

**ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ
МИНИСТРЛІГІ
ТЕМІРБЕК ЖҮРГЕНОВ АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР АКАДЕМИЯСЫ**

ӘОЖ 784.4:781.7(574)
М92

Қолжазба құқығында

МУХСИЙНОВА МЕРУЕТ ЖАҚСЫБЕКҚЫЗЫ

**Қазіргі поп-орындаудағы қазақтың дәстүрлі ән айту техникаларының
модификациясы**

8D02194 - Эстрада өнері

Философия докторы (PhD) дәрежесін алу үшін
дайындалған диссертация

Ғылыми кеңесшісі:

Касимова З.М. – өнертану кандидаты

Шетелдік ғылыми кеңесшісі:

Акат А. – PhD, профессор

Қазақстан Республикасы
Алматы, 2026

МАЗМҰНЫ

АНЫҚТАМАЛАР	3
КІРІСПЕ.....	4
I. ВОКАЛДЫҚ ТЕХНИКАЛАРДЫ ЗЕРТТЕУДІҢ КОНЦЕПТУАЛДЫҚ НЕГІЗДЕРІ	15
1.1 Вокалдық орындаушылықтағы «техника» концептінің зерттеудің тарихи-философиялық алғышарттары	15
1.2 Модификация поп-вокалдық орындаушылықтың эволюциялық факторы ретінде	33
1.3 Қазіргі поп-музыкадағы вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздері	47
II. ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ ВОКАЛДЫҚ ТЕХНИКАЛАРДЫҢ МОДИФИКАЦИЯСЫ: ДӘСТҮРЛІ ДЫБЫСТЫҚ ҚАЛЫПТАСУДАН ҚАЗІРГІ ПОП-ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ФОРМАЛАРҒА ДЕЙІН	59
2.1 Модификация негізіндегі қазақ халқының әншілік техникаларының ұлттық модельдері	59
2.2 Метамодернизм аясында қазақтың дәстүрлі ән айту техникаларының поп-вокалда модификациялану жолдары.....	79
2.3 Қазіргі кездегі поп-вокалдық техниканың ұлттық бірегейлікті қалыптастыру принципі мен перспективалары.....	105
ҚОРЫТЫНДЫ	124
ПАЙДАЛАНҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ	128

АНЫҚТАМАЛАР

Вокалдық өнер – әншілік дауысты шебер меңгеруге негізделген музыкалық орындаушылық түрі.

Өнердегі модернизм – XIX ғасырдың екінші жартысынан XX ғасырдың ортасына дейінгі кезеңді қамтитын дәстүрлі идеялардан қалыптасқан түсініктерден, форма мен жанрлардан бас тартуды мақсат еткен көркемдік ағымдардың жиынтығы. Шындықты қабылдаудың және бейнелеудің жаңа тәсілдерін, өнердегі жаңа тілді іздеумен сипатталады.

Өнердегі метамодернизм – әртүрлі дәуірлер мен үдерістерді ұштастыратын ағым; постмодернизмнің орнына келген, 1990-жылдардан бүгінге дейін өнерде орын алған өзгерістер.

Әдіс – деректерді жинау мен талдауда қолданылатын микродеңгейдегі тәсілдер

Әдіснама – түрлі зерттеу мектептері заңдастырған, нақты парадигмалық жорамалдарға қатысты талдау принциптерін ұсынатын, ауқымды бәрін қамтитын макродеңгейдегі құрылым.

Парадигма – құбылысты қабылдауды да, оған аксиологиялық тұрғыдан, көркемдік шығармашылық пен ой-тұжырым тұрғысынан қандай амал таңдауды да айқындайтын іргелі дүниетанымдық принциптер жиынтығы.

Музыкадағы жанрлар синтезі – бір музыкалық шығармада бірнеше жанрдың ұштасуы.

КІРІСПЕ

Зерттеудің өзектілігі. Жаһандану заманында мәдениеттер арасындағы айырмашылық жойылу салдарынан ұлттық бірегейліктің сақталуы сұрақ тудырады, мұндай мәселені шешуде ұлттық дәстүрлерге негізделген синтез, яғни дәстүр мен заманауи үдерістердің ынтымақтасуы мәдени кеңістікте ұтымды стратегиялардың біріне айналуға. Әсіресе, музыкалық өнер саласында, оның ішінде вокалдық орындаушылықта бұл үдеріс айрықша байқалады. Атап айтқанда, қазіргі поп-музыка орындауында дәстүрлі қазақ әндерінің иірімдерін пайдалану, заманауи музыканы ұлттық саздармен толықтырып, осы арқылы ұлттық болмысымызды әлемдік сахнаға шығару – ерекше маңызға ие әрі өзекті деген сенімдеміз, себебі үлкен шеберлік талап ететін дәстүрлі ән айту тәсілдері тек орындаушылықты шыңдамай, сонымен қатар эмоцияны, бейнелі мазмұндық құрылым мен көркемдік экспрессияны жеткізу тұрғысынан маңызды.

Ел президенті Қ.К.Тоқаевтың сұқбатында «Жаңа сын-сынаққа төтеп беру үшін, ең алдымен, ұлттық құндылықтарды қорғай білген жөн. Ана тілімізді, салт-дәстүрімізді, ұлттық сана-сезімді, қоғамдағы татулық пен келісімді, береке-бірлікті сақтай алмасақ, келер ұрпақ бізді кешірмейді» [1], - деп ұлттық идеология, мемлекетіміздің даму стратегиясына сәйкес айтылған мәселелерде таңдалған тақырыптың өзектілігін айқындайды. Осы орайда орындаушылық өнер шетте қалмайды, ол ұлттық вокалдық техникаларды қайта қарастыруда, осы тұрғыдан алғанда, заманауи қазақ поп-вокал орындаушылары дәстүрлі ән айту техникаларына сүйеніп, әлемдік вокалдық тәжірибелер қалыптастыруда, ол үшін модификация тәсілін қолдануда.

Модификация латын тілінде *modificare* – шектеу, өлшеп белгілеу, тежеу деген мағынаны білдіреді [2], бұл этимологиялық ұғым музыкалық контекстке де орынды, себебі модификация толық жойылуды емес, тек шекті өзгерісті білдіреді. Музыкатануда бұл «музыкалық бейімделу» үдерісі ретінде сипатталады [3, 64-б.]. Яғни, модификация (вокалдық дәстүр контекстінде) – музыкалық материалдың техникалық және эстетикалық параметрлерінің мәдени-тарихи контекст өзгерісі жағдайында жүйелі түрде трансформациялану көрінісі; бұл жерде оның генетикалық ішкі өзегі (ырғақтық, интонациялық, тембрлік матрица) сақталады да, оның функционалдық және семантикалық өрісі жаңа мәдени ортада бейімделеді.

Этномузыкологиялық зерттеулер нәтижелері көрсеткендей, дәстүрлі орындаушылықтың өзгерісі ішкі заңдылықтарға бағынады [3, 270-б.], бұл заңдылықтарды зерттеуіміздің пәні болып табылатын модификация туындауының принциптері деп атауға да болады, себебі қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларының поп-вокалдағы трансформациясы осы принциптердің нақты іске асырылуының үлгісі болып келеді.

1. Сабақтастық принципі. Модификация бастапқы жүйені толық жоймайды, керісінше, оның өзегін көрсете отырып, шеткі параметрлерін ғана

өзгертеді [3, 283-б]. Қазақ дәстүрлі вокал техникасындағы бұл өзек (интонациялық жүйе, өрнектеу принциптері және тембрлік идеал) поп-орындаушылықта да тануға болатын деңгейде сақталуда. Осылайша, сабақтастық принципі модификация арқылы жойылу емес, жалғасуға бастайды.

2. *Бейімделу принципі.* Модификация акустика, технология немесе мәдени ортаның талаптарына жауап беру арқылы жүзеге асады. Зерттеуші А.Мерриам пікірінше, кез келген музыкада өзгеріс орындаушылық контекстен тыс болмайды [4]. Заман талабына сай технологиялық фактор (микрофон технологиясы мен студиялық жазу) қазақ дәстүрлі вокал мәнеріне әсер етуде, атап айтқанда ашық кеңістікке бағытталған вокал техникаларының орнына жақын дыбыс идеалы қалыптасуда. Бұл бейімделу принципі модификацияны ортаның мәжбүрлі талабы ретінде ғана емес, орындаушының шығармашылық позициясы ретінде де қарастырады.

3. *Таңдамалылық принципі.* Модификацияның бұл принципіне сай барлық параметрлер бірдей өзгермейді: кейбіреулері сақталады, енді бірі трансформацияланады немесе жойылады. Бұл таңдамалылық кездейсоқ емес – ол мәдени иерархияны, эстетикалық бағалауды және нарықтық логика сұранысына қарай реттеледі. Бурдьенің мәдени өріс теориясы тұрғысынан алғанда, орындаушы «символдық капиталды» сақтау мен «экономикалық капиталды» арттыру арасындағы шиеленісте таңдамалылықты стратегия ретінде пайдаланады [5, 75 б.]. Қазақ поп-вокалындағы орнаментиканың жеңілдеуі, алайда интонациялық ерекшелікті сақтау осы таңдамалылықтың нақты көрінісі болып табылады.

Принциптер модификацияның қозғалыс бағытын көрсетсе, функциялар оның неге орын алатынын көрсетеді:

- *сәйкестендіру функциясы.* Дәстүрлі вокалдық техника элементтерінің поп-контекстінде берілуі орындаушы мен тыңдарман қатынасында мәдени сәйкестік орнатылуына жұмыс атқарады. Хоббсбаум мен Рейнджер дәлелдегендей, бұл «дәстүрді ойлап табу» тұжырымдамасына сай жаңа мәдени формалардың туындауына әкеледі [6, 1-б.]. Қазақ поп-вокал орындаушылары тыңдарманға гармониямен көмкерілген музыка ұсынса да, негізгі ДНҚсы сақталады.

- *байланыстырушы функция.* Модификация дәстүрлі және заманауи аудиториялар арасында эстетикалық алшақтықты азайтады, осылайша мәдени коммуникацияны нығайтады. Б.Нетл пікірі бойынша, мұндай тәжірибе «мәдени аударма» деп аталады, яғни дәстүрлі музыкалық тіл жаңа тыңдарманға түсінікті форматқа ауыстырылса да, бастапқы мазмұнын жоғалтпайды [3, 293-б.]. Бұл функция модификацияны мәдени диалогтың механизмі ретінде де көрсетеді.

- *сақтау функциясы.* Яғни модификация дәстүрлі вокалдық техниканы құбылта жеткізе отырып, оларды жандандырады. Мұндай құбылысты Ассман мәдени жады деңгейлерінің бір мезгілде тіршілік етуі деп атап өтеді [7, 128 б.], осылайша түпнұсқаға (первоисточник) деген қызығушылықты нығайтады.

Қорыта айтқанда, аталған принциптер функциялардың бірлесе жұмыс жасауының нәтижесінде жүзеге асады. Бұл категориялар арқылы модификация дәстүрлі вокалдық техникалардың жаңа кеңістікте концептуалдануына мүмкіндік туғызады. Осылайша, зерттеу тұжырымдамасы, бір жағынан, модификацияның үдерісін түсіндіруге бағытталады. Екінші жағынан, заманауи жаһандану үдерісінде пайда болған көркемдік қозғалыс метамодерн тоғысындағы поп-орындаушылықтағы модификацияның көріністері жүйелі түрде зерттелмеген, атап айтқанда, поп орындаушылықтағы модификацияның метамодерн «тербелісі»-нің (осцилляциясының) дәстүрлі вокал техникасымен тоғысында жүргізілген қозғалысының көрінісі ғылыми тұрғыдан негізделмеген. Сонымен қатар, постколониалдық кезеңдегі дәстүрлі ән айту техникасының поп-вокалмен синтезі нәтижесінде пайда болған жаңа вокалдық модельдер әлі күнге дейін деколонизация тұрғысынан музыкатануда кешенді талдауға түспеген. Осыған байланысты, аталған зерттеу поп-вокалдық өнердің дәстүрлі вокал техникаларын модификациялаудың заманауи көркемдік қозғалысын ғылыми тұрғыдан түсіндіруге бағытталады.

Зерттеудің мақсаты: Қазақ дәстүрлі ән айту техникаларының заманауи поп-орындаушылықтағы модификациясын кешенді түрде зерттеу және олардың ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы рөлін айқындау.

Зерттеу нысаны: Қазақстанның заманауи поп-музыкасындағы вокалдық орындаушылық үдерісі.

Зерттеу пәні: Қазіргі отандық поп-вокалдың дәстүрлі ән айту иірімдерін модификациялау көрінісін зерделеу.

Қойылған мақсатқа қол жеткізу барысында келесі міндеттер алға қойылды:

- Вокалдық орындаушылықтағы «техника» концептінің тарихи-философиялық және теориялық негіздерін зерделеу.

- Поп-вокалдық орындаушылық эволюциясындағы модификация құбылысының мазмұны мен қызметін теориялық тұрғыдан саралау.

- Қазіргі поп-музыкадағы вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздерін айқындау.

- Қазақ халқының дәстүрлі әншілік өнеріне тән вокалдық техникалардың құрылымдық, интонациялық, артикуляциялық және стильдік ерекшеліктерін анықтау.

- Метамодернизм аясында қазақтың дәстүрлі ән айту техникаларының қазіргі поп-вокалда модификациялану тәсілдерін талдау.

- Жаһандану аясындағы поп-вокалдық техникалардың ұлттық бірегейлікті қалыптастырудағы рөлі мен даму болашағын негіздеу.

Тақырыптың зерттелу деңгейі. Зерттеудің пәнаралық сипатына байланысты музыкатану, филология, философия, эстрада өнері, фонология және анатомия салаларындағы отандық және шетелдік ғалымдардың еңбектері зерттелді. Осыған орай, диссертацияда пайдаланылған ғылыми әдебиет шартты түрде бес блокқа бөлінді.

1. қазақ дәстүрлі музыкасы мен этномузыкатану;
2. дәстүрлі ән орындаушылығының тарихи-теориялық негіздерін айқындайтын;
3. эстрада өнері мен поп-музыка;
4. философия, постколониализм және метамодернизм;
5. филология мен мәдениеттануға қатысты еңбектерді қамтиды.

Диссертация тақырыбы дәстүрлі вокал техникаларымен тікелей байланысты болғандықтан, қазақ дәстүрлі музыкасы мен этномузыкатану саласындағы еңбектер маңызды болды. Этнографиялық зерттеулер жүргізген А. Затаевич [8], академик А. Жұбанов [9], Б. Ерзакович [10] еңбектері қазақ дәстүрлі музыкасын тарихи-теориялық негіздерін түсінуге мүмкіндік берді. Дәстүрлі музыка туралы теориялық және практикалық аспектілерін зерттеген М. Ахметова [11], С. Елеманова [12], К. Жүзбасов [13], С. Утегалиева [14] еңбектері, сондай-ақ Д. Амирова [15], А. Бердібай [16] мен Ә. Сабырованың [17] зерттеулері дәстүрлі ән модельдерін қарастырды. Қазақ әндерінің ырғақтық ерекшеліктерін зерттеген З. Ахметовтың еңбегі арқылы зерттеген А. Байгаскинаның [18] еңбегі, философиялық негіздерін зерделеген А. Мухамбетованың [19] іргелі еңбегі, монодиялық музыкалық тіл тұрғысын зерделеген Г. Бегалинованың [20] еңбектерінде зерттелген. Аталмыш еңбектер отандық дәстүрлі әншіліктің ерекшеліктерін айқындауда бағдар болды.

Екінші блок дәстүрлі ән орындаушылығының тарихи-теориялық аспектілеріне арналған еңбектерді қамтиды. Ән орындаушылығының тарихи-теориялық мәселелері Б. Бәбіжан [21], С. Жанпейісова [22], Е. Шүкіманов [23] еңбектерінде қарастырылған. Аталған зерттеулер дәстүрлі вокал техникаларының поп-вокалмен сабақтастығын қарастыруда теориялық тірек және практикалық бағдар болды.

Үшінші блок эстрада өнері мен поп-музыкаға қатысы бар еңбектерді біріктірді. Еліміздегі бұқаралық музыкалық өнері Г. Абдрахман [24] мен А. Айтуарованың [25] еңбектерінде арнайы зерттеу мәселесі болып қарастырылды. Эстрада өнері бойынша И. Кайсиди [26], Б. Мухитденова [27], С. Майғазиев [28], Г. Мусагулова [29], З. Касимова [30], З. Курманбаева [31] еңбектері де пайдаланылды. Аталған зерттеулер отандық поп-вокалдық өнердің даму үрдістерін бағалауда маңызды болды.

Төртінші блок диссертацияның теориялық-концептуалдық негізін қалайтын философия, постколониализм және метамодернизм саласындағы еңбектерді қамтиды. Т. Адорно [32], Э. Саид [33], К. Агаву [34], А. Ломакс [35], Б. Неттл [3], Х. Бхабха [36], А. Мерриам [4] еңбектері зерттеудің мәдени-философиялық негіздерін қалыптастыруға пайдаланылды. Вермюлен мен Р. ван ден Аккердің [37] зерттеулері метамодернизм көркемдік бағытының логикасын қазіргі поп-вокалдағы қозғалысының көрінісін талдауда бағыт берді. Сондай-ақ В. Миньолонның деколонизация тұжырымдамасы постколониалдық поп-вокал өзгерісін түсінуде қарастырылды.

Бесінші блок филология мен мәдениеттану саласындағы еңбектерді қамтиды. Академик М. Әуезов [38] пен А. Сейдімбектің [39] зерттеулері қазақ

әндерінің мазмұны мен философиялық семантикасын түсіну тұрғысынан пайдаланылды. Бұл еңбектер дәстүрлі вокал өнерінің рухани-мәдени тамырларын ашып, зерттеу аясын кеңінен түсінуге ықпал етті.

Зерттеудің теориялық-әдіснамалық негіздері.

Зерттеудің теориялық негізі төрт ғылыми-философиялық бағыттың синтезінде қалыптасады. Аталған бағыттар зерттеу нысанын – дәстүрлі қазақ вокалдық техникаларының заманауи поп-вокалда модификациялануын – өзара толықтыратын төрт өлшемде талданды: музыкологиялық (музыкатанушылық), эстетикалық, мәдени және саяси.

1. *Музыкологиялық* – зерттеудің концептуалдық негізін этномузыкология ғылымының тұжырымдамаларынан тұрады. Б. Нетл иран классикалық музыкасының өзгерісін зерттей келе, «*permits enormous variation in performance but insists on a small but significant core of stability, symbolized by the statement that one does not improvise upon a mode but “performs” it...*» (Дәстүрлі музыкада орындаушыға кең орындаушылық еркіндік беріледі. Ол әуенді өз мәнеріне сай құбылтып, интонациялық реңктерін өзгерте алады. Алайда сонымен бірге шығарманың дәстүрлік негізін құрайтын тұрақты интонациялық өзек сақталады. Сондықтан орындаушы ладқа еркін импровизация жасамай, сол дәстүрлі ладтық жүйенің табиғатын орындаушылық арқылы ашады) [3, 323-б.] деп, яғни инвариантты ядро мен айнымалы компонент дихотомиясын түсіндіріп, модификация процесін дәстүрдің деградациясы емес, керісінше оның мәдени ортада тіршілік ету стратегиясы ретінде түсініп, дұрыс бағалауға теориялық негіз берді. Нетл ұсынған трансмиссия концепциясы [3] дәстүрдің тек сақталған, мұражайлық жағдайда емес, тыңдалатын жағдайда ғана тірі өнер болатынын негіздейді, яғни поп форматтың трансмиссия тізбегіндегі рөлін бағалауға мүмкіндік береді. Ал, А. Мерриамның «*music in culture*» (мәдениеттегі музыка) тұжырымдамасы [4, 6-б.] мен паравербальды коммуникация концепциясы [4, Б.10-30] қазақ вокалдық дәстүріндегі одағайлардың («ай», «ой», «дүние-ай») сөздік мәтіннен тыс, музыкалық семантикаға кіретін субвербальды қабат ретіндегі функциясын теориялық тұрғыдан негіздейді. Сонымен қатар, қазақстандық зерттеушілер А. Жұбанов [9], А. Байгаскина [18], С. Елеманова [12], С. Утегалиева [14] еңбектері дәстүрлі қазақ вокалдық жүйесінің этнографиялық, әлеуметтік және спектрографиялық талдауына арналған теориялық әдіснамалық базаны қалыптастырды.

2. *Эстетикалық* – заманауи мәдени практикаларды түсіндіруге бағытталған Т. Вермюлен мен Р. ван ден Аккердің метамодернизм концепциясы [37] модернизмнің шынайылығы мен постмодернизмнің иронизмі арасындағы динамикалық тербеліс (осцилляция) арасындағы қозғалыс ретінде сипаттайды. Осы тұрғыдан алғанда, инвариантты ядро мен орындаушы интерпретациясының арақатынасы метамодерндік осцилляция принципін іске асырады: орындаушы дәстүрлі техниканы ностальгиялық реставрациямен де, ирониялық цитата ретінде де қолданбайды – ол далалық вокалдық дыбыс идеалы мен поп-форматтың эстетикалық талаптарын бір

орындаушылық актіде бір мезгілде ұстану мақсатында көркемдік тұрғыдағы синтезді ұсынады. Модификация осцилляция ретінде – дәстүр уақыты мен заманауи уақытты бір мезгілде ұстанудың мәдени тіршілік ету стратегиясы – осы зерттеудің теориялық аппаратының өзегін құрайды.

3. *Мәдени* – Х. К. Бхабханың гибридтілік және «үшінші кеңістік» концепциясы [36] дәстүрлі техника мен поп-формат арасындағы қиылысу аймағын мәдени жоғалту емес, жаңа орындаушылық өнімді тудыратын кеңістік ретінде түсінуге мүмкіндік береді. Кеңестік консерватория жүйесі қазақ дәстүрлі вокалдық өнерін фольклор ретінде бағалап, еуропалық академиялық норманы таңып, ұлт санасын маргиналдандырды. Осы тарихи жағдай гибридтіліктің ерекше қазақстандық үлгісін қалыптастырды: дәстүрлі техника жойылмады (Шәмші Қалдаяқов феномені), бірақ өзгерді – поп-форматта өзін жаңаша таныта отырып, Бхабха айтқан «үшінші кеңістікті» иеленді. Секуляризация механизмі аясында қалыптасқан афроамерикандық концепцияны талдай отырып, далалық эстетика логикасы қарастырылады.

4. *Саяси* – Э. Саидтың постколониялық теориясы [33] кеңестік консерватория жүйесінің қазақ вокалдық дәстүрін «шығыстану» логикасын, экзотикаландыру объектісіне айналдырғанын сараптауға теориялық негіз береді. Г. Спивактың субалтерн дауысы концепциясы [40] осы контексте модификацияны саяси акт ретінде қарастыруға мүмкіндік береді, яғни дәстүрлі техниканы поп-форматта саналы түрде сақтау субалтерн дауысының өзін-өзі жариялауы, орындаушының вокалдық бірегейлігін жаһандық мәдени кеңістікте заңдастыруы ретінде интерпретацияланады. В. Миньолонның деколониалды опция тұжырымдамасы [41] бұл логикаға өлшем қосады, яғни батыстық вокалдық нормаларды жоққа шығармай, бірақ оларды жалғыз заңды стандарт ретінде де қабылдамай, өзіндік эстетикалық позицияны сақтау – колониалдық білім матрицасынан шығудың мәдени стратегиясы болып табылады. Бұл тұжырымдама деколониалдық вокалдық канон концепциясының негізін қалайды.

Бұл теориялық тұжырымдама зерттеу әдіснамасы ретінде музыкалық этнография таңдалуын негіздейді. Осы әдіснама негізінде келесі зерттеу әдістері қолданылады.

Зерттеу әдістері. Жұмыстың негізгі ойын ашып, зерттеу барысында келесі зерттеу әдістері арқау болады:

- *Жүйелі әдеби шолу* әдісі арқылы әншілік өнерді жан-жақты - орындаушылық, стилистикалық тұрғыдан тарихи-теориялық негіздері ашылып қарастырылады. Қазақ әншілік иірімдерінің әртүрлі мәдени және тарихи факторлардың негізінде қалыптасуы зерттелді;

- *Музыкалық-теориялық және орындаушылық талдау* әдістерін пайдалана отырып, дәстүрлі қазақ әндерінің орындаушылық ерекшеліктері зерттеліп, оларға талдау жасалды. Сонымен қатар, бұл техникалардың поп-музыкадағы көрінісі мен олардың атқаратын ролі *теориялық және орындаушылық-теориялық* тұрғыдан зерделенді;

- *Компаративистика* (салыстырмалы талдау) - қазақтың заманауи вокалдық орындаушылық техникаларын ұлттық дәстүрлі ән айту және батыс елдерінің джаз, рок, поп музыкасы техникаларымен өзара сіңісу үдерістері аясында *салыстыра талдау*.

Диссертацияның ғылыми жаңалығы:

1. «Дәстүрлі вокал техникаларын модификациялау» ұғымы алғаш рет үш буынды аналитикалық анықтама арқылы теориялық тұрғыдан негізделді: генетикалық ядроның сақталуы, функционалдық өрістің өзгеруі және семантикалық өрістің жаңа мәдени ортаға бейімделуі. Бұл анықтама модификацияны трансформация мен стильдік синтез ұғымдарынан бөліп, оның дербес категориялық мәртебесін айқындайды.

2. Модификацияның орталық механизмі ретінде секуляризация үдерісі жүйелі түрде талданды. Афроамерикалық госпел вокалы мен қазақ дәстүрлі әндерін талдау негізінде діни не ғұрыптық контекстте қалыптасқан вокалдық кодтардың жаңа функционалдық өріске трансмиссиялану заңдылықтары анықталды.

3. Қазақ дәстүрлі вокалдық жүйесінің инвариантты өзегі алғаш рет типологиялық тұрғыда жіктелді: жылжымалы интонациялық жүйе, полиритмиялық тыныс логикасы (5/8, 7/8), одағайдың семантикалық функциясы, жыр регистрінің икемділігі және қайырма өрнектері. Осы өзектің сақталуы модификация үдерісіндегі теңтүпнұсқалық (аутентичность) пен жаңашылдықтың үйлесімдігін қамтамасыз ететіні дәлелденді.

4. Диссертацияда авторлық концепт ретінде далалық эстетика ұғымы нақты параметрлерге сай негізделді: дауыстың кеңістікте таралуы, регистр икемділігі, тембрдің құбылмалы қозғалысы және домбырамен акустика тұрғысынан симбиоз – сол арқылы синкретті табиғатын көрсету-қағидаларынан тұратын бұл тұжырым поп форматта қазақ орындаушыларының ұстанатын онтологиялық негізі ретінде айқындалды.

5. Қазақ вокал дәстүріндегі одағайлардың («ай», «ой», «дүние-ай») субвербальды семантикалық функциясы жүйелі талданды, олардың поп форматта атқаратын екі функциясы, атап айтқанда вокализ және кульминациялық-құрылымдық функциялары Мерриамның [4] паравербальды коммуникациясы және Монсонның аффектілік кодтар концептілері [42] негізінде нақтыланып талданды.

6. Метамодернизм принциптері аясында модификация дәстүрдің деградациясы емес, керісінше, оның тіршілік ету стратегиясы ретінде қайта қарастырылды. Нетлдің «revitalization» концептісіне [3] сүйене отырып, поп форматтағы дәстүрлі вокал техникаларының жастар аудиториясын қамту арқылы трансмиссиялық тізбекті сақтайтыны афроамерикандық госпелмен тарихи салыстырмалы әдіс арқылы дәлелденді.

7. Деколониалдық канон қалыптастырудың үлгісі ұсынылды, ол үшін Эдвард Саидтың постколониялық теориясы [33] және Спивактың [40] субальтерн концепциясы негізінде деколониялық вокалдық канон қалыптастыру мүмкіндігі ғылыми тұрғыдан негізделді. Кеңестік

консерватория жүйесінің мұражайландыру логикасына қарсы модификация моделі ұсынылып, дәстүрлі вокалдық тәжірибесі бар қазақ орындаушысының мәдени эмансипация арқылы қалпына келтірудің механизмі ретінде анықталды. Сонымен қатар, Ноам Хомскийдің «Синтаксис құрылымдары»[43] атты еңбегіндегі идеялар, атап айтқанда «жасампаздық грамматика» (generative grammar), яғни тілдегі шексіз мәтін – шектеулі ережелер жиынтығынан туындайды деген негізгі тезисі музыкалық құрылымда да пайдаланылды.

Диссертацияның теориялық және тәжірибелік маңызы.

Зерттеудің теориялық маңызы. Зерттеудің теориялық маңызы бірнеше бағытты қамтиды. Біріншіден, поп-вокал мен дәстүрлі ән айту техникалары арасындағы мәдени сабақтастықты қалыптастыру жолдары талданып, ұрпақтар сабақтастығы ретінде көркемдік мәдени-эстетикалық қозғалыстармен салыстырыла талданды. Бұл зерттеуіміздің пәнін – қазіргі қазақ поп-музыкадағы дәстүрлі ән айту техникасының модификациялануы – ғылыми әдістерді қолдану арқылы вокалдық орындаушылықтағы өзекті мәселені ашып көрсетеді. Қазақтың дәстүрлі кәсіби ән айту техникаларының эстетикалық, стильдік және семантикалық ерекшеліктері метамодернизм көркемдік қозғалысы аясындағы өзгерісі ғылыми тұрғыда негізделді.

Ұлттық музыкалық мұраны қазіргі жаһандық музыкалық кеңістікте жаңғырту жолдарымен қатар, эмансипация үдерісінің қозғалысы қалай орын алатыны көрсетілді. Бұл тарихи әділеттілікті орнату мақсатында көркемдік-стильдік сабақтастық арқылы орындаушылық өнердің семантикалық және мәдени кодтары іске асады. Зерттеу этномузыкалогия, вокал теориясы, заманауи орындаушылық өнер, музыкалық семиотика салаларының тоғысындағы пәнаралық ізденістің көрінісі ретінде құнды және жаңа әдістемелік бағыттар мен түсініктер қалыптастырып, бір пән аясында шектелмей, жаңа ізденістерге негіз болады.

Зерттеудің тәжірибелік маңызы. Жұмыстың нәтижелері қазіргі орындаушылық тәжірибе мен музыкалық білім беру саласына нақты үлес қоса алады:

- Қазіргі поп-музыка орындаушыларына дәстүрлі ән айту техникаларын заманауи стильдермен үйлестіру жолдары ұсынылды;
- Поп вокал пәні бойынша оқу-әдістемелік бағдарламаларға ұлттық сипаттағы материалдарды жаңа көзқараспен енгізу мүмкіндігі туды;
- Қазақстан поп-вокал өнерінің өзіндік этникалық стилін қалыптастыруда дәстүрлі музыкалық элементтерді қолданудың практикалық модельдері жасалды;
- Қазақ вокал өнерінің дамуына ықпал ететін тәжірибелік ұсыныстар әзірленді.
- Диссертация материалдары орта және жоғары музыкалық білім, соның ішінде поп вокал мамандығы бойынша оқу барысында қолданылады.

Сондай-ақ, бұл жұмыстағы поп вокал және дәстүрлі ән айту тәсілдерінің жанасу мәселелері композиторлық және орындаушылық шығармашылықта да

ерекше орын алады. Орындаушылардың ұлттық стильді сақтай отырып, жаһандық музыкалық нарықта бәсекеге қабілетті болуына стратегиялық жолдар ұсынады және қазақтың ән өнері саласындағы ғылыми еңбектерге де негіз бола алады.

Зерттеудің болжамы. Зерттеуде екі негізгі болжам тұжырымдалды. Біріншісі, стильдік-эстетикалық бағытта – дәстүрлі қазақ ән айту техникасының интонациялық, дыбыстау және артикуляциялық элементтері поп-вокалдық стильдермен үйлесімді біріктірілсе, мұндай синтез тыңдаушыға бір уақытта заманауи әрі ұлттық болмысты жеткізетін этникалық бағыттағы жаңа вокалдық орындаушылық стилді туғызады. Екіншісі, мәдениетаралық ықпалдастықта дәстүрлі қазақ ән айту дәстүрі түркі халықтарының поп-музыкалық үрдістерімен салыстырмалы тұрғыда зерттеліп, ортақ стильдік модельдер негізінде қолданылған жағдайда, бұл өзіндік этно-стильдің қалыптасуына ықпал етіп, мәдени сәйкестіктің сақталуына негіз бола алады.

Қорғауға ұсынылатын тұжырымдар:

1. *Модификация* – музыкалық дәстүр параметрлерінің (техникалық және эстетикалық) өзгеруі, яғни генетикалық ядросының сақталынып, функционалдық және семантикалық өрісінің жаңа мәдени ортаға бейімделуі болып табылады. Анықтама үш буында: (а) генетикалық ядро жоғалмайды; (ә) функционалдық өріс өзгереді, яғни жаңа контекстте жаңа функция атқарады; (б) семантикалық өріс бейімделеді, яғни мағынасы жаңа мәдени ортада қайта анықталады. Бұл анықтама Мерриамның «music in culture» парадигмасымен [4, б-б.] және Нетлдің инвариантты ядро – айнымалы компонент дихотомиясымен [3, Б. 270-290] теориялық бірлік құрады.

2. *Секуляризация модификацияның механизмі ретінде.* Афроамерикалық вокалдық дәстүрде секуляризация – діни контекстен шыққан вокалдық кодтардың жаңа функционалдық өріске трансмиссиялану процесі модификацияның эволюциялық факторы ретінде орталық механизмі болды. Госпел вокалының мелизматикасы¹, *call-and-response* принципі және *surge-singing* техникасы поп форматта діни семантикасын жоғалтпай, жаңа аудиторияға ұтымды жеткізілді. Қазақ әншілігі контекстінде секуляризацияға балама механизм арқылы жұмыс істейді: далалық кеңістікте қалыптасқан вокалдық эстетика сахналық-студиялық ортада жаңа функционалды мазмұнға ие болады. Дыбыс сол, бірақ мекені өзгерді – дала дыбысынан сахнаға ауысу. бұл жерде секуляризация механизмі қолданылады, яғни модификация барысында, қазақ дәстүрлі әншілік техникасы мұражайлық статикада қалмау керек, керісінше, динамикалық күйге ауысуы керек, алайда ол өзінің инвариантты ядросын сақтауы тиіс және осы ядросы оған бағыт бағдар ретінде жұмыс жасап, Ноам Хомскийдің зерттеу жұмысында көрсетілген «generative grammar» идеясы негізінде жұмыс жасауы тиіс деп тұжырымдаймыз. Бұл идеяны қазіргі таңда, іс жүзінде, интонация тұрғысынан ғана этносольфеджио

¹ *мелизматика* (грек. *melos* - ән, *melizein* - музыкамен айту) - бір буынға немесе бір дыбысқа бірнеше музыкалық дыбыстың сәйкес келетін орындаушылық тәсілі, яғни сөздің бір буыны созылып, сол созылым ішінде дауыс ойнайды, бұралады, өрлейді.

пәнінде отандық музыка зерттеушілері енгізуде, алайда біз осы тәжірибенің әншілік техника тұрғысынан да енгізілуі тиіс деп негіздейміз.

3. *Инвариантты ядро – модификацияның «алтын теңгерімі» ретінде.* Модификация үдерісінде түпнұсқалығы (аутентичность) инвариантты ядро сақталуымен байланысты. Қазақ дәстүрлі вокалдық жүйесінің инвариантты ядросы келесі ерекшеліктерден тұрады: интонациялық жүйе (жылжымалы дыбысқатарлары), полиритмиялық тыныс (5/8, 7/8 ішкі логикасы), одағайдың семантикалық функциясы («ай», «ой», «дүние-ай»), жыр регистрінің икемділігі, қайырма орнаментациясы. Осы ядроның айналасындағы жиектеме (рамка) ғана поп форматқа бейімделеді. Х. Бхабха бойынша «үшінші кеңістік» концептісі [36, Б. 36-39] осы тепе-теңдіктің нәтижесін анықтайды: не дәстүрдің, не поптың жай аудармасы емес - мүлде жаңа тіл туындайды.

4. *далалық эстетика – көркемдік-эстетикалық парадигма.* далалық эстетика осы диссертацияда авторлық концепт ретінде енгізілген көркемдік-эстетикалық парадигма. Мазмұны келесі қағидалардан тұрады: дала кеңістігінің дыбыстық болмыс тәжірибесі синтез принципімен жұмыс жасайды; тембрлік нәзіктік пен әшекейлік дәлдіктің жиынтығы; домбырамен акустикалық симбиоз. Поп форматта далалық эстетика тек этникалық маркер емес, ол жаңа орындаушылық парадигманың онтологиялық негізі болады. Ди Буаның «адамзат тәжірибесінің ең сұлу көрінісі» тұжырымымен [44, Б. 2-5] типологиялық параллельде далалық эстетика да жай жанрлық форма емес, ол мәдени жады мен ұжымдық субъектіліктің дыбыстық архиві.

5. *Одағайдың семантикалық функциясы – вокалдық тілдің субвербальды қабаты.* Қазақтың дәстүрлі вокалдық техникасындағы «ай», «ой», «дүние-ай» одағайлары Алан Мерриамның «паравербальды коммуникация» концептісі тұрғысында «сөздік мәтіннен тыс, бірақ музыкалық семантикаға кіретін» [4, Б. 10-30] элемент ретінде анықталады. Бұл одағайлар поп форматта екі стратегиялық функция атқарады: вокализ функциясы – мәтінсіз болғанмен, эмоционалдық жүктемесі семантикалық бірлік ретінде; құрылымдық функция – кульминациялық эмоционалдық апогей ретінде. Монсонның джаздағы вокалдық «аффектілік кодтар» концептісі [42] мұндай функцияны теория негізінде нақтылауға көмектеседі.

6. *Модификация – дәстүрдің мұражайдан шығуының механизмі.* Нетлдің *revitalization* (тірілту) концептісі [3, 270-б.] музыкалық дәстүрді мұражайлық күйде емес, тыңдаушысы бар жағдайда ғана өміршендігі дәлелденді. Модификация арқылы поп-музыка форматындағы дәстүрлі вокал техникасы жастардың аудиториясына жетеді және осы арқылы трансмиссия тізбегі арқылы есте сақталады. Афроамерикалық госпелдың тарихы бұл тезисімізді растайды, госпел поп-форматқа шыққан соң, кеңейіп қана қоймай, сонымен қатар ол жаңа буынның дәстүрмен байланысын сақтап қалды. Дәл осы механизм қазақ вокалдық дәстүріне де тән. Осы тұрғыдан алғанда, метамодернизм аясында орын алған модификация – жоғалту үдерісі емес, тіршілік ету стратегиясы болып табылады.

7. *Декониялық вокалдық канон: Зерттеудің мәдени-саяси мағынасы.* Ғылыми танымда революциялық көзқарас ұсынған Э.Саидтың постколониялық теориясы тұрғысынан [33] алғанда, кеңестік консерватория жүйесі қазақ дәстүрлі музыкасын «шығыстану» логикасымен мұражайландыру (музейлендіру), экзотикаландыру объектіге айналдырып, халық музыкасы, фольклор деп категориялады. Осы диссертацияда ұсынылып отырған модификация моделі бұл логиканы бұзады: дәстүр жай сақталатын ескерткіш емес, ол жаңа өнер тілін туғызатын тірі ресурс ретінде қайта анықталады. Спивактың субальтерн теориясымен [40] байланыстырғанда, бұл «дауыс беру» актісі, яғни дәстүрлі вокалдық тәжірибеде тәрбиеленген қазақ поп вокал орындаушысы модификация арқылы өзінің мәдени агенттігін қалпына келтіреді, осы арқылы әлемдік сахнада ұлттық бірегейлікті сақтайтындығы тұжырымдалды.

Зерттеу жұмысының тақырыбы бойынша төмендегі мақалалар жарық көрді:

ҚР ҒЖБМ ҒЖБССҚЕК ұсынған журналдарға жарияланған мақалалар тізімі:

1. Мерует Мухсиынова, Зульфия Касимова «*Regional and stylistic features of the technique of performing Kazakh traditional songs*». Central Asian Journal of Art Studies, т. 8, № 3, 2023, б. 100-114

2. Мерует Мухсиынова «*Метамодерннің Қазақстан поп-музыкасындағы көрінісі*». Central Asian Journal of Art Studies, т. 9, № 2, 2024, б. 212-226, doi:10.47940/cajas.v9i2.869.

3. Мерует Мухсиынова, Иоаннис Кайсиди «*Types of vocal performance in traditional Kazakh music and their implementation in modern stage*» Central Asian Journal of Art Studies, т. 9, № 4, 2024, б. 205-220, doi:10.47940/cajas.v9i4.943.

Web of Science (Clarivate Analytics) және Scopus (Elsevier) халықаралық ақпараттар ресурстарына кіретін журналдарда жарияланған мақалалар:

1. Mukhsiyanova, M., Kassimova, Z., Akat, A., & Mussagulova, G. (2025). Enhancing Cultural Identity through Music following Independence: The Case of Kazakhstani Musicians. Musicologist, 9(2), 404-417.

<https://doi.org/10.33906/musicologist.1556611>

2. MUKHSIYNOVA, Meruyet; KASSIMOVA, Zulfiya; KASPAKOVA, Gaukhar; ABELTAYEVA, Janel; UMIRZAKOVA, Gaukhar. «Innovations in traditional vocal techniques: The integration of historical performance and contemporary stage practices». MÚSICA HODIE, Goiânia, v. 26, 2026. DOI: 10.5216/mh.v26.83190. Disponível em:

<https://revistas.ufg.br/musica/article/view/83190>.

Диссертациялық жұмыстың құрылымы: жұмыс кіріспеден, екі тараудан, қорытындыдан, пайдаланылған әдебиеттер тізімінен және қосымшадан тұрады.

I. ВОКАЛДЫҚ ТЕХНИКАЛАРДЫ ЗЕРТТЕУДІҢ КОНЦЕПТУАЛДЫҚ НЕГІЗДЕРІ

Бұл бөлімде келесі зерттеу міндеттері вокалдық орындаушылықтағы «техника» ұғымының тарихи-философиялық және теориялық негіздерін зерделеу, поп-вокалдық орындаушылық эволюциясындағы модификация құбылысының мазмұны мен қызметін теориялық тұрғыдан саралау, қазіргі поп-музыкадағы вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздерін айқындау қарастырылады. Аталған зерттеу міндеттерін орындау үшін жүйелік әдеби шолу әдісі қолданылады.

1.1 Вокалдық орындаушылықтағы «техника» концептінің зерттеудің тарихи алғышарттары

Вокалдық орындаушылықтағы «техника» ұғымы грек тілінен аударғанда *technē*² *шынайы өнер, шеберлік, тәртіп, тәсіл және дағды* деген мәндерді білдіреді. Музыкадану ғылымында бұл ұғым аспаптық музыкада қолданылып келеді. Ол дем алуды басқару, дикция анықтығы, регистрлік икемділік, тембрлік тазалығымен байланысты. Осы тұрғыдан алғанда вокалдық техника – орындаушының физиологиялық мүмкіндіктерін жетілдірудің практикалық жиынтығы ретінде ғана қабылданды. Алайда мұндай анықтама зерттеу нысанын – дәстүрлі қазақ вокалдық техникасының поп-форматта модификациялануын – түсіндіруге жеткіліксіз болып табылады.

Егер вокалдық техника тек дағды болса, оның модификациясы тек техникалық бейімделу болар еді, алайда зерттеу мақсаты модификацияның өзгерту қызметімен байланысты болғандықтан оны тек дыбыс айырмашылығы емес, екі мәдени әлемнің, екі уақыттық кеңістіктің, екі семантикалық жүйенің диалогы ретінде қарастырамыз. Осы диалогты түсіндіру үшін вокалдық техниканы концептуалдық категория ретінде қайта анықтау қажет.

Концептуалдану – ұғымның тар, дескриптивтік мағынасынан кеңейіп, аналитикалық функция атқара бастауы. Вокалдық техника осындай концептуалдану жолынан өтті: ол физиологиялық дағдыдан мәдени кодқа, орындаушылық нұсқаулықтан семантикалық жүйеге айналды. Осы тараушада аталған жол антропологиялық алғышарт, тарихи типология және концептуалдық синтез сияқты үш кезең аясынла қарастырылады.

Вокалдық техниканың концептуалдануын түсіну үшін ең алдымен адам дауысының табиғатына, яғни биологиялық негізіне назар аудару қажет. Адам дыбыс аппараты эволюция барысында бірегей күрделілікке жетті: өкпе – дем көзі, дауыс шымылдығы – вибратор, жұтқыншақ, ауыз қуысы, мұрын – резонатор жүйесі ретінде бірлесіп жұмыс істейді. Осы анатомиялық жүйенің ерекшелігі оның шексіз көпнұсқалығында екенін ескерсек, бұл барлық мәдениетте вокалдық өнердің туындауына биологиялық негіз болғанын аңғарамыз.

² Parry R. Episteme and Technē // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2003. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/episteme-technē/> (дата обращения: 06.02.2026).

Алайда биология тек мүмкіндік береді, ал техниканы мәдениет қалыптастырады. Әртүрлі мәдениеттерде музыка кейбір контексттермен басқаларына қарағанда жиірек байланысатыны анықталды. Әсіресе келесі контексттер айқын көрінеді:

- Би
- Емдеу
- Діни әрекет, рәсімдер
- Қайғы, өлім, жерлеу
- Шеру, салтанат, некелік рәсімдер
- Ойын, балалардың іс-әрекеті
- Махаббат

Б. Нетл этномузыкалогиялық зерттеулерінде [3, 15-б.] дауыстың барлық белгілі мәдениетте музыкалық аспап ретінде қолданылатынын атап өтеді, бірақ оның қолданылу тәсілі, яғни вокалдық техника, мәдениеттен мәдениетке түбегейлі өзгереді. Бұл пікірдің мағынасы терең: егер дауыс биологиялық тұрғыдан бірдей болса, бірақ техника мәдениеттер арасында осынша өзгешеленсе, демек техниканы қалыптастыратын негізгі фактор биология емес, мәдени контекст болып табылады.

Осы контексттің ең маңызды өлшемдерінің бірі – табиғи орта. Этноакустика зерттеулері [45] әр географиялық кеңістіктің өзіне тән акустикалық сипаттамасы бар екенін және сол кеңістікте өмір сүрген халықтың вокалдық эстетикасы осы акустикалық ортаға бейімделетінін дәлелдейді. Дала кеңістігі - ашық көкжиек, желдің үні, жердің тынысы - вокалдық дыбыстың кеңістікті жаулауын емес, оны мекендеуін талап етеді. Қазақ «далалық эстетика сының», яғни дауыстың, көлденең (горизонтально) таралуы, тембрдің ашықтығы, табиғи дыбыстармен диалог - тарихи антропологиялық тамыры осында жатыр. Бұл эстетика кейін осы диссертацияда поп-форматтағы модификацияны талдау категориясына айналады.

Дауыстың элеуметтік функциясы да вокалдық техниканың концептуалдануына маңызды алғышарт болды. Мерриам вокалдық орындаушылықтың алғашқы қауымдастықта тек эстетикалық емес, интегративтік функция атқарғанын негіздейді [4, 25 б.]: дыбыс – топтық бірегейліктің, рухани байланыстың, ұжымдық жадының тасымалдаушысы екенін дәлелдейді. Осы тұрғыдан алғанда вокалдық техника ең басынан тек дауыс шығару тәсілі емес, мәдени мағына туғызу жүйесі ретінде қызмет етті. Техника мен семантика арасындағы бұл бастапқы бірлік кейінгі тарихи үдерісте бірде сақталып, бірде бөлшектеніп отырды.

Дауыстың мәдени ерекшелігі туралы, әсіресе вокалдық орындаушылық стильдің өзгерісіне байланысты америкалық этномузикатанушы әрі антрополог Алан Ломакстың кантометрия жобасы аясындағы зерттеу нәтижесі құнды. Оның пайымдауынша, әр мәдениеттегі вокалдық орындаушылық мәдени контекстке байланысты жүйелі түрде өзгерді және мәдени байланыс жағдайында трансформацияланды.

Аталмыш зерттеу нәтижелері бойынша:

- қоғам күрделенген сайын ән стилі де құрылымдық жағынан күрделеніп, өрнектелуі мен орындаушылық саралануы артады;
- экономикалық өнімділік деңгейі жоғары қоғамдарда мәтіндік қайталанулар азаяды;
- вокалдық дәлдік мемлекет көлемі мен әлеуметтік ұйымдасу деңгейімен байланысты;
- күрделілік саяси билік пен әлеуметтік иерархияның символы ретінде көрінеді;
- орындаушы топтың ұйымдасуы қоғамдағы әлеуметтік ынтымақтастық құрылымын бейнелейді.

Сонымен қатар, А.Ломакс вокал сапасы, ырғақтық құрылым және дыбыс динамикасы сияқты музыкалық параметрлердің гендерлік рөлдермен, бала тәрбиесі үлгілерімен және әлеуметтік нормалармен байланысын көрсетті. Мысалы, қатқыл вокал агрессияға бағытталған тәрбиемен, ал тұрақты ырғақтық құрылым ерте қалыптасқан әлеуметтік тәртіппен байланыстырылады. Осылайша, Ломакстың кантометриялық концепциясы музыканы тек эстетикалық құбылыс ретінде емес, мәдени эволюцияның, әлеуметтік құрылымның және тарихи үдерістердің индикаторы ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Оның жұмысы этномузыкатануда музыка мен мәдениет арасындағы жүйелі корреляцияларды сандық әдістер арқылы зерттеудің алғашқы ірі үлгілерінің бірі болып саналады. Бұл еңбек арқылы дәстүрлі вокал техникаларының мәдени миграциясы мен эволюциясын түсінуге болады.

Сондай-ақ, вокал техникасы стильдерінің (айтылу мәнері) қалыптасуына әсер ететін факторлардың бірі ретінде сөйлеу тілінің ырғақтық ерекшеліктері көптеген зерттеулерде жиі аталады. Бұл бағыттағы еңбектердің негізгі тұжырымы – белгілі бір тілдің немесе диалектінің просодиялық және ырғақтық қасиеттері сол мәдениетте қалыптасатын музыкалық ырғақ үлгілерінде көрініс табуы мүмкін деген болжамға негізделеді. Аталған мәселе, әсіресе, ырғақ параметрлері тұрғысынан жүйелі түрде зерделелген. Тіл мен музыка арасындағы ырғақтық байланыс мәселесін бірқатар эмпирикалық зерттеулер қарастырған. Осы еңбектердің ішінде МакГауен және Левиттің (McGowan & Levitt) мақаласы әдіснамалық тұрғыдан айқын және салыстырмалы талдауға негізделуімен ерекшеленеді [46].

Аталған зерттеуде авторлар үш географиялық аймақты – Донегал (Ирландия), Кентукки (АҚШ) және Шетланд аралдарын (Ұлыбритания) таңдап алып, осы аймақтардағы сөйлеу тілінің ырғақтық құрылымын сол өңірлерге тән дәстүрлі скрипка музыкасының ырғақтық сипаттарымен салыстырған. Зерттеу аясында сөйлеу тіліндегі буын ұзақтықтарының өзгергіштігі мен музыкалық ырғақтағы уақыттық құрылым арасындағы сәйкестіктер сандық (цифрлық) әдістер арқылы талданған. Нәтижелер Кентукки аймағындағы сөйлеу тілінде буындардың айқын тең емес, «тербелмелі» (swung) ырғақта айтылатынын көрсетеді; бұл қасиет нүктелі

ырғақтарға ұқсас музыкалық уақыттық құрылымдармен сәйкес келеді. Сол сияқты Кентукки скрипка музыкасы да тең емес, серпінді ырғақтық сипатқа ие болып шыққан. Ал Шетланд пен Донегал аймақтарында сөйлеу тіліндегі буындар салыстырмалы түрде тең ұзақтықта айтылып, музыкалық ырғақ та соған сәйкес бірқалыпты сипат көрсеткен.

Сандық талдау нәтижесінде авторлар сөйлеу тіліндегі ырғақтық өзгергіштік пен музыкалық стильдегі ырғақтық өзгергіштік арасында жүйелі параллель бар екенін анықтаған. Атап айтқанда, Донегал мен Шетланд аймақтарында сөйлеу де, музыка да салыстырмалы түрде тең ырғақты, ал Кентуккиде екеуі де айқын тең емес ырғақтық құрылымға ие. Дегенмен, зерттеу тек үш мәдени аймақты қамтығандықтан, алынған нәтижелерді әмбебап заңдылық ретінде қарастыруға болмайды. Соған қарамастан, бұл деректер тіл мен музыкалық ырғақ арасында стильдік өзара ықпал болуы мүмкін екенін көрсететін маңызды эмпирикалық негіз ұсынады.

Аталған зерттеу музыкалық стильдердің қалыптасуын тек эстетикалық немесе мәдени таңдау нәтижесі ретінде емес, тілдік-просодиялық құрылымдардың *акустикалық көрінісі* ретінде де қарастыруға болатынын көрсетеді. Бұл тұжырым тілдік типологиясы ерекше мәдениеттердің, соның ішінде агглютинативті тілдерге негізделген музыкалық дәстүрлердің ырғақтық құрылымын зерттеу үшін маңызды теориялық негіз қалыптастырады.

Демек, вокалдық техниканың концептуалдану тарихы – оның физиологиялық негізден институционалдық стандартқа, одан мәдени кодқа айналу жолын айғақтайды. Бұл жолдың үш тарихи тұрағын атап өтуге болады. Дәлірек айтқанда, ғұрыптан метафизика теориясына жүйелену, литургиялық-педагогикалық жүйе және институционализация арқылы экспанция.

Бірінші тұрақ – ғұрыптан метафизикалық жүйе. Месопотамия, Египет, Үндістан секілді ежелгі мәдениеттерде вокалдық техника ғұрыптық контекстте қалыптасты. Техниканың параметрлері – дыбыстың биіктігі, тембрі, ұзақтығы – онтологиялық мағынамен жүктелді: дұрыс дауыс – дұрыс тәртіп. Ал бұл құбылыстың алғашқы құжатталған көріністері ежелгі Грекиядан бастау алады, яғни бұл кезеңде вокалдық тәжірибе музыка (*mousiké*) ұғымы аясында жүйелі түрде теорияландырылып, педагогикалық тұрғыда кодификацияға ұшырап, эстетикалық тұрғыдан пікірталас нысанына айналған.

Ежелгі Грекиядағы музыкалық дыбысты түсінуге қатысты алғашқы ірі теориялық үлес Самос аралынан шыққан Пифагорға (шамамен б.з.д. 570-495 жж.) тиесілі. Пифагор музыка ғарыштың құрылымы сияқты үйлесімді математикалық заңдарға бағынады деп есептеді; бұл идея кейін «сфералар музыкасы» ұғымына айналды. Ішектерді зерттеу барысында Пифагор әртүрлі ұзындықтағы ішектер қарапайым сандық қатынастар арқылы байланысқан дыбыстар шығаратынын анықтады. Ең үйлесімді интервалдар – октава, квинта және кварта – бүтін сандар арқылы өрнектеледі. Бұл жаңалық музыкалық

дыбыстың кездейсоқ емес, математикалық тұрғыдан ұйымдасқан жүйе екенін дәлелдеді.

Бұл теория Аристотель арқылы әрі дамыды, оның түсінігінде өнер – шындыққа еліктеу (*мимесис*) болып табылады. Өнердің пайда болуын ол екі негізгі себеппен байланыстырады: біріншіден, еліктеу адамға бала кезінен тән қасиет; екіншіден, еліктеу нәтижелері адамға ләззат сыйлайды. Ол тіпті былай дейді: өмірде жиіркеніш тудыратын нәрселердің өзі өнерде бейнеленгенде бізге ерекше рахат әкелуі мүмкін. Сонымен қатар, Аристотель көркемдік шындықтың негізін былай түсіндіреді: өнер нақты болған оқиғаларды ғана емес, мүмкін болатын, ықтимал жағдайларды бейнелеуі тиіс. Яғни өнердің мақсаты – жай деректерді қайталау емес, өмірде болуы мүмкін, тіпті шынайыдан да мәндірек нұсқаларды көрсету. Осылайша, Аристотельдің тұжырымдамасының өзегі – этос ұғымы, яғни музыканың адамның эмоциясына және мінез-құлқына әсер ету қабілеті. Оның пікірінше, музыканың тәрбиелік құндылығы оның эмоцияларды бейнелеу және қоздыру қабілетіне байланысты. Ол музыка өнерін ерекше деп санады, өйткені ол тек эмоцияны бейнелеп қана қоймай, сол эмоцияны тікелей тудыра алады. Бұл қасиет оны кескіндеме сияқты басқа өнер түрлерінен ажыратады [47].

Бұл теорияның туындау себебі ежелгі гректердің музыка тәжірибесінде жатыр, атап айтқанда *mousiké*, яғни музалардың өнері, зерттеуші Яна Кубацки (Jana Kubatzki) мәліметтеріне сәйкес [48], мұнда Аполлон лира ойнап басқаратын, әйелдерден құралған діни хор ән айтып, би билеп, өлең мен жырлар шығарады. *Mousiké* қазіргі «музыка» сөзінің мағынасынан едәуір ерекшеленеді: ол ән айту, би билеу, аспапта ойнау және драма орындаудың бүкіл ауқымын қамтиды. Музыка мен культтің арасындағы тығыз байланыс, мысалы, грек мифологиясында айқын көрінеді – мұнда аспаптарды ойлап тапқан және оларда ойнаған құдайлар туралы әңгімелер бар.

Зерттеуші К.Каламе пікірінше [49], ежелгі гректің *harmonia* (ἁρμονία) сөзі «бірге жалғастыру», «шеңбер», «келісім», «шарт» мағыналарын білдіреді. Яғни, сөздің бастапқы мағынасы дыбыстық құбылысқа емес, бірнеше бөліктің бір тұтасқа жарасымды бірігуіне жатады, кейін біздің түсінігімізде дыбыс жүйесі ретінде қалыптасқан. Бұл ұғым мифологиялық деңгейде де бекіген: грек мифологиясында гармония – үйлесімдік пен бірлік құдайы, оның қарсы полюсі – Эрида (жік пен дауыс), яғни гармония мен дисгармония алғашқы кезден-ақ ғарышты тәртіп пен аластауышты бейберекет ретінде дінде қарама-қарсы қойылды. Хор дәстүрі – гармония ұғымының ең айқын, ең тірі көрінісі. Алтарьдың төңірегіндегі дөңгелек би (*kuklos*) Аполлон, Артемида, Дионис, Гера, Деметра және Афродита культтерінің ортақ элементі болды; бұл шеңбер биі қасиетті шеңберді – киелі кеңістікті – жасады деп түсінілді. Хормен орындау арқылы (ырғақ пен дене қозғалысы арқылы) әйелдердің әлеуметтік өмірінің және гендерлік рөлінің түрлі кезеңдері діни деңгейде бекітілді [49, 207-б.]. Бұл дерек хордың тек музыкалық емес, антропологиялық және теологиялық функция атқарғанын растайды: хор – қоғамдық болмысты ғарыштық тәртіппен байланыстыратын медиатор болып саналған.

Бұл вокалдық практикаға тікелей әсер етті: егер белгілі бір музыкалық ладтар мен вокалдық стильдер адамның мінезін қалыптастыра алса, онда вокалдық техниканы таңдау мен реттеу қоғамдық және моральдық маңызы бар мәселеге айналады. Зерттеушілер Pöhlmann мен West [50] еңбегінде көне грек музыкасының негізінен вокалдық сипатта болғаны көрсетіледі. Музыкалық шығармалар поэзиямен тығыз байланыста орындалып, әуен мәтін құрылымына тәуелді қалыптасты. Сақталған музыкалық фрагменттердің басым бөлігі хорлық және вокалдық жанрларға жатады, бұл антикалық мәдениетте дауыстың музыкалық өнердің басты құралы болғанын дәлелдейді. Яғни, бұл теориялық негіздер музыкалық ладтардың құрылымдық ережелерін айқындап, соның нәтижесінде әншілердің орындау тәсілін анықтады.

Осылайша, аталмыш танымдар ежелгі грек вокалдық техникаларының табиғи таза дыбысқа негізделуіне жол ашты. Грек ерте жазбаларын зерттеген Ц.Сяошуан мәліметіне сәйкес [51] ежелгі дәуір кезеңінде вокалдық музыка діни және зайырлы тәжірибелердің негізгі құрамдас бөлігі болған. IV-VI ғасырларға қарасты 24 шығарманы талдау нәтижесінде табиғи дауысқа негізделген монодиялық орындау басым болғаны байқалады. Мысалы, грек лириктерінің зерттелген гимндерінде жоғары бас регистрінің қолданылу жиілігі шамамен 62%-ды құрайды. Осылайша, вокалдық техника таза дыбыстауға басты назар аударғанын дәлелдейді және Пифагор мен Аристотель қалыптастырған философиялық негіздер, бір жағынан, дыбысты математикалық рационализациялау болса, екінші жағынан, вокалдық стильді этикалық және педагогикалық тұрғыдан реттеу болды. Бұл кейін ортағасырлық ғалымдар арқылы мұраға алынып, әрі қарай жүйеленді.

Тарихи тұрғыда, Пифагор мен Аристотель қалыптастырған теориялық негіздер тек грек тілді әлем аясында шектеліп қалған жоқ. Антикалық дәуірдің құлдырауынан кейін бұл идеялардың сақталуы, аударылуы және шығармашылық тұрғыдан дамытылуы Исламның Алтын ғасыры ғалымдарының қолына өтті. VIII-XIII ғасырлар аралығындағы олардың қызметі тек мұраланған білімді жеткізу ғана емес, оны терең интеллектуалдық тұрғыдан қайта өңдеу үдерісі болды. Әл-Фараби мен Ибн Синаның музыкалық еңбектері кейін еуропалық музыка теоретиктеріне де ықпал етіп, бұл Орталық Азия ғалымдарының грек музыкалық ойының ислам әлемі мен ортағасырлық Еуропаға таралуындағы негізгі дәнекер болғанын көрсетеді.

Бұл интеллектуалдық трансформацияның орталық тұлғасы – Әбу Насыр әл-Фараби (шамамен 872-950) болды. Оның музыкалық көзқарастары ең толық түрде «*Китаб әл-Муסיқа әл-Кабир*» («Музыка туралы ұлы кітап») еңбегінде көрініс тапқан. Аристотель дәстүрін жалғастыра отырып, әл-Фараби музыканы екі бөлікке бөлді:

- теориялық бөлік – дыбыстың табиғатын және музыканың принциптерін зерттейді;
- практикалық бөлік – бұл принциптерді аспаптар мен интервалдарға қолданады.

Әл-Фараби музыканың математикалық негіздерін терең зерттеп, интервалдар мен гармониялардың табиғатын талдады, сондай-ақ музыкалық аспаптарды дыбыстық сипаттарына қарай жіктеді. Ең маңыздысы – ол араб тондық жүйесін қалыптастырып, кейін макам жүйесінің теориялық негізін қалады [52]. Бұл жүйе вокалдық және аспаптық музыканың ладтық және әшекейлік оюлы құрылымын анықтады. Осы тұрғыдан әл-Фарабидің еңбегі – грек дәстүріндегі дыбысты математикалық тұрғыдан түсіндіруді жаңа теориялық жүйеге енгізіп, кейінгі вокалдық практикаларды қалыптастырған маңызды кезең. Зерттеуші М. Фаллахзаде [53] мәліметтеріне сәйкес, ерте кезеңде грек-араб ғылыми дәстүрі бойынша музыка теориясы дербес пән ретінде емес, философиялық және энциклопедиялық еңбектер құрамында қарастырды және бұл кезеңде аударма мен ықшамдау негізгі әдіс болып, аристотельдік және неоплатондық көзқарастар қатар өмір сүріп, музыкалық лад түрлері жүйеленіп, әсіресе тетрахордтар, пентахордтар және октавалық құрылымдардың ғылыми классификациясы жасалды.

Әл-Фараби грек теориясын ислам музыкалық тәжірибесімен ұштастырса, Ибн Сина (Авиценна) (980-1037) бұл бағытты психология және вокал физиологиясы саласына кеңейтті. Оның ғылыми көзқарасы музыка, медицина және психологияны біріктірген кешенді тәсілге негізделді. Оның музыка туралы ойлары «*Китаб аш-Шифа*» («Шипа кітабы», шамамен 1020 ж.) еңбегінің математика бөлігінде берілген. Ибн Сина музыканы дыбысты ұйымдастырудың ең жоғары формасы ретінде қарастырып, оны сезімдік пен танымдық, табиғи мен шарттылық, биологиялық пен эстетикалық құбылыстардың арасындағы байланыс ретінде сипаттайды. Осылайша, ол адамның дауыс шығаруын биологиялық және психологиялық үдерістермен байланыстыра отырып, вокалдық коммуникацияның табиғатын тереңірек түсіндірді. Сонымен қатар ол музыканы емдік құрал ретінде айқындап, ән айту мен дыбыстың адам ағзасына әсерін жүйелі түрде жеткізді.

Ибн Синаның вокалдық техника туралы ойлары екі бағытта көрінеді:

1. вокалдық дыбысты талдау математикалық құрылымнан психологиялық және физиологиялық әсерге дейін кеңейтілді;

2. бұл тұжырымдар Орталық Азияның интеллектуалдық ортасында, атап айтқанда Ұлы Жібек Жолы мәдениеті аясына, яғни қазақ вокал дәстүрі қалыптасқан мәдени кеңістікке әсер етті.

Бұл нормалар мелизматикалық ән айту (бір буынды бірнеше дыбысқа созып әшекейлеу) және микротоналды ән айту (батыстық жарты тоннан да кіші интервалдарды қолдану) сияқты нақты вокалдық техникаларда көрініс тапты [54].

Осы дәстүрлердің тағы бір айрықша ерекшелігі – *көмейлік вокализация*. Бұл әсіресе парсы және араб вокал стильдерінде анық байқалады. Мұнда орындаушылар эмоциялық әсерді күшейту үшін төмен, резонансты дыбыстарды немесе жеңіл дыбыстық бұрмалануларды қолданады. Мысалы, сопылық діни ән айту дәстүрінде мұндай вокалдық интонациялар музыканың трансқа ұқсас медитативтік атмосферасын қалыптастыруға ықпал етеді [55].

Осылайша, тарихи тұрғыда, Таяу Шығыс ғалымдарының еңбектері зайырлы ән айту дәстүрлерінің дамуын шамалап айқындады. Демек, ислам дінінде музыка (соның ішінде вокалдық орындаушылық) жеке тәжірибеге негізделгендіктен, музыкасы христиан тәжірибесімен салыстырғанда жеке тәжірибе ретінде қарастырылып, нәтижесінде вокалдық техникада ширектонды мелизмдердің болуымен ерекшеленеді.

Алайда, Әл-Фараби мен Ибн Синаның музыкалық теориялары ислам әлемімен шектеліп қалған жоқ. Олардың еңбектері латын тіліне аударылып, еуропалық ортағасырлық шіркеу музыкалық практикасының қалыптасуына ықпал етті. Яғни, грек музыкалық тұжырымдамалары Орталық Азия арқылы қайта өңделген нұсқасы Еуропаға Ұлы Жібек Жолы арқылы жетті.

Ұлы Жібек Жолы бойында орналасқан мәдениеттерде ортақ тәжірибе де, сонымен қатар өз ерекшеліктері байқалған. Жоғарыда келтірілген сопылық музыка мен Арал-Қазалы жыршыларының мақамдарының арасында ритмикалық, интонациялық және *tahrir* стиліндегі медитативті стилдік ұқсастықтар бар және мұны Ұлы Жібек жолы музыкалық мұрасы аумағында қарастыруға болады, алайда зерттеу ауқымынан шығып кететіндіктен, бұл туралы басқа диссертациялар еншісінде деп ойлаймыз.

Музыка зерттеушісі Т.Левин[56] бұл туралы көшпелі және отырықшы музыка арасында айырмашылықтар бар екені туралы ескерте келіп, *көшпелі мәдениетте музыка көбіне ортақ, ұжымдық тәжірибе ретінде көрінеді, ал отырықшы қоғамдарда жеке орындаушылық шеберлік (виртуоздық) көбірек бағаланады* деп тұжырымдайды, яғни бұл Левиннің Ұлы Жібек жолы мәдениетін сипаттау кестесі, мұнда аспаптық музыка мен вокалдың синкреттілік дәстүрлі әнде жоғалмағандығын көреміз. Левинның екі мәдениеттің музыкалық аспаптар ерекшелігі туралы жасаған вокалдық техникаға да қатысы бар, себебі аспап пен вокалдық техника бір-біріне тәуелді. Төменде ұсынылып отырған Левиннің кестесінен қазақ дәстүрлі әндері диатоникалық ладқа сүйенген және ішектердің жұмсақ болуына байланысты орта регистрде шырқалғанын визуалды көруге болады

Кесте 1

Көшпенді мәдениет	Отырықшы / егіншілікпен айналысатын мәдениет
Бісқышты ішекті аспаптардың (скрипка тектес) ежелгі бастауы	Ұзын мойынды лютнялардың ежелгі бастауы
Лютнялар көбіне пернесіз	Лютняларда әдетте пернелер болады
Дыбыстық қатарлар диатоникалық интервалдарға негізделген	Диатоникалық емес интервалдар (микротондар, нейтрал терциялар) маңызды құрылымдық элемент
Ішектер жануар ішегінен жасалады	Ішектер металл немесе жібектен жасалады

Лютнялар саусақпен шертіледі немесе қағылады	Лютнялар көбіне металл медиатормен (плектрмен) орындалады
Әдетте 2-3 ішекті	Көп жағдайда қосымша бурдон немесе резонанстық ішектері бар
Перкуссия қосалқы рөл атқарады	Барабан сияқты перкуссия негізгі рөлде
Виртуоз жеке орындаушы маңызды тұлға	Шағын вокалдық-аспаптық ансамбльдер маңызды
Музыка гендерлік тұрғыдан бөлінбеген (еркек пен әйел бірдей аспапта ойнайды)	Музыка гендерлік бөлінген («ерлер музыкасы» / «әйелдер музыкасы»)

Бұл екі (отырықшы және көшпенді) мәдениеттердің ортақ мәдени кеңістікте болғанымен аспап ішектерінің, музыкалық ладтардың және гендерлік өзгешелігі келесі себептерге байланысты болуы мүмкін:

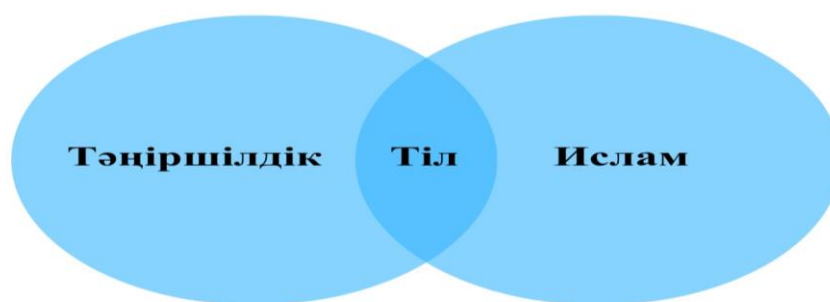
- Көшпенді мәдениетте дала акустикасына бейімделумен ерекшеленсе, отырықшы мәдениет қала кеңістігінде ансамбльдік орындауға бейімделумен ерекшеленген.

- Көшпенді мәдениетте Тәңірге табыну(Тенгрианство), сол арқылы табиғатқа еліктеген дыбыстаулардың көптігімен ерекшеленсе, отырықшы мәдениетте Ислам дініне сенгендіктен, ән айту мақамдары мен мелизмдерінің құдайға жеке табыну аясында жеке тәжірибе ретінде қалыптасқанын байқауға болады.

- Көшпенді мәдениетінде гендерлік бөлінудің де отырықшы мәдениетпен салыстырғанда, аса қатты белең алғаны байқалмайды, себебі табиғат тең үйлесімде дамитыны рухани код ретінде берілген, осыған байланысты музыка да гендерлік тұрғыда бөлінбеген, ал отырықшы мәдениетте, керісінше, ер адамдардың үстемдігімен көрініп отырды, нәтижесінде музыка «ерлер музыкасы» және «әйелдер музыкасы» деп бөлінген.

Алайда бұл ерекшеліктер бір түркі тілінің аясында біріктірілген. Яғни тілдің просодиялық ерекшеліктері бұл екі мәдениеттің ритмикасына, тембріне және аспаптық бірлігінен де көрінеді. Келесі суретте екі мәдениеттің бірлігі мен айырмашылығы көрсетілген:

Сурет 1



Келесі кестеде діни және мифологиялық тәжірибеден туындаған, сол арқылы музыкалық тәжірибесінің ДНҚ-сына, яғни мәдени идентификацияның негізіне айналған вокалдық техникалар көрінісі сипатталған:

Кесте 2

Дін	Христиан	Ислам	Тәңіршілдік
Әрекет	Ұжымдық	Жеке	Табиғатпен тұтастық
Музыка құрылымының ерекшелігі	Гармония: диатоникалық дыбыс қатарынан тұратын дыбыс қатары	Монодия: ширектонды тұратын дыбыс қатары(мақамдар)	Монодия: табиғи интервалдарға негізделген дыбыс қатары
Вокалдық техника	Гармонияға(консонанс және диссонанс) сай таза дыбыстауға негізделген	Жеке тәжірибеге сай ширектонды мелизмдер	Табиғи құрылымға сай(жоғары орта төмен) көмейлік дыбыстау

Екінші тұрақ – литургиялы-педагогикалық жүйелену. Орта ғасырларда вокалдық техника екі параллель сызықта жүйеленді, бұл жүйелену вокалдық техниканың концептуалдану тарихында шешуші рөл атқарды. Жоғарыда айтылған әл-Фараби мен Ибн Синаның еңбектері XIII ғасырда латын схоластикалық дәстүріне енді және олар Пифагор мен Аристотель мұрасына негізделген еуропалық ортағасырлық музыкалық оймен тоғысты. Нәтижесінде вокалдық дыбыстың математикалық, космологиялық, этикалық және педагогикалық қырларын біріктірген ортағасырлық еуропалық синтез қалыптасты. Бұл үдерісте келесі тұлғалар ерекше рөл атқарды: Боэций (шамамен 480-524) – грек музыкалық теориясын Батысқа жеткізген негізгі

теоретик; және Гвидо д'Ареццо (шамамен 990-1050) – осы теорияны нақты педагогикалық жүйеге айналдырған реформатор.

Антикалық грек музыкалық теориясының ортағасырлық Еуропаға өтуіндегі негізгі еңбек – Аниций Манлий Северин Боэцийдің *De Institutione Musica* трактаты болды. Бұл еңбек VI ғасырдың басында жазылып, кейінгі ғасырларда, әсіресе IX ғасырдан бастап, еуропалық теоретиктерге грек музыкалық ойын түсінуге мүмкіндік берді.

Боэций музыка теориясын үш түрге бөлді:

- *musica mundana* - ғарыштық музыка,
- *musica humana* - адамның ішкі үйлесімі,
- *musica instrumentalis* - естілетін музыка (вокалдық және аспаптық).

Осы жіктеудің ішінде *musica instrumentalis* орындаушылық тәжірибеге тікелей қатысты болды. Сонымен қатар Боэций Платон дәстүрін жалғастырып, музыканың эмоцияға әсер етіп, адам мінезін қалыптастыра алатынын атап өтті. Бұл көзқарас музыканы тек математикалық пән ғана емес, моральдық маңызы бар өнер ретінде қарастыруға алып келді.

Осылайша, ортағасырлық кезеңде вокалдық дыбысты реттеу шіркеу мен білім беру институттарының бақылауында болды. Бұл эстетикалық тұжырымдамалардың вокалдық практиканы институционалдық тұрғыдан қалыптастыруы – осы диссертацияда қарастырылатын негізгі тарихи заңдылықтың жалғасы.

Боэций теориялық негізді қалыптастырса, Гвидо д'Ареццо оны практикалық педагогикалық жүйеге айналдырды. Оның басты мақсаты - әншілерге шіркеулік әндерді (григориан хоралын) үйренуді жеңілдету болды. Гвидоның ең маңызды жаңалығы - сольмизация жүйесі (*ut, re, mi, fa, sol, la*), ол *Micrologus* (шамамен 1025-26) және *Epistola ad Michahelem* еңбектерінде сипатталған. Бұл жүйе Әулие Иоанн гимнінің әр жолының бастапқы буындарына негізделіп, әр дыбыстың белгілі бір интервалмен байланысын үйретуге мүмкіндік берді:

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum,
Sancte Iohannes.[57]

Бұл әдіс әншілерге нотаны көзбен оқу (sight-singing), әуенді дәл орындау, музыкалық құрылымды түсіну сияқты дағдыларды тиімді меңгеруге жағдай жасады. Уақыт өте келе жүйенің өзі де өзгеріске ұшырады: бастапқы *ut* буыны айтуға қолайсыз болғандықтан, кейін ол *do*-ға (*Dominus* - *Тәңір*) ауыстырылды. Бұл өзгеріс вокалдық орындаудың физиологиялық талаптарына байланысты болды - ашық дауысты дыбыс айтуға ыңғайлырақ. Бұл мысал осы диссертацияның негізгі тұжырымын нақты көрсетеді: теориялық жүйелер орындаушылық тәжірибенің талаптарына байланысты өзгеріп отырады.

Боэций мен Гвидо д'Ареццо қалыптастырған ортағасырлық синтез екі негізгі принципті бекітті:

- вокалдық дыбыс рационалды және институционалды реттеуге бағынады;

- кез келген теориялық жүйе практикалық орындау мен педагогика талаптарына байланысты үнемі өзгеріп отырады.

Зерттеуші М.Квинтанилла пікірінше, бұл дәстүрлерде дронды ән айту, модалды әуендер және орнаменттелген фразировка сияқты тәсілдер де қолданылды [58]. Орта ғасырлардағы Еуропада григориандық хорал, сондай-ақ Шығыс православие шіркеуінде дамыған византиялық хорал ұзақ созылған вокал дыбыстарымен және бірқалыпты әуендік сызықтарымен ерекшеленеді. Бұл хоралдық дәстүрлердің басты ерекшеліктерінің бірі – дроунды ән айту. Бұл тәсілде негізгі әуеннің астында тұрақты, өзгермейтін дыбыс үздіксіз ұсталып тұрады. Мұндай әдіс модалдық тұрақтылықты қамтамасыз етіп, орындаушыға нәзік вокалдық интонациялар мен мелизматикалық фразаларды еркін зерттеуге мүмкіндік береді.

Сонымен қатар, хорал дәстүріндегі тағы бір маңызды элемент - модалды әуендер. Олар қазіргі батыстық мажор-минорлық тоналдық жүйе қалыптасқанға дейін пайда болған. Тоналдық музыка функционалдық гармонияға сүйенсе, модалды әуендер анағұрлым еркін дамып, көбінесе микротондық интонациялар мен нәзік дыбыс ауытқуларын қамтиды. Мұндай әуендік ұйымдасу Таяу Шығыс пен Оңтүстік Азия музыкалық дәстүрлеріндегі, мысалы, парсы классикалық музыкасының *tahrir* стилінде немесе үнді классикалық музыкасының *raga* жүйесінде кездесетін орнаменттелген вокал сызықтарымен ұқсастық танытады.

Сонымен қатар, хоралдық ән айтудағы *орнаменттелген фразировка* музыканың экспрессивтік сипатын күшейтетін бақылаулы вокалдық әшекейлерді енгізеді. Уақыт өте келе бұл әшекейлер *барокко операсындағы күрделі колоратуралық партияларға* және классикалық көркем ән жанрларына айналып, ерте діни вокал дәстүрлерінің батыс классикалық музыкасының дамуына елеулі ықпал еткенін көрсетеді.

Бұл өзгерістер Қайта өрлеу дәуірі мен ерте жаңа кезеңде әрі қарай дамып, жаңа эстетикалық құндылықтармен - гуманизммен, мәтіндік экспрессиямен және эмоциялық тікелейлікпен - толықтырылды.

Ортағасырлық кезеңде қалыптасқан вокалдық дыбысты математикалық рационализациялау мен институционалды кодификация синтезі келесі ғасырларда өзгеріссіз қалған жоқ. XV ғасырдан бастап, әсіресе XVI ғасырда қарқын алған жаңа эстетикалық парадигма - гуманизм - Еуропаның интеллектуалдық және көркем өмірінде түбегейлі өзгерістерге алып келді. Оның негізгі құндылықтары - мәтінді экспрессивті жеткізу, эмоциялық шынайылық және антикалық мұраға еліктеу - Батыс дәстүріндегі вокалдық техниканың келесі ірі трансформациясын тудырды.

Қайта өрлеу дәуіріндегі музыка (XV-XVI ғғ.) музыкалық ойлау, композиция және орындаушылықтағы өзгерістер кезеңі болды және гуманизм мен ғылыми ізденістердің ықпалымен дамыды. Нәтижесінде вокалдық дыбысты түсіну түбегейлі өзгерді: егер ортағасырлық практика ладтық

дұрыстық пен литургиялық функцияға негізделсе, Қайта өрлеу гуманизмі әнші дауысының поэтикалық мәтін мен адам эмоциясын тікелей жеткізуін талап етті. Бұл талап вокалдық техниканың құрылымдық өзгерісіне әкеліп, оның салдары кейінгі дәуірлерге де әсер етті.

Шіркеу тарапынан әйел адамдарға ән айтуға әлі де тыйым салынғандықтан, зерттеуші Т.Ферранти[59] мәліметіне сәйкес, XVII-XVIII ғасырлардағы Еуропа әншілер мен вокал педагогтары жағынан Италияға айтарлықтай тәуелді болды. Тіпті XX ғасырдың басына дейін итальяндық мектептен тыс дайындалған әншінің елеулі табысқа жетуі өте сирек құбылыс еді. Италиядағы экономикалық қиындықтар кезеңінде (1580-1650 жж.) монахтар мен монах әйелдер саны айтарлықтай артты, бұл кастраттардың көбеюіне алып келді.

XVI ғасырдың соңында Флоренцияда граф Джованни Барди өз сарайында әдебиет, ғылым және өнер мәселелерін талқылау үшін музыканттар мен ғалымдарды біріктірді. Олардың мақсаты ежелгі грек музыкасы мен драмасының қағидаларын жаңғырту болды. Камератаның басты жаңалығы - монодия ұғымы: қарапайым гармониямен сүйемелденетін, эмоциялық әсерге бағытталған жеке вокалдық партия. Бұл полифониядан түбегейлі бас тарту болды.

Бұл өзгеріс тек композициялық емес, вокалдық техниканың өзіне де әсер етті:

- экспрессия ансамбльден жеке орындаушыға ауысты;
- ладтық дұрыстықтан гөрі эмоциялық тікелейлік маңызды болды.

Бұл Флоренциялық камерата идеяларын вокалдық педагогикаға енгізген негізгі тұлға - Джулио Каччини(1551-1618). Ол әнші, композитор және теоретик ретінде камерата қозғалысының жетекші өкілдерінің бірі болды. Оның *Le nuove musiche* (1602) еңбегі жаңа вокалдық техниканы жүйелі түрде сипаттаған алғашқы еңбек саналады. Бұл еңбекте орнаменттер, колоратура, динамика, дауыс сапасы, артикуляция, ырғақтық және әуендік икемділік сияқты элементтер эмоциялық экспрессияны күшейтудің құралдары ретінде қарастырылады[60]. Каччини сондай-ақ *sprezzatura* ұғымын енгізді - мәтінді табиғи акцентуациямен айту үшін ырғақтық еркіндік беру тәсілі. Бұл полифониялық дәстүрдің қатаң ережелерінен саналы түрде бас тартуды білдірді. Осылайша, Каччини мысалында зерттеудің негізгі қағидасы айқын көрінеді: жаңа эстетикалық тұжырымдама (мәтін мен эмоцияны жеткізу) вокалдық техниканың жүйелі өзгерісін туғызады және кейін педагогика арқылы бекітіледі.

Осылайша, кастрат әншілерінің өрлеуі XVII ғасырдың басындағы опера өнерінің дамуымен тұспа-тұс келді. 1637 жылы Венецияда алғашқы қоғамдық опера театры ашылғаннан кейін итальяндық опера бүкіл Еуропаға таралып, кастраттар үлкен атақ пен ықпалға ие болды. XVII ғасырдың басына қарай кастраттар Италияның көптеген сарайларында қызмет етті. Жалпы, бұл дәстүр Германия мен Испанияда да белгілі дәрежеде таралғанымен, іс жүзінде Италияның монополиясына айналды және XVIII-XIX ғасырларға дейін

гүлденуін жалғастырды. Негізгі ерекшелігі кастраттардың ерекше тыныс бақылауы мен ұзақ жаттығулары олардың вокал икемділігін, legato жеңілдігін және жұмсақ дыбыс шегін қалыптастырды. Олар «тынысқа сүйеніп ән айту» қағидасын дамытты, бұл әдісті итальяндық педагогтар Този мен Манчини насихаттаған. Осылайша, кастраттар дәуірі белгілі бір мағынада «ән айту машинасының» пайда болуын білдірді: мақсат - баланың дауыс қасиеттерін ересек адам денесінде сақтау және дамыту болды. Бұл вокал регистрлеріне де үлкен әсер етті. Баланың кеуде регистрі әйел сопраносына қарағанда әлдеқайда көп нотаны қамтыды, бұл дыбыстың қуаты мен толықтығын арттырды.

Флоренциялық камератадан бастау алған вокалдық идеал XVII-XVIII ғасырларда **belcanto** («әдемі ән айту») дәстүріне айналды[61]. Бұл стильдің негізгі талаптары арасында таза интонация, дауыс сапасының жетілдірілуі, регистрлердің теңестірілуі, икемділік пен виртуоздық сияқты сипаттарын атап өту қажет. XVII-XVIII ғасырларда Италияда қалыптасқан belcanto дәстүрі вокал техникасының кәсіби жүйеге айналуындағы шешуші кезең болды. Бұл мектеп дыбыстың еркіндігі, тыныстың табиғилығы, кантиленалық әуезділік, дауыс біркелкілігі сияқты принциптерге негізделді. Belcanto әдістері қазіргі вокал педагогикасының іргетасы ретінде қарастырылады.

Батыста григориан хоралы еуропалық вокалдық техниканың негізін қалады: бір дауыс, таза интонация. Нотация жүйесінің пайда болуы техниканы жазбаша фиксациялауға мүмкіндік берді -бұл оның стандарттануын тездетті. Полифонияның дамуымен техникалық талаптар күрделене түсті, ал XVII-XVIII ғасырлардағы итальяндық бельканто мектебі осы сызықтың шыңы болды: дауыс физиологиясын максималды жетілдіру, регистрлік икемділік, тембрлік толықтық. Бель канто техниканы алғаш рет дербес зерттеу нысанына айналдырды -оның оқулықтары, мектептері, теориялық негіздері пайда болды. Кейін орыс вокал мектебі осы еуропалық сызықты қабылдап, XIX ғасырда академиялық стандарт ретінде институционалданды.

Шығыста мақам жүйесі түркі-арабтық вокалдық дәстүрдің теориялық негізін қалыптастырды. Мақам -тек ладты интонациялық жүйе емес, ол орындаушының импровизациялық еркіндігіне кеңістік беретін семантикалық жүйе. Бұл жүйеде вокалдық техниканың мақсаты еуропалық сызықтан түбегейлі өзгеше: дауысты «тазалау» немесе «жетілдіру» емес, оны мақамның рухани-эмоционалдық кеңістігімен үйлестіру. Осы жүйенің маңызы -ол вокалдық техниканың екі түрлі концептуалдану логикасын туғызды. Батыс сызығында техника прогрессивтік жетілдіру логикасымен дамыды: жақсырақ техника -анығырақ дыбыс, кеңірек диапазон, мінсіздеу форма. Шығыс сызығында техника органикалық бірлік логикасымен дамыды: техника - семантикадан бөлінбейді, орындаушы мен мазмұн - бір тұтас.

Үшінші тұрақ – институционализация арқылы экспанция (колониалдық иерархия).

XIX-XX ғасырларда еуропалық академиялық вокал мектебі жаһандық экспансия жасады. Уақыт жылжыған сайын, ән айту дауысына қойылатын

экспрессивтік талаптар итальяндық мектептің техникалық идеалдары болжаған шектен асып түсті. Джузеппе Верди және кейінірек Рихард Вагнер сияқты композиторлар әншілерден үлкенірек оркестрлердің үстінен естілуін, драмалық шиеленіске толы декламацияны ұзақ сақтауды және сәндік әшекейлеу жеткіліксіз болатын психологиялық тұрғыдан күрделі кейіпкерлерді сомдауды талап етті, яғни қойылатын талап өзгерді: бельканто драмалық экспрессияны вокалдық сұлулықтың үстемдігіне бағындырса, қалыптасып келе жатқан романтикалық опера дауыстың ішкі эмоциялық шындықтың құралына айналуын талап етті. Бұл қайта бағдарлану белькантоны жойған жоқ; керісінше, оны жаңа контекстке енгізді, оның педагогикалық сөздігін - тынысты басқару, легато желісі, регистрлерді біріктіру - енді сәндік әсемдікке емес, драмалық қарқындылыққа бағытталған өзгертілген техникалық жүйеге сiңiрiлдi.

Осылайша, ұлттық вокал мектептері қалыптаса бастады. Неміс вокал дәстүрі музыкалық мәтіннің мазмұндық тереңдігіне және драмалық экспрессияға басымдық берді. Бұл вокал педагогикасына вокалды тек дыбыстық емес, интеллектуалдық процесс ретінде қарастыруды талап етті. И.Лой [62] пікірінше неміс ұлттық вокал дәстүрінің алғашқы белгілері XVII ғасырдың соңында И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт және Л. В. Бетховен шығармаларында байқалғанымен, оның дербес вокалдық жүйе ретінде толық қалыптасуы XIX ғасырдың ортасына сәйкес келеді. Неміс вокал мектебінің негізін салушы ретінде Фридрих Шмидт (1812-1884) және оның педагогикалық жүйесі аталады. Шмидт әдістемесіне сәйкес, ән айту барысында тыныс кеуде арқылы алынуы, ауыздың кең ашылуы және тілдің жалпақ күйде төменгі тістердің түбіне тірелуі талап етіледі. Ол дауысты арнайы «жабу» тәсілін қолдамай, керісінше резонаторлардың тиімді жұмысын басты фактор ретінде қарастырды. Мұндай тәсілдің мақсаты - қуатты вагнерлік оркестр сүйемелдеуі жағдайында да әншінің дауысының анық естілуін қамтамасыз ету болды.

Неміс вокал мектебінің көптеген өкілдерінің педагогикалық тәжірибесі дәстүрлі неміс вокалдық принциптеріне негізделген. Бұл мектепке тән негізгі ерекшеліктерге мыналар жатады:

- вибрациясы аз, аспаптық сипаттағы жинақы дыбыс;
- дыбысты резонаторлар арқылы «маска» аймағына бағыттау;
- көмейдің тұрақты төмен позициясы;
- құрсақ бұлшықеттері белсенді қатысатын төмен тыныс түрі;
- оқытуда жабық дауысты дыбыстарды қолдану;
- резонаторлық сезімді қалыптастыру үшін сонор дыбыстарды пайдалану;
- дауыссыз және дауысты дыбыстарды біріктіретін арнайы жаттығулар кешені;
- алдымен орта диапазонда оптималды дыбысты қалыптастырып, кейін толық диапазонды дамыту.

Неміс тілінің артикуляциялық ерекшеліктері, әсіресе сөздердің жиі дауыссыз дыбыстармен аяқталуы, ән айту процесін күрделендіреді. Осы ерекшелікке байланысты неміс вокал мектебінің көрнекті өкілі Лилли Леман артикуляция мен дикцияны жетілдіру үшін тұрақты және жүйелі жаттығулар жүргізудің маңызын атап өткен. Ән айту кезіндегі дене қалпына қатысты педагогтар орындаушының денесі еркін әрі тік болуы қажет деп есептейді. Генрих Панофканың пікірінше, әнші кернеусіз тұзу тұрып, кеудесін алға, иықтарын артқа ұстауы тиіс [63]. Тыныс алу техникасының дамуы басқа вокал мектептерімен ұқсас эволюциялық жолдан өтті. Мысалы, Ю. Гей кеуделік тынысты қолдаса, Италия мектебінің ықпалында болған Ю. Штокгаузен төменгі қабырғалық-диафрагмалық тынысты тиімді деп санады. Ал XIX ғасырдың соңында Фердинанд Зибер әншілік тыныстың негізі ретінде құрсақтық тынысты ең дұрыс әдіс ретінде сипаттады [63]. Неміс вокал мектебінде көмейдің төмен әрі еркін орналасуы маңызды талаптардың бірі болып табылады. Штокгаузен көмей жағдайын қысылусыз, табиғи және терең орналасқан күй ретінде түсіндіреді [63, 13 б.]. Тіл мен ауыздың орналасуына қатысты Шмидт пен Гей ұқсас талаптар қояды: тіл жалпақ күйде жатуы, оның ұшы төменгі тістерге тірелуі және ауыздың кең ашылуы қажет. Леман тілдің көмейге қысым түсірмеуін басты шарт деп санайды, себебі бұл жағдайда көмей табиғи түрде төмен орналасады. Сонымен қатар ол еріндердің қозғалысы мен икемділігіне ерекше мән беріп, оларды соңғы резонаторлық элемент ретінде сипаттаған [63].

Неміс вокал мектебінің маңызды ерекшеліктерінің бірі - вокал регистрлерін біріктіру принципі. Мұндай тәсіл ғана дауысқа аспаптық біртұтас сипат береді деп есептеледі. Леман кеуде, орта және бас дауысын ажыратқанымен, олардың айқын бөлінуі дұрыс техниканың жоқтығын көрсетеді деп санаған. Сондықтан регистрлер арасындағы айырмашылық толық тегістелуі тиіс. Осы тұрғыдан алғанда, Л. Леман итальяндық әнші Энрико Карузо сияқты аралас дауыс (mixed voice) принципін қолдап, регистрлердің анық бөлінуіне қарсы шыққан және «регистр» терминін қолданудың өзін шартты ұғым ретінде қарастырған [63, 113 б.].

Вокал педагогикасының эмпирикалық тәжірибеден ғылыми әдіске көшу кезеңін М.Гарсияның еңбектері айқындайды. XIX ғасырдағы вокалдық өнердің ғылыми негізде зерттеле бастауы испан әншісі, педагог және зерттеуші Мануэль Гарсия II (1805-1906) есімімен тығыз байланысты. Ол бельканто дәстүрін сақтай отырып, ән айту техникасын алғаш рет физиология, акустика және тәжірибелік бақылау тұрғысынан жүйелі түрде қарастырған ғалымдардың бірі болып саналады. Оның басты жаңалығы - ән айту құбылысын тек көркемдік тәжірибе ретінде емес, адам ағзасының нақты физиологиялық қызметімен байланысты зерттеуінде болды. Ол дауыс қалыптастыру үдерісін көмейдің анатомиялық жұмысы, тыныс алу механизмі және дыбыс резонансы арқылы түсіндіруге ұмтылды.

Осы тұрғыдан алғанда, М.Гарсия вокал өнерінде дәстүр мен ғылымды біріктірген тұлға ретінде қарастырылады. Гарсияның ғылымға қосқан ең

маңызды жаңалығы – 1854 жылы ларингоскопты жетілдіріп, тірі адамның көмейін ән айту кезінде бақылауы болды. Бұл жаңалық вокал педагогикасында төңкеріс жасады, себебі алғаш рет дыбыс түзілу процесі тікелей визуалды түрде зерттелді. Осы бақылаулардың нәтижесінде ол дыбыс басталуы, дауыс қатпарларының жабылуы, тыныс қысымы және артикуляциялық механизмдердің өзара байланысын ғылыми тұрғыдан сипаттады.

Ғалымның зерттеулерінде ерекше орын алатын ұғымдардың бірі - *coup de la glotte* («глоттистегі соққы») әдісі. Гарсия бұл термин арқылы дыбыстың анық әрі дәл басталуын қамтамасыз ететін дауыс қатпарларының үйлесімді жабылуын түсіндірді. Оның пікірінше, дұрыс вокалдық дыбыс, тыныс ағыны мен көмей қозғалысының дәл координациясы нәтижесінде пайда болады. Бұл қағида кейінгі вокалдық педагогикада дыбыс атакаларын (onset) зерттеудің негізіне айналды. Париж консерваториясында профессор ретінде қызмет атқара отырып, М.Гарсия италиялық бельканто дәстүрін ғылыми түсіндірмелермен толықтырды. Ол вокал техникасын тек эстетикалық категория емес, басқарылатын физиологиялық процесс ретінде қарастырды[64]. Осылайша, оның әдістемесі орындаушылық тәжірибе мен ғылыми талдауды біріктірген кешенді педагогикалық жүйеге айналды.

Романтизм дәуірінің вокалдық эстетикасының қайта бағдарлануы өз ішінде шешілмейтін қайшылықты алып жүрді[65]. Романтизм идеалы эмоциялық шынайылықты көркемдік құндылықтың ең жоғарғы өлшемі ретінде қарастырды, алайда бұл идеал жүзеге асқан опералық инфрақұрылым әлі де итальяндық және біртіндеп неміс институционалдық үлгілерінің ықпалында болды. Осы логика XIX ғасырдың екінші жартысында және XX ғасыр бойында ұлттық опера мектептерінің қалыптасуына түрткі болды[66]. Композиторлар мен педагогтар халықтық әуендік материалды, ладтық жүйелерді және жергілікті вокалдық әшекейлеуді композиция мен оқыту жүйесіне жүйелі түрде енгізе бастады. Мысалы, орыс ұлттық операсы, француз ұлттық операсы және басқа да ұлттық опера мектептері өз тілдері мен ұлттық музыка ерекшеліктеріне негізделіп құрыла бастады. Нәтижесінде романтикалық дәстүрден бас тарту емес, керісінше оның көбейіп, әртүрлі орталықтарға таралуы орын алды - олардың әрқайсысы романтикалық ұстанымды сақтай отырып, оны нақты бір мәдени және тілдік негізде орнықтыра отырып, экспанция, яғни мәдени колонизацияға бет бұрды.

Орыс консерватория жүйесі арқылы Орталық Азияға жеткен бұл экспансия вокалдық техниканы екі деңгейлі иерархияға бөлді: академиялық техника -«жалғыз заңды стандарт», дәстүрлі техника -«этникалық реликт». Саидтың постколониялық теориясы тұрғысынан [33] бұл иерархия вокалдық техниканы «шығыстандыру» -оны экзотикаландыру және музейлендіру - логикасын іске асырды. Қазақ вокалдық дәстүрі осы процесте субалтерн жағдайына түсті: ол сақталды, бірақ «дамымаған» немесе «архаикалық» деп белгіленді.

Осы тарихи жол вокалдық техниканың концептуалдануының маңызды парадоксын ашады: ол неғұрлым институционалданған сайын, соғұрлым

өзінің бастапқы семантикалық мазмұнынан алшақтай берді. Бель канто мектебінің жетілген техникасы дауыстың физиологиялық мүмкіндіктерін максималды ашқанымен, оның мәдени код ретіндегі қызметін бірте-бірте екінші орынға ығыстырды.

Концептуалдық синтез: вокалдық техника -мәдени код

Осы антропологиялық алғышарт пен тарихи типологиядан шығатын синтез мынадай: вокалдық техника -физиологиялық дағды мен мәдени семантиканың тарихи синтезі. Бұл синтезді ең толық ашқан ғалым Мерриам болды. Оның «music in culture» парадигмасы [4, 6 б.] музыкалық техниканы оның мәдени контекстінен бөлуге болмайтынын негіздейді: техника тек «қалай орындалады» деген сұраққа жауап бермейді, ол «не үшін», «кім үшін», «қандай мәдени шындықта» деген сұрақтарға да жауап береді.

Осы тұрғыдан алғанда вокалдық техниканың концептуалдануы үш деңгейден тұрады.

- Бірінші деңгей - физиологиялық: дауысты басқарудың нейромускулярлық механизмдері, тыныс алу жүйесі, резонатор кеңістіктері. Бұл деңгей барлық вокалдық жүйелерде бірдей биологиялық негіз болып табылады.
- Екінші деңгей - эстетикалық: нақты мәдени контекстте қалыптасқан дыбыстық идеал, яғни «дұрыс» немесе «сұлу» дыбыстың мәдени критерийлері. Бұл деңгейде далалық эстетика мен бель канто арасындағы айырмашылық жатыр.
- Үшінші деңгей - семантикалық: техника арқылы тасымалданатын мәдени мағыналар, ұжымдық жад, бірегейлік, тарихи сана-бәрі осы деңгейде жатыр.

Осы үш деңгейдің бірлігі вокалдық техниканы *концепт* ретінде анықтайды. Концепт ретінде вокалдық техника -дауысты басқарудың физиологиялық механизмдері мен мәдени эстетикалық нормалардың тарихи синтезі нәтижесінде қалыптасқан, мәдени кодты тасымалдайтын орындаушылық жүйе. Бұл анықтаманың аналитикалық күші мынада: ол «модификация» процесін физиологиялық деңгейде ғана емес, сонымен қатар эстетикалық және семантикалық деңгейде де талдауға мүмкіндік береді: қандай мәдени код сақталды, қандай мағына трансформацияланды.

1.2 Модификация поп-вокалдық орындаушылықтың эволюциялық факторы ретінде

Батыс музыкасында Ағартушылық дәуірінен кейін қалыптасқан нормативтік жүйенің - тоналдылық, академиялық дыбыс шығару стандарты - ыдырауы поп вокалдық орындаушылықтағы модификация үдерісінің алғашқы эволюциялық серпінін тудырды. Норманың бұзылуы кемшілік ретінде емес, жаңа эстетикалық мүмкіндіктің қайнар көзі ретінде қабылданған осы тарихи бетбұрыс поп вокалдық техниканың дамуына тікелей алғышарт жасады. Коненнің тұжырымы бойынша, еуропалық және еуропалық емес музыкалық жүйелердің Америкадағы үйлесімі ХХ ғасырда бүкіл әлемдік поп мәдениетінің «үшінші қабатын» қалыптастырды [36, 64 б.].

Модификация эволюциялық фактор ретінде поп орындаушылыққа ХХ ғасырдың бірінші жартысында АҚШ поп вокалының негізін қалаған Луи Армстронг, Билли Холидей, Элла Фицджеральд сынды орындаушылар арқылы академиялық вокал техникасын, блюз интонациясын, джаздық импровизацияны және афроамерикандық ауызша дәстүрді бір-бірімен ұштастыра отырып, мүлдем жаңа стиль жасауында қалыптасты. Жалпы, стиль - көркемдік үдерістің өзегі әрі қозғаушы күші. Ол суреткерді өнер дамуының арнасына бағыттап, дәстүрдің жаңа деңгейде жалғасуына ықпал етеді және әртүрлі дәуірлер өнерінің өзара байланысын қамтамасыз етеді [37]. Демек, поп вокалының «бастапқы нүктесі» деп есептелетін нәрсенің өзі бірнеше дәстүрдің бір-бірін модификациялауының нәтижесі болып табылады. Бұл тұжырым поп вокалдық өнерді классикалық немесе фольклорлық дәстүрлерден туындаған қосалқы форма ретінде емес, модификация процесінің тікелей туындысы ретінде, яғни оның генетикалық коды ретінде қарастыруға теориялық негіз береді.

Осы орайда, Луи Армстронгтің орындаушылығы бұл тезистің ең айқын дәлелі болып табылады: Бразерстің талдауы бойынша, Армстронг афроамерикандық музыкалық дәстүрдің интонациялық және ырғақтық жүйесін еуропалық гармониялық құрылымға енгізу арқылы скэт техникасын қалыптастырды. Бұл поп вокалдық орындаушылықтағы модификацияның классикалық үлгісі: бар дәстүрді жоқ қылмай, оны жаңа мәдени контекстте түрлендіру арқылы сапалық жаңалық тудыру [67]. Дәл осы өзгерісті Т. Адорно мәдениет индустриясының ескі мен жаңаны біріктіру арқылы жаңа сапаға ие болатынын атап өткенде [68, 98 б.], ол модификацияның эволюциялық табиғатын, яғни, поп-вокалдық өнердің тіршілік ету механизмін сипаттаған болатын. Осылайша, модернизм кезеңі поп вокалдық орындаушылықта модификацияның эволюциялық фактор ретіндегі рөлін бекіткен тарихи тұғыр болды: техниканың өзгеруі стихиялық емес, мәдени-тарихи логикаға бағынатын, дәстүр мен жаңашылдықтың үздіксіз диалогынан туындайтын эволюциялық процесс екені осы кезеңде айқын көрінді.

Ал, Бирмингем мектебінің өкілдері Стюарт Холл мен Рэймонд Уильямс, бұл көзқарасты қайта қарап, мәдени индустрияны жаппай мәдениет үшін күрес алаңы ретінде қарастырды [69, 3 б.]. Холлдың пікірінше, тілді және

символиканы қолдану арқылы мәдениетті әлеуметтік өндіріс ретінде түсіну адамдардың өз дәуірінің символдарымен әрекеттесіп, жеке сәйкестіктерін қалай жасайтынын көрсетеді. Мәдени идентификация - бұл бір мезгілде болмыс пен қалыптасу процесі. Ол өткенмен байланысты, бірақ болашаққа да тиесілі. Идентификациялардың өз тарихы болғанымен, олар уақыт пен кеңістікте бекітілген емес, керісінше, тарих, мәдениет және биліктің ықпалымен үнемі өзгеріп отырады. Дәл осы икемділік пен өзгерістерге ашықтық оларды трансформациялауға мүмкіндік береді. Бұл идентификациялар сыртқы ықпалдарға, қоғамдық қозғалыстарға және ішкі өзгерістерге бейім. Холл адамдарды «кодталатын әрі кодтайтын агенттер» деп санап[69, 4 б.] өзін-өзі декодтау процесі әлемді қабылдауды тұрақтыдан өзгеріске ұмтылатын қалыпқа айналдыратынын атап өтті.

Поп музыка туындыларының мұндай әлеуметтік функциясын зерттеген Фриц бұл музыканың басқа өнер туындылармен салыстырғанда тікелей тәжірибе қалыптастыратынын байқаған. Яғни, поп музыка туындыларын тыңдау арқылы, адамзат баласы бұл музыкаға өз көзқарасын көрсете алады, ал музыканың жоғарғы музыка немесе төмен музыка деп сұрыпталуын зерттей келе музыканың әртүрлі түрлері әртүрлі музыкалық біртектілікті қалыптастыруы мүмкін, басқаша айтқанда жоғары және төмен музыка мәдениет арасындағы айырмашылық әртүрлі (әлеуметтік-таптық) талғамдардың себебі емес, керісінше әртүрлі (әлеуметтік-таптық) әлеуметтік әрекеттердің нәтижесі болып табылады деп түйіндейді[70, 112 б.].

Модернизм дәуірі вокалдық техника модификациясының ең қарқынды кезеңі болды, алайда бұл қарқындылық прогрестің таза желісі емес, терең мәдени қайшылықтардың өнімі. Флойд[71] мәліметіне сәйкес, Пол Гилройдың «Қара Атлантика» («The Black Atlantic») концепциясында осы қайшылықты айрықша нақтылықпен ашады: ағартушылық идеялары еркіндік пен прогресті дәріптеген сол кезеңде отаршылдық та қатар өмір сүрді, ал дәл осы қайшылық жаңа мәдени формалардың, соның ішінде, вокалдық жанрлардың туу алаңына айналды. Гилройдың моделі бойынша диаспоралық мәдениет дәстүрлі (pre-modern), заманауи (modern), батыстық және батыстық емес элементтерді бір уақытта синтездей отырып, қосарлы табиғат феноменін тудырады; регги, блюз, соул сияқты жанрлар дәл осы қосарлылықтан нәр алып, бір жағынан дәстүрге сүйене отырып, екінші жағынан мүлдем жаңа субмәдениеттердің негізіне айналды. Осылайша, диаспоралар өз дыбысын жаһандық кеңістікте естірте бастады - мәдени иемдену (appropriation) мен синкретизм арқылы емес, ішкі шығармашылық қосарлылықтан туған органикалық синтез арқылы көрсетілді. Яғни, модернизм кезіндегі вокалдық модификация - жоғалту немесе сіңіп кету емес, «аралық кеңістіктің» өнімді мәдени стратегиясы болды. Басқаша айтқанда, қаранәсілді музыканттар африкалық тамырына назар аударып, модификация арқылы жаңа стильді туғызу арқылы танымал музыканың жаһандық сипат алуына үлес қосты, себебі әр халықтың рухани мұрасы болып саналатын музыка ғана өнердегі алуандықтың бастауында тұрды. Мысалы, Флойд «ring shout» (АҚШ-та Батыс Үндістаннан келген

африкалық құлдар арасында байқалған топтық діни-ритуалдық әрекет) көптеген музыкалық стильдердің негізі болды деп есептейді [71, 6 б.]. Бұл дін, блюз және джаз арасындағы байланысты қарастырғанда маңызды.

Блюздің тағы бір маңызды алғышарты - *spiritual* (діни әндер) болды. Олардың арасында көптеген ұқсастықтар бар, соның ішінде адам жағдайына қатысты сағыныш пен мұңды білдіретін экспрессия. Осыған байланысты бұл екі форма бір-бірімен қабысып, кейде бірдей құбылыс ретінде қабылдануы мүмкін, ал афроамерикалық ән айтуға тән «айқайлар» екеуінде де кездеседі. Сол сияқты, шығу тегі мәселесіне қатысты Д.Кюзик госпел музыкасы «блюздің, кантридің, қазіргі госпелдің және рок-н-роллдың тамырларын қамтиды» деп санайды [72, 49 б.]. Осылайша, дін мен зайырлының жалпы түрде араласуы арқылы экспрессивті әрі шығармашылық формалар қалыптасқан. Демек, әртүрлі ритуал музыкасының араласуы арқылы, яғни модификация көмегімен екінші(вторичная) форма түзу арқылы жаңа стильдер қалыптасқан.

Зерттеуші Дон Ватсонның(Watson) «People Get Ready!» еңбегінде көрсетілгендей, ырғақ - Африканың дүниеге берген ең бай сыйы. Бұл ырғақ «ағаш пен ағаштың, алақан мен алақанның дыбысы» - қанды жеделдетіп, аяқты тыпырлататын анықталмас соққы [73, 1 б.]. Дәл осы ырғақтық импульс батыс музыкасының ең ірі экспорттық жанрларына - спиричуэлге, блюзге, джазға және рок-н-роллға негіз болды. Себебі спиричуэл жанрының вокалдық поп музыкасына берген ең маңызды мұрасы - оның кодификацияланған эмоционалдық тілі.

Джеймс Уэлдон Джонсонның мәліметіне сәйкес, спиричуэлде сауатсыз құлға арман ету еркіндігі берілді: «Ол өзінің үмітсіздігін жеткізді және жеңісін болжады» [74, 2 б.]. Спиричуэл - жай дін музыкасы емес, ол зорлық-зомбылықтың астында қалыптасқан шифрланған мәдени мәтін. Осы мәтіндерде қолданылған иірімдер, белгілі бір дәрежеде, афроамерикандық вокал техникаларының модификациясы арқылы заманауи вокалды дамытты.

Алан Ломакс[35] сипаттаған афроамерикалық «surge-singing» (толқынды ән айту) техникасы госпелдың вокалдық ерекшелігін нақты белгілейді: «Дауыстарды біріктіретін негізгі элемент - ырғақ, яғни, қара нәсілдің толқынды әнінде (және олардың барлық музыкасында) үздіксіз жүретін тұрақты пульсациялық ритм» [35, 71 б.]. Бұл ырғақтық ұйымдасуы принципі кейіннен модернистік поп вокалдағы groove эстетикасының негізіне айналды.

Госпел вокалының модернистік поп вокалға берген негізгі техникалық-эстетикалық элементтерін жүйелеуге болады.

- Біріншіден, call-and-response (сұрақ-жауап) принципі: солист пен хор арасындағы диалог кейіннен поп жанрда солист пен бэк-вокал арасындағы диалогқа, сондай-ақ аудитория-орындаушы диалогына эволюцияланды.

- Екіншіден, мелизматикалық орнаментация: Арета Франклин, Уитни Хьюстон сияқты поп дивалардың «guns» (мелизматикалық жүгірістер) техникасы тікелей госпел традициясынан келеді.

- Үшіншіден, дауыстың модальдық пайдаланылуы: «chest voice» (кеуде дауысы) мен «head voice» (бас дауысы) арасындағы драмалық ауысу - госпелде азаттыққа, жоғалтуға, Құдайға деген эмоциялық қатынастың дыбыстық коды болды; поп вокалда бұл ауысу эмоционалдық кульминацияны белгілейтін риторикалық құралға айналды.

Чарльз Фокстың афроамерикалық музыка туралы айтқан метафорасы осы үдерісті нақты суреттейді: «Еуропалық музыка соборға ұқсайды - айқын айқындалған құрылым; ал африкалық музыка өзенге ұқсайды - аяқталмаған әсерді береді» [74, 33 б.]. Госпелдың поп-вокалға берген жаңалығы дәл осы аяқталмағандығы, яғни вокалдық мәтіннің импровизациялық икемділігі мен эмоционалдық шексіздігі болды.

Модернизм кезеңінде (шамамен 1920-1960 жж.) госпел музыкасы екі параллель үдерісті бастан кешірді: жеке жанр ретінде институцияландыру және поп музыкасына вокалдық матрица беру. Бұл кезеңде Томас Дорси «қазіргі госпелдің атасы» ретінде танылып, блюздің эмоционалдық тілі мен спиричуэлдің рухани мазмұнын синтездеді. Атап айтқанда, Дорсидің «Take My Hand, Precious Lord» (1932) туындысы вокалдық экспрессияның жаңа канонын белгіледі, себебі жай діни мазмұн емес, жеке азапты ортақ азапқа айналдырған универсалдылықты бейнеледі.

Джаз-поп вокал байланысын талдауда назар аударатын тағы бір маңызды сәт Эрли мен Монсонның вокалдың джаздағы ерекше позициясы туралы тұжырымдары. Авторлар атап өткендей: «Ән айтушылар джазды танымал етті, бірақ музыка негізінен аспаптық болып саналады. Ән айтушылардың басым көпшілігі Билли Холидей, Элла Фицджеральд сияқты әйелдер болғандықтан, ерлердің біржақты пікірі бізге бұл музыканы дұрыс емес бағыттан қарауға мәжбүр етті» [75, 7 б.]. Бұл байқау вокалдың госпелден джазға өту процесінде пайда болған гендерлік иерархияны ашып береді: госпелде вокал - бастапқы, орталық, теологиялық тұрғыдан маңызды форма; джазда ол «танымал еткен, бірақ маргинализацияланған» форма; ал поп вокалда ол қайтадан орталыққа оралады. Бұл циклдік эволюция вокалдық субъектіліктің мәдени-тарихи баяндамасын ұсынады.

Сонымен қатар, Уотсонның тарихи анализі азаматтық қозғалыс кезеңін айрықша белгілейді: 1957-62 жылдардағы Interstate Commerce Commission сегрегацияға қарсы шешімдерден бастап, 1963 жылғы Вашингтон маршы мен 1964 жылғы Миссисипи бостандық жазына дейін - спиричуэл мен госпел саяси өзгерістің акустикалық қозғаушысы болды деп баяндайды [75, 7 б.]. Бұл контекст вокалдық дыбысқа саяси-мәдени салмақ қосты: ән айту жай өнер емес, ол азаттық актісі болды.

Жоғарыда, қара нәсілділердің музыкалық феноменінің саяси және әлеуметтік тұстарын қарастырдық, бұл біздің таңдаған ғылыми ұстанымызға сай, енді нақты музыкалық параметрлер (ырғақ, интонация және семантикалық бірліктер, яғни одағай) аясында қарастырамыз.

Модификация поп-орындаушылықтың эволюциялық факторы ретінде ырғақ тұрғысынан да зерттелді. Атап айтқанда, зерттеуші Симха Аромның

«African Polyphony and Polyrhythm» [76] еңбегі африкалық ырғақтық жүйенің ең жүйелі академиялық сипаттамасын ұсынады. Аром мәліметінше, африкалық полиритмия - бұл «бір мезгілде қарама-қайшы ритмдердің бірігіп жұмыс істеуі», әрі ол кездейсоқ немесе интуитивтік емес; ол «грамматикалық жүйеге» ұқсас ішкі заңдылықтарға бағынады [76, 23 б.]. Осы жүйенің поп форматта «жоғалып кетуі» емес, жасырын сақталуы афроамерикалық поп музыкасының ең маңызды тарихи феномені болып табылады.

Джефф Прессингтің «Black Atlantic Rhythm» (2002) атты зерттеуі осы феноменді трансмәдени тұрғыдан дәлелдейді. Дж. Прессинг бойынша африкалық ырғақтық жүйе Атланта арқылы өтіп, жаңа мәдени ортада өзінің «есептеулік негізін» (computational foundation) сақтады, яғни ритмдік ойлаудың терең логикасы сақталды, тек оның сыртқы көрінісі ғана батыс өлшеміне (метр) бейімделді [77, 285 б.]. Бұл «жасырын полиритмия» феномені синкопа, off-beat және swing арқылы анықталады. Поп-орындаушылық контекстінде бұл академиялық тұжырымдар маңызды әдістемелік қорытынды береді: ырғақтық жүйе еуропалық 4/4 өлшеміне сыйғызылмады, ол оның ішінде жаңа микроритмдік тілді тудырды. Бұл туралы Вики Монсонның «Saying Something»[78] еңбегінде джаз орындаушылығы талданғанда осы микроритмдік диалог - «ритмдік сөйлесу» - топтық импровизацияның негізгі механизмі ретінде анықталады. Яғни Неттлдің[3] инвариантты ядро - айнымалы компонент дихотомиясы бұл жерде жұмыс жасап тұр.

Ал интонациялық тұрғыда бұл мәселе афроамерикалық поп эволюциясының ең зерттелген аспектілерінің бірі. Герхард Кубиктің «Africa and the Blues» атты еңбегінде «blue notes» феноменінің генезисі африкалық «just intonation» жүйесімен байланысы академиялық деңгейде дәлелденеді. Ол «блюздің көпшілігі – екі кең эн дәстүрінің кеңеюі мен бірігуі: мелизм, толқынды интонация, пентатоникалық шеңберде дыбыс тұрақсыздығы» деп есептейді[79]. С. В. Cutting-тің 2019 жылғы «Microtonal Analysis of Blue Notes and the Blues Scale» зерттеуінде бұл дыбыстарды микротональды тұрғыдан нақты өлшейді: «blue notes» - батыс 12 тон температураcында жоқ үш микротональды дыбысты құрайды [80]. Осы зерттеу маңызды қорытынды береді: поп музыкасы африкалық микротональды интонацияны «қате» ретінде жоймады, оны көркемдік-эстетикалық ерекшелік ретінде қабылдап, стильдің негізгі маркеріне айналдырды. Осылайша, Бхабха[36] «үшінші кеңістігі» орын алды.

Сонымен қатар, африкалық әндерде де одағай секілді семантикалық бірліктер кездеседі. Одағайлық вокализдің музыкалық функциясы этномузыкалогия ғылымында «паравербальды коммуникация» (paraverbal communication) концептісімен зерттеледі. Мерриам «музыкалық мінез-құлық» (musical behavior) теориясында вокалды одағайларды «сөздік мәтіннен тыс, бірақ музыкалық семантикаға кіретін» элемент ретінде анықтайды [4, 187 б.]. Бұл анықтама қазақ әніндегі «ай», «ой», «дүние-ай» одағайларының музыкалық функциясын теориялық тұрғыдан нақтылайды: олар жай

эмоционалдық қосымша емес, олар вокалдық тілдің субвербальды семантикалық қабаты.

Уотсонның госпелдарда кездесетін «Hallelujah», «Yes Lord», «Amen» сияқты одағайлары туралы бақылауы осы теориялық тұжырымды нақты мысалмен растайды: «бүгінгі госпел музыкасының не екені және не болып жатқаны - афроамерикалық музыканың үздіксіз дамуының бөлігі» [73, 62 б.]. Одағай сол дамудың бастапқы нүктесінен соңғы нүктесіне дейін сақталып келеді және бұл сақталу кездейсоқ емес, ол вокалдық тілдің мәдени жады. Осылайша, эмансипация(азат болу) үдерісінің практикалық көрінісін құрайды.

Поп форматта одағайдың орны екі стратегиялық тұрғыдан анықталады. Бірінші стратегия - вокализ функциясы: батыс попындағы «ooh», «yeah», «hey» вокализдері дәл осы функцияны атқарады. Монсонның «Freedom Sounds»[81] еңбегінде джаздағы вокалдық экспрессия талданғанда одағайлар «аффектілік кодтар» ретінде анықталады - мәтіні жоқ, бірақ эмоциялық жүктемесі жоғары семантикалық бірліктер. Қазақтың «ай» одағайы дәл осы нишада жұмыс істей алады: тыңдаушы мағынын білмесе де, эмоцияны тікелей қабылдайды.

Екінші стратегия – құрылымдық позиция: шумақ пен қайырма арасындағы «bridge» бөлімінде немесе қайырманың кульминациялық нүктесінде одағай вокалдық апогей ретінде орналасады. Бхабханың гибриділік теориясы бойынша, одағайды құрылымдық элемент ретінде пайдалану – оны «мимикрия» деңгейінен асырып, «Үшінші кеңістіктің» толыққанды мазмұны деңгейіне жеткізеді [36, 64 б.].

Жоғарыда жүйеленген ақпаратты қорыта келе, госпелдың афроамерикалық поп-вокалына берген мұрасын үш деңгейге бөліп қарастыруға болады:

- Техникалық деңгейде: мелизматика, шақыру-жауап беру (call-and-response) және ритмдік пульсация.

- Эстетикалық деңгейде: вокалдың сезімдік шынайылығы, «raw emotion» (шикі эмоция) принципі, аудиторияны ортақ тәжірибеге тарту функциясы.

- Идеологиялық деңгейде: азаттық, қарсылық, тірліктің музыкалық тілі.

Дитрих Бонхоффердің теологиялық бағасы осы синтезді мәдениеттанымдық деңгейге көтереді: ол спиричуэлдерді афроамерикандықтардың христиандыққа қосқан «ең ықпалды үлесі» деп атады [81, 7 б.]. Осы жұмыста В.Дюбуа сипаттағандай, «африкандық халық әні - ырғақты, ырымшыл дыбыс - бүгін жай америкалық музыка ретінде ғана емес, осы жағалауда туған адамзат тәжірибесінің ең сұлу көрінісі ретінде тұр» [75, 8 б.]. Осы «адамзат тәжірибесінің ең сұлу көрінісі» деген формула поп-вокалдың функциясын анықтайды: ол жеке дыбыс емес, ол мәдени жады мен ұжымдық субъектіліктің дыбыстық архиві.

Бруно Неттлдің музыкалық өзгеріс теориясы осы тарихи бақылауларды жалпы этномусикологиялық заңдылық деңгейіне көтереді. Неттлдің «The Study of Ethnomusicology» еңбегінде дәстүрлі музыкалық жүйенің жаңа мәдени

контекстпен диалогы «музыкалық өзгеріс» (musical change) - тіршіліктің бұзылуы емес, эволюциялық жаңару механизмі ретінде анықталады [3, 272 б.]. Неттл үшін маңыздысы - өзгерістің сыртқы мәжбүрлеуден емес, ішкі мәдени динамикадан туындайтын жағдайы: мұндай өзгеріс дәстүрдің жаңа акустикалық, эстетикалық және әлеуметтік контексттерге бейімделуінің белгісі. Афроамерикалық вокалдық мәдениеттің модернизм дәуіріндегі трансформациясы дәл осы ішкі динамиканың ең айғақты үлгісі: граммофон индустриясы, радио хабар таратулары және Харлем Ренессансы (1920-1930-жылдар) жаңа технологиялық-мәдени контекст туғызды, ал афроамерикалық орындаушылар бұл контекстке «ring shout» матрицасынан шыққан вокалдық принциптерін - мелизматика, микротональдық интонация, дауыстық тембр ойыны – бейімдей отырып жауап берді [3, 272 б.].

1950-жылдарға қарай джаз жарты ғасырлық тарихы бар, өз канондары мен эстетикасы қалыптасқан бірнеше стильдерден тұратын джаз музыкалық өнер құбылысы ретінде толық қалыптасты [82]. Екінші дүниежүзілік соғыстан кейін әлемдік мәдениетте орын алған түбегейлі төңкерістер - колониализмге қарсы күрес, нәсілдік теңдік қозғалысы, жыныстық дискриминацияға қарсы наразылық - поп вокалдық орындаушылықтағы модификация процесінің жаңа эволюциялық кезеңін белгіледі. Бұрынғы эстетикалық нормалар мен иерархиялар өз беделін жоғалтып, мәдени өндірістің бірыңғай стандарты ыдырай бастады. Осы ыдырау поп вокалдық орындаушылықта модификацияның жаңа мүмкіндік кеңістігін ашты - бұрын еуропалық академиялық иерархия тарапынан шеттетілген вокалдық дәстүрлер жаһандық поп-идиомалармен белсенді диалогқа түсе алатын жағдай туды.

Егер модернизм дәуірі вокалдық модификацияның мәдени қайшылықтан туындайтынын көрсетсе, постмодернизм (1960-жылдардан бастап) бұл модификацияны саналы шығармашылық стратегияға айналдырды. Постмодерндік мәдени парадигмада вокалдық орындаушылық енді бірыңғай дәстүрдің немесе бірыңғай жанрдың шеңберінде сипатталмайды - ол бір мезгілде бірнеше мәдени, тарихи және эстетикалық жүйелердің қиылысу нүктесінде орналасады. Бұл ауысым - модернизмнің мәжбүрлі синтезінен постмодернизмнің еркін гибридтілігіне өту - вокалдық модификацияның эволюциялық сипатын түбегейлі жаңа деңгейде ашады.

Постмодернизм дәуірінде (1960-жылдардан бастап) вокалдық модификация процесі жаңа сипат алды: енді трансформация тек мәдени қысымға жауап ретінде емес, саналы шығармашылық стратегия ретінде іске асырыла бастады. Стюарт Холл «мәдени сәйкестік» («cultural identity») теориясында постмодерндік субъектінің бірыңғай емес, көпқабатты және өзгермелі сипатта екенін дәлелдей отырып, вокалдық орындаушылықтың осы «сәйкестік ойынының» ең айқын алаңына айналғанын көрсетеді [69, 222 б.].

Аталмыш кезеңнің айқын музыкалық репрезентациясы ретінде бибоп революциясын алуға болады, себебі бұл джаздың жалғасы еді. Джазды «бастапқы парадигмамен» «бірінші солист» Луи Армстронг берді. Мартин Уильямстің айтуынша, «джаз музыканттары жиырмасыншы жылдардың соңы

мен отызыншы жылдардың басында Армстронгтың ырғақтық идеяларын, оның свингінің негізін сіңіріп жатты». Армстронгтың орындаулары, әсіресе 1920 жылдардағы жазбалары, импровизациялық солоның нақты тәртібін белгілеп, свингтің ырғақтық принципінің нақты үлгілерін берді. Келесі екі онжылдықта жүздеген музыканттар Армстронгтың мысалын меңгеру және дамыту міндетіне кірісті. Бірақ бұл музыканттар жүйелі түрде бастапқы парадигмада тұнған принциптерді жаңа контекстерге қолдануға тырысты.

Атап айтқанда, бибоптың негізгі музыкалық сипаттамалары туралы айтсақ: бибоп өте жоғары қарқынмен ойналды, комплекс гармониялармен және күрделі ырғақтармен ерекшеленді. Бибоп музыканттары: Чарли Паркер (Parker), Диззи Гиллеспи (Gillespie), Телониус Монк (Thelonious Monk), Бад Пауэлл (Bud Powell) - свинг джазының дыбысы мен стилін жаңа жолдармен терең өзгертті. Олар ою-өрнекті мелодияларды соло импровизацияның негізіне айналдырды, хорус ішінде ойнайтын. Бұл жаңа стиль биге ыңғайлы болмады және оны шығармашылық үшін қалаған музыканттардың арасында кең қолдау тапты.

Мұндай жаңашылдық туралы ғылым тарихшысы Томас Кунның (Thomas Kuhn) жұмысы жақсы аналогия ұсынады. Ғылымда бүкіл өрістер кейде жаңа ұйымдастырушы принциптер арқылы өзгертіледі немесе өмірге келтіріледі: медицинада антибиотиктерді ашу, геологияда тектоника, физикада кванттық механика. «Ғылыми революциялардың құрылымы» (The Structure of Scientific Revolutions) атты еңбегінде Кун[83] мұндай жетістіктерді жаңа «парадигмалар» деп атап, ғылымдағы төңкерістік өзгерістерді түсінудің негізін айтты.

Ұқсас жетістіктер өнерді де сипаттайды; шын мәнінде, Кун зерттеуінің негізгі мақсаты гуманитарлық ғылымдарда кеңінен тараған революция ұғымдарын табиғи ғылымдарда қолдану болды. Парадигмалық өзгерістер деп аталатын нәрсе - тарихты баяндауда драматизацияланған ауытқулар, жаңа сезімталдықтың кенеттен жарылуы, заттарды көрудің жаңа жолы, белгілі бір техника мен процедуралар жиынтығында жүзеге асырылған және барлығы үшін үлгіге айналған нәрсе.

Дегенмен Кун атап өткендей, драматикалық, парадигманы жарып өтетін жетістік ғылыми қызметтің жалпы белгісі емес. Ол «қалыпты ғылым» деп атайтын нәрсе үстемдік ететін парадигманы мәселелер қоюда және оларды жүйелі түрде шешуде пайдаланатын сән-салтанатсыз, бірақ қажетті жұмыс. Прогресс - білімнің қарапайым жиналуы, тек осындай үздіксіз еңбек арқылы мүмкін болады. Ғалымдар өздері үшін революциялық нұсқауларды іздемейді. Олардың көпшілігі жай ғана бар жүйені одан әрі кеңейтеді және кез-келген қарсы дәлелдің болмауы кезінде ол мәңгі жалғасатынын болжайды.

Осы тұрғыдан алғанда, бибоп бірнеше фундаменталды инновацияны ұсынды. Бірінші - гармониялық сыйымдылық. Бибоп музыканттары свинг дәуірінің стандартты аккорд прогрессияларын едәуір кеңейтті. Олар аккордтарға жоғарғы интервалдарды (тоғызыншы, он бірінші, он үшінші) қосып, сонымен қатар хроматикалық ауыстыруларды қолданды. Бұл

гармониялық тілдің байытылуы - Паркердің «Bird» деп аталатын шығармаларын немесе Монктың ерекше диссонантты аккорды сипатты болып табылады.

Ырғақтық революция бибоптың екінші негізгі сипаттамасы болды. Свинг дәуірінде ырғақ секциясы негізгі ырғақты сақтаумен айналысты. Бибопта ырғақ секциясы - барабан, контрабас, фортепиано - музыкалық диалогқа толық қатысушыларға айналды. Кенни Кларк (Kenny Clarke) және Макс Роуч (Max Roach) сияқты барабаншылар ырғақты хайхет пен басты барабаннан тарелкаға ауыстырды, бұл ырғақты жіңішке, серпінді және полиритмикалық сипатқа ие етті.

Мелодиялық тұрғыдан бибоп музыканттары хроматикалық пассаждар мен жылдамдықпен сипатталатын әшекейлі әуендер жасады. Паркердің солелары - шығармашылықтың ең жоғарғы деңгейі. Оның «ауыспалы тон» деп аталатын нотасы дәл риторикалық акцентте орналасқанда ол тыңдаушыны тілдің заңдарына шақырады; бұл ноталар 1/16 нотаға шамалы ауытқымен, бірақ абсолюттік сенімділікпен дыбысталды, осылайша тыңдаушы оның тактыда екеніне сенімді болады. Бұл уақытты экспрессивті манипуляциялау батыстық рубато ұғымына ұқсас, мұнда уақыт аузы жабылады немесе созылады.

Осылайша, бибоп мұрасы - ол өзінен кейін келген барлық джаздың «ата тілі» болды. Постбибоп, кул-джаз, хард-боп, авангардтық джаз, джаз-рок - барлығы бибоп парадигмасымен диалогта болды. Бибоп сонымен қатар академиялық музыкатанушылықтың назарын өзіне аударды, джаздың «жоғары өнер» ретінде институционалды танылуына негіз болды. Алайда бибоп вокалсыз болған жоқ. Скотт Ди Буа[44] атап өткендей, бибоп - «тек музыкалық емес, әлеуметтік революция» болды, ал вокал осы революцияның маңызды бөлшегі ретінде дамыды.

Вокалдық бибоптың маңыздылығы жай ғана орындаушылық техникамен шектелмейді. Гэри Гиддинс[84] пен Скотт Ди Буаның пікірінше, вокал бибопта «мелодиялық инвенцияның адами дауыспен жүзеге асуы» ретінде ерекше орын алды. Дауыс аспапқа теңестірілді - ол да гармониялық күрделілікке, ырғақтық еркіндікке және импровизациялық тереңдікке ұмтылды. Бұл концептуальді ауысым кейіннен поп-вокалдың дамуына терең із қалдырды.

Стюарт Николсонның зерттеуі[85] бибоп вокалының «негізгі ағым поп музыкасына» ықпалын тікелей мойындайды: «бибоп дыбысы жаппай мәдениетке сіңіп, оның гармониялық тілі Америкалық поп-музыканың ДНҚ-сына айналды». Бибоп вокалының ең маңызды өкілдері - Сара Вон (Sarah Vaughan), Элла Фицджеральд (Ella Fitzgerald), Кармен Макрэй (Carmen McRae) және Бэбс Гонзалес (Babs Gonzales). Бұл артистердің әрқайсысы бибоп принциптерін дауысқа қолданудың өзіндік жолын тапты.

Уилл Фридуолд[86] Элла Фицджеральдтың скэт-вокал техникасын «бибоптың аспаптық импровизациясын дауыс арқылы шынайы жаңғырту» деп сипаттайды. Фицджеральд бибоп ойыншыларымен - Диззи Гиллеспимен

тікелей жұмыс жасады. Оның "How High the Moon" немесе "Lady Be Good" шығармаларындағы скэт-сололары хроматикалық пассаждар мен бибоп фразеологиясын дауысқа аудару білуінің үлгісі болды. Линда Даль[87] оның даусы туралы: «Сара Вон дауысты аспап ретінде қолданды - тек техникалық емес, гармониялық интонация мен тембрлік нюанс тұрғысынан да» деп жазады. Вон Эрл Хайнстің оркестрінде пианист ретінде жұмыс жасады, Чарли Паркермен бірге жазба жасады, осылайша бибоп ойыншыларының гармониялық ойлауын тікелей сіңірді.

Скотт Яноудың пайымдауынша[88], Кармен Макрэй «бибоп пен вокалдық джаздың арасындағы ең органикалық синтезді» жасаған артист болды. Оның фразировкасы бибоп аспап ойыншыларының офф-бит акцентын дауысқа тікелей аударды, ырғақтық жылжулар арқылы лирика мен музыканың арасындағы кернеуді күшейтті.

Техникалық тұрғыдан бибоп вокалы бірнеше ерекшелікпен сипатталады. Ингрид Монсон[81] атап өткендей, бибоп орындаушылары «гармониялық жоғарғы интервалдарды (тоғызыншы, он бірінші, он үшінші) дауысқа еркін сіңірді», бұл ол кезеңдегі поп-вокалда мүлдем болмаған нәрсе болды. Сонымен қатар хроматикалық мелизматика, ырғақтық «лаг» (beat-lag) және метрдің үстінен озып кететін «аванс-фраза» - осылардың барлығы бибоп вокалының арсеналын құрады.

Бибоп вокалының поп-мейнстримге бірінші толқыны «Стандарттар дәуірі» (Standards Era) арқылы өтті - 1950 жылдардың вокал поп музыкасы арқылы. Лесли Гурстың зерттеуі[89] бойынша, Сара Вон бибоп гармониясын «поп-аудиторияға қабылдануы мүмкін форматқа» әкелді, бірақ гармониялық күрделілігінен бас тартпады. Фрэнк Синатра мен Нэт Кинг Коул бибоп вокалының тікелей өкілдері болмаса да, олардың поп-орындауларында бибоп гармониясының ізі айқын байқалады.

Бибоп вокалының екінші, тереңірек толқыны соул және ритм-энд-блюз (R&B) арқылы өтті. Крейг Вернер[90] бибоп пен соулдың арасындағы байланысты нақты айтады: «Соул - бибоп гармониясы мен госпел экспрессивтілігінің синтезі; бибопсыз соул болмас еді». Рэй Чарльздің (Ray Charles) вокал стилі осы синтездің ең мінсіз үлгісі.

Питер Гуральниктің зерттеуі[91] бойынша, Чарльз «бибоп гармониялық тілін госпел дауысымен біріктірген бірінші артист» болды. Оның фортепианодағы аккорд экстензиялары тікелей бибоп пианистерінің - Бад Пауэлл мен Телониус Монктың - тілінен туындайды, ал вокалдық «runs» - жылдам мелизматикалық пассаждар - бибоп сололарының аспаптық партияларын дауысқа аударды.

Нина Симон (Nina Simon) бибоп пен поп-вокалдың арасындағы байланысты тікелей игерген артист. Брайан Уорддың пайымдауынша[92], Симон «джаз ойыншысының тәртібі мен поп-вокалдың экспрессивтілігін» бір арнаға сыйдырды. Оның дауыс тембрінің өзгерткіштігі, фраза ішіндегі микротоналдық ауытқулар - осылардың барлығы бибоп инструменталистерінің тембрлік тәжірибелерінен туындады.

1980-90 жылдарда бибоп вокалының мұрасы нео-соул (neo-soul) атауымен жаңа жанрлық синтезде қайта жанданды. Винсент Стивенс пікірінше[93], нео-соул «бибоп-соул синтезінің постмодернистік нұсқасы» ретінде анықталады. Анита Бейкер (Anita Baker) нео-соулдің бибоп мұрасын сақтаған ең танымал әнші.

Дэвид Брэккеттің талдауы[94] бойынша, Бейкердің «гармониялық интонациясы - аккорд дыбыстарын дәл дауыспен ерекшелеу қабілеті - бибоп вокал мектебінің тікелей жалғасы» болды. Оның 1986 жылғы «Rapture» альбомы бибоп аккорд экстензияларын поп-форматта жаңартқан мысалы болды. Ал Стиви Уандер (Stevie Wonder) мен Марвин Гэй (Marvin Gaye) бибоп гармониясын поп-соул өрісінде органикалық түрде дамытты.

Джастин Уильямстің зерттеуі[95] бойынша, Уандердің аранжировкаларындағы гармониялық күрделілік - «бибоп гармониясын поп-форматқа аудару процесінің кульминациясы» болды. Лорин Хилл (Lauryn Hill) пен Эрика Баду (Eryka Badu) 1990 жылдардағы «нео-соул ренессансының» орталық тұлғалары.

Марк Энтони Нилдің пайымдауынша[96], «нео-соул бибоп пен хип-хоп арасындағы мәдени диалог ретінде» анықталуы тиіс. Эрика Бадудың вокал стилі – тембрлік трансформация, ырғақтық еркіндік, гармониялық экспериментализм – бибоп вокалының нео-соул тілінде жаңару жолын айқын көрсетеді.

Бибоп вокалының поп-өрісте таралуының тағы бір арнасы -хип-хоп музыкасындағы сэмплинг практикасы. Лорен Кажикаваның зерттеуі[97] бойынша, хип-хоп продюсерлері «бибоп вокалдық жазбаларын сэмпл ретінде пайдалана отырып, оларды жаңа ырғақтық контекстке орналастырды». А Tribe Called Quest, De La Soul сияқты «джаз-рэп» тобтары бибоп пен вокалдық джаз жазбаларын ашық сэмплдеді. Ингрид Монсонның пайымдауынша, «бибоп хип-хопқа арқылы жаңа аудиторияға жетті, бұл бибоптың мәдени мұрасының жалғасуының маңызды арнасы болды».

Марк Гридлидің талдауы[98] бойынша, хип-хоп сэмплинг тек бибоп мелодиясын ғана емес, оның гармониялық атмосферасын да алып кетті. Осылайша бибоп вокалының ерекшелігі – гармониялық тұрақсыздық, тембрлік тереңдік, импровизациялық сипат – хип-хоп арқылы жаппай аудиторияға жетті.

Бибоп вокалының поп-өрісте трансформациялануының маңызды механизмі Майлс Дэвистің (Miles Davis) «кул-джаз» жобасы арқылы айқынырақ түсіндіріледі. Роберт Уолсердің зерттеуі бойынша[99], Дэвис «бибоп гармониясын бірте-бірте поп-тыңдаушыға қол жетімді форматқа апарды». Дэвистің 1959 жылғы «Kind of Blue» альбомы -бибоп гармониясының модальды тілмен синтезі -поп-музыкаға гармониялық дыбыс кеңістігін кеңейтуде модель болды.

Пол Берлинердің пікірінше[100], «Kind of Blue бибоп прогрессивизмін сақтай отырып, оның тыңдалу тәжірибесін эмоционалды түрде қол жетімді

етті». Осы процесс кейінгі поп-вокалдың гармониялық тіліне тікелей ықпал етті.

Бибоп вокалының мұрасы қазіргі поп-музыкада де айқын байқалады, бірақ жиі жасырын түрде. Бейонсе (Beyoncé), Адель (Adele), Джон Леджэнд (John Legend) сияқты заманауи поп-вокал әншілердің стилінде бибоп техникаларының трансформацияланған нұсқалары бар. Бруно Нэтлдің кросс-мәдени музыкалық ауысым теориясы[3] бойынша, музыкалық стильдер «тікелей трансмиссия арқылы емес, жанама сіңу арқылы» тарайды. Бибоп вокалы да осы механизм арқылы поп-өрісте орнықты: алдымен джаз вокал мектебіне, одан соул, R&B арқылы, ең соңында жаппай поп-форматқа жетті. Бейонсенің вокалдық сегменттерінде, Адельдің гармониялық интонациясында, Джон Леджэндтің фортепиано стилінде бибоп мектебінің анық іздері бар.

Поп вокалдағы модификацияның мұндай өзгерісті Хоми Бхабханың «гибридтілік» (hybridity) және «үшінші кеңістік» (third space) концепциялары[36] постмодерндік вокалдық модификацияның механизмінің эволюциясын одан әрі нақтылайды. Вокалдық орындаушылықта бұл «үшінші кеңістік» - жаңа тембрлік, интонациялық немесе орнаментальдық шешім табылатын шығармашылық аймақ. Постмодерндік поп-вокалда бұл «үшінші кеңістік» аса айқын байқалады: не толық дәстүрлі, не толық батыстық емес, бірақ екеуінің де элементтерін органикалық тұтастықта сақтайтын гибридік вокалдық эстетика.

Модернизм мен постмодернизм дәуірлерінің теориялық тұжырымдары нақты орындаушылық материалда өзінің ең айғақты дәлелін табады. Афроамерикалық музыкалық мәдениеттің тарихы вокалдық модификацияның эволюциялық фактор ретіндегі табиғатын - жоғалту емес, жаңару, бұзылу емес, синтез - бірнеше іргелі прецедент арқылы нақтылайды. Бұл прецеденттер жай ғана тарихи факт ретінде емес, методологиялық үлгі ретінде маңызды: олардың әрқайсысы вокалдық модификацияның нақты механизмін - қай деңгейде, қандай операция арқылы, қай мәдени контексте жүретінін - айқын көрсетеді.

Осылайша, постмодернизм кезеңінде поп вокалдық орындаушылықтағы модификация сипаты түбегейлі өзгерді: батыстық поп-дәстүрді жай қабылдау да, дәстүрлі материалды оқшауланған ортада фольклорлық сақтау да өз мәнін жоғалтты. Оның орнына вокалдық дәстүрдің әуендік құрылымын, орнаменттік сөздігін, интонациялық ерекшеліктері мен тембрлік болмысын заманауи поп кеңістігінің эстетикалық және технологиялық жағдайларында белсенді түрде түрлендіру үдерісі келді. Бұл түрлену -ластану да емес, жай гибридену де емес: осы зерттеудің пайымдауынша, бұл вокалдық дәстүрдің ұзақ тарихи дамуының айқын ажыратылатын эволюциялық кезеңі, мұнда модификация тетіктері жаңа институционалдық акторлар, технологиялық делдалдар және эстетикалық қысымдар арқылы жүзеге асып, сонымен бірге мұраға қалған дәстүрмен сабақтастықты өзіндік компоненттері арқылы сақтайды.

Жоғарыдағы ақпартты қорыта келе, афроамерикалық вокалдық модернизмнің үш сатылы эволюциялық жолын байқауға болады.

Кесте 3

Кезеңі	Болмысы	Форма	Негізгі вокалдық коды
1 саты	Генезис (XIX ғ. - 1920 жж.)	Африкалық ритм → спиричуэл → госпел	call-and-response, мелизматика, surge-singing, дыбыстың азаттық тілі ретіндегі функциясы.
2 саты	Трансформация (1920-1950 жж.):	Госпел → джаз.	импровизациялық дауыс, секулярлық экспрессия, нәсілдік шекараларды кесіп өту, «азаттық = эстетика» принципі
3 саты	Тарату (1950 жж. -бүгін):	Джаз → поп вокал	мелизматикалық орнаментация, эмоционалдық шынайылық, ауқымды тыңдаушы аудиториясы, жаппай мәдени форма.

Бұл аталған вокалдық орындау ерекшеліктері поп вокал техникасына еніп, оның эволюциялық жолмен дамуына үлес қосты. Осы ерекшеліктер негізінде поп вокал орындаушылығының әдістемелері де қалыптасты, себебі музыка ендігі музыка жаһандық әралуандықтың, мәдени идентификацияның мен синтездің көрінісі ретінде дамыды. Поп вокал орындаушылығының осындай қасиетіне байланысты әдістемелік негіздері де осы аталған ерекшелігін ашуға бағытталды.

АҚШ музыка индустриясындағы модернизм және постмодернизм кезеңдерін зерттеген жұмыстарды қорыта келе, модификацияның жүргізілу принциптері, функциялары және бағытының келесі ерекшеліктері анықталп, оны кесте жүзінде рәсімдедік:

Кесте 4

Ерекшеліктері	Модернизм (1920-1960)	Постмодернизм (1960-2000)
Негізгі принцип	Синтез және унификация -жанрлар бір ортақ тілге жиналды	Фрагментация және гибридтену -жанрлар қатар, бір уақытта өмір сүреді
Вокалдық техника	Call-and-response, surge-singing, мелизматика -	Мелизматика + rap-flow + автотюн -технологиямен медиацияланған дауыс

	госпелден тікелей трансмиссия	
Модификацияның бағыты	Діни → Секулярлық (госпел → джаз → ерте поп)	Секулярлық → Қайтасакрализация (поп → neo-soul, gospel rap)
Идеологиялық функция	Нәсілдік азаттық: вокал - саяси қарсылықтың тілі (civil rights)	Бірегейлікті конструкциялау: вокал - өзін-өзі анықтаудың тілі
Эстетикалық функция	шынайылық; дауыстың жарылысы катарсис ретінде	Эклектикалық эстетика - ирония, цитата, жанр-ойын
Қауымдық функция	Ұжымдық тәжірибе: аудитория мен орындаушы -бір денеде	Индивидуализация: тыңдаушы жеке, бірақ ғаламдық желіде байланысқан

Яғни, кестеден көрінгендей, модерн кезеңінің логикасы орталыққа тартатын, яғни барлық дәстүрлер бір жаңа тілге (джаз/поп вокалына) жиналды. Ал постмодерн кезеңінде орталықтан шашырайтын, яғни бір дауыс ішінде госпел мелизматикасы, рэп-агрессиясы, грув бір уақытта, бір ән ішінде сөйлей алды.

1.3 Қазіргі поп-музыкадағы вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздері

Поп-вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздерін түсіну мақсатында, жалпы білім өндіруде³ қалыптасқан парадигмалар мен олардан туындайтын әдіснамаларға (әдістерін қоса отырып) шолу жасаймыз. Модернизм дәуіріндегі жаратылыстану ғылымдарының нәтижелеріне байланысты қалыптасқан *позитивизм* парадигмасы қоғамдық ғылымдарға да қолданылып келді, музыка зерттеу саласында салыстырмалы музыкатану (*comparative musicology*) әр кезеңде танымал болып, кейде бәсеңдеп отырған бағыт болды.

Салыстырмалы музыкатану әртүрлі музыкалық мәдениеттерді өзара салыстыра түсіндіруге тырысады: олардың ұқсастықтары мен айырмашылықтарын қатар қарастырады. Бұл тәсіл ғылыми бағдарға жақынырақ, өйткені музыкалық шығармалар мен мәдениеттерді сандық салыстыруға келетін деректерді сипаттауға ұмтылды. Салыстырмалы музыкатану ХІХ ғасырдың соңы - ХХ ғасырдың басында, мысалы, Эрих фон Хорнбостель (1877-1935) сияқты зерттеушілер еңбектерінен бастау алып, кең тарайды. Ол кезеңдегі зерттеулерге әлемдегі лад/дыбысқатар жүйелерін және аспаптардың қолданылуын салыстыру сияқты жұмыстар кірді. Алайда ерте кезеңдегі бұл бағытта бірқатар проблемалы ерекшеліктер болды: мысалы, Батыстың академиялық музыкасын музыкалық стиль дамуының «ең жоғарғы нүктесі» деп қарайтын эволюционистік көзқарас және өзге стильдерді «қарапайым/артта қалған» деп сипаттауға бейім түсіндірулер болды. Осындай философиялық және интерпретациялық мәселелердің салдарынан ХХ ғасыр бойы этномузыкатану көбіне салыстырмалы музыкатануды ығыстырды.

Алайда, білім өндіру саласы ХХ ғасырдың екінші жартысында, яғни постмодернизм кезінде «болжамды тексеруге негізделген, тек бір тәсілге сүйенетін позитивистік әдіс ұстанымынан бас тартып қатыстырушы, индуктивті, идиографиялық және зерделеуші тәсілдерге негізделген постпозитивистік кезеңге көшті.» [101, 18 б.] Музыкатануда бұл өзгеріске байланысты этномузыкатану бағытына ауысты. Этномузыкатанудағы маңызды қағидалардың бірі – музыка өндіретін әлеуметтік және мәдени контекстке байыппен қарау. Бұл әлеуметтік-мәдени қырлар көбіне этнография секілді сапалық тәсілдермен зерттеледі: зерттеуші тиісті мәдени ортада ұзақ уақыт болып, бақылаған оқиғаларды құжаттайды. Мұндай тәсіл өте бай, терең дерек береді. Бірақ ол жалғыз өзі әлемдік музыкаларға салыстырмалы көзқарасты тікелей қамтамасыз етпейді, өйткені бір зерттеушінің жеткілікті көп мәдениетке еніп, ғаламдық ауқымда қорытынды жасауына уақыты жетпейді.

Соңғы жылдары салыстырмалы тәсілдерге қызығушылық қайта жандана бастады. Brown & Jordania (2013) мәдениетаралық салыстыруды музыкатанудың өзегіне қою керектігін дәлелдеп, көптеген музыкалық

³ Білім өндіру - Зина О'Лиридің «Зерттеу жобасын жүргізу» атты нұсқаулығында келтірілген ұғым. Оның негізгі мағынасы ғылымды дамыту арқылы білімді ілгерілету

мәдениеттерде тұрақты ұшырасатын музыкалық универсалдарды (музыкаға ортақ белгілерді) зерттеудің маңызын атап өтеді. Savage et al. (2015) әлемнің әр түкпірінен алынған музыкалық жазбаларда түрлі музыкалық белгілердің таралуын жүйелі сандық әдіспен талдайды. Mehr et al. (2019) дүниежүзіндегі музыкалық орындау туралы этнографиялық сипаттамаларды сандық тұрғыдан жүйелеп, әсіресе музыканың қоғамдағы әлеуметтік контексттерін талдауға назар аударады. Осы орайда, қазақ музыкатануда компьютер әдістері арқылы корпусстық анализді қолға алу мәселесі музыкатанушы практиктерге қойылуда.

Зерттеу парадигмаларына байланысты музыкатануда қалыптасқан әдіснамалар мен әдістерді ажырату мақсатында, жалпы білім өндіру саласында қалыптасқан парадигмалар мен ұстанымдарға шолу жасаған З. О’Лиридің [100, 165 б] ұсынған кестесін пайдаланған тиімді, себебі бұл кестеде әдіснама мен әдістердің сипаттамалары айқын көрсетіледі:

Кесте 5

Сандық дәстүр	Сапалық дәстүр
Парадигма/ұйғарым: позивитизм, эмпирицизм	Парадигма/ұйғарым: субъективизм, интерпретевизм, конструктивизм
Әдіснама: ғылыми әдіс, гипотезаға негізделген, дедуктивті, сенімді, жарамды, репродуктивті, объективті, жалпылауға икемді	Әдіснама: этноәдіснама, феноменология, этнография, әрекетті зерттеу, индуктивті, субъективті, идиографикалық, интуитивті
Әдістер: кең ауқымды, сауалнамалар, кездейсоқ жолмен таңдалған бақылаумен жүргізілген сынақ	Әдістер: шағын ауқымды, сұхбат алу, бақылау, құжатты талдау
Деректер түрі: жалпы сандық	Деректер түрі: жалпы сапалық
Талдау түрі: статистика	Талдау түрі: тақырып бойынша зерттеу

Зерттеудің мұндай парадигмасы мен ұстанымдары музыкатануда қолданылатын әдістерге де әсер етті, осы орайда музыкатанушы Кофи Агавудың [34] музыка теориясы мен жаңа музыкологиялық танымдар туралы жасаған талдауына негізделген келесі кестені ұсынамыз:

Кесте 6

Өлшем	Модернизм: музыка теориясына негізделген талдау	Постмодернизм: жаңа музыкология

Негізгі мақсат	Шығарманың ішкі құрылымын зерттеу, сол арқылы мазмұнын ашу	Музыканы мәдени, саяси, гендерлік дискурс ретінде түсіндіру
Талдау тәсілі	Нота талдау, жүйелі, дәлелге сүйенген, партитураға мән беру	Баяндамалық, метафоралық, бейресми, яғни дәстүрлі талдаудан саналы түрде бас тарту
Білім туралы түсінік	Объективтілікке ұмтылу, интерсубъективтік тексеру	Барлық білім конструктивті біріктірілген, объективтілік мүмкін емес
Эпистемология	Фундаменталистік, мәнге(essense) сенеді, жалпылаушы принциптер іздейді	Антифундаменталистік, антиэссенциалистік, антитотализациялаушы
Тіл/стиль	Нақты сипаттамалар, өлшемдерге сай болуы тиіс	Жанды, кейде түсініксіз
Репертуар	Негізінен батысеуропалық канондық шығармалар	Канондық емес репертуарлар, поп мәдениеті, маргинализацияға ұшыраған жанрлар
Мәдени контекст	Шығарманың өзіне мән беру, мәдени контекстке мән бермеу	Нәсіл, жыныстылық, гендер, ориентализм - зерттеудің ядросы
Субъект позициясы	Аналитик - объективті, бейтарап тұлға	Жек субъект тәжірибесі - орталықта
Бірлік/тұтастық	Шығарманың ішкі бірлігін іздеу, біріңғай тұтастық	Бірлік - иллюзия, фрагментирленген, үзік-үзік, плюралды шындық
Форманың рөлі	Соната формасы, тональдылық - объективтілік талдау нысаны	Форма - гендерленген, идеологиялық конструкт
Негізгі кемшілік	Формализм: мәдени мағынаны, аффектыны, саяси контекстты елемейді	Дәстүрлі әдісті сынағанмен, жаңа аналитикалық әдіс жасамайды
Теоретикалық сілтемелер	Адорно, Шенкер, Леруан, Клифтон, Левин	Деррида, Барт, Саид, семиотика, нарратология, гендер теориясы
Мәтіннен тыс сілтеме	Талдау өз алдына тұтас болып есептеледі, яғни әсер етуші сыртқы фактор есепке алынбайды	Музыкалық үлгіні сыртқы факторлармен байланыстыру міндетті

Пәннің болашағы	Техникалық демонстрацияны жалғастыру, сыни көзқарас арқылы жаңа аналитикалық әдістермен байыту	Постмодернистік стратегияларсыз музыкалогия тіршілік ете алмайды
------------------------	--	--

Бұл қарастырылған модернистік және постмодернистік зерттеу тәсілдері музыкалогиялық ойдың екі түрлі бағытын көрсетеді. Агавудың талдауынан айқын көрінгендей, модернистік тәсіл шығарманың ішкі техникалық құрылымын зерттеуді басымдық ретінде қарастырып, аналитикалық объективтілікке ұмтылса, постмодернистік тәсіл музыканы мәдени, гендерлік және саяси дискурс аясында түсіндіруге бет бұрады. Алайда Агаву екі тәсілдің де шегін айқын көрсетеді: модернизм мәдени контекстті елемей, шығарманың «өзіне» ғана тоқталса, постмодернизм аналитикалық дәлелдеме орнына риторикалық декларациямен шектеліп қалады.

Поп-вокал зерттеулерінің қалыптасқан әдіснамасына жүгінгенде де осындай шектеулік байқалады. Батыс академиялық ортасында поп-вокалды зерттеу негізінен англо-американдық эстрада дәстүрі - соул, ритм-энд-блюз, рок аясында жүргізілген. Осы зерттеулерде қолданылатын талдау категориялары - тембр, вибрато, мелизматика, дыбыс шығару механизмдері - батыс акустикалық және педагогикалық дискурсы негізінде қалыптасқан, яғни батыс музыкалық эстетикасының жаһандық норма ретінде қабылдануының тікелей салдары байқалады.

Поп-вокалдық техникаларды талдауға арналған ғылыми жұмыста әдетте теориялық, эмпирикалық және аудиоматериалдарды талдау блоктарды біріктіретін кешенді әдіснамалық тәсіл қолданылады, келесі кестеде сол блоктар сипаттамасы арқылы берілген:

Кесте 7

Теориялық блок	Әдебиеттерге шолу: вокал техникасы, эстрадалық вокал, поп-мәдениет және вокалдық-физиологиялық ерекшеліктер бойынша ғылыми еңбектерді талдау (поп-вокал музыкатану мен педагогиканың нысаны ретінде)
	Техникаларды жүйелеу: техникаларды (бэлтинг, тванг, фальцет, ысқырық регистрі, субтон, штробас/фрай, вибрато және т.б.) олардың акустикалық және физиологиялық сипаттамалары тұрғысынан анықтау және жіктеу.
Эмпирикалық (орындаушылық) блок	Кейсті таңдау: эртүрлі техникалар айқын көрінетін заманауи орындаушылардың (ресейлік және шетелдік)

	<p>поп-композицияларынан репертуар қалыптастыру; жанр/стиль бойынша топтастырылған жазбамен жұмыс істеу ыңғайлы.</p> <p>Сапалық талдау: эбір фрагменттегі техникаларды анықтау; олардың қызметін сипаттау (эмоциялық, драматургиялық, жарнамалық-стильдік); техниканың мәтінмен, аранжировкамен және тректің жалпы концепциясымен байланысы.</p>
Аудио және акустикалық талдау тұрғысынан блок	<p>Бағдарламаларды қолдану: спектрограммалар, жиіліктік талдау (мысалы, Audacity, Praat, Melodyne немесе DAW-та) форманттарды, диапазонды, доминанттарды және регистрлер арасындағы ауысуларды анықтау үшін.</p> <p>Өлшенетін параметрлер: кеуде/бас регистрінің арақатынасы, формант ені, вибраторның жиілігі мен амплитудасы, дыбыстың басталу жылдамдығы, динамикалық диапазон</p>

Бұдан бөлек, педагогикалық әдістемеге негізделген және стильдік әрі мәдени контекстке негізделген компоненттер бар, олардың ерекшелігі келесі кестеде көрсетілген:

Кесте 8

Педагогикалық және әдістемелік компонент	<p>Жаттығуларды талдау әдістемесі: негізгі элементтерді (тыныс алу, тірек, артикуляция, резонанс) бөліп көрсету және олардың нақты техникамен байланысын анықтау (мысалы, бэлтинг → кеуде тірегі, фокусталған резонанс және баяулатылған вибраторның үйлесімі).</p>
	<p>Оқыту әдістемесі бойынша ұсыныстар: эстрадалық вокал оқу процесінде зерттелген техникаларды қалай модельдеуге болатынын, жүктемені біртіндеп арттыруды және жарақаттардың алдын алуды ескере отырып көрсету.</p>
Стильдік және мәдени контекст	<p>Жанрмен және медиа-практикамен байланысы: автотюн, өңдеу, микрофонды басқару және вокалдық техникаларды күшейтетін немесе жасыратын басқа технологияларды қолдануды талдау</p>

Мәдени-тарихи қыр: поп-музыкадағы вокалдық техникалардың эволюциясын және олардың тыңдарманның есту эстетикасына әсерін қысқаша сипаттау.

Осындай әдіснамалар аясында поп-вокал әдістемелері қалыптасып, оқыту бағдарламалары жасалды. Әлемдік деңгейде келесі әдістемелер зерттеу нәтижесі негізінде қалыптасты:

Кесте 9

Педагогикалық жүйе	Негізгі техникалық қағидалар	Ерекшелігі
Speech Level Singing (SLS)	Регистр ауысуларының жойылуы; диапазон бойында тұрақты аралас дауыс,	«Сөз сөйлеу позициясында эн орындау» атты әдістемесі бойынша эн айтуда сыртқы бұлшық еттер көмейге еш күш түсірмей, қалыпты жағдайда орындауын талап етеді Riggs-тің әдісі «күлімсіреп» орындаудың жартылай ашық түрін, поп-музыкада қолданылатын экспрессивтік орындау мәнерін және айқын артикуляцияны ескереді, өйткені «мұнда айтылу -эн мәтіні арқылы эмоцияларды жеткізудің ең маңызды экспрессивтік құралы»[102]
Estill Voice Training (EVT)	Көмей құрылымдарын саналы басқару; twang, cry, opera жеке режимдер ретінде	Estill өз зерттеулерін АҚШ-тағы Нью-Йорк штатының Сиракуз қаласындағы Upstate Medical Center, State University of New York университетінде жүргізген. Ол бес жылдық зерттеу жобасында оториноларингология (Otolaryngology) кафедрасында көмей обырына арналған ғылыми жобаға зерттеу ассистенті ретінде қатысқан[103]. Steinhauerдің айтуынша, Estill сөйлеу ғылымындағы белгілі теоретик Gunnar Fant әзірлеген Source-Filter Theory моделін қолданған. Estill бұл теорияны негізгі қағида ретінде

		алып, оған “Power” компонентін қосқан. Бұл элемент тыныс алуды білдіреді. Осылайша ол өз зерттеулеріне акустикалық және физиологиялық негіз қалыптастырды.
Заманауи коммерциялық музыка педагогикасы Ло Ветри әдістемесі	Тыныс қысымынан гөрі тыныс энергиясы; алдыңғы резонанс; әдепкіде минималды вибрато	дауыс ғылымы мен вокалдық денсаулыққа негізделген жан-жақты әрі жүйелі вокал педагогикасының әдістемесі болып табылады. Бұл әдіс қырық жылдан астам уақыт бойы әртүрлі деңгейдегі әншілермен жүргізілген педагогикалық тәжірибеге негізделген[104]. ЛоВетри өзі кәсіби тәжірибесі бар классикалық лирикалық сопрано болып табылады. Сонымен қатар ол кабаре, музыкалық театр жанрларында өнер көрсеткен және belting техникасын да қолдана алады.
Кеңейтілген вокал техникасы	монофониялық, мультифониялық және әртүрлі вокал эффектілеріне сүйенген	композитор, орындаушы және зерттеуші Артур Кегеррейс өзінің <i>destinymanifestation.com</i> веб-сайтында 1974 жылы Ричард Дженнинг және Кеңейтілген вокал техникалары (Extended Vocal Techniques Ensemble (EVTE)) ұжымы жасаған <i>Extended Vocal Techniques Lexicon</i> еңбегінің кең көлемді цифрлық нұсқасын ұсыну нәтижесінде жасалды. Бұл зерттеу Калифорния университетінің Сан-Диего қаласындағы Музыкалық эксперименттер орталығында жүргізілген[57].

Алайда, музыкологиядағы бұл бағыттың диалектикасы қазақ поп-вокалын зерттеу үшін методологиялық тірек бола алмайды, себебі батыс музыкалық тәжірибесінің эпистемологиялық аясынан шықпайды.

Осы мәселені түсінудің теориялық негізін постколониялық дискурс ұсынады. Эдвард Саидтың «Ориентализм» тұжырымдамасы[33] батыс

интеллектуалдық дәстүрінің «өзгені» өз категорияларымен сипаттау арқылы бағынышты етіп, үстемдігін білімдік деңгейде бекітетінін көрсетті. Хоми Бхабханың[36] «гибридтілік» және «үшінші кеңістік» ұғымдары отаршылдық дискурс пен жергілікті мәдениет арасындағы мәдени келіссөздің күрделілігін аша отырып, жай ғана «ықпал ету» немесе «сіңіру» схемасынан тыс шығуға мүмкіндік береді. Гаятри Спивактың[40] «субалтерн сөйлей ала ма?» деген сұрағы болса, шеттетілген мәдени субъектінің өз атынан сөйлеу мүмкіндігі мен шарттарын күн тәртібіне қояды. Осы үш теориялық тұрғыдан қарағанда қазақ вокалдық дәстүрі батыс музыкалогиясының зерттеу нысаны ретінде емес, өз ішкі логикасы, өз эстетикалық жүйесі, өз аналитикалық тілін талап ететін дербес музыкалық-мәдени феномен ретінде қарастырылуы тиіс.

Осы тұжырымдардан туындайтын әдістемелік қажеттілік - батыс категорияларын қазақ материалына қолданудан бас тарту ғана емес, қазақ вокалдық тәжірибесін өз ішкі логикасымен сипаттайтын жаңа талдау тәсілін іздеу. Дәл осы қажеттіліктен далалық эстетика тұжырымдамасы туындайды. Бұл батыс эстетикалық категорияларының баламасы немесе аудармасы емес; бұл қазақ даласының кеңістіктік, акустикалық және рухани тәжірибесінен өсіп шыққан, жыраулық дәстүр мен ән мәдениетінің ортақ эстетикалық ұстанымын белгілейтін авторлық ұғым.

далалық эстетика поп-вокал өрісіндегі модификация үдерістерін бағалаудың жергілікті эпистемологиялық өлшемі ретінде жұмыс істейді: бұл өлшем бойынша берілген модификация қазақ вокалдық дәстүрінің ішкі логикасымен үйлесе ме, жоқ па - деген сұрақ қойылады. Зерттеуші С. Утегалиеваның қазақ музыкалық дыбысы туралы зерттеуі[14] осы тұжырымдаманың теориялық нүктесі болса, С. Еламанованың дәстүрлі мектептер туралы зерттеулері[12] оның этномузыкалогиялық негізін қалыптастырады.

Осылайша, зерттеу постколониялық эпистемологиялық ұстаным негізінде жүргізіледі. Бұл ұстаным өзара байланысы бар үш принципті қамтиды. Біріншіден, эпистемологиялық дербестік: қазақ вокалдық дәстүрі батыстың музыкалық талдау категорияларының туындысы ретінде емес, өз ішкі логикасы бар дербес жүйе ретінде қарастырылады. Екіншіден, жергілікті білімді орталыққа алу: С. Утегалиева, С. Еламанова сияқты қазақстандық ғалымдардың зерттеулері әдістемелік негіз ретінде, батыс теориясы тек сыни диалог серігі ретінде қолданылады. Үшіншіден, аналитикалық жауапкершілік принципі: Агаваның постмодернистік тәсілге қойған сынын ескере отырып, бұл зерттеу декларациямен шектелмейді - далалық эстетика тұжырымдамасы нақты музыкалық-теориялық талдау жұмысына тікелей негіз болады. Осы үш принциптің жиынтығы зерттеудің философиялық ұстанымын анықтайды: қазақ поп-вокалындағы дәстүрлі техникалардың модификациясы - батыс нормасынан «ауытқу» немесе оған «жақындау» емес, өз тарихи жадысы мен далалық эстетикалық тәжірибесі бар вокалдық мәдениеттің жаңа жағдайдағы өзін-өзі жаңартуы.

Сонымен қатар, тәжірибелік тұрғыда поп-вокал техникалары педагогикасына кеңейтілген вокал техникалары (Extended Vocal Techniques) енгізілуде. Бұл эмпирикалық материал ретінде бір ғана жіктеу жүйесімен шектелмейтін, мәдени-музыкалық дәстүрлер мен вокал диапазоны әрі тембрлік ерекшеліктер тұрғысынан талдауға болатын көпқырлы жүйені қалыптастыруда. Композитор Кегеррейс жасаған цифрлық ресурстар композиторлар, орындаушылар және зерттеушілер үшін кеңейтілген вокал техникаларын импровизациялық музыкада қолданудың мүмкіндіктерін тереңірек зерттеуге мүмкіндік беретін маңызды дыбыстық дереккөз болып табылады[57]. Сондай-ақ, Бьорк пен Йоко Оно сияқты әртістер авангард элементтерін поп және рок музыкамен біріктіріп, вокал экспрессиясының шекарасын кеңейтті. Батыс музыкалық дәстүрінен тыс, Тая Тагак, Нун-Нун-Ту, Сайнхо Намчылак және Ива Биттова сияқты орындаушылар дәстүрлі вокал тәсілдерін эксперименттік элементтермен ұштастырып, жаңа дыбыстық мүмкіндіктер ашты. Жалпы алғанда, кеңейтілген вокал техникалары адамның дауысын өте икемді әрі көпқырлы музыкалық құрал ретінде көрсетеді. [57, 7-16 б.]. Бұл әдістеменің маңызды теориялық үлесі - EVT-тің семантикалық шектеулерден шығу мүмкіндігі, яғни бұл тәсіл эволюциялық педагогикалық стратегия ретінде сипатталады.

Дәстүрлі вокал импровизациясы тіл құрылымдарымен, тіпті буындарды немесе скэт ән айтуды пайдаланған кезде де байланыстырылып қалады. EVT орындаушыға тіл арқылы білдіруге ауыр немесе мүлде мүмкін емес зарлау, экстаз, трансценденция сынды эмоционалдық күйлерге тікелей қол жеткізуге мүмкіндік береді. Мысалы, McFerrin-нің таза тембралдық ауысулар арқылы тыныс алатын, резонанстық, мұрын арқылы немесе жабық тондар арасындағы жасалған тілдік компоненттен тысқары деңгей пре-семантикалық экспрессия саласын ашады. Sharrock-тың «Қара Әйел» (Black Woman, 1969) жазбасы бұдан да радикалды шешімге барады: оның қырылдауы мен дисторшн тек семантикалық мәннен ғана емес, сонымен бірге конвенциялық биіктік пен ырғақ параметрлерінен де босатылған эмоционалдық қарқындылыққа, тембралдық контраст пен энергия күйлеріне негізделген импровизация жасайды.

Кеңейтілген вокал техникалары дыбыс өндірісінің физикалық табиғатын ашық етеді: McFerrin кеуде перкуссиясын, саусақ тарсылдатуды және дене қозғалысын импровизацияға кіріктіргенде дыбыс шығарудың физикалық қайнарын аудитория мен музыканттарға да көрсетеді. Sharrock-тың экстремалды вокал техникалары дауыс өндірісіндегі дененің рөлін мүлде жасырмайды: аудиторлық ауру, тыныс бақылауы және физикалық күш - осының барлығы экспрессивтік параметрге айналады. Бұл физиологиялық шектеулерді білу мен оларды шығармашылықпен пайдалану арасындағы тепе-теңдіктің маңызды, себебі «кеңейтілген вокал практикасы физикалық хабардарлықта да, техникалық зерттеуде де берік тұруы тиіс». Бұл принцип - «таңдаулы іске асыру» (selective implementation) - вокал денсаулығы мен экспрессивтік еркіндіктің дихотомиясын ажыратады[57]

Осылайша, кеңейтілген вокал техникалары вокалдық өнердің дамуында жаңа бағыт қалыптастырып отыр. Бұл тәсілдер орындаушыға дәстүрлі вокалдық шектеулерден шығып, шығармашылық мүмкіндіктерін кеңейтуге мүмкіндік береді. Сонымен қатар, әлемнің әртүрлі музыкалық дәстүрлерінде қолданылатын вокалдық әдістерді біріктіру арқылы дауыс мүмкіндіктерін жаңа деңгейде зерттеуге жол ашады. Сондықтан кеңейтілген вокал техникаларын тек эксперименттік құбылыс ретінде емес, заманауи музыкалық орындаушылықтың маңызды құрамдас бөлігі ретінде қарастыру қажет және зерттеу жұмысымыздың әдістемелік матрицасы ретінде құнды.

Постколониалдық эпистемологиялық ұстаныммен тығыз байланысты зерттеудің екінші философиялық қабаты - эмансипаторлық бағдар. Эмансипаторлық зерттеу дәстүрі Хабермастың сыни теориясынан[105] бастау алып, Фрейренің педагогикалық практикасы[106] арқылы қалыптасқан зерттеу үдерісінің өзін әлеуметтік өзгерістің құралы ретінде қарастырады. Бұл дәстүр бойынша зерттеу нәтижесі тек академиялық білім қорын толықтырып қоймайды: ол зерттелетін субъектінің - бұл жағдайда қазақ поп-орындаушыларының және вокал педагогтарының - өз тәжірибесін жаңаша түсінуіне, өз практикасын саналы негіздеуіне қызмет етеді.

Бұл зерттеудің мәдени эмансипаторлық өлшемін қазақ поп-вокал кеңістігінде дәстүрлі ән айту техникасын пайдалану ұзақ уақыт бойы екі қарама-қарсы дискурстың қысымында қалды деген ұғыммен байланыстырамыз. Бір жағынан, «таза дәстүршілдік» тұрғысынан поп-өрісіндегі модификация «бұзу» немесе «төмендету» ретінде бағаланды; екінші жағынан, батыс поп эстетикасының үстемдігі аясында дәстүрлі элементтер «артта қалушылық» немесе «нарықтық шектеулік» белгісі ретінде қабылданды. Осы екі стигманың арасында қалған қазақ поп-орындаушысы өз вокалдық таңдауларын теориялық тұрғыдан негіздей алмады - академиялық дискурс оған осы негізді ұсынбады. Осы далалық эстетика тұжырымдамасы арқылы қазақ поп-орындаушысының дәстүрлі техниканы саналы пайдалануын музыкологиялық тұрғыдан легитимдейді: бұл еліктеу емес, мәдени жады мен заманауи форманың диалогы; бұл ауытқу емес, ал вокалдық дәстүрдің жаңа контексттегі өзін-өзі жаңарту механизмі.

Зерттеудің педагогикалық эмансипаторлық өлшемі осы мәдени легитимдеуден тікелей туындайды. Қазіргі қазақстандық вокал педагогикасы негізінен екі арнада жұмыс жасайды: классикалық еуропалық мектеп және дәстүрлі халықтық орындаушылық. Поп-вокал педагогикасы болса батыс оқу бағдарламаларының тікелей аудармасы ретінде оқытылады. Бұл жағдайда қазақ поп-вокалының өзіндік табиғаты - дәстүрлі техниканың поп-өрісіндегі трансформациясы - педагогикалық жүйенің назарынан тыс қалады.

Осы зерттеуде жасалған далалық эстетика тұжырымдамасы қазақстандық вокал педагогикасына жаңа методологиялық тірек ұсынады: дәстүрлі техниканың модификация механизмдерін жүйелі сипаттау арқылы оларды оқыту үдерісінде саналы, теориялық негізделген түрде пайдалануға мүмкіндік береді. Осылайша зерттеу нәтижелері тек музыкологиялық

дискурсты емес, вокал педагогикасының практикалық аясын да байытуға бағытталған.

Қорытындылай келе, осы зерттеудің философиялық ұстанымы үш қабаттан тұрады: постколониялық эпистемология батыс талдау әдісінің шегін белгілеп, жергілікті білімді орталыққа алады; мәдени эмансипация қазақ поп-орындаушысының вокалдық таңдауларын академиялық тұрғыдан легитимдейді; педагогикалық эмансипация зерттеу нәтижелерін болашақ вокал педагогикасының методологиялық негізіне айналдырады. Осы үш қабаттың жиынтығы зерттеуді таза сипаттамалық талдаудан жоғары деңгейге - мәдени-педагогикалық өзгерістің академиялық негіздемесі деңгейіне - көтереді.

Бөлім қорытындысы

Зерттеу міндеттеріне сай, бұл бөлімде бөлімде зерттеудің теориялық-методологиялық негіздері қалыптастырылып, үш өзара байланысты мәселе кешені қарастырылды.

Бірінші тарауда «вокалдық техника» ұғымының этимологиялық тамырлары мен тарихи эволюциясы талданды. «Техника» ұғымының грек тіліндегі *techne* түбірінен шыққаны және оның бастапқы мағынасының практикалық шеберлік пен рухани-эстетикалық білімді біріктіретін кең концептуалдық мазмұн қамтығаны айқындалды. Батыстық және шығыстық вокал теорияларының салыстырмалы талдауы «техника» ұғымының екі дәстүрде түрлі функция атқаратынын көрсетті: батыстық парадигмада ол акустикалық-физиологиялық категория ретінде тарылса, шығыстық, соның ішінде қазақ дәстүрінде мәдени бірегейлікті жеткізудің тәсілі ретінде сақталды. Осылайша, «вокалдық техника» ұғымының тек практикалық емес, концептуалдық мәні айқындалып, оның орындаушылық өнердегі мазмұндық, эстетикалық және мәдени функциялары сараланды.

Екінші тарауда модификация құбылысының теориялық мазмұны мен поп-вокалдық орындаушылық эволюциясындағы қызметі сараланды. Афроамерикандық вокалдық стильдердің модерн және постмодерн кезеңіндегі эволюциясы нақты тарихи үлгі ретінде қарастырылып, модификацияның трансформация, интерпретация және стильдік синтез ұғымдарымен арақатынасы нақтыланды. Модификация осы ұғымдардың ішінде ең кең мазмұнды категория ретінде анықталып, дәстүрлі вокалдық үлгілердің жаңа стильдік ортаға бейімделу тетігі ретінде теориялық тұрғыдан негізделді.

Үшінші тарауда қазіргі поп-музыкадағы вокалдық техникаларды зерттеу мен талдаудың әдістемелік негіздері қалыптастырылды. Музыкологиялық талдаудың негізгі бағыттары жүйеленіп, вокалдық техникаларды орындаушылық-теориялық тұрғыдан зерттеуде қолданылатын әдістемелер салыстырмалы түрде қарастырылды. Зерттеу парадигмасының негіздері анықталып, вокалдық техниканы мәдени-семантикалық жүйе ретінде қарастыратын орындаушылық-теориялық талдау әдісі басымды әдіснамалық құрал ретінде негізделді.

Жалпылай қорытындылағанда, бірінші бөлімде қалыптастырылған теориялық-методологиялық база зерттеудің екінші бөлімінде жүргізілетін қазақ поп-вокалындағы нақты техникалық модификацияларды эмпирикалық талдаудың тұжырымдамалық және аналитикалық негізін құрайды.

II. ҚАЗАҚ ДӘСТҮРЛІ ВОКАЛДЫҚ ТЕХНИКАЛАРЫНЫҢ МОДИФИКАЦИЯСЫ: ДӘСТҮРЛІ ДЫБЫСТЫҚ ҚАЛЫПТАСУДАН ҚАЗІРГІ ПОП-ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ФОРМАЛАРҒА ДЕЙІН

Бұл бөлімнің зерттеу міндеттері - қазақтың дәстүрлі ән айту техникаларына құрылымы тұрғысынан, Қазақстан поп-вокалындағы ұлттық техникаларының мәдени бейімделу үдерістері, вокалдық техникалардың отандық поп-музыканың ұлттық бірегейлігін қалыптастырудағы даму болашағын анықтау тұрғысынан талдау. Ол үшін музыкалық-теориялық талдау және кейс стади талдау әдістері қолданылады.

2.1 Қазақ халқының әншілік техникаларының ұлттық модельдері

Ұлттық әншілік техниканың қалыптасуы ғасырлар бойғы тәжірибеден туындады және бұл халық әндерінің структурасында сақталған. Басқаша айтқанда, халық әндері ұлт жадысы болып табылады. Түркі музыкасын зерттеуші С. Утегалиева[14] түркітілдес халықтардың музыка тарихын қалыптастырған бірнеше негізгі кезеңді атап өтеді:

- Бірінші кезең - көне түркі дәуірі (VI ғ.), түркі этносының әлемдік саяси аренаға шыққан кезі: бұл дәуірде жазба мәдениет, күрделі қоғамдық институттар және буддизм, манихейлік, христиандық, ислам сияқты дүниежүзілік діндермен танысу жалпытүркілік рухани мұраның іргетасын қалады

- Екінші кезең - моңғол дәуірі (XIII-XV ғғ.): Шыңғысхан жорықтары нәтижесінде Алтын Орда қалыптасып, оның аумағы Жошы ұлысы шеңберінде төрт ірі әкімшілік бірлікке бөлінді; моңғолдар жергілікті халықпен аралас-тілдес болып, тек атақ-шендерін сақтап қалды

- Үшінші кезең - моңғолдан кейінгі дәуір (XV ғ.): Алтын Орданың ыдырауы Қазақ, Қырым, Қазан, Астрахань, Сібір хандықтарының және Ноғай Ордасының пайда болуына жол ашты, осы кезеңнен бастап қазақ халқының дербес тарихы басталады.

- Төртінші кезең - Ресей құрамына кіру (XVIII - XX ғғ. басы): Кіші жүздің, одан соң Орта және Ұлы жүздің Ресейге қосылуы ұзаққа созылған үдеріс болды және орыс мәдениеті мен жалпыәлемдік өркениет жетістіктерімен жақындасуға мүмкіндік берді.

- Бесінші кезең - кеңестік дәуір: КСРО құрамында Қазақ, Өзбек, Қырғыз, Түрікмен, Тәжік КСР-лары мен бірқатар түркі автономиялары орнықты; тың игеру мен жалпыодақтық құрылыстарға байланысты халықтардың қоныс аударуы өңірдің мәдени бейнесін түбегейлі өзгертті.

- Алтыншы, соңғы кезең - тәуелсіздік дәуірі: 1991 жылы КСРО ыдырағаннан кейін Қазақстан, Өзбекстан, Түрікменстан, Қырғызстан, Тәжікстан және Әзірбайжан егеменді мемлекеттер ретінде қалыптасты, бұл олардың мемлекеттілігінің жаңа белесі және дүниежүзілік қауымдастыққа интеграциялану жолының басталуы болды.

Қазақ әншілік техникаларының ұлттық модельдерін қарастыру барысында осы алты тарихи дәуірді ескере отырып, келесі даму кезеңдерімен байланыстыруға болады:

1. шамандық дәстүр(б.з.д. 35000-40000 жж.басталады[107])
2. жыраулар дәуірі(шамамен 15 ғасыр)
3. сал-сері кезеңі(19 ғасыр)
4. Ресей империясы кезеңіндегі жазбалар(19-20 ғасыр)
5. Кеңес дәуіріндегі өзгерістер(1920)
6. тәуелсіздік кезеңіндегі жаңғыру(1991)

Қазақ дәстүрлі музыкасы жоғарыда келтірілген тарихи даму кезеңдері аясында қалыптасып, үш негізгі қызметке негізделеді: ғұрыптық музыка, эпостық музыка және ойын-сауық музыкасы. Осы үш қызметтің әрқайсысы қазақ халқының мәдени бірегейлігін қалыптастырып, сақтаған элементтер болып табылады [17].

Ғұрыптық музыка дәстүрлі *тәңірішілдік* дінімен тікелей байланысты болып, қазақ халқының рухани және діни бірегейлігінің маңызды бөлігін құраған. Ислам дінін қабылдағаннан кейін де ғұрыптық музыканың кейбір элементтері қазақ қоғамдық өмірінде орын алып келді. Эпоспен байланысты музыканы батырлық жырлар мен тарихи оқиғаларды баяндаған жыраулар орындаған; бұл халықтың тарихи жадының маңызды тасымалдаушысы болды. Ал, ойын-сауық музыкасына домбыра сүйемелдеген әндер жатқызылады.

Исламға дейінгі көне түркі дәуірінде (VI ғ.) көшпелі түркі халықтарының музыкалық және вокалдық өнері шаманизм тәжірибелерінің төңірегінде ұйымдастырылды; шаманизм дегеніміз - дыбыс, дауыс және аспап рухани әрекет етудің негізгі құралдары болған сенімдер мен ғұрыптардың күрделі кешені. Қазақтың вокалдық техникаларын зерттеудің ең терең деңгейінде осы исламға дейінгі дыбыстық космологияның іздерін қарастыру болып табылады. Осы космологиядағы орталық тұлға - бақсы болады; ол көзге көрінетін әлем мен «аруақтар әлемі» деп аталатын рухтар әлемі арасындағы делдал рөлін атқарған қазақ шаман-емшісі еді.

Орталық Азия шаманизмін зерттеушілер Сібір шаманизміндегі дабылға негізделген тәжірибелерден өзгеше, қазақ ғұрпының негізінен ысқышпен ойналатын ішекті аспап - қыл-қобыз бен шаманның өз дауысының бірлігінің төңірегінде ұйымдастырылғанын анықтаған. Этномузикатанушы Саида Дәукееваның пікірінше, қобыз табиғат рухтарымен де, ата-баба рухтарымен де тілдесу күшіне ие деп есептеген, ал оның үні негативті күштерді, ауруды, тіпті өлімді де қуып жібере алады деген сенім болған[108]. Бақсының дауысы осы қасиетті аспаптық күштің адамдық баламасы қызметін атқарды.

Осындай қолданбалы функциясы бар бақсының сарындауы негізінде шаманизм кезеңінде қалыптасқан вокалдық техникалар өз бастауын арбау, фетишизм, анимизм, тотемизм және инициация тәрізді сенімдерден алады [109, 16-22 б]. Әр сенімнің қалдықтарын дәстүрлі әндерден әлі күнге дейін табуға болады, мысалы *арбау (магия)* айғағы әннің циклдік қайталану табиғатында, *фетишизмнің* айғағы мифологиялық аңыз әңгімелер мен балбал

тас жанында ай толғанда айтылатын әндер (өкінішке орай бізде сақталмаған, алайда араб фольклорында сақталған), *дуалистік* ұғымдар айтыс, тартыс, бәдік, күләпсан сарындарында сақталған. Бұл сарындардың 7-8 буынды екенін ескерсек, қазақ дәстүрлі әні мен күйінің ырғақтық құрылымының негізіне айналғанын дәлелдейді. Сонымен қатар, зерттеушілер С. Райымбергенова мен Г. Омарова дәлелдегендей **тотемизм сенімдері** ежелгі аңыз-күйлерде берілген. Олар киелі жануарлар туралы күйлер, ақсақ жануарлар туралы күйлер және аңшылықта қаза болғандар туралы күйлер деп топтастырылған. Зерттеуші Е. Тұрсынов түркі-моңғол халықтарында бақсылық б.з.д. I мыңжылдықта пайда болды деп пайымдайды [17].

Бұл антрополог әрі музыкант А. Ломакстың адамзат әуенінің екі типтен тарағаны туралы теориясын (Африкалық аңшылық және Сібір цивилизациясы) дәлелдейді. Оның пікірінше, әлемдік музыкалық мәдениеттің бастауында екі архетиптік ән стилі - *African Gatherer* (Африкалық аңшы-жинаушы) және *Siberian* (Сібірлік) - тұрған. Бұл стильдер адам музыкасының мәдени-эволюциялық ағашының негізгі тамырлары болып саналады, ал кейінгі музыкалық дәстүрлер солардан тарихи даму барысында қалыптасқан [35, 231-233 б]. Сонымен қатар, ол орындау стильдерінің таралуын адамзаттың көші-қон үдерістерімен байланыстырып, музыкалық стильдердің географиясы мәдени-тарихи қозғалыстарды бейнелейді деп есептейді. ғалымның картографиялық моделінде әлем музыкасы он аймақтық «ән стилі» болып бөлініп, әрқайсысы белгілі бір тарихи-мәдени үрдістермен байланыстырылды. Яғни Алтайдан тараған көне түркі әуені миграция арқылы әлем музыкасының негізгі компоненті болып табылады. Бұл миграция Қола дәуірінде археологтар атаған «Қарасу мәдениетіне» байланысты болуы мүмкін, себебі бұл мәдениеттің басты екі жетістігі жабайы жануарларды қолға үйрету мен қола, темір өндіру арқылы қару-жарақ жасау.

Исламға дейінгі музыкалық дәстүрдің айқын өкілі Қорқыт ата болып табылады. Оның бейнесінде поэзия, музыка және магиялық рәсімнің ежелгі синкретизмі айқын көрінеді. Барлық бақсылар мен музыканттардың пірі, ұстазы ретінде танылатын Қорқыт туралы көптеген аңыздар қалыптасқан: олар оғыз батырлық эпосында («Менің атам Қорқыттың кітабы», Х ғ.), сондай-ақ қазақ, қарақалпақ, өзбек, башқұрт және ноғай халықтарының фольклорында өз көрінісін тапқан [14, 48 б].

Қылқобыз бен домбыраның музыкасы тылсым күш және бақсылықпен тығыз байланысты болып, адамдар мен «өзге әлемдер» арасындағы қарым-қатынас құралы қызметін атқарған. Бұл музыка адамға да, қоршаған табиғатқа да ықпал еткен. Сондықтан музыкалық-поэтикалық өнердің иелері - бақсылар, жырау, жыршылар және аспапшылар айналасындағылар тарапынан таңдаулы жандар ретінде қабылданған. Дауыстың магиялық қасиеті де осы дүниетанымның бір бөлігін құраған: ежелгі түркілік нанымда төмен, қуатты дауыс сыртқы дүниеге ықпал ете алады деп есептелген, ал адам дауысы оның есімімен, бейнесімен және жанымен тікелей байланысты деп ұғынылған. Күшті, обертонға бай төмен дыбыс негізінен ер адамдарға тән болғандықтан,

тувалықтар, моңғолдар, башқұрттар мен алтайлықтардағы көмей және эпосты жырлау дәстүрлері де ер адамдардың өнері болып саналған [13].

Сонымен қатар, бұл аймақтың Ұлы Жібек Жолы бойында орналасқанын ескерсек, Қазақстан мен Орта Азия аумағында екі өркениеттік тип - көшпелі-мал шаруашылығы және отырықшы-егіншілік тең дәрежеде өмір сүріп, бір-бірімен тығыз байланыста болған [13]. Бұл екі жүйенің өзара толықтырушылығы тарихи өрлеудің өзекті желісіне айналған: қала мен оазистер көшпелі әлемнің ажырамас бөлігіне енсе, дала да отырықшы мемлекеттердің маңызды «шеткі аймағы» болды [13, 51 б].

Исламның келуі осы дыбыстық жүйеге қатал әрі ұзаққа созылған үзіліс әкелді, себебі исламдық дінбасылық билік бақсы мен қобызды жын шақырудың құралдары ретінде айыптады [110]. Алайда қазақ даласының исламдануы отырықшы қалалық қоғамдардағыдай ешқашан толық болған жоқ; көшпелі өмір исламға дейінгі тәжірибенің әлсіреген, синкреттенген түрінде сақталған ошақтарын ұстап тұрды [111].

Бақсының *көмейлік вокалдық техникасының* қалдығы саяси-әлеуметтік маңызы бар тұлға - жырауға, эпикалық жыршы-әншіге ауысты, сол жерде ол жаңа қызметтер мен жаңа заңдылыққа ие болды. Сонымен қатар, Ұлы Жібек жолының мәдени кеңістігінде қалыптасқан *мақам дәстүрі* тек музыкалық жүйе емес, вокалдық өнердің философиялық парадигмасы ретінде танылды. Себебі мәдени-коммуникативтік кеңістігі музыкалық дәстүрлердің жай ғана қатар өмір сүруі емес, олардың терең типологиялық өзара әрекетінің алаңы болғандығы қазіргі этномузыкалогия ғылымында дәлелденген тұжырым болып табылады. Вокалдық техника тұрғысынан мақам мен қазақ жырының арасындағы байланыс бірнеше деңгейде айқындалады.

Осы өзара әрекеттің ең маңызды арнасы - вокалдық техниканың трансмиссиясы, яғни дыбыс шығару принциптері мен интонациялық ойлаудың аймақтар арасындағы миграциясы. Мақам жүйесі - араб, парсы, түркі музыкалық мәдениеттерін біріктіретін мета-дәстүр ретінде [112] Орта Азия арқылы қазақ даласына дейін жеткен вокалдық эстетиканың негізгі тасымалдаушысы болды. Бұл мәселені қазақ музыкасының ішкі логикасы тұрғысынан зерделеген С. Утеғалиева өз монографиясында қазақ музыкасының дыбыстық әлемін тек акустикалық емес, мәдени-семантикалық кеңістік ретінде қарастырады: дыбыс - жаратылыстың, адам мен ғаламның арасындағы коммуникацияның бастапқы тілі [14].

Теориялық тұрғыдан жоғарыда айтылған мақам мен қазақ жырының вокалдық техникасы арасындағы байланысты төрт категория арқылы сипаттауға болады:

- Біріншісі - интонациялық икемділік қағидаты: мақам жүйесінде орындаушы тең шкалалы (темперацияланған) жүйеге бағынбайды; керісінше, микротональды ауытқулар - модальдік кеңістіктің семантикалық элементі. Қазақ жырындағы дәл осындай микротональдылық батыстық музыкатану тұрғысынан «интонациялық ауытқу» ретінде қателесіп бағаланып келді,

алайда деколониялық әдістеме [11] оны жүйенің ішкі логикасы ретінде қарастыруды талап етеді.

- Екіншісі - өрнектің семантикалық қызметі: мақамдағы мелизматика (тарассул, захрафа) қазақ жырындағы «бұру», «салу», «созу» тәсілдерімен функционалдық параллелизм жасайды - екі жағдайда да орнамент мелодияның безендіруші элементі емес, мазмұн тасымалдаушы бірлік [113].

- Үшіншісі - импровизациялық модальдік ойлау: мақам орындаушысы алдын ала белгіленген мелодияны репродукциялаушы емес, модальдік формуланы (*lahn*) сәт сайын шығармашылықпен жаңғыртушы субъект [113]; бұл принцип қазақ жырауының «айтыс», «қара өлең» және «толғау» практикасымен тікелей үндеседі.

- Төртіншісі - дауыстың тыныспен органикалық бірлігі: мақам вокалдық педагогикасында (*maqam al-sawt*) дыбыс шығару үдерісі тыныс алу механизмімен бөлінбес бірлік ретінде қарастырылады [113]; қазақ жырауының орындаушылық мектебіндегі «ашық дауыс» категориялары осы бірліктің аймақтық вербализациясы болып табылады.

XV ғасырда алғашқы қазақ хандарының билігі кезінде Қазақ хандығы нығайып, қазақ тарихындағы кеңейтілген вокалдық техниканың ең маңызды институционалдық ортасын қалыптастыруда ерекше *жырау* тұлғасы айқындала бастады. Бұл атау қазақтың *жыр* - «ән» немесе «өлең» деген түбірінен шыққан және XV ғасырдан бері жазба деректерде кездеседі. Басқа біреудің шығармасын орындайтын жыршыдан айырмашылығы, жырау бір мезгілде композитор, орындаушы, философ әрі саяси кеңесші болды. Бұл көпқырлы болмыс кездейсоқ емес, ол оның мәнін айқындайтын негізгі қасиет еді: жыраудың вокалдық беделі эстетикалық шеберлік пен қоғамдық ықпалдың ажырамас бірлігінен туындады.

Britannica энциклопедиясының *Қазақ әдебиеті* бөлімінде жыраулардың қызметі былай сипатталады: XVIII ғасырдың соңына дейін - қазақтар саяси дербестігін жоғалта бастаған кезеңге дейін - жыраулар кейде сұлтандар мен хандардың кеңесшісі болған және бұл оларға жоғары әлеуметтік мәртебе берген [107]. Бұл сипаттама жалпы алғанда дұрыс болғанымен, жыраудың қоғамдағы рөлінің тереңдігін толық ашпайды.

Жырау қазіргі бюрократиялық түсініктегі жай ғана кеңесші емес еді; ол билеуші мен халық арасындағы дәнекер, ру-тайпа шежіресінің сақтаушысы әрі жартылай шамандық беделге ие тұлға болды. Қазақстандық тарихи деректердің бірінде айтылғандай, жыраудың заңдық билігі болмағанымен, ол билеуші мен қарапайым халық арасындағы ара ағайын қызметін атқарған: егер хан өз қарамағындағы елдің көңіл күйін білгісі келсе, жырауды шақырып, оның сөзін мұқият тыңдайтын. Әскери жорық алдында жыраудың өнер көрсетуі тек салтанатты рәсім емес еді; ол дауыс пен жыр арқылы ата-баба рухтарының күшін шақырып, жауынгерлерді психологиялық және рухани тұрғыдан дайындайтын ерекше әрекет ретінде қабылданды.

Жыраулармен ең тығыз байланысты жанр – толғау. Бұл афоризмдерге, саяси кеңестерге және болжамдық сөздерге толы, философиялық ойды әнмен

жеткізетін поэтикалық форма. Толғау көбінесе көмейлік, қарлығыңқы тембрмен орындалды және бұл мақамдарды орындау тәсілдері қазіргі таңда Сыр өңіріндегі Қармақшы ауданының жыршылық дәстүрінде сақталған. Мұндай тембрлер акустикалық жағынан шамандық вокалмен ұқсас болғанымен, олардың әлеуметтік қызметі мүлде бөлек болды.

Зерттеуші Э.Жаңаберген [114] мәліметіне сәйкес, қазақтың мақамдарын *күй тектес мақамдар* деп анықтаған дұрыс, себебі күйлер мақам негізінде пайда болды, мұндай тезистерді көптеген практик музыканттардан да естуге болады, өйткені синкреттілік, синхронизм қазақ музыкасының өзегі болып табылады. Тіпті мақам-күй-жыр деген тіркес те қолдануға болады, себебі, тарихи тұрғыда бірі екіншісінің туындысы болып табылады. Мақам құрылымдарын(Арал Қазалы аймағы) Э.Жаңаберген төртке бөледі: кіріспе, бастау, негізгі бөлім және қайырымдар(мұның өзі кіші(нақты ойдан кейін) және үлкен(жыр соңында) болып екіге бөлінеді). Сонымен қатар, Э.Жаңаберген мақамдардың құрылымдарының орындалуы жыршының оқиганы баяндауына байланысты өзгертін атап көрсетеді. Бұл қазақ жырларының импровизациялық табиғатын көрсетеді.

XVIII ғасырда Ресей империясының қазақ даласын колонизациялауы жыраулар дәстүрін қолдап тұрған әлеуметтік жағдайларды біртіндеп бұзды. Бұл үдеріс XIX ғасырдың басында, 1822 жылы Қазақ хандығы жүйесінің жойылуымен іс жүзінде аяқталды. Жырау әрі өнер иесі, әрі мемлекет қайраткері ретінде қызмет еткен хан сарайы өміршең институт ретінде жоғалып кетті

XIX ғасыр қазақ кәсіби вокал өнерінің негізгі сипатына терең өзгеріс әкелді. Бұл өзгеріс жыраулар дәстүрімен толық үзіліс емес, одан біршама жанама түрде алыстау болды және Ресейдің жартылай отарлауы мен көшпелі өмір салтының біртіндеп отырықшылыққа ауысуы сияқты жаңа әлеуметтік жағдайларға жауап ретінде қалыптасты. Егер жырау саяси әрі космологиялық беделге ие тұлға болып, эпикалық және болжамдық мазмұнды жеткізуге бағытталған көмейлік, қысылған вокалдық стильмен орындаса, жаңа сал мен сері бейнесі мүлде басқа эстетикалық қағидаға негізделді: лирикалық нәзіктік, вокалдық әшекейлеу, романтикалық тақырыптар және музыкалық қана емес, театрлық сипатқа да ие орындаушылық тұлға.

Сал және сері ұғымдары музыкалық шеберлік, суырыпсалма тапқырлық, жеке харизма және әлеуметтік қалыптарға бағынбау қасиеттерінің үйлесімінен мәртебе алған кәсіби әнші-ақын-сауықшылар тобын білдіреді. Биографиялық деректердің бірінде айтылғандай, *сал* сөзі батыстық түсініктегі бард, ойын-сауықшы немесе әзілкеш ұғымдарына жақын мағына береді. Зерттеуші Левин қазақ орындаушылық дәстүріне арналған Bardic Divas зерттеуінде сал-серілер XIX ғасыр композиторлары мен орындаушылары шығарған лирикалық әндермен байланыстырылады [55]. Бұл дерек сонымен қатар бұл жанрлар негізінен, бірақ толықтай емес, ер адамдарға тән болғанын атап өтеді. Қазақ вокал дәстүрінің осы гендерлік сипаты кейінгі Кеңес дәуірінде күрделене

түсті, өйткені сол кезеңде әйел орындаушылар бұрын ер адамдарға ғана тән болған репертуарды орындай бастады.

Сал-сері дәстүріне тән вокалдық техника дауыс шығару тәсілінің эстетикалануы деп сипаттауға болатын бағытқа айқын бұрылыс жасады. Жыраулардың көмейлік тембрі билік пен рухани ықпалдың құралы ретінде қызмет атқарса, сал-сері әншілері лирикалық әшекейлерді, әуендік жолдарды мелизматикалық безендіруді, жоғары регистрдегі ұзақ фразаларды және дауысты қазіргі түсініктегі көркем экспрессивті құрал ретінде қолдануды дамытты. Осы кезеңдегі әншілік немесе лирикалық халық әндері - эпикалық ән айту мен суырыпсалма айтыс поэзиясынан бөлек жанр, әсіресе қайырмаларда одағай вокалдық буындарды кең қолданумен және әшекейлеуді негізгі эмоциялық әсер беру тәсілі ретінде пайдаланумен ерекшеленді.

Бұл дәстүрдің ең көрнекті тұлғасы - Біржан сал Қожағұлұлы (1834-1897). Ақмола өңірінде туған композитор, әнші және айтыскер ретінде оның қазақ вокал эстетикасының дамуына әсерін асыра бағалау қиын. Оның шамамен алпысқа жуық сақталған әні негізінен махаббат лирикасына жатады - *Айтбай*, *Ғашығым*, *Ләйлім-шырақ* сияқты шығармалар терең эмоциялық шынайылығымен, кең вокалдық диапазонымен және нәзік әшекейлі стилімен ерекшеленеді. Бұл шығармалар кеңестік кезеңге дейінгі қазақ көркем ән өнерінің биік үлгісі саналады. Оның даңқы соншалықты кең тарағандықтан, халық оның атына құрмет белгісі ретінде «сал» атауын қосқан.

Бұл дәстүрдің тағы бір маңызды өкілі - Ақан сері (1843-1913). Ол сал-серілік бағыттың лирикалық сипатын одан әрі дамытып, махаббат тақырыптарымен қатар, әлеуметтік теңсіздік мәселелерін көтерген әндер шығарды. Оның вокалдық стилі нәзік әшекейлі орындауды саяси және әлеуметтік мазмұнмен үйлестірді.

Жыраулардың көмейлік, қысылған вокалдық стилінен сал-серілердің әшекейлі, лирикалық стиліне ауысуы XIX ғасырда бір құнды нәрседен айырылу сияқты қабылданған жоқ. Бұл жаңа әлеуметтік-саяси жағдайларға жауап ретінде пайда болған шынайы эстетикалық эволюция болды. Алайда осы зерттеу тұрғысынан алғанда, бұл өзгеріс кеңейтілген вокалдық техникалардың сақталуы үшін маңызды мәселе туғызды: жырау сарайының әлеуметтік институты арқылы үздіксіз беріліп келген техникалар - әсіресе көмеймен ән айту және жыраулардың көмейлік декламациялық стилі - дәл қазақ музыкасын жүйелі түрде құжаттау басталған кезеңде қазақ вокал мәдениетінің негізгі ағымынан шетке ығыса бастады.

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басы Кеңес дәуіріндегі ұжымдастыруға дейінгі кезеңде қазақ музыкалық өмірінің өзгеруіндегі ең маңызды кезеңдердің бірі болды. Бұл уақытта Ресей және кейінгі кеңестік дәуір ғалымдары жүргізген жүйелі этнографиялық құжаттау жұмыстары басталды. Алайда олар зерттеген музыкалық дәстүр сол кездің өзінде Ресейдің жүз жылға жуық отарлық ықпалы салдарынан едәуір өзгеріске ұшыраған еді. Осы құжаттау жұмысының басты тұлғасы және қазақ вокалдық музыкасының

тарихын зерттеудегі ең маңызды дереккөздердің бірі - орыс этномузикатанушысы Александр Викторович Затаевич (1869-1936) болды.

Затаевич арнайы музыкалық білім алмаған, өздігінен үйренген музыкант әрі бұрын *Warsaw Diary* газетінде жұмыс істеген музыка сыншысы. 1920 жылы ол Орынборға қоныс аударып, сол жерде Верный қаласында өткен ақындар съезінде қазақ әнімен кездейсоқ танысуы оның өмірінің соңғы он бес жылын түбегейлі өзгертті [55]. Келесі он жыл ішінде Затаевич Қазақстанның көптеген өңірлерін аралап, кең көлемді далалық зерттеу жүргізді. Ол Семей, Павлодар, Қарқаралы және қазақ музыкалық мәдениетінің басқа да орталықтарына барып, 280 белгілі әншіден әуендер жазып алып, кейін қазақ музыкасының ең үлкен жүйелі ноталық жинағына айналған материалды жинақтады. Оның өмірлік еңбегінің нәтижесінде «Қазақ халқының 1000 әні» (1925) және «Қазақтың 500 күйі мен әні» (1931) атты екі ірі жинақ жарық көрді. Жалпы алғанда, Затаевич қазақ халық музыкасының 2300-ден астам үлгісін жинап, соның 1500-і оның тірі кезінде жарияланды.

Қазақтың дәстүрлі әнін ғылыми тұрғыда сипаттау ХХ ғасырда жүйеленгені мәлім: А. Затаевич, А. Жұбанов, Б. Ерзакович фольклорлық материалдарды жинап, аймақтық ерекшеліктерді алғаш рет жіктеді. А. Затаевич аталған жинақтарында әндердің географиялық таралымын көрсетіп, өңірлік дәстүрлерді айқындаудың негізін қалады. Затаевичтің осы концепциясын негіз ете отырып, кейінгі зерттеулерде аймақтық мектептер бес өңірге кеңейтілді:

- 1) Орталық-Солтүстік (Сарыарқа),
- 2) Оңтүстік-Жетісу,
- 3) Батыс,
- 4) Сыр бойы,
- 5) Шығыс және шектес өңірлер [8, 9].

Кеңес кезеңі (шамамен 1920-1991), әсіресе 1920-жылдардың соңы мен 1950-жылдар аралығы, қазақ вокалдық дәстүрі тарихындағы ең үлкен өзгеріс кезеңдерінің бірі болды. Оның әсері бір мезгілде бірнеше деңгейде көрінді: институционалдық, педагогикалық, идеологиялық және демографиялық. Осылардың барлығы қосылып, вокалдық техникалардың ұрпақтан-ұрпаққа берілуінде күрделі үзіліс тудырды. Қазақ музыкалық мәдениеті бүгінгі күнге дейін сол үзілістің салдарын еңсеруге тырысып келеді.

Бұл өзгерістің институционалдық қыры 1930-1940-жылдары еуропалық классикалық үлгіге негізделген консерваториялар мен музыка мектептерінің құрылуымен байланысты болды. 1944 жылы Алматыда композитор әрі ғалым Ахмет Жұбановтың бастамасымен ашылған Құрманғазы атындағы мемлекеттік консерватория ресми қазақ музыкалық мәдениетінің басты орталығына айналды. Мәскеу мен Ленинградта Римский-Корсаков мектебінің шәкірттерімен және Затаевичпен бірге білім алған Жұбанов оқу бағдарламасын еуропалық музыкалық техникаға, соның ішінде еуропалық вокал педагогикасына негіздеп құрды. Соның нәтижесінде қазақ музыкалық орындаушылығы дәл осы стандарт арқылы бағалана бастады. Бұл жыраулық

вокал дәстүріне ауыр әсер етті. Жырауларға тән көмейлік, қысылған дауыс, яғни жырау орындауының және көмеймен ән айтудың негізгі акустикалық белгісі - еуропалық *bel canto* вокал педагогикасы тұрғысынан ерекше техника ретінде емес, керісінше вокалдық кемшілік ретінде қарастырылды. Ол жеткіліксіз дайындықтың, тынысты дұрыс пайдаланбаудың немесе көмейді дұрыс қолданбаудың белгісі деп есептелді. Консерватория жүйесінде оқыған студенттерге дәл осы қазақтың кеңейтілген вокал техникасының басты тембрлік ерекшеліктерін жою үйретілді.

Кеңес идеологиясы бұл институционалдық өзгерістерді одан әрі күшейтті. 1928 жылдан бастап, әсіресе 1930-жылдары, Кеңес мемлекеті қазақ музыкалық өмірін «ұлттық формадағы социалистік реализм» қағидасына сәйкес қайта құруды талап етті. Бұл доктрина халықтық дәстүрлерді жаңарту, гармониялау және оларды еуропалық концерттік музыка формасына бейімдеу қажеттігін көздеді. Дәстүрлі қазақ аспаптары да құрылымдық өзгерістерге ұшырады. Мысалы, бұрын екі ат қылынан жасалған ішек арқылы шамандық-рәсімдік дәстүрдің акустикалық негізі болған қобызға төрт металл ішек қосылып, ол скрипкаға ұқсас етіп қайта жасалды. 1936 жылы Мәскеудегі Үлкен театрда алғаш өнер көрсеткен Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрі орындаған шығармаларда әр аспаптың жеке тембрлік ерекшелігі, сонымен бірге әр вокалдық стильдің даралығы оркестрлік үндестік талаптарына бағындырылды.

Қылқобыз және оған байланысты вокал дәстүрлері үшін Кеңес кезеңі өте ауыр болды. Бақсылық тәжірибе «феодалдық діни надандықтың көрінісі» ретінде мемлекет тарапынан қуғынға ұшырады. Ал кеңеске дейінгі эпикалық жыраулық дәстүрді сақтаған жыраулар көп жағдайда «тап жаулары» немесе «феодалдық идеологияны қолдаушылар» ретінде танылып, қоғамдық өмірден шеттетілді. Кеңес дәуіріндегі өзгерістердің демографиялық қыры да ерекше маңызды. 1929-1933 жылдардағы ұжымдастыру науқаны көшпелі мал шаруашылығының күйреуі мен ашаршылыққа әкеліп, шамамен қазақ халқының жартысына дейін қаза болуына себеп болды [115].

Сонымен қатар, зерттеуші Олижар мәліметіне сәйкес [116], кеңес империализмі Орталық Азия аумағында келесі мәдени қайшылықтарға толы істерді жасады:

- Көшпелілік пен далалық дәстүрдің жойылуы: Еуразия даласындағы пасторализм экономикалық тұрғыдан маңызын жоғалтуы Орталық Азия КСР-лерінің коммунистік бірегейлігін бекітті, енді халықтар дін, мәдениет немесе өмір салты арқылы бірікпеді; даладағы тарихи сабақтастықтың соңғы түрі - көшпелілік дәстүр – жойылды

- Жазу жүйесін өзгерту арқылы мәдени үзілу: кеңес үкіметі түркі-араб жазуын кириллицаға ауыстыру арқылы жаңадан қалыптасқан ұлттарды өткен империялардың бірегейлігінен емес, кеңестік бірегейліктен нәр алатындай етіп бекітті

- Коренизация саясаты: ұлттар аймақтарда тұратын жергілікті этностарды білдіретін партия мүшелерімен қамтамасыз етілді - бұл саясат коренизация (жергіліктендіру) деп аталды.

Осылайша, ұлт ретінде құрып кетуіне, оның орнына кеңес халқы(народ) деген кішкене ұғымға категориязациялап, мәңгүрттендіру саясаты жүргізілді.

Жыраулық техника мен көмеймен ән айту дәстүрі ұстаз бен шәкірт арасындағы ұзақ әрі тұрақты байланысқа негізделген еді. Бұл байланыстар көшпелі қоғам құрылымында қалыптасқан болатын, ал ұжымдастыру науқаны дәл сол әлеуметтік жүйені жойып жіберді.

World Literature Today журналында жазған Раушан Жұманиязова бұл кезең туралы былай дейді: *«Бұл музыка кеңестік идеологияның қысымында жоғалып кеткен жоқ; ол көмірдей бықсып жатып, 1991 жылғы тәуелсіздікпен бірге қайта тұтанды»* [117]. Бұл метафора әсерлі болғанымен, шын мәнінде, бұл техниканың жойылуға жақындауы дәстүрдің жай ғана жасырын сақталуынан емес, сол техниканы меңгерген адамдардың өмірден өтуінен және оны үйрететін ұстаз-шәкірт байланысының үзілуінен болды.

Кеңес дәуірінің соңына қарай қобыз, С.Дәукеева сипаттағандай, шамандық рәсімдік құралдан ұлттық мәдени символға айналды. Бұл өзгеріс аспаптың қоғамдық қызметінің зайырлы ортаға ауысуын және оның құрылымы мен орындаушылық стилінің өзгеруін қамтыды [108]. Осы өзгерістермен бірге қобыздың кеңестік кезеңге дейінгі қызметімен тығыз байланысты болған вокал дәстүрлері де өздерінің бастапқы космологиялық мәнінен айырылып, консерваториялық жүйеде де, ресми фольклорлық орындаушылықта да нақты институционалдық негізсіз қалды.

1991 жылғы желтоқсанда Қазақстан тәуелсіздігін жариялауы мәдени бағдардың жаңа кезеңін бастады. Бұл өзгерістің осы диссертацияда зерттелетін дәстүрлер үшін маңызын асыра бағалау қиын. Алпыс жылдан астам уақыт ішінде алғаш рет Кеңес мәдени саясаты әлсіреткен немесе жойылып кетуге қалдырған кеңейтілген вокалдық техникаларды жүйелі түрде қайта жаңғыртуға, құжаттауға және дамытуға мүмкіндік беретін институционалдық жағдайлар пайда болды. Бұл жаңғыру біркелкі әрі толық болған жоқ; кей жағдайда пікірталастар мен қарама-қайшылықтар туғызды. Дегенмен тәуелсіздік алғаннан кейінгі отыз жыл ішінде бұл үрдіс жаңа ғылыми зерттеулер мен тірі орындаушылық тәжірибелердің қалыптасуына алып келді. Бүгінде дәл осы құбылыстар осы диссертацияның эмпирикалық зерттеулеріне негізгі заманауи алаң болып отыр.

Тәуелсіздіктің алғашқы жылдары мемлекет тарапынан қолдау тапқан күшті мәдени ұлттық жаңғырумен сипатталды. Жаңадан құрылған Қазақстан үкіметі кеңестік кезеңге дейінгі мәдени мұраны ұлттық бірегейлік пен геосаяси легитимділіктің маңызды көзі ретінде қайта бағалауға үлкен мән берді. Осы үдерісте қобыз және оған байланысты дәстүрлер қазақ мәдени егемендігінің символы ретінде ұсынылды - бұл кеңестік кезеңде аспаптың елеусіз қалдырылуына толық қарама-қарсы құбылыс еді.

ЮНЕСКО-мен байланыс бұл жаңғыруға маңызды халықаралық негіз қалады. 2015 жылы айтыстың ЮНЕСКО-ның адамзаттың материалдық емес мәдени мұрасының репрезентативтік тізіміне енгізілуі осы импровизациялық вокалдық дәстүрге халықаралық назар аудартты және оны зерттеу мен жалғастыруға институционалдық ынталандыру жасады. Кейін домбыра күйінің осы тізімге енгізілуі қазақ дәстүрлі орындаушылық өнерінің халықаралық деңгейдегі мәртебесін одан әрі күшейтті.

Тәуелсіздік кезеңінде ансамбльдік этно-музыкалық орындаушылықтың пайда болуы кеңейтілген вокалдық техникалардың жаңғыруындағы ең шығармашылық маңызды құбылыс болды. 2008 жылы құрылған «Тұран» ансамблі осы қозғалыстың бастамашысы ретінде кеңінен танылды. Раушан Жұманиязова атап өткендей, «Тұран» көне музыкалық дәстүрлерді қазіргі заманға сай әрі халықаралық деңгейде танылатын дыбыстық форматта ұсынған алғашқы ансамбль болды, сол арқылы қазақ этно-дыбысының идеалды бейнесін әлемге кең тарата алды [117]. Бұл ансамбльдің тәсілі осы зерттеу үшін маңызды, себебі олар дәстүрлі вокалмен қатар көмеймен ән айтуды қолданады және импровизацияны композицияның құрылымдық элементі ретінде қарастырады. Осы арқылы олар жыраулық және айтыс дәстүрлерінің импровизациялық рухымен қайта байланыс орнатады. HasSak ансамблі де ұқсас бағытта жұмыс істеп, Ресей отарлау кезеңі мен Кеңес дәуірінде жоғалған деп есептелетін вокалдық тәжірибелерді қайта қалпына келтіруге ұмтылып келеді.

Осы тарауда жоғарыда қарастырылған алты тарихи кезең - исламға дейінгі шамандық бастау, хандық дәуіріндегі жыраулар дәстүрі, ХІХ ғасырдағы сал-серілік эстетикалық өзгеріс, Ресей империясы кезеңіндегі алғашқы құжаттау, Кеңес дәуіріндегі жүйелі жойылу және тәуелсіздік кезеңіндегі жаңғыру - осы бөлімнің келесі тарауларына эмпирикалық зерттеу және музыкалық талдаулар үшін негізгі тарихи негізді құрайды.

Қазақ әндерінің ырғақтық құрылымы, монодиялық табиғаты және орындаушылық ерекшелігі музыкатанушылар мен орындаушылар тарапынан зерттеліп келеді. А. Байгаскина[18] анықтаған екпінділік пен ырғақтың біріккен әрекеті қазақ поэзиясында бунақтық құрылымды тудырса, музыкада ол интонациялық фразалардың қалыптасуына негіз болады. Өлең жолдарының буындық жіктелуі мен музыкалық фразалардың тыныстық-интонациялық бөлінісі өзара сәйкес келеді. Бұл жағдай ырғақтың тек формалық емес, семантикалық қызметін де айқындайды. Домбыралық және вокалдық музыкадағы көпқабатты ырғақтық құрылым да интонациялық ойлаудың нәтижесі болып табылады. Әртүрлі ырғақ қабаттарының бір мезгілде әрекет етуі (сөз ырғағы, әуен ырғағы, аспаптық сүйемел) интонацияның қозғалыс динамикасын күшейтіп, музыкалық мазмұнның терең ашылуына мүмкіндік береді. Осылайша, қазақ музыкалық тілінің ырғақтық жүйесі интонацияның тарихи, тілдік және орындаушылық факторлармен шартталған көрінісі ретінде қарастырылады. Бұл жүйеде ырғақ – интонацияның қозғалыстағы формасы, ал интонация - ырғақтың мағыналық өзегі болып табылады.

Сонымен қатар, қазақ халқының вокалдық мәдениеті бірыңғай орындаушылық нормасы бар тұтас жүйе ретінде қарастырылмайды, керісінше, өңірлік, гендерлік және жанрлық өзгешеліктерге байланысты саралана дамыған полицентрлік дәстүр ретінде бағаланады. Мысалы, зерттеуші Ж. Жүзбайдың тұжырымдауынша, қазақ әнші қыздарының орындаушылық ерекшелігі «дауысты тым жоғары өрлетуді» немесе «алты қырдан асыра айғайлауды» мақсат етпейді; олардың өнері «көркем тембрге, шағын ғана композициялық өрнектерге» сүйенеді [118]. Бұл тұжырымды қазақ вокалдық эстетикасының далалық табиғатының гендерлік вокалдық көрінісі деп тануға болады.

Ал, Батыс Қазақстан вокалдық мектебіне арналған зерттеуде А. Күзеубай орындаушылық техниканың бес негізгі өлшемін атап өтеді: айқындық, жеңілдік, домбыра үнімен астасу, тембрлік сапа және эмоционалдық шынайылық [119]. Ғарифолла Құрманғалиевтің «Айнамкөз» орындауын зерттеген А. Күзеубайдың материалы дәстүрлі қазақ вокалының орнаменттік жүйесін жеті музыкалық мысал арқылы дәлелдейді. Аталған зерттеудегі нота талдауынан мынадай орнаменттік операциялар айқындалады.

Глиссандолық қозғалыс («о-ха»): жоғары дыбыстан төменге қарай ырғақты сырғу - далалық дыбыстауыш кеңістігін бейнелейтін техника.

«Айнамкөз» интонациялық формуласы: «о-х-а-а → о-хоу → о-хаа» дыбыстық тізбегі мелодиялық желіні бекітетін вокалдық «маркер» қызметін атқарады. Бұл формула Ғ. Құрманғалиевтің орындауында *интонациялық сәйкестендіргіш* рөлін орындайды: тыңдаушы оны естігенде бірден дәстүрлі контекстті таниды

Динамикалық ішкі даму: дауыстың «соль-ре» аралығында лирикалық толқыны бар фразалық даму. А. Күзеубай бұл техниканы домбыра әуенінің вокалдағы *аналогтық көрінісі* ретінде көрсетеді.

Арал өңірі жыр-жырауларының макамдық жолдарын зерттеген Э.Жанаберген далалық вокалдық эстетиканың тағы бір қырын ашады. Зерттеуші «шайыр», «сал», «сері» категорияларының орындаушылық функциясын талдай отырып, макамды жай ғана мелодиялық үлгі емес, орындаушы мен тыңдаушы арасындағы семиотикалық келісімшарт ретінде анықтайды [114, 193-199-бб.]. Бұл тұжырым Пирстің белгі теориясымен үйлеседі: макам - индекстік белгі, ол белгілі бір аймақтық, тарихи және эмоциялық контекстті нұсқайды [120].

Әнші, зерттеуші Сәуле Жанпейісова Батыс Қазақстан ән мектебінің көрнекті өкілі Ғарифолла Құрманғалиевтің орындаушылық шеберлігін талдай отырып, оның вокалдық техникасының негізгі ерекшеліктерін жүйелі түрде қарастырады. Зерттеуші, ең алдымен, әншінің артикуляциялық техникасына назар аударып, орындаушылық тәсілді бірнеше маңызды міндетке бөледі. Оның пікірінше, бірінші міндет - дыбысты таңдайға салып айту арқылы дауыстың табиғи резонансын қалыптастыру болса, екінші міндет - дыбыстарды құбылтып, әннің көркемдік нюанстарын жеткізуде ерін мен жақтың белсенді қызметін тиімді пайдалану болып табылады.

С. Жанпейісова Ғарифолла Құрманғалиевтің орындаушылық шеберлігінің басты сыры дыбысты түрлендіріп айтуында екендігін атап көрсетеді: әнші әуелі дыбысты жабыңқы қалыпта бастап, кейін оны біртіндеп ашып, сол мезетте қайта жабу тәсілін қолдану арқылы дыбыстың тембрлік бояуын байытады. Мәселен, жіңішке дауысты дыбыстан басталатын мәтінді жуан дауыстыға ұластырып, «е» дыбысын «а» дыбысына айналдыру сияқты әдістерді шебер меңгерген. Сонымен қатар созылыңқы дауысты дыбыстарда еріннің қызметін пайдаланып, езулік жіңішке «е» дыбысын ерінді алға қарай дөңгелету арқылы еріндік «ө» дыбысына жақындатып орындаса, ал «а» жуан дауысты дыбысын бірде жабыңқы «о» дыбысына айналдырып, бірде езу арқылы ашық «а» дыбысына өзгерту тәсілдерін қолданады. С. Жанпейісованың пікірінше, Мұхит әндерін орындау барысында динамикалық күш-қуат, экспрессивті тегеурін, арындылық пен нәзіктік қатар көрініс табады. Сонымен бірге әнші дәстүрлі орындаушылық үлгіні сақтай отырып, жеке интерпретациясын қалыптастырған. Бұл, әсіресе, дыбыстар арасындағы өтулерде портаменто, филировка сияқты вокалдық тәсілдерді шебер қолдануынан, сондай-ақ әннің екпіні мен ырғағын нәзік құбылта отырып орындауынан айқын байқалады [22, 88 б.].

Сонымен қатар, аспап мен әншінің бірлігі туралы практик әншілердің мақалаларында [114], [22] көбірек назар аудартады. Аспап пен сол орта әншісінің арасындағы бірлік зерретушілер Турино мен Г.Байтсонның зерттеулерінде дәлелденген. Бұл зерттеулерде Г.Байтсон аспап орындаушының ақыл ойының жалғасы деп таниды. Ал Турино аспапты Прис семиотикасы бойынша индекстеп, аспап индекс, ал аспаптағы туындылар ішкі көңіл күйі (объект) деп дәлелдейді, бұдан шығатын қорытынды - домбыра және қобыз арқылы туындайтын күй, мақам, әндер жиынтығы мәдени таңбалар жүйесі болып табылады.

Зерттеуші Қ. Алтыбаев Арқа дәстүрлі ән орындаушылығында репертуармен жұмыс жасау сатыларына арнайы тоқталып, ән айту техникасының қалыптасуында мәтінді терең талдау мен вокалдық дайындықтың маңызын айқындайды. Зерттеушінің ойынша, репертуарды меңгерудің алғашқы әрі маңызды кезеңдерінің бірі - ән мәтінін жан-жақты талдау. Бұл үдерісте орындаушы мәтіндегі тыныс белгілерінің грамматикасына, яғни нүкте, үтір, сұрақ және леп сөйлемдерінің дұрыс интонациялық берілуіне ерекше назар аударуы тиіс.

Сонымен қатар екпін, ырғақ пен ұйқас жүйесін сақтау, ал кейбір күлкілі немесе астарлы әндерде мәтіндегі тұспалды мағыналарды жеткізу шеберлігін жетілдіру де орындаушыдан үлкен еңбекті талап етеді. Осыған қоса, дауыс аппаратына жататын ерін, тіс, таңдай, иек, тіл мен жақ мүшелеріне арналған арнайы жаттығулар орындау әншінің артикуляциялық мүмкіндіктерін арттыруда маңызды рөл атқарады. Қ. Алтыбаев әншілік техникада дауыстық діріл (вибрация) әдісін меңгеру, әнді орындау арқылы дауыс төзімділігін қалыптастыру, дауыс аппаратына артық күш түсірмей, шығарманың нюанстары мен динамикалық өзгерістерін дәл жеткізу орындаушылық

шеберліктің негізгі құрамдас бөліктерінің бірі екенін атап көрсетеді. Сонымен қатар орта және кіші регистрлердегі дыбыстың тембрлік әуезділігін сақтау, бір регистрден екінші регистрге ауысқанда дыбыстың жұмсақ әрі тегіс шығуын қамтамасыз ету де орындаушылық бейнені қалыптастырудағы маңызды кезеңдердің бірі болып табылады [121, 55 б.].

Зерттеуші сондай-ақ дұрыс және ыңғайлы тыныс алу, дикция және артикуляция мәселелеріне де ерекше мән береді. Ән айту барысында әр әріпті дыбыстағанда ерін, тіл, таңдай және дауыс саңылауының табиғи әрі дұрыс орналасуын бақылау қажет екенін атап көрсетеді. Осы дайындық сатыларынан кейін ғана әннің әуенін жаттықтыру және орындаушының сахналық мәдениетін біртіндеп қалыптастыру үдерісі жүзеге асады [121, 56 б.]. Қ. Алтыбаев Арқа ән мектебінің көрнекті өкілдерінің бірі Әсет Найманбайұлы шығармашылығын мысалға келтіре отырып, оның әндерінің вокалдық күрделілігін ерекше атап өтеді. Зерттеушінің пайымдауынша, Әсет әндері биік деңгейдегі, кең диапазонды, кей жағдайда екі октаваны қамтитын шығармалар болып табылады және оларды орындау үшін әншіден кең тыныс, күшті дауыс және жоғары деңгейдегі вокалдық дайындық талап етіледі. Бұл ерекшелікті Әсеттің өзі де:

*«Бозбала осы әнімді үйренерсің,
Ырғаққа келтіре алмай күйзелерсің...
...Асау ән жетегіңе жүрмеген соң,
Біріңнен бірің көріп сүйрелерсің», -*

деп бейнелі түрде сипаттаған. Осы тұрғыдан алғанда, кәсіби әншінің фонетикалық тіл тазалығын сақтау қабілеті, дауысының тембрлік қанықтығы, дыбыстың анықтығы, дауыс әуезінің қалықтап ұзаққа жетуі, сондай-ақ екі октавадан кем емес диапазонды еркін меңгеруі мен жоғарғы дыбыстарда динамикалық тұрақтылықты сақтай білуі негізгі талаптардың бірі болып саналады. Сондықтан зерттеуші Әсет әндерін орындау үшін әншілер арнайы дайындықтан өтіп, дауысын баптап, әрбір дыбыстың тазалығын дәл бағдарлай алатын кәсіби деңгейге жетуі қажет екенін атап көрсетеді [121, 50 б.].

Сонымен қатар, зерттеуші Арқа ән дәстүрінде домбыра сүйемелінің де маңызды рөл атқаратынын атап өтеді. Бұл мектепке тән орындаушылық ерекшеліктердің қатарында шертіп қағу, көсіп алу, теріп тарту сияқты домбыра қағыстары кеңінен қолданылады [121, 52 б.]. Сонымен бірге Арқа ән мектебінің өкілдері - Әміре Қашаубаев, Жүсіпбек Елебеков, Манарбек Ержанов, Қайрат Байбосынов және Жәнібек Кәрменов сияқты әншілердің дауыс қою тәжірибесінде тынысты дұрыс алу жаттығулары негізгі орын алатыны көрсетіледі. Әнші әрбір дыбысты анық әрі таза шығарып, дыбыстың тамаққа түсіп кетпеуін қадағалап, дауыс әуезінің еркін қалықтап шығуына мән беруі қажет. Осы тұрғыда Жәнібек Кәрменов орындауындағы дыбыстың жеңіл әрі еркін ұшуы ұлттық дауыс қою дәстүрінің үлгісі ретінде бағаланады.

Ал Жүсіпбек Елебековтың дауыс қою тәсілінде әншінің алдымен домбыраның бас буынында орындалатын, кеуде резонаторын іске қосатын төменгі дыбыстар арқылы дауысын қыздыруы ұсынылады. Әнді бірнеше рет

қайталап орындау барысында ғана әуезді әрі әдемі дыбыстар қалыптасатынын айта отырып, сол кезде ауыз қуысы, тіл мен жақтың орналасуын есте сақтап, кейін орындау барысында тұрақты қолдану қажеттігін ескертеді. Сонымен қатар әншілік жолдың бастапқы кезеңінде бас буын мен орта буын диапазонында орындалатын әндерді таңдау әншінің дауысын табиғи күйінде сақтап, еркін орындауына мүмкіндік беретінін атап көрсетеді. Бұдан бөлек, ән мәтінінің мазмұнын терең түсініп, шығарманың мінезін ішкі сезіммен қабылдай отырып орындау және өз орындауын ұнтаспаға жазып, қайта тыңдау арқылы кемшіліктерді түзету әдісі де әншілік шеберлікті жетілдірудің тиімді жолдарының бірі ретінде қарастырылады [121, 56 б.].

Әнші және зерттеуші Ш.Даржанова Жетісу өңірінің ән дәстүрін, әсіресе Кенен Әзірбаев шығармашылығын талдай отырып, бұл аймақтың орындаушылық ерекшеліктерін жан-жақты сипаттайды. Автордың пікірінше, Кенен әндерінің айтылу мәнеріндегі дауыс өрнектері мен әуендік нақыштар Жетісу өңіріне тән айрықша белгілерді танытады. Сонымен бірге бұл орындаушылық стиль көршілес қырғыз халқының әншілік дәстүрімен белгілі бір деңгейде сабақтастықта дамығаны байқалады. Осы тұрғыдан алғанда, Жетісу ән мектебі аймақтық музыкалық мәдениеттердің өзара ықпалдастығы нәтижесінде қалыптасқан ерекше көркемдік жүйе ретінде қарастырылады [122, 32 б.]. Ш. Даржанова Кенен әндерін құрылымдық және музыкалық тұрғыдан талдай келе, олардың поэтикалық құрылымының көбінесе төрт жолды шумаққа негізделетінін, буын өлшемі жеті-сегіз буынды, кей жағдайда он бір буынды болып келетінін атап көрсетеді. Сонымен қатар, Кенен әндерінің ладтық табиғатына мажор, гармониялық минор және пентатоникалық лад жүйелерінің тән екендігі анықталған.

Зерттеушінің пайымдауынша, қара өлең үлгісіндегі әндердің диапазоны көбіне октава интервалынан аспайды, ал күрделі формадағы әндерде диапазон кеңейіп, октава, ундецима немесе бір жарым октава көлемінде көрінеді. Әндердің сүйемелінде домбыра қағысының біркелкі ырғақты түрі басым қолданылып, кей жағдайда ғана Арқа ән мектебіне тән еркін шертпе қағысы пайдаланылатыны байқалады. Сонымен бірге сүйемелдеуде сол қолдың төменгі регистріндегі кварта интервалдарының жиі кездесуі және ән әуенінде «ақындар әуендік иірімінің» көрініс табуы Кенен шығармашылығына тән ерекше белгілердің бірі ретінде сипатталады [122, 34 б.].

Зерттеуші Кенен әндерінің әуендік құрылымын үш негізгі түрге бөліп қарастырады. Бірінші топқа қарапайым құрылымды, қысқа қайырмасы бар, диапазоны шағын қара өлең үлгісіндегі әндер жатады. Екінші топқа кәсіби сипаттағы, күрделі формада құрылған, үлкен қайырмасы бар және диапазоны октавадан асатын, алексикалық сөздері бар көлемді әндер енгізіледі. Үшінші топты асинхронды орындау тәсіліне негізделген, речитацияға жақын, терме стиліндегі шығармалар құрайды. Бұл жіктеу Кенен шығармашылығының жанрлық әрі орындаушылық тұрғыдан сан қырлы екенін көрсетеді [122, 34 б.].

Сонымен қатар Ш. Даржанова Жетісу әндерінің аспаптық сүйемеліне де тоқталып, олардың Арқа әндерінің сүйемеліне белгілі бір дәрежеде ұқсас

екенін атап өтеді. Жетісу әндерінде домбырамен сүйемелдеу кезінде біркелкі ырғақты қағыс та, шертпе қағыс та қолданылады. Әсіресе шертпе қағыс көбіне күрделі құрылымды әндерге тән болып келеді. Бұл өңірдің әндері қос ішекте кварта интервалымен жүретін стереотипті кіріспе әуендері арқылы ерекшеленеді. Сонымен бірге Жетісу әндері Арқа әндеріне қарағанда жүрдек орындалуымен және құрылымының қарапайымдылығымен сипатталады [122, 70 б.].

Сонымен қатар, қазақ әндерін мәтіндік талдау арқылы әннің орындалу барысын құстың даусымен салыстырса, ал ағымын желдің ұйытқуымен салыстыратын ұғымдар кездеседі.

Келесі кестеде осы ерекшеліктер жіктелген:

Қазақ дәстүрлі әндерінде дауыс шығару сипаты

Ұғым	Сипаттамасы
«жүніндей ақ үкінің үлпілдеймін», «мамырлатып аққудай көлден ұшқан», «қаз даусың қаңқылдаған» [123].	Мұнда әншілердің «құс тіліне» еліктеу шарттары, құстардың дауысы әсемдіктің белгісі болғандығын анықтай түседі.
«аққумен аспандағы ән қосатын», «ән салсаң өзімдей сал ұшқан қаздай», «өлеңім он жасымда өрге жүзген, мамырлап қоңыр қаздай көлге жүзген» [123].	Яғни, жылы әрі қолайлы, мінсіз қоңыс дыбыс - ұлттық дыбыс идеалы екендігін айқын танытады
«айғай», «аңырату» [124, 190 б.], «ашық үнді» [124, 192 б.], «алты қырдың астынан ән шырқау» [123, 16],	әннің бастапқы тұсындағы ашық дыбыстарды дыбыстау сипатталған
«мамырлау»; [123, 234 б.]; «құбылу»; «түрлендіру»; «толқыту»; «бұралтып ән шырқау»; «әшекейлеу»; «ойнақтату»; «тамылжыту» [124, 36 б.]	бояуы мен ою-өрнегіне қарай әуеннің толқын тәрізді дамып түрленуі сипатталған
«самғау», «шырқау», «қалқыту» [125, 76 б.] сияқты теңеулермен жеткізіледі.	Әннің шарықтау бөлімдерінде қолданылады

Бұл ұғымдардан байқалғандай, қазақ дәстүрлі әні домбыра аспабы регистрлерімен синхронды болып келеді, яғни үш өлшем(бас буын, орта буын және саға) сақталған, бұл шамандық заманнан бастау алған дүниенің үш өлшеміне(жоғары-орта-төмен) сай келіп, ән табиғатында осы үш түсініктің қайталанғанын дәлелдеп тұр.

Ал қазақ кәсіби шеберлігінің көрінісі ретінде келесі ұғымдарды пайдаланады:

Кесте

Ұғым	Сипаттамасы
«көкірегім кең сарай» [126, 168-178 бб.; 124, 187-202 бб.] «жез таңдай, күміс көмей», «көмекейі көсілген» [10, 47 б.]	Яғни кең кеуде мен терең, толыққанды тыныс алу ерекше мәнге ие болады

Ән поэзиясында әндерді орындау тәсілдері келесі ұғымдармен берілген:

Ұғым	Сипаттамасы
«еркелеген ән» [10], [127]	Жұмсақ, нәзік ән
«желту», «желдету» [124, 194 б.] [128, 129 б.]	Желдің тынысындай жеңіл дыбыстар
«еркін дауыс» [127, 176 б.], «зор дауыс» [128, 442 б.], «алты қырдың астынан ән шырқау» [129, 126 б.], «аңырату» [10, 12 б.], «бар дауыспен ән шырқау» «айғай салу» [130, 100 б.]	Ашық, шексіз, төгілмелі дыбыстар
«әуелету», «көкке өрлету», «аспандап ән шырқау» [124, 132 б.]	қол жетімді әуендердің биіктігі мен шеберлік анықтамалары
«ентелету», «бүлкілдету» [128, 80 б.], «көмей бұлпылдайды» [129, 80 б.], «дауысты ызғытып айдау» [129, 125-126 бб.], «дауыс сырғанау» «тасу» [130, 134 б.], «әуелетіп ән шырқау», «асқақ ән» «өрлету», «шарықтату» [10, 25 б.]	Тамақпен ән айту және дамыту

Бұл жерде «қазақша дыбыс шығаруда қазақ халқына тән «ә», «ө», «ү» сияқты дыбыстарды таза табиғи қалпында беру, тынысты дұрыс алу, таңдайды көтеріп айту, дыбысты резонаторларға дұрыс бағыттау және халықтық әндерде дауысты желкеге немесе құмықтырып жабық дыбыс қылып ұстамау, дауыстың үнемі ашық болып, іштен шыққан ауа таңдайға соғылып күрек тіске қарай бағытталған дауыс алысқа ұшуы шарт» [121, 53 б.] деп «далалық» оқытудың жазылмаған шарттарын көрсетеді.

Аталған зерттеулер қазақ дәстүрлі ән техникалары туралы мағлұматтарды толықтырып, ұлттық модель туралы түсінікті қалыптастыруға ықпал етеді. Тарихи кезеңдерді зерттеу барысында келесі ерекшеліктерді атап өту қажет:

Кесте 10

Кезең атауы	Вокалдық техника сипаты	Нақты тұлға/ұжым
Шамандық	Көмей техникасы	бақсы
Жыраулар	Декламация, речитатив	жырау
Сал сері	Мелизматикалық	ақын
Кеңес дәуірі	Еуропалық стандарт	Консерватория, студия
Тәуелсіздік	Қайта жаңғыру	«Роксонаки» тобы, «Тұран» ансамблі

Кестеден байқалғандай, қазақ дәстүрлі вокалы шамандық космологиядан бастау алып, жыраулық, сал-серілік және аймақтық мектептер арқылы тарихи сабақтастықта қалыптасқан, бірақ кеңестік институционалдық үзіліс пен тәуелсіздік кезеңіндегі жаңғыру арасындағы шиеленіс жағдайында өмір сүруде. Басқаша айтқанда, дала эстетикасынан бастау алған дәстүрлі әндер қала эстетикасына сай өңделіп өмір сүруде.

Дәстүрлі вокалының ұлттық моделі бес өзара байланысты параметрден тұрады:

1. Тембрлік икемділік - Ғ. Құрманғалиев техникасы бойынша: дыбыс жабық күйден ашық күйге, ашық күйден жабық күйге үздіксіз өту арқылы тембрдің «жарқырауын» қалыптастырады. Бұл батыстық *bel canto*-дағы тембрлік тұрақтылық принципіне тікелей қарама-қарсы.

2. Интонациялық икемділік және микротональдылық - И. Қожабеков анықтаған 1, 5, 7-сатылардың мәнерлік тірек қызметі: дыбысқатар батыстық температурадан жүйеге бағынбайды. Бұл - мақам дәстүрімен тікелей байланысты семантикалық микротональдылық, яғни «интонациялық ауытқу» емес, жүйенің ішкі логикасы.

3. Өрнектің мазмұн тасымалдаушы қызметі С. Жанпейісова сипаттаған «бұру», «салу», «созу» тәсілдері - мелодияның сыртқы безендіруі емес, мағынаның өзі. Мақамдағы тарассул мен захрафамен функционалдық параллелизм жасайды.

4. Тыныс - дауыстың органикалық негізі - Алтыбаев айтқан «дауыс аппаратына артық күш түсірмей орындау» принципі мақам педагогикасының *maqam al-sawt* ұстанымымен сәйкес келеді. Дыбыс тыныспен бөлінбес бірлік ретінде қарастырылады, ал «дыбыстың еркін қалықтауы» - Жәнібек Кәрменов стилі - бұл бірліктің идеал көрінісі.

5. Импровизациялық модальдік ойлау – Айтыс пен толғаудағы суырыпсалма принципі: орындаушы алдын ала белгіленген мелодияны

репродукциялаушы емес, модальдік формуланы сәт сайын жаңғыртушы субъект. Бұл Ломакстың «стиль функциядан жоғары тұрады» деген тезисімен үндеседі.

Қазақ музыкалық кеңістігінің қалыптасуы бірдауыстылыққа негізделген монодиялық фактура, интонациялық горизонтальдың жетекші рөлі, тембр мен дыбыс биіктігінің ажырамастығы, микротоналдық аймақ, демге негізделген уақыттық еркіндік және вокал - аспап - сөз синкретизмі сияқты параметрлердің бірлігі арқылы сипатталатынын көрсетті. Бұл параметрлер музыкалық стильден гөрі музыкалық кеңістіктің ұйымдасу принциптерін айқындайды.

Кесте 11 Қазақ дәстүрлі әнінің концептуалдық моделі

Деңгей	Қазақ музыкалық кеңістігі
Фактурасы	Монодия
Әуен қозғалысы	Интонациялық горизонталь
Дыбыс диапазоны	2.5 октавадан жоғары
Регистр	Жылжымалы(бас буыннан кіші саға ортасынды)
Уақыт	Демге тәуелді
Семантикалық бірліктер	Одағайлар
Ырғақ	7/8, 5/8 метріндегі полиритмия
Аспап	Домбыра ырғақты, қобыз медитативті эффект беру үшін қолданылатын мәдени таңбалар жүйесін көрсетеді
Табиғаты	Синкретті(сөз-әуен-аспап бірлігі)

Кестеде ұсынылған параметрлер қазақ музыкалық кеңістігінің өзара байланысқан көпдеңгейлі жүйе ретінде қалыптасатынын көрсетеді және оларды жеке-жеке емес, тұтас модель ретінде, яғни далалық эстетика атты көркемдік эстетикалық концепция аясында түсінуді және қарастыруды талап етеді. Жоғарыда сипатталған ұғымдар жүйесі - далалық эстетика ның вербалдық архиві болып табылады. Оның үш ерекшелігі бар:

1. Табиғат метафорасының басымдығы - дауыс сипаты құстар тілімен беріледі (аққу, қаз, үкі). Бұл вокалдық идеалдың экологиялық онтологиясын білдіреді.

2. Процестің динамикалық сипаты - «түрлендіру», «құбылу», «тасу» сияқты ұғымдар әнді статикалық емес, тірі, өсуші процесс ретінде қарастырады.

3. Инвариантты ядро ұғымы - «қоңыр қаздың дауысы» ұлттық дыбыс идеалы ретінде - Неттлдің инвариантты ядро теориясымен тікелей байланысады: заманауи поп-орындауда осы идеал сақталса - модификация, жойылса - трансформация болып табылады.

Ұсынылған концептуалды модель дәстүрлі әннің заманауи интерпретацияларын бағалауда нормативті-талдамалық негіз ретінде пайдаланылып, аудио-корпустық деректерді интерпретациялаудың теориялық шеңберін қамтамасыз етеді.

2.2 Метамодернизм аясында қазақтың дәстүрлі ән айту техникаларының поп-вокалда модификациялану жолдары

Қазақстанның дәстүрлі музыкасына тән вокалдық орындаушылық түрлерін қазіргі эстрада жағдайында жүзеге асыру үдерістерін зерттеу олардың негізін ұлттық кәсіби ауызша әншілік шеберлік мектебінің екі жетекші саласы құрайтынын көрсетеді. Төменде ұсынылып отырған **12-кестеде** Қазақстанның дәстүрлі вокалдық музыкасының негізгі категориялары сипатталады.

Кесте 12

Куплет пен қайырмадан тұратын құрылым	Еркін импровизациялық форма
Бұл музыкалық материалды ұсынудың түрі әлемнің көптеген елдерінде кең тараған халық әнінің классикалық нұсқасын білдіреді.	Музыкалық ойды вокалдық орындау арқылы жеткізудің бұл жүйесі классикалық композициялық құрылымдардың қатаң шеңберіне сыймайды және Қазақстанның дәстүрлі әншілік мектебінің этникалық даралығы мен бірегейлігін көрсетеді.

Қазіргі кезеңде Қазақстанның ұлттық вокалдық шығармашылығы қоғам өміріндегі қызметі, ішкі мазмұны, бастау көздерінің табиғаты мен маңыздылығы бойынша ерекшеленетін бірнеше бағытты біріктіреді. **13-кестеде** қазіргі қазақ әншілік ортасында ұлттық мұраны қалыптастыру және дамыту векторларына талдау жасалған.

Кесте 13

Ауызша дәстүрдегі әншілік өнерді таза күйінде сақтау	Әлемдік эстрадалық вокал ерекшеліктерін ұлттық негізде жүзеге асыру	Ұлттық және классикалық ән айту дәстүрлерінің терең синтезі
Бұл бағыт этникалық мұраны аутенттік орындау формасында сақтауға бағытталған. Мұнда: - қазақтың дәстүрлі музыкасының ладтық негізі; - тыңдарманға жеткізу тәсілдері; - импровизациялық үдерістің канондық формалары және еркін	Ұлттық мәдениетке сүйене отырып (мемлекеттік тіл арқылы) әлемде кең таралған эстрадалық орындаушылықтың жарқын элементтерін бейімдеу. Бұл жерде заманауи инженерлік-технологиялық база, сондай-ақ америкалық және еуропалық танымал музыканың	Классикалық опералық ән айту мен қазақтың дәстүрлі орындаушылық тәсілдерін меңгерген көпқырлы кәсіби вокалистті қалыптастыру. Бұл бағыт Қазақстанның ұлттық опера мектебінің көрнекті өкілдері - Күләш Байсейітова, Р.Жаманова, Н.Серкебаев, Б.Төлегенова, А.Днишев

варианттық даму қағидалары көрініс табады.	интонациялық-ритмдік қоры пайдаланылады.	және т.б. еңбегінің нәтижесінде қалыптасты
--	--	--

3-кестеде ұлттық дәстүрлі және классикалық еуропалық вокал жүйелерін ұштастыру кезеңдері көрсетілген.

Еуропалық опералық ән айту мектебін меңгеру	Дәстүрлі этникалық орындаушылық интерпретацияға тән кең ауқымды дағдыларды сақтай отырып, академиялық ән айту негіздерін меңгеру арқылы дауыспен жұмыс істеу тәсілдерін байыту, оның мүмкіндіктер аясын кеңейту және вокалдық орындаудың техникалық әдістер қорын толықтыру.
Қазақ ұлттық мелосының таралу аясын кеңейту	Қазақстанның ауызша дәстүрлі музыкасының, әсіресе оның вокалдық саласының ауқымды әрі бірегей қорын академиялық композиция мектебі үшін ашу және соңғысының әдіс-тәсілдерін ұлттық ән өнері кеңістігіне енгізу.
Қазіргі эстрадада заманауи ритмоформулаларды қолдану	Қазақ вокалдық шығармашылығын жаңғырту үдерісі оның тарихи бастауларын (ән айту түрлері, музыкалық материалды ұсыну тәсілдері) қазіргі кезеңде жетекші орын алған эстрадалық музыка стильдерінің ең жарқын элементтерімен (танымал орындаушыларға тән ырғақтар мен интонациялық оралымдар) жоғары көркемдік деңгейде үйлестіру арқылы жүзеге асырылады.
Джаз, рок, фьюжн жанрларындағы орындаушылық мәнерлерді игеру	Ұлттық эстрадалық әншілердің АҚШ пен Еуропа орындаушыларына тән орындаушылық тәжірибенің белгілерін белсенді қолдануы, оның ішінде күрделі (кейде экстремалды) вокализация элементтерін пайдалану, импровизацияға жеке көзқарасты және белгілі бір стильді еркін, шығармашылық тұрғыда орындау әдісін көрсетуі.
Ұлттық вокал мектебі мен заманауи танымал мәдениеттің өзара ықпалдасуы	Орындаушылықтың әртүрлі мәнерлерін үйлестіру: речитативтік сипат, импровизациялық тәсілдер (бұған 7-8 және 11 буынды құрылымдағы метрлік топтарды қолдану ықпал етеді), сондай-ақ қазіргі эстрадалық өнерге тән кең интонациялық-ырғақтық қорды пайдалану.

14-кестеде негізі Қазақстанның кәсіби ауызша дәстүрлі музыкасына сүйенетін заманауи эстрадалық өнердің таралу салалары тізбектеліп, сипатталып көрсетіледі.

Кесте 14

Әлеуметтік орта	Қазақстанның ұлттық ауызша-кәсіби әншілік мектебінің элементтері мен эстрада аясында қалыптасқан ырғақтық-интонациялық қордың терең синтезі қоғам өмірі үшін маңызды іс-шаралар аясында жүзеге асады. Оларға: салт-дәстүрлер (маусымдық, отбасылық, қоғамдық-әлеуметтік); корпоративтік кештер (кавер-бэндтер, той-топтар); конференциялар; фестивальдер («Азия Дауысы» - 1990 ж.; «A Star of Asia» - 2017 ж.; Nomad Vibes, Gakku Дауысы немесе «Юность» - ХХІ ғасырдың екінші онжылдығы); байқаулар («Жас Қанат»); сондай-ақ жас музыканттарды бір алаңға жинап, әрқайсысына өз шығармашылық идеялары мен жобаларын ұсынуға мүмкіндік беретін қауымдастықтар, соның ішінде Qazaq Indie (Алматы) жатады.
Білім ортасы	Шығармашылық үйірмелер мен әртүрлі деңгейдегі музыкалық оқу орындары (олардағы білім беру бағдарламаларының күрделілік сатыларына сәйкес) дәстүрлі және әлемдік танымал музыканың бастауларын біріктіретін жаңа дәуірдің күрделі, көпқырлы әрі тұтас музыкалық жүйесінің табысты жүзеге асуын бақылауға арналған платформаға айналады.
Концерттік-сахналық орта	Қазіргі музыкалық мәдениеттің екі ауқымды бағытына - этностық дәстүр мен әлемдік танымал бұқаралық өнерге - тән құндылықтардың өзара алмасуы саласындағы шығармашылық тәжірибелер мен жаңалықтардың жүзеге асатын базасы (алаңы). Бұл орта олардың үздік үйлесім үлгілерін сақтай отырып, қоғамның шығармашылық дамуының көрсеткіші болып табылады.
Медиа орта және әлеуметтік желі	Ұлттық ауызша-дәстүрлі және танымал музыканың классикалық негіздерін тарату құралы, сондай-ақ Қазақстан эстрадалық өнерінің нақты уақыт режимінде трансформациялануын, мазмұндық байытылуын және жаңғыртылуын бақылауға мүмкіндік беретін орта. Бұл үдерістерге «НТК» және «31 арна» телекомпаниялары, «SuperStar KZ» музыкалық реалити-шоуы («Бірінші арна (Еуразия)» эфирінде көрсетілген), X Factor (2011 жыл), сондай-ақ «31 арна» мен оңтүстіккореялық МВС компаниясының бірлескен жобасы болып табылатын «I am a singer» (2017 жыл; жұлдыздары - Димаш Құдайберген және жас әнші Данелия Тулешова) белсенді түрде ықпал етті. Қазіргі таңда танымал орындаушы Jah Khalib («Ты для меня», «Твои сонные глаза» хиттері) сияқты әртістер ақпараттық-коммуникациялық технологиялардың көмегімен өздерін тек Қазақстанда ғана емес, бүкіл ТМД

	аумағында таныта алды және өңірлік музыкалық индустрияның дамуына өз үлестерін қосты. 2016 жылы «Кселл» компаниясының mobi music музыкалық стримингтік сервисі іске қосылды. Бұл платформа заманауи эстрадалық өнерге арналған сапалы контент пен кең көлемді музыкалық каталогты ұсынады.
--	--

Қазақстанның ән мұрасына тән ұлттық дәстүрлерді эстрада сахнасында жүзеге асырудың бірқатар қырлары бар. Олардың қатарына: мемлекеттік тіл, ұлттық фольклор, этностың мәдени құндылықтары, патриоттық рух жатады. Аталған санаттардың біріншісі 1994 жылы құрылған Urker тобының шығармашылығында, сондай-ақ 2010 жылдан бүгінгі күнге дейін поп-форматтың шебері ретінде танылып, кейін Қазақстан эстрадасына тән емес ұлттық тілдегі инди-музыка жанрын дамытқан Ғалымжан Молданазардың шығармашылығында көрініс табады.

Екінші санат - ұлттық фольклор - Urker тобының орындаушылық тәжірибесінде белсенді түрде жүзеге асырылады. Үшінші санат, яғни этностың мәдени құндылықтары, белгілі қазақ эстрада әртістері А. Сағат пен Д. Халибтың шығармашылығында қолданыс тапқан. Ал төртінші санат - патриоттық бағыт - Urker тобының шығармашылық қызметінің әртүрлі кезеңдерінде кеңінен ұсынылған.

15-кесте арқылы Қазақстанның жас орындаушылар буынының шығармашылығында көрініс тапқан заманауи эстрадалық музыканың негізгі бағыттары ашып көрсетіледі.

Кесте 15

Поп-музыка	XX ғасырдың соңғы онжылдығының екінші жартысында қалыптасқан бағыт, ол классикалық және ұлттық вокалдық дәстүрлердің аспаптық концерттік безендіру жүйесімен синтезделуі арқылы ырғақтардың, тембрлердің және сахналық атмосфераның жаңалығы мен серпінділігін қамтамасыз етеді.
Хип-хоп	XX ғасырдың соңғы онжылдығының екінші жартысында қалыптасқан бағыт (латынамерикалық және афроамерикалық ортада пайда болған стильденген ырғақты музыка), XXI ғасырдың басында да өз танымалдығын жоғалтқан жоқ. Қазақстандағы өкілдері: Ghetto Dogs, Metis's, Не Всё Сказано, 101 (жетекшісі - Иван Бреусов) топтары. Бұл бағытта әртүрлі жанрлар мен орындаушылық стильдердің тоғысуы жиі әрі айқын байқалады. Мұның дәлелі ретінде өз шығармашылығында рэп, регги және ритм-энд-блюз бағыттарын үйлестірген Da Gudda Jazz тобының қызметін атауға болады.

Рэп	XX ғасырдың соңғы онжылдығының екінші жартысында қалыптасқан бағыт (белгілі бір әлеуметтік ортаның жаргондық сөздері қолданылатын рифмаларды еркін орындау стилі, характерлі фондық биттің сүйемелдеуімен айтылады). Бұл бағыт Қазақстанда Rap Zone тобының шығармашылығында, сондай-ақ JILLZAY рэп-тобын құрған Скриптониттің өнерінде айқын көрініс тапқан.
Бойз-бэнд	XX ғасырдың соңғы онжылдығының екінші жартысында қалыптасқан бағыт. Оның өзіндік ерекшеліктері Ерлан Көкеев, Медеу Арынбаев және Қыдырали Болманов құрамындағы «АБК» триосы, «Бублики», «Алан», «Жігіттер», «Орда» және «Ринго» ансамбльдерінің шығармашылық тәжірибесінде айқын көрініс тапты. Бұл ұжымдар қазақстандық тыңдармандарды тек ән орындауымен ғана емес, сол кезең үшін ерекше әрі жаңашыл болған би қойылымдарымен де баурап алды.
Поп-джаз (Смус-джаз)	XX ғасырдың соңғы онжылдығында Қазақстанның танымал музыкасы аясында қалыптасқан бағыт (АҚШ-та 1970-жылдардың ортасында пайда болып, классикалық джаз бен жеңіл ритм-н-блюздің синтезін құрайды және поп-музыканың ең кең таралған түрлерінің біріне айналды). Бұл бағыт Қазақстанда «Бумеранг», «А-Студио», «Алматушечка», JCS топтарының, сондай-ақ Жанна Саттарованың шығармашылық қызметі арқылы көрініс тапты.
Рок-музыка	Афроамерикандық блюзден бастау алатын, XX ғасырдың ортасында қалыптасқан және поп-рок, брит-поп, дэт-метал, грайндкор сияқты көптеген бағыттарды қамтитын музыкалық ағым. Қазақстанда бұл бағытты «Роксонаки», «Blues Motel», «Che Francisco», «Максим Сергеич», «Эклектика», «Асем» топтары, сондай-ақ аспаптық қазақ этно-рок стилінде өнер көрсететін «Ұлытау» тобы танытады.
Q-поп	Бүгінде Қазақстан мәдениетінде өз әлеуетін белсенді түрде жүзеге асырып отырған бағыт. Дәл осы ағым этностың ауызша-дәстүрлі вокалдық мектебінің бастауын қазіргі заман тұрғысынан қайта пайымдауға, танымал музыканы жаңаша мазмұнмен толықтыруға қолайлы негіз қалыптастырды. Бұл бағыттың бастауында Ninety One және Renzo топтары тұрды, олардың ықпалы көптеген жас орындаушылардың шығармашылығында айқын көрініс тапты.

Қазақстанның танымал музыкасының көптеген түрлері мен бағыттарына мәңгілік, асқақ бастау, әлемнің негізі, киелілік сияқты философиялық мән-мағыналарды қамтитын терең мазмұнды мәтіндер тән (мысалы, Ninety One тобының репертуары). Қазіргі қазақ эстрадасының айқын белгілерінің бірі - әншілердің дауыс диапазонының әлеуетті мүмкіндіктерін кеңінен пайдалану. Осыған байланысты орындаушылық шеберлігімен ерекшеленетін әртістер танымал болуда (Димаш Құдайберген, «Кешью» тобы, Жанар Дұғалова, Мөлдір Әуелбекова, Ninety One тобы, Әмре және т.б.).

Дәстүрлі халық музыкасында қолданылатын, диапазоны шағын музыкалық тақырыптық өзекті интонациялық және ырғақтық тұрғыда вариативті дамытуға, сондай-ақ оны басқа тональдылыққа көшіруге (транспозициялауға) негізделген ерекше даму түрі Қазақстан эстрадалық музыкасында да көрініс табады (Urker, «Қоңыр», «Алатау серілері», «Алашұлы» топтары).

Дәстүрлі қазақ вокалдық шығармашылығын қазіргі танымал музыкалық мәдениетке бейімдеудің жетекші белгілерінің бірі - мемлекеттік тілде ән орындау. Бұл ұлттық болмыстың бірегейлігін және этностың қайталанбас сипатын айқындайды. Қазақ музыкасының дәстүрлі ладтық жүйесінің негіздерін, атап айтқанда пентатоника, фригийлік және өзге де халықтық ладтарды қолдану ұлттық вокалдық мектеп дәстүрлерін жаңғырту мен кеңінен насихаттау үрдісін білдіреді (Шығыс және Батыс Қазақстан ән дәстүрлерінің заманауи үлгілері).

Эстрадалық орындау стиліне речитативтердің, төмен регистрде жекелеген буындар мен сөздерді созып айту тәсілдерінің (Jah Khalib), сондай-ақ ұлттық әншілік дәстүрге тән жоғары регистрдегі лепті үндер мен одағайлардың (Urker тобы) енгізілуі - музыкалық өнердің екі ірі саласының, яғни бұқаралық танымал мәдениет пен этникалық шығармашылықтың синтезін көрсетеді. Табиғаты жағынан бірдауысты (монодиялық) болып келетін қазақтың дәстүрлі вокалдық музыкасы қазіргі заманғы музыканың барлығына интонациялық негіз болып, әртүрлі гармониялық өңдеулер арқылы түрленіп, байи түсуде. Соңында, импровизация - қазіргі эстрадалық әндердегі материалды ұсынудың маңызды формасы ретінде, дәстүрлі қазақ вокалдық орындаушылық мәдениетінің канондарына (вариативтілік қағидаларына) сай ырғақтық және интонациялық ұяшықтарды дамытуға негізделіп отырып, заманауи тыңдарманға ұлттық қазақ музыкасының кең әрі әлі толық зерттелмеген әлемін ашады.

Аталған ауызша кәсіби вокалдық мәдениеттің барлық қырлары бүгінгі кезеңдегі ұлттық танымал музыканың негіздерімен жоғары көркемдік деңгейде синтезделеді. Ал ғасырлар бойы қалыптасқан әуендердің жаңаша жарқырап естілуіне электрогитара, синтезатор, соқпалы ырғақ секциясы сияқты аспаптық сүйемелдеу, сондай-ақ академиялық ән айту, джаз, рок және рэп элементтері енгізілген эстрадалық вокалдың ерекшеліктері ықпал етеді.

Пәлсапалық тұрғыда, заманауи сахнадағы құбылыс жаһандық метамодерн үрдісінің бір бөлігі ретінде көрінеді. Метамодерндік поп-музыканың шығармашылық табиғатына, яғни оның ішкі құрылымында орын алған өзгерістерге назар аударсақ, бірқатар айқын ерекшеліктерді аңғаруға болады.

Ең алдымен, жанрлық синтез құбылысы байқалады. Қазіргі поп-музыка өкілдері әртүрлі музыкалық стильдерді өзара үйлестіре отырып, тың шығармашылық бағыттарға бет бұруда. Атап айтқанда, ұлттық музыкалық интонацияларды -әндерді қазақ тілінде орындау арқылы -әрқилы стильдермен біріктіру үрдісі кең таралуда. Бұл құбылыс музыка кеңістігінде қазақ тіліндегі жаңа эстетикалық алаңның қалыптасуына ықпал етті. Мұндай үрдістің негізінде шынайылыққа ұмтылыс жатқанын байқауға болады, яғни әртүрлі стильдік элементтерді тоғыстыру арқылы музыканың терең әрі шынайы эстетикасын ашу көзделеді. Бұл бағыттағы шығармашылықтың айқын үлгілері ретінде Димаш Құдайбергеннің, Ғалымжан Молданазардың және Ninety One тобының туындыларын атауға болады (2-кесте).

Екінші ерекшелік -тарихи режимнің көрінісі. Тәуелсіздік кезеңінен кейін мәдени бірегейлікті айқындау мақсатында көптеген поп-музыкалық шығармаларға бейнебаяндар түсіріле бастады. Егер 1990-жылдары бейнебаяндар көбіне символикалық сипатта болса, кейінгі кезеңде көрерменмен тікелей диалог орнатуға бағытталған формалар басымдық алды. Мәселен, «Ирина Кайратовна» тобының шығармашылығын талдай отырып, музыкалық мағынаны ашуда символикадан мәтіндік талдауға көшу үрдісін байқауға болады. Бұл тұрғыда дәстүрлі аллегория кеңінен қолданылады: орындаушылар ХХІ ғасыр ирониясы арқылы кеңестік кезеңге дейінгі ұлттық мұраға қайта үңіледі. Мұндай тәсіл шығарманың құрылымында нарративтік қозғалыс тудырып, оны тыңдарманның субъективті қабылдауына тәуелді ете отырып, жеке интерпретация қалыптастыруға бағыттайды.

Үшінші ерекшелік -сандық медианың мүмкіндіктерін тиімді пайдалану. Қазіргі таңда кейбір музыканттар өз шығармашылығын негізінен цифрлық орта арқылы таратып, жаңа коммуникациялық арналар мен платформаларды белсенді қолдануда. Бұл үрдіс музыкалық контенттің кең аудиторияға жедел әрі еркін жетуіне мүмкіндік беріп отыр.

Бұл бағыттың тағы бір ерекшелігі -шығармашылық үдерістің толығымен сандық медиа кеңістігінде жүзеге асуы. Музыканттар жалпы көркемдік әсерді күшейту мақсатында визуалды элементтер мен театрландырылған тәсілдерді кеңінен қолданады. Сонымен қатар, электронды музыканың мүмкіндіктерін акустикалық дыбыс эстетикасымен ұштастырып, DIY (Do It Yourself) тұжырымдамасы негізінде өз шығармашылығын жоғары деңгейге көтерген орындаушылар да бар. Мұндай музыканттар продюсерлердің немесе басқа да делдалдардың көмегінсіз-ақ шығармашылық тұрғыдан кемелдене алды. Бұл құбылыс ван Туинен ұсынған құндылықтар жүйесін қалыптастыру концепциясымен өзара үндеседі. Аталған санатқа Kalifarniya мен Qanay сияқты поп-музыка өкілдерін жатқызуға болады.

Төртінші ерекшелік -метамодерннің музыкадағы ықпалының қарапайым мелодия мен гомофонды-гармонияның қайта жаңғыруы, сондай-ақ меланхолия мен эйфорияның бір мезгілде қатар қолданылуы арқылы көрініс табуы [131, 18]. Қазақстандық поп-музыкада бұл құбылыс Kalifarniya шығармашылығынан айқын байқалады: оның әндерінде мұң мен шаттық сезімдері қатар өріліп отырады. Сонымен бірге, есте оңай сақталатын қарапайым мәтіндер мен әуендердің, ырғақтардың қайтадан қолданысқа енуі - дәстүрлі музыкада болған, бірақ уақыт өте көмескіленген импровизациялық тәжірибенің жаңғыруына ықпал етуде. Атап айтқанда, импровизацияға негізделген дәстүрлі «формулардың» қазіргі музыкада қайта көрініс табуы осы үрдістің дәлелі. Қанау шығармашылығында мұндай қарапайым «формулар» жиі кездеседі. Дәстүрлі әндердегі бір әуеннің әртүрлі шығармаларда қайталанып отыруы жөнінде С. Еламанова бұл құбылыстың музыкалық жанрлардың қалыптасуына негіз болғанын атап өтеді [12].

Бесінші ерекшелік -Вермюлен мен ван ден Аккер ұсынған «тұңғиық форма» ұғымының қазақстандық поп-музыкада кең дыбыстық диапазонға негізделген туындылар арқылы жүзеге асуы. Бұл үрдіс дәстүрлі қазақы дыбысқа қайта бет бұруды, яғни ұлттық мәдениетке тән ырғақтық және ладтық ерекшеліктерге мән беру тенденциясын көрсетеді. Ұзақ созылатын дыбыстар қазақ даласының табиғи кеңістігімен байланысты дәстүрлі ән өнерінде жиі ұшырасады [38, 32]. Осы тұрғыда жоғалған «қоңыр» дыбыс идеалын қайта іздеу және оны заманауи эстетикаға бейімдеу үрдісі байқалады. Бұл құбылысты Димаш Құдайбергеннің шығармашылығынан анық аңғаруға болады. Алғаш тыңдағанда оның орындаушылық мәнері академиялық стильге жақын көрінуі мүмкін, алайда дәстүрлі әншілік тәжірибе тұрғысынан қарастырғанда, Димаштың ұзақ дыбыстарды, төменгі және жоғары регистрлерді кең қолдануы, микротоналдық элементтерге мән беруі және сол арқылы музыкалық мазмұнды ашуы -оның орындаушылық эстетикасының дәстүрлі қазақ ән айту практикасына негізделгенін көрсетеді.

Демек, Қазақстандағы заманауи поп вокал техникасы кеңістігінде дәстүрлі техниканың да модификациясы жүруде, бұл құбылыс қазақ әндерінің құрылымдық өзгеріске ұшырауының айғағы болып табылады.

Келесі орындаушылық талдауда дәстүрлі әндер мен олардың поп вокалда модификацияланған үш нұсқасын салыстырмалы түрде қарастырамыз: Ә.Найманбаевтың «Қысмет» әні, халық әні «Әдемі қыз» және К.Өзербаеттың әні «Бозторғай». Бұл әндердің таңдалу себебі бұл әндер дәстүрлі нұсқасы да, поп вокал нұсқасы да танымал.

Алдымен, дәстүрлі нұсқасын талдаймыз, осы мақсатта Д.Рақышевтың орындауындағы нұсқасын алдық, себебі бұл әнді алғаш жеткізуші Д.Рақышев болып табылады.



(QR сканерлеу арқылы, Д.Рақышев орындауында тыңдауыңызға болады)

1. Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

«Қысмет» әні қазақ вокалдық дәстүріндегі «өзін таныстыру» жанрының -толғау мен арнаудың аралық формасының -ерекше үлгісі болып табылады. Шығарма ақынның өзін дәріптеу, өзінің шығармашылық жолын мақтан тұту мақсатында жазылған; осы функционалдық мақсат оның музыкалық құрылымын тікелей анықтайды: кең тынысты фразалық даму, мелизматикалық иірімдерге толы вокалдық желі және орындаушының жоғары кәсіби дайындығын талап ететін тембрлік-регистрлік тіркестер. Жанрлық тұрғыдан алғанда бұл ән Мерриам анықтаған «мәтіндік-музыкалық бірлікті» (text-music unity) максималды деңгейде іске асырады: поэтикалық мазмұн мен вокалдық форма арасындағы байланыс кездейсоқ емес, семантикалық тұрғыдан мотивацияланған [4].

2. Темп және агогика: «Асықпаудың» орындаушылық философиясы

Д. Рақышевтың орындаушылық стилінің ең айқын сипаттамасы - шығарманы аса баппен, асықпай орындау принципі. Бұл жай темп таңдауы емес -ол терең орындаушылық философияның дыбыстық көрінісі. Рақышевтың баяу агогикасы дала горизонтының шексіздігін, асығыс емес далалық уақытты дыбыстық тілге аударады.

Бұл принцип батыс классикалық орындаушылық дәстүріндегі «rubato» феноменімен типологиялық жақын, бірақ мазмұны жағынан ерекшеленеді: батыс rubato-сы эмоционалдық кульминацияны белгілеу үшін уақытты «иеді», ал Рақышевтың агогикасы тындарманды шығарманың поэтикалық кеңістігіне «мекендету» үшін уақытты кеңейтеді.

3. Дикция: Семантикалық айқындылықтың орындаушылық стратегиясы

Рақышевтың «Қысметті» орындауындағы екінші принципіалдық ерекшелігі -дикция тазалығына деген ерекше мән. Орындаушы әр сөздің мағынасын тындарманға ұғынықты жеткізу мақсатында артикуляцияны семантикалық тұрғыдан бағыттайды: сөздің мағыналық салмағы неғұрлым ауыр болса, артикуляция соғұрлым анық орындалады.

Бұл тәсіл қазақ орындаушылық педагогикасының классикалық «сөз -ән арасындағы органикалық байланыс» принципімен үндеседі. Жүзбай мен Күзеубайдың зерттеулерінде атап өтілгендей, қазақ вокалдық идеалында «дауыс поэзияны мекендейді» -яғни вокал поэтикалық мәтінге қызмет етеді, оны бастырып кетпейді. Рақышевтың дикция тазалығы осы идеалдың нақты орындаушылық іске асырылуы.

Фонетикалық тұрғыдан алғанда орындаушының артикуляциялық стратегиясы бірнеше ерекшелікті иеленеді: дауысты дыбыстардың

созылымдылығы семантикалық акцентті белгілейді; дауыссыздар «жұтылмайды» -олар мағыналық шекараны нақты белгілеп тұрады; сөз аяғындағы дыбыстар интонациялық иіліспен тамамдалады.

4. Одағайлық қайырма: Бірегей артикуляциялық феномен

Шығарманың одағай сөздерге негізделген қайырмасы Рақышевтың орындаушылық тұлғасының ең айрықша белгісін көрсетеді. Орындаушының артикуляциялық ерекшелігіне байланысты қайырмада басқа орындаушыларда кездеспейтін одағай сөздер пайдаланылады. Бұл феномен бірнеше деңгейде маңызды.

Семиотикалық деңгейде: Пирстің белгі теориясы тұрғысынан Рақышевтың одағайлары жай эмоционалдық қосымша емес -олар орындаушының мәдени жадысының белгілері, оның дыбыстық «қол таңбасы». Мерриам сипаттаған «паравербальды коммуникация» концептісімен байланыстырсақ, бұл одағайлар сөздік мәтіннен тыс, бірақ семантикалық жүктемесі жоғары коммуникациялық бірліктер[4].

Этностилистикалық деңгейде: Рақышевтың одағайлары оның орындаушылық мектебінің -белгілі бір аймақтық, буындық, тәжірибелік дәстүрдің -дыбыстық іздері. Орындаушының одағайы оны сол мектептің мұрагері ретінде индекстік тұрғыдан белгілейді; бұл «жасалған» ерекшелік емес -ол дене жадысының (body memory) өнімі.

Вокалдық-техникалық деңгейде: Басқа орындаушыларда кездеспейтін одағайлардың болуы Рақышевтің артикуляциялық аппаратының ерекше конфигурациясымен тікелей байланысты. Бұл конфигурация -оның орындаушылық тарихының, педагогикалық мектебінің және дене-физиологиялық ерекшеліктерінің жиынтықты нәтижесі.

5. Тыныс қағыстары: «Ойлану паузасының» эстетикасы

Рақышевтың орындауындағы ең күрделі де ең бірегей элемент - тармақтар арасында сөзін ұмытып отырған орындаушыдай мейлінше көп тыныс қағыстарын ойнауы. Бұл феноменді бірнеше теориялық тұрғыдан қарастыруға болады.

Бірінші тұрғы -психологиялық аутентикалық ерекшелік. «Сөзін ұмытып отырған орындаушыдай» берілген тыныс тыңдарманда бір мезгілде екі қарама-қайшы сезімді тудырады: үрей («ән тоқтап қалды ма?») мен жеңілдік («жоқ, жалғасты»). Осы кернеу -тынысқа дейін де, тыныстан кейін де - дыбыстың эмоционалдық салмағын арттырады. Тыңдарман ойын үшін пассивтен активке айналады: ол орындаушымен бірге «күтеді».

Екінші тұрғы -импровизациялық аура. Рақышев тармақтар арасындағы тынысты «мен сізге айтатын келесі сөзді дәл қазір іздеп тұрмын» деген хабарлама ретінде пайдаланады. Бұл -жаттанды жырланатын шығарманы тірі сөйлеуге, тірі ойлауға айналдырудың техникасы.

Үшінші тұрғы - мәдени-семиотикалық мағынасы. Қазақ ауызша дәстүрінде жырау немесе ақынның тыныс қағысы «үнсіздік» емес -ол сөздің жалғасы. Тыныс тыңдарманға жаңа мағыналық кеңістік ашады; ол «мен ойладым» деген белгі. Осы дәстүрде Рақышевтың тыныс қағыстары -

постмодерндік ирония емес, ежелгі жыраулық дәстүрдің заманауи орындаушылық тілдегі тікелей жалғасы.

6. Жалпы бағалау: Рақышев орындаушының маңызы

Осы орындаушылық стиль тыңдарманда ерекше эффект тудырады: шығарманы «бірінші рет естіп тұрғандай» қабылдайды - жаттанды орындаудан емес, тірі тыныс алудан жасалған ән ретінде. Бұл - орындаушылық шеберліктің ең биік белгісі.

Енді осы әннің поп вокал форматында орындалған Г.Қаспақова нұсқасына поп орындаушылық тұрғыдан талдау жасаймыз.



(QR сканерлеу арқылы Г.Қаспақова орындауында тыңдауыңызға болады)

1. Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

Әсет Найманбайұлының «Қысмет» әнінің поп орындаушылық форматқа ауысуы шығарманың жанрлық-функционалдық болмысын жаңаша анықтайды: ол енді тек поэтикалық-лирикалық толғаныс емес, сонымен бірге поп эстетикасының эмоциялық-коммуникативтік заңдылықтарына бағынатын орындаушылық мәтін. Гаухар Қаспақованың интерпретациясы осы екі бағдардың тоғысында туындаған күрделі орындаушылық феномен ретінде қарастырылады.

Жанрлық тұрғыдан алғанда, бұл нұсқа дәстүрлі орындаушылықтан поп форматқа өтудің нақты үлгісін ұсынады. Шығарманың тыңдаушыға жетуі жаңа медиалық ортада - студия жазбасы, сахналық презентация - жүзеге асатындықтан, орындаушы вокалдық тілін де, эмоциялық стратегиясын да сол ортаның эстетикалық нормаларына бейімдейді. Мерриам анықтаған «музыканың коммуникативтік функциясы» (communicative function) осы бейімделудің мақсатын белгілейді: тыңдарманмен эмоциялық байланыс орнату жай техникалық міндет емес - ол поп-орындаушылықтың онтологиялық талабы [4].

2. Темп және агогика: Поп форматының ырғақтық еркіндігі

Гаухар Қаспақованың орындауындағы темп пен агогика поп орындаушылық эстетикасының негізгі принципін - табиғи сөйлеу ырғағына жақындықты - іске асырады. Орындауда еркін ырғақтық ауытқулар, фразалардың тыныс логикасына сай созылуы айқын байқалады. Бұл агогикалық еркіндік дәстүрлі орындаушылықтағы қатаң метрикалық тәртіптен бас тарту емес - ол поп форматта «жанды орындаудың» (live performance) иллюзиясын тудырудың орындаушылық стратегиясы. Орындауда дыбыс күші мен темп ішкі эмоциялық логикаға бағынады: кульминациялық тұстарда толық, қуатты дыбысқа жетіп, лирикалық эпизодтарда жұмсарады. Осы динамикалық-агогикалық құбылмалылық шығарманың поп форматтағы

драматургиялық дамуын қамтамасыз ететін маңызды орындаушылық механизм болып табылады. Фразалар логикалық тұтастықта құрылып, ырғақтық ауытқулар мәтіннің семантикалық мазмұнымен байланыста туындайды -ән «сөйлеп тұрғандай» естіледі.

3. Дикция: Семантикалық айқындылықтың орындаушылық стратегиясы

Поп орындаушылық форматта дикция мен артикуляция мәселесі ерекше маңызды: студия жазбасы мен микрофон технологиясы дыбысты «жақындатады», сондықтан артикуляциялық кез келген шешім тыңдаушыға айқын жетеді. Гаухар Қаспақованың артикуляциялық стратегиясы осы шарттарда дауысты дыбыстардың ашық, кең айтылуы және дауыссыздардың жұмсартылып берілуі дыбыстың үздіксіздігін сақтай отырып, мәтіннің анық жетуін қамтамасыз етеді.

Бұл артикуляциялық стратегия дәстүрлі нұсқамен - Д. Рақышевтің орындауымен -салыстырғанда маңызды айырмашылықты байқатады. Рақышевтің дикциясы семантикалық тұрғыдан мотивацияланған: сөздің мағыналық салмағы неғұрлым ауыр болса, артикуляция соғұрлым анық орындалады, ал тармақтар арасындағы тыныс қағыстары ойлану мен мағынаны ашудың тәсілі ретінде қызмет атқарады. Қаспақованың поп нұсқасында артикуляция вокалдық-музыкалық ағымға бағынады: дауыссыздар мағыналық шекараны нақты «ажыратпайды», олар музыкалық ұйымдасудың органикалық элементіне айналады. Сөз бен ән арасындағы байланыс поп форматтың эстетикалық нормалары арқылы жаңаша кодталады.

Сонымен қатар, қазақ тіліне тән дыбыстардың -қ, ғ, н, ү, ұ -вокалдық позициядан ажырамай, музыкалық дыбыспен үйлесімді берілуі орындаушының жоғары кәсіби деңгейін айғақтайды. Бұл ерекшелік поп вокал форматына кіргізілген кезде де сақталады -демек инвариантты ядроның маңызды элементі ретінде функцияланады.

4. Одағайлық қайырма: Поп форматтағы орнаменттік-вокализдік феномен

«Қысмет» әнінің мелизматикалық-орнаменттік жүйесі Қаспақованың поп нұсқасында ерекше маңыз иеленеді. Шығарманың вокалдық партиясы күрделі орнаментикаға толы болғандықтан, орындаушы глиссандо, мордент және вибрациялық тербелістерді кеңінен қолданады. Дәстүрлі орындаушылыққа тән көмейлік тербеліс -жеңіл діріл -жұмсақ, икемді сипатта жүзеге асып, дыбыстың табиғи экспрессиясын күшейтеді.

Поп форматта орнаменттік жүйенің функционалдық мәні өзгереді. Егер дәстүрлі нұсқада орнамент - мектептің, аймақтың, тарихи тұлғаның индекстік белгісі болса, поп нұсқасында ол иконикалық функцияға ауысады: орнамент дәстүрдің «бейнесін», оның эстетикалық сипатын береді, бірақ тікелей тарихи мекенді нұсқамайды.

Орындаушының артикуляциялық ерекшелігіне байланысты орнаменттік жүйенің вокализдік элементтері - одағай сөздерге ұқсас функция атқаратын мелизматикалық «иірімдер» - поп тыңдаушысы үшін «далалық эстетика ның»

ең айқын дыбыстық белгісіне айналады. Мерриам сипаттаған «паравербальды коммуникация» принципімен байланыстырсақ, бұл вокалдық иірімдер сөздік мәтіннен тыс, бірақ семантикалық жүктемесі жоғары коммуникациялық бірліктер ретінде жұмыс істейді [4]. Тыңдарман мағынасын анықтамаса да, эмоцияны тікелей қабылдайды.

5. Тыныс қағыстары: Кантиленалық үздіксіздік пен поп форматтың тыныс логикасы

Тыныс алу стратегиясы поп орындаушылық нұсқасы мен дәстүрлі нұсқаны ең айқын ажырататын параметрлердің бірі болып табылады. Д. Рақышевтың дәстүрлі нұсқасында тармақтар арасындағы тыныс қағыстары жырлық дәстүрдің іздері ретінде, «ойлану паузасы» ретінде -эстетикалық элемент ретінде -саналы пайдаланылады. Тыңдарман орындаушымен бірге «күтеді», ойды «іздейді».

Қаспақованың поп нұсқасында тыныс алу жүйесі диафрагмалық-қабырғалық тірекке негізделген кантиленалық стратегияны ұстанады. Орындаушы демді тең бөліп, әрбір фразалық бөлімді үзбей орындауға ұмтылады. Нәтижесінде кантиленалық даму үздіксіз сақталып, музыкалық мазмұн тұтастықта ашылады. Тыныс «естілмейді» -ол фразалар арасында байқаусыз орын алады. Бұл принцип поп вокалдық эстетиканың ең маңызды нормаларының бірімен -дауыстың үздіксіз ағынымен -тікелей байланысты. Осылайша тыныс поп форматта «музыканың қызметшісіне» айналады.

Осы тыныс стратегиясының семиотикалық мәні де аса маңызды. Рақышевтің тыныс қағыстары қазақ ауызша дәстүріндегі жырау тынысының заманауи жалғасы болса, Қаспақованың тыныс стратегиясы поп форматтың үздіксіз эмоциялық ағын нормасын іске асырады. Демек тыныс -тек физиологиялық акт емес, ол орындаушылық форматтың мәдени кодын айқындайтын семиотикалық таңдау.

6. Жалпы бағалау: Поп модификацияның нәтижесі

Гаухар Қаспақованың «Қысмет» әнін поп форматта орындауы айқын: орнаменттер индекстен иконаға ауысады, тыныс стратегиясы кантиленалық үздіксіздікке бағытталады, дикция музыкалық ағымға бағынады, агогика поп эстетикасының еркін ырғақ нормаларына сай жұмыс істейді. Бұл деңгейде - «далалық эстетика ның» жаңа медиалық ортада жаңаша кодталуы жүзеге асады: дала кеңістігінің рефлексиясы студиялық-сахналық форматта жаңа семантикалық жүктеме алады.

Дәнеш Рақышевтың дәстүрлі нұсқасымен типологиялық салыстыру арқылы осы зерттеудің негізгі тұжырымы айқындалады: «Қысмет» әнінің поэтикалық онтологиясы екі орындауда бірдей -ол сол шығарма. Алайда оның вокалдық болмысы мүлде бөлек. Рақышевтің дәстүрлі нұсқасында мазмұн «сөйлеп жеткізіледі» -тыныс қағыстары, семантикалық дикция, одағайдың индекстік белгісі арқылы. Қаспақованың поп нұсқасында мазмұн «ағыммен тасымалданады» -кантиленалық үздіксіздік, орнаменттің иконикалық белгісі, агогикалық еркіндік арқылы. Дәл осы айырмашылық модификацияның нақты

мазмұнын -нені өзгертуге болады, нені өзгертуге болмайды -нақты орындаушылық деректер арқылы растайды.

Келесі талданатын әннің атауы халық әні «Әдемі қыз», әнді Ғ.Құрманғалиев(алғашқы жеткізуші) орындауындағы нұсқасын талдаймыз, кейін поп вокалдағы нұсқасы «Kesh you» тобының орындауындағы нұсқасы талданады.



(QR сканерлеу арқылы Ғ.Құрманғалиевтың орындауында тыңдауыңызға болады)

1. Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

Қазақтың дәстүрлі әншілік өнерінің көрнекті өкілі Ғарифолла Құрманғалиев орындауындағы «Әдемі қыз» әні Батыс Қазақстан әншілік мектебіне тән лирикалық сипаттағы шығармалардың қатарынан орын алады. Шығарманың поэтикалық мазмұны лирикалық кейіпкердің сүйіктісінің сұлулығын жырлауға арналған; осы функционалдық бағдарлау шығарманың музыкалық-вокалдық архитектурасын тікелей анықтайды.

Шығарманың формалдық-структуралдық ерекшелігі ноталық талдауда нақты айқындалады. Кеуде бөлімі 3 + 4 + 4 тармақтық схемамен ұйымдастырылған: алғашқы үш тармақ тақырыпты енгізеді, одан кейінгі 4 + 4 тармақ оны жаңа мазмұнда дамытады. Қайырма 3 + 2 + 2 тармақтық асимметриялық схемамен берілген -бұл дәстүрлі қазақ вокалдық поэтикасының ерекшелігі. Маңызды структуралдық ерекшелік: 1-2-ші тармақтар тақырыпты енгізіп, 3-4-ші тармақтар оны мүлде қайталамайды - жаңа интонациялық мазмұнмен дамытады. Бұл «спираль дамудың» -бірдей мотивтің әр рет жаңа мазмұнмен оралуының -дәстүрлі қазақ поэтикасындағы айқын үлгісі.

Кеуде бөліміндегі вокалдық кеңістік 11 буынды диапазонды қамтып, қайырмада 4-8 буынды ықшамдалған форматқа ауысады. Осы тектоникалық ауысым шығарманың драматургиялық дамуын қамтамасыз етеді: кеуде -кең, ойлы, тыныш кеңістік; қайырма -ашық, экспрессивті кульминация. Шығарма Батыс Қазақстан мектебіне тән лирикалық-монологтық жанр ретінде бағаланады. Мерриам анықтаған «музыкалық форманың функционалдық себептілігі» тұрғысынан бұл структура шығарманың поэтикалық мазмұнымен тікелей байланысты [4].

2. Темп және агогика: Дала уақытын мекендеу принципі

Ғарифолла Құрманғалиевтің орындаушылық мектебі уақытпен жұмыс жасауда ерекше философияны ұстанады. Шығарма кең тынысты, асықпай, мейлінше терең орындалады. Фразалау мен агогика тұрғысынан алғанда орындау толықтай мәтіннің мағынасына бағынады: музыкалық фразалар

логикалық тыныс заңдылықтарына сәйкес құрылып, еркін темп -tempo rubato -элементтері арқылы уақыт икемділігі қамтамасыз етіледі.

Бұл агогикалық стратегия дала эстетикасына тән, орындаушы тыңдарманды шығарманың поэтикалық кеңістігіне баяу, мейлінше терең алып кіреді. Tempo rubato элементтері ерікті орын алып, кеуде бөлімінің 11 буынды диапазонын толық пайдалану мүмкіндігін береді.

Шығарманың диапазоны кең болғандықтан орындаушының агогикалық стратегиясы жоғары регистрге шығу сәттерінде де тиімді жұмыс істейді. Қайырма бөлімінде кеуде дыбысынан полалыторон аралас-тур режиміне өту органикалық түрде жүзеге асады -темп ауырлауы немесе үзілуі байқалмайды. Нәтижесінде ән табиғи сөйлеу интонациясына жақындап, тыңдаушыға «сөйлеп тұрғандай» әсер қалдырады.

3. Дикция: Семантикалық айқындылықтың орындаушылық стратегиясы

Гарифолла Құрманғалиевтің дикциялық стратегиясы дәстүрлі қазақ орындаушылық педагогикасының «сөз бен саз тұтастығы» қағидасын жоғары деңгейде іске асырады. Сөз бен әуеннің синкреттік бірлігі сақталып, поэтикалық мәтіннің мазмұны дыбыстық бояу арқылы тереңдетіледі. Орындаушы әр сөздің мағынасына қарай артикуляциясын бейімдейді: мағыналық салмағы ауыр сөздер анық, мазмұны жеңілрек буындар жұмсақ артикуляциямен беріледі.

Артикуляциялық тұрғыдан дауысты дыбыстардың ашық, кең резонанспен айтылуы және дауыссыздардың жұмсартылып берілуі вокалдық желінің үздіксіздігін сақтауға бағытталған. Бұл орындауда сөзден гөрі дыбыстың басымдығы байқалып, жалпы акустикалық бояу домбыра тембіріне жақындай түседі -сөз ән арқылы «мекенделеді», ал ән сөзді «тасымалдайды». Бұл ерекшелік дәстүрлі қазақ ән өнеріндегі «сөз бен саз тұтастығы» қағидасының жарқын үлгісі.

Дикцияның маңызды техникалық аспектісі -дыбысты созу мен орталықтан сақтау функциясы. Бас буындағы ми-дыбысынан бастап орта буынға өту кезінде нота бастамасы мүлде басқа нүктеден жүзеге асады -бұл орындаушылық интуицияның, ішкі интонациялық жүйенің нәтижесі. Артикуляция мен интонация бір-бірімен тығыз байланыста жұмыс істейді: сөздің буыны дыбыстың интонациялық нүктесін де анықтайды.

4. Одағайлық қайырма: Бірегей артикуляциялық феномен

«Әдемі қыз» әнінің орындаушылық талдауындағы ең маңызды феномендердің бірі -а-оу буыны мен одағайлардың қолданылуы. Ноталық талдау бойынша кеуде бөлімінде а-оу + жиырмадан астам одағай сөз кездеседі. Бұл одағайлардың лексикалық мағынасы жоқ -олар сөздік мәтіннің мазмұнын тасымалдамайды. Алайда олардың функционалдық мәні аса жоғары: дыбысты созу және орталықтан сақтау үшін -яғни вокалдық линияның тұтастығын қамтамасыз ету үшін -қолданылады.

Пирстің белгі теориясымен байланыстырсақ, бұл одағайлар индекстік функцияда -яғни орындаушының мәдени жадысының, мектебінің тікелей

іздері ретінде -жұмыс істейді. Тыңдарман лексикалық мағынасын анықтамаса да, эмоциялық жүктемені тікелей қабылдайды.

Орнаменттік жүйемен байланысы да айрықша маңызды. Орындауда глиссандо, мордент және триоль элементтері де кездеседі. Триоль тәсілі батыс орындаушылық мектебіне жақынырақ болса да, Құрманғалиевтің интерпретациясында ол дәстүрлі қазақ мелизматикасының органикалық элементіне айналады. Орнаменттер механикалық безендіру емес -музыкалық мазмұнды тереңдететін мағыналық құрал. Бас буындағы ми-дыбысынан орта буынға өтуде орнаменттік тәсілдер арқылы дыбыстың «жылжымалы», «жанды» сипаты қалыптасады. Бұл интонациялық жүйе орындаушының «тірі интонация» принципімен жұмыс істейтінін растайды.

5. Тыныс қағыстары: Кантиленалық принциптің дәстүрлі іске асырылуы

Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауындағы тыныс алу мәдениеті - оның вокалдық мектебінің айрықша рөл атқаратын параметрі. Тыныс алу жүйесі диафрагмалық тірекке негізделіп, ұзақ музыкалық фразалардың бір тыныспен, үзілмей орындалуына мүмкіндік береді. Бұл қазақтың дәстүрлі әншілік өнеріндегі кантиленалық принциптің айқын көрінісі.

Кеуде бөлімінің 11 буынды кең диапазонын бір тыныспен орындау орындаушының тыныс мәдениетінің жоғары деңгейін айқындайды. Кең тынысты, үзіліссіз фразалар арқылы музыкалық ойдың тұтастығы сақталып, әрбір дыбыстық иірім логикалық жалғасын табады. Тыныс «естілмейді» -ол фразалар арасында байқаусыз орын алып, музыкалық ағымның астынан өтеді.

Тыныс пен фразалаудың өзара байланысы ерекше маңызды. Шығарманың 3 + 4 + 4 тармақтық кеуде бөлімінде тыныс алу нүктелері поэтикалық тармақ шекараларымен үйлеседі -бірақ орындаушы бұл шекараларды механикалық ұстанбайды. Ол поэтикалық мазмұнның логикасына сай тыныс алу нүктесін таңдайды: мағыналық тұтастықты сақтайтын фразалық бірлік тыныспен бөлінбейді. Осы стратегия орындаудың «сөйлеп тұрғандай» әсер қалдыруының негізгі механизмі болып табылады.

6. Жалпы бағалау: Дәстүрлі вокалдық мектептің эталондық үлгісі

Ғарифолла Құрманғалиевтің «Әдемі қыз» әнін орындауы дәстүрлі қазақ вокалдық техникасының жоғары кәсіби үлгісі ретінде сипатталады. Бұл орындауда интонациялық еркіндік, кантиленалық үздіксіздік, регистралдық тұтастық, орнаменттік өрнектеу және тембрлік байлық өзара үйлесім тауып, ұлттық әншілік дәстүрдің эстетикалық және техникалық заңдылықтарын толық айқындайды.

Ғарифолла Құрманғалиевтің орындаушылық техникасы -қазақтың дәстүрлі ән айту мәдениетінің табиғилық, кең тыныс, орнаменттік байлық және интонациялық нақтылық сияқты негізгі белгілерін бойына жинақтаған бірегей вокалдық модель. Оның өнері дәстүрлі вокалдық техниканың кәсіби деңгейде кемелденген үлгісі ретінде бағаланып, қазіргі вокалдық орындаушылықтағы ұлттық негізді зерттеудің ғылыми-тәжірибелік тұрғыдан маңызды дереккөзіне айналады.

Енді KeshYou тобының орындаған поп вокалда орындалған нұсқасын талдаймыз.



(QR сканерлеу арқылы KeshYou тобының орындауында тыңдауыңызға болады)

1. Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

KeshYOU тобының «Әдемі қыз» халық әнін орындауы дәстүрлі қазақ вокалдық үлгісінің заманауи эстрадалық-поп кеңістікте қайта интерпретациялануының айқын көрінісі болып табылады. Жанрлық тұрғыдан алғанда бұл нұсқа лирикалық халық әнін поп-ансамбльдік форматқа трансформациялаудың нақты үлгісін ұсынады: шығарманың поэтикалық мазмұны мен эмоциялық болмысы сақталып, оның вокалдық-музыкалық формасы поп жанрының эстетикалық нормаларына бейімделеді.

Шығарманың вокалдық концепциясы гомофондық-гармониялық құрылымға негізделген. Орындаушылар тобы үш дауыстық гармонияны - негізгі мелос, ортаңғы толтырушы дауыс және жоғары сопранолық дауыс - вертикаль гармония арқылы ұйымдастырады. Терциялық және секстальдық параллелизмдер арқылы әннің акустикалық көлемі ұлғайтылып, жеке солистің монологтық орындауы ансамбльдік-диалогтық форматқа ауысады. Мерриам анықтаған «музыканың коммуникативтік функциясы» тұрғысынан (1964) бұл трансформация шығарманың тыңдарманға жету механизмін де өзгертеді: жеке орындаушы мен тыңдарман арасындағы интимдік байланыс топтық, ансамбльдік коммуникацияға ауысады.

Этно-мәдени компонент ретінде қазақ әншілік мектебіне тән мелизматикалық элементтер заманауи R&B риффтерімен алмасып, туындының эклектикалық -дәстүрлі мен заманауидің аралық -сипатын айқындайды. Вокалдық партиялардың метроритмикалық дәлдігі аранжировкадағы электронды биттермен синхрондалып, шығарма поп форматтың технологиялық-акустикалық нормаларына толық бейімделеді. Бұл жанрлық позиционирование Бхабханың «үшінші кеңістік» концептісі тұрғысынан -дәстүрдің де, поптың да жай «аудармасы» емес -гибридтік жаңа форма ретінде оқылады[31].

2. Темп және агогика: Метроритмдік тәртіп және поп форматтың уақыт логикасы

KeshYOU тобының орындауындағы темп пен агогика дәстүрлі нұсқамен -Гарифолла Құрманғалиевтің орындауымен -салыстырғанда принципіалды түрде бөлек стратегияны ұстанады. Дәстүрлі нұсқада *tempo rubato* -еркін ырғақтық ауытқу -шығарманың ішкі эмоциялық логикасына бағынып, орындаушы уақытты поэтикалық мазмұнмен бірге «мекендейді». KeshYOU

нұсқасында уақыт электронды аранжировканың метроритмдік тәртібіне бағынады: темп тұрақты, ырғақтық ауытқу минималды.

Назайкинскийдің тарихи стилистика теориясы тұрғысынан (2003) бұл агогикалық стратегия поп форматтың бірінші заңдылығын -ритмдік тұрақтылықты -іске асырады. Электронды битке синхрондалған вокал ырғақтық еркіндігінен айырылады, бірақ оның орнына метроритмдік дәлдіктің жаңа эстетикасын алады. Орындауда динамикалық *crescendo* арқылы кульминацияға жету стратегиясы пайдаланылады: тыңдарманды эмоциялық шарықтауға дайындайтын бірте-бірте күшею принципі. Бұл дәстүрлі нұсқадағы ішкі эмоциялық дамудың сыртқы динамикалық архитектурамен алмасуы.

Фразалау жүйесінде ырғақтық фактор жетекші орынға шығады. Фразалар бөлшектенген, ықшам -метроритмдік құрылымға тәуелді ұйымдастырылған. Ұзақ кантиленалық желілердің болмауы музыкалық ойдың үздіксіздігін әлсіретіп, оны ырғақтық үлгіге тәуелді етеді. Бұл поп-вокалдағы ритмге бағдарланған фразалау принципінің -дәстүрлі мектептегі «тыныс логикасының» орнына «ырғақ логикасының» келуінің -айқын көрінісі.

3. Дикция: Коммуникативтік айқындылықтың поп форматтағы стратегиясы

KeshYOU тобының дикциялық стратегиясы поп форматтың коммуникативтік бірінші мақсатын -мәтіннің тыңдарманға анық жетуін -іске асыруға бағытталған. Сөйлеуге жақын вокалдық интонация (*speech-like singing*) мәтіннің коммуникативтік қызметін күшейтіп, тыңдарман шығарманың поэтикалық мазмұнын ешбір кедергісіз қабылдайды.

Дәстүрлі нұсқамен -Құрманғалиевтің «сөз бен саз тұтастығы» принципімен -салыстырғанда дикциялық стратегияның бағдарлануы өзгерген. Дәстүрлі нұсқада артикуляция сөздің мағынасына «қызмет етеді» -дыбыс сөзді «мекендейді», ал сөз дыбысты «тасымалдайды». KeshYOU нұсқасында дыбыстың көркемдік-акустикалық мазмұны екінші қатарға ысырылып, мәтіннің коммуникативтік айқындылығы басымдыққа ие болады. Бұл -жай сапалық айырмашылық емес, орындаушылық философиялардың принципіалды айырмашылығы.

Артикуляциялық тұрғыдан орындауда «жақын дыбыстау» (*close singing*) принципі негізінде микрофондық-технологиялық ортаға бейімделген артикуляция жүзеге асады. Дауысты дыбыстар ашық, бірақ акустикалық толықтығынсыз беріледі; дауыссыздар анық, бірақ жұмсартылмайды -олар сөздің шекарасын белгілеу үшін емес, мәтіннің анық оқылуы үшін орындалады. Мундай артикуляциялық стратегия температураланған интонациялық жүйемен бірге жұмыс істеп, поп форматтың дикциялық нормасын толық іске асырады.

4. Одағайлық қайырма: Мелизматиканың поп форматтағы трансформациясы

«Әдемі қыз» әнінің KeshYOU тобының орындауындағы орнаменттік-мелизматикалық жүйесі дәстүрлі нұсқамен салыстырғанда принципіалды өзгерістерге ұшырайды. Дәстүрлі нұсқада -Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында -а-оу одағайлары мен мелизматикалық элементтер

паравербальды коммуникативтік функцияда жұмыс істеп, вокалдық линияның тұтастығын сақтайды. KeshYOU нұсқасында орнаменттік жүйе редуцияланып, оның функциясы өзгереді.

Орындауда жекелеген вокалдық айналымдар (runs) мен сырғымалы өтулер (slides) поп-вокалдың экспрессивтік құралдары ретінде ғана көрініс табады. Мелизматикалық өрнектер сирек қолданылып, олардың функциясы мағыналық емес -стильдік-әшекейлік деңгейде шектеледі. Бұл Пирстің белгі теориясы тұрғысынан маңызды ауысымды білдіреді: дәстүрлі нұсқадағы индекстік одағайлар мен мелизматика -орындаушының мәдени жады мен мектебінің тікелей іздері -поп нұсқасында иконикалық деңгейге ауысады: олар дәстүрдің «бейнесін» береді, бірақ тікелей семантикалық жүктемесін жоғалтады.

Қайырма бөлімінде вокалдық партиялардың ансамбльдік гармониясы -терциялық және секстальдық параллелизмдер -одағайдың функционалдық орнын алады. Дәстүрлі нұсқада бір дауыс одағай арқылы эмоциялық кеңістікті толтырса, поп нұсқасында бірнеше дауыс гармониялық вертикаль арқылы сол кеңістікті толтырады. Орнаменттің жеке паравербальды функциясы ансамбльдік гармониялық функцияға ауысады – бұл ең маңызды трансформациялардың бірі.

5. Тыныс қағыстары: Ырғақтық тәуелділік және поп форматтың тыныс логикасы

Тыныс алу мен фразалау жүйесі KeshYOU нұсқасындағы ең айқын модификация параметрлерінің бірін ұсынады. Дәстүрлі нұсқада -Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауында -тыныс алу диафрагмалық тірекке негізделіп, ұзақ музыкалық фразалардың бір тыныспен үзілмей орындалуына мүмкіндік береді, кантиленалық принцип максималды деңгейде іске асырылады. KeshYOU нұсқасында бұл принцип орнын басқа стратегияға береді.

Орындауда тыныс қысқа, фразалар бөлшектенген және метроритмдік құрылымға тәуелді түрде ұйымдастырылады. Ұзақ кантиленалық желілердің болмауы музыкалық ойдың үздіксіздігін әлсіретіп, оны ырғақтық үлгіге тәуелді етеді. Бұл поп-вокалдағы ритмге бағдарланған фразалаудың тыныс стратегиясымен тікелей байланысты: тыныс ырғақтық үлгінің рұқсат еткен сәттерінде ғана орын алады.

Микрофонға байланысты жақын дыбыстау принципі де тыныс стратегиясына тікелей ықпал жасайды. Микрофондық-технологиялық ортада ауа аралас дыбыстау (breathy phonation) элементтері қолданылып, вокалдық тембр жеңілдетілген, интимдік сипат алады. Бұл орындаушыдан диафрагмалық тіреудің жоғары деңгейін талап етпейді -тыныс пен дыбыс арасындағы байланыс дәстүрлі нұсқаға қарағанда басқаша теңгерімде жұмыс істейді. Осылайша тыныс стратегиясы поп форматтың технологиялық-акустикалық нормаларымен тығыз байланыста қалыптасады.

6. Жалпы бағалау: Поп модификация нұсқасы

KeshYOU тобының «Әдемі қыз» халық әнін орындауы дәстүрлі қазақ вокалдық техникасының заманауи поп-вокал контексінде трансформациялану

үдерісін айқын көрсетеді. Бұл нұсқа инвариантты ядроның ішінара сақталып, ішінара өзгерген күрделі гибридік моделін ұсынады.

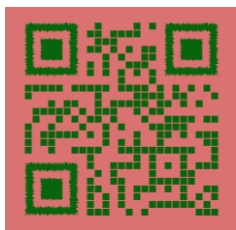
Дыбыс акустикалық резонанстық жүйеден технологиялық күшейту жүйесіне ауысады: табиғи резонанс орнын микрофондық «жақын дыбыстауға» береді. Микстік техника (mixed voice) пайдаланылады. Алайда бас резонаторының толық интеграциясы байқалмайды, *passaggio* айқын сезіліп, кантиленалық тұтастық дәстүрлі нұсқадағыдай қамтамасыз етілмейді.

Орнаменттің паравербальды коммуникативтік функциясы редуцияланып, оның орнын ансамбльдік гармониялық вертикаль алады. Микротональды интонация жойылып, температураланған дыбыс жүйесі орнатылады. *Tempo rubato* метроритмдік тәртіпке ауысады. Монологтық вокал ансамбльдік диалогқа трансформацияланады. Индекстік семиотика иконикалыққа ауысады: орнамент дәстүрдің іздері ретінде емес, стильдік безендіру ретінде жұмыс істейді.

Далалық-акустикалық кеңістіктің орнына студиялық-цифрлық кеңістік, сахналық монологтың орнына -бейне ролигі, жекелеген тыңдарманның орнына -жаппай аудитория.

«Әдемі қыз» шығармасының поэтикалық онтологиясы екі нұсқада бірдей - ол сол ән. Алайда оның вокалдық болмысы, акустикалық кеңістігі, семиотикалық жүктемесі және коммуникациялық механизмі мүлде бөлек.

Келесі талдауда К.Әзербайевтың әні «Бозторғай», талдауға Тілеулес Құрманғалиевтың орындауындағы нұсқасы алынды. Ал поп вокал орындауда С.Медеуовтың нұсқасы алынды.



(QR сканерлеу арқылы Тілеулес Құрманғалиевтың орындауында тыңдауыңызға болады)

1.Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

К.Әзербайевтың «Бозторғай» әні музыкалық жанр жіктелімі бойынша мұңлы-шерлі ән тобына жатады. Шығарманың поэтикалық-музыкалық мазмұны адам өмірінің тыныс тіршілігін -оның ауыртпалығын, өткірші сипатын, терең ішкі болмысын -бейнелеуге арналған. Осы функционалдық бағдарлау шығарманың барлық вокалдық-орындаушылық параметрлерін тікелей анықтайды: эмоциялық стратегиядан артикуляциялық шешімдерге дейін.

Шығарма минорлы ладта жазылып, мұң мен шердің музыкалық тілін толыққанды іске асырады. Жетісу әншілік мектебіне тән нәзік интонациялық икемділік пен мелодиялық байлық осы шығарманың вокалдық болмысын айқындайды. Жанрлық тұрғыдан «Бозторғай» монологтық форматта орындалады: бір дауыс адам тіршілігінің ауыртпалығы мен сұлулығы туралы

ішкі монологты жүргізеді. Мерриам анықтаған «музыканың экспрессивтік функциясы» тұрғысынан[4] бұл жанр орындаушыдан ерекше эмоциялық тереңдікті -сыртқы әсерлілік емес, ішкі шынайылық -талап етеді.

Шығарманың формалдық-структуралдық ерекшелігі нақты айқындалған. Кеуде бөлімі екі бөлімді, төрт тармақтық схемамен ұйымдастырылған; қайырмасы бар. Кеуде он бір буынды кең диапазонды иеленсе, қайырма жеті буынды ықшам форматта тұжырымдалады. Осы буындық контраст -он бір буынды кеңістіктен жеті буынды ықшам нүктеге өту -шығарманың драматургиялық архитектурасының негізгі механизмі. Бірғақ бір қалыпты сақталып, вокалдық желінің тұрақтылығын қамтамасыз етеді. Кеудесінің әуені мен қайырмасының әуені бір-бірін толықтырып, қайырма әуені нақтылап нүктесін қойғандай әсер береді -яғни қайырма кеуденің жай қайталауы емес, оның логикалық аяқталу нүктесі.

2. Темп және агогика: Бір қалыпты ырғақтың философиялық мәні

«Бозторғай» орындаушылығындағы темп пен агогика мұңлы-шерлі жанрдың ішкі эмоциялық логикасына толық бағынады. Бірғақ бір қалыпты - бұл жай метрикалық тұрақтылық емес, шығарманың мазмұндық болмысынан туындаған орындаушылық философия. Адам тіршілігінің «тынысы» да бір қалыпты: ол кенет өзгермейді, асықпайды, тоқтамайды. Осы мазмұндық метафора ырғақтық тұрақтылықта дыбыстық тілге аударылады.

Бірғақтық тепе-теңдік эмоциялық экспрессияны тоқтатпайды - керісінше, оны тереңдетеді: агогикалық өзгерістер ырғақтық тіреудің ішінде, шағын масштабта жүзеге асады. Осылайша шығарманың ірі масштабтағы тұрақтылығы орындаушыға ішкі нәзік агогикалық еркіндік береді: ырғақ «ұстайды», ал агогика «тыныс алады».

Кеуде бөліміндегі он бір буынды кең кеңістік орындаушыға темптік-агогикалық жоспарлаудың едәуір мүмкіндігін береді. Төртінші тармақтағы созымды «ау» одағайынан қайырмаға өту сәті агогикалық тұрғыдан ерекше маңыз иеленеді: осы нүктеде ырғақтық тіреу сақталып, бірақ вокалдық ағымның бағыты ауысады. Бұл ауысым кенеттілік арқылы емес -органикалық дамудың заңдылығы арқылы жүзеге асады.

3. Дикция: Семантикалық айқындылықтың орындаушылық стратегиясы

«Бозторғай» орындаушылығындағы дикциялық стратегия Жетісу мектебінің «сөз бен саз тұтастығы» принципін мұңлы-шерлі жанрдың ерекшелігіне сай іске асырады. Шығарманың поэтикалық мазмұны -адам өмірінің тіршілік тынысы -дикциядан ерекше жауапкершілікті талап етеді: сөз тыңдарманға жетпесе, шығарманың философиялық болмысы да жоғалады.

Артикуляциялық тұрғыдан орындауда дауысты дыбыстардың минорлы тембрмен үйлескен ашық, терең резонансы басым. Дауыссыздар жұмсартылып берілсе де, мағыналық шекараларды анық белгілейді: сөздің ішкі мазмұны дыбыстың акустикалық бояуымен тікелей байланыста жеткізіледі. Мұңлы-шерлі жанрдың «ішкі айту» принципі дикцияда да іске

асырылады: артикуляция сыртқа «шыққан» емес, ішкі тереңдіктен «туған» сипатта орындалады.

Дикцияның одағайлық жүйемен өзара байланысы да аса маңызды. Мазмұнды тасымалдайтын лексикалық сөздер мен паравербальды одағайлар арасындағы артикуляциялық үйлесім «Бозторғай» орындаушылығының бірегей ерекшелігін қалыптастырады. Сөз одағаймен ауысқан сәтте дикция өзгермейді -ол бір ағынмен жалғасады. Бұл орындаушылық шеберліктің жоғары деңгейінің айғағы.

4. Одағайлық қайырма: Бірегей артикуляциялық феномен

«Бозторғай» әнінің одағайлық жүйесі шығарманың ең ерекше вокалдық-семиотикалық феномені болып табылады. Кеуде бөлімінің төртінші тармағы созымды «ау» одағай сөзбен әуенді толтырып, қайырмаға өтіп кетеді. Осы «ау» одағайының функциясы -жай эмоциялық толықтыру емес, кеуде мен қайырма арасындағы тектоникалық «дәнекер». Ол он бір буынды кең кеңістіктен жеті буынды қайырмаға өтудің органикалық механизмі ретінде жұмыс істейді.

Қайырмадан кейін әуен одағай сөзбен толықтырылып, екінші тыныс ашылғандай әсер қалдырып, жалғасын тауып толықтырылады. Бұл «екінші тыныс» феномені Мерриамның «паравербальды коммуникация» концептісі тұрғысынан[30] ерекше маңызды: одағай жаңа лексикалық мазмұн бермейді, бірақ шығарманың эмоциялық кеңістігін «желдетіп», жаңа мазмұндық мүмкіндік ашады. Тыңдарман шаршамайды -ол «екінші тыныспен» шығарманың жаңа қабатына кіреді.

Шығарманың ең маңызды одағайлық феномені -қайырманың екінші бөлігіндегі «еги-ги-гай» одағай сөздерімен айшықталатын шыңы. Бұл одағай тіркесі шығарманың кульминациялық нүктесін белгілейді: «еги-ги-гай» лексикалық мағынасы жоқ, бірақ фонетикалық-вокалдық жүктемесі ең жоғары одағай. Пирстің белгі теориясы тұрғысынан бұл -индекстік белгі: ол орындаушыны Жетісу мектебінің мұңлы-шерлі дәстүрінің мұрагері ретінде тікелей нұсқайды. «Еги-ги-гай» -шығарманың эмоциялық шыңы, оның поэтикалық онтологиясының дыбыстық кульминациясы.

Осылайша «Бозторғай» орындаушылығындағы одағайлық жүйе үш деңгейде бірдей жұмыс істейді: структуралдық -«ау» одағайы кеуде мен қайырманы байланыстырады; кеңістіктік -қайырмадан кейінгі одағай «екінші тыныс» ашады; кульминациялық -«еги-ги-гай» шығарманың шыңын бейнелейді. Осы үш функцияның бірлігі Жетісу мектебінің одағайлық жүйесінің ерекше семиотикалық байлығын айғақтайды.

5. Тыныс қағыстары: Мұңлы-шерлі жанрдың тыныс архитектурасы

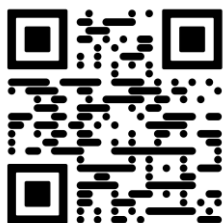
«Бозторғай» орындаушылығындағы тыныс алу жүйесі диафрагмалық тірекке негізделіп, мұңлы-шерлі жанрдың драматургиялық архитектурасына бейімделген кантиленалық стратегияны іске асырады. Шығарманың он бір буынды кеуде бөлімі ұзақ музыкалық фразалардың бір тыныспен үзілмей орындалуын талап етеді -бұл орындаушының тыныс мәдениетінің жоғары деңгейін айғақтайды.

Тыныс стратегиясының шығарма архитектурасымен органикалық байланысы үш маңызды сәтте айқын байқалады. Бірінші сәт -кеуде бөлімінің ішіндегі тыныс жоспары: он бір буынды кеңістікте тыныс алу нүктесі поэтикалық тармақ шекараларымен үйлесіп, мазмұнның логикалық тұтастығын сақтайды. Екінші сәт -«ау» одағайынан қайырмаға өту нүктесі: орындаушы одағайды кеңірек дем тіреуімен орындап, қайырмаға дем жетпей қалмайтын физиологиялық мүмкіндік қамтамасыз етеді. Үшінші сәт - қайырмадан кейінгі «екінші тыныс» эффектесі: одағай сөзбен толықтырылған бұл бөлімде тыныс «ашылғандай» әсер қалдырып, жаңа мазмұндық кеңістік ашылады.

«Еги-ги-гай» кульминациясына жеткенде тыныс жоспары шығарманың эмоциялық шыңын қамтамасыз ететін максималды тіреуде жұмыс істеуі тиіс. Кульминация -тыныс тіреуі ең жоғары болатын сәт. Осылайша «Бозторғайдың» тыныс архитектурасы шығарманың драматургиялық дамуының физиологиялық картасы болып табылады: тыныс шығарманың мазмұнымен бірге «дамиды».

6. Жалпы бағалау: «Бозторғай» - Жетісу мектебінің мұңлы-шерлі дәстүрінің эталоны

«Бозторғай» әнінің дәстүрлі орындаушылық нұсқасы Жетісу мектебінің мұңлы-шерлі вокалдық дәстүрінің жоғары кәсіби үлгісін ұсынады. Минорлы ладта жазылған бұл шығармада ырғақтың бір қалыптылығы, одағайлық жүйенің үш деңгейлі функционалдығы, кеуде мен қайырманың органикалық тектоникалық бірлігі -бұлардың бәрі өзара үйлесім тауып, адам тіршілігінің поэтикалық бейнесін толыққанды жеткізеді.



(QR сканерлеу арқылы С.Медеуовтың орындауында тыңдауыңызға болады)

Енді осы әннің поп вокал нұсқасын талдаймыз:

1. Шығарманың жанрлық-функционалдық сипаттамасы

Кенен Әзірбаевтың «Бозторғай» әні дәстүрлі нұсқасында Жетісу әншілік мектебінің интонациялық-орындаушылық жүйесіне негізделген бұл шығарма Саят Медеуовтің интерпретациясында мүлде жаңа жанрлық-функционалдық позициясын иеленеді.

Саят Медеуов интерпретациясында «Бозторғай» дәстүрлі вокалдық канондар мен заманауи сахналық орындаушылықтың психоэмоциялық экспрессиясын тоғыстырған метамодерндік синтездік модель ретінде көрінеді. Жанрлық тұрғыдан алғанда бұл нұсқа мұңлы-шерлі халық әнін ішкі монолог форматына -эпикалық байсалдылық пен лирикалық реквиемдік сарындардың

бірлігіне -трансформациялайды. Бхабханың «үшінші кеңістік» концептісі тұрғысынан [36] бұл интерпретация дәстүрдің де, поп форматтың да жай «аудармасы» емес -жеке тағдыр трагедиясын ұлттық рухани-эмоциялық кеңістікке көтеретін жаңа вокалдық тіл.

Функционалдық тұрғыдан шығарма дәстүрлі нұсқасындағы ырғақтық-бір қалыпты монолог форматынан ішкі психологиялық драматургиясы бар, кульминациялы, толқындық дамуы бар орындаушылық актіге ауысады. Орындаудың драматургиялық концепциясы Кенен Әзірбаевтың өмірі тұрғысынан оқылып, шығарма тек музыкалық туынды ретінде емес, жалпы адамзаттық қайғының реквиемі ретінде жаңа мазмұн алады. Мерриам анықтаған «музыканың экспрессивтік функциясы» осы нұсқада максималды деңгейде іске асырылады[4].

2. Темп және агогика: Метамодерндік уақыт архитектурасы

Саят Медеуовтің орындауындағы темп пен агогика дәстүрлі нұсқамен салыстырғанда принципіалды өзгерістерге ұшырайды. Дәстүрлі нұсқада ырғақ бір қалыпты -адам тіршілігінің баяу, тыныш ағынының метафорасы. Медеуовтің нұсқасында уақыт драматургиялық архитектурамен ұйымдастырылады: шығарма бастапқы бөлімнен кульминацияға дейін толқындық өрлеу арқылы дамиды.

Тембрлік драматургия да агогикамен бірге жұмыс істейді: бастапқы бөлімде жұмсақ, ішкі монологқа тән тембр басым болса, орта бөлімде дыбыстық бояу қоюланып, драматизм күшейеді, кульминациялық тұстарда тембр ашық сипат алғанымен, айқайшылдыққа ұрынбай, жинақы экспрессия сақталады. Дәл осы «жинақы экспрессия» -Жетісу дәстүрінің инвариантты ядросының поп форматта сақталған элементі.

3. Дикция: Семантикалық айқындылықтың орындаушылық стратегиясы

Саят Медеуовтің дикциялық стратегиясы «әндете сөйлеу» принципін поп-сахналық форматтың талаптарына сай іске асырады. Дикция анық сақталғанымен, артикуляциялық қаттылыққа жол берілмейді. Дауысты дыбыстар кең әрі еркін ашылып, сөз бен әуен синкретті түрде бірігіп, тең дәрежеде көркемдік қызмет атқарады.

Дәстүрлі нұсқамен салыстырғанда дикциялық стратегияның бағдарлануы өзгерген. Дәстүрлі нұсқада дикция «ішкі айту» принципіне -сыртқа шыққан емес, ішкі тереңдіктен туған артикуляцияға -бағынады. Медеуовтің поп нұсқасында дикция сахналық-психологиялық коммуникацияға қызмет етеді: орындаушы тыңдарманға тек поэтикалық мәтінді емес, сол мәтіннің артындағы биографиялық-трагедиялық мазмұнды да жеткізеді. Осылайша дикция -жай техникалық параметр емес, орындаушының ішкі монологының тыңдарманға жетудің тікелей механизмі.

Сүйемелдеуші аспаптардың -домбыра мен фонограммалық қабаттың -үйлесімді жұмысы вокалдық дикцияны «бөліп алмайды». Керісінше, аспаптық қабат дикцияның трагедиялық тембрлік бояуын айқындай түседі. Бұл поп форматтың технологиялық мүмкіндіктерін дикциялық экспрессияны күшейту

үшін пайдалану стратегиясы -дәстүрлі нұсқадан мүлде бөлек орындаушылық шешім.

4. Одағайлық қайырма: Дыбыстық архетиптің семиотикасы

Мұңлы-шерлі жанрдың одағайлық жүйесі -дәстүрлі нұсқада «ау» және «еги-ги-гай» одағайлары арқылы структуралдық, кеңістіктік және кульминациялық функцияларда жұмыс істейтін -Медеуовтің нұсқасында мүлде жаңа семиотикалық мәзмұн алады.

Саят Медеуов орындауында мелизматика табиғи әрі органикалық түрде беріліп, кантиленалық әуезділік үзілмей сақталады. Қазақтың дәстүрлі вокалдық өрнек иірімдері, діріл (вибрато), морденттік элементтер -табиғи жолмен орындалып, орнаменттік жүйе дәстүрлі нұсқадағы индекстік функциясын ішінара сақтайды. Яғни Пирстің белгі теориясы тұрғысынан мелизматика толық иконикалық деңгейге ауыспаған -ол аралық, гибридтік семиотикалық позицияда тұрады.

Орындаушы әрбір дыбыс пен тынысқа семантикалық жүктеме береді, интонация тек акустикалық құбылыс емес -мағыналық мазмұнды жеткізуші семиотикалық құрал ретінде жұмыс істейді. Осы тұрғыда одағайлық жүйе поп нұсқасында трагедиялық семантиканың дыбыстық архивіне айналады.

5. Тыныс қағыстары: Кантиленалық принцип пен драматургиялық тыныс

Саят Медеуовтің тыныс алу жүйесі дәстүрлі қазақ әншілік мектебіне тән «демді ұстап айту» қағидасын сақтайды. Ұзақ кантиленалық фразалар бір деммен қамтылып, дыбыстар легато принципімен үздіксіз байланысады. Дем алу нүктелері мәтіннің семантикалық құрылымымен толық сәйкес келіп, музыкалық ойдың тұтастығын қамтамасыз етеді.

Дәстүрлі нұсқада тыныс шығарманың мазмұндық архитектурасының физиологиялық картасы - «ау» одағайы, қайырмаға өту, тыныс - нақты нүктелерде жұмыс істейді. Медеуовтің нұсқасында тыныс толқындық драматургиялық дамуға бейімделеді: *crescendo* өрлеу барысында тыныс жоспары кульминацияға қарай жинақталады, финалдық бөлімде - ұстамды экспрессиямен аяқталатын - тыныс ерекше ұйымдастырылады.

6. Жалпы бағалау: Метамодерндік синтез

Саят Медеуовтің «Бозторғай» дәстүрлі вокалдық жүйенің инвариантты ядросын ішінара сақтай отырып, маңызды трансформациялар жүзеге асырған метамодерндік синтездік модельді ұсынады. Дыбыс вертикаль бағытта жоғары резонаторлық кеңістікке бағытталады, фонация табиғи, еркін, көмейлік қысымсыз жүзеге асады. «Демді ұстап айту» қағидасы сақталып, кантиленалық принцип жұмыс істейді. Регистрлер арасындағы өтпелі аймақ біркелкі, дыбыстық тұтастық қамтамасыз етіледі. Мелизматикалық өрнек иірімдері органикалық, табиғи орындалады. Осы параметрлер Жетісу мектебінің инвариантты ядросының берік сақталғанын айғақтайды.

Дәстүрлі нұсқаның акустикалық-далалық кеңістігінің орнына сахналық-технологиялық орта орнайды. Шығарманың биографиялық-трагедиялық мазмұны жаңа аудиторияға -жаңа мәдени контексте -жаңаша жеткізіледі.

Вермюлен мен ван ден Аккердің метамодернизм теориясы тұрғысынан бұл нұсқа «аутенттілік пен жасандылықтың, тереңдік пен жазықтықтың арасындағы шынайы тербелісті» іске асырады: орындаушы дәстүрді «дәйексөз» ретінде емес, «тіл» ретінде пайдаланады.

2.3 Қазіргі кездегі поп-вокалдық техниканың ұлттық бірегейлікті қалыптастыру принципі, механизмы және перспективалары

Стюарт Холлдың *мәдени сәйкестік* теориясында өнер - өткенге және болашаққа деген тиісті көзқарасты жеткізуге тырысады[63]. Ал, дәстүрлі музыка талдауға қолайлы айқын бірліктерден тұратын деректердің бейнесін білдіреді. Мәдени сәйкестікті қалыптастыруда қолданылатын айнымалылардың бірі ретіндегі музыка және өткен мен болашақ туралы білімді қамтитын дәстүрлі музыка осы процесте маңызды рөл атқарады. Тарихи тұрғыдан алғанда, дәстүрлі музыка - қоғамдық қозғалыстардың өрлеуі мен құлдырауы кезінде танымал дискурстың хабарын жеткізе отырып, мәдени сәйкестіктің символы ретінде қызмет етіп келді. Әсіресе тәуелсіздігін алғаннан кейін Қазақстан түрлі қоғамдық салаларда мәдени жаңғыруды бастан өткерді және поп-музыка Қазақстанда жедел дамыды. Бұл процесс тек есту саласына ғана емес, сонымен бірге мәдени мұраға да ене отырып, дәуірлер мен стильдер арасында көпір қызметін атқарды. Негізінде бұл жағдай музыканттарға хикаялар айтып беруге, өткенді қазіргі заманмен байланыстыруға және ұлттың мәдени жадысына әсер етуге мүмкіндік беретін жаңа тілді жаратуда.

Антрополог Г. Бейтсон[132, 285 б.]музыкалық дыбыстар, сөздер сияқты материалдарды пайдалана отырып, біздің өзімізді ішкі дүниемізбен байланыстыратынымызды дәлелдейді. Басқаша айтқанда, шығармашылық біздің сезімдерімізді өзіндік туындылары арқылы бейнелей алады, ал бұл, шын мәнінде, біздің мәдени сәйкестік сезімімізге және мәдени капиталымызға нұсқайды. Алайда, дәстүрлі музыкалық техникалардың модификациясын зерттеуде әрі дамытуда тек тарихи реконструкция мәселесі ғана емес - бұл эпистемологиялық позицияны таңдау мәселесі. Заманауи этномузыкалогия «дәл немесе дәл емес» деген бинарлы логикадан бас тартып, дәлдік спектрі концепциясына көшті: бір полюсте категориялық дәлелденген элементтер тұрса (мысалы, аспаптың ежелгі музыкадағы рөлі), екінші полюсте - тек негізделген болжам деңгейінде ғана қарастырылатын аспектілер орналасады. Бұл методологиялық ұстаным Қазақстан контекстіндегі дәстүрлі вокалдық техникалардың заманауи поп-музыкадағы модификациясын талдауда да маңызды теориялық тірек болып табылады.

П.Бурдые мәдени капитал ұғымының әлеуметтік жағдайдан гөрі білімге тығыз байланысты екенін айтады[5]. Ол мәдени өнімдерге деген қалауды жеке тұлғаның білім тарихы қалыптастырады деп тұжырымдайды. Атап айтқанда, мәдени өнімдер кодталған болады, ал оларды декодтау үшін формаларды тарихи тұрғыдан түсіну, яғни мәдени құзыреттілік қажет. Негізінде, мәдени құзыреттілікті дамытуда дәстүрлі музыканы енгізу аса маңызды. Осы орайда, консерваторияда және басқа да музыкалық білім беретін оқу орындарында этносольфеджио пәнін енгізу қолға алынуда, алайда бұл пәнді оқытуда міндетті түрде аспаппен бірге оқытылуы керек деп есептеміз. Бұл арқылы білім алушы аспаппен тіл бірлігін қатар алып жүреді. Өйткені қандай да бір

ән немесе музыкалық шығарманы тыңдау және ойнау оны оңай қайталауға мүмкіндік береді, осылайша онымен байланысты естеліктерді және музыкалық тәжірибелерді минималды күш жұмсап еске түсіруге жол ашады. Нақты бір әнмен кезіккенде, ол жиі сол музыкалық шығармаға мән берген оқиғалардың естеліктерін оятады [133, 210 б.]

Ғасырлар бойы қалыптасқан дәстүрлі музыка қазақ халқының қоғамдық сәйкестігін қалыптастырып, ұрпақтан ұрпаққа ауызша дәстүр арқылы жеткізілді. Болман[134] музыканың қауымдастықтардың өзін-өзі анықтауында және шекараларын белгілеуінде маңызды рөл атқаратынын алға тартады. Зерттеу нәтижелері көрсеткендей, қазақтың дәстүрлі музыкасы тек эстетикалық өрнек беру құралы ғана емес, сонымен бірге қоғамдық сәйкестікті қалыптастырудың іргелі элементі ретінде де танылды. Атап айтқанда, қара өлең сияқты қарапайым музыкалық формалар импровизация мен жеке шығармашылыққа кең өріс берді, осылайша музыка халықтың өзін-өзі бейнелеу тәсілдерінің бірі болып қалыптасты. Алайда, орындаушылық дәстүрді тұтас бағалаудан бас тарту - заманауи методологияның негізгі талабы. Орындаушылықты бөлек параметрлерге ажырату - вокалдық стиль, аспаптық ойындар, орнаментика - зерттеушіге жеке элементтердің дәлдігін дербес бағалауға мүмкіндік береді. Барлық орындаушылық акті де «дәл» немесе «дәл емес» деп тұтастай бағаланбауы тиіс: баға беру әрбір компонент бойынша жеке жүргізілуі шарт, себебі модификация - бұл монолитті құбылыс емес, компоненттер бойынша саралануды талап ететін көпқабатты процесс. Демек, ұлттық вокалдық бірегейліктің сақталуын бағалауда жеке параметрлер бойынша нақты аналитикалық критерийлер қажет.

Мәдени жады мәселесіне келсек, символдар арқылы тарихи уақытты байланыстыратын институт ретінде ол мәдени сәйкестікті қалыптастырады [135, 20]. «Мәдени жады екі режимде өмір сүреді: бірінші - жинақталған мәтіндер, бейнелер мен мінез-құлық ережелері жалпы көкжиек ретінде қызмет ететін мұрағаттың потенциалдылық режимі; екінші - әрбір қазіргі контекст заттандырылған мағынаны өз перспективасына қойып, оған өз өзектілігін беретін актуалдылық режимі» [135, 128 б.]

Тілдің просодикалық құрылымы вокалдық техниканың ең тұрақты қабаты болып табылады, өйткені ол орындаушының еркінен тыс жұмыс жасайды. Қазақ тілінің фонологиялық заңдылықтары - буын ұзақтығының иерархиясы, сөз екпінінің болжамды орналасуы, интонациялық сөйлем контуры - вокалдық әуеннің алдын ала берілген архитектурасын қалыптастырады. Орындаушы батыстық гармониялық жүйеде, заманауи аранжировкамен жұмыс жасаса да, тілдің просодикалық логикасынан толық ажырай алмайды. Бұл жағдай принципті маңызға ие: просодика - саналы таңдаудың нәтижесі емес, тілдік компетенцияның вокалдық орындаушылыққа автоматты түрде ауысуы. Демек, қазақ тілінде орындайтын поп-әнші - тіпті дәстүрлі техниканы мақсатты түрде пайдаланбаса да - просодикалық деңгейде дәстүрлі вокалдық логиканың инвариантты сипаттамаларын жаңғыртады. Бұл мәдени жады механизмінің ең терең, ең тұрақты қабаты болып табылады. Осы тұрғыдан

«композитор культіне» негізделген еуропацентристік күтулерден бас тарту принципалды маңызға ие. Ортағасырлық және антикалық музыкада нотация жиі тек мелодияның базалық каркасы ретінде қызмет еткен; орындаушылық әрдайым вариативті болған, бірде-бір «дұрыс» аранжировка нұсқасы болмаған. Қазақ дәстүрлі вокалы контекстінде бұл тезис айрықша маңызды: инвариантты ядро (Неттль бойынша) тіркелгенімен, нақты орындаушылық акті аймақтық, контекстік және жеке факторлар арқылы үнемі трансформацияланған. Модификация, демек, бұзу емес - дәстүрдің өзіне тән жаңару механизмі.

Музыка адамдарды эмоционалдық деңгейде байланыстыратындықтан, сәйкестікті бейнелейтін мәдени тұрғыдан орынды музыкалық өнімдерге деген сұраныс сақталуда. Бұл сұраныс негізделген, өйткені «музыка дене, уақыт және қоғамдастық туралы ұсынатын тәжірибелер арқылы біздің сәйкестік сезімімізді қалыптастырады; бұл тәжірибелер бізге өзімізді қиялдық мәдени баяндауда орналастыруға мүмкіндік береді» [135, 275]. Ал, Кеңес Одағының үстемдігі кезінде қазақ музыкасы ауыр қысымға түсіп, қайта өзгерді. Кеңестік идеологияға сәйкес музыка үгіт-насихат құралына айнала бастады; Кеңес Одағының өнерді бақылауға және бағыттауға деген ұмтылысы қазақтың дәстүрлі музыкасының табиғатына зиян тигізді. Дәстүрлі музыкадағы импровизация мен ырғақтық құрылымдар тежелді, олардың орнына кеңестік идеологияны қолдайтын қатып қалған және нормативтік музыкалық формалар енгізілді [136]. Осы орайда, просодикалық инвариантпен қатар аспаптық акустикалық конвергенция механизмі де вокалдық бірегейліктің қалыптасуында шешуші рөл атқарады. Домбыра мен қобыздың гармоникалық спектрі - бұл жай ғана тембрлік сипаттама емес, вокалдық техниканы онтологиялық деңгейде анықтайтын акустикалық матрица. Домбыраның кварта-квинталық үндесім жүйесі, қобыздың обертондық байлығы - осы аспаптармен бірге орындаушылық тарихи тәжірибе жинақтаған дауыс мектебін қалыптастырған.

Вокал аспаптың резонанс аймағымен «тыныс алған»: дауыс шығару техникасы, тыныс алу тереңдігі, формант шоғырлануы - барлығы аспаптың акустикалық параметрлеріне бейімделген. Заманауи поп-орындаушылықта бұл механизм кері бағытта да жұмыс жасай алады. Егер аранжировкада домбыра немесе қобыздың гармоникалық спектріне жуық тембрлік шешімдер қолданылса - белгілі жиілік диапазонындағы синтезатор, этникалық үлгідегі ішекті аспаптар - орындаушының дауысы бейсаналы түрде таныс акустикалық кеңістікке оралады. Бұл феноменді акустикалық конвергенция деп атауға болады: жаңа аспаптық орта дәстүрлі вокалдық рефлексстерді белсендіреді. Просодикалық инвариант пен аспаптық акустикалық конвергенция бір мезгілде жұмыс жасаған кезде ерекше нәтиже пайда болады: орындаушы дәстүрлі техниканы саналы меңгермесе де, функционалды жағынан оған ұқсас вокалдық шешімге келеді. Бұл - модификацияның конвергенциялық механизмі. Бұл механизмнің теориялық маңызы мынада: ол модификацияны тек саналы мәдени таңдау ретінде ғана емес, жүйелік акустикалық-

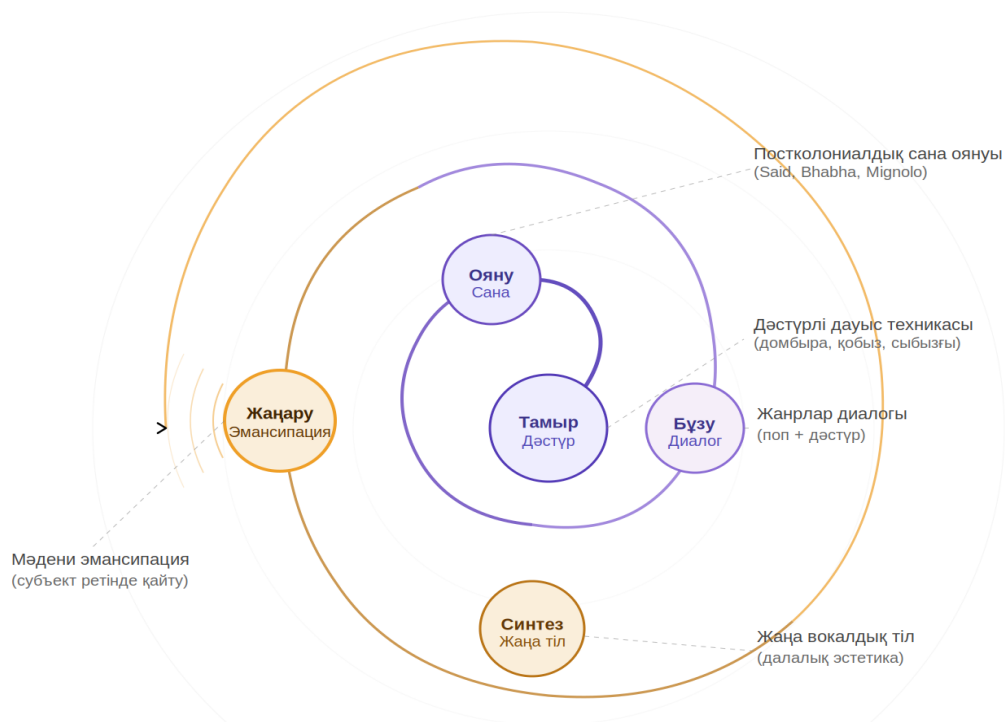
лингвистикалық логиканың нәтижесі ретінде де түсіндіруге мүмкіндік береді. Неттлдің инвариантты ядро концепциясы осы тұрғыда жаңа мазмұн алады: ядро тек мәдени жады арқылы ғана емес, тілдік просодика мен аспаптық акустика арқылы да берілуі мүмкін - яғни, мәдени трансмиссияның бейсаналы, жүйелік арналары арқылы.

Адорно мен Хоркхаймердің[137] мәдениет индустриясы ұғымы Кеңес Одағындағы осы музыкалық өзгерісті түсіну үшін маңызды шеңбер ұсынады. Мәдениет индустриясы өнерді бұқаралық бақылау құралы ретінде пайдаланып, жеке шығармашылықты тежей отырып стандартталған және идеологиялық тұрғыдан қауіпсіз өнімдер шығарады. Кеңес дәуірінде қазақ музыкасы да осы стандартталу процесіне тартылды; зерттеушілер Мұхамбетова[136], Атай[138] пікіріне сәйкес, бірқатар дәстүрлі музыканттар мен әншілер қысымға ұшырады, бұл кезеңде бірнеше музыкалық дәстүр жойылу қаупіне тап болды. Әсіресе 1930-1940 жылдары кеңес өкіметі қазақ музыкасын түбегейлі өзгерту үшін кең ауқымды қуғын-сүргін саясатына жүгінді[139]. Жыраулар сияқты дәстүрлі музыкалық баяндаушылар тежелді, бірқатар музыкант не өлтірілді, не жер аударылды. Осы кезеңде қазақ музыкалық мәдениетінің едәуір бөлігі жойылды, оның орнын кеңес насихатына қызмет ететін эстрадалық музыка басты.

Қазақстан 1991 жылы тәуелсіздігін алғаннан кейін мәдени мұраны жаңғырту және оны заманауи музыкамен ұштастыру процесі жеделдеді. Тәуелсіздік кейінгі кезеңде қазақтың поп-музыкасы дәстүрлі музыканың элементтерін заманауи музыкамен ұштастыра отырып жаңа сәйкестік іздеуге кірісті. Дәстүрлі музыка элементтерін заманауи поп-музыкаға ендіру қазақ халқының мәдени жадысын жаңғыртып, өткенмен байланысын сақтап отыр. Қазақтың поп-музыкасындағы дәстүрлі музыка элементтерінің қолданылуы халықтың сәйкестік іздеуінде өткенмен байланысын нығайтып, осы байланыстардың заманауи музыкада қалай қайта түсіндірілетінін көрсетті.

Біз ұсынып отырған *далалық эстетика* парадигмасы жоғарыда аталған конвергенциялық механизмнің онтологиялық негізі болып табылады. Дала кеңістігінің акустикасы - ашық кеңістіктегі дыбыс таралуы, жел мен табиғаттың фондық шуы - вокалдық техниканы тарихи тұрғыда анықтаған. Дауыс шығарудың далалық логикасы: проекция қуаты, тыныс тереңдігі, резонанс пайдалану - просодикалық инвариантпен және аспаптық акустикамен бірігіп, вокалдық техниканың үштік тірегін қалыптастырады. Тарихи реконструкция методологиясының «афроамерикан аналогиясы» бойынша айтқанда: мақсат нақты орындаушылық актіні қалпына келтіру емес, жалпы заңдылықтарды - вокалдық «тілді» - анықтау. Дәл осылай далалық эстетика концепциясы нақты орындаушылық шешімдерден ажыратылған инвариантты онтологиялық ядро ретінде жұмыс жасайды.

Осы тұста дәстүрлі вокалдық техникаларды поп вокалда модификациялау заманауи музыкаға эмансипация эффектінің, яғни музыка арқылы сананы азат етуді береді. Келесі 2-суретте эмансипацияның модификация арқылы қалай жүргізілетіні көрсетілген:



Музыкалық эмансипация спиралі

Дәстүрлі қазақ музыкасы → Заманауи поп → Азаттық

Спираль — сызықтық емес, қайталанатын процесс ретінде эмансипацияны бейнелейді

Эмпирикалық иллюстрация ретінде Роксонаки және Ау Yola топтарының мысалға алуға болады. Конвергенциялық модификация механизмі Қазақстанның заманауи поп-музыкасында нақты орындаушылық үлгілер арқылы байқалады. Роксонаки мен Ау Yola топтары осы тұрғыдан типологиялық жағынан маңызды мысал болып табылады: екі топ та дәстүрлі вокалдық техниканы саналы түрде қалпына келтіруді мақсат етпей, заманауи поп-орындаушылық логикасы шеңберінде жұмыс жасай отырып, функционалды жағынан дәстүрлі техникаға жақын вокалдық шешімдерге келеді.

Роксонаки тобының вокалдық стилистикасында просодикалық инварианттың сақталуы айқын байқалады. Қазақ тілінің буындық иерархиясы мен интонациялық контуры вокалдық мелодиканың архитектурасын анықтайды: сөз екпіні мен мелодиялық шың нүктелерінің сәйкестігі, сөйлем интонациясының музыкалық фразамен үндесуі - бұл саналы дәстүршілдіктің емес, тілдік компетенцияның вокалға автоматты ауысуының нәтижесі. Осылайша топтың орындаушылығы батыстық поп-стилистика шеңберінде жұмыс жасаса да, просодикалық деңгейде дәстүрлі вокалдық логиканың инвариантты сипаттамаларын жаңғыртады.

Ау Yola тобының жағдайында аспаптық акустикалық конвергенция механизмі анық көрінеді. Топтың аранжировкасында этникалық ішекті аспаптардың тембрлік шешімдері мен заманауи электрондық өндіріс синтезделеді. Домбыраның квинталық үндесім логикасына жақын гармоникалық кеңістік вокалдың бейсаналы түрде таныс акустикалық матрицаға оралуына жағдай жасайды: дауыс шығару техникасы, резонанс пайдалану, формант шоғырлануы - осы параметрлер бойынша орындаушылық дәстүрлі аспаптық контекстпен диалогта қалыптасқан рефлексстерді белсендіреді.

Екі топты салыстырмалы талдау маңызды қорытынды жасауға мүмкіндік береді. Роксонаки жағдайында конвергенция негізінен лингвистикалық арна - просодика - арқылы жүзеге асады; Ау Yola жағдайында акустикалық арна - аспаптық гармоника - басымдық алады. Алайда екі жағдайда да нәтиже бір: далалық эстетика ның онтологиялық логикасы жаңа технологиялық контекстте өзін-өзі жаңғыртады.

Жоғарыда көрсетілген контент талдау нәтижелері көрсеткендей, дәстүрлі музыканың ерекшеліктеріне сілтеме жасайтын мынадай тұжырымдар анықталды:

- Біріншіден, қара өлең (қарапайым музыкалық поэзиялық форма) тек символдық сипатқа ие болып қана қоймай, мәтінде де, әуенде де өздігінен туатын шығармашылықты ынталандырады. Дәстүрлі қазақ вокалдық өнерінің бүгінгі танымал музыкалық мәдениетке қалай бейімделіп жатқанының айқын көрінісі - этникалық топтың өзіндік ерекшеліктерін бейнелейтін ана тілінде орындалатын әндерде байқалады. Дәстүрлі музыканың ерекшеліктерінен шабыт ала отырып ұлттық вокалдық мектептің мұрасын жаңғырту және таныстыруға деген ұмтылыс қазақ музыкасының дәстүрлі ладтық жүйесін ендіруде көрінеді. Поп стиліндегі орындаулардан шыққан речитативтер, төменгі регистрден шығатын әндер және жоғарғы регистрден шыққан шырқау сияқты элементтер ұлттық ән дәстүрін еске салады және музыкалық өнердің екі маңызды тармағының - танымал бұқаралық мәдениет пен этникалық шығармашылықтың - тоғысуын ерекше көрсетеді. Монодиялық құрылымынан туындайтын дәстүрлі қара өлең формасы өзгерістерге ұшырай отырып және үйлесімді тұрғыдан алуан түрлі аранжировкаларды қабылдай отырып барлық қазіргі заманғы музыканың іргетасы болып қызмет етеді. Негізінде қара өлең Қазақстанның танымал музыка саласындағы музыкалық құрылымдарды дамыта алады және Қазақстан музыкасы индустриясына айрықша мәдени сәйкестік сыйлай алады.
- Екіншіден, қазіргі заманғы поп-әндердегі импровизация дәстүрлі қазақ вокалдық орындаушылық стандарттарымен ұйқасуы міндетті, әсіресе ырғақтық және тоналдық элементтер сияқты басқа ерекшеліктерді де қамтып, өзгергіштікті алға шығарады. Бұл тәсіл бүгінгі тыңдаушылар үшін қазақтың ұлттық музыкасының кең және әлі жеткілікті зерттелмеген саласын ашады. Қазақтың ауызша кәсіби вокалдық

мәдениетінің түрлі жақтары бүгінгі ұлттық танымал музыканың негіздерімен үздіксіз ұштасып, ерекше өнерлі синтез жасайды. Қарастырылған кейстерде импровизацияның жаңа үрдістер тудырудағы фьюжнға қалай жол ашатыны айқын суреттелген.

- Үшіншіден, дәстүрлі музыканың ырғағы сөйлеу мен музыканың басқа да құрылымдық элементтерін жалпы түсінуді жетілдіре отырып, танымал музыканың элементтері мен принциптері арасындағы үйлесімді байланысқа жол ашады. Қазақстанның танымал музыкасындағы түрлі жанрлар ән сөздерінде жиі терең философиялық тақырыптарды қамтып, мәңгілік, ғаламның іргесі ретіндегі жоғары ұстаным және «Үркер» тобының репертуарында үлгіленетіндей қасиеттілік сияқты ұғымдарды зерделейді. Қысқаша айтқанда, ежелгі дәуірлерге тамыр жайған музыкалық бейнесімен дәстүрлі музыканың ерекшеліктері мәдени сәйкестікті қабылдауға және байытуға үлес қосады.

Дәстүрлі музыка қазақ халқының тарих бойы ұшыраған саяси және әлеуметтік өзгерістердің айнасы болып табылады. Кеңес Одағы дәуірінде мәдени қысымға тап болған қазақтың дәстүрлі музыкасы тәуелсіздіктен кейін жаңғырып, ұлттық сәйкестікті тұрғызуда шешуші рөл атқарды. Музыканың халықтың өткенін символдық та, функционалдық та тұрғыдан бейнелей алу қабілеті осы процестің өзегінде тұрады. Зерттеу нәтижелері көрсеткендей қазақтың музыкасы халықтың тарихи жарасы мен жетістіктерін символдық тұрғыдан қайта өңдей отырып, жеке тұлғалар мен қоғамның өздерін бейнелеу тәсіліне айналды.

Дәстүрлі музыка ерекшеліктерін қазіргі заманғы көркемдік туындыларға енгізуді Турино айтқандай иконка және индекс ретінде қарастыруға болады: «иконка мүмкіндіктер мен қиял саласына жол ашса, индекстер шындық қызметін атқарады және тікелей байланыс саласы болып табылады»[140, 9]. Жоғарыдағы материалдарды талдау нәтижесінде дәстүрлі музыканы поп музыканың шығармашылық процесіне енгізу Ломсадзенің зерттеу жобаларында аталған «фолк-фьюжн» стильдеріне әкелетіні анықталды[141, 128 б]. Негізінде, мұндай параллель процесс посткеңестік елдердің көбінде орын алып, музыка индустриясындағы мәдени сәйкестік қалыптасуының деңгейін бейнелейді.

Дәстүрлі вокалдық техникалардың поп-жанрдағы модификациялану процесінің принциптерін айқындауға кіріспес бұрын, осы принциптердің концептуалдық іргетасын қалыптастыратын төрт теориялық шеңберге жүгіну қажет: Нетлдің мәдени өзгеру теориясы, Саидтің ориентализм сыны мен репрезентация дискурсы, Бхабханың гибриділік концепциясы және Агавудың деколониалдық музыкалық талдауы. Аталған теориялардың ортақ қиылысу нүктесі постколониалдық мәдени кеңістікте дәстүр мен жаңашылдықтың диалогын теориялық тұрғыдан нақтылауға мүмкіндік береді. Бруно Нетл этномузыкалогияның ең ықпалды зерттеушілерінің бірі ретінде музыкалық мәдениеттердің өзгеру процесін «талқылау» (negotiation)

метафорасы арқылы сипаттайды. Оның «Этномузыкологияны зерттеу: отыз бір мәселе мен тұжырым» (The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts, 2005) еңбегінде мәдениеттер арасындағы музыкалық алмасуды бір жақты ықпал ету немесе жай ғана «сіңіру» процесі ретінде қарастыру жеткіліксіз екені дәлелденеді. Нетлдің тұжырымдауынша, музыкалық өзгеру - екі немесе одан да көп мәдени жүйенің өзара әрекеттесуінің нәтижесінде туындайтын, алдын ала болжау мүмкін емес, бірақ зерттеуге қолайлы процесс [3].

Нетл мәдени музыкалық өзгерудің екі полюсін ажыратады: «сақтаушылық» (preservation) және «бейімделу» (adaptation). Сақтаушылық полюсі мәдени жүйенің бастапқы қалпын мейлінше өзгертпей ұстауға ұмтылуды білдіреді; бейімделу полюсі болса жаңа мәдени шарттарға икемделуді. Алайда Нетлдің маңызды ескертпесі: осы екі полюстің ешқайсысы таза күйінде болмайды - нақты мәдени практика олардың арасындағы бір нүктеде орналасады [3, 155-157]. Сонымен қатар зерттеуші «трансформация» ұғымын «модификациядан» ажыратады: трансформация мәдени жүйенің ішкі логикасынан туындайтын органикалы өзгерісті білдірсе, модификация сыртқы ықпалдың нәтижесін де қамтиды.

Нетлдің тағы бір маңызды тұжырымы - «музыкалық мәдениеттің өзегі» (musical core) концепциясы. Кез келген мәдени музыкалық жүйеде өзгерістерге ең аз бейім, тіпті күшті сыртқы ықпал жағдайында да сақталатын іргелі элементтер болады [3, 272-274]. Бұл элементтер жиі тыңдаушы мен орындаушының «осы -біздің музыкамыз» деп таныын нәрсені құрайды. Нетл бұл өзекті анықтауды зерттеудің методологиялық міндеті ретінде белгілейді.

Ал, Эдвард Саидтің «Ориентализм» (Orientalism, 1978) еңбегі постколониалдық теорияның негізін қалаушы зерттеулердің бірі ретінде батыстық дискурстың «Шығысты» білім объектісі ретінде конструкциялау механизмдерін ашты. Саид Мишель Фуконың дискурс-билік теориясы мен Антонио Грамшидің гегемония концепциясына сүйене отырып ориентализмді жай ғана мәдени немесе интеллектуалдық қате бейнелеу ретінде емес, саяси доминацияны жасырын жүзеге асырудың білімдік жүйесі ретінде анықтайды [33, 3]. Басқаша айтқанда, «Шығыс» туралы айтылған, жазылған, ойластырылған кез келген нәрсе таза танымдық акт емес - ол бір мезетте билік актісі.

Саидтің репрезентация теориясының өзегі: «Шығысты» статикалық, өзгермейтін, «дәстүрге» тірелген өркениет ретінде бейнелеу ориенталистік дискурстың негізгі тетігі болып табылады [33, 946]. Осы бейнелеу «Батысты» динамикалық, прогрессивтік, заманауі ретінде орналастырудың керісінші жағы. Саид нақты атап өтеді: бұл дихотомия «Шығысты» зерттейтіндердің де, «Шығыс» деп аталатын аймақтарда өмір сүретіндердің де санасын ішкі колонизациялайды -яғни, отарланған субъект өзін де осы дискурс тілімен ойлауға мәжбүр болады.

Саидтің ориентализм теориясы қазақ поп-вокалдық модификациясын зерттеуде бірінші кезекте тарихи-саяси контекстті ашады. Кеңестік мәдени

саясат қазақ музыкасын «этникалық», «фольклорлық», «дәстүрлі» ретінде - яғни заманауілікке ие бола алмайтын «басқалық» ретінде - конструкциялады. Бұл конструкциялау Саид сипаттаған ориенталистік логиканың ішкі нұсқасы: «орталық» (Мәскеу -кеңестік мәдени гегемония) мен «перифериялық» (қазақ мәдениеті) арасындағы иерархияны жасырын постулаттау.

Тәуелсіздіктен кейінгі кезеңде батыстық поп индустриясымен диалогта да осы логика жалғасады: қазақ поп-вокалісі «этникалық» жапсырмасын алғанда ол нарықтың ориенталистік дискурсында тауарлық позиция алады. Поп-жанрда дәстүрлі вокалдық техниканы сақтау осы логикаға қарсылықтың бір формасы ретінде оқылуы мүмкін: орындаушы «этникалық» жапсырмасын ішінен жарып шығып, «дәстүрлі» мен «заманауи» деген жасанды дихотомияны бұзады.

Хоми Бхабха постколониалдық теорияның ең ықпалды өкілдерінің бірі ретінде «Мәдениеттің орналасуы» (The Location of Culture, 1994) еңбегінде «үшінші кеңістік» (Third Space) және гибридтілік (hybridity) концепцияларын дамытады. Бхабханың іргелі тұжырымы: мәдени мән ешқашан алғашқы, таза немесе тұйықталған болмайды -ол айырбас пен келіссөздің процесінде ғана туындайды [36, 37]. «Үшінші кеңістік» -мәдениеттер арасындағы кездесу аймағы, онда А мен В мәдениеттерінің ешқайсысы өз болмысын толық сақтамайды, олардың диалогынан мүлдем жаңа мәдени форма туындайды. Бхабха бұл аймақты географиялық метафора ретінде ғана емес, мағына өндірісінің онтологиялық шарты ретінде ұғынады. Гибридтілік сол себепті де жай ғана «қоспа» немесе «синтез» емес -ол бастапқы элементтерді жоятын, ешқайсысына жатпайтын жаңа мәдени болмыс. Мимикрия (mimicry) концепциясы осы аналитикалық шеңберді толықтырады. Бхабха мимикрияны отарланған субъектінің үстем мәдениетті иемдену стратегиясы ретінде анықтайды: субъект үстем мәдениетті дәлме-дәл қайталамайды, ол «бірдей, бірақ мүлдем бірдей емес» (almost the same, but not quite) позициясын ұстайды. Осы «мүлдем бірдей еместіктің» -жылжудың (slippage) -ішінде бұзушылық потенциал жасырынады: орындаушы үстем жанрдың формасын иемдене отырып, оның ішіне дәстүрлі кодтарды ендіру арқылы сол жанрды ішінен өзгертеді.

Бхабханың бұл концепциясы қазақ поп-вокалдық модификациясының онтологиялық сипатын ашу үшін орталық теориялық шеңбер болып табылады. Дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрмен кездесуі -«үшінші кеңістіктің» музыкалық нұсқасы. Бұл кездесу аймағында дәстүрлі жүйе де, поп-стандарт та өз болмысын толық сақтамайды; олардың диалогы жаңа эстетикалық, семантикалық және перформативтік мазмұн тудырады. Мимикрия концепциясы кеңестік кезеңдегі қазақ орындаушыларының стратегиясын ерекше дәл сипаттайды. Кеңестік саясат батыс-еуропалық гармониялық жүйені, нотациялық мәдениетті және сахналық орындаушылық нормаларын міндетті ету арқылы «ассимиляцияны» талап етті. Алайда музыка зерттеушілерінің зерттеулері көрсеткендей(қараңыз С.Утегалиева), қазақ композиторлары мен орындаушылары «сыртқы» форманы сақтай отырып,

«ішкі» -интонациялық, орнаменттік, тембрлік -дәстүрлі кодтарын жасырын түрде ұдайы жаңғыртты. Бхабханың терминологиясымен: бұл мимикрияның нақтысы, «бірдей, бірақ мүлдем бірдей емес» орындаушылық позиция.

Тәуелсіздіктен кейінгі поп-вокал шығармашылығында «үшінші кеңістіктің» өнімділігі ашық сипат алды. Зерттеудің эмпирикалық бөлімінде акустикалық талдау арқылы анықталатын гибридік элементтер -дәстүрлі орнаменттің поп-мелизматикамен тоғысуы, модальдық ладтың тоналдық гармониямен диалогы, речитативтің поп-вокал тасымалдауымен ұштасуы - Бхабха сипаттаған «үшінші кеңістіктің» нақты акустикалық нұсқалары болып табылады.

Музыкатуанушы Кофи Агаву батыстық музыкологияның аналитикалық категорияларын батыс емес музыкалық жүйелерге қолдануды өткір сынға алады. Оның «Африкалық музыканы бейнелеу: постколониалдық ескертпелер, сұрақтар, позициялар» (Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions, 2003) еңбегінде музыкалық талдаудың өзі идеологиялық жүк таситын дискурс екені дәлелденеді: «батыстық музыкология өзінің аналитикалық категорияларын -тональдылық, гармония, форма -жалпыға бірдей ғылыми өлшем ретінде ұсынады, ал бұл ұсыну батыс емес музыкалық жүйелерді жанама түрде «айырмашылықтың» тіліне аударып, оларды «кем» немесе «дамымаған» ретінде орналастырады» [34, 227-228].

Агавудың «айырмашылықты ойлап шығару» (invention of difference) концепциясы осы сынның өзегін құрайды. Зерттеуші атап көрсеткендей, батыстық аналитик африкалық музыканы «ырғақ үстемдігімен» немесе «гармониялық қарапайымдылықпен» сипаттаған кезде ол алдымен батыстық норманы («гармония күрделі болуы тиіс», «ырғақ -екінші дәрежелі элемент») жасырын постулаттайды, сосын зерттелетін жүйені осы норманың «айырмашылығы» ретінде бейнелейді [34, 55-57]. Яғни, «айырмашылық» -объективтік табылым емес, аналитикалық конструкция. «Африкалық музыка» атты кітабында (The African Imagination in Music, 2016) Агаву осы логиканы тереңдете отырып «плюралдық аналитикалық позицияны» ұсынады: зерттеуші бір жүйенің нормасын постулаттамай, зерттелетін жүйенің ішкі логикасынан шығып сипаттауға тырысуы тиіс[34].

Агавудың методологиялық талабы зерттеушіден өзінің аналитикалық позициясы туралы ашық есеп беруді қамтиды. «Ғылымилық» нейтралды позицияның иллюзиясы астында жасырынбауы, керісінше зерттеушінің мәдени тиесілігі, білім алу тарихы және теориялық таңдауларының идеологиялық астарын ашуы рефлексивтілік ретінде талап етіледі. Бұл талап - «сыртқы» (outsider) зерттеушіге де, «ішкі» (insider) зерттеушіге де бірдей қатысты.

Агавудың деколониалдық аналитикалық позициясы қазақ поп-вокалдық модификациясын зерттеуде екі деңгейде бір мезетте жұмыс істейді: зерттеу объектісіне және зерттеушінің өзіне қатысты.

Зерттеу объектісіне қатысты: дәстүрлі вокалдық техниканы поп-жанрда «модификацияланды» немесе «өзгерді» деп айтқан кезде батыстық

аналитикалық норманы жасырын постулаттау тәуекелі туындайды. Агавудың сынынан өтіп айтқанда, зерттеудің аналитикалық категориялары - мелизматика, регистр, ладтық жүйе, орнаменттік тығыздық -қазақ дәстүрлі вокалдық жүйесінің ішкі логикасынан шығып анықталуы тиіс. Зерттеушінің өзіне қатысты: Агавудың рефлексивтілік талабы осы диссертацияның методологиялық позициясын да анықтайды. Зерттеуші ретінде де, белгілі бір мәдени тиесілігі бар субъект ретінде аналитикалық таңдауларымыздың негізін ашу -ғылыми объективтіліктің белгісі. Осылайша Агавудың теориясы зерттеудің тек аналитикалық аппаратын ғана емес, этикалық позициясын да қалыптастырады.

Жоғарыда қарастырылған төрт теориялық шеңбер бір-бірін толықтыра отырып дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациялану процесін зерттеудің көп қабатты методологиялық аппаратын қалыптастырады. Нетл зерттеуге эмпирикалық іргетас береді: модификацияны «сауда» процесі ретінде жүйелі тұрғыдан зерттеуге мүмкіндік ашады. Саид тарихи-саяси контексті ашады: қазақ музыкасының «этникалық» ретінде конструкциялануының идеологиялық астарын және оған қарсылықтың мүмкін формаларын анықтайды. Бхабха онтологиялық шеңбер ұсынады: модификацияланған вокалдық практиканы жаңа мәдени болмыштың -«үшінші кеңістіктің» -туу процесі ретінде қарастырады. Агаву эпистемологиялық сын қосады: зерттеу аппаратының өзін де аналитикалық рефлексия нысанына айналдыруды талап етеді.

Осы төрт шеңбердің синтезінен туындайтын іргелі тұжырым: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясы -тек эстетикалық немесе жанрлық трансформация ғана емес, мәдени-саяси тәжірибе. Бұл практика бір мезетте тарихи жадыны жаңғыртады (Нетл), доминантты дискурса қарсылық білдіреді (Саид), жаңа мәдени субъективтілік тудырады (Бхабха) және зерттеушіден аналитикалық жауапкершілік талап етеді (Агаву). Осы синтетикалық тұрғыдан ғана модификациялану процесінің принциптерін толыққанды айқындауға болады.

I принцип: Ориенталистік репрезентациядан азаттық, Саидтің (1978) ориентализм теориясынан тікелей туындайды. Саид дәлелдегендей, «дәстүрлі», «этникалық», «фольклорлық» деген жапсырмалар -тек сипаттаушы категориялар емес, белгілі бір мәдени иерархияны жасырын бекітетін дискурстық актілер. Осы жапсырмалар арқылы белгілі бір музыкалық жүйелер «заманауілікке» ие бола алмайтын «тұрақты өткен» ретінде орналастырылады, ал «заманауі» деп аталатын жүйелер -поп, джаз, рок -прогрессивтіліктің өлшемі ретінде ұсынылады (Said, 1978: 94). Қазақ музыкасы кеңестік мәдени саясат тұсында да, одан кейінгі жаһандану процесінде де дәл осы логиканың нысанына айналды. Бұл принциптің мазмұны: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрда модификациялануы «этникалық» немесе «дәстүрлі» жапсырмасының шектеушілігінен ішінен азат болу процесі ретінде ұғынылуы тиіс. Бұл азаттық -дәстүрлі техникадан бас тарту емес, керісінше оны «өткеннің қалдығы» емес, жаңа мәдени кеңістікте

өмір сүруге қабілетті жүйе ретінде орналастыру. Орындаушы поп-жанрды иемдене отырып, оның «заманауілік» аурасын да иемденеді -бірақ «дәстүрлі» деп аталатын жүйенің логикасын ішінде сақтай отырып.

Практикалық тұрғыда, орындаушы поп-жанрдағы шығармашылығында дәстүрлі вокалдық элементтерді -интонациялық жүйені, орнаменттік логиканы, ритмдік негізді -«этникалық безендіру» ретінде емес, шығарманың іргелі құрылымдық принципі ретінде қолдануы тиіс. «Этникалық безендіру» - ориенталистік логиканы ішінен қайталау; іргелі принцип ретінде қолдану -оны бұзу. Қазақ дәстүрлі музыкасының 5/8, 7/8 сияқты асимметриялық өлшемдері осы проблематика шеңберінде ерекше позицияда тұрады. Аромның типологиясы тұрғысынан қарағанда, бұл өлшемдер африкалық полиритмияның «аддитивтік ритм» (additive rhythm) принципімен -яғни 2+3 немесе 3+2+2 сияқты тең емес топтардың бірігуімен -типологиялық жақын (Arom, 1991). Бұл параллель теориялық тұрғыдан маңызды: қазақ асимметриялық метрикасы батыс музыкатануының «ерекшелік» категориясы емес, жаһандық ритмдік ойлаудың ортақ феномені.

Осылайша бірінші принцип орындаушыдан да, зерттеушіден де дәстүрлі техниканы «қосымша» немесе «баяу» ретінде емес, модификацияның өзегі ретінде қарастыруды талап етеді.

II принцип: Гибридтік өнімділік

Бхабханың (1994) «үшінші кеңістік» концепциясынан туындайды. Бхабха дәлелдегендей, дәстүрлі мен заманауінің кездесуі екеуінің де ыдырауымен аяқталмайды - олардың диалогы екеуінің ешқайсысына жатпайтын мүлдем жаңа мәдени форма тудырады (Bhabha, 1994: 36-39). Бұл жаңа форманың пайда болуы - «үшінші кеңістіктің» өнімділігі. Гибридтілік осы тұрғыдан алғанда жоғалту немесе ластану емес, мәдени шығармашылықтың ең күшті механизмдерінің бірі.

Екінші принциптің мазмұны: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясы нақты жаңа мәдени форма тудырғанда ғана өнімді болып саналады. «Нақты жаңа» деген ұғымды нақтылау қажет: ол дәстүрлі жүйенің де, поп-стандарттың да ішкі логикасынан бір мезетте ерекшеленетін эстетикалық, семантикалық немесе перформативтік мазмұнды білдіреді. Мимикрия тілімен айтқанда -«бірдей, бірақ мүлдем бірдей емес» нәтиже. Тек сыртқы форманы ауыстыру немесе этникалық элементті декоративтік тұрғыда ендіру -«үшінші кеңістіктің» ашылмағанының белгісі.

Практикалық тұрғыда, орындаушы дәстүрлі вокалдық техниканы поп-жанрда қолданғанда екі жүйенің де шектеулерін ішінен жарып шығатын жаңа орындаушылық шешімдер іздеуі тиіс. Мысалы, қазақтың дәстүрлі иірімдерін батыстық R&B мелизматикасымен тоғыстыру -егер бұл тоғысу екеуінің де жүйесіне жатпайтын жаңа тембрлік немесе интонациялық мазмұн тудырса -гибридтік өнімділіктің практикалық нұсқасы. Ал иірімдерді тек «ұлттық колорит» ретінде поп-шығарманың аяқталу бөліміне ғана қосу -декоративтік ендіру, яғни гибридтік өнімділік емес. Осылайша қазақ иірімдері жаһандық контекстте қазақ вокалдық интонациялық жүйесі ретінде өзінің академиялық

позициясын табады. Утегалиеваның зерттеулерінде атап өтілгендей, қазақ дәстүрлі музыкасының температураданбаған интонациясы -ширек тондар, жылжымалы дыбысқатарлары -далалық болмыстың дыбыстық кодификациясы[14]. Бұл жүйе батыс 12 тон жүйесімен салыстырғанда «примитив» емес -ол басқа логикаға бағынатын дамыған интонациялық жүйе.

III принцип: Плюралдық аналитика

Агавудың[34] деколониалдық музыкалық талдау парадигмасынан туындайды. Агаву атап көрсеткендей, музыкалық талдау ешқашан нейтралды болмайды: аналитик қолданатын категориялар -тональдылық, гармония, форма, ырғақ -белгілі бір мәдени жүйенің нормативтік өлшемдерін жасырын постулаттайды. Осы нормативтік өлшемнен шығып сипаттау зерттелетін жүйені автоматты түрде «айырмашылық» немесе «девиация» ретінде орналастырады[34, 227-228]. Плюралдық аналитика -бір жүйенің нормасын постулаттамай, зерттелетін жүйенің ішкі логикасынан шығып сипаттауды мүмкін ететін методологиялық позиция. Аталмыш принциптің мазмұны: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясын талдағанда аналитикалық категориялар поп-жанрдың да, дәстүрлі жүйенің де ішкі логикасынан бір мезетте шығуы тиіс. Яғни, дәстүрлі орнаменттік жүйені батыстық мелизматика тілімен ғана сипаттамау; дәстүрлі ладтық жүйені батыстық тоналдылықтың «айырмашылығы» ретінде ғана емес, өз ішкі логикасымен сипаттау. Бұл -«плюралдық» позиция: бір жүйені норма ретінде алмай, екі жүйені тең дәрежелі аналитикалық объектілер ретінде қарастыру.

Практикалық тұрғыда, зерттеуші дәстүрлі вокалдық элементті сипаттаған кезде алдымен оның дәстүрлі жүйедегі атқаратын қызметін және семантикалық мәнін айқындайды, содан кейін ғана оның поп-контексте қалай өзгергенін сипаттайды. Мысалы, дәстүрлі интонация «батыстық вокалдағы портаментоға ұқсас» деп сипаттамай, алдымен оның дәстүрлі жүйедегі эмоционалдық-семантикалық жүгін ашу, содан кейін поп-контексте осы жүктің қандай трансформацияға ұшырағанын талдау -плюралдық аналитиканың нақты практикасы.

IV принцип: Өзектің сақталуы мен жаңаруы

Нетлдің «музыкалық мәдениеттің өзегі» концепциясынан туындайды[3]. Нетл атап көрсеткендей, кез келген музыкалық мәдени жүйеде сыртқы ықпалдарға ең аз бейім, тіпті күшті трансформация кезінде де сақталатын іргелі элементтер болады (Nettl, 2005: 272-274). Бұл элементтер тыңдаушы мен орындаушының «осы - біздің музыкамыз» деп тануын мүмкін ететін идентификациялық маркерлер қызметін атқарады. Сонымен бірге Нетлдің «сауда» концепциясы бойынша бұл өзек статикалық емес - ол да трансформацияланады, бірақ жүйенің ішкі логикасынан шыға отырып.

Бұл принциптің мазмұны: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясы -екі бір мезетте жүретін процестің диалектикасы: өзектің сақталуы және оның жаңаруы. «Сақталу» дегеніміз -дәстүрлі жүйенің идентификациялық маркерлерінің поп-жанрда да танылатын деңгейде болуы. «Жаңару» дегеніміз -осы маркерлердің поп-контексте жаңа акустикалық,

семантикалық немесе перформативтік мазмұн иеленуі. Екеуінің арасындағы тепе-теңдік модификацияның сапасын анықтайды: өзек жоғалса - ассимиляция, өзек тым қатаң ұсталса - тек консервация, екеуі бір мезетте жүрсе - диалогтық жаңару.

Практикалық тұрғыда, орындаушы поп туындыда дәстүрлі вокалдық техниканың қай элементтерін инвариантты (өзгертілмейтін) деп санайтынын және қайсыларын трансформацияға ашық деп есептейтінін анық білуі тиіс. Инвариантты элементтер - қазақ вокалының идентификациялық маркерлері: модалдық негіз, орнаменттік логика, речитативтік интонация. Трансформацияға ашық элементтер - орындаушылық техниканың нақты тәсілдері, тембрлік параметрлер, динамикалық деңгей. Осы ажырымды санасалы ұстау - модификацияның диалогтық сипатын қамтамасыз етеді.

V принцип: Деколониалдық потенциал, алдыңғы төрт принциптің синтезі ретінде тұжырымдалады және олардың ортақ мақсатын айқындайды. Саидтің репрезентация сынынан[33], Бхабханың мимикрияның бұзушылық потенциалы идеясынан[36], Агавудың плюралдық аналитикалық позициясынан[34] және Нетлдің музыкалық өзекті сақтау арқылы мәдени тіршілік ету тезисінен[3] бір мезетте нәр алады. Бұл принциптің іргелі тезисі: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясы - тек эстетикалық немесе жанрлық процесс емес, мәдени-саяси шешім.

Бұл принциптің мазмұны: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы кез келген модификациясы деколониалдық потенциалға ие - бірақ бұл потенциал өздігінен іске аспайды. Ол іске асу үшін үш шарт орындалуы тиіс. Бірінші шарт: ориенталистік жапсырмадан ішінен азат болу (I принцип) - дәстүрлі техника «этникалық безендіру» емес, іргелі элемент ретінде қолданылуы тиіс. Екінші шарт: гибридік өнімділік (II принцип) - модификация нақты жаңа мәдени форма тудыруы тиіс, тек сыртқы форма ауыстыру емес. Үшінші шарт: плюралдық аналитика (III принцип) - орындаушы да, зерттеуші де екі жүйенің ішкі логикасынан шыға отырып жұмыс істеуі тиіс. Төртінші шарт: өзектің сақталуы (IV принцип) - идентификациялық маркерлердің жоғалмауы деколониалдық тіршілік етудің шарты.

Практикалық тұрғыда, деколониалдық потенциал орындаушының саналы ниетіне байланысты ғана емес - ол практиканың нәтижесінде де туындауы мүмкін. Бхабха [34] атап өткендей, мимикрияның бұзушылық потенциалы субъектінің ниетіне емес, дискурстың ішкі логикасына байланысты. Алайда осы потенциалды арттыру үшін орындаушының I-IV принциптерді санасалы ұстануы оның практикалық тиімділігін едәуір арттырады. Зерттеуші тұрғысынан алғанда: деколониалдық потенциал тек орындаушылардың практикасында ғана емес, зерттеу мәтінінің өзінде де жүзеге асырылуы тиіс - Агавудың рефлексивтілік талабын орындау арқылы.

Зерттеу контексіндегі байланысы: осы принцип диссертацияның жалпы ғылыми-методологиялық позициясын айқындайды. Зерттеу тек «қазақ поп-вокалында дәстүрлі техника қалай өзгерді?» деген сипаттаушы сұраққа ғана

емес, «бұл өзгеріс қандай мәдени-саяси мазмұн тудырды және тудыра алады?» деген интерпретациялық сұраққа да жауап беруге бағытталған. Бесінші принцип осы екі сұрақтың бірлігін методологиялық тұрғыдан негіздейді.

Аталған бес принцип бір-бірімен иерархиялық байланысты: I принцип тарихи-саяси шарттарды анықтаса, II принцип модификацияның онтологиялық мақсатын айқындайды, III принцип аналитикалық позицияны белгілейді, IV принцип эмпирикалық критерийлерді анықтайды. V принцип осы төртеуін ортақ деколониалдық мақсатта тоғыстырады. Осылайша принциптер тізбегі жалпы теориялық-саяси тұрғыдан нақты эмпирикалық бағалау критерийлеріне, одан жинақтаушы синтезге қарай қозғалады.

Бұл принциптер жүйесі қазақ поп-вокалдық модификациясын зерттеудің методологиялық іргетасын ғана емес, кеңірек мәдени-саяси контекстте постколониалдық музыкалық мәдениеттерді зерттеудің жалпы принциптерін де ұсынады. Дәстүрлі музыкалық жүйелердің заманауі жанрлармен диалогы бүгін Орталық Азияда, Африкада, Латын Америкасында -барлық жерде жүріп жатқан процесс. Осы принциптердің аналитикалық операциялдылығы қазақ контекстімен шектелмейді.

Жоғарыда тұжырымдалған бес принцип -ориенталистік репрезентациядан азаттық, гибридтік өнімділік, плюралдық аналитика, өзектің сақталуы мен жаңаруы және деколониалдық потенциал -тек қазіргі практиканы сипаттаумен шектелмейді. Олар болашаққа да бағыт береді: дәстүрлі вокалдық техникалардың поп-жанрдағы модификациялануы қандай бағытта дамуы тиіс, осы дамуды қандай факторлар анықтайды және қандай мүмкіндіктер ашылады деген сұрақтарға жауап іздейді.

Дәстүрлі вокалдық техникалардың поп-орындаудағы қолданысы ұлттық бірегейлікті қалыптастырудың үш өзара байланысты механизмі арқылы жүзеге асады.

Бірінші механизм -мәдени жады механизмі. Ассманнның мәдени жады теориясы бойынша дәстүрлі вокалдық техникалар -тек орындаушылық тәсіл емес, ұжымдық тарихи тәжірибенің дыбыстық архиві. Поп-орындаушы дәстүрлі интонацияны, одағайды немесе орнаментті қолданған сәтте ол тыңдаушының мәдени жадысын іске қосады: тыңдаушы дыбысты естіп, өзінің мәдени тиесілігін таниды. Бұл механизм екі режимде жұмыс істейді: потенциалдық режимде -дәстүрлі элемент мұрағаттық мән ретінде сақталады; актуалдық режимде -поп-контекстте жаңа аудитория үшін жаңаша мағынаға ие болады. Осылайша поп-орындаушы мәдени жадының тасымалдаушысы қызметін атқарады -дәстүрді мұражайда емес, тірі орындаушылықта сақтайды.

Екінші механизм -мәдени капитал механизмі. Бурдьенің тұжырымдауынша мәдени өнімдер кодталған болады, ал оларды декодтау үшін мәдени құзыреттілік қажет. Дәстүрлі вокалдық техниканы поп-орындауда қолдану осы механизм арқылы екі деңгейде жұмыс істейді. Орындаушы деңгейінде: дәстүрлі техниканы меңгерген орындаушы мәдени капиталға ие болады -ол тек заманауі поп-орындаушы ғана емес, мәдени мұраның тірі тасымалдаушысы ретінде танылады. Тыңдаушы деңгейінде:

дәстүрлі элементті таныған тыңдаушы өзінің мәдени құзыреттілігін растайды, яғни «мен осы мәдениеттің иесімін» деген сәйкестік сезімін күшейтеді. Бұл механизм арқылы поп-музыка жай ғана ойын-сауық өнімі емес, мәдени білімді ұрпақтан ұрпаққа жеткізудің құралына айналады.

Үшінші механизм -символдық репрезентация механизмі. Турино атап өткендей, дәстүрлі музыкалық элементтер иконка және индекс қызметін атқарады: иконка мүмкіндіктер мен қиял саласына жол ашса, индекс шындық қызметін атқарып тікелей байланыс саласы болып табылады. Поп-орындаудағы дәстүрлі вокалдық элемент -мысалы, «ай», «ой» одағайлары немесе жыраулық речитатив -тек дыбыстық безендіру емес, ол бір мезетте мәдени бірегейліктің символы ретінде жұмыс істейді. Саидтің репрезентация теориясы тұрғысынан алғанда бұл механизм деколониалдық мәнге ие: орындаушы дәстүрлі элементті поп-жанрда қолдана отырып «этникалық» жапсырманың шектеулігін ішінен бұзады және қазақ мәдени бірегейлігін «өткеннің қалдығы» емес, жаңа мәдени кеңістікте өмір сүруге қабілетті тірі жүйе ретінде орналастырады.

Үш механизмнің өзара байланысы. Бұл үш механизм бір-бірінен бөлек емес, бірін-бірі күшейтегін тізбек ретінде жұмыс істейді: мәдени жады механизмі тыңдаушымен эмоционалдық байланыс орнатса, мәдени капитал механизмі сол байланысты әлеуметтік мәртебеге айналдырады, ал символдық репрезентация механизмі екеуін де мәдени-саяси мазмұнмен толықтырады. Осы үш механизмнің бірлесе жұмыс істеуі дәстүрлі вокалдық техникалардың поп-орындаудағы қолданысын ұлттық кодты сақтау мен жаңғыртудың көркемдік құралына айналдырып, келесі перспективалар ұсынады:

1. Бірінші перспектива: дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы саналы қолданылуының кеңеюі. Соңғы он жылда байқалған үрдіс орындаушылардың шығармашылығында дәстүрлі элементтердің жай ғана «колорит» ретінде емес, шығарманың іргелі принципі ретінде қолданылуы -жақын мерзімде тереңдей түседі деп болжауға негіз бар. Саидтің (1978) ориентализм сынынан шығатын бірінші принциптің практикалық жүзеге асуы ретінде: орындаушылардың «этникалық» жапсырмасын нарықтық стратегия ретінде қолданудан бас тартып, дәстүрлі техниканы эстетикалық іргетас ретінде ұстануы -жақын мерзімдегі маңызды өзгерістің белгісі.
2. Екінші перспектива: гибридік тәжірибелердің жанрлық әртараптануы. Қазіргі кезде қазақ поп-вокалдық модификациясы негізінен поп және эстрада жанрларымен шектелсе, жақын мерзімде электронды музыка, инди, джаз-фьюжн жанрларымен кеңірек диалогтың орнығуы күтіледі. Мысалы қазақтың жыраулық речитативтік дәстүрі мен электронды биттің диалогы, немесе домбыраның джаз гармониясымен кездесуі - бұлар жақын мерзімде зерттеушілердің де, орындаушылардың да назарын аударатын аймақтар.
3. Үшінші перспектива: қазақ вокалдық педагогикасының жаңартылуы. Қазіргі консерватория мен музыкалық колледж бағдарламаларында

дәстүрлі вокалдық техника мен поп-вокал педагогикасы көбінесе бөлек оқытылады. Агавудың (2003) плюралдық аналитикасынан туындайтын орта мерзімді перспектива -бұл екі жүйені бір педагогикалық шеңберде диалогқа түсіретін жаңа оқу бағдарламаларының қалыптасуы. Мұндай бағдарлама студентке дәстүрлі техниканы «тарихи артефакт» ретінде емес, жаңа жанрлық контексттерде өмір сүруге қабілетті тірі жүйе ретінде үйретеді және еуропацентристік «композитор культінен» құтылып, орнына әнші-орындаушы-импровизатор моделін енгізу.

4. Төртінші перспектива: мәдени саясат деңгейіндегі өзгерістер. Қазақстанның мәдени саясатында дәстүрлі музыкаға берілетін институционалдық қолдаудың сипаты орта мерзімде маңызды өзгеріске ұшырауы мүмкін: «этникалық мұраны сақтау» логикасынан «дәстүрлі жүйені жаңа контексттерде дамыту» логикасына ауысу. Бұл ауысу - Саидтің (1978) ориентализм сынынан туындайтын бірінші принциптің мәдени саясат деңгейіндегі жүзеге асуы. «Сақтау» логикасы дәстүрлі техниканы «мұражай экспонаты» ретінде орналастырса, «дамыту» логикасы оны тірі жүйе ретінде мойындайды.

5. Бесінші перспектива: жасанды интеллект дәуіріндегі дәстүрлі вокалдық техниканың жаңа мүмкіндіктері. Ұзақ мерзімді болашақта жасанды интеллект негізіндегі музыкалық синтез технологиялары дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясының мүлдем жаңа формаларын ашуы мүмкін. Алайда бұл мүмкіндік бір мезетте маңызды тәуекелді де тудырады: алгоритмдік «этникалық» музыка өндірісі ориенталистік логиканы автоматтандырылған тұрғыда жаңғыртуы мүмкін. Нетлдің (2005) «музыкалық өзек» концепциясы осы тәуекелге қарсы методологиялық қорғаныс береді: алгоритм «өзекті» имитациялай алса да, оның мәдени-семантикалық жүгін толыққанды тасымалдай алмайды -ол тек адам орындаушының тірі практикасы арқылы жаңғырады.

Саид (1978), Бхабха (1994), Агаву (2003) және Нетл (2005) теориялары бірлесе отырып ұсынатын ең маңызды тұжырым: дәстүрлі вокалдық техника - өткеннің мұрасы ғана емес, болашақтың ресурсы. Оны «сақтау» ғана емес, жаңа контексттерде «дамыту» -бұл ресурстың ұзақ мерзімді өміршеңдігінің шарты. Осы тұрғыдан алғанда дәстүрлі вокалдық техникалардың поп-жанрдағы модификациялануы -аяқталған процесс емес, жаңа ғана басталып жатқан диалог.

Бөлім қорытындысы

Бұл бөлімде зерттеу міндеттеріне сай (қазақ вокал дәстүрінің тарихи дамуын талдау және оның айқындаушы техникалық сипаттамаларын анықтау, қазақ әндерінің дәстүрлі және поп-вокалдық интерпретацияларына орындаушылық салыстырмалы талдау жүргізу), кейс-зерттеулер негізінде орнаменттік, тембрлік және құрылымдық модификациялардың үлгілері мен механизмдерін анықтау және модификацияланған қазақ дәстүрлі вокал

техникасын заманауи вокалдық оқыту бағдарламаларына енгізу бойынша педагогикалық ұсыныстар қалыптастыру) орындалды.

Осы бөлімде жүргізілген зерттеу нәтижелері мынадай жүйелі тұжырымдарға жеткізеді:

1. Дәстүрлі қазақ вокалдық техникасы ұлттық вокалдық мектептің іргелі моделін қалыптастырады. Бұл модельдің өзекті элементтері поп-жанрда да идентификациялық маркер ретінде жұмыс істейді. Нетлдің «музыкалық өзек» концепциясы тұрғысынан: бұл элементтер сыртқы ықпалдың ең күшті уақытында да сақталатын инвариантты іргетасты білдіреді.
2. Бхабханың «үшінші кеңістік» концепциясы қазақ поп-вокалдық модификациясының онтологиялық сипатын ашады: дәстүрлі мен заманауи музыканың кездесуі ешқайсысының толық сақталуымен аяқталмайды -олардың диалогынан мүлдем жаңа мәдени форма туындайды. Бұл жаңа форманың тудырылуы -гибридтік өнімділіктің критерийі.
3. Саидтің ориентализм теориясы қазақ вокалдық техникасының поп-жанрда модификациялануын тарихи-саяси тұрғыдан орналастырады: кеңестік «этникалық» конструкциясы мен одан кейінгі жаһандық нарықтық логика дәстүрлі техниканы «архаикалық» жапсырмасымен шектеуге ұмтылды. Поп-жанрдағы модификациялану процесі осы жапсырмаға ішінен қарсылықтың музыкалық актісі ретінде оқылады.
4. Агавудың плюралдық аналитика парадигмасы зерттеудің методологиялық позициясын айқындайды: дәстүрлі вокалдық техниканы тек батыстық аналитикалық категориялар арқылы емес, оның ішкі логикасынан шыға отырып сипаттау -деколониалдық зерттеу практикасының шарты. Зерттеушінің аналитикалық позициясы туралы ашық есеп беруі бұл шартты орындаудың нақты жолы.
5. Теориялық синтез нәтижесінде тұжырымдалған бес принцип - ориенталистік репрезентациядан азаттық, плюралдық аналитика, өзектің сақталуы мен жаңаруы, деколониалдық потенциал -дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясын бағалаудың жүйелі методологиялық шеңберін қалыптастырады. Бесінші принцип алдыңғы төртеуінің синтезі ретінде бүкіл процестің деколониалдық мақсатын жинақтайды.
6. Жақын мерзімді перспективалар орындаушылық практика деңгейінде тәжірибелердің тереңдеуін, жанрлық әртараптануды және цифрлық аналитиканың мүмкіндіктерін пайдалануды болжайды. Орта мерзімде педагогикалық жүйенің жаңартылуы, зерттеу корпусының қалыптасуы және мәдени саясаттың «сақтаудан» «дамытуға» ауысуы күтіледі. Ұзақ мерзімде қазақ поп-вокалдық мектебінің жаһандық музыкалық мәдениетте дербес субъект ретінде

орнығуы -деколониалдық потенциалдың ең толық жүзеге асуының нұсқасы.

7. Дәстүрлі қазақ вокалдық техникасының поп-жанрдағы модификациялануы - аяқталған немесе бір бағытты процесс емес, үнемі жалғасатын диалог. Бұл диалогтың мәдени-саяси шешім ретіндегі маңыздылығы орындаушылардың саналы таңдауларында, зерттеушілердің аналитикалық позицияларында және мәдени саясат субъектілерінің институционалдық шешімдерінде бір мезетте жүзеге асырылғанда ғана толыққанды болады.

Осы тұжырымдар диссертацияның жалпы зерттеу болжамын -дәстүрлі вокалдық техниканың поп-жанрдағы модификациясы постколониалдық мәдени кеңістікте мәдени-саяси шешімнің музыкалық нұсқасы болып табылады деген тезисті -эмпирикалық, теориялық және практикалық деңгейде бірдей растайды.

ҚОРЫТЫНДЫ

Поп-вокалдық орындаушылық өзінің кең ауқымдылығы, жаппай қолжетімділігі және заманауи мәдени кеңістіктегі өзектілігімен музыкалық өнердің барлық түрлері арасында ерекше орын алады. Жалпы аудиторияға бағдарланған бұл өнер саласы орындаушы-музыканттардың ғана емес, сонымен бірге кең тыңдарман қауымының эстетикалық және көркемдік-аксиологиялық бағдарларын қалыптастыруда орасан зор ықпал жасайды.

Жүргізілген тарихи-теориялық шолу қазақ вокалдық дәстүрінің тереңдікте қалыптасқан мәдени қабаттарынан бастау алып, поп-орындаушылық өрісіне дейін өткен эволюциялық жолын айқындауға мүмкіндік берді. Африкалық ритмнің спиричуэл мен госпел арқылы поп вокалына дейінгі эволюциясы -осы диссертацияның типологиялық негізі ретінде қаралды, ал қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларының поп форматқа модификациялануы осы жаһандық процестің ұлттық контекстегі заңды жалғасы ретінде анықталды. Зерттеудің мақсаты -қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларының поп-орындаушылық өрісіндегі модификациясын жүйелі теориялық тұрғыдан зерделеп, оның заңдылықтарын, механизмдерін және нәтижелерін анықтау -осы бағытта жан-жақты жүзеге асырылды.

Музыкалық өнердегі жылдам жүріп жатқан динамикалық процестер жағдайында таңдалған тақырыпты кешенді зерттеудің қажеттілігі айрықша маңыз алады. Атап айтқанда, зерттеліп отырған тақырып отандық музыкатану ғылымының ғылыми айналымына салыстырмалы түрде жақын уақытта ғана енгендіктен, оның теориялық және практикалық тұрғыдан жеткілікті деңгейде зерделенбегені байқалады. Осы саладағы мәселелердің бірқатары арнаулы зерттеулердің шектеулілігі, методологиялық тұжырымдамалардың жеткіліксіздігі және реттелген жүйелі тәжірибенің болмауы салдарынан толықтай шешімін таба алмай отыр. Соның нәтижесінде зерттеу стратегиясын жаңаша тұжырымдауды қажет ететін өзара байланысты бірқатар өткір мәселелер пайда болды.

Осы диссертация қазақ поп-вокалдық орындаушылығының теориялық тұрғыдан жүйелі зерттелу тарихындағы алғашқы кешенді талпыныстардың бірін білдіреді. Оның айрықша ерекшелігі -модификация процесін жай сипаттамалық деңгейде ғана емес, семиотикалық, эстетикалық және деколониялық деңгейлерде бір уақытта қарастыруынан тұрады. Осылайша, зерттеудің бағдарламасы -модификацияны орындаушылықтың эволюциялық факторы ретінде анықтау -мәдени-аксиологиялық тұрғыдан аса маңызды қорытындыларға жеткізді.

Зерттеудің бірінші тарауы «Вокалдық техникаларды зерттеудің концептуалдық негіздері» атауымен берілді. Онда мыналар жүзеге асырылды:

- вокалдық техниканың қалыптасуының тарихи алғы шарттары айқындалды;

- африкалық ритмнің спиричуэл → госпел → джаз → поп вокалына дейінгі эволюциясы типологиялық аналогия ретінде зерделенді;

- модернизм мен постмодернизм кезеңіндегі модификация логикасы айқындалды;

- секуляризацияның модификация механизмі ретіндегі рөлі теориялық тұрғыдан негізделді;

Зерттеудің екінші тарауы «Вокалдық техникалардың модификациясы: дәстүрлі дыбыстық қалыптасудан қазіргі заманғы поп-орындаушылық формаларға дейін» атты атау аясында жүзеге асырылды.

Онда мыналар қамтылды:

– «Қысмет» әнінің екі нұсқасы (Г. Қаспақованың мен Д. Рақышевтың нұсқасы), «Әдемі қыз»(Ғ.Құрманғалиев пен KESH YOU тобының нұсқасы), «Бозторғай»(С.Медеуов пен Т.Құрманғалиев нұсқасы) бірыңғай параметрлер арқылы салыстырмалы орындаушылық талдауға алынды;

– интонациялық жүйе, дыбыс түзілуі, тыныс алу, регистрлік құрылым, мелизматика, динамика, фразалау, артикуляция және эмоциялық интерпретация деңгейлерінде қалай жүзеге асатыны нақты дәлелденді;

– далалық эстетика концептісі -авторлық эстетикалық парадигма ретінде -орындаушылық талдау деректері арқылы нақтыланды;

– одағай сөздердің, тыныс қағыстарының және микротональды интонацияның поп форматтағы семиотикалық функциясы зерделенді.

Зерттеудің ғылыми жаңалығы: отандық музыкатану ғылымында алғаш рет қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларының поп форматтағы модификациясы жүйелі теориялық тұрғыдан қарастырылды. Осы тұрғыда бірнеше концепт ұсынылды.

Бірінші -далалық эстетика (steppe aesthetics) концептісі, қазақ вокалдық идеалының эстетикалық ядросын анықтайтын авторлық парадигма ретінде.

Екінші -«инвариантты ядро» принципі, модификацияның аутентикалық ерекшелігін қамтамасыз ететін техникалық-семиотикалық механизм ретінде.

Үшінші - қазақ вокалдық орнаментикасының тыңдаушы психологиясына ықпал ету механизмін анықтайтын тұжырымдама ретінде.

Диссертациялық зерттеу шеңберінде қол жеткізілген нақты нәтижелер арасында, ең алдымен, мыналарды атап өткен жөн:

- модификацияның авторлық академиялық анықтамасы тұжырымдалды -үш буынды формула: генетикалық ядро сақталады, функционалдық өріс өзгереді, семантикалық өріс жаңа ортаға бейімделеді;

- қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларының поп форматтағы модификациясының ритмдік, интонациялық, ладтық және одағайлық деңгейлері жүйелі талданды;

- афроамерикалық госпел-поп эволюциясымен типологиялық параллель орнатылды: blue notes феномені мен қазақ микротональды интонациясы, африкалық полиритмия мен қазақ асимметриялық метрикасы арасындағы функционалдық ұқсастықтар анықталды;

- Зерттеу материалдарында бірдей әндердің әр нұсқасы дәстүрлі және поп орындауларын бірыңғай параметрлер арқылы салыстырмалы талдауы жүргізілді;

- толық мәдени эмансипация үшін вокалдық техника, ритмдік жүйе және интонациялық-ладтық жүйенің бір уақытта трансформациялануы қажеттігі теориялық тұрғыдан негізделді;

- *далалық эстетика* концептісі мен оның поп орындаушылықтағы практикалық іске асырылу механизмдері айқындалды.

Зерттеудің мәдени-саяси мәні айрықша маңызды. Саидтың постколониялық теориясы тұрғысынан қарастырғанда, кеңестік консерватория жүйесі қазақ вокалдық дәстүрін «шығыстану» логикасымен - мұражайлаштыру және экзотикаландыру арқылы -объектіге айналдырды. Осы диссертацияда ұсынылып отырған модификация моделі осы логиканы бұзады: дәстүр жай сақталатын ескерткіш емес -ол жаңа өнер тілін туғызатын тірі ресурс ретінде қайта анықталады. Спивактың субалтерн теориясымен байланыстырсақ, бұл нәтиже «дауыс беру» актісі: дәстүрлі вокалдық тәжірибесі бар қазақ орындаушысы модификация арқылы өзінің мәдени агенттігін қалпына келтіреді.

Жүргізілген зерттеу нәтижелеріне сүйене отырып, қазақ поп-вокалдық орындаушылығының дамуындағы екі басты бағытты айқын ажыратуға болады:

Бірінші бағыт -инвариантты ядроны сақтай отырып модификациялау стратегиясы. Бұл бағытта орындаушы дәстүрлі техниканың өзегін -микротональды интонацияны, асимметриялық метриканы, одағайдың семантикалық функциясын -сақтай отырып, тек «рамканы» поп форматқа бейімдейді. Нетлдің «revitalization» концептісімен сәйкес келетін бұл стратегия дәстүрді мұражайдан шығарып, тірі мәдени форматқа орналастырады.

Екінші бағыт - *далалық эстетика* парадигмасына негізделген жаңа вокалдық канон қалыптастыру стратегиясы. Бұл бағытта ритмдік жүйе, интонациялық лад, семантикалық одағай және вокалдық техника бір уақытта трансформацияланып, Бхабханың «үшінші кеңістігіне» сәйкес келетін - дәстүрдің де, поптың да жай «аудармасы» емес -мүлде жаңа тілді тудырады.

2026 жылы 19 мамырда ел президенті Қ.Тоқаев «Алтын Орда – дала өркениетінің үлгісі:тарих, археология, мәдениет, бірегейлік» атты халықаралық симпозиумда сөйлеген сөзінде «Түркі мемлекеттерінің саммитінде Дала өркениетін зерттеп дәріптеуге арналған арнайы орталық құруды ұсындым, креативті индустрия мен медиа бағытындағы түрлі жобалар, ең алдымен, академиялық зерттеулерге арқа сүйеу керек» деп атап көрсетеді[132]. Осы орайда, бұл зерттеу осы идеяға қосылған академиялық үлес болып табылады. Осы зерттеудегі далалық эстетика тұжырымдамасы арқылы ұлттық тамырларға оралу, қазақ дәстүрлі вокалдық техникаларын заманауи орындаушылық форматтарда кеңінен қолдану бүгінгі аудиторияға дәстүрлі құндылықтарды тереңірек ұғынуға және ұлт жадысында эмансипация

процесінің орындалуына жәрдемдеседі. Бұл құбылыс, сөзсіз, мәдени мұраны жеке меңгеруге ықпал ете отырып, ұлттық дәстүрді сақтау мен музыкалық мәдениетті кең мағыналық және жаңа жаһандық аспектіде одан әрі дамыту тұрғысынан аса маңызды.

Зерттеудің болашақ даму перспективалары да айқын белгіленді. Оның ішінде далалық эстетика концептісін халықаралық академиялық дискурсқа енгізу; педагогикалық модельді консерватория оқу жоспарына интеграциялау мүмкіндіктерін зерттеу, сонымен қатар далалық эстетиканың Ұлы Түркістандағы(Шығыс Түркістан мен Батыс Түркістанды қоса алғанда) көріністері мен өзгерістері зерттеуге тұрарлық тақырыптар болып табылады.

Қорыта келгенде, осы диссертациялық зерттеу - ұзақ уақыт бойы жинақталған орындаушылық-мәдени тәжірибені жүйелеп, қазақ поп-вокалдық орындаушылығының көркемдік табиғатын мәдени трансформация жағдайында тұжырымдауға арналған нақты ғылыми жетістік болып табылады. Бұл жетістік зерттеу саласының одан әрі тереңдетіліп, жан-жақты зерделенуін талап ететінін тағы бір рет дәлелдейді. Модификация – дәстүрдің өлімі емес, оның тіршілік ету стратегиясы; ал далалық эстетика - тек қазақ поп музыкасының маркері ғана емес, жаһандық мәдени диалогқа ұсынылатын ұлттық вокалдық субъектіліктің дыбыстық архиві.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР

1. Тоқаев, Қ-Ж.К. Ұлттық құндылықтарды әлемге насихаттау қажет:[сұхбат]/Қ-Ж.К. Тоқаев //Qazaqstan.tv. - URL: <https://qazaqstan.tv/news/177665> (жүгіну күні: 23.03.2026).
2. Modify // Collins English Dictionary. - URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/modify> (жүгіну күні: 06.03.2026).
3. Nettl, B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts / B. Nettl. - 2nd ed. - Urbana : University of Illinois Press, 2005.
4. Merriam, A. P. The Anthropology of Music / A. P. Merriam. - Evanston : Northwestern University Press, 1964. - 358 p.
5. Bourdieu, P. The Forms of Capital / P. Bourdieu // The Sociology of Economic Life / eds. M. Granovetter, R. Swedberg. - London : Routledge, 2018. - P. 78-92.
6. Hobsbawm, E. The Invention of Tradition / E. Hobsbawm, T. Ranger. - Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
7. Assmann, J. Collective Memory and Cultural Identity / J. Assmann, J. Czaplicka // New German Critique. - 1995. - № 65. - P. 125-133. - DOI: 10.2307/488538.
8. Затаевич, А. В. 1000 песен казахского народа (песни и кюи) / А. В. Затаевич. - 2-е изд. - М. : Музгиз, 1963. - 606 с.
9. Жұбанов, А. Қ. Замана бұлбұлдары / А. Қ. Жұбанов. - Алматы, 1968. - 392 б.
10. Ерзакович, Б. Г. Песенная культура казахского народа : музыкально-историческое исследование / Б. Г. Ерзакович. - Алма-Ата : Наука КазССР, 1966. - 401 с.
11. Ахметова М. М. Традиции казахской песенной культуры. – Алма-Ата: Наука, 1984. – 128 с.
12. Елеманова, С. Казахское традиционное песенное искусство / С. Елеманова. - Алматы : Дайк-Пресс, 2000. - 187 с.
13. Жүзбасов Х. Алғысөз // Ахан сері. Маңмаңгер (Әндер). – Алматы : Өнер, 1988. – Б. 3–8.
14. Утегалиева, С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: на материале инструментальных традиций Центральной Азии : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / С. И. Утегалиева. - Москва, 2016. - 527 с.
15. Амирова Д. Ж. Казахская профессиональная лирика устной традиции (песенное искусство Сарыарки): монография. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2021.
16. Бердибай, А. Р. Музыкально-поэтическая структура казахских традиционных песен : дис. ... д-ра философии (PhD) : 6D041600 / А. Р. Бердибай. - Алматы, 2017.

17. Сабырова, Ә. С. Ежелгі дәуір қазақ музыкасы : жоғарғы музыкалық білім беретін арнаулы оқу орындарына арналған оқулық / Ә. С. Сабырова. - Алматы, 2016. - 216 б. - ISBN 978-601-7232-97-9.
18. Байгаскина, А. Ритмика казахской традиционной песни / А. Байгаскина. - Алматы, 1991.
19. Mukhambetova, A. Philosophical Problems of Being in the Art of the Kazakh Kūyshi / A. Mukhambetova // Yearbook for Traditional Music. - 1990. - Vol. 22. - P. 36-41.
20. Бегалинова, Г. Ә. Қазақтың музыкалық тілінің жүйесі : монография / Г. Ә. Бегалинова. - Алматы : Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2018. - 144 б. - ISBN 978-601-265-314-4.
21. Бәбіжан, Б. Қазақтың кәсіби әншілік өнерінің қалыптасуы мен орындаушылық ерекшеліктері / Б. Бәбіжан // Қазақ ән-жыр дәстүрінің тарихы және орындаушылық өнер : мақалалар жинағы / құраст. С. Жанпейісова, Б. Бәбіжан. - Алматы : Агпа-б, 2026.
22. Жанпейісова, С. Ф. Құрманғалиевтің орындаушылық шеберлігі жайында / С. Ф. Жанпейісова // ҚР ҰҒА «Хабаршы». Филология сериясы. - 2000. - № 1. - Б. 62-65.
23. Шүкіманов, Е. Т. А. В. Затаевичтің этнографиялық жинақтарындағы әндерді жаңғырту мәселелері / Е. Т. Шүкіманов // Ғасырлар кеңістігіндегі көне сарындар: А. В. Затаевичтің 150 жылдығына арналған Халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. - Алматы, 2019. - 232 с.
24. Абдрахман, Г. Современное самодеятельное песнетворчество в казахской музыкальной культуре / Г. Абдрахман. - Алматы : Фонд Сорос-Казахстан, 2002. - 175 б. - ISBN 965-13-484-7.
25. Айтуарова, А. Народные традиции в массовой музыке Казахстана (на примере творчества Н. Тлендиева) : дис. ... канд. искусствоведения / А. Айтуарова ; НИИ искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи. - Ташкент, 1993. - 26 с.
26. Кайсиди, И. Г. Становление вокально-эстрадного исполнительства в современном искусстве Казахстана : дис. ... д-ра философии (PhD) : 6D040800 / И. Г. Кайсиди ; КазНАИ им. Т. К. Жүргенова. - Алматы, 2018. - 157 с.
27. Мухитденова, Б. М. Развитие музыкальной эстрады Казахстана и артистизма исполнителей: дис. ... д-ра философии (PhD) : 6D041600 / Б. М. Мухитденова ; КазНАИ им. Т. К. Жүргенова. - Алматы.
28. Майғазиев, С. Қ. Қазіргі қазақ эстрадасындағы этнофольклорлық тенденциялар (этнофольклорлық ансамбльдер шығармашылығы негізінде) : филос. д-ры (PhD) ... дис. : 6D041600 / С. Қ. Майғазиев ; Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА. - Алматы, 2019.
29. Мусагулова, Г. Ж. Национальное своеобразие речитаций в казахской опере / Г. Ж. Мусагулова. – Алматы: Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова, 2008. – 156 с.

30. Касимова З. М. Трансформация свадебно-обрядовых песен на современном этапе // Қазақстанның тәуелсіздік жылдарындағы музыка өнері : очерктер. – Алматы : Жібек жолы, 2013. – С. 10
31. Курманбаева З., Касимова З. М. Черты интермедийности в подготовке поп-исполнителя // Central Asian Journal of Art Studies. – 2024. – Т. 8, № 4. – С. 209–220. – DOI: 10.47940/cajas.v8i4.757.
32. Adorno, T. W. The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture / T. W. Adorno, J. M. Bernstein. - London : Routledge, 2020.
33. Said, E. W. Orientalism / E. W. Said. - New York : Pantheon Books, 1978. - 368 p.
34. Agawu, K. Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions / K. Agawu. - New York : Routledge, 2003.
35. Lomax, A. Folk Song Style and Culture / A. Lomax. - London : Routledge, 2017.
36. Bhabha, H. K. The Location of Culture / H. K. Bhabha. - London : Routledge, 1994.
37. Vermeulen, T. Notes on metamodernism / T. Vermeulen, R. Van den Akker // Journal of Aesthetics and Culture. - 2010. - Vol. 2, № 1. - P. 1-14. - DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677.
38. Әуезов, М. О. Қазақ әдебиетінің тарихы : фольклорға арналған том / М. О. Әуезов. - Алматы : Қазақстан ССР ҒА баспасы, 1960.
39. Сейдімбек, А. Қазақтың ауызша тарихы / А. Сейдімбек. - Астана : Күлтегін, 2008. - 728 б.
40. Spivak, G. C. Can the Subaltern Speak? / G. C. Spivak // Marxism and the Interpretation of Culture / eds. C. Nelson, L. Grossberg. - Urbana : University of Illinois Press, 1988. - P. 271-313.
41. Mignolo, W. D. Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking / W. D. Mignolo. - Princeton : Princeton University Press, 2000. - 371 p.
42. Monson, I. Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction / I. Monson. - Chicago : University of Chicago Press, 1996. - 266 p. - (Chicago Studies in Ethnomusicology). - ISBN 0-226-53477-4.
43. Хомский Н. Синтаксические структуры / Н. Хомский. – 2-е изд. – Берлин ; Нью-Йорк : De Gruyter Mouton, 2002. – 117 с. – ISBN 3-11-017279-8.
44. Du Bois, W. E. B. The Souls of Black Folk / W. E. B. Du Bois. - New York : Dover Publications, 1994. - 264 p
45. Feld, S. Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression / S. Feld. - 2nd ed. - Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1990. - 335 p.
46. McGowan, R. W. A comparison of rhythm in English dialects and music / R. W. McGowan, A. G. Levitt // Music Perception. - Vol. 28, № 3. - P. 307-314.
47. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Сочинения : в 4 т. - М. : Мысль, 1984. - Т. 4. - С. 645-680.

48. Kubatzki, J. The Function of Music in Ancient Greek Cults / J. Kubatzki // Brewminate: A Bold Blend of News and Ideas [Электрондық ресурс]. - 2018. - URL: <https://brewminate.com/the-function-of-music-in-ancient-greek-cults/> (жүгіну күні: 05.03.2026).
49. Calame, C. Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function / C. Calame ; transl. by D. Collins, J. Orion. - Lanham : Rowman & Littlefield, 2001. - 284 p.
50. Pöhlmann, E. Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments / E. Pöhlmann, M. L. West. - Oxford : Oxford University Press, 2001.
51. Сяошуан, Ц. Эволюция вокальных техник в истории музыкального искусства: от античности до современности / Ц. Сяошуан // Управление образованием: теория и практика. - 2023. - № 10-1 (68). - С. 247-253.
52. Daukeyeva, S. The Philosophy of Music by Abu Nasr Muhammad al-Farabi / S. Daukeyeva. - Almaty, 2002.
53. Fallahzadeh, M. Persian Writing on Music: A Study of Persian Musical Literature from 1000 to 1500 AD : дис. / М. Fallahzadeh. - Uppsala : Acta Universitatis Upsaliensis, 2005.
54. An Introduction to Microtonal Music // Tildes [Электрондық ресурс]. - URL: https://tildes.net/~music/175q/an_introduction_to_microtonal_music_including_a_long_list_of_recommendations (жүгіну күні: 10.02.2025).
55. Akhtar, N. An Introduction to Sufi Music / N. Akhtar // Barbican [Электрондық ресурс]. - URL: <https://www.barbican.org.uk/s/sufimusic/> (жүгіну күні: 10.01.2025).
56. Levin, T. The Silk Road as Jam Session, Then and Now / T. Levin // Revue des Traditions Musicales. - 2016. - Vol. 10. - P. 109-127.
57. Pesce, D. Guido d'Arezzo, Ut queant laxis, and Musical Understanding / D. Pesce // Music Education in the Middle Ages and the Renaissance. - Bloomington: Indiana University Press.
58. Quintanilla, M.A. An Exploration of Extended Vocal Techniques and Their Application in Improvised Music : дис. / М. А. Quintanilla. - Miami: University of Miami, 2025.
59. Ferranti, T.L. A historical approach to training the vocal registers: Can ancient practice foster contemporary results? : дис. / Т. L. Ferranti. - Baton Rouge: Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 2004.
60. Каччини, Дж. Новая музыка / Дж. Каччини ; пер. с итал. К. Мазурина. - М. : Планета музыки, 2022. - 96 с. - ISBN 978-5-507-45930-8.
61. Stark, J. Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy / J. Stark. - Toronto : University of Toronto Press, 2003. - 325 p. - ISBN 0-8020-8614-4.
62. Лой, И. В. Национальные вокальные школы: сравнительный анализ / И. В. Лой // Сб. науч. тр. - Минск, [б.г.]. - С. 137.
63. Panofka, H. The Art of Singing: 24 Vocalises, Op. 81 / H. Panofka. - New York : G. Schirmer, [б.ж.]. - 52 p. - (Schirmer's Library of Musical Classics).

64. Castellengo, M. Manuel Garcia Jr: a clear-sighted observer of human voice production / M. Castellengo // *Logopedics Phoniatrics Vocology*. - 2005. - Vol. 30, № 3-4. - P. 121-130.
65. Dahlhaus, C. *Nineteenth-Century Music* / C. Dahlhaus. - Berkeley : University of California Press, 1989.
66. Taruskin, R. *The Oxford History of Western Music* / R. Taruskin. - Oxford : Oxford University Press, 2005. - Vol. 3 : The Nineteenth Century.
67. Brothers, T. *Louis Armstrong, Master of Modernism* / T. Brothers. - New York : W. W. Norton & Company, 2014.
68. Adorno, T. W. *The Culture Industry* / T. W. Adorno, M. Horkheimer. - London : Routledge, 2020.
69. Hall, S. *Cultural Identity and Diaspora* / S. Hall // *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* / eds. P. Williams, L. Chrisman. - London : Routledge, 2015. - P. 392-403.
70. Frith, S. *Performing Rites. On the Value of Popular Music* / S. Frith. - Harvard: Harvard University Press, 1998. - 360 p.
71. Floyd, S. *The Power of Black Music* / S. Floyd. - New York : Oxford University Press, 1995.
72. Cusic, D. *The Sound of Light: A History of Gospel and Christian Music* / D. Cusic. - Milwaukee : Hal Leonard, 2002. - 368 p.
73. Watson, D. *People Get Ready! A New History of Black Gospel Music* / D. Watson. - New York : Continuum, 2002. - 384 p.
74. Johnson, J. W. *The Book of American Negro Spirituals* / J. W. Johnson. - New York : Viking Press, 1925.
75. Early, G. *Why Jazz Still Matters* / G. Early, I. Monson // *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts & Sciences*. - 2019. - Vol. 148, № 2. - P. 5-12. - DOI: 10.1162/daed_a_01738.
76. Arom, S. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* / S. Arom ; transl. by M. Thom, B. Tuckett, R. Boyd ; foreword by G. Ligeti. - Cambridge : Cambridge University Press, 1991. - 668 p. - ISBN 978-0-521-24160-1.
77. Pressing, J. *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations* / J. Pressing // *Music Perception*. - 2002. - Vol. 19, № 3. - P. 285-310.
78. Monson, I. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction* / I. Monson. - Chicago : University of Chicago Press, 1996.
79. Kubik, G. *Africa and the Blues* / G. Kubik. - Jackson : University of Mississippi Press, 2000.
80. Cutting, C. B. *Microtonal Analysis of "Blue Notes" and the Blues Scale* / C. B. Cutting // *Empirical Musicology Review*. - 2019. - Vol. 14, № 3-4. - P. 207-225.
81. Monson, I. *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa* / I. Monson. - Oxford : Oxford University Press, 2007.
82. Забирова Т. *Эстрадное вокальное исполнительство*/Т.Забирова. - Алматы: Казахский Университет, 2020.

83. Кун, Т. Ғылыми революциялардың құрылымы / Т. Кун ; пер. с англ. - М. : Прогресс, 1977. - 300 с.
84. Giddins, G. Jazz / G. Giddins, S. DeVeaux. - New York : Norton, 2009.
85. Nicholson, S. Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address) / S. Nicholson. - New York : Routledge, 2005.
86. Friedwald, W. Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond / W. Friedwald. - New York : Da Capo Press, 1996.
87. Dahl, L. Stormy Weather: The Music and Lives of a Century of Jazz Women / L. Dahl. - New York : Pantheon, 1984.
88. Yanow, S. Bebop / S. Yanow. - San Francisco : Miller Freeman Books, 2000.
89. Gourse, L. Sassy: The Life of Sarah Vaughan / L. Gourse. - New York : Scribner, 1993.
90. Werner, C. A Change Is Gonna Come: Music, Race & the Soul of America / C. Werner. - Ann Arbor : University of Michigan Press, 2006.
91. Guralnick, P. Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom / P. Guralnick. - New York : Harper & Row, 1986.
92. Ward, B. Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations / B. Ward. - Berkeley : University of California Press, 1998.
93. Stephens, V. Pop Goes the Rapper: A Close Reading of Eminem's Gimmick / V. Stephens // Popular Music. - 2005. - Vol. 24, № 1. - P. 21-36.
94. Brackett, D. Interpreting Popular Music / D. Brackett. - Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
95. Williams, J. A. Rhymin' and Stealin': Musical Borrowing in Hip-Hop / J. A. Williams. - Ann Arbor : University of Michigan Press, 2013.
96. Neal, M. A. Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-Soul Aesthetic / M. A. Neal. - New York : Routledge, 2002.
97. Kajikawa, L. Sounding Race in Rap Songs / L. Kajikawa. - Berkeley : University of California Press, 2015.
98. Gridley, M. C. Jazz Styles: History and Analysis / M. C. Gridley. - 11th ed. - Upper Saddle River : Prentice Hall, 2012.
99. Walser, R. Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis / R. Walser // Musical Quarterly. - 1993. - Vol. 77, № 2. - P. 343-365.
100. Berliner, P. F. Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation / P. F. Berliner. - Chicago : University of Chicago Press, 1994.
101. O'Leary, Z. The Essential Guide to Doing Your Research Project / Z. O'Leary. - 3rd ed. - London : SAGE Publications, 2013. - 376 p. - ISBN 978-1-4462-5897-2.
102. Riggs, S. Singing for the Stars / S. Riggs. - Moscow : Guitar College, 2000.

103. Steinhauer, K. *The Estill Voice Model: Theory and Translation* / K. Steinhauer, M. McDonald Klimek, J. Estill. - Pittsburgh : Estill Voice International, 2017. - 200 p. - ISBN 978-0-9859023-0-8.
104. LoVetri, J. *Somatic Voicework: The LoVetri Method* / J. LoVetri // *Voice and Speech Review*. - 2009. - Vol. 6, № 1. - P. 436-442.
105. Habermas, J. *The Theory of Communicative Action* / J. Habermas. - Boston : Beacon Press, 1984. - Vol. 1 : Reason and the Rationalization of Society. - 465 p.
106. Freire, P. *Pedagogy of the Oppressed* / P. Freire. - New York : Herder and Herder, 1970. - 186 p.
107. Encyclopaedia Britannica [Электрондық ресурс]. - URL: <https://www.britannica.com> (жүгіну күні: 12.03.2026).
108. Daukeyeva, S. "Aqqu" (White Swan): Sound Mimesis and Spirit Evocation in Kazakh Qobyz Performance in Kazakhstan / S. Daukeyeva // *Pieces of the Musical World*. - London : Routledge, 2015. - P. 143-162.
109. Сабырова, А. С. Көшпенділер менталитеті / А. С. Сабырова // *Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: материалы конференции*. - 2017. - С. 335-337.
110. Seidimbek, A. *The Genealogy of Küis* / A. Seidimbek // *The Music of Central Asia* / ed. by T. Levin, S. Daukeyeva, E. Köchümkulova. - Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2016.
111. Уалиханов, Ш. Таңдамалы / Ш. Уалиханов. - Алматы : Жазушы, 1985. - 560 б.
112. During, J. *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran* / J. During. - Paris : Institut Français de Recherche en Iran, 1988.
113. Racy, A. J. *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab* / A. J. Racy. - Cambridge : Cambridge University Press, 2003.
114. Жанаберген, Э. Арал өңірі мақамдарының музыкатану тұрғысынан талдау / Э. Жанаберген // *Қазақ ән-жыр дәстүрінің тарихы және орындаушылық өнер : мақалалар жинағы / құраст. С. Жанпейісова, Б. Бәбіжан*. - Алматы : Arna-b, 2026. - Б. 193.
115. Cameron, S. *Famine and the Politics of Food Relief in Soviet Kazakhstan* / S. Cameron. - Ithaca : Cornell University Press, 2018.
116. Olijar, M. *Building Soviet Nations: Reassigning and Redefining Culture in Central Asia* / M. Olijar. - Pittsburgh : University of Pittsburgh, 2018. - 10 p.
117. Jumaniyazova, R. A Kazakh "Gold Rush": How Modern Nomads Sound / R. Jumaniyazova // *World Literature Today* [Электрондық ресурс]. - 2022. - March. - URL: <https://worldliteraturetoday.org/2022/march/kazakh-gold-rush-how-modern-nomads-sound-raushan-jumaniyazova> (жүгіну күні: 05.03.2026).
118. Жүзбай, Ж. Қазақ күйлері / Ж. Жүзбай // *Қазақ ән-жыр дәстүрінің тарихы және орындаушылық өнер : мақалалар жинағы / құраст. С. Жанпейісова, Б. Бәбіжан*. - Алматы : Arna-b, 2026.
119. Күзебай, А. Батыс Қазақстан әншілік дәстүріндегі вокалдық техникалық ерекшеліктер / А. Күзебай, Д. Байдәулет // *Қазақ ән-жыр*

дәстүрінің тарихы және орындаушылық өнер : мақалалар жинағы / құраст. С. Жанпейісова, Б. Бәбіжан. - Алматы : Arna-b, 2026. - Б. 182-183. - ISBN 978-601-7846-56-5.

120. Peirce, C. S. Collected Papers / C. S. Peirce. - Cambridge : Harvard University Press, 1931-1958.

121. Алтыбаев, Қ. Әсет әндерінің орындаушылық тәсілдерінің әдістемесі : 6M040400 «Дәстүрлі музыкалық өнер» мамандығы бойынша маг. дис. / Қ. Алтыбаев. - Алматы, 2018. - 84 б.

122. Даржанова, Ш. Ж. Кенен Әзірбайұлы ән мектебінің өзіндік көркем тілі мен үйрету әдістемесі : 6M040400 «Дәстүрлі музыка өнері» мамандығы бойынша маг. дис. / Ш. Ж. Даржанова. - Алматы, 2018. - 50 б.

123. Сейдімбеков А. Мың бір маржан. – Алматы, 1989.

124. Қара өлең / Құраст. А. Оразақын. – Алматы : Жалын, 1997. – 640 б.

125. Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні : музыкалық-этнографиялық жинақ / жауапты ред. Б. Г. Ерзакович ; Қазақ ССР Ғылым акад., М. О. Әуезов атын. Әдебиет және өнер ин-ты. – Алматы : Ғылым, 1972. – 231 б.

126. Қазақ әндерінің антологиясы: екі томдық. Т. 1 / Құраст. Ж. Кәрменов. – Алматы : Өнер, 1990. – 336 б.

127. Біржан сал Қожағұлұлы. Ләйлім шырақ (музыкалық-этнографиялық жинақ) / Құраст. Б. Ерзакович, Ә. Дербісалиев, З. Қоспақов. – Алматы : Өнер, 1983.

128. Жаяу Мұса. Ақсиса (әндер жинағы) / Құраст. және ред. Б. Г. Ерзакович. – Алматы : Өнер, 1961.

129. Үкілі Ыбырай Сандыбайұлы. Әндер (музыкалық-этнографиялық жинақ). – Алматы, 1989.

130. Әсет Найманбайұлы. Инжу-маржан / Құраст. және ред. Х. Жүзбасов. – Алматы: Өнер, 1992. – 143 б.

131. Хрущева, Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева. - Москва : Рипол-Классик, 2022. - 256 с. - ISBN 978-5-386-14222-0.

132. Bateson, G. Steps to an Ecology of Mind / G. Bateson. - New York : Ballantine Books, 1972.

133. Van der Hoeven, A. Narratives of popular music heritage and cultural identity: The affordances and constraints of popular music memories / A. Van der Hoeven // European Journal of Cultural Studies. - 2018. - Vol. 21, № 2. - P. 207-222.

134. Bohlman, P. V. The Study of Folk Music in the Modern World / P. V. Bohlman. - Bloomington : Indiana University Press, 1988.

135. Assmann, J. Communicative and Cultural Memory / J. Assmann // Cultural Memories: The Geographical Point of View / eds. P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder. - Dordrecht : Springer, 2011. - P. 15-27.

136. Мұхамбетова, А. И. Казахская традиционная музыка и XX век / А. И. Мұхамбетова. - Алматы : Өнер, 1990.

137. Adorno, T. W. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* / T. W. Adorno, M. Horkheimer ; transl. by E. Jephcott. - Stanford : Stanford University Press, 2002. - 304 p. - ISBN 978-0-8047-3632-0.
138. Atai, F. *Post-Soviet Art and Culture in Central Asia* / F. Atai // *Anthropology of East Europe Review*. - 1998. - Vol. 16, № 2. - P. 107-124.
139. Zemtsovsky, I. *Communism and Folklore* / I. Zemtsovsky, A. Kunanbaeva // *Folklore and Traditional Music in the Former Soviet Union and Eastern Europe* / ed. J. Porter. - Los Angeles : UCLA Ethnomusicology Publications, 1997. - P. 3-23.
140. Turino, T. *Music as Social Life: The Politics of Participation* / T. Turino. - Chicago : University of Chicago Press, 2008. - 258 p. - ISBN 978-0-226-81698-2.
141. Lomsadze, T. *When Tradition Meets Modernity - Georgian Folk-Fusion Music* / T. Lomsadze // *Folk Life*. - 2019. - Vol. 57, № 2. - P. 122-140.
142. Тоқаев Қ.-Ж. К. «Алтын Орда – дала өркениетінің үлгісі: тарих, археология, мәдениет, бірегейлік» атты халықаралық симпозиумда сөйлеген сөзі [Электрондық ресурс] // Қазақстан Республикасы Президентінің ресми сайты. – 2026. – URL: <https://www.akorda.kz/kz/memleket-basshysy-kasym-zhomart-tokaevty-n-altyn-orda-dala-orkenietinin-ulgisi-tarih-arheologiya-madeniet-biregeylik-atty-halykaralyk-simpoziumda-soylegen-sozi-1945728> (қаралған күні: 20.05.2026).