



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS  
MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION  
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

# ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР ХАБАРШЫСЫ

# EURASIAN SCIENCE & ARTS THE BULLETIN

# ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады  
Published since 2018  
Издается с 2018 года

XII

Астана  
Astana  
Астана

2024

наурыз  
march  
март

ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР  
EURASIAN SCIENCE & ARTS  
ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И ИСКУССТВО

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ  
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ  
ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

KAZAKH NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS  
MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION  
OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ  
РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН  
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ

## ЕУРАЗИЯЛЫҚ ҒЫЛЫМ ЖӘНЕ ӨНЕР ХАБАРШЫСЫ

**EURASIAN SCIENCE & ARTS**  
THE BULLETIN

**ЕВРАЗИЙСКАЯ НАУКА И  
ИСКУССТВО**  
ВЕСТНИК

2018 жылдан шыға бастады  
Published since 2018  
Издается с 2018 года

**XII**

Наурыз  
Астана

March  
Astana

Март  
Астана

2024

### Редакция алқасы

1. **Жылтыркөзов А.Қ.** – бас редактор, ҚазҰӨУ ректоры м.а., ғылыми жұмыстар жөніндегі проректор, профессор,
2. **Шегебаев П.Ш.** – бас редактордың орынбасары, өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ Ғылым бөлімінің басшысы.
3. **Әлмұхан Р.Т.** – ғылыми редактор, филология ғылымдарының докторы
4. **Абдильдин Ж.М.** – философия ғылымдарының докторы, ҚР ҰҒА академигі, Қазақстан.
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ қауымдастырылған профессоры
6. **Альпеисова Г.Т.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
7. **Долинская Е.Б.** – өнертану докторы, Ресей Федерациясының еңбек сіңірген артисі, профессор
8. **Дүкембай Г.Н.** – филология ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ доценті
9. **Егинбаева Т.Ж.** – өнертану кандидаты, ҚР ЖАК профессоры
10. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент.
11. **Жолдасбеков М.Ж.** – филология ғылымдарының докторы
12. **Жұмабекова Д.Ж.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
13. **Жұмақова У.Р.** – өнертану докторы, ҚР ЖАК профессоры
14. **Зенкин К.В.** – өнертану докторы, профессор, Ресей Федерациясының П.И.Чайковский атындағы Мәскеу мемлекеттік консерваториясының ғылыми жұмыстар жөніндегі проректоры.
15. **Майтесян Т.** – өнертану кандидаты, Лемменс институтының (консерватория) профессоры, Лювен қ., Бельгия
16. **Мацевский И.В.** – өнертану докторы, профессор, РФ Өнер тарихы институтының аспаптану секторының меңгерушісі.
17. **Мұқышева Н.Р.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры.
18. **Нұртаза Р.С.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры, ЖАК доценті
19. **Сметова А.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚазҰӨУ профессоры.
20. **Тапенев Д.Т.** – PhD, музыкатанушы
21. **Хусаинова Г.А.** – педагогика ғылымдарының кандидаты, ҚР ЖАК профессоры, PhD
22. **Юсупова А.К.** – өнертану кандидаты, ҚазҰӨУ профессор.

---

ISSN 2617-6823

Редакцияның мекенжайы: 010000, Қазақстан, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50, 212 а каб.

Телефон: +7 (7172) 704440, +7(7172) 705497 E-mail: nauka@kaznui.kz

Жауапты редактор: Р.Т.Әлмұхан

Журнал иесі: Қазақ ұлттық өнер университеті

ҚР МСМ ҚазҰӨУ РММ. 04.042018ж. №17013-ж. нөмері бойынша

Қазақстан Республикасы Ақпараттандыру және байланыс министрлігі тіркеген.

Мерзімділігі: жылына 4 рет. Тираж: 200 дана.

Баспахананың мекенжайы: Қазақстан Республикасы, Астана қаласы, Тәуелсіздік даңғылы, 50. Тел.: (7172) 704440

## Редакционная коллегия

1. **Желтырғұзов А.К.** – главный редактор, и.о. ректора КазНУИ, проректор по научной работе, профессор.
2. **Шегебаев П.Ш.** – заместитель главного редактора, руководитель Отдела Науки, кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ.
3. **Алмухан Р.Т.** – научный редактор, доктор филол.наук.
4. **Абдильдин Ж.М.** – доктор философских наук, академик РК НАН, профессор ЕНУ им.Л.Н.Гумилева
5. **Ақпарова Ғ.Т.** – кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор
6. **Альпеисова Г.Т.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК РК
7. **Джумакова У.Р.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
8. **Долинская Е.Б.** – доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств РФ, профессор Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского
9. **Дүкембай Г.Н.** – кандидат филологических наук, доцент КазНУИ
10. **Егинбаева Т.Ж.** – кандидат искусствоведения, профессор ВАК
11. **Ескендіров Н.Р.** – PhD, ҚазҰӨУ доцент.
12. **Жолдасбеков М.Ж.** – доктор филологических наук
13. **Жумабекова Д.Ж.** – доктор искусствоведения, профессор ВАК РК
14. **Зенкин К.В.** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории им.П.И.Чайковского, РФ.
15. **Майтесян Т.** – кандидат искусствоведения, профессор Лемменс института (консерватория), г.Лювен, Бельгия
16. **Мацевский И.В.** – доктор искусствоведения, академик Российской академии естественных наук и Международной Академии информатизации
17. **Мұқышева Н.Р.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
18. **Нұрғазы Р.С.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ
19. **Сметова А.А.** – кандидат педагогических наук, профессор КазНУИ.
20. **Тапенев Д.Т.** – PhD, музыковед.
21. **Хусаинова Г.А.** – кандидат педагогических наук, профессор ВАК РК, PhD
22. **Юсупова А.К.** – кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ.

---

ISSN 2617-6823

Адрес редакции: 010000, Казахстан, г.Астана, проспект Тауелсиздик, 50, 212 а каб.

Телефон: +7 (7172) 704440, +7(7172) 705497 E-mail: nauka@kaznui.kz

Ответственный редактор: Р.Т.Алмухан

Вестник. Казахский национальный университет искусств.

Собственник: РГУ КазНУИ МКИС РК. Зарегистрирован Министерством информации и коммуникаций РК под номером №17013-ж от 04.042018 года.

Периодичность: 4 раза в год. Тираж: 200 экземпляров.

Адрес типографии: Казахстан, г.Астана, проспект Тауелсиздик, 50.

Тел.: (7172) 704440

© Казахский национальный университет искусств, 2024

## Editors

1. **Zhelytkozov A.K.** –Chief Editor, Acting Rector KazNUA, Vice-Rector for Scientific Affairs, Professor.
2. Vice Ch.Editor – **Shegebayev P.Sh.** – Candidate of Art Criticism, Head of the Science Department, Professor of KazNUA.
3. Scientific editor – **R.T.Almukhan** – Doctor of Philology Sciences
4. **Abdildin Zh.M.** –Doctor of Philosophy Sciens, Academician of NAS of RK
5. **Akparova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan
6. **Alpeisova G.T.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
7. **Yeginbayeva T.Zh.** – Candidate of Art Criticism, Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
8. **Eskendirov N.R.** – PhD, docent of KazNUA
9. **Dolinskaya E.B.** – Doctor of Art Criticism, Honored Artist of Russia Federation Professor
10. **Dukembay G.N.** –Candidate of Philology Sciences, Associate Professor of KazNUA
11. **Dzholdasbekov M.** – Doctor of Philology Sciences
12. **Zhumabekova D.Zh.** – Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
13. **Dzhumakova U.R.** –Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, KazNUA
14. **Zenkin K.V.** – Doctor of Art Criticism, professor, vice-rector of Scholarly Moscow State Chaikovsky Conservatory, of the Russian Federation
15. **Maytisyanyan T.** –Candidate of Art Criticism, professor of the Lemens Institute (Conservatory) Leuven Belgium
16. **Matsievsky I.V.** – Doctor of Art Criticism, professor Head of the Instrument Studies Sector of the Russian Institute of Art History of the Russian Federation
17. **Mukusheva N.R.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
18. **Nurtaza R.S.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA
19. **Smetova A.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of KazNUA
20. **Tapenov D.T.** – PhD, musicologist
21. **Khusainova G.A.** – Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor of Higher Attestation Commission of the Republic of Kazakhstan, PhD.
22. **Yssupova A.K.** – Candidate of Art Criticism, Professor of KazNUA

---

ISSN 2617-6823

Address of the redaction: 010000, Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Avenue, 50, room 212 a.

Phone: +7 (7172) 704440, +7(7172) 705497 E-mail: nauka@kaznui.kz

Responsible editor: R.T.Almukhan

Kazakh National University of Arts Owner RK MCS KazNUA RSE. Registered by the Ministry of Information and Communications of the Republic of Kazakhstan under the №17013-zh from 04.042018.

Periodicity: 4 times a year. Edition: 200 copies.

Address of the printing house Kazakhstan, Astana, Tauelsizdik Avenue, 50, phone: (7172) 704440

**МУЗЫКАТАНУ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ MUSICOLOGY***ГРИНТИ 18.41.45**Абдинуров А.К.**Казахский национальный университет искусств,**Астана, Казахстан**E-post: abdinurov@mail.ru***Традиционный кюй в творчестве казахских композиторов**

**Аннотация.** Статья посвящена претворению традиционного казахского инструментального жанра – кюя в творчестве профессиональных композиторов Казахстана в XX веке и в наши дни. Традиционный *кюй* является наиболее развитым жанром казахского устного народного и народно-профессионального инструментального творчества. Как правило, образцы казахского *кюя* представляют собой небольшую по продолжительности, но весьма развитую в образно-тематическом и техническом плане инструментальную пьесу, обязательно программного характера. С одной стороны, в создании оркестрового *кюя* отразился накопленный казахскими композиторами богатый опыт освоения западноевропейской и русской музыкальной классики, который дает большой выбор для творческого развития композиторов, стимулирует их интерес к симфоническим жанрам, к овладению оркестровым письмом. С другой стороны, в рождении симфонического *кюя*, проявилась творческая зрелость национальной композиторской школы, поскольку жанр этот опирается на укорененные веками народные музыкальные традиции.

Симфонический *кюй*, появившись в творчестве композиторов Казахстана в 60-ые годы прошлого века, получил большую популярность и существует по сей день наряду с другими известными жанрами – симфонией, концертом, симфонической поэмой, оперой, балетом и совсем новыми для казахской профессиональной музыки жанрами такими, как рок-опера, мюзикл, опера-балет, дастан. Возникший для симфонического оркестра жанр, обозначаемый кюем, тесно связан с народным *кюем*, бытующим у казахов.

**Ключевые слова:** кюй, кюйши, композитор, цитирование, оркестровка, симфонический кюй.

**Введение**

Подобно другим национальным композиторским школам, профессиональное музыкальное искусство в Казахстане сформировалось за сравнительно короткий исторический срок, пройдя путь от первых оркестровых обработок фольклорных образцов до развернутых симфонических полотен. На каждом из **этих этапов** последовательно отражался характерный для казахской музыкальной культуры уровень решения главной проблемы – синтеза народно-традиционного и профессионального творчества нового типа – композиторского.

В развитии профессиональных форм композиторской деятельности активно участвовал жанр традиционного кюя. Многочисленные инструментальные пьесы-соло стали одним из тех жанров казахской музыки, на который, наряду с образцами песенного фольклора, широко опирались в своем творчестве композиторы Казахстана. Как известно, *кюй* – это образец профессионального народного

творчества, представляющий собой непродолжительные и весьма разнообразные в образно-тематическом плане достаточно виртуозные инструментальные пьесы.

Использование *кюевого* материала в профессиональной композиторской музыке в наибольшей мере опиралось на западноказахстанские образцы домбровых пьес, которые отличаются внутренней динамикой, наличием строгой композиционной структуры, двухголосным складом фактуры, выдержанным от начала до конца единым быстрым темпо-ритмом. *Во многом* благодаря широкой поддержке народного творчества в советское время эти *кюи* стали визитной карточкой современных инструментальных традиций казахской музыки.

**Методологической базой** является тщательная и комплексная проработка привлекаемых к работе фактов *исторического* характера. Обращение к проблеме жанрового архетипа потребовало от нас применения *культурологических* методов исследования. В изучении конкретного музыкального материала мы опирались на разработанные в музыкознании теоретические методы анализа нотных и аудио источников. *Сравнительный* анализ также широко применялся нами, как при изучении особенностей жанра традиционного *кюя* и *кюя* симфонического, так и при обращении к сходным симфоническим жанрам композиторов, создателей аналогичных симфоническому *кюю* жанров – симфонического *мугама* в Азербайджане и симфонического *макома* в Узбекистане.

### Обсуждение

В процессе развития профессионального творчества в Казахстане отчетливо видна эволюция. Исследователи выделяют несколько этапов в процессе освоения композиторами симфонического и оперного жанров [1]. Обращение к инструментальным традициям *кюя* по-разному проявлялось на каждом из этих этапов.

Период становления и активного накопления симфонического опыта (вторая половина 20-х – до начала 40-х годов XX века) связан с именами первых хорошо известных сегодня казахских композиторов – Е.Г.Брусиловского<sup>1</sup> (1905-1981), В.В.Великанова (1898-1963), А.В.Затаевича (1863-1936), А.К.Жубанова (1906-1969), Л.А.Хамиди (1906-1983), М.Т.Тулбаева (1913-1960), Б.Б.Байкадамова (1917-1977). В их творчестве наблюдается попытка синтеза черт европейской музыкальной культуры с народным музыкальным творчеством казахов. В сочинения данных композиторов активно привлекаются народные мелодии. Можно сказать, что в основном, это были произведения, полностью основанные на фольклорном материале в виде переложений и обработок казахских песен и *кюев*. Формы и методы работы с образцами традиционной музыки отличались достаточным **разнообразием**. При обращении к народным темам и образам, главным приемом

1 С именем Е.Г.Брусиловского – основоположника казахской профессиональной композиторской школы – связано зарождение казахского симфонизма, его почвенность, связь с казахским фольклором в интонационном, жанровом, стилистическом плане, особенности оркестрового воплощения народного материала средствами оркестра и симфонического письма.

являлось цитирование первоисточника, хотя уже тогда имелись отдельные попытки поиска новых путей и творческого переосмысления фольклорных образцов.

В казахском музыкознании данный период характеризуется как «цитатный»<sup>2</sup>. Для него характерно включение народных *кюев* и их фрагментов в музыкальную ткань произведений европейских жанров – опер, симфоний, камерно-инструментальных сочинений, фортепианных пьес и пр. Например, в 1937 году Б.Ерзакович записал и сделал первую фортепианную обработку *кюя* Даулеткерей «Желдірме». В 1948 году он использовал ее в качестве средней части струнного квартета. Композитор А. Жубанов на основе *народного образца* «Қаражан-ханым» создал песню-терме для музыкальной пьесы «Сары», а при создании «Казахских танцев» для фортепиано (1941) процитировал Даулеткерей («Қыз-Акжелен») и Курмангазы («Саранжап», «Қызыл қайың»).

Не обошел *кюевый* материал и выдающийся композитор Е. Брусиловский. На основе *сочинений Даулеткерей* («Жігер») и Курмангазы («Серпер») он создал их переложение для фортепиано, используя двухчастный цикл, построенный на основе контраста двух образов и темпов, двух разных инструментальных тем. В данный период композитор делает также обработки казахских *кюев* «Кеңес», «Кер-Оғлы» (1933), «Байжұма», «Топан», «Айжан қыз», «Қарабас» (1934). А в 1944 году Брусиловский создает «Сюиту на казахские темы» для струнного квартета, в которой были использованы домбровые *миниатюры* Курмангазы «Жігер», «Серпер», «Көбік шашқан», «Сарыарқа». Этот опыт стал основой для творческого переосмысления фольклорных образцов, открыв, как пишет П.Аравин, «широкую перспективу для симфонизации народно-жанровых элементов и их переключение в новое художественное качество» [3, с.135].

Вторая половина 1940-х до середины 60-х годов стала временем, ознаменовавшим начало нового периода взаимодействия традиционной казахской культуры с западноевропейской. Национальная композиторская школа пополнилась целой плеядой новых имен: Г.А.Жубанова (1927-1993), К.К.Кужамьяров (1918-1994), Н.М.Мендығалиев (1921-1988), А.В.Бычков (1929-1999), Е.Р.Рахмадиев (1932-2013), Б.Я.Баяхунов (1933). Стремление по-новому взглянуть на народный музыкальный материал обусловило более активное использование в композиторском творчестве казахского *кюя* и форм европейского классического наследия. Композиторы этого поколения, как утверждает Г.Котлова, предпринимают «целенаправленные усилия», чтобы «овладеть конкретным жанровым видом» традиционного *кюя*, стремятся «познать его специфические закономерности, воспринимаемые пока, однако, в качестве закономерностей структурных» [4, с.86]. Среди всех сочинений, написанных в данный период и предназначенных для исполнения симфоническим оркестром заметно превалирование одночастных и сюитных форм над симфонией, как многочастного цикла. Это можно объяснить самой спецификой традиционного *кюя как инструментальной миниатюры с присущей ей монообразностью*<sup>3</sup>.

2 Описывая аналогичный этап в становлении узбекской национальной композиторской школы, исследователь Н.Янов-Яновская определяет его как «преджанровый» [2, С.58-81].

3 Как известно, традиционный инструментальный *кюй* не подразумевает конфликтность тематизма и в

Так, в своей симфонической сюите «Сарыарқа» (1944) Е. Брусиловский использует народный *кюй* «Ақсақ құлан» в качестве тематической основы главной партии в сонатной форме первой части, а «Балбырауын», созданный народным музыкантом Курмангазы, служит композитору интонационным зерном для создания темы скерцо во второй части. Тот же самый кюевый первоисточник лежит в основе финала сонатно-симфонического цикла в Шестой симфонии Брусиловского, названной им в честь автора-кюйши «Курмангазы» (1965). В данной симфонии композитор использует и другие домбровые пьесы выдающегося народного музыканта: «Түрмеден қашқан» – в первой части, «Ақбай» – во второй<sup>4</sup>. В 1958 году Брусиловский использует *первоисточник* «Ақбай» в симфоническом скерцо «Балбырауын», а ранее – в 1936 году – тот же домбровый оригинал звучал в танцевальной сцене его оперы «Ер Тарғын». При этом отметим, что введение *кюя* и его элементов в симфоническую и оперную музыку осуществлялось так же, как и включение образцов других жанров казахского музыкального фольклора<sup>5</sup>.

Интересна «Казахская симфония» композитора В.Великанова (1947), где он использует не только звучание традиционного *кюя* Даулеткерей «Ақбала кыз» в качестве второй темы первой части, но и подчеркивает характерные особенности казахского инструментального искусства: однотембровое двухголосное изложение основной мелодической линии на фоне оstinатных ритмических фигур.

Особой популярностью у композиторов пользовались традиционные кюи, созданные Даулеткереем. В 1958 году в сцене балета «Дорогой дружбы», написанном тремя авторами – Н.Тлендиев, Л.Степанов, Е.Манаев – прозвучал *кюй* Даулеткерей «Қыз-Ақжелен» в оркестровом изложении. Другое известное сочинение того же *кюйши* «Құдаша» ввел в партитуру своего первого струнного квартета композитор К.Мусин. В основу «Танца девушек» из III акта оперы «Абай» (1944) А.Жубанов и Л.Хамиди положили звучание сочинения Даулеткерей «Қос алқа».

В то же время композиторы начинают применять, наряду с цитированием народных музыкальных источников, другие методы. Кюй, например, становится «моделью» или «жанровой формой» для оригинального композиторского опуса. Так, родство с данным жанром на уровне тематизма и строения прослеживается

образном плане развивается в рамках единого программного содержания.

4 В созданной композитором Седьмой симфонии (1969), названной в честь другого известного казахского *кюйши* – Таттимбета, в качестве тематического материала применяется домбровый *кюй* «Косбасар»

5 В крупных музыкально-сценических жанрах отечественных композиторов *кюй* нередко используется и как лейтмотив. Первый яркий пример подобного применения казахских инструментальных пьес – это опера «Қыз Жібек» Е. Брусиловского (1934), в которой звучит народный *кюй*-легенда «Ақсақ құлан». Дом-бровая пьеса выступает также основой в танцевальных сценах опер и балетов – «Тепенкөк» в опере «Қыз Жібек» и «Балбырауын» в опере «Ер Тарғын» Е.Брусиловского (1936); «Мерген», «Қос алқа» в опере «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди (1944). Нередко целые эпизоды и развернутые сцены в операх построены на материале домбровых первоисточников. Примерами подобного рода являются *кюи* «Балбыраун» в опере «Ер Тар-ғын» Е.Брусиловского и «Соқыр Есжан», на основе которого строится масштабная симфоническая картина в опере «Біржан-Сара» М.Тулебаева (1946), а также *кюй*-транскрипция «Дударай» в сцене «Той» в опере Е. Брусиловского «Қыз-Жібек». Народный оригинал «Мерген» использован в опере «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди и в опере «Қыз-Жібек» Е. Брусиловского. В балете М. Сагатова «Алия» (1978), в сцене танца с мечами, также звучит народный «Мерген», ранее композитор создал на основе того же первоисточника симфонический *кюй* с названием «Мерген» (1976).

в композиции А.Жубанова «Би кюй» из цикла «Восемь казахских песен» для фортепиано. Одной из частей квартета Е.Брусиловского с программным названием «Песня о жизни» возникает самостоятельная пьеса «Танец радости», написанная в форме *западноказахстанской домбровой пьесы*. В Трех прелюдиях для фортепиано Г.Жубановой, в поэма-легенде для фортепиано «О домбре» Н.Мендығалиева также воспроизводятся народные кюи.

На следующем этапе развития казахской композиторской школы особенно остро встает проблема симфонизации традиционного *кюя*. Данный период в развитии казахской музыкальной культуры, начавшись со второй половины 1960-х, охватывает последующие десятилетия, включая 90-е годы XX века. Новые тенденции нашли здесь отражение в появлении первых многочастных крупных симфонических полотен, которые отличаются от классических симфоний (типа симфоний венских классиков). Композиторы стали уделять больше внимания к традиционным формам казахской музыки, в частности – народно-профессионального кюя.

Метод цитирования оставался по-прежнему жизненным. Многие композиторы оставляли характер и тематизм народных образцов без изменений, осуществляя при этом большую работу по созданию новой аккордовой фактуры, оригинальных гармонических сочетаний и тональных планов<sup>6</sup>. *Кюй* становится источником тематизма крупных сочинений и применяется в качестве интонационного зерна, тематического импульса для последующего симфонического развития в европейской музыкальной форме. Трехчастная, сонатная форма, форма вариаций, рондо обогащаются структурными закономерностями интонационными особенностями, идущими от казахских *домбровых пьес*. Доказательством служат такие сочинения, как «Көбік шашқан» для хора (1972), Струнный квартет ре минор (1973) и Концерт для виолончели с оркестром (1990) Г.Жубановой; Концертное скерцо для трубы и фортепиано (1966), Концерт для скрипки с оркестром (1985) Е.Рахмадиева<sup>7</sup>.

Примерами могут служить такие композиторские опусы, в названия которых выносятся традиционное определение жанра – кюй: «Кюй» для скрипки с камерным оркестром (1966), «Кюй-поэма» для струнных, фортепиано и ударных (1982) М.Сағатова; «Кюй-толғау», (1987), «Кюй-поэма» (1988) для оркестра народных инструментов Б. Дальденбаева; Кюй для камерного оркестра (1970) К.Кумысбекова; Два кюя (1977), «Сағыныш-кюй» (1978) для оркестра казахских народных инструментов Ж.Турсынбаева.

6 В данный период народные казахские *кюи* используются и в хоровой музыке, примером могут служить сочинения Б.Байкадамова «Акбай», «Шалқыма» (1968), «Келіншек» (1971).

7 Исследователь Н.С.Кетегенова. в монографии [5, Кетегенова Н.С. Композитор Мансур Сағатов. – Алматы: Айкос, 2002. – с.27] подразделяет сочинения композиторов Казахстана, связанные с традиционным инструментальным жанром *кюя* на 2 группы: 1) произведения в которых используются конкретные домбровые пьесы (Г.Жубанова «Праздничный кюй», Е.Рахмадиев «Дайрабай», «Құдаша думан», Б.Джуманиязов «Серпер», Ж.Дастенов «Жігер», Б.Баяхунов «Ысқырма», К.Кумисбеков «Кюй», А.Серкебаев «Шалқыма», М. Мангытаев «Концерт»); 2) оригинальные сочинения казахстанских композиторов, в которых используется *кюевая* форма изложения (Н.Мендығалиев «Легенда о домбре», Б.Баяхунов «Концерт для домбры»).

Своей кульминации и наивысшего выражения **процесс симфонизации кюя** достигает в симфонии Г.Жубановой «Жигер» (1971), в которой домбровые сочинения народного композитора западного Казахстана Даулеткерей становятся не только основой всего тематического развития<sup>8</sup>, но и определяют композиционную логику произведения. Сочинение является примером, в котором «можно проследить, как характерные свойства домбровой музыки все активнее проникают в исторически новые для казахского музыкального искусства инструментально-симфонические формы, открывая путь национальной, самобытной трактовке жанра симфонии», – справедливо отмечает Л.Н.Узких [6, с.104]. Симфония эта строится как «большой кюй», где функцию повторяемого начального раздела *бас буын* выполняет тема традиционного кюя с названием «Жигер»<sup>9</sup>. Другой пример в творчестве Г.Жубановой – Поэма для симфонического оркестра «Ақсақ құлан» (1956), с использованием в качестве лейтмотива одноименного народного кюя. В камерно-инструментальной поэме (1972) композитор обращается к интонациям «Сарыарқа» Курмангазы, мастерски совмещая при этом признаки сонатной формы и фуги.

Важным достижением этого периода стало рождение нового жанра в казахской профессиональной музыке – появление самостоятельной одночастной симфонической композиции с жанровым определением «*симфонический кюй*». Возникновение кюя для оркестра, в творчестве казахских композиторов, можно назвать важным итогом развития казахской композиторской школы. Появление национального симфонического жанра обобщило достижения предшествовавших композиторов в области органичного взаимодействия национального содержания и европейской музыкальной формы.

### Выводы

Основоположником нового жанра по праву считается один из наиболее выдающихся представителей современной казахстанской композиторской школы – Еркегали Рахмадиевич Рахмадиев (1932-2013). Ему принадлежат первые сочинения в жанре симфонического кюя – «Дайрабай» (1961), «Серпер» (1968), «Кұдаша думан» (1973), «Орытпа» (1977). Симфонические кюи Е.Рахмадиева прочно связаны с фольклорными первоисточниками. В «Дайрабае» применяется авторский образец народного музыканта Дайрабая, в симфонической партитуре «Кұдаша думан» сочинение кюйши Даулеткерей «Кұдаша».

8 В 1-й части использован кюй Даулеткерей «Жігер», 2-я часть основана на кюе «Жұмабике», 3-я - «Топан», 4-я – «Салық өлген», 5-я – «Кұдаша».

9 Приведем одну цитату в которой композитор приходит к выводу, что: «ни одна национальная композиторская школа не должна отгораживаться от новых достижений, если она хочет быть на современном уровне музыкально-художественного мышления. Как известно, высшие достижения композиторских школ, время их расцвета определяется органическим единством двух философско-художественных категорий – верности национальным традициям и стремлением воплотить дух современности» [7, Жубанова Г.А. Мир мой – Музыка //Жубанова Г.А. (статьи, очерки, воспоминания). К 80-летию композитора. – Алматы: Аксим, 2008. – с.204].

## Заклучение

Закономерный интерес национальных композиторов к традиционному *кюю* в 1960-1980-е годы открыл следующую фазу в процессе овладения симфоническим методом. Она, по словам Г.К.Котловой, характеризуется «освоением жанра как типа содержания, допускающего различные конструктивные решения» [5, с. 10]<sup>10</sup>. Симфонические *кюи* стали создаваться многими композиторами: Т.Кажгалиев написал *произведение* с названием «Қыз қуу» (1988), Т.Мынбаев в 70-е годы сочинил несколько образцов данного жанра – «Төремұрат», «Қарақожа», «Сары Арқа» (1974-1977). К жанру симфонического *кюя* обратились в те же годы К.Кумысбеков (1967), М.Сагатов – «Мерген» (1976), «Желдірме» (1991), «Бес қыз» (1995) и А.Серкебаев – «Шалқыма» (1974), «Кербез» (1976), «Шертпе күй», 1982), а также Б. Кыдырбек – симфонические *сочинения* «Серіктес», «Балғабек», «Омар сарыны», «Оспан әуендері», «Серік Жаннат» (1977). Интересные симфонические *кюи* были созданы позже такими композиторами, как А.Токсанбаев – «Сергек» (1992), «Кербез» (2008), «Манғыстау» (2011)<sup>11</sup>; А.Стригоцкий – «Ереке» (2008), «Аққу» (2010), «Дала тойы» (2010); С.Абдинуров – «Ордабасы» (2003), «Сақтар» (2007), «Бәйге» (2010), «Әбдінұр» (2011). Показательно, что некоторые композиторы, работающие в этом жанре (М.Сагатов, Т.Кажгалиев, Б.Кыдырбек, С.Абдинуров), уже не обращаются к традиционному *кюю* как к источнику тематизма, а создают свой «авторский» *кюй*, но только не в качестве мастеров-домбристов, а мастеров-знатоков оркестра. Данное качество дает нам основание рассматривать их новые симфонические партитуры как «авторские симфонические *кюи*».

## Список литературы

1. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980 годов в контексте истории казахской музыки и проблемы его периодизации. – Астана: Фолиант, 2001. – 218 с.
2. Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка и XX век: монография. – Ташкент, Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 2007. – 270 с.
3. Аравин П.В. Даулеткерей и казахская музыка XIX века: монография / П.В.Аравин. – Алматы: Онер, 2008. – 239 с.
4. Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана : монография

<sup>10</sup>В данный период процессы взаимодействия казахского *кюя* с формами и жанрами европейского классического искусства стали активнее во многих областях – в частности, в опере (Г.Жубанова, *кюевая* опера «Құрманғазы», 1987) и в области балетного искусства, пережившего свой расцвет в Казахстане в 70-е-80-е годы XX века. Ярким примером такого взаимодействия может служить балет «Ақсақ құлан» А.Серкебаева (1975), в котором народный первоисточник обуславливает как сценарную, так и музыкальную драматургию. *Кюй* «Ақсақ құлан» служит здесь основой портретной характеристики главных действующих лиц и звучит в 14-ти номерах балета из 18-ти. В балете Г.Жубановой «Легенда о белой птице» (1977) состоянем из двух час-тей «Акканат» и «Хиросима», присутствуют два образных мира – музыка созидания и музыка уничтожения. Первая образная сфера выражена композитором в *кюе* «Әсем қоңыр», созданном народным исполнителем Диной Нурпеисовой. Вторая образная сфера – тема скорби – выражена с помощью сочинения «Салық өлген», создателем которого был народный музыкант Даулеткерей. Внимания заслуживают также яркие образцы балетного жанра Т.Мынбаева («Фрески», 1984) и Г.Жубановой («Қарагөз», 1989).

<sup>11</sup> А.Токсанбаев также автор современных *кюев* для камерного оркестра и фортепиано «Жарылқасын» (1985), «Бұраң бел» (2000), "Қазақстан" (2009).

/ Котлова Г.К. – Алматы: Альянс-2, 2004. – 244 с.

5. Кетегенова Н.С. Композитор Мансур Сағатов. – Алматы: Айкос, 2002. – 168 с.

6. Узких Л. Н. Теоретические заметки о симфонии Г. А. Жубановой «Жигер» // Музыказнание. – Алма-Ата: Онер, 1976. Вып.8–9. – С. 104.

7. Жубанова Г.А. Мир мой – Музыка / Г.А.Жубанова (статьи, очерки, воспоминания). К 80-летию композитора. – Алматы: Аксим, 2008. – 262 с.

**Әбдінұров Ә.Қ.**

*Қазақ ұлттық өнер университеті,  
Астана, Қазақстан*

## **Қазақ композиторларының шығармашылығындағы дәстүрлі күй**

**Аңдатпа.** Мақала қазақтың дәстүрлі аспаптық жанры – күйдің ХХ ғасырдағы және қазіргі Қазақстанның кәсіби композиторларының шығармашылығына енгізілуіне арналған. Дәстүрлі күй – қазақтың ауызша және халықтық-кәсіптік аспаптық шығармашылығының ең дамыған жанры. Әдетте, қазақ күйлерінің үлгілері ұзақтығы қысқа, бірақ бейнелі, тақырыптық және техникалық жағынан жоғары дамыған, аспаптық шығарма, міндетті түрде бағдарламалық сипатта болады. Бір жағынан, оркестрлік күй жасау қазақ композиторларының Батыс Еуропа және Ресей музыкалық классикасын меңгеруде жинақтаған бай тәжірибесін көрсетті, бұл композиторлардың шығармашылық дамуы үшін кең таңдауды қамтамасыз етеді және олардың симфониялық жанрларға және оркестрлік музыканы меңгеруге деген қызығушылықтарын көрсетеді. Екінші жағынан, симфониялық күйдің дүниеге келуінде ұлттық композиторлық мектептің шығармашылық кемелдігі көрінді, өйткені бұл жанр ғасырлар бойы қалыптасқан халықтық музыкалық дәстүрге негізделген.

Өткен ғасырдың 60-жылдарында Қазақстан композиторларының шығармашылығында пайда болған симфониялық күй үлкен танымалдылыққа ие болды және басқа да белгілі жанрлармен – симфония, концерт, симфониялық поэма, опера, балет және мүлдем жаңа жанрлармен бірге бүгінгі күнге дейін қолданады. Қазақ кәсіби музыкасындағы жаңа жанрлар (рок-опера, мюзикл, опера-балет, дастан) сияқты симфониялық оркестр үшін пайда болған күй деп аталатын жанр қазақтың халық күйімен тығыз байланысты.

**Кілт сөздер:** күй, күйші, композитор, дәлме-дәл қайталау, аспаптау, симфониялық күй.

**Abdinurov A.K.**

*KazNUA, Astana, Kazakhstan*

## **Traditional kuy in the works of Kazakh composers**

The article is devoted to the implementation of the traditional Kazakh instrumental genre – kuyi in the work of professional composers of Kazakhstan in the twentieth century and today. Traditional kuy is the most developed genre of Kazakh oral folk and folk-professional instrumental creativity. As a rule, samples of Kazakh kuy are short in duration, but highly developed in figurative, thematic and technical terms, an instrumental piece, necessarily of a programmatic nature. On the one hand, the creation of an orchestral kuy reflected the rich experience accumulated by Kazakh composers in mastering Western European and Russian musical classics, which provides a wide choice for the creative development of composers and stimulates their interest in symphonic genres and in mastering orchestral writing. On the

other hand, in the birth of the symphonic kuy, the creative maturity of the national school of composition was manifested, since this genre is based on folk musical traditions rooted for centuries.

The symphonic kuy, having appeared in the works of composers of Kazakhstan in the 60s of the last century, gained great popularity and exists to this day along with other well-known genres - symphony, concert, symphonic poem, opera, ballet and completely new genres for Kazakh professional music such as like rock opera, musical, opera-ballet, dastan. The genre that arose for the symphony orchestra, designated kuy, is closely related to the folk kuyi that exists among the Kazakhs.

**Keywords:** kui, kuishi, composer, citation, orchestration, symphonic kui.

### *References*

Dzhumakova U. R. The work of composers of Kazakhstan 1920-1980 in the context of the history of Kazakh music and the problem of its periodization / U.R.Dzhumakova // Music of Kazakhstan: composer, work and performer. – Astana: Foliot, 2001. – 218 p.

Yanov-Yanovskaya, N. S. Uzbek symphonic music and the 20th century: monograph / N. S. Yanov-Yanovskaya. – Tashkent, Publishing House of Literature and Art named after Gafur Gulyam, 2007. – 270 p.

Aravin P.V. Dauletkerey and Kazakh music of the 19th century: monograph / P.V. Aravin. – Almaty: Oner, 2008. – 239 p.

Kotlova, G.K. Kuy in the system of genres of composer's creativity in Kazakhstan: monograph / G.K. Kotlova. Almaty: Alliance-2, 2004. – 244 p.

Ketegenova N. S. Composer Mansur Sagatov: monograph / N. S. Ketegenova. – Almaty: IQOS, 2002. – 168 p.

Uzkikh L. N. Theoretical notes on G. A. Zhubanova's symphony "Zhiger" / L. N. Uzkikh // Musicology. – Alma-Ata: Oner, 1976. Issue 8–9. – 104 p. .

Zhubanova G. A. My world - Music / G. A. Zhubanova (articles, essays, memories). To the composer's 80th birthday. – Almaty: Aksim, 2008. – 262 p.

### **Сведения об авторе:**

**Абдинуров Алиби Куттымбетович** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры Музыковедение и композиция КазНУИ, Астана, Казахстан.

**Әбдінұров Әліби Құттымбетұлы** – Қазақ ұлттық өнер университеті Музыкатану және композиция кафедрасының доценті, өнертану кандидаты, Астана, Қазақстан.

**Abdinurov Alibi Quttumbetuly** – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Musicology and Composition, KazNUA, Astana, Kazakhstan.

*МРНТИ 18.41.51*

**Останькович М.А.**

*Казахский национальный университет искусств,  
Астана, Казахстан*

*Для корреспонденции: [Marianna\\_1378@mail.ru](mailto:Marianna_1378@mail.ru)*

### **Кюй Курмангазы «Бозқанғыр» в транскрипции для фортепиано композитора Дмитрия Останьковича.**

**Аннотация:** современный композитор Дмитрий Останькович – один из ярких представителей музыкального искусства Казахстана. Педагог, общественный деятель, член Ассоциации Композиторов Казахстана, член союза композиторов Республики Беларусь, Председатель белорусского культурного центра «Радима» АНК г. Астаны, Член Республиканского Совета АНК. Обладатель медалей «Шапағат», «Мәдениет саласының үздігі». Многократный лауреат и дипломант Международных и Республиканских фестивалей и конкурсов композиторов. Автор ряда симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений различных жанров. «Дмитрий Останькович принадлежит к поколению композиторов нового тысячелетия. Его индивидуальный стиль сложился в насыщенной драматическими событиями атмосфере рубежа веков» [1, с.521]. Целью статьи является изучение транскрипции кюя Курмангазы «Бозқанғыр» для фортепиано современного казахстанского композитора Дмитрия Останьковича. «Большую часть в творческом багаже автора занимают музыкальные полотна, пронизанные казахской национальной тематикой, родной и близкой композитору. Концертная пьеса для народного оркестра «Саулетай», цикл пьес для двух кобызов и фортепиано на народные темы «Степные напевы», транскрипция кюя Курмангазы для фортепиано «Бозқанғыр», цикл детских пьес для фортепиано «Кулагер», концертная пьеса для духового оркестра «Наурыз» и многие другие» [2, с.100-101]. Для раскрытия цели используется интегрированный подход, подразумевающий целостный и комплексный анализ произведения. Все эти методы помогают понять особенности кюя Курмангазы, выведенном на новый творческий уровень осмысления. В статье разбираются особенности музыкального языка, фактурные, тематические метроритмические, ладовые преобразования в транскрипции казахстанского композитора Дмитрий Останьковича кюя Курмангазы «Бозқанғыр».

**Ключевые слова:** Курмангазы, кюй Бозқанғыр, транскрипция для фортепиано, композитор Дмитрий Останькович.

#### **Введение**

Курмангазы Сағырбайұлы (Құрманғазы Сағырбайұлы) – выдающийся казахский домбрист и композитор. В его богатом творческом наследии кюи воспевающие жизнь народа, его широкую степную душу. Поэтому и в наши дни музыкант любим и пользуется заслуженным уважением потомков.

Курмангазы Сағырбайұлы сочинил множество стихов и мелодий, которые были по достоинству оценены современниками и последователями. Его кюи посвящены историческим событиям, моментам из собственной жизни, воспоминаниям о матери. Они наполнены любовью к родине и мыслями народа о независимости. Благодаря неповторимым приёмам и авторскому взгляду творения Курмангазы стали неотъемлемой частью культурного наследия страны. Высокая оценка Б.Ж.Турмагамбетовой, кандидата искусствоведения, показывает на источник

необычной строптивости и амбициозности в произведениях Курмангазы: «Мы видим, что высокий дух и мощная сила Курмангазы сочетается с величественными мечтами мастерства и сказительства» [3, с. 259].

В наше время сохранилось около шести десятков пьес Курмангазы Сагырбайулы. Самый известный его кюй, «Сары-Арка», повествует о бесконечных просторах степи Казахстана. Важнейшая заслуга Курмангазы Сагырбаева в том, что он оставил для последующих поколений любителей послушать домбру такие неувядающие музыкальные шедевры как «Ақсақ киік», «Қайран шешем», «Қызыл қайың», «Түрмеден қашқан», «Бұлбұл» и множество других. В них присутствуют не просто конкретные истории о непреходящей любви к матери, к женщине, восторженность силой духа славных защитников родины, но и прекрасная поэзия широкой степи, своеобразной природы и, конечно же, самой натуры казахов. В этом и вся непредвзятость его произведений и одновременно их величие.

Наследие Курмангазы – это неиссякаемый источник, из которого будут черпать вдохновение и эстетически наслаждаться новые и новые поколения истинных ценителей казахской музыки.

### **Методология исследования**

Цель данной работы заключается в изучении фортепианной транскрипции кюя Курмангазы композитора Дмитрия Останьковича для выявления особенного значения данного произведения с точки зрения высокодуховного образца переплетения национального и академического. Для раскрытия цели автор ставит следующие задачи:

- проанализировать произведение, понять драматургию;
- описать выразительные и технические средства;
- выявить формообразующие, фактурные, интонационно-мелодические и тонально-гармонические особенности.

Автор использует интегрированный подход, который объединяет различные методы осмысления целого, что в комплексе раскрывает и подтверждает высокую художественную значимость данного произведения.

### **Обсуждение**

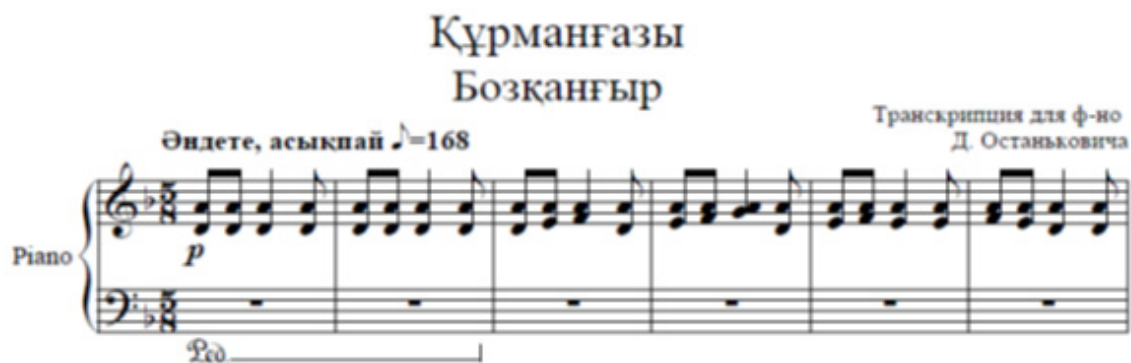
Кюй «Бозқанғыр», созданный выдающимся Курмангазы – одно из гениальных произведения в культурном наследии Казахстана. Дмитрия Останьковича очаровали проникновенные звуки кюя Курмангазы и это стало отправной точкой в создании транскрипции.

«Бозқанғыр» написан в ре эолийском. Задумчивые и спокойные звуки кюя передают размышления творца о смысле бытия. Трогательно-печальная мелодия звучит на фоне оstinатного ля в верхнем голосе. Кюй звучит в метре 5/8, при основной внутренней пульсации 3+2. В начале кюя один такт в размере 2/4. Первые шесть тактов мы слышим бас буын:



Создавая транскрипцию, композитор Дмитрий Останкович постарался максимально сохранить оригинал «Бозқанғыра» Курмангазы. Форма кюя традиционная. Основной лад транскрипции – ре эолийский. Размер 5/8, при основной внутренней пульсации 2+3. Но, несмотря на кажущееся нарушение внутренней пульсации, если мы проанализируем движение мелодии, то заметим, что в мелодической линии сильные и слабые доли совпадают. Таким образом мелодическая линия сохраняется.

Первые шесть тактов звучит оригинальное проведение бас быуна кюя. Двухголосное в правой руке:



В 7 такте в левой руке появляется контрапункт к теме на вытянутых нотах, движущихся поступенно вверх и вниз. В 11 такте мы видим, как тема кюя переходит в левую руку, а в правой руке звучит комплементарный контрапункт к теме:



С 19 такта появляется интересный фактурный элемент – тема дублируется в обеих руках. В левой руке украшающий глубокий скачок на две октавы вниз в басовом регистре:



С 25 такта звучит реприза основной темы:



Самое яркое место кюя – Бірінші саға звучит на *subito forte*. Происходит смена лада, выключение си бемоля. Очень виртуозное и эффектное фактурное решение. По степени технической сложности сравнимо с шедеврами европейской музыки. Аналогичные пианистические приемы мы можем найти в произведениях Ф.Листа:



Далее, с 52 такта меняется фактура. Динамика, разыгравшаяся в саге, приходит к постепенному успокоению через своеобразное техническое решение – параллельные кварты в левой руке на стаккато:



И вновь проводится бас буын:



Появление в правой руке виртуозного движения септолями имитирует манеру игры на казахском деревянном духовом инструменте сыбызгы. Слышны взлетающие вверх, порхающие звуки:



Ближе к заключительным тактам тема кюя в правой руке имитируется в левой руке. Мы слышим канон, который дублируется и постепенно расширяется. Композитор вплетает в фактуру полифонические элементы развития:



Резкое subito piano. Общее успокоение развития: фактурное, динамическое.

Последние два такта можно отметить, как необычное композиторское решение. Большой разрыв между голосами в четыре октавы создает своеобразную регистровую арку – между землей и небом. Таким образом, композитор как бы хотел передать всю широту и свободу мышления великого Курмангазы Сагырбайулы:



Проанализировав транскрипцию кюя «Бозқанғыр» Курмангазы композитора Дмитрия Останьковича, можно отметить следующие важные моменты. Основные

разделы кюя сохранены, но кульминационные разделы увеличены. Материал развивается по своеобразной спирали. Вначале звучит основная тематическая ячейка – бас буын. После каждого развивающего фрагмента вновь звучит основное тематическое зерно – бас буын. Можно говорить также о своеобразном вариационном развитии. Мы наблюдаем картинное чередование разделов. Каждый раз тема проводится в новом варианте. В каждом разделе новые технические приемы. Перед финальным проведением основной темы появляются септолы, которые ярче расцвечивают музыкальное полотно кюя. Фактурно композитор постарался максимально передать посредством фортепиано домбровое звучание. Кульминационный раздел транскрипции совпадает с оригиналом. Звучит до 3-й октавы. Такое применение высоких нот в домбровой музыке – это достижение, новаторство в области кюев Курмангазы.

Композитор Дмитрий Останькович постарался полностью сохранить внутреннюю концепцию драматургии оригинала кюя, но привнести в него свои индивидуализированные черты. И это можно считать большим достижением. Бережно сохраняя оригинал, композитор Дмитрий Останькович создал новое современное произведение.

### **Выводы**

«Концертная инструментальная транскрипция, как музыкальное явление, играет огромную роль в мировом исполнительском искусстве. На протяжении многих столетий перенесение музыкального произведения в другие инструментальные условия является одним из путей выражения собственного видения его смысловой и образной сферы» [5, с.1851]. История существования такого рода преобразования, как мы видим, имеет многовековую историю. Но, тем не менее, распространена она и в творчестве многих современных композиторов. Исходя из всего вышесказанного и проанализированного, можно отметить особенно важные моменты, отличающие и выделяющие данное произведение среди многих других и этим самым подтверждающее важность и необходимость изучения с точки зрения высоко значимого художественного произведения в копилке музыки композиторов Казахстана.

Транскрипция для фортепиано Курмангазы «Бозқанғыр» композитора Дмитрия Останьковича является одним из ярких и высокохудожественных примеров в области данного жанра.

### **Заключение**

«Проблема этнической идентификации – одна из важнейших проблем социально-культурного развития Республики Казахстан в условиях ее государственного суверенитета, поскольку подлинная и полноценная государственная самостоятельность возможна не только с точки зрения экономической и политической независимости, но, прежде всего, как самобытность и уникальность духовной культуры» [6, с.4]. Казахское музыковедение имеет крепкие исторические традиции.

Известные ученые в области музыкального искусства ведут постоянную активную работу в русле изучения истоков казахской музыки, творчества казахских композиторов различных эпох. Уделяется внимание и современным композиторам, но, на мой взгляд, не достаточное для полного представления и понимания важности их значения в развитие культуры Казахстана. Мало монографических исследований, включающих анализ новых произведений авторов, которые в настоящее время составляют фундамент композиторской школы республики. В связи с этим необходимо уделять особое внимание подобного рода материалам об открытии новых имен, а также изучению творчества современных композиторов Казахстана.

#### Список литературы:

1. Бодарева Г.В. Дмитрий Останькович /Г.В.Боларева Текст: непосредственный // Статья в сборнике «Қазақстан композиторлары» – «Композиторы Казахстана» // Творческие портреты (на казахском и русском языках). Сост. Кетегенова Н., Нусупова А., Том второй. – Алматы: АО «Алматы-Болашак», 2017. – С.521-529.
2. Останькович М.А. «Қансонар» кюй для камерного оркестра Дмитрия Останьковича // М.А.Останькович. Текст: непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование. Сборник научных статей. Выпуск 11, Челябинск 2022. –С.100-104.
3. Тұрмағамбетова Б. Қазақтың кәсіби композиторлар туындыларындағы Құрманғазы күйлері мен оның бейнесі // Құрманғазы. «Ұлы дала тұлғалары» сериясы. Құрастырғандар: Жұбанов А.Қ., Күзембай С.Ә., Сахарбаева К.С.– Алматы: Әдебиет әлемі, 2014. – 306 б.
4. Кетегенова Н.С. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. (К 70-летию Союза композиторов Казахстана). – Алматы: Алатау, 2009. – 560 с.
5. Миронов Б.Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений. Вопросы теории и практики / Б.Б.Миронов. – Текст: непосредственный // Молодой ученый. – 2015. – №11(91). – С.1851-1854. – URL: <https://moluch.ru/archive/91/19274/> (дата обращения: 05.12.2023).
6. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. Монография. – Изд. 2-ое. – Астана: Баспа-АС, 2011. – 284 с.

*Останькович М.А.*

*Қазақ ұлттық өнер университеті,  
Астана, Қазақстан.*

#### **Композитор Дмитрий Останьковичтің авторлығындағы Құрманғазының фортепианоға арналған «Бозқаңғыр» күйінің транскрипциясы**

**Аңдатпа:** қазіргі композитор Дмитрий Останькович – Қазақстанның музыкалық өнерінің жарқын өкілдерінің бірі. Педагог, қоғам қайраткері, Қазақстан композиторлары қауымдастығының мүшесі, Беларусь Республикасы Композиторлар одағының мүшесі, Астана қ. ҚХА «Радима» беларусь мәдени орталығының төрағасы, ҚХА республикалық кеңесінің мүшесі. «Шапағат», «Мәдениет саласының үздігі» медальдарының иегері. Халықаралық және республикалық фестивальдар мен композиторлар конкурстарының

бірнеше мәрте лауреаты және дипломанты. Әр түрлі жанрдағы бірқатар симфониялық, камералық-аспаптық және вокалдық шығармалардың авторы. «Дмитрий Останькович жаңа мыңжылдық композиторлар буынына жатады. Оның жеке стилі ғасыр басындағы драмалық оқиғаларға толы атмосферада қалыптасты» [1, 521]. «Автордың шығармашылық қоржынының басым бөлігін композиторға жақын әрі жақын Қазақ ұлттық тақырыбына толы музыкалық картиналар алып жатыр. «Сәулетай» халық оркестріне арналған концерттік пьеса, «Дала әуендері» халық тақырыптарына арналған екі қобыз және фортепианоға арналған пьесалар циклі, «Бозқанғыр» фортепианосына арналған Құрманғазы күйінің транскрипциясы, «Күлагер» фортепианосына арналған балалар пьесалары циклі, «Наурыз» үрмелі оркестріне арналған концерттік пьеса және тағы басқалар» [2, 100-101]. Мақаланың мақсаты – Құрманғазының фортепианоға арналған «Бозқанғыр» күйінің транскрипциясын зерттеу. Жұмыста тұтас және жан-жақты талдауды көздейтін кешенді тәсіл қолданылады. Бұл әдістердің барлығы жаңа шығармашылық деңгейге дейін көтерілген Құрманғазы күйлерінің ерекшеліктерін түсінуге көмектеседі. Мақалада қазақстандық композитор Дмитрий Останьковичтің транскрипциясындағы музыкалық тілдің ерекшеліктері, құрылымы, тақырыптық метроритмикалық, модальдық түрленулері қарастырылады.

**Түйін сөздер:** Құрманғазы, Бозқанғыр күйі, фортепианоға арналған транскрипция, композитор Дмитрий Останькович.

**Ostankovich M.A.**

Kazakh National University of Arts,  
Astana, Kazakhstan

### **Kuy Kurmangazy “Bozkangyr” for the piano in transcription by composer Dmitry Ostankovich.**

**Abstract:** A modern composer Dmitry Ostankovich is one of the brightest representatives of Kazakhstani music world. Educator, public figure, member of the Association of Composers of Kazakhstan, member of the Union of Composers of the Republic of Belarus, Chairman of the Belarussian cultural center “Radima” of the ANC of Astana, Member of the Republican Council of the ANC. Winner of the medals “Shapagat”, “Madeniet salasynyn Uzdigi”. Multiple laureate and diploma winner of International and Republican festivals and competitions of composers. He created a number of symphonic, chamber instrumental and vocal works of various genres. “Dmitry Ostankovich belongs to the generation of composers of the new millennium. His individual style developed in the atmosphere of the turn of the century, rich in dramatic events” [1, p.521]. The purpose of the article is to study the transcription of Kurmangazy’s kui “Bozkangyr” for piano by modern Kazakh composer Dmitry Ostankovich. “Most of the author’s creative works are devoted to musical canvases imbued with Kazakh national themes, native and close to the composer. There are concert piece for the folk orchestra “Sauletai”, a cycle of pieces for two kobyz and piano on folk themes “Steppe Tunes”, transcription of Kurmangazy’s kyui for piano “Bozkangyr”, a cycle of children’s pieces for piano “Kulager”, concert piece for brass band “Nauryz” and many others” [2, pp. 100-101]. To reveal the goal, an integrated approach is used, implying a holistic and comprehensive analysis of the work. All these methods help to understand the features of Kurmangazy’s kuy,

which has been brought to a new creative level of comprehension. The article examines the features of the musical language, texture, thematic metro-rhythmic, modal transformations in the transcription of the Kazakh composer Dmitry Ostankovich kuy Kurmangazy “Bozgangyr”.

**Keywords:** Kurmangazy, kui Bozgangyr, transcription for piano, composer Dmitry Ostankovich.

### References

1. Bodareva, G. V. Dmitry Ostankovich /G.V. Bolareva Text: direct // Article in the collection “Kazakhstan composer lars” – “Composers of Kazakhstan” // Creative portraits (in Kazakh and Russian).Comp. Ketegenova N., Nusupova A., Volume two. – Almaty: Almaty-Bolashak JSC, 2017– pp.521-529.
- 2.Ostankovich M.A. “Kansonar” kui for Dmitry Ostankovich chamber orchestra// M.A. Ostankovich Text: direct // The world of culture: art, science, education. Collection of scientific articles. Issue 11, Chelyabinsk 2022. pp.100-104.
- 3.Turmagambetova B. Kazaktyn kasibi compositorlar tuyndylaryndagi Kurmangazy kuyleri men onyn beynesi // Qurmangazy. «Uly dala tulgalary» seriasy. Kurastyrgandar: Zhubanov A.K., Kuzembai S.A., Saharbayeva K.S. – Almaty: Adebiet alemi, 2014. – 306 b.
- 4.Ketegenova N.S. Creative portraits of composers of Kazakhstan. Essays. (For the 70th anniversary of the Union of Composers of Kazakhstan). – Almaty: Alatau, 2009. – 560 c.
- 5.Mironov, B. B. The art of transcription of musical works. Questions of theory and practice / B.B.Mironov. – Text: direct // Young scientist. – 2015. – №11(91). – Pp. 1851-1854. – URL: <https://moluch.ru/archive/91/19274/> / (date of reference: 05.12.2023).
- 6.Ayazbekova S.S. The picture of the world of ethnos: Korkut-ata and the philosophy of Kazakh music. Monograph. – 2nd edition. – Astana: Baspa-AC, 2011. – 284 p.

### Сведения об авторе:

**Останькович Марианна Александровна** – композитор, музыковед, член Международного Союза Композиторов XXI век, член Ассоциации Композиторов Казахстана, преподаватель Казахского национального университета искусств.

### Information about the authors:

**Marianna Ostankovich** is a composer, musicologist, member of the International Union of Composers of the XXI Century, member of the Association of Composers of Kazakhstan, lecturer at the Kazakh National University of Arts.

ХҒТАМР 18.41.51

*Абдолла Г.**Қазақ ұлттық өнер университеті, Астана, Қазақстан**E-mail: rauan-nurlan@mail.ru*

### **Қытайдағы кәсіби қазақ музыкасы: Хамит Ысқақтың әншілігі және орындаушылық ерекшелігі**

*Аңдатпа.* Шетелдерде тұратын қазақтардың өнерін кешенді ғылыми зерттеуге айналдыру маңызды, өзекті. Себебі осы кезге дейін қазақ шоғырланған аймақтардағы әндердің мәтіндері Қазақстандағы басылымдарда жарық көрсе де, шетелдердегі кәсіби атақты әншілері туралы ғылыми зерттеулер жоқ деуге болады. Сондықтан ұсынылып отырған бұл мақала сол олқылықтың орнын толтыру үшін алғашқы қадам ретінде жазылды.

Ұсынылып отырған мақала Қытайдағы атақты қазақ әншісі, генерал-майор атағын алған Хамит Әбілқасымұлы Ысқақтың өмірін, өнері мен дауыс ерекшелігін таныту мақсатын көздейді. Әншінің репертуарында қазақтың халық әні өте көп. Фольклорлық әндер болса да, авторлық әндер болса да, тіпті, қай тілде орындаса да, әншілердің шығармашылығы, орындау ерекшеліктері ғылыми зерттеулердің нысаны болуы тиіс.

Шетелдегі атақты қазақ әншілерді таныту және олардың орындау ерекшелігін зерттеу – болашақтағы үлкен жұмыстың басы.

**Кілт сөздер:** ән, әнші, фольклор, дауыс, тенор.

### **Кіріспе**

Кеңес Одағы құлдыраған кезеңде Қазақстаннан тыс жерлерде 5 миллиондай қазақ тұрған. Қазіргі таңда, ресми мәліметтер бойынша, шетелде әлемнің 40-қа жуық мемлекетінде 3 миллионнан астам қазақ бар. Кейбір бейресми сарапшылық мәліметтер бойынша, шетел қазақтарының саны 6,5 миллионнан астам болуы мүмкін. 2020 жылғы ресми деректерге сәйкес айтсақ, Қытай Халық Республикасында 1,56 миллион, ал Моңғолияда 120 мыңнан астам этникалық қазақ бар. Қытай мен Моңғолияда тұрып жатқан аймақта қазақтар бабалардың мекен еткен туған топырағында болғандықтан, салт-дәстүр, рухани мұраның құнарын сақтаған [1]. Негізі, Қазақстанмен шекаралас Қытай мен Моңғолиядағы қазақтар автохтондар тобын құрайды, яғни олар – өздерінің атақонысында отырғандар.

Сондықтан оларда салт-дәстүр, рухани мұралар жақсы сақталған. Сол сияқты халықтық өнердің сақталуында да қандастар арасында ыждағаттылық бар. Оларды халық арасынан жинап, жариялау ісі қолға алынғалы да біраз болды. Атап айтқанда, «Бабалар сөзінің» 79-томы «Моңғолиядағы қазақ фольклорына» арналды [2]. Бірақ бұл томда халық әндері қамтылмаған. Ал осы жүз томдықтың екі томы, нақты айтқанда, 99 және 100-томдары қазақтың халық ән-өлеңдеріне арналған. Жүзінші томды дайындауда Қазақстанда орындалатын қазақ халық әндерімен бірге Қытай мен Моңғолиядағы қандастар арасында сақталған шығармаларды да енгізген [3].

Бұл ән мәтіндері басшылыққа алынған жинақтардың атауымен топтастырылып ұсынылған. Мәселен, «Синьцзян қазақтарының халық әндері» [4], «Моңғо-

лия қазақтарының әндері» [5], «Алтай–Тарбағатай өңірінің халық әндері» [6], «Алтай-Тарбағатай өңірінің халық әндері» [7], «Қоңыр әуен» [8].

Қытайдағы қазақ әндерінің дені, атап айтқанда, Ә.Бафинаның жинағынан басқалары, «Шыңжаң қазақтарының рухани мәдениет үлгілері» топтамаларында жарық көрген. Негізінен, басшылыққа алынғаны да осы басылым. Бұл жинақтарда тек әндердің мәтіндері жарияланғаны түсінікті. Сонымен бірге М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының ұйымдастыруымен жүзеге асқан «Шетелдегі қазақтардың әдебиеті мен өнері» жобасы арқасында қазақ музыкатанушылары шекаралас елдердегі қандастардың ортасында болып, материалдар жинады, біраз дүниені таспаларға жазып та алды. Сол ғылыми іссапардың нәтижесі ретінде «Шетел қазақтарының өнері: музыка мәдениеті» атты ұжымдық монография жарық көрді [9]. Музыкатанушылардың Ресейде, Моңғолияда, Қытайда, Өзбекстанда болғанын осы еңбектен байқауға болады.

Қытайдағы қазақтардың өнері бойынша “Фольклорно-обрядовые песни казахов СУАР” (Касимова З.М.), “Қытай қазақтарының аспаптық музыкасы” (Қазтуғанова А.) атты тараулар жазылған. Аспаптық музыка дегенде, дәстүрлі күй өнері бойынша жазылған.

Қытайдағы қазақтардың өнері бойынша жеке зерттеу ретінде белгілі әнші Гүлзира Бөкейханқызының күйші Қ.Медетовтың 100 жылдығына арналған халықаралық конференциясына дайындаған «Қытайдағы Алтай қазақтарының кәсіби ән өнері» атты зерттеуі бар. Бұл зерттеуде автор Сұлубай Сапыұлы (1907-1944), “Ой, Ғайша” әнінің авторы – Бүркітбай Тұяқбайұлы (1906-1944) туралы және Жұмахан Сауырбайұлы (1920-?)”Қазына” әні бойынша зерттепті [10, 231-239].

Ал біздің ұсынып отырған мақаламыз Қытай мемлекетінде өмір сүрген, өнерімен танымал болған қандас әншінің өмір жолын таныстырып, өнерін танытуға арналады.

### *Зерттеу әдістемесі*

Салыстыру, талдау әдістері басшылыққа алынды.

### **Талқылау**

XX ғасырдың елуінші жылдары Қытайдағы қазақтардың арасынан шыққан ән патшасы, әннің шолпаны, балтандай өнер шебері, жауынгер-әнші, Қытай Халық Республикасының 1-дәрежелі еңбек сіңірген халық артисі, Армияда әдебиет-өнер бойынша генерал-майор жоғары дәрежесіне ие болған – Хамит Әбілқасымұлы Ысқақ.

Хамит Әбілқасымұлы Ысқақ 1940 жылы Қытай Халық Республикасындағы Тарбағатай аймағында Қарыңгүрдің сағасында, Құлыстайдың жағасында ән-күйқұмар отбасында дүниеге келген. Ол алғашында орыс мектебінде, кейін татар мектебінде оқыған. Одан соң Шәуешек гимназиясында жалғастырып, қазір 2-орта мектеп деп аталатын білім ордасында оқуын тамамдаған.

Қытай Халық Республикасындағы Шинжиан өлкесінде атам заманнан бері

мекендеп келе жатқан 13 ұлттың бірі – қазақ ұлты. Өткен ғасырдың 50- жылдарында Қытайда тұратын қазақтардың әдебиеті мен өнері, бұрын-соңды болмаған тың биікке көтерілді. Білімдіде білікті, өреліде қабілетті әдебиет пен өнер шеберлері шықты. «Елу жылда ел жаңа» демекші, Қытайда, соның ішінде қазақтардың өрелі өнері дами түсті. Сол кезде топ жарғандарының бірі де, бірегейі де ән өнерін өзіне серік еткен, арындаған әуенімен сан жүректі тебіrentкен тенор дауысты әйгілі әнші, сахнагер, кең даланың құшағына лайық кең диапазонды, Ысқақұлы үні балтаңдай өнер шебері Хамит Ысқақұлы жұлдыздай жарқырап шыға келді. Жұрт «Қазақтың ән патшасы» деп, Хамит Ысқақұлымен мақтанатын.

2004 жылы Іле Қазақ автономиялы облысына 50 жыл толуына байланысты «Шыңжаң жастар-өрендер» баспасынан шыққан Бақытжан Біләлұлының «Жуңгуо қазақ мамандары» атты кітабының 421-бетінде: «Ән патшасы атанған Хамит Ысқақтың отанға, халқына сіңірген ерен еңбегін, дарынын Қытай мемлекеті жоғары бағалап, оған биік мәртебелі жоғары атақ берді. 1993 жылы мемлекеттік кеңес пен орталық әскери істер комитеті «Ерен еңбек сіңірген өнер иесі» деген даңқ куәлігін берді. Сонымен бірге «Өнердің генерал-майоры» атағын әрі мемлекеттік «1-дәрежелі артист» деген кәсіптік атағын береді. Сондай-ақ ақиық әншіміз ерекше ұсыныспен төрткүл дүниежүзін аралап, Вьетнам, Пәкістан, Марокко, Тунис, Йордания, Франция, Германия, Венгрия, Швейцария, Түркия, Ресей, Орта Азия, жалпы айтқанда, 30-дан аса елде өнер сапарында болған және 1992 жылы Түркия елінің 10 рет «Каратал» халықаралық өнер мерекесіне қатысқан сапарында оған бірінші дәрежелі сый-құрмет атағын, сондай-ақ «Тамылжыған тенордың талғар шыңы» деген құрметті атақ-даңқ берілген. Осылайша Хамиттің керемет қайталанбас дауысын шетелдіктер де жоғары бағалады. Ұлттық әншілік өнеріміз бен салт-дәстүріміздің байлығын Хамит Ысқақ шырқаған әуенімен паш етіп, «Ән шахы» деген атағымен елімізге, туған халқына даңқ әперді», – делінген [11, 421-бет].

Ән мен әуенге шекара бөгет болмайтыны, қай елде жүрсе де, тыңдармандарын таңғалдырған шын өнерпаздың бағаланатынына осылайша көз жетеді.

Осындай ішкі-сыртқы жақсы жағдайлар Хамит өнерінің топшысын бекітіп, шалғысын шыңдай түсті. Ол шапқан сайын үдейтін сайгүлік тәрізді, шырқаған сайын биікке шығандап отырды. 1973 жылдан 1987 жылға дейін бүкіл Армия көлемінде өткізілген әдебиет, көркемөнер байқауында ол жеті рет ең таңдаулы сыйлыққа ие болып, бас бәйгені еншіледі. Хамит Әбілқасымұлының өнер көшінде қазірге дейін радио, телевизияда таспаланған 200-ден астам әні мен бейнебаяндары сақталған. Бес ән таспасын шығарды. 300-ден артық халық әнін оркестрге ыңғайлап өңдетті.

Хамит Ысқақ өзінің ән өнерін тек ұлттық мемлекеттік өремен ғана шектеген жоқ, ол дүниежүзі елдерінің озық ән айту өнерін игеруге қарай бет алып, сол өнерінің биік шыңынан көрінуге құлаш сермеді.

Ақын, диктор, сазгер Серік Әбілұлының 2000 жыл 1 қыркүйекте «Шинжиан халық баспасынан» шыққан «Шолпан» атты кітабының 12-бетінде, Хамит Әбілқасымұлының әншілік өнері, шынында, өзгеше бір орындаушылық шеберлікпен және

ерекше табиғи да көркем сахналық көрініспен ұштасып, даралық танытып тұрады. Мәселен, ән айтып тұрғандағы бет-бейнесінің өзінен үлкен бір құбылысты байқауға болады. Ол мейлі халық әнін, мейлі қазіргі авторлық әндерді орындасын, туындының тұлғасымен, құрылысымен бірге құбылып, табиғатымен табысып кетеді. Әнді еркін де ерке әуенімен әуелетіп салғанда, әннің типтік бояу мәнерін тауып және оны өзіндік сахналық мимикасымен қауыштырып, қасиеттендіріп, құлақ құрышыңды қандырып жібереді» [12, 12-бет], – деп, кәсіби тұрғыда жоғары бағалаған.

Хамит Ысқақ 1989 жылы бұрынғы Кеңестер Одағы кезінде Қазақстан Республикасына сапарлай келгенде, «Күншығыс көршілес миллиардтар елінен Әміре Қашаубаев келді», – деп, қалың қазақ шынайы көңілдерімен ерекше қошемет көрсетті. Сол сапарында Қазақстанның әйгілі ақыны Қадыр Мырзалиев өзінің «Атамекен» әнін Хамиттің тамылжыта орындауын тындап, ерекше ризашылығын білдірді.

Адамға осындай шексіз дауыс, тасқындаған күш-жігер, әншілік дара дарын сыйлаған табиғаттың құдіреті шексіз. Ән – халықтың рухани өмірінің айнасы. Қазақтың кәсіби музыка мәдениеті халық әндері мен әншілік өнердің терең тамырынан тарағаны хақ.

Орындаушылықтың ғажайып шыңына жеткен нағыз тенор майталман әнші Хамит Әбілқасымұлының репертуарын үшке бөліп қарастыруға болады: 1) кең тынысты дәстүрлі қазақ халық әндері, 2) қазақ халық композиторларының шығармалары; 3) әлемге әйгілі классикалық туындылар.

Оның ән қоржынында 200-ге жуық ән болды. Хамит Ысқақтың әншілік дәстүріне тән ерекшелік, негізінен, нәзік иірімді астарында терең ойлы ұлттық нақыш тұнып тұрады. Оның орындауында халық әндері: «Ғайни», «Ахау, керім», «Бес қарагер», «Еркем-ай», «Баянауыл», «Бипыл», «Ақ бақай», авторлық әндерден: Бәдет Ахметжанұлының әні «Тарбағатай», Жақсылық Самитұлының «Туған жер» әні, Ақан серінің «Қара торғай», Әсет Найманбайұлының, Біржан салдың әндерін тамылжыта орындаған.

Әр әншінің табиғатына бейім өзіндік орындаушылық ерекшелігі болады.

Әнші үшін әншілік дауыс – музыкалық аспап. Әншілік дауыс – жанды аспап, ағзаның барлық жасушаларына тікелей байланысты қызмет атқарады. Ән дыбыстары көзбен көріп, қолмен ұстауға келмейтін нәзік те тылсым құбылыс. Әншілік дауыс бірнеше түрге бөлінеді. Хамит Ысқақтың дауысы – тенор дауыс. Тенор – ерлердің ең жоғары вокалдық ауқымды регистрде айтылатын дауысы. Хамит Ысқақтың дауысы лирикалық тенорға бейімдеу, жеңіл, нәзік, нақышты бояуларға бай және күш-қуат жағынан басым әрі ірі айтылады. Мысалы, Хамит Ысқақ халық әні «Ғайниды» шырқағанда, әнде қалықтап жоғарыға самғайтын бұрылыстары әншілік тенор дыбысына тән жоғары дауыс техникасындағы күшті дыбыс атакасы сияқты керемет жоғары дауыстағы күрделі бұрмалары мен иірімдерінің техникасын барынша еркін көрсете білді. Бұл жерде әр әншінің дауыс физиологиясындағы өзгерістер дауыс техникасының еркін қалыптасуына тікелей байланысты болады. Жоғары дауысты әншілердің көмейі кіші, қалқан шеміршегі дөңес, тыныс жолы, жүзік шеміршегі және дауыс пернелері қысқа

жіңішке, нәзік болып келеді. Сондай-ақ дыбыс желбезегі дыбыс шығарған кезде дыбыс шымылдығы жартылай ашылып, ауаның алмасуына ешқандай кедергі жасамайды. Терең тыныс алғанда, дыбыс шымылдығы толық ашылады. Дыбыс шығару барысында екі желбезек өзара жанасып әрі тартылып, дыбыс желбезегін жабады. Өйткені ауа ағынының соққысы дыбыс желбезегінің тербелісін қозғап, дыбысты тиянақты шығарады. Жалпы, дыбыстың қатаң, ұяңдығы ауа қысымының күшті-әлсіздігіне, дыбыс желбезегінің тербелу шегімен тікелей байланысты. Тыныс алу күші барынша үлкен болғанда, дыбыс желбезегінің тербеліс шегі үлкен болып, дыбыс та соған ілесіп кеңейеді. Әншінің дауыс сапасы, қуаты, дыбыс үндестігі, ырғақ, екпін, дикция, тұрақтылығы мен тембрлік көркемділігі аса маңызды.

Алайда ән қаншалықты ғажап болғанымен, оның тағдыры орындаушыға тәуелді. Өйткені әнді көркемдеп өндеп, дүниеге әкелетін адам әнші болғандықтан, шығарманың жақсы не жаман шығуы орындаушының шеберлігіне тікелей байланысты. Мысалы, халық әні «Ғайниды» Қазақстанда көптеген дәстүрлі әншілер домбырамен орындаған. Атап айтсақ, аты аңызға айналған дара талант Жәнібек Кәрменов, Қазақстанға еңбек сіңірген өнер қайраткерлері Ардақ Исатаева, Елдос Жақсылықов қатарлы белгілі әншілер тамыжыта орындаған. Дәстүрлі әндер аймақтық мектептерге бөлінгенімен, негізгі сарыны жалпы қазақы әнге ортақ әуенмен құралады. Кейбір халық әндеріміз әуен жағынан «Бельканто» стилімен орындалады. «Бельканто» дегеніміз сұлу дауыс деген мағынаны білдіреді. Мысалы, «Ғайни» әнін дәстүрлі әншілерміз домбырамен орындағанда, осы «Бельканто» дауыстың сұлулығымен, бояуының қоюлығы барлық регистрдегі дауыстың біркелкілігі және дыбыстан дыбысқа жеңіл өтуі, дыбыстың көркемділігі, керек жерінде әнді жай, кейде созып, кейде қатаң, кейде ұяң етіп, кейде қысқа қайырып, кейде жылдамдатып, нақышына келтіріп, шырқай білудің өзі асқан шеберлік. Сондай-ақ дәстүрлі әндер кең диапазонды, күрделі ырғақ иірімдерімен ерекшеленеді.

Хамит Ысқақтың шығармашылық бағыты, ұлттық музыка тілін өзіндік стилімен, әрине, халықтық ән өнерімен классикалық ән өнерін ұштастырып, әнді ерекше құлпыртып жіберетін қасиетінде. Мысалы, Хамиттің орындауындағы халық әндері: «Ғайни», «Ахау, керім», «Еркем-ай», «Бипыл», «Ақбақай», «Дудар-ай», Әсеттің әндері, Біржан сал әндері, Ақан серінің «Қара торғай» қатарлы әндерді орындағанда, дауыс бітімі, әрбір әнде дыбысы таза, нақты дұрыс қойылған, дауысының орны өте биік, әнге жасанды иірім қоспайды. Өз табиғатына ерік береді. Сөзі ұғынықты, тілі жатық, көңілге қонымды. Жанрлық сипаты жағынан, әрине, қазақтың ұлттық ән өнерін сыр-сипатын бұзбай, терең, табиғи бояуын сақтай отырып, сол арқылы қазақ халқының салт-дәстүрін, әдет-ғұрпын, тарихы мен өмірін, тұрмыс-тіршілігін өскелең ұрпаққа үлгі болатындай мұра етіп қалдырды. Хамиттің дауысы да «Бельканто» – сұлу дауысқа жатады. Тенор әншілері жоғары ноталарды, яғни бірінші октаваның фа, фадиез, соль, соль диез секілді жоғары ноталарды академиялық техникамен қалқалап алады. Қазақтың халық әні «Ғайниды» орындағанда, «Ғайни-ау» деп басталатын дыбысының шырқау шегі нота бойынша екінші октаваның ең жоғары дыбысына сәйкес келеді. Дыбыстың биіктігі, күші

және обертоңдар құрамы әнші дауысының негізгі бояуын түзейді. Дыбыстың әсем бояуын қалыптастыратын оның құрамындағы дірілі (вибрато), егер дауыс құрамында діріл болмаса, дауыс бояуы әрсіз әрі тартымсыз болып, құлаққа жағымсыз естіледі. Бұндағы қасиет әнші дауысының бояуында, әсіресе, жоғары ноталарды алғанда, асқан шеберлікпен әнді тұтастай дауыс бояуының көркемдігімен, керемет толық диапазонды дауыспен орындап шығуға тура келеді. Шынымен де, бұл шеберлік пен көркемдік кез келген әншінің қолынан келе бермейді. Хамит Ысқақтың дауыс бітім-беті, әрбір дыбысы таза нақты дұрыс қойылған, дауысы өте биік, сұлу, сөзі ұғынықты, тілі жатық, әнді көңілге қонымды етіп орындады.

Мысалы; Бәдет Ахметжанұлының «Тарбағатай» деген әнін Қытайда жоғары дауысты әншілер әркім өз әлінше түрлендіріп орындайды. Кейбір әншілер бұл әнді қоңырлатып, кей әншілер асқақтатып, кейбір сапроно дауысты әйел әншілер де орындап жүрді. Бірақ та Хамит Ысқақтың орындау мәнері халықтың құлағында ерекше әрі тартымды әсерімен қалып қойды. Оның дыбысы жеңіл әрі өткір, бірнеше фразаны қосып орындағанда, тыныс алғаны білінбейді. Әннің небір классикалық күрделі де қиын тұстарына келгенде, қиналмай өтуі, әнге сән беріп, құйқылжыта әуелетуі, бет әлпеті мен көз жанарының оттай жанып, ойнақ салып, әннің тез өзгеріп, тым жоғары өте биікке өрлеген тұстарында да дауыс ырғағын құбылтып жіберетіндігі – оның икемділігі мен дауыс техникасын шебер меңгергендігінің айнасы.

Хамит Ысқақ өзінің биік өрелі ән өнерін ізгі мақсатқа, халқына қалтқысыз қызмет етуге, жарқын болашаққа бағыштаған. Соның өзінде ойшыл өнерпаз өзін қоршаған өмірдің әсемдік сырларына үңіліп, одан нәр, ләззат алады, сол өмірге өзінің әсемдік үлесін қоса да білді. Хамит Ысқақ талай талантты әншілерді тәрбиелеп, жарыққа шығарған аяулы ұстаз. Атап айтқанда, мемлекеттік 1-дәрежелі майор әнші Дәлелқан Әділбекұлы, мемлекеттік 1-дәрежелі әнші Тоқан Сымағұлұлы, мемлекеттік 2-дәрежелі әнші Тілебалды Абділбекұлы, мемлекеттік 2-дәрежелі әнші Болатбек Құлжабекұлы және Ерғали Зақанұлы қатарлы әншілер бүгінгі күндері салиқалы сахналарда ән өнеріміздің бағын жандырып, абыройын асқақтатып келеді.

Хамит Ысқақтың өмірі, еңбегі құдіретті әншілік өнерінің арқасында дүниежүзіне танылды. Ол – қазақ деген халықтың салт-дәстүрі мен өнерін насихаттауға бүкіл ғұмырын сарп еткен ұлы тұлға.

### **Нәтиже**

Хамит Ысқақтың өмірбаяндық мәліметтерін бірізге түсіру қажеттігі байқалды. Осы кезге дейін кейбір сайттарда, мәселен, «Qamshy» [16] әншінің туған жылын 1939 жыл деп көрсетіпті. Болашақта әншінің репертуары, дауыс және орындаушылық ерекшеліктері кең тұрғыда зерттелуі қажет.

### **Қорытынды**

Хамит Ысқақтың өмірі мен әншілік өнерін, ұлт мәдениетін сақтауда сіңірген еңбегі қазақ өнерінің тарихында лайықты бағасын алуы керек. Оның орындауындағы әндердің сапалы жазбалары көрші мемлекеттің ән қорынан жазылып алынып, зерттеулерге қосу қажет. Тек халық әндері ғана емес, сонымен

бірге оның репертуары толық зерттеу нысанасына алынуы тиіс.

Тек Хамит Ысқақ қана емес, шетелдегі қазақтардың өнері мен әндерін зерттеу жобаларын қолға алғанда, кәсіби әншілік орындаушылық та назардан тыс қалмауы тиіс. Жалпы, Тарбағатай, Алтай, Іле өлкесіндегі кәсіби өнерді арнайы зерттеу жобасына айналдыратын уақыт келді.

**Пайдаланылған әдебиеттер:**

1. «Отандастар» қоры ұсынған мәліметтер автордың жеке архивінде сақтаулы.
2. Бабалар сөзі: Жүзтомдық. Моңғолиядағы қазақ фольклоры. –Астана: Фолиант, Т.79.
3. Бабалар сөзі: Жүзтомдық. – Астана: Фолиант, 2013. Т.100: Ән-өлеңдер. 440 б.
4. Синьцзян қазақтарының халық әндері // Ә.Бафини. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы, 1959. – 52 б.
5. Моңғолия қазақтарының әндері // Құрастырған: Қабыкей Ақмерұлы. –Өлгий, 1983. – 335 б.
6. Алтай –Тарбағатай өңірінің халық әндері Құрастырушы: Долда Кенешұлы. – Алматы: Атамұра, 2008. – 288 б.
7. Алтай-Тарбағатай өңірінің халық әндері /Құрастырғандар: Долда Кенешұлы, Біләл Ысқақұлы. – Алматы: Атамұра, 2009. – 360 б.
8. Қоңыр әуен // Құрастырушылар: Ахметбек Әнуарбекұлы, Нұртай Қиясбекұлы, Уахап Ахметұлы, Смағұл Бөденбайұлы, Кемелқазы Смағұлұлы, Қалихан Қабиханұлы, Ұланбек Қабдоллаұлы, Сәуле Шеризатқызы. – Шыңжаң, Іле халық баспасы, 2009. –177-198-беттер.
9. Шетел қазақтарының өнері. –Алматы, Қазақ университеті, 2014. –424 б.
10. Замана сазы: Қ.Медетовтың 100 жылдығына арналған халықаралық конференциясының материалдары. –Алматы: Дайк-Пресс, 2002. –328 б.
11. Біләлұлы Бақытжан. Жуңгуо қазақ мамандары. – Шыңжаң: Шыңжаң жастар-өрендер. 2004. – 421 б.
12. Әбілұлы Серік. Шолпан. – Шыңжаң, Хінжиан халық баспасы, 2000, 12-беті
13. Печать и Революция. Журнал. 1925 //Затаевич А. 500 казахских песен и кюев. –Алматы, Дайк-Пресс, 2002. – 378 с.
14. Әбу Насыр Әл-Фараби. Музыка туралы үлкен кітап. Аударған: Ж.Сандыбаев. –Алматы: Колор, 2008. –752 б.
15. <https://qamshy.kz/article/23352-alem-tanyghan-askeri-anshi-%E2%80%93-khamit-ysqaq>

*Абдолла Г.*

*Казахский национальный университет искусств,  
Астана, Казахстан*

**Профессиональная казахская музыка в Китае: певец Хамит Искак и его исполнительское мастерство**

**Аннотация.** Изучение исполнительского искусства певцов-казахов, проживающих в пограничных с Казахстаном странах, является актуальным. До настоящего времени мы имели материалы общего характера, целью которых было ознакомление с состоянием традиционной казахской культуры, которая была ими сохранена. Тексты казахских народных песен были изданы в сборниках.

Искусствоведческая наука подошла ко второй стадии изучения накопленного ма-

териала. Объектом исследования, на наш взгляд, должно стать творчество певцов-исполнителей, которые жили и проживают в этих странах. Данная статья посвящена Хамиту Искак, который посвятил свою жизнь искусству, служил в военном оркестре и получил звание генерал-майора. В его песенном репертуаре были много народных казахских песен и песен на других языках.

Предлагаемая статья послужит началом большого проекта изучения исполнительского искусства певцов как народных, так и многожанрового плана.

**Ключевые слова:** песня, певец, фольклор, голос, тенор.

*Abdulla G.*

*Kazakh national university of arts,  
Astana, Kazakhstan*

### **Professional Kazakh music in China: singer Hamit Iskak and his performing skills**

**Annotation.** The study of the performing arts of Kazakh singers living in countries bordering Kazakhstan is relevant. Until now, we have had materials of a general nature, the purpose of which was to familiarize ourselves with the state of traditional Kazakh culture, which was preserved by them. The texts of Kazakh folk songs were published in collections.

Art history has reached the second stage of studying the accumulated material. The object of research, in our opinion, should be the work of singer-performers who lived and live in these countries. This article is dedicated to Hamit Skak, who dedicated his life to art, served in a military band and received the rank of major general. His song repertoire included many Kazakh folk songs and songs in other languages.

This article will serve as the beginning of a large project to study the performing arts of singers, both folk and multi-genre.

**Keywords:** song, singer, folklore, voice, tenor.

#### **References**

- 1.«Otandastar qory» usyngan avtordyn jeke arhininde saqtauly.
- 2.Babalar sozi. Juztomdyq. T.79. Mongolyadaga qazaq folklory. –Astana: Foliant, 2011. –415 b.
- 3.Babalar sozi. Juztomdyq. T.100. An-olender. –Astana: Foliant. 2013. –440 b.
- 4.Sinziyan qazaqtarynyn halyk anderi //A.Bafini. –Almaty: Qazaqtyn memlekettik kerkem alebiat baspasy, 1959. – 52 b.
- 5.Mongolia qazaqtarynyn anderi //Qurastyrgan: Qabykei Aqmeruls. –Olgii, 1983. –335 b.
- 6.Altai-Tarbagatai onirinin halyk anderi //Qurastyrushy: Dolda Keneshuly. –Almaty: Atamura, 2008. –288 b.
- 7.Altai-Tarbagatai onirinin halyk anderi //Qurastyrgan: Dolda Keneshuly, Bilal Ysqaquly. – Almaty: Atamura, 2009. –360 b.
- 8.Qonyr auen // Qurastyrushylar Ahmetbek Anuarbekuly, Nurtai Qiasbekuly, Uahap Ahmetuly, Smagul Bodenbaiuly, Kemelqazy Smagululy, Qalihan Qabihanuly, Ulanbek Qabdollauly, Saule Sherizatqyzy. –Shynjan: Ile halyq baspasy. 2009. – 177-198-better.
- 9.Shetel qazaqtarynyn oneri. – Almaty: Qazaq universiteti, 2014. –424 b.
- 10.Zamana sazy Q.Medetovtyn 100 jyldygyna arnalgan halyqaralyq konferensiasynyn materialdary. –Almaty: Daik-Press, 2002. –328 b.

11. Bilaluly Baqytlan. Junguo qazaq mamandary. – Shynjan: jastar-orender. 2004. –412 b.
12. Abiluly Serik. Sholpan. – Shynjan: Shynjan halyq baspasy, 2000. –12 b.
13. Zataevush A. 500 kazakhskih pesen i kuev. – Almaty: Daik-Press, 2002. –378 s.
14. Abu Nasyr Al-Farabi. Muzyka turaly ulken kitap. Audargan J. Sandybayev. –Almaty: Kolop, –2008. –752 b.
15. <https://qamshy.kz/article/23352-alem-tanyghan-askeri-anshi-%E2%80%93-khamit-ysqaq>

**Автор туралы мәліметтер:**

**Абдолла Гүлнар** – Қазақ ұлттық өнер университетінің «Дәстүрлі ән» кафедрасының оқытушысы, доцент

**Абдолла Гулнар** – преподаватель, доцент кафедры «Традиционная песня» Казахского национального университета искусств.

**Abdolla Gulnar** – teacher, associate professor of the Department of Traditional Song at the Kazakh National University of Arts.

**Аспаптану. Инструментоведение. Instrumentation**

XFTAMP 18.91

**С.Е.Әмірлан,**

*Қарақалпақ гуманитар пәндер ғылыми зерттеу институты,*

*Нөкіс, Қарақалпақстан (Өзбекстан)*

***E-post: s\_ amirlan@mail.ru***

**Лақай – қарақалпақ халқының байырғы шертпелі саз аспабы**

*(фольклорлық-этнографиялық материалдар мысалында)*

**Аңдатпа:** Мақалада негізінен ғылыми орталыққа аса кең танылмаған «лақай» аталатын халықтық саз аспабы жайында баяндалған. Қадым замандардан жеткен осы ұлттық аспаптың қарақалпақ халқында бүгінге дейін сақталып қалуы және оның өзіндік ерекшеліктері ескеріледі. Автор осы аспап жайлы қызықты деректерді сараптай келе, лақай – негізінен жыраушылық өнерінде қолданылғандығын баса көрсетіп өтеді. Сонымен қатар, лақай аспабының тек кәнігі жыраулар ғана емес, жыраушылық өнеріне енді ден қойған жасөспірімдердің де оны балалығынан меңгеріп, оған байланысты жыр шумақтарын атқарып келгендігін басты назарда ұстайды. Осы орайда лақай аспабының жасалуы мен онда орындалатын халық ауызекі шығармашылығының үлгілері де келтіріліп өтіледі. Мақалада бұл аспапты жасаушы ұсталар және оны бүгінге дейін жеткізушілер жөнінде де мәлімет беріледі. Мәліметтердің басым көпшілігі Бұқар жұрты және Түркістан өлкесі қарақалпақтарынан жиналғандығы, оның себептері мен салдарлары туралы да тиісінше сөз болады.

**Кілт сөздер:** Бұқар жұрты, Тауелібай жері, қарақалпақ, рухани құндылық, саз өнері, ұлттық аспаптар, лақай.

**Кіріспе**

Қарақалпақтар – Орталық Азия жұртшылығы арасында өзінің бағзы замандардан жеткен мәдениет құндылықтарының кейбір түрлерін бүгінгі таңға дейін байырғы қалпында сақтап келген халықтардың бірінен саналады. Осылар қатарына қарақалпақ халқының көне музыкалық аспаптары да кіреді. Мәселен, қарақалпақ қобызы – бастапқы үлгісінен осы күнге дейін аса өзгеріссіз келіп жеткен ежелгі өнер туындысы екендігіменен ерекшеленеді. Сондай-ақ, жергілікті өнерпаздар қолындағы баламан, үшбұлақ, дәп, дойнақы, шертпей, кепшік, шын, шыңғырлақ секілді әртүрлі әуенге ие аспаптар да қарақалпақ халқының байырғы рухани құндылықтары қатарынан орын алады. Әрине, халық арасында әлі де мәдениет әлеміне әйгілі болмаған мұндай саз аспаптары біршама баршылық. Солардың бірі «лақай» атауымен белгілі қарақалпақ ұлттық саз аспабы болып табылады. Лақай – көне замандардың куәсі болған шертпелі саз аспабы. Ендеше, біз бұл зерттеуде негізінен осы лақай аспабының шығу тегі, оған ұқсас аспаптар жайы, оның олардан өзіндік ерекшеліктері, онда орындалатын көркем туындылар және осы аспап жайлы халық ауызекі шығармашылығындағы кейбір деректер мен әртүрлі аңыз әңгімелер жөнінде сөз етілмек.

## Зерттеу әдістері

Зерттеу жұмысында сараптау, салыстыру, тұжырымдау, салыстырмалы талдау, жинақтау әдістері қолданылды.

### Талқылау

«Лақай» аталмыш осынау саз аспабы қазірге дейін жете зерттелмеген. Бұл аспап жайында алғаш тілге алған ғалым – атақты фольклор зерттеушісі, филология ғылымдарының докторы, профессор Қ.Мақсетов болды. Ғалым өзінің тарихи Бұқар жыраушылық мектебі және Бұқар қарақалпақтарының жырау-жыршылары жайлы жазған еңбегінде, осы өнер ордасы өкілдерінің халықтық жыр үлгілерін әдетте «лақай» атты саз аспабымен орындайтындығына, оның шағын әрі пернесіз екендігіне, дауысы қобыздың үніне мейлінше сай келетіндігіне мән берген болатын [1, Б.79-88]. Сондай-ақ, қарақалпақ халқының музыкалық терминдері туралы зерттеу мақаласында тағы бір танымал ғалым – белгілі диалектолог, филология ғылымдарының докторы, профессор О.Доспанов дутар, қобыз, шыңқобыз, сырнай секілді аспаптар қатарында, *лақай* жөнінде де деректер келтіре келіп, бұл сынды аспаптардың сонау қадым замандардан қалған ұлттық құндылық екендігіне назар аударады [2, Б.70-75]. Осындай қысқаша шолу еңбектерден тысқары, жекелеген өлкетанушылар және өнертанушылардың жоспарлы ізденістерінде, ғылыми-танымдық мақалаларында да лақай аспабы туралы аса қажетті мәліметтер берілген [3, Б.79-80; 4, Б.13-15].

Өзірге дейін лақай аспабы жайлы материалдардың тым тапшы екендігін ескере келіп, біз – қолда бар деректер негізінде осы мақаламызды назарларыңызға ұсынып отырмыз. Осы жолдар авторы (С.Әмірлан) – лақай аспабы жайлы деректерді өткен ғасырдың сексенінші-тоқсаныншы жылдарының бері жинап келсе, келесі әріптесіміз (Г.Абдуллаева) – үстіміздегі ғасырдың басынан бастап байырғы ұлттық мұраларға ден қоя бастауы арқылы көненің көзі болған осындай сирек кездесетін құндылықтар жайында қызықты мәліметтер топтады. Біздің деректеріміз негізінен Бұқар жұрты және Түркістан қарақалпақтары арасынан жиналғандықтан, мақалаға арқау болған фольклорлық мұралардың қайнар көзі де – осы өлкелер болды.

Назар аударарлық тұсы, сонау тылсым замандардан жеткен осынау лақай аспабы көпшілікке аса көп танылмаған. Оның ғылымға алғаш белгілі болған жері – тарихи «Бұқар жұрты» болып есептеледі. Соның ішінде – Тауелібай өлкесі. Тауелібай өлкесіне негізінен қазір екі уәлаяттың құрамында жүрген Кенімық, Кермене, Нұрата, Тамды, Үшқұдық аудандары мен Зәрепшан қаласы аумағы жатады. Міне осы өлкедегі қарақалпақтар – түркі халықтарының төл мәдениетінде өзіндік орны бар *лақай* сынды саз аспабын біздің дәуірімізге дейінгі жеткізушілер санатына жатады. Сондықтан да бұл өңірден жиналған фольклорлық мұраларда лақай аспабы жайлы мәліметтер әркез кездесіп отырады.

Халықтың рухани мұралары арасында «лақай» аталмыш саз аспабы – өте ерте замандардан бері қолданылып келген бірегей ұлттық құндылық болуымен айрықша назар аудартады. Өйткені, оны орындаудың өз жолы, өзіне тән жосыны бар. Сондай-

ақ, *лақай* – өзге аспаптар сынды аса күрделі етіп жасалмайды және жаяу жүргенде де, көлікке мінгенде де оны алып жүру оңай. Ол артықша жүк болмайды, қолайлы әрі шағын болғаны үшін жол жүрген әрқандай жан иесіне ауыртпалық түсірмейді. Жаяу жүргендер оны арқасына асынып алса, ат үстіндегілер иініне ілуі не ердің басына ілдіруі, қоржынға салуы немесе қапталдағы қосалқы әбзелдердің біріне таңып қоюы мүмкін. Оның тым ескілігінің басты белгісі, *лақай* – пернесіз аспап. Ертеде оның ішегі жылқының қылынан жасалған. Қазір, *лақайға* да жібек жіптен есілген ішек тағылады. *Лақай* – негізінен екі ішекті шертпелі аспап. Бұл жайында қарақалпақ балалар фольклорында мынадай жыр жолдары сақталған болып, ол олардың өз орындаушылығына тән болып келеді:

*Лақайым бар: еки ишек,  
Лаққы бала – күлкишек,  
Лақайым дүми дүмбишек,*

*Лақыр-луқыр дүңгиршек...* [5, 497-б.]. Бұдан белгілі болатыны, мұнда: осы бір екі ішекті, түбі дүмпиген қарабайыр аспапты – арнайы машықтанған кәнігі өнер иелері ғана емес, ал жас жеткіншектер де оны балалық кезінен жан серігі етіп, тіпті сәби шағынан-ақ осынау сырлы дүниеге әуес болып өсетіндігі жайлы ақпарат беріліп тұр. Әдетте, үй ішіндегі қандай зат болса да, оны анда-мұнда сүйреп, қолына түскенді «ойыншық» ететін бөбектер үшін *лақай* аспабы да – солардың бірі саналмақ. Сондықтан балғындар дүниесін үнемі бақылауда ұстаған көзіқарақты ісмер ұсталарымыз мұны да балаларға лайықтап соғып, оның кішірейтілген үлгісін жасаған және оның «бала *лақай*» деп атап келеді [4, Б.14-15]. Осыдан болса керек, байырғы қарақалпақ балалар жыр үлгілерінің басы көбінесе *лақайды* меңзеумен басталады:

*Лақайым басы – қайыңды,  
Қайната бер шайыңды,  
Қыз қуймаса – шпеймен,*

*Қоя бер жеңге, пайымды...* [5, 497-б.]. Мұнда да жеңешесімен әзілдескен бозбаланың *лақайды* тілге тиек етуі, осы саз аспабының оған кішкенеелігінен жансерік, ермек болғандығы, енді болса – оның өзіне өмірлік жолдас, жар табуда да дәнекер болатыны «сыбаға» (пай) сұрау емеурінімен қоса аңғартылған.

Балдырғандарға тән жыр шумақтарының осы аспап себепті басталатынының тағы бір жөні, балаларға арналған поэзиялық үлгілер арасында олардың өз жас шамасына қарай атқарылатын бір жанрлық түр бар. Қарақалпақ фольклорында бұл тәрізді шағын жыр үлгілері «жырламашлар» деген атаумен жүргізіледі және ол жеделдете, әрі әзіл ыңғайында желдірте орындалады. Мұндай қызықты жыр шумақтарын әдетте ер балалар ғана атқарады және оны *лақай*, домбыра, шертер не қобыз секілді аспап болмаған жағдайда да, қолдарына түскен кез келген қу таяқты не бұтақсыз шыбықты ала салып, тап бір нағыз жырау бейнесіне енген күйде шабыттана жырлап жүреді [6, Б.90-93]. Осының өзі де, *лақай* тәрізді аспаптарда орындалатын жырлардың да, оларды орындаушылардың да – көне сүрлеу, ескі жолды жаңғыртып, ұрпақтан-ұрпаққа жалғастырып келген ежелгі өркениет өкілдері

екендігін еске салумен бірге, олардың кие тұтынып, қастерлеп сақтаған осындай аспап түрлерінің шығу тегі де өте ерте замандарға барып ұштасатынын меңзейді. Солай екен, мұның бастауы – жыраушылық өнерінде жатырғандығын байқау әсте қиынға соқпайды.

Шынтуайтында да, қарақалпақ жыраушылық өнері арқылы жетіп келген «Алалай», «Қаңғайлы», «Азаулы», «Ноғайлы», «Ұлытау», «Жеті асырым», «Намабасы», «Шаңқай жолы», «Сыбай намасы», «Атшабар», т.б. да көптеген тарихи қобыз сарындары мен дутар (домбыра) саздарының біразы – о баста осы лақай аспабы сүйемелдеуімен орындалғандығы ғылыми зерттеулерден аян. Бұлардан тысқары, бүгінгі таңда бүкіл түркі дүниесіне және әлем жұртшылығына танымал: «Алпамыс», «Күнтумыс», «Әжігерей», «Мәспатша», «Мұңлық-Зарлық», «Көрұғлы», «Ерұғлы», «Ер Ахмет һәм Ерназар», «Ер Шора», «Ер Зиуар», «Толыбай сыншы», «Аманбай батыр» және т.б. да ондаған жыр-дастандардың дені – осы лақай аспабында орындалып келген. Тіпті, күллі әлемге әйгілі қарақалпақ халық қаһармандық жыры – «Қырыққыз» дастанының да ғасырлар бойы лақай аспабымен жырланып келгендігін, оны соңғы буындағы ұрпаққа жеткізген Шаңқай жырау (1814-1884) екендігін және осы дәулескер өнер иесінің ізбасар – шәкірттері: атақты Жиенмұрат жырау мен Құрбанбай Тәжібайұлы болғандығын көпшілік біле бермейді [7, Б.74-117; 8, Б.3-34; 9, 3; 10, Б.32-35].

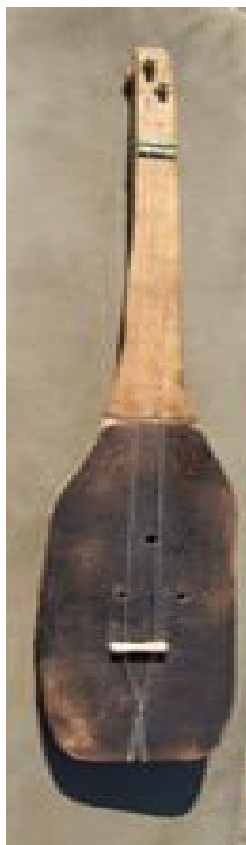
Лақай аспабын меңгерген өнер иелері қайсыбір дәстүрлі жырды атқарғанда да батырлар жырын орындаушы жырау-жыршылар сынды өз дауысын көмекейден шығарып, тамақты қырнап айтады. Жырды осылай орындаушылық үрдісі – Қиыр Шығыс пен Алтайдан бастап, Орталық Азия және Ауғанстанның солтүстік аймақтарына дейін кеңінен жайылған. Мұндай әуенді жырлар тіпті Қап тауы (Кавказ) халықтарының кейбірінде де кездесіп отырады. Әрине, бұл да лақай аспабында жырланатын шығармаларда дәстүрлі орындаушылық өнердің көне үлгілерінің сақталып келе жатқандығын аңғартады.



Лақай – домбыра үлгісіндегі аспаптарға жатады. Халық арасында лақайға ұқсас дүмбіре, дыңғыр, саз, шертер, шіңкілдек секілді аспаптар әлі де қолданылып келеді. Лақайдың осы аспаптармен тектес екендігі айқын. Ұлы Даладан қолына осындай аспап ұстаған тас бейнелердің табылуы (1-сурет),

Сурет 1. Қолына лақай аспабын ұстаған тас бейне.

ондай сынтастардың жойқын соғыс болған орындардан шығып жатуы да – бір кездері оның жауынгерлік жорықтарда да батырлардың жансерігі болғандығын, лақай – оларды жорыққа рухтандырушы рухани медет қызметін атқарғандығын сезінеміз. Мұның тағы бір дәлелі ретінде, лақай аспабында негізінен дәстүрлі батырлар жырының жырланғандығын, онда жорық жырларының көптеп орындалып келгендігін алға тартпақшымыз.



Сурет 2. Лақай аспабының алдынан қарағандағы көрінісі.



Сурет 3. Лақай аспабының арқа көрінісі.

Лақай – жауынгерлік жорықтарда батырдың рухани демеушісі ғана емес, қосалқы құралы болғандығын да естен шығармағанымыз жөн. Лақайдың кезі келгенде, жаужарак қызметін атқару мүмкіншілігі барлығын ескерсек, шынында да оның «қорғанушы құрал» орнында да пайдаланғандығын түйсінеміз. Себебі, лақай аспабының дүмі (шанағы) – шоқпар сынды салмақты болады және оның мойыны дутар немесе домбыраға қарағанда, жуандау келеді (2-3 суреттер).

Ұзындығы болса, бір құлаштан аспайды. Ол осындай ықшам болғандықтан, қолға ұстауға ыңғайлы және жылдам әрекет етуге қолайлы. Тағы бір ерекшелігі, лақайдың бас жағы мыс немесе қалайымен кепсерленеді. Лақайдың басқы тұсының осылай жасалуы жырламаш жанрында да өз көрінісін тапқан:

*Лақайым басы – қалайы,  
Қырдың қызы анайы,  
Қырдың қызы ишінде,  
Қырғыздың қызы жабайы...* [5, 497-б.].

Бұдан белгілі болатыны: балалардың қалжың ретінде айтатын шағын жырларында

келтірілгеніндей, лақай аспабы түзілісінің осындай ерекшеліктері барлығының ескерілуінде.

Және бір көңіл бөлерлік жәйт, осы аспаптың атауында көрінеді. «Лақай» ұғымы бір заманда жауынгерлік ұран болғандығы жөнінде шежірелік деректер бар. Қарақалпақтың қытай-қыпшақ елдері шежіресінде «лақай» атауы әлі де сақталған [11, 2-б.]. Алтын Орда ыдырағаннан кейін Орта Азияға қарай көшкен Дәшті Қыпшақ тайпаларының бірі – «лақайлар» деп аталады және олар өз алдына этнографиялық топ ретінде өмір сүрмекте [12, 205-б.]. Лақай аспабы атауының осы аттағы этнографиялық топ өкілдеріне қаншалықты қатысы барлығы әлі үйренілмеген және ол кешенді зерттеуді талап етеді. Сонымен бірге, Ауғанстанда, Иранда жасаушы этникалық лақайларда және қоңыраттарда да осындай саз

аспабының барлығы туралы кейбір деректерге иеміз.

Бұл аспап жайлы Түркістан өлкесінде де қызықты мәліметтер айтылады. 2001-жылы күзде Түркістан қаласының 1500 жылдық торқалы тойы кезінде сол өңірдегі қарақалпақ диаспорасының өкілі Өмірзақ Бабашұлы және Шымкент шаһарындағы Қарақалпақ қоғамдық орталығының төрағасы, белгілі журналист, сазгер-ақын Мамытбек Балабекұлы жергілікті қара қоңыраттарда да лақай аспабының болғандығы және онда Сырбойы қарақалпақтары ақын-жыраулары ұрпақтарының «Қырыққыз» дастанын жырлағандығы жайлы ақпарат берген болатын [13, 4-б; 14, 12-б.]. Осы деректі XVIII ғасырдың екінші жартысында ата-бабалары Тауелібай өлкесінің Тамды өңірінен көшіп келген қарт журналист, Екінші Жержүзілік соғыстың ардагері Ахмет Омарұлы да растайды [15, 9-б.].

Бұқар қарақалпақтары арасында сақталған аңыздарда бұл аспаптың пайда болу дәуірі – есте жоқ ерте кездердегі «Қоңырлар заманы» тарихымен байланыстырылады [4, 15-б.]. Қоңырлар заманы – қоңырат елінің біртұтас ұлыс болып ұйысқан кезеңін еске салады. «Демішлер» атты шежірелік шығарма жазған әйгілі қарақалпақ ақыны Әжінияз Қосыбайұлы (1823-1878) өзінің осы мазмұндағы баязында:

*Әуелха, қоңыратдур – халқымның аты,*

*Маңғыты, қыпшағы болған қууаты,*

*Алты арыс қарақалпақ елаты,*

*Аралды айланып көшкен демішлер,* – дейді. Әрине, Жиделібайсын өлкесін ен жайлаған қоңыраттардың түрлі жаугершіліктер салдарынан бастапқы тұтастығы бұзылып, негізгі құрамының едәуір бөлігінен ажыралып қалғандығы белгілі. Алайда, қалың қоңырат елі бір-бірінен бөлініп кетсе де, олар арасында *лақай* іспетті аспаптар бертінге дейін қолданылған және оның өзге де үлгілері кезігеді. Соңғы кездері лақайға ұқсас саз аспабының жаңғыртылған нұсқалары «Байсын көктемі» атауымен өткізіліп келе жатқан халықаралық фольклор фестивалы арқылы да көпшілікке көрсетіліп, таныстырылуда (<https://uza.uz/posts/370554>).

Лақай аспабы қазіргі таңда Тауелібай өлкесіндегі «Бұқар қарақалпақтары жыраушылық мектебі» деп аталған тарихи өнер ордасының бүгінгі өкілдері тарапынан да насихатталып, өскелең ұрпаққа оны орындаудың өзіне сай жолы, өзіндік ырғақтары мен әуендері үйретіліп келмекте. Және де осы аспапты жаңғырту жолдары да қарастырылуда.

Қазіргі кезде лақай аспабын жасаушы ұсталар аса көп емес. Солардың бірі – Тауелібай өлкесінің Кенімық ауданы Тоғызтөбе өңірінде тұратын ұста Омар Өмірбайұлының (4-сурет) мәлімет беруінше, лақай аспабы, негізінен тұт



Сурет 4. Ұста Омар Өмірбайұлы.

немесе жиде ағашынан жасалады. Шауып алынған тұт яки жиде ағашы кемінде бірер жыл бойы көміліп, ызғар жерде сақталады. Соңынан оны әртүрлі пішінде кесіп, аспапты әзірлеуге кірісіледі. Лақай шанағы ағаш түбірінен тұтастай ойып алынып та жасалады, құрастырып соғуға да болады. Осыған орай аспаптың аты да «ойма лақай» және «құрама лақай» делінеді. Оның әрқилы пішінде жасалуы, әр ұстаның шеберлігіне қатысты [16, 11-б.].

Лақай аспабының бірнеше үлгілері бүгінде Нөкіс қаласында жайласқан Қарақалпақстан тарихы және мәдениеті мемлекеттік мұражайында және Бердақ атындағы Қарақалпақ әдебиеті тарихы мұражайында сақтаулы тұр. Одан басқа да үлгілері осы аспапта жыр орындап келген халық жырау-жыршыларының жеке қолында сақтаулы. Мұны біз 2008-2009 жылдары канадалық музыка зерттеушісі, доктор Ф.Леотармен бірге тарихи Бұқар жұртында ғылыми сапарларда болғанымызда өз көзімізбен көріп, дәстүрлі батырлар жырын орындаушылар қолында оның әлденеше пішіндегі үлгілері барлығына куә болдық. Солай да болса, лақай аспабы түрлерінің шертілу әдісінде, үнінде айтарлықтай айырмашылық байқалмайды.

### Нәтиже

Жалпы алғанда, лақай аспабы туралы осы кезге дейін тым аз зерттелуінің өзіне тән себеп-салдарлары бар. Біріншіден, *лақай* – көбінесе дәстүрлі жыраушылық жолын жалғастырушылар ортасында ғана сақталғандықтан, осынау байырғы саз аспабының көпшілік жерлерде кең тарқаламағандығы сезіледі. Екіншіден, мұндай аспап түрлері қадым замандар бойы жетілдіріліп, олардың жаңа нұсқалары жаратылғандықтан да, лақай сынды байырғы аспаптарға оншалықты зәрулік

болмаған сыңайлы. Үшіншіден, лақайдың пернесі болмауы және оны шертудің аса шеберлікті талап ететіні себепті, жырау-жыршылар және күйшілердің бірте-бірте енді өздеріне икемді аспап түрлеріне көшкендігі көрінеді. Өйткені, лақай аспабында орындалатын күйлер мен сарындар да көбінесе бір желісте шертіледі және мейлінше кең ен жаймаған. Сондықтан да лақай аспабы тек кейбір шет өңірлерде ғана сақталып, «көненің көзі» ретінде қадірленсе де, ол өзінің бағзы орындаушылық жолынан және бастапқы пішіндік көрінісінен онша көп өзгеріске ұшырамаған тәрізді. Алайда, дәстүрлі өнердің басым бағыттағы негізгі ерекшеліктерін ұстанған қарақалпақ жыраушылық мектептерінде уақыт өте келе қылқобыздың жалпыламай қолданыла бастауы және басымдыққа ие болуы, лақай аспабының таралу аясын біршама шектегендігін аңғартады.

### Қорытынды

Қарақалпақ халқының ұлттық мұралары қатарында лақай аспабы өзіндік ерекшеліктерімен ажыралып тұрады. Мұның басты белгісі, *лақай* – өзінің байырғы қалпын сақтап қалған бірегей аспаптардың бірі. Лақайдың жасалуының қарапайымдылығы, әрі оның қоңыр үні – көнеден жеткен бағзы аспаптарға тән. Лақай аспабы жайлы аңыздар мен әпсаналар, ертегілер, тарихи әңгімелер, балалар жырлары халық арасында бүгінге дейін айтылып, тиісінше насихатталып келеді. Бұл жәйттер, лақай аспабына қатысты деректерді әлі де болса жүйелі түрде жинау, онда орындалатын күйлер мен сарындарды зерделеу, ноталастыру және ғылыми тұрғыдан тұтас зерттеуді алға тартады.

### Әдебиеттер тізімі

1. Мақсетов Қ. Бухарадағы қарақалпақ жырау-бақсылары // Әмиүдәрья. – Нөкіс, 1960. – №6. – 79-88 б.
2. Доспанов О. Қарақалпақ тилиндеги миллий музыка терминлерин үйрениў мәселесине // Әмиүдәрья. – Нөкіс, 1998.– №3. – 112 б.
3. Пайзуллаева Ш. Нуратада жырланған дәстан // Әмиүдәрья. – Нөкіс, 1993. – №2. – 112 б.
4. Леотар Ф., Әмирлан С. Бухар қарақалпақларының лақай саз әсбабы // Халықаралық илимий-әмелий Конференция материаллары: «Қарақалпақ миллий саз әсбаплары: кеше хәм бүгин». – Нөкіс: 5-6 май, 2011. – 104 б.
5. Қарақалпақ фольклоры. 100 т. – Нөкіс: Илим, 2015. – 544 б.
6. Әмирлан С. Жырламаш – қарақалпақ балалар фольклорының ерек жанры // Международная научно-практическая конференция: «Литература и художественная культура тюркских народов в контексте Восток-Запад». – Казань: 14-15 май, 2014. – 578 с.
7. Айымбетов Қ. Халық даналығы. – Нөкіс: Қарақалпақстан, 1968. – 260 б.
8. Жырау намалары / Баспаға таярл.: Т.Адамбаева хәм т.б. – Нөкіс: Қарақалпақстан, 1991. – 316 б.
9. Елсүйерұлы Т. Шаңқай жырау мұрасы // Тамды шаруагері. – Тамдыбұлақ, 2000. – №25 (6282).
10. Алымов Ә. Уллы атқарыўшы хәм улығатлы устаз (инсаният тилсими, сәниятқа баслаўшы жол) // Республикалық илимий-әмелий Конференция материаллары: «Қарақалпақ жыраушылық мектептериниң бүгинги машқалалары». – Нөкіс: 27-28 апрель, 2014. – 216 б.
11. Қанаатов Т. Лақайлар – қай тайпадан тарайды?.. // Шымбай хәуазы. – Шымбай, 2008. – № 4 (8277).

12. Назаров Н. Түркі бірлік және лакайлар: өзара байланыстылық мәселелері // Tehlikedeki diller Dergisi. – Ankara, 2019. – №15. – 205-213 б.

13. Түркістан (2001): Ақпаратшы Өмірзақ Бабашұлы, 1947-жылы туған, қарақалпақ (Қыпшақ – Балталы – Майлыбалта). Мекенжайы: Түркістан қаласы, Аманкелді көшесі, 3-үй.

14. Шымкент (2001): Ақпаратшы Мамытбек Балабекұлы, 1936-жылы туған, қарақалпақ (Қоңырат – Арыслы – Көлеген). Мекенжайы: Шымкент қаласы, Қосдиірмен мекені, Көлеген көшесі, 5-үй.

15. Шымкент (2001): Ақпаратшы Ахмет Омарұлы, 1919-жылы туған, қарақалпақ (Қоңырат – Арыслы – Көлеген). Мекенжайы: Шымкент қаласы, Қызылжар мекені, А.Махмұтов көшесі, 11-үй.

16. Тауелібай (2008): Ақпаратшы Омар Өмірбайұлы, 1947-жылы туған, қарақалпақ (Қоңырат – Қолдаулы – Томай). Мекенжайы: Тауелібай өлкесі, Кенімық ауданы, Тоғызтөбе өңірі, Шопан ауылы.

*Амирлан С.Е.*

*Каракалпақский НИИ гуманитарных наук Каракалпацкого  
отделения АН Республики Узбекистан,  
Нукус, Каракалпакистан (Узбекистан)*

### **Лакай – каракалпаксий музыкальнй шипковй инструмент**

**Аннотация:** В статье преимущественно рассказывается о малоизвестном в научном центре народном музыкальном инструменте «лакай». Учитываются сохранность этого национального инструмента с древнейших времен у каракалпацкого народа и его уникальные особенности. Автор анализирует интересные данные об этом инструменте и подчеркивают, что лакай – преимущественно используется в народном творчестве. Кроме того, важно отметить, что на инструменте лакай играют не только музыканты, но и подростки, которые с детства обучались искусству игры на инструменте и распевали связанные с ним стихи. На этой основе, также будет представлено создание инструмента лакай и примеры народного творчества, исполняемого на нем. Также в статье приведены сведения о мастерах, изготовивших этот инструмент, и его поставщиках по сей день. Подавляющее большинство информации собрано у каракалпаков Бухары и Туркестанской области, и соответственно будут обсуждаться ее причины и последствия.

**Ключевые слова:** Бухарский регион, Земля Тауелибая, каракалпақ, духовные ценности, музыкальное искусство, национальные инструменты, лакай.

**Amirlan S.E.,**

Karakalpak Research Institute of Humanities, Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan,  
Nukus, Karakalpakstan (Uzbekistan)

### **Lakai – Karakalpakstan musical plucked instrument**

**Summary:** The article mainly talks about the folk musical instrument «lakai», little known in the scientific center. The preservation of this national instrument from ancient times among the Karakalpak people and its unique features are taken into account. The author analyze interesting data about this instrument and emphasize that lakai is primarily used in

folk art. In addition, it is important to note that the lakai instrument is played not only by musicians, but also by teenagers who, from childhood, learned the art of playing the instrument and chanted poems associated with it.

On this basis, the creation of the lakai instrument and examples of folk art performed on it will also be presented. The article also provides information about the craftsmen who made this instrument and its suppliers to this day. The vast majority of information was collected from the Karakalpaks of Bukhara and the Turkestan region, and its causes and consequences will be discussed accordingly.

**Keywords:** Bukhara region, Land of Taulibay, Karakalpak, spiritual values, musical art, national instruments, lakai.

## References

1. Maqsetov, Q. Buharadaǵy qaraqalpaq zhyraw-baqсылary // «Ámudária» zhurnaly. – Nókis, 1960. – №6. – 79-88 b.
2. Dospanov O. Qaraqalpaq tilindegi millii muziika terminlerin úireniu máselesine // «Ámudária» zhurnaly. – Nókis, 1998. – №3. – 112 b.
3. Payzullaeva Sh. Nuratada zhyrlanǵan dástan // «Ámudária» zhurnaly. – Nókis, 1993. – №2. – 112 b.
4. Leotar F., Ámiran S. Buhar qaraqalpaqlarynyń laqai saz ásbaby // Halyqaralyq ilimii-ámelii Konferenciia materiallary: «Qaraqalpaq millii saz ásbapları: keshe hám búgin». – Nókis: 5-6 mai, 2011. – 104 b.
5. Qaraqalpaq folklorı. 100 t. – Nókis: Ilim, 2015. – 544 b.
6. Ámiran S. Zhyrlamash – qaraqalpaq balalar folklorınyń erek zhanry // Mezhdunarodnaia nauchno-prakticheskaia Konferenciia: «Literatura i hudozhestvennaia kultura tuyrkskyh narodov v kontekste Vostok-Zapad». – Kazan: 14-15 mai, 2014. – 578 s.
7. Aiybetov Q. Halyq danalyǵy. – Nókis: Qaraqalpaqstan, 1968. – 260 b.
8. Zhyrau namalary / Baspaǵa taiarl.: T.Adambaeva hám t.b. – Nókis: Qaraqalpaqstan, 1991. – 316 b.
9. Elsúyeruly T. Shańqai zhyraw murasy // «Tamdy sharwageri» gazetı. – Tamdybulaq, 2000. – №25 (6282).
10. Alymov Á. Ulyly atqaryushy hám ulyǵatly ustaz (*Insaniyat tilsimi, sániiatqa baslaushy jol*) // Respublikalyq ilimiy-ámelii Konferenciia materiallary: «Qaraqalpaq zhyrawshylyq mektepleriniń búgingi mashqalalary». – Nókis: 27-28 aprel, 2014. – 216 s.
11. Qanaatov T. Laqailar – qay taipadan taraidy?.. // «Shymbai hawazy» gazetı. – Shymbai, 2008. – № 4 (8277).
12. Nazarov N. Túrki birlik jáne laqailar: ózara bailanystylyq máseleleri // Tehlikedeki diller Dergisi. – Ankara, 2019. – №15. – 205-213 b.
13. Túrkiistan (2001): Aqparatshy Ómirzaq Babashuly, 1947-zhyly tuǵan, qaraqalpaq (Qypshaq – Baltaly – Mailybalta). Mekenzhaiy: Túrkiistan qalasy, Amankeldi kóshesi, 3-úi.
14. Shymkent (2001): Aqparatshy Mamytbek Balabekuly, 1936-zhyly tuǵan, qaraqalpaq (Qońyrat – Arysly – Kólegen). Mekenzhaiy: Shymkent qalasy, Qosdiirmen mekeni, Kólegen kóshesi, 5-úi.
15. Shymkent (2001): Aqparatshy Axmet Omaruly, 1919-zhyly tuǵan, qaraqalpaq (Qońyrat – Arysly – Kólegen). Mekenzhaiy: Shymkent qalasy, Qyzylzhar mekeni, A.Maxmutov kóshesi, 11-úi.
16. Taulibai (2008): Aqparatshy Omar Ómirbaiuly, 1947-zhyly tuǵan, qaraqalpaq (Qońyrat – Qoldawly – Tomai). Mekenzhaiy: Taulibai ólkesi, Kenimiyq awdany, Toǵyztóbe óniri, Shopan auyly.

### **Автор туралы мәліметтер**

**Әмірлан Сейдін Елсүйерұлы** – аға ғылыми қызметкер, Өзбекстан Ғылым академиясы Қарақалпақстан бөлімінің Қарақалпақ гуманитар пәндер ғылыми зерттеу институты, Нөкіс, Қарақалпақстан (Өзбекстан)

**Амирлан Сейдин Елсуйер-улы** – старший научный сотрудник, Каракалпакский научно-исследовательский институт гуманитарных наук Каракалпакского отделения Академии наук Республики Узбекистан, Нукус, Каракалпакстан (Узбекистан)

**Amirlan Seydin Elsuier-uly** – senior researcher, Karakalpak Research Institute of Humanities, Karakalpak Branch of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan, Nukus, Karakalpakstan (Uzbekistan)

**ӨНЕРТАНУ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ. ART HISTORY**

ГРИНТИ 02.61.15

*Мухтарова Г.С.**Казахский национальный университет искусств**г.Астана, Республика Казахстан**E-post: gaini.mukhtarova2022@gmail.com***Эстетические представления в традиционной казахской и японской культурах**

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению эстетических и пространственно – временных представлений в традиционной казахской и японской культурах. Сравнительный анализ строится на изучение материалов в области эстетики, философии, фольклора, художественной культуре двух народов и представлен в рамках парадигмы эволюционистской теории. В статье используется компаративистский анализ, а именно философская компаративистика, а также аксиологический подход. Дополнительными методами выступили метод системного анализа и герменевтики. В качестве основополагающих эстетических черт, имеющих сходство в изучаемых культурах рассматривается их экософский характер, выраженный в бережном отношении к природе, а также понятия о зыбкости бытия и бренности жизни. Вместе с тем проводится анализ пространственно-временных представлений, где рассматриваются легенды о Коркыт-Ата и Асан Кайгы, а также японские мифы и легенды.

**Ключевые слова:** эстетика, эстетическое восприятие мира, эстетический вкус, традиционные культуры, экология, устойчивое развитие

**Введение**

«Эстетическое» является одним из трудноуяснимых понятий, ареал проявления, которого совпадает с пространством психофизического бытия человека, что позволяет определять его наряду с этическим и философским мировоззрением исходной мерой антропологического измерения общества.

В целом эстетика, как наука о природе и закономерностях чувственного восприятия мира, не несёт в себе политической, религиозной или образовательной функции.

Эстетическое восприятие подразумевает под собой чувственное постижение окружающего мира, для которого человеку необходимо развитие чувственности и интуиции. В связи с этим в эстетической науке часто встречаются категории, глубинная суть которых познаётся не рациональным теоретическим методом познания, а чувственно-интуитивным.

В связи с этим эстетика всегда неразрывно связана с искусством, а также она оказывает влияние на построение художественной картины и образа мира.

В традиционных культурах эстетическое восприятие действительности неразрывно связано с созерцанием, любованием природой и желанием человека жить в гармонии с окружающим миром.

Для человека в традиционных культурах не существовало неживой при-

роды, в ней всё было одухотворено жизнью. Благодаря этому традиционные культуры зачастую носят эконософский характер, выраженном в бережном отношении к природе.

**Методология.** В статье используется метод компаративистского анализа двух традиционных культур Японии и Казахстана. Проведенный анализ базируется не только на философских источниках, но и на материалах из других областей знания, прежде всего культурологического, историко - культурного, а также культурно-этнографического порядка.

Компаративистская методология (сравнение, аналогия, сопоставление, диалог, параллелизм) на основе выработки системы критериев социокультурного сравнения различных философских традиций позволяет рассматривать их, как части единого целого. Именно философская компаративистика, позволяет затрагивать «глубинные слои» культуры, что даёт возможность осмысления одной культуры сквозь призму другой.

Философская компаративистика предоставляет возможность поиска не только общих парадигм мышления человечества, но и подчеркнуть самобытность отдельной национальной философской культуры. Вместе с тем в статье был применен аксиологический подход.

Дополнительными методами выступили метод системного анализа и герменевтики. Выбор эволюционистской теории в качестве парадигмы исследования позволил объяснить типологическую схожесть явлений и факторов, возникших независимо друг от друга. Именно антропологическое измерения и схожесть человеческого мышления объясняет прохождение всеми культурами единого эволюционного мирового историко-культурного пути.

Значительную роль в раскрытии темы исследования сыграли труды известных востоковедов России, Европы, в частности, исследования сравнительного цикла «Запад и Восток». Большое значение имели также труды в области тюркологии, исследования казахстанских авторов по истории и культуре, этнографии Казахстана.

Значительную роль в качестве фактологической базы сыграли труды российских, японских, канадских ориенталистов, занимающихся непосредственно вопросами истории и культуры Японии. Вместе с тем в статье были использованы труды японских философов, историков, теоретиков, писателей в русских переводах.

### **Обсуждение**

Традиционные культуры и наличие в них аспекта бережного отношения к природе демонстрирует свою актуальность и в современном мире, в рамках развития концепции устойчивого развития. Так как построение быта и жизнедеятельности в гармонии с окружающим миром является важным компонентом экологической культуры.

Рассматривая в качестве примера кочевой образ жизни номадов заметим, что смена мест кочевий у казахов была связаны в первую очередь с экологическими соображениями. Переезд с летних пастбищ жайлау на зимние кыстау, помимо климатической целесообразности жизнедеятельности, вместе с тем создавала благоприятную экологию. Перекочёвка обеспечивала восстановление естественного развития окружающей среды и сохранения плодородности земель.

Если провести сравнительный анализ традиционных казахской и японской

культур можно найти сходные черты в древних культах и архаических верованиях, таких как: культ неба, культ солнца, культ почитания духов предков, элементы курганной культуры и принадлежности к конгломерату конной культуры.

В данной статье мы остановимся на эстетических и пространственно - временных представлениях в традиционной японской и казахской культурах. Эстетические категории, представленные в наиболее обобщенном виде, выражают представления человека о красоте, а также отношение человека к окружающей действительности.

Быт японцев всегда был неразрывно связан с природой. С древности отношение японцев к миру было определено религией «синто» («путь богов»), где природа обожествлялась, как вечная и неизменная суть. Это обусловило своеобразие художественного мышления Японии, основанного на одухотворение природы.

По утверждению японского писателя Тэцудзо Таникава, эстетическое чувство – это основа японского национального характера, именно та кардинальная черта, вокруг которой группируется всё остальное.

«Для японцев характерен взгляд на вещи как на само по себе сущее и поэтому уже заслуживающее благоговейное к себе отношение. Теперь это называется экологическим мышлением. В Японии оно появилось в незапамятные времена и веками воспитывалось искусством. (Не случайна в наше время тяга к их традиционной культуре в цивилизованных странах Запада) – пишет автор Григорьева в своей книге «Красотой Японии рожденный» [1, с.34].

Буддизм, объявленный в Японии государственной религией ещё в VI веке, также привил японцам склонность к размышлению и созерцательности, тем самым усложнил их мировосприятие. Подчиняться природе учил и даосизм, видевший в каждом явлении природы, в самом ритме Вселенной проявление вечного Дао.

В философской школе дзэн также в процессе постижения истины через самосозерцание и самосовершенствование немаловажную роль играл дух природы. Джордж Сэнсом говорил об этом следующее: «Они верили, что вся природа пронизана единым духом. В этом, в частности, и заключалась цель занятий дзэн – очистить свой разум от эгоистических устремлений и достичь спокойного, интуитивного, понимания своего единства с миром...» [2, с.137].

В целом человек в традиционных культурах старался жить в гармоничном единении с природой и её ритмами.

Надо отметить, что данные характеристики можно отнести и к казахской традиционной культуре. Быт казахского кочевья был во многом обусловлен и предполагал жизнь человека с учётом естественных ритмов природы. Быт и праздники – всё строилось в соответствии, с учётом особенностей сезонов года.

Вместе с тем время в традиционных культурах не линейное, а цикличное, выраженное сменой времен года: лета, осени, зимы, весны. И выражено пониманием постоянного повторяющегося кругового движения жизни, что отчётливо проявляется в рассмотрении бытия, как цикла смены времён года или человеческих поколений.

Обожествление природы, ощущение её естественной красоты в любом мельчайшем проявлении, обусловило своеобразие художественного мышления,

основанного на принятии, как основного эталона красоты - приближенность к природному и естественному. Задачей художника, истинного мастера, оставалось прочувствовать и преподнести эту природную красоту.

В изделиях прикладного искусства заметно желание мастеров намеренно сохранять природную красоту материала, будь - то дерево, кость, металл или кожа и войлок. При обработке минимально менялась фактура и цвет материала. Живое дыхание ритма обуславливает органическую непрерывность пути, в процессе которого происходила естественная смена одной формы, или эстетической доминанты, другой. Считалось, что человек не может создать лучше и прекраснее, чем сама природа. Истинный мастер должен почувствовать и преподнести эту природную красоту. «Раскрытие природных свойств материала, выявление их специфических достоинств делается своего рода художественным канон и становится в дальнейшем характерной чертой различных видов японского национального искусства» [3, с.18].

То, что природно, естественно считалось гармоничным, следовательно, и красивым. Даже жилища старались устанавливать и обустраивать так, чтобы не нарушать красоту окружающего природного ландшафта, более того подчеркнуть его красоту.

Вместе с тем важным аспектом эстетики явилось понимание того, что люди сменяют друг друга, как волны у скал, и жизнь быстротечна и коротка, как трёхдневное цветение вишни, а природа и мир являются вечными привело их к обожествлению природы.

Существует японская легенда, сравнивающая краткость человеческой жизни с цветением сакуры. Как-то богиня солнца Аматаэрасу подарила своему внуку Ниниги зеркало, яшмовые подвески и меч бога ветра Сусаноо, чтобы он стал правителем. Спустившись на землю, Ниниги оказался на вершине горы Хамука. На земле он построил свой дворец и вскоре женился на дочке местного божества, по имени Ко-но-хана, чье имя в переводе означало «цветенье деревьев».

На радостях отец даёт в придачу и свою старшую дочь Иванага, по имени «долговечная как скала». Так как Иванага была некрасива, Ниниги отсылает её обратно. Обиженный отец сообщил, что отныне жизнь императоров и их потомков будет коротка, как цветенье деревьев по весне. «Иванага-химэ вернул, только Ко-но-хана-но сакуя-химэ оставил. Поэтому священная жизнь потомков небесных богов недолговечной будет, подобно цветам на деревьях. И вот потому-то и поныне священная жизнь их Величеств императоров не изволит быть долгой» [4, с.161].

Эта легенда ярко демонстрирует понимание человеком конечности своего существования на земле. Именно в такой постановке начинается поиск человеком своего истинного предназначения в жизни, высокого смысла человеческого бытия.

Человек осознаёт, что люди друг другу как гости, приходят и уходят, но и он сам в этом мире гость, приходит и уходит, когда наступает его время.

Вместе с тем в японской поэзии, как и в казахской часто встречается описание мира с прилагательными «зыбкий», «бренный», «тщетный». Подтверждением можно привести стихотворение из «Исэ – моногатари»:

Вот-вот опадут...

Потому-то особенно дороги нам

Вишни цветы.

Да и что в нашем зыбком мире

Имеет долгую жизнь?» [5, с.160].

Человек приходит и уходит из этого мира, только природа и мир вечны. Понимание конечности человеческой жизни, её краткости и понимание, того что человек должен в этой жизни понять своё истинное предназначение привело в казахской традиционной культуре к понятию «жалган дуние».

Понятие «жалган» выражает собой иллюзорность, обманчивость, зыбкость, недолговечность. И раскрывает идею, что всё в этом мире приходящее и уходящее, всё относительно и непрочно.

В оборотах многих казахских народных песен встречается такие обороты, как например «Арманай, отеді дуние жалганай», «карасам бул дуние – шолак екен, Адам деген бір - біріне қонақ екен». («Смотрю несовершенен, краток мир, человек – человеку, словно гость»).

В японской культуре также встречаются подобные философско-эстетические концепции. Т.П.Григорьева в своей книге «Японская художественная традиция» пишет: «Ощущение иллюзорности, непрочности вещей, которые в следующий миг уже не те, определило характер японского искусства. Всё существующее непостоянно, исчезнет, как роса, но сам процесс возникновения – исчезновения вечен, всё конечное в то же время бесконечно. Конца в абсолютном смысле нет: одна вещь переходит в другую. Это ощущение пронизывает японское искусство всех времен и придаёт ему особую окраску: в непостоянстве, в вечной смене одного другим и заключено очарование (мудзё – но аварэ). Поэтому нет в японской поэзии ни крайнего отчаяния (пессимизма), ни веры в жизнь вечную (оптимизма), и её грусть легка» [6, с.32].

Поколения людей сменяют друг друга, и течение жизни, словно течение реки. «Из-за своей эфемерной природы каждый момент жизни бесценен – и это единственный момент, который существует на самом деле. Если мы постоянно думаем о прошлом или будущем и возвращаемся в настоящее только изредка, например, в какие-то критические моменты нашей жизни мы пропускаем жизнь мимо себя, бредём сквозь неё как во сне» [7, с.105]. Именно с этим связано желание оценить, до конца прочувствовать, уловить мимолётную эфемерную красоту жизни.

В этой чуткости к мгновению, как мимолётному явлению вечного, в умении ценить неповторимые моменты бытия заключена тайна японского искусства. Японцы называли эту способность ощущать каждый раз новое рождение неизменного – словом «мэдзурасиса» (редкостное, удивительное, вызывающее содрогание, восторг, без оттенка этического).

В качестве примера можно взять выражение «фурю», означающее «ветер» и «поток», который передаёт чувство прекрасного. Он связан с философской позицией отхождения человека от суеты жизни и желанием предаваться эстетическому наслаждению природой. В понятии «фурю» заложен смысл, что жизнь быстротечна, и человек идет по жизни, словно плывя по течению, не в силах остановить её убегающие мгновения.

Так как именно ощущение быстротечности и понимание иллюзорности мира привело к разделению «мнимых» и «истинных» ценностей. В целом, только то, что долговечно считалось истинным – и поэтому оно является ценностью.

Мир природы благодаря своей естественности был главным критерием

прекрасного, красивого. Так в живом, не сотворённом человеком мире существует природная гармония, всё подчинено единому закону бытия.

Человек в традиционных культурах желал единения с природой, жил в гармонии с окружающим миром. Природа воспитывала в человеке не только чувство прекрасного, но и духовно - нравственные установки.

Это ярко раскрывают слова классика японской литературы Ясунари Кавабата из его эссе «Красотой Японии рождённый»: «Когда любишь красоту снега или красотой луны, словом, когда бываешь потрясён красотой четырёх времён года, когда испытываешь благодать от встречи с прекрасным, тогда особенно думается о друзьях: хочется разделить с ними радость. Словом созерцание красоты пробуждает сильнейшее чувство сострадания и любви к людям и тогда слово «друг» становится словом «человек» [8, с.387].

Прекрасное часто ассоциируется с понятием нравственного, чистого. В эстетике прекрасное зачастую понимается, как нравственное, чистое, доброе. Уже в античной эстетике появился термин «калокагатия» (от греч. Calos – прекрасный и agathos – хороший, нравственно совершенный).

В казахской и японской традиционных культурах также часто встречаются характеристики прекрасного с элементом ярко выраженных высоких нравственных ориентиров. Во многом благодаря эстетическому воспитанию в человеке пробуждаются духовные ценности: доброта, любовь ко всему живому и др. В модели воспитания человека по законам красоты заложен глубокий гуманизм.

Таким образом, традиционные культуры как казахская, так и японская близки в эстетическом восприятии природы. Основным критерием красоты является приближенность к природному, естественному.

Н.И.Конрад верно подмечает, что «богатства древних японцев никак не обособлялись от природы, от её предметов, либо непосредственно эту природу представлявших, либо введенных в нее человеком в виде чего-либо сделанного из материала той же природы» [9, С.14-15].

В связи с этим всё чересчур яркое, вычурное, броское считалась некрасивым. Это демонстрируют две созвучные пословицы казахского и японского народов. У японцев говорят «Фиолетовый цвет быстро выцветает», а у казахов «асіре кызыл тез онар» (ярко красный быстро выцветает). Данные пословицы говорят не только о недолговечности яркой краски, но и о том, что всё, что имеет приставку «слишком», «чересчур» недолговечно, и что красота не всегда лежит на поверхности.

И в целом, о необходимости ощущения меры и соразмерности. Именно чувство меры является главным критерием эстетического вкуса. Мера в эстетике не только одно из оснований эстетической оценки, суждения о вкусе, но и регулятивный, нормативный принцип художественной деятельности.

Отсутствие меры приводит к утрате художественности, и предмет художественного творчества может выпасть из явлений эстетического порядка. Мера – это важный инструмент, позволяющий не переборщить, не испортить произведения искусственным налётом.

Ценность вещи заключается не в дороговизне материала или её декоре, а в её информационно-коммуникативной функции. Самые ценные – это предметы, несущие на себе печать времени, через которые транслируется связь времён.

Поэтому вещи, оставленные в наследство являются самыми ценными. Это семейные или фамильные реликвии - такие, как воинское оружие – самурайский

меч, у казахов также всевозможные мечи, кинжалы, ножи, конская сбруя, седло. Либо такие вещи, как ювелирные украшения или текстильные изделия и др. Эти вещи были не только материальной ценностью, а скорее считались богатым духовным наследием, то есть определенная вещь с историей может здесь выступать, не только как предмет быта с чисто утилитарной функцией, но и как фетиш, амулет, медиатор, транслятор.

В традиционных культурах казахов и японцев изначально не было особой тяги к накоплению материальных ценностей. И только память человека, обычаи и традиции, передающиеся от поколения к поколению, остаются вечными. «Понимание сущности человека, вечно стремящегося к лучшему, неизведанному, порой ненасытному к земным благам писал в своих стихах известный казахский акын Бухар - жырау:

Әлемді түгел көрсе де,  
Алтын үйге кірсе де,  
Аспанда жұлдыз аралап,  
Ай нұрын ұстап мінсе де,  
Қызыққа тоймас адамзат!

Если весь мир увидит и  
в юрту золотую войдёт  
лунный луч оседлав,  
звездные миры  
обойдёт, всё равно  
не насытится человек! [10,  
с.112]

В традиционном мировоззрении человек старался не нарушать гармонии и красоты окружающего мира. «Культ природы, характерный для мироощущения всего древнего и средневекового Востока, приобрёл в Японии свои оттенки. Пантеистическое восприятие явлений жизни развило в этой стране ярко выраженное отношение к любой вещи, которой пользуется человек как к предмету эстетического наслаждения, чья ценность и красота измеряются близостью к естественной природе, умением передать её живую жизнь не путём подражания, а проникновением в её сущность» [11, с.5]. И у казахов, и у японцев издревле ценили естественность, природную красоту. Даже в садово-парковом искусстве японцы старались сохранять естественный ландшафт, либо максимально приближать парк к природным характеристикам.

Возьмём за пример традиционное японское жилище, интерьер и экстерьер которого образуют особую органически связанную эмоциональную среду. Сад вокруг дома, дорожка с препятствиями, ведущая к чайному домику организованы так, чтобы у человека возникал эмоциональный всплеск, ощущение общения с естественной природой, с водой в искусственном озере, камнями, деревьями и т.д. Интерьер помещения организован так, чтобы предметы не только не мешали восприятию пространства, но и дополняли его.

Даже посуде, употребляемой в чайных церемониях, либо в быту старались придавать индивидуальную форму, изысканный рисунок, сохраняя при этом цвет натурального материала.

Как гласит японская пословица: «Из красивой чашки и чай вкуснее». Это говорит о естественной потребности человека к красоте, высокой эстетизации окружающего мира.

В японской культуре поражает точность классификации порою непостижимых и трудноуловимых чувств, а также категории прекрасного. Это ярко выражено в эстетической культуре японцев, в таких понятиях, как «моно на аварэ» (скрытое очарование вещей), «югэн» (глубинная красота тайного), «сibuй» (красота скромности и натуральности), «едзё» (искусство отклика отзвука, намёка),

«кэймё» (искусство восторгаться красотой изысканного), «кокоро» (сосредоточенность на единичном). Например, три меры прекрасного - ваби, таби, саби означает увидеть прекрасное в простом.

«Ваби» приблизительно переводится как «скудность», «бедность», «одиночество». «Ваби» значит быть чистым, искренним, сдержанным и умение распознавать красоту простого, бесцветного, грубоватого, обыденного, но прочного, красоту духа, в отличие от красоты чувственной. Однако не аскетическую, холодную, а переполненную теплом и добротой. Красота жизненной силы, скрытая под грубым покровом. Он наглядно выражен в традиционном стиле «одного угла» японского пейзажа, что подразумевает максимум выразительности через минимум средств.

В частности, чтобы вызвать у зрителя чувство безбрежности океана достаточно в углу полотна поместить на волнах одинокую лодку, а чтобы выразить осень, показать одинокую птицу, сидящую на ветке дерева. Ваби – это пустынный берег с одинокой хижинкой рыбака или мелкие бутоны весенних цветов, пробивающихся сквозь толщу снега в горной деревушке. Это красота неотёсанная и обыденная, без приукрашивания и искусственного налёта, но таящую в себе силу земли.

Следующий термин «саби» - буквальный перевод «патина», «дух старины» - это понятие изящной простоты. «Саби» от того же корня, что и прилагательное «сабисий» (одинокий, печальный). Для «саби» характерен лаконизм, приглушенность красок. Этим он отличается от броской красоты, лежащей на поверхности, которая называется «цуя» (блеск мира).

Так, при изготовлении фарфоровых чашек для чайной церемонии, их специально покрывали неровными затёками глазури, или более тёмным тоном покрывали нижнюю часть чашки, чтобы вызвать чувство, будто она закоптилась от времени. Для японцев ценность вещи, не связана с дороговизной материала, а скорее с информацией, которую в себе несёт данная вещь.

Идея «саби» воплотилась в поэзии Мацуо Басё и живописи Андо

Хиросигэ, как концепция любования одиночеством и заброшенностью. Басё выражал идею саби в лаконичной форме поэтической танка, а Хиросигэ в жанре «цветы и птицы». Данные экспромтные зарисовки олицетворяли собой идею вечности мира и одновременно бренности всего земного.

Слово «саби» издавна существовало в японском языке. Оно

упоминается еще в первой поэтической антологии японцев «Манъёсю», относящейся к VIII веку. Его первоначальный смысл – «быть заброшенным, покинутым, одиноким».

Позднее к нему прибавилось значение «покрыться ржавчиной, налетом времени». К XIII веку «саби» получило более сложное толкование – чувствовать удовольствие от состояния увядания, уединённости. «Как эстетическая категория, идея саби стала источником вдохновения для японской поэзии, живописи, прикладного искусства, оказала влияние на все стороны жизни японского народа. Покой, приглушенность красок, элегическая грусть, гармония, достигнутая скудными средствами, - таково искусство саби, звавшее к общению с природой, и сосредоточенности, к отрешенности от повседневной суеты» [12, с.34].

Если говорить об эстетическом восприятии мира, заметим, что в любой культуре есть сформировавшиеся устойчивые эстетические образы. То есть, при словах «одинокий, заброшенный, унылый, жалкий» возникают определённые ассоциативные образы. Несмотря на отсутствие в казахской культуре специально обозначенных эстетических категорий, как «ваби», «саби» и др., тем

не менее, при упоминание слова «жалгыз» (одинокий, брошенный) перед глазами предстают стойкие философско-эстетические образы.

Также данное прилагательное используется в названиях казахских песен, как «жалгыз арша» (одинокая сосна). Прилагательное «жалгыз» употребляется не только в прямом смысле, как «единственный», подразумевающий количество, но и как «одинокий, брошенный, унылый».

Возьмём за пример образ Асана – Кайгы (Асан - Печальный) - имеющего своим уделом одиночество и вечную печаль. Заметим, что это не только философский образ, но и в тоже время он представляет образ жизни человека, не принимающего временных благ бытия, и наполненного эстетическим осмыслением сути жизни человечества. Или в легенде «Аксак-кулан» образ хромого кулана, показывает особую опечаленность его существования, отмеченную тягостями судьбы. По одному из вариантов легенды хромота кулана прошла однажды на водопое, благодаря чудотворной силе целительницы-воды.

Образ Асана-Кайгы, так и не нашедшего землю обетованную Жеруык и Коркыта-ата, не сумевшего избежать смерти, резюмирует человечеству истину, что пространство и время неразделимы. Несмотря на местонахождения человека в пространстве или существование в определенном моменте времени, в которой бы не находился человек, ход и путь его жизни не остановим; её начало и конец предпрешены.

Оба мудреца, которые обошли весь свет, но так и не нашедшие лучшей жизни, лучшего места, где человечество жило бы без забот и нужды, либо где можно было бы избежать смерти – констатируют нам истину о взаимосвязанности жизни и смерти, о миге и вечности и целостности мироздания.

Важным посылом в легенде о Коркыте-Ата, является мотив о создании одного из древнейших музыкальных инструментов – кобыза. Тем самым искусство в легенде представлено, как один из путей нахождения человеком в этой жизни смысла бытия и достижения вечности.

Возможно, высокая эстетика традиционных культур заключена именно в понимании ими быстротечности жизни, за которую человек должен успеть исполнить своё предназначение.

В японской эстетике существует классификация специфических способов отражения и восприятия действительности, среди которых отметим «югэн», «моно-но аварэ» и др.

Это термины, зачастую не поддающиеся точному переводу, но

Присущие японской культуре во многих её проявлениях. В предисловии к собранию старинных и новых песен Ямато «Конинсю» эти термины встречаются при описании восхищения, например видами тумана. В более поздние времена слово «аварэ» стали обозначать знаком «печаль», «печально -прелестный».

«Прежде оно связывалось с ощущением чего-то радостного, неожиданного, при соприкосновении с которым невольно вырывался возглас: «Аа, харэ!».

В японской философии есть понятие «Ичи го-Ичи э», что переводится как «встреча, которая не повторится» или «каждый момент – это возможность». Такие японские праздники, как праздник любования луной (цукими), любование снегом (юким), любование цветущей вишней (ханами) также строятся на придании значимости мига времени, это моменты которые не повторяются дважды, которые нужно ценить. Согласно теории «моно но аварэ» (букв «душа вещи») человек путём созерцания и медитации мог понять душу вещи, причем это могли

быть даже камни и считалось возможным на миг почувствовать себя ими. Следующая эстетическая категория «Югэн» – переводится, как «суть» или «скрытая красота». Образно ее интерпретировать, как «тайный смысл», «затаённое откровение» или «красота скрытой красоты». «Югэн» ярко выражен в искусстве традиционного японского театра Ноо. Смысл «югэн» в том, что сценическое воплощение жизни должно выявлять только «сокровенную суть» предметов, людей и их душевных переживаний. Считалось, что «югэн» можно почувствовать, но нельзя выразить словами.

В область поэтики термин югэн ввёл Фудзивара – но Сюдзай, он считал идеальными те стихи, которые подразумевали многое, не говоря о чём – либо открыто. «...Считалось, что воспроизведению подлежит подлинное, а подлинное есть сокровенное. Поэтому именно предельно сжатое движение и жест и могут приоткрыть сокровенное; внешняя полнота воспроизведения открывала бы не сокровенное, а явное, то есть не подлинное. Именно этот дзэнский принцип и руководит актёрами. То есть образные дефиниции эксплицируются в контрастных сопоставлениях тёмного и светлого, прекрасного и безобразного.

В целом, для дальневосточной эстетики характерен поиск в искусстве, где важным является почувствовать, изобразить и передать то, что находится за гранью видимого мира, но что незримо, но присутствует во всём. Это трудная задача, так как адекватно изобразить то, что неопишимо, неявственно и существует лишь на чувственном уровне. Этим и объясняется тот факт, что основное значение в художественной системе японцев приобретает намёк, недосказанность, так называемый прием «ёдзё».

В целом одной из самых ярких характеристик эстетики японского искусства являются такие критерии, как: эстетическая организация пространства, гармония колорита и пропорций, особая «недосказанность», «иносказательность» содержания художественных произведений.

Красоту может различить только тот, кто мысленно завершил незавершённое. «Ёдзё» – восприятие жизни, как проявления небытия – делает доступным то, что невозможно описать словами. Если взять за пример театральные постановки знаменитых японских театров Кабуки и Ноо, то в них присутствует не только эстетическая организация пространства, но и недосказанность и иносказательность. Принцип недосказанности связан с тем, чтобы у зрителя возник эмоциональный отклик «ёдзё», так как самое основное в спектакле – это эмоциональный настрой, передающийся через игру актёра, смену костюмов и декораций, музыку.

Принцип «недосказанности» присущ японской литературе. Например, в пятистишьях «танка», и в особенности, трехстишьях «хайку». Классиком этого жанра стал Мацуо Басё. Буквально через косвенные, второстепенные моменты, метко замеченные поэтом в трех строках передают читателям картину смены времён года или состояний природы, и связанные с этим переживания и чувства человека.

Принцип «недосказанности» встречается в самых древних памятниках письменной литературы, а также и в современных романах, начиная от «Гэндзи – моногатори» Мурасаки Сикибу, «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон до произведений Рюноске Акутагава, Ясунари Кавабата, Кобо Абэ, Нацумэ Сосэки и др.

Во многих произведениях авторы умышленно не завершают сюжет каким-либо логическим завершением, хорошим или плохим концом, часто не встают на сторону того или иного героя. Тем самым писатель оставляет свободное поле для философских размышлений читателя, где каждый находит в произведениях что-то личное, делает собственные открытия.

Данный принцип сравним с пустотой чистого белого листа на свитке каллиграфии. Мастера каллиграфии отмечают, что не только красиво написанные иероглифы, но и пустота, пространство между знаками имеют информационную и эстетическую функции. Соотношение пропорций белого листа и знака играет важную роль, так как пустота тоже имеет свой глубокий смысл. Если бы не было пустоты белого листа, мы бы не оценили красоту знака.

Эстетика японского искусства заключена в особом восприятии мира и классификации эстетических категорий, которые, воплощаясь в произведениях искусства, вызывают у человека особое чувство соприкосновения с возвышенным и прекрасным.

Японская эстетика и поныне вызывает интерес у ярких умов человечества. С большим вдохновением о японском искусстве писал живописец Ван Гог. Он всегда хотел понять, как чувствует и рисует японец, и это было заметно по графической манере исполнения его картин, штрихи и мазки которого напоминали прием восточной каллиграфии. В целом для восточного искусства характерен принцип, когда человек изображается не как главный персонаж, а только, как часть природы.

### **Выводы**

Подводя выводы по исследуемой теме необходимо отметить, что актуальность исследования заложена в выявлении экософского характера культур, выраженных в бережном отношении к природе и построении быта в гармонии с окружающей средой, что является подтверждением наличия высокой степени экологичности традиционных культур.

В качестве примера можно отметить перекочевку, с целью сохранения плодородности земель, а также одну из древнейших традиций, связанных с празднованием *Наурыз очистку родников и ручьёв*, от накопившегося за зиму мусора. В связи с этим основным критерием красоты является приближенность к природному, естественному, выраженное в сохранении естественной нерукотворной красоты материала, будь-то дерево, кость, металл или кожа и войлок. Как известно, натуральные, не искусственные материалы и волокна и красители быстро и безвредно разлагаются в почве. Бережное хранение и долговечное использование вещей, идея *апсайклинга, выражение в изделиях лоскутного шитья «құрақ» и многое другое* подтверждает тот факт, что и на сегодняшний день ценности, заложенные в мировоззрении традиционных культур созвучны концепции устойчивого развития.

Также эстетика рассматриваемых традиционных: японской и казахской культур имеет выраженный характер высоких нравственно-этических установок. Во многом благодаря эстетическому воспитанию в человеке пробуждаются духовные ценности: доброта, любовь ко всему живому и др. В модели воспитания человека по законам красоты заложен глубокий гуманизм.

### **Заключение**

Рассмотрев основополагающие аспекты эстетического восприятия мира в японской и казахской традиционных культурах следует отметить, что: эстетическая картина мира строится на философско-антропологическом принципе гармонии человека и природы.

Пространственно-временные представления пронизаны философией понимания быстротечности жизни и понимание иллюзорности мира, что приве-

ло к разделению «мнимых» и «истинных» ценностей. Анализ легенд о мудрецах-странниках, сказителях, как Асан-Кайгы и Коркыт-Ата, которые обошли весь свет, но так и не нашедшие лучшей жизни, лучшего места, где человечество жило бы без забот и нужды, либо где можно избежать смерти - констатируют истину о взаимосвязанности жизни и смерти и целостности мироздания, а также японские легенды, сравнивающие краткость человеческой жизни с цветением сакуры поднимают тему о зыбкости, бренности, тщетности бытия. Именно искусство, его эстетические и духовно-нравственные константы становятся основой философской картины мира в двух традиционных культурах. В японской культуре она выражена в философских и эстетических категориях как «моно на аварэ», «югэн», «сибуй», «едзё», «кэймё», «кокоро», «фурю», «иги-о-ичи э» и др.

На основе анализа дифференцированного эстетического континуума был выявлен экософский характер рассматриваемых традиционных культур. Быт человека здесь неразрывно связан с биоритмами природы, что выражено в построении быта в связи с особенностями времён года.

Человек, как и вся система его ценностей, в том числе и эстетическое восприятие мира здесь неразрывно связана с природой. То есть человек рассматривается в онтологическом смысловом контексте. Проблема понимания сущности и назначения человека определяется характером этой онтологии.

### Список используемых источников

1. Григорьева Т.П. Красотой Японии рожденный. – М.: Искусство, 1993. – 463 с.
2. Кирквуд К.П. Ренессанс в Японии. – М.: Изд-во восточной литературы, 1988. – 303 с.
3. Бродский В.Е. Японское классическое искусство. – М.: Искусство, 1969. – 284 с.
4. Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1. / Составление и общая редакция Р.В. Грищенко, перевод Е.М. Пинус. – СПб.: Кристалл. Библиотека мировой литературы. Восточная серия. – 2000. – 608 с.
5. Исэ - моногатари. – М.: Наука, 1987. – 286 с.
6. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
7. Дейви Х.И. Искусство и путь по-японски. 45 дорог к медитации и красоте. – Ростов на Дону: Феникс, 2005. – 304 с.
8. Кавабата Я. Красотой Японии рожденный. Новеллы, рассказы, эссе. – М.: Прогресс, 1971. – 400 с.
9. Конрад Н.И. Очерк истории культуры средневековой Японии. – М.: Наука, 1980. – 144 с.
10. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы: Наука, 1987. – 174 с.
11. Японское искусство. – М.: Изобразительное искусство, 1959. – 148 с.
12. Дашкевич В.Т. Хирогигэ. – Ленинград: Искусство, 1974. – 159 с.

**Мұхтарова Ғ.С.**  
*Қазақ ұлттық өнер университеті,  
Астана, Қазақстан*

### Дәстүрлі қазақ және жапон мәдениеттеріндегі эстетикалық түсініктер

**Аннотация:** Мақала дәстүрлі қазақ және жапон мәдениеттеріндегі эстетикалық және кеңістіктік – уақыттық ұғымдарын қарастыруға арналған. Салыстырмалы талдау эволюциялық теория парадигмасы негізінде эстетика, философия, фольклор, көркем мәдениет саласындағы материалдарды зерттеуге негізделген. Мақалада салыстырмалы талдау, атап айтқанда философиялық компаративистика, сонымен қатар аксиологиялық тәсіл қолданылады. Қосымша әдістер болып жүйелік талдау және герменевтика табылады. Зерттелетін мәдениеттердегі ұқсастықтары бар негізгі эстетикалық қырлары ретінде табиғатқа деген қорғаушылық экологиялық сана және өмірдің жалғандығы туралы дуниетаным қарастырылады. Сонымен қатар кеңістік-уақыттық түсініктерді зерттеу барысында Қорқыт – Ата және Асан - Қайғы туралы аңыз – әңгімелер мен қатар жапон мифологиясы қарастырылады..

**Кілт сөздер:** эстетика, эстетикалық дуниетаным, эстетикалық талғам, дәстүрлі мәдениеттер, экология, тұрақты даму.

**Mukhtarova G.S.**  
*Kazakh National University of Arts,  
Astana, Kazakhstan*

### Aesthetic ideas in traditional Kazakh and Japanese cultures

**Abstract:** The article is devoted to the consideration of aesthetic and spatio-temporal ideas in traditional Kazakh and Japanese cultures. Comparative analysis is based on the study of materials in the field of aesthetics, philosophy, folklore, art, based on the paradigm of evolutionary theory. The article uses comparative analysis, philosophical comparative studies, as well as an axiological approach. Additional methods were the method of system analysis and hermeneutics. The ecosophical nature of cultures, expressed in a caring attitude towards nature are considered as the fundamental aesthetic features that have similarities in the cultures being studied. To study spatio-temporal concepts, the legends about Korkyt - Ata and Asan Kaigy – are examined in a comparative analysis. At the same time, the concepts of the frailty of life are considered as fundamental aesthetic categories that influenced aesthetics.

**Keywords:** aesthetics, aesthetic perception of the world, aesthetic taste, traditional cultures, ecology, sustainable development

#### References

1. Grigoreva T.P. Krasotoj Yaponii rozhdennyj. – М.: Iskusstvo, 1993. – 463 s.
2. Kirkvud K.P. Renessans v Yaponii. – М.: Izd-vo vostochnoj literatury, 1988. – 303 s.
3. Brodskij V.E. Yaponskoe klassicheskoe iskusstvo. – М.: Iskusstvo, 1969. – 284 s.
4. Kodziki. Zapisi o deyaniyah drevnosti. Svitok 1. / Sostavlenie i obshhaya redakciya R.V. Grishhenkova, perevod E.M. Pinus. – Spb.: Kristall. Biblioteka mirovoj literatury. Vostochnaya seriya. – 2000. – 608 s.
5. Isje - monogatari. – М.: Nauka, 1987. – 286 s.

6. Grigoreva T.P. YAponская hudozhestvennaya tradiciya. – M.:Nauka, 1979. – 368 s.
7. Dejvi H.I. Iskusstvo i put - po yaponski. 45 dorog k meditacii i krasote. – Rostov na Donu: Feniks, 2005. – 304 s.
8. Kavabata Y.A. Krasotoj YAponii rozhdyonnyj. Novelly, rassказы, jesse. – M.: Progress, 1971. – 400 s.
9. Konrad N.I. Oчерk istorii kultury srednevekovoj YAponii. – M.:Nauka, 1980. – 144 s.
10. Nurlanova K.SH. Jestetika hudozhestvennoj kultury kazahskogo naroda. – Almaty: Nauka,1987. – 174 s.
11. YAponское iskusstvo. – M.: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1959. – 148 s.
12. Dashkevich V. T. Hirosigje. – Leningrad: Iskusstvo, 1974. – 159 s.

### **Сведения об авторе:**

**Мухтарова Гайни Сейсеновна** – декан Художественного факультета  
Казахского национального университета искусств, кандидат философских наук, профессор.

**Мұхтарова Ғайни Сейсенқызы** – Қазақ ұлттық өнер университетінің  
Көркем өнер факультетінің деканы, философия ғылымдарының кандидаты, профессор.

**Mukhtarova Gaini Seisenovna** – Dean of the Faculty of Art of the Kazakh National University of Arts, candidate of philosophical sciences, professor.

## Музыкалық білім беру Музыкальное образование Musical education

### «Круглый стол»

### Музыкальное образование в современном мире

### Практикум по фортепианной аранжировке джазовой и эстрадной музыке

23 сентября 2023 года был организован онлайн-семинар «Музыкальное образование в современном мире» между учреждениями высшего учебного заведения Астаны (Казахский национальный университет искусств) и Казани (Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова). Это была хорошая диалоговая площадка среди музыкальных alma-mater столиц Казахстана и Татарстана, проходившая с помощью современных цифровых технологий.

В начале руководители ВУЗов (Айман Кожабековна Мусахаджаева и [Вадим Робертович Дулат-Алеев](#)) поприветствовали участников «Круглого стола».

Затем с докладом «О формировании научных кадров по музыкальным специальностям в магистратуре» выступили доктор искусствоведения, профессор Джумакова Умитжан Рахметулловна и кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ Шегебаев Пернебек Шегебаевич с темой доклада: «Современные проблемы казахстанского этномузыказнания». Кандидат искусствоведения, доцент КазНУИ, композитор Абдинуров Алиби Куттымбетович поделился своим практическим опытом фортепианной аранжировки джазовой и эстрадной музыки.

Со стороны Казанской консерватории выступили: доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Казанской консерватории Маклыгин Александр Львович; кандидат искусствоведения, доцент, зав. кафедрой этномузыкалогии Сарварова Лилия Илдусовна; кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной деятельности и вопросам развития Хайрутдинова Дилия Флюровна.

Материалы прошедшего «Круглого стола» не были опубликованы, поэтому учитывая актуальность тематики докладов мы решили опубликовать в нашем журнале материалы выступлений У. Джумаковой и П. Шегебаева, А. Абдинурова.

**Джумакова У.Р.**

доктор искусствоведения, профессор  
Казахский национальный университет искусств

## **О формировании научных кадров по музыкальным специальностям в магистратуре**

О том, что в современном мире образование стоит в приоритете целей и задач развития общества, ни для кого не новость, это вызов к действию.

Поэтому в своем выступлении я затрону те актуальные вопросы, ответы на которые я искала и находила в процессе личного опыта преподавания. С начала 2000 годов Казахстан приступил к переходу на европейскую трехуровневую модель. Последовательно после бакалавриата в Казахской национальной академии музыки (с 2010 г. Казахский национальный университет искусств) была введена магистратура (2007–2008), причем постепенно — сначала по нескольким специальностям, затем были охвачены все специальности. Докторантура началась еще позже.

Сегодня уже мы прошли определенный путь, имеем в работе цельную систему, наработали программы, внедрили новые дисциплины. Конечно, для педагогического коллектива это был вызов, необходимо была обратная реакция, осознание тех глубоких перемен, которые предлагаются новой моделью, отличающейся от длительного опыта музыкально-педагогического сообщества и от уже давно сложившейся системы.

В целом к сегодняшнему уровню образования есть определенное отношение и оценка. Большинство признают, что оно качественно снижается, между теорией (знаниями) и практикой (производством) многие отмечают противоречия, уточню — в аспекте ценности профессионализма и жизненности профессиональных критериев. Поэтому в своем сообщении я опущу всю информацию, которая касается достижений, (ведь они даже по формальным признакам должны состояться, мы около 15 лет выпускаем магистрантов). Учитывая общую озабоченность качеством образования, я хочу остановиться на проблемах формирования научных кадров по музыкальным специальностям магистратуры.

Понимаем ли мы, что магистратура качественно другой уровень образования? Думаю, что и да, и нет, не все и не во всем. Некоторые даже при прошествии 15 лет и наличии Государственных стандартов, где все прописано, считают, что магистратура — это завершение высшего образования, но не послевузовское. То есть, фактически продолжают существовать мнения и действия, которые автоматически ведут к стиранию граней в содержании образовательных программ бакалавриата и магистратуры. Кто-то хочет продолжать формировать специалиста, хотя это задача базового образования, и в бакалавриате должна быть достигнута. Кто-то на магистратуру возлагает задачи непрерывного обучения и вводит дисциплины, которые были бы уместны в элективном пакете бакалавриата.

Важно реально понимать этот другой уровень образования. По направлению

он обозначен как научно-педагогический. Имеется в виду, что обучающиеся по разным специальностям получают комплекс компетенций, позволяющий магистру расширить свое пространство практики областью педагогики и науки.

Расшифровывая дальше эту фундаментальную основу, важно понимать, что в магистратуре меняется конфигурация исходной специальности, магистрант, имеющий опыт исполнительской деятельности, меняет траекторию, углубляется в науку и искусство педагогики. Если для музыковеда эта траектория предсказуема, она выработана в бакалавриате, то для исполнителя крайне важно понимать эту новую, другую, парадигму. Исходя из сказанного, для меня до сих пор большой вопрос встает по поводу вариативности квалификаций в Госстандартах, которая практически не работает. Думая, прежде всего, о своем статусе и перспективах практики, поступающие, как правило, не выбирают профильную магистратуру, хотя профильная магистратура как раз создана для ненаукоемких, исполнительских специальностей. Профильная магистратура изначально в Госстандарте трактуется как неравноценная основной двухгодичной. Это же касается докторских программ, где исполнители тоже выбирают путь получения академической степени PhD, хотя могли бы учиться по профильной программе, так как большинство музыкантов видят свое будущее в исполнительстве, а не в науке. Ведь наука очень трудоемкая и строго аттестуемая область, связанная с написанием статей, проведением исследования, и посвятить свой профессиональный путь этому среди исполнителей готовы единицы.

Отсюда вытекает необходимость понимания того, а вообще — для чего были внедрены магистерские и докторские академические программы, привязанные к приобщению музыкантов к научной деятельности. Понятно, что концепционной основой является интеграция науки и образования. Магистратура для музыкантов — это способ углубиться, расшириться в представлении возможностей своей специальности. Например, исследовав какой-то вопрос, музыкант сформирует другое, по сравнению с прежним практическим опытом, представление о композиторе, о произведении, о стиле и т.д. Как раз это и показывает качественное отличие магистерских программ от бакалавриата.

Но когда мы ставим проблему качества образования, то возникают подспудно другие вопросы. Магистерские диссертации магистранты пишут то, пишут. Но каковы эти диссертации, отвечают ли они современным требованиям? Это большая проблема, возможно дискуссионная. Я только отмечу, слишком большое количество диссертаций и при этом небольшая прослойка тех, в диссертациях которых видно, что обучающийся получил опыт научного исследования, сформировавший в нем новый уровень специалиста. Думаю, что в количественном отношении цифры будут сопоставимы с прежней практикой отбора в аспирантуру, ведь туда шли единицы. Массовое приобщение к научной деятельности таит в себе не только блага, но и издержки. Не случайно, сегодня так актуальна и в теоретическом, и практическом аспектах проблема плагиата.

В течение всех этих лет внедрения магистратуры обучая по дисциплине

«Методология современного музыкознания», а также будучи научным руководителем написания диссертаций, я сформулировала для себя важные исходные приоритеты формирования научных кадров в магистратуре. Во-первых, предметно и дисциплинарно, магистерское образование качественно другое. Это теоретически. А на практике встречается дублирование, формальное изменение названия дисциплины при фактически повторяющемся содержании. Во-вторых, в магистратуре концепция самостоятельности другая по сравнению с бакалавриатом. Условно можно сказать так, что в бакалавриате ставится задача выработать умение самостоятельно осваивать существующие знания. В магистратуре к этому добавляется задача выбора самостоятельного пути в рамках своей специальности, это совершенно другой уровень самоосознания. И в третьих, магистратура намного в большем диапазоне и в большей степени раскрывает профессиональную деятельность, обогащая специальность междисциплинарными знаниями, позволяя применять принцип свободы.

Основываясь на этих приоритетах, я пришла, наконец, к созданию учебника «Методология современного музыкознания» (Астана, 2020. 281 с.). В нем отражены все на сегодня существующие наработки в области общей методологии, которые мне были доступны, и в той части музыкальной науки, которая поднимает вопросы методологии или дает их нагляднейшим образом. В учебнике есть все элементы данного жанра: теоретический материал, вопросы по теории, задания, литература, методические рекомендации и т.д. Хочу выделить, что в учебнике главное место в постижении феномена методологии и его роли в формировании научного взгляда отводится изучению музыковедческих статей, монографий, рецензий, интервью, то есть, музыкознание в оригиналах. По мере возможного отражено казахстанское музыковедение, а также казахстанская мысль, связанная с методологией, наукой (есть задания по «Словам назидания» Абая, отсылки к идеям книги «Язык письма» О. Сулейменова).

Думаю, что в свете нашего разговора о современном мире отметить также необходимо, что учебник переведен на казахский язык («Қазіргі заман музыкатану әдіснамасы»). Несмотря на то, что я пишу на русском языке, я делаю все возможное для формирования казахскоязычной научной литературы. К сожалению, она непростительно мала, и по уровню научности уступает. Все свои учебники и монографии, благодаря корпоративной солидарности с профессором Пернебеком Шегебаевым и с другими единомышленниками, я опубликовала параллельно на двух языках — это моя личная установка. Книга «Приношение Газизе Жубановой» (в соавторстве Абдрахман Г.Б., 2017 г.) выходит также на английском языке. Никто нас не просил, не было проектов, ни финансирования переводов, это наша личная инициатива, желание распространять знание о культуре Казахстана далеко за ее пределами.

В формировании научных кадров очень важна включенность самих магистрантов в процессе обучения. Известно обыкновение студентов активизироваться перед аттестацией. И надо учитывать, что большинство из них

работает, а учится «постольку поскольку». Это мешает обучению. Для научного становления очень важна планомерность, непрерывность. В своей методике преподавания дисциплины «Методологии музыкознания» я ориентировалась на то, чтобы весь курс осваивался последовательно и вовремя. Для этого была разработана система оценивания, которая учитывает посещаемость, уровень выполнения задания, активность в обсуждении. Кратко она выглядит так. В бальном выражении исходной величиной являются 70 баллов, которые обеспечивают получение стипендии. В этом показателе отражается присутствие на текущих занятиях, однако он не обеспечивает автоматически конечной удовлетворительной оценки. Если на экзамене не будут показаны реальные знания, то оценка будет ниже 70 баллов. Таким образом, бальный критерий, завязанный на возможности получения стипендии, мотивирует на какое либо освоение дисциплины, не на формальное присутствие. На каждом занятии выполнение задания гарантирует (соответственно внутренним качественным критериям) увеличение баллов, по повышающей шкале на каждые 5 пунктов до 90 баллов. На экзамене балл можно увеличить до 100. Пандемия и онлайн обучение привели к тому, что теперь все задания выполняются письменно. Это оказался очень сильный методический «ход». Наглядно видно, кто готовится к занятиям, кто нет, кто только присутствует. В письменном варианте выполнения задания, по сравнению с традиционной устной формой, видны качество выполнения, уровень самостоятельности, свобода обращения с информацией. Появляется дополнительная практика написания текстов. Наблюдения показывают, что большинство переписывает научную литературу слово в слово, при этом, не цитируя, не отделяя себя от источника. То есть, определенные мной в начале доклада приоритеты в воспитании научных кадров являются обоснованными, они ставят перед преподавателем актуальные задачи. Сам же предмет «Методология современного музыкознания» не для всех оказывается «по зубам». Роль его в магистерской программе еще предстоит осознать магистрантам.

Резюмируя сказанное, предлагается использовать результаты обучения магистранта для формирования контингента докторантов. Опыт набора кадров в докторантуру показывает, что уровень знания английского языка оказался наиболее прозрачным и главным, хотя он не показывает научных перспектив. Обоснование темы в форме реферата как критерий отбора сильно зависит от человеческого фактора, а практика рецензирования показала формальность его выполнения. Вузам предоставляется свобода в организации внутреннего процесса. Поэтому для отбора в докторантуру достойных кандидатов и в целом для эффективности процесса образования в формировании научных кадров я бы предложила использовать фактические данные по уровню подготовленности, достигнутой в магистратуре. Имеется в виду не оценка, полученная при защите магистерской диссертации, она, как правило, нивелирует реальную картину. Пресловутые рекомендации как поощрение работ не имеют реального действия, так как по положению любой окончивший магистратуру может дальше учиться. Если же будет градация уровня научной подготовленности по комплексу определенных

дисциплин, аналогичная предложенному методу оценки знаний по дисциплине «Методология современного музыкознания», то картина успеваемости по типу GRA даст достаточную информацию о перспективах магистранта в научной области. Уточню, что в процентном отношении по этой методике получают «отлично» 10–20 %, «хорошо» 80–70%, «удовлетворительно» 5–10%, «неудовлетворительно» 1–0,5 %. Уровень теоретической подготовки магистрантов к проведению научного исследования может быть одним из работающих индикаторов для набора достойных докторантов, способных реально и в срок справляться с поставленными задачами.

**Шегебаев П.Ш.,**  
кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

### **Современные проблемы казахстанского этномузыкознания**

1. Этномузыкознание представляет собой специфическую область музыкальной науки. Становление и развитие казахстанского этномузыкознания, начало которого восходит к советскому периоду, был довольно интенсивным и плодотворным. Сейчас казахстанское этномузыкознание является одним из ведущих не только в центрально-азиатском регионе, но и во всем постсоветском пространстве.

Формированию казахстанского этномузыкознания как самостоятельной научной дисциплины оказали влияние, с одной стороны, фольклористика, этнография и академическое музыкознание, с другой стороны – традиционное народное знание о музыке, бытовавшее и дошедшее до нас в устной форме. За это время постепенно определялся круг изучаемых явлений, складывалась методология исследования, формировался специализированный состав ученых исследователей.

2. Одним из важных факторов, способствовавших выделению этномузыкознания в самостоятельную научную дисциплину, стало научное обоснование профессиональной природы жанров и видов народной песенной и инструментальной музыки. Как известно, в 70-80-е годы прошлого столетия проходили бурные дискуссии, посвященные профессиональной природе народной музыки. В результате выяснилось, что в каждой национальной культуре наряду с фольклорными существуют виды и жанры народно-профессионального искусства. Соответственно, в Казахстане произошло размежевание науки на фольклористику и этномузыкознание. Объектом изучения музыкальной фольклористики стали так называемые фольклорные жанры, то есть обрядовые, бытовые, народные лирические песни, исторические песни и кюи и другие. Этномузыковеды же сосредоточили свое внимание на видах и жанрах народно-профессионального искусства (это искусство шаманов-бахсы, эпическое искусство, искусство акынов импровизаторов, искусство народно-профессиональных певцов – салов и серэ, и искусство кюйши – авторов и исполнителей произведений для народных

инструментов).

3. Этномузыковеды, особенно фольклористы кроме научно-исследовательской деятельности занимаются экспедиционной работой по сбору, обработке и систематизации произведений народного музыкального творчества. Эта работа, начатая в 30-40-е годы А.Затаевичем, А.Жубановым, Б.Ерзаковичем и другими основоположниками казахстанской музыкальной науки продолжается по сей день. К счастью, не оправдались опасения А.Затаевича об исчезновении из быта народных песен и кюев. Ежегодно фольклористы привозят из дальних аулов уникальные образцы народного музыкального творчества. Особый интерес в этом смысле представляют районы компактного проживания казахов в Монголии, Китае, России, Туркмении и других сопредельных странах. Судя по привезенным материалам, именно в таких районах сохраняются уникальные образцы песен и инструментальной музыки, которые на территории Казахстана считаются утерянными или забытыми.

4. Исторически сложилось так, что внутри этномузыкознания произошла дифференциация специалистов, изучающих вокальные и инструментальные жанры народной музыки. Такая дифференциация является, по-видимому, закономерной и оправданной, так как она позволяет более углубленно сосредоточиться на изучаемом явлении.

В Казахстане, также как в России и других республиках бывшего СССР, особую ветвь этномузыкознания представляет этноинструментоведение, занимающееся изучением народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В настоящее время этноинструментоведение представляет собой наиболее развитую часть этномузыкознания. Это и понятно, так как народно-инструментальная музыка, в частности домбровые кюи достигли в своем развитии подлинных высот традиционной классики. Имена народных композиторов Курмангазы, Даулеткерей, Дины, Таттимбета хорошо известны не только в республике, но и далеко за ее пределами.

5. В силу различных культурно-исторических и социально-экономических причин из всего корпуса традиционной музыки до нас в живом исполнении дошли народно-профессиональное песенное искусство и кюи для домбры. Соответственно, они сейчас являются наиболее репрезентативными в современной казахской культуре.

Изучением этих видов народно-профессионального искусства ученые занимаются с 40-х годов прошлого столетия. За тот период опубликовано множество статей, изданы монографии и сборники песен и кюев, записаны аудио и видео материалы. Тем не менее, с каждым новым исследованием рождаются новые вопросы и ракурсы для дальнейшего изучения.

6. Одним из характерных черт современного этномузыкознания в Казахстане является то, что изучением традиционной музыки занимаются не только музыковеды (теоретики и историки музыки), но и исполнители (певцы, акыны, жыршы, домбристы, кобызисты и сыбызгисты). Данный процесс берет свое начало с 80-х годов, когда в учебный план Алматинской консерватории была введена

элективная дисциплина «Домбровое сольфеджио» для народников. Ныне этот предмет называется «Этносольфеджио». Сейчас его проходят во всех музыкальных вузах и колледжах республики. На уроках этой дисциплины студенты не только практически осваивают образцы народной музыки, но и теоретически знакомятся со структурными закономерностями песен и кюев. Эти знания и практические навыки анализа народных произведений они применяют затем при написании курсовых и дипломных работ, магистерских и докторских диссертаций.

7. Если в прошлом веке усилия этномузыковедов были сосредоточены на выяснении общенациональных черт песенного и инструментального искусства, то теперь внимание исследователей направлено вглубь (это вопросы стилевого своеобразия отдельных регионов, местностей, индивидуальных школ и традиции), и вширь (то есть выходы на типологические уровни). Соответственно, современные исследования по этномузыкальному знанию характеризуются двумя разнонаправленными тенденциями. Первая группа исследований направлена на расширение объектов изучения с включением в них материалов других народов и выходом на проблемы общеэстетического, философского и культурологического характера. Таковы, например, докторские диссертации А.Мухамбетовой, Г.Омаровой, С.Утегалиевой. В диссертации А.Мухамбетовой важные вопросы функционирования традиционной казахской музыки соотносятся с древнейшим календарем народов Востока. Г.Омарова рассматривает региональные стили казахского кюя в культурно-историческом контексте западных и восточных тюрков. С.Утегалиева при исследовании феномена звука и звукообразования на народных инструментах также привлекает широкий круг материалов тюркских народов.

Вторая группа исследований, авторами которых являются в основном исполнители (певцы и домбристы), сосредоточена на выявлении стилевых особенностей местных традиции, исполнительских школ и их представителей. Здесь можно назвать кандидатскую диссертацию Б.Муптекеева о домбровой музыке юго-востока региона Жетысу; кандидатскую диссертацию Э.Жанабергеновой, посвященную эпической традиции Кызылординской области; докторскую диссертацию Б.Бабижан, посвященную фольклорной традиции юго-западной части Жетысу; докторскую диссертацию Маулета Ардаби, основывающейся на материал домбровой музыки казахов, проживающих на территории Китая.

8. Важным фактором развития казахстанского этномузыкального знания является решение вопросов методологического характера. Новые материалы, темы и ракурсы исследования требуют не просто обновления, но и выработки новых подходов и конкретных методик анализа музыки. Этот процесс связан, с одной стороны, с расширением объектов исследования, с другой стороны, углублением в сути рассматриваемого живого звучащего материала.

9. Таким образом, можно констатировать, что все вышесказанное не только обеспечило неоспоримые достижения казахстанского этномузыкального знания, которые признаны музыкальным сообществом многих стран, но и указывает на дальнейший вектор развития современной науки о народной музыке.

**Абдинуров А.К.**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры Музыкаведение и композиция  
КазНУИ

**Практикум по фортепианной аранжировке джазовой и эстрадной музыке**

Тема моего сообщения называется «Практикум по фортепианной аранжировке джазовой и эстрадной музыке». Этот предмет я начал вести недавно со студентами кафедры «Музыкальное исполнительство и педагогика» второго курса КазНУИ.

**Немного истории. Обучаясь в ассистентуре-стажировке при Казахской национальной консерватории им.Курмангазы (2001-2003), как композитор я проходил курс, который назывался ФАДЭУМ. Этот урок вела старший педагог кафедры теории музыки Быкова Людмила Сергеевна. Она же вела нам (композиторам первого курса) предмет Гармония в 1996 году. Название предмета ФАДЭУМ придумала сама Людмила Сергеевна, которое означало Ф – фортепианная, А – аранжировка, Д – джазовой, Э – эстрадной, У – учебной, М – музыки. Название предмета указывает на практическое усвоение фортепианного материала.**

Урок ФАДЭУМ проходил следующим образом. Л.С.Быкова просила сыграть домашнее задание прошлого урока за фортепиано, студенты по очереди при всем классе играют свои заготовки. Если у педагога были замечания она делала свои корректировки.

**Людмила Сергеевна** держала под рукой блокнот, в котором были записаны названия различных тем, одноголосных мелодий в нужных тональностях и жанрах. Далее она зачитывала список, студенты должны были выбрать две мелодии, которые сегодня будут учиться играть в соответствующей фактуре, в характере и жанре. В начале работы студенты в форме диктанта записывают в отдельную тетрадь нотами только одноголосную тему; под нотами ставится соответствующая гармония. Следующий этап – игра мелодии в фактуре, это мог быть джаз-вальс, ноктюрн, свинг, би-боп, особая авторская фактура. После нескольких проигрываний студенты пробовали повторить усвоенный материал. Через неделю – опять сдача игры. Таким образом ФАДЭУМ был предметом, в котором комплексно соединялись слуховой анализ, сольфеджио, гармония, общее фортепиано.

Для композитора владение инструментом фортепиано является необходимостью, а дисциплина «Практикум по фортепианной аранжировке джазовой и эстрадной музыки» помогает молодым музыкантам быстрее освоить методы фортепианной транскрипции самых различных музыкальных образцов. Таким образом, студентам, которые в перспективе будут работать в музыкальных учреждениях обучая детей музыке этот предмет будет крайне важен.

**P.S.** Предмет, который я представлял на онлайн-семинаре «Музыкальное образование в современном мире» был повторением опыта, который я приобрел в консерватории. После моего выступления доктор искусствоведения, профессор,

заведующий кафедрой теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г.Жиганова **Маклыгин Александр Львович сам сел за рояль и блестящее исполнил несколько интересных джазовых стандартов.**

## МАЗМУНЫ СОДЕРЖАНИЕ CONTENT

### Музыкатану Музыкаведение Musicology

<b>Абдинуров А.К.</b> Традиционный кюй в творчестве казахских композиторов.....	5
<b>Әбдінұров Ә.Қ.</b> Қазақ композиторларының шығармашылығындағы дәстүрлі күй.....	12
<b>Abdinurov A.</b> Traditional kuy in the works of Kazakh composers .....	12
<b>Останькович М.А.</b> Кюй Курмангазы «Бозқаңғыр» в транскрипции для фортепиано композитора Дмитрия Останьковича.....	14
<b>Останькович М.А.</b> Композитор Дмитрий Останьковичтің авторлығындағы Құрманғазының фортепианоға арналған «Бозқаңғыр» күйінің транскрипциясы .....	20
<b>Ostankovich M.A.</b> Kuy Kurmangazy “Bozkangyr” for the piano in transcription by composer Dmitry Ostankovich.....	21
<b>Абдолла Г.</b> Қытайдағы кәсіби қазақ музыкасы: Хамит Ысқақтың әншілігі және орындаушылық ерекшелігі.....	23
<b>Абдолла Г.</b> Профессиональная казахская музыка в Китае: певец Хамит Искак и его исполнительское мастерство .....	29
<b>Abdulla G.</b> Professional Kazakh music in China: singer Hamit Iskak and his performing skills.....	30

### Аспаптану. Инструментоведение. Instrumentation

<b>Әмірлан С.Е.</b> Лақай – қарақалпақ халқының байырғы шертпелі саз аспабы ...	32
<b>Амирлан С.Е.</b> Лақай – каракалпаксий музыкальный шипковый инструмент ..	40
<b>Amirlan S.</b> Lakai – Karakalpakstan musical plucked instrument .....	40

### Өнертану Искусствоведение Art History

<b>Мухтарова Г.С.</b> Эстетические представления в традиционной казахской и японской культурах .....	43
<b>Мұхтарова Г.С.</b> Дәстүрлі қазақ және жапон мәдениеттеріндегі эстетикалық түсініктер .....	55
<b>Mukhtarova G.S.</b> Aesthetic ideas in traditional Kazakh and Japanese cultures .....	55

**Музыкалық білім беру Музыкальное образование Musical education**

**«Круглый стол»**

<b>Джумакова У.Р.</b> Музыкальное образование в современном мире.....	58
<b>Шегебаев П.Ш.</b> Современные проблемы казахстанского этномузыкознания .....	62
<b>Абдинуров А.К.</b> Практикум по фортепианной аранжировке джазовой и эстрадной музыке .....	65