендер менің есіме тусті...» [1].

Күйші атаулы – сыншы. Төлеген елтушлерге өте ырза сияқты. Төл «Қаратауды» бірде шалқытып, бірде қамықтырып, тойындырмас дәмді ызындарды ұзақ сапырды ... – Төке, күй шығару үшін әдейі отырасыз ба? Қандай оқиғаға күй шығарасыз?- дедім мен бірде ұстазымның жүзіне қарап. – Күй шығара қояйын деп, әдейі отырмаймын, қарағым. Күй шешендіктен, не данышпандықтан тумайды. Оның бір сәті болады. Көңіліне қонып, әсер еткен дүниені әуез арқылы іздейсің. Тапсаң сол күй болады. Көбіне табылмай діңкенді құртады ой, көп іздеуге тура келеді» - деді заңғар күйші [1].

Бұл тумысында биязы, аз сөзді Төкеңнің ағынан жарылы айтқаны еді. Шынында да, күйші әрбір жаңа шыққан күйін біраз уақыт бойы өзі шертін, мәнерлеп, оған өз көңілі толғасын ғана барып, жұртшылыққа тартады екен.

«Әкемнің ағасы Сәбденбектің шаңырағынан үш бірдей адам қайтыс болып, сондағы Назым жеңгемнің айтқан жоқтауының әсерінен «Арман», «Ана зары» атты күйлер шықты». Шынында, бұл күйлер өзі айтқандай жоқтауға ұқсас, көңілге ауыр сезім уялататын, күрделі мінезді күйлер болды.

Осы кезеңде Төкеңнің шоқтығы биік, сом шығармасының бірі – «Қосбасар» күйі туды. Ерекше терең ойлы, әсем сазды, «Қосбасар» әуені Төкеңе дейін де болған деседі. Дегенмен бұл күйде де тек Төкеңе тән ерекшеліктер өте мол. Кезінде осы мәселе жөнінде әдеби-сыншы Төлеген Тоқбергенов нақтылы жазып кеткен болатын: «... Төлегеннің «Қосбасары» өзіне ғана тән, өзіне ғана жарасар дүние, ол қағыс, тартыс, композициялық жағынан да Төлегеннің өзіне ғана телінсе керек. О баста Сүгірдің күйі деп тұрса да, бұл Төлегеннің өз төлі, «Алғаш радиодан тартқанда Сүгірдің күйі деп тартқан еді» дейтіндер жоқ емес.

Алайда, енді ойлап отырсақ, Төлегеннің онысы да сол қарапайым мінезінен ... Сүгірді ұстаз тұтып әдеттенген дағдысынан аттап өте алмаған кішілігі дер едік. Әйтпесе Төлегеннің «Қосбасары» өзіне дейінгі күллі «Қосбасарлардан» бірде кемемес, кейде артылып та түсетін, өзгеше ойлы туынды.

Күйдің басынан аяғына дейін сезілетін кең тынысы, дыбыс бояуы арқылы шынайы шешім тапқан терең мағыналығы мен жоғары көркемдік деңгейі Төлеген Момбековті күй өнерінің «хас шебері» атандырды. «Қосбасар» Төкеңнің ғана емес, қазақ күйлерінің, оның ішіндегі «шертпе»

дәстүрінің үздік туындысы ретінде күй өнерінің алтын қорына қосылған қайталанбас бірегей шығарма.

1969-1970 жылдар күйші Төлеген Момбеков шабытының шарықтау кезеңіндей болып, бірнеше күйлерді өмірге әкелді. Сол жылы жұт жүрген, қатаң қыс. Табиғат апатына қарсы жанталасқан малшы қауым. Күндіз-түнгі дамылсыз еңбектер. Қыстан кейінгі мал орнын толтыру жолындағы ірі жетістіктер.

Міне, осындай қым-қиғаш, қат-қабат оқиғалар күйші көңілінен «Қат-қабат», «Мешін». «Өрлеу» атты күйлер болып шықты. Бұл үш күй орындалу ерекшелігі мен дыбыстық көркемделуі жағынан да сәтті тундылар қатарынан орын алады.

Қандай да суреткер болсын өзін қоршаған ортадан, ондағы адамдардың мінез – құлық, қуаныш-реніштерінен алған әсерін, өз мүмкіндігінше бейнелеп суреттеуге тырысады. Шеберлігі шындалып, таным-тағамы арта түскен Төкең де әрбір алған әсерін күй тіліне түсіруге өте машықтанып алады. 1970 жылы Төкеңнің асыл жары Пернеш қайтыс болып, бес қыз, бір ұлмен артында қалған Төкең бұл қаза қатты батады. Жан күйзелісіне толы осы жылы өмірге бірінен соң бірі төрт күй келеді. Бұл төрт күйдің де айтар ойы, сездірер сезімі бір-бірінен ажырамай, тыңдаушыға біртұтас күрделі шығарма іспетті әсер береді. Алдымен ұзақ, науқастанып жатқан адамға аландап «япырмай, бұл қалай болар екен» деген сезімнен «Бұл қалай» күйі шығады. Ал, келесі «Қоштасу» күйі туралы Төкең өзі былай деп едім: Пернештің ауызына су тамызып отырған Ұлжан апам мен Назым жеңгем: «Шырағым Төлеген, бері кел, Пернеш тәуір болады ғой, дегенмен ырзалық деген жақсы болады, ырзалығыңды білдір», – деді. Менің, «Пернеш, мен ырзамын» деуге шамам әзер келіп, жылай бердім. Іштей мәңгілік қоштасып тұрғанымды да сездім. Сондағы әсерден туған күй – «Қоштасу» деп аталды». Осы күйтізбектің келесі күйлері «Салтанат» және «Сағыныш» деп аталады.

«Бір күні жұмыстан үйге келсем, Қайратым төрт жасар Салтанат деген қызымды жылаты қойышы. Сондағы Салтанатым біраз жыл отсе де, шешесін ұмытпай: «Апама айтам» – деп жылады. Біртүрлі болып кеттім. Қызымды уатып отырып: «Қайтемін енді жаным-ау», деп оған қосыла өзім де жыладым. Сосын сүйенішім де, жұбанышым да болған домбырамды сабалай беріппін. Ертеңіне жаңа күй шықты. Күйдің атын «Салтанат» қойдым. Ендігі күйімнің де шығу себебі осыған ұқсас. Бірде бала-шағаммен бірге ас ішіп отырғамыз. Байқасам балаларым тек шешесі туралы әңгімелейді екен. «Апам нанды жақсы басушы еді, ойтуші еді, бүйтуші еді деген әңгімелер. Көзімнен жас ыршып кетті. «Шырақтарым-ай, аналарын қатты сағынып жүр екен-ау», – деп шығарған күйімнің атын «Сағыныш» қойдым». Күйшілік өнердің нағыз халықтық мектебінен шыққан Төкең адам жан – дүниесі, олардың сезім-түсініктерін міне осылай, небір әсем дыбыс иірімдері арқылы аса бір нәзіктілікпен жеткізе білді. Терең сезімді, парасатты күй санаткері атанған Төлеген Момбеков «біраз күй шығардым,

енді осыны қанағат тұтып, қорытындылайын» деген ниетпен «Қанағат» күйін шығарады. Алайда, бұдан кейін де өзі өте жақсы көретін Қызжан деген қызының тұрмыс құрып кетуіне өкпелеп, әкелік наз ретінде «Жайдары» күйін тағы тартады. Бұл екі күй де күй сүйер қауымның ілтипатына бөленген сәтті туындылар болды.

Әрбір әсерлі сезімге, әрбір көңіліне уялаған көрініске күйлері арқылы жауап беретін сезімтал Төкең кейінгі кезде алдынан жүгіріп шығып, домбырасына жармасқан Қайратына «Домбыра», ардагер ақын Жамбылдың 125-жылдық тойына «Көмекей», халық сенімін арқалап, сыйлы болған адамға «Депутат», көрнекті қайраткер, ел басшысына арнап «Досыбай», ағасы мен өз үйіне қатар түскен келіндер қуанышына «Қос келін», бабалар мекеніне арнап «Отырар» күйлерін шығарған. Бұл күйлердің әрқайсысы өзіндік мазмұнымен, түрлі әдіс-амалдар арқылы өрбіген динамикалық және ұтымды жаңашылдығымен көзге түседі.

1972 жылы республикамыздың өнері мен мәдениетін дамытудағы зор еңбегі және күй өнерін өркендетудегі ірі шығармашылық табыстары үшін Төлеген Момбековке «Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген мәдениет қызметкері» деген құрметті атақ берілді.

Төкеңнің туып-өскен Сызған ауылы туралы «Терең тамыр» атты деректі кино түсіріліп, онда ол кісінің өмірі мен шығармашылық жолдары жан-жақты айтылған.

Бүгінде Төкең күйлері өзінің бар-болмысы, нақыш-ырғағы бұзылмаған күйінде үлкен оркестрлерге түсіріліп, қуатты симфониялық дережеде естіліп, халықтың рухани игілігіне айналды. Қазақтың дәстүрлі күй өнерін ілгері апарып дамытушы, күйші Төлеген Момбековтің асқан орындаушылық шеберлігі мен асқақ үнді, сыршыл сарынды төл күйлері-халқымыздың мәңгі өшпес мәдини байлығына айналып, өнер сүйер болашақ ұрпақтары арқылы өз жалғасын таба бермек.

Әдебиеттер тізімі

1. Ысқақов Б. Төлеген толғауы. – Алматы: «Әуен», 2019. – 160 б.
2. Толғау. Төлеген Момбековтің туындылары /Құраст. Жанғали Жүзбай. – Нұр-Сұлтан: Фолиант, 2019. – 144 б.

СЕТЕРҚАНҚАЖЫ МҮРСӘНҰЛЫНЫҢ КҮЙІ «АЛТАЙДЫҢ ЕРКЕ БҰЛАҒЫ» (АЛҒАШҚЫ НОТАҒА ТҮСІРУ ЖӘНЕ ТАЛДАУ)

Маулетбек Лунара Маулетбекқызы

*«Алатау» дәстүрлі өнер театры, «Алатау» фольклорлық ансамблінің артисі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты
Қазақстан, Алматы қ
mlunara00@gmail.com.*

Аннотация. Алтай-Тарбағатай мектебінің өкілі, күйші Сетерқанқажы Мүрсәнұлының шығармашылығы негізінде дәстүрлі музыкалық мәдениетке жүгіну болып табылады. Зерттеу материалдары Ақымжанов Бахтияр Нұржанұлының Талдықорған облысында жүргізген экспедициялық жұмысының арқасында қол жетімді болды. *Зерттеу әдістемесі* қазақ халқының аспаптық мәдениетін зерттеудің жүйелі әдісін қолдануға, сонымен қатар, аспапшы музыкантты дәстүрмен айқындалатын нормалар бойынша қалыптасқан дарынды тұлға ретінде С.Мүрсәнұлының «Алтайдың ерке бұлағы» (алғаш рет нотаға түсірген Маулетбек Л.М.) күйін талдау барысында көрсетуге негізделеді. *Зерттеудің ғылыми жаңалығы* – халық дәстүріне оның жеткізушілері арқылы ену болып табылады. Жұмыстың *практикалық маңыздылығы* – аталған күйді орындаушылық тәжірибеде қолдануға мүмкіндік бар.

Түйін сөздер: Алтай-Тарбағатай мектебі, Сетерханқажы Мүрсәнұлы, «Алтайдың ерке бұлағы» күйі.

КЮЙ СЕТЕРКАНКАЖИ МУРСАНУЛЫ «АЛТАЙДЫҢ ЕРКЕ БҰЛАҒЫ» (НОТИРОВКА И АНАЛИЗ)

Маулетбек Лунара Маулетбекқызы

Театр традиционных искусств «Алатау», артист фольклорного ансамбля «Алатау», магистрант 2 курса Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова

Казахстан, г. Алматы

Аннотация. *Актуальность темы* заключается в обращении к традиционной музыкальной культуре – наследию ее носителя на примере творчества кюйши, представителя Алтай-Тарбағатайской школы Сетерқанқажы Мүрсәнұлы. Полевые материалы стали доступны благодаря собирательской экспедиционной работе Ақымжанова Бахтияра Нұржанұлы, в Талдықорғанской области. *Методология исследования* основана прежде всего на использовании системного метода изучения народной инструментальной культуры, и в отображении музыканта-инструменталиста как талантливой личности, творящей по определяемым традицией нормам, который будет показан на основе анализа кюя «Алтайдың ерке бұлағы» С.Мүрсәнұлы (впервые нотирован Маулетбек Л.М.). *Научная новизна исследования* состоит в том, что предпринимается попытка проникнуть в народную традицию с помощью представлений ее носителей. *Практическая значимость* работы состоит в возможности ее использования в исполнительской практике.

Ключевые слова: Алтай-Тарбағатайская школа, Сетерқанқажы Мүрсәнұлы, кюй «Алтайдың ерке бұлағы».

KYUI SETERKANKAZHI MURSANULY «MANLY SPRING OF ALTAI» (NOTATION AND ANALYSIS)

Abstract. *The relevance of the topic lies in the appeal to the traditional musical culture – the heritage of its bearer on the example of the work of Kuishi, a representative of the Altai-Tarbagatai school of Seterkankazy Mursanyly. Field materials became available thanks to the collecting expedition work of Akimzhanov Bakhtiyar Patronymic, in Taldykorgan region. The methodology of the research is based primarily on the use of a systematic method of studying folk instrumental culture, and in the representation of an instrumentalist musician as a talented person who creates according to the norms determined by tradition, which will be shown based on the analysis of the kui «Altaydyn yerke bulagi» S. Mursanuly (first reported by Mauetbek L.M.). The scientific novelty of the study is that an attempt is being made to penetrate into the folk tradition with the help of representations of its bearers. The practical significance of the work consists in the possibility of its use in performing practice.*

Key words: Altai-Tarbagatai school, Seterkankazy Mursanyly, «Altaydyn yerke bulagi».

Кіріспе. Шығыс Қазақстанда дәстүрлі әншілік және күйшілік мектептер кеңінен тараған. Жеке мектеп ретінде қалыптасқан бұл аймаққа Алтай, Тарбағатай, Шыңғыстау, Шұбартау, Аякөз, Семей, Үржар, сонымен қатар, Шыңжың (Қытай халық Республикасы), Баян Өлгей (Моңғолия) кіреді [1, 1-5 бб.] [2]. Барлық өңірлерге ортақ – аспаптық орындаушылық шертпе дәстүрі бар. Бұл дәстүрде орындалатын күйлердің ерекшеліктері: ілме қағыс, терме қағыс, сол қолда кездесетін тайғанақ әдіс, ысырма әдістері, сонымен қатар, күйдің аңыздық программалық сипаттамалары бар [3, 7-8 бб.].

Мазмұны жағынан бұл өңір күйлері аңыз күйлерден және көне архаикалық үлгідегі күйлерден тұрады:

- «Шыңырау», «Аңшының зары», «Самұрықтың зары», «Ақсақ қаз», «Ақсақ марал», «Бұлғын-Сусар», «Балжыңкер», «Жалқы жігіт», «Салкүрең», «Телқоңыр» т.б. күйлер көбінесе табиғат туралы, сол табиғат аясындағы жан-жануарлар жайында, аңыз-әңгімелерімен астасып жатқан көне жәдігерлер, сонымен қатар, халық күйлері – өте ерте замандардан жеткен туындылар.

- «Ақсақ құлан» күйі Семей, Сыр бойы, Ақтөбе, Орал, Маңғыстау өңірлерінде, сондай ақ, Баян-Өлгей қазақтарында күйдің көптеген нұсқалары тартылады.

- «Қорамжан», «Ащы күй», «Беласар», «Ана зары», «Сары өзен» т.б. күйлер қазақ пен қалмақ шапқыншылығы дәуірінен көрініс беретін тарихи шығармаларға жатады.

Пайымдау. Алтай-Тарбағатай мектебінің көрнекті өкілдері, олардың баға жетпес асыл мұралары мен жеткізушілері төмендегі кестеде көрініс тапты.

Кесте 1

«Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебінің өкілдері»

Аты жөні:	Күйлері:	Жеткізушілері:
Кетбұға (XIII-XII ғғ.)	«Ақсақ құлан» (6 нұсқада), «Нарату»	
Байжігіт (1705 ж.)	«Алмажай», «Әлди сұр», «Кербалақ», «Көкбалақ», «Қаражорға», «Жекей торы», «Қаракөк», «Салғара», «Сылаң торы», «Тепең көк», «Жылқыда», «Көксерке», «Ерке атан», «Бозінген», «Бөкен жарғақ», «Қосайдар», «Қылаң батыр», «Келіншек», «Былқылдақ», «Тоғыз тоты».	Қызыл мойын Қуандық, оның күйеу баласы Кенжебай, Тәттімбет, Мүсәпірхан, Бекжан, Бодау, Қызай және т.б
Бейсенбі Дөненбайұлы (1803-1872 жж.)	«Кеңес», «Бас кеңес», «Төрт бидің кеңесі», «Жеке батыр», «Ақ жал, кәрі боз», «Қара құлақ аттың жүрісі», «Жібек жирен», «Тоғыз тоты», т.б.	Қара Оспан, Д. Халықұлы, Т. Кәдейұлы, Б. Әлімбекұлы, Е. Ақашұл және басқалары.
Қайрақбай Шәлекенұлы (1828-1877 жж.)	«Молқоңыр», «Мұңлы қоңыр», «Майда қоңыр», «Құр ойнақ», «Кеңес», «Бұтабай кеңес», «Жұмағұл жалғыз», «Төребике», «Емен толқын» т.б.	баласы Әнжан, оның баласы Заманбек, кейін Жұмажан, М. Таңғытұлы және тағы басқалары
Сайлыбай Дайлыбайұлы (1864-1945 жж.)	«Балжыңгер», «Жалғыз жігіт», «Қасқатай», «Ала айғыр» және т.б.	
Бағаналы Саятөлеков (1895-1982 жж.)	«Қосішек», «Шопан тойы», «Ой толғау», «Қосюасар», «Барыня-сударыня», «Сүйінші», т.б.	
Мүкей (XIX-XX ғғ.)	«Қосбасар», «Қосбасқан», «Жетім қоңыр», «Жетім торы», «Қос басқан», «Күзетші қыз», және т.б.	Айыр Белгібайұлы, Ғабдылхак Барлықұлы, Бақытбек Язипұлы, Сетерқан Мүрсәнұлы
Бейісбай Шабанбайұлы (1898-1947 жж.)	«Шыңырау», «Ақсақ арқар» т.б	баласы Айыткен Бейісбайұлы және Әнуаш Сүлейменұлы, Мұрат Ыбырайұлы, Мұқаш Таңғытұлы, Еркін Ерген

Тамыры тереңде жатқан Шығыс Қазақстан күйшілік мектебінің зерттеушілері қатарында Т.Бекхожина, А.Тоқтаған, А.Райымбергенов, С.Бегалин, М.Мағауин, У.Бекенов, А.Сейдімбеков, Т.Әсемқұлов, Г.Омарова, Р.Жұматаев, М.Әбуғазылар және тағы басқалары бар.

Көптеген зерттеушілер Алтай және Тарбағатай мектептерінің ерекшеліктерін 2 кестеде қысқаша көрсетілгендей, дыбыс қатары, ырғақтық, құрылымдық және орындаушылық тұрғыдан бөліп көрсетеді.

«Алтай, Тарбағатай күйлерінің ерекшеліктері»

Құрылымдық компонент	Алтай	Тарбағатай
Дыбыс қатары	Пентагоника	Миксолидийский, диатоникалық
Құрылымдық ерекшелігі: Формасы	Транспозициялық, финалда бастапқы тақырып еміс еске түсіріп, шолақ қайырылады, саға бөлімі жоқ	Варияциялық даму, күйлері әуендік, қайырмалы ән тәріздес, саға бөлімі жоқ
Орындалу техникасы:	Әуен екі ішекті алма кезек іліп тарту арқылы тартылады	Әуені бір ішекте жүреді, күреп тарту, шертіп тарту әдістері қолданылады
Өлшемі:	5/8, 6/8, 8/8, 9/8	2/4, 3/4, 4/4

Алайда, мақала авторлары, күйші-орындаушы ретінде күйшілік мектептердің құрылым ерекшеліктерін синтезді түрде қарастыруға бейім.

Негізгі бөлім. Бұл мақаланың зерттеу пәні ретінде – өз өңірінде біршама кең тараған, сонымен бірге, ғылымға беймәлім шығармашыл тұлға ретінде танылған Алтай-Тарбағатай күй дәстүрінің өкілдерінің бірі – Сетерқанқажы Мүрсәнұлының шығармашылығы жайлы сөз қозғалады [4][5].

Сетерқанқажы Мүрсәнұлы 1939 жылы Үрімжіге қарасты Шонжы ауданында дүниеге келген, кейін Өр-Алтайдың Көктоғай ауданына қоныс аударған. Отбасында жалғыз ер бала болғандықтан ата-анасы еркелетіп, Сетерқан есімін берген. Бес жасынан әкесімен бірге атқа мініп, ауылдың жиын-тойларына бірге барған. Ол кезде оқу орындары көп болмағандықтан, 8 жасында Керей әулетінен шыққан Қалманқажыға оқуға жіберіліп, ал 15 жасынан бастап Шонжы ауданы мешітінде қажы Ережепқали имамда оқуын жалғастырып, сауатын ашқан.

1958 жылы Қытай мемлекетінде жалпы еңбекке жұмылдыру, яғни, зор секіріп алға ілгерілеу науқаны барысында қызмет атқарған және сол жылғы Көктоғай Шіңгілдегі үкіметтің дұрыс емес саясатына қарсы көтеріліске қатысқан.

Алтай аймағында бес жылға жуық бірлік сап үйрену алқасында, тұрақты жора қызметінде және аудандық саяси мәслихатта қызмет атқарған. Сол жылдары үкіметтің теріс саясатының салдарынан көптеген халық аяусыз еңбекке жегіліп, лагерьлер мен түрмелерге тоғытылып, қаза тапқан.

1970 жылдары Қытайдың жаңа басшысы қайтадан сырт мемлекеттермен қарым қатынас орнату саясатын қолданып, олармен байланыс жасап, зор секіріп, алға ілгерілеу саясатын, яғни, жалпылық меншік түзімін аяқтатып, халықтың малын, жерін өзіне жеке меншікке қайтарып, бірқатар өзгерістер енгізеді.

Сетерқан ақсақал тек күй өнерімен және саяси қызметімен шектеліп қана қоймай, көптеген шығармашылық қырларымен танылған. 1979 жылдан бастап халқына көптеген әдеби шығармалар мен поэтикалық мәтіндер

сыйлаған. Олардың қатарында, әкесіне арнаған «Мүрсән палуан», «Өмір естеліктері» сынды кітаптары жарық көрген.

Қазақстан Тәуелсіздік алғаннан кейін, Президент Нұрсұлтан Назарбаевтың шетелдегі қазақтарды қабылдау жарлығымен, Қытайдағы көптеген қандастарымыз елге оралады. Алғашқы жылдары отандастарымыз жер тапшылығына, квоталардың дұрыс бөлінбеуіне және басқа да түсінбеушіліктерге тап болады. Солардың қатарында Сетерқан Мүрсәнұлы да қиындықтарға қарамастан елге оралады. Осылайша, Талдықорған қаласы, Көксу ауданы, Жарлыөзек ауылында 2004 жылдан бері тұрады.

Бала күнінен медреседе білім алған, мұсылманның бес парызына берік, дінге жақын болған Сетерқан атамыз парыздарын орындау мақсатында 2010 жылы қажылық жасап, қажы атанады. Яғни, Ислам жолындағы бірқатар тағылымдарды берік ұстанады.

Сетерқанқажы Мүрсәнұлының шығармашылығына оралсақ, ол Қытайда көптеген байқаулардың лауреаты атанып, халық күйшісі ретінде танылған. 1982 жылы Қытайда қазақ мәдениетін насихаттау бойынша Кино және телебағдарламаларға қатысқан. Кейін Қытайда тек партияны мадақтайтын шығармаларды айтуға немесе орындауға рұқсат етіліп, цензура күшіне енгеніне қарамастан, оның күйлері сақталып, бізге жеткен.

Алтай-Тарбағатай мектебінің жалғастырушысы ретінде Сетерқанқажы Мүрсәнұлының репертуарында 100-ден астам халық күйлері, сондай-ақ, оның авторлығындағы 10-нан астам күйлер бар. Оның орындауындағы күйлер Д.Халықұлы сияқты күйшілер арқасында Шыңжаң-Куйтун алтын қорына енгізілді. Кейінірек, зерттеуші әрі күйші Мұқаш Танағытұлының басшылығымен Сетерқанқажы Мүрсәнұлының орындауынан жазылып алынған 20 күйден тұратын «Ертіс толқыны» атты жинағы жарық көрді. Бұл жинаққа Б.Дөненбайұлы, Мүкей сынды күйшілердің жоғарыда аталмаған күйлері енді.

Кесте 3

«Ертіс толқыны» жинағы

Авторлық күйлер:	Халық күйлері:
Нәубелдінің күйі «Төрт жаяу»	«Тел қоңыр аттың жүрісі», «Ақсақ қаз», «Сау қаз», «Шыңырау торғай», «Жорға аю», «Еңбек күйі», «Кербез қыз», «Ертіс толқыны»
Шахабай Шалап «Жігіт жирен»	
Бейсенбі Дөненбайұлы «Бодан кеңес», «Ала көз аттың жүрісі», «Әйми», «Жәнібектің көк дөнені», «Кербез сылқым»	
Мүкей «Қос қағу», «Майда жал»	
Сетерқанқажы Мүрсәнұлы «Алтайдың ерке бұлағы»	

Кестеде келтірілген сирек мәліметтер мен аудио жазбалар М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының ғылыми қызметкері Б.Әкіжанов жүргізген өзіндік ерікті экспедициясының арқасында жүзеге асырылып отыр (ұсынылған зерттеу материалдары үшін Бақтияр Әкімжановқа ерекше алғысымызды білдіреміз).

«Ертіс толқыны» альбомында Сетерқанқажы Мүрсәнұлының орындауындағы Алтай-Тарбағатай дәстүріндегі күйлер, сонымен қатар, оның авторлық «Алтайдың ерке бұлағы» күйі ұсынылды.

Жүргізілген зерттеу жұмысының көмегімен, Сетерқанқажы Мүрсәнұлының орындауындағы күйлердің аудио жазбаларына жалпы талдау жасай отырып, төмендегідей қорытындыға келдік:

- Күйші халық күйлерін, сондай-ақ, Бейсенбі Дөненбайұлы, Шахабай Шалап, Мүкей, Нәубелді күйлерін орындайды (қазіргі уақытта олар тек мақала авторының қолында);
- Сетерқанқажы Мүрсәнұлы орындаған күйлер негізінен Алтай орындаушылық мектебіне жататынын аңғардық;
- Күйлерді тыңдай отырып, Алтай мектебінің ерекшеліктері басым екендігі анықталады, яғни, пентатоникалық үндестік, көбінесе белгілі бір бөліктер транспозициялық формада, доғалы жүйеде құрылған;
- Ол таңдаған күйлерде Алтай-Тарбағатай мектебіне тән ілгері қозғалыс пен талпыныс және табиғаттың дыбыстық ерекшеліктерін суреттейді.

Сетерқанқажы Мүрсәнұлының бізге жетіп отырған авторлық, шоқтығы биік күйлерінің бірі «Алтайдың ерке бұлағы» күйінің орындаушылық әдіс-тәсілдерінің ерекшеліктеріне төменде талдау жасалынды.

Күйдің толық шығу тарихы болмағанымен, күйдің аты айтып тұрғандай, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебіне тән көркем табиғатымен байланысты. Ең алдымен, күйдің әуеніне назар сала отырып, ойнақылық пен жеңілділікті байқадық.

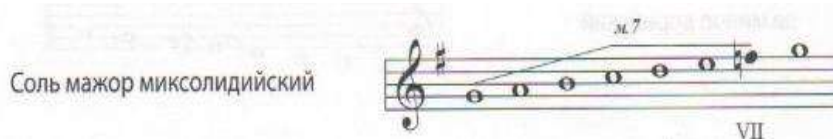


1-ші ноталық үлгі

Күйдің құрылымына келер болсақ, жоғарыда көрсетілгендей, G-dur тональдігінде, оң бұрауда, негізгі төрт төрттік (4/4) өлшемінде жазылған,

арасында екі төрттік пен төрт төрттік (2/4, 4/4) өлшемдері кездесіп отырады. Өлшемнің жиі ауысуы шертпе күйлердің ерекшеліктерінің бірі.

Алғашқы нотасы лигадан, яғни, іліп тарту және тек төмен қағыстардан басталып, кейін сұқ саусақпен алма кезек төмен жоғары қағыстармен жалғасады, бұл әдісті Қайрақпайдың күйлерінен мысал ретінде көруге болады. Күйдің бірінші сөйлемінен екіншісіне ауысқанда g , d' дыбыстарына тұрақталады.



2-ші ноталық үлгі



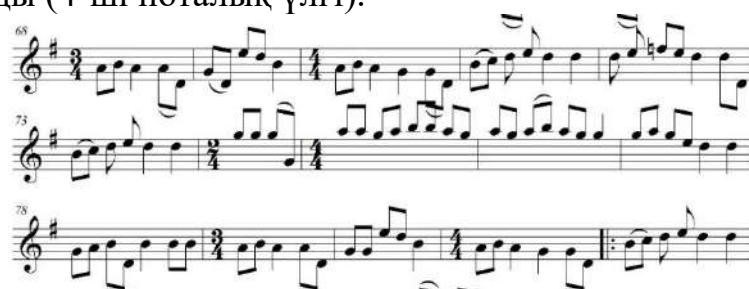
3-ші ноталық үлгі

2-3-ші ноталық үлгілерде көрсетілгендей, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебіне тән миксолидийлік дыбыс қатарын (лад) кездестіреміз. Яғни, 7 саты төмендетілген.



4-ші ноталық үлгі

Екінші рет шарықтау шегіне бармас бұрын, үстіңгі ішектегі әуенді естірте орындайды (4-ші ноталық үлгі).



5-ші ноталық үлгі

Алтай Тарбағатай күйлеріне тән екі ішекті алма-кезек іліп тарту әдісі сөйлемдерді бір-бірімен үздіксіз байланыстырып, күйге кантилена сынды әуезділік сыйлайды.

Күйдің құрылымымен кеңінен танысу үшін, төменде көрсетілген сызбада келесі таңбалар пайдаланылды:

Кіріспе - шығарманы негізгі бөлімге дайындау

НБ - негізгі буын (А бөлімі)

ОБ - орта буын (В бөлімі)

ШШ - шарықтау шегі (С бөлімі)

СБ - соңғы бөлім, күйдің аяқталуы

Жоғарыда айтылып кеткендей, «Алтайдың ерке бұлағы» күйі G dur ашық тональдіктің миксолидийлік түрі. Ладтық тірегі: g, d¹. Негізгі 4/4 өлшемінде, жәй екпінде басталғанымен, күйдің ойнақылығымен соңына қарай әуендігін жоғалтпай, жүрдек аяқталады. Орташа динамикалы, ортаңғы регистрде, суммалық ырғақта орындалады. Күйді талдау барысында, музыкатанушы-этнограф С. Өтеғалиеваның «негізгі интонациялық-ритмикалық кешен» -не (орыс. ОИРК (основной интонационно-ритмический комплекс) – С.Өтеғалиеваның термині) жүгіндік (кесте 4) [6, 27 б]. Дәл осындай талдау түрін басқа күйшілер де қолданған [7, 36-49 бб.][8, 46-56 бб.].

Кесте 4

«Алтайдың ерке бұлағы» күйіне талдау

Бөлім:	Кіріспе	НБ	ОБ	ШШ	НБ	ОБ	НБ	ОБ	ШШ
		А	В	С	А ¹	В	А ¹	В ¹	С
Такт:	1-3	4-9	10-17	18-23	24-29	30-35	24-29	36-42	43-46

Бөлім:	НБ	ОБ	НБ	ШШ	НБ	ОБ	НБ	СБ
	А ¹	В ²	А ¹	С	А ¹	В ²	А ¹	
Такт:	47-54	55-64	65-72	73-77	78-81	82-85	86-89	90-91

Сонымен, «Алтайдың ерке бұлағы» күйінің алдын ала талдауы бойынша Сетерханқажы Мүрсәнұлының бейнелі мазмұны, құрылымы, интонациялық мелосы, орындаушылық штрихтары және тағы да басқа параметрлері бойынша Сетерханқажы Мүрсәнұлын заңды түрде Алтай-Тарбағатай мектебінің өкілі және дәстүрін жеткізушісі болып табылады деп айтуға болады. (Төменде «Алтайдың ерке бұлағы» күйінің толық нотасын ұсынамыз).

Алтайдың ерке бұлағы

Сетерқанжаы Мүрсәңұлы
Нотаға түсірген: Мауғбәт Л.

Алтайдың ерке бұлағы

6-шы ноталық үлгі

Зерттеудің маңызды перспективасы әрі қазіргі нәтижесі ретінде күйші шығармашылығының көркемдік-стилистикалық қасиеттерін терең, мақсатты түрде зерттеу және жергілікті дәстүрмен шығармашылық-орындаушылық байланысын ескеру қажеттілігін атауға болады. Сетерқанжаы Мүрсәңұлының шығармашылық тұлғасы музыкант ретіндегі алғаш рет зерттеліп, ғылыми айналымға еніп отыр. Күйшіні әрі композитор, әрі өз өңірінің күйшілік дәстүрін жеткізушісі ретінде қарастырсақ та, әлі де зерттеуді қажет ететін үлкен тұлға екені сөзсіз.

Әдебиеттер тізімі:

1. Әбуғазы М. Шығыстың шыңырау күйлері. – Өскемен, 2009. – 300 б.
2. Мекешұлы Ә. «Қазақ күй өнерінің мектептері жайлы не білеміз?» // «Үшқоңыр» №25, 2018 - 6 б.
3. Баяндин А. Е. «Алтай-Тарбағатай аймақтық музыкалық стиләнәі Шығыс Қазақстанда қалыптасу және даму аспектілері» Алматы 2023 – 71 б
4. Нұрахмет Е. «Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебі» // <https://e-history.kz/kz/projects/show/31962>
5. Сахарбаева К. «Қазақ күйшілік мектептерінің қалыптасуы» // Saryn art and science journal №2 (15) // Алматы қ., 2017
6. Утеғалиева С.И. Жаһандандық мәдениет және ұлттық сахна өнері: Диалог және ықпалдастық // «О новых методах и подходах в изучении домбровой музыки казахов» Алматы 2023 – 23-30 б
7. Акияшев А. «Тарбағатай дәстүрі: стилдік қолтаңба мен орындаушылық мәнері» Алматы 2019 – 70 б

8. Еркинбек Д. «Іле күйшілік дәстүрі және Дәулет Мазақұлының шығармашылық қолтаңбасы» Алматы 2019 – 70 б

УДК 791.6

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ҚАЗІРГІ МУЗЫКАЛЫҚ ФЕСТИВАЛЬДІҢ МОДЕЛІ

Көпбаев Әділет Нұрланалиұлы

7M02102-Аспаптық орындау

Мамандығы бойынша магистрант.

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы.

Қазақстан, Алматы

Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна

Өнертану кандидаты,

Темірбек Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясы

«Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының

доценті

Аннотация. Зерттеу пәні қазіргі мәдениеттегі қарым-қатынастың ерекше түрі ретіндегі музыкалық фестиваль болып табылады. Зерттеудің мақсаты – музыкалық фестивальдің мәдени шығармашылық әлеуетін анықтау. Мақалада ғылыми бақылау арқылы эмпирикалық-аналитикалық зерттеу әдісі қолданылды, мұндағы нәтиже мақала авторының зерттеу тақырыбына белсенді тікелей қатысуы болды. Мақаланың нәтижелері практикалық мәнге ие және фестивальдердің ұйымдастырушылары мен қатысушыларына арналған, өйткені дәлелдемелік база – нәтижелердің қолдану мүмкіндігінің аргументі нақты өмір жағдайында нақты мысалдар арқылы көрсетілген, мұнда мақаланың материалдары заманауи өнер фестивальдерінің жұмыс істеу механизмдерін жақсырақ түсінуге ықпал ете алады. Музыкалық фестивальдер музыка тілі арқылы көрермендер мен тыңдаушылардың жаһандық өзара әрекеттесуіне қолайлы жағдай жасайды, бұл мұндай өнер форумдарын музыкалық-коммуникациялық спектакль түріне жатқызуға мүмкіндік береді.

Кілт сөздер. Фестиваль, музыка өнері, Open-air, Қазақстанның қалалары, ұйым, аудитория.

МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ФЕСТИВАЛЯ В КАЗАХСТАНЕ MODEL OF MODERN MUSICAL FESTIVAL IN KAZAKHSTAN

Көпбаев Әділет Нұрланалиұлы

*магистрант по специальности
7М02102-Инструментальное исполнительство,
Казахская национальная консерватория им. Курмангазы
Казахстан, Алматы
adiletkopbayev@gmail.com*
Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна
*кандидат искусствоведения,
доцент кафедры
«Традиционное музыкальное искусство»
Казахской национальной академии искусств
имени Темирбека Жургенова*

Аннотация. Предмет исследования – музыкальный фестиваль как специфическая форма коммуникации в современной культуре. Цель исследования - выявление культуротворческого потенциала музыкального фестиваля. В статье использовался эмпирически-аналитический метод исследования, посредством научного наблюдения, где результатом явилось активное непосредственное участие автора статьи в предмете исследования. Результаты статьи имеют практическую значимость, адресованы организаторам, участникам фестивалей, так как доказательная база – аргументация применимости результатов показана на конкретных примерах в реальных жизненных условиях, где материалы статьи могут способствовать лучшему пониманию действующих механизмов функционирования фестивалей современного искусства. Музыкальные фестивали создают благоприятные условия для глобального взаимодействия зрителей, слушателей посредством музыкального языка, что позволяет отнести подобные арт-форумы к разновидности музыкально-коммуникационного зрелища.

Ключевые слова. Фестиваль, музыкальное искусство, Open-air, города Казахстана, организация, аудитория.

Annotation. The subject of the research is a music festival as a specific form of communication in modern culture. The purpose of the study is to identify the cultural and creative potential of a music festival. The article used an empirical and analytical research method, through scientific observation, where the result was the active direct participation of the author of the article in the subject of research. The results of the article are of practical importance, addressed to the organizers, participants of festivals, since the evidence base – argumentation of the applicability of the results is shown by concrete examples in real life conditions, where the materials of the article can contribute to a better understanding of the current mechanisms of functioning of contemporary art festivals. Music festivals create favorable conditions for the global interaction of viewers and listeners through musical language, which makes it possible to classify such art forums as a kind of musical and communication spectacle.

Key words. Festival, musical art, Open-air, cities of Kazakhstan, organization, audience.

Кіріспе

Қазақстанда музыкалық фестивальдер айтарлықтай танымалдыққа ие. Елімізде көрерменді қызықтыратын осы музыкалық фестивальдер. Сонымен қатар осы тұрғыдан алғанда, бұл бағыттағы жобалардың мысалдарын пайдалана отырып, фестивальдерді ұйымдастырудың табысты формулаларын іздеудің мағыналы.

Әдебиеттерге шолу

Фестиваль формасының (атап айтқанда, музыка) және фестиваль қозғалысының тарихи қалыптасуы мен дамуы бұрын дербес зерттеу тақырыбы ретінде қарастырылмаған. Бұл мәселенің белгілі бір аспектілерін Й. Хейзингтің (ойын негізіндегі мерекелік көріністің пайда болуы туралы мәселе) [1], XIX-XX ғасырлар тоғысындағы фестивальдік көркемдік тәжірибенің процестері И.А.Азизян, А.Арто, Дж.Кокто, А.М.Меньшиков және т.б. жарияланымдарында қарастырылады [2, 3, 4, 5].

1930-2010 жылдар аралығындағы Америка, Еуропа және Ресейдегі фестиваль жобалары электронды ресурстардың интернет жүйесінде ұсынылған.

Негізгі бөлім

Музыкалық фестивальдердің табысты болуының критерийлерінің бірі олардың кең ортадағы танымалдылығы болып табылады. Мысалы, Алматыда (Қазақстан) 1990-2005 жылдар аралығында, одан кейін 2023 жылдан бері жыл сайын ұйымдастырылып келе жатқан «Азия дауысы» халықаралық музыка фестивалі көпшілікке белгілі. Фестивальдің жанрлық диапазоны: поп, рок, джаз және фольк.

Азиядан, Шығыс Еуропадан, Африкадан, Латын Америкасынан және т.б. орындаушылар қатысады. Бұл оның өзіндік ерекшелігін, сауатты PR қолдауға ие екенін, беделі мен мінсіз ұйымдастырылуын көрсетеді.

Мүлде басқа жоспар мен ауқымдағы міндеттер де болады, мысалы, «Рухани қазына» фестивалін ұйымдастырушылар Түркістан қаласының оң имиджін қалыптастыру мақсатын көздеді. Қала тұрғындарының, олардың өмірі мен құндылықтарының тартымды бейнесін жасау үшін оңтайлы құрал таңдалды. Расында фестиваль толығымен қолайлы форма болып шықты. Қажетсіз концертке көрермен жинау ғана емес, жанды қарым-қатынасты тудыру, қала мәдениетін дамыту және өнер кеңістігін құру үшін жобаларға қызығушылық танытқан азаматтардың барынша көп қатысуы маңызды болды. Дәл осы қалалық қауымдастықтарда Түркістан 2022 ж. «Рухани қазына» республикалық фестивалі арқылы дәстүрлі музыкаға деген сұраныстар жауабын тапты. Сайттар дайындалды, бағдарламалар жасалды, шығармашылық идеялар ұсынылды, сондықтан фестивальді дайындау туризмді дамытудың бастапқы нүктесі болды.

Фестиваль бағдарламасын жоспарлау кезінде ұйымдастырушылар танымал суретшілерді шақырады, өйткені фестиваль жаңа таланттарды ашуға және жас жұлдыздарды іздеуге арналған алаң болып табылады.

Кейбіреулер үшін бұл «жартылай жұмыс күні» болып табылады, яғни, басты міндет - сұранысқа ие мазмұнды бағалай білетіндер аудиториясын қамтамасыз ету, егерде бұл жас талант болса, оған жан-жақты қолдау көрсетіледі.

Жаңа есімдерді ашуды оқу іс-әрекетінің бір түрі – басты міндет етіп қоятын фестивальдер де бар, мысалы, «Дарын» қосымша білім беру орталығы ұйымдастырған облыстық «Жас музыкант» фестивалі осы мақсатта жұмыс жасайды. 1967 жылдан бері Орал қаласында «Жас музыкант» фестивалі жыл сайын өткізіліп келеді. Шығармашылық шараға фортепиано мен хорда орындау бойынша музыка мектептері мен өнер мектептерінің оқушылары қатысады. Бұл фестивальдің мақсаты, ең алдымен, мәдени-танымдық, яғни, мектеп оқушылары үшін жақсы және өзекті музыкамен жақсы фестиваль құру болып табылады. Осыған байланысты броньдау процесі айтарлықтай күрделі және ұзақ. Әрине, былайша айтқанда кішкентай музыканттарға кумирге айналатын бірнеше танымал есім болуы керек. Ол үшін көрермендерге мүлде бейтаныс жұлдыздар да, танымал әртістер де бар жақсы тізім жасалуы керек.

«Пікірлестерге арналған» фестивальдердің форматы да қызықты, өйткені қатысушылар фестивальдің ұйымдастырушылары да, көрермендері де болып табылады, мәселен, ұйымдастыру жарналарын төлейді, тамақ, тұру, көлік, дыбыс және жарық мәселелеріне көмектеседі, достарын өздері жинайды, өздері өнер көрсетеді, шеберлік сабақтарын жүргізеді, дәрістер оқиды. Сонымен қатар, мұндай фестивальдердің аудиториясы өте үлкен, көп жылдық тарихы бар болуы мүмкін. Мұндай жобалардың қатарында Қостанай қаласындағы 25 жылдық Jazz Vomond халықаралық фестивалі де бар. Мақала авторы 2017 жылы аңызға айналған Яков Хан жетекшілік ететін Big Band құрамында осы фестивальге қатысқан.

Фестивальдің өтетін орны да оны бағалайтындар арасында тартымды имидж қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Мысалы, Алматыда жыл сайынғы ашық аспан астындағы «Көк-Төбе операсы» классикалық өнер фестивалі соңғы жылдары үлкен танымалдылыққа ие болды: әр елдің опера әуесқойларын Абай атындағы Қазақ ұлттық опера және балет театры әртістерінің және арнайы шақырылған қонақтар – әлемдік опера сахнасының жұлдыздарының өнерлері қызықтырады. Басқаша айтқанда, фестивальдің өтетін орны концептуалды тұрғыдан өте маңызды, пленэр жағымды және керемет сезім туғызады. Мақала авторы (Қ.А.) да 2023 жылы Абай атындағы ҚазҰТОБ оркестрінің құрамында осы фестивальге қатысқан болатын. Әрине, кез келген іс-шараны ұйымдастырушы open-air (ашық ауада) техникалық жағынан қиынырақ екенін түсінеді, өйткені бәрін өз бетімен ұйымдастыру керек, атап айтқанда, қоршау, киім-кешек бөлмелері, электр қуаты және т.б. - жабық кеңістіктерде не бар, сонымен қатар сауатты саундчек (дыбысты реттеу) жүргізу. Дегенмен, жаздағы open-air (ашық аспа астында) жабық кеңістікке қарағанда мың есе жағымды.

Сондай-ақ, Көпбаев Әділеттің өзі қатысқан «Сүйікті қаламыздың жазғы музыка 2023» Ашық аспан астындағы фестивалінің 2023 жылға арналған бағдарламасын ұсынамыз.

Кесте № 1. «Ашық аспан астындағы кештер»

№	Композитор, шығарма	Орындаушылар	Дирижерлар
1	С. Мұхамеджанов. «Шаттық Отаны» (симфониялық поэма)	оркестр	Н.Байбусинов
2	Ахмет Жұбанов, Латыф Хамиди. «Абай» операсынан «Той бастар»	Оксана Давыденко, Төлеген Рахымбаев	Н.Байбусинов
3	Ахмет Жұбанов, Латыф Хамиди. «Абай» операсынан «Қарлығаш»	хор	Н.Байбусинов
4	Евгений Брусиловский. «Қыз Жібек» операсынан «Шегенің термесі»	Болат Букенов және Дархан Жолдыбаев	К. Исмаилов
5	Евгений Брусиловский. «Қыз Жібек» операсынан Жібектің ариясы «Гакку»	Айгерим Шарипбек	К. Исмаилов
6	Евгений Брусиловский. «Қыз Жібек» операсынан «Былқылдақ» көрінісі	балет	К. Исмаилов
7	Жаяу Мұса. «Ақ сиса»	Т. Рахымбаев, А. Жабагин, М. Саматов	К. Исмаилов
8	Манарбек Ержанов. «Қуанамын»	А.Шагарова, М.Ерланова, А.Қуаншалиева	Р. Кабылбай
9	Абай әндерінен поппури. А capella - «Желсіз түнде жарық-ай», «Көзімнің қарасы»	Дархан Жолдыбаев, Болат Қанағатов, Тахауи Рахметов, Фархат Кубиев	
10	«Алтын бүркіт биі» («Танец золотого орла»)	Рустем Иманғалиев, соло на барабане Мұхаммедбатыр Балтабайұлы	
11	Нұрғиса Тілендиев. «Ақ шағала»	Жамиля Баспакова	Н.Байбусинов
12	Ескендір Хасанғалиев. «Сағындым сені»	Е. Рза, Б. Абитов, М. Саматов.	Р. Кабылбай
13	Евгений Брусиловский. Adagio «Козы Көрпеш-Баян сұлу» балетінен	Асель Аскарова, Азамат Аскаров	Н.Байбусинов
14	Нұрғиса Тілендиев. «Сарыжайлау»	Дина Хамзина	Н.Байбусинов
15	Ілья Жаканов. «Даниярдың әні»	Нургалым Аманбай, Фархат Кубиев, Ислам Хамзаев	Р. Кабылбай
16	«Гулдерайым»	Венера Алпысбаева	Н.Байбусинов
17	Тілес Қажығалиев. «Қыз қуу» симфониялық поэмасы	оркестр	Н.Байбусинов
18	Халық әні «Гауһартас»	Гүлзат Даурбаева	Н.Байбусинов
19	Нұрғиса Тілендиевтің «Махамбет» поэмасына қойылған «Ұлы дала аңыздары» балетінен көрініс	балет әртістері, белді солист Архат Аширбек	Н.Байбусинов
20	М. Төлебаев. «Біржан-Сара» операсынан «Мереке биі»	хор, балет	
21	Александр Зацепин, сөзі Ж. Молдағалиев. «Гүл Алматы»	Все участники	Н.Байбусинов

Фестивальді ұйымдастырушылар үшін орын және нақты орта ғана маңызды емес, сонымен қатар, ең алдымен, іс-шараны ашық аспан аясында өткізу керек пе, әлде жабық ғимаратта, павильонда өткізу керек пе дегеннің өзі принципті шешім болып табылады. Музыкалық фестивальдің жарқын мысалдарының бірі ретінде Қазақстанның елордасы Астанада 2017 жылғы 10 маусым мен 10 қыркүйек аралығында Халықаралық көрмелер бюросының (ХКБ) демеушілігімен өткен ЭКСПО-2017 халықаралық мамандандырылған көрмесін айтуға болады. Көрменің тақырыбы – «Болашақ энергиясы». Ұйымдастырушылар мәдени-ойын-сауық бағдарламасын Қазақстан мәдениетінің алуан түрлілігін көрсететіндей етіп әзірледі, оркестрлер, шығармашылық топтар, эстрадалық орындаушылар және т.б. кеңінен ұсынылды. Үш негізгі орын - амфитеатр, «Энергия холл» және Конгресс орталығы. Осы павильондарда бірқатар іс-шаралар өтті:

- «Ұлы дала симфониясы» фестивалі, онда қазақ композиторларының шығармалары орындалды;
- GAKKU Т.К. қазақстандық эстрада орындаушыларының концерт-фестивалі;
- Энергия холлда өткен The Spirit of Tengri заманауи этникалық музыка фестивалі;
- JAZZIA 2017 джаздық музыка фестивалі.

Қазақстанда әлі күнге дейін ұйымдастырушыларды ірі фестивальдер үшін құрылған инфрақұрылыммен қамтамасыз ететін арнайы компаниялар жоқ. Сорос-Қазақстан қоры – өнерді дамытуға қыруар қаржы құйып отырған қазақстандық нарықтағы ұйымдардың бірі. Кең ауқымды фестивальдің мысалдарының бірі - бұл Құрылтайдың 25 жылдығы (2020 ж.) аясындағы көп жанрлы бірлескен The Buhars музыкалық жобасы. Авторлар тек қазақтың халық аспаптары мен орындаушылардың дауысын пайдалана отырып, заманауи дыбыс жазу және заманауи әндердің дыбыс өңдеу мүмкіндіктері арқылы бүгінгі күнді көрсетуге тырысты.

Зерттеу нәтижелері

Адамдарға ұнайтын және оларды баурап алатын жарқын жоба жасаңыз. Біз үш тұғырға – **мазмұнға, кеңістікке, қарым-қатынасқа** сүйенуіміз керек. Мазмұн деп тек музыкалық құрамдас бөлікті ғана емес, күтілетін іс-әрекеттердің бүкіл көлемін айтамыз. Кеңістік - бұл өте маңызды нәрсе және бұл жерде біз тек дизайн шешімдері мен көрнекіліктер туралы ғана емес, сонымен қатар мерекені өткізуге қолайлы орынды таңдау, оның іс-шараға дұрыс жабдықталуы, қоршаған ортаға сәйкестігі, навигацияның қарапайымдылығы, интуитивті макет, ыңғайлы аймақтарға бөлу туралы да айтып отырмыз. Ал ең маңызды құрамдас бөлігі, бұл - коммуникация. Бұл әдіс бізге Батыстан келді: адамдарға тек тақырыпты (мазмұнын) және қарым-қатынас үшін орын (кеңістік) беріңіз - содан кейін олар бәрін өздері жасайды. Қатысу – өзекті фестивальдердің басты үрдісі. Мұның жарқын мысалы ретінде Al Jazz Symphony эстрадалық симфониялық оркестрі, Қазақстан Республикасының мемлекеттік академиялық симфониялық

оркестрі, мемлекеттік үрмелі аспаптар оркестрі және Қазақстан Республикасының Президенттік оркестрі, Құрманғазы атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық халық аспаптар оркестрі және «Сазген сазы» фольклорлық-этнографиялық ансамблі сынды арнайы шақырылған фестиваль қонақтары, әр түрлі оркестрлер қатысатын жыл сайынғы «Оркестрлер шеруі» фестиваль жобасын атауға болады.

Бұл фестиваль мұнда кеңістіктің «жүргізу функциясына» ие болуымен ерекшеленеді, яғни оркестр спектакльдерінде дефиле қолданылады және сценарист пен дыбыс режиссерінің жұмысы маңызды, мұнда музыкалық туындының жеке және топтық бөліктері есепке алынады, музыканттар жасаған «сурет» маңызды және аранжировкада музыкалық аспаптың тембрлік ерекшеліктері ескерілуі керек. Сондай-ақ, әдетте орындаушылар актерлік шеберліктерін көрсететін сюжеттік сценарий ойластырылады. Тіпті тыңдарман қауымды концерт процесіне тарту сәттері де бар.

Әдебиеттер тізімі

1. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга. Общ. ред. и послесл. Г.М. Тавризян. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
2. Азиян И.А. Поиски синтеза искусств // Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – С. 245-306, 333-345
3. Арто А. Театр и его двойник. – М.: Мартис, 1993.
4. Кокто Ж. Петух и Арлекин. – СПб.: Кристалл, 2000. – С. 609-612.
5. Меньшиков А.М. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.01 / РАТИ (ГИТИС). – М., 2004. – 20 с.

III СЕКЦИЯ

Қазіргі музыка өнерінің даму болашағы Перспективы развития современного музыкального искусства Prospects for the development of modern musical art

УДК 78.03

ҚАЗІРДЕГІ ҚАЗАҚ ЭСТРАДАЛЫҚ ҰЛТТЫҚ СТИЛІНДЕГІ ӨЗГЕРІСТЕР

Р.Б. Шиндаулова

*Философия ғылымдарының докторы,
«Эстрадалық вокал» кафедрасының профессоры
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан*

Аннотация. Мақаланың тақырыбы – қазіргі қазақ эстрадасындағы ұлттық стильдің трансформациясы, оның жаһанданумен, жаңа технологиялармен, т.б. байланысты модификациясы талданады. Жұмыстың мақсаты – қазіргі қазақ эстрадасындағы ұлттық стилі модификациясының полисинтетикалық сипатын анықтау. Әдістемелік база: этномузыкалық, тарихи-мәдени тәсілдер, талдау, синтез. Қазіргі поп мәдениеттегі жанрлық-стильдік ерекшеліктерінің қазақтың дәстүрлі көркемдік мәнерлеу құралдарымен синтездену процестері денделген. Бұл, өз алдына, автор үшін қазіргі шоу-бизнестегі полистильдік музыкалық фолк-концепциясы қалыптасты деген ойды айтып, келесідей тұжырымдауға негіз берді: дәстүрлі ән элементтерінің әлемдік поп жанрларымен белсенді интеграциялануы – қазіргі қазақ эстрадасының полистильдік сипатта болуына себепші. Материалды өнер университеттерінің оқу процесінде және ғылыми зерттеулерде пайдалануға болады.

Түйін сөздер: полисинтетикалық музыкалық фолк-концепция, трансформация, ұлттық стиль, поп-музыка.

ПРОЦЕССЫ МОДИФИКАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ КАЗАХСТАНСКОЙ ЭСТРАДЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Р.Б. Шиндаулова

*доктор филос. наук,
профессор кафедры «Эстрадный вокал»
Казахская национальная академия
имени Темирбека Жургенова
Алматы, Казахстан.*

Аннотация. Предметом статьи являются преобразования национального стиля в современной казахстанской эстраде, анализируются его модификация, связанная с влиянием глобализации, новых технологий и пр. Целью работы является выявление полисинтетического характера модификации национального стиля казахстанской эстрады. Методологическую базу составляют: этномузыковедческий, историко-культурологический подходы, анализ, синтез. Акцентируется внимание на процессах синтеза жанрово-стилевых особенностей современной поп-культуры со средствами художественной выразительности казахской традиционной культуры, что дало основание автору говорить о становлении полистилистической музыкальной фолк-концепции в современном шоу-бизнесе с последующим выводом: активная интеграция элементов традиционной песни с жанрами мировой поп-музыки приводит к полистилистическому характеру современной казахстанской эстрады. Материал может быть использован в учебном процессе вузов искусства и научных изысканиях.

Ключевые слова: полисинтетическая музыкальная фолк-концепция, трансформация, национальный стиль, поп-музыка.

MODIFICATION OF THE QAZAQ NATIONAL POP STYLE AT THE PRESENT TIME

Raushan B. Shindaulova

Doctor of Philosophical Sciences,

Professor of the «Pop Vocals» Department

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Almaty, Kazakhstan

sharabana1@mail.ru

Abstract. The article addresses transformation of the national style in modern Kazakh estrade; analyzed are its modification as affected by the globalization, new technologies, etc. The paper purports to identify the polysynthetic nature pertinent to the national style modification in the Kazakh pop music. The methodological base consists of ethnomusicological, historical and cultural approaches, analysis, synthesis. Focus is put on the synthesis of the modern pop culture's genre-stylistic features with the artistic expression means of Kazakh traditional culture, which affords basis for the author to state the polysynthetic musical folk concept in modern show business and conclude as follows: the multi-stylistic nature of modern Kazakh pop music is due to active integration of traditional song elements with the world pop music genres. This study can be used in the educational process of art universities and scientific research.

Keywords: polysynthetic musical folk concept, transformation, national style, pop music.

На рубеже XX-XXI в.в., на фоне изменившихся социально-экономических условий, вызванных распадом советской государственности и получением Казахстаном независимости, усилившимся влиянием глобализации и стремлением национальных государств к самоидентификации, стали происходить трансформационные процессы и в музыкальном искусстве, в том числе, в области казахстанской эстрады. Общие тенденции эпохи, связанные с мультикультурализмом, развитием IT-технологий, сохранением самобытных, аутентичных особенностей национальных культур, повлекли за собой процессы модификации художественно-сценических средств выразительности эстрадного вокала, музыкального языка, инструментального сопровождения, танцевально-изобразительного ряда, синестезийной эстетики. Как отмечал Г. Орджоникидзе, «феномен взаимодействия традиционной музыки с современными музыкально-техническими средствами проявляется в разных стилистических направлениях и составляет основу формирования национального авангарда» [1, с. 75-76].

Современное традиционное музыкальное искусство, как часть казахстанской эстрады, с одной стороны, тесно связано с древней традицией, с другой стороны, представляет собой перманентно эволюционирующее музыкально-творческое явление. В свете многовекового опыта, очевидно, что традиционное музыкальное искусство неизбежно будет развиваться, обогащаться новыми качествами, средствами выразительности, приобретая современный, модифицированный потенциал. Сегодня традиционное музыкальное искусство входит в общий контекст массовой музыкальной культуры и отражает мировые тенденции вестернизации и глобализации. В этом проявляются его новые черты. В творчестве казахстанских композиторов наблюдается создание новых произведений в жанрах и стилях, не свойственных фольклорной традиции. Этот процесс следует рассматривать как составную часть общего процесса трансформации и развития казахской традиционной музыки, претерпевающей коренные метаморфозы в современных реалиях.

За последние 20 лет устойчивой частью казахстанского шоу-бизнеса стало исполнение этно-фольклора, этно-джаза, этно-фьюжн, фолк-рока, электро-фолка и т.д., увеличилось количество музыкальных коллективов, работающих в этом стиле. Приставки «этно», «фолк», очевидно, в казахстанском шоу-бизе стала мейнстримом.

В 21 веке казахская музыкальная сцена претерпела значительные изменения, отражающие сложные глобализационные, социокультурные и экономические изменения в стране. Эстрадные певцы Казахстана, сохранив свою национальную идентичность, начали активно адаптировать свои творческие возможности под влиянием мировых музыкальных тенденций. Эта трансформация затронула не только музыкальные жанры и стили, но также менталитет и имиджевую эстетику исполнителей.

Одним из главных аспектов трансформации является интеграция элементов западной поп-культуры в музыкальное творчество казахстанских артистов. Это отражается в разнообразии стилей и жанров: от электронной и танцевальной музыки до хип-хопа и R&B, которые пронизывают репертуар местных исполнителей. Исследователи К.К. Досанова и Г.Т. Альпеисова отмечают, что: «в современной казахской песне переплетены традиции национального певческого искусства и музыки для развлечения европейского типа. Постепенно создается новая стилистика на основе сочетания различных стилиевых слоев. Поэтому в современной песне нашло свое отражение острое противоречие во взаимодействии разных пластов: традиций и различных стилей. Самый важный элемент, который подвергся изменению – ритм. В казахской эстрадной песне, написанной на родном языке, происходит столкновение между ритмами аккомпанемента (позже ритм бит) и музыкально-поэтической организацией традиционной песни, между особенностями казахской стихотворной системы и ее мелодическим выражением» [2, с. 26].

При этом важным аспектом остается сохранение традиционных музыкальных элементов казахской культуры, которые входят в современные произведения и придают им уникальность.

С всеобщей доступностью Интернета и цифровых платформ стал прогрессировать сам шоу-биз, музыкальный контент, – с точки зрения способов его продвижения, охвата широкой аудитории и дальнейшей популяризации творчества артистов. Социальные сети, видеохостинги и сервисы потоковой передачи музыки, стриминговые платформы становятся основными каналами коммуникации с аудиторией, а также площадками для самовыражения и создания имиджа для поп-исполнителей Казахстана.

На усилившееся влияние современной европейской музыкальной культуры на рубеже XX-XX в.в., как рефлексия, стала укрепляться и традиционная культура, органично вбирая некоторые особенности музыкального языка активно интегрирующегося в казахстанский шоу-биз-контента западной поп-культуры. Стали появляться вокально-инструментальные фолк-ансамбли («Нур-Мукасан», «АБК», «Уркер»), пропагандирующие популярные народные песни по-новому в своих произведениях. Новизна выражалась, прежде всего, в синтезе мелодико-интонационных, ритмических особенностей казахского (шире – тюркского мелоса), народных казахских инструментов – домбры, кобыза, шан-кобыза, сыбызгы и др., с типичными для различных направлений поп-музыки (рок, джаз, фьюжн, R&B и др.) художественными средствами выразительности. На наш взгляд, речь идет о становлении выраженной *полисинтетической музыкальной фолк-концепции*, которая начинает приобретать парадигмальные черты. Этот полисинтез средств художественной выразительности, отобранный из архаичных пластов традиционной музыки, воинских танцев, современного эстрадного музыкального искусства, а также некоторых элементов актерской игры можно увидеть в разном

соотношении в творчестве этно-фолк-ансамблей: «Дос Мұқасан», «Отырар сазы», «Сазген сазы», «МузАРТ», «Жігіттер», "Тұран" «Қоңыр Тобы», «Байтерек», «АРС-Бакай», «Заман», «Каспий», «Арнау», «САТ», «ХасСақ», этно-рок группе «Ұлытау», «Алдаспан», «Tigrahaud», этно-фьюжн группе «Magik Of Nomads», этно-хаус группе «Асыл», нео-этно-фолк группе «Arkaim» и др. Необходимо вспомнить и предтечу фолк направления в современной казахстанской эстраде: таких ярких исполнителей, как Батырхан Шукенов, Мадина Ералиева, Сакен Калымов, Шахизада, Нурлан Абдуллин и др. В этом же русле осуществляют свою деятельность певцы: Мадина Садуакасова, Айгуль Иманбаева, Акылбек Жеменей, Алтынай Жорабаева, Тамара Асар, Макпал Исабекова и др.

В то же время творческая статусность и внешняя репутация казахской традиционной песни на эстраде в несколько раз укрепились, благодаря возвращению на Родину артистической части казахской диаспоры из Монголии, Узбекистана, Китая, Турции и других соседних стран, которые, находясь за рубежом, мотивированы были сохранить аутентичные черты своей культуры. Появились новые исполнители – Шаба Аденкулқызы, Жулдыз Бакытжанова, группа «Орда» и др., выступающие не только как исполнители, но и как авторы собственных песен. Музыкальный контент фолк-эстрады обогатился давно забытыми интонациями народных песен, исполняемых возвратившимися на историческую Родину казахов, сумевших сохранить и передать хотя бы часть музыкального наследия предков.

Вообще тенденция синтеза древних архаичных пластов традиционной музыки с новыми, современными течениями стала трендовой у современных исполнителей. В некоторых случаях музыканты используют навыки горлового пения совместно с народными инструментами (шанкобыз, сазсырнай, шертер, жетыген и др.), которые звучат в современных аранжировках. Например, в этом ключе работали и работают многие музыканты, как правило, мужчины: Едиль Кусаинов, Ержан Жаменкеев, Бауржан Бекмуханбетов, Абзал Аркыбаев и др. Однако в последнее время на авансцену стали выходить женщины – Анара Касымова, Гульнур Оразымбетова, впервые исполнившая вокальную композицию «Коркыт ата» в проекте «Жас қанат», синтезировав традицию горлового пения со способом эстрадного пения и «шаманскую» ритуальную пластику. В творчестве этно-фолк-ансамблей "Тұран", «ХасСақ», «Хазар» появляется такой стиль, как «разговор горлом» или, как мы бы обозначили, *«горловой речетатив»*.

Музыковед Т. Тоқжанов пишет, что в этнофольклорных коллективах широко используется «гортанный метод пения в полутон с легкой вибрацией («манырама»)» [3, с. 30]. Исследователь С.К. Майгазиев отмечает, что в числе причин использования горлового пения в этно-фолк-ансамблях являются обращение к древнетюркскому искусству горлового пения, который позволяет «производить звук через гортань и грудную клетку».

Вторая причина «показывает в композиции музыкальные особенности региона (Алтай-Тарбагатай)» [4, с. 28].

Еще один яркий пример использования в песнях национальных инструментов - домбры, глиняного рожка, шанкобыза и қылқобызa показал Қыдырaли Болман в собственном творчестве на международном конкурсе "Азия дауысы" в конце 1990-х годов, где в песне «Сүгір жырау» им был предложен уникальный пример использования фольклора.

Говоря о целостном полисинтетическом влиянии извне на казахстанский эстрадный вокал, – как то: зарубежной поп-культуры, музыкальной драмы, звукорежиссуры и пр., – необходимо отметить тенденцию внутренней эволюции жанров, в частности, казахской песни. Существенно изменились метроритмическая и интонационная составляющие, по-новому зазвучала музыкальная ткань оркестрового сопровождения, участились коллаборации с другими группами инструментов. Значительные новации коснулись и системообразующих принципов музыкального языка. В данный период наблюдается тенденция к усложнению привычных приемов аранжировки, что, несомненно, отражает влияние европейской музыки. На первый взгляд это кажется механизмом разрушения этнического мелоса, его интонационного строя, но в то же время указанные новации приносят новое тематическое содержание в казахскую песню, расширяют ее жанровый состав и музыкальную лексику. Следует отметить особую значимость аранжировок произведений музыкальной эстрады. По словам исследователя Г. Б. Абдрахман, аранжировки, которые «фактически гармоничны по текстуре, имеют более отзывчивые, метрически акцентированные моменты мелодии, доступны для массового принятия песенной формы, которая целенаправленно устанавливается «в качестве эталона» посредством массового распространения музыки, и представляют собой успех в достижении национального и международного песенного синтеза». [5, с. 83].

Безусловно, этому способствовал расцвет музыкальных цифровых технологий. Инновационные, по сути, они существенно изменили методы творения, производства (цифровая аудиообработка, запись и редактирования звука), программного обеспечения: DAW (Digital Audio Workstation секвенсоры) и др., создания продуктов (видеоклипов, фонограмм и пр.), маркетинга и потребления музыки. Вот некоторые из основных областей цифровых технологий в музыке: цифровые музыкальные инструменты (MIDI-контроллеры, электронные инструменты и пр.), распределение продукта по сети сбыта (дистрибуция), потоковые передачи (стриминги) на платформах Spotify, Apple Music, YouTube и т. д.; технологии искусственного интеллекта, которые открывают уникальные возможности для индустрии шоу-бизнеса.

Современное традиционное казахстанское эстрадное искусство, эволюционируя в условиях глобализации, синтезирует широкий жанрово-стилевой спектр современной поп-музыки, обогащая репертуар, средства

художественной выразительности, музыкальный язык, семантику, но при этом, стремясь сохранить свою самобытность и внутреннюю целостность. Полисинтетический характер непосредственно самой казахской эстрадной песни, а также музыкальных концепций многих казахстанских этно-фолк коллективов делает эстрадные программы креативными и дают творческий импульс к созданию успешных трендов в ближайшей перспективе.

Список использованных источников:

1. Орджоникидзе, Г.Ш. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке / Г. Ш. Орджоникидзе // Музыкальный современник. Вып.1. М.: Советский композитор, 1973. с.144-180.
2. Досанова, К.К. Вокально-инструментальное исполнительство в Казахстане: исторический обзор / К.К. Досанова, Г.Т. Альпеисова. // Искусствознание: теория, история, практика. – 2022. – № 3 (35). – С. 24–31.
3. Тоқжанов Т.Т. Сырлы сарын. (Музыкалық-этнографиялық жинақ). Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 264 б.
4. Майгазиев С. К. Қазіргі қазақ эстрадасындағы этнофольклорлық тенденциялар (этнофольклорлық ансамбльдер шығармашылығы негізінде). 6D041600 – Өнертану. Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация. Алматы, 2020. 141с
5. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 176 с.

УДК 784.7

ПОТЕНЦИАЛ РАЗВИТИЯ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПОП-МУЗЫКИ

Закия Сапенова

старший преподаватель

Казахской национальной академии искусств

им. Т. Жургенова, г. Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье рассматривается взаимодействие традиций и инноваций в аспекте формирования и развития казахской традиционной поп-музыки, репрезентирующей страну на международном уровне. Основываясь на классификации композиторских песен «Великого американского песенника», предложена теоретическая модель отбора репертуара в аналогичный казахстанский сборник. Проблема соотношения этнической и интернациональной составляющих частей выдвигает требования тщательного и скрупулезного рассмотрения основных

параметров песен-претендентов. В данной работе применены методы анализа и сопоставления музыкального материала американского и казахстанского эстрадного вокального искусства. Автор представил интересное теоретическое исследование, которое привлекает внимание и интерес к потенциальной разработке антологии казахстанской эстрадной песни, тем самым способствуя расширению как национальной, так и международной аудиторий. Выведенные на основе анализа и оценки предварительные результаты показали примерные критерии отбора произведений эстрадного жанра в творчестве казахстанских композиторов в «Великий казахстанский поп-песенник». Результаты исследования помогут систематизировать эстрадный песенный материал, укрепить достижения между культурами, не теряя при этом уникальных аспектов казахской музыкально-культурной самобытности, при этом продвинуть имидж Казахстана на международном уровне. Статья предназначена как для специалистов в области музыкального искусства, педагогики и индустрии шоу-бизнеса, так и для широкого круга читателей.

Ключевые слова: казахское эстрадное музыкальное искусство, казахская традиционная поп-музыка, музыкальная традиция, музыкальная инновация.

ҚАЗАҚТЫҢ ПОП МУЗЫКА ДӘСТҮРІНІҢ ДАМУ ӘЛЕУЕТІ

Закия Сапенова

аға оқытушы,

Темірбек Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясы,

Алматы, Қазақстан.

e-mail sapenova@mail.ru

Аннотация. Мақалада елімізді халықаралық деңгейде танытатын қазақтың дәстүрлі эстрадасының қалыптасуы мен дамуы аспектісінде дәстүрлер мен инновациялардың өзара байланысы қарастырылған. «Ұлы Америка ән кітабындағы» композиторлық әндердің жіктелуіне сүйене отырып, ұқсас қазақ әндер кітабына репертуар таңдаудың теориялық үлгісі ұсынылады. Этникалық және интернационалдық құрамдастардың арақатынасы мәселесі үміткер әндердің негізгі параметрлерін мұқият және мұқият қарастыру талаптарын алға қояды. Бұл жұмыста американдық және қазақстандық эстрадалық вокал өнерінің музыкалық материалын талдау және салыстыру әдістері қолданылады. Автор қазақ эстрадасы әндерінің антологиясының әлеуетті дамуына назар аударып, қызығушылық танытатын, сол арқылы ұлттық және халықаралық аудиториялардың кеңеюіне ықпал ететін сапалы теориялық зерттеуді ұсынды. Талдау мен бағалаудың алдын ала нәтижелері «Ұлы қазақ ән жинағындағы» қазақ композиторларының

шығармаларындағы эстрадалық жанрдағы шығармаларды іріктеудің шамалас өлшемдерін көрсетті. Зерттеу нәтижелері эстрадалық ән материалдарын жүйелеуге, қазақтың музыкалық және мәдени болмысының бірегей аспектілерін жоғалтпай, мәдениеттер арасындағы жетістіктерді нығайтуға және Қазақстанның халықаралық деңгейде имиджін ілгерілетуге көмектеседі. Мақала музыка өнері мен педагогика саласының мамандарына да, қалың оқырман қауымға да арналған.

Түйін сөздер: Қазақ эстрадалық өнері, қазақтың дәстүрлі эстрадасы, музыкалық дәстүр, музыкалық инновация.

PERSPECTIVES OF THE KAZAKH TRADITIONAL POP MUSIC

Zakiya Sapenova

Senior Lecturer of Temirbek Zhurgenov

Kazakh National Academy of Arts,

Almaty city, Kazakhstan.

e-mail sapenova@mail.ru

Abstract. The article examines the interaction of traditions and innovations in the aspect of the formation and development of Kazakh traditional pop music, representing the country at the international level. Based on the classification of composer's songs in the Great American Songbook, a theoretical model for selecting repertoire for a similar Kazakh songbook is proposed. The problem of the relationship between the ethnic and international components puts forward the requirements for a careful and scrupulous consideration of the main parameters of the candidate songs. This work uses methods of analysis and comparison of musical material of American and Kazakh pop vocal art. The author has presented a qualitative theoretical study that draws attention and interest to the potential development of an anthology of Kazakh pop songs, thereby contributing to the expansion of both national and international audiences. The preliminary results derived from analysis and evaluation showed approximate criteria for selecting works of the pop genre in the works of Kazakh composers in the “Great Kazakh Songbook”. The results of the study will help systematize pop song material, strengthen achievements between cultures, without losing the unique aspects of Kazakh musical and cultural identity, and promote the image of Kazakhstan at the international level. The article is intended both for specialists in the field of musical art and pedagogy, and for a wide range of readers.

Key words: Kazakh pop music art, Kazakh traditional pop music, musical tradition, musical innovation.

Введение

Начиная со второй четверти прошлого века, казахская музыкальная культура пополнилась новым для нее направлением поп-музыки, сочетающей в себе черты традиционного профессионального музыкально-

поэтического и современного зарубежного массового искусства. Если традиционная песенная культура явилась результатом тысячелетнего отбора и кристаллизации основных черт музыкальной самобытности казахского народа, то современная казахстанская массовая культура демонстрирует поразительные успехи за короткий период, охватывая лишь одно столетие. Тем не менее, органическое сочетание казахских традиций и зарубежных инноваций представлено немалым количеством выдающихся произведений эстрадной музыки, которую принято укладывать в рамки жанра «world music», или этнической музыки. Смена парадигмы после октябрьской революции 1917 года повлекла за собой не только вовлечение в европейскую музыкальную систему, но и в американскую коммерческую культуру развлечений. На заре становления национального эстрадного искусства широкая палитра выразительных средств и музыкальных форм традиционной музыки явилась благодатной почвой для взращивания локальной поп-музыки, выдвигая имена выдающихся исполнителей, в числе которых немало и традиционных исполнителей - Амре Кашаубаев, Жамал Омаров, Куляш Байсеитова и др.

Сегодня многие представители казахского народа являются исполнителями мирового уровня и победителями международных музыкальных и песенных концертов, в их числе Димаш Кудайберген, Данелия Тулешова, Ержан Максим, Иманбек Зейкенов, Адиль Жалелов (Скриптонит) и другие. В марте 2019-го года, к 10-летию двусторонних отношений между Республикой Казахстан и Княжеством Монако, Посольство Казахстана во Франции организовало концерт, демонстрирующий традиционную культуру и музыку стран Центральной Азии. Шоу было организовано с целью презентации культуры Казахстана неказахской аудитории. Кроме того, правительство Казахстана проводит огромную работу по систематизации и сохранению казахской традиционной музыки в рамках программы культурного наследия «Мәдени Мұра/Культурное наследие» (2004 г.) и других важнейших проектов.

Несмотря на горизонтальные межкультурные и вертикальные хронологически эпохальные взаимодействия, казахская музыка по-прежнему сохраняет свои уникальные, отличительные от других особенности, вследствие чего она четко узнаваема даже среди родственных центрально-азиатских и монгольских музыкальных культур [4, с. 376]. Ярким примером музыкальной связи является казахский джаз, который, несмотря на значительное западное культурное влияние, развился как выдающееся авангардное культурное движение, хотя и столкнувшись в свое время с большим сопротивлением [5, с. 1]. «Бумеранг» был первым казахстанским джаз-бендом, который начал с подпольных концертов в Алматы в кафе и ресторанах. Со временем джазовые фестивали были организованы по всей стране, включая знаменитый Jazzystan, который собрал известных музыкантов из Великобритании, Израиля, Европы и других стран.

Блестящие успехи молодых казахстанских эстрадных вокалистов на международном уровне свидетельствуют о завершении стадии формирования национальной поп-музыки и демонстрируют потенциальные возможности в обозримом будущем. Так, систематическое участие и победы наших исполнителей в четырех основных профессиональных состязаниях географии мира – европейских: Международном конкурсе молодых исполнителей популярной музыки «Новая волна», в составе жюри которого представлены ведущие мировые композиторы, певцы, деятели шоу-бизнеса; «Славянском базаре», детском «Евровидении»; тюркоязычном: «Тюрквидение»; азиатском – «I am a singer» и американском «The X-Factor» - способствуют продвижению локальной исполнительской школы эстрадного вокала. Вместе с тем, казахстанским исполнителям необходимо кристаллизовать казахстанский репертуар песен и установить национальные поп-стандарты для отражения этнической самобытности для участия в данных конкурсах. Кроме того, часто из-за неравномерности и непредсказуемости процесса формирования поп-традиций репертуарные списки могут различаться в зависимости от времени или места, хотя, как правило, в них все же преобладают наиболее популярные и распространенные произведения [13]. Более того, из-за неспособности учебных заведений и издательств достаточно быстро адаптироваться, в концертных программах и педагогическом репертуаре остаются произведения, которые сегодня кажутся незначимыми, а произведения, которые считаются актуальными, искусственно исключаются из него.

Материалы и методы

В рамках данного исследования были проанализированы два основных источника: практический - сборник «Великий американский песенник» («Great American Songbook»), включающий в себя основные поп-стандарты, а также теоретический - труд известного музыкального критика А. Уалдера «Американская популярная песня: великие инноваторы» («American Popular Song: The Great Innovators, 1900—1950») (1-е издание, 1972 года). Целью исследования явились определение (i) временных рамок выбора песен, (ii) степень их коммерческой популярности, (iii) критериев их канонизации, (iv) анализ их структуры и (v) характеристики композиторов и (vi) исполнителей. Целый комплекс методов исследования был применен в данной работе, в числе которых наблюдение, сравнение, индукция и дедукция, музыковедческий и исполнительский анализ и синтез и др.

Результаты

Согласно выводам исследования установлено следующее:

(i) временные рамки выбранных в песеннике песен ограничены 1920-ми и 1950-ми годами и определяют годы формирования американской классической поп-музыки, по-другому называемой традиционная поп-музыка, то есть период до господства рок-н-ролла;

(ii) степень коммерческой популярности песен сборника демонстрирует настолько высокий уровень, что, во-первых, они вошли в так

называемые «поп-стандарты» (музыкальное сочинение как часть общеизвестного поп-репертуара); во-вторых, представляют собой легко слушаемую музыку или легкую музыку (easy listening music), в-третьих, они действительно коммерчески успешны - проданы миллионы копий дисков с их исполнением;

(iii) касательно критериев канонизации песен сборника – кроме того, что они общепризнаны традицией, или классикой жанра, данные произведения не выходят из моды в течение почти столетнего периода, возвращаются в репертуар, составляя «золотую сокровищницу» американской поп-музыки, продолжая пополнять список успешных в продаже компакт-дисков. Одним их важнейших факторов канонизации явилось в 1992 году учреждение высшей награды музыкальной индустрии, музыкальной премии, ежегодно вручаемой американской Национальной академией искусства и науки звукозаписи - премии «Грэмми» «за лучший традиционный вокальный поп-альбом»;

(iv) анализ песен американского сборника (жанр, структура) показал следующее:

стиль песен – преимущественно выверенный, классически простой, где задача исполнителя ограничивается лишь донесением основной эмоции песни, без импровизации, тем более, без трансформации или усложнения песни в восприятия слушателя;

жанр – эстрадная песня для бродвейских мюзиклов, голливудских фильмов и ведущих звукозаписывающих студий американской коммерческой музыкальной индустрии конца XIX-го и начала XX-го веков, включающие целый ряд участников процесса, в том числе крупные нотоиздательские фирмы, торговые и рекламные агентства, специализирующиеся на лёгкой, развлекательной музыке, манера - в стиле традиционного попа, исполнялись сольным вокалистом (часто крунером), в сопровождении оркестра или небольшого эстрадного ансамбля;

форма песен - простейшая куплетно-припевная, а структура песен чаще всего канонична, представляла собой четыре основных схемы: строфическую форму (AAA), 12-тактную блюзовую прогрессию (AAB), 32-тактную форму (AABA) или форму куплета-припева (ABAB).

(v) характеристики авторов музыкальной составляющей – песни создавались профессиональными композиторами, которых А. Уалдер субъективным образом ранжировал по степени их таланта и количеству созданных ими шедевров в следующей классификации: великие хитмейкеры, выдающиеся композиторы, великие ремесленники, композиторы одного хита:

И. Берлин с песнями «Белое рождество», «Всегда», «Голубые небеса», «Щекой к щеке», «В отеле Ритц» (White Christmas, Always, Blue Skies, Cheek to Cheek, Puttin' on the Ritz)

Дж.Гершвин с песнями «Кто-то, кто присмотрит за мной», «Прекрасно», «Лето», «Обнимаю тебя», «У меня есть ритм»,

«Захватывающий ритм», «Мужчина, которого я люблю», «Они не могут отнять это у меня», «Наша любовь здесь, чтобы остаться» (Someone to Watch Over Me, 'S Wonderful, Summertime, Embraceable You, I Got Rhythm, Fascinating Rhythm, The Man I Love, They Can't Take That Away from Me, Our Love Is Here to Stay)

Дж. Керн с песнями «Река старика», «Как ты выглядишь сегодня вечером», «Все, чем ты являешься, когда дым попадает тебе в глаза» (Ol' Man River, The Way You Look Tonight, All the Things You Are, Smoke Gets in Your Eyes).

К. Портер с песнями «Все идет», «Начинай бегин», «Каждый раз, когда мы прощаемся», «Я получаю от тебя удовольствие», «Ты у меня под кожей», «Это плохо для меня», «Просто одна из тех вещей», «Давай сделаем это», «Давай влюбимся», «Любовь на продажу», «День и ночь», «Что это за вещь, называемая любовью?», «Ты – лучший» (Anything Goes, Begin the Beguine, Ev'ry Time We Say Goodbye, I Get a Kick Out of You, I've Got You Under My Skin, It's bad for me, Just One of Those Things, Let's Do It, Let's Fall in Love, Love for Sale, Night and Day, What Is This Thing Called Love?, You're the Top)

Р. Роджерс с песнями «Очарованный, обеспокоенный и сбитый с толку», «Мой роман», «Вы встречали мисс Джонс?», «Моя забавная валентинка», «Голубая луна», «Леди – бродяга», «Ты – молодец», «Любовник», «Где и когда», «Это не может быть любовью», «О, какое прекрасное утро», «Люди скажут, что мы влюблены», «Это могла бы быть весна», «Если бы я любил тебя», «Какой-нибудь волшебный вечер», «Потанцуем?», «Мои любимые вещи» (Bewitched, Bothered and Bewildered, My Romance, Have You Met Miss Jones?, My Funny Valentine, Blue Moon, The Lady Is a Tramp, Thou Swell, Lover, Where or When, This Can't Be Love, Oh What a Beautiful Mornin', People Will Say We're in Love, It Might as Well Be Spring, If I Loved You, Some Enchanted Evening, Shall We Dance?, My Favorite Things)

Г. Арлен с песнями «Над радугой», «Штормовая погода», «Это всего лишь бумажная луна», «Весь мир у меня на нитке», «Я должен спеть блюз», «Давайте влюбимся» (Over the Rainbow, Stormy Weather, It's Only a Paper Moon, I've Got the World on a String, I Gotta Right to Sing the Blues, Let's Fall in Love)

Х. Кармайкл с песнями «Звездная пыль», «Джорджиа в моих мыслях», «Твоя близость», «Небесный жаворонок» (Stardust, Georgia on My Mind, The Nearness of You, Skylark).

Д. Эллингтон с песнями «В сентиментальном настроении это ничего не значит», «Атласная кукла», «Настроение индиго», «Утонченная леди», «Я начинаю видеть свет» (In a Sentimental Mood, It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing), Satin Doll, Mood Indigo, Sophisticated Lady, I'm Beginning to See the Light)

Дж. Мэндел с песней «Тень твоей улыбки» (The Shadow of Your Smile)

Дж. Мерсер с песнями «Один для моей детки», «Эта старая черная магия», «Блюз в ночи», «Приди, дождь или приди, свет», «Джиперс Криперс» (One for My Baby (and One More for the Road), That Old Black Magic, Blues in the Night, Come Rain or Come Shine, Jeepers Creepers)

Дж. Ван Хьюзен с песнями «Постоянная красота», «Лети со мной», «Воображение» (All the Way, But Beautiful, Come Fly with Me, Imagination)

Г.Манчини с песнями Питер Ганн, Лунная река, Розовая пантера (Peter Gunn, Moon River, Pink Panter).

(vi) анализ вокалистов-исполнителей – традиционный поп исполнялся эстрадным певцом, придерживающимся эстетики *крунинга* — манеры пения, представляющей собой нечто среднее между пением вполголоса («себе под нос») и ритмической декламацией посредством усилительной аппаратуры. Характерными особенностями данной манеры пения являются тембральная насыщенность голоса, непринуждённое звукоизвлечение, повествовательная и элегантная подача материала, присказки и имитация разговора в паузах между куплетами. Многие исполнители наделены престижными профессиональными статусами (номер один, первая леди, король, принц), явились неоднократными лауреатами пермии Грэмми, обладателями наград «за жизненные достижения», персональных звезд на Голливудской Аллее славы, Президентскими медалями Свободы, национальными медалями искусств, в их честь учреждены фестивали, изданы альбомы-трибьюты, им посвящены отдельные композиции, созданы театры их имени, установлены их бюсты и статуи, им посвящены специальные именные марки. В число выдающихся исполнителей традиционной поп-музыки включены молодой Фрэнк Синатра, Дина Шор, Джо Стаффорд, Перри Комо, Пегги Ли, Патти Пейдж, Дэвид Уитфилд и Бинг Кросби, Дорис Дэй, Элла Фицджеральд, Дина Вашингтон, Энди Уильямс, Нат Кинг Коул, Розмари Клуни, Барбра Стрейзанд, Лайза Минелли, Барри Манилоу, Род Стюарт, Дайана Кролл, Майкл Бубле и др.

Дискуссия

Анализ основных критериев отбора в американский поп-песенник является отправной точкой для создания аналогичного сборника казахстанской традиционной поп-песни. Однако, авторами подавляющего большинства американских песен являются профессиональные композиторы европейской письменной музыкальной системы, в то время как в казахской эстрадной музыке популярными могут быть народные песни и произведения самодеятельных авторов. Тем не менее, основные параметры отбора песен-претендентов формально соответствуют обеим эстрадным культурам, с той лишь разницей, что обязательными условиями качественного отбора могут выступить такие порой противопоставляющие друг другу факты, как фиксация коммерческой успешности песен и коллегиальное решение художественного совета, основанное зачастую на субъективной оценке произведения творчества (впрочем в принципе не поддающегося стандартизации). Кроме того, процесс отбора казахстанских

поп-стандартов может занять продолжительное количество времени для вынесения окончательного решения, а подготовка материалов для составления национальной антологии эстрадной песни потребует официального утверждения вышестоящими государственными курирующими органами надзора и контроля за соблюдением прав и стандартов.

Заключение

Таким образом, результаты исследования показали, что создание мирового феномена - «Великого американского песенника (Great American Songbook)» - символизирует собой результат целенаправленного процесса создания фактора «мягкой силы (soft power)», обладающего значительным влиянием на большинство стран (наряду с не менее важной силой британской музыкальной индустрии). Мощный конгломерат средств массовой информации, умелая адаптация представителей творчества в условиях креативной рыночной экономики, эффективность сочетания высокой и низкой культуры, смешение форм и жанров музыки, высочайший уровень профессионализма авторов-композиторов и исполнителей свидетельствуют о непреходящем культурном доминировании подобных явлений не только в культуре, но также в экономике и политике. Создание собственного национального сборника произведений поп-музыки – каталога одновременно идеологически выдержанных и коммерчески успешных результатов в области песенного творчества - выступает одним из необходимых требований времени. Исследование показало пять основных параметров отбора, позволяющих сформировать традиционные каноны поп-музыки: временные рамки позволяют определить его классический этап; анализ песен – специфику произведений-шедевров; тиражи продаж – коммерческую успешность; а список композиторов и исполнителей – необходимые характеристики участников творческого процесса. Результаты исследования помогут не только сформировать каноны казахской традиционной поп-музыки, но и стимулировать композиторов к созданию инновационного репертуара с сохранением идентичности, что послужит решающим фактором привлечения международной аудитории к богатым традициям и выдающимся достижениям в области эстрадного музыкального искусства Казахстана.

Список использованных источников:

1. Bloom K., 2005. The American Songbook: The Singers, the Songwriters, and the Songs. New York: Black Dog & Levental Publishers. ISBN 1-57912-448-8.
2. Wilder A., 1972. American Popular Song: The Great Innovators, 1900-1950»
3. Wilder A., 1990. American Popular Song: The Great Innovators 1900-1950. New York & Oxford: Oxford University Press. ISBN 0-19-501445-6.

4. *Wilder A., 2022. American Popular Song: The Great Innovators 1900—1950. 3rd ed., enlarged and revised by Robert Rawlins. New York & Oxford: Oxford University Press, 564 p.*
5. *Cole P., 2012. Legend Award, Great American Songbook Foundation <https://thesongbook.org/hall-of-fame/songbook-hall-of-fame-honorees/cole-porter>*

УДК 786/789

JAM-SESSION КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ

А. Жаксылыкова

2 курс

КазНАИ им. Темирбека Жургенова

Алматы, Казахстан

Научный руководитель: Ж.Е. Абельтаева

кандидат педагогических наук,

ассоциированный профессор (доцент)

Аннотация. В статье рассматривается jam-session как форма коммуникации в музыке, раскрываются вопросы взаимодействия между музыкантами, их влияние на процесс импровизации. Проанализированы основные элементы и форматы jam-session'ов. В статье подчеркивается важность выбора репертуара и его воздействие на взаимоотношения между музыкантами. Jam-session рассматривается как уникальное пространство для творчества, взаимодействия и передачи эмоций через музыку.

Ключевые слова: джем-сейшн, музыкальная коммуникация, джаз, джазовая импровизация, музыкальное исполнительство, совместное творчество.

JAM-SESSION МУЗЫКАЛЫҚ КОММУНИКАЦИЯНЫҢ ФОРМАСЫ РЕТІНДЕ

А. Жаксылыкова

2 курс

Темирбек Жургенов атындағы ҚазҰӨА

Алматы, Казахстан

Ғылыми жетекшісі: Ж.Е. Абельтаева

педагогика ғылымдарының кандидаты,

қауымдастырылған профессор (доцент)

Аннотация. Мақалада jam-session музыкадағы қарым-қатынас түрі ретінде қарастырылады, музыканттар арасындағы өзара әрекеттесу мәселелері, олардың импровизация процесіне әсері ашылады. Jamsession ' s негізгі элементтері мен форматтары талданады. Мақалада репертуарды тандаудың

маңыздылығы және оның музыканттар арасындағы қарым-қатынасқа әсері көрсетілген. Jam-session шығармашылық, өзара әрекеттесу және эмоцияларды музыка арқылы жеткізу үшін бірегей кеңістік ретінде қарастырылады.

Түйінді сөздер: джем-сейшн, музыкалық коммуникация, джаз, джаз импровизациясы, музыкалық орындау, бірлескен шығармашылық.

JAM -SESSION AS A FORM OF MUSICAL COMMUNICATION

A. Zhaksylykova

The 2nd Year Student

Temirbek Zhurgenov KazNAA

Almaty, Kazakhstan

Adviser: Zh. Abeltaeva

Candidate of Pedagogical Sciences,

Associate Professor

Abstract. The article explores the jam session as a form of communication in music, addressing the interaction between musicians and their impact on the improvisation process. It analyzes the main elements and formats of jam sessions. The article highlights the importance of repertoire selection and its effect on the relationships between musicians. The jam session is viewed as a unique space for creativity, interaction, and the conveyance of emotions through music.

Keywords: Jam session, musical communication, jazz, jazz improvisation, musical performance, collaborative creativity.

Роль коммуникации в искусстве, в частности в музыке, имеет особое значение, она становится одной из ключевых областей изучения художественной культуры. В современном обществе, пронизанном коммуникацией, она влияет на все культурные процессы, и, следовательно, требует всестороннего анализа.

Английский литературный критик И. А. Ричардсон вводит понятие коммуникации как совместную деятельность участников, в ходе которой формируется общее понимание вещей и действий. Он подчеркивает важность человеческого фактора взаимодействия при изучении коммуникации. [1, с.22]

Рассматривая музыкальную интерпретацию как коммуникацию между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем, образуется модель:

1) коммуникатор – 2) сообщение – 3) канал – 4) получатель – 5) последствия. В этом случае композитор и исполнитель выступают в роли коммуникатора, нотный текст и концепция произведения – сообщения, анализ исполнителя и процесс исполнения – канала, исполнитель и

слушатель – в роли получателей, процесс исполнения и эстетическое воздействие, испытываемое слушателем – последствие. (Рис.1) [2]

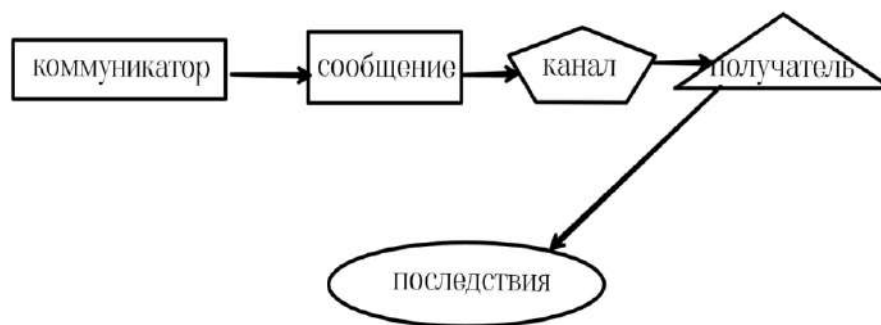


Рис. 1 – Классическая модель музыкальной коммуникации

Музыкальное произведение, созданное композитором, предполагает не только его художественное осмысление исполнителем, но и передачу исполнителем звукового содержания слушателю.

В джазовом искусстве, как и в музыкальном в целом, используются такие формы творческого коммуницирования, как jam-session, где музыканты встречаются для музицирования на определенных площадках или в неформальной обстановке.

Взаимодействие между музыкантами является неотъемлемой частью джазового исполнения на jam-session'ах. Во время соло музыканты обмениваются ритмическими рисунками и мелодическими идеями.

В отношении jam-session'a и импровизационной музыки выстраивается следующая модель коммуникации:

1) коммуникатор – исполнитель - 2) сообщение – музыкальное произведение, созданное исполнителем во время импровизации - 3) канал – музыкальная интерпретация текста произведения исполнителем - 4) получатель – слушатель 5) последствия - эстетическое воздействие, испытываемое слушателем.

Причем исполнитель выступает как композитор в анализе и процессе исполнения – выполняет роль коммуникатора, сообщения и канала, а слушатель – получатель. При этом важным аспектом является коммуникация между исполнителями. (Рис. 2)



Рис. 2 – Модель музыкальной коммуникации в jam-session'е и джазовой импровизации

Jam-session – это музыкальное событие, на котором группа музыкантов собирается для неформального музицирования и импровизации. Такие сессии отличаются отсутствием предварительной репетиции, а фокусируются на свободной творческой импровизации в реальном времени. Это уникальная форма музыкальной коммуникации, где музыканты могут встретиться для совместного исполнения и экспериментов. На первом этапе jam-session фокусируется на коммуникации и взаимодействии между самими исполнителями. Здесь разворачивается процесс коллективной импровизации, в ходе которой музыканты обмениваются идеями, создают музыкальные ответы друг другу, развивают основную тему или темы, поддерживают друг друга в аккомпанировании.

На jam-session важно балансировать между общими моментами игры всей группы и индивидуальными импровизационными соло. Аккомпанемент создает основу для импровизаций и подчеркивает гармонию. После внутренней коммуникации между музыкантами начинается взаимодействие с аудиторией, где передается эмоциональный контент. Таким образом, jam-session – это не только форма музыкальной импровизации, но и уникальное пространство для взаимодействия и коммуникации между исполнителями и слушателями, раскрывающее важность музыки как средства передачи эмоций и идей.

Основные элементы jam-session включают:

- Импровизация: музыканты придумывают и исполняют музыку на ходу, реагируя на действия других участников.

- Коллективная игра: участники стремятся взаимодействовать и создавать музыку в коллективе.

- Открытость для участия: jam-session'ы часто открыты для всех музыкантов, независимо от исполнительского уровня или опыта. Это способствует разнообразию и инклюзивности.

- Различные жанры и стили: jam-сессии могут охватывать различные музыкальные направления, от джаза и блюза до рока, фанка и электронной музыки.

- Обмен идеями: участники делятся музыкальными идеями, создавая богатую музыкальную атмосферу, где каждый вносит свой вклад.

Jam-session'ы часто проходят в музыкальных клубах, барах, студиях ил фестивалях, создавая спонтанное музыкальное взаимодействие и способствуя развитию музыкального сообщества.

Знаменитые jam-session'ы часто проходят в форме открытых музыкальных встреч, где музыканты различных стилей и уровней мастерства могут собираться, чтобы свободно импровизировать и создавать музыку на ходу. Несколько примеров популярных jam-session'ов в США:

«Блюз в Эльмонт» (Elmwood Blues), «Ред Рок Джем» (Red Rock Jam), Red Rocks Amphitheatre в Колорадо, «Джазовый джем в Смолене» (Smolenice Jazz Jam), "Апполо Джем" (Apollo Theater Jam Session).

Такие события предоставляют уникальную возможность для музыкантов с разным опытом и уровнем объединиться в творчестве и поделиться своей музыкой с аудиторией.

Творческий процесс, который развивается в общении между участниками, тесно связан с решениями ритмического, гармонического и организационного характера. Во время сольного выступления музыканты, помимо импровизации над гармонической структурой конкретной песни, обмениваются музыкальными предложениями. [3] Взаимодействие между исполнителями и публикой играет ключевую роль в формировании атмосферы jam-session'a. В Гарлеме активное взаимодействие между музыкантами и зрителями является основным элементом проведения мероприятия. Взаимодействие между артистами и аудиторией становится центральным элементом коллективной памяти афроамериканской традиции. Сильная реакция аудитории на выступление проявляется в клубах Lennox Lounge и St. Nick's Pub, особенно когда исполнители используют элементы "эстетики блюза", такие как ритмические паттерны и блюзовая гамма. Эти элементы отражают ответ на интеллектуализацию музыкальных подходов афроамериканских музыкантов.

В Казахстане, как правило, jam-session функционирует в обучающих целях, где молодые музыканты, имеют возможность повысить свои профессиональные навыки. В репертуаре наших музыкантов в основном используются такие джазовые стандарты, как: Afternoon In Paris, After You've Gone, Ain't Misbehavin, Ain't She Sweet, Airegin, Alfie's Theme, Alice In Wonderland, All Blues, All God's Chillun Got Rhythm, All Of Me, All Of You, All The Things You Are, April In Paris, Darn That Dream, Dat Dere, Day By Day, Fly Me To The Moon, I'm Old Fashioned, In A Sentimental Mood, Girl From Iranema и другие. [4]

Мы провели сравнительный анализ проведения jam-session'ов в двух основных заведениях города Алматы: Музкафе и EverJazz.

В Музкафе джемы проходят каждый вторник, где сначала house band, который включает ритм-группу и такие инструменты, как саксофон или труба, исполняет свои произведения. Далее молодые музыканты присоединяются к jam-session'у на два или три блока. Для исполнения джазовых стандартов используется Real Book - сборник нот к известным джазовым композициям.

Форма исполнения на jam-session'e в Музкафе: исполняется тема, импровизация исполнителя, импровизация других членов команды, завершение – тема, а также иногда включают вступление для выбранных тем и outro - заключительную часть. Как правило в свинге соло исполняется несколькими людьми. В балладе чаще солирует только один исполнитель.

В EverJazz'e jam-session проходит по понедельникам. Первый блок также начинается с выступления House band'a (2-3 произведения), после чего – перерыв на 10-15 минут. В следующем блоке выступают участники-посетители jam-session'a.

На творческий процесс музыкантов в jam-session'ах существенное воздействие оказывает выбор репертуара, что обусловлено не только его функцией как базовой структуры для коллективной импровизации, но и его влиянием на установление взаимоотношений в ходе музыкального выступления.[3, с.2]

Предварительный выбор репертуара перед выступлением способствует уважению и доверительным взаимоотношениям между участниками, а также улучшает качество импровизации. Однако несогласованное исполнение мелодий может вызвать конфликты на jam-session'e и негативно повлиять на взаимодействие. Такие ситуации могут рассматриваться как испытания и важный опыт обучения для развития слуховых навыков музыкантов.

Участники джазовых выступлений обычно согласовывают порядок исполнения соло и кандидатуру для исполнения основной темы. Важно понимать, что импровизация в джазе значима не только в сольных выступлениях, но и в представлении темы. Ритм-секция играет важную роль в создании музыкальной атмосферы для мелодической экспозиции. Соло участников после представления темы является ключевым моментом выступления, где музыканты имеют возможность продемонстрировать свое мастерство импровизации. После сольной части обычно следует обмен с музыкантами, в рамках которого происходит передача небольших соло, сохраняя гармоническую и формальную структуру произведения.

В секции "обмен" первый солист импровизирует в течение определенного количества тактов, устанавливая длину последующих импровизаций. Например, если он решает провести импровизацию в течение четырех тактов (такой "обмен" иногда называют "пол квадрата"), любой другой музыкант может последовать за ним. Чаще всего импровизированные фрагменты чередуются между первым солистом и ударником. Например, в квартете с саксофоном, фортепиано, контрабасом и ударными этот процесс будет следующим: саксофон, ударные, фортепиано, ударные, контрабас, ударные, саксофон, ударные и так далее.

Секция "обмен" проверяет структурные знания музыкантов, требуя максимальной концентрации, особенно в моменты исполнения ударных партий. В процессе исполнения данного фрагмента мы слышим только импровизации ударных, что добавляет дополнительный элемент динамики и экспрессивности в музыкальное исполнение. [5]

Jam-session'ы не только предоставляют площадку для творчества и взаимодействия музыкантов, но и способствуют обогащению музыкального опыта участников и публики.

В контексте современной музыкальной площадки Казахстана jam-session'ы выступают как мощный инструмент для раскрытия творческого потенциала молодых и опытных музыкантов. Эта форма музыкальной коммуникации создает уникальное пространство, где культурные и стилевые грани смешиваются, способствуя рождению новых идей и звучаний.

Одним из важных аспектов развития jam-session'ов в Казахстане является их роль в поддержке и содействии профессиональному росту молодых талантов, где формируются новые творческие связи, рождаются эксперименты и поддерживается дух музыкального единства. Jam-session выступает не только как музыкальное событие, но и как энергичное сообщество, способствующее культурному обогащению и музыкальному развитию. Эта форма коммуникации, которая способствует совместному творчеству и взаимодействию, оживлению музыкального ландшафта силой совместного искусства.

Список использованных источников:

1. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации.-Воронеж: ВГТУ, 2000. -249 с.
2. Корсакова Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации. Диссертация ... докт. культурологии. - М, 2014. -340с.
3. Ricardo Nuno Futre Pinheiro. The creative process in the context of jazz jam sessions// Journal of Music and Dance Vol. 1(1), pp. 1-5, 2011.
4. Real Book: Музыкальный колледж Беркли, 1970.
5. Paul Haar. Jam Session Primer. Getting the most of sitting in// Jazz education guide Vol 6. pp. 47-50, 2005.

УДК 788.433

САКСОФОН В МИРОВОЙ ДЖАЗОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Трутнева Наталья Владимировна

м. и. н, преподаватель

РГУ «Казахская национальная академия искусств

им. Темирбека Жургенова»

Алматы, Казахстан

e-mail: Nata.trutneva.93@list.ru

Аннотация. Исследование посвящено выявлению специфики саксофона в эстетической парадигме джаза. Появление и утверждение саксофона в джазе в первые десятилетия XX в. ознаменовало общий расцвет данного вида инструментального творчества и способствовало тому, что

саксофон становиться одним из наиболее востребованных инструментов в практике общественного музицирования. В статье очерчен путь движения джазового саксофонного искусства в направлении от коллективных (ансамблевых и оркестровых) форм к свободной импровизации в духе эстетики новейшего фри-джаза, что не исключает ретроспекции прежних форм, реализованных через стили выдающихся джазовых саксофонистов. Представлены интересные факты из жизни и творчества известных саксофонистов – мастеров джаза: Коулмена Хокинса, Чарли Паркера, Орнетта Коулмена. Проанализированы различные стили и направления джазовой саксофонной музыки в контексте их влияния на современные школы игры – бибоп, хот-джаз, кул-джаз, хард-боп, модальный джаз, free-джаз и др. Выводы, полученные в результате контент-анализа, могут быть использованы в целях совершенствования исполнительского мастерства саксофониста в системе профессионального музыкального образования, накопления концертного опыта, развития техники и воссоздания художественного образа произведения, совершенствования исполнительского репертуара, расширения музыкального кругозора.

Ключевые слова: классическая музыка, джазовая музыка, концертно-исполнительский процесс, школа игры на саксофоне, стили и направления джаза, репертуар для саксофона, мастера джаза, импровизация

ӘЛЕМДІК ДЖАЗ МӘДЕНИЕТІНДЕГІ САКСОФОН

Трутнева Наталья Владимировна

ө. з. м, оқытушы

«Темірбек Жүргенов атындағы

Қазақ ұлттық өнер академиясы»

Алматы, Қазақстан

e-mail: Nata.trutneva.93@list.ru

Аннотация. Зерттеу джаздың эстетикалық парадигмасындағы саксофонның ерекшелігін анықтауға бағытталған. ХХ ғасырдың алғашқы онжылдықтарында джазда саксофонның пайда болуы мен бекітілуі аспаптық шығармашылықтың осы түрінің жалпы гүлденуін белгіледі және саксофонның қоғамдық музыка практикасында ең көп сұранысқа ие құралдардың біріне айналуына ықпал етті. Мақалада джаз саксофон өнерінің ұжымдық (ансамбльдік және оркестрлік) формалардан ең жаңа фри-джаз эстетикасы рухында еркін импровизацияға дейінгі бағыты көрсетілген, бұл көрнекті джаз саксофоншыларының стильдері арқылы жүзеге асырылған бұрынғы формалардың ретроспекциясын жоққа шығармайды. Белгілі джаз шебері саксофоншылардың (Коулмен Хокинс, Чарли Паркер, Орнетт Коулмен) өмірі мен шығармашылығынан қызықты фактілер ұсынылған. Джаз саксофон музыкасының әртүрлі стильдері мен бағыттары (бибоп, хот-джаз, кул-джаз, хард-боп, модальды джаз, free-джаз

және т. б.) олардың қазіргі ойын мектептеріне әсері тұрғысынан талданды. Контент-талдау нәтижесінде алынған қорытындылар саксофоншының кәсіби музыкалық білім беру жүйесіндегі орындаушылық шеберлігін жетілдіру, концерттік тәжірибе жинақтау, техниканы дамыту және шығарманың көркемдік бейнесін қайта құру, орындаушылық репертуарды жетілдіру, музыкалық ой-өрісін кеңейту мақсатында пайдаланылуы мүмкін.

Түйінді сөздер: классикалық музыка, джаз музыкасы, концерттік-орындаушылық процесс, саксофон мектебі, джаз стильдері мен бағыттары, саксофон репертуары, джаз шеберлері, импровизация.

THE SAXOPHONE IN THE WORLD JAZZ CULTURE

Trutneva Natalya Vladimirovna

Master of Arts, Lecturer of

Temirbek Zhurgenov Kazakh

National Academy of Arts.

Almaty, Kazakhstan

e-mail: Nata.trutneva.93@list.ru

Abstract. The research is devoted to identifying the specifics of the saxophone in the aesthetic paradigm of jazz. The appearance and establishment of the saxophone in jazz in the first decades of the twentieth century marked the general flourishing of this type of instrumental creativity and contributed to the fact that the saxophone is becoming one of the most sought-after instruments in the practice of public music making. The article outlines the path of movement of jazz saxophone art in the direction from collective (ensemble and orchestral) forms to free improvisation in the spirit of aesthetics of the latest free jazz, which does not exclude retrospection of previous forms realized through the styles of outstanding jazz saxophonists. There are presented interesting facts from the life and work of famous saxophonists – Master of Jazz: Coleman Hawkins, Charlie Parker, Ornette Coleman. The author analyzed various styles and directions of jazz saxophone music in the context of their influence on modern schools of the game – bebop, hot jazz, cool jazz, hard bop, modal jazz, free jazz, etc. The conclusions obtained as a result of content analysis can be used to improve the saxophonist's performing skills in the system of professional music education, accumulate concert experience, develop techniques and recreate the artistic image of the work, improve the performing repertoire, expand musical horizons.

Keywords: classical music, jazz music, concert performance process, saxophone playing school, jazz styles and directions, saxophone repertoire, jazz masters, improvisation

Саксофон по праву признан «королем джаза». Сейчас это уже не кажется чем-то сенсационным. Но полтора века назад, когда инструмент был впервые предъявлен маститым корифеям академического искусства

Франции, прогнозы были самыми разными. Одни предвещали забвение, другие – блеск славы на академическом олимпе. История следующего столетия внесла неожиданные коррективы: несмотря на то, что саксофон уже в XIX в. вошёл в число академических инструментов, используемых в симфоническом оркестре (первыми здесь были французские композиторы – Г. Берлиоз, А. Тома, Ж. Бизе, Ж. Массне, Л. Делиб, К. Сен-Санс и др.), в XX веке происходит стремительный рост авторитета инструмента в музыке неакадемического руслу. М. Шапошникова отмечает: «Попав в полосу «противостояния» академической и джазовой музыки, саксофон оказался в сознании большей части музыкантов и любителей музыки инструментом джазового состава» [1, с. 25]. Этот взлет оказался настолько быстрым и масштабным, что в определенном смысле заглушил «академический голос» саксофона блеском популярности его джазового имиджа.

Цель статьи – воссоздать целостную картину исторического пути саксофона в джазе и выявить особенности звукового образа этого инструмента в аспекте эстетики джазового искусства.

Историография исследуемой проблематики достаточно обширна и включает в себя работы таких авторов, как Д. Коллиер [2], В. Конен [3], В. Иванов [4], Н. Волков [5], чьи научные статьи и монографии посвящены истории джаза и проблематике педагогических приемов игры на классическом и джазовом саксофоне.

Методологической базой исследования стали фундаментальные положения музыковедения, истории и теории исполнительства.

Вернемся к началу XX века. Саксофон с его специфической звуковой окраской («сладкий» и, в то же время, экспрессивный звук) начинает внедряться в разнотембровые инструментальные составы, адаптируясь к возможностям других инструментов этих ансамблей, пришедших в джаз из многовековой европейской практики (труба, кларнет, тромбон и др.) Огромные интонационные возможности инструмента оказались востребованными в джазе в полной мере: близость к «речевому» интонированию, имитации человеческого голоса, его вибраций, «горловых тонов», шумовых призвуков давала возможность превращать любое, даже краткое сольное высказывание в выразительный разговор со слушателем, устанавливая с аудиторией тесный контакт. Первые восторженные рецензии на джаз буквально переполнялись упоминаниями о «взволнованном» и «рыдающем» саксофоне. В джазе с особой остротой раскрылась «чувственная» сторона его тембра, иногда – с оттенком надрыва, иногда – с легкой сентиментальностью и теплотой. Привлекательной для джаза стала и новизна инструмента, его более мягкое в сравнении с медными духовыми звучание. С другой стороны, тембр саксофона мог легко компенсировать отсутствие струнных. Американский музыковед Джеймс Линкольн Коллиер в числе первых причин, выдвинувших саксофон в джазе на лидирующие позиции, указывает относительную легкость обучения игре на саксофоне: «Начинающему нужно лишь несколько часов, чтобы освоить

простейшие мелодии. У трубача на это уходят недели» [2, с. 186]. Вряд ли стоит прочитывать эти слова буквально, особенно – в отношении искусства игры на саксофоне, требующего огромного труда, времени и незаурядных способностей. Здесь речь ведется о первых шагах саксофонного исполнительства в американской индустрии развлечений, когда в атмосфере танцевального бума начала XX века саксофон зарекомендовал себя навсегда различными шоу и дансингов. Вот несколько фактов исторической хронологии:

1902 год – У. К. Хенди организовал саксофонный квартет для министрел-шоу;

1909 год – саксофон впервые вошел в танцевальный оркестр;

1914 год – первый тенор-саксофон появился в Спрингфилде, штат Огайо; следом – в Новом Орлеане;

1914 год – саксофон введен в состав Сан-Францисского свитбенда Арта Хикмена;

1921 год – саксофон-тенор соединен с солирующей скрипкой, банджо и 12 ударными в негритянском ансамбле;

1923 год – саксофон-тенор вошел в составы чикагских диксилендов «New Orleans Rhythm King» и «Wolverines» наряду с кларнетом, трубой, тромбоном, банджо и контрабасом.

Появляются первые мастера игры на этом инструменте: Адриан Роллини (саксофон-бас) – один из лучших джазовых саксофонистов 20-х годов, Джимми Дорси (саксофон-альт), ставший звездой во времена свинга, Бад Фримен (саксофон-тенор) – один из ведущих исполнителей диксиленда, Френки Трамбауэр (саксофон-альт) – солист-виртуоз, которому подражали многие саксофонисты 20-х годов. Чикагская джазовая школа дополняет перечень саксофонистов, стоявших у истоков джазового саксофонного исполнительства, другими именами музыкантов – корифеев: Джо Постола, Сиднея Беше, Фреда Бекетта, Дона Редмена, Бенни Картера.

Период 30-х годов, так называемая «золотая эра» джаза, становится для саксофона временем необычайного роста его популярности среди американских и европейских любителей и профессионалов. Саксофон прочно входит в секции духовых инструментов биг-бендов (наряду с трубами и тромбонами) и небольших инструментальных джазовых коллективов. Более того – саксофонам отводится ведущая роль в секции, их количество возрастает до пяти. В оркестрах появляются настоящие мастера-солисты. Многие из них впоследствии определили пути развития саксофонного исполнительства в джазе. Из наиболее крупных фигур следует выделить тенор-саксофониста **Коулмена Хокинса** (1904-1969), много лет сотрудничавшего с оркестром Флетчера Хендерсона и легендарным Луи Армстронгом, выпустившего множество альбомов и заслужившего славу ведущего джазового исполнителя своего времени. Его исполнительскую манеру характеризуют мощь и полнота звучания, гармоническое мастерство

импровизации, энергичный ритмический драйв (лучшие альбомы – «Body and Sound», «Hollywood Stempede», «The Hawk Flies»).

Эволюция джазового исполнительства на саксофоне держалась «на высокой ноте» благодаря достижениям многих саксофонистов с мировыми именами. О некоторых нужно сказать отдельно. «В джазе было два подлинных гения, - пишет Дж. Коллиер. – Один из них, конечно, Луи Армстронг, любимый публикой и добивавшийся ее расположения. Другим был человек по имени Чарли Паркер, ненавидевший общество и не находивший в нем своего места» [2, с. 256]. Первоначальные опыты **Чарли Паркера** в джазе проходили под влиянием саксофонистов Лестера Янга, Генри Смита, пианиста Арта Тейтума. Достаточно рано Чарли Паркер стал одним из самых сильных джазовых альт-саксофонистов, ведущей фигурой джазового авангарда – бибопа, музыкантом, ошеломившим в 40-е годы слушателей новой манерой исполнения (совместно с Гилеспи) в серии концертов «Джаз в филармонии». Музыкант с наиболее трагичной из судеб в истории джаза, Чарли Паркер возглавил революцию в джазовом искусстве и оставил образцы невероятной виртуозности исполнения, игры в предельно быстрых темпах со сложной системой акцентов, продемонстрировал мастерство модуляционной техники. Все его импровизации, по выражению Дж. Коллиера, «отмечены печатью мелодического гения» [2, с. 264]. Его творчество стало сенсацией в мире джаза. Оно открыло путь концертной форме музицирования и разрушило обывательские представления о джазе как о музыке танцевально-прикладного характера. Паркер записал целый ряд альбомов (лучшие из них – «Koko» и «Gruvin Nau»), множество джазовых композиций, таких как «Now is the Time», «Segment», «Ornithology». Не случайно, наряду с шутливым прозвищем «Бёрд» – «птица», его всерьез еще при жизни называли джазовым гением.

Эволюция саксофонного исполнительства происходила не в одном из авангардных джазовых направлений, а почти одновременно – в нескольких, так или иначе преломляясь в творчестве разных музыкантов. Если исполнительское новаторство Чарли Паркера в целом было ориентировано на бибоп, то другая область поисков сформировалась в рамках стиля, который принято называть кул-джазом. Свою манеру игры назвал «холодной» блестящий негритянский тенор-саксофонист **Лестер Янг** в конце 40-х годов. Кул-джаз возник в оппозиции хот-джазу, в отказе от чрезмерной ритмической экспрессии и подчеркнутой негритянской специфики. Lester sound (так называли по имени основателя стиля «холодную» манеру звукоизвлечения) – это предпочтение эмоциональной сдержанности, усиление интеллектуального начала, снижение роли офф-бита (джазового бита, отклоняющегося от строгой метрической пульсации как одного из важнейших средств создания метроритмических конфликтов) и драйва (энергичной манеры исполнения, динамичной атаки звука, при помощи которой достигается эффект нарастающего ускорения темпа, активной устремленности движения), возрастание роли аранжировки и

гармонии, стремление к тембровой изысканности, полифонизации фактуры, использование элементов политональности и додекафонии, сближение с европейской академической музыкой. Слава Лестера Янга соперничала с известностью Хокинса, но их пути в джазовой музыке и манеры игры значительно отличались друг от друга. Лестер Янг – музыкант с мелодическим типом мышления, тонко чувствующий драматургию и форму своих композиций. Звук его саксофона отличался мягкостью и легкостью (отчасти напоминая кларнет в высоких регистрах). Янг разработал особый прием изменения звука при помощи чередования пальцев, перенятый многими другими саксофонистами. Его сольные импровизации никогда не отличались особыми звуковыми излишествами. Они лаконичны и самодостаточны, в них чувствуется мягкая сила, внимание к деталям, забота о форме.

Саксофон полноправно стал ведущим инструментом в джазе к 40-м годам. В качестве солистов биг-бендов в это время выступают блестящие саксофонисты: Дон Байэс, Джорджи Олд, Чарли Вентура, Эдди Миллер, Леон «Чу» Берри, Бен Уэбстер и др.

Дальнейшее развитие джазового саксофонного исполнительства можно назвать экспериментальным. Оно отмечено поисками новых, эффектных манер игры на саксофоне. К середине 50-х годов эти поиски сосредоточились в среде хард-бопа и модального джаза. Хард-боп отличается экспрессивностью жесткой ритмики в рамках блюзовых традиций. Модальный джаз – направление, опирающееся на ладово-звукорядный принцип. Чаще всего в основу модальной организации кладутся различные «модусы» – средневековые церковные гексахорды, звукоряды неевропейского происхождения, искусственно создаваемые модели лада (наиболее известна и популярна «лидийская концепция» Дж. Рассела из 9 хроматических вариантов лидийского модуса, предназначенных для блюзовой импровизации). Модальная техника преимущественно линейна, что вовсе не означает отсутствия в ней аккордов. Но они производны от заданной мелодико-звукорядной «программы» произведения. В русле экспериментальных направлений современного джаза работали такие известные саксофонисты, как Теодор Роллинс, Уильям Кристофер Хенди, Джулиан Эддерли, Уэйн Шортер, Джон Колтрейн.

В ряду звезд джазового авангарда 50-х выделяется представитель негритянской школы **Орнетт Коулмен**. Исполнение Коулмена сочетает в себе черты фри-джаза, мейнстрима (этот термин утвердился в 14 джазовом лексиконе в 50-е годы в связи с возрождением свинга и обозначал существующее в рамках любого стиля умеренно-прогрессивное направление), а также – направления, получившего с 1959 года название «третье течение» – синтез джаза и академического музыкального искусства. В одном из авангардных альбомов «Free Jazz» музыкант играет в составе двойного квартета (двух квартетов, расположенных друг против друга в Венецианском соборе). Композиция лишена метра, темпа, аккордов и даже

не связана с температурой, состоит из спонтанно выдерживаемых тонов. Такая «интуитивная» композиция, основанная на произвольных сочетаниях тонов, вполне соответствует духу репродукции абстрактной картины «Белый свет» Джексона Поллака, помещенной на конверте альбома: цветовые линии переплетаются между собой в случайных сочетаниях. Отношение к композициям такого рода было весьма противоречивым, как и к самому Коулмену. Одни считали его гением, другие – шарлатаном. Но к середине 60-х фри-джаз вошел в моду и его освоили многие саксофонисты.

Ограничивая исторический очерк о саксофоне в джазовой культуре первой половиной XX века, можно в целом констатировать нынешнее его состояние. В настоящее время искусство джазового саксофонного исполнительства находится на подъеме. По всему миру проводятся фестивали джазовой музыки, на которых слушатели знакомятся с различными поколениями саксофонистов разных стран. Можно признать, что именно благодаря джазу саксофон превратился в один из самых популярных инструментов, несмотря на относительно краткую историю бытования.

В нашей практике наиболее распространены две школы игры на саксофоне – французская и американская. У французов фантастическая технология, но звук «французского» саксофона напоминает то звук гобоя, то фагота, а вибрация с частой амплитудой колебания вызывает сомнения. Американская школа обучения игре на саксофоне ничуть не хуже французской. И, на наш, субъективный взгляд, она более востребована.

Некоторые полагают, что изучение джазовой музыки сводится к освоению импровизации. Импровизация – это особое искусство и природный дар исполнителя одновременно. Умение импровизировать дано не всем, но научиться импровизации можно. Главное – владение джазовой техникой игры и свободное оперирование стилями джазовой музыки.

Выводы. Саксофон в джазе прошёл достаточно сложный путь становления, но сохранил статус одного из «титульных» инструментов, символизирующих это искусство. Как и джаз в целом, его саксофонная «ветвь» развивалась в русле некоего эстетического «раздвоения», при котором инструмент мыслился то, как принадлежащий поп-культуре (эстрадный джаз), то, как используемый в рамках элитарной стилистики, близкой академическому авангарду (фри-джаз). На ранних этапах культивировалось «эстрадное» амплуа саксофона; далее происходила «автономизация», главным признаком которой было выделение солистов-виртуозов; в условиях новейшего исторического этапа саксофонное искусство разделяется на различные стилистические течения – от фолк- и фанк-направлений до полной свободы от каких-либо стилевых нормативов в индивидуальных сольных импровизациях. Перспективы дальнейших исследований заявленной в статье темы видятся в изучении отдельных стилей и образцов джазовой саксофонной импровизации – от определённой школы саксофонной игры до «персональных», представляющих творчество

ведущих джазовых саксофонистов. Ведь именно стилиевой подход даст возможность выделить и соотнести «общее» и «индивидуальное» в звуковом образе этого инструмента, ставшего одним из олицетворений музыки Новейшего времени. Знание саксофонистами тех условий, в которых рождались и закреплялись художественно-технические приёмы, характерные для той или иной джазовой коммуникации – от ранней свинговой до авангардной, имеет несомненную теоретическую и практическую значимость и может быть использовано в вузовском курсе.

Список используемых источников:

1. Шапошникова М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Вып. 80. М., Государственный Музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1985.
2. Коллиер Д. Становление джаза / Пер. с англ. – М., 1984. – 390 с.
3. Конен В. Рождение джаза. – М: Сов. Композитор, 1984. – 312 с.
4. Иванов В. Саксофон. – М.: Музыка, 1990. – 62 с.
5. Волков Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. – М.: Академический проект; Альма Матер, 2008. – 399 с.
6. Переверзев Л. Чарли Паркер // Музыкальная жизнь. – 1984. – №10. – С. 22-23
7. Ананьев А. Б. Великие. Выпуск 3. Саксофоны. Учебное пособие. – 2017. – 23 с.
8. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Мургиз, 1962. – 116 с.

ӘОЖ 785.7

БЕЙБІТ ДӘЛДЕНБАЙДЫҢ КАМЕРАЛЫҚ-АСПАПТЫҚ ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ («ҮШ НАҚЫШ», «ИЛЛЮЗИЯ», «БЕЛЕС» МЫСАЛЫНДА)

Айдархан Айсұлу Едігеқызы
*Құрманғазы атындағы ҚҰК
«Музыкатану және композиция»
кафедрасының 4-курс студенті,*

Мухамбетжанов Шерхан Мухамбетжанович
*Құрманғазы атындағы ҚҰК
«Музыкатану және композиция»
кафедрасының оқытушысы,
өнертану ғылымдарының магистрі*

Алматы, Қазақстан.

Аннотация: Қазіргі уақытта қазақ музыкалық өнері үшінші және төртінші буын композиторларының шығармашылығында дамуда. Олар үшін этникалық музыкалық шығармашылықты сақтау әлі де маңызды болып табылады. Осыған байланысты Ү.Жұмақова өз жұмысында қазақстандық композиторлардың стилі көшпелі мәдениеттің дәстүрлі принциптеріне негізделгенін атап өтті. Б.Дәлденбай - бірегей музыка әлемінде белгілі орын алған, талантымен ерекшеленген композитор. Оның шығармашылық болмысы рухани байлығымен қатар әлемге деген ерекше көзқарасымен махаббатының кеңдігімен сипатталады. Әрбір жазған шығармаларында қазақы нақыш пен сарыны, халық үні естіледі. Сонымен қатар туындылары үлкен мағынаға толы болғанымен сол ойдың тұрақты формада қалыптасуымен айшықталады. Оның композициялары жарқын әрі қазақ халқына тән сазына құралған болып келеді және де музыканың түрлі ғасырлық ерекшеліктеріне, заңдық ережелерін арқау етіп, композициялық техникаларды біріктіру арқылы шығарады. Сол себепті Бейбіт Дәлденбай - композиторлық жолда өз ісінің шебері әрі маманы болып есептелінеді.

Түйін сөздер: композитор, халық музыкасы, камералық-аспаптық шығармалық, музыкалық ерекшеліктер, эпос, «Үш нақыш», «Иллюзия», «Белес».

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
БЕЙБИТА ДАЛДЕНБАЯ
(НА ПРИМЕРЕ «ҮШ НАҚЫШ», «ИЛЛЮЗИЯ», «БЕЛЕС»)**

Айдархан Айсулу Эдигеқызы

КНК имени Курмангазы

студентка 4 курса «Музыковедение и композиция»,

Мухамбетжанов Шерхан Мухамбетжанович

КНК имени Курмангазы

«Музыковедение и композиция»

преподаватель кафедры,

магистр,

Алматы, Казахстан.

Аннотация. В настоящее время казахское музыкальное искусство развивается в творчестве композиторов третьего и четвертого поколений. Для них по-прежнему важно поддерживать этническое музыкальное творчество. В этой связи У.Жумакова отметила, что в своей работе стиль казахстанских композиторов основан на традиционных принципах кочевой культуры. Б. Далденбай – уникальный композитор, занимающий известное

место в мире музыки. Его творческая натура отличается духовным богатством, уникальным взглядом на мир и широтой любви. В каждом его произведении можно услышать казахские мотивы и народные песни. В то же время его произведения хотя и полны большого смысла, но отличаются формированием этой мысли в устойчивой форме. Его композиции яркие, составлены из характерной для казахского народа, созданы путем сочетания композиционных приемов, основанных на различных вековых особенностях музыки, правовых нормах. Именно поэтому Бейбит Далденбай считается мастером и специалистом в своей области композиции.

Ключевые слова: Композитор, народная музыка, камерно-инструментальные произведения, музыкальные особенности, эпос, «Үш нақыш», «Иллюзия», «Белес».

**MUSICAL FEATURES OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL WORKS
BY BEIBIT DALDENBAI
(FOR EXAMPLE, «ҮШ НАҚЫШ», «ИЛЛЮЗИЯ», «БЕЛЕС»)**

Aidarkhan Aysulu Edigekyzy

KNC named after Kurmangazy

4th Year Student of the Department

"Musicology and Composition",

Muhambetzhanov Sherkhan Muhambetzhanovich

KNC named after Kurmangazy

Lecturer of the "Musicology and Composition"

Department, Master of Arts

Almaty, Kazakhstan.

Abstract. Currently, Kazakh musical art is developing in the works of composers of the third and fourth generations. It is still important for them to support ethnic musical creativity. In this regard, U.Zhumakova noted that in her work the style of Kazakhstani composers is based on the traditional principles of nomadic culture. B.Daldenbai is a unique composer who occupies a well-known place in the world of music. His creative nature is distinguished by spiritual wealth, a unique view of the world and the breadth of love. In each of his works, you can hear Kazakh motifs and folk songs. At the same time, his works, although full of great meaning, are distinguished by the formation of this thought in a stable form. His compositions are bright, made up of the characteristic of the Kazakh people, created by combining compositional techniques based on various age-old features of music, legal norms. That is why Babit Daldenbai is considered a master and an expert in his field of composition.

Keywords: composer, folk music, chamber and instrumental works, musical features, epic, «Үш нақыш», «Иллюзия», «Белес».

Қазақстандық музыкалық өнер, өткен ғасырдың бірінші жартысында бірқатар орасан зор өзгерістерге ұшырады. Бұл, әрине, мәдени парадигманың өзгеруіне байланысты болды - қазақтың алғашқы ауызша шығармашылығы бұдан былай батыстық академиялық модельді қабылдап, жазбаша түрде жазылады. Бұл үдеріс жеделдетілген қарқынмен жүрді және оны қоғамдық бұқараға енгізу үшін қазақ әндері мен күйлерінен халыққа таныс ұлттық бастаулар пайдаланылды.

Осы сәттерден бастап жаңа жанрлар, стильдер, формалар, композициялар, музыкалық экспрессивтілік құралдары және т.б. дамиды бастаған. Жанрлық кескіндеме негізіне *опералық, симфониялық, камералық-аспаптық, камералық-вокалдық, хор музыкасы* кіріп, өте ауқымды болып келеді (осы кезеңге дейін қазақтардың дәстүрлі музыкалық ойлауының негізі *күй мен ән* болды). Батыстық дәстүрлерге бағдарланған жаңа академиялық композиторлық мектептің қалыптасуы Қазақстанда ХХ ғасырдың 20-жылдарынан бастап орын алды. Ақындар, жырау, жыршы, сал, сері, әнші түріндегі музыканттардың рөлдік үлгілері композитордың жеке басына ауыстырылады. Мәселен, өткен ғасырдағы қазақстандық композиторлық мектептің тарихын зерттеген өнертану докторы Ү.Жұмақова олардың әрқайсысына өз мақсаттары мен міндеттері берілген ұрпақтардың ауысу белгілері бойынша кезеңділігін және жіктелуін береді. Ол мұны «*ақсақалдардың, әкелер мен балалардың қарым-қатынасы*» деп атады.

Қазіргі уақытта қазақ музыкалық өнері үшінші және төртінші буын композиторларының шығармашылығында дамуда. Олар үшін этникалық музыкалық шығармашылықты сақтау әлі де маңызды болып табылады. Осыған байланысты Ү.Жұмақова қазақстандық композиторлардың стилі көшпелі мәдениеттің мынадай дәстүрлі принциптеріне негізделгенін атап өтті:

1. *Ұлттық мұраның әуезді-тақырыптық музыкалық тілі;*
 2. *Ұлттық дыбыс қабатын қалыптастыратын қазақ халық аспаптары мен ән айтудың ұлттық ерекшеліктерінің тембро-дыбыстық принциптері;*
 3. *Поэтикалық сөйлеудің дәстүрлі қазақ мәдениетінде синкретті музыкалық қабатпен байланысы;*
 4. *Ұлттық дүниетанымның музыкамен байланыстағы ерекшеліктері*
- [1].

Бүгінгі таңда қазақстандық музыкалық мәдениеттің жарқын өкілдерінің бірі Бейбіт Әбілұлы Дәлденбай. Белгілі заманауи қазақстандық композитор, Қазақстан Республикасының Еңбек сіңірген қайраткері, орындаушы-кларнетист, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық

консерваториясының музыкатану және композиция кафедрасының профессоры, Қазақстан Композиторлар Одағының мүшесі, көптеген халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты. Сондай-ақ қазақстандық композиторлық мектептің үшінші буынын білдіретін қарапайым, бірақ өршіл, ізденуші шебер. Бұл ұрпақ көрнекті қазақ композиторларының тамаша және жарқын тобымен ұсынылған. Олар-Тілес Қажығалиев, Жолдыбай Дастенов, Төлеген Мұхамеджанов, Қуат Шілдебаев, Серік Еркімбеков, Кеңес Дүйсекеев, Бақтияр Аманжол және басқалар.

А.Жұбанов атындағы музыкалық мектепті ойдағыдай аяқтағаннан кейін Бейбіт Әбілұлы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясына, Ғ.Жұбанованың сыныбында композиция мамандығы бойынша оқиды. Ұстазы Жұбанова Ғазиза Ахметқызы - Қазақстанның музыкалық өнер тарихындағы көрнекті тұлға, тамаша композитор, дарынды педагог, КСРО Халық әртісі, публицист және белсенді қоғам қайраткері.

Композитор Бейбіт Дәлденбайдың «Үш нақыш», «Иллюзия», «Белес» шығармаларының тақырыптық ерекшеліктері.

«Иллюзия» - үш шығарманы бірге біріктіретін және мағынасын аша түсетін ортақ сөздің бірі болып есептеледі. Себебі қазіргі заман ағымына сәйкес әр адамның бойында болатын кейіпті түгелдей көрсете алатын, сонымен қатар адамзатта белең алып жатқан түрлі жағдайларды аша түсетін өте терең мағыналы сөздің бірі болып табылады. Көптеген рухани кітаптарда өте жиі қолданылатын түсінік. Себебі әрбір рухани жазбалардың басты тақырыбы- адам болмысы. Осы жер шарында өмір сүретін әрбір адамзаттың басты міндеті- өз бойындағы мінін түзеу, адамгершілік қасиетке ұмтылу, әлемге септігін тигізу арқылы із қалдыру.

Сол себепті осы шығарманы тыңдаған сәтте адамның өмірмен күресі немесе өз бойындағы түрлі арпалысты сездіреді.

Дәл осындай хаусқа толы кейіпті композитор ХХ ғасырдың заманауи композициялық жазба техникасымен келтірген. Себебі Бейбіт Дәлденбай *алеаторика, сонорика (сонористика), додекафония* жазба ережелерін өте жетік меңгерген. Әрбір туындыларының бірден-бір ерекшелігі-заманауи техниканы қазақы нақышпен бірге байланыстыруында.

Қазақы нақыштың дәстүрлі сарынын ХХ ғасырдың заманауи музыкасымен синтездеуі композитор туындыларында *«көркемдік келісу»* арқылы жүзеге асады. ХХ ғасырдың техникасын қолдану арқылы қазақы нақыштың дәстүрлі сазын жаңаша түрде ұсыну композитор шығармашылығының басты ерекшелігі болып есептеледі.

Композитор туындыларының философиялық идеясына келетін болсақ, қазақы мелодияның рөлі-адамның өміріндегі сыртқы негативті факторлардың әсеріне мән бермей өз болмысын сақтап әлемді дұрыс

қабылдап тұжырымдауы, жалпы өзінің шыққан тегі яғни генезисін ескеріп, ұлттық мінезін дәстүрін сақтап өмір сүруі.

Сол себепті әрбір шығармаларының музыкалық тақырыбы бір-біріне қарама-қайшы (контраст) болып келеді. Бірінші тақырып қазақы сарын болса, екіншісі заманауи техниканы қолдану арқылы туындаған хаусты-иллюзиялық елеске кеткен күйді естіретін контрасттық қатар қойылған тақырып. Оның өзі адам өмірінің алмалы-төкпелі кезеңі белең алуы, яғни жақсылық пен жамандық бірге жүруін музыка тілімен суреттеуі.

Қазақы сарын композитор шығармашылығында басты рөлді атқаратын бүкіл композициялық туындылардың түбірі болып есептелді. Қазақы нақыш ол тарихты суреттеп өткен заман бабаларының бақытын, мұңын, үмітін, болашаққа деген сенімін жырлайтын ұлттық дәстүрлі сазы есебінде қазіргі бейбітшілік шырағын жандырған тәуелсіз мемлекетіміздің арқауы. Сол себепті болашақ ұрпаққа ата-бабадан келе жатқан сарынды композитор өз туындыларында естіртуі оны жаңаша заманауи үлгіде ұсынуы, дәстүрлі мұрамызға бас иіуі, құрметтеуі, батырларымыздың рухына тағзым етуі болып саналады.

«*Үш нақыш*» 3:20 мин. - 1983 жылы қазақтың ең талантты әрі виртуозды флейтист орындаушысы Қайролла Жұмекеновке композитордың арнайы жазған туындысы қатарына кіреді. Шығарманың басты ерекшелігі-хроматизм қатарымен төмен жүретін үш нотаны (*g, ges, f*) неше түрлі композициялық техниканы қолдану және түрлендіру нәтижесінде аспатың бірнеше орындаушылық мүмкіндігін аша түсетін әдісті қолдануы. Соның есебінде шығарма үш түрлі кейіпті суреттейді:

Бірінші нақыш адамның ой толғауына терең бойлауы (елеске кетуіндегі сәт);

Екінші нақыш сол елестегі ойын шыраққа бұрып, яғни өз бойындағы мазалап жүрген сұраққа жауабын табуы;

Үшінші нақыш соған тайсалмай әрекет етіп, күмән тудырған кейіптен арылып керісінше батылдық кейіпке енуінің арқасында жеңіске жетуін музыка тілімен суреттейді.

Дәл осы шығарманың басты идеясын тыңдаушыға жеткізу үлкен орындаушылық қабілет пен заманауи стильде жазылған шығарманы жеткізе алатын тәжірибені талап етеді.

«*Иллюзия*» 11:52 мин. - 2018 жылы 21-наурыз қарсаңында Құрманғазы атындағы Қазақ Ұлттық Консерваториясында әлемнің түкпір-түкпірінен келген талантты әрі виртуозды орындаушылардан құралған «Жаңа Әуен» атты Халықаралық Фестиваль өткізілді. Дәл осы Фестиваль қарсаңында композитор Бейбіт Дәлденбай қазіргі заманның флейтист «Паганини» атанған өте мықты әрі орындаушылық есебінде заманауи техниканы өте жетік меңгерген, заманауи композиторлардың шығармаларын асқан

шеберлікпен орындайтын флейтист *Марио Каролидің* консерватория залында өтетін шығармашылық кешіне орай арнайы тапсырыспен «Иллюзия» атты шығарма жазды. «American Record Guide» классикалық музыка журналы арнайы шығарылымында Марио Каролидің асқан шеберлігімен ұштасқан музыкалық дарын иесі деп жазған. Аталған ерекшелігіне сәйкес композитор флейтистке орындаушылық жағынан заманауи техникаларды ғана қоспай сонымен қатар қазақы әуенді, түркі халқының арасында кеңінен таралған дәстүрлі көмей орындауын сыбызғы аспабының темрлік ерекшелігін, техникалық мүмкіндігі жоғары флейта аспабында көрсеткен.

«Белес» 14:00 - 2022 жылы Ғазиза Жұбанова атындағы Мемлекеттік ішекті аспаптар квартетінің арнайы тапсырысы нәтижесінде жазылған шығарма болып есептеледі. Квартет ең алғаш тарихы А.Қ.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған музыка мектеп-интернатының талантты орындаушы оқушылар қатарынан құрылған 1988 жылдан бастау алған ұйым. Қазақ музыкасында өшпес із қалдырған әлемге танымал атақты әрі талантты композиторы әрі корифейі Ғазиза Жұбанова дәл осы ұйымның құрылуына үлкен үлесін қосқан соның есебінде квартет композитор атына аталған. Қазіргі таңда Квартет 4-ші буын жалғастырушысы болып саналады. Солардың бірі: *1-ші скрипка Айдар Тоқталиев, 2-ші скрипка Алексей Лебедев, альт Бекзат Сайлаубайұлы, виолончель Ернар Мыңтаев* алғашқы көркемдік жетекшісі. Шетелдерде өнерін көрсетіп халық қошеметіне бөленіп жүрген орындаушылық жағынан жоғарғы нәтижеге ие болған квартеттің бірі болып есептеледі.

«Белес» атты шығарманың басты идеясы композитордың қарама-қайшы (контрас) жазу әдісін қолдануы. Квартеттің мелодиясы қазақы сазды әрі мұңлы әуеннен құралған. Оның бір себебі 2022 жылы болған қаңтар қозғалысы. Дәл сол болған оқиға желісін халқымыздың әртүрлі кейіпін музыка тілімен көрсету. Адам өмірінің алмалы-төкпелі екенін, өмірде қилы заманда бастан өткерген зарлы оқиғаны композитор халық музыка нақышында жазылған әуенмен суреттейді. Ал хаусқа яғни елеске түскен оқыс жағдайды композитор заманауи композициялық жазу техникасы арқылы көрсеткен.

Б.Дәлденбай - бірегей музыка әлемінде белгілі орын алған, талантымен ерекшеленген композитор. Оның шығармашылық болмысы рухани байлығымен қатар әлемге деген ерекше көзқарасымен махаббатының кеңдігімен сипатталады. Әрбір жазған шығармаларында қазақы нақыш пен сарыны, халық үні естіледі. Сонымен қатар туындылары үлкен мағынаға толы болғанымен сол ойдың тұрақты формада қалыптасуымен айшықталады. Оның композициялары жарқын әрі қазақ халқына тән сазына құралған болып келеді және де музыканың түрлі ғасырлық ерекшеліктеріне,

заңдық ережелерін арқау етіп, композициялық техникаларды біріктіру арқылы шығарады. Сол себепті Бейбіт Дәлденбай - композиторлық жолда өз ісінің шебері әрі маманы болып есептелінеді.

Пайдаланған әдебиеттер тізімі:

1. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант, 2003.
2. Күзембай С.Ә. Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. Ғылыми монография – Алматы: «Print Express», 2011. – 564 б.
3. Недлина В.Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 180 с.
4. Жұмалиева Т., Ахметбекова Д., Қарамендина Ә., Ысқақов Б., Қоспақов З., [Текст] / – Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Алматы, 2005, 557 бет.
5. Джумакова У. Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов: проблемы истории, смысла и ценности У. Джумакова – Астана: Фолиант, 2003.
6. Күзембай С. Ә. Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. Ғылыми монография – Алматы: «Print Express», 2011. – 564 б.
7. Недлина В. Е. Академическая музыка Казахстана и США: перекрестки рубежа веков. – Алматы, 2011. – 180 с.
8. Жұмалиева Т., Ахметбекова Д., Қарамендина Ә., Ысқақов Б., Қоспақов З., [Текст] / Т. Жұмалиева, Д. Ахметбекова Д, Ә. Қарамендина Ә, Б. Ысқақов, З. Қоспақов. – Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. Алматы, 2005, 557 бет.

УДК 782

К ВОПРОСУ ТРАДИЦИОННОЙ ОПЕРЫ В СОВРЕМЕННОМ РЕЖИССЕРСКОМ ПРОЧТЕНИИ

Кременцова Ярослава Сергеевна

магистр иск.наук, преподаватель и докторант I курса

КНК им. Курмангазы

Алматы, Казахстан

yariloslava@gmail.com

Аннотация. Научная новизна работы заключается в ракурсе изучения классического оперного наследия в контексте проблемы экологии музыки и экологии информационно-культурного пространства. Объект изучения – оперная классика XIX-XX веков (русская, зарубежная, казахская), рассматриваемая в русле проблем, связанных с современными режиссерскими постановками. Цель исследования – обосновать широкий круг проблем современного бытования оперной классики в контексте

социокультурной ситуации и экологического воздействия на общество. Методы исследования. В исследовании широко применяется историко-сравнительный и индуктивно-дедуктивный методы. Методологическую базу составляет совокупность трудов, в которых складывается системный подход к проблемам экологии музыкальной культуры, работы по оперной драматургии, публицистические статьи, рассматривающие постановки оперных шедевров. В результате даны выводы по современным тенденциям прочтения традиционных опер. Материалы исследования могут быть использованы в курсе истории музыкального театра.

Ключевые слова: традиционная опера, традиционное прочтение, режиссерский театр, музыкальный театр.

ON THE ISSUE OF TRADITIONAL OPERA IN THE MODERN DIRECTOR'S INTERPRETATION

Yaroslava Kremetsova

Master of Art's Sciences, PhD candidate,

Kurmangazy KNC

Алматы, Қазақстан

yariloslava@gmail.com

Abstract. The article's newness depends on the perspective of studying the classical opera heritage in the context of the problem of the music ecology and the ecology of the information and cultural space. The object is the opera classics of the XIX-XX centuries (Russian, foreign, Kazakh), considered in the problems associated with modern stage productions. The purpose of the study is describing a wide range of opera classics' problems in the context of the socio-cultural situation and environmental impact on society. Research methods include historical-comparative and inductive-deductive methods, which are widely used in the paper. The methodological base consists of a several works that develop a systematic approach to the problems of the ecology of musical culture, works on opera dramaturgy, journalistic articles considering the interpretation of opera masterpieces. As a result, conclusion describes modern trends in the traditional opera's interpretation. The research materials can be used in the musical theater's history course.

Key words: traditional opera, traditional reading, director's theater, musical theater.

ҚАЗІРГІ РЕЖИССЕРЛІК ОҚУДАҒЫ ДӘСТҮРЛІ ОПЕРА МӘСЕЛЕСІНЕ

Кременцова Ярослава Сергейқызы

өнертану ғыл. магистрі, оқытушысы

және I курстың докторанты

Аннотация. Жұмыстың ғылыми жаңалығы музыка экологиясы мен ақпараттық-мәдени кеңістіктің экологиясы мәселесі тұрғысынан классикалық опера мұрасын зерттеу тұрғысынан жатыр. Зерттеу нысаны-ХІХ-ХХ ғасырлардағы опера классикасы (орыс, шетелдік, қазақ), Қазіргі режиссерлік қойылымдармен байланысты мәселелер аясында қарастырылады. Зерттеудің мақсаты-элеуметтік-мәдени жағдай мен қоғамға экологиялық әсер ету контекстінде опера классикасының қазіргі өміріндегі көптеген мәселелерді негіздеу. Зерттеу әдістері. Зерттеуде тарихи-салыстырмалы және индуктивті-дедуктивті әдістер кеңінен қолданылады. Әдістемелік база-музыкалық мәдениет экологиясының проблемаларына жүйелі көзқарас қалыптасатын еңбектер жиынтығы, опералық драматургия бойынша жұмыстар, опералық шедеврлердің қойылымдарын қарастыратын публицистикалық мақалалар. Нәтижесінде дәстүрлі операларды оқудың қазіргі тенденциялары туралы тұжырымдар жасалды. Зерттеу материалдарын музыкалық театр тарихы курсына қолдануға болады.

Түйін сөздер: дәстүрлі опера, дәстүрлі қойылым, режиссерлік театр, музыкалық театр.

Введение. Как известно, классическое оперное наследие представляет собой величайшее достижение мировой музыкальной культуры, однако в современных реалиях жанр оперы нередко становится объектом разнообразных режиссерских интерпретаций. Актуальность исследования связана с малоизученностью в казахстанском музыкознании (отсутствием научных работ и критических статей по данной тематике), а также сложившейся с начала ХХ века сложной ситуацией в театрально-концертной практике, кризисом оперного жанра и коммерциализацией искусства. Объект изучения – оперная классика ХІХ-ХХ веков (русская, зарубежная, казахская), рассматриваемая в русле проблем, связанных с современными режиссерскими постановками (вопросы сохранения классического наследия и художественных ценностей, сохранение экологии музыкальной культуры). В качестве предмета выступают зарубежные и казахстанские оперы в новом режиссерском прочтении.

Литературный обзор. Методологическую базу составляет совокупность трудов, в которых складывается системный подход к проблемам экологии музыкальной культуры и музыкальной биосферы. Главная роль в изучении темы отводится исследованиям Д. Лихачева «Экология культуры», Е. Назайкинского «Музыка и экология», В. Осиповой «Русская оперная классика ХІХ века в контексте проблемы экологии культуры», Л. Мельникаса «Экология музыкальной культуры», Ю. Евсюковой «Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания», в которых определены ведущие направления экологии

музыкальной культуры. Одновременно привлечены работы по оперной драматургии российских музыковедов – И. Соллертинского и Б.Ярустовского, М. Друскина, В. Беркова, выдающихся театральных режиссеров-новаторов – В. Мейерхольтца, Б. Покровского, Е. Акулова, а также публицистические статьи П. Поспелова, К. Веселаго, рассматривающие постановки оперных шедевров последних лет. По теме режиссерского театра задействованы труды В.Норенко «Режиссерский замысел в структуре спектакля», Е.Слесаря «Режиссер - драматург: модели их взаимоотношений в зарубежном и отечественном театре конца XIX-XX веков», В.Спорышева «Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры» и др.

Основное содержание. В XXI веке проблемы культуры, исторического наследия, воспитания гармонически развитой личности в современных социокультурных условиях приобретает особую значимость. В существующих условиях динамичной жизни поток информации каждодневно обрушивается на современного человека, вынужденного «поглощать» произведения не только культуры, но и так называемой «антикультуры»¹⁹, которая зачастую не способствует воспитанию вкуса аудитории. В сложившейся ситуации, когда научно-технический прогресс намного опережает культурное развитие общества, выявляется не только позитивная, но и его оборотная сторона – превалирование «индустрии развлечений». В настоящее время подробное обоснование и принципы правомерного использования в законодательстве разных стран касается материального культурного наследия²⁰. В то же время к нематериальному культурному наследию конвенции ЮНЕСКО²¹ [1] относят обычаи, знания, навыки, которые передаются из поколения в поколение. В число музыкальных объектов защиты, внесенных в реестр ЮНЕСКО можно встретить казахский кюй, искусство музыки вьетнамского пения донкайттайты, мелодии «ви» и «зам», традицию театрализованного танца «Рабиналь-Ачи», грузинское полифоническое пение, египетский, индонезийский и индийский традиционные театры и другие музыкальные жанры. Парадоксален тот факт, что жанр оперы за двадцатилетний срок существования организации никогда не становился объектом внимания ЮНЕСКО.

Кризис жанра оперы имеет глубокие корни в изменении культурной парадигмы в XX веке. Критики начала прошлого века, стремясь доказать устарелость оперы и балета ссылались на прогресс науки, однако, как пишет Л.Данилевич: «Опера не хотела ложиться в гроб и все усилия похоронить её оказывались тщетными» [2, с. 42]. Вместо исчезновения оперы, её

¹⁹ Под термином «антикультура» подразумевается совокупность идей и явлений, которые способствуют разрушению культурных ценностей.

²⁰ Материальное культурное наследие включает в себя здания, археологические объекты, исторические объекты, памятники градостроительства и архитектуры, искусства, города, поселения и т.п.

²¹ Конвенция по защите нематериального культурного наследия была принята в 2003 г.

бытование подвергается режиссерскому обновлению, декорационному преобразению, переносу действий и интертекстуальным экспериментам (внесение отсутствовавших в оригинале сюжетных линий, что приводит к смещению смысловых акцентов).

Подобные тенденции подводят к постановке закономерного вопроса о бережном отношении к истории, культурному наследию, исторической преемственности и художественным традициям. Данную проблему на территории стран СНГ впервые поднял выдающийся ученый и академик Д.Лихачев в 1980 году в статьях «Экология культуры» [3, с. 173], «Экология – проблема нравственная». В дальнейшем музыковед Е.Назайкинский обращается к данной проблематике в публикации «Музыка и экология» [4, с. 8]. Авторы единодушно пишут о том, что зоной экологического бедствия могут оказаться кино, театр и музыка. Схожая мысль о сложности положения, в котором находится классическая музыка, прослеживается также в книге В.Мартынова («Конец времени композиторов») монографии Н.Лебрехта «Кто убил классическую музыку?», в которой академическая музыка подверглась серьезному социоэкономическому анализу» [5, с. 5].

Е. Назайкинский в статье «Музыка и экология» определяет три основные сферы взаимодействия музыки и окружающей среды: 1) музыка как шум, как загрязнение окружающей среды; 2) сфера художественных и эстетических норм, и идеалов, где требование чистоты прямо связано с экологией и нравственностью; 3) внутренний духовный мир человека как поле экологического воздействия – художественного, психологического, социального, биологического. Исследователь подчеркивает, что сложившаяся ситуация в культурной среде, в «музыкальной биосфере» в огромной мере способствует «порче внутренней картины мира, представляющей собой наиболее важное достояние человека и как биологического существа, и как личности» [4, 8]. Позднее вопросы экологии музыкальной культуры рассматриваются в статьях Л. Мельникаса «Экология музыкальной культуры» (2000) [6], Ю.Евсюковой «Экология музыки как актуальная проблема современного музыкознания» (2012) Н. Митиной «К проблеме экологии музыки» (2014) [7, с.5], В. Осиповой, А. Мешкова «Массовая музыкальная культура XX века (2021) [8, с. 35]. Так В. Осипова, считает, что современная театральная практика демонстрирует вольное отношение с классическим наследием, желание режиссеров осовременить, «актуализировать» постановку, что приводит к парадоксальным метаморфозам. К наиболее распространенным режиссерским решениям относятся: переосмысление сюжета, перенос действия, замена исторических эпох, изменение конфликтов между оперными персонажами и финала произведения, иная трактовка образов главных героев, ввод дополнительных персонажей, не соответствие сценической ситуации и музыкального воплощения. Подобные вмешательства в музыкальное содержание оперы и другие нововведения

обычно снижают художественные достоинства и ценность классической оперы, чем сохраняют и усиливают их.

Необходимо заметить, что многие ведущие оперные исполнители не только публично высказывали свое негативное отношение к радикальным режиссерским новациям, но в категорической форме отказывались принимать участие в подобных экспериментальных спектаклях – в их числе Г.Вишневская, Е.Образцова, Л.Казарновская, Ю.Темирканов. О тенденции к разрушению художественных ценностей, сложившихся в искусстве, оперного шедевра, вопреки замыслу его авторов, пишут и говорят выдающиеся европейские, русские, казахстанские знатоки оперного искусства, музыкальные деятели, исполнители, режиссеры, дирижеры, критики – Иоан Холендер, Галина Вишневская, Фабио Мастранджелло, Д. Морозов и Е. Цодоков, Адольф Арцишевский и др.

Как мы видим, ключевым моментом споров критиков, исполнителей, который возникает с постановками классических опер вообще, становится вопрос о том, музыкальное или театральное в первую очередь это искусство, чья роль важнее – режиссера или дирижера?

Общепринято считать, что феномен режиссерского театра возник в 80-е годы прошлого века в европейском театре. Сложная ситуация, сложившаяся в современном режиссерском оперном театре Европы и стран СНГ (Россия, Казахстан) привлекает внимание исследователей. Трудности, с которыми столкнулись музыкальные, а также драматические театры 1920-30 гг. были обусловлены глубокими и сложными причинами, такими как кризис оперного жанра, его эстетическое и психологическое несоответствие реалиям современности. Как пишет В.Спорышев, предпосылками к появлению режиссерской оперы стали: сверхактивное проникновение в оперную постановку иных видов искусства, эффекты реализации новой режиссуры и тенденция современности для культурного влияния на зрителя ради его развлечения, напрямую связанная коммерциализацией искусства [9, с. 41] (автор приводит статистику субсидирования разных театров в результате которого наблюдается неутешительный вывод: театры вынуждены нести убыток и привлекать публику в том числе эпатажными постановками). Также немаловажную роль здесь играет стремление режиссеров ставить оперу с чистого листа, отказавшись от стереотипов и связав её с современной жизнью. Знаковыми фигурами для режиссерского театра тех времен стали Г.Шолти, Э.Мошански, Э.Каплан, В.Мейрхольд (СССР) и др. [9, с. 45].

Отношение постановщиков к классической опере, проходящей через горнило «демократизации», осовременивания, мы связываем с деятельностью выдающихся режиссеров, создателей нового мирового театра – К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, А. Таирова, В.Мейрхольда. Последний является автором программы театрального традиционализма, которая предполагала использование и переосмысление исторического опыта мирового театра, применение нового метода, основу

которого составляет стилизация с целью обновления старинных сценических форм время [10, с.297] Среди наиболее новаторских оперных спектаклей В. Мейерхольтда в Мариинском театре выделим оперу «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1909) и «Каменный гость» А. С. Даргомыжского (1917), принятые театральной аудиторией.

Немецкая опера на Рейне в 2013 г. представила постановку «Тангейзера» режиссера Б.Космински, где действие было перенесено в нацистскую Германию и показана сцена массовых убийств евреев в газовых камерах. Из-за широкого общественного резонанса спектакль был снят с репертуара через четыре дня после премьеры [11].

Тенденциозным характером отличилась премьера оперы Р.Вагнера «Тангейзер» в режиссерском решении Т.Кулябина. Премьера, состоявшаяся 20 декабря 2014 года, вызвала горячие споры и даже судебные разбирательства. Режиссерская фантазия и эксперимент выходит за границы: действие драмы перенесено создателями в современность, где Тангейзер представлен режиссером, снявшим фильм «Грот Венеры» о неизвестной, греховной жизни Иисуса Христа. Концепция, раскрывающаяся в следующем высказывании режиссера, достаточно сомнительна: «Тангейзера чаще всего ставят так, что в основе конфликта, так или иначе, лежит любовный треугольник – Венера, Тангейзер, Елизавета... Треугольник не тема, а ситуация, а тема в том, что этот человек никогда нигде ничего не найдёт. Таков его удел, быть отшельником. Это действительно вагнеровская серьёзная тема, тема экзистенциального человеческого одиночества. И она была важнее всех остальных. Первое, что я начал «убивать», был любовный треугольник» [12].

Режиссерские новации проникли в ГАТОБ (ныне НАТОБ) имени Абая в г. Алматы в 2015 году. Режиссер Л.Имангазина представила на суд публики новое прочтение оперы «Кармен» Ж.Бизе, в котором действие было перенесено в модельное агентство, Кармен преобразилась в модель, Эскамильо же стал байкером. На сцену был помещен фургон, а мотоцикл Эскамильо был опущен из-под потолочных прожекторов. Финал оперы происходил не во время народных празднований, а в аэропорту, где Хозе придушил главную героиню шарфом. Опера вызвала интерес публики, но в то же время многие незнакомые с оригинальной постановкой, зрители, не оценили сценическое решение, поскольку оно вступало в противоречие с оригинальным сюжетом.

Еще один пример переноса исторических эпох – постановка оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди режиссера А. Хаага в г.Майнинге). Действие оперы происходило вместо казахской степи XIX века в 1956 году, а в качестве декораций в духе соцреализма присутствовали барельеф В.Ленина, а казахские народные костюмы сочетались с пиджаками и цветными платьями выше колен [13].

Современные постановщики в большинстве случаев подходят к опере с театральных позиций, не воспринимая, что данному жанру, хоть и

использует театральные средства, но не тождественна драматическому театру. Стремясь придумать что-то оригинальное, режиссеры часто не устремляются постичь глубину авторского текста, а свободно заменяют исторические эпохи и предлагают иные вневременные реалии. Среди удачных режиссерских решений можно упомянуть постановку «Травиаты» В.Деккера, К.Гута, Д.Мичилетто в Зальбурге в 2005 г. Схематичные декорации в виде дивана и часов, отсчитывающих оставшееся время жизни Виолетты, выступают лаконичными деталями, которые не перечат сюжетной линии, а наоборот акцентируют внимание зрителя на происходящем действии. В дополнении можно назвать оригинальные и успешные режиссерские постановки П. Конвичного, В.Фельзенштейна, Б.Покровского, А. Кончаловского, А. Бернара, П. Штейна и других. Их отличает приверженность к классическому направлению в театральном искусстве и такие качества как соблюдение точности текста, стремление реализовать то, что написано композитором, внимание в тонкости музыки, обогащенными смелыми исканиями собственной интерпретации. И потому, сквозь имеющуюся эпатажность, в спектаклях этих мастеров четко прослеживается идея всего произведения и представлен внутренний мир каждого героя. Из последних удачных российских постановок выделим оперу Дж.Пуччини «Турандот», поставленную в театре «Геликон Опера». Прочтение спектакля режиссером Д. Бертманом, которое отличает приверженность авторскому тексту, самобытный почерк, полный зловещей энергии, мрачного драматизма, красоты, аллюзий, оказалось в полной мере адекватным гениальной партитуре. Режиссер отклонил все три имеющиеся варианты финала (Ф. Альфано, Л. Берио, Хао Вэйо) и выбрал авторский вариант, остановившись на том месте, где остановилась рука композитора, выдающегося оперного композитора и симфониста, и где любящая Калафа рабыня Лиу погибает [14, с. 57]. Таким образом, постановщик представил театральному зрителю не ориентальную, красочную сказку со счастливым финалом, а полную трагизма философскую притчу об ужасе человеческих заблуждений [14, с.59]. Самое ценное, что премьера сезона «Турандот» Дж. Пуччини, осуществленная командой творческих единомышленников, трактовка сюжета и конфликта режиссера Д. Бертмана, усиливающая замысел итальянского композитора, глубокое музыкальное прочтение В. Федосеевым, были приняты театральным зрителем и музыкальными критиками.

Выводы. Таким образом постановщики имеют возможность открыть новые глубины взаимоотношений героев оперы, не нарушая сути произведения, меняя способы ее выражения, мизансценические, ритмопластические, световые и любые другие решения. Но при кардинальных видоизменениях оперы режиссеры-новаторы зачастую фактически выступают нарушителями авторских прав композитора и драматурга, если бы они действовали после их смерти. Однако в новых постановках современные режиссеры, к сожалению, допускают

несовпадение музыкальных и сценических образов, произвольно деформируя окружающую художественную среду и больше эпатируют театрального зрителя, чем заставляют его сопереживать. Подобное отношение к классической опере, проходящей через горнило «демократизации», а фактически, к искажению сути замысла автора и как правило, приводит к потерям, а не к приобретениям.

Вопросы влияния современных оперных постановок на слушателя и проблемы ценностно-ориентирующей функций искусства, к сожалению, до настоящего времени не стали объектом научного исследования. Среди распространенных методов анализа встречается теория о литературной рецепции, которая в теории могла быть применена к оперным постановкам в том числе. Среди трудов, затрагивающих данную проблему – диссертация С.Лысенко «Проблема постановочной интерпретации оперы как синтетического художественного текста». Автор пишет, что необходим комплексный (междисциплинарный) подход к изучению оперы и как музыкально-театрального жанра, и как синтетического жанра, который несет в себе невербальное чувственно-смысловое поле. Философско-эстетические проблемы интерпретации представляют собой широкий круг вопросов, связанных с природой интерпретации. По мнению С.Лысенко [36, с.3] оперная постановка представляет собой последовательную цепь: текст либретто воплощен музыкальными средствами (этап композиторской интерпретации), а оперная партитура переживает следующий этап интерпретации средствами театрально-сценического искусства. Таким образом, можно утверждать, что в опере уже на этапе создания заложены смысловые акценты и перед постановщиками опер главнейшая задача – расшифровать их зрительской аудитории.

Стоит упомянуть, что еще на рубеже XIX-XX веков немецкий философ Т.Адорно затрагивал проблемы современного оперного искусства и видел единственным решением возрождения интереса к жанру – повышение образованности и духовности в обществе. Тем самым, проблема защиты и бережного отношения к классическому оперному наследию естественным образом включается в актуальную и глобальную проблему экологии культуры, связанную с сохранением, защитой веками накопленных духовных ценностей человечеством. Не случайно известный американский социолог Олвин Тоффлер писал о превращении НТР в неуправляемый процесс, что грозит самими тяжкими последствиями.

Начало XXI века знаменует собой пограничную ситуацию; человечество находится на пороге смены культурной парадигмы, ставящей в новые отношения традиционные формы культуры. Рассмотрение современных постановок оперных шедевров в избранном ракурсе, не позволяет нам говорить о творческих завоеваниях, удачах и убедительности интерпретаций. В том числе осовремененные спектакли казахских опер – «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди (режиссер А. Хааг), убеждают нас в том, что весьма проблематично достичь органики нового видения, нового

прочтения режиссером первоисточника, базирующегося на иной эстетике, нравах, морали, чем первоисточник. Также режиссеры, по нашему мнению, значительно влияют на восприятие театральной аудитории, и вкус зрителя, который имеет право иметь представление об истинном замысле композитора и драматурга. Таким образом, режиссеру, взявшемуся за постановку классической оперы, необходимо осознавать свою ответственность и принцип разумной достаточности, воспитывать художественный вкус широкой аудитории.

Список использованных источников:

1. Электронный ресурс. Нематериальное наследие ЮНЕСКО. URL: <https://ru.unesco.org/themes/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie>
2. Данилевич, Л. Из прошлого (московские музыкальные театры 20-30х годов) // Музыкальный современник. Выпуск ... М., 1977, с 37-59.
3. Лихачев, Д. Экология культуры // Д. Лихачев // Памятники Отечества. – 1980. – №2 ; 1979. – №7. – С. 173-179
4. Мельникас Л. Экология музыкальной культуры. – М., 2000. – 324с.
5. Лебрехт, Н. Кто убил классическую музыку? [Текст] / Н.Лебрехт. – М., 2004. – 588 с.
6. Мельникас, Л.И. Экология современной музыкальной культуры. – М. : композитор, 2000. – 328 с.
7. Митина Н. А. К проблеме экологии музыки // Молодой ученый. — 2014. – №16. – С. 362-364. – URL: <https://moluch.ru/archive/75/12826/>
8. Осипова В. Д. Русская оперная классика XIX века в контексте проблемы экологии культуры. URL: <https://www.sworld.com.ua/index.php/arts-architecture-andconstruction/musical-theatre-and-film/1300-osipova-vd> – 05.04.18.
9. Спорышев В.П. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры. – дис.к.иск. Специальность 24.00.01 - Теория и история культуры. – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. – М. 2020, 174 с.
10. Покровский Б. А. Беседы об опере. – М. ,1981.
11. В Германии сняли с репертуара оперу Вагнера в современной трактовке — с Холокостом и газовыми камерами на сцене. URL: <https://ru.wikinews.org/wiki/>. – 09.05.2013.
12. Лесовиченко А. Кошунство как результат творческого бессилия. URL: https://ruskline.ru/monitoring_smi/2015/03/29/kowunstvo_kak_rezultat_tvorc_heskogo_bessiliya. – 02.03.2015.
13. Джумалиева Т.К. Опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди в Германии. Великая музыка идет от сердца к сердцу. URL: <https://musicnews.kz/opera-abaj-a-zhubanova-i-l-xamidi-v-ge/>. – 02.10.2012.
14. Кременцова Я.С. Оперная классика в контексте экологии музыкальной культуры. – маг.дис. КНК им.Курмангазы. – Алматы, 2018.

СЫДЫҚ МҰХАМЕДЖАНОВТЫҢ ПРИМА –ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН «ТАҢҒЫ ӘУЕН» ПЬЕСАСЫНЫҢ СТИЛИСТИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Әсем Нурланбек

«Қобыз және баян» кафедрасының

2 к. магистранты

Құрманғазы атындағы ҚҰК

Алматы қ. Қазақстан

Asem.nurlanbek@gmail.com

Ғылыми жетекшісі-Мусагулова Гүльмира Жақсыбековна

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының доценті,

өнертану ғылымның кандидаты

Алматы, Қазақстан

СЫДЫҚ МҰХАМЕДЖАНОВТЫҢ ПРИМА –ҚОБЫЗҒА АРНАЛҒАН «ТАҢҒЫ ӘУЕН» ПЬЕСАСЫНЫҢ СТИЛИСТИКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Аннотация. Мақала тақырыбының *өзектілігі* композитор С.Мұхамеджановтың прима – қобыз бен фортепиано аспабына арналып жазылған туындыларының ұлттық музыка өнерімізде маңызды орын алуымен байланысты. КСРО халық әртісі, ҚазССР Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, композитор – Сыдық Мұхамеджанов (1924-1991) қазақ музыкасының, мәдениетінің тарихында елеулі орны бар дара тұлға. Ол еуропалық музыканың барлық жанрына қалам тербеген десек артық болмас және солардың әрқайсысында танымал, әсем де, мақтан тұтарлықтай шығармалар қалдырған композитор. Дәстүршілігіне қарамастан композитор музыкасы көркемдік мазмұны жағынан қазіргі заман талабына сай келеді және шығармалары мазмұнына қарай кең көлемді, айтар ойының анықтығы, ерекше әуендік сұлулығымен көзге түседі. Сыдық Мұхамеджанов қазақ музыкасында жаңа жанрлардың негізін қалады: ол тұңғыш ұлттық әзіл-сықақ операсының, тұңғыш қазақ ораториясының, дауыс пен оркестрге арналған концерт жанрының авторы. С.Мұхамеджановтың скрипка мен фортепианоға арналған сонаталары, пьесалары, халық аспаптар оркестріне жазған күйлері, сондай-ақ камералық оркестрлерге арналған өлеңдері қазақ аспаптық және оркестрлік камералық музыка шығармаларының жан-жақты дамуының, жоғары көркемдік шеберлігінің үлгісі болды. Музыкатанушылық еңбектері жазылғанымен, оның жеке туындыларының зерттеу нысаны ретінде алынбады. Сондықтан ұсынылып отырған мақаланың *мақсаты* С. Мұхамеджановтың прима – қобызға арналған пьесасын қарастырып, оның стилистикалық ерекшеліктерін ашу болып табылады. Бұл жолда композитордың қобызға арналған пьесасын талдап, стилистикалық ерекшеліктерін анықтау секілді

міндеттер қойылды. Мақала *кешенді* әдіснама, *салыстырмалы-типологиялық және музыкалық теориялық талдау* әдістері қолданылды.

Түйін сөздер: С.Мұхамеджанов, салыстырмалы талдау, лирика, стильдік ерекшелік, пьеса, жанр, стилистика

Аннотация. *Актуальность* темы статьи обусловлена тем, что произведения композитора С. Мухамеджанова, написанные для прима – кобыза и фортепианно, занимают важное место в национальном музыкальном искусстве. Народный артист СССР, лауреат Государственной премии КазССР, композитор - Сыдык Мухамеджанов (1924-1991) - личность, занимающая значительное место в истории казахской музыки, культуры. Не будет преувеличением сказать что он писал во всех жанрах европейской музыки и оставил в каждом из них известные, красочные произведения. Несмотря на традиционализм, музыка композитора по художественному содержанию соответствует современности, а произведения отличаются по содержанию обширностью, ясностью изложения, необычайной мелодической красотой. Сыдык Мухаметжанов заложил основы новых жанров в казахской музыке: он автор первой национальной комической оперы, первой казахской оратории, жанра концерта для голоса и оркестра. Сонаты, пьесы С. Мухамеджанова для скрипки и фортепиано, кюи для оркестра народных инструментов, а также стихи для камерных оркестров стали образцом всестороннего развития, высокого художественного мастерства произведений казахской инструментальной и оркестровой камерной музыки. Несмотря на то, что сочинения музыковеда были написаны, его отдельные произведения не были приняты в качестве объекта исследования. Поэтому *целью* представленного статьи является рассмотрение пьесы С. Мухамеджанова, посвященной прима-кобызу, и раскрытие его стилистических особенностей. В этой научной статье были поставлены такие *задачи*, как анализ пьесы композитора для кобыза и определение стилистических особенностей. В научной статье использованы *методы комплексной методологии, сравнительно-типологического и музыкально-теоретического анализа.*

Ключевые слова: С. Мухамеджанов, сравнительный анализ, лирика, стилистическая специфика, пьеса, жанр, стилистика

Abstract. The relevance of the topic of the article is due to the fact that the works of composer S. Mukhamedzhanov, written for prima kobyz and piano instruments, occupy an important place in the national musical art. People's Artist of the USSR, laureate of the State Prize of the Kazakh SSR, composer-Sydyk Mukhamedzhanov (1924-1991) is a personality who occupies a significant place in the history of Kazakh music and culture. He would not exaggerate all spheres of European musical genres and left famous, colorful and proud works in each of them. Despite the traditionalism, the composer's music corresponds to modernity in artistic content, and the works differ in content in their vastness, clarity of

presentation, and extraordinary melodic beauty. Sydyk Mukhametzhanoğlu laid the foundations of new genres in Kazakh music: he is the author of the first national comic opera, the first Kazakh oratorio, the genre of the concert for voice and orchestra. Sonatas, plays by S. Mukhamedzhanova for violin and piano, kui for orchestra of folk instruments, as well as poems for chamber orchestras have become a model of comprehensive development, high artistic skill of works of Kazakh instrumental and orchestral chamber music. Despite the fact that the musicologist's works were written, his individual works were not accepted as an object of research. Therefore, the purpose of the presented report is to review S. Mukhamedzhanov's play dedicated to prima kobyz and reveal its musical features. In this line, tasks such as analyzing the composer's play for kobyz and determining musical features were set. The report uses *methods of complex methodology, comparative typological and musical-theoretical analysis*.

Keywords: S. Mukhamedzhanov, comparative analysis, lyrics, stylistic specifics, play, genre, stylistics

С. Мұхамеджановтың музыкатануда талдауға түспеген эн романстар жанры оның ішінде скрипка және прима – қобызға арнайы жазылған «Таңғы әуен» пьесасын зерттеп, олардың орындаушылық ерекшеліктерін анықтау зерттеліп отырған тақырыптың өзектілігін білдіреді.

Баяндама мақсаты – С.Мұхамеджановтың «Таңғы әуен» пьесасының ерекшеліктерін арттыру барысында теориялық тұрғыда негіз жасау және орындалу әдістерін анықтап, оның тиімділігін эксперимент жүзінде көрсету. Баяндаманың міндеттері: 1. С.Мұхамеджановтың шығармашылығын, оның бағыты тұрғысынан зерттеу; 2. Жанрлық, музыкалық және стилистика саласындағы шығармашылық ізденістер; Бұл міндеттерді жүзеге асыру үшін кешенді әдіснама, салыстырмалы-типологиялық және музыкалық - теориялық талдау әдістері қолданылады.

С. Мұхамеджанов жайында керемет пікір қалдырғандардың бірегейлері, Қазақстанның Халық әртісі Хорлан Қалиламбекова, ақын және композитор Ілияс Жақанов: «біздің Моцарт кім? – десе, біз Төлебаев – деп жауап береміз. Ал бізден : біздің Бетховен кім? – десе, ойланбастан Сыдық Мұхамеджанов – дейміз» - деген теңеу қалдырған екен [1,2] .

Композитордың шығармашылығының төрінен орын алатын туындысы эн жанры мен романстар. Кейбір туындыларының сөзін өзі жазғаны оның ақындық өнері бар екенін білдіреді. С.Мұхамеджановтың эн-романстары қазіргі таңда да вокалистердің репертуарынан нақты орын алуда. С Мұхамеджанов эн-романстар жанрына сүйене отырып скрипка және прима - қобыз бен фортепианоға арнап пьесаларда жазған. Камералық-вокалдық шығармашылығында композитор Абайдың, И.Байзақовтың, М.Әлімбаевтың, С.Бегалиннің, Қ.Шаңғытбаевтың, Т.Молдағалиевтің, К.Бекхожиннің, К.Аманжолованың аудармасындағы Дж.Байронның поэзиясына жүгінді [2,71].

Сыдық Мұхамеджанов қазақ музыкасында жаңа жанрлардың негізін қалады: ол тұңғыш ұлттық әзіл-сықақ операсының, тұңғыш қазақ ораториясының, дауыс пен оркестрге арналған концерт жанрының авторы. Замандастары мен тарихшылар оның талантын ерекше деп есептейді. Соның ішінде «С.Мұхамеджанов қазақ кәсіби музыкасының тарихында хор музыкасының жаңалықтарының жаңа қабатын ашты – бұл вокалдық-хор циклдары, хор өлеңдері, хор кантаталары, ораториялары», - дейді педагогика ғылымдарының докторы Р. Ш.Сыдықова [3,21].

Алғашында қобыздың әсем де нәзік үніне арналған шығармаларды академик, профессор А.Жұбанов шығарған болатын. Аспаптың бүкіл құрылысымен, үнімен, диапазонымен таныс академик тамаша туындыларды жазып шығарды, дәлірек айтсақ, "Қобызға арналған бес пьеса" атты шығармалар топтамасы жарық көрді. Оның ішіне «Көктем», «Ария», «Романс», «Вальс» және «Жез киік» кірді. Осылайша А.Жұбанов қобызды "сөйлете" білді, оның әуендері қобыздың әсерлі үнімен жарасымды үндестік таба білді [4,82].

Прима - қобыз аспабымен халық ән-күйлерін ойнаудан бастаған орындаушылар ендігі кезекте өз аспаптарына арнайы жазылған төл шығармаларды халық назарына ұсынып, үлкен қошеметке ие болды. Осылайша академик А.Жұбанов бастап көрсеткен бағытты сол уақыттағы композиторлар ұстанып, өз тарапынан жаңа туындыларын шығара бастады. Бұл қатарға Е.Брусилловский, Л.Хамиди, М.Төлебаев, К.Күмісбеков, Қ.Мусин, Х.Тастанов, Б.Жұманиязов, Н.Тілендиев, М.Қойшыбаев, Н.Меңдіғалиев, Ә.Бестібаев және т.б. жатқызамыз. Олардың «Поэма», «Романс», «Прелюдия», «Толғау» атты тамаша туындылары мен басқа да шағын пьесалары аспапты басқа қырынан көрсетуге септігін тигізіп қана қоймай, мүмкіндігін одан әрі арттырып, келешек бағытын аша түсті. Осы орайда репертуар қоржынына бұрын-соңды болмаған С.Шабельский-Л.Шаргородскийдың арнайы прима-қобызға арнап шығарған Қобызға арналған концерті», кейінірек С.Мұхамеджановтың «Қобызға арналған концерті» (1984 жыл) үлкен жаңалық болып енгізілді. Сондай-ақ С.Мұхамеджановтың «Таңғы әуен», «Көңіл күйі», «Поэма» атты әсем шығармалары жарық көрді. Осындай аспапқа арнайы лайықталып жазылған шығармалар прима-қобызшылар репертуарында классикалық туындылар ретінде қалыптасқаны сөзсіз [5,51].

Қобызға арналған «пьеса» тұңғыш рет А. Жұбановтың «Қобызға арналған бес пьеса» атты кітабында жарық көрді [6, 204]. Кейін Ш. Рауандинаның Фатима Балғаеваға арнап құрастырып шығарған «Өнері өнеге тұлға» атты кітабында қайта басылды [7, 19].

Кіріспе	I бөлім			II бөлім	
	A	A ₁	A ₂	B	A ₁
1 – 4 тт;	5 – 24тт; 25 – 42тт; 43-52тт;			53- 77тт; 78 – 94тт;	

Сонаталық құрылымда «d-moll» тональдігінде жазылған. 4/4 екінінде жүреді. Бұл пьесасының әуезділігі, ондағы кейіпкер бейнелерінің нақтылығы, шағарма ішіндегі толық гүлденіп ашылған сазды, сырлы лирикаға толы екенін көрсетеді. Композитор орындаушыдан орындау сипатына көңіл аударғанды талап етеді. Мұны орташа, қозғалыспен деп аударылатын *Moderato con moto* белгісі білдіреді. Ойлы, сазды, кантиленалық шығарма. Кантилена (лат. *Cantilena* - ән салу): 1. Дыбыс жүргізудің негізгі түрі. Әуенді байланыстыра, әндетіп орындау (*legato*) тәсілінің бірі. 2. Вокалға немесе аспапқа арналған сазды әуен. Кантиленалы вокалдық әуен кез келген ұлттық музыка мәдениетінде өз орнын табуда. 3. Саздылығымен ерекшеленген әуен [9,49]. Пьесаның тесситурасына келетін болсақ, прима – қобыз аспабының солосында бірінші октаваның ре дыбысынан бастау алып, үшінші октаваның ля дыбыстарына дейін қамтиды, бұл шығармадағы дыбыстардың нәзіктігін айқындайды. Тесситурасы - (итал. *tessitura* тері, дәлме-дәл тоқу) - музыка шығармадағы дыбыстардың әнші дауысы немесе музыка аспаптың диапазонына жоғарылық қатынас. Музыка шығарманың көркем орындалуы (табиғи, еркін, дыбыстық әсем естілуі т.б.) үшін оның тесситурасы вокалдық шығармада әнші даусына, ал аспаптық шығармада музыка аспаптың техника мүмкіндігіне үйлесімді болуы қажет [10,8].



1 сурет.

Прима-қобыздың солосындағы артикуляциясына келетін болсақ *legato, non legato* - да жүреді. Автордың өз шығармашылығындағы қобызға арналған «Көңілді би» пьесасы секілді (2 сурет), «Таңғы әуен» пьесасыда *d-moll* тональдігінде жазылған.

Көңілді би



С.Мұхамеджанов «Көңілді би» 2 сурет.

Композитордың бұл пьесасы аға буын композиторларының тәжірибесіне бой түзегені түсінікті. Дәстүр сабақтастығы «пьесаның» формасымен қатар, оның музыкалық ерекшеліктерінен де байқалады. Пьесаның негізгі бөлімінің басы автордың М. Төлебаев «Поэмасынан» әсерленгенін байқатады [11, 51].



М.Төлебаев «Поэма» 3 сурет

Дәл сондай секілді М.Қойшыбаев романс кездеседі[12,19].



М.Қойшыбаев «романс» 4 сурет.

Онда әуендегі өзара октавалық және квартастық қатынастағы дыбыстары созылып орындалатын иірімнен, кейін әуендік қозғалыстың төрттік ұзақтықтарға ауысуынан байқауға болады:



С.Мұхамеджанов «Таңғы әуен» 5 сурет.

Реприза тарауында алғашқы бөлімде қобыз партиясында өткен негізгі тақырыптың жоғарғы регистрде орындалатын екінші өтілімі қолданылған. Формадағы қорытындылау қызметіне сәйкес, бұл тарау айшықты естіледі. Мұндай көңіл-күйді беруде сүйемелдеу партиясының қызметі артады. Репризада бірінші бөлімнің сүйемелдеуінде қолданылған иірімдердің күрделі элементтері сақталып, октавалық үндестіктер белсенді түрде

қолданылады. Прима-қобыздың партиясымен фортепианолық сүйемелдеу бұл шығармада тұтас болып табылмайды деседі әр қайсысы өзінің жолымен жүреді. Аккомпонементте түрін шеңберлейтін қайталанатын элементтер жоқ. Аккомпонементтің қандай да бір полифониялық құрылымын атап өтпеске болмайды. Секірулерсіз толқынды қозғалысы бар. Өзіндік бір ерекшелігі бар мелодиялық формула қобыз партиясына дыбыстық және есте қалатын интонация береді.

Кеңейтілген кезең түрінде көрсетілген солистің виртуоздық кульминациясы жүреді. Бірінші бөлім өз ішінде өзара вариантты болып келетін үш тараудан құралған. Үшінші тарауда екінші тарауды қайталайды. Олардың әрқайсысының соңындағы қорытынды тараушалар келесі тараулармен байланыстыру қызметін атқарады.

Әуен қозғалысы жиілеген 59-шы тактте Қазақстан композиторлары шығармаларында кездесетін төмендегідей айшықты иірім қолданылады:



С.Мұхамеджанов «Таңғы әуен» 6

сурет.

Мұндай иірімді Ә.Бестібаев "Романсынанда» байқауға болады :



Ә.Бестібаев "Романс» 7 сурет.

Бірінші бөлімінде прима – қобыз солосы өрбумен жүреді, бірінші және екінші октава аралығында. Фортепиано аспабының сүйемелдеуі қобыз солосына қарама қарсы жүреді. Крещендо динамикасы және акценттер кездеседі. A_1 бөлімін A_2 бөлімінде қайталау жүреді, тек соңғы тактілерде яғни 53 тактіден бастап сәл өзгешелеу ойналып кульминацияға әкеледі. Mezzo forte басталып дыбыс көтерілген сайын солода крещендо жасалып шығарма өрби түседі. Тиольдармен ойналып үшінші октаваның ля дыбысына дейін барып бірте – бірте қайта түседі. 78 тактіден бастап тағыда сол басындағы A_1 секілді баяу қалпына түседі. Тек бір өзгешелігі басындағыдай бірінші октавада емес екінші октаваның нәзік дыбыстарымен қайталанылып шығарма аяқталады.

Қорытындылай келетін болсақ, жоғарыда аталған мәселені зерттеп қарастыру барысында мынандай тұжырымдарға қол жеткізілді:

1. С.Мұхаметжанов қазақ музыкасында жаңа жанрлардың негізін қалады: ол тұңғыш ұлттық әзіл-сықақ операсының, тұңғыш қазақ ораториясының, дауыс пен оркестрге арналған концерт жанрының авторы.

2. Композитордың аспапқа арнайы лайықталып жазылған шығармалары прима-қобызшылар репертуарында классикалық туындылар ретінде қалыптасқаны сөзсіз.
3. Дәстүршілігіне қарамастан композитор музыкасы көркемдік мазмұны жөнінен қазіргі заман талабына сай келеді және шығармалары мазмұны жағынан кең көлемді, айтар ойының анықтығы, ерекше әуендік сұлулығымен көзге түседі.
4. Пьесада өзімен замандас (М.Төлебаев, М.Қойшыбаев) және жаңа буын авторлары (Ә. Бестібаев) шығармашылығында қолданған әуендік иірімдер кездеседі;
5. Гармониялық ойлау жүйесі бойынша функциялардың t s d сынды қарапайым түрлері және III, VI басқыш гармониялардың айналымдарына негізделеді.
6. Пьесаның тесситурасына келетін болсақ, прима – қобыз аспабының солосында бірінші октаваның ре дыбысынан бастау алып, үшінші октаваның ля дыбыстарына дейін қамтиды, бұл дегеніміз шығармадағы дыбыстардың нәзіктігін айқындайды.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Мухамеджанова Л. «Услышавший голос веков», газета Казахстанская правда, 2014г. – 2с.
2. Егинбаева Т. Песни и романсы Сыдыка Мухамеджанова на стихи Абая. – Астана, 2001г. – 71с.
3. Ғалия Уразалиева-Шілдебаева «Ғасырлармен үндескен қобыз», Астана: - Елорда 2006 ж. – 21б.
4. А.Жұбанов «Ғасырлар пернесі», Алматы - 2002 ж. – 82б.
5. Сұрағанқызы Жансая «Е.Үсеновтың қобызға арналған шығармалары», Астана - 2013 ж. – 51б.
6. Сүйекенова З. Ф. Балғаева үш ішекті қобыздың кәсіби орындаушысы. // XXI ғасырдағы музыканы қолданбалы және іргелі зерттеулер. /Құраст. Джуманиязова Р., Мылтықбаева М./ – Алматы, 2016. – 265 б.
7. Рауандина Ш. Исполнительское мастерство и педагогическая деятельность Народной артистки Республики Казахстан профессора Фатимы Балгаевой. – Алматы: Кенже-пресс, 2001 – 32 с.
8. «ЖОО болашақ музыка мұғалімдерінің вокалдық дағдыларын қалыптастыру әдістемесі» оқу құралы. 2023ж. – 49б.
9. Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. Алматы: “Аруна Ltd.” ЖШС, 2005 ISBN 9965-26-095-8
10. Төлебаев М. Поэма. // Кожамкулова Б. Хрестоматия казахской скрипичной музыки – Алматы: Асыл кітап, 2018. – 51-58 бб.
11. Қойшыбаев М. Романс. // Рауандина Ш. Өнері өнеге тұлға. Алматы: Өнер, 2018. – 19-23 бб.

ВОКАЛЬНО-ЭСТРАДНЫЕ КОНКУРСЫ В КАЗАХСТАНЕ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

МАТИКОВА АЯУЛЫМ СЕРИКОВНА
МАГИСТРАНТ I КУРСА;
КАЗАХСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ТЕМИРБЕКА ЖУРГЕНОВА,
АЛМАТЫ, КАЗАХСТАН
MATIKOVA01@GMAIL.COM

Аннотация: Появление и распространение вокальных и эстрадных конкурсов в Казахстане представляет собой заметную тенденцию в индустрии развлечений страны, отражающую динамичное слияние местных культурных традиций и глобальных влияний. В то время как традиционное объяснение популярности этих конкурсов может подчеркивать понятие культурной гибридности или региональной идентичности, более детальный анализ показывает многогранный процесс глобализации, локализации и реглобализации музыкального контента, происходящего не только внутри Казахстана, но и из различных стран.

В частности, эволюция вокальных и эстрадных конкурсов в Казахстане влечет за собой сложное взаимодействие местной и глобальной динамики, характеризующееся адаптацией и трансформацией музыкального контента, полученного из различных регионов, включая Европу и за ее пределами. В отличие от упрощенных представлений о гибридности или регионализме, глобализация вокальных конкурсов в Казахстане предполагает целенаправленную стратегию интеграции разнообразных музыкальных элементов и стилей в характерно казахстанскую структуру, тем самым создавая уникальный и глобально привлекательный продукт.

Кроме того, рост вокальных конкурсов в Казахстане означает согласованные усилия по использованию глобальных резервов талантов и социального капитала, выходя за географические границы для установления связей и сотрудничества в рамках международной музыкальной индустрии. Вместо того, чтобы просто подражать существующим моделям, казахстанские вокальные конкурсы служат примером активного подхода к созданию сетей и инноваций, способствуя обмену идеями и опытом в глобальном масштабе.

По сути, траектория вокальных и эстрадных конкурсов в Казахстане отражает сложное сочетание местного культурного наследия с мировыми тенденциями, подчеркивая растущее значение страны как центра художественного самовыражения и творчества. Охватывая различные влияния и создавая новые пути для сотрудничества, индустрия развлечений

Казахстана продолжает развиваться, внося свой вклад в богатое разнообразие мировой музыкальной культуры, одновременно подтверждая уникальную культурную самобытность и художественное видение страны.

Ключевые слова: Вокальные конкурсы; Эстрадные конкурсы; Культурная гибридность; Глобализация; Локализация; Реглобализация; Музыкальный контент; Международное сотрудничество; Талант; Социальный капитал; Независимость.

ВВЕДЕНИЕ. Вокальные и эстрадные конкурсы являются важными столпами культурного ландшафта Казахстана, символом национальной музыкальной идентичности и развивающейся индустрии развлечений. Это объемное введение представляет собой всестороннее исследование тенденций развития и перспективных траекторий, формирующих сферу вокальных и эстрадных конкурсов в Казахстане, на основе научного дискурса, включающего культурные, экономические и социальные аспекты. К. Э. Разлогов, в статье «Индивид - личность - творческая личность: мифы и реальность», рассматривает понятие творческая личность в «аксиологическом контексте: оно коррелирует с высокой оценкой личных качеств» [1, с.61]. К.Э.

Разлогов, утверждает, что каждый человек - индивид, каждый человек - личность и каждый человек - творческая личность. Таким образом, он большей частью склонен к первому точки зрения, где понятие творческая личность, подразумевает, простого человека, являющегося творческой личностью. Именно благодаря творческой деятельности, ценя свои личные качества, человек способен развиваться и стремится к демонстрированию своих полученных результатов и открытий. Важной составляющей в потребности к творчеству служит продуктивное общение человека с социумом, и, в какой-то мере нахождение человека в конфликтном состоянии с окружающей средой [1, с.61].

В последние десятилетия в Казахстане произошло значительное расширение вокальных и эстрадных конкурсов. Эти конкурсы дают возможность развивать таланты, поддерживать и поощрять межкультурный обмен. Развитие вокальных и эстрадных конкурсов в рамках богатого музыкального наследия Казахстана, характеризующегося синтезом коренных казахских традиций и мировых влияний, отражает динамичное взаимодействие традиций и современности, наследия и инноваций.

Проблема. Проблематика, связанная с ограниченной реакцией со стороны СМИ на вокальные конкурсы, а также общая недостаточность осведомленности об участниках победивших конкурсов, поднимает важные вопросы в контексте культурной динамики и просветительской активности. В первую очередь, следует отметить, что малая осведомленность общественности с победителями подобных соревнований свидетельствует о недостаточной эффективности медийного покрытия данных событий. Этот

феномен, в свою очередь, может ущемлять как интерес к самим конкурсам, так и мотивацию участников к их участию.

Вторым аспектом проблематики является стагнация в музыкальном контенте, представленном на местных вокальных конкурсах. Устойчивая тенденция к исполнению давно известных композиций, часто датированных несколькими десятилетиями назад, не только отражает отсутствие инноваций, но и подчеркивает недостаточное разнообразие в музыкальном репертуаре. Этот аспект ограничивает не только творческое развитие участников, но и ослабляет привлекательность самих конкурсов для широкой аудитории.

Третья проблема касается постоянства участия определенных персон в различных вокальных конкурсах, что может свидетельствовать о наличии недостатков в системе подготовки участников, а также в распределении информации о возможностях участия. Недостаток обновления участников приводит к снижению конкурентоспособности мероприятий и затрудняет формирование новых талантов.

Наконец, четвертая проблема связана с недостаточной доступностью информации о проводимых вокальных конкурсах в сети Интернет. Этот фактор создает барьеры для заинтересованных лиц, усложняя процесс ознакомления с возможностями участия и препятствуя активной вовлеченности аудитории в культурные события.

Таким образом, анализ проблематики вокальных конкурсов свидетельствует о необходимости комплексного подхода к ее решению, включающего в себя модернизацию медийного покрытия, стимулирование творческого разнообразия, оптимизацию системы подготовки участников и активизацию информационной доступности мероприятий.

Тенденции развития и перспективы вокальных и эстрадных конкурсов в Казахстане. Тенденции развития вокальных конкурсов обозначаются множеством аспектов, охватывающих широкий спектр сфер, начиная от профессионального мастерства вокалистов и заканчивая стимулированием туристической активности через организацию международных конкурсов. Эти тенденции играют ключевую роль в формировании культурного облика общества и представляют значительный потенциал для международного культурного обмена.

Во-первых, развитие вокальных конкурсов сопровождается повышением требований к уровню мастерства участников в различных аспектах искусства исполнения. Это включает в себя не только техническое мастерство в вокальной технике, но и развитие артистизма, умение работать на сцене, эмоциональную выразительность, харизму и мастерство в использовании визуальных элементов, таких как костюмы и движения тела. Процесс развития этих навыков не только повышает уровень профессионализма участников, но и обогащает вокальное исполнительское искусство в целом.

Во-вторых, организация международных вокальных конкурсов способствует стимулированию туристической активности и привлечению внимания международной аудитории к культуре и искусству страны-организатора. Примером здесь может служить опыт таких крупных международных мероприятий, как «Евровидение». Создание и проведение международных вокальных конкурсов в Казахстане, включающих казахскую песню как один из этапов, представляет собой эффективный механизм для продвижения казахской культуры и языка за рубежом. Это способствует укреплению культурных связей между национальными сообществами различных стран и расширению горизонтов взаимопонимания и культурного обмена.

Примеры успешно реализованных международных вокальных конкурсов в Казахстане, таких как «Азия дауысы», «Алматым жургимде» и «Туган жер» Кенеса Дуйсекеева, подчеркивают значимость страны в мировом культурном контексте и способствуют распространению казахской музыкальной и культурной традиции.

Таким образом, тенденции развития вокальных конкурсов включают в себя как повышение профессионализма участников и разнообразие вокального исполнительского искусства, так и использование этих мероприятий в качестве инструмента для продвижения культурного наследия и укрепления международных культурных связей.

Исторический обзор поп-музыки Казахстана. Историческая траектория поп-музыки в Казахстане отражает динамичное взаимодействие местных культурных влияний и глобальных тенденций, сформированных социально-политическими сдвигами и технологическими достижениями. Появление поп-музыки в Казахстане, основанное на традиционных казахских музыкальных формах, таких как народные песни и инструментальная музыка, можно проследить до поздней советской эпохи, отмеченной появлением западных популярных музыкальных стилей и созданием музыкальных учреждений, спонсируемых государством.

В советский период поп-музыка в Казахстане пережила период институционализации с образованием контролируемых государством звукозаписывающих компаний, радиостанций и концертных площадок. Однако доминирование русскоязычной поп-музыки и цензура казахского языка и культурного самовыражения ограничивали рост и развитие отдельной казахстанской индустрии поп-музыки.

После обретения Казахстаном независимости в 1991 году возродился интерес к продвижению казахского языка и культуры, что привело к оживлению поп-музыкальной сцены страны. Появились отечественные поп-звезды, сочетающие традиционные казахские музыкальные элементы с современными западными стилями, чтобы создать уникальное казахстанское звучание.

Вот краткий обзор истории вокальных конкурсов в Казахстане:
Независимость и развитие конкурсной деятельности:

С получением независимости в 1991 году в Казахстане началась новая эра вокальных конкурсов. Открытие страны на мировой арене привело к расширению музыкальных возможностей и участия казахстанских исполнителей в международных конкурсах.

Один из давних вокальных конкурсов, регулярно проводимый в Казахстане, известен как «Жас Канат».

Этот конкурс был основан в 1992 году и продолжает своё существование с периодическими прерываниями, в том числе и перерывом около 4 лет с 2019 по 2023 год.

Инициаторами данного проекта выступили Мурат Иргалиев, Александр Пономарёв и Ирина Ковыряко.

Организация и проведение конкурса осуществляются при активной поддержке со стороны Акимата города Алматы, Управления культуры города Алматы и правообладателя проекта – Общественного фонда «Международный Фестиваль «Азия дауысы». «Жас Канат» является одним из ключевых событий в культурной жизни Казахстана, предоставляя возможность молодым талантам проявить себя в области вокального искусства.

«Азия Дауысы» («Voice of Asia») представляет собой международный музыкальный фестиваль, основанный в 1990 году в городе Алма-Ата, Казахстан. В рамках фестиваля участвуют исполнители различных жанров музыки из разных стран мира, включая страны Азии, Восточной Европы, Африки и Латинской Америки. Фестиваль привлекает внимание как зрителей, так и участников благодаря высокому уровню организации и качеству музыкальных выступлений.

Исторически фестиваль «Азия Дауысы» являлся одним из важных культурных событий в регионе и привлекал широкое внимание со стороны музыкального сообщества. В связи с этим, он получил признание как в Казахстане, так и за его пределами, став одним из значимых культурных мероприятий в Азии. Фестиваль имел определённые организационные особенности, включая место проведения на открытой площадке Медео, а также разнообразные призы и награды для участников и победителей.

С 2023 года фестиваль возобновил своё проведение после перерыва, объявив о своём возвращении на мировую музыкальную сцену. Это стало возможным благодаря усилиям Ирины Ковыряко и Темирлана Тулегенова, что означает продолжение традиций и приверженность культурному развитию региона через музыкальное искусство.

Значение конкурса «Туған жер» и его развитие Конкурс «Туған жер», созданный в 2006 году в честь выдающегося композитора Кенеса Дуйсекеева, заслуженного деятеля Республики Казахстан и обладателя орденов «Құрмет» и «Парасат», приобрел региональное значение в начале своего пути. С 2008 года конкурс перешел на республиканский уровень, а затем в 2023 году привлек внимание международного сообщества,

привлекая участников из различных стран, включая Болгарию, Польшу, Армению, Узбекистан, Таджикистан и Кыргызстан.

Поддержка культурных инициатив. Стремление к развитию культурных индустрий и сохранению национального искусства отмечено высшими должностными лицами, включая главу государства Казахстана Касым-Жомарт Кемелевича Токаева. Эта поддержка проявляется во множестве инициатив, включая строительство многофункционального «Центра искусств» и создание симфонического оркестра.

Расширение масштабов конкурса. Переход конкурса «Туған жер» на международный уровень в 2023 году был важным шагом в его развитии. Участие представителей искусства из различных стран обогатило конкурс многообразием талантов и перспектив.

Наследие и влияние Кенеса Дуйсекеева. Кенес Дуйсекеев, помимо своего выдающегося творчества, оказал значительное влияние на культурную жизнь Казахстана. Его песни стали неотъемлемой частью казахской культуры и национального наследия, поднимая дух патриотизма среди молодежи и обогащая эстетический вкус общества.

Конкурс «Туған жер» стал символом сохранения и продвижения культурного наследия Казахстана на мировой арене. Он не только позволяет выявить и поддержать талантливых молодых исполнителей, но и служит памятником великому композитору и его вкладу в культурную жизнь страны.

Республиканский конкурс «Жұлдыз» и его роль в развитии музыкального искусства в Казахстане. Республиканский конкурс «Жұлдыз» является одним из значимых событий в культурной жизни Казахстана, направленных на поиск и поддержку молодых талантливых исполнителей. Организация этого конкурса осуществляется под эгидой администрации Карагандинской области и управления культуры, архивов и документации Карагандинской области, совместно с музыкальным центром «Кеншілер мәдениет сарайы».

С 2008 года этот конкурс стал традиционным и является одним из ключевых мероприятий, направленных на выявление и поддержку талантливой молодежи в области музыкального искусства. Инициатором и главным организатором конкурса является известный казахстанский кинорежиссер, композитор и глава культурного центра «Сарыжайлау» Саят Абдигали. Этот конкурс проводится уже девятый год подряд и стал неотъемлемой частью культурной жизни Казахстана. Он является площадкой для молодых музыкантов, позволяющей им проявить свои таланты и получить признание от профессионалов индустрии и широкой публики.

Участники конкурса представляют широкий спектр музыкальных жанров, от народных песен до современной поп-музыки. Они имеют возможность продемонстрировать свои вокальные и творческие способности, а также профессионализм перед жюри и зрителями.

В 2023 году «Жұлдыз» прошел в десятый раз, подтверждая свою значимость и актуальность в развитии музыкальной индустрии Казахстана. В числе участников конкурса значатся молодые, но уже талантливые исполнители, которые стремятся к профессиональному росту и признанию в мировой музыкальной среде.

Этот конкурс является важным этапом в поддержке и развитии музыкального искусства в Казахстане. Он способствует формированию культурного наследия страны и воспитанию нового поколения музыкантов, способных продолжать традиции и приносить свежий взгляд в музыкальную индустрию.

Эволюция Республиканского Конкурса Вокалистов «Отан-Ана»: Инновация и Творческий Рост. В Казахстане, сфера музыкального искусства продолжает эволюционировать благодаря мероприятиям, способствующим развитию талантов и продвижению культурного наследия. Один из таких заметных событий - Республиканский Конкурс Вокалистов «Отан-Ана», который уже в течение нескольких лет привлекает внимание молодых исполнителей и ценителей музыки.

В этом году организаторы конкурса внедрили инновацию, которая стала главной особенностью события - отбор финалистов путем вокального «баттла». Это позволяет участникам продемонстрировать свой вокальный потенциал и соревноваться в музыкальной выразительности перед жюри и зрителями. Еще одно важное изменение - конкурсные композиции будут исполняться с сопровождением профессионального инструментального ансамбля, полностью исключая использование фонограмм.

Молодые исполнители в возрасте от 18 до 30 лет будут представлять свои таланты на республиканской арене, борясь за призовые места и возможность показать свое мастерство. Выступления будут оцениваться компетентным жюри, включающим в себя профессиональных музыкантов, композиторов и деятелей культуры.

Важно отметить, что сольное творчество Батырхана Шукенова было собрано и издано в одном сборнике, что подчеркивает его значимость и вклад в музыкальное наследие Казахстана. Это подтверждает не только его влияние на музыкальную сцену страны, но и остается в качестве вечного источника вдохновения для молодых поколений. Мусагулова Г.Ж. в своей очерке пишет «Его артистический имидж связан с глубоко неповторимым стилем, постоянным стремлением к совершенствованию, новаторским преобразованиям и поиском “индивидуального” во всех начинаниях. В историю отечественной эстрады он вошел как первый саксофонист, один из основателей казахстанской поп, рок музыки. Формирование индивидуально-авторского стиля сопровождалось советами и ценными замечаниями признанных мастеров отечественного музыкального искусства и почитателей популярной музыки».

Сам конкурс пройдет в три этапа, начиная с предоставления видеозаписи участниками своих исполнений, и завершаясь гала-концертом,

посвященным памяти Батырхана Шукенова. Это событие будет ярким воплощением уважения к его наследию и вдохновением для молодых талантов продолжать творить и вдохновлять новые поколения музыкантов.

Решение проблематики вокальных конкурсов предполагает активное вмешательство средств массовой информации (СМИ) в организацию данных мероприятий. Одним из предложенных методов является своевременное информирование и распоряжение о настоятельной необходимости продлить нахождение участников конкурса на дополнительный период времени, чтобы местные телевизионные каналы могли ознакомиться более подробно с вокалистами. Это способствует укреплению связей между участниками и общественностью, в частности через активное участие в социальных сетях, что отражалось бы на уровне взаимодействия с горожанами.

Кроме того, существует предложение о приемлемости реализации концепции использования музыкальной группы (бэнда), способной исполнить все композиции конкурса, в частности старые песни. Примером успешного применения данного метода является соревнование, проведенное в 2022 году в городе Жезказган, инициированное Ж. Сейловым.

Таким образом, совокупность вышеперечисленных предложений позволит совершенствовать организацию вокальных конкурсов, подчеркивая их значимость и эффективность с позиции научно обоснованных подходов к организации музыкальных мероприятий.

В заключение, казахстанские конкурсы, такие как «Жұлдыз», «Отан-Ана» и «Туған жер», «Жас қанат», играют ключевую роль в сохранении и продвижении национального музыкального наследия. Они представляют собой важную площадку для выявления и поддержки молодых талантов в области музыкального искусства. Организаторы этих конкурсов, такие как управление культуры, архивов и документации различных областей, а также продюсерские центры, играют важную роль в развитии музыкальной индустрии страны.

Эти конкурсы являются площадкой для выявления и поддержки талантливых молодых музыкантов, способных преемственно продолжать национальные музыкальные традиции и приносить свой вклад в культурное наследие Казахстана. Важно отметить, что конкурсы проводятся с соблюдением традиций и особых особенностей казахской музыкальной культуры, что способствует ее сохранению и развитию.

Создатели и организаторы этих конкурсов, такие как Саят Абдигали, **Мурат Иргалиев, Александр Пономарёв и Ирина Ковыряко** и другие, играют важную роль в формировании культурного облика Казахстана и в поддержке молодых талантов. Их усилия способствуют не только раскрытию потенциала молодых музыкантов, но и сохранению и продвижению богатого культурного наследия страны.

Таким образом, казахстанские конкурсы в области музыкального искусства имеют важное значение для культурной жизни страны, способствуя сохранению национального музыкального наследия, поддержке талантливых молодых исполнителей и развитию музыкальной индустрии в целом.

В целом, вокальные конкурсы в Казахстане играют важную роль в поощрении и развитии музыкального искусства, а также в продвижении казахстанских исполнителей на мировую арену. Они служат площадкой для талантливых музыкантов, помогая им воплотить свои мечты в реальность и привлечь внимание публики к богатому музыкальному наследию Казахстана.

Список источников/литературы

Книги:

Разлогов К.Э., Индивид - личность - творческая личность: мифы и реальность// Ярославский педагогический вестник: - 2015 - № 1 - Том I (Культурология)

Мусагулова Г.Ж. «**Эстрадное музыкальное искусство Казахстана в аспекте культурной жизни Республики**». //Очерктер. Қазақстанның Тәуелсіздік жылдарындағы музыкалық өнері. Алматы: Жібек жолы, 2008. 288 б., Б.229-257. 232ст

Сборники статей и материалов конференций:

Ingyu Oh., The Globalization of K-pop: Korea's Place in the Global Music Industry // KOREA OBSERVER, Vol. 44, No. 3, Autumn 2013, pp. 389-409. © 2013 by THE INSTITUTE OF KOREAN STUDIES

Электронные ресурсы:

Абесова Д., Асемов А. Развитие рынка шоу бизнеса в Казахстане [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания StartInfo — Бизнес ақпарат / URL: Развитие рынка шоу бизнеса в Казахстане — StartInfo.

В Кызылорде проходит I Международный конкурс певцов имени Кенеса Дюсекеева [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания (kyzylorda-news.kz)/ URL: В Кызылорде проходит I Международный конкурс певцов имени Кенеса Дюсекеева (kyzylorda-news.kz). (Дата обращения: 09.04.23).

Тулешова А. Конкурс молодых исполнителей имени Батырхана Шукенова прошёл на родине музыканта [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания (baigenews.kz) / URL: Конкурс молодых исполнителей имени Батырхана Шукенова прошёл на родине музыканта (Дата обращения: 17.05.23)

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ

Осипов В.А.
преподаватель кафедры
«Инструменты эстрадного оркестра»,
Казахская национальная академия
искусств им. Т.Жургенова,
Алматы, Казахстан
vladimir.ossipov@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается роль импровизации в современном искусстве и различных сферах творческой деятельности человека. Дается определение импровизации, рассматриваются области ее применения. Исследуется роль импровизации в истории музыкального искусства, эволюция научных взглядов на музыкальную импровизацию. Рассматривается вопрос личности музыканта в процессе импровизирования. Обсуждаются характерные признаки импровизации, разбирается этимология данного термина. Автор исследует обстоятельства, в которых у художника возникает потребность в экспромте, эксперименте. Приведены примеры отношения к импровизации представителей разных видов искусства. Автор делает вывод, что импровизационное начало лежит в основе любого творческого акта, результат которого может стать неожиданным для самого автора. Отмечается важность отправного момента, толчка для развития художественной мысли и актуальность, доступность и ценность импровизации в любом творческом процессе.

Ключевые слова: импровизация, творческий процесс, креативность, художественный процесс, творческий эксперимент.

ИМПРОВИЗАЦИЯ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРКІНДІК ФАКТОРЛАРЫНЫҢ БІРІ РЕТІНДЕ

Осипов В. А.
"Эстрадалық оркестр аспаптары"
кафедрасының оқытушысы,
Т. Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан

Аннотация: Мақалада қазіргі заманғы өнердегі және адамның шығармашылық қызметінің әртүрлі салаларындағы импровизацияның рөлі қарастырылады. Импровизацияның анықтамасы беріледі, оны қолдану салалары қарастырылады. Музыкалық өнер тарихындағы импровизацияның рөлі, музыкалық импровизацияға ғылыми көзқарастардың эволюциясы зерттеледі. Импровизация процесінде музыканттың жеке басының мәселесі қарастырылады. Импровизацияның тән белгілері талқыланады, осы терминнің этимологиясы түсініледі. Автор суретшінің экспромтқа, экспериментке деген қажеттілігі бар жағдайларды зерттейді. Әр түрлі өнер өкілдерінің импровизациясына деген көзқарастың мысалдары келтірілген. Автор импровизацияның басталуы кез-келген шығармашылық әрекеттің негізінде жатыр деген қорытынды жасайды, оның нәтижесі автордың өзі үшін күтпеген болуы мүмкін. Бастапқы сәттің маңыздылығы, көркемдік ойдың дамуына серпін беру және кез-келген шығармашылық процесте импровизацияның өзектілігі, қол жетімділігі мен құндылығы атап өтіледі. **Түйін сөздер:** импровизация, шығармашылық процесс, шығармашылық, көркемдік процесс, шығармашылық эксперимент.

IMPROVISATION AS ONE OF THE FACTORS OF PERFORMING FREEDOM

V.A.Ossipov

*Lecturer of the «Big-Band Instruments» Department,
T. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,*

Almaty, Kazakhstan

vladimir.ossipov@mail.ru

Abstract: The article deals with the role of improvisation in modern art and various spheres of human creative activity. The definition of improvisation is given, areas of its application are considered. The role of improvisation in the history of musical art, the evolution of scientific views on musical improvisation is studied. The question of the musician's personality in the process of improvisation is considered. Characteristic features of improvisation are discussed, the etymology of the term is examined. The author studies the circumstances in which the artist has a need for impromptu, experiment. Examples of the attitude to improvisation of representatives of different kinds of art are given. The author concludes that improvisation is the basis of any creative act, the result of which may be unexpected for the author himself. The importance of the starting point, the impetus for the development of artistic thought and the

relevance, accessibility, and value of improvisation in any creative process are noted.

Keywords: improvisation, creative process, creativity, artistic process, creative experiment.

В динамичную эпоху возрастает спрос на энергичных, творческих люди, способных быстро принимать решения, действовать не по заранее составленному плану, а спонтанно, что определяет актуальность осмысления и переосмысления импровизации.

Импровизация – это деятельность, осуществляемая без предварительной подготовки. Она имеет место в художественном творчестве, в научной, технической, образовательной практике, а также в различных сферах повседневной жизни. Как квинтэссенция свободы, импровизационная деятельность становится альтернативой планируемой и подчас соперничает с ней в результативности. Результат импровизационной деятельности представляется независимым от плана и проекта, но связан с вдохновением, озарением, бессознательным. В условиях стремительных социальных изменений требуются новые подходы и методы практики, среди которых импровизация всё больше заявляет о себе не только как объективная характеристика современной культуры, но и как универсальная составляющая человеческой жизни.

Музыкальная импровизация – самая древняя, по сей день самая демократичная и, в то же время, самая неизученная форма музыкального искусства. Импровизацию в музыке можно определить, как искусство мыслить музыкальными образами и одновременно исполнять музыку, воплощая только что, в настоящий момент, рожденные образы и звучания. Умение импровизировать может служить определяющим фактором и критерием креативности музыканта, поскольку, будучи связанной с определенной системой стилевых правил и предпочтений, импровизация никогда не сводится к простому механическому комбинированию. Музыка на этапе своего зарождения была подражательно-импровизационной. Однако, «начиная со средних веков, церковь наказывала тех, кто отходил от канонов в музыке. Ну, а что касается бродячих музыкантов, то сильные мира сего обходились с ними подчас просто жестоко. Их даже убивали» [4]. В XIX веке исполнители классической музыки обязательно импровизировали, «достаточно вспомнить Листа или Паганини, но к началу XX века осталось только понятие «каденция»» [4], представляющая собой заранее подготовленное и выученное соло исполнителя.

Научные взгляды на музыкальную импровизацию также претерпели значительную эволюцию. До XIX века она понималась лишь как необходимый исполнительский навык. К осознанию её как самостоятельного художественного явления западной музыки пришёл Г.Риман. Сегодня категория импровизации распространяется большинством исследователей и на внеевропейские музыкальные культуры. Однако,

несмотря на неослабевающий интерес музыковедов и культурологов, универсальное учение об импровизации до сих пор не сформировалось.

Современные исследователи музыкальной импровизации считают ее характерными чертами: «эффект особой непосредственности творческого высказывания; демонстрацию виртуозной легкости владения формотворческими и исполнительскими приемами, свободную импульсивность исполнения; образно-структурное отражение конкретной (возможно воображаемой) коммуникативной ситуации, породившей данное художественное высказывание» [2].

Исследователи акцентируют внимание на том, что в импровизации проявляется сущность личности музыканта; другие отмечают, что «суть самой музыкальной импровизации – в экспонировании актуального состояния психики творца; что в основе импровизации лежит принцип, реализующий внезапный творческий импульс непосредственно в звуках, экспромтом и сразу в законченном виде». [2].

Характерным признаком импровизации является совпадение во времени моментов создания и воспроизведения творческого замысла. Она сложна и привлекательна, и поэтому не случайно во все времена импровизация рассматривалась как высшее проявление творческих способностей музыкантов, художников, танцоров, поэтов, актеров.

Обычное понимание импровизации связано с этимологией самого термина. Но латинское прилагательное *improvisus* – непредвиденный, неожиданный, неподготовленный – указывает лишь на один аспект явления, кажущийся сегодня не самым важным, а в некоторых случаях и не совсем правдоподобным. Между тем музыковед называет импровизацией «особый вид художественного творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе его исполнения». [2].

Думается, что подобная характеристика недостаточно раскрывает сущность импровизации, специфику ее содержания. В отличие от композиции, где имеет смысл *результат* произведения, мы предлагаем называть импровизацию таким видом художественной деятельности, в котором сам исполнительский *процесс* является носителем художественного содержания.

Указание на содержательность процесса, как на первичную, определяющую характеристику импровизационного искусства, позволяет продвинуться дальше в понимании его сущности. Прежде всего, желание наполнить процесс художественным содержанием влияет, как минимум, на направление музыкального мышления. Согласимся, что это гораздо более сильный фактор, чем просто неподготовленность создания в момент исполнения. Во-вторых, определение процесса как носителя содержания приводит к тому, что обратная связь, естественная для любого художественного действия, начинает проявляться уже на уровне каждого отдельного акта. А это, в свою очередь, не может не сказаться на специфике

выбираемых средств, на особенностях взаимоотношений знака и контекста, замысла и конечного звучания.

Художественное мышление – это всегда мышление образами, воплощаемыми в материале, которым распоряжается художник. Музыкант мыслит категориями звуков, тембром того инструмента, на котором играет. Его мышление можно назвать абсолютно-интонационным, здесь исключена возможность чьей-либо интерпретации авторского замысла.

Связь воображаемого и слышимого проявляется у музыканта через исполнение, интерпретацию. Мотивированная необходимость вовлечения всего своего существа, «души и тела» в живой процесс создания музыки придает исполнению особую естественность и непрерывность движений, которую мы находим в джазе и в цыганском пении, в кюях и азербайджанских теснифах, у армянских дудукистов и многих выдающихся академических исполнителей. Это следствие того, что Б.Асафьев назвал «исполнительской инициативой». [5]. Ее высшее проявление – вдохновенная импровизация.

Постоянные посетители концертов отлично знают, что выдающиеся музыканты никогда не исполняют одно и то же произведение точно так, как играли его прежде. Да и любители театра прекрасно осознают, что великолепные актеры в одних и тех же ролях, но в разных спектаклях, никогда не повторяются досконально. Каждое выступление, если оно действительно творческое, а не механическое, неизбежно сопровождается какими-то новыми нюансами, свежими красками, необычными оттенками. От раза к разу меняются акценты, интонации звучания, трансформируется сама пластика творческого поведения, характер воплощения личности артиста в создаваемом образе.

Происходит это по разным причинам. Иногда к таким импровизированным перформансам артиста подталкивает некая неудовлетворенность, бессознательный поиск лучшего решения, необъяснимая потребность в экспериментах. Иногда – изменившееся творческое самочувствие, которое также диктует артисту свою волю. Иногда – необычная обстановка: непривычный репертуар, незнакомая публика, новый состав исполнителей и т.д. Отступление от привычной программы далеко не всегда осознается исполнителем и порой поражает его самого.

В этом смысле импровизацию можно рассматривать как логическую и психологическую модель творческого процесса в целом. Не случайно концепция о том, что творчество получает свою научную интерпретацию как «опережающее отражение» (как исторически, так и логически), завоевывает все больше и больше сторонников. Во всяком случае, импровизация как творчество самородное и сиюминутное («здесь и сейчас»), как творчество «на лету и ненароком» (Тютчев), как творчество «навзрыд» (Пастернак), как «мгновенная удача ума» (Ахмадулина) подарила нам немало истинных шедевров. «Парадокс предвосхищения», когда художник осознает, чего он хочет, прежде чем успевает реализовать свое желание, становится фактором

удивительных открытий. Поразительных хотя бы тем, что они были непредсказуемы и для самого автора.

Импровизационный принцип является составной частью структуры подлинно художественного, т.е. подлинно оригинального познания, которое может быть осмыслено, в частности, как серия локальных импровизаций. Ведь творческий процесс является экспериментальным на протяжении всего своего времени. И на каждом этапе – это не столько следование имеющимся планам и намерениям, сколько естественное отклонение от них. Их пересмотр, часто даже их игнорирование. Тут на каждом шагу возникает нечто непредвиденное, непредусмотренное самим автором.

Возможно, именно поэтому великий Бергман в свое время так решительно высказался против произвола случая в кино. «Импровизировать нельзя, – как-то сказал он, – надо готовиться, надо быть тщательным, надо планировать». Впрочем, он тут же оговорился: «Только когда все тщательно подготовлено, когда все отработано, тогда можно начинать импровизировать».

Здесь нужно отметить, что многие и джазовые, и академические музыканты придерживаются аналогичной точки зрения. Большинству исполнителей отлично известно выражение: «Самая лучшая импровизация – это хорошо подготовленная импровизация». Что еще раз подтверждает – сущность импровизационного начала идентична для различных видов искусства.

Исходя из вышесказанного, мы делаем вывод, что замысел и результат в процессе импровизации могут совпадать, а могут и не совпадать. И это несоответствие часто становится источником удивительных художественных находок. В этом смысле художник, музыкант в процессе творчества не только получает то, что желает, но и желает то, что у него получается.

Творчество по своей логике – процесс самоорганизации, самонастройки и здесь всегда важна отправная точка, первый шаг. Импровизация, будучи «незапланированным» творчеством, может «спровоцировать» вдохновение и задать тон всему дальнейшему развитию художественной мысли.

Станиславский всю жизнь задавался фундаментальным вопросом: «как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного органического творчества». Среди его многочисленных ответов на этот вопрос есть и такой: «экспромт и неожиданность – лучшие возбудители творчества». [6]. Он считал, что импровизация активизирует бессознательные возможности художника, что она освобождает разум от инерции, что экспромты «освежают, дают жизнь и непосредственность нашему творчеству...». [6]. Вот почему он придавал такое большое значение упражнениям на «если бы». Он был убежден, что с «если бы» (если бы я оказался в таких-то предлагаемых обстоятельствах) начинается всякая воображаемая жизнь, что это предположение не только

переносит человека в воображаемую сферу, но и волшебным образом оживляет весь его умственный и чувственный опыт применительно к данному случаю.

Импровизация достаточно ярко проявляется в педагогике. Умение легко и непринужденно импровизировать в сложных обстоятельствах, умение найти выход из любой нестандартной ситуации даже важнее для профессионального педагога, чем для актера, у которого текст роли написан заранее. В способности импровизировать ярко проявляются личностные качества педагога, его общекультурная и профессиональная подготовка, но особое значение имеет творческая доминанта, воображение, состояние творческого поиска и вдохновения. Выдающийся педагог А.Макаренко сделал основополагающим девизом своей деятельности «немедленный анализ и немедленное действие». Это и был призыв к педагогической импровизации, основанной на «методе взрыва».

Импровизация доступна на элементарном уровне каждому. Ее цель – свобода. Исполнительская свобода, которую манифестирует импровизация, является одним из основополагающих факторов в творчестве музыкантов, художников, представителей различных видов искусства. Между тем, логика и психология импровизации почти не изучены, а возможности ее неопределимы. Всякое творчество представляет собой процесс постоянного взаимодействия замысла и воплощения, переживания и выражения, рационального и эмоционального. Импровизация в искусстве несет в себе непередаваемое чувство творчества и свободы, заложенных в самой сущности художника. Ее проявление в иных случаях стоит многих часов работы, но всякий раз внезапный, искрометный момент перспективы «чистого» творения становится счастьем появления проникновенных откровений художника.

Список использованных источников:

1. Баташев А. Феномен импровизации, М., 1987
2. Ямпольский И. Импровизация. Музыкальная энциклопедия, т. 2, М., 1974, с. 508.
3. Рунин Б. О психологии импровизации/Психология процессов художественного творчества. Сб. – Л., 1980.
4. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании, Л.,1973
5. Станиславский К.С. «Работа актера над собой», М., 1989
6. Козлов А. Об искусстве импровизации [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.djembuka.ru/music/improvisation.php>.

**JAM-SESSION КАК ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОЙ
КОММУНИКАЦИИ
JAM-SESSION МУЗЫКАЛЫҚ КОММУНИКАЦИЯНЫҢ
ФОРМАСЫ РЕТІНДЕ
JAM -SESSION AS A FORM OF MUSICAL COMMUNICATION**

Ж.Е. Абельтаева

*педагогика ғылымдарының кандидаты,
қауымдастырылған профессор (доцент)
Темирбек Жургенов атындағы ҚазҰӨА
Алматы, Қазақстан
janel_1983@mail.ru*

А. Жаксылыкова

*2 курс
Темирбек Жургенов атындағы ҚазҰӨА
Алматы, Қазақстан*

Ж.Е. Абельтаева

*кандидат педагогических наук,
ассоциированный профессор (доцент)
КазНАИ им. Темирбека Жургенова
Алматы, Қазақстан
janel_1983@mail.ru*

А. Жаксылыкова

*2 курс
КазНАИ им. Темирбека Жургенова
Алматы, Қазақстан*

Zh. Abeltaeva

*Candidate of Pedagogical Sciences,
associate professor
Temirbek Zhurgenov KazNAA
Almaty, Kazakhstan
janel_1983@mail.ru*

A. Zhaksylykova

*2nd year student
Temirbek Zhurgenov KazNAA
Almaty, Kazakhstan*

Аннотация. Мақалада jam-session музыкадағы қарым-қатынас түрі ретінде қарастырылады, музыканттар арасындағы өзара әрекеттесу мәселелері, олардың импровизация процесіне әсері ашылады. Jamsession ' s негізгі элементтері мен форматтары талданады. Мақалада репертуарды тандаудың маңыздылығы және оның музыканттар арасындағы қарым-қатынасқа әсері

көрсетілген. Jam-session шығармашылық, өзара әрекеттесу және эмоцияларды музыка арқылы жеткізу үшін бірегей кеңістік ретінде қарастырылады.

Түйінді сөздер: *Джем-сейшн, музыкалық коммуникация, джаз, джаз импровизациясы, музыкалық орындау, бірлескен шығармашылық.*

Abstract. The article explores the jam session as a form of communication in music, addressing the interaction between musicians and their impact on the improvisation process. It analyzes the main elements and formats of jam sessions. The article highlights the importance of repertoire selection and its effect on the relationships between musicians. The jam session is viewed as a unique space for creativity, interaction, and the conveyance of emotions through music.

Keywords: *Jam session, musical communication, jazz, jazz improvisation, musical performance, collaborative creativity.*

Аннотация. В статье рассматривается jam-session как форма коммуникации в музыке, раскрываются вопросы взаимодействия между музыкантами, их влияние на процесс импровизации. Проанализированы основные элементы и форматы jam-session'ов. В статье подчеркивается важность выбора репертуара и его воздействие на взаимоотношения между музыкантами. Jam-session рассматривается как уникальное пространство для творчества, взаимодействия и передачи эмоций через музыку.

Ключевые слова: *Джем-сейшн, музыкальная коммуникация, джаз, джазовая импровизация, музыкальное исполнительство, совместное творчество.*

Роль коммуникации в искусстве, в частности в музыке, имеет особое значение, она становится одной из ключевых областей изучения художественной культуры. В современном обществе, пронизанном коммуникацией, она влияет на все культурные процессы, и, следовательно, требует всестороннего анализа.

Английский литературный критик И. А. Ричардсон вводит понятие коммуникации как совместную деятельность участников, в ходе которой формируется общее понимание вещей и действий. Он подчеркивает важность человеческого фактора взаимодействия при изучении коммуникации. [1, с.22]

Рассматривая музыкальную интерпретацию как коммуникацию между композитором и исполнителем, исполнителем и слушателем, образуется модель:

1) коммуникатор – 2) сообщение – 3) канал – 4) получатель – 5) последствия. В этом случае композитор и исполнитель выступают в роли коммуникатора, нотный текст и концепция произведения – сообщения, анализ исполнителя и процесс исполнения – канала, исполнитель и

слушатель – в роли получателей, процесс исполнения и эстетическое воздействие, испытываемое слушателем – следствие. (Рис.1) [2]

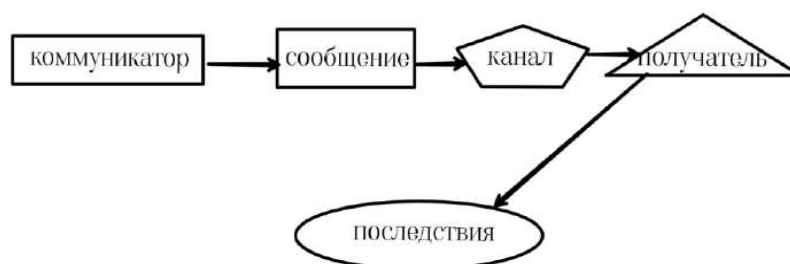


Рис. 1 – Классическая модель музыкальной коммуникации

Музыкальное произведение, созданное композитором, предполагает не только его художественное осмысление исполнителем, но и передачу исполнителем звукового содержания слушателю.

В джазовом искусстве, как и в музыкальном в целом, используются такие формы творческого коммуницирования, как jam-session, где музыканты встречаются для музицирования на определенных площадках или в неформальной обстановке.

Взаимодействие между музыкантами является неотъемлемой частью джазового исполнения на jam-session'ах. Во время соло музыканты обмениваются ритмическими рисунками и мелодическими идеями.

В отношении jam-session'a и импровизационной музыки выстраивается следующая модель коммуникации:

1) коммуникатор – исполнитель - 2) сообщение – музыкальное произведение, созданное исполнителем во время импровизации - 3) канал – музыкальная интерпретация текста произведения исполнителем - 4) получатель – слушатель 5) последствия - эстетическое воздействие, испытываемое слушателем.

Причем исполнитель выступает как композитор в анализе и процессе исполнения – выполняет роль коммуникатора, сообщения и канала, а слушатель – получатель. При этом важным аспектом является коммуникация между исполнителями. (Рис. 2)



Рис. 2 – Модель музыкальной коммуникации в jam-session'е и джазовой импровизации

Jam-session – это музыкальное событие, на котором группа музыкантов собирается для неформального музицирования и импровизации. Такие сессии отличаются отсутствием предварительной репетиции, а фокусируются на свободной творческой импровизации в реальном времени. Это уникальная форма музыкальной коммуникации, где музыканты могут встретиться для совместного исполнения и экспериментов. На первом этапе jam-session фокусируется на коммуникации и взаимодействии между самими исполнителями. Здесь разворачивается процесс коллективной импровизации, в ходе которой музыканты обмениваются идеями, создают музыкальные ответы друг другу, развивают основную тему или темы, поддерживают друг друга в аккомпанировании.

На jam-session важно балансировать между общими моментами игры всей группы и индивидуальными импровизационными соло. Аккомпанемент создает основу для импровизаций и подчеркивает гармонию. После внутренней коммуникации между музыкантами начинается взаимодействие с аудиторией, где передается эмоциональный контент. Таким образом, jam-session – это не только форма музыкальной импровизации, но и уникальное пространство для взаимодействия и коммуникации между исполнителями и слушателями, раскрывающее важность музыки как средства передачи эмоций и идей.

Основные элементы jam-session включают:

- Импровизация: музыканты придумывают и исполняют музыку на ходу, реагируя на действия других участников.

- Коллективная игра: участники стремятся взаимодействовать и создавать музыку в коллективе.

- Открытость для участия: jam-session'ы часто открыты для всех музыкантов, независимо от исполнительского уровня или опыта. Это способствует разнообразию и инклюзивности.

- Различные жанры и стили: jam-сессии могут охватывать различные музыкальные направления, от джаза и блюза до рока, фанка и электронной музыки.

- Обмен идеями: участники делятся музыкальными идеями, создавая богатую музыкальную атмосферу, где каждый вносит свой вклад.

Jam-session'ы часто проходят в музыкальных клубах, барах, студиях ил фестивалях, создавая спонтанное музыкальное взаимодействие и способствуя развитию музыкального сообщества.

Знаменитые jam-session'ы часто проходят в форме открытых музыкальных встреч, где музыканты различных стилей и уровней мастерства могут собираться, чтобы свободно импровизировать и создавать музыку на ходу. Несколько примеров популярных jam-session'ов в США: «Блюз в Эльмонт» (Elmwood Blues), «Ред Рок Джем» (Red Rock Jam), Red Rocks Amphitheatre в Колорадо, «Джазовый джем в Смолене» (Smolenice Jazz Jam), "Апполо Джем" (Apollo Theater Jam Session).

Такие события предоставляют уникальную возможность для музыкантов с разным опытом и уровнем объединиться в творчестве и поделиться своей музыкой с аудиторией.

Творческий процесс, который развивается в общении между участниками, тесно связан с решениями ритмического, гармонического и организационного характера. Во время сольного выступления музыканты, помимо импровизации над гармонической структурой конкретной песни, обмениваются музыкальными предложениями. [3] Взаимодействие между исполнителями и публикой играет ключевую роль в формировании атмосферы jam-session'a. В Гарлеме активное взаимодействие между музыкантами и зрителями является основным элементом проведения мероприятия. Взаимодействие между артистами и аудиторией становится центральным элементом коллективной памяти афроамериканской традиции. Сильная реакция аудитории на выступление проявляется в клубах Lennox Lounge и St. Nick's Pub, особенно когда исполнители используют элементы "эстетики блюза", такие как ритмические паттерны и блюзовая гамма. Эти элементы отражают ответ на интеллектуализацию музыкальных подходов афроамериканских музыкантов.

В Казахстане, как правило, jam-session функционирует в обучающих целях, где молодые музыканты, имеют возможность повысить свои профессиональные навыки. В репертуаре наших музыкантов в основном используются такие джазовые стандарты, как: Afternoon In Paris, After You've Gone, Ain't Misbehavin, Ain't She Sweet, Airegin, Alfie's Theme, Alice In Wonderland, All Blues, All God's Chillun Got Rhythm, All Of Me, All Of You, All The Things You Are, April In Paris, Darn That Dream, Dat Dere, Day By Day, Fly Me To The Moon, I'm Old Fashioned, In A Sentimental Mood, Girl From Ipanema и другие. [4]

Мы провели сравнительный анализ проведения jam-session'ов в двух основных заведениях города Алматы: Музкафе и EverJazz.

В Музкафе джеммы проходят каждый вторник, где сначала house band, который включает ритм-группу и такие инструменты, как саксофон или труба, исполняет свои произведения. Далее молодые музыканты присоединяются к jam-session'у на два или три блока. Для исполнения джазовых стандартов используется Real Book - сборник нот к известным джазовым композициям.

Форма исполнения на jam-session'е в Музкафе: исполняется тема, импровизация исполнителя, импровизация других членов команды, завершение – тема, а также иногда включают вступление для выбранных тем и outro - заключительную часть. Как правило в свинге соло исполняется несколькими людьми. В балладе чаще солирует только один исполнитель.

В EverJazz'е jam-session проходит по понедельникам. Первый блок также начинается с выступления House band'a (2-3 произведения), после чего – перерыв на 10-15 минут. В следующем блоке выступают участники-посетители jam-session'a.

На творческий процесс музыкантов в jam-session'ах существенное воздействие оказывает выбор репертуара, что обусловлено не только его функцией как базовой структуры для коллективной импровизации, но и его влиянием на установление взаимоотношений в ходе музыкального выступления.[3, с.2]

Предварительный выбор репертуара перед выступлением способствует уважению и доверительным взаимоотношениям между участниками, а также улучшает качество импровизации. Однако несогласованное исполнение мелодий может вызвать конфликты на jam-session'e и негативно повлиять на взаимодействие. Такие ситуации могут рассматриваться как испытания и важный опыт обучения для развития слуховых навыков музыкантов.

Участники джазовых выступлений обычно согласовывают порядок исполнения соло и кандидатуру для исполнения основной темы. Важно понимать, что импровизация в джазе значима не только в сольных выступлениях, но и в представлении темы. Ритм-секция играет важную роль в создании музыкальной атмосферы для мелодической экспозиции. Соло участников после представления темы является ключевым моментом выступления, где музыканты имеют возможность продемонстрировать свое мастерство импровизации. После сольной части обычно следует обмен с музыкантами, в рамках которого происходит передача небольших соло, сохраняя гармоническую и формальную структуру произведения.

В секции "обмен" первый солист импровизирует в течение определенного количества тактов, устанавливая длину последующих импровизаций. Например, если он решает провести импровизацию в течение четырех тактов (такой "обмен" иногда называют "пол квадрата"), любой другой музыкант может последовать за ним. Чаще всего импровизированные фрагменты чередуются между первым солистом и ударником. Например, в квартете с саксофоном, фортепиано, контрабасом и ударными этот процесс будет следующим: саксофон, ударные, фортепиано, ударные, контрабас, ударные, саксофон, ударные и так далее.

Секция "обмен" проверяет структурные знания музыкантов, требуя максимальной концентрации, особенно в моменты исполнения ударных партий. В процессе исполнения данного фрагмента мы слышим только импровизации ударных, что добавляет дополнительный элемент динамики и экспрессивности в музыкальное исполнение. [5]

Jam-session'ы не только предоставляют площадку для творчества и взаимодействия музыкантов, но и способствуют обогащению музыкального опыта участников и публики.

В контексте современной музыкальной площадки Казахстана jam-session'ы выступают как мощный инструмент для раскрытия творческого потенциала молодых и опытных музыкантов. Эта форма музыкальной коммуникации создает уникальное пространство, где культурные и

стилевые грани смешиваются, способствуя рождению новых идей и звучаний.

Одним из важных аспектов развития jam-session'ов в Казахстане является их роль в поддержке и содействии профессиональному росту молодых талантов, где формируются новые творческие связи, рождаются эксперименты и поддерживается дух музыкального единства. Jam-session выступает не только как музыкальное событие, но и как энергичное сообщество, способствующее культурному обогащению и музыкальному развитию. Эта форма коммуникации, которая способствует совместному творчеству и взаимодействию, оживлению музыкального ландшафта силой совместного искусства.

Список литературы

6. Кашкин В.Б. Введение в теорию коммуникации.-Воронеж: ВГТУ, 2000. -249 с.
7. Корсакова Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации. Диссертация ... докт. культурологии. - М, 2014. -340с.
8. Ricardo Nuno Futre Pinheiro. The creative process in the context of jazz jam sessions// Journal of Music and Dance Vol. 1(1), pp. 1-5, 2011.
9. Real Book: Музыкальный колледж Беркли, 1970.
10. Paul Haar. Jam Session Primer. Getting the most of sitting in// Jazz education guide Vol 6. pp. 47-50, 2005.

**ОТАНДЫҚ ЭСТРАДАЛЫҚ ОРЫНДАУШЫЛАРДЫ ТАНЫМАЛ ЕТУ
(МУЗЫКАЛЫҚ БАЙҚАУЛАР МЫСАЛЫНДА)
ПОПУЛЯРИЗАЦИЯ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЭСТРАДНЫХ
ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ КОНКУРСОВ)
POPULARIZATION OF RUSSIAN POP PERFORMERS (USING THE
EXAMPLE OF MUSIC COMPETITIONS)**

Мұсағұлова Гүлмира Жақсыбекқызы
өнертану кандидаты, профессор, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық
консерваториясының «Музыкатану, арт-менеджмент және әлеуметтік-
гуманитарлық пәндер факультетінің деканы. Қазақстан, Алматы қ.
gulmi_mus@mail.ru

Мусагулова Гульмира Жаксыбековна
кандидат искусствоведения, профессор,
декан факультета музыкознания, арт-менеджмента и социально-
гуманитарных дисциплин Казахской Национальной консерватории им.
Курмангазы, Казахстана, г. Алматы gulmi_mus@mail.ru
Musagulova Gulmira Zhaksybekovna

Candidate of Art History, Professor, Dean of the Faculty of Musicology, Art Management and Social and Humanitarian Disciplines of the Kurmangazy Kazakh National Conservatory, Kazakhstan, Almaty, gulmi_mus@mail.ru

Дарига Орашқызы Салықова «Музыкалық өнер» факультетінің, «Эстрадалық оркестр аспаптары» кафедрасының оқытушысы Т. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық Өнер Академиясы.

Қазақстан, Алматы қ.

Salykova.dariga@mail.ru

Салыкова Дарига Орашевна

преподаватель факультета «Музыкальное искусство», кафедры «Инструменты эстрадного оркестра»

Казакской Национальной Академии искусств им.Т.Жургенова.

Казакстан, г. Алматы, Salykova.dariga@mail.ru

Salykova Dariga Orashevna

Lecturer at the Faculty of Musical Art,

Department of Pop Orchestra Instruments in

T.Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts

Kazakhstan, Almaty, Salykova.dariga@mail.ru

Андатпа

Мұсағұлова Г.Ж. және Салықова Д.О. мақаласында отандық эстраданың мәселелері мен эстрадалық орындаушыларды бұқаралық музыкалық өнер контекстінде танымал ету аспектісінде қарастырылады. Ол соңғы онжылдықтағы өткен оқиғалар туралы ақпарат береді. Онда «Эстрадалық вокал» және «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандықтарының түлектері мен студенттері өткізген маңызды іс-шаралары туралы ақпарат бар.

Үздіксіз марапаттарға ие болып, бүгінде халықаралық беделді байқаулар мен фестивальдерде жүлделі орындарды иеленіп, тыңдармандардың үлкен қызығушылығын тудырған қазақтың әр ұрпақтағы көрнекті орындаушыларының есімдері аталды.

Бұл мақала шолу сипатында, ол түркітілдес халықтардың поп-мәдениетіндегі көп өлшемді процестерді толық қамтымайды.

Кілттік сөздер: музыкалық өнер, эстрадалық музыка, орындаушы музыканттар.

Аннотация

В статье Мусагуловой Г.Ж. и Салыковой Д.О. рассматриваются проблемы отечественной эстрады в аспекте популяризации эстрадных

исполнителей в контексте массового музыкального искусства. В ней даны сведения о прошедших мероприятиях за последнее десятилетие. Она содержит информацию о проведенных значимых событиях исполнительского формата выпускников и обучающихся специальностей «Эстрадный вокал» и «Артист эстрадного оркестра».

Даны имена ярких казахстанских исполнителей разного поколения, которые постоянно получали награды и сейчас завоевывают призовые места на престижных международных конкурсах, фестивалях, и вызывают огромный интерес у слушателей.

Данная статья имеет обзорный характер, она не претендует на исчерпывающую полноту в освещении многомерных процессов в эстрадной культуре тюркоязычных народов.

Ключевые слова: музыкальное искусство, эстрада, музыканты-исполнители.

Annotation

In the article by Musagulova G.Zh. and Salykova D.O. the problems of domestic pop music are considered in the aspect of popularizing pop performers in the context of mass musical art. It provides information about past events over the past decade. It contains information about significant performance events held by graduates and students of the specialties «Variety Vocal» and «Variety Orchestra Artist».

The names of outstanding Kazakh performers of different generations are given, who have constantly received awards and are now winning prizes at prestigious international competitions and festivals, and arouse great interest among listeners.

This article is of a review nature; it does not pretend to be exhaustive in covering multidimensional processes in the pop culture of Turkic-speaking peoples.

Key words: musical art, pop music, performing musicians.

Мәдениет бүгінде тұлғаның рухани-эстетикалық дамуының, ұлттық бірлікті қалыптастырудың және еліміздің әлемдік қауымдастыққа кірігуінің қуатты құралы болып табылады. Қазақстанның мәдени саясаты шығармашылық құндылық бағдарларын қалыптастыру негізінде құрылады және қоғам мен мемлекет өмірінің барлық маңызды аспектілерінің сапалық өлшемі болып табылады, мұнда негізгі тірек ұлттық мәдени тамырлар, тарихи тәжірибе, ұлттық құндылықтар ретінде айқындалады. Салт-дәстүр, этникалық сәйкестендіру және ұлттың өзіндік кодын сақтау арқылы сипатталады. Мәдениеттің рөлін түсінуге заманауи көзқарас жаңа әлеуметтік-мәдени ортаны қалыптастыруды қажет етеді, оның маңызды

бағыттары қоғамның шығармашылық әрекетке деген көзқарасын, жеке тұлғаның, бизнестің және тұтастай алғанда мемлекеттің табысының маңызды аспектілерін өзгерту болып табылады.

Эстрадалық-вокалдық орындаудағы түркі кодынның ашылуы түркі тілдес халықтардың музыкалық өнеріндегі бейнелі-мазмұндық, интонациялық-мелодиялық, композициялық-ритмикалық байлыққа және ерекше колористикалық өзіндік ерекшелікке қызығушылықтың ерекше артуына әкелді. Қазіргі заманғы мәдениет ұлттық мәдениеттің үздік туындыларын іріктеу арқылы, шетелде таныстыру арқылы әлемге насихатталады. Осыған байланысты өнер өмірі жандауда: халықаралық маңызы бар фестивальдер мен өнер байқаулары өткізіліп, қазақстандық вокал және эстрада орындаушыларының жетістіктері әлемдік аренада танылуда. Жас, дарынды әншілер ұлттық өнердің жарқын туындыларын насихаттай отырып, шетелде қазақстандық мәдениетті жемісті танытуда. Олар көптеген республикалық және халықаралық іс-шаралардың, байқаулардың, фестивальдердің, шоу жобалардың қатысушылары. Олардың қатарында Н.Тілендиев, Ж.Елебеков, Қ.Әзірбаев, Қ.Кенжетәев және Ш.Бейсекова атындағы республикалық әншілер байқауы, «Таланттар шоғыры – Бейбітшілік, Шығармашылық», «Достық», «Жұлдыз», «Жанарған Жамбылым», «Жұлдыз» байқауы. «Жұлдыздар фабрикасы», «Дауыс», «Возрождение», «Меладзеге барғым келеді» халықаралық байқаулар мен фестивальдер және т.б.

Тәуелсіз Қазақстандағы айтулы іс-шаралардың бірі – Т.Жүргенов атындағы Ұлттық өнер академиясының белсенді жұмысы. Оқу үдерісіндегі жемісті шығармашылықты шетелде қазақстандық мәдениетті танытатын, халықтық және шетелдік туындыларды орындайтын «Эстрадалық вокал» және «Эстрадалық оркестрдің аспаптары» бөлімдерінің жас орындаушыларының шығармашылығы үнемі дәлелдейді.

Жоғарыда айтылғандай, отандық заманауи мәдениет ұлттық мәдениеттің үздік туындыларын іріктеу арқылы, шетелде насихаттау арқылы әлемге танылуы керек. Осы тұрғыда отандық жас орындаушылардың қызметін тек елімізде ғана емес, одан да тыс жерлерде белсенді түрде насихаттауда профессорлық-оқытушылық құрамның жоғары кәсіби және мүлде еленбейтін жұмысын атап айтуға болады.

Дарынды жастардың музыкалық ұстаханасының қабырғасында эстрада және оның ішінде вокалдық өнердің көрнекті шебер-тәлімгерлері дарынды әншілер мен аспаптарда орындаушылардың шығармашылық серпініне қолдау көрсете отырып, лайықты ізбасарларды тәрбиелеуге терең түсіністікпен және ұмтылыспен өздерінің баға жетпес тәжірибелерін тапсырады. Біз олардың есімдерін білеміз, бұлар Қазақстан Республикасының халық және еңбек сіңірген әртістері, еңбек сіңірген қайраткерлері мен танымал музыканттар – Л.Кесоглу, Н.Есқалиева, А.Оренбургский, А.Роппа, В.Баннов, Т.Забирова, Б.Мұхитденова, Г.Қаспақова, А.Оренбургская, Я.Кайсиди, М.Мүсірәлі, З.Құрманбаева және тағы басқалар.

Соңғы он екі жылдағы іс-шаралар Қазақстан Республикасы Мәдениет және спорт, кейіннен Ақпарат министрлігінің қолдауымен «Рухани жаңғыру» бағдарламасын жүзеге асыруға арналды. Орындаушыларды танымал етудің өзекті мәселесі мен олардың халықаралық аренадағы белсенді жұмысы басты назарда. Қазақстанды әлемдік аренада лайықты танытып, тыңдармандарын үнемі жаңа әндерімен қуантып жүрген жас вокалистердің есімдерін бөлек қатарда атап өтуге болады. Олардың барлығы көптеген вокалдық байқаулардың лауреаттары. Олардың ішінде болашағынан үміт күттіретін жас әнші Әлмадиев Әлібек («Жұлдыздар фабрикасы» - «Фабрика звезд», «Дауыс» - «Голос», «Меладзеге барғым келеді» және т.б. көптеген халықаралық іс-шаралардың, байқаулардың, фестивальдердің және шоу-жобалардың қатысушысы). Ертеректе, біз бірнеше мақалаларымызда осындай сайыстар жайлы тың деректер берген болатынбыз [1-3]. Осыған байланысты бұл мақалада аттары ерекше шыққан, Қазақстан туын Халықаралық деңгейде желбіреткен дарынды орындаушылар жыйлы деректер беруге тырыстық.

Талантты қазақстандық орындаушы Ернар Сәдірбаев 2014 жылы Берлинде өткен «Euro Pop Contest Grand-Prix Berliner Perle» халықаралық жас орындаушылар байқауында үшінші орынды, ал 2017 жылы Чех Республикасында өткен «Diamonds Voice» халықаралық эстрадалық ән байқауының Гран-при жүлдесін жеңіп алды.

Болгарияда өткен «Сарандев» халықаралық еуропалық поп-рок байқауында Гран-при, сондай-ақ Республикалық эстрада әншілерінің байқауында 1-орын иеленген Г.Көшенованы орындаушылық шеберлігін тынымсыз жетілдіру, шығармашылық биіктерге жетуге деген ұдайы ұмтылыс сипаттайды. 2017 жылы Қазақстан Республикасының «Жаңарған Жамбылым» және 2016 жылғы Халықаралық «Шабыт» байқауында Батырхан Шүкеновтің арнайы жүлдесі, Чехословакияда өткен халықаралық өнер ұрпақтары байқауының Гран-при иегері Е.Ястремский және 2016 жылы Индонезияда өткен ABU TV Song Festival халықаралық вокал фестивалінің қатысушысы А.Ракиш ерекше көзге түсті.

Сол сияқты бұл салада жоғары көрсеткіштерге қол жеткізген жастарды атап өтеміз: Б.Кенішқалиев («Жұлдыз» республикалық байқауы Қарағанды, 2017 ж., 1-орын), У. Аглакова (Тілендиев атындағы Бесінші Республикалық әншілер байқауы Тараз, 2017 ж., 3-орын), Д.Мұратхан (VII) қол жеткізді.

2016 және 2017 жылдары Арменияда өткен «Ренессанс» халықаралық байқау-фестивалінің бірнеше студенті бірден лауреат атанды. Н.Погодаев, Е.Ястремский және А.Напрягло 1 орын, Ж.Оразбаев жүлделі орынға ие болды.

2017 жылы Анкара мен Самсун қалаларында Қазақстан мен Түркия арасындағы дипломатиялық ынтымақтастықтың 25 жылдығына байланысты Түркия Республикасындағы Қазақстанның мәдениет күндері кеңінен аталып өтілді және осы шара аясында Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының студенттері мен магистранттарының белсенді бөлігі

қатысты. Бұл айтулы оқиғаға белгілі мемлекет және қоғам қайраткерлері, дипломаттар, халықаралық ТҮРКСОЙ ұйымының өкілдері қатысып, халық әндері мен күйлерді Академия студенттерінің орындауында үлкен ықыласпен қабылдады.

Республиканың даңқын одан тысқары жерлерде де асқақтатқан жас және дарынды жеке және топтық орындаушылар ерекше назар аударуға лайық. Олардың қатарында: 2011 жылы желтоқсанда Оңтүстік Кореяның Чанвон қаласында өткен «K-Pop World Festival 2011» вокалдық фестивалінде Қазақстанның атынан лайықты өнер көрсеткен М.Зейнеш пен Ж.Төлешов бар «Shinee» тобы «Үздік орындаушылар» номинациясы бойынша Гран-приге ие болды.

2011 жылы Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 20 жылдығын мерекелеу аясында Ресей, Мәскеу қаласында «Молодая эстрада Казахстана» атты концерт өтті, онда Т.Жүргенов атындағы ҚазҰОА-ның 1-4 курс студенттері өнер көрсетті. Қазақстан Республикасы халық әртісі, профессор Л.К.Кесоглу және Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, профессор Т.К. Забированың сыныбындағы студенттер өнері паш етілді.

2012 жылдың сәуір айында Күлғараев Бердібек (ҚР еңбек сіңірген қайраткері Л.Х. Төлешеваның сыныбы) Арменияның Гюмри қаласында өткен «Возрождение» музыканттар мен орындаушылардың халықаралық байқау-фестивалінде Гран-приді, сондай-ақ Паланга, Латвиядағы «Riga Symphony» халықаралық вокалистикалық байқауында Гран-приді жеңіп алды.

Л.К.Кесоглудың студенті Сүлейменова Айчүрөк 2013 жылдың мамыр айында Болгария Республикасының Добрич қаласында өткен «Сарандев» халықаралық поп-рок музыкасы байқауында 1-орынға ие болды, ал оның шәкірті Ернар Садирбаев беделді шығармашылық байқауларда жоғары марапаттарға ие болды. «Euro Pop Contest-2014» Берлин, Германия, 2014 ж., «Славян базары» халықаралық вокалдық байқауы, Минск, Беларусь, 2018 ж., "Diamond voice" халықаралық вокалдық байқауы, Прага, Чехия, 2017 ж.

«Voice KZ» вокалдық квартеті PhD докторы, эстрадалық вокал маманы И.Г.Кайсидидің тікелей басшылығымен құрылды. Топ жұмыс істеген уақыт ішінде мемлекеттік іс-шараларға және халықаралық байқауларға қатысып, өзін кәсіби түрде таныта білді, олардың еңбектері сертификаттармен және сыйлықтармен марапатталды. Оның құрамында Шалқарұлы Қуандық, Арашанбеков Саяхат, Сегізбай Нұрхат, Ретбаев Бауыржан.

«Қазақстан дауысы» 2014 телебайқауының финалисті «Run to you» (J. Friedman, A. Rich) композициясымен Рақыш Әйгерім (ҚР еңбек сіңірген әртісі проф. Төлешева Л.Х. сыныбы) атанды, жас әнші Халықаралық байқаудың лауреаты, 2013 жылы Санкт-Петербургте өткен «Талант қанатында» вокалдық байқауында «Cor ntigo en la distancia» (авторы Сезар Портильо де ла Луз) әнін орындады. Ал 2016 жылы Индонезияның Джакарта қаласында өткен «ABU TV SONG festival» халықаралық телевокал фестивалінде «Жаса қазағым, алға» әнімен жеңімпаз атанды.

Осы ретте А.Рақыш 2017 жылы Минскіде өткен «Славян базары» халықаралық вокалшылар байқауына «Кұсни Қорлан» (авторы: Естай), «Не тревожь мне душу скрипка» (авт. К. Меладзе:) «A moment like this» (авт. J Elofsson) әндерімен қатысты. Сол жылы Muzzon Kazakhstan телеарнасының нұсқасы бойынша «Прорыв года 2017» номинациясын жеңіп алды. 2018 жылы вокалист «Хабар» телеарнасындағы «Жұлдызды жекпе-жек 2018» тележобасының финалисі атанды.

Республикамыздың музыкалық ұстаханасы Т.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА жас орындаушыларының шығармашылығын атау әбден орынды. Республиканың даңқын одан тысқары жерлерде де асқақтатқан жас және дарынды жеке және топтық орындаушылар ерекше назар аударуға лайық. Олардың қатарында: 2011 жылы желтоқсанда Оңтүстік Кореяның Чанвон қаласында өткен «K-Pop World Festival 2011» вокалдық фестивалінде Қазақстанның атынан лайықты өнер көрсеткен М.Зейнеш пен Ж.Төлешов бар «Shinee» тобы. Номинация – «Үздік орындаушылар».

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы айтылған кезеңде білім беру жүйесін, кәсіптік оқытуды, жастар саясаты мен спортты жаңғыртуға және тұрақты дамытуға жәрдемдесуге бағытталған Еуропалық Одақтың Эразмус + бағдарламасы аясындағы халықаралық несиелік ұтқырлық жобасы бойынша грант ұтып алды. Ол Еуропа елдері (бағдарлама елдері деп аталатын), сондай-ақ еуропалық елдер мен дүние жүзіндегі серіктес елдер арасындағы барлық осы салаларда ынтымақтастық үшін қаржылық мүмкіндіктер береді. Осы бағдарлама бойынша біздің академияның 15-тен астам профессорлық-оқытушылық құрамы мен студенттері қабылдаушы еуропалық университеттерде білім алып, тағылымдамадан өтті.

Пандемияға қарамастан музыкалық өнер факультетінің студенттері, магистранттары және оқытушылар құрамы 2019-2021 жж. халықаралық және республикалық ауқымдағы көптеген іс-шараларды ұйымдастыруға және өткізуге қатысты. Соның ішінде 2020 және 2021 жылғы 1 қыркүйекте Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА алаңында онлайн форматта өткен Білім күні, жаңа оқу жылының басталуы болды.

Педагогикалық ұжымның ұйымдастырушылық және шығармашылық қызметі, студенттердің түрлі шығармашылық жұмыстары мен орындаушылық шеберліктері туралы және 2020 және 2021 қазан айларында бірінші курс студенттерін қабылдауға арналған онлайн форматындағы концерттік шарада, Алматы қаласындағы Жамбыл атындағы Қазақ мемлекеттік филармониясында 2019-2020, 2021-2022 оқу жылында Т.Қ.Жүргенов атындағы ҚазҰӨА ректорының онлайн форматта өткен есеп беру баяндамасына арналған концерттерде көрініс тапты.

2020 жылдың қазан айында Беларусь Республикасының Минск қаласында өткен Халықаралық балалар шығармашылығы байқау-фестиваліне 3 курс студенті Жұмабай Ермек қатысып, Гран-при дипломына ие болды. Бұл онлайн гала-концерт болды. Сол жылдың қазан айында

Ұстаздар күніне арналған мерекелік концерт эстрадалық вокал кафедрасының студенттері, магистранттары және оқытушы-профессорлар құрамының концерттік нөмірлерімен сүйемелденді.

2020 жылдың 9 қарашасында Болгарияның Добрич қаласында өткен XXIX еуропалық поп-рок байқауы «Эстрадалық вокалист» мамандығының 3 курс студенті Жұбан Ерназарға 1 орын дипломын алуға тамаша мүмкіндік берді.

2020 жылы «Славян базары Витебскіде» XXIX халықаралық өнер фестивалінде, Беларусь, 4 курс студенті Кенішқалиев Бексұлтан 3-орынға ие болды.

Ұлттық сыйлық: «Алтын дәуір» 2020 жылдың желтоқсан айында Астанада «Халық сүйіктісі» Ұлттық сыйлықтың лауреаты, Қазақ КСР-нің халық әртісі, профессор, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, тәуелсіз «Тарлан» платина жүлдесі Кесоглу Лаки Константиновичке берілді. 2020 жылдың желтоқсан айында Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі жанындағы «Білім өркениеті» Ұлттық инновациялық ғылыми-зерттеу орталығы Пазылақын Толғанай Ұланқызын «Жылдың үздік ұстазы» медалімен және өнертану ғылымының магистрі дипломымен марапаттады.

2020 жылдың қаңтарында Еуразия бірінші арнасында көрсетілген X Factor 8 маусымы тележобасы 2 курс студенттері Назарханов Мейірімхан, 3 курс студенттері: Жомартов Асыл, Жұбан Ерназар және Тұзақбай Жансерік үшін жобаның финалисі болуға мүмкіндік берді.

2021 жылы факультеттің студенттері, магистранттары мен профессорлық-оқытушылық құрамы да эстрадалық өнердің музыкалық саласында белгілі жетістіктерге жетіп, кәсіби қасиеттерін сынады. 2021 жылдың 18 шілдесінде Румынияда өткен XVI Халықаралық «George Grigoriu» байқау-фестивалінде 4 курс студенті, аты аңызға айналған анші және белгілі эстрада мұғалімі Л.К.Кесоглудың шәкірті Жұбан Ерназар 1 орынға ие болды.

«Қазақстан» арнасында 2021 жылдың қыркүйек айынан желтоқсан айына дейін жалғасқан «Қазақстан дауысы» тележобасының қатысушылары мен финалистері 4 курс студенті Жұбан Ерназар, Л.К. Кесоглу сыныбының 2 курс магистранты Жанерке Қабатаева, Г.М.Қаспақова сыныбының 2 курс студенті Қарабатыр Жәния, Н.Х.Есқалиева сыныбының 2 курс студенті Мажитова Дана.

Халықаралық байқауларға іріктеу кезеңінде әртүрлі курстардың студенттерінен тұратын комиссиялар тыңдаулар өткізеді, бұл студенттерді ынталандырады және тәлімгерлерге өз студенттерінің деңгейін бақылауға мүмкіндік береді, сонымен қатар орындаушылық, көркемдік және басқа аспектілердегі анықталған кемшіліктермен жұмыс істейді.

2021 жылдың 23 қазанында Нұрсұлтан қаласында (офлайн режимінде) өткен «Show must go on» халықаралық көпжанрлық байқауында Г.М. Қаспақова сыныбының 1 курс студенті Бектасова Айым Г.М. Қаспақова

сыныбында Гран-приді жеңіп алса, ал Т.У.Пазылақын сыныбынан 1 курс студенті Садық Абылай 1-орынға ие болды.

2021 жылы 6 қарашада Шымкент қаласында (офлайн режимінде) өткен «Shymkent music festival» халықаралық байқау-фестивалінде М.Ж. Мұхсиынованың сыныбынан 2 курс студенті Ашықбаев Жасқанат 2 орынға ие болды. 2021 жылдың 11 қарашасында Арменияда (офлайн) өткен «Алтын дауыс 2021» екінші халықаралық жас таланттар байқауында екі номинация бойынша Гран-приді 2 курс студенті Қарабатыр Жәния, Г.М.Қаспақова сыныбынан, жеңіп алды.

Еңбек сіңірген әртіс, профессор Люсия Төлешеваны еске алу концерті кафедраның кәсіби өміріндегі айтулы оқиға болды. 2021 жылдың жазында өмірден озған атақты әнші және көрнекті ұстаз артында талантты орындаушылар мен ұстаздардың легі қалды.

Ресейде 2021 жылдың 26-29 қарашасы аралығында (онлайн) өткен VIII Халықаралық эстрадалық джаз өнері байқауы-фестивалі де нәтижелі болды. 2 орынды Т.У.Пазылақын сыныбының 3 курс студенті Құсымова Аружан және М.Ж.Мұхсиынова сыныбының 3 курс студенті Ашықбаев Жасқанат иеленді.

Кафедра тәжірибесінде офлайн форматта 2, 3, 4 курстар бойынша өткізілетін еркін тақырыптар бойынша концерттер, бітіруші түлектердің бағдарламалық тыңдалымдары, сонымен қатар еліміздің жоғары оқу орындары арасында Республикалық студенттік пәндік олимпиаданың тыңдалымдары бар.

«Эстрадалық оркестр аспаптары» кафедрасының студенттері мен профессорлық-оқытушылар құрамы да белгілі бір жетістіктерге жетті. Олар әртүрлі деңгейдегі және ауқымды шараларды өткізді. Солардың ішінде 2019 жылдың 19 қыркүйегінде Жамбыл атындағы Алматы облыстық филармониясында Академия ректорының жылдық есеп беру шарасында А.А.Оренбургский мен П.П. Роппаның жетекшілігімен өткен үлкен топтың қатысуымен концерттік бағдарламаның орындалуы ерекше атап өтіледі.

Педагог В.М.Баннов сыныбынан «Эстрадалық оркестр әртісі» мамандығының 3 курс студенті Д.Логинов 2019 жылғы 21-25 қарашада Ресей Республикасында, Ростов-на-Дону қаласында өткен XV Халықаралық жас орындаушылар байқауында 2-орынға ие болды.

2019 жылдың желтоқсанында Б.Шүкенов атындағы үрмелі және соқпалы аспаптарда орындау бойынша II халықаралық байқауда «Dragonfly» ансамблі құрамында 3 курс студенті Д. Логинов (труба) 3 курс, 1 курс студенті Е.Әдебиет (саксофон) «Джаз ансамблі» номинациясы бойынша 1-дәрежелі Дипломға ие болды. 12 қараша 2019 жылдың 12 қарашасында Жамбыл Алматы облыстық филармониясында өткен Б.Шүкенов атындағы халықаралық байқауда А.А. Оренбургский және П.П.Роппаның жетекшілігімен өткен қатысушылардың белсенділігін ерекше атап өткен жөн.

2019 жылғы 21-22 қарашада Алматыдағы Франция елшілігінің шақыруымен «Big Band» тобының қатысуымен «Интерконтиненталь» концерттік залында кафедраның жетекші оқытушылары А.А.Оренбургский мен П.П. Роппаның күшімен дайындалған концерттік бағдарламаның өте жоғары деңгейде өткендігін айрықша атап көрсетеміз.

3 курс студенттері А.Нарбутаев пен З.Нарбутаева 2020 жылы сәуір айында Қурган қаласында (Ресей) өткен III Бүкілресейлік онлайн фестиваль «Гитарный ренессанс» конкурсында «Классикалық гитара. «Дуэт» Егіздер ансамблі номинациясында III дәрежелі лауреат атанды. Өнерпаздар Г.С.Кимнің сыныбында оқиды.

Сонымен, «Эстрада өнері» және «Эстрадалық оркестр аспаптары» мамандықтары бойынша орындаушылық тенденциялардың негізгі мақсаттары мен міндеттері осы салада жоғары білікті мамандарды даярлау саласындағы ұлттық мәдениет пен эстрадалық өнерді қалыптастыру мен дамытудың стратегиялық басымдықтарын айқындау болып табылады.

Музыкалық өнер факультетінде жалпы және арнайы күзіреттіліктерді игеретін студенттерді танымал ету үрдісі, соның ішінде: қазіргі заманғы өнер саласындағы бағыттар мен құбылыстарды талдау, музыкалық өнер туындыларын бағалау, тарихи заңдылықтарды зерттеу және мәдени мұраның көркемдік дәстүрлерін дамыту. Вокалдық-аспаптық эстрадалық бағыттың көптеген халықаралық және республикалық іс-шараларына қатысу арқылы жеткен жетістіктердің нәтижесі музыкалық өнер мен мәдениеттің негізгі параметрлерін зерттеу саласында кәсіби дағдыларды меңгеруге, ойлау мәдениетінің шекарасын кеңейтуге және өз өнерлерін коммерциялық негізде ұйымдастыруға мүмкіндік береді. Сондай-ақ кәсіби теориялық және практикалық білім мен дағдыларды алуға мүмкіндік бар.

Жалпы жаһандану өзгергіштік мүмкіндігін жоққа шығармайтын күрделі және қайшылықты үрдеріс екенін атап өткен жөн. Біз қазақ музыка ғылымы мен өнерінің дамуының белгілі бір кезеңінде тұрмыз, оның нысанын жан-жақты зерттей отырып, кең аспектіде ұлттық ерекшеліктің жекелеген кодтарын белгілеуде үлкен мақсаттар көзделеді. Әртүрлі мәдениеттермен өзара әрекеттесу контекстінде және басқа мәдениеттерден алынған жат элементтердегі қазақ болмысын анықтау негізгі мақсат болды. Бұл жерде өмірдегі еркіндік пен олардың әлеуметтік құрамдастарының ортақтығы мен өзіндік ерекшелігіне негізделген қоғамның тәуелсіздігінің, сапалық сенімділігінің және құндылық критерийлерінің қолданылатын аспектілері өте өзекті болып көрінеді.

Қолданылған әдебиеттер тізімі:

1. Мусагулова Г., Салыкова А. Заманауи Қазақстанның эстрадалық өнерінің негізгі даму тенденциялары //Наука и жизнь Казахстана. - №6/3. – 2019.- С.294-297.

2. Мусагулова Г., Салыкова А. Некоторые вопросы тюркской традиционной культуры и исполнительской эстрады на современном этапе // Материалы Международной научно-практической конференции «Muxtor Ashrafiy – kompozitor, dirijyor, pedagog». 15-noyabr 2022-yil. Uzbekistan. – 2022. - С.182-191.
3. Салыкова Д. Эстрадное вокальное и инструментальное исполнительство и его освоение на международной арене //Материалы VIII Международного конгресса Музыки и Танца, 26-30 августа 2023 года в г.Кешме. https://www.imdcongress.com/dosya/arsiv/2023_2/Bildiri_Kitabi.pdf, С. 223-228.

IV СЕКЦИЯ

Музыкалык білім берудегі инновациялык оқыту әдістері
Инновационные методы обучения в музыкальном образовании
Innovative Teaching Methods in Music Education

УДК: 7.067(575.2)(04)

РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

Разия Мадылбековна Сырдыбаева

*Кандидат филологических наук, музыковед,
ведущий научный сотрудник
Национальной академии наук
Кыргызской Республики*

*Института языка и литературы им. Ч. Айтматова.
г. Бишкек, Кыргызская Республика*

Татьяна Ивановна Лапшина

*Кандидат педагогических наук, музыковед, методист
Центра традиционной музыки «Устатшакирт»,
Детской школы искусств №4 г. Бишкек
Кыргызская Республика*

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы развития искусства и культуры в контексте традиций и интеграционных процессов, которые неразрывно связаны с глобализацией – одной из ведущих тенденций развития современного мира в целом. Приводятся практикуемые педагогические технологии в сфере искусства, влияние новых образовательных программ, поворот в сторону онлайн коммуникаций, что обусловило рассмотрение вопроса о создании единой базы, объединяющей информацию, традиции и инновации в сфере музыкального образования как на региональном, так и на международном уровнях. Для поддержания культурного разнообразия в условиях глобализации весьма важно сохранить традиции, не пренебрегая внедрением инноваций в сферу искусства, культуры, образования. Данные наработки будут актуальны для руководителей и преподавателей учебных организаций в сфере культуры и искусства, учителей общеобразовательной школы по предметам художественно-эстетического цикла, руководителям театральных кружков.

Ключевые слова: искусство, интеграция, инновации, культура, образование, педагогические традиции, учебно-методическая лаборатория.

ИНТЕГРАЦИЯЛЫҚ ПРОЦЕСТЕР КОНТЕКСТІНДЕ ӨНЕРДІ ДАМУ

Разия Мадылбекқызы Сырдыбаева
*филология ғылымдарының кандидаты,
музыкатанушы, жетекші ғылыми қызметкер
Қырғыз Республикасы Ұлттық ғылым
Академиясының Айтматов атындағы
Тіл және әдебиет институты.
Бішкек, Қырғызстан
E-mail: syrdybaeva@mail.ru*

Татьяна Ивановна Лапшина
*педагогика ғылымдарының кандидаты,
музыкатанушы, әдіскер «Ұстатшәкірт»
дәстүрлі музыка орталығы,
№4 балалар көркемсурет мектебі,
Бішкек, Қырғызстан
E-mail: kondtat@mail.ru*

Аннотация. Мақалада өнер мен мәдениеттің дамуы тұтастай қазіргі әлем дамуының жетекші тенденцияларының бірі – жаһанданумен тығыз байланысты дәстүрлер мен интеграциялық үдерістер контекстінде қарастырылады. Өнер саласындағы тәжірибелік педагогикалық технологиялар, жаңа білім беру бағдарламаларының әсері, онлайн коммуникацияларға бетбұрыс ұсынылды, бұл музыкалық білім беру саласындағы ақпаратты, дәстүрлер мен жаңалықтарды біріктіретін бірыңғай база құру мәселесін қарастыруға әкелді. аймақтық және халықаралық деңгейде. Жаһандану жағдайында мәдени әртүрлілікті сақтау үшін өнер, мәдениет, білім салаларына жаңалықтар енгізуді назардан тыс қалдырмай, дәстүрлерді сақтау өте маңызды. Бұл әзірлемелер мәдениет және өнер саласындағы білім беру ұйымдарының басшылары мен мұғалімдеріне, жалпы білім беретін мектептердің көркемдік-эстетикалық цикл пәндері мұғалімдеріне, театр үйірмелерінің жетекшілеріне өзекті болады.

Түйін сөздер: өнер, интеграция, инновация, мәдениет, білім, педагогикалық дәстүрлер, оқу-әдістемелік зертхана.

DEVELOPMENT OF ART IN THE CONTEXT OF INTEGRATION PROCESSES

Raziya Madylbekovna Syrdybaeva
*PhD in Philology, Musicologist,
Lead Research Fellow of the National Academy
of Sciences of the Kyrgyz Republic,
Chyngyz Aitmatov Institute of Language*

and Literature. Bishkek, Kyrgyz Republic
E-mail: syrdybaeva@mail.ru
Tatiana Ivanovna Lapshina
PhD in Pedagogy, Musicologist,
Methodologist of Educational Programs
at the Center of traditional music "Ustatshakirt",
Bishkek Children's School of Arts No. 4.
Bishkek, Kyrgyz Republic
E-mail: kondtat@mail.ru

Abstract. The paper considers the issues of art and culture development in the context of traditions and integration processes, which are inextricably associated with globalization - one of the leading trends in the development of the modern world. Practical pedagogical technologies in the field of art, the influence of new educational programs, the turn towards online communications - these and many other factors have led to the consideration of the issue of creating a unified base that unites information, traditions, and innovations in the field of music education at both regional and international levels. To maintain cultural diversity in the face of globalization, it is very important to preserve traditions without neglecting the introduction of innovations in the field of art, culture, and education. These findings will be of interest to the heads and teachers of educational organizations in the field of culture and art, teachers at secondary school in the subjects of art and aesthetic cycle, heads of theatrical circles.

Key words: art, culture, education, integration, innovations, pedagogical traditions, teaching, and methodological laboratory.

Глобализация мировой культуры способствует быстрому развитию технологий и укреплению взаимодействия между различными культурами, что приводит к диффузии идей культурного плюрализма. Процесс глобализации культуры пересматривает традиции, ценности и подходы в образовании и воспитании, поднимая актуальные вопросы духовно-нравственного и эстетического развития личности. Национальная культура играет ключевую роль в этом контексте, поскольку она представляет собой историческое наследие каждой конкретной страны или государства. Ее развитие в условиях глобализации несет своего рода «консервацию» уникальных традиций, ценностей и обычаев.

С развитием социальных сетей и интерактивной работы в онлайн-форматах, традиции получают новые возможности для трансляции, обмена культурными ценностями и идеями, становясь сильным инструментом взаимодействия, коммуникации и продвижения индивидов в глобальном культурном пространстве. Считаем, что этот процесс вызывает изменения в мировоззрении современного общества и открывает новые перспективы развития в сфере духовно-нравственного, эстетического направления.

Накопленные годами системы, методы и формы воспитания пересматриваются, видоизменяются под воздействием новых технологий. Образовательная система, как и все другие сферы деятельности человека, претерпевает различного рода реформы. Так, например, в период 2019-2020 гг., мировое сообщество столкнулось с серьезными вызовами, связанными с угрозой пандемии, что привело к необходимости реформирования образовательной системы в области культуры и искусства. В настоящее время, для успешной реализации учебно-воспитательных и образовательных программ активно развиваются новые информационные платформы, дисциплины, методы и модели обучения, включающие в себя использование нейросетей и искусственного интеллекта (ИИ).

Это приводит к возникновению множества новых задач, различные образовательные учреждения в Кыргызстане исследуют эффективные подходы в реализации учебно-воспитательных программ, разрабатывая и внедряя новые педагогические технологии и модели. Кроме того, они переходят к методам коллаборации и онлайн обучению, что позволяет адаптироваться к текущим вызовам и обеспечить непрерывность образовательного процесса. Например, изучение музыки становится более доступным благодаря онлайн платформам, а использование инновационных методов обучения способствует развитию творческого мышления и воображения учащихся. Вследствии чего, современные образовательные организации не только адаптируются к изменяющемуся миру, но и активно содействуют развитию креативного потенциала молодого поколения.

Ниже речь пойдет о деятельности Центра традиционной музыки «Устатшакирт», функционирующем в Кыргызстане с 2005 года. Миссия Центра заключается в исследовании, возрождении, документировании и развитии исконных музыкальных традиций, поддержке талантов в области искусства. За годы деятельности разработаны и распространены авторские программы, базирующиеся на традиционном наследии с акцентом на преемственность в обучении. Основная идея – интеграция номадических ценностей в современных педагогических технологиях, а именно, передачи традиционных знаний исконным изустным путем от учителя к ученику (устат-шакирт) и трансляция традиций молодому поколению через интеграцию различных видов искусства (музыка, эпос, слово, театр, танец, изобразительное искусство, мультимедиа). К сотрудничеству приглашаются носители и эксперты традиционного искусства, ученые, известные деятели культуры и искусства, режиссеры, артисты, хореографы, художники, опытные педагоги, арт-журналисты.

Команда профессионалов глубоко увлечена исследованием и сохранением культурного наследия через синтез искусств, а также эффективно внедряет педагогические технологии для достижения высоких результатов. Апробируемые методики способствуют развитию музыкальных навыков, приобретению базы сценической речи и актерского

мастерства как для молодого поколения (школьников), так и для студентов, учителей предметников (наставников).

Внедрение современных технологий в практику играет весьма важную роль в образовательном процессе, открывая доступ к обширной информации, электронным учебным материалам (видео, аудио), мультимедийным ресурсам. Применение в последние годы технологии виртуальной и дополненной реальности позволили практиковать совместные встречи музыкантов и исполнение музыкальных произведений с разных точек мира, на различных музыкальных инструментах, языках и пр. Это формирует иммерсивные среды в обучении, искусстве, культуре [1, с.649].

Так, Центром «Устатшакирт» за 19 лет непрерывной деятельности, выработаны и успешно внедрены авторские педагогические технологии, зарекомендовавшие действенные механизмы преемственности, включения инноваций, которые применимы в масштабах всей республики. На сегодня предложенные практики обучения стали частью образовательного процесса во многих начальных образовательных школах и организациях, средних и высших учебных заведениях, современные формы бытования традиционного искусства применяют повсеместно.

Системные обучающие семинары, интерактивные тренинги, перфомансы, региональные и международные фестивали, форумы культуры значительно обогатили сферу культурной, образовательной и научной деятельности. Например, программа «МузЧырак» – обучение игре на кыргызских национальных музыкальных инструментах, вошла в качестве дополнительного урока (кружка) в различные общеобразовательные школы по всем регионам Кыргызстана. Обучение игре на инструментах способствует как сохранению культурного наследия кыргызского народа, так и развитию музыкальной культуры в стране в целом, помогая тем самым актуализировать и музыкальное образование. С годами работа позволила масштабировать исполнительское искусство и вывести на открытые концертные площадки до 1000 комузистов [2], 800 темир ооз комузистов (варган) [3], в многочисленный унисон голосов школьников сегодня зазвучат разные эпизоды из трилогии эпоса «Манас». На базе пилотируемых Центром общеобразовательных школ, сложились различные детские фольклорные ансамбли [4]. Одни из первых ярких моментов масштабной исполнительской практики были продемонстрированы на Всемирных Играх кочевников в 2016 и 2018 годах и на сегодня они только укрепились в своем практическом концертном назначении [5].

Практика сотрудничества с учебными организациями по всем регионам республики помогает Центру выявлять таланты и воспитывать плеяду музыкантов, актеров, отличающихся мультикультурным мышлением, формировать новое поколение лидеров, которые умело сочетают глубокие знания собственных традиций со свободным владением современными техниками в сфере искусства. А также организовать для них

выступления на отечественных и мировых сценических площадках. Так, например, за годы работы, из числа учеников Центра, образовался ансамбль мультиинструменталистов «УстатШакирт», который стал яркой музыкальной лабораторией для практикующих наставников и молодых профессионалов, владеющих игрой на нескольких музыкальных инструментах (кыргызских традиционных, академических). Их концертные программы звучат на различных отечественных и международных площадках Центральной Азии, КНР, Южной Кореи, России, Европы.

Наряду с этим, в 50-ти пилотных общеобразовательных школах Кыргызстана, работающих на основе экспериментальных развивающих методик, действует Проект «Умтул», имеющий два основных направления: *музыка* – проведение по авторским программам урока «Музыка» в общеобразовательных школах и *театр* – организация при школах театральных студий, явились одной из важных форм работы по направлению развития в сфере гуманитарного воспитания детей.

За годы деятельности сформировалась целая сеть детского театра регионального масштаба, особенностью которого стало взаимодействие и консолидация с государственными структурами: школы, театры, Дома культуры, Детские творческие центры, органы местного самоуправления, а также профессиональный подход в поиске новых путей сценической реализации традиционных жанров и форм кыргызского искусства.

Комплексные интерактивные семинары-тренинги, смотры-конкурсы, круглые столы, фестивали, школьные показы и выступления на открытых площадках, флеш-мобы, работа со школьниками во время каникул – позволили театру УМТУЛ широко осветить многообразие национальных историко-культурных традиций, обратиться к произведениям отечественной и мировой классики, затронуть проблематику современной действительности [6].

В условиях пандемии, когда проведение живых выступлений стало ограниченным, школьные театральные студии столкнулись с необходимостью адаптировать свою работу к новым условиям. Одним из способов решения этой проблемы являлось использование съемочных роликов и монтаж для создания виртуальных спектаклей и представлений. Это дало возможность продолжить работу, минимизируя контакты. Особо нужно отметить о творческой свободе, которую проявили учащиеся, экспериментируя с различными сценическими приемами, съемкой уникальных и интересных видеоматериалов. Ролики были доступны для просмотра, проводились онлайн обсуждения и организовывались конкурсы [7].

Выбор сценического материала театра УМТУЛ, как правило, нацелен на народную составляющую: легенды, сказания, дастаны (эпическая поэма), эпос. Одной из последних работ стала музыкально-театральная постановка «Аксаткын & Мырза уул», история, которая передавалась из уст в уста, из поколения в поколение и сегодня продолжает будоражить умы и сердца

зрителей. К совместному участию в постановке, наряду с профессиональными актерами, привлечены студенты театральных заведений и школьники – юные дарования Сетевого регионального детского театра УМГУЛ Центра «Устатшакирт». Участники школьных театральных студий предварительно прошли конкурсный отбор, посетили интерактивные тренинги, непосредственно участвуя в репетициях перфоманса на площадках Зимнего, Весеннего или Летнего лагерей [8]. Это являлось принципиально важным аспектом, поскольку дети играли в массовых эпизодах спектакля.

Дастан-мюзикл был поставлен в 2022 г. на более чем 30-ти сценических площадках во всех регионах Кыргызстана, в том числе и зарубежом, на Международном фестивале ART WEEK в городе Коканд (Узбекистан) [9]. Убеждены, современная интерпретация дастана (эпическая поэма) «Аксаткын & Мырза уул» позволила воссоздать традиционные формы музицирования и активно интегрировать их в современное арт-пространство, содействуя сохранению и устойчивому развитию кыргызской традиционной культуры на пути глобализации.

Главной особенностью деятельности Центра «Устатшакирт» служит этнокультурный подход к разработке образовательного контента (на уроках музыки, в условиях внеурочной деятельности, создании школьных музыкальных ансамблей, школьных театральных студий). Сущность и значение такого подхода раскрыты в ряде публикаций [10; 11; 12].

Центр «Устатшакирт», стал флагманом в сфере эстетического воспитания и образования на основе традиционной культуры. Апробировав уникальные методики обучения музыке и театральному мастерству, инновационные формы бытования искусства, в настоящее время получили широкое распространение как в столице, так и во всех регионах Кыргызстана и требуют создания единой информационной базы в сфере музыкального образования на региональном и международном уровнях. Играя ключевую роль в сохранении культурного разнообразия, способствуя привлечению внимания общественности к важности развития искусства и культуры, авторские методики доказали свою жизнеспособность и актуальность. А интерес к технологиям и анализ мировых практик, позволил сопоставить инновации, и частично адаптировать их в отечественную систему образования. Принимая во внимание, что на сегодня дистанционное обучение становится частью образовательного процесса во многих странах, эта форма обучения постепенно вводится в практику.

Список использованных источников:

1. Венкова А. В. Цифровые иммерсивные среды в искусстве: новый антропологический регистр [Электронный ресурс] // Теория искусства. – С. 649-555. / URL: <https://actual-art.org/files/sb/10/Venkova.pdf> (Дата обращения: 26.03.24).

2. https://www.youtube.com/watch?v=-i2td2IntG4&list=RD3_xCV1xWICE&index=4
3. https://www.youtube.com/watch?v=3_xCV1xWICE&list=RD3_xCV1xWICE&index=3
4. <https://www.youtube.com/watch?v=ppNJiBfrJ0M>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=7731pxZsxJw&t=27s>
6. https://www.youtube.com/watch?v=0EP_hRKBDdo
7. <https://www.youtube.com/watch?v=mjEJLbStnBs>
8. www.youtube.com/watch?v=XJ-BC2ho1f4
9. <https://www.youtube.com/watch?v=VcWtEburbaA>
10. Афанасьева А. Б. Этнокультурное образование как феномен культурного поля: Монография // Министерство образования и науки РФ. – СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2014. – 188 с.
11. Бакланова Т. И., Ершова Л. В., Шпикалова Т. Я. Концептуальные основы развития современного этнокультурного образования [Электронный ресурс] // URL: https://istina.msu.ru/media/publications/article/f4e/aee/11642543/Statya_Kontseptualnyie_osnovyi.pdf (Дата обращения: 20.03.24).
12. Вишневецкая Т. В. Механизмы передачи традиционной культуры в современность. Сохранение и развитие национальных традиций в современном искусстве и образовании [Электронный ресурс] // Официальный сайт сетевого издания Uralweb.ru / URL: http://elbib.nbchr.ru/lib_files/0/ichk_0_0000196.pdf (Дата обращения: 22.03.24).
13. Краткий терминологический словарь: Культура. Литература. Театр. Музыка. Изобразительное искусство. Кинематограф // Сост.: Сырдыбаева Р., Лузанова Е., Сыдыкова Р., Лапшина Т. – Бишкек: Центр «Устатшакирт», 2015. – 96 с.
14. Калчабаева Б., Сырдыбаева Р., Лузанова Е., Лапшина Т. Сетевой школьный этнографический театр «Умтул»: Принципы, задачи, методические рекомендации // Сб. информационно-методических материалов. – Бишкек: «Блиц», 2014. – 120 с. (кырг., русс. яз.).
15. Эстетическое воспитание как системный компонент школьного образования: Сб. научно-методических трудов / Ред.-сост. Р. Сырдыбаева, Е. Лузанова. – Бишкек: Принтцентр «Блиц», 2011. – 280 с. (кырг., русс. яз.).

УДК 78.07:378.147(045)(574)

ИННОВАЦИЯ В КУРСЕ ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО: ПРАКТИКА ИМПРОВИЗАЦИИ И СОЧИНТЕЛЬСТВА

Байбек Айгүл Кыдырғалиқызы
Кандидат искусствоведения, доцент

Қазақстанның Ұлттық өнер университеті
г. Астана (Қазақстан)
aigul.akzhelen@gmail.com

Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
Өнертану кандидаты, доцент
Қазақ Ұлттық өнер университеті
Астана қ. (Қазақстан)
aigul.akzhelen@gmail.com

Baibek Aigul Kydyrgalikyzy
Candidate of Art History, Associate Professor
Kazakh National University of Arts
Astana (Kazakhstan)
aigul.akzhelen@gmail.com

Аннотация. Взаимодействие традиции и инновации в вузовском курсе «этносольфеджио» решает задачи продолжения и развития традиционного профессионализма в обучении народных исполнителей. Комплексный курс, проецируя собой модель традиционного исполнительства ориентирован на восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, способствуя освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей. Введение в курс «этносольфеджио» системы творческих форм работ обусловлено рядом приоритетных задач, которые включают в себя воспитание креативной личности, раскрепощение и развитие творческого потенциала учащегося для эффективной общественно-профессиональной деятельности музыканта в самых различных сферах. Многочисленные формы работы над импровизацией и сочинением в курсе формируют в студентах-певцах понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков и предоставляют возможность реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества.

Ключевые слова: устно-профессиональное искусство, Этносольфеджио, народные певцы, инновационные методы, традиционный стиль, импровизация в стиле, песня-сочинение, устные формы работы.

ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДАҒЫ ИННОВАЦИЯ: СУЫРЫПСАЛУ ЖӘНЕ ӨЗ ЖАНЫНАН ӘН ШЫҒАРУ ТӘЖІРИБЕСІ

Аннотация. Жоғары оқу орындарында оқытылатын «этносольфеджио» курсындағы дәстүр мен инновацияның өзара әрекеттесуі халық орындаушыларын даярлаудағы дәстүрлі кәсібилікті жалғастыру және дамыту мәселесін шешеді. Дәстүрлі орындаушылық үлгісін жобалайтын кешенді курс ауызекі-кәсіби дәстүр музыканттарының спецификалық есту қабілетін қалпына келтіруге, суырыпсалмалық дағдыларды дамытуға және шығармашылық қабілеттерін белсендіруге ықпал етуге бағытталған.

«Этносольфеджио» курсына шығармашылық жұмыс түрлерінің жүйесін енгізу бірқатар басым міндеттерге байланысты, біріншіден: шығармашылық тұлғаны тәрбиелеу, музыканттың әлеуметтік және кәсіби іс-әрекеті үшін студенттің шығармашылық әлеуетін еркіндікке баулу және дамыту болып табылады. Курстағы суырыпсалмалық және өз жанынан ән шығару жұмыстарының көптеген түрлері әнші-студенттерге классикалық халық композиторларының дара стилі туралы түсінік қалыптастырып қана қоймай, олардың шығармашылық тәжірибесі арқылы суырыпсалма және орындаушылық өнерлері арасындағы байланысты жүзеге асыруға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: ауызекі-кәсіби өнер, этносольфеджио, халық әншілері, инновациялық әдіс-тәсілдер, дәстүрлі стиль, стильдік импровизация, өз жанына ән шығару, ауызша жұмыс түрлері.

INNOVATION IN THE ETHNOSOLFEGGIO COURSE: IMPROVISATION AND COMPOSITION PRACTICE

Abstract: The interaction of tradition and innovation in the university course Ethnosolfeggio solves the problem of continuing and developing traditional professionalism in the training of folk performers. The comprehensive course, which projects a model of traditional performance, is aimed at restoring the specific hearing of musicians of the oral tradition, promoting the development of improvisational skills and the activation of creative abilities.

The introduction of the system of creative forms of work into the Ethnosolfeggio course is determined by a number of priority tasks, which include: the education of a creative personality, the emancipation and development of the student's creative potential for effective social and professional activities of a musician in a variety of fields. Numerous forms of work on improvisation and composition in the course form in student singers an understanding of the individual style of classical folk composers and provide the opportunity to realize the relationship between improvisational and performing creativity through their composing experience.

Key words: oral professional art, ethnosolfeggio, folk singers, innovative methods, traditional style, improvisation in style, song composition, oral forms of work.

В настоящее время перед системой музыкального образования стоит задача подготовки поколения, способного не только к репродуктивной деятельности, но и готового к смелому поиску инновационных путей развития сферы культуры и искусства, приобретающих новые качественные черты и духовные смыслы.

Сегодня необходимы разработки концептуальных методологических и аксиологических подходов в сфере современного профессионального образования музыкантов-народников. Выработка *инновационных подходов*

в их образовании должна опираться на исконный традиционный музыкальный материал. Таким образом, необходимо кардинальное переосмысление исходных представлений о природе образовательно-воспитательной практики, о целях и ценностях обучения и воспитания, их содержания и методов, основных организационных принципов, степени подготовленности молодого поколения к самостоятельной продуктивной деятельности.

В системе обучения народных исполнителей **теоретически-практический курс Этносольфеджио**, основанный на национальные традиции в Казахстане, имеет полувековую историю [1, с. 27]. В курсе, ориентированного не только на цели и задачи европейского сольфеджио и использующие некоторые его формы, выработаны **инновационные методы**, связанные не только с устной, но и профессиональной природой изучаемой музыки. Главное, курс основан на **целостно-стилевое постижение традиционной музыки**, кроме того, ориентирован не только на «воспитание музыкального слуха и памяти, но и на *воспроизведение модели традиционного устного профессионала, владеющего импровизацией*».

Сегодня музыканты-педагоги всё больше стали уделять внимание **импровизации**, так называемому творческому виду музыкальной деятельности. В целом проявляется большой интерес современной педагоги, в частности музыкальной к импровизации, которая представляется одним из эффективных средств формирования творческой личности, способной к созданию нового, ранее не существующего, материального либо духовного продукта. Таким образом, так называемое «развивающее обучение» призвано выявить, раскрепостить и развить творческий потенциал человека для эффективной общественно-производственной деятельности в самых различных сферах жизни государства. Область общего и специального музыкального образования не является исключением. В этих условиях импровизация как путь проб и ошибок, подтверждающих или опровергающих состоятельность выдвигаемых ноу-хау, приобретает особую актуальность как в сфере художественной культуры, так и в других областях общественных и производственных отношений.

Уникальным является и то, что ценность музыкальной традиции связана с установкой на вариантность и непосредственно связана с *процессом импровизации, проявляющейся в творческом создании музыкальных сочинений песен и кюев*. Поэтому необходимо создать условия для сохранения таких способностей ввиду того, что происходит явное падение искусства импровизации, одного из основных эстетических качеств самой традиционной музыки.

В системе высшего профессионального музыкального образования развитие традиции импровизации как альтернатива нотному обучению впервые получила в курсе домбрового сольфеджио, отражающего

особенности домбрового мышления [2, с.429]. Сегодня курсы Этносольфеджио для народников – певцов и домбристов это также практическая дисциплина, направленная на формирование носителя традиционной музыки, где особая роль отводится развитию традиционных форм музыкального воспитания. Таким образом, курс Этносольфеджио является дисциплиной, *проецирующей собой модель традиционного исполнительства, не только ориентированного на восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, а также способствующего освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей.*

Изначально ориентированный на культурно–историческую репродукцию традиционного музыкального искусства курс Этносольфеджио представляет собой **комплексный курс**, в котором основополагающая **система теоретических основ казахской традиционной песни включена в контекст культурно-исторического характера.** Это – изучение религиозного сознания автора, жанровых функций, ритмики и поэтики, а также музыкально-стилевых основ фольклорных и устно-профессиональных песен.

В курсе *Этносольфеджио, предназначенных для народных певцов* **импровизация и сочинение** является наиболее важными формами работы [1, с.55]. Владение техникой импровизации необходимо для музыкантов, поскольку: 1) импровизация служила специфической формой существования народного творчества; 2) по тому, как народный исполнитель владел искусством импровизации, судили о его таланте и мастерстве.

В рамках данного курса импровизация представляет собой в одних случаях спонтанный, а в других (в основном) длительный творческий процесс, включающий сознательный, обдуманый акт сочинительства. Именно через импровизации-сочинения на конкретные, точно определенные задания (импровизации-сочинения на определенный образ, жанр и композиционную структуру и т.д.) идет постепенное освоение искусства импровизации.

В курсе Этносольфеджио изучение песенного стиля представляет **единство двух взаимосвязанных систем – песенного фольклора и устно-профессионального песенного искусства**, носителями которого были *салы и сері*. Поэтому, в курсе последовательно изучается стиль вначале фольклорных песен и затем стиль устно-профессионального искусства *салы и сері*.

В курсе Этносольфеджио овладеть искусством импровизации при изучении казахского фольклора (в особенности песенно-поэтического) способствуют впервые введенные нами в учебный процесс такие *традиционные формы устного общения и музицирования*, как поэтические *тақпақтасу*, песенно-поэтические *қайымдасу*, *қара өлең* и т.д. В традиции эти формы творческого общения служили «не только средством передачи

информации, но и *важным каналом в сохранении духовных ценностей*» [5, с.9].

Исполнение музыкального фольклора в традиции, воплощённое в различных формах песенно-поэтического общения и музицирования, как правило, носило *коллективный характер*. Импровизационность в фольклоре предполагает не только сочинение нового как отражение и эмоциональный отклик на различные события, но и *песенно-поэтический диалог* или же *ответ партнеру*, обязательно ориентированный на оценку слушателей. Исследователь Е.Балабеков пишет: «Импровизация в традиционной форме – это способ формирования общественного мнения, происходивший при непосредственном участии людей. Свойство активной поддержки со стороны слушателей – это не дань поклонения таланту, а способ совместной реализации идей, мировоззрения, оценки. Отсюда исполнение может быть индивидуальным, но *процесс создания музыкального фольклора на уровне импровизации коллективный*» [3, с. 74]. Поэтому в процессе изучения музыкального фольклора, таких жанров как *жар-жар (в форме айтыса), той бастар, қара өлең, қайым өлең*, имеющих состязательный характер, активное вовлечение самих студентов (разделённых на группы юношей и девушек) только усиливает и вдохновляет творческий процесс. Ведь в традиции участие молодежи в празднично-игровых развлечениях, в различных песенно-поэтических видах творчества, как *қара өлең* и *қайым өлең*, служили способом вовлечения их непосредственно в творческий процесс, а также – своеобразной школой для формирования и развития импровизаторских способностей.

1. Сочинения-импровизации в рамках изучения песенного фольклора в курсе представляют следующие задания. К примеру: 1) *сочинение мелодии на заданный стихотворный текст с определенной композиционной структурой*. Студентам можно задать: сочинить песню в композиционной структуре *Қара өлең* на стихи известных поэтов; 2) выполнение импровизации на музыкальный образ или жанр (стихотворный текст подбирают сами студенты). К примеру, студентам можно задать сочинить *Қара өлең* на тему «*Дүние-ғұмыр*».

2. Импровизации на определенный стиль народных композиторов-классиков, таких, как *Біржан сал, Ақан сері, Үкілі Ыбырай, Абай, Әсет, Мұхит* и *Кенен* является конечным результатом работы по изучения песенного стиля. И они являются важнейшим этапом на пути создания собственных песен в традиционном стиле. Основываясь на изучении основных стилистических черт, своеобразия элементов музыкальной речи, особенностей композиционных структур выдающихся представителей устно-профессионального творчества, студент должен научиться создавать несколько стилевых импровизаций: 1) импровизация-сочинение мелодии на заданный стихотворный текст с определенной композиционной структурой

на заданную песню устного профессионала; 2) выполнение импровизации на музыкальный образ или жанр (стихотворный текст подбирают сами студенты) в определенном стиле устного профессионала; 3) выполнение импровизации (*арнау*) в определенном стиле народных певцов-композиторов, согласно тематическому плану (изучение стилевых особенностей песенного наследия *Ақан сері, Біржан сал, Үкілі Ыбырай, Әсет, Абай, Мұхит и Кенена*).

В качестве креативного задания студентам можно предложить сочинить песню-импровизацию на мотив популярного кюя «*Ерке сұлқым*» Абдимомына Желдибаева, как проявления единой взаимосвязи традиционных жанров песни и кюя.

Выполненные в учебном курсе импровизации студентов на композиционные структуры классических устно-профессиональных песен представляют для нас и для самих студентов большой интерес как первый композиторский опыт.

Конечно, импровизация в курсе Этносольфеджио – это далеко не всегда быстрая, спонтанная музыкальная реакция, зачастую это длительный творческий процесс, включающий в себя сознательное обдумывание будущего сочинения. С традицией этот процесс объединяет устная форма обдумывания (тогда как композиторы пишут письменные наброски и варианты), устная форма реализации сочинения, а также устная форма функционирования, когда созданное сочинение может свободно меняться в процессе его различных исполнений. В целом, ***различные формы работы над импровизацией-сочинением в курсе Этносольфеджио направлены в первую очередь на глубинное осмысление традиционных песен, что позволяет формировать в студентах, прежде всего, понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков и умение давать эстетическую оценку ценности традиционных песен.***

Особо хочется подчеркнуть важность работы по подбору текста. Эту творческую работу студенты проводят самостоятельно – перечитывают поэзию *жырау*, поэтов эпохи «*Зар заман*», поэтические тексты классического периода, а также современные стихи поэтов-книжников, в результате чего они подбирают текст. Они ищут тексты, отражающие определенный заданный педагогом образ, или же наиболее созвучные их замыслу, отражающие внутреннее индивидуальное состояние самого исполнителя. Вершиной творческого отношения на этом этапе становится сочинение текста самим певцом (как правило, таких студентов очень много).

При сочинении и подборе стихотворных текстов для песен-импровизаций педагог ориентирует студентов на то, что песенный текст, оперируя конкретными понятиями, является самым общедоступным для массового восприятия информационным слоем песни, он должен быть носителем свойств, наиболее ярко отражающим нормы национального самосознания, духовный мир нации. Студентам при выполнении

импровизации-сочинения необходимо при подборе текста учитывать также и семантику музыкального языка, тщательно подбирать темы, сюжеты, лексическое, сюжетное оформление, а также учитывать и придерживаться традиционных образно-поэтических, жанровых особенностей и стихотворных закономерностей. Сохранение традиционных стихотворных форм, а именно 7-8 и 11-тисложников, служит индикатором и генетическим кодом национального музыкального мышления, характерного для авторских устно-профессиональных песен 19 столетия, творчества *салов и сері*.

В качестве творческого итога пройденного курса Этносольфеджио студентам предоставляется возможность подготовить свои, специально сочиненные для экзамена песни. Преподавателем может быть предложена тема, отражающая какие-либо знаменательные события прошлого или настоящего времени, или же это могут быть *арнау* – посвящения памяти известных певцов. Преведем несколько студенческих песен удачно созданных в рамках курса Этносольфеджио.

К примеру, в 1995 году студент IV курса Муратбек Сарыбасов посвятил свой *арнау* (текст сочинил сам) известному исполнителю и своему почитателю – Данешу Ракишеву, как дань уважения его творчеству:

Там-сан-тып... мын кұ-был-тып ан-ге сал-ған,
 3 Ай-ту-лы ан дүл-ді-лі Дә-неш а-ға,
 5 о-оу Ар-тын-да Сіз-ден де
 7 өш-пей-тү-ғын дан-қы кал-ған ей е-ей.
 ө-те шық-ты дү-нис жал-ған.
 Ей! жал-ған-ай, кай-ран а-ға, о-е-ей.

Как известно, в 2005 году общественность отмечала 80-летие гениального музыканта Нургисы Тлендиева, студенты-певцы же сочинили свои *арнау* в память о нем. Примером может служить песня «**Нұраға**», которую сочинил Санат Исаев III курс, 2005 г. обучения (текст сочинил сам студент):

Нұраға, ел есінде келбетіңіз,
 Әніңізбен әлемді тербетіңіз.
 Жарып шыққан жүректі
 әуендермен,
 Халықтың көңіл-күйін өрлетіңіз.

Жылжумен ертең талай күн
 өткенде,
 Әніңіз шуақ берер түнектерге.
 Қалдырған қайталанбас қазынаңыз,
 Мәңгілік сақталады жүректерде.

В 2020 году в связи с празднованием 175-летия Абая студентам II курса КазНУИ разных специальностей (певцы, жыршы и айтыскеры) в качестве закрепления темы было предложено сочинить песни *арнау*-посвящения Абаю, а также песни на стихи Абая. Следующая песня сочинена Аидой Касымовой II курс, 2019 г. на слова Абая «**Ерекше естен кетпес қызық қайда?**»:

Как известно, в традиции мотивационным фоном сочинения новой песни является ситуативное творчество в связи с конкретным событием, т.е. создание песни «на случай». Необходимо поощрять импровизационно-сочинения студентов, в которых *воплощается опыт традиционного певца как синкретического творца, т.е. когда и текст и музыка сочиняются самими студентами.*

Безусловно, практика данной формы работы дает студентам возможность не просто осознавать, но и реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества. В целом работа над импровизацией и сочинением открывает неограниченные возможности для развития творческих способностей

музыкантов, пробуждает в них творческое сознание, заставляет их посмотреть на песню другими глазами и услышать по-новому ту же самую музыку.

Необходимо помнить, что сегодня создание индивидуальных «оригинальных» музыкальных сочинений, ориентированных на лучшие композиционные шедевры классических сочинений, может быть реализовано только в тесном соприкосновении с предшествующим опытом – традицией. Глубинный анализ музыковедом Г.Абдрахмановой самодеятельного песнетворчества как художественного явления в современной культуре Казахстана осуществлён в преемственной связи с традиционной музыкальной культурой. Исследователь доказывает, что так называемый «процесс миграции отдельных традиционных жанров из одной сферы музицирования в другую мог осуществляться свободно разнонаправленно – от профессионалов, представляющих концертное, «преподносимое» искусство песни в среду непрофессионального музицирования и обратно» [4, с.63]. Эта миграция породила явление, названное музыковедом А.Кунанбаевой «жанровые дубли» [6], обозначающее профессиональные версии фольклорных жанров. «Однако очевидно, что в условиях современной формы любительства эти своеобразные «правила» жанровой миграции может выполнять только та небольшая группа самодеятельных авторов, которая имеет «за плечами» школу традиционного профессионализма» [4, с. 63].

Немаловажным является факт современной музыкальной жизни – падение вкусов, снижение эстетических критериев. Нет аналогий традиционным песням, которые исконно выступали «эталонном художественного совершенства» и являлись произведениями высокого профессионального уровня. Но это не означает, что потенциал традиционного стиля исчерпан, или то, что слушатели не нуждаются в песнях традиционного стиля. Эстетический уровень песен наших современников Жанибека Карменова, Акселеу Сейдимбекова, Турсынгазы Рахимова, Шакера Эбенова и Турсынжан Шапая и др., а также их популярность у современного слушателя, свидетельствуют о том, что искусство традиционной песни способно дарить наслаждение не только «старыми» шедеврами, но и новыми которые встречаются с энтузиазмом. Это свидетельство того, что слушательские пристрастия не меняются так же быстро как окружающая предметная действительность, внутренний мир слушателей в латентном виде хранит установки на восприятие нового в традиционном стиле.

Таким образом, в современных условиях необходимо транслировать механизм преемственности композиторского опыта национальных традиций в учебные заведения. Специализированные курсы Этносольфеджио, основанные на освоении жанровой специфики, композиционных закономерностей и средств музыкальной выразительности

традиционной песенной, так и инструментальной культуры, остро необходимы.

В курсе Этносольфеджио через практику импровизации и сочинительства предпринимается попытка моделирования деятельности традиционного музыканта-импровизатора, который был не только носителем и продолжателем традиционных исполнительских школ, но также и обладал одновременно универсальными качествами исполнителя-импровизатора и творца. Именно народные певцы, обучающиеся в музыкальных вузах, приобретают все необходимые составляющими для создания импровизаций-сочинений в традиции лучших классических образцов. Они владеют традиционным музыкальным языком, имеют достаточно большой репертуар из традиционных песен, осваиваемых в классе по «Специальности». Дополнив этот комплекс знаниями по курсу Этносольфеджио – изучением теоретических основ и практических навыков по традиционной песне – молодые профессионалы, закончившие высшие музыкальные учебные заведения без сомнения могут создавать оригинальные и художественно значимые музыкальные произведения – песни, которые нашли бы своих слушателей среди современников.

Список использованных источников:

1. Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио). Учебное пособие. Алматы: «Асыл кітап», 2020. – 268 с.
2. Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 429-451.
3. Балабеков Е. Казахский музыкальный фольклор: особенности, основные функции, воспитательные возможности и проблемы совершенствования. – Шымкент, 2000 г. – 178 с.
4. Абдрахман Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 176 с.
5. Утегалиева С. Функциональный контекст музыкального мышления казахских домбристов: автореф. ... канд. искусствоведения. – Ленинград, 1987. – 25 с.
6. Кунанбаева А. «Жанровые дубли» как универсалия традиционной культуры // Искусство устной традиции. Историческая морфология: к 60-летию И.Земцовского: сборник статей. – М., 2002

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНДА ДЖАЗ-ПИАНИСТТЕРДІҢ КӘСІБИ ДАЙЫНДАУДЫҢ ӨЗЕКТІ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Б. М. БЕКМУХАМЕДОВ

*педагогика ғылымдарының докторы,
«Эстрадалық оркестр аспаптары»
кафедрасының профессоры,
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан Республикасы.
Bm_bekmu@mail.ru*

Аннотация. Пәні: Пианизм өнерінде классикалық (академиялық) бағытпен қатар джаз-фортепиано орындаушылығы ерекше маңызға ие. Бұл құбылысқа жалпы джаз өнерінің танымалдығы үлкен ықпал етті. Тақырыбы: Қазақстан Республикасында джаз пианистерін кәсіби даярлаудың өзекті мәселелері Жұмыстың мақсаты – джаз тілінің стилистикасын, жанрлардың алуан түрлілігін және оның өмір сүруінің импровизациялық мәнін ашуды білдіретін классикалық пианистті джаз орындаушысына кәсіби қайта даярлау (трансформациялау) жолдарын, джазда тұлғаның шығармашылық өзін-өзі жүзеге асыруының демократиялық формаларын көрсету. Әдіснамалық негіздері: психофизиология, психология және педагогика қиылысындағы концептуалды және пәнаралық тәсілдер. Зерттеу нәтижелері жалпы классикалық фортепиано орындаушылықпен қатар өнердің бұл түрін де жүйелі кәсіби негізде оқытуды қажет ететінін көрсетті. Нәтижелерді қолдану саласы: арнайы музыкалық білім беру мекемелері (балалар музыка мектептері, музыка колледждері, өнер ЖОО). Қорытынды: Қазақстан Республикасында джаз пианистерін кәсіби даярлау мәселесі арнайы білім беру әдістемесін қайта құруды және осыған сай пәнаралық оқыту әдістерін дамытуды талап етеді.

Түйін сөздер: джаз, кәсіби дайындық, трансформация, фортепиано орындаушылығы, жанрлық және стильдік ерекшеліктер, мотивация, ырғақ, гармония.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ДЖАЗОВЫХ ПИАНИСТОВ В РЕСПУБЛИКЕ КАЗАХСТАН

Аннотация. Предмет: В пианистическом искусстве, наряду с классическим (академическим) направлением, особое значение приобретает джазовое фортепианное исполнительство. Этому явлению в немалой степени

поспособствовала популярность джазового искусства в целом. Тема: Актуальные проблемы профессиональной подготовки джазовых пианистов в Республике Казахстан. Цель работы – обозначить пути профессиональной переподготовки (трансформации) классического пианиста в джазового исполнителя, которые подразумевают раскрытие стилистики языка джаза, разнообразие жанров и импровизационную сущность его бытования, демократичность форм творческой самореализации личности в джазе. Методология (методы): концептуальные и междисциплинарные подходы на стыке психофизиологии, психологии и педагогики. Результаты исследования показали, что этому виду искусства также необходимо обучаться на системной профессиональной основе, как и в целом, классическому фортепианному исполнительству. Область применения результатов: учреждения специального музыкального образования (ДМШ, музыкальные колледжи, вузы искусств). Выводы: проблема профессиональной подготовки джазовых пианистов в Республике Казахстан требует реорганизации методологии специального образования и разработки адекватных междисциплинарных методов обучения.

Ключевые слова: джаз, профессиональная подготовка, трансформация, фортепианное исполнительство, жанрово-стилевые особенности, мотивация, ритм, гармония.

CURRENT PROBLEMS OF PROFESSIONAL TRAINING OF JAZZ PIANISTS IN THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

Abstract: Subject: In the pianistic art, along with the classical (academic) direction, jazz piano performance is gaining special importance. The popularity of jazz art in general has contributed in no small measure to this phenomenon.

Topic: Actual problems of professional training of jazz pianists in the Republic of Kazakhstan. The aim of the work is to identify ways of professional retraining (transformation) of a classical pianist into a jazz performer, which involve the disclosure of the stylistics of the language of jazz, the variety of genres and improvisational nature of its existence, democratic forms of creative self-realization of the individual in jazz. Methodology (methods): conceptual and interdisciplinary approaches at the intersection of psychophysiology, psychology and pedagogy. The results of the study showed that this art form also needs to be taught on a systematic professional basis, as well as classical piano performance in general. The field of application of the results: institutions of special music education (children's music schools, music colleges, universities of arts). Conclusions: the problem of professional training of jazz pianists in the Republic of Kazakhstan requires reorganization of the methodology of special education and development of adequate interdisciplinary teaching methods.

Key words: jazz, professional training, transformation, piano performance, genre and style features, motivation, rhythm, harmony.

Введение. Профессиональная подготовка пианиста имеет глубокие исторические корни, которые отшлифованы в традициях разных стран и школ. Знаменитые мировые школы фортепианного исполнительского искусства сейчас мало кого могут удивить принципиально новыми методами обучения и воспитания. Эти методы уже хорошо известны в мировой фортепианной практике. Однако процессы, которые происходят в современном фортепианном искусстве, демонстрируют и другие стороны, свойственные нашему времени: это тенденции безудержного роста человеческих возможностей в плане технической оснащённости, и с другой стороны, - выход за пределы собственно академического исполнительства, что даёт возможность экспериментировать и создавать новые формы и виды творческого музицирования на базе существующих школ.

Свидетельством первого момента являются уникальные выступления детей дошкольного и младшего школьного возраста, исполняющие сложнейшие произведения мировой фортепианной классики, которые подчас непод силу даже взрослым опытным пианистам. Подобные примеры в большом количестве можно найти на YouTube-канале. Сюда же можно отнести выступления современных молодых пианистов из Китая, США, Канады, Южной Кореи, Японии, чья уникальная техника поражает супервиртуозностью (например, Ван Юйцзя (Yuja Wang) из Китая).

Другая сторона новых веяний в фортепианном исполнительстве, - это выход за рамки, собственно, академического исполнительства и реализация творческого потенциала исполнителя в рамках других форм музицирования. То есть современное фортепианное исполнительство «в отличие от безупречности и устойчивости классического искусства, - воспринимается как живая, постоянно развивающаяся материя. Она ищет новые формы, создаёт новые направления и отваживается смешивать разные жанры и стили в единое целое» [1, 147]. Одно из таких направлений связано с желанием и стремлением многих молодых классических исполнителей научиться играть джаз.

Сегодня многие пианисты, обучающиеся в образовательных учреждениях искусств РК, обладая хорошим исполнительским потенциалом (крепкий пианистический аппарат, музыкальный слух и отличная память, обширный репертуар и т.д.), самостоятельно изучая приемы джазового исполнительства, сталкиваются с большим количеством трудностей. Зачастую это связано с неспособностью перестроить (трансформировать) свои сформированные и уже хорошо развитые пианистические навыки и умения в русло иного стиля, где основным внутренним импульсом и критерием качественного исполнения будет являться не грамотно исполненный нотный текст (со всеми его интерпретаторскими вариантами), а умение свинговать и импровизировать. Получается, что навыки и умения джазового исполнительства приходят к пианисту не сами по себе, а их

следует формировать на серьезной профессиональной основе, - чем раньше, тем лучше.

Но история музыкального образования и воспитания в СССР до середины XX в. показывает, что отношение к джазу со стороны государства было неоднозначным. Так, идеологи и культурологи того времени определяли джаз как «буржуазную музыку», «музыку толстых», «музыкальный дурман» [2, 13]. Это не могло не сказаться на популяризации и развитии джазового фортепианного искусства в период расцвета социализма. Конечно, в этом смысле, сегодняшняя ситуация в постсоветском пространстве, иная. Джаз все уверенней прокладывает свой путь на профессиональную исполнительскую сцену. И все же, этот момент отложил свой негативный отпечаток на том, что мы имеем сегодня: недостаточно четко разработанную методологическую базу, разрозненность методов обучения, отсутствие полноценных национальных джазовых школ по республикам, неостребованность потенциала традиционного народного творчества в развитии джазового исполнительского искусства и т.д.

Исследуя тему профессиональной переподготовки джазового пианиста на основе классической школы, правомерно осветить следующие очень важные вопросы: 1) хорошо ли разработана данная тема в искусствоведческой литературе в целом? 2) как решается данная проблема в профессиональном фортепианном исполнительстве современного Казахстана? 3) какие вопросы, касающиеся данной проблемы, еще недостаточно исследованы в науке?

Обзор литературы. Нельзя сказать, что проблема трансформации из классики в джаз не разработана вообще, поскольку западные мировые исполнительские школы имеют в этом смысле определенный опыт. Например, в книге Марка Харрисона «Jazz Piano: A Complete Guide to Jazz Theory and Improvisation» [3; 4; 5] на комплексной основе рассмотрены основы теории джаза, структуры композиционных форм, техники импровизации и др. Также основы развития джазовой гармонии, мелодии, ритма, техники звукоизвлечения и музыкальной формы, раскрыты в книге Марка Левина «The Jazz Piano Book» [6]. Скотт Ривс в своей книге «Creative Jazz Improvisation Paperback» [7] обращает свое внимание на развитие практических навыков игры в джазе. Здесь разработаны различного рода упражнения на технику, развитие импровизации и стилевых разнообразий. Книга Миши Стефанюка «Jazz Piano for the Young Beginner» [8] посвящена начинающим пианистам, содержит основные теоретические сведения по освоению джазовой игры на фортепиано.

Все указанные книги – это лишь небольшая часть литературы, предназначенная для стремящихся преодолеть барьер перехода из классического исполнительства на фортепиано в джазовое. Кроме указанных выше, существуют и другие виды методической помощи начинающим пианистам и тем, кто хочет перейти от классического

исполнительства к джазовому. Например, особую популярность приобретает методический сайт «Караоке - джаз» [9].

Все указанные источники посвящены анализу различных аспектов теории джаза, импровизации, гармонических прогрессий, ритмического своеобразия. Необходимо понимать, что при имеющихся методических ориентирах, они не направлены на учет индивидуальных способностей обучающихся, и каждый музыкант должен знать свой уровень подготовленности и свои слабые стороны в конкретном случае.

Таким образом, можно сказать, что данная проблема в общих чертах уже освещена в современной западной искусствоведческой литературе. Но по отношению к отечественному и, в частности, казахстанскому, искусству она на официальном уровне только назревает и заслуживает особого внимания со стороны исследователей.

Основная часть. Необходимо подчеркнуть, что оба направления в фортепианном исполнительстве – и классика, и джаз, уникальны по многим параметрам: это и традиции, и разнообразие стилей, и различные исполнительские техники. Но, с другой стороны, есть множество точек соприкосновения, где эти два направления тесно переплетаются и взаимно влияют друг на друга.

Анализ показывает, что методологическая основа гармонии, структуры, форм, ритмических, жанровых особенностей, несмотря на стилевые различия, также имеют общие принципы развития. Учитывая сказанное, вполне уместна мысль, что сама трансформация (перестройка) – это где-то выдуманное, искусственно созданное явление. Перед профессиональным пианистом не должна стоять проблема трансформации т.к. он, владеющий этими основами, всеми перечисленными знаниями, умениями и навыками, не должен испытывать никаких затруднений. И вполне резонно тогда обратить внимание на значимость предварительной подготовки пианиста и спросить: «способствует или мешает академическая подготовка пианиста в овладении джазом?». Возможно, обучаться джазу легче и эффективнее без предварительной академической подготовки, т.к. моторно-двигательные пианистические навыки, годами сформированные и развитые путем многочасовых репетиций и составляющие монолит его пианистического аппарата, очень сложно перестроить?

Сегодня существуют различные музыкальные джазовые школы, где обучают игре на фортепиано: New England Conservatory (Бостон, США), Berklee College of Music (Беркли, США), The Juilliard School (Нью-Йорк, США), Conservatorium van Amsterdam (Амстердам, Нидерланды), Royal Conservatoire of Scotland (Глазго, Шотландия). Это лишь часть музыкальных учебных заведений, в которых обучают джазовому фортепианному искусству. Абсолютно каждое учебное заведение имеет свои особенности и требования к обучающимся. Они направлены на определенную музыкальную подготовку в джазовой манере исполнительства (технические навыки, ритмическое развитие, знания в области джазовой гармонии,

стилевые особенности и т. д.). Ряд обучающих программ также предусматривают совмещение классического и джазового исполнительства. Основным методом, принятым, например, в Berklee College of Music (Беркли, США), является специализация в опоре на новейшие неакадемические направления. Комплексный подход предполагает изучение современных и исторических стилей, включая рок, хип-хоп, регги, сальса, хэви-метал. Джазовое обучение на фортепиано в колледже Беркли (Berklee College of Music) имеет ряд особенностей, которые делают его уникальным и эффективным, например, акцент на импровизацию. Это является главной характеристикой джазового обучения на фортепиано в Беркли. Студенты учатся сочинять собственные аранжировки и мелодии. Исполняют как соло, так и аккомпанементы к другим инструментам, например, банджо, мандолина, бас-ритм-гитары. Популярны камерные составы, исполнение джазовых стандартов и музыки к фильмам. Студенты изучают различные гармонические прогрессии, мелодические шаблоны и ритмические фигуры, чтобы развивать свою творческую импровизационную способность. К методам джазового фортепианного обучения в обязательном порядке относятся гармонический анализ, ритмическая гибкость, а также сотрудничество и импровизационные сессии.

Следует отметить, что, несмотря на недостаточную методическую разработанность проблемы переподготовки в казахстанском искусствоведении, тем не менее, существуют множество отдельных источников информации, по которым наши пианисты могут самостоятельно выучиться этому искусству. Сейчас в интернете можно обнаружить множество различных подходов (приложений) к обучению джазовому фортепиано. Возможно, понятие «джазовое» не совсем отражает специфику всех методов обучения, но беря во внимание основные принципы, можно в дальнейшем сориентироваться в данном направлении. К этим приложениям можно отнести: Flowkey – много-платформенное приложение для обучения игре на фортепиано; Simply Piano – одно из наиболее широко используемых приложений для обучения игре на пианино; Chordana Play – еще одно популярное приложение для того, чтобы научиться играть на пианино или освежить уже имеющиеся знания [10]. Это, скорее всего, мини-методы для самостоятельного обучения игре на фортепиано взрослых, не имеющих предварительной музыкальной подготовки. Кроме того, заслуживает внимания «Онлайн школа фортепиано Юлии Шишкиной» [11], которая будет очень полезной для начинающих пианистов, имеющих средний уровень пианистической подготовки, но желающих быстро научиться играть джаз.

Результаты исследования. В Республике Казахстан одним из центральных вузов искусств, где ведется профессиональная подготовка джазовых пианистов, является Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова. Все пианисты, поступающие на специальность 6В021 «Искусство эстрады», по специализации «Артист

эстрадного оркестра», должны иметь предварительную средне-специальную подготовку по специальности «джазовое фортепиано». Основная проблема заключается в том, что все исполнительские навыки и умения в основном сконцентрированы на классической школе и поэтому студенты зачастую испытывают трудности в плане перестройки от классики к джазу. Из этого следует, что основным препятствием для эффективной перестройки из одного исполнительского стиля в другой, являются: зависимость от нотного текста, неумение элементарного музицирования (подбор по слуху мелодии с аккомпанементом [12]; элементарная импровизация), общая имплицитная ритмическая пульсация рук, характеризующая нерасчлененность работы обоих полушарий мозга.

Организация перестройки обучения, по нашему мнению, должна предусматривать реорганизацию самой методологии образования, органично сочетающую в себе проблемы психофизиологии, психологии и педагогики.

Анализ показал, что рефлексия сложившейся ситуации может обеспечить безболезненный и плавный переход при условии осознания: 1/ мотивации на успех; 2/ отхода от старых установок и привычек; 3/ регулярной практики и упражнений.

То есть, в плане мотивации это: позитивная самооценка; уверенность в своих способностях; не быть «зависимым учеником» всю жизнь, а самому продвигаться вперед. Здесь также можно использовать методы аутотренинга и аффирмаций.

В плане отхода от старых установок и привычек это: не быть зависимым от нотного текста (что написано, то и играю), он должен быть лишь источником творческого материала для будущих импровизаций; не заикливаться на общеизвестных классических жанрах – сонаты, токкаты, ноктюрны, фуги, скерцо и т.д., а ориентироваться на блюз, рэгтайм, буги-вуги, би-боп, свинг, мейнстрим, страйд, кул, слоу и т.д.

Что касается практической части, то здесь важно:

- регулярное развитие функциональной асимметрии обоих полушарий головного мозга, так как это необходимо при одновременном исполнении различных ритмических рисунков в обеих руках [13, с. 106-107];
- гармонические прогрессии с использованием основных 6 видов септаккордов и их обращений;
- накопление в репертуаре популярных джазовых стандартов и регулярное их повторение.

Таким образом, профессиональная подготовка джазовых пианистов на основе трансформации классической школы, представляет собой актуальную проблему в системе обучения студентов музыкальных колледжей и вузов искусств. В казахстанском искусствоведении, как области специального исследования она заслуживает особого внимания в плане реорганизации методологии образования и разработки методов обучения на основе междисциплинарных подходов.

Список использованных источников:

1. Околович, М. Г., Гулевич-Линькова, О.В. Маркеры современного искусства // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований (Е18СКТ), 2023, 2 (3). – С.144-161.
2. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в художественной культуре России. – Автореф. дисс. Доктор культурологии. – Санкт-Петербург, 2007. – 42 с.
3. URL: https://www.amazon.com/Contemporary-Jazz-Piano-Complete-Keyboard/dp/1423468996/ref=pd_sim_d_sccl_3_1/144-6290267-8559913?pd_rd_w=UR4oy&content-id=amzn1.sym.552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_p=552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_r=EGBMYYJECKC87P4D6SG9&pd_rd_wg=s4OsC&pd_rd_r=c844d639-036a-4cc1-909c-c203cd770d44&pd_rd_i=1423468996&psc=1
4. URL: https://www.amazon.com/Jazz-Blues-Piano-Complete-Leonard-Keyboard/dp/0634062247/ref=pd_sim_d_sccl_3_2/144-6290267-8559913?pd_rd_w=UR4oy&content-id=amzn1.sym.552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_p=552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_r=EGBMYYJECKC87P4D6SG9&pd_rd_wg=s4OsC&pd_rd_r=c844d639-036a-4cc1-909c-c203cd770d44&pd_rd_i=0634062247&psc=1
5. URL: https://www.amazon.com/Blues-Piano-Leonard-Keyboard-Instruction/dp/0634061690/ref=pd_sim_d_sccl_3_3/144-6290267-8559913?pd_rd_w=UR4oy&content-id=amzn1.sym.552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_p=552090e4-055d-4721-9dec-3ab260a2aa3f&pf_rd_r=EGBMYYJECKC87P4D6SG9&pd_rd_wg=s4OsC&pd_rd_r=c844d639-036a-4cc1-909c-c203cd770d44&pd_rd_i=0634061690&psc=1
6. Levine, Mark. The Jazz Piano Book Spiral-bound – Sher Music Co.; First Edition (January 1, 1989)1989.- 306 p.
7. Scott Reeves. Creative Jazz Improvisation // Prentice Hall; 2nd edition (January 1, 1994) – 332 p.
8. Misha V. Stefanuk. Jazz Piano for the Young Beginner // Mel Bay Publications, Inc.; Pap/Psc edition (July 30, 2015). – 48 p.
9. <https://kjzz.ru/>
10. URL: <https://muzzone.kz/top-5-prilozheniy-dlya-obucheniya-igre-na-fortepiano.html>
11. URL: <https://playitschool.ru/>
12. Бекмухамедов, Б. М. Развитие навыков подбора по слуху у будущих педагогов-музыкантов в процессе изучения школьно-песенного репертуара // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации. Материалы VI Международной научно-практической конференции. - Ростов-на-Дону – Таганрог, Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2023.

13. Бекмухамедов, Б. М. Научно-методические основы творческого развития учителя музыки. Монография. – Алматы: Полиграфия-сервис и К, 2011. – 332 с.

УДК 7.071

**М.МИЛЛЕРДІҢ «LOVE WAITS» ӘНІ НЕГІЗІНДЕГІ АСПАПТЫҚ
ӘРЛЕУ ДАҒДЫЛАРЫН ДАМЫТУ
РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ АРАНЖИРОВКИ
НА МАТЕРИАЛЕ ПЕСНИ М. МИЛЛЕРА «LOVE WAITS»
DEVELOPMENT OF INSTRUMENTAL ARRANGEMENT SKILLS
BASED ON M. MILLER'S SONG "LOVE WAITS"**

Ж. ӨСЕРБАЕВА

Эстрадалық оркестр аспаптары кафедрасының 4 курс студенті,
6B02107- Эстрадалық оркестрәртiсi мамандығы,
Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан Республикасы.
userbaeva1998@mail.ru

Ғылыми жетекшісі: **Б. М. БЕКМУХАМЕДОВ**

педагогика ғылымдарының докторы,
Эстрадалық оркестр аспаптары кафедрасының профессоры,

Түйіндеме: Пәні: аспаптық әрлеу арқылы оркестр орындаушысының шығармашылық дағдыларын дамыту

Тақырыбы: М.Миллердің «Love waits» әні негізінде аспаптық әрлеу дағдыларын дамыту.

Жұмыстың мақсаты – М.Миллердің «Love waits» әнін мысалға ала отырып, студенттердің шығармашылық дағдыларын дамытудың әдісі ретінде аранжировканың мүмкіндіктерін зерттеу.

Әдіснамалық негіздері: жалпы теориялық, нақты ғылыми және эмпирикалық зерттеу әдістерін қолдануға негізделген.

Зерттеу нәтижелері үрмелі аспаптар оркестрі студенттердің шығармашылық дамуы процесінде аспаптық әрлеу әдісінің маңызды аспектілерін анықтауға мүмкіндік берді.

Нәтижелерді қолдану аясы: өнер ЖОО-ың оркестр студенттері ғана емес, сонымен қатар оркестрлік мамандықтарға байланысты музыкалық колледждер мен арнайы музыкалық мектептердің оқушылардың шығармашылық қабілеттері мен дағдыларын дамыту.

Қорытынды: үрмелі оркестр орындаушысының кәсіби дайындығы үшін әрлеу (аранжировка) әдістерін қолдана отырып, студенттердің шығармашылық дамуы қажет.

Аннотация: Предмет: творческое развитие студента-оркестранта средствами инструментальной аранжировки

Тема: Развитие навыков инструментальной аранжировки на материале песни М. Миллера «love waits».

Цель работы – исследовать возможности аранжировки как творческого метода развития студентов на примере песни М. Миллера «Love Waits».

Методология основана на использовании общетеоретических, конкретно-научных и эмпирических методов исследования.

Результаты исследования позволили определить значимые аспекты метода инструментальной аранжировки в процессе творческого развития студента-оркестранта духовых инструментов.

Область применения результатов: развитие творческих навыков и умений не только студентов-оркестрантов вузов искусств, но и учащихся музыкальных колледжей и специальных музыкальных школ, связанных с оркестровыми специальностями

Выводы: творческое развитие обучающихся с использованием методов аранжировки необходимы для профессиональной подготовки оркестранта-духовика.

Abstract: Subject: creative development of an orchestra student by means of instrumental arrangement

Topic: Development of instrumental arrangement skills based on M. Miller's song "love waits".

The purpose of the work is to explore the possibilities of arrangement as a creative method for developing students using the example of M. Miller's song "Love Waits".

Methodology (methods) is based on the use of general theoretical, specific scientific and empirical research methods.

The results of the study made it possible to determine the significant aspects of the instrumental arrangement method in the process of creative development of a wind instrument student orchestrator.

Scope of application of the results: development of creative skills and abilities not only of orchestra students at art universities, but also students of music colleges and special music schools related to orchestral specialties

Conclusions: the creative development of students using arranging methods is necessary for the professional training of a wind orchestra player.

Кілттік сөздер: әрлеу (аранжировка), оркестр, кәсіби дайындық, шығармашылық даму, студенттер.

Ключевые слова: аранжировка, оркестр, профессиональная подготовка, творческое развитие, студенты.

Key words: arrangement, orchestra, professional training, creative development, students..

Введение. Известно, что музыка - это искусство, которое предоставляет каждому члену общества уникальные возможности для творчества и самовыражения. Для студентов, играющих в оркестре, инструментальная аранжировка становится не только методом трансформации музыкальных произведений, но и средством творческого развития. Эта тема очень важна в области музыкального образования и педагогики, прежде всего тем, что она обусловлена огромным влиянием с точки зрения поддержки целостного развития студентов. С нашей точки зрения очень важно, как аранжировка музыкальных композиций для нескольких инструментов в оркестре может быть ценным материалом для развития творчества студентов.

Изучая различные подходы к инструментальной аранжировке, преподаватели могут найти новые способы вовлечения студентов в процесс обучения. Это может включать изучение других музыкальных жанров, эксперименты с инструментами и поощрение студентов к интерпретации и адаптации музыкальных произведений новыми способами.

Обзор литературы. В качестве теоретической и методологической базы для нас послужили работы авторов: Н. Римский-Корсаков [1] Г. Гаранян [2], А. Карс [3], А. Берлиоз [4], С. Адлер [5], Ю. Дерски [6], Д. Эллиотт [7], Л. Бернстайн [8], Р. Гилл [9] и т. д., занимавшиеся изучением аранжировки и оркестровки. Их работы могут включать теоретические основы, практические методики преподавания, тематические и эмпирические исследования, направленные на лучшее понимание функции инструментальной аранжировки в развитии креативности в симфоническом оркестре.

Анализ литературы и проверка методологии трудов таких ученых позволили нам сделать вывод, что инструментальная аранжировка как метод развития творчества студента-оркестранта, играющих на духовых инструментах не рассматривался должным образом, а это в свою очередь указывает нам на выработку соответствующего решения данного вопроса.

В этих трудах показано, что инструментальная аранжировка оказывает значительное влияние на образовательный опыт студентов-оркестрантов. Это относится к распределению музыкальных разделов между несколькими инструментами в ансамбле, которое определяет оркестровку, гармонию и общую текстуру музыкальной композиции. Хотя аранжировку иногда

недооценивают, она оказывает огромное влияние на опыт обучения студентов, развитие навыков и художественное самовыражение.

Основная часть. Целью данного исследования является изучение способов, которыми инструментальная аранжировка влияет на подготовку исполнительских навыков и творческое развитие студентов-оркестрантов.

Аранжировка (от франц. «arranger» - приводить в порядок). «Огромный комплекс приемов, разработок, способов и методов, которые используются в создании музыкального материала; умение совмещать и располагать источники звука таким образом, чтобы получить гармонически комфортное восприятие того или иного музыкального произведения - все это связано одним глубоким понятием аранжировки. Точных «рецептов» по аранжировке музыкальных произведений не существует, так как сам процесс является исключительно творческим. Хотя наиболее общие понятия и правила все же есть. Тип аранжировки зависит, прежде всего, от стиля музыкального произведения, от присущих данному стилю (или жанру) особенностей и поставленных задач» [6].

Существует множество определений музыкальной аранжировки:

- Переложение музыкального произведения для иного (сравнительно с оригиналом) состава исполнителей (клавир оперы, переложение оркестрового или камерно ансамблевого произведения для фортепиано). В отличие от транскрипции, которая является творческой обработкой и имеет самостоятельное художественное значение, аранжировка обычно ограничивается приспособлением фактуры оригинала к техническим возможностям другого инструмента, инструментального состава или голоса, вокального ансамбля.

- Облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте;

- В эстрадной музыке - гармонизация и инструментовка новой или хорошо известной мелодии;

- В джазовой музыке - различного рода изменения (гармонические, фактурные), вносимые непосредственно в процессе исполнения и связанные с импровизационным стилем игры. Они особенно широко применяются в современном джазе, в небольших (малых) составах.

Другими словами аранжировка это есть способ закрепления общего замысла ансамблевой и оркестровой интерпретации, и главный носитель стилевых качеств. При всей многосложности музыкальных направлений задача, которая стоит перед аранжировщиком одна - максимально передать слушателю посредством музыки те чувства и эмоции, которые изначально предполагал автор в своем произведении. То есть, слушатель должен испытывать то, что испытывал композитор во время написания своей музыки.

Человек, занимающийся творчеством, обладает всеми духовными и мыслительными свойствами развитой личности. Неслучайно, психологами отмечалось, что у таких людей наблюдается ряд особенностей творческого мышления: беглость, гибкость, оригинальность, точность (умение формулировать идеи), ассоциативность, быстрота. Например, Д. Гилфорд связывает креативность с высоким уровнем развития дивергентного мышления.

Результаты исследования. Активная и продуктивная творческая деятельность в результате аранжировки несложных произведений, позволяет: 1) помочь ценностно сориентировать обучающегося студента в обществе и мире, 2) развивать и формировать его потребности и способности к музицированию в целом, 3) пробудить постоянное стремление к саморазвитию и самовоспитанию, что необходимо музыканту-оркестранту в работе в коллективе.

Песня М. Миллера «Love waits» отвечает всем указанным направлениям.

Основной процесс создания полностью оркестрованного музыкального произведения выглядит примерно так:

1. Композитор создает оригинальное музыкальное произведение.

2. Аранжировщик либо получает заглавный лист композиции, подобный показанному на рис. 1, либо расшифровывает мелодию и аккорды из существующего исполнения. (Заглавный лист обычно содержит аккорды, мелодическую линию и текст песни.)

3. Работая с транскрипцией или ведущим листом, аранжировщик выделяет гармонизацию и основные структурные разделы аранжировки, расширяя основную композицию по мере необходимости для создания полностью структурированного эскиза.

4. Работая с черновым наброском аранжировки, оркестратор назначает отдельные инструменты или голоса каждой ноте в аранжировке, по сути, заполняя детали для создания мастер-партитуры либо в концертной тональности, либо в транспонированной тональности каждого инструмента.

Love Waits

Michael Miller

The musical score for "Love Waits" is presented in three staves. The first staff contains the melody and chords: G Maj7, Em7, G Maj7, Em7. The second staff continues the melody with chords: Am7, Bm7, CMaj7, Bm7/D. The third staff concludes the melody with chords: Am7, Am7/D, G Maj7, Em7.

Рисунок 1. Заглавный лист композиции

5. Переписчик извлекает отдельные партии для каждого инструмента и голоса из основной партитуры, транспонируя каждую партию по мере необходимости.

Другими словами, пьеса сочиняется, аранжируется, оркеструется и копируется – в таком порядке. Отдельные шаги могут выполняться разными людьми (композитором, аранжировщиком, оркестровщиком и переписчиком), одним человеком, который берет на себя несколько ролей, или некоторой комбинацией вышеперечисленного.

Многие композиторы и аранжировщики любят начинать с широких мазков, создавая грубый набросок аранжировки, не выделяя отдельные части. При использовании этого подхода аранжировщик обычно набрасывает основные мелодии и контрмелодии, схемы ансамбля и основные гармонии, но опускает все несущественные детали. Используя этот подход, музыкальные идеи могут быть записаны довольно быстро, не тратя время на проработку сложных деталей каждой партии.

The image shows a musical score titled "LOVE WAITS" by Michael Miller, labeled as a "SKETCH SCORE". It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Above the treble staff are four measures with chords G M7, E M7, G M7, and E M7. Below the treble staff are two lines of text: "(TRUMPETS & BONES)" and "(GUITARS & WOODWINDS)". The second system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Above the treble staff are four measures with chords A M7, B M7, C M7, and B M7/D. The bass clef staff has four measures with chords A M7, B M7, C M7, and B M7/D. The score is written in a sketchy, hand-drawn style.

Рисунок 2. Двойные скрипичные и басовые ключи

Этот тип чернового наброска обычно пишется в концертной тональности либо на фортепианном грифе (двойные скрипичные и басовые ключи, как показано на рис. 2, либо на бумаге с четырьмя или пятью грифами (по одному грифу для каждого семейства инструментов, как показано на рис. 3). Наброски можно делать вручную, используя карандаш и бумагу, или на компьютере, используя программное обеспечение для записи. Вы даже можете создать свой черновой набросок без каких-либо формальных обозначений, используя MIDI-клавиатуру и настройки домашней студии для создания демо-микса с использованием

сэмплированных инструментов; этот микс затем можно транскрибировать для создания подробной партитуры.

SKETCH SCORE LOVE WAITS MICHAEL MILLER

The sketch score is presented in three staves. The top staff is labeled 'WOODWINDS' and contains four measures of sustained chords. The middle staff is labeled 'BRASS' and contains four measures of rhythmic eighth-note patterns. The bottom staff is labeled 'STRINGS' and contains four measures of sustained chords. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Рисунок 3. Ключи с четырьмя или пятью грифами

Как можно видеть, грубый набросок – это всего лишь аранжировка, «набросанная вчерне», без большого количества деталей. Суть в том, чтобы указать важные пассажи и ключевые озвучивания, а остальные детали (например, какой отдельный инструмент играет ту или иную конкретную партию) оставить для процесса оркестровки. Тут можно указать карандашом, на каких инструментах вы хотите играть в каждой части произведения, указать, когда строка исполняется в унисон или когда необходимо создать гармонию или контрмелодию, определить общие очертания желаемого звучания аккорда или даже набросать ритмические или мелодические узоры, которые дополняют основную мелодию.

Суть в том, что эскиз определяет общее видение готового изделия и сам по себе не является окончательным. Это действительно похоже на карандашный набросок, которому для достижения завершенного состояния нужны детали, нанесенные чернилами и раскрашенные.

Результаты исследования. В Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова, студенты-оркестранты, обучающиеся по специальности 6В021 «Искусство эстрады», специализации «Артист эстрадного оркестра», в той или иной мере выполняют работы по аранжировке или оркестровке тех произведений, которые они исполняют сами по индивидуальной программе.

Анализ показал, что процесс постоянных переложений музыкального материала на партии (инструментовка), в дальнейшем дает положительный опыт в контексте художественного преобразования произведения. То есть студент уже не просто перекладывает музыкальный материал на отдельные партии оркестра, а он «слышит» произведение изнутри и как оно будет звучать: а) именно для данного состава инструментов; б) в определенной инструментальной фактуре; в) в контексте направленности его свойств

художественной выразительности на восприятие слушателя. А это самое главное в процессе аранжировки.

Таким образом, оркестровка и аранжировка предоставляют обучающимся широкие возможности для творчества, позволяя им экспериментировать с звучанием, выражать эмоции и создавать уникальные музыкальные образы.

Список использованных источников

1. Римский-Корсаков, Н.А. Основы оркестровки. Т.1. Спб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1913.- 180 с.
2. Гаранян, Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. - М.: Музыка, 1986. - 224 с.
3. Карс, А. История оркестровки / А. Карс; пер с англ. - М.: Музыка, 1989. - 304 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. (В 2-х частях). Перевод, редакция, вступительная статья и комментарии Горчакова С. П. Музыка, 1972. С. 930
5. Адлер, С. Изучение оркестровки. 3-изд. – Нью-Йорк: В.В.Нортон и К., 2002. – 852 с.
6. Дерский, Ю. Я. Аранжировка. – М, 2001.
7. Эллиотт, Дэвид и Марисса Сильверман. Музыка имеет значение: философия музыкального образования. Издательство Оксфордского университета, 2014.
8. Бернштейн, Леонард. Радость музыки. Ведущий, 1992.
9. Гилл, Ричард. Ценность музыкального образования: ответ Кеннету Филлипсу. Австралийский журнал музыкального образования, том 1, № 1, 2011, стр. 45–58.

ПИАНИСТТІҢ КӘСІБИ ДАЙЫНДЫҒЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ МІНДЕТТЕРІ

Абибуллаева Назгум Хамраевна

*«Эстрадалық оркестр аспаптары» кафедрасының 4 курс студенті,
Темірбек Жургенов атындағы Казак ұлттық өнер академиясы,
abiblnazzik@gmail.com*

Ғылыми жетекшісі: Б. М. Бекмұхамедов

*педагогика ғылымдарының докторы,
«Эстрадалық оркестр аспаптары» кафедрасының профессоры*

Аннотация. Пианисттің классикадан джазға кәсіби бағыты. Классикалық және джаз пианистінің кәсіби дайындығындағы ерекшеліктер мен айырмашылықтарды зерттеу және оны қайта даярлау әдістемесін әзірлеу. Пианисттің классикалық музыкадан джазға кәсіби трансформациясы жана дағдыларды, білімді дамытуды және ойлауды өзгертуді қажет ететін көп қырлы процесс ретінде. Джаз теориясын зерттеу. Гармония және аккордтар. Импровизация: бұл джаздың негізгі элементі. Джазда жиі қолданылатын фреттерді зерттеу (мысалы, блюз фреті, бебоп). Ритақ және уақыт. Свинг және ритақты нюанстар. Тыңдау және талдау. Джаз шеберлерінің жазбаларын зерттеу. Полиритмия және синкоп.

Түйінді сөздер: джаз пианисті; джаз; фортепиано; пианисттің кәсіби дайындығы.

ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА ПИАНИСТА И ЕГО ЗАДАЧИ

Абибуллаева Назгум Хамраевна

студентка 4 курса кафедры «Инструменты эстрадного оркестра»,
Казахская национальная академия искусств им. Темирбека
Жургенова,
abiblnazzik@gmail.com

Научный руководитель: Б. М. Бекмухамедов

*доктор педагогических наук,
профессор кафедры «Инструменты эстрадного оркестра»*

Аннотация. Профессиональная переориентация пианиста от классики к джазу. Изучение специфики и различий в профессиональной подготовке классического и джазового пианиста и разработать методику его переобучения. Профессиональная трансформация пианиста от классической музыки к джазу как многогранный процесс, который требует развития новых навыков, знаний и изменения мышления. Изучение теории джаза. Гармония и аккорды. Импровизация: это ключевой элемент джаза. Изучение ладов, часто используемых в джазе (например, блюзовый лад, бибоп). Ритм и тайминг. Свинг и ритмические нюансы. Слушание и анализ. Изучение записей мастеров джаза. Полиритмия и синкопа.

Ключевые слова: джазовый пианист; джаз; фортепиано; профессиональная подготовка пианиста.

PROFESSIONAL TRAINING OF A PIANIST AND HIS TASKS

Abibullaeva Nazgum Khamraevna

*4th year student of the department "Various orchestra instruments",
Temirbek Jurgenov Academy of Kazakh National Arts,
abiblnazzik@gmail.com*

Research Supervisor: B. M. Bekmukhamedov

*Doctor of Pedagogic Sciences,
Professor of the «Pop orchestra instruments» Department*

Abstract. Professional reorientation of a pianist from classical to jazz. To study the specifics and differences in the professional training of a classical and jazz pianist and to develop a methodology for his retraining. The professional transformation of a pianist from classical music to jazz is a multifaceted process that requires the development of new skills, knowledge and a change in thinking. The study of jazz theory. Harmony and chords.

Improvisation: This is a key element of jazz. The study of frets often used in jazz (for example, blues fret, bebop). Rhythm and timing. Swing and rhythmic nuances. Listening and analysis. Studying recordings of jazz masters. Polyrhythmia and syncopé.

Keywords: jazz pianist; jazz; piano; professional training of a pianist.

Профессиональная подготовка пианиста и его задачи

Профессиональная подготовка пианиста – это трудный и длительный процесс, который включает в себя изучение музыкальной теории/гармонии, истории мировой музыки, технической игры на фортепиано и многих других аспектов музыкального искусства. Исполнитель должен иметь хорошую координацию и чувство ритма, а также обладать музыкальным слухом и чувством стиля.

История возникновения и формирования классического пианизма берет начало в 1600–1750 годах в эпоху Барокко, в то время, когда инструмент начал приобретать известность в Европе. В течение нескольких веков развивалось и формировалась техника игры, стилевые особенности, а также репертуар, все это оказало важную роль в развитии классического пианизма.

Возникновение ранних клавесинов и фортепиано.

Клавесин в 18 веке, является предшественником фортепиано, который стал широко используемым инструментом. В это время формировались гармонические и динамические оттенки, которые расширяли спектр возможностей исполнителей.

Развитие в эпоху классицизма и романтизма.

В творчестве представителей эпохи классицизма и романтизма такие как Моцарт, Бетховен, Шуберт и Шопен, фортепиано заняло центральное место. Эти эпохи принесли множество технических инноваций, возможностей и изменило способы восприятия инструмента.

Развитие техники и инструментальных способностей.

Виртуозы 19 века, такие как Шопен, Лист и Рахманинов развили и расширили технику игры на инструменте, создавая нелегкие и виртуозные музыкальные произведения, которые демонстрировали высокий уровень игры.

Развитие пианизма русских школ.

Творчество русских композиторов и исполнителей, таких как Рахманинов, Скрябин и Прокофьев, внесли новые гармонические оттенки, ритмические и стилистические инновации, что повлияло на дальнейшее развитие пианизма.

Пианисты 20 века.

Пианисты в 20 веке, такие как Рахманинов, В.Горовиц, К.Шифф и другие, поддерживали данное развитие и идеи классического пианизма, показывая множество индивидуальных подходов к фортепиано.

В конце 18 века были сделаны первые шаги развития профессиональной подготовки пианистов, в тот момент, когда появились первые музыкальные консерватории. Важно отметить Берлинскую и Венскую консерваторию, которые на данный момент являются настоящими центрами прославленных пианистов и композиторов.

В 19 веке развитие классического пианизма получило новый импульс с появлением виртуозных романтиков, таких как Ференс Лист, Фридерик Шопен, Рихард Вагнер и других. Обучение исполнителей приобрело особое значение, и многие из этих исполнителей стали основателями своих собственных фортепианных школ.

Профессиональная подготовка музыкантов стала наиболее систематизированной в 20 веке. По окончании консерватории стало обязательным условием для прохождения практики и успешной творческой карьеры пианиста. Разнообразные школы развития фортепианного исполнительского искусства возникли в различных странах, которые основываются различные аспекты игры и интерпретации.

Современная профессиональная подготовка классического пианиста вышла за рамки простого владения инструмента. В нынешнее время основной акцент идет на всестороннее развитие музыкальности и музыкального мышления исполнителя, а также на развитии творческих способностей и импровизационных навыков.

Основные тенденции в профессиональной подготовке классического пианиста считается внедрение современных технологий. Применение компьютерных программ и электронных средств изучения позволяет наиболее эффективнее осваивать навыки игры на инструменте и анализировать произведения.

Основные тенденции:

1. Углубленное изучение классической фортепианной литературы: классический инструменталист должен быть знаком с широчайшим сектором композиторов, эпоху и стилей, а также иметь хорошее представление и интерпретацию произведений.

2. Технические навыки: классический пианист должен обладать хорошим уровнем технического мастерства. Это значит: уметь играть виртуозные пассажи, быстрые мелодические линии и аккорды, различные технические навыки и применение педали.

3. Музыкальное мышление: классический пианист обязан развивать музыкальное мышление и аналитические навыки, дабы воспроизвести и передать индивидуальность каждого произведения. Это может включать гармония, мелодия и ритм в каждом произведении.

4. Внимательно относиться к деталям и перформансу: классический пианист должен обращать внимание на нюансы исполнения, такие как динамические оттенки, артикуляция, фразировка и их роль в передаче музыкального выражения. Кроме того, классический пианист должен иметь хороший контроль над своими движениями и телом для достижения точности и точечного исполнения.

5. Интерпретация и оригинальность: классический исполнитель должен развивать свою собственную индивидуальность и интерпретацию произведений. Это может включать эксперименты с ритмическими рисунками, темпами, динамическими оттенками и трактовкой, дабы создать уникальное исполнение.

6. Работа с другими музыкантами: классический пианист обязан быть хорошо подготовленным к игре с другими музыкантами, такими как сольные исполнители, оркестры или камерные ансамбли. Это может включать умение слушать, адаптироваться, сотрудничать и хорошо взаимодействовать с другими музыкантами.

В целом, тенденции в подготовке классического пианиста направлены на развитие музыкальных и технических навыков, глубокого понимания и оригинальностью музыкальных произведений. Это обеспечивает пианисту возможность выразить свое музыкальное видение и достичь высокого уровня исполнения.

В джазовую фортепианную подготовку классического пианиста входит изучение и освоение стилевых особенностей исполнительства, которые считаются характерными для джаза.

Импровизация является одной из ключевой особенностью джазового стиля. Пианисты, которые специализируются на джазовой музыке, должны быть готовы не только воспроизводить написанные ноты, но и свободно экспериментировать, добавлять собственные фразировки в музыку. Для этого пианист должен иметь хорошую технику игры на инструменте, а также знать хорошо гармоническую основу и аккорды, дабы иметь возможность импровизировать в пределах заданной гармонической сетки.

Джазовый пианизм также имеет свои характерные особенности, которые выделяются среди других различных стилей. Пианист должен быть уметь анализировать и понимать гармоническую основу произведений и воспроизводить аккордовые прогрессии. Также важно развить музыкальный слух и способность быстро распознавать и играть аккорды в живом исполнении.

История джаза берет свое начало в конце 19-го и начало 20-го века.

Ранний джаз: пианисты раннего джаза, такие как: Jelly Roll Morton, Earl Hines и James P. Johnson, играли в традиционном стиле Нового

Орлеана, включая уникальные ритмические фишки, блюзовую гармонию и импровизацию.

Свинг и биг-бэнды: В период рассвета свинга 1930-х годов, такие пианисты как, Count Basie и Duke Ellington сыграли важную роль в формировании и развитии гармонической и ритмической инновации данной эпохи. Игра этих музыкантов представляла собой сочетание утонченной мелодики и свингового грува.

Бибоп и пост-боп. В 1940-50-х годах музыканты, включая пианистов Thelonious Monk и Bud Powell, разработали нелегкие гармонические структуры и виртуозную технику игры, акцентируя на скорости и сложности импровизаций.

Модальный джаз и арт-джаз. В 1950-60-х годах пианисты, такие как Bill Evans и Herbie Hancock, начали экспериментировать с модальными гармониями и оставили свой след музыкальной философии модального и арт-джаза.

Современность. В нынешнее время многие джазовые пианисты продолжают экспериментировать с разными стилями, в том числе фьюжн, латино и свободный джаз, расширяя границы жанра и внедряя свои уникальные труды в развитие джазовой музыки.

Современность и эксперименты. По сей день многие джазовые пианисты продолжают развивать данный стиль, продолжая экспериментировать с фьюжн, латино, свободным джазом и другими отраслями. Некоторые современные пианисты, такие как Чик Кореа, Брэд Мельдау и Эсбьерн Свенсонс, стремятся к своеобразной синтеза жанров стилей.

Латинский джаз и его влияние на развитие фортепианного творчества.

Латинский стиль музыки считается жанром, который объединяет элементы латиноамериканской музыки с джазовыми импровизациями. Оно начало развиваться во второй половине двадцатого века и стало популярным в США и Латинской Америке. Одним из главных инструментов в латинском джазе считается фортепиано, которое играет ведущую роль в создании гармонических и ритмических структур.

Список использованных источников:

1. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика Ч. 1. М., 1937.
2. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда. М., 1964.
3. Ражников В. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Методологическая культура педагога-музыканта. М.. 2002.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство М. 1965
5. Фейнберг С. Мастерство пианиста М., 1978

Нұржан Жанпейісов құрастырған
«Ән салайын» хрестоматиясына (Қазақстанның Халық артисі,
әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер)
ПІКІРІ

Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна
Өнертану кандидаты,
Темірбек Жүргенов атындағы
Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының
доценті

Аннотация. Мақаланың мақсаты – Нұржан Жанпейісов құрастырған «Ән салайын» (Қазақстанның халық өнері, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер) хрестоматиясына рецензия үлгісін пайдалана отырып, зерттеу пәнінің маңызды параметрлерінің, атап айтқанда, пікір білдіріп отырған материалдың негізгі сипаттамаларын анықтау). Зерттеу әдістері: жұмыста кешенді әдіс қолданылды. Тәсілдің кешенділігі рецензия мәтіндерінен түпнұсқалықты үздіксіз іріктеу әдісі, тікелей компоненттер бойынша талдау әдісі, статистикалық, құрылымдық-семантикалық, контекстік талдау сияқты талдаудың тұтас кешенін қолдануда көрінді. Зерттеу тақырыбы сонымен қатар коммуникацияға бағытталған тәсілге сүйенуді талап етті. Пікір-мақаланың теориялық және практикалық маңыздылығы мәтін қалыптастыру мен музыка арасындағы байланысты терең зерттеуде жатыр. Қайталау-сипаттау әдістемесі кейінірек бұл құбылысты кеңірек мәтіндік корпустар негізінде, сонымен қатар студенттердің ғылыми-зерттеу жұмыстарында және «Халық әні» мамандығы бойынша тәжірибелік сабақтарда зерттеуге негіз бола алады.

Кілт сөздер. Рецензия, пікір, хрестоматия, Дәнеш Рақышев, бөлімдер, әндер.

РЕЦЕНЗИЯ на хрестоматию «Ән салайын» (Қазақстанның
Халық артисі, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер),
составитель Нұржан Жанпейісов

Казыбекова Жайдаргуль Алмасовна
Кандидат искусствоведения,
Доцент кафедры
«Традиционное музыкальное искусство»
Казахской национальной академии искусств
имени Темирбека Жүргенова

Аннотация. Цель статьи – выявить основные характеристики важных параметров предмета исследования, а именно рецензируемого материала – на примере рецензии на хрестоматию «Ән салайын» (Қазақстанның Халық артисі, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер), составителя Нұржана Жанпейісова. Методы исследования: в работе применялся комплексный подход. Комплексность подхода проявилась в использовании целого ряда анализа: метода сплошной выборки исходного корпуса из текстов рецензий, метода анализа по непосредственно-составляющим, статистического, структурно-семантического, контекстуального анализа. Тематика исследования требовала также опоры на коммуникативно-ориентированный подход. Теоретическая и практическая значимость статьи-рецензии, заключается в углубленном исследовании взаимосвязи текстообразования с музыкой. Методика рецензии-описания может в дальнейшем стать основой для изучения данного феномена на базе более широких корпусов текстов., а также в научно-исследовательской работе студентов, и на практических занятиях по специальности «Народное пение».

Ключевые слова. Рецензия, хрестоматия, Дәнеш Рақышев, разделы, песни.

REVIEW of the anthology “On Salayyn” (Kazakhstannyn Khalyk artisti, Anshi-composer Danesh Rakyshev Oryndahan Ander), compiled by Nurzhan Zhanpeyisov.

Annotation. The purpose of the article is to identify the main characteristics of the important parameters of the subject of research, namely the material under review, using the example of a review of the anthology. Research methods: an integrated approach was used in the work. The complexity of the approach was manifested in the use of a whole range of analysis: the method of continuous sampling of the original corpus from review texts, the method of analysis by direct components, statistical, structural-semantic, and contextual analysis. The research topic also required reliance on a communication-oriented approach. The theoretical and practical significance of the review article lies in an in-depth study of the relationship between text formation and music. The review-description technique can subsequently become the basis for studying this phenomenon based on wider text corpora, as well as in the research work of students, and in practical classes in the specialty “Folk singing”.

Keywords. Review, reader, Danesh Rakyshev, sections, songs.

Kipicne

Пікір – бұл жағдайда «мәтіндерді бағалаушы дискурс» деп аталатын бағалаудың бір түрі болып табылады. Мұндай мәтіндердегі бағалаушылық түрлі әсерлермен қалыптасады. Сыни дискурсты және белгілі бір дәрежеде жарнаманы қамтитын бағалаушы дискурс мәтіндері белгілі бір пәнге қызығушылық факторы ретінде кең аудиторияға әсер етуді көздейді. Қазіргі қоғамның ақпараттық қоғам екенін ескерсек, бұқаралық ақпарат құралдарының бұқаралық сананың қалыптасуына ықпал етіп, адамға, оның ойлауы мен мінез-құлқына әсер ететінін мойындамасқа болмайды. Рецензия әдебиеттің классикалық жанрларымен бәсекеге түсетін өзіндік мәтін жанрларын ұсынады.

Мұның өте айқын мысалы ретінде ғылыми және әдеби сипаттағы рецензияларға балама ретінде әрекет ететін журналистік немесе публицистикалық резенцияларды айтуға болады. Публицистикалық рецензиялар сүйемелдеуші, кейде жаңа әдеби шығарма жарыққа шығар алдында, уақыт бойынша, әдетте, олар кітапты оқудың алдында тұрады. Тиісінше, рецензияның ақпараттық және бағалау әлеуеті оқырманның жаңа өнімді сатып алу/сатып алмау (оқу/ елемеу) көзқарасын қалыптастыру тұрғысынан маңызды (егер шешуші болмаса) мағынаға ие болуы мүмкін.

Негізгі бөлім

Нұржан Жанпейісов құрастырған «Ән салайын» хрестоматиясы (Қазақстанның Халық артисі, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер) – музыкалық өнер саласындағы айтулы оқиғаға айналды, дәстүрлі музыкалық орындау саласындағы орта арнаулы оқу орындарына да, жоғары сынып оқушылары үшін де нағыз сыйлық болды.

Хрестоматия әртүрлі мұрағат қорларында (Дәнеш Рақышевтың отбасылық мұрағаты, оның ізбасары Нұржан Жанпейісовтің жеке мұрағаты, Мемлекеттік мұрағаттың музыкалық қоры) сақталған Дәнеш Рақышевтың орындауындағы жүйелі түрде бөлінген әндер жинағынан тұрады. Материалға Жетісу мектебінің көрнекті өкілдерінің бірі Дәнеш Рақышевтің шығармашылығына қызығушылық танытатын қазіргі орындаушыларға кеңінен танымал және онша таныс емес әндер енгізілген.

Бұл хрестоматия студенттер мен педагогикалық ұжымның ойлау әрекетін белсендіруге арналған кіріспе түсініктемелермен қоса үш бөліммен танысуға бірегей мүмкіндік береді:

➤ Алғыс сөз «Мәңгілікке айналған ән ғұмыр» – Дәнеш Рақышев туралы естеліктерді және хрестоматияның мазмұнын ашады;

➤ «Өнермен өзектес өмір» атты Кіріспе бөлімінің бірегейлігі сол уақытта Қазақстан Республикасының Халық әртісі ретінде мойындалған Дәнеш Рақышевтың тұлғасын оқырманға таныстыратын, хрестоматияның құндылығын арттыратын 53 беттен тұратын мұрағат құжаты екені даусыз.

➤ Әсет Найманбайұлының ән таланты мен әндері Қазақ ССР-інің Халық әртісі Дәнеш Рақышевтың «Ән салсаң Әсеттей сал

арындатып...» деген тақырыптағы газеттегі авторлық мақаласында ашылды.

Әндер туралы қысқаша кіріспелердің болмауы, ең алдымен, жеткілікті деңгейде хрестоматияның шектеулі көлемімен (жинақта 114 ән және 1 күй бар) байланысты.

«Халық әндері» атты I бөлім Дәнеш Рақышевтың өзінің орындауындағы «Баянауыл» әнінің 2 нұсқасы бар 18 әнді қамтиды.

«Халық композиторлардың әндері» атты 2 бөлім Әсет пен Ырысжанның «Айтыс әуені» бар, «Ақырғы сөз», «Інжу маржан» және «Қысмет» әндерінің 2 нұсқасы кірген 24 әннен тұрады. Сондай-ақ бұл бөлімнің жаңалығы – Естайдың «Жай қоңыр» әнінің екінші нұсқасы мен бірінші рет ноталанған «Қорлан» әнінің үшінші нұсқасы.

«Дәнеш Рақышевтың әндері» атты 3-бөлім – үш бөлімнің ішіндегі ең үлкені, мұнда «Ән салайын» әнінің өзі хрестоматияның мазмұнына айналды, бұл бөлімде кітапта бірінші рет ұсынылып қана қоймай, ноталанған нұсқасы да алғаш рет берілген 13 жаңа ән жарияланған, олар: «Арқалап домбырамды», «Әзіл», «Байшегірге», «Бесік жыры», «Гүлдер», «Марқакөл», «Меркедегі еркем», «Мұқағалиға Арнау», «Сауықшыл елім», «Сәулетай», «Сен едің», «Талдықорған жастарының маршы», «Шаттық толқыны» және «Үшарал» атты 1 күй.

Өте маңызды ескерту: әндер автор(лар)ға толық сеніммен берілген; Барлық ноталарда әндермен жұмыс істеуді жеңілдететін QR коды бар.

Зерттеу нәтижелері

Хрестоматия орта кәсіптік музыкалық оқу орындары мен жоғары оқу орындарының мамандықтары бойынша «Орындаушылық өнер» білім беру бағдарламаларының топтарына бағытталған студенттерге таптырмас оқу құралы болып табылады.

Рецензия берілген хрестоматияны тек оқу үрдісінде ғана емес, деректану және арнайы пәндерді оқыту әдістемесі бойынша практикалық сабақтарда да пайдалануға болады. Сондықтан оны 1 курстың «Мамандық дәстүрлі ән», 2 курстың «Дәстүрлі әншілік орындаушылық», 3 курстың «Әншілік орындаушылық шеберлік», 4 курстың «Концерттік орындаушылық шеберлік», «Ән қоры», «Орындаушылық өнер тарихы», «Ғылыми зерттеу негіздері» пәндері бойынша оқу үрдісіне енгізу керек.


Қорытындылай келе, мазмұны мен сипаты жағынан бұл Хрестоматия оқу үрдісінде өте керек болатын қажетті материалды ұсынатынын атап өткім келеді. Құрастырушы Нұржан Жанпейісов өзін Дәнеш Рақышевтің шығармашылық мұрасын ізденімпаз жинаушы ретінде танытып, оң бағасын алып үлгерді.

Рецензияланған **«Ән салайын» (Қазақстанның халық әртісі, әнші-композитор Дәнеш Рақышев орындаған әндер)** хрестоматиясы Мемлекеттік жалпыға міндетті білім беру стандартының мазмұнына сәйкес келеді. Хрестоматияның шығармашылық мекемелердің оқытушылары мен студенттері арасындағы құндылығына байланысты


Қазақстан Республикасының техникалық және кәсіптік білім беру мәдениеті мен өнері мамандықтары бойынша Республикалық оқу-әдістемелік кеңесінің немесе Қазақстан Республикасы Ғылым және жоғары білім министрлігінің грифін беруге лайық деп есептеймін.

Беттеуін жасаған, мұқаба дизайнын жасаған, техникалық мәтінді пішімдеу: Дәртай Ә.Д.







РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ



ИНТЕГРАЦИЯЛЫҚ ПРОЦЕСТЕР КОНТЕКСТІНДЕ ӨНЕРДІ ДАМУ

DEVELOPMENT OF ART IN THE CONTEXT OF INTEGRATION PROCESSES




2024
апрель

Кыргызстан,
г. Бишкек

Разия Медыбаковна Сырдыбаева
Канд. филол. наук, музыковед,
ведущий научный сотрудник
Национальной академии наук КР,
Института языка и литературы
им. Ч. Айтматова

Татьяна Ивановна Аалшица
Канд. пед. наук, музыковед,
методист Центра традиционной
музыки «Устэпшекирт»,
Детской школы искусств №4



РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ



ИНТЕГРАЦИЯЛЫҚ ПРОЦЕСТЕР КОНТЕКСТІНДЕ ӨНЕРДІ ДАМУ

DEVELOPMENT OF ART IN THE CONTEXT OF INTEGRATION PROCESSES



2024
апрель

Кыргызстан,
г. Бишкек

Разия Медыбаковна Сырдыбаева
Канд. филол. наук, музыковед,
ведущий научный сотрудник
Национальной академии наук КР,
Института языка и литературы
им. Ч. Айтматова

Татьяна Ивановна Аалшица
Канд. пед. наук, музыковед,
методист Центра традиционной
музыки «Устэпшекирт»,
Детской школы искусств №4



РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ



ИНТЕГРАЦИЯЛЫҚ ПРОЦЕСТЕР КОНТЕКСТІНДЕ ӨНЕРДІ ДАМУЫ

DEVELOPMENT OF ART IN THE CONTEXT OF INTEGRATION PROCESSES

2024
апрель

Кыргызстан,
г. Бишкек

Разия Мадылбековна Сырдыбаева
Канд. филолог. наук, музыковед,
ведущий научный сотрудник
Национальной академии наук КР
Института языка и литературы
им. Ч. Айтматова

Татьяна Ивановна Лапшина
Канд. пед. наук, музыковед,
методист Центра традиционной
музыки «Устатшекирт»
Детской школы искусств №1



