

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ АҚПАРАТ МИНИСТРЛІГІ
К.БАЙСЕЙІТОВА АТЫНДАҒЫ ҚАЗАҚ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР УНИВЕРСИТЕТІ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ИНФОРМАЦИИ РЕСПУБЛИКИ КАЗАХСТАН
КАЗАХСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ ИМЕНИ К. БАЙСЕЙІТОВОЙ

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



**«ҰЛЫ ДАЛА МУЗЫКАСЫ: ЭТНОМУЗЫКАТАНУШЫНЫҢ
ҒЫЛЫМИ-ЗЕРТТЕУ ҚЫЗМЕТІ»
ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК
КОНФЕРЕНЦИЯСЫНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ**
(Астана, 2025 жылғы 17-19 қазан)

**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ:
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭТНОМУЗЫКОВЕДА»**
(Астана, 17-19 октября 2025 года)

**PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
«MUSIC OF THE GREAT STEPPE: RESEARCH ACTIVITIES OF
AN ETHNOMUSICOLOGIST»**
(Astana, October 17-19, 2025)

УДК 78 ББК 85.31 Ұ46

ISBN 978-601-82197-9-5

Под общей редакцией: өнертану кандидаты, профессор/ кандидат искусствоведения, профессор – Нұртаза Р.С.

Редакциялық алқа/ редакционная коллегия:

өнертану кандидаты, профессор/ кандидат искусствоведения, профессор -Г.Т.Альпеисова

өнертану кандидаты, профессор/ кандидат искусствоведения, профессор -Г.Т.Ақпарова

өнертану кандидаты, профессор/ кандидат искусствоведения, профессор -А.Қ.Байбек

«ҰЛЫ ДАЛА МУЗЫКАСЫ»: ХАЛЫҚАРАЛЫҚ ҒЫЛЫМИ-ТӘЖІРИБЕЛІК КОНФЕРЕНЦИЯНЫҢ МАТЕРИАЛДАРЫ. «МУЗЫКА ВЕЛИКОЙ СТЕПИ: МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ. «THE MUSIC OF THE GREAT STEPPE: PROCEEDINGS OF THE INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE. – Астана: 2025. – 469 с. – каз., рус.

«Ұлы дала музыкасы» халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары жинағында қазіргі заманғы өнер, мәдениет және білім беру жүйесіндегі музыкалық мұраны сақтау мен насихаттау мәселелеріне арналған мақалалар топтастырылған. Жарияланымдарда дәстүрлі және кәсіби музыкалық мәдениеттің өзекті проблемалары, көрнекті тұлғалардың рөлі, түркі халықтарының материалдық және материалдық емес мұрасының ерекшеліктері, дала фольклорының аутентті интерпретациясы мәселелері қарастырылған. Сондай-ақ тарихи-мәдени құндылықтарды сақтау, дамыту және жеткізудегі білім беру мекемелерінің маңызы мен композиторлық шығармашылық пен халық фольклорының өзара байланысы қазіргі мәдени үдерістер контекстінде талданады.

«Қоғамның рухани жаңғыруы контекстіндегі қазақтың музыкалық тілі – ұлттың мәдени коды» АР26100607 ғылыми жобасын гранттық қаржыландыру аясында «Ұлы дала музыкасы» халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының материалдар жинағы жарық көрді.

В сборнике материалов Международной научно-практической конференции «Музыка Великой степи» представлены статьи, посвященные вопросам сохранения и трансляции традиционного музыкального наследия в современном искусстве, культуре и образовании. В публикациях рассматриваются актуальные проблемы традиционной и профессиональной музыкальной культуры, роль выдающихся личностей, особенности материального и нематериального наследия тюркских народов, вопросы аутентичной интерпретации степного фольклора, а также значение образовательных учреждений в сохранении, развитии и передаче историко-культурных ценностей. Отдельное внимание уделено взаимодействию композиторского творчества и музыкального фольклора в контексте современных культурных процессов.

Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Музыка Великой степи» опубликован в рамках грантового финансирования научного проекта АР26100607 «Казахский музыкальный язык как культурный код нации в контексте духовной модернизации общества»

УДК 78 ББК 85.31 Ұ46

ISBN 978-601-82197-9-5

© ҚазҰӨУ, 2025

**К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің ректоры,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері**

ҒАЛЫМ АЛҒИҰЛЫ АХМЕДЬЯРОВТЫҢ құттықтау сөзі

Приветственное слово ректора Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой, Заслуженного деятеля Республики Казахстан

ҒАЛЫМА АЛҒИУЛЫ АХМЕДЬЯРОВА

Құрметті конференция қатысушылары, қонақтар және әріптестер!

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің атынан сіздерді дәстүрлі «Ұлы дала музыкасы» жыл сайынғы халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференциясының ашылуымен шын жүректен құттықтаймын!

Біздің университет жыл сайын ғылым мен өнер тоғысқан осы маңызды іс-шараны өткізуге қуанышты. 2025 жылғы 17-19 қазан аралығында өтетін бұл конференция қазіргі заманғы өнерде, мәдениетте және білім беруде Ұлы дала музыкасын сақтау және тарату мәселелерін талқылауға арналған бірегей алаңға айналмақ.

Конференция бағдарламасы өте ауқымды және мазмұнды. Дәстүрлі мәдениеттің көрнекті тұлғалары, материалдық емес мәдени мұра және Дала фольклорының таратылуы сияқты өзекті мәселелер талқыланады. Сондай-ақ, конференция аясында Қалкен Қасымов, Еңбек Абдоллаұлы, Азат Бикчурин сынды дәстүрлі орындаушылардың шеберлік сыныптары әрі төл музыка кештері өтеді. Ғалым-музыкатанушылар Пернебек Шегебаев пен Базаралы Мүптекеевті еске алуға арналған дөңгелек үстелдер өткізіліп, Материалдық емес мәдени мұраны ғылыми-зерттеу лабораториясы ашылмақ.

Осы маңызды конференцияның қонақтары – музыкатанушылар, өнертанушылар, дәстүрлі орындаушылар, тарихшылар, мәдениеттанушылар және басқа да көптеген сала мамандары. Сіздердің ғылыми баяндамаларыңыз бен тәжірибе алмасуларыңыз дәстүрлі музыканың тарихи-мәдени мұрасын сақтау, дамыту және болашақ ұрпаққа жеткізу ісіне үлкен үлес қосары сөзсіз.

Баршаңызға жемісті жұмыс, қызықты пікірталастар және жаңа шығармашылық идеялар тілеймін!

Конференция жұмысын ашық деп жариялаймын!

Құрметпен,

Күләш Байсейітова атындағы

Қазақ ұлттық өнер университетінің ректоры Г. Ахмедьяров

ПЛЕНАРЛЫҚ ОТЫРЫС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

ҰЛЫ ДАЛА КӨШПЕЛІЛЕРІНІҢ ӨРКЕНИЕТІ МЕН ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫ

Омарова Гүлзада Нұрпейісқызы

өнертану докторы, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Музыкатану және композиция» кафедрасының профессоры, Қорқыт Ата атындағы ғылыми-зерттеу орталығының басшысы

Аңдатпа. «Ұлы Дала көшпенділерінің өркениеті мен дәстүрлі музыкасы» мақаласында көшпелі мәдениеттің кейбір өркениеттік негіздерімен қатар «кез келген өркениеттің базалық негіздемелерінің бірі» (Ә.Мұхамбетова) болып табылатын көшпенділердің Уақыт туралы жүйелі идеяларына ерекше назар аударылады. Көпшілікке мәлім еңбектерінде қазақстандық этномузыкатанушы ғалым Ә.Мұхамбетова *12-жылдық жануарлар* күнтізбесі (қазақтарда *мүшел*) негізінде құрылған 60-жылдық циклды) Ұлы дала көшпелілері өркениетінің күнтізбесі, б) Тәңірлік күнтізбе (яғни көшпелі өркениеттің *идеялық-діни* тұтастығын білдіретін күнтізбе) атауға мүмкіндігін негіздеді. Мақала авторы Г.Омарованың пікірінше, көшпелі өркениеттің маңызды базалық (түйінді) негізі бар тәңіршілік пен қатар Орталық Азияның көптеген түркі халықтарының (оның ішінде қазақтар) мәдениетінде айтарлықтай орынға, тәңіршілдік пен исламның синтезі ретінде, сопылық иеленген. Автор дәстүрлі музыканың маңызды қасиеттерінің мысалдарында көшпелі өркениеттің спиральдік және циклдік дамуын және музыка бұл өркениеттің кодтары мен архетиптерін, сондай-ақ түркі халықтардың ерекше музыкалық ойлау түрін сақталғанына куә болғанын көрсетеді. Мақаланың соңғы бөлімінде автор сонымен қатар азиялық және еуропалық ыспалы аспаптарының прототиптері болып табылатын Орталық Азия қыл ішекті («қобыз тәрізді») ыспалы аспаптарының Батыс Азия мен Еуропада таралу жолдары туралы өз ойларын айтады.

Түйін сөздер: көшпенділер өркениеті, Тәңірлік күнтізбе, сопылық, дәстүрлер сабақтастығы, музыкадағы архетиптер мен кодтар, музыкалық ойлау жүйесі, «қобыз тәрізділер» модификациясы, гиджак пен кеманча.

Аннотация. В статье «Цивилизация и традиционная музыка кочевников Великой степи» наряду с некоторыми цивилизационными основаниями кочевой культуры обращается особое внимание на системные представления кочевников о Времени, являющимися «одним из базовых оснований любой цивилизации» (А.Мухамбетова). Как известно, казахстанский ученый-этномузыковед А.Мухамбетова в своих трудах

обосновала возможность называть 60-летний цикл, в основе которого лежит 12-летний животный календарь (у казахов *мушел*): а) календарем цивилизации кочевников Великой степи; б) Тенгрианским календарем, подразумевая под этим определением *идейно-религиозную* целостность кочевой цивилизации. По мнению автора статьи Г.Омаровой, наряду с тенгрианством как важнейшим базовым (ключевым) основанием кочевой цивилизации, значительное место в культуре ряда тюркских народов Центральной Азии (в т.ч. казахов) занимает суфизм как синтез тенгрианства и ислама. Автор приводит примеры важных качеств традиционной музыки, свидетельствующих о спиралевидном и циклическом развитии кочевой цивилизации, сохранении в музыке ее (цивилизации) кодов и архетипов, а также – особого типа музыкального мышления тюркских народов. В последнем разделе статьи автор высказывает также свои соображения относительно путей распространения в Западной Азии и Европе центральноазиатского смычкового инструмента с волосяными струнами («кобызообразные»), которые явились прототипами азиатских и европейских смычковых инструментов.

Ключевые слова: цивилизация кочевников, Тенгрианский календарь, суфизм, преемственность традиций, архетипы и коды в музыке, система музыкального мышления, модификация «кобызообразных», гиджак и кеманча.

Abstract. In the article «Civilization and traditional music of the nomads of the Great Steppe», along with some civilizational foundations of nomadic culture, special attention is paid to the nomads' systemic ideas about Time, which are «one of the basic foundations of any civilization» (A.Mukhambetova). As you know, Kazakh ethnomusicologist A. Mukhambetova in her writings justified the possibility of naming a 60-year cycle based on a 12-year *animal calendar* (Kazakhs call it a *mushel*): a) the calendar of the nomadic civilization of the Great Steppe; b) the Tengrian calendar, meaning by this definition the ideological and religious integrity of the nomadic civilization. According to the author of the article, G. Omarova, along with Tengrianism as the most important basic (key) foundation of nomadic civilization, a significant place in the culture of a large number of Turkic peoples of Central Asia (including Kazakhs) consider Sufism as a synthesis of Tengrianism and Islam. The author gives examples of important qualities of traditional music, indicating the spiral and cyclical development of a nomadic civilization, the preservation of its (civilization's) codes and archetypes in music, as well as a special type of musical thinking of the Turkic peoples. In the last section of the article, the author also expresses his thoughts about the Central Asian bowed instrument with hair strings («kobyz-like»), which were the

prototypes of Asian and European bowed instruments, as well as the thoughts about the ways of spreading of these instruments in Western Asia and Europe.

Keywords: nomadic civilization, Tengrian calendar, Sufism, continuity of traditions, archetypes and codes in music, musical thinking system, modification of «kobyz-like», gijak and kemancha.

Ұлы дала шығыста сонау Тынық мұхит жағалауындағы Қиыр шығыс жерлерінен бастап, батыста Венгриядағы Пушта (Пуста) даласына дейін созылған Еуразия материгінің тура ортасындағы кең байтақ дала аймағының атауы. Өздеріңіз білетіндей, дала және оған іргелес шөлейіт (жартылай шөлейіт) аймақтар тек мал шаруашылық, оның ішінде көшпелілік мал шаруашылық өнім мен өмір сүру салт жағдайларын тудырады. Осы жерлерде, әсіресе біз тұратын Орталық Азия аймағында, *өркениет* деген ұғым, өзінің күрделі, кең мағынасында болды ма, жоқ па деген сұраққа біздің ғалымдар қазіргі уақытта нақты жауап беруде және бұл ғылыми-зерттеу жолында олар өте маңызды тұжырымдарға келгені туралы осы баяндамада айтқым келеді.

Қазіргі философия, мәдениеттану, этнология, тағы басқа гуманитарлық білім мамандарының пікірінше, XX ғасырдың басында пайда болған адамзат өркениеттерінің көптеген теорияларында көшпелі қоғамдардың әлеуметтік-экономикалық және тарихи-мәдени негіздері тіпті еске алынбаған және еш талданбаған. Осы өркениеттер теориясының негізін қалаушылар (Н.Данилевский, О.Шпенглер, А.Тойнби және т.б.) көшпелілер қоғамдарды жалпы өркениеттік қоғамдардың қатарына жатқызбағаны мәлім, себебі оларды Құдайдың «қамшысы», жазалаушысы, «тарихтың теріс жасаушылары», немесе А.Тойнби айтқандай, «дамымаған», «қатып қалған» қоғамдар деп білген. Бұл көзқарас бүгінгі заманның өзінде де жалғасын табуда – мысалы, америкалық социолог С.Хантингтонның XX ғ. 90 ж.ж. шыққан қазірде ең белгілі өркениеттер классификациясындағы тоғыз өркениеттің ішінде көшпелілер өркениеті жеке өркениет ретінде көрсетілмеген [1].

Алайда, көшпелі халықтардың тарихы мен мәдениетінің ішкі заңдылықтары мен өзіндік ерекшеліктерін аша алатын заманауи әдіснаманы іздеу ғалымдарды тікелей *өркениеттік парадигмаға* заңды түрде әкелді. Көне тарихи замандарында (өзінің генезис дәуірінде) қалыптаса бастаған көшпелілер өркениетінің мәдени-тарихи типін *классикалық* деп анықтай отырып, зерттеушілер мұны былайша сипаттайды: «... Еуропа мен Азияның түйіскен жерінде орналасқан... көшпелілер өркениетін жалпы Ұлы дала өркениетінің пайда болуы мен өркендеуінің бастапқы ошағы деп айқындауға болады. Ол кейінгі бірнеше ғасырларда өркениеттің жаңа типі ретінде азды-

көпті алғашқы өркениеттік диапазонның маңызды сипаттамаларына, яғни белгілі бір экономикалық негіздер, шаруашылық-мәдени аймақтар, этногенез, қалалық мәдениет және т.б. мемлекеттік формаларына ие болды. Кейін көшпелілер өркениеті алдымен *скиф-сақ*, кейін *түркі-қазақ*, ақыр соңында *қазақ мемлекеттілігінің* орталығына айналды» [2, 90].

Бұл жерде көшпелілер өркениет теориясына көп тоқталмай, тек бір, біз үшін өте маңызды және дәл осы мәдениет пен өркениет парадигмасына үлкен үлес қосқан, біздің Қазақстан этномузыкалогиясында шыққан ғылыми теориясына қысқаша тоқталғымыз келеді. Өздеріңіз білетіндей, әр өркениеттік негізі бар мәдениеттерінде *Уақыт* туралы көзқарастар мен танымдар әмбебап жүйе құраушы фактор ретінде ұзақ тарихи кезеңдер бойы қалыптасып, күнтізбе (календарь) деген феноменге айналады, ал күнтізбелер «кез келген өркениеттің базалық негіздемелерінің бірі болып табылады» [3, 11]. Мысалы, көне замандарында шыққан Шумер мен Вавилон, антикалық Грек пен Рим, Майя, Қытай, Индиядағы буддалық, қазір біздің қолданысымыздағы Батыстың григориан күнтізбесі, араб елдерінің хиджрасы... Ал енді көшпелілер өркениетінде күнтізбе, осы өркениеттің фундаменттік негізі ретінде, болған ба деген сұраққа, біз *оң жауап* бере аламыз, себебі *12-жылдық жануарлық күнтізбе* (восточный животный календарь), қазақтарда және басқа да түркітілдес халықтарда циклдік (60-жылдық) *мүшел* деп аталатын күнтізбесін алғашқыда Орталық Азия көшпелілер шығарғанына қазір ешкім күмән келтірмейді. Бұған өз еңбектерінде және докторлық диссертациясында өте мықты дәлелдер келтірген біздің арамызда отырған Әсия апай Мұхамбетова [4].

Жалпы Әсия Ибадуллақызының бұл және басқа да еңбектерін әр қазақ білуі, оқуы, үлкен мақтанышпен айтуы тиіс, себебі бұл жерде көшпелілер күнтізбесімен бірге қазақ және жалпы Орталық Азия халықтарының мәдениеттерінде, музыкасында өркениеттік негіздер қалыптасқаны туралы анық айтылған. Сондай-ақ бұл жұмыста Орталық Азия көшпелі халықтарының күнтізбесі мен мәдениетінің жергілікті-өркениеттік негіздерімен қатар (бірыңғай ландшафт пен шаруашылық-мәдени түр және тіл факторы) Орталық Азия суперэтностарында, яғни түркі және моңғол халықтарында, *идеялық-діни* тұтастығы да болғаны дәлелденген. Бұл идеологиялық және діни тұтастықтың негізін құрған – Тәңіршілік (Тенгризм) және бұл діннен гөрі, дамыған дүниетанымдық жүйе дейді ғалымдар [5], бірақ мұның негізінде адамзат тарихының ерте заманында қалыптасқан *монотеистік сенім*¹ жатыр.

¹ Яғни, Жаратушы – Бір, Жалғыз ғана *Мәңгі Көк Тәңір*.

Сонымен, Ұлы дала қазақтары мен басқа да көшпелі халықтарының Тәңірге сену деген идеялық-діни концептінде өзіндік бастапқы, табиғи, көшпелі мәдениет пен өркениетіне сай келетін менталдық және *рухани-идеологиялық* платформасы бар, және мұны, мысалы, Жапониядағы синтоизм, Қытайдағы даосизм мен конфуцийшілдік, Тибеттегі бон, Ирандағы зороастризм, Үндістандағы индуизм және т.б. салыстыруға болады. Осы шығыс діни ілімдер (діни жүйелер, наным-сенімдер) бұл елдерде кейінірек қабылданған шығыс әлемдік діндерден, атап айтқанда, буддизм (ламаизм) және ислам діндерден, әрине, көп ғасырлар бұрын пайда болған. Бірақ бұл шығыс елдерінің көпшілігінде ешкім өздерінің ескі, байырғы діни ұстанымдарын, көзқарастарын, культтер мен ғибадатханаларын жоққа шығармайды және әлі де бұл діндерді ұстанушы адамдарды одан ажырату, тіпті олармен күресу деген ақылға, қисынға сыймайтын зат. Санасы биік елдерде өз азаматтарының барлығы осы тек әлемдік діндер аясында болу керек деген позициядан аулақ, өйткені, олар үшін кейбір қазіргі қоғамдарда әлемдік діни адепттердің осы «дамыған» діндердің фонында өздерінің түптамырлы, ежелгі дәстүрлі діндерін бір ескілік, ескі «табынушылдық», «артта қалған», «архаикалық» деген жаңсақ түсініктері мүлдем ұғымсыз.

Осыған байланысты еске салатын тағыда бір жәйт және гуманитарлық ғылымдарда бұл белгілі факт: кезінде Шығыс елдеріне әлемдік діндердің келуі жергілікті діндерді күнделікті өмірден күштеп алып тастаумен еш сыйыспайды, ол кезде бұл мүмкін де емес еді. Мысалы Түркияда, Иранда, Пәкістан мен Солтүстік Үндістанда, жалпы Орталық Шығыста, сондай-ақ Орталық Азияда, соғыстар мен қатал саяси күрестерге қарамастан және ислам ресми түрде енгізілгеніне қарамастан, халық ортасында бұл дін өзінің «таза» түрінде қабылданбаған. Сондықтан, бұл елдерде жергілікті діндер мен исламның қосындысы, яғни олардың синтезі ретінде *сопылық ислам* және осы аймақтарда сол кезде көптеген сопылық ордендер (мавлавия, накшбандия, кубравия, бекташия, кадирия және т.б.) пайда болғаны көпшілікке мәлім. Қазақстан аумағында бұл ұлы Шейх Ахмед Яссауи негізін қалаған Яссауия ордені болды.

Сондықтан, егер орта ғасырларда шығыс елдерінде сопылық ислам болмағанда, онда Шығыстың ұлы ақындары – Фирдоуси, Рудаки, Хайям, Яссауи, Руми, Низами, Саади, Навои, сол сияқты Шығыстың ұлы музыкалық өнері де (муғам мен маком, яғни *макамат* және Үнді рагасы) – болмас еді. Шығыс мәдениетіндегі сопылық ақындар мен музыканттардың қатарына кейінгі дәуір, мысалы, XIX ғ. және әрі қарай XX ғғ. басында өмір сүрген көптеген Батыс Қазақстан жырауларын, күйшілер мен әншілерді, сондай-ақ бұл қатарға қазақ поэзиясының жазбаша дәстүрінің негізін қалаушы ақындарын – ұлы Абай мен Шәкәрімді де – қоюға болады.

Енді көшпелілер өркениетінің рухани байлығы, дәстүрлі музыкасы туралы айтатын болсақ, бұл жерде жалпы музыканың осы өркениетке қатысты, оны білдіретін және түркі, түркі-моңғол елдеріне ортақ бірнеше өркениеттік таңбасы (маркировкасы) бар қасиеттерін қысқаша атап өтуге рұқсат етіңіздер.

Ұлы дала өркениетінің тарихы мен мәдениетінің әр түрлі кезеңдеріндегі (жоғарыда айтылған сақ-ғұн → түркі → қазақ) *сабақтастық* оның дәстүрлерінің, стилінің, бағдарламасының сабақтастығында көрініс тапты және біз оны туыстас түркі әлеміндегі мәдениеттердің өзінде де, олардың дәстүрлі музыкасында да сақталғанын байқаймыз. Мысалы, қазақ музыкалық мәдениеті, біздің ойымызша, бүгінгі таңда көшпелі қоғамның ерекше әлеуметтік-мәдени тәжірибесі мен типологиясын көрсетуімен бірге, ғасырлар бойы жалпы көшпелі мәдениеттің керемет тұтастығын, оның менталитеті мен архетиптерін, өркениет таңбалары мен кодтарын сақтап келе жатқаны – тарихи ақиқат. Осыған және жалпы Орталық Азия музыкасына қатысты мысалдар келтіргіміз келеді:

1. Көшпелі қоғамдағы өмір салаларының *синкретизмі* (біртұтастығы) фольклор мен кәсіби өнердің «жалпылығын» (бәріне ортақ мағынасында), «жалпыхалықтығын» (яғни қоғамның таптық және әлеуметтік стратификациясынан тыс) және олардың қоғамда қызмет жасауының ашық жүйесін анықтайды [6, 75-76]. Көшпелі мәдениеттің құрылымы, өркениеттің *спиральді дамуы* дәстүрлі музыкалық және музыкалық-поэзиялық өнер өкілдерінің негізгі типтерін, сол өнердің түрлері мен жанрларының мәні мен тұрақтылығын шарттандырды. Ал олардың (өнер түрлері мен өнер өкілдерінің) бүгінгі күнге дейін толыққанды өмір сүруі қазақтардың дәстүрлі мәдениетіндегі процестер мен құбылыстардың сызықтық емес, *циклдік* сипатын көрсетуімен бірге қазақ руханиятының өміршең болуын және оның «мәңгілік» қасиетін растайды.

2. Қазақтардың қобыз, домбыра және сыбызғы аңыз-күй мәтіндерінің генезисін, семантикасы мен поэзиялық-музыкалық бейнелеу мазмұнын зерттеу барысында ғалымдар сол күйлерде Орталық Азия халықтарының тарихы мен мәдениетінің ең көне сенім-нанымдары мен ғұрыптарының, мифологиялық бейнелері мен культтердің іздерін тапты, ал бұл көшпелілер мәдениеттің *архетиптері* мен *кодтарының* сақталуын көрсетеді.

3. Қазақ және Орталық Азияның басқа да халықтарының дәстүрлі музыкасындағы жануарлар мен құстардың атауымен шыққан аспаптық пьесалар мен аңыз күйлердің көптігі, әрине осы халықтардың аңшылық, мал шаруашылық тұрмысымен байланысты. Бірақ мұндай «музыкалық арнаулар» адамдардың тек өндірістік қызметін сипаттамайды. Түркі-моңғол халықтарындағы анималдық бейнелерін, ең алдымен, белгілі бір рулар мен

тайпалардың ата-баба тотемдері, қасиетті (киелі) жануарлардың бейнелері ретінде², бұлар сәттіліктің, әруақтар жолдаған құт-берекенің символы деп білуге болады [7]. Осы тотемдік, қасиетті жануарларға табыну (аруақтардың көңілінен шығу ғұрыптар) түркі-моңғол музыкалық аспаптарында керемет *дыбыс бейнелеудің* өте дамыған дәстүрлері болып қалыптасқан.

4.Орталық Азия түркілерінің хордофондарына, аэрофондарына және идиофондарына арналған пьесаларда, атап айтқанда, қазақтың сыбызғы мен шанқобыз іспеттес, теріс бұрау домбыра және қобыз күйлерінде да табылған лад (саз) моделі түркі және моңғол халықтарының көмеймен айту (горловое пение) негізінде жатқан табиғи-дыбыстық жүйеден бастау алады. Мұндағы фактураның негізгі құрылымдық ерекшелігі – екі дауысты вертикаль, онда обертондық әуен бурдонның (негізгі тонның) іргелі дыбысына сүйенуде, себебі бурдон сол көмей немесе аспаптық әуеннің негізі, фундаметі және оның қайнар көзі болып табылады. Табиғи дыбыс қатарының акустикалық моделіне негізделген және одан шығатын бурдондық екі және көпдауыстылық шығыс түркілер мен моңғол халықтарының *ерекше музыкалық құрылымы* және кеңірек айтқанда – *ерекше музыкалық ой жүйесі* деп айтуға мүмкіндік береді [6, 10].

Және ақыр соңында Ұлы дала, Орталық Азия өркениетіне, осы кең жерлерде тұратын халықтарының музыкалық мәдениетіне қатысты тағыда бір маңызды музыкалық-теориялық гипотезаны қозғауға реті келіп тұрған сияқты. Кезінде Әсия Мұхамбетова өзінің кандидаттық диссертациясында қазақтың қобызын осы көшпелілер мәдениетінің контекстінде зерттеуді бастаған. Бұл зерттеуді әрі қарай жалғастырып, біз кезінде неміс ғалымы Вернер Бахманның «Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels» (Ыспалы ішекті аспаптардың шығу тегі [11] деген еңбегін неміс тілден аударып, осы ысқымен ойналатын аспаптардың шығу мәселесіне де әжептәуір көңіл аударғанбыз. Өткен ғасырдың 80-шы жылдары болгар музыкантушысы Слави Дончев бұл гипотезаны растап, болгарлар және басқа да Шығыс Еуропа славян халықтарының (болгар гудулка, славян лирица, орыс гудок, т.б.) қыл ішекті ыспалы аспаптары бойынша көлемді, өте мағыналы ғылыми еңбегін ұсынды [12]. Бұл туралы Ә.Мұхамбетованың да өте қызықты мақаласы бар [3, 315-321]. Сонымен, бұл аспаптардың шығу тегі Орталық Азия, осы региондағы көшпелілер номад ортасы, яғни, мұны осы жерлерде байырғы заманда атты қолға үйреткен, садақты ойлап шығарған елдер, және бара-бара ыспалы музыкалық аспап Азияның басқа аймақтарына (Орта, Таяу Шығыс) және Еуропаға таралған деген гипотеза қазірде жалпы түрде

² Олардың кейбіреулері жануарлар күнтізбесінде және ою-өрнектерде де бар (жылқы, қой, барыс, жылан, т.б.) [3, 33-34].

дәлелденген деп санауға болады. Бұл аспаптардың эволюциясы Шығыс және Батыс мәдениеттерінде кейінде заманауи ыспалы аспаптарының біртіндеп қалыптасуына әкелді.

Енді әрі қарай, осы ойды жалғастырсақ [13], Орта ғасырларда Батыс Еуропаға қобыз тәрізді ыспалы аспаптар екі жолмен тарады: 1) Шығыс Еуропа славяндары мен Византия арқылы (жоғарыда айтылған орыстың гудок деген аспабы, болгар гудулка, оңтүстік славян лирицасы → фидель – виола – скрипка), 2) арабтар арқылы, бұлар ішекті ыспалы аспаптарды өз кезегінде парсылардан алды (яғни, рабаб → ребек – виола – скрипка). Біздің пайымдауымызша, аспаптардың осы екі түрі (шартты түрде еуропалық жолмен және азиялық жолмен келген) еуропалық ішекті ысқылы аспаптарда ойнаудың *da gamba* және *da braccio* постановкасының, яғни орындаушының аспапты қою, ұстаудың шығу тегі болып табылады.

Орта және Таяу Шығыста ішекті ыспалы аспаптардың өзіндік таралу географиясы (Орта Азия және Солтүстік Кавказ аймақтары арқылы Иран, Закавказье, Араб елдеріне, Түркия және т.б.) мен өзіндік эволюция жолы болды. Бұл жерлерде, ыспалы аспаптардың, біздің ойымызша, екі атауы – Орта Азиядағы *гиджак* (өзбектер, тәжіктер, түрікмендер, қарақалпақтар, ұйғырлар) және парсы тіліндегі *кеманча* (*кеман*) – екі аймақтық дәстүр мен аспаптардың түрлерін ғана емес, олардың әртүрлі этимологиясын да көрсетеді. Бәлкім, *гиджак* этимологиясын Орта Азия түркі тілдерінің контекстінде біз *қыл* (яғни *қылшақ*) немесе *қию* (кесу, яғни *қияқ*)³ сөзіне байланысты берген мағынада түсіндіруге болады. Ортаазиялық (батыс түркі) тілдерде жұмсақ дауыссыз дыбыстармен қылшақ сөзі *гилшақ* немесе *гижак*, *гиджак* деп айтыла бастаған деп пайымдауға болады. Ал, парсы тілінде *кеманча* сөзі *кеман* – ысқыш сөзінен шыққан. Сонымен бірге, осыған тағы бір дәлел – көптеген шығыс мәдениеттерінде металл (бұрында қой ішегінен жасалған) ішекті ыспалы аспаптарының алдында қыл ішекті аспаптар XX ғасырға дейін болған және олар «жаңа», жетілдірілген аспаптармен қатар біраз уақыттар бойы өз функциясын сол музыкалық мәдениеттерінде атқарған.

Міне Ұлы дала көшпелілер өркениеті мен дәстүлі музыкасы туралы қысқаша тұжырымдарды жүйелілік, салыстырмалы-тарихи, салыстырмалы-

³ «Почти все инструменты в своих, довольно разных, названиях содержат в себе тюркское слово (морфему) *қыл* (*хыл*, *қил*, *гил*) – «волосяной»: *қыл-қобыз* (казахский, каракалпакс., балкаро-карачаевс.), или *қий* (*хый*, *қи*) – *қию* «резать, обрезать»: *қияқ* или *қыл-қияқ* (киргиз.), *қиссын-фандыр* (осетин.), *шиқиепишин* (адыг.), *апхыйярца* (абхаз.). Иногда название инструмента включает в себя и количество волосяных струн – *еки* (*еки*, *ики*, *ыхи*) – «два», например: *еки+гил=игил* (тувинск.), *икили* (алтайск.), *ых* (хакск.), *их-хур* (монгольск.). Эти названия свидетельствуют об этно-генетическом (единство происхождения) и контактном уровнях общности этнических культур данных народов [13, 54].

типологиялық, жалпы компаративистика әдістемелерді қолдану барысында сіздердің назарларыңызға осы баяндамада ұсындық.

Әдебиеттер тізімі

1.Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? // Полис. – 1994. – № 1. – С. 33-48.

2.Оразбаева А.И. Цивилизация кочевников евразийских степей. – Алматы: «Дайк-Пресс», 2005. – 168 с.

3.Аманов Б. Ж., Мұхамбетова А. И. Дәстүлі қазақ музыкасы және XX ғасыр. – Астана: Мастер По, 2013. – 332 б. / Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-ПРЕСС, 2002. – 544 с.

4.Мухамбетова А. И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов: Автореф. дис. ... доктора иск. – Ташкент, 2005. – 41с.

5.Аюпов Н. Г. Тенгрианство как открытое мировоззрение. Монография. – Алматы: КазНПУ им. Абая. – Издательство «КИЕ», 2012. – 256 с.

6.Омарова Г.Н. Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили. – Алматы, 1918. – 372 с.

7.Раимбергенова С.Ш. Древняя инструментальная музыка казахов (на материале домбровых кюев): Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993. – 22 с.

8.Ихтисамов Х. К проблеме сравнительного изучения двухголосного гортанного пения и инструментальной музыки у тюркских и монгольских народов /Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сборник статей и материалов в двух частях. Часть вторая. – М.: СК, 1988. – С.197-216.

9.Халтаева Л.А. Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюрко-монгольских анродов: Автореф. дис. ... канд. иск. – Ташкент, 1993. – 22 с.

10.Сузукей В. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – М.: Издательский дом «Композитор», 2007. – 408 с.

11.Bachmann W. Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1966. – 207 s.

12.Сл. Дончев. Към въпроса за произхода и на-ранната поява на струнните лъкови инструмента в Европа // Музыкални хоризонти. –1984,N 3. – С.102-158.

13.Омарова Г.Н. Взаимодействие цивилизаций и музыкальных культур на Великом шелковом пути // Цивилизации Великого шелкового пути: из

прошлого в будущее (перспективы естественных, общественных, гуманитарных наук). – Самарканд, 2017. – С.48-57.

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ

Аязбекова Сабина Шариповна

доктор философских наук, Академик Академии художеств Республики Казахстан, Академик Международной Академии Наук и Высшего Образования (Великобритания, Лондон), Академик Российской Академии Естествознания (РАЕ), профессор Казахстанского филиала Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Аннотация. Статья посвящена исследовательским подходам и методологическим основаниям изучения музыки Великой Степи (МВС) в контексте цивилизационной и междисциплинарной парадигмы.

Раскрываются направления исследований МВС путем междисциплинарного подхода, с привлечением методов и данных других наук: этнологии, фольклористики, акустики, археологии, лингвистики, ДНК-генеалогии, антропологии, географии, истории, мифологии, религиоведения, философии, культурологии и цивилиологии.

Определено, что МВС является культурно-генетическим кодом эндогенных цивилизаций Великой степи – Тенгрианской, Скифо-сакской, Гуннской, Тюркской и Монгольской цивилизаций, соединяющих звуковые, семиотические, ритуальные и мировоззренческие аспекты.

В работе показано, что музыка Великой Степи выступает как медиатор между человеком и космосом, а междисциплинарность позволяет реконструировать целостное цивилизационное мировоззрение, в котором музыка выполняет сакрально-ритуальные, коммуникативные, повествовательные, социально-регулятивные, лечебные, мемориальные и философско-мировоззренческие функции.

На основе обращения к Алтайскому этимологическому словарю показано, что пратюркская музыка существовала в период до VI тыс. до н.э. В этот период проявился генезис музыки в контексте «Музыки мира» (звук и шум), рассмотрены роли танца, речи и шаманских ритуалов в становлении музыки; раскрыта жанровая система и инструментарий.

Намечены вектора цивилизационных и звуковых коммуникаций с Месопотамской, Шумерской, Аккадской, Китайской, Индийской, Японской, Греко-римской и Мезоамериканскими цивилизациями.

Ключевые слова: музыка Великой Степи, цивилизационный подход, междисциплинарность, этномузыковедение, ДНК-генеалогия, пратюркская музыка, тенгрианство, археология, лингвистика, философия музыки.

Аңдатпа. Мақала Ұлы Дала музыкасын (ҰДМ) өркениеттік және пәнаралық парадигма тұрғысынан зерттеу әдістері мен әдіснамалық негіздеріне арналған.

Мақалада ҰДМ-ды пәнаралық тәсіл арқылы зерттеу бағыттары айқындалады. Бұл тұрғыда этнология, фольклористика, акустика, археология, лингвистика, ДНК-генеалогия, антропология, география, тарих, мифология, дінтану, философия, мәдениеттану және өркениеттану сияқты ғылымдардың әдістері мен деректері пайдаланылады.

ҰДМ Ұлы Даланың эндогендік өркениеттерінің – Тәңірлік, Сақ-скиф, Ғұн, Түркі және Моңғол өркениеттерінің мәдени-генетикалық коды ретінде анықталады. Ол дыбыстық, семиотикалық, ритуалдық және дүниетанымдық қырларды біріктіретін кешенді феномен болып табылады.

Зерттеу нәтижесінде Ұлы Дала музыкасы адам мен ғарыш арасындағы медиатор ретінде қарастырылатыны, ал пәнаралық тәсіл тұтас өркениеттік дүниетанымды қайта құруға мүмкіндік беретіні көрсетіледі. Бұл жүйеде музыка қасиетті-ритуалдық, коммуникативтік, баяндаушылық, әлеуметтік-реттеушілік, емдік, мемориалдық және философиялық-дүниетанымдық функцияларды орындайды.

Алтай этимологиялық сөздігіне сүйене отырып, пратүркі музыкасының б.з.д. VI мыңжылдыққа дейінгі кезеңде өмір сүргені дәлелденеді. Осы дәуірде «әлем музыкасы» (дыбыс пен шу) контекстінде музыканың генезисі байқалады, музыка дамуы барысында би, сөйлеу және шамандық рәсімдердің ролі ашылады, жанрлық жүйе мен аспаптық құралдар сипатталады.

Сонымен қатар Месопотамия, Шумер, Аккад, Қытай, Үнді, Жапон, Грек-рим және Мезоамерикалық өркениеттермен өркениеттік және дыбыстық байланыстардың бағыттары белгіленген.

Түйін сөздер: Ұлы Дала музыкасы, өркениеттік тәсіл, пәнаралық зерттеу, этномузыкатану, ДНК-генеалогия, пратүркі музыкасы, Тәңірлік ілім, археология, лингвистика, музыканың философиясы.

Abstract. The article is devoted to the research approaches and methodological foundations for studying the Music of the Great Steppe (MGS) within the framework of the civilizational and interdisciplinary paradigm.

The directions of studying MGS through an interdisciplinary approach are revealed, involving the methods and data of ethnology, folklore studies, acoustics, archaeology, linguistics, DNA genealogy, anthropology, geography, history, mythology, religious studies, philosophy, cultural studies, and civilizational theory.

It is defined that the MGS represents the cultural-genetic code of the endogenous civilizations of the Great Steppe – the Tengrian, Scytho-Saka, Hunnic, Turkic, and Mongolian civilizations – integrating sonic, semiotic, ritual, and worldview dimensions.

The research demonstrates that the music of the Great Steppe functions as a mediator between human beings and the cosmos, while interdisciplinarity makes it possible to reconstruct a holistic civilizational worldview in which music performs sacred-ritual, communicative, narrative, social-regulative, healing, memorial, and philosophical-worldview functions.

Based on the Altaic Etymological Dictionary, it is shown that Proto-Turkic music existed before the 6th millennium BCE. During this period, the genesis of music within the context of the “Music of the World” (sound and noise) emerged, with special attention to the role of dance, speech, and shamanic rituals in its formation, as well as to the development of genres and instruments. The article also outlines the civilizational and sonic communication vectors linking the Great Steppe with Mesopotamian, Sumerian, Akkadian, Chinese, Indian, Japanese, Greco-Roman, and Mesoamerican civilizations.

Keywords: Music of the Great Steppe, civilizational approach, interdisciplinarity, ethnomusicology, DNA genealogy, Proto-Turkic music, Tengrianism, archaeology, linguistics, philosophy of music.

19-20 апреля 2019 году в Казахском национальном университете искусств прошла I Международная научно-практическая конференция на тему «Музыка Великой степи». Эта конференция стала знаковым событием в мировом культурном пространстве, поскольку открыла новое научное направление, которое можно так и назвать – «Музыка Великой степи». А сегодня мы являемся свидетелями тех изменений, которые стали следствием этой новой научной парадигмы.

Однако нужно признать, что данное направление стало возможным, благодаря огромному вкладу тех исследователей, которые заложили основы изучения казахской традиционной музыки – Александра Затаевича, Петра Аравина, Ахмета Жубанова и Болат Сарыбаева.

Важно и то, что нынешняя конференция чтит память тех, кто в стенах этого университета собирал, анализировал, воссоздавал и продолжал музыкальную традицию казахов. А потому память о Пернебеке Шегебаеве и Базаралы Муптекееве является залогом сохранения и продолжения музыки казахов в современных условиях.

Важную роль в исследовании казахской музыки сыграло этномузыковедение: его основы были заложены в трудах Б.Аманова,

А.И.Мухамбетовой и С.А.Елемановой. Именно в них мы увидели казахскую музыку в разнообразных внемузыкальных контекстах.

А сегодня мы можем говорить о нескольких направлениях изучения казахской музыки и музыки тюркских народов в более широком контексте изучения музыки Великой Степи (МВС). Речь идет о таких исследовательских направлениях, как: традиционная музыка тюркских народов в ее национальных формах; акустика, звуковой мир; инструментальная музыка; музыкальная эпическая традиция; песенное искусство; инструментарий; монодия; горловое пение; философии; музыкальное образование; современное бытование традиционной музыки, ее взаимодействие с европейской музыкальной традицией.

Однако если мы говорим о таком новом научном направлении, как «Музыка Великой степи», то наиболее продуктивным подходом в ее изучении, с моей точки зрения, является междисциплинарный подход, который объединяет методы и данные этнологии, фольклористики, акустики, археологии, лингвистики, ДНК-генеалогии, антропологии, географии, истории, мифологии, религиоведения, философии, культурологии и цивилиологии. Такой синтез открывает возможность реконструкции культурных парадигм, где звук становится знаком, ритуалом, социальной структурой и мировоззрением.

Наиболее значимым представляется **цивилизационный метод исследования**. Он позволяет рассматривать МВС как феномен, формировавшийся на территории Великой степи на протяжении тысячелетий – от неолита до современности и как одну из базовых категорий мировых синхронных цивилизаций – Номадической и Оседлой, мировых диахронных цивилизаций (Неолитической, Античной, Средневековой, Индустриальной и Постиндустриальной), эндогенных степных цивилизаций – Тенгрианской, Скифо-сакской, Гуннской, Тюркской и Монгольской [1-21].

МВС является не просто художественным явлением, а целостной системой культурно-генетического кода, воплощающего мировоззрение, социальную структуру и сакральные смыслы [1]. Типологически МВС образует триаду: «Музыка Мира (Вселенной), Музыка-Душа и Музыка-Искусство [5, 16].

Традиционная МВС выполняла не развлекательные, а цивилизационно-мировоззренческие функции — она была частью системы представлений о мире и человеке во всех эндогенных цивилизациях Великой степи. К основным функциям относятся:

1. Сакрально-ритуальная функция. Музыка являлась составной частью тенгрианского мировоззрения [3, 8], и сопровождала культовые действия – жертвоприношения, почитание Тенгри, духов предков, природных сил. В

эндогенных цивилизациях звук считался «мостом» между мирами: верхним (небом) и нижним (землёй); инструменты использовались шаманами (камами) для установления связи с духами; а ритм и вибрация воспринимались как форма магического воздействия [5, 11,16]

2. *Коммуникативная и повествовательная функция.* Музыка служила средством передачи информации, памяти и новостей. Поэтому многочисленные кюи, жыры, айтысы и песни можно считать устной «летописью» степи, инструментом социального обмена, поскольку их звучание заменяло письменность, а исполнение кодировало историю родов, походов, трагедий, побед. МВС зафиксировала и межкультурные взаимодействия [9, 16]. Стало быть, МВС – это форма диалога между людьми и поколениями [3, 10].

3. *Социально-регулятивная (военная, обрядовая) функция.* Звуковые сигналы и ритмы регулировали жизнь кочевого коллектива: сбор на охоту, начало перекочёвки, боевая готовность. Эти традиции «сигнальной трубы» и барабанов являются отголоском древней военной акустики. Внутри рода музыка определяла социальный статус исполнителя: акын, жырау, баксы – хранители знания [3].

4. *Эстетико-воспитательная функция.* Музыка в домашнем воспитании тюркских народов воздействует на мир детей комплексно, она способствует «включению» в целостный мир: с его пространственным и временным членением, языком и культурой, морально-нравственными требованиями, потребностями в определенных видах трудовой деятельности общества. Музыка «включается» и там, где требуется переход из одного состояния, возраста, ситуации в другие; с ее помощью происходит постижение родного языка, формируется речь, укрепляется и совершенствуется физическое тело ребенка. И поэтому самая главная функция, а точнее – суперфункция, которую осуществляет музыка – это гармонизация ребенка с миром, обществом взрослых и детей, гармонизация внутреннего мира самого малыша, его духовных, интеллектуальных и физических потребностей. А это значит, что исторически тюрками была выработана такая система семейного воспитания, в которой музыка не только «включала» его в Мир небесный и земной, но и способствовала многостороннему развитию детей в соответствии с их многообразными потребностями и традиционными ценностями [4, 17].

5. *Философско-мировоззренческая функция.* Традиционная музыка воплощала идею гармонии мира (тенгрианское учение), где две струны – Небо и Земля, а человек как посредник. Музыкальные инструменты интерпретировались как модель Вселенной, а сама музыка выражала идеи

пути (физического и духовного), единства природных и космических циклов [3, 5].

6. *Мемориальная (поминальная, героическая)*. Исполнялась в память о предках и героях – через эпосы и плачи (жоктау, зар), служила сохранению исторической и родовой памяти, восстанавливала связь поколений через «звучание времени» [3, 8].

7. *Лечебная функция*. В представлениях эндогенных цивилизаций звук – это не просто физическое колебание, а проявление жизненной силы. Музыка выступает как форма восстановления космического и телесного равновесия. Понимание болезни в традициях Великой степи всегда было связано с нарушением гармонии между человеком, духами и природой. Музыкальные звуки, особенно протяжные гортанные тоны, ритмы бубна, звуки кобыза и домбры, служили инструментом «перенастройки» энергии человека на ритмы Вселенной.

Лечебная функция МВС основана на глубоком понимании звука как универсальной формы жизни и гармонии. Музыка здесь – не искусство, а метод восстановления целостности человека, его связи с космосом и Тенгри. Это одна из древнейших форм тенгрианской философии здоровья, восходящая к шаманским практикам [8].

Стало быть, МВС – это синкретическая система сакральных, социальных и философских функций, в которой звук выступает не только художественным, но, прежде всего, мировоззренческим кодом эндогенных цивилизаций. Однако важно и то, что МВС включена в цивилизационные и звуковые коммуникации с Месопотамской, Шумерской, Аккадской, Китайской, Индийской, Японской, Греко-римской и Мезоамериканскими цивилизациями [9, 16].

Археологические находки (флейты неолита, изображения музыкантов на петроглифах, Пазырыкский курган,) фиксируют ранние звуковые практики – костяные свистки, глиняные флейты, изображения танцев и коней [7].

ДНК-генеалогия выявляет генетическую линию R1b – пратюркский субстрат, связанный с миграциями из Алтая и Южной Сибири в Месопотамию, Европу, Мезоамерику. Эти данные подтверждают идею о Великой Степи как колыбели ранних музыкальных и культурных форм [21]. Генетическая линия R1b+(R1a–C2+N1a+Q) связана с миграцией популяций, носивших определённые ритмические и мелодические стереотипы – протоинтонации, восходящие к конно-ритуальным и шаманским практикам. Такое сопоставление даёт археомузыкология – дисциплина на стыке археологии, акустики и этномузыковедения.

Лингвистика раскрывает связь музыки и речи в алтайской языковой семье, где термины, обозначающие звук, шум, песню и танец, восходят к VI–IV тысячелетиям до н. э. Они раскрывают происхождение музыки из шума, танца, пения и шаманских практик, свидетельствуют о существовании жанровой системы, музыкального инструментария [21].

Философия МВС основана на номадической концепции пути и тенгрианской концепции гармонии Неба и Земли [3, 18, 19, 20]. Это выражается в символике инструментов (к примеру, кобыз, как модель Вселенной, соединяет земное и небесное звучание). В тенгрианской парадигме звук – манифестация небесной гармонии. Поэтому МВС является путем общения человека с космосом, где музыкальные инструменты выступают либо «моделью вселенной», либо ее частью, либо связующим звеном. Философский анализ музыкального космоса требует обращения к феноменологии (Гуссерль), символике звука (Элиаде) и тенгрианской космогонии.

Культурологические методы. Музыка рассматривается как способ самовыражения культурного кода – тенгрианского, кочевого, космоцентрического. В рамках этого подхода музыка Великой степи выступает как модель мира: ритм – это время, мелодия – пространство, тембр – энергетическая структура бытия. Метод позволяет выявить, как музыкальные формы отражают мировоззрение народов степи – их отношение к Тенгри, природе, обществу и человеку. Культурологические методы позволяют рассматривать музыку Великой степи не как локальное искусство, а как универсальный культурный код, синтезирующий духовное, социальное и космологическое. Через эти методы раскрывается культурогенез и глубинная структура степного сознания, где музыка выступает способом познания, общения, исцеления и творения мира [3, 18].

Современные методы исследований МВС предполагают использование спектрального анализа древних инструментов, 3D-реконструкции сцен исполнения (по петроглифам), создание цифровых аудиоархивов и моделирование акустики сакральных пространств. Эти методы формируют новое направление – археомузыкологию и эстетику Тенгри.

Таким образом, применительно к МВС междисциплинарность выступает как инструмент знаний. Этот подход позволяет рассматривать МВС как культурно-генетический код цивилизации, соединяющий: звук → знак → ритуал → социальную структуру → мировоззрение. Музыка здесь — не просто искусство, а форма познания и передачи цивилизационной памяти и опыта. Стало быть, МВС – это звуковое отражение миропорядка, она предстает как универсальный код Тенгрианской, Скифо-Сакской, Гуннской,

Тюркской и Монгольской цивилизаций, объединяя философию, науку и искусство.

Список литературы

1. Аязбеков С.А. Восток-Запад и социально-философский анализ казахской музыкальной культуры. – Алма-Ата, 1992. – 69 с.
2. Аязбекова С.Ш. Мир музыки Г. Жубановой: Время – культура – этнос. – Алматы: Ин-т философии и политологии МОиН РК, 1999.
3. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. - Алматы: Институт философии и политологии МОН РК. 1999. – 285 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://istina.msu.ru/publications/book/813326/>
4. Аязбекова С.Ш. Функции музыки в воспитании детей (на примере тюркской культуры) // 82-я Международная научно-практическая конференция «Субъект и объект познания в проекции образовательных методик и психологических концепций». 2 этап первенства по педагогическим наукам. – London: JASHE, 2014. – С. 11-13.
5. Аязбекова С.Ш. Гармония и Музыка Мира в культурах Евразии: воссоздание гуманитарных ценностей // 84-я Международная научно-практическая конференция «Традиции и современные тенденции в процессе формирования гуманитарных ценностей». 2 этап первенства по философским наукам. – London: JASHE, 2014. – С. 82-84.
6. Аязбекова С.Ш. Концепт «Музыка» в контексте глобальных тенденций культур Евразии // 83-я Международная научно-практическая конференция «Глобальные тенденции развития национальных языков в контексте обеспечения международной связи». 2 этап первенства по филологическим наукам. – London: JASHE, 2014.
7. Аязбекова С.Ш. Археологические музыкальные артефакты и протогенез тюркской цивилизации // 105-я Международная научно-практическая конференция «Событийная структура, а также познавательное, нравственное и эстетическое содержание исторического процесса». 2 этап первенства по искусствоведению. – London: JASHE, 2015. – С. 13-15.
8. Аязбекова С.Ш. «Музыка=жизнь» и «Тишина=смерть» в тенгрианской философии бессмертия // Cultural and historical development of the society as the dynamic expression of the self-learning human existence. – London: JASHE, 2016. – P. 45-48.
9. Аязбекова С.Ш. Тюркское искусство в Китае // Cultural and historical development of the society as the dynamic expression of the self-learning human existence. – London: JASHE, 2016. – P. 34-37.

10. Аязбекова С.Ш. Индивидуальное и общее в устной и письменной профессиональной музыке (на примере номадической и оседлой цивилизаций) // Role and Ratio of Verbal and Nonverbal Means of Communication against the Background of the Increasing Value of Information and Intensity of its Turnover. Material and Spiritual Factors of the Personal Creativity Expression in the General Social Process of the Cultural Values Formation. Peer-review Materials Digest (Collective Monograph) Published Following the Results of the CXXXIX International Research and Practice Conference and I Stage of the Championship in Philology (London, March 02 – March 10, 2017). – London: IASHE, 2016. – P. 61-64.

11. С.Ш. Музыка Вселенной в шаманских обрядах, ритуалах и практиках // «Ұлы Дала» II гуманитарлық ғылыми форумының материалдары (екінші бөлім). – Астана: «Ғылым» баспасы, 2017. – Б. 52-63.

12. Аязбекова С.Ш. Музыка и культурный код казахов // Музыкальная культура и национальное сознание: глобализация, модернизация, коммуникация: Материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств в рамках Международного научного форума «ASTANA ART-SCIENCE FORUM «Культура, искусство и образование в контексте духовного возрождения», посвященного 20-летию столицы Республики Казахстан Астаны и 20-летию Казахского национального университета искусств. – Астана, КазҰӨУ, 2018. – С. 74-88. [Электронный ресурс]. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/569960162/>

13. Аязбекова С.Ш. Тюрко-монгольская музыкальная общность в контексте номадической и тенгрианской цивилизаций // Монголика – XX: сб. ст. - СПб.: Петербургское Востоковедение, 2018. – С. 42-52. [Электронный ресурс]. URL: http://www.orientalstudies.ru/eng/images/pdf/p_mongolica_20_2018.pdf

14. Аязбекова С.Ш. Цивилизационный контекст Музыки Великой степи (к постановке проблемы) // Материалы I Международной научно-практической конференции «Музыка Великой степи». Нур-Султан. 2019

15. Аязбеков С.А., Аязбекова С.Ш. Цивилизации Великой степи: философско-культурологический анализ (к проблеме начала). – 2-е изд. – Нур-Султан: АСТ Полиграф, 2021. – с цвет. илл. – 352 с. (Серия «Цивилизации и искусство Великой степи»).

16. Аязбеков С.А., Аязбекова С.Ш. Культура и искусство Великой степи: цивилизационный контекст. – 2-е изд. – Нур-Султан: АСТ Полиграф, 2021. – с цвет. илл. – 392 с. (Серия «Цивилизации и искусство Великой степи»).

17. Аязбекова С.Ш. Генезис и развитие казахских ценностей: цивилизационный ресурс // Қазіргі Қазақстанның жаңғыртылуы жағдайындағы қоғамның мәдениеті мен құндылықтары: республикалық ғылыми тәжірибелік конференцияның материалдар жинағы. – Сборник материалов республиканской научно-практической конференции «Культура и ценности общества в условиях обновления современного Казахстана»: – Алматы: ИФПР КН МНВО РК, 2022. – С. 144-151.

18. Аязбекова С.Ш. Культурогенез тюркских народов в свете междисциплинарного подхода // *Аль-Фараби*, 2022, № 79(3). – С. 66–78. <https://doi.org/10.48010/2022.3/1999-5911.06>

19. Аязбекова С.Ш. Айыы Танара (T`angiri): термины, определения, ипостаси, сущностные характеристики // Айыы Танара и кузнечный культ в тенгрианстве: Айыы Танара и кузнечный культ в тенгрианстве: Сборник материалов III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (07-08 сентября 2022 г., г. Нюрба, Республика Саха (Якутия), Россия) / Международный фонд исследования Тенгри, МР «Нюрбинский улус (район)» Республики Саха (Якутия), МКУ «Департамент Культуры» Нюрбинского района Республики Саха (Якутия) Музей дружбы народов имени К. Д. Уткина; [Отв. ред. Л. В. Федорова; редкол.: Л. В. Федорова, Н.П. Уарова, Б.Б. Борисов] – Якутск: Компания «Дани-Алмас», 2022. – С. 11-20.

20. Аязбеков С.А., Аязбекова С.Ш. Человек и общество в Ботайской культуре: цивилизационный контекст. – Астана: ИП «Булатов А.Ж.», 2023. - 269 с. (Серия: «Цивилизации и искусство Великой степи»).

21. Аязбекова С.Ш. Истоки тюркской музыки // «Түркі халықтарының музыкасы» Бірінші халықаралық симпозиумының 30 жылдығына арналған «Бүгінгі музыкалық түркология: мәселелері мен перспективалары» халықаралық ғылыми-практикалық конференциясының материалдары. = Материалы Международной научнопрактической конференции «Музыкальная тюркология сегодня: проблемы и перспективы», посвященной 30-летию со времени проведения Первого Международного симпозиума «Музыка тюркских народов». = Proceedings of the International scientific and practical conference «Musical Turkology Today: Problems and Prospects», dedicated to the 30th anniversary of the First International Symposium «Music of the Turkic Peoples». – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2025. – С. 79-84. - https://www.conservatoire.edu.kz/upload/05-2025/Sbornik_Muz_turkologiya

A TRIBUTE TO PROFESSOR PERNEBEK SHEGEBAYEV: COLLEAGUE AND FRIEND

Feza Tansuğ

PhD, Professor

Greetings to you all from Turkey! Unfortunately, I am not able to attend the conference this time due to my illness. I want to add a few words in memory of Professor Pernebek Shegebaev. I met him 25 years ago in Astana during a conference at the Kazakh National Academy of Music. Over the years I met with him in various conferences and symposia in Kazakhstan. I remember him as a good friend, a hardworking scholar, and a kind and nice gentleman who was always ready to take care of international guests at the conferences.

I have read some of his books that he wrote and edited. I reviewed some of them in “A Bibliographic Survey of Kazakh and Kyrgyz Literature on Music,” in *Yearbook for Traditional Music* (Don Niles, ed., 41: 199-220) in 2009. I would like to mention these work here.

Edited by Umitzhan Dzhumakova, Dikhan Kamzabekuly, and Pernebek Shegebaev and published in Almaty in 2002, *Dukhovnoe razvitie obshchestva: muzyka i nauka. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-teoreticheskoi konferentsii, g. Astana, 22-23 oktiabria 2001 g.* (Cultural Development of Society: Music and Scholarship is the Proceedings of an International Conference, Astana, October 22-23, 2001) is a collection of articles, which examines the relationship between music and scholarship in the context of cultural development. Special emphasis is placed on Kazakh traditional music and the revival of interest in traditional culture.

The second book, edited by Umitzhan Dzhumakova and Pernebek Shegebaev was published in Astana in 2004, entitled *Muzykal'noe iskusstvo: Nauka i obrazovanie. Sbornik nauchnykh trudov, posviashchennykh 5-letiiu Kazakhskoi Natsional'noi Akademii muzyki* (The Art of Music: Scholarship and Education. A Collection of Scholarly Papers Published on the Occasion of the 5th Anniversary of the Kazakh National Academy of Music) is a collection of articles written by the instructors and graduate students of the National Academy of Music, Gumilev Eurasian University, and Kazakh National Conservatory. Key areas of focus include musicology, teaching methods in music, and music performance.

Edited by Umitzhan Dzhumakova and Pernebek Shegebaev, the third volume *Muzykal'noe iskusstvo: Nauka i obrazovanie. Sbornik nauchnykh trudov* (The Art of Music: Scholarship and Education. A Collection of Scholarly Papers.) was published in Astana in 2006. This is the second collection of articles authored by musicologists, university instructors, and musicians from Astana, Almaty, Tashkent, Uralsk, Aktyubinsk, and St. Petersburg. Areas of focus include

traditional Kazakh, Uzbek, and Bashkir music, professional Kazakh music, Western art music, and musical pedagogy.

The fourth book was edited by S.A.Elemanova, G.N.Omarova, S.Sh.Raiymbergenova, and P. Sh. Shegebaev in Astana in 2006. Entitled *Kazakhskaya muzykal'naya literatura* (Kazakh Music Literature), this is the second edition of the textbook on traditional and professional Kazakh music, which is widely used in secondary schools and music schools in Kazakhstan. The book is divided into two parts: vocal and instrumental music. In addition to reviewing various genres, it also features chapters on prominent musicians. The textbook is supplemented by 62 musical examples.

Edited by Pernebek Shegebaev, M.Sh.Myltykbaieva, and T. S.Shemiakina, the fifth book was also published in Astana in 2008. "Muzykal'noe obrazovaniye i nauka: preimstvennost' traditsii i perspektivy razvitiya." *Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, posviashchennoi 10-letiyu Kazakhskoi nacional'noi akademii muzyki* (Musical Education and Scholarship: Continuity of Tradition and Perspectives of Development) is the proceedings of the International Theoretical and Practical Conference on Occasion of the 10th Anniversary of the Kazakh National Academy of Music. This collection, which contains articles in Kazakh, Russian, and English, addresses a variety of topics pertaining to music and instruction of music. The articles, written by scholars from Kazakh National Academy of Music and other institutions present diverse perspectives on traditional and classical music as well pedagogical practice.

His scholarship will shed light on further studies on Central Asian musicology. I will always remember him with great respect...

КУЛЬТУРА ГРУППОВОГО МУЖСКОГО ПЕНИЯ У АДЫГОВ

Соколова Алла Николаевна

доктор искусствоведения, профессор Института искусств Адыгейского
государственного университета

Аннотация. Рассматривается культура сольно-группового пения адыгов (черкесов), вышедшая из бытования в первой половине XX века и возрождающаяся в настоящее время. Возрождение древнейшего мужского исполнительства происходит в новых социокультурных условиях со значительными функциональными, композиционными и этико-эстетическими изменениями. Анализ происходящих процессов проводится на основе методов наблюдения и сравнения с доступными архивными записями. В статье использованы материалы собственных полевых записей и анализ архивных фонозаписей 1911-1913 годов, произведенных инженерами фирмы «Граммофон». Основные выводы исследования связаны с тем, что аутентичные

формы адыгского сольно-бурдонного песнопения модифицируются путем их преимущественно сценического воплощения, исключения из комплекса «прозаическая версия + песня» прозаической версии, изменения сопровождающего инструментария и качества вокального звукоизвлечения. Функцию сохранения, изучения и воспроизводства сольно-бурдонной песни берут на себя музыкальные учебные заведения и эстрадные коллективы.

Ключевые слова: сольно-бурдонное песнопение, черкесы, мужское пение, трансформация, возрождение традиции, роль учебных заведений

Abstract. The culture of solo-drone singing of the Adyghe (Circassian) people, which had faded from common practice in the first half of the 20th century, is now experiencing a revival. The resurgence of this ancient male vocal tradition is occurring under new socio-cultural conditions, accompanied by significant functional, compositional, and ethical-aesthetic changes. The analysis of these ongoing processes is based on observation methods and comparison with available archival recordings. The article utilizes materials from the author's own field recordings as well as an analysis of archival phonograph recordings from 1911–1913 made by engineers of the Gramophone Company. The main conclusions of the study relate to the modification of authentic forms of Adyghe solo-drone singing through their predominantly staged performance, the exclusion of the prosaic version from the "prosaic version + song" complex, and changes in the accompanying instrumentation and the quality of vocal sound production. The function of preserving, studying, and reproducing the solo drone song is taken over by music educational institutions and pop ensembles.

Keywords: solo-drone singing, Circassians, male singing, transformation, revival of tradition, role of educational institutions

Введение. Культура группового мужского песнопения у адыгов уходит вглубь веков, и во многом связана с воинскими практиками и особо важной ролью музыкантов (джэгуако), также непосредственных участников военных походов. Как известно, народные музыканты были обязательными участниками сражений, находились в гуще события на специально выделяющихся лошадях белой или серой масти, а после сражений они удалялись в лес для сочинения песен, воспевающих героев битвы.

Важно отметить специфическую форму мужских песнопений, в которой группа разделена на солиста / запевалу (кыхъэздыдэм) и подпевающих (жъыу). Группа подпевающих (5-10 человек, как правило, с низкими голосами) исполняет бурдонные звуки или олиготонические (узкообъемные) мелодии на асемантические (несмысленные) слоги. Солист (как правило, высокий мужской голос) исполняет смысленный текст на мелодию речитативного характера. Местом исполнения таких песнопений чаще всего являлись

специальные гостевые комнаты дома, называемые «хачещ». Содержание мужских песен может быть различным – от нартских пщынатлей, очистительных песен (термин З.Налоева) до песен-плачей (гъыбзэ), повествующих о смерти героев и героических песен о великих мужах. Сюжеты песен охватывают эпоху от мифологического времени до начала XX века. Важность знания песен и умения их исполнения под аккомпанемент шычепщына (смычкового хордофона) подтверждена их общераспространенностью и культурой амебейного песнопения, т.е. песнопения, при котором сольная партия могла передаваться от одного солиста другому [1].

Основная дискуссия. До середины XX века среди адыгов (черкесов) Адыгеи и Шапсугии существовали хачещи (гостевые помещения) – места мужских досуговых собраний по поводу приезда гостя / гостей, возвращения члена сообщества из похода / поездки, окончания коллективных работ и проч. Многочасовые собрания включали в себя рассказы, диалоги, дискуссии, частично – угощения и проч., чередующиеся с групповым песнопением. Следует отметить, что в музыкальную часть хачещей включались все присутствующие: одни – в качестве солистов, другие в качестве подпевающих, третьи – в качестве исполнителей на музыкальных инструментах (шычепщыне – адыгской скрипке, пхачичах – адыгских трещотках или пхэмбгу – деревянной доске или деревянных палочках).

Общие сведения. Сольно-бурдонная форма песнопения является древней формой многоголосия, сохранившаяся очагами на территории Европы. К этим локальным зонам принадлежат, как известно, культуры басков на Пиренеях, Корсики во Франции, Сардинии в Италии, отчасти на Балканах у албанцев и македонцев и на Северном Кавказе у адыгов, балкарцев, карачаевцев, абхазов, а также частично в Грузии (у сванов).

К концу XX века аутентичная форма адыгской мужской сольно-бурдонной песни практически вышла из бытования. Однако еще в начале века, до прихода советской власти и даже до начала Великой Отечественной войны сольно-бурдонная песенная традиция оставалась востребованной в традиционном адыгском обществе, о чем свидетельствуют не только этнографические данные, но и фонодокументы – виниловые диски 1911 и 1913 годов, сохранившиеся в архиве звукозаписывающей фирмы «Граммофон». Сольно-бурдонная песня фиксируется и участниками фольклорных экспедиций в 30-е годы XX века – А.Гребневым [2], Г.Концевичем [3], А.Митрофановым [4] и др. Тем не менее, во второй половине XX века наступает период катастрофического разрушения древнейшей песенной традиции, что напрямую связано с революционными преобразованиями в обществе, структурно-организационными изменениями традиционного быта, досуговых форм

жизнедеятельности. Советская власть и ее культурная политика, с одной стороны, требовали сохранения национального своеобразия народов, живущих в СССР, а с другой – достаточно жестко регламентировала, какие виды искусства, жанры и формы могут развиваться, а какие должны «отмереть» как знаки «феодалного» прошлого. Поскольку адыгская мужская сольно-бурдонная песня преимущественно была связана с событиями XVIII-XIX веков (воспевание подвигов воинов-героев, Кавказская война, описание битв под предводительством князей), то она, безусловно, относилась к идеологически «неудобным» жанрам. Одновременно были и другие причины, ускорившие обозначенную ситуацию. Среди них выделим следующие:

- Мужские собрания аульских старейшин в период становления советской власти могли быть расценены как «контрреволюционные группы». Традиционный уклад жизни, культивирующий хаче́щ, не отвечал новым идеологическим требованиям и вызовам власти.

- Взамен хаче́щ советская власть «переместила» культуру в клубы, красные уголки, дома культуры. Изменение «пространства культуры» деформировало традиционные жанры и исполнительские формы.

- Сценические условия исполнения сольно-бурдонной песни вступали в конфликт с культурным пространством, в котором существовала традиционная песня. Традиционное пространство сольно-бурдонной песни – это специальное помещение – хаче́щ, минимально обставленное, этикетно организующее поведение мужчин разного возраста. Люди среднего и пожилого возраста сидят, молодежь стоит, мужчины подолгу беседуют, обсуждают легенду к песне, рассказывают различные версии причин появления этой песни, истории ее бытования, детали событий, легших в основу сюжетной канвы. Без прозаической части и легенд песня теряет полноту содержания, остается закрытой для непосвященных. Напротив, знающие легенду получают особое эмоциональное впечатление, они сосредотачиваются на деталях, получают эстетическое удовольствие от подхватной рифмы, ощущают себя причастными к героической истории, идентифицируют себя с легендарными героями.

- В песенных адыгских коллективах, сформированных директивным способом, в 30-е годы XX века пели в основном люди, не владеющие нотной грамотой, т.е., фактически народные музыканты. В репертуар наряду с академической музыкой включались и старинные мужские сольно-бурдонные песни в аранжировках для смешанного хора. Соединение мужских и женских голосов в единый ансамбль (категорически недопустимое в адыгской традиции), насаждалось со сцены как знак «новой жизни».

Свою лепту в разрушительный процесс сыграли идеологические установки не петь песни о русско-кавказской войне. На любой Олимпиаде или Декаде национального искусства такие песни фильтровались, и всегда

находились послушники, которые доносили, о чем поется в песне. Не проходили и песни о героях, так как часто этими героями выступали князья и уорки, и воспевание их подвигов, деяний также было недопустимо с позиций пролетарской идеологии.

После Великой Отечественной войны бытовые условия аульской жизни в Адыгее менялись высокими темпами и так кардинально, что это не могло не сказаться на судьбе сольно-бурдонной песни. Еще в начале XX века мужчины, посещающие хачещ, знали десятки и сотни песен, умели подпевать жьыу (низкий хоровой подголосок), и это считалось само собой разумеющимся. Знание легенды к песне и самой песни в условиях хачещ являлись нормой для мужчины-адыга. Нередко мужчины поочередно солировали, что означало приобщение каждого члена коллектива к традиционному сообществу. Хорошая память и умение подхватить песню в нужный момент означало «возведение» мужчины в ранг равного по отношению к уважаемым членам коллектива.

Во второй половине XX века складывается новая оценочная парадигма. Мужские собрания с песнопениями признаются обществом и как архаизм, и как избыточная досуговая форма. Развлечение постепенно ассоциируется только с танцами, а аутентичное пение уходит из мужской культуры, отчасти подменяясь сценическим пением, отчасти – новой формой сольной сценической песни. Знание песен, умение подпевать жьыу, возможность участвовать в попеременном солировании песни уже не фигурирует в качестве знака мужской доблести или традиционной этикетной формы. Более того, сольно-групповое мужское пение «не опустилось» на уровень домашнего музицирования, а осталось в пассивной народной памяти как факт этикетно-эстетической формы исторического прошлого. Таким образом, после 60-х годов XX века традиционная мужская песня практически вышла из бытования, хотя еще некоторое время оставалась в памяти людей, родившихся в конце XIX века - начале 30-х годов XX века. Последние сольно-бурдонные песни фольклористы Адыгеи и Кабардино-Балкарии фиксировали в 70-80-е годы XX века. Правда, эти песнопения исполнялись в редуцированном виде. Нередко партию жьыу пел всего один человек (в традиционной культуре жьыу исполняют пятеро или более человек).

Старые записи сольно-бурдонных песен периодически звучали на радио, этими же записями оформляли спектакли адыгейского театра, но в целом в последние три десятилетия XX века сольно-бурдонная песня стала исчезла даже из пространства самодеятельности и образовательной системы.

Основные структурно-композиционные и художественно-эстетические характеристики сольно-бурдонных мужских песен.

В адыгской традиции встречается три вида структурных взаимодействий партий солиста и жьыу: антифонный, струттный и бурдонный. Первый

означает попеременное чередование партий солиста и жьыу, как это происходит в общеизвестной песне о нарте Ащамэзэ (музыкальный пример). Второй вид (стретный) характеризуется наложением окончания партии солиста на начало партии жьыу (музыкальный пример). Третий тип (бурдонный) связан с наложением партии солиста на долго выдержанные низкие звуки жьыу или на его малообъемную мелодию. При этом солист всегда поет выразительно, ярко, разнообразно. Его партия образно напоминает абрис кавказских гор с различными по высоте вершинами. А хор (жьыу) поет почти закрытым ртом, «в зубы» (по народной терминологии), до некоторой степени имитируя эхо. При этом их партия из-за бурдона ассоциируется с долиной у «подножия гор» солиста.

Свободная и регулярная метрика в адыгских мужских традиционных сольно-бурдонных песнопениях. Изучение метро-ритма адыгских традиционных песнопений предпринималось рядом авторов, которые однозначно фиксируют в них два разных метро-ритмических комплекса. Для партии солиста – синтаксическая расчлененность и метро-ритмическая свобода [5], для мужского хора – структурная обособленность и метро-ритмическая однотипность [5]. В нотировках адыгских традиционных песен обычно выставляются сложные размеры: $11/4 + 5/4$ (Песня о Бицу Ахмеде, № 10) [6], $7/4 + 7/4$; $2/2 + 4/2$; $5/4 + 6/4$ (Песня об Андемиркане, № 11) [7]. Таким образом, выявление свободной метрики в адыгских сольно-бурдонных песнях стало трюизмом, но дискуссионным остается вопрос о том, как объяснить этот феномен. Не секрет, что в современном научном знании (в упрощенном понимании) свободная метрика атрибутирует прежде всего азиатскую (степную, тюркскую) культуру, а для характеристики европейского музыкального мышления более адекватной выступает регулярная метрика.

Нет сомнения, что музыкальный ритм самым тесным образом связан с ритмом стиха и стихосложения в пределах строя национального языка, но как конкретно? Кроме того, по отношению к адыгской сольно-бурдонной песне возникает правомочный вопрос о стилистическом единстве двух довольно контрастных друг другу сегментов целого – соло и жьыу. Нередко в песню включается третья инструментальная составляющая, в которую входят, как правило, адыгская скрипка – шычепщын и трещотки – пхачич. Партия шычепщына образует гетерофонию по отношению к партии солиста (т.е., повторяет и поддерживает солиста), а трещотки издают постоянное ровное ритмическое сопровождение (т.е., в определенной мере коррелирует с партией жьыу).

Сольная и хоровая партии оппозиционны друг другу не только по исполнительскому составу, их противопоставление имеет системный и глубинный характер. Это два функционально, фактурно и тембрально

обособленные построения. Соло – высокая тесситура, жьыу – низкая; соло – теноровая или баритональная партия, жьыу – низкие басовые голоса; соло – постоянно меняющийся текст, импровизационная основа, жьыу – повторяемый асемантический и музыкальный текст; соло – речитативность, жьыу – вокализация; соло складывается из определенного количества органически связанных между собой микроячеек, жьыу – единство крупных ритмических единиц; соло – постоянное «разрушение» формы, ее нестабильность, жьыу – цементированность формы, ее предсказуемость. Не случайно в отдельных исследованиях партию жьыу называют «рефреном» или «фундаментом» формы [8, с.102]. Функциональное разъединение соло и жьыу по модели соло – импровизационность, речитативность, метро-ритмическая свобода, высокая тесситура, жьыу (низкие мужские голоса) – стабильность, неизменность, певучесть, повторяемость, узкий диапазон – является маркирующей характеристикой адыгского традиционного мужского песнопения.

В виде гипотезы мы выдвигаем тезис о том, что подобное единство противоположностей могло сложиться на особенной «буферной» территории, расположенной между двумя древнейшими континентальными (азиатской и европейской) культурами. Считаем возможным говорить о совмещении глобальных цивилизационных плит, и результатом этого совмещения представить кавказскую многоголосную сольно-бурдонную традицию в общем и адыгскую мужскую сольно-бурдонную песню в частности. Чтобы представление о совмещении «цивилизационных плит» не оставалось только метафорой, необходимо усилить культурологическую составляющую нашего исследования.

Во-первых, многие ученые выделяют кавказский регион как особую цивилизационную зону, не относящуюся безусловно ни к европейской, ни к азиатской цивилизациям. При этом в культурно-антропологическом, историческом и политическом, ракурсах Кавказ для европейцев всегда воспринимался как Восток или Азия, а для азиатов – как часть европейской цивилизации и культуры. То есть, и сами кавказцы понимают свою культурную обособленность, и их географические «соседи» не имеют к ним идентификационных претензий.

Во-вторых, в научной литературе Кавказ идентифицируется как особая культурная ниша, как зона пересечения Востока и Запада. Кавказ в глазах ученых разных специальностей всегда выступал ареной развертывания евразийских контактов и, более того, своеобразным «ретранслятором», распространения культуры на все четыре стороны. На Кавказе возникла фольклорная ойкумена, в рамках которой расцвел уникальный тип культуры, посредством которой самоидентифицируется любой кавказец [9, 57]. Принимая такую позицию, можно говорить о сочетании импровизационного сольного

пения со стабильным хоровым сопровождением «жъюу» как о художественном взаимодействии элементов различных музыкальных систем и как о результате восточных и западных культурных диффузий.

Кавказ издревле воспринимается как зона пересечения мировых культур, как культурный перекресток, обладающий присущими перекрестной зоне специфическими ценностями, одновременно «отобранными» из мировой копилки и выработанными, воспринятыми в данной зоне в связи с гео и экосистемными характеристиками. К примеру, результатом такой стыковой цивилизационной оси российские органы считают смычковые хордофоны, в которых соединились европейская форма виолы и азиатский смычок. Как известно, древние греки не знали смычка, а в Азии он известен по крайней мере с начала нашей эры, хотя, например, в мифопоэтическом сознании кавказский народов смычок связывается с нартским эпосом, т.е. его истоки исчисляются с III тысячелетием до н.э.

Сольно-бурдонная песня является, на наш взгляд, показательным образцом согласования трех обстоятельств: первое – выработка ценностей, обусловленных природно-ландшафтными условиями региона; второе – влияние европейских форм музыкального конструирования и третье – азиатская свобода сольной партии, наполненная мелодикой, импровизационностью и свободной нерегулярной метрикой. Партия солиста импровизационна, метрически свободна, в каждой новой строфе варьируется и неповторима, а партия жъюу стабильна, клиширована, ритмически определена, предсказуема, многократно повторяема. Но при этом обе партии составляют одно целое и определяют лицо не только адыгской, но и всей северокавказской культуры. Подобное песнопение характеризует культуру абхазов, абазин, балкарцев и карачаевцев, осетин и сванов.

В каждом случае в сочетании соло и жъюу происходит взаимопроникновение стабильного и мобильного. Нестабильная сольная партия обретает композиционную стабильность благодаря жъюу, а многократно повторяемая хоровая попевка «разукрашивается» импровизационным разнообразием солиста. Уникальность сольно-бурдонной песни как раз и определяется согласованным сочетанием стабильного и нестабильного, контрастом схематизма бурдонного баса и метро-ритмической и речитативно-мелодической изощренностью сольной партии, которые мы интерпретируем как результат своеобразного наложения европейской и азиатской «цивилизационных плит». В результате образуется единство «регулярной европейской метрики» и «азиатской ритмической свободы».

Свободная метрика синонимична импровизации, непредсказуемости, полета фантазии, одухотворенности и т.п. Ритмическая свобода в коллективном

музицировании строится совсем на другой основе и ограничена многими факторами.

Сочетание «европейского» и «азиатского» в адыгской сольно-бурдонной песне «читается» и в акустических параметрах звукоизвлечения. Отношение к звуку и звучанию как к всепроникающей сути принципиально характерно для любой традиционной культуры. Именно традиция обладала теми охранительными механизмами, которые позволяли в течение сотен тысяч лет сберегать выработанные когда-то звуковые стереотипы и транслировать их каждому новому поколению. Свободный ритм песнопения коррелирует с качеством звука. Звук, получивший в российском этномузыкознании название «азиатский» или «степной», имеет собственные характеристики. Приведем несколько высказываний разных авторов, каждый из которых занимается изучением какой-либо конкретной азиатской традиционной культуры. К примеру, М.И.Каратыгина характеризует монгольский звук песнопения как напряженный, сверкающий, расщепленный на разные сегменты, т.е. генетически связанный со степной звуковой средой, в которой он сформировался [10, 69]. В.Ю.Сузукей характеризует звук тувинского песнопения как весьма громкий и интенсивный [11, 38].

В адыгском многоголосном песнопении выделяются два типа звучания. Для солиста – гортанное, сочное, яркое, напряженное, а для подпевающих – сквозь зубы, вполголоса, невнятное, «смазанное». Адыги считают, что жьыу надо петь «*дзэнэ орэр*» (дословно – в зубы, т.е. вполголоса).

Нет сомнения, что адыгская сольно-бурдонная песня является древнейшим целостным художественным продуктом и одновременно оригинальным, неповторимым и своеобразным. Тем не менее, рассмотрение ее содержания через вскрытие элементов, происходящих из разных музыкальных систем, дает нам более глубокое и адекватное представление о ней самой. Свободная метрика сольной партии, ее импровизационность коррелируют с инструментальным сопровождением (обычно сольно-бурдонные песни поются под аккомпанемент адыгской скрипки – шычепщина). Стабильность партии жьыу обеспечивает структурно-композиционную целостность.

Во второй половине XX века культура сольно-бурдонного песнопения исчезла из традиции, однако ее использовали композиторы в театральной музыке при оформлении исторических спектаклей и в академических хоровых произведениях. При этом хоровую партию *жьыу* исполняли, в том числе, и женские голоса. Эпоха возрождения адыгской традиционной музыкальной культуры началась после распада Советского Союза и новой волны демократических преобразований в обществе. На гребне роста национального самосознания появились новые профессиональные коллективы с установкой на реинкарнацию сольно-бурдонной песни. Правда, из-за прерывания традиции и

серьезного провала в преемственности культуры, из-за новых вызовов общества первыми сольно-бурдонную песню запели эстрадные и джазовые коллективы. Сам процесс обращения к старинной песне образно называли «Возвращенная песня». Это была естественная реакция на мифологическое представление о том, что адыги обладают высочайшей танцевальной культурой, а их многоголосное песенное творчество исчезло. Адыгской творческой элите было понятно, что для возрождения мужской сольно-бурдонной песни в ее первоизданном виде потребуются специальные усилия и особые условия. Наиболее приемлемыми оказались условия музыкальных учебных заведений.

Преимущество музыкально-образовательной системы в деле возрождения мужской сольно-бурдонной песни состоит не только в возможности отбора наиболее способных студентов из большого числа претендентов, но и в создании благоприятных условий для изучения самих песен и исторического контекста, в котором они существовали [12]. Перспективы освоения данной традиции возрастают благодаря смыканию науки и практики и реализации того опыта, который накоплен в российской этномузыкологии за последнее столетие. Речь идет о различных формах освоения сольно-бурдонной песни через слушание музыки, расшифровки, пение жьыу. Слушание музыки формирует условия понимания это жанра и исполнительской формы людьми разных национальностей, проживающих в Адыгее. Если для русскоговорящих слушание мужских сольно-бурдонных песен имеет, наряду с эстетическим, этнографический интерес, то для адыгской молодежи на первый план выдвигаются познавательные, историко-патриотические и идентификационно-этнические функции нового знания. Расшифровки адыгских сольно-бурдонных звукозаписей, которые входят в учебные планы студентов-филологов (поэтические тексты) и музыкантов (музыкальные тексты), способствуют и их пропаганде, так как дают реальный материал для пополнения репертуара студенческих и самодеятельных ансамблей. Выучивание и исполнение партии жьыу студентами разных национальностей способствует «вживлению в плоть песни» и глубокому взаимопониманию. Регулярное выучивание определенного корпуса мужских сольно-бурдонных песен (в основном наиболее популярных песен, вошедших в так называемый «золотой фонд» адыгской народной песни) гарантированно обеспечивает общество знанием определенной части адыгской песенной культуры и также способствует диалогу культур. В условиях небольшой республики, имеющей только два города, такая учебно-педагогическая работа имеет прямой общественно-просветительский выход, работает на пропаганду и широкое распространение адыгской традиционной музыки среди русскоговорящего населения.

Заключение. Быть свидетелем интенсивно меняющейся социокультурной ситуации в республике – интересно и ответственно. С одной

стороны, можно наблюдать всех причастных к возрождению адыгской сольно-бурдонной мужской песни, с другой стороны – не иметь возможности направить ее развитие в сторону первозданности. Темп исполнения, звукоизвлечение, исполнительский состав, содержание текстов, ритмическое оформление, внемузыкальные факторы – все подвержено видоизменению, трансформации и коррозии. Что остается в остатке, кроме названий песен? Мелодико-ритмическая основа и сольно-бурдонная форма многоголосия. Именно эти выразительные средства берут на себя этномаркирующую функцию, позволяя адыгской песне сохраняться в народной памяти и выходить на общероссийский и мировой уровни знания.

Список литературы

1. Соколова А.Н. Амебейное песнопение как древнейшая исполнительская форма традиционного адыгского многоголосия // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». Вып. 1 (55) – Майкоп, 2010. С. 245-251.
2. Адыгэ орэдхэр. Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии/Сост. и ред. А. Ф. Гребнев – М., Л.: Музгиз, 1941. 220 с.; Гнесин М. Ф. Черкесские песни //Народное творчество. 1937. № 12. – С. 29-35.
3. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г.М. Концевича / Сост и гл ред. сборника Шу Ш.С. – Майкоп, 1997. – 328 с.
4. Митрофанов А. П. Музыкально-песенное творчество горцев Северного Кавказа. Сб. материалов. – Северо-Кавказский краевой горский НИИ. Т. 1., Т, 2. Машинопись, 1931. Ростовский Государственный архив. Р. 4387. Оп. 1. Д. 30. Д. 31.
5. Ашхотов Б.Г. Традиционная адыгская песня-плач гъыбзэ. – Нальчик: Изд. центр «Эль-фа», 2002. – 235 с.
6. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 3. Ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1986.
7. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Героические, величальные и плачевые песни. Т. III, ч. 2 / сост. В. Барагунов, З. Кардангушев. М.: Сов. композитор, 1990. № 53, 72, 78, 82.
8. Блаева Т.А. Ежью – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры. Вып. 1. – Нальчик: Эльбрус, 1990. С.102-109.
9. Ашхотов Б.Г. Кавказский фольклорный ареал: онтологический дискурс // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур. Материалы международного научного конгресса. – Астрахань, 2008. С. 52-57.

10. Каратыгина М.И. Музыкальные традиции монголов в системе региональной цивилизации Центральной Азии // *Рах Sonoris: история и современность*. Научный журнал. Вып. 2 (4). – Астрахань, 2009. С. 60-72.
11. Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – М.: Изд. дом «Композитор», 2007. – 408 с.
12. Соколова А.Н. Адыгское традиционное сольно-бурдонное песнопение в учебно-образовательном процессе в Республике Адыгея // *Народная традиционная культура в образовательных программах и научных исследованиях*. Сборник материалов Всероссийских конференций 2008-2010 годов. СПб.: изд-во Политехнического университета, 2013. С. 100-108.

МАТРИЦА ТЮРКСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ: ИНСТИТУТ ЖЫРАУ И САКРАЛЬНЫЙ КОБЫЗ КАК КОДЫ ЕДИНСТВА «ҰЛЫҒ ҰЛЫС»

Дададжанова Ирода Абдулазизовна

заместитель директора по науке и инновациям Научно-исследовательского института культурологии и нематериального культурного наследия при Министерстве культуры Республики Узбекистан, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник

Аннотация. В статье исследуется концепция Улуса Джучи как единого цивилизационного пространства, которое исторически, политически и культурно объединяло степной Дашт-и Кыпчак и урбанизированный Мавераннахр. Автор оспаривает традиционный европоцентричный взгляд на этот улус как на «Золотую Орду» – периферийное образование, утратившее связь с тюркскими корнями [18]. Вводится и обосновывается тюркское самоназвание «Ұлығ Ұлыс» (Великий Улус), подчеркивающее его центральное положение в тюркско-монгольской ойкумене [23, 26].

Самым устойчивым доказательством этого единства является нематериальный культурный код, который функционирует как матрица тюркской исторической памяти.

Основная часть работы сосредоточена на трех ключевых аспектах:

1. Династический синтез (легитимация Шейбанидов) и политико-правовое единство, подтвержденное тимуридскими и иранскими источниками [11, 35, 36].

2. Общность народной и источниковой памяти, зафиксированная в Шежире (Шакарим [30], Востров/Муканов [16]), а также материальными якорями, такими как Мавзолей Джоши-хана [17].

3. Единство нематериального культурного кода – анализ института жырау и сакрального кобыза как трансформации древнего шаманско-анимистического наследия Центральной Азии (Балдик [2]).

Доказывается, что Хорезм выступал критически важным политическим и культурным мостом, а Дашт-и Кыпчак был не только колыбелью династий, но и неотъемлемой частью общего правового и цивилизационного поля Мавераннахра.

Ключевые слова: Ўлығ Ўлыс, Матрица памяти, Нематериальный код, Улус Джучи, Дашт-и Кыпчак, Мавераннахр, Кобыз, Жырау.

Abstract. This article explores the concept of the Ulus of Jochi (Jochid Ulus) as a unified civilizational space that historically, politically, and culturally united the steppe region of Dasht-i Qipchaq and the urbanized Maverannahr. The author challenges the traditional Eurocentric view of this ulus as the “Golden Horde” – a peripheral entity that lost its connection to its Turkic roots [18]. The Turkic self-designation “Ulugh Ulus” (Great Ulus) is introduced and substantiated, emphasizing its central position within the Turco-Mongol Oecumene [23, 26].

The core thesis is that the most enduring evidence of this unity is the Intangible Cultural Code, which functions as the Matrix of Turkic Historical Memory.

The main body of the work focuses on three key aspects:

1. Dynastic synthesis (the legitimation of the Shaybanids) and politico-legal unity, as confirmed by Timurid and Iranian sources [11, 35, 36].

2. The commonality of popular and primary source memory, codified in the Shezhire (Shakarim [30], Vostrov/Mukanov [16]), as well as through material anchors such as the Mausoleum of Jochi Khan [17].

3. The unity of the intangible cultural code – an analysis of the institution of jyrau and the sacred kobyz as a transformation of the ancient Shamanic-animistic heritage of Central Asia (Baldick [2]).

It is argued that Khorezm served as a critically important political and cultural bridge, and that Dasht-i Qipchaq was not only the cradle of dynasties but also an integral part of the common legal and civilizational field shared with Maverannahr.

Keywords: Ulugh Ulus, Matrix of Memory, Intangible Code, Jochi Ulus, Dasht-i Qipchaq, Maverannahr, Kobyz, Jyrau.

Введение: Историографический контекст и концепция «Ўлығ Ўлыс». Наследие Улуса Джучи, первого и крупнейшего улуса, созданного Чингисханом, до сих пор остается предметом острых научных дискуссий и требует объективного переосмысления. В течение долгого времени в европейской и советской историографии закрепился термин «Золотая

Орда», который часто сопровождался представлением о государстве Жошидов как о периферийном образовании, ориентированном в основном на управление русскими княжествами [18]. Однако современные исследования, в том числе работы М. Биран [3] и М. Фавро [4], убедительно доказывают, что Улус Джучи необходимо рассматривать не как периферию, а как **центральную силу**, сформировавшую евразийскую историю и политику.

Современные научные изыскания, в частности работы казахстанских и узбекских ученых, предлагают отойти от термина “Золотая Орда” в пользу самоназвания “**Ұлығ Ұлыс**” (тюрк. *Ulugh Ulus*, Великий Улус), которое подчеркивает его статус [13, 27]. Как отмечал В. В. Трепавлов, понятие **улус** является ключевым для понимания тюркско-монгольской государственности и социального устройства [34]. В контексте данной статьи, “**Ұлығ Ұлыс**” – это не просто название, а идеологическая категория, указывающая на его центральное цивилизационное положение, которое охватывало весь **Дашт-и Кыпчак** и критически важные оседлые территории **Мавераннахра** [24]. Эта категория находит подтверждение в тимуридских источниках, таких как труд Улугбека “**Улус-и арба-йи Чингизи**” [35], который системно описывал Жошидов как часть единого мира. Взаимосвязь регионов также прослеживается на примере **Могулистана**, который, согласно исследованию К.А.Пищулиной [28], был одним из ключевых центров формирования казахской государственности на границе с Мавераннахром.

Настоящая работа отходит от чисто политической истории, фокусируясь на **культурной и цивилизационной основе** единства Улуса Джучи. Мы выдвигаем тезис, что это единство поддерживалось специфическим **нематериальным культурным кодом**, который мы определяем, как **матрицу тюркской исторической памяти**. Этой матрице присуща глубинная преемственность, восходящая к древним верованиям: как отмечает Джулиан Балдик [2], древние религии Центральной Азии были сосредоточены на животных и шаманизме. Использование сакрального **кобыза** отражает эту преемственность в институте **жырау**. Анализ сосредоточен на трех главных компонентах этой Матрицы: **общая родоплеменная память** (Шежире) [16, 30], **материальные якоря** единства (такие как Мавзолей Джоши-хана, архитектурный анализ которого проводил Г.Г.Герасимов [17]), а также институте жырау и кобыза.

I. Династический синтез и политико-правовое единство Мавераннахра и Дашт-и Кыпчака. Единство цивилизационного пространства “**Ұлығ Ұлыс**” не было случайным географическим соседством; оно являлось следствием фундаментальной общности династических прав, исходящих от Джучи-хана, а также глубокой взаимозависимости между кочевыми элитами и оседлыми

административными центрами. Эти факторы обеспечивали непрерывность политической культуры на территории от Иртыша до Амударьи.

Самым ярким историческим проявлением политической связи между Степью и оседлым миром является феномен Шейбанидов – потомков Шейбана, пятого сына Джучи. Именно эта династия, вышедшая из восточной части Дашт-и Кыпчака, в конце XV – начале XVI веков сумела утвердить свою власть в Мавераннахре, положив конец правлению Тимуридов. Переход Шейбанидов, а также пришедших с ними кочевых племен, в урбанизированные регионы (Бухара, Самарканд) легитимировался как возвращение законных наследников Джучи на земли, которые, согласно Ясе, находились под их властью. Узбекский историк Б.А.Ахмедов [13] детально описал, как именно племена, вышедшие из Дашт-и Кыпчака, стали основным носителем этого чингизидского права. Эта системность подтверждается трудом Улугбека “Улус-и арба-йи Чингизи” [35] и данными иранских хронистов [11].

Этот синтез власти был возможен благодаря универсальности **Чингизидского права**. Крупнейший востоковед В.В.Бартольд [14] подтвердил, что чингизидского происхождения было достаточно для легитимации власти на любой территории. Таким образом, Дашт-и Кыпчак выступал **колыбелью законной династии**. Анализ А.А.Семенова [29] о происхождении узбеков Шейбани-хана дополнительно подтверждает, что этнополитическое ядро династии сформировалось в степных условиях, но было ориентировано на оседлые регионы.

Если Дашт-и Кыпчак был колыбелью династий, то **Хорезм** выступал критически важным культурным, экономическим и административным мостом. Фундаментальные труды С.П.Толстова [33] доказали, что Хорезм, с его развитой ирригацией и ремеслом, служил донором цивилизационных технологий. В.Л.Егоров [20] подчеркивал важность южных торговых путей, где Хорезм играл роль распределительного центра. Этот трансфер проявился в развитии центров самой степи, таких как **Сыгнак**. Недавние археологические исследования некрополя городища Сыгнак [15] демонстрируют высокий уровень развития, доказывая, что Степь активно абсорбировала оседлую культуру, идущую из Мавераннахра через Хорезм.

Политическое единство подкреплялось общим правовым полем. Централизованную административную систему подтверждают **ярлыки и битики** джучидских ханов, собранные в трудах А.П.Григорьева [19]. Особого внимания заслуживает работа В. Тизенгаузена [9, 31], в которой он описал обнаружение этих документов в Архиве Музея дворца **Топкапы** в Стамбуле. Факт нахождения этих документов в Османской империи свидетельствует о международном признании легитимности джучидских

правителей и непрерывности правовой традиции, связывающей Дашт-и Кыпчак с Туркестанскими ханствами.

II. Общность источниковой памяти и культурный трансфер. Помимо политического и правового единства, “**Ұлығ Ұлыс**” демонстрировал глубокую общность в сфере исторической памяти, которая была критически важна для формирования единого цивилизационного самосознания.

Историческая память о “**Ұлығ Ұлыс**” была неразрывно связана с международной политикой, в частности с осью Золотая Орда – Мамлюкский Султанат (Египет). Одним из наиболее ярких примеров является фигура **Султана Бейбарса I** – мамлюкского правителя Египта, кыпчака по происхождению. Работы, анализирующие арабские источники [12], показывают, что сведения о его происхождении из **Дашт-и Кыпчака** активно циркулировали в хронистике, подтверждая политическую значимость кочевых регионов. Общность географического и торгового пространства фиксировалась уже в классических арабских трудах: Идриси [1] и Хурдзбех [7] описывали Дашт-и Кыпчак, Хорезм и Мавераннахр в рамках единой экономической системы.

Особую роль в сохранении и систематизации династической памяти играли хорезмские историки. Труд **Абу-л-Гази Бахадур-хана** – “*Родословная тюрков*” [10] – систематизировал сложнейшую генеалогию Джучидов. Созданный в Хорезме, он свидетельствует, что именно этот регион, на границе кочевого и оседлого миров, выступал главным центром сохранения тюркской традиции. Источники, созданные тимуридскими авторами в Мавераннахре [36], активно фиксировали историю Улуса Джучи, доказывая двусторонний интерес. Роль Хорезма как ядра преемства подчеркивалась в исследованиях С.К.Камалова [21] и А.А.Семенова [29]. В целом, труд З.В.Тогана [32] рассматривал Мавераннахр в контексте общего **Туркестанского пространства**, подтверждая отсутствие жесткого разрыва между Степью и Оседлостью.

Общность цивилизационного пространства выражалась также в **синтезе материальной культуры**. **М.Г.Крамаровский** [25] доказал, что уникальный “**золотоордынский стиль**” в ремесле был результатом синтеза: кочевая эстетика обрабатывалась ремесленниками из Хорезма и южных центров. Экономическое единство отражено в универсальной денежной системе, подтвержденной нумизматикой А.В.Пачкалова [27], что было бы невозможно без интеграции с монетными дворами Мавераннахра.

Общность источниковой памяти и материальной культуры доказывает, что “**Ұлығ Ұлыс**” функционировал не как два разрозненных региона, а как **единый цивилизационный организм**. Основой его жизнеспособности

служили: общие династические права, общая торговая ось (Хорезм) и общая историографическая традиция. Однако самым глубоким и долговечным элементом, который пережил политический распад Улуса, стал **Нематериальный культурный код – Матрица тюркской исторической памяти**. Таким образом, экономическое единство и синтез материальной культуры (Крамаровский, Пачкалов) заложили основу для цивилизационной общности. Настоящее, непрерываемое единство “**Ұлығ Ұлыс**” было кодировано в нематериальном культурном коде – системе знаний и памяти, которая воплотилась в институте **жырау** и сакральной музыке **кобыза**. Этой теме посвящен следующий, ключевой раздел статьи.

III. Нематериальное культурное наследие как код единства. Общность цивилизационного пространства “**Ұлығ Ұлыс**” нашла свое наиболее глубокое выражение в **нематериальном культурном наследии**, которое отражает общие мировоззренческие установки и духовные традиции, связывающие Дашт-и Кыпчак и Мавераннахр. Духовные институты менее подвержены политическим границам и сохраняют свою целостность на протяжении веков.

Институт **жырау** (мудрец, воин, сказитель) был центральной фигурой в духовной жизни “**Ұлығ Ұлыс**”, выполняя функции хранителя генеалогии и исторической памяти. Этот институт неразрывно связан с инструментом **кобыз**, который выступает как сакральный объект. Как отмечает исследователь З.Ж.Кетегенова [22], кобыз в тюркской культуре всегда ассоциировался с сакральным, медиативным началом, способным связывать мир людей с миром духов, являясь орудием коммуникации.

Самым ярким примером, объединяющим культурное пространство и демонстрирующим сакральную роль кобыза, является легенда о **Кетбуге-жырау** и кюе “**Ақсақ құлан**”. Согласно легенде, Кетбуга передал Чингисхану трагическое известие о гибели Джучи-хана через инструментальную музыку – кюй “**Ақсақ құлан**”. Этот эпизод является ярчайшим примером **закодированной коммуникации** в кочевой культуре. Чингисхан, поняв смысл кюя, приказал наказать не самого жырау, а **кобыз**, залив его горло свинцом. Этот факт демонстрирует, что в мировоззрении “**Ұлығ Ұлыс**” кобыз воспринимался как посредник, несущий ответственность. Кобыз является **сакральным инструментом**, что характерно для древних **шаманских корней** кочевой культуры Центральной Азии [2, 22].

Общность культурного кода прослеживается также через стандартизацию ремесленных технологий и моды. Исследования Т.М.Крупы [8] о “*kots-weaving*” (длинноворсовое ткачество) показывают, что эти технологии распространялись на обширной территории. Проекты по

реконструкции костюма, описанные Е.Р.Усмановой, Е.К.Алтынбековой и Т.Н.Крупой [37], демонстрируют наличие **единых эстетических и символических стандартов** среди элиты. Эти стандарты были бы невозможны без интенсивного обмена, и, что более важно, они служили **визуальным отражением общей мировоззренческой системы**, которая также питала сакральный символизм **кобыза** и героический эпос **жырау**.

Заключение. Исследование доказывает, что **Улус Джучи** (или “**Ұлығ Ұлыс**”) выступал как **единая цивилизационная ось** в Евразии, а не как разрозненный или периферийный регион. Неразрывная связь Дашт-и Кыпчака и Мавераннахра обеспечивалась на всех уровнях:

1. Политическом: через универсальное чингизидское право и легитимацию **Шейбанидов** в оседлой культуре, основанную на праве Джучидов, что подтверждено современными исследованиями (М.Биран [3], М.Фавро [4]) и анализом Б.А.Ахмедова [13].

2. Экономическом и географическом: через критическую роль **Хорезма** как моста и централизованную систему управления городами (Сыгнак), доказанную исторической географией В.Л.Егорова [20] и фундаментальными трудами С.П.Толстова [33].

3. Историческом: через общность источниковой памяти (Хорезмская историография **Абу-л-Гази Бахадур-хана** [10]) и признание правового поля в международных архивах (В.Тизенгаузен [9, 31]).

4. Культурном: через единый **нематериальный код** – институт **Кетбуги-жырау** и сакральную роль **кобыза** [22], который, восходя к древним шаманским традициям [2], являлся средством политической и духовной коммуникации.

Концепция “**Ұлығ Ұлыс**” позволяет преодолеть европоцентричные стереотипы, утвердить приоритет внутренних, тюркских, факторов в формировании одного из величайших государств Евразии и доказать, что **Дашт-и Кыпчак** и **Мавераннахр** были неразрывными элементами общего политического и культурного пространства.

Список литературы

1. Al-Idrīsī, Muḥammad ibn Muḥammad. (2002). *Nuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq* [Нузхат аль-Муштак филь ихтарак аль-Афак]. В 2 т. Каир: Мактабат у ас-Сакафийяту ад-динийя.
2. Baldick, J. (2022). *Animal and Shaman: Ancient Religions of Central Asia*. I.B. Tauris.
3. Biran, M. (Ed.). (2023). *The Cambridge History of the Mongol Empire*. Cambridge University Press.

- 4.Favereau, M. (2021). *The Horde: How the Mongols Changed the World*. Belknap Press of Harvard University Press.
- 5.Harl, K. W. (2023). *Empires of the Steppes: A History of the Nomadic Tribes Who Shaped Civilization*. Bloomsbury Publishing.
- 6.Jackson, P. (2017). *The Mongols and the Islamic World: From Conquest to Conversion*. Yale University Press.
- 7.Khurdādhbih, Abū al-Qāsim ‘Ubayd Allāh ibn ‘Abd Allāh. (1889). *Kitāb al-Masālik wa al-Mamālik* [The Book of Roads and Kingdoms]. Ed. by M. J. de Goeje. Lugduni-Batavorum [Leiden]: E. J. Brill.
- 8.Krupa, T. M. (2020). Long-pile Weaving (Kots-weaving) of Sloboda Ukraine as a Heritage of the Great Steppe. // *Bulletin of the International Institute for Central Asian Studies*. No. 30.
- 9.Tiesenhausen, W. (1940). *Topkapı Sarayı Müzesi Arşivindeki Altınordu, Kırım ve Türkistan Hanlıklarına Ait Yarlık ve Bitikler* [Ярлыки и битики...]. İstanbul: Bühraneddin Matbaası.
- 10.Абу-л-Гази Бахадур-хан. (1958). Родословная тюрок (Шеджере-и тюрок). Издание с предисл. А. П. Кононова. Ташкент: Изд. АН УзССР.
- 11.Абсаликов, А. А. (2024). Место и время рождение султана Бейбарса в арабских источниках. // *Uly Dala murasy (Наурыз)*.
- 12.Абусейтова, М. Х. (2009). Иранские хронисты о связях Дашт-и Кипчака и Ирана в XIII–XVII веках. // *Золотоордынская цивилизация. Сборник статей. Вып. 2*. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ.
- 13.Ахмедов, Б. А. (1965). *Государство кочевых узбеков*. М.: Наука.
- 14.Бартольд, В. В. (1963). *Сочинения. Том II, часть 1. Общие работы по истории Средней Азии*. М.: Наука.
- 15.Воякин, Д.А., Бахтыбаев, М.М., Искандерова, А.Д. (2021). *Гавань Дешт-и-Кыпчака: Археологические исследования некрополя городища Сыгнак*. Алматы-Самарканд: МИЦАИ.
- 16.Востров, В. В., Муканов, М.С. (1968). *Родоплеменной состав и расселение казахов (конец XIX—начало XX в.)*. Алма-Ата: Наука КазССР.
- 17.Герасимов, Г. Г. (1957). *Памятники архитектуры долины реки Кара-Кенгир в Центральном Казахстане*. Алма-Ата: Изд-во Академии наук Казахской ССР.
- 18.Греков, Б. Д., Якубовский, А.Ю. (1950). *Золотая Орда и ее падение*. М.: Издательство АН СССР.
- 19.Григорьев, А. П. (1978). *Сборник золотоордынских документов*. Л.: Издательство Ленинградского университета.
- 20.Егоров, В. Л. (1985). *Историческая география Золотой Орды в XIII–XIV вв.* М.: Наука.

21. Камалов, С. К. (1998). Каракалпаки в XVIII-XIX веках. Ташкент: Каракалпакстан.
22. Кетегенова, З. Ж. (2004). Проблемы изучения кюя. Алматы.
23. Кинаятулы, З. (2004). Қазақ мемлекеті және Жошы хан [Казахское государство и Джучи хан]. Астана: Елорда.
24. Кляшторный, С. Г., Султанов, Т. И. (2009). Государства и народы Евразийских степей. СПб.: Петербургское Востоковедение.
25. Крамаровский, М. Г. (2001). Золото Чингисхана: Культура и искусство Золотой Орды. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа.
26. Кушкумбаев, А. К. (2020). Орды в политической истории Джучиева улуса (источники и историография). Алматы: Шығыс пен Батыс.
27. Пачкалов, А. В. (2018). Города Золотой Орды и вопросы их изучения. М.: ИСАА МГУ.
28. Пищулина, К. А. (1977). Юго-Восточный Казахстан в середине XIV—начале XVI веков (вопросы политической и социально-экономической истории). Алма-Ата: Наука КазССР.
29. Семенов, А. А. (1948). К вопросу о происхождении и составе узбеков Шейбани-хана. // *Труды АН УзССР. Т. 1*. Ташкент.
30. Шакарим Кудайберды-улы. (1990). Родословная тюрок, киргизов, казахов и ханских династий (Пер. Б. Каирбекова). Алма-Ата: Жазушы.
31. Тизенгаузен, В. Г. (1884). Сборник материалов, относящихся к истории Золотой Орды. Т. I (Арабские источники). СПб.: Тип. Императорской Академии наук.
32. Тоган, З. В. (1947). *Bugünkü Türk İli: Türkistan Yakın Tarihi* [Тюркский край сегодня: Новейшая история Туркестана]. İstanbul: Enderun Kitabevi.
33. Толстов, С. П. (1958). Труды Хорезмской Археолого-Этнографической Экспедиции 1949–1952 гг. Под. ред. Т. А. Жданко. Серия 12. М.: Академия Наук СССР.
34. Трепавлов, В. В. (2016). Степные империи Евразии: Монголы и татары. М.: Квадрига.
35. Тулибаева, Ж. М. (2011). «Улус-и арба-йи Чингизи» как источник по изучению истории Золотой Орды. // *Золотоордынская цивилизация. Сборник статей*. Вып. 4. Казань: Институт истории им. Ш. Марджани АН РТ.
36. Тулибаева, Ж. М., Тулибаев, Т. Е. (2022). Правители и ислам в Золотой Орде: по материалам тимуридских источников первой половины XV в. // *Вопросы истории*. No. 5(2). С. 67–75.
37. Усманова, Е. Р., Алтынбекова, Е. К., Крупа, Т. Н. и др. (2020). Реконструкция костюма как способ представления культурного кода Великой

Степи. // *Материалы международной научно-методической конференции “XIII Оразбаевские чтения”*.

38. Ускенбай, К. З. (2017). Восточный Дашт-и Кыпчак в XIII – начале XV века: Проблемы этнополитической истории Улуса Джучи. Казань.

39. Федоров-Давыдов, Г. А. (1973). Общественный строй Золотой Орды. М.: Издательство МГУ.

ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУГЕ, УЧЕНОМ П. ШЕГЕБАЕВЕ

Жумабекова Дана Жунусбековна

доктор искусствоведения,

профессор кафедры «Скрипка» Казахского национального
университета искусств им. К.Байсейітовой

Уже год, к великому сожалению, как нет среди нас талантливого ученого, кандидата искусствоведения, профессора Пернебека Шегебаева. Он был одним из ярких исследователей казахской традиционной музыки, автором ряда учебников, научных статей, которые применяются исследователями разных музыкальных специальностей (студентами, магистрантами, докторантами).

В своих трудах автор затрагивал не только темы по жанрам и видам музыкального искусства, но и рассматривал творчество народно-профессиональных күйши и певцов.

С Пернебеком Шегебаевым я познакомилась в студенческие годы, когда мы вместе учились в Алма-Атинской консерватории (ныне КНК) им. Курмангазы. Он – на музыкально-теоретическом факультете, а я – на оркестровом, по специальности «скрипка». С тех пор нас многое объединяло.

Здесь вкратце хочу остановиться на так называемых «жизненных» параллелях.

После окончания Алма-Атинской консерватории Пернебек продолжил свое дальнейшее обучение в аспирантуре в Ленинграде, в классе Заслуженного деятеля искусств Украины, доктора искусствоведения, профессора Российского института истории искусств Игоря Владимировича Мациевского. В 1987 году под его научным руководством он успешно защитил кандидатскую диссертацию на тему «Домбровые кюи Западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль». Ему единогласно была присвоена ученая степень кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 - Музыкальное искусство.

Интересно отметить то, что в этот же период я работала над своей кандидатской диссертацией «Скрипичное творчество композиторов Казахстана» под руководством Заслуженного деятеля России, доктора

искусствоведения, профессора Московской консерватории имени П.И. Чайковского Владимира Юрьевича Григорьева. Годом ранее, в 1986 году, я успешно защитилась в стенах Ленинградской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова

С тех пор нас постоянно связывали творческие узы. В особенности, когда мы стали работать в новой столице Астане в Казахской национальной академии музыки (ныне КазНУИ имени К. Байсейітовой) по приглашению ректора, Қазақстанның Еңбек Ері, народной артистки РК, профессора Айман Кожабековны Мусахаджаевой.

Меня всегда удивлял его скрупулезный, серьезный подход к делу в разных ипостасях: в качестве *главного редактора или редактора-составителя* научных сборников, *рецензента, научного руководителя* магистерских диссертаций, *Председателя этического совета, декана* факультета музыки и др.

Как показывает практика, в течении нескольких лет он являлся рецензентом моих трудов, изданных в Казахстане и за рубежом, например:

- на монографию «Скрипичная культура Казахстана», изданную в Москве в издательстве «Композитор» (2015);

- на книгу «История кафедры скрипки. К 25-летию КазНУИ» (2023-2024) на казахском и русском языках.

- на 3 сборника «Материалы Международных научно-практических конференций «Музыкальное образование на струнных, духовых и ударных инструментах в прошлом, настоящем и будущем: историко-теоретические и методические аспекты» факультета «Оркестровое исполнительство» Казахского национального университета искусств им. К. Байсейітовой» (2023-2025).

О вышесказанном свидетельствуют видеоматериалы и фотографии, которые впервые приводятся автором статьи.





Презентация монографии «История кафедры скрипки. К 25-летию КазНУИ»
Д.Ж. Жумабековой и М.Б. Капеу-Кохановой. Астана, 2023 год.



Презентация Сборника факультета «Оркестровое исполнительство».
Здание Рамады. 2023 год.

Незабываемы его ценные советы при подходе к названию тем, отдельных глав или разделов в вышеназванных источниках. Причем консультации всегда носили характер особой доброжелательности. Он с большим вниманием прислушивался к просьбам коллег, которые в беседе с ним соглашались и, конечно же, учитывали его пожелания в дальнейшей своей исследовательской работе.

Приятно вспомнить, что совместно с профессором Пернебеком Шегебаевичем Шегебаевым, который работал сначала в должности проректора по научной работе, а в последние годы, руководителем научного

отдела КазНУИ, мы (профессора и студенты факультета «Оркестровое исполнительство») проводили ряд презентаций изданных трудов.

Казалось, что он с большой радостью, буквально «бежал» на все наши презентации, а, в момент разрезания красной ленты, дружески поддерживал и искренне желал, в особенности, молодым авторам (докторантам и магистрантам) дальнейших творческих успехов.

При этом Пернебек Шегебаевич неоднократно подчеркивал, что в детстве он играл на духовом инструменте валторне в Республиканской казахской средней специализированной музыкальной школе имени А. Жубанова. То есть ему были близки методика обучения и воспитания музыкантов-исполнителей.

Пернебек Шегебаев успешно сочетал научно-исследовательскую работу с педагогической и музыкально-общественной деятельностью.

В небольшом экскурсе моих воспоминаний, хотелось раскрыть наиболее яркие черты, присущие Пернебеку Шегебаевичу – удивительно доброго, оптимистичного, жизнерадостного человека, не сгибающегося ни перед какими трудностями, поражающего нас своим огромным трудолюбием и преданностью своему делу.

Я всегда буду помнить его как друга, талантливого ученого-музыковеда, внесшего личный вклад в развитие искусствоведческой науки Казахстана.

В заключение хочется сказать, что кандидат искусствоведения, профессор П.Шегебаев оставил после себя талантливых учеников, которые сегодня достойно продолжают дело Учителя.

Настоящая статья – скромная дань памяти друга, ученого П.Шегебаева.

ТРАДИЦИЯ КАК ЖИВОЕ ЗНАНИЕ: МИССИЯ ЭТНОМУЗЫКОВЕДА

Нуртаза Раушан Сабыржановна

Проректор по научной работе, творческой деятельности и
международному сотрудничеству Казахского национального университета
искусств им. К. Байсейітовой, профессор кафедры «Музыковедение и
композиция», кандидат искусствоведения

Аннотация. Статья посвящена осмыслению традиции как формы «живого знания» и рассмотрению миссии этномузыковеда в современных условиях. Под живым знанием понимается динамическая, насыщенная и социально ускоренная система музыкальных практик, передающаяся не только через фиксированные формы, но прежде всего – через опыт,

воплощенную память и эмоционально-ценностное взаимодействие носителей культуры. Отмечается, что профессиональная деятельность этномузыковеда требует сочетания научной рефлексии и эмпатически-диалогического подхода к сообществам, в которых функционируют традиционные музыкальные явления. Автор анализирует изменения статуса традиции в эпоху глобализации, трансформацию механизмов передачи знаний, а также этические и методологические вызовы, стоящие перед исследователем.

Ключевые слова: традиционная музыка, этномузыкология, живое знание, культурная память, музыкальное наследие, фольклор, полевая работа.

Андатпа. Бұл мақалада дәстүр «тірі білім» ретінде қарастырылып, қазіргі жағдайда этномузыкатанушының миссиясы талданады. Тірі білім дегеніміз – тек қана хатталған формалармен емес, ең алдымен тәжірибе, денелік жады және мәдениет сақтаушыларының құндылыққа негізделген өзара қарым-қатынасы арқылы ұрпақтан-ұрпаққа жететін музыкалық тәжірибелер жүйесі. Автор жаһандану дәуірінде дәстүрдің мәртебесінің өзгеруін, білімді жеткізу тетіктерінің трансформациясын және зерттеуші алдында тұрған әдіснамалық әрі этикалық мәселелерді қарастырады.

Түйін сөздер: дәстүрлі музыка, этномузыкатану, тірі білім, мәдени жады, музыкалық мұра, фольклор, дала зерттеуі.

Abstract. The article explores tradition as a form of «living knowledge» and examines the mission of the ethnomusicologist in contemporary contexts. Living knowledge is understood as a dynamic, socially grounded system of musical practices transmitted not only through fixed forms but also through embodied memory, experiential learning, and value-based interaction within cultural communities. The author discusses the changing status of tradition in the age of globalization, the transformation of knowledge-transmission mechanisms, and the ethical and methodological challenges faced by researchers.

Keywords: traditional music, ethnomusicology, living knowledge, cultural memory, musical heritage, folklore, fieldwork.

В научном дискурсе последних десятилетий термин «традиция» все более отходит от понимания ее как фиксированной, неизменной и регламентированной системы, передающейся из прошлого в настоящее. Современная гуманитарная мысль рассматривает традицию как процессуальное, динамическое и социально-детерминированное явление, в котором ключевую роль играют человеческие взаимодействия, контекст и практика исполнения. Этномузыкология – дисциплина, возникшая на пересечении музыкознания, антропологии и культурологии, — особенно остро ощущает необходимость переосмысления традиции как «живого знания».

В центре внимания этномузыковеда сегодня находится не только фиксация музыкальных текстов, но и глубокое понимание тех механизмов, которые обеспечивают воспроизводство культурных смыслов в музыкальной деятельности. Данная статья ставит целью осмыслить концепт живого знания применительно к музыкальной традиции, а также обозначить миссию этномузыковеда, работающего в условиях стремительного изменения форм культурной памяти и коммуникации.

Поворот к процессуальному пониманию традиции связан с изменениями в культурной антропологии и этномузыкологии второй половины XX века. Традиция мыслится как результат постоянной реконфигурации социального опыта. Она не просто наследуется, но и создаётся заново в каждом акте исполнения. В этом смысле традиция – не консервация прошлого, а живая форма знания, обеспечивающая преемственность посредством творческой адаптации.

Понимание традиции как живого знания позволяет пересмотреть фундаментальные основания этномузыковедения. Традиция в таком ракурсе перестаёт быть набором устойчивых форм или артефактов, которые можно изолировать и описать. Она раскрывается как непрерывный процесс, в котором музыкальные смыслы существуют не в виде внешних объектов, а в качестве внутренних структур опыта, воплощённых в действиях людей. Музыкальная традиция сохраняется не потому, что фиксируется в памяти или записи, а потому, что живёт в телесных навыках, интонационной пластике, в коллективной эмоциональной и ритуальной динамике.

Живое знание отличается от знания книжного прежде всего своей неразделимостью с носителем. Оно не абстрагируется в форму понятия, не существует «вне» деятельности; оно проявляется в том, как певец берёт звук, как распределяет дыхание, как воспринимает пространство исполнения. Для традиционных культур мыслить музыку – значит не анализировать её в терминах теории, а воплощать в звуке и жесте, проживать и повторять, пока она не станет внутренним временем тела. Поэтому любое описание традиции неизбежно связано с описанием опыта, а не только его результата.

В этой связи миссия этномузыковеда становится существенно сложнее, чем простое документирование исчезающих форм. Исследователь, стремящийся понять традицию как живой процесс, вынужден выходить за границы дистанцированного наблюдения. Его работа включает тонкую работу с ситуацией, где знание передаётся не через слова, а через совместное действие. Когда певец обучает ученика, он редко формулирует правила; он поёт так, как считает правильным, а ученик улавливает скрытую структуру интонаций, темпоральных смещений, пауз. Этномузыковед, если он хочет

понять эту структуру, должен войти в то же поле чувственного восприятия, подчиниться тем же имплицитным законам.

Это не означает, что исследователь обязан становиться исполнителем. Однако он должен уметь слышать не только явное, но и то, что скрыто в исполнении, – интонационные тени, устойчивые жесты, внутреннюю логику построения музыкального действия. Традиция раскрывается перед ним лишь в той мере, в какой он способен установить доверительные связи с носителями, увидеть за отдельными образцами динамику их смыслопорождения. В отличие от архивной работы, полевая практика в этномузыкологии предполагает встречу, диалог, участие, иногда – соучастие.

Через эту необходимость участия становится очевидным, что этномузыковед всегда находится на границе двух миров: мира научной рефлексии и мира традиционной музыкальной повседневности. Он должен понимать внутреннюю систему координат сообщества, но при этом сохранять способность к аналитическому взгляду, который позволяет выявить закономерности, едва осознаваемые самими носителями. В этой двойственности заключается одна из ключевых особенностей этномузыковедческой профессии. Она всегда балансирует между уважением к автономии традиции и стремлением раскрыть её структуру.

Понимание традиции как живого знания особенно важно в эпоху медиатизации культуры. Запись, как бы качественно она ни была сделана, неизбежно редуцирует музыкальную реальность. Камера не фиксирует пространство ритуала, напряжение тела исполнителя, скрытую коммуникацию между участниками. Изолированное прослушивание превращает живую ткань традиции в звуковой объект, оторванный от исходной ситуации, где он имел своё значение. Этномузыковед, понимающий такие ограничения, остаётся внимателен к тому, что нельзя уловить техникой: к тишинам, к ожиданию, к тому, как музыкальный жест вписан в жизнь людей, к которым он принадлежит.

Таким образом, миссия этномузыковеда заключается не в том, чтобы от имени науки фиксировать «сущность» традиции, но в том, чтобы понять её как процесс. Живое знание невозможно исчерпать описанием; оно требует формы присутствия. Этномузыковед становится свидетелем того, как традиция «работает» – как она учит, регулирует, переживается и преобразуется. Его задача – уловить принципы, по которым сообщество воспроизводит свои музыкальные смыслы, и передать их в научной форме, не разрушая при этом внутреннюю логику самого процесса.

Такое понимание делает исследователя не только аналитиком, но и медиатором. Он переводит знания одной культурной формы в другую, помогает традиции быть услышанной вне её естественного контекста, но при

этом остаётся верен её внутреннему устройству. В условиях глобального давления и стандартизации культурных практик этот медиаторский труд становится особенно значимым. От него зависит, будет ли традиция восприниматься как экзотика, как архивный материал или как живой, динамичный способ существования человеческого духа.

В конечном счете традиция живёт до тех пор, пока её носители сохраняют способность переживать музыку как смысл, а не как образец. Живое знание продолжается в непрерывности актов исполнения, в передачах опыта, в коллективной памяти, которая никогда не бывает статичной. Этномузыковед, обращающий внимание на эти процессы, способствует не только их пониманию, но и их продолжению: сохранение традиции возможно лишь при условии её осмысленного проживания. И именно это делает его миссию не только научной, но и культуротворческой.

I СЕКЦИЯ

Дәстүрлі мәдениеттің көрнекті тұлғалары Выдающиеся деятели традиционной культуры

О МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕФОРМЕ АБАЯ

Сабырова Алия Султанмуратовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахской национальной консерватории им. Курмангазы

В культурно-исторической судьбе казахского народа вторая половина XIX века – особая. Это время общественно-политических и социокультурных потрясений, экономическое переустройство степи, кризис кочевой цивилизации, начало её гибели. Нарушившие государственную целостность реформы М.Сперанского (1882, 1884 г.г.) сопровождались строительством казачьих военных укреплений. Переселенческая политика царизма лишила казахов плодородных земель. Не утихавшие волны народно-освободительного движения и резкая социальная дифференциация общества, явившаяся следствием внедрения товарно-денежных отношений в ауле, усугублялись поляризацией мнений, возникших в результате раздвоения языковой ориентации в системе образования в городах, породившей в свою очередь и новые культурные ориентации. На гребне этой волны происходит рождение новой литературы, порицавшей явления современности. У поэтов «зар-заман» рождается новое понимание времени. Статичное, нелинейное время, в традиционном мировоззрении кочевников синтезировавшее в единое целое прошлое и настоящее, начинает постепенно разрушаться, уступая место устремленной в будущее линейной времяизмерительности, Перелом в представлениях о времени вызван распадом прошлого и настоящего, где настоящее, оторвавшись от фона прошлого, уже не соизмеряет с ним свой эталон [1, 106-108].

Следует отметить, что сферой проявления нового хронотопа в культуре была не только литература. Новая времяизмерительность была масштабной психологической реакцией всеобъемлющего социального характера на радикальные изменения основ жизни. Она оказалась предпосылкой появления новых пространственно-временных представлений и в музыке. Абай и Шакарим выполняют «социальный заказ», продиктованный требованиями эпохи, поэтому их творчество и стало переломным в развитии песенного стиля Арки.

Эстетическая платформа, заявленная Абаем поэтически, явилась первоисточком и причиной создания нового песенного стиля. Тесная

взаимосвязь поэтических идей с песенным творчеством, а также их системность и концептуальность, впервые отмеченные Т. Ибрагимовым, позволила доказать комплексность, степень соответствия музыкального претворения принципам реформаторских поэтических деклараций.

Музыкальная эстетика – это огромный пласт научных познаний. Отдавая отчет в сложности данной области, мы сосредоточим внимание на представлениях о музыке Абая, который, на наш взгляд, настолько стройны и логичны (хотя и рассредоточены), что обретают облик концепции искусства («өнердің жайы»), концепции песни («әннің жайы» – Абай) [2, 203].

Ко времени появления на подиуме истории Абая казахская песня уже сформировалась как художественный и, что особенно важно, была осмыслена традиционной поэзией как эстетический феномен. Между тем, рационально-философский характер мироотношения Абая способствовал корректировке известных народной эстетике представлений и оценок, обусловив в конечном итоге иную позицию поэтов в отношении песни. Анализ всего корпуса идей о художественном, проясняет представления о национальном звукоидеале периода 2-й половины XIX века.

В высказываниях Абая о песне очевидно желание нормативно-жанрово оформить ее статус. Полноценное понимание песни как художественно-эстетического феномена невозможно без освещения вопросов ее функционирования в культуре.

Только композиторская специализация труда в творчестве Абая, выделенность создателя из исполнительской среды, продиктовала необходимость комментирования своих позиций относительно песни. Нормативная эстетика уже имела место в Центральноазиатской науке эпохи Мусульманского Ренессанса. Обращение к ее методам двух просветителей позволило расширить рамки традиционно казахских представлений о песенном идеале «жақсы, жарамды ән» [2, 203] и осмыслив механизмы ее функционирования выйти на уровень культуры в целом «өнердің жайы» [2, 10].

В 1887 году в стихотворении «Өлең сөздің патшасы» Абай впервые заявляет: «Сөз түзелді, тыңдаушы, сен де түзел» (слово подверглось изменению, слушатель, ты тоже изменись). Такая переориентация в творчестве была подготовлена рядом высказываний стихотворений 1886 г. В фразах: «Абайлар әрбір сөзін өз халынша» (осмотрителен к каждому слову) и «Сәулесі бар жігіттер бір ойланар» (задумайтесь джигиты в коих есть луч), уже уловимы необычайные качества избранного преемника нового искусства, его особое, бережное отношение к бесконечной глубине и полноте смысла слова.

«Әуелі өнер ізделік қолдан келсе» (поиск искусства во главу поставим) призывая, Абай уже в начале творчества превознося мастерство, искусную работу, тем самым провозглашает первостепенную задачу своего творческого кредо.

Вслед за реформаторской заявкой, Абай определяет целевые ориентиры творчества: «Мақсұтым тіл ұстартып, өнер шашпақ, Наданның көзін қойып көңілін ашпақ» («Біреудің кісісі өлсе») (Цель моя совершенствование языка, раскрыть глаза, изменить внутренний мир невежд).

В нескольких стихотворениях идет постепенное пополнение идей, в них все полнее раскрывается и поясняется комплекс реформаторских принципов. Если стихотворения: «Білімдіден шыққан сөз», «Мен жазбаймын өлеңді ермек үшін» вырисовывают те качества, которые необходимы для носителя нового искусства, то: «Өзгеге көңлім тоярсың», «Құлақтан кіріп бойды алар», «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа», «Домбраға қол соқпа» – содержат важные рекомендации к слушателю, сосредоточены на абаевской модели слушательского восприятия, представлениях о песенном идеале. Стихотворение «Адамның кейбір кездері» посвящено описанию момента творческого вдохновения.

Неоднократное повторение и дополнение» сказанного служило недвусмысленному, точному толкованию постулатов, а итоговый характер строк «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа» (1895г) придал высказываниям завершенность концепции:

*Білімдіден аяман сөздің майын,
От просвященного не пожалею истинного слова,
Алты өлеңмен білдірдім әннің жайын
Шестью стихами изложил я положения о песне,
Ездің басы қаңғырсын ердің көңлі
Невежда не воспримет, не поймет, в душе джигита
Жаңғырсын деп ойлады жазған сайын
Эхом отзовется с каждым разом
Көкірегінде оты бар ойлы адамға
Лишь думающий в ком душа пылает
Бұл сөзімнің суреті тұрар дайын
Увидит ясно картину моих мыслей.*

Таким образом, 1887-1895гг. для Абая – плодотворный период погружения в мир идей о музыке.

Неоднократные обращения к молодежи: «Жаздым үлгі жастарға бермек үшін» (Написал чтобы показать образец для подражания молодежи) («Мен жазбаймын өлеңді ермек үшін»), «Өлеңі бар өнерлі інім сізге» (Вам посвящаю братья по перу) (там же), «Ұстаздық еткен жалықпас үйретуден

балаға» (Истинный наставник неустанен в обучении) («Әсемпаз болма әрнеге») – относятся ко времени, когда появляется окружение Абая, что определило назидательность, дидактический тон высказываний, обусловило появление стихотворений, посвященных тому или иному представителю его школы.

Качества личности представителя нового искусства оказываются одной из фундаментальных частей эстетики Абая. Высокая нравственность идеального образа, суммарно воплощенная в: «талап» (усердии), «ойлылық» (вдумчивом отношении), «есті» (сознательности), «көңілі ояу» (восприимчивости), дополнены описанием внутреннего мира абаевского героя, связанного с метафорами света, озарения, обладания (букв.) «глазом в груди»: «Сәулең болса кеудеңде» (если озарен светом ты), «Нұрын, сырын көруге көкірегінде болсын көз» (свет и тайну увидит тот, кто не лишен источника света в груди), душевной чистоты: «жүрегі айна» (сердце словно зеркало). Этот человек обладает теплотой духовной энергии: «жылы жүрек» (теплота сердца), «ынталы жүрек» (усердное, стремящееся сердце), «Жүрегінде оты бар» (пламенное сердце), эти качества подтверждают строки поэта:

*Адам аз мұны біліп ән саларлық,
Тыңдаушы да аз, ол әннен баһра аларлық*

Редко встретишь того, кто сможет пропеть песню со знанием дела,
Не каждый слушатель испытает наслаждение, поймет такую песню.

(«Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа»)

Итак, концепция, названная «әннің жайы» (Абай) объемлет все пространство музыкальной культуры.

Особенность концепции Абая в ее диалектичности, пары категорий позволяют яснее понять представления о музыке. Духовное познание истины, выступающее составной частью разумного, критичного отношения Абая к окружающему, емко определенное М.Ауэзовым как «религия разума», обусловила общую эвристическую направленность концепции.

Существенной, преобравшей сквозное значение оказалась идея Абая о необходимости синтеза: совершенство формы частей и целого вкупе с идейностью есть неременное условие художественности. Составляющими синтеза являются качества красоты и глубины содержания, последнее из которых и есть добавление в народно-эстетические представления о идеальной песне. Для наглядности приводим сгруппированные принципом парной синонимии, присущей тюркским языкам, пары понятий, встречающиеся в поэзии Абая:

тәтті күй – ойлы күй

(сладкозвучный күй) (содержательный күй)

(«Құлақтан кіріп», «Көңіл құсы күйкылжыр шартарапқа»)

сыр – сымбат

(глубина, тайна) (грация, стройность, красота)

(«Жігіттер ойын арзан»”)

Сыр (іші) – сырты

(внутреннее, скрытое) (внешнее, доступное)

(«Мен жазбаймын өленді ермек үшін», «Талай сөз бұдан бұрын көп айтқанмын»)

жақсы, жарамды ән – құр айғай

(хорошая пригодная песня) (пустой крик)

(«Көңіл құсы күйкылжыр шартарапқа», «Жастықтың оты қайдасың», «Құр айғай бақырған»)

есті ән – есер ән

(сознательная песня) (легкомысленная песня)

(«Көңіл құсы күйкылжыр»)

жақсы – жарамды ән

тәтті ән – есті ән (ойлы күй) сыр сымбат

Квинтессенцией их представлений о новом облике песни, заявленный эстетикой и осуществленный “живой” композиторской практикой, выступает абаевская категория есті ән, которая наиболее точно отражает характер музыкальной стилистики, творческие методы, музыкальное содержание произведений Абая и Шакарима. Новое явление многослойно и обнаруживает неотъемлемую глубинную связь с родной культурой.

1. ***Есті ән*** – воплощает глубину музыкального содержания, сдержанность и мудрствование, пафос мысли, возведенной на общественно значимую этическую высоту. Абай и Шакарим по-своему претворяют духовную атмосферу родной культуры, ту, что Б. Асафьев называл «этически высокой настроенностью, эмоционально-высоким обобщением в сочетании с эмоциональной отзывчивостью и мудрой философской созерцательностью». Не случайно доминирующим направлением творчества Абая и Шакарима, соответственно пятому мушелю жизненного цикла, на который приходится период их активности, становится назидательность, морализирование, свойственные как в целом казахской культуре, так и жанру қара өлең, и творчеству жырау. Их размышления выступают продолжением (начатой қара өлең и эпической поэзией) концепции «философии жизни» (К.Нурланова), в которой поиск смысла жизни, осознание ее шаткости, текучести, переменчивости, понимания гостевого пребывания человека на земле уравниваются мыслями о смерти и бессмертии (у Абая в песнях «Мен

көрдiм ұзын қайың құлағанын», «Өлсем орным қара жер», «Есiнде бар ма жас күнiң», у Шакарима в песнях «Ажалсыз әскер», «Кетермiн артымда сөз, әнiм қалар», «Сұраған жанға сәлем айт», «Ойладым бiр сөз жазайын да»). Дух естi ән выступает продолжением философских сентенций поэзии жырау, большая часть песенного наследия Шакарима связана с эпической поэзией. Это песни жизнеописания («Мұтылғанның өмiрi», «Анадан алғаш туғанымда», «Жылым-қой, жұлдызым-июль»), песни-назидания («Насихат», «Жаңа ойдан шығарған», «Анадан алғаш туғанымда»), песни-прощания («Кетермiн артымда сөз, әнiм қалар», «Ойладым бiр сөз жазайын да»). Кроме того, Абай и Шакарим расширяют рамки традиционной музыкальной образности. Речь идет о стихах, превозносящих силу знания и труда, в которых содержится мысль о бессмертии творчества, а также критикуется невежество (Абай «Бiреуден-бiреу артылса», «Сегiз аяқ»; Шакарим «Ажалсыз әскер», «Насихат»).

II. *Естi ән* следует понимать как преобладание в творческом процессе осмысленной, рациональной работы. Это качество влияет на тщательный отбор средств по признаку целесообразности. Чувство меры заведомо ограждает от неоправданных излишеств. Абай и Шакарим отказывались от тех средств выразительности, которые не способствуют, по их мнению, глубине музыкального содержания, а служат лишь украшению. Стремление к порядку и наличие ясных представлений об идеальной модели песни, предпосланные их философией музыки, обусловили ряд художественно-эстетических ограничений:

а) оба композитора отказываются от протяженных лексических распевов и припевов, т.к. считали, что такие мелодические фигурации отвлекают от восприятия стиха, а потому в песне излишни;

б) существенно ограничивается сфера применения коротких лексических распевов, они используются лишь как средство лиризации мелодий;

в) их музыкальная эстетика указала на неприемлемость, а творческая практика отвергла құр айғай – акынский возглас-зачин, широко распространенный в народно-профессиональной песне [3]. Религиозно-обрядовому характеру суфийских слушаний сама, когда пение является органической частью молитвенно-медитационной атмосферы, создаваемой чтением отрывков из Корана, слушанием проповеди, музицированием, осуществляемом в кругу «избранных», просвещённых эстетов лучше всего соответствовало негромкое пение, чтение и вдумчивое размышление в закрытом помещении.

Стиль пения құр айғай, напротив, органически связан с атмосферой народного праздника, традициями громкого пения на открытом воздухе для

большой массы людей. Направленность кұр айғай вовне, ярко выраженная концертность, открытая эмоциональность, предполагающая обязательность громких ободрений публики, наличие фиоритур, демонстрирующих мастерство певца-импровизатора – все это противоречит природе есті эн, а главное не способствует, по мнению Абая и Шакарима, донесению слова музыкой, мешает трезвому, рациональному музыкальному восприятию;

г) отказ от асинхронности в пространственно-временной организации напева также способствует ясному, выпуклому донесению мысли (сөзі жан, әні-тән жарасымды болса тыңдар оны дос (слово – душа, песня – тело, их складное соотношение станут слушать друзья – Шакарим).

Итак, происходит сознательное отрицание некоторых, сложившихся в концертной народно-профессиональной музыкальной практике XIX века приемов, противоречащих положениям музыкальной философии поэтов-суфиев.

III. *Есті эн* – это приверженность принципу избирательности в выборе средств. Новый песенный стиль есть детище тенденций культуры, на которых формировался, воспитывался эстетический вкус в соответствии с которыми шло накопление слухового опыта. Избирательность, сознательный выбор из арсенала сложившихся в музыкальной культуре средств, целенаправленное и творческое переосмысление лишь тех «лексем» из музыкального словаря традиционной культуры, которые отвечают конкретно поставленным новым задачам, а также соответствуют представлениям поэтов о песенном идеале и затем закономерное претворение – есть еще одно качество есті эн.

Побудительным фактором этой избирательности в области музыки послужить поиски новизны у Абая и Шакарима в области стихосложения. Симметричный стих, удлиненные, либо укороченные строки, применяемые Абаем и Шакаримом, подготовлены спонтанными, “незаконными” находками в разных жанрах народной музыки. Они послужили собирательным опытом, который Абай и Шакарим смогли применить последовательно, сознательно и неуклонно внедрить в качестве собственного новаторского метода. Так, согласно А. Байгаскиной, [4] симметричные 6, 8, 10-ти сложные структуры стиха встречались в недрах алексических припевов семейно-обрядовых и детских песен [КПН 39, 60; ПККН 46; КМФ 13,15,16,18], а также в народно-профессиональном творчестве (Жаяу Муса «Шолпан»; припев песни «Алтыбасар» Ақана сері). Однако, в этих песенных традициях подобные структуры являются скорее исключением, чем правилом. В семейно-обрядовых песнях наметилась тенденция к расширению рамок 8-мисложника и удлинению строки посредством

присоединения к ее концу припевных слов. Итак, есті эн аккумулирует в себе опыт предшествовавших музыкальных жанров.

Остановимся подробнее на источниках, явившихся предтечами нового музыкального стиля.

Обрядовый мелос. Синхронность в соотношении стиха и напева по принципу «звук-слог», обособление бунаков ритмически, будучи незыблемой основой обрядовых песен, в условиях есті эн обусловили не только степенность течения музыкального темпоритма, но призваны были донести слово. Причём, слово для Абая и Шакарима – священо. Эта ориентация на древние обрядовые традиции пения, на наш взгляд, как бы парадоксально это ни звучало, обусловлена стремлением вдохнуть в песню дух сакральности, утрачиваемый как в кара өлең, так и в творчестве акынов и сал-сері.

Идея выпуклого донесения слова как стержень творчества Абая и Шакарима коренится в ранних формах фольклора, в творчестве письменных поэтов. Она как бы предвосхитила идею «осмысленного слушания» (тыңдасаң ой көзімен).

В своих лирических есті эн Абай и Шакарим помимо вопросо-ответной структуры фольклорных песен часто опираются на издревле сложившуюся семантику плачевых попевок III-IV-V [5], также из песен-плачей в их мелос проникли субкварта и интонация «зова» [6, 7] в виде восходящей кварты. Звукоряды обрядовой женской лирики I-II-III-V-VI [8] слышатся в песнях Шакарима («Қорқыт Хожа Хафиз», «Жылым-қой»).

Қара өлең. Часто используемые Абаем 11-сложная строка с небольшими лексическими лиризирующими распевами в запевной части, а также мелодический диапазон октавы были освоены ещё в кара олен. Столь излюбленные Абаем каденции III-II-I, также проникают в его стиль из бытовой народной песни. Им восприняты и конструктивные методы этой традиции: двухчастная форма с повтором второй половины, а также форма повторенной полустрофы («Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» Абая, «Насихат» Шакарима).

Эпос и акынская речитация. По-новому Абай и Шакарим воплотили речевые элементы мелодики повествовательных жанров акынской традиции и манеры интонирования эпоса. Преобладание в мелодическом рисунке репетиционных формул, кварто-квинтовых скачков организованы Абаем и Шакаримом в ритмическую формульность.

Народно-профессиональная песня. Абай и Шакарим творчески претворили некоторые её признаки:

1. В народно-профессиональной песне наблюдается тенденция к расшатыванию центростремительных ладовых тяготений, которая создает условия для функциональной неоднозначности ступеней, вплоть до создания

временных опор, конкурирующих с тоникой [9]; ладовое пространство расширяется, оно освобождается от диктата прежних ладовых тяготений, соподчинений, разрешений [10]. Абай и Шакарим идут дальше. Они узаконивают свободу широкого незаполняемого скачка. Смелость в интонационно-мелодическом развитии связана с ладовой автономностью каждой из мелострок в масштабе строфы;

2. Народно-профессиональная песня наметила пути конструктивной изобретательности, поощряя новаторство в приемах структурирования [11]. Усложнение известных и моделирование новых музыкальных форм продолжено Абаем и Шакаримом, которые охотно пользуются формой 4-х, 6-ти, 8-ми мелострок, а Шакарим существенно увеличивает масштабы запева.

3. Филигранная отделка музыкальной интонации, ставшая одним из краеугольных принципов *есті ән*, также начата в народно-профессиональной песне. Выразительная подача слова, осуществляемая через мелодекламацию обособленного бунака, позволяла выделить слово из контекста [3], акцентировать его смысл. Эти приемы, появившиеся в повествовательных народно-профессиональных песнях [11], укоренились, стали главенствующим принципом, были возведены в правило в песнях Абая и Шакарима. Музыкально выраженная смена поэтических интонаций, поддержанная местоположением в строке, акцентирование восходящим скачком важных в смысловом отношении слов, обособление слова с помощью его ритмического оформления – вот неполный перечень музыкальных приемов работы со словом, используемые в песнях Абая и Шакарима.

Таким образом, Абай и Шакарим претворяют те традиционные элементы музыкальной выразительности, которые позволяли на практике воплотить их представления об идеальной песне. Тщательный отбор необходимых приёмов, отшлифованных в разных жанрах народной и профессиональной песни, их органическое слияние в рамках созданного ими яркого индивидуально-авторского стиля обусловили традиционность нового музыкального явления.

IV. *Есті ән* есть последовательность в претворении избранных средств. Следование ряду принципов формирует стержень сложившейся модели *есті ән*.

Звуковысотное развертывание мелодии в песне основано на отношении к интонации как знаку, семантика которого изначально связана с семантикой слова [8, 150]. В казахской и шире тюркской культуре связь музыкальной интонации с речевыми формами выражения породила феномен «говорящего» кюя. Абай и Шакарим на новом уровне возрождают изначальный синкретизм музыки и речи. Их сближение, равноправный синтез обусловили результат,

который можно образно определить строками Шакарима как «омузыкаленное слово», «произносимая интонация»: Ән-өлшеуіш, өлең-күміс, /Қоспаңыз мыс аралас, /Артық алу, не кем салу, /Қарпі қалу жарамас (Песня измеритель, стих – серебро, не добавляй меди, уменьшение либо превышение величин неуместно); Сөзі жан, әні тән, жарасымды болса тындар оны дос (слово – душа, песня – тело, их складное соотношение станут слушать друзья). Поиск гибкой интонации моделирует способ мелодического развертывания. В условиях новой времяизмерительности происходит ускорение, сжатие музыкальной процессуальности, благодаря которой становится возможным нанизывание мотивов-знаков, что делает музыкальную ткань информативной, насыщенной, концентрированной. Отбор музыкальных интонаций происходит по признаку их близости к речевым. Чаще всего это кварты, квинты, репетиции. Оба композитора идут по пути адекватно-точного отображения смен поэтической интонации, произнесения слова. Направление скачка зависит от местоположения в мелостроке. В итоге меняется характер напева. Он оказывается не музыкально обобщенным, но прямо и непосредственно следующим за словом, подчеркивающим смысловые акценты текста.

Универсальные принципы, сложившиеся в творчестве Абая и Шакарима:

1. Синхронность соотношения стиха и напева по принципу «слог-нота» достигается с помощью отказа от распева;

2. Форма структурируется по мелострокам, обособленным друг от друга цезурно (паузой, либо фигурой суммирования);

3. Простейшей интонационно-ритмической единицей в дробной мелостроке оказывается бунак, принципы применения которого связаны с его местоположением в форме;

4. Цезура выступает важным формообразующим средством; появляясь как внутри, так и между строк, она сообщает музыкальному высказыванию степенный, осмысленный характер;

5. Абай и Шакарим добиваются свободы взаимоотношений тонов внутри освоенного октавного пространства, что явилось результатом централизации лада мелостроки как ладовой «автономии» со своим центром и периферией, где сложность и неоднозначность функции опорных тонов по отношению к периферии, приводит к пониманию ладового развития как постоянно меняющейся динамической системы [10]; непосредственное сопоставление опорных тонов и неустоев, автентизм срединных и тоникальность заключительных каденций – всё это выводит лад на уровень регулятора формообразующего процесса (особенно в творчестве Шакарима);

6. Примечательна роль поэтической рифмы в мелодическом становлении, связь ее повтора-возврата с интонационно-ритмической репрезентативностью в напеве на уровне бунака-мотива;

7. Разнообразие композиционных форм напрямую зависит от степени традиционности либо новизны конструкции и ритмики стиха и колеблется от традиционной народной структуры из четырех мелострок до сквозных форм.

В песнях Абая наблюдается единство композиционных принципов, в рамках трёх структурных моделей [11]:

а) куплетная форма с повтором второй половины в лирических песнях;

б) форма четырех мелострок в речитативных песнях с традиционным стихосложением;

в) отклонение от традиционно-песенного формообразования в речитативных мелодиях с новаторским стихом.

В песнях Шакарима изобретательность в стихосложении ведет к укрупнению музыкальных композиций.

Следствием рациональной композиторской работы (есті эн) явилось изменение стилистического облика песни:

Идея содержательности искусства – это базовая составляющая модели песни. Ее осуществление понималось одновременно и как решение задачи содержательности музыкальной, отсюда донесение слова музыкальными средствами, выразительной песенной интонацией – явилось главной целью творчества Абая и Шакарима. Идея неразрывного единства, равного синтеза (сөзі жан, әні-тән – Шакарим) музыкального и поэтического в песне, отразилась в понятиях эн сыры и жарасымдылық. Синхронность в соотношении стиха и напева, в отличие от распевов, в которых разрывалась нить содержания, была средством, позволяющим добиться выпуклости, ясности звучания каждого слова.

Целенаправленно используемые, сознательно ограниченные средства художественной выразительности на разных уровнях музыкального текста, предопределённые понятием есті эн, формируют новое песенное явление. Примечательна последовательность в методах их воплощения, что демонстрирует анализ микроинтонационного уровня:

а) в интонационном слое Абай и Шакарим идут по пути сознательного выбора средств музыкального выражения, близких речи. В трактовке семантики кварт, квинт, октав, репетиционных мелодических формул они опираются на сложившийся художественный опыт акынской традиции, а также повествовательные элементы и вещательность народно-профессиональной песни;

б) прослеживается единство и последовательность проводимых принципов музыкально-ритмического оформления слова в бунаки, адекватно

отражающего интонационно-временные (краткость, долгота, повышение, понижение) свойства звучания языка;

в) последовательное проведение принципа музыкально-ритмического подчеркивания связано также с возвратом рифм. Интонационные повторы позволяют уловить обычное и изобретенное в рифменных конструкциях;

Лицо нового песенного явления в полной мере определяют ладовые средства и композиционная логика, которые также направлены на решение задачи произносимости слова в стихе.

В ладовом мышлении оба творца наследуют закрепившиеся в народной и профессиональной песне функциональные значения ступеней, применяют неполные, малообъемные лады направляют внимание на факторы, способные расширить, раскрепостить межтоновые взаимоотношения. Активизация, эмансипация скачка, смелое, прямолинейное сопоставление ОТ на близком расстоянии в начальных и каденционных построениях, нарушение аксиоматического для народно-ладового мышления обязательного, плавного заполнения скачка, начатое Абаем, становится излюбленным, широко применяемым и даже обычным средством для Шакарима. Все это ведет к утвердительности, лапидарности интонационных оборотов и, в конечном итоге, подчинено не логике функциональной субординации тонов, а динамике интонирования распевного стиха. В целом песни Абая более приемственны народно-ладовому интонированию, тогда как творческие поиски Шакарима более радикальны.

Одним из способов усложнения внутритоновых соотношений в песнях Абая выступает осознание автономности, ладовой обособленности мелострок, с утверждением в каждой своего временного, периферийного ОТ. Неоднозначность взаимоотношений тонов претворяется в сменах ладовых центров, переакцентировке значений функций на диатонической основе. («Бойы бүлған» Абай). Наблюдается тенденция хроматизации лада, появление отдельных альтерированных ступеней – VI повышенной («Өзгеге көңлім тоярсын»), VII повышенной («Татьяна сөзі» VI, «Есінде бар ма жас күнін» Абай) и VII пониженной («Ажалсыз әскер», «Жылым-қой», «Кетермін артымда сөз, әнім қалар» Шакарим). Прием хроматизации усложнен Шакаримом сопоставлением ступени в натуральном и альтерированном «бытии» на близком расстоянии («Бұл ән», «Сұраған жанға»). Тем самым, композитор находит прием, который становится формой реализации упомянутой творческой задачи по подчеркиванию значимых слов текста. Абаевский прием ладового обособления мелострок углублен Шакаримом и проявляется в сопоставлении самостоятельных в ладовом отношении разделов песни («Жаңа ойдан»).

В конструктивном мышлении последовательность выполнения задачи претворена на разных уровнях синтаксиса. Внутристрочные и межстрочные цезуры сообщают степенность, способствуют членораздельности музыкальной речи. Обычным становится завершение мелостроки ритмической группой суммирования. В целом, в процессе анализа выявлены 4 основных типа мелострок в песнях Абая и Шакарима (цезурные, бесцезурные, смешанные и укрупнённые), а также наличие различных композиций. В песнях Абая, в основном, встречаются два типа структур: тип четырех мелострок и форма, где объединение строф, либо присоединение припевного дополнения приводит к расширению рамок четырех мелострок.

В сочинениях Шакарима очевидны пути конструктивной изобретательности, и поэтому композиционная логика обнаруживает три типа:

- 1) новые поэтические размеры в масштабе четырех мелострок;
- 2) музыкальные построения, объединяющие несколько строф;
- 3) музыкальное воплощение масштабно увеличенной неравносложной строфы.

Итак, целостный анализ песен Абая и Шакарима подтверждает, что их новая философия музыки и идеи музыкальной эстетики были не просто красивой декларацией, но нашли реальное практическое воплощение в композиторской практике – в модели песни, последовательное выражающей каждую деталь поэтической структуры. Песня понимается Абаем и Шакаримом как равноправный союз поэзии и музыки, глубоко логичный в различных приемах претворения. В ней порядок, соразмерность и красота гармонизованы содержательностью и глубиной. В этом союзе поэзия выступает смыслообразующим началом.

Список литературы

- 1.Абай Құнанбаев Шығармаларының екі томдық толық жинағы (жауапты ред. М.Әуезов). – Алматы: Көркем әдебиет, 1957. –Т.1.
- 2.Турсунов Е. Единство эстетического опыта кочевых и некочевых народов. / Кочевники – эстетика. – Алматы, 1993.
- 3.Елеманова С. Народно-профессиональное искусство казахов //Рекомендации по вопросам методики преподавания в ДМШ. – Алма-Ата, 1986. – С. 9-23.
- 4.Байгаскина А. Ритмика казахской традиционной песни. – Алма-Ата, 1991. – С. 126-149.
- 5.Кокумбаева Б. Семейно-обрядовые плачи казахов и лирические песни темы утраты: Рукопись дис. канд. – Алматы, 1989.

6.Омарова Г. Казахская кобызовая традиция: Рукопись дис. канд. – Алматы, 1989.

7.Елеманова С. Музыка шаманского ритуала. / Казахское традиционное песенное искусство. – Алматы, 2000.

8.Елеманова С. О семантике казахской народно-профессиональной песни. / А. Затаевич и проблемы современного этномузыказнания. – Алма-Ата, 1991. – С. 49-50.

9.Кожабеков И. К вопросу формообразующей роли лада в казахской песне и природе монодической ладофункциональности. / Казахская музыка: традиции и современность. – Алма-Ата, 1992. – С. 77-105.

10. Кожабеков И. О тональной централизации лада в казахской народной лирической песне. / Вопросы истории и теории музыки Казахстана. – Алма-Ата, 1984. – С. 97-120.

11. Елеманова С. Некоторые композиционные принципы казахской народно-профессиональной песни. /Казахская музыка: традиции и современность. Алма-Ата, 1992. – С. 55-77.

ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ЮНУСА РАДЖАБИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

Ганиханова Шойиста Шарафутдиновна

доктор искусствоведения, профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана

Юнус Раджаби (5.01.1897 – 23.04.1976 город Ташкент (Узбекистан) – узбекский бастакор, композитор, академик, народный артист Узбекистана, певец, инструменталист-исполнитель, учёный-фольклорист, организатор и руководитель музыкальных коллективов, педагог, общественный деятель.

Историческое значение деятельности Юнуса Раджаби заключается в том, что он собрал, систематизировал и записал более полутора тысяч народных песен и инструментальных произведений, бытующих в народной памяти в течение многих веков; сохранив их для будущих поколений. Фактически, Юнус Раджаби совершил подвиг в области сохранения музыкального достояния узбекского народа перенеся на бумагу (ноты) большую часть образцов фольклора и профессиональной музыки. Ведь вплоть до XX века в Узбекистане действовала система «устоз шогирд», когда мелодии передавались из уст в уста, от учителя к ученику.

Родившись в простой семье, где отец занимался скотоводством и земледелием, а мать была домохозяйкой он с детства живо интересовался музыкальным искусством. Отец Юнуса часто брал с собой сына на народные праздники, вечеринки, свадьбы. Там мальчик впервые услышал выступления

известных певцов и приобщился к миру музыки, которая навсегда стала его главной страстью.

Музыкальный талант проявившийся в умении запоминать мелодии с первого раза и наличие абсолютного слуха побудили отца отдать Юнуса на обучение к известному в Ташкенте и за его пределами хафизу Мирзо Касыму. Так Юнус стал обучаться игре на дутаре и пению у этого музыканта.

Первые публичные выступления состоялись в чайхонах старого города, а репертуар молодого музыканта состоял как из фольклорных мелодий, так и из сочинений Устоа М. Касыма («Омон ёр», «Ажам», «Эшвой»).

В 1913 году Юнус Раджаби закончил русско-туземную школу и медресе. Рано потеряв отца, юный музыкант был вынужден идти работать на скотобойню, но при этом он не оставлял и занятия музыкой. В 1916 году он познакомился с народными певцами (хофизами) Шорахимом Шоумаровым и Мулла Туйчи Ташмухаммедовым, которые стали для начинающего музыканта не только учителями, но и соратниками по творчеству – они часто выступали вместе или подменяли друг друга на выступлениях перед публикой.

Довольно скоро Юнус Раджаби сумел организовать музыкальный кружок, где обучал молодых, талантливых юношей и девушек. Таким образом, ко времени открытия в Ташкенте в 1919 году народной консерватории, он был уже сложившимся исполнителем и опытным педагогом. При всем при этом, он решил поступать в консерваторию, где в течение 4 лет Юнус совершенствовал игру на дутаре и нае, изучал бухарский Шашмаком, осваивал теоретические дисциплины.

В 1923 году он был направлен в Самарканд, где занялся активной концертной деятельностью, став руководителем театра музыкальной драмы. В Самарканде Юнус встретился с крупнейшим хафизом и дутаристом, знатоком макомов Ходжи Абдулазизом Расулевым. Эта встреча во многом определила его творческое кредо. Именно в Самарканде берёт начало историческая миссия Юнуса Раджаби – собирание и запись макомов. Он упорно разыскивал мелодии и песни, записывал их (пригодилось музыкальное образование) и занимался их тщательной обработкой.

В это же время Раджаби начинает сочинять свои мелодии и песни, которые тут же становятся популярными, такие, как: «Бахор», «Хаммамиз». В 1927 году возвращается в Ташкент и возглавляет ансамбль народных инструментов в только что организованном радиокомитете. С этого времени вся жизнь Юнуса Раджаби связана с работой на радио. Ансамбль становится популярным не только в республике, но и за её пределами. В 1937 году на Московском радио-фестивале исполнительское искусство ансамбля получило высокую оценку. Ансамбль с большим успехом выступает и по сей день,

сделав много для популяризации народных песен и произведений узбекских композиторов. Наступил зрелый период его жизни, период бурного расцвета его дарований. Нет ни одного жанра, в который он не внёс свой творческий вклад. С его именем неразрывно связаны становление и расцвет узбекской музыкальной драмы.

В содружестве с русскими композиторами Б.Надеждиным, В.Успенским, Г.Мушелем он пишет музыку к драмам «Муканна», «Касос», которые с успехом шли на сцене театра имени Хамзы (Узбекском Национальном театре) и других театров. Подготовил радиомонтажи «Навои», «Мукими», «Фуркат». Создаёт такие крупномасштабные произведения для симфонического оркестра, как «Сегох», «Ферганская сюита». Огромен его вклад в развитии оперного искусства Узбекистана. Такие известные оперы как «Зейнаб и Оман», «Назира» были написаны при непосредственном участии Юнуса Раджаби.

А его симфонические сюиты «Уйин баеты», «Семь сюит», «Пахта сюитаси» вошли в число лучших программ ансамбля «Бахор», обогатив его репертуар. Унаследовав от матери любовь к поэзии, он вдохнул второе дыхание, возродив для новой жизни в музыке стихи поэтов-классиков А.Навои, Бабура, Фурката, Мукими. Такие песни как «Ушшок», «Баёт I-II», «Кошки», «Адойи I-II» – сочинённые и с высоким искусством исполнявшиеся певцом, пользовались всенародной любовью. Начиная с 1939 года стал выходить в свет многотомник Раджаби «Узбекская народная музыка».

В каждом из томов более 200 сочинений, а после войны появляется шеститомник «Шашмаком». Большим событием в культурной жизни республики явился выпуск грампластинок с записями «Шашмакома». Эти записи ансамбля составляют золотой фонд узбекского радио. В деле популяризации макомов во времена советской власти Ю.Раджаби приходилось доказывать, что макомы это народное национальное искусство, принадлежащее народу, а не жанр, бытовавший исключительно во дворцах ханов и знати.

Список литературы

1. Абдуллаев Р.С., Кароматли Ф.М. Музыкальная культура // Узбеки. – Москва, 2011. – С. 620-628.
2. Абдуллаев Р.С. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. – Ташкент, 2006.
3. История Узбекской советской музыки. Т.3. – Ташкент 1991. – С. 25-44.

4. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент, 2007. – С. 16-46.

ПЕРВЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Досанова Алма Абилахановна

кандидат педагогических наук, ассоциированный профессор
кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального
университета искусств им.К.Байсейітовой

Аннотация. В статье анализируется становление научного изучения казахской традиционной музыки в этнографическом контексте XVIII – начала XX веков. Показано, как процесс наблюдения, фиксации и описания народного музыкального творчества постепенно перерос в системное исследование его жанровых, ладовых и функциональных особенностей. Особое внимание уделено эволюции методов – от описательной этнографии к музыкально-аналитическому подходу, включающему сравнительно-исторический и культурологический анализ. Рассматривается значение ранних этнографических наблюдений для формирования основ отечественной этномузыкологии и понимания внутренней логики народного музыкального мышления. Выявлено, что эти исследования не только способствовали сохранению фольклорного наследия, но и заложили методологический фундамент для последующего развития музыкальной науки Казахстана. Современная этномузыкология, опираясь на накопленный опыт, соединяет традиционные полевые методы с современными технологиями звуковой фиксации, обеспечивая преемственность и сохранение национальной культурной памяти.

Ключевые слова: традиционная музыка, этнографический подход, музыкальный фольклор, устная традиция, кочевая цивилизация, этномузыкология, культурное наследие, мировоззрение.

Аңдатпа. Мақалада XVIII – XX ғасырдың басындағы этнографиялық көзқарас тұрғысынан қазақтың дәстүрлі музыкасын ғылыми тұрғыдан зерттеу үдерісі талданады. Халықтық музыкалық шығармашылықты бақылау, тіркеу және сипаттау тәжірибесінің біртіндеп жанрлық, ладтық және функциялық ерекшеліктерін жүйелі зерттеуге ұласқаны көрсетіледі. Зерттеу барысында сипаттамалық этнографиядан музыкалық-талдамалық бағытқа, салыстырмалы-тарихи және мәдениеттанулық әдістерді қолдануға көшу барысы айқындалады. Ерте этнографиялық бақылаулардың отандық этномузыкологияның қалыптасуындағы және халықтың музыкалық ойлау

жүйесін түсінудегі маңызы қарастырылады. Бұл зерттеулер фольклорлық мұраны сақтауға ғана емес, сонымен қатар қазақстандық музыкалық ғылымның кейінгі дамуына әдіснамалық негіз қалағаны айқындалды. Қазіргі этномузыкалогия жинақталған тәжірибеге сүйене отырып, дәстүрлі далалық әдістерді заманауи дыбыстық тіркеу технологияларымен ұштастырады, бұл ұлттық мәдени жадтың сабақтастығын және сақталуын қамтамасыз етеді.

Түйін сөздер: дәстүрлі музыка, этнографиялық тәсіл, музыкалық фольклор, ауызша дәстүр, көшпелі өркениет, этномузыкалогия, мәдени мұра, бірегейлік.

Abstract. The article examines the development of scholarly research on Kazakh traditional music within the ethnographic context of the 18th to early 20th centuries. It traces how early practices of observation, documentation, and description of folk musical creativity gradually evolved into a systematic study of its genre, modal, and functional characteristics. Particular attention is given to the evolution of research methods – from descriptive ethnography to a musical-analytical approach integrating comparative-historical and cultural studies perspectives. The study highlights the significance of early ethnographic observations in shaping the foundations of Kazakh ethnomusicology and understanding the internal logic of traditional musical thinking. It is shown that these investigations not only contributed to the preservation of folk heritage but also laid a methodological basis for the further development of national musicology in Kazakhstan. Contemporary ethnomusicology, drawing on this accumulated experience, combines traditional fieldwork methods with modern sound recording technologies, ensuring continuity and the preservation of national cultural memory.

Keywords: traditional music, ethnographic approach, musical folklore, oral tradition, nomadic civilization, ethnomusicology, cultural heritage, identity.

Истоки казахской традиционной музыкальной культуры уходят в глубь веков и связаны с художественным опытом древних племен, населявших обширные территории Центральной Азии. Музыкально-поэтическое творчество этих этнических общностей стало фундаментом формирования самобытной системы жанров, форм и исполнительских традиций казахов. В процессе исторического развития эти традиции не только сохранили архетипические черты древней культуры, но и продемонстрировали исключительную способность к адаптации, отражая социально-культурную эволюцию народа.

Традиционная музыка казахов представляет собой уникальное явление устной профессиональной культуры, в которой поэзия, пение и инструментальное исполнительство сосуществуют в органическом единстве.

Именно устность как основополагающий принцип передачи культурного опыта обеспечила преемственность и устойчивость музыкальной традиции, позволив ей сохранить живую связь с эпохами, не оставившими письменных свидетельств. Устная форма существования музыкального искусства, вопреки стереотипным представлениям о ее «архаичности», стала особым механизмом исторической памяти, вбирая в себя как древнейшие, так и более поздние пласты музыкального наследия.

В контексте этнографических исследований традиционная музыка выступает не просто как художественный феномен, но и как форма выражения коллективного мировоззрения, способ кодирования исторического опыта и духовных ценностей этноса. Недаром в гуманитарных науках закрепилось утверждение: чтобы понять народ, необходимо услышать его музыку. В музыкально-поэтических жанрах казахов – кюях, жыре, терме, толгау – концентрируются представления о времени, пространстве, человеке и мире, что делает традиционное музыкальное наследие важнейшим объектом междисциплинарного анализа.

Многие современные исследователи подчеркивают необходимость рассматривать казахскую традиционную музыку в рамках цивилизационного подхода. Как отмечает С.Елеманова, исторический обзор музыкальной культуры казахов следует анализировать в контексте общей тюркской цивилизации, где музыкальные традиции выступают отражением универсальных кодов тюркского миропонимания, сохраняя при этом этническую специфику и художественную самобытность [1]. Схожей позиции придерживается Г.Омарова, которая рассматривает музыкальное наследие кочевых народов Центральной Азии, включая казахов, как часть единой цивилизационной системы, формировавшейся в ходе многовековых культурных взаимодействий [2]. Такой междисциплинарный взгляд позволяет рассматривать казахскую музыкальную традицию не изолированно, а в контексте широкой тюркской культурной парадигмы, объединяющей древние кочевые и региональные традиции Евразийского пространства.

Первые систематические сведения о казахской музыке появляются в XVIII веке в трудах российских путешественников, военных и этнографов, чьи наблюдения, записанные в контексте описательной антропологии, составили первоначальную документальную основу изучения музыкальной культуры казахов. Эти материалы, хотя и содержат элементы колониального взгляда, представляют собой важнейший корпус данных, позволивший зафиксировать бытование традиционных форм, особенности музыкальных инструментов, репертуар и социальную роль музыкантов.

Современное осмысление вклада ранних этнографов требует комплексного подхода, включающего анализ их методологии, источниковедческих принципов и культурологических интерпретаций. В этом контексте исследование первых описаний казахской музыкальной традиции приобретает не только историческое, но и эпистемологическое значение – как этап становления национальной этномузыкалогии и формирования представлений о самобытности казахского музыкального мира.

В предлагаемой научной статье применяются несколько взаимодополняющих методологических подходов, обеспечивающих комплексный анализ формирования и осмысления казахской традиционной музыки в этнографическом контексте. Исследование опирается на принципы историзма, предполагающие изучение музыкального наследия в тесной связи с конкретными историко-культурными условиями его возникновения и функционирования; сравнительно-исторический метод, направленный на выявление общих и специфических черт музыкальных традиций различных тюркских народов; а также культурологический и этномузыкалогический подходы, позволяющие рассматривать музыкальные феномены как носители мировоззренческих и этнопсихологических особенностей народа.

Особое значение имеет использование источниковедческого анализа, включающего изучение опубликованных и архивных материалов дореволюционного периода, в которых зафиксированы сведения о музыкальном быте казахов, особенностях их инструментальной и песенной культуры, социально-коммуникативных функциях музыки. Этому способствует применение контент-анализа текстов этнографов и музыкантов-исследователей XVIII–XX вв., что позволяет реконструировать ранние представления о природе и функциях казахской традиционной музыки.

Таким образом, методологическая база настоящего исследования опирается на совокупность историко-этнографического, источниковедческого и сравнительно-культурологического анализа, что позволяет реконструировать развитие отечественной музыкально-этнографической мысли – от описательных наблюдений XVIII века до научных обобщений XX столетия. Исследование ранних этнографических трудов не только раскрывает процесс становления музыкальной науки в Казахстане, но и выявляет закономерности формирования национального самосознания через призму музыкальной традиции.

Примененные в настоящем исследовании историко-этнографические подходы позволяют рассмотреть и методы, которыми пользовались первые исследователи казахской традиционной музыки. Анализ их полевых наблюдений, принципов фиксации материала и способов описания

музыкальных явлений дает возможность выявить особенности становления этнографической методологии в отечественной музыкальной науке.

В исследованиях традиционной музыки казахов музыкальные этнографы использовали широкий комплекс методов, основанных на принципах наблюдения, фиксации и анализа живой традиции. Полевые экспедиции и непосредственное общение с носителями культуры позволяли записывать песни, кюи и тексты, изучать их бытование в обрядовом, бытовом и художественном контексте. Одновременно велась работа с письменными источниками – путевыми заметками, этнографическими отчетами, архивными документами, содержащими сведения о музыкальной жизни казахов.

Наряду с описанием и звукозаписью применялись методы сравнительного анализа, типологизации жанров, историко-культурного сопоставления и контекстуального наблюдения, позволяющие выявлять связи между музыкой, речевой культурой, поэтическими и мифологическими элементами. В арсенал музыкальных этнографов входили и корреспондентские методы – сбор сведений и записей через местных информаторов, а также работа с музейными коллекциями народных инструментов.

Такие формы исследовательской практики применялись в трудах русских и зарубежных ученых, обращавшихся к музыкальной культуре казахов: И.Георги, И.Андреева, А.Левшина, М.Готовицкого, А.Эйхгорна, С.Рыбакова, Р.Пфеннинга, А.Алекторова, Н.Савичева и других. Их работы отражают разные подходы – от описательной этнографии и полевых наблюдений до анализа ладовых структур, ритмики и социальной функции музыки.

Со временем методы музыкально-этнографических исследований совершенствовались: от субъективных наблюдений и описаний переходили к точной звуковой фиксации, нотации и жанровой классификации. Уже в начале XX века – это развитие выразилось в деятельности таких исследователей, как А.Затаевич и В.Беляев, создавших обширные фонды записей казахских песен и кюев, что стало фундаментом для становления национальной музыковедческой науки. При этом важно разграничивать деятельность этнографов и музыковедов: первые рассматривали музыкально-поэтическое и инструментальное творчество как часть народного быта и духовной культуры, фиксируя его в живом обрядовом и социальном контексте, тогда как вторые анализировали музыкальные произведения как художественные формы, опираясь на методы музыкального анализа. Таким образом, этнографический этап заложил основу для дальнейшего

теоретического осмысления казахской традиционной музыки в отечественном музыковедении.

Научное осмысление казахской традиционной музыки формировалось постепенно – от случайных этнографических наблюдений XVIII века до систематических музыкально-аналитических исследований конца XIX – начала XX столетия. Эволюция подходов отражает движение научной мысли: от описания внешних проявлений культуры к постижению её внутренней структуры, эстетики и функций в общественной жизни.

Первым важным источником по музыкальной культуре казахов стал труд И.Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов...» (1776), в котором автор представил этнографическую панораму жизни народов Российской империи. Его описания казахских праздников, сопровождавшихся песнями, плясками и состязаниями, содержат первые упоминания о музыкальных и поэтических практиках кочевников: «киргиз-кайсаки... веселятся несколько дней пированием, пляскою, песнями, рассказами, борьбой, ездою взапуски, стрелянием в цель и прочее» [3, 396]. Несмотря на общий характер, эти наблюдения позволяют реконструировать функциональный контекст музыки – её связь с обрядом, досугом и коллективной памятью.

Следующим шагом стало появление труда И.Андреева «Описание Средней орды киргиз-кайсаков...» [4], в котором впервые упомянуты конкретные музыкальные инструменты – кобыз, сыбызгы и домбра. Андреев не просто перечисляет их, но и отмечает их социально-культурное значение: кобыз, связанный с шаманской практикой и сакральной функцией, противопоставлен домбре – инструменту мирскому, сопровождающему песни акынов. Тем самым он впервые обозначил принцип инструментальной дифференциации и функционального распределения музыкальных ролей, что станет важным для дальнейших этномузыкологических наблюдений.

В XIX веке интерес к музыкальной культуре казахов приобретает системный характер. А.Левшин в капитальном труде «Описание киргиз-казахских, или киргиз-кайсацких орд и степей» (1832) [5, 140] предложил первый комплексный взгляд на духовную жизнь степного общества. В отдельной главе он описывает поэтическое и музыкальное творчество акынов и жыршы, анализирует формы сольного и коллективного пения, а также указывает на наличие ритмических формул и повторяющихся мотивов. Левшин впервые предпринял попытку классифицировать песни по тематике и функциям – героические, любовные, бытовые, сатирические, – что стало первым шагом к пониманию жанровой системы казахской музыки.

М.Готовицкий в статье «О характере киргизских песен» (вторая половина XIX века) предпринял попытку описать музыкально-поэтический

синкретизм исполнения. Он отмечает, что песня у киргиз-кайсаков (казахов) «неразрывно связана со словом и движением, является формой повествования» [6, 74]. В этом наблюдении содержится раннее осознание жырауской традиции как формы устного эпического театра. Готовицкий фиксирует особенности речитативности, свободного метра, модальной устойчивости, что делает его труд одной из первых музыкально-аналитических попыток.

Важный вклад в развитие этнографического подхода внёс Р.Пфеннинг, опубликовавший статью «О киргизских и сартских народных песнях» в Этнографическом обозрении Московского университета [7]. В отличие от своих предшественников, он делает акцент не на описании быта, а на структуре самой музыки. В его статье содержатся наблюдения о диапазоне мелодий, ладовых опорах, метроритмике и импровизационном принципе исполнения. Р.Пфеннинг отмечает, что в казахской песне доминирует «разговорная интонация» и «естественная свободная мелодика», что является ранним замечанием о речевой природе казахской музыкальной интонации.

Особое значение имеет труд А.Эйхгорна «Песни и напевы народов Центральной Азии...» (1872), который впервые вводит в научный оборот подробные описания казахских музыкальных инструментов – домбры, кобыза и сыбызгы – с указанием их строя, диапазона и игровых приёмов [8, с.27, 46]. Эйхгорн сопоставляет эти инструменты с аналогами у соседних народов и делает вывод о древнем единстве музыкальной традиции Центральной Азии. Его метод опирается на сравнительно-типологический анализ, предвосхищая последующую научную школу В. М.Беляева и Б.Асафьева.

К концу XIX века интерес к музыкальной культуре казахов становится устойчивым направлением. В публикациях П.Тихова, Г.Гизлера и В.Шнитникова [9,11] появляются первые нотные транскрипции народных песен. Несмотря на их простоту и ограниченность звукового охвата, эти записи представляют исключительную ценность как первые попытки перевести устную музыкальную практику в письменную форму. Они демонстрируют стремление исследователей зафиксировать реальную мелодику казахского песенного фольклора, что стало прологом к методам музыкальной этнографии XX века. Интересные сведения о певческом даре и импровизационной свободе казахских женщин оставил К.Белиловский, подчеркивавший, что «казачка поёт не отученное, а рождаемое вдохновением» [12, 186].

Настоящий перелом в научном осмыслении казахской музыки связан с деятельностью С.Рыбакова, автора фундаментального труда «Музыка и песни уральских и сибирских инородцев» (1897). Зафиксировав более ста

песен и кюев, он впервые предпринял анализ ладовой структуры казахской музыки, выделив её диатонический характер, преобладание квартово-квинтовых соотношений и отсутствие гармонического тяготения в европейском смысле [13, 20]. Рыбаков выдвинул идею, что музыкальные системы народов Евразии представляют собой взаимосвязанные звенья древней интонационной модели. В его записях и выводах просматривается переход к музыкально-этнографическому анализу в современном понимании.

В начале XX века традиция полевых исследований получила развитие в трудах А.Бимбоэса, чьи записи были опубликованы в сборнике «Музыкальная этнография» под редакцией Н.Финдейзена (1926) [14]. Среди опубликованных песен – произведения Абая Кунанбаева «Сегіз аяқ» и «Письмо Татьяны», что особенно ценно: эти записи фиксируют процесс проникновения письменной литературы в народную музыкальную среду, свидетельствуя о синтезе устной и авторской традиции.

Кульминацией дореволюционного этапа стало творчество А.Затаевича, чьи сборники «1000 песен киргизского народа» и «500 казахских песен и кюев» представляют собой не просто антологии, а систематический корпус казахской традиционной музыки [15, 474-476]. А.Затаевич впервые предложил научную жанровую классификацию песен – трудовые, лирические, эпические, игровые – и подробно описал особенности их ритмики, строения и аккомпанемента [15, 18]. Он рассматривал казахскую музыку как органичную систему, обладающую внутренней логикой развития, что сближает его подход с принципами интонационной теории Б.Асафьева. Его работа стала поворотным пунктом в становлении отечественной этномузыкологии, превратив фольклор из «этнографического материала» в объект научного анализа.

Вклад В.Беляева завершил этот процесс концептуализации: в «Очерках по истории музыки народов СССР» [16] он систематизировал знания о казахской музыке, выделил её ладовые основы, тембровые и интонационные особенности, а также указал на взаимосвязь между музыкальной формой и языковой структурой. Беляев рассматривает казахскую традицию как часть единой евразийской музыкальной карты, где каждый народ вносит собственный стиль и ладовый колорит.

Таким образом, дореволюционные и раннесоветские этнографические исследования заложили прочный фундамент для развития казахской музыкальной науки. От описательных путевых заметок XVIII века к аналитическим исследованиям начала XX века выстраивается целостная линия становления научного взгляда на традиционную музыку. Эти труды не только сохранили уникальные образцы фольклора, но и определили

методологию – наблюдение, запись, транскрипцию и сравнительный анализ, – которая легла в основу отечественной этномузыкологии.

История изучения традиционной музыки Казахстана свидетельствует о постепенном переходе от интереса к внешней экзотике к осмыслению духовной сущности народного творчества. Современная этномузыкология, опираясь на этот многовековой опыт, сочетает историко-архивные методы с новейшими технологиями звуковой фиксации и цифровой реконструкции, обеспечивая преемственность научных традиций и сохранение национального музыкального наследия для будущих поколений.

История изучения казахской традиционной музыки демонстрирует постепенное движение от описательных этнографических наблюдений к системному научному анализу, основанному на музыкально-этнографических методах. Первые исследования, выполненные путешественниками и этнографами XVIII–XIX веков, зафиксировали важные элементы музыкального быта, формы исполнения и народный инструментальный состав, заложив основу для дальнейшего осмысления богатого фольклорного наследия. Их труды, несмотря на ограниченность технических средств и локальный характер наблюдений, представляют собой уникальный пласт культурной памяти, в котором отражены духовные и эстетические ценности казахского народа.

С началом XX века исследовательская парадигма существенно расширилась. Внедрение методов звуковой и нотной фиксации, систематизация жанров и форм фольклора, а также создание этнографических архивов позволили перейти от собирательства к анализу и сравнительным обобщениям. В этом контексте деятельность таких учёных, как А.Затаевич, А.Бимбоэс и В.Беляев, стала важнейшим этапом в становлении отечественной этномузыкологии. Их подход был основан не только на фиксации звукового материала, но и на понимании внутренней логики народного музыкального мышления, что способствовало формированию целостного представления о музыкальной культуре Казахстана.

Этнографическое направление в изучении музыки выполнило ключевую роль в сохранении и осмыслении нематериального наследия. Благодаря этим исследованиям были выявлены взаимосвязи между поэзией, песней и инструментальной традицией, а также прослежено влияние устных форм на формирование национальной профессиональной музыки. Впоследствии именно этот фундамент позволил музыковедам XX века перейти к аналитическому осмыслению музыкальных явлений и разработке теоретических концепций национального стиля.

Современная наука о традиционной музыке Казахстана опирается на богатое этнографическое наследие, соединяя полевые методы с современными технологиями звукозаписи и цифрового архивирования. Это открывает новые возможности для изучения региональных традиций, реконструкции древних форм исполнения и интеграции казахской музыкальной культуры в глобальное научное пространство. Таким образом, первые этнографические наблюдения XVIII–XIX веков не только сохранили память о звучании традиционной музыки, но и заложили основу для её современного научного возрождения и дальнейшего развития.

Список литературы

- 1.Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). – Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.
- 2.Омарова Г.Н. Цивилизационная парадигма в изучении музыкальных культур кочевников Центральной Азии (на примере казахов) // Евразийский союз ученых. №2 (23), 2016. Искусствоведение. – С. 159-167.
- 3.Ерзакович Б.Г. Семейно-обрядовые песни. История казахской музыки: В 2 т. - Т. I: Традиционная музыка казахского народа: песенная и инструментальная / Ответ. ред.: Т.Джумалиева, А.Темирбекова – Алматы: Ғылым, 2000. – 424 с.
- 4.Андреева И.Г. Описание Средней орды киргиз-кайсаков с касающимися до сего народа, також и прилегающих к Российской границе, по части Колыванской и Тобольской губерний крепостей с дополнениями // Азиатский вестник. - СПб, 1826. – С. 382-383.
- 5.Левшин А. Описание киргиз-казачьих или киргиз-кайсацких орд и степей / Под ред. М.К. Козыбаева. – Алматы: Санат, 1996. – 656 с.
- 6.Готовицкий М.В. Характеристика киргизских песен: Записки Туркестанского отдела Императорского общества любителей естествознания и этнографии. – Т.1. – Ташкент, 1879.
- 7.Пфеннинга Р.А. О киргизских и сартских народных песнях. // Этнографическое обозрение Московского университета. – М., 1889. – Кн.3.
- 8.Эйхгорн А. Песни и напевы народов Центральной Азии с другими, относящимися к их музыке, заметками. // Музыкальная фольклористика в Узбекистане (первые записи): музыкально-этнографические материалы. Пер. с нем. Б.Л. Собинова. – Ташкент: Изд-во АН Узб ССР, 1963. – 195 с.
- 9.Тихов П. О музыке Туркестанских киргиз // Музыка и жизнь. – М., 1910, № 3. – 35 с.
- 10.Гизлер Г.И. Киргизские напевы // Кауфманский сборник. – Ташкент, 1910.

11. Шнитников В.Н. Материалы по киргизской и татарской музыке // Живая старина. – Омск, 1913, Вып. 3-4.
12. Дегтярев П. Городской врач Петропавловска. // Очерк. – М., 1980. – 228 с.
13. Рыбаков С.Г. Любовь и женщина по народным песням инородцев. // Русская музыкальная газета. № 21-22. – СПб., 1901.
14. Визель З. Альвин Бимбоэс – собиратель казахской народной песни. // Народная музыка в Казахстане: Сб. статей. - Алма-Ата: Казахстан, 1967. – 269 с.
15. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. – М.: Госмузиздат, 1963. – 607 с.
16. Беляев В.М., Успенский В.А. Туркменская музыка: 2-е изд. – Ашхабад, 1979. – 89 с.

**МАНАРБЕК ЕРЖАНОВТЫҢ
КОМПОЗИТОРЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ:
ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ ҚЫРЛАРЫ**

Нүркенов Тельман Тілегенұлы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті,
«Дәстүрлі ән» кафедрасының аға оқытушысы

Андатпа. Манарбек Ержанов – қазақ ән өнеріндегі ерекше құбылыс. Оның дауысы дала сазының сарқылмас дариясы іспетті. Ол – дүлдүл әнші, көрнекті композитор, ұлт өнері мен мәдениетінің іргетасын қалаған ірі қайраткер. Оның шығармашылығы бүгінге дейін өнер мен мәдениет саласындағы монографиялар, естеліктер мен очерктерге негіз болды. Алайда, ән мэтрі Манарбек Ержановтың шығармашылығы, орындаушылық ерекшеліктері туралы толыққанды ғылыми еңбектер кездесе бермейді. Сондықтан да Манарбек Ержановтың орындаушылық шеберлігін, тұлғалық болмысы мен жаңашыл туындыларын ғылыми контексте зерделеу бүгінде өте өзекті. Бұл жас орындаушылар үшін таптырмас шеберхана, дамуға жаңа серпін беретін дәстүр жалғастығы.

Түйін сөздер: Манарбек Ержанов, қазақ музыкасы, ән өнері, қазақ операсы, дәстүрлі ән.

Аннотация. Манарбек Ержанов – особое явление в казахском песенном искусстве. Его голос подобен неиссякаемому источнику мелодий степи. Он – выдающийся певец, талантливый композитор, крупный деятель, заложивший основы национального искусства и культуры. Его творчество до сих пор служит основой для монографий, воспоминаний и очерков в области искусства и культуры. Однако научные исследования, посвященные

творчеству и исполнительскому мастерству мэтра песни Манарбека Ержанова, встречаются нечасто. Поэтому научное осмысление исполнительского мастерства, личности и новаторских произведений Манарбека Ержанова сегодня представляется крайне актуальным. Это станет бесценной школой для молодых исполнителей и обеспечит преемственность традиций, придавая новое дыхание развитию отечественного искусства.

Ключевые слова: Манарбек Ержанов, певческая традиция, народный артист.

Abstract. Manarbek Yerzhanov is a unique phenomenon in Kazakh vocal art. His voice resembles an inexhaustible stream of the melodies of the steppe. He was an outstanding singer, a prominent composer, and a major figure who laid the foundations of national art and culture. His creative legacy has long served as the basis for monographs, memoirs, and essays in the field of art and culture. However, comprehensive scholarly studies devoted to the work and performing mastery of the song maestro Manarbek Yerzhanov are still rare. Therefore, a scientific examination of Yerzhanov's performing artistry, personal character, and innovative works is highly relevant today. For young performers, this represents an invaluable school and a continuation of tradition that brings new inspiration to artistic development.

Keywords: singing tradition, Kazakh music, Folk song, Theatre and music.

Кіріспе. Қазақтың дәстүрлі музыка өнері – ұлттың рухани айнасы, эстетикалық талғамының, дүниетанымының және тарихи зердесінің көрінісі. Бұл өнердің дамуы әр дәуірде өмір сүрген дара тұлғалардың шығармашылығымен тығыз байланысты. Солардың бірі – әнші, композитор, актер Манарбек Ержанов. Ол қазақ музыкасының кең тынысын, дәстүр мен жаңашылдықтың өзара байланысын терең меңгерген, ұлттық өнердің өрісін кеңейткен тұлға.

Манарбек Ержановтың шығармашылығы қазақтың дәстүрлі ән мектебі мен кәсіби сахналық өнердің тоғысында дамыды. Оның композиторлық мұрасында халықтық интонация мен заманауи көркемдік ізденіс қатар өріледі. Осы тұрғыда зерттеудің өзектілігі – М.Ержановтың композиторлық шығармашылығын дәстүр мен жаңашылдық контекстінде қарастыру арқылы қазақ музыка мәдениетіндегі сабақтастықты ашу.

Мақаланың мақсаты – Манарбек Ержановтың композиторлық мұрасын жан-жақты талдау, оның шығармаларындағы дәстүр мен жаңашылдықтың көрінісін айқындау.

I. Манарбек Ержановтың өмірі мен шығармашылық болмысы. Манарбек Ержанов (1901-1966) – XX ғасырдың алғашқы жартысында қазақ музыка мәдениетінің қалыптасуына зор үлес қосқан тұлға. Ол әншілік,

күйшілік, актерлік, композиторлық секілді синкретті өнерді бір бойына жинап, бір-бірімен ұштастыра білген сан қырлы дарын иесі. Жастай жетімдік көріп, тағдыр тауқыметін көп көрген ол асқан дарынымен әнші бала атанды. Заманында қазақ даласын ән-жырға бөлеген Біржан сал, Ақан сері, Әміре, Шашубай секілді ақиық әнші-композиторлар дәстүрін жалғастырды. Оның өнердегі алғашқы ұстазы Күсембай деп жазылады еңбектерде. Сондай-ақ Манарбекті әншілік өнерге баулып, ағалық ақылын айтқан атақты халық әншісі Шашубай Қошқарбаев болды. Шашубайдың «Аққайың» әні Манарбектің сүйіп айтатын әні. Дерекке үңілсек, әнші Әміре Қашаубаевта Манарбекке өзінің ақыл-кеңесін айтып, жан-жақты өсуіне ықпал жасаған. «Ардақ», «Ағашаяқ», «Смет», «Келіншек», «Топайкөк» сияқты әндермен қатар Біржан салдың «Жанботасын», Ақан серінің «Балқадишасын», «Толыбайын», Жаяу Мұсаның «Ақсисасын», Естайдың «Қорланы» сияқты көптеген әндерді Әміренің өз аузынан үйренген», – деп жазады өнертанушы ғалым З.Қоспақов [1, 5]. Әмірені ұстаз тұтқанын Манарбек те еске алады: «Әміремен кездескеннен кейінгі менің ән айтуымда үлкен өзгерістер болды. Өйткені, оның әншілік шеберлігі маған үлкен әсер етіп, содан былай әнді Әміренің үлгісімен айтуға талаптандым», – дейді [2, 12].

Манарбек Ержанов әншілігімен қоса, аса талантты актер да болған. Актерлік алғашқы қадамын 1928 жылы тұңғыш профессионалды қазақ театры – қазіргі Мұхтар Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасында бастады. Осы театрда, сол сияқты кейінірек ашылған тұңғыш қазақ музыка театрының сахнасында ойнап жүріп, ол шебер актер-артист ретінде танылады. Қазақ операсы тарихында Манарбек Ержановтың аты алтын әріптермен жазылады деп батыл айтуға болады. Себебі ол – қазақ опера және музыкалық театр өнерінің негізін қалаушылардың бірі. XX ғасырдың 30-жылдарында ұлттық сахна өнері енді қалыптаса бастаған тұста, ол орындаушылық шеберлігімен, табиғи дауыс мүмкіндігімен және сахна мәдениетімен қазақ операсының дамуына зор үлес қосты. Театр сахнасында «Қыз Жібек» операсындағы Шеке, «Ер Тарғындағы» Сахан, «Жалбырдағы» Елемес тәрізді тамаша бейнелер жасады.

II. Манарбек Ержановтың композиторлық мұрасының көркемдік және стильдік ерекшелігі. Манарбек Ержанов тұлғасының тағы бірі – композиторлығы. Оның артында 35 әні, 12 күйі және алтын қорда оның орындауындағы баға жетпес музыкалық мұрасы қалды. Әнші-композитор өз туындыларында заманын, оның шаттығын жырлады.

Композитордың бірнеше әндері өз уақытындағы елде болып жатқан елеулі оқиғаларға арналған. Ол Түркістемір жолы салынып алғаш поезд жүрген кезде шығарған әні «Паравоз». Сол кездегі тың игеруге арнаған әні «Тың дабылы», «Сапар шектік тыңдарға», колхоздастыру кезіндегі әндері

«Колхоз-совхоз кеші», «Қойшының әні» сол сияқты Ұлы Отан соғысы тақырыбындағы «Партизандар жыры», «28 батыр маршы», «Мәншүк», «Бейбітшілік маршы», «Біз жеңеміз» сынды әндері, сондай ақ, оның «Қойшының әні», «Бақыт жыры», «Еңбек бақыты», «Әнші Біржанға», «Қуанамын», «Тарту», «Шалқар көл», «Өрнек», «Аққу көлі», «Астана», «Жетісу» тәрізді ән, күйлері дүниеге келді.

«Паравоз» әні – Манарбектің композиторлық шығармашылығындағы сәтті шыққан туындылардың бірі. Әннің қуаныш пен шаттыққа толы ашық, жарқын әуенінен композитордың көңіл сүйінішін анық сезінесің. Әннің құрылымындағы айрықша атап өтетін ерекшелік – автор мұнда екі түрлі сипаттағы әуенді: қоңыржай лирика мен термені бір-бірімен шебер қабыстырып, жаңа көркемдік шешім таба білген. Терме ырғағы әннің екпініне екпін қосып, әуенін жаңа бояу-реңмен ажарландырып құлпырта түседі.

Күні бүгінге дейін домбыра ұстаған әншінің сүйіп айтатын әні бұл «Сайра, бұлбұл» әні. Бұл ән Манарбектің Күләшқа арнаған әні екен. Әннің кереметтігі сонша жеке де, ансамбль, оркестр, көп дауысты хор, тіпті эстрадалық жанрда айтсаңыз да ән құлпырып кете береді. Әннің желдірмелетіп келетін ырғағы өлеңнің буын-бунағына сәтті түсіп отырады. Ән тыңдаушыға бірден салтанатты көңіл-күй беріп тіпті тыңдаушы әнге қалай қосылып кеткенін өзі де байқамай қалады. Бұл әрине әннің құдіреті, композитордың шеберлігі.

Күллі қазақ беташардың мақамы қылып талай келіннің бетін ашып жүрген «Тотыдайын таранған, сұңқардайын сыланған» деп келетін «Қыз Жібек» операсындағы Шегенің термесі бұл Манарбектің әні. Бұл терменің қызықты тарихын отандық музыка зерттеуші ғалым З.Қоспақов: «Қыз Жібек» операсын жазу үстінде композитор Е.Брусиловский Шеге образына лайықты ән үлгісін таба алмай қиналған соң Манарбекке: «Шеге жөнінде ойланып көрсең қайтеді», – деп қолқа салады. Сәті түскенде бір кештің арасында-ақ Манарбек домбыра сүйемеліне қол жүгірте отырып, «Шегенің термесін» дүниеге әкеледі», – деп зор құрметпен еске алады [1, 6].

Әлі күнге дейін сопрано әншілер концерттер мен конкурс, фестивальдерде орындап жүрген құрылымы жағынан күрделі әннің бірі Манарбектің «Қуанамын» әні. Әнді Манекен Қазақстанның 20 жылдық мерекесіне арнап шығарған екен. Сол кездегі өмір тынысын, халқымыздың қуаныш пен шаттыққа толы көңіл шабытын бейнелейді. Әнді алғаш орындаған халқымыздың бұлбұл үнді әншісі Күләш Байсейітова еді. Жаймашуақ әуенді, сырлы сазды «Қуанамын» әні таңдаулы қазақ әндерінің қатарынан орын алып, жұртшылықтың сүйікті әндерінің біріне айналды.

Манарбек Ержановтың қызы Гаухар Ержанова өзінің әкесі туралы естеліктерінде: «1936 жылы Мәскеуде өткен Қазақ өнерінің онкүндігі әкемнің әнімен ашылған. Бұл туралы қазір еш жерде айтылмайды. Өйткені, ән Сталинге ода түрінде болған. Сондай ойнақы, жігерлі, екпінді осы әнін әкем жеке солист ретінде шығып, хормен бірге орындаған. Сталиннің өзі әнді қатты ұнатып, орнынан тұрып қол соққан», – деп еске алады [2, 198]. Бұл ән Манарбектің «Тарту» («Жасасын») әні еді.

Композитор ой-толғамдарын, сезім сырларын күйлерінде де өрнектей білді. Манарбек күйлерінде қоғамдық құбылыстарды, тарихи мәнді оқиғаларды, өз басынан өткізген өмір өткелдерін жырлады. Оның «Орталық», «Жеңген солдат», «Балалық шақ», «Өрнек», «Шалқар көл», «Аққулар», «Көңіл күйі», «Би күйі», «Жетісу», «Көңіл күй», «Күсембайға», «Шалқыма», «Теңіз құстары» т.б. күйлері бар. Қазақтың шертпе дәстүрінде шығарылған бұл күйлердің көркемдік дәрежесі жоғары, ұлттық бояу-нақышқа бай туындылар. Оның шығармаларында ұлттық интонациялық жүйе, дәстүрлі әуен өрнегі және поэтикалық айқындық үйлесім табады.

III. Манарбек Ержанов шығармашылығындағы дәстүр мен жаңашылдықтың сабақтастығы. Манарбек Ержановтың шығармашылығын дәстүрлі ән мектебінен бөле-жарып қарау мүмкін емес. Ол халықтық интонациялық қорды шебер пайдаланып, әрбір әуенге өзіндік өң, кәсіби өрнек берді. Дәстүр мен жаңашылдықтың тоғысы оның шығармашылық кредосының өзегін құрайды:

Біріншіден, М.Ержанов дәстүрлі әннің табиғи әуезін сақтай отырып, оны жаңа орындаушылық және композиторлық формада ұсынды.

Екіншіден, оның әндерінде лирикалық-психологиялық тереңдік байқалады.

Үшіншіден, М.Ержанов шығармаларында поэзия мен музыка синтезі ерекше дамыған.

Манарбектің домбырамен ән орындаудағы орындаушылық ерекшелігін айтар болсақ, ол ән айтқанда домбыраны сабаламай, немесе артық қағыс қақпай тиектің түбінен бірыңғай төмен қағыстармен әннің әуенін бойлай тықылдатып отырады. Ол демді жиі үзбей, фраза біткенше созып айтуға машықтанған. Оның дауыс диапазоны да өте кең. Тембрі құлаққа жағымды мақпалдай жұмсақ. Дауыс тербелісі жасанды емес табиғи, еркін қоңыраудай сыңғырлаған дауыс. Дәстүрлі теңеумен айтар болсақ нағыз «Күміс көмей, жез таңдай» әнші.

Манарбектің күйлері көбінесе кварта аралығымен жоғары немесе төмен қозғалу тәсілімен жүріп отырады. Манарбектің әндері болсын, күйлері болсын қағыстары бірыңғай төмен жүреді және негізгі әуенді бір ішекте төменгі соль ішегін бойлай ойнайды, ара-арасында ғана үстіңгі ре ішегін

көтеріп қағып отырады. Бұл Манарбектің негізгі мәнерін береді және оның орындаушылық ерекшелігі де осында. Өкінішке орай Манарбектің орындаушылық мәнері жоғалып барады. Оны қолға алу, жаңғырту, жеке орындаушылық мектебін қалыптастыру дәстүрлі әншілікті оқытатын музыкалық оқу орындарының тікелей міндеті және парызы деп білемін.

Қорытынды. Манарбек ұстаздықпен айналыспаған адам екен. Оны: «Жүсекең айтып отырушы еді, сендер бақыттысыңдар, менің бір өкінішім артымда шәкірт қалмай барады, шәкірттерің бар сендер бақыттысыңдар деуші еді Манекен кездескенде», – деп Жүсіпбек Елебековтің шәкірті әнші Қайрат Байбосынов ағамыздан естіп едік. Бұл Манарбек Ержановтың шығармашылығының өз деңгейінде кеңінен насихатталып жатпауының бір себебі болуы да мүмкін.

Манарбек Ержанов – қазақ музыка мәдениетінің аса көрнекті тұлғасы. Оның композиторлық мұрасы дәстүрлі ән өнерінің жаңа сапаға көтерілуіне жол ашқан маңызды кезеңі болып табылады. Манарбектің шығармаларында ұлттық әуендік ойлау, халықтық интонация және поэтикалық нәзіктік үйлесім тапқан. Ол дәстүр мен жаңашылдықты табиғи түрде біріктіре отырып, қазақ музыкасының көркемдік өрісін кеңейтті. Оның артында 35 әні, 12 күйі және алтын қорда оның орындауында баға жетпес музыкалық мұра қалды. Қазақтың ән өнерін заңғар биікке көтерген Манарбек Ержановтың ерлігі зерттеуге сұранып тұрған тақырып.

ҚОСЫМША

Манарбек Ержановтың әндері:

- 1.«Ленин туралы ән». Өлеңін жазған: Т.Молдағалиев.
- 2.«Партия, көп жаса!». Өлеңін жазған: Т.Жароков.
- 3.«Алтын өлке – Қазақстан». Өлеңін жазған: Ж.Тұрбеков.
- 4.«Тарту». Әні мен өлеңі: М.Ержанов.
- 5.«Бесік жыры». Әні мен өлеңі: М.Ержанов.
- 6.«Терме». Әні мен өлеңі: М.Ержанов.
- 7.«Шегенің термесі». («Қыз Жібек» операсынан). Өлеңін жазған: Ғ.Мүсірепов.
- 8.«Бейбітшілік маршы». Өлеңін жазған: Н.Әлімқұлов.
- 9.«Аманкелді туралы ән». Өлеңі: Ж.Жабаев.
10. «Еділ-Дон». Өлеңін жазған: Т.Исмаилов.
11. «Жастар әні». Өлеңін жазған: М.Майчкин.
12. «Бақыт жыры». Өлеңін жазған: Н.Баймұхамедов.
13. «Сапар тарттық тыңдарға». Өлеңін жазған: С.Сейтов.
14. «Әнші Біржанға». Өлеңін жазған: Н.Шакенов.
15. «Мәншүк». Өлеңін жазған: А.Әбілев.

16. «Құрбыма». Өлеңін жазған: Н.Әлімқұлов.
17. «Жұмысшылар әні». Өлеңін жазған: Ж.Нәжімеденов.
18. «Балапандар жыры». Өлеңін жазған: Ә.Тәжібаев.
19. «Көгершін». Сөзі: халықтікі.
20. «Еңбек батыры». Өлеңін жазған: Ш.Мұхамеджанов.
21. «Ақындарға». Сөзі: халықтікі.
22. «Қойшының әні». Өлеңін жазған: Т.Жароков.
23. «Қуанамын». Өлеңін жазған: Қ.Байсеитов.
24. «Тың дабылы» Өлеңін жазған: Т.Жароков.
25. «Арал теңізі» Өлеңін жазған: Т.Молдағалиев.
26. «Сайра досым, домбыра!» Өлеңін жазған: Н.Әлімқұлов.
27. «Ақбозат». Өлеңін жазған: Ж.Тұрбеков.
28. «Біз жеңеміз». Өлеңін жазған: Т.Жароков.
29. «28 батыр маршы». Өлеңін жазған: Ф. Дінісламов.
30. «Жастар тойы. Өлеңін жазған: Т.Жароков.
31. «Туған жер». Өлеңін жазған: Ш.Мұхамеджанов.
32. «Паравоз». Өлеңін жазған: Ә.Тәжібаев.
33. «Колхоз-совхоз кеші». Өлеңін жазған: Т.Айбергенов.
34. «Кемпірбай – Әсет». Сөзі: халықтікі.
35. «Сайра, бұлбұл! Өлеңін жазған: Т.Жароков.

Манарбек Ержановтың күйлері:

- 1.«Орталық»
- 2.«Жеңген солдат»
- 3.«Балалық шақ»
- 4.«Өрнек»
- 5.«Шалқар көл»
- 6.«Аққулар»
- 7.«Көңіл күйі»
- 8.«Би күйі»
- 9.«Жетісу»
10. «Теңіз құстары»
11. «Күсембайға»
12. «Шалқыма»

Манарбек Ержановтың «Алтын қорда» сақталған үнтаспалары:

- 1.«Ақ сиса». Жаяу Мұса.
- 2.«Ғазиз». Ғазиз Файзоллаұлы.
- 3.«Қалқа». Қалқа Жапсарбаев.
- 4.«Шама». Жарылғапберді Жұмабайұлы.
- 5.«Ақ қайың». Шашубай Қошқарбайұлы.
- 6.«Жылқылы бай». Ақан сері.

- 7.«Аққыздың әні». Аққыз.
- 8.«Қарғам-ау». Халық әні.
- 9.«Көгершін» (терме). Сөзі: халықтікі.
- 10.«Сәулем-ай». Халық әні.
- 11.«Ақындарға». М.Ержанов, сөзі: халықтікі.
- 12.«Құрама ақынның әні».
- 13.«Естайдың әні». (Біржан-Сара операсынан) Хормен.
- 14.«Топай көк». Жарылғапберді Жұмабайұлы.
- 15.«Үш дос». (Перуайым) Халық әні.
- 16.«Туған жер». Өлеңін жазған: Ш.Мұхамеджанов.
- 17.«Келіншек».
- 18.«Жетісу». М.Ержанов.
- 19.«Аманкелді туралы ән». Әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Жамбыл Жабаев.
- 20.«Жұмысшылар әні» Әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Ж.Нәжімеденов.
- 21.«Жанбота» Біржан сал.
- 22.«Желдірме» (2 түрі) Иса Байзақов.
- 23.«Ахау, керім». Халық әні.
- 24.«Сәулем-ай» (2 түрі). Халық әні.
- 25.«Ардақ» Жарылғапберді Жұмабайұлы.
- 26.«Қорлан». Естай Беркімбайұлы.
- 27.«Балқадиша». Ақансері.
- 28.«Адасқак». Біржан сал.
- 29.«Смет». Халық әні.
- 30.«Сырғақты». Біржан сал.
- 31.«Ақмола – туған жерім. М.Ержанов *(Екінші куплетін Мәдидің «Қаракесек» әнінің сөзімен айтады)*.
- 32.«Кемпірбай мен Әсет». Сөзі: халықтікі.
- 33.«Арал теңізі». Әні: М.Ержанов, өлеңі: Т.Молдағалиев.
- 34.«Айман-Шолпан». (Гүлдерайым) Халық әні.
- 35.«Бірден жүзге дейін».
- 36.«Паравоз» Әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Ә.Тәжібаев.
- 37.«Сайра, бұлбұл». Әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Т.Жароков.
- 38.«Бақыт жыры». Әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Н.Баймұхамедов.
- 39.«Колхоз кеші». Әні: М.Ержанов.
- 40.«Туған жерім» әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Д.Әбілов.
- 41.«Қойшының әні» әні: М.Ержанов, өлеңін жазған: Т.Жароков.

Әдебиеттер тізімі

1. Ержанов М. «Қуанамын: әндер, күйлер» / құраст. Г.Ержанова – Алматы: Өнер баспасы, – 1984.
2. Ержанов М.: *Естелік мақалалар* / құраст. Қ.Оспанова – Алматы: Өнер баспасы, – 2012.
3. Брусиловский Е. «Дүйім дүлдүлдер»: естеліктер. – Алматы: Өлке баспасы, – 2021.
4. Жұбанов А. «Замана бұлбұлдары». – Алматы: «Дайк-Пресс» баспасы, – 2011.
5. Ержанов М. «Әндер, хорлар». – Алматы: «Казгослитиздата» баспасы, – 1961.

АЛТАЙ (ҚХР) КҮЙШІСІ ТАЙЫР БЕЛГІБАЙҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ МЕН ЖАНРЛЫ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Игілік Баян Қалдыбекқызы

Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы
«Домбыра» кафедрасының доценті, «Музыкатану және композиция»
кафедрасының докторанты
Ғылыми жетекшісі: Сауле Исаковна Утегалиева
өнертану докторы, профессор

Аңдатпа. Бұл мақала Шыңжаң өңіріндегі (ҚХР) Алтай аймағының белгілі күйшісі Тайыр Белгібайұлының (1921-1984) шығармашылығына арналған. Ол XIX ғасырдағы әйгілі күйші Бейсенбі Дөненбайұлының орындаушылық мектебінің көрнекті өкілі және ізбасары. Тайыр күйші тек орындаушы ғана емес сондай-ақ, өз жанынан жеке туындылар шығарған сазгер. Ел ішінде кең таралған күйлер қатарында «Салкүрең», «Ақарал», «Еңбек думаны», «Аққу», «Жаңа шабыт» т.б. туындылары бар. Тайыр көнеден қалған халық күйлерін өте шебер орындаушы, ұрпаққа жеткізуші ретінде де танылған. Бүгінде оның орындаған күйлері Шыңжаң және Бейжің Орталық Халық радиоларында сақталған.

Түйін сөздері: Шыңжаң, Алтай, домбыра, Тайыр Белгібай, күй, күйші, шертпе, дәстүр.

Аннотация: Данная статья посвящается творчеству известного кюйши Тайыр Белгибайулы (1921-1984), который проживал в Алтайском регионе Синьцзяня (КНР). Он был ярким представителем и последователем исполнительской школы кюйши XIX века Бейсенби Доненбайулы. Тайыр был известен также как композитор. В его творчестве особое место занимают собственные сочинения, такие как «Салкурень», «Ақарал», «Аққу», «Жаңа шабыт» и другие. Вместе с тем, они широко распространены среди народа.

Тайыр Белгибайұлы великолепно исполнял народные кюи, которые были донесены им до наших времен. На сегодня многие из них сохранены в фондах радиостанции Синьцзян и Пенина.

Ключевые слова: Синьцзян, Алтай, домбра, Таир Белгибай, кюй, кюйши, шертпе, традиция.

Abstract: This article is dedicated to the work of the famous kuishi Taiyr Belgibayuly (1921-1984), who lived in the Altai region of Xinjiang (China). He was a bright representative and the follower performing school of kuishies of XIX century Beisenbi Donenbaiuly. Taiyr was also known as a composer. In his work, a special place is occupied by his own compositions, such as «Salkuren», «Akaral», «Akku», «Zhana Shabyt» and others. However, they are widely distributed among the people. Taiyr Belgibaiuly beautifully played folk kuyes, which were delivered by our days. Today, many of them are preserved in the funds of radio stations in Xinjiang and Beijing.

Keywords: Xinjiang, Altai, dombra, Tair Belgibai, kui, kuishi, shertpe, tradition.

XX ғасырдың күйшілер қатарында есімі ерекше аталатын тұлға, Алтай аймағының әйгілі күйшісі Бейсенбі Дөненбайұлы мектебінің көрнекті өкілі атанған Тайыр Белгібайұлының шығармашылығы аса мол туындыларымен көзге түседі. Олардың арасында күйлерімен қатар әндері, өлеңдері де бар. Тайыр Белгібайұлы өз шығармашылығы мен шебер орындаушылығы арқылы елге танымал, жұртқа сыйлы болған ерекше жан. Бүгінде күйші шығармашылығы зерттеушілердің қызығушылығын арттырып, зерттеу нысанына айналууда.

Тайыр Белгібайұлы Алтай ауданы Ертіс өзенінің Ақарал деген жерінде дүниеге келген. Күйші Бейсенбінің туындыларын ел ішіне насихаттап орындаумен қатар көптеген халық музыка мұрасын жеткізуші ретінде де танылған. Оның көптеген ән-күйлері мен өлеңдері Шыңжаң баспалары мен 1982 жылы Бейжің Орталық халық радиосына жазылған (48 күй) мұра ретінде бүгінде баға жетпес халық қазынасына айналды. Атап айтқанда, өзінің туындылары арасында «Ақарал», «Аққұт торғай», «Салкүрең», «Жаңа шабыт», «Әріптеске әзіл», «Мерген», «Жорға жирен», «Еңбек думаны», «Сахара саңлағы», «Қанас толқыны», «Сұмдайрық», «Кеңес», «Шалқыма» және т.б. күйлері бар. Автордың өз жанынан тудырған 20-дан аса күйлері мен 10-нан аса әндері сақталған. Бұл шығармалары теледидар мен радиодан әртүрлі әнші-күйшілердің орындалуында насихатталып келеді. Сондай-ақ, Тайыр Белгібайұлы Алтай қалалық мәдениет мекемесінде 100-ге жуық күй жаздырып қалдырған.

Сонымен қатар, жанрлы-стильдік талдау жасалу барысында Тайыр Белгібайұлы күйлерінің тарихы (1), композициялық құрылымы (2), интонациялық және ладтық ерекшеліктері (3), күйлердегі ырғақ пен өлшем (4) сияқты тараушаларға бөліп қарастырылды.

1. Тайыр Белгібайұлының күйлер тақырыбы жанрлық ерекшеліктеріне байланысты әртүрлі, оның ішінде *табиғат (жер, су)* – «Ақарал» күйі, *құс пен* («Аққу»), *жан-жануар* («Сәйгүлік», «Сахара саңлағы»), *тұрмыс-тіршілік* («Еңбек думаны», «Жаңа шабыт»), *арнау* («Мақпыш», «Кеңес») тақырыптары жиі кездеседі.

Композитордың табиғат пен құс, жан-жануарларға арналған туындылар қатарындағы «Аққу», «Сәйгүлік», «Сахара саңлағы» және «Ақарал» күйлері Алтай аймағында аса насихатталған. Әсіресе, шертпе дәстүрінде шығарылған «Аққу» күйі өзінің оң (кварта) бұрауымен ерекшеленеді.

Әдетте, әсіресе Қазақстанның оңтүстік және оңтүстік-шығысында сақталған осы аттас күйлер теріс бұрауда орындалады. Бұл жөнінде зерттеуші С.Аманова: «Аққу» – один из немногих кюев, имеющих строго закреплённый комплекс музыкально-выразительных средств, сходные мелодические формулы, квинтовый строй домбры и одинаковые исполнительские штрихи» деп жазған [1, 15-24]. Зерттеушінің пікірінше «Аққу» күйі басқа күйлер қатарындағы туындылардан өзіне тән кешенді музыкалық әдіс-тәсілдерімен, әуендік құрылым жағынан өз-ара ұқсастықтармен, теріс (квинта) бұрауымен, бірдей орындаушылық қағыстармен ерекшеленеді деген. Яғни, әр ғасырда, әр орындаушы кезеңінде шығарылған *аққу* күйлерінің мазмұны бір (құсқа арналған) болғандықтан ондағы дыбыс еліктеуіш музыкалық әдістерін қолдану тәсілі де ұқсас келеді. Жалпы қазақ халқының әдебиеті мен музыкасында мұндай тақырыптар ерекше насихатталған деуге болады. Олар тек домбыра ғана емес, сондай-ақ сыбызғы, қобыз аспаптарында да кездесіп жатады. Аққуды киелі құсқа теңеген қазақ халқы оған тазалықтың символы ретінде қараған. Уақыт өте келе бұл тақырыптың мазмұны өзгеріске ұшыраған. Культтың мазмұны жойылып, сұлулық пен бақыт құсына айналған. Музыкада «Аққу» күйі дыбыс еліктеуіш элементтері өткеннің көзі ретінде қалған. Сондай-ақ, мұндай күйлер Қазақстаннан бөлек Моңғолия мен Қытай қазақ музыкасында сақталған. Яғни, оның жан-жақты таралуына қазақ халқының тотеміне айналған аққу құсы аңыз болған [2, 165].

Бұдан басқа Тайыр Белгібайұлының жан-жануар тақырыбында «Сәйгүлік», «Сахара саңлағы», «Қосбасқан» атты күйлері жылқы малына арналған. Мұндай тақырып көптеген күйшілердің шығармашылығында кездеседі. Алтай күйшілік мектебінің жалғастырушысы Тайыр Белгібайұлы да жылқы малын суреттеген. Күйші өз туындыларында жылқы малының

жүрісі мен шабысын, мінезі мен қызықты қылықтарын түрлі музыкалық әсем сазымен бейнелеген.

Тайыр Белгібайұлы шығармашылығында табиғат тақырыбы (жер, су), қоршаған айналаның көркем сұлулығы да қалыс қалмаған. Әрине, қай өнердің, қай халықтың реалист суреткері болса да, өз шығармасында табиғат бейнесін әрдайым есте сақтайды. Туған жердің сұлулығын, табиғатқа деген адамның ойы мен сезімін музыка, ән, өлең арқылы бейнелеу ол заңдылық. Күйші Тайыр Белгібайұлының жалпы табиғат төңірегінде шығарылған күйлері көп. Композитордың кеңінен ел ішіне насихатталып тараған «Ақарал» туындысы. Осы орайда, автор күйге қоса өлең де арнаған [3, 12]. Бұл күйді автор туған жеріне деген сағынышын, балалығы өткен өлкенің тамаша табиғатына арнап шығарған. Композитордың тұрмыс-тіршілік тақырыбындағы «Еңбек думаны», «Жаңа шабыт» күйлері де зерттеу аясына негіз болды.

Күйші 1955 жылдары Іле облыстық ән-би үйірмесіне ауысып, белгілі өнер қайраткерлерімен бірге жұмыс атқарды. Атақты әнші Данеш Рақышұлы, Мәлік Жүнісұлы, зерттеуші, халық мұрасын насихаттаушы Баяқын Әліпбекұлы секілді өнер иелерімен бірге сапарларға шығады. Осы кезеңде «Еңбек думаны», «Жаңа шабыт» күйлері шығарылды.

Алтай өңірінде көне халық және авторлық күйлер өте мол сақталған. Тайыр Белгібайұлы өзінің күй қорында (репертуарында) осындай дәстүрлі күйлерді көп орындауымен қатар, олардың күйшінің жеке шығармашылығына әсер еткені байқалады. Тайыр күйшілік дәстүрден ауытқымай, көне күйлерді қайта жандандыру мақсатымен оларды дамытып, сахнаға әсемдеп шығарудың өзі үлкен еңбекті көрсетеді. Сол күйлерді ел-жұртқа насихаттау арқылы оған ұқсас етіп, өз туындыларын шығаруға күйдің құрылымдық әсері болғанын талдау кезінде байқаймыз.

2. Композициялық құрылым жағынан Тайыр күйлері әртүрлі: *шертпе* («Аққу», «Сахара саңлағы»), *төкпе* («Ақарал», «Жаңа шабыт», «Еңбек думаны», «Сәйгүлік»)) түрде кездеседі. Күйлерді талдау кезінде көрініс тапқан *транспозиция мен тембрлі-регистрлік*⁴ ауысулар туындының дамуына мүмкіндік беретін негіздер. Бұл жөнінде С.Өтеғалиева өз зерттеулерінде: «Тембро-регистровое варьирование это принцип развития кюев. Как известно, регистры домбры (нижний, средний и верхний) в тембровом отношении неоднородный. Они имеют свою специфику. Поэтому тематические элементы, звучащие в тех или иных регистрах приобретают разный тембровый оттенок» деп жазған [4, 37]. Демек тембрлі-регистрлік

⁴ Тембрлі-регистрлік (саты) ауысу – бұл да транспозиция секілді төмен не жоғары бағытта әуеннің ауысуы. Шығарманы дамыту мақсатында қолданылатын негіз.

ауысулар күйдегі дамудың негізін құрайды. Домбыра регистрі (төменгі, ортаңғы және жоғарғы) тембрлік қатынаста біртекті емес. Олардың өзіндік өзгешелігі бар. Демек, тақырыптық элементтердің сол не басқа регистрда дыбысталуы әртүрлі тембрлік бояу беретіні белгілі деген пікір айтылған.

№1 мысал

Сәйгүлік



Тембрлі-регистрлік ауысу саға регистрінен орта буын аймағына ауысады. Ауысу кезінде нота фактурасы өзгермейді, яғни жазылу үлгісі сол қалпы сақталған.

Сондай-ақ, мұнда дамудың негізін құрайтын транспозициялық (Т) ауытқу Тайырдың табиғат тақырыбында шығарған төкпе күйлер қатарында «Ақарал» күйінің құрылымында, *тұрмыс-тіршілік* («Еңбек думаны», «Жаңа шабыт») күйлерінде бар:

№ 2 мысал

Ақарал



№ 3 мысал

Еңбек думаны



№ 4 мысал

Жаңа шабыт

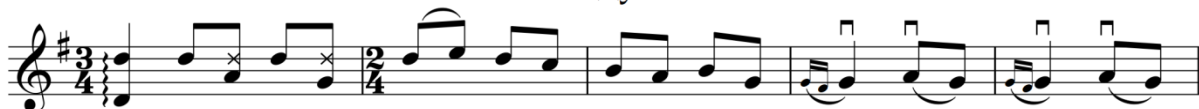


Жалпы Тайыр күйлеріндегі осындай траспозициялық үлгілер күйшінің орындаушылық дәстүрден ауытқымайтынын байқатады.

3. Интонациялық және ладтық ерекшеліктерінен «Аққу» күйінде құсты суреттеу үшін арнайы мелизмдер арпеджио, форшлаг, лига, тұтпа (жабық) дыбыстары сияқты музыкалық тәсілдерді қолданылатынын жоғарыда айтылған болатын, енді соны музыкалық бір дауысты үлгісіне қарап, байқауға болады:

№ 5 мысал

Аққу



Жалпы осы тектес құс пен жан-жануарларға арналған күйлерде оларды бейнелеу мақсатында көбінесе дыбыс еліктеуіш немесе дыбыс бейнелеу элементтері қолданылады. Олар күйдегі интонациялық ерекшеліктерін көрсетеді. Мәселен, зерттеуші С.Өтеғалиева бұл жөнінде: «Здесь используется целый комплекс средств музыкальной выразительности:

кварто-квинтовые, октавные скачки в мелодии, залигованные ноты, характерные ритмические рисунки, акцентность, глиссандо (короткие и длинные), форшлагги, «незвучащие» ноты, флажолеты, удары по деке, тембро-регистровый контраст в изложении музыкального материала, смена одно-двухголосия и др. Так, в кюях, посвященных образам птиц (соловья, лебедя, гусей) встречаются стереотипные интонации, связанные с зовами, кличами» [5, 68]. Демек, дыбыс еліктеуіш эпизодтарын көрсету үшін толық музыкалық тәсілдер кешенін пайдалану керек дейді. Олардың қатарында: кварта-квинталық, октавалық әуендегі секіртпелер, лигаланған ноталар, суретті сипаттайтын ырғақтықтар, акцент (әлді дыбысты көрсету), қысқа және ұзын глиссандо (сырғып жылжу), форшлагтар, «естілмейтін» тұтпа дыбыстар, флажолеттер, қақпақты соғу, тембрлік контраст, бір немесе екі дауыстылықтың ауысуы және т.б. Мұндай стереотиптік интонация тәсілдері көбінесе құстың қиқулатқан, не шырылдаған дауысын салуда қолданылады делінген.

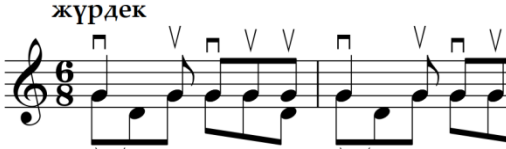
Бұдан басқа, күйде бірнеше қайталаулар бар, яғни транспозиция жасау арқылы күйдегі негізгі интонациялы-ырғақтық кешен жоғарғы және төменгі регистрлерде қайталаыады.

Тайыр Белгібайұлының күйлерін қарастыру барысында байқағанымыз оның интонациялық ерекшеліктерінде халық күйлері мен Бейсенбі, Мүкей күйшілердің туындыларымен байланыс бары сезіледі. Мұны автордың өзі де күйлер тарихында жазып кеткен. Мысалы, «Сахара саңлағы» атты шығармасы үлкендердің әңгімесі бойынша ертеректе өмір сүрген күйші Бейсенбі Дөненбайұлының Телқоңыр, Телқызыл, Алшаңгер, Желторы атты төрт жылқысына қатысты шығарылады. Телқоңыр құлын кезінде екі енесін тең еміп, тек беске шыққанда ғана мініске үйретіліпті. Телқоңыр асқан жүрісті болып, мінген соң алдымен ақсай басады екен деген әңгімесі қалған. Мұнымен қоса, Мүкейдің «Телқоңыр» күйімен интонациялық ұқсастық анық көрінеді:

№ 6 мысал

Телқоңыр

жүрдек

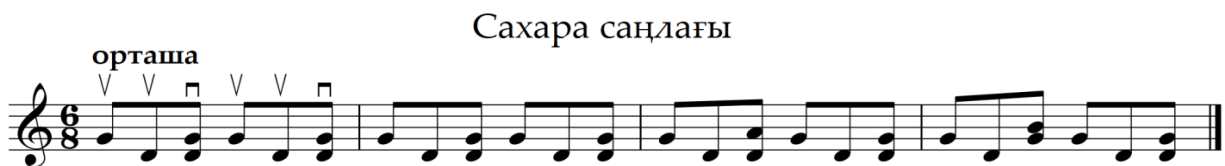


Мүкей





№ 7 мысал



Сондай-ақ, Тайыр Белгібайұлы күйлерінің арасында өзара интонациялық байланыс бар. Мысалы, «Еңбек думаны» мен «Ақарал» туындыларында негізгі бастапқы кіріспесі мен негізгі тақырыптық әуен ұқсастығы байқалады:

№ 8 мысал



Бұл мысалдардағы интонациялық тұтастықты негізгі ладтық **g-g** тіректерінен басталуы мен негізгі интонациялық-ырғақтық кешеннің **g-d¹** ладтық тіректерінен байқауға болады.

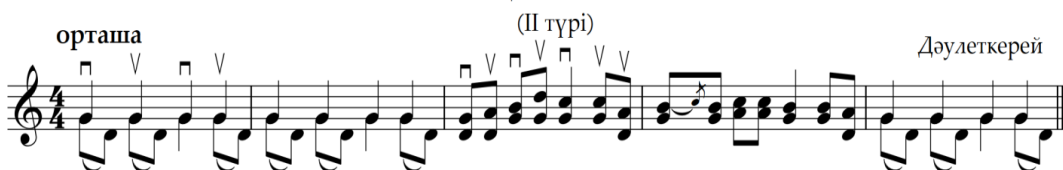
Тайыр Белгібайұлының жеке өмірбаянына қатысты жоғарғы бөлімдерде қысқаша дерек жазбаларында, оның Қазақстанға келіп академик А.Жұбановпен кездесіп, жалпы осы атамекенінде күйлер үйреніп қайтқаны айтылған. Бұл кездесу мен орындаушылық тәжірибе алмасудың ықпалы автордың шығармашылығына әсерін тигізгені анық. Өйткені, Тайырдың «Еңбек думаны» туындысы Батыс Қазақстан жеріндегі дәулескер күйші Дәулеткерейдің «Қос алқа» (I, II түрі) атты күйімен үндесіп жатқанын көрсетеді:

№ 9 мысал

Еңбек думаны



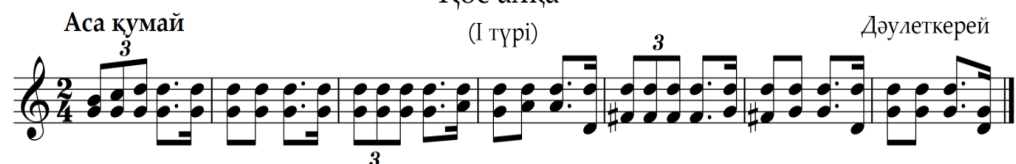
Қос алқа



Еңбек думаны



Қос алқа



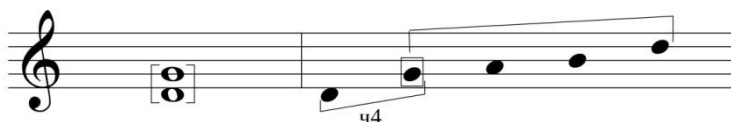
Мысал нәтижесіне қарап, Тайыр Белгібайұлы өз аймағындағы халық және халық композиторларының күйлерімен қоса, Батыс Қазақстан күйшілерінің туындыларын жақсы меңгергендігі байқалады. Осы күйлер тектес интонациялар мен композициялық құрылымға сүйене отырып өз туындыларын шығарған десе болады.

Ладтық ерекшеліктері жағынан пентатоника, пентахор, миксолидиялық ладтар кездеседі. Мысалы, «Ақарал» туындысының *бас-буын* және *негізгі* буында (1) *мажорлы пентатоника* элементін байқаймыз:

№ 10 мысал

б.б. және н.б.(1) - пентатоника

Ақарал



н.б.(2) - миксолидиялық лад



«Еңбек думаны» күйінің б.б. және н.б. - мажорлы пентахорд



о.б. – миксолидиялық лад



Сондай-ақ, күйлердің дыбыс қатарынан гексахордты лад үлгісін көруге болады:

№ 11 мысал

А- мажорлы гексахорд

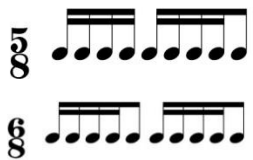


Ладтық ерекшеліктерді анықтау барысында Тайыр Белгібайұлының күйлері мажорлық диатоникалық ладтар қатарына бейімділігі байқалды. Оның ішінде мажорлық гексахорд, мажорлы пентахорд пен пентатоника көрініс тапқан.

4. Тайыр Белгібайұлы күйлерінің Ырғақ пен өлшемдері әртүрлі.

9 кесте. Тайыр күйлерінің ырғақ түрлері

№	Ырғақ түрлері	Ырғақ атаулары	Тайырдың күйлері
1	² / ₄	біркелкі және оның түрлері	Еңбек думаны, Ақарал;
3	⁴ / ₄		Сәйгүлік,

4			Жаңа шабыт
5		жинақтау ырғағы	Жаңа шабыт
6		бөлшектеу ырғағы және оның түрлері	Аққу, Сәйгүлік
7		Пунктир	Аққу
8		Әртүрлі ырғақ қосындысы: біркелкі+ синкопа; біркелкі+ жинақтау;	Жаңа шабыт

Күйлердің ырғағы әртүрлі, мұнда біркелкі, бөлшектеу, жинақтау ырғақтары орын алған. Тайыр күйлерінде қарапайым біркелкі және жинақтау мен бөлшектеу көп қолданылған. Көрсеткіш бойынша Тайыр Белгібайұлының күйлерінде аса күрделі ырғақтар (триоль немесе ақсақ пунктир) көрінбейді. Мұнда, біркелкі ырғақ түрлері кең етек алған.

Кейбір туындыларында басында берілген алғашқы ырғағы мен өлшемі күйдің соңына дейін өзгеріссіз сақталған, мысалы, «Еңбек думаны». Енді біреулерінде, «Жаңа шабыт» күйінде 5/8, 6/8, 9/8 өлшемдерімен жиі ауысып отырады. Бұл күйлердегі ырғақ та тұрақты емес. Мысалы:

10 кесте. Тайыр күйлерінің өлшем түрлері

№	Өлшем көрсеткіші	Күйдің аты
1	2/4, 3/4, 4/4,	Аққу, Еңбек думаны
2	5/8, 6/8, 9/8, 2/4;	Жаңа шабыт
3	2/4, 3/4, 4/4, 6/4;	Ақарал

Күйлердің өлшемі негізінен 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 5/8, 6/8, 9/8 сияқты өлшемдермен колданылған. Авторлық туындыларында берілген алғашқы өлшем «Еңбек думаны» күйлерінде соңына дейін өзгеріссіз сақталғанын байқауға болады. Басқа күйлерде өлшем жиі ауысатынын көруге болады.

Қорыта келгенде, Тайыр Белгібайұлының күйлерін талдау барысында төмендегі нәтижелер айқындалды:

1.Күйші Тайыр Белгібайұлы шығармашылығы қазіргі заман дәуіріне тән болғандықтан, күйлері тек шертпе емес, сондай-ақ аралас, төкпе күй дәстүрінде де кездеседі. Осыған байланысты олардың композициялық құрылымы да әртүрлі: транспозициялық немесе нұсқалы-шумақтық.

2.Тайыр Белгібайұлының күй қорында көне халық күйлерінің болуымен қатар Бейсенбі, Мүкей, Дәулеткерей шығармаларының да шебер орындаушысы болғаны белгілі және оның орындау нұсқасының көбі қытай халық радиостанцияларында сақталған.

3.Күйші туындыларының тақырыбы да XX ғасырдың дәлелі ретінде айқындалып тұр. Күйлерінің көбі өз заманымен, қоршаған ортасымен, сол кездегі саяси және тарихи жағдайларда туындағаны белгілі болды. Әрі, айналадағы сұлу табиғат, құс пен жан-жануарларды күйге қосу өткен дәуірдің сарыны ретінде ұмыт қалмаған.

4.Күйлердің мажорлы диатоникалық ладтары және гексахорд, пентаход пен пентатоника, миксолидиялық дыбыс қатарынан құралғаны анықталды.

Алдағы уақытта, бұл тақырып кең ауқымда зерттеліп, осы зерттеуге ілікпей қалған туындылары бұдан да тереңірек қарастырылып, толыққанды жазылады деген ойдамыз.

Әдебиеттер тізімі

1. Аманова С. Древние кюи «Акку» (структура, семантика) // Инструментальная музыка казахского народа. – Алма-Ата, 1985. – С.15-24.

2. Утегалиева С. Система образов в домбровой традиции казахов // Инновационные явления в современной культуре Казахстана (материалы Международной научно-практической конференции, 20.11.2007.) – Алматы: Жибек жолы, 2008. – С.159-182.

3. Түсіпұлы Ж. Ақарал ариясы. – Үрімжі: «Шыңжаң халық баспасы», 2002. – 348 б.

4. Темиргалиева С, Утегалиева С. «Туркменские» кюи в домбровой традиции Западного Казахстана. – Алматы, 2015. – 156 с.

5. Утегалиева С. О музыкальной стилистике домбровых кюев-шертпе: опыт реконструкции // Вопросы музыкальной культуры и образования. (Сб.статей, посвященный 20-летию Независимости Казахстана). Вып.2. – Алматы, 2011. – С.61-72.

АБАЙ МҰРАСЫ – ҚАЛАМҒЕРЛІК ОРДАСЫ

Андиров Қанат Болатұлы

педагогика ғылымдарының магистрі,

Х.Досмұхамедов атындағы Атырау университетінің аға оқытушысы

Аннотация. В статье излагается жизнь и творческое направление великого казахского поэта, философа, музыканта, народного просветителя, общественного деятеля, основоположника казахской письменной литературы Абая (Ибрагим) Кунанбаева, отводивший первостепенное значение в общечеловеческой системе нравственному примеру и языкам, отмечавший что, через родной язык открывается окно в огромный мир, человечность и широта взглядов обязывают изучать языки других народов, ибо только таким образом можно человеку-мыслителю почувствовать связь с гениями мирового духа.

Ключевые слова: Искусство, лирическая песня, жанр, поэма, казахская литература, культура, казахское общество, писатель, философская концепция, религия, закон, общество, роман, музыка.

Summary. The article sets out the life and creative direction of the great Kazakh poet, philosopher, musician, folk educator, public figure, founder of Kazakh written literature of Abay (Ibrahim) Kunanbaev, who assigned primary importance in the universal system to the moral example and languages, noting that, through the native language, the window is opened to the huge world, humanity and the breadth of views are entitled To study the languages of other peoples, for only in this way it is possible to feel a person who is a connection with the geniuses of the world spirit.

Key words: Art, lyrical song, genre, poem, Kazakh literature, culture, Kazakh society, writers, philosophical concept, religion, law, society, novel, music.

Абай (Ибраһим) Құнанбайұлы (10 тамыз 1845 жыл – 6 шілде 1904 жыл) – ұстаз, ақын, ағартушы, қазақ әдеби тілінің негізін қалаушы, философ, сазгер, аудармашы, саяси қайраткер, либералды көзқарасын ислам дініне таяна отырып, орыс және еуропа мәдениетімен жақындасу арқылы қазақ мәдениетін жаңартуды көздеген реформатор. Абай ақындық шығармаларында қазақ халқының әлеуметтік, қоғамдық, моральдық мәселелерін арқау еткен.

Абай Шығыс пен Батыс мәдениетін жетік білген. Бірқатар әлем ойшылдарының еңбектерімен жақсы таныс болған. Философиялық трактаттар стилінде жазылған «Қара сөздері» – тақырып ауқымдылығымен, дүниетанымдық тереңдігімен, саяси-әлеуметтік салмақтылығымен құнды.

Абай Құнанбайұлы Орта жүздегі Арғын тайпасының Тобықты руынан шыққан. Әкесі Құнанбай Өскенбайұлы өз заманындағы атақ даңқы алысқа кеткен адамдардың бірі болған. Патша өкіметі ХІХ ғасырдың ортасындағы бір сайлауда оны Қарқаралы ауданының аға сұлтандығына бекіткен. Абайдың анасы Ұлжан да Арғын тайпасынан, Қаракесек руының қызы. Абай бала кезден Өскенбайдың әулетінің Үлкен әжесі атанып кеткен Зере әжесінің қолында өсті. Өскенбайдың бәйбішесі Тоқбала анамыз (Зере) Найманның Матай болысының байы Бектемірдің қызы. Зере әжеміз Ибраһимді «Абай» деп еркелетіп атаған. Содан бері бұл есіммен Абай тарихқа енді.

Осындай текті ортадан шыққан Құнанбай мен Ұлжаннан туған төрт ұлдың бірі Абай, жастайынан-ақ ерекше қабілетімен, ақылдылығымен көзге түседі. Балаға сыншы әкесі осы баласынан қатты үміт етеді. Әкесі оның зеректілігін байқап, 10 жасқа толғаннан кейін, Семейдегі Ахмет Риза медресесіне береді. Медреседе төрт жыл оқыған соң, әкесі оқудан шығарып алып, қасында ұстап, ел басқару ісіне баули бастайды. Әкесінің төңірегінде ел жақсыларымен араласып, өз халқының рухани мәдениет жүйелерімен жете танысып, атқамінер би-болыстардың қулық-сұмдықтарын, қазақ даласына ыдырай бастаған феодалдық қатынастардың қайшылықтары, әлеуметтік теңсіздіктің зардаптарын, аштық пен қорлықты, салт-сана, әдет-ғұрып заңдарының залалдарын айқын түсінді. Өзі билер үлгісінде шешен сөйлеуге бейімделеді. Ұтымды сөзімен, әділ билігімен елге танылып, аты шығады. Патша үкіметінің отаршылдық саясаты, орыс әкімдерінің, жергілікті би-болыстардың арамза әрекеттерінен көкірегінде жиркеніш сезімі оянған Абай соларға қарсы «елге пайдалы, адамгершілігі бар, әділ басшы болсам ғана жақсы адам боламын» деген тұжырымға бекіді. Осы мақсатпен болыс сайлауына түсіп, жеңіп шығады да, 1876-1878 жылы Қоңыр-Көкше еліне болыс болады. Кейін біраз тәжірибе жинақтап, қараңғы халықтарға сәуле түсіруге күш салып бағады. Бірақ онысынан көңіл тоятындай нәтиже шығара алмайды. Сондықтан халқына пайдалы деп тапқан істерін көркем сөзбен, әсіресе, өлеңмен насихаттамақ болады. Абай бір жағынан шығыс классиктері Низами, Сағди, Қожа Хафиз, Науаи, Физули және тағы басқаларды оқыса, екінші жағынан Александр Пушкин, Александр Герцен, Михаил Салтыков-Щедрин, Николай Некрасов, Михаил Лермонтов, Лев Толстой, Иван Крылов, Фёдор Достоевский, Иван Тургенев мұраларын оқып, терең таныс болған. Батыс әдебиетінен Гёте, Джордж Байрон сияқты ақындарды оқып, Дрепер, Спиноза, Льюис, Дарвин сынды ғалымдардың еңбектерін зерттейді.

Ақын саяси қызметі үшін 1870 жылдары Санкт-Петербургтен Семейге айдалып келген Михаэлиспен, 1880 жылдарда орыс

демократтары Н.И. Долгополов, А.А. Леонтьевпен танысады. Бұл озық ойлы азаматтардың Абайдың саяси-әлеуметтік көзқарасына игі ықпалы тигізгені сөзсіз. Пушкин, Белинский, Герцен, Чернышевский, Салтыков-Щедрин, Некрасовтардың өз мұраларын оқып, кең, терең тарбие алды. Абайдың классик ақын болған маңызын, әлеуметтік көзқарасын тек Михаэлис әсерінен деп қойсақ, әрі Абайға, әрі орыс халқының ұлы мұрасына және ұлы даналарына қиянат сөз айтқан болар едік деген тұжырымын келтірсек те жеткілікті. Абай осылайша, Европаның Гете, Джордж Байрон сияқты ақындарын, Спенсер, Бенедикт Спиноза, Льюис, Дарвин, Дрепер сынды ғұламаларының туындыларын оқыды. Сөйтіп Әуезовтың сөзімен айтқанда «1884 жылдары, жасы қырыққа таман ілінгенде, көп мағлұматы бар кісі болды». Осылайша 1886 жылы досы Михаэлистің ұсынысымен, Абай Семей облысы Статистика комитетінің толық мүшесі болып сайланды. Қазақ халқының дәстүрлі ел билеу жосындарын, әдет-ғұрып заңдарын жетік білетін Абай ел ішіндегі әр алуан әкімшілік-құқықтық реформаларға белсене араласады. Егде тартқан шағында әкімқара биліктен, атқамінерліктен іргесін аулақ салып, шығармашылықпен ғана шұғылданады. 1885 жылы мамыр айында Шар өзенінің бойындағы Қарамола деген жерде Семейдің генерал-губернаторы Цеклинцкийдің басқаруымен Семей губерниясына қарайтын 5 уездің 100-ден астам би-болыстары бас қосқан төтенше съезі өткізілді. Осы съезде төбе би болып сайланған Абайға «Семей қазақтары үшін қылмысты істерге қарсы заң ережесін» әзірлеу тапсырылды. Абай бастаған комиссия барлығы 93 баптан тұратын ережені 3 күн, 3 түнде әзір етті. Бұл қазақ қауымында ежелден қалыптасқан кертартпа әдет-ғұрып заңдарына да, патша өкіметінің халықты қанаушылыққа, зорлық-зомбылыққа негізделген заңына да ұқсамайтын, өзгеше құжат еді. Оның әсіресе ұрлық, қылмыс пен әйел мәселелеріне арналған баптары ерекше құнды. Бірақ Абайдың атақ-даңқын осынша көкке көтерген Қарамола съезінен кейін оның дұшпандары тіпті еліріп кетті. 1890 жылы Байғұлақ, Күнту деген жуандардан бастаған 16 атқамінер Жиренше қыстауының шетіндегі Ши деген жерде Абайға қарсы дұшпандық әрекеттер жасалды.

1891 жылдан бастап Абай басына ауыртпалық түсіп, бір-біріне ұласқан қайғы бұлты ашылмай қояды. Осы жылы ақынның сүйікті інісі Оспан жарық дүниеден өтеді. Одан кейін орысша әскери білімі бар, үлкен үміт күткен баласы Әбдірахманнан айырылады. Бұлардың қазасының ақын жанына қандай батқаны оның осы тақырыпқа арнаған топтама өлеңдерінен айқын көрінеді. Сөйтіп, жүргенде соңғы тіренішіндей болған дарынды ақын баласы Мағауия да қайтыс болды. Осындай қабаттасқан қайғы-қасіреттен күрт сынған Абай Мағауияның қазасынан кейін қырық күннен соң, өзі де дүние салады. Ақынның сүйегі Шыңғыстаудың ығындағы Жидебай

мекенінде, інісі Оспанның жанына жерленеді. Бұл күнде ол арада қазақтың ұлы екі перзенті – Абай мен Шәкәрімге деген ұрпақтың өшпес махаббатының, ізгі құрметінің белгісіндей болып, сәулет өнерінің соңғы үлгісімен салынған қос мұнаралы кешенді алып мазар тұр.

1891 жылы Оразбай бастаған дау 1897 жылға дейін созылады. Бұл шиеленістің аяғы 1898 жылғы Мұқыр сайлауындағы жанжалға, Абай өміріне қастандыққа әкеп соқтырады. Ақын бұл жанжалдың барша жиренішті сырын, өзінің-ақ екендігін Сенатқа хатында барынша айғақты деректермен дәлелдеп береді. Абай өлең жазуды 10 жасында («Кім екен деп келіп ем түйе қуған...») бастаса, өз өлеңдеріне шығаруды шамамен 1880-1897 жылы аралығында көбірек қолға алған. Өлеңдерін әркімдердің атымен таратып, Көкбай атынан бастырған ақын жазған өлеңдерін «жинауды» шәкірттеріне 1896 жылы ескерткен. Ал қара сөзбен жазылған ғақлия-өсиеттерін 1890-1898 жылдар аралығында қолға алған.

Одан басқа ертеректе жазылған өлеңдері – «Йузи-рәушән», екіншісі – «Физули, Шәмси, Сәйхали». «Сап, сап, көңілім», «Шәріпке», «Абралыға», «Жақсылыққа», «Кең жайлау» өлеңдері 1870-1880 жылдар аралығында жазылған. Ақындық қуатын танытқан үлкен шығармасы – «Қансонарда» 1882 ж. жазылған. Алайда жасы қырыққа келгеннен кейін ғана көркем әдебиетке шындап ықылас қойып, көзқарасы қалыптасып, сөз өнерінің халық санасына тигізер ықпалын түсінеді. Шығармалары үш жүйемен өрбиді: бірі – өз жанынан шығарған төл өлеңдері; екіншісі – ғақлия немесе Абайдың қара сөздері деп аталатын прозасы; үшіншісі – өзге тілдерден, әсіресе орысшадан аударған өлеңдері.

Абай өлеңдері түгел дерлік лирикадан құралады, поэма жанрына көп бой бұрмағаны байқалады. Қысқа өлеңдерінде табиғат бейнесін, адамдар портретін жасауға, ішкі-сыртқы қылық-қасиеттерін, мінез-бітімдерін айқын суреттермен көрсетуге өте шебер. Ислам діні тараған Шығыс елдерінің әдебиетімен жақсы танысу арқылы өзінің шеберлік – шалымын одан әрі шыңдайды. Шығыстың екі хикаясын «Масғұт» және «Ескендір» деген атпен өлеңге айналдырады. Ислам дініне өзінше сенген діни таным жайындағы философиялық көзқарастарын да өлеңмен жеткізеді. Абайдың дүниетанудағы көзқарасы XIX ғасырдың екінші жартысында Қазақ халқының экономикасы мен ой-пікірінің алға ұмтылу бағытында даму ықпалымен қалыптасты. Дүниетану жолында сары-орыстың төңкерісшіл демократтарының шығармаларын оқып, өз дәуірінің алдыңғы қатарлы ой-пікірін қорытып, басқаларға қазақ өміріндегі аса маңызды мәселелерді түсіндіруге қолданады. Дүниетану өңірінде екі қасиеттің – сезім мен қисынның, түйсік пен ақылдың қатынасын таразылайды. Сондықтан да: «Ақыл сенбей сенбеңіз, Бір іске кез келсеңіз» деп жазады.

Кез келген халықтың тарих сахнасына шығуы – жүйеге бейімделген біртектес өмір салттың ғана нәтижесі емес, сонымен бірге қасиеттік деп саналатын арман-аңсардың да біртұтастығына айғақ. Абай Құнанбайұлының көркемдік, әлеуметтік, гуманистік және дінге көзқарастары терең білінген еңбегі – қара сөздері. Абай Құнанбайұлының қара сөздері (Ғақлия) – ұлы ақынның сөз өнеріндегі көркемдік қуатын, философиядағы даналық дүниетанымын даралап көрсететін классикалық стильде жазылған прозалық шығармасы. Жалпы саны қырық бес бөлек шығармадан тұратын Абай Құнанбайұлының қара сөздері тақырыбы жағынан бір бағытта жазылмаған, әр алуан. Оның алты-жеті үлгісі қысқа болса, қайсыбіреуі мазмұн, тақырып жағынан өзгешелеу, ауқымды болып келеді. Абай Құнанбайұлының өзінің қара сөздерінде шығарманың ажарына ғана назар аударып қоймай, оның тереңдігіне, логикалық мәніне зор салған. Сөйтіп көркемдік шеберлік пен ғылыми зерделік арқылы көркемдік сана мен философиялық сананы ұштастырады. Абай Құнанбайұлының қара сөздеріндегі гуманистік, ағартушылық, әлеуметтік ойлары дін туралы пікірлерімен бірігіп, тұтас бір қазақ халқының философиялық концепциясын құрайды. Абай Құнанбайұлының қара сөздері сондай-ақ жалпы адамзат баласына ортақ асыл сөзге айналды.

Оның қара сөздерінің бірнешеуі ең алғаш 1918 жылы Семейде шыққан «Абай» журналында жарық көрді. Кейіннен, Абайдың қара сөздері орыс, қытай, француз, т.б. көптеген әлем тілдеріне аударылды.

Қоғам өмірімен етене қабысқан тіл, әсіресе, оның лексикасы сол қоғамның әр кезеңдегі тыныс-тіршілігіне орай өзгеріп отырады, яғни бірқатар сөздердің мағыналары ауысады, бірсыпырасы терминдік дәрежеге көтеріледі, енді бір алуанының қолданылу жиілігі артады. Бұл процеске қалам қайраткерлері белсене қатысады. Осы ретте Абайдың еңбегі көзге түседі. Бұрыннан қазақтың жалпы халықтық тілінде қалыптасқан шығыс сөздерін Абай жатсынбай, еркін қолданады. Олар дінге, оқу-ағартуға, өнер-білімге, әкімшілікке, сауда-саттыққа т.б. қатысты болып келеді. Араб-парсы сөздерінің басым көпшілігін, жалпы халықтық тілдегі сияқты, Абайда да дерексіз ұғым атаулары құрайды (ар, абырой, мейір, нала, парыз, қаһар, қиял, құдірет, дәурен т. б.). Абай тілі лирикасының бір ерекшелігі – мұнда қазақ тіліне енбеген араб-парсы сөздерінің де қолданылғандығы. Олар негізінен, Абайдың қарасөздерінде, онда да барлығында емес, тақырыбына қарай белгілі біреулерінде ғана шоғырланған. Ол шығармалар атақты Отыз сегізінші сөзі мен қазақ оқырмандарына иман деген – Алла табарақа уатағаланың... жарлығына... мойынсұнып,» екенін баяндаған 13-сөзі. Бұларда философияға қатысты ой-пікірін айтуда автор осы салалардағы ұғымдардың араб тілінде қалыптасқан атауларын қазақшаламай, сол күйінде

пайдаланды. Абай лирикасының келесі қабаты – орыс сөздері. Олар сан жағынан араб-парсы қабатынан әлдеқайда кем болғанымен, әрі қарайғы орын тебу бағыты жағынан басым түседі. Бұл бағытқа себепкер, ең алдымен, қазақ қоғамының сол кезеңдегі және әрі қарай әлеуметтік, саяси, экономика күй-қалпы болса, екіншіден, қазақтың ұлттық жазба тілінің демократтық сипатта дамуы еді. Абай мен Ыбырай орыс тілі элементтерін тек жалпыхалықтық сөйлеу тәжірибесінен емес, тікелей орыс әдеби тілінен алды. Абайдың жалпы халықтық қолданыс тауып пайдаланған сөздерінің көпшілігі әкімшілік, заң, шаруашылық салаларына қатысты. Олар: болыс, кандидат, ояз, старшын, майыр, партия, сот, шар, закун, бодан, расход, барқыт, самаурын, пәтер, сома, бақалшік, мәліш (сауда), аршепке, барабан, зауыт.

Абайда өзіне дейінгі және өз тұсындағы қазақ әдеби үлгілерінде көздеспейтін бір топ орыс сөздері бар. Олар адвокат, доктор, губернатор, начальник, визит, монастырь, ладан, картель, такт, номер, химия, трагедия, единица, ноль, образование, назначение, посредник, жеребе, дезнаие, прямота, икра, фабрик, электр, румке, стакан, счет деген зат есімдер мен военный, здравомыслящий, уголовный, самородный (сары алтын), виноват деген сын есімдер және гуляйттау, пошел, занимайся деген етістіктер. Аудармашыға екі қасиет қажет. Бірі талғампаздық, екіншісі ой тереңдігі. Талғампаздық деп отырғанымыз Абайдың хакімдігінің бір қыры. Абай бас салып кім-көрінгенді аудармаған, ол аудармақшы болған автормен өзі бәсекеге түскен. Абайдың аудармалары, шын мәнінде, ой жарыстыру. Сондықтан Абай жасаған аудармаларын оның ой кеңістігінің өрісі деп қабылдаған жөн. Абай тілін еркін меңгерген орыс халқынан таңдап, талғап, әсіресе екі ақынды аударған олар Александр Пушкин және Михаил Лермонтов. Абайдың талғампаздығына таң-тамаша қаласың. Орыс елімен, оның мәдениетімен мәңгілік қалатын, ешқандай өзге құндылық өлшемдеріне түспейтін екі ғалымды Абай бұлжытпай таныған және қазақ халқына таныстыру мақсатында, олардың шығармаларын қазақ тіліне аударған. Абай орыс ақыны Александр Пушкиннің өлеңмен жазылған «Евгений Онегин» деген романын толық аудармаған одан үзінділер тәржімалаған Абай: «*Онегиннің сипаты*», «*Татьянаның Онегінге жазған хаты*», «*Онегиннің Татьянаға жауабы*», «*Онегин сөзі*», «*Онегиннің Татьянаға жазған хаты*», «*Татьянаның сөзі*», «*Ленскийдің сөзінен*» және «*Онегиннің өлердегі сөзі*» – деп жеке-жеке сегіз шығарма етіп аударған Неге Абай романды қазақ тіліне толық аудармаған, әрине оның себебін дөп басып айту қиын бірақ мен ойлаймын егер «*Евгений Онегинді*» толық аударса, оны қазақ оқырмандары қабылдас еді, сірә, Абай соны түсінген, Қазақ оқырмандары махаббат, ғашықтық тақырыбына «*Ләйлі Мәжнүннен*» бастап өңкей классикалық ғажап туындылармен сусындап келе жатқан қауым, сондықтан

болар Онегиннің Татьянаға шалажансар сезімін қалайша қабылдамақ. Әрине, қабылдай алмайды. Шығыстық дәстүрде ғашықтар құрбандыққа дейін барулары керек, айталық Қозы Көрпеш – Баян сұлу сияқты. Осыны түсінген Абай «*Евгений Онегиннен*» үзінділерді таңдап алып, аударып, олардың өзін қазақы ұғымдармен сөйлетіп қойған ол «*Татьяна сөзін*» «*Тәңірі қосқан жар едің сен*», деп бастайды. Ұлы ақын, ағартушы Абай музыкалық саласында да айта қалғандай мұра қалдырды. Өзінің асыл өлеңдерін, қара сөздерін қағазға түсіріп, кейінгі ұрпаққа жазып қалдырса, музыкалық жөнінде оның мұндай мүмкіндігі болмады. Өйткені, Абай өмір сүрген кезеңде қазақта музыканың жазба мәдениеті жоқ еді, халықтық музыка ауыз дәстүрлік қалыпта еді. Сондықтан Абай әндері де қазақтың басқа халықтық ән-күйлері сияқты, ауыздан-ауызға, заманнан заманға ауыса отырып жетті. Музыка саласында жазба мәдениеттің болмауына қарамастан, Абай әндерінің бізге толық жеткен себебі – олардың халықтың жүрегінде сақталуға сапасы сай келетін шығармалар болғандығында, халық санасынан өшпес орын алғандығында. Абай әндерінің өзгешелігі – мелодиялық, ырғақтық жақтарындағы жаңалықтарында, идеялық мазмұнының ашықтығында. Бұл өзгешелік алғашқы көзде тындағандардың бәріне бірдей түсінікті бола қоймады, болмақшы да емес еді. Мәдениеттің дамуына кедергі болатын феодалдық жағдайда кейбіреулер үшін ол әндердің жаңа тілдері қазақтың халықтық ән дәстүрінен шығып кеткендік болып көрінуі де мүмкін еді. Бірақ жаңа, прогресшіл мәдениет күрескері болған Абай өз бетінен қайтқан жоқ. Сөйтіп, Абай әндері алғашқыда оның өз айналасына – ауыл-аймағына, кейін жалпы қазақ арасына тарай бастады. Абай әндері халықтық негізден нәр алғандықтан, халық әндерімен тамырласып жатқандықтан, нотаның жоқ кезінде-ақ, ауыздан ауызға көше отырып, қалың бұқараның игілігіне айналды. Бұған бұрын-соңды халықтың музыкалық салтында болмаған жаңа өткір тілмен өлең текстіне құрылуы да себеп болды.

Абайтану қазақ әдебиеттану ғылымының саласы. Абайтану Абайдың өмірі мен шығармашылық өнері, философиясы, қоғамдық, эстетикалық көзқарастары, қазақ халық поэзиясындағы өлең жүйесін, ақындық тілді дамытудағы үлесі, музыкалық мұрасы жайлы сан-салалы зерттеу еңбектерін қамтиды. Абайдың өмірі мен шығармашылық мұрасын зерттеу шын мәнінде Әлихан Бөкейханов, Ахмет Байтұрсынұлы, Міржақып Дулатұлы мақалаларынан басталды деуге болады.

Ахмет Байтұрсынұлы 1913 ж. «Қазақ» газетінде басылған «Абай – қазақтың бас ақыны» атты мақаласында «Одан асқан бұрын-соңғы заманда қазақ баласында біз білетін ақын болған жоқ» – деп Абайды аса жоғары бағалады. Абай шығармаларын жинап, қағазға түсіріп, реттеп, баспаға дайындау ісі ақын қайтыс болған соң ұзамай-ақ қолға алынғанын дәлелдейтін

нақтылы деректер жетерлік. Жарық көруінен бірнеше жыл бұрын құрастырылып, 1909 жылы Санкт-Петербургте басылған Абай өлеңдерінің жинағында ақынның жүз қырықтай өлеңі (аударма өлеңдерін қосып санағанда) мен «Ескендір», «Масғұт» поэмалары басылғаны, яғни осы күнгі белгілі поэзиялық шығармаларының көрнектілері түгелге жуық қамтылды. Абайдың дінге көзқарасын бағалап, тұжырымдауда екі түрлі қате пікір орын алып келді. Кейбір зерттеушілер Абай *«ислам дінінің қазақ ішінен шыққан өкілі»* деп келсе, екінші бір зерттеушілер Абайдың дін туралы ойлары ақын шығармашылығының әлсіз, кертартпа жағы деп түсіндіреді. Алғашқы пікір Абайға тағылған жала болса, соңғысы – ақынның дін туралы түсініктеріне тарихи, диалектикалық тұрғыдан қарамай, тұрпайы социологияға бас июдің салдарынан туған болжам. Абайдың дін туралы толғамдарын дұрыс түсініп, бағалау оған тарихи тұрғыдан қарауды талап етеді. Абай заманында қазақ даласында қос дінділік орын алды, ресми өмірде ислам діні үстемдік еткенімен, күнделікті тіршілікте бақсылық түйсіктер мен түсініктер басым болды. Қос дінділік қазақ халқының сол кезеңдегі наным-сенімі мен дүниетанымынан айқын байқалады. Бақсылықтағы негізгі санат – «Тәңірі», исламдағы – «Аллаһ» қазаққа тән ұғымдар. Шаманизмде тәңірінің, аруақтардың адамдармен ұштастырушы «жын» болса, исламда Алланың адамдармен байланыстырушысы «періштелер» деп саналды. Қазақтың күнделікті өмірінде шаманизмнің өкілі, іс жүргізушісі – жын шақыратын бақсылар, ал ислам дінінде – өздерін пайғамбардың ұрпақтары санайтын қожалар болды. Абай *«Біраз сөз қазақтың түбі қайдан шыққаны туралы»* еңбегінде қазақ жерінде ислам дінінің қалай тарағандығын және оның шаманизммен байланысын арнайы талдайды.

Абайдың дін мәселелері – құдай мен адамның, өмір мен өлімнің, жан мен тәннің, иман мен ұяттың, дін мен ғылым, дін мен дін иелерінің өзара байланысы туралы түсініктері антиклерикалдық бағыттағы талдау. Құдай мен адамның қарым-қатынасын Жиырма жетінші, Жиырма сегізінші сөздерінде арнайы талдап, гректің ұлы ойшылы Сократпен пікір таластырады.

Ақынның жастық шағы патша үкіметінің Қазақстанның оңтүстігіне қарай әскери күшпен ентелеп ене бастаған кезімен тұспа-тұс келді. Ол патша үкіметінің округтық приказдардағы жағдайының барған сайын нығая түскенін, XIX ғасырдың 60-90-жылдарындағы әкімшілік реформаларының енгізілгенін өз көзімен көрді. Ол аз уақыт болыс болған кезінде қай істі болса да әділ және адал шешуге талпынды. Сол үшін қатардағы қарапайым халықтың терең сый-құрметіне бөленді. Бірақ қоғамның күрделі проблемаларын мұндай қарапайым тәсілмен шешуге болмайтынына бірте-бірте кәміл көз жеткізе бастайды. Сондықтан да ол қазақтардың білім мен

ғылым алуын белсене жақтаушыға айналады. Болашақ ақынның дүниеге көзқарасының қалыптасуына оның озық ойлы орыс зиялы қауымының өкілдерімен араласуы орасан зор ықпал етті. Бірақ ол ақын ретінде алғаш рет XIX ғасырдың 80-жылдарының орта кезінен бастап таныла бастады. Бұл кезде Абай өз атынан «Жаз» («Жаздыкүн шілде болғанда...») деген өлеңін жариялаған болатын. Абай – «Ескендір», «Масғұд», «Өзім әңгімесі» поэмалары мен этикалық-философиялық еңбегі «Қара сөздерді» жазды. Ақынның 1890-1898 жылдар аралығында жазылған «Қара сөздерінде» XIX ғасырдың екінші жартысындағы қазақ халқының болмысы зерделенді. Ақынды қатты алаңдатқан жағдайлар қазақтардың жаппай кедейленіп, қайыршылық халге түсе бастауы, патша үкіметі шенеуніктерінің шектен шыққан озбырлығы, жергілікті болыстардың паракорлығы мен қанағатсыз пайдакүнемдігі болды. Ол өзінің өлеңдерінде жақын туыстарына көмек қолын созбайтын сараң байларды өлтіре сынады. Абай қазақ қоғамын ерінбей еңбек етуге шақырды. Өзінің кейбір замандастарының бойындағы жаманшылық мінездерді – жалқаулықты, еңбексіздікті, көрсеқызарлықты, алтыбақан алауыздықты, надандықты жеріне жеткізе әшкереледі. Кедейшіліктен құтылудың бір тәсілі егіншілікпен айналысу, қолөнер кәсібін және сауда-саттық жасауды үйрену екенін айтты. Ол былай деп жазды:

Егіннің ебін,

Сауданың тегін

Үйреніп, ойлап, мал ізде

Оның басқаша ойлауы мүмкін де емес еді. Қазақ даласында жиі болып тұратын жұт қарапайым халықты ауыр қайғы-қасіретке душар ететін. Ондай кезде жылдар бойы жинаған малдан бір-ақ күнде айырылып, жұтап қалуға болатын еді. Абай 1880 жылғы алапат ауыр жұтты өз көзімен көрді. Сол жылы оның сан мыңдаған жерлестері қайыршылық халге душар болған еді. Семей облысында кедей жатақтардың саны бұрын-соңды болып көрмеген жоғары көрсеткішке жетті. Олар казак станицалары мен орыс шаруаларының деревняларына жаппай ағылып, болар-болмас тиын-тебенге жалданды, үй қызметшілері, қолбала, бақташылар болды. Қайыр сұрап, ел кезіп кеткендер де көп еді.

Абай қазақтарды мал өсірумен қоса сауда жасауды, белгілі бір кәсіп түрімен шұғылдануды үйрену қажеттігіне баса назар аударды. Орта Азия тұрғындарының кәсіп түрлеріне үлкен ілтипатпен қызыға қарады. Ол былай деп жазды: «Енді қарап тұрсам, сарттың екпеген егіні жоқ, саудагердің жүрмеген жері жоқ, қылмаған шеберлігі жоқ. Өзіменен өзі әуре болып, біріменен бірі ешбір шаһари жауласпайды. Орысқа қарамай тұрғанда қазақтың өлісінің ахыреттігін (кебінін), тірісінің киімін сол жеткізіп тұрды». Абай халыққа жаны ашымайтындарды жек көрді, байлардың қарапайым

халыққа менсінбей қарауы оның ашу-ызасын келтірді. Қоғамды прогресшіл түрде дамыту жолдарын үнемі іздестіріп отырды. Абай ел басқаруға халық үшін қызмет ететін, адал адамдар сайлануы тиіс деп есептеді. Ол өз төңірегіндегі адамдардың, жақындары мен шәкірттерінің бойындағы өз халқына риясыз берілгендікті, оның мүдделерін қорғау қасиеттерін қолдап отырды.

Ұлы ақын жас ұрпақты имандылыққа, адамгершілікке, ғылым-білім үйренуге шақырды.

*Ғылым таппай мақтанба,
Орын таппай баптанба.
Құмарланып шаттанба
Ойнап босқа күлуге...
Бес нәрседен қашық бол,
Бес нәрсеге асық бол,
Адам болам десеңіз,
Тілеуің, өмірің алдыңда,
Оған қайғы жесеңіз,
Өсек, өтірік, мақтаншақ,
Еріншек, бекер мал шашпақ
Бес дұшпаның білсеңіз.
Талап, еңбек, терең ой,
Қанағат, рақым ойлап қой -
Бес асыл іс көнсеңіз..., -*

деп жастарды бес нәрседен – өсектен, өтіріктен, мақтаншақтықтан, еріншектіктен, бекер мал шашпақтықтан қашық болуға, бес асыл іске – талап етуге, еңбекті сүюге, терең ойлай білуге, қанағатшыл болуға, қайырымды рақымшылық жасауға шақырды. Абай жастардың бойындағы кеселді кемістіктерді, арсыздық пен ұятсыздықты, дөрекі надандықты тәрбие және білім беру арқылы жоюға үндеді. Ақын ол үшін қазақ балаларын оқытатын мектептерді көптеп салуды жақтады. Атап айтқанда «Балаларды ата-аналарынан алып, мектепке беру керек, олардың біразын мамандықтың бір түрін, біразын басқа мамандықтарды игеруге бағыттау керек. Мектептерді көбейту қажет, оларда тіпті қыздар да оқитын болсын». Ұлы ақын өз шығармаларында халықты ғылыммен белсене айналысуға үндеді. Әркімді өзінің өткен әр күніне міндетті түрде есеп беріп отыруға, келер ұрпақты парасаттылыққа шақырды. Абайдың пікірінше, адам болу үшін оның бойынан үш түрлі фактор табылуы тиіс. Біріншіден, баланың шыққан тегі жақсы болуы керек, екіншіден, оның әлеуметтік жағдайы немесе қоршаған ортасы жағымды болуы шарт, үшіншіден, балаға адамгершілік тұрғысында тәрбие берілуі қажет. Абай паракор билеушілерді, ашкөз судьяларды, надан молдаларды әшкерелеп отырды. Халықтың игілігіне жету жолындағы бұл қырсықты ғылым мен білім арқылы ғана жоюға болады деп есептеді. Ол

жастарға үздіксіз еңбек етіп, білім алуды міндет етіп қойды. Білім алуға жұмылған еңбек әрқашанда жемісті және ізгілікті болатынын қадап айтты. Қараңғылықтан шығар, елді өркениетке жеткізер жалғыз жол – оқу-білім екенін көзі қарақты жастарға түсіндірді. Абай орыс тілін тамаша меңгерді. Мұның өзі оның орыс ақыны Михаил Лермонтов бірқатар өлеңін қазақ тіліне аударуына мүмкіндік берді. Атап айтқанда, Абай М.Ю.Лермонтовтың «Шайтан» («Демон»), «Дұға» («Молитва»), «Қанжар», «Жолға шықтым бір жым-жырт түнде жалғыз», «Жалау» («Жалғыз жалау жалтылдап»), «Теректің сыйы» («Асау Терек долданып, буырқанып») сияқты өлеңдерін аударды. Абай А.С.Пушкиннің «Евгений Онегин» дастанының үзінділерін қазақы ұғымда жатық етіп еркін аударды. Абайдың Татьяна хатының сөзіне шығарған «Татьянаның қырдағы әні» қалың елдің сүйікті әніне айналды. Абай И.А.Крыловтың мысалдарын қазақ тіліне аударумен де айналысты. Қазақтар ұлт-азаттық қозғалысының көрнекті жетекшісі Ә.Бөкейханов өзінің қырғыз даласындағы әртүрлі уездерде болған кезінде ондағы ақындардың Пушкин мен Лермонтовтың Абай аударған өлеңдерін жақсы білетініне, оларды домбырада әнге қосып айтатынына көз жеткізіп қайтқанын жазады. Орыс тілінен Абай аударған шығармалар қазақ әдебиетін байыта түсті. Абай орыстың ұлы ақындарының 50-ден астам өлеңін қазақ тіліне аударды. Абайдың өз өлеңдері мен қара сөзбен жазылған ғибраттарында қазақ қоғамы өмірінің барлық жақтарын ашып көрсетті.

Ақын өзінің талантты қылып өсірген шәкірттері: Шәкәрім, Көкбай, Ақылбай, Кәкітай және Мағауия болды. Абай көзі тірісінде өзінің өлеңдерін жинаған емес. Олардың әрқайсысын бір жапырақ қағазға жазып, жастарға таратып бере берген, ал олар сол өлеңдерді жаттап алып отырған. Сөйтіп Абай өлеңдері қазақ даласында ауыздан ауызға таралып кете барды. Оның өлеңдерін көбісі көшіріп алды. Ондай қолжазба көшірмеге ие болу әрбір сауатты қазақ үшін зор ғанибет болатын. Кейінірек Абайдың туындыларын оның ұлы Тұрағұл жинастыра бастады. Абай өлеңдерінің ең алғашқы жинағы 1909 жылы ақын Кәкітайдың арқасында Қазан қаласында басылып шықты. Абай Құнанбаевтың өлеңдерін жинауға және бастырып шығаруға көп күш-жігер жұмсап, игі ықпал еткен адал ақын Көкбай Жанатайұлы (1864-1927) болды. Ол өлеңдер белгілі қоғам қайраткері Әлихан Бөкейханның редакциясымен басылып шықты. Абай отандық тарихымыз бен әдебиетімізде аса көрнекті орын алады. Абай қазақтың ұлттық жазба әдебиетінің негізін қалады. Абай есімі дүниежүзі халықтары әдебиетінде Шекспир, Пушкин, Гётелермен қатар тұрады. Ақынның мол әдеби мұрасы тек бір халықтың ғана емес, бүкіл адамзаттың рухани қазынасы саналады. Қазақстанда ұлы Абайдың есімі көптеген елді мекендер мен көшелерге, Алматы Ұлттық университетіне, Алматы қаласындағы

Мемлекеттік академиялық опера және балет театрына берілген. Ұлы ақынның құрметіне Қазақстан мен Ресейде ескерткіштер орнатылған. Қазақстанның жоғары оқу орындарында Абай шығармашылығына арналған халықаралық және республикалық ғылыми конференциялар жыл сайын өткізіліп тұрады.

Әдебиеттер тізімі

1. Биекенов К., Садырова М. Әлеуметтанудың түсіндірме сөздігі. – Алматы, 2007.
2. Абай және Әуезов = Абай и Ауэзов Абайтану оқулары = Абаевские чтения. – Алматы: Б.и., 1998. – 227 б.
3. Абай жайлы сөз = Слово об Абае / Шығыс Қазақстан мәдениет басқармасы. – Өскемен, 1995.
4. Абайдың мемлекеттік қорық-мұражайы / Қазақстан Республикасы мәдениет, ақпарат және спорт министрлігі. – Астана: Елорда, 2005. – 20 б.
5. Абай. Энциклопедия. – Алматы: «Қазақ энциклопедиясының» Бас редакциясы, «Атамұра» баспасы, – 2005.
6. Абайды оқы, таңырқа... – Алматы: Ана тілі, 1993. – 160 б.
7. Есім Ғ. Абай және Пушкин // Солтүстік Қазақстан. – 2006.
8. Мұхтар Әуезов энциклопедиясы. – Алматы, «Атамұра» баспасы, – 2011.
9. Қазіргі Абайтанудың өзекті мәселелері. – Алматы: Ғылым, 2002. – 274 б.
10. Қазақстан тарихы (XVIII ғасыр – 1914 жыл). Жалпы білім беретін мектептің 8-сыныбына арналған оқулық. Қабылдинов З.Е., Қайыпбаева А.Т. Алматы: Атамұра, – 2008.
11. Ахметов З. Абайдың ақындық әлемі. – Алматы: Ана тілі, 1995. – 272 б.
12. Әуезов М.О. Абайтану дәрістерінің дерек көздері. – Алматы: Санат, 1997. – 448 б.
13. Ысмағұлов Ж. Абай: ақындық тағылымы. – Алматы: Ғылым, 1994. – 280 б.
14. Мырзахмет М.М. Абайтану тарихы. – Алматы: Ана тілі, 1994. – 192 б.
15. Омаров Д. Абайтану курсы. – А.: Рауан, 1998. – 192 б.

КӨПҚЫРЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ИЕСІ ҚҰТБАЙ ДҮРБАЙҰЛЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ТЕРМЕЛЕРІ

Сынабай Қылышбек Жақыпұлы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру
бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (дәстүрлі ән)» бойынша

2 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі: Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Бұл мақала көпқырлы өнер иесі Құтбай Дүрбайұлының өмірі мен шығармашылық мұрасын жан-жақты талдауға арналған. Онда тұлғаның әншілік, күйшілік, термешілік, айтыскерлік және композиторлық қырлары ғылыми деректер мен мұрағат материалдары негізінде қарастырылады. Музыкатанушы Талиға Бекхожинаның музыкалық-этнографиялық «Қазына» және «Қазақтың 200 әні» жинақтарындағы (термелер, мысалдар және әндер), Құтбайдың өз орындауындағы аудиожазбалар мен замандастарының естеліктері оның орындаушылық мәнерін және дәстүр жалғастырушы ретіндегі рөлін айқындайды. Сонымен қатар, жыраулар Кенжеқожа Құлмырзаев пен Әкімгерей Қостанов термелерін орындаудағы шеберлігі және «Құтбайдың Нартайға айтқаны», «Құтбайдың өзімен таныстыруы», «Партия туралы жыр» сияқты төл шығармалары талданады. Зерттеу Құтбай Дүрбайұлының терме жанрындағы орнын және қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетіне қосқан үлесін анықтауды мақсат етеді.

Түйін сөздер: Құтбай Дүрбайұлы, терме, орындаушылық, дәстүрлі өнер, музыкалық мұра.

Аннотация. Данная статья посвящена всестороннему анализу жизни и творческого наследия многогранного мастера искусства Құтбай Дүрбайұлы. В ней рассматриваются его певческое, инструментальное, эпическое и композиторское мастерство на основе научных данных и архивных материалов. Музыкально-этнографические сборники музыковеда Талиги Бекхожиной «Қазына» и «Қазақтың 200 ән» включают (песни, терме и мысал), которые наряду с аудиозаписями исполнения самого Құтбая и воспоминаниями его современников, раскрывают особенности его исполнительской манеры и роль как продолжателя традиции. Кроме того, анализируется его мастерство в исполнении терме (авторы: жырау Кенжеқожа Құлмырзаев и акын Әкімгерей Қостанов), а также рассматриваются такие оригинальные сочинения, как «Құтбайдың Нартайға айтқаны», «Құтбайдың өзімен таныстыруы», «Партия туралы жыр». Исследование направлено на определение места Құтбай Дүрбайұлы в

исполнении жанра терме и его вклада в традиционную музыкальную культуру казахов.

Ключевые слова: Кутбай Дурбайулы, терме, исполнительство, традиционное искусство, музыкальное наследие.

Abstract. This article is devoted to a comprehensive analysis of the life and creative heritage of the multifaceted artist Qutbai Dürbaiuly. It examines his talents in singing, kui performance, terme chanting, aitys improvisation, and composition on the basis of scholarly sources and archival materials. The musical-ethnographic collections of musicologist Taliga Bekhozhina, «Qazyna» and «Qazaqtyń 200 äñ», which include his termeleri, mysaldary and änderi, together with audio recordings of Qutbai's own performances and the recollections of his contemporaries, reveal the features of his performance style and his role as a bearer of tradition. In addition, the study analyzes his mastery in performing the termeleri of the jyrshy poets Kenzhekhosha Qulmurzayev and Äkingerei Kostanov, as well as his original works such as «Qutbaidyń Nartaıǵa aıtqany», «Qutbaidyń ózimen tanýstýrýy», and «Partıa turaly jyr». The research aims to determine Qutbai Dürbaiuly's place in the genre of terme and his contribution to the traditional musical culture of the Kazakh people.

Keywords: Kutbay Durbayuly, terme, performance, traditional art, musical heritage.

I. Жалпы, музыкалық мәдениеттің даму заңдылықтарына сәйкес, қазақтың дәстүрлі әншілері мен жыршыларының өмірі сол кезеңнің әлеуметтік-тарихи жағдайлары мен саяси өзгерістеріне байланысты мәжбүрлі түрде қалыптасып отырды. Кеңестік дәуірдегі түрлі идеологиялық саясаттар мен қуғын-сүргін жылдарында бірқатары туған жерінен кетуге мәжбүр болса, енді біреулерін түрмеге отырғызып, «халық жауы» атанды. Солардың бірі – дәстүрлі музыкалық мәдениетінің таңдаулы өкілі **Құтбай Дүрбайұлы** болды.

Құтбай Дүрбайұлы 1906 жылы Қызылорда облысы, Жаңақорған ауданы, Өзгент ауылында дүниеге келген. Руы – қожа. Ол Өзбекстанда тұратын қазақ диаспорасының музыкалық-поэтикалық мұрасын насихаттаушы және орындаушылық дәстүрді жалғастырушы ретінде танылды, – деп ресми деректерде келтірілген [1]. Құтбай Дүрбайұлы жастайынан қиыншылық көрген, ол бой тасалап, Ташкент маңындағы Шыршық ауылына қоныс аударды. Оның саналы ғұмырының басым бөлігі Мырзашөл аумағында өтсе де, ол халыққа жақын болды және өз өнерін ұрпаққа жеткізуге тырысты [2].

Құтбай Дүрбайұлы туған жерінен алыс болса да, өзінің өнерімен халыққа жақын болып, рухани азық сыйлаған бірегей тұлға. Ол шет жерде

жүрсе де, өзінің мәдени және музыкалық дәстүрін ұмытпай, қазақтардың рухани мұрасын дәріптеп, ұмыт болмауына үлкен ықпал етті.

Құтбай Дүрбайұлының музыкалық мұрасын зерделей отырып, оның қазақ дәстүрлі мәдениетінің бірнеше саласын бойына тоғыстырған **көпқырлы өнер иесі** болғанын көруге болады. Ол әнші, терме орындаушы, күйші, сондай-ақ айтыскер ақын ретінде халқына кеңінен танылды. Құтбай Дүрбайұлының бүгінгі күнге жеткен музыкалық мұрасы әртүрлі дереккөздер арқылы сақталып отыр.

Құтбай Дүрбайұлының көпқырлы музыкалық мұрасы:

1. *Біріншіден*, оның өз орындауындағы аудио үнтаспалар мен «Tashkent International» радиоқоры – оның бірегей орындаушылық мәнерін дәл әрі толық жеткізетін, шығармашылық болмысын терең танытатын аса құнды мұрағат болып табылады.

2. *Екіншіден*, оның шығармалары мен орындаған туындылары *Талиға Бекхожинаның «Қазына»* жинағында 10 термесі («Кенжеқожаның термесі», «Кенжеқожаның ақындарға берген сыны», «Кенжеқожаның I-III термелері», «Нартай сазы», «Құтбайдың Нартайға айтқаны», «Құтбайдың өзімен таныстыруы», «Партия туралы жыр», «Әкімгерейдің термесі») және («Сұлу») ноталық үлгідегі әні. Бұл еңбекте автор Құтбай Дүрбайұлын «*Құттыбай – көрнекті әнші, ақын-композитор, жырау, күйші* және көптеген басқа: скрипка, дутар, гармоньда ойнаған, сонымен қатар музыкалық аспаптар жасаған шебер... *Көп жылдар Өзбекстанда тұрып, сол өлке қазақтарының музыкалық-поэтикалық фольклоры мен орындаушылық дәстүрін бойына сіңірген ірі өнерпаз. Репертуары бай, түрлі жанрды қамтиды*», – деп сипаттама береді [3, 210]. Осы ақпараттың өзінен-ақ Құтбай Дүрбайұлының көпқырлы өнер иесі екенін аңғарамыз.

Сонымен қатар, Т.Бекхожинаның «*Қазақтың 200 әні*» жинағында Құтбай ақынның 2 мысал өлеңі («Аю мен адамның достығы» және «Мерт болған жолбарыс») және 1 әні («Қалқа») ноталық үлгіде берілген [4].

3. *Үшіншіден*, бұған қоса, замандастарының түрлі естеліктері Құтбай Дүрбайұлының болмысын және орындаушылық ерекшелігін тереңірек тануға мүмкіндік береді

1. *Әнші Құтбай Дүрбайұлының* орындауында Әсеттің «Інжу маржан», Біржан салдың «Жонып алды», Ақан серінің «Сырымбет» және Манарбек Ержановтың «Паравоз» әндері жеткен [1]. Құтбай Дүрбайұлының осындай Арқаның кең тынысты, ауқымды әндерін орындағанына қарап, оның қаншалықты кәсіби орындаушы, дауысының кең екендігін аңғаруға болады. Оның әншілік өнеріне қатысты, Құтбайды білген, дидактасқан, әнін тыңдаған кісілердің бәрі де оның өнеріне дән риза екендігін айтады [5, 110]. Тағы бір естелікте: «*Құлағым Құтбайдың даусын шалып тұр*», – деп, жеті-сегіз

шақырым жердегі ағайындар да жиналып әнін тыңдаған екен. Құтбай өзі *«Кешкі самал үніме дем беріп тұр ма, әлде даусым расымен қуатты ма, қайдам, әйтеуір үнім алысқа жететін»*, – дейді [5, 114].

Құтбай Дүрбайұлының орындаушылық шеберлігі туралы тағы бір замандасы, ақын Манап Көкенов, 1970 жылы Алматыда өткен Жамбыл Жабаевтың 125 жылдығына арналған торқалы тойда кездескенін еске алады: *«Сол күнгі концертте Құтекең «Гауһартас», Балуан Шолықтың «Ғалиясын», Нартайдың «Шалқуын», Біржанның «Жонып алдысын» және өзі шығарған бірнеше әндерін зор шабытпен орындады»* [5, 113]. Осы естеліктер Құтбай Дүрбайұлының әншілік дәстүрде де өзіндік орны бар екенін көрсетеді.

Сонымен қатар, Құтбай Дүрбаев орындаушы ғана емес, композитор ретінде де танылған. Мысалы, *«Қалқа»* (сөзі: Сәкен Сейфуллин) және *«Сұлу»* (сөзі түрікмен ақыны Мақтұмқұли, қазақ тіліне аударған Ғали Орманов) әндері оның шығармашылық өрісін айқындайды. Бұл әндер қыздарға арналған, әуені жеңіл октава көлеміндегі әсем әндер, тыңдаған тыңдарманның көңілін көтеріп, сөзімен баурайды.

2. Құтбай Дүрбайұлының күй орындау шеберлігін де атап өту қажет. Өз орындауында *«Аққу»*, *«Теріскейдің терісқақпайы»* атты халық күйлері аудиотаспа арқылы сақталған. Деректерге қарағанда, ол *«Есжанның күйі»*, *«Шалқыма»* күйі және *«Кеңес»* халық күйлері, сондай-ақ, өзбек халық музыкасының *«Rohat»*, *«Munojot»* сияқты шығармаларды да орындаған [6]. Жыршы-зерттеуші Берік Жүсіпов *«Жиделі Байсын күйлері»* атты еңбегінде Құтбай Дүрбайұлын Төлеген Қаражанов, Зарлық Кенжеғұлов сияқты Сыр мектебінің атақты күйшілерімен қатар атап көрсетеді [7].

3. Құтбай Дүрбайұлының суырыпсалмалық өнері де назар аударарлық. Бала жастан ән айтып жүрген Құтбай, суырып салып өлең шығарып, той-думан, ас-жиындарда өнер көрсеткен. Айтыс кезінде қыз-келіншектермен сөз сайысына түскен сәттері көп. Мысалы, бізге жеткен айтыстың үзіндісінен өзінің нәзік жан екенін көрсеткен:

*Жылқышысы едім мен Асан байдың,
Аяғымды рұқсатсыз баса алмаймын.
Малы көп бір жаманға қор боларсың,
Жолыңды, жаным сенің тоса алмаймын...*

Айтысқа қатысқан қыз бен оның туыстары қарсы шықса да, айтыс жалғасқан. Құтбайдың бұл қасиеті оның суырып салып өлең шығарудағы дарындылығын айқын көрсетеді. Осындай айтыс үзінділері сақталған.

4. Құтбай Дүрбайұлы шығармашылығындағы мысал-хикаялар. Сыр бойы ақын-жыраулары шығармашылық мұраларындағы ислам дінінің қағидаларын арқау еткен жанрлардың бір түрі – мысал-хикая болып келеді. Әдетте, әдебиеттану ғылымының теориялық анықтамаларында бұл жанрдағы шығарманың қоғамдық-әлеуметтік ортаның немесе жекелеген адамдардың қолайсыз жақтарын, келеңсіздікті, астарлап айтып сынауға құрылатыны айтылады. Мысалдарда ақындар болып жатқан жағымсыз қылықтарды жаратылыстағы тіршілік иелері, заттар арқылы тұспалдап бейнелейді. Сыр бойы ақын-жырауларының шығармашылығындағы мысал-хикаялар Тұрмағамбет Ізтілеуұлының мұрасында көптеп кездеседі. Мысалы: *«Дарақ пен сая»*, *«Жылан хикаясы»* [8]. Осындай тәлім-тәрбиеге толы мысал хикаялар Құтбай Дүрбайұлының шығармашылығында да кездеседі. Құтбай Дүрбайұлының орындауында *«Қазақтың 200 әні»* музыкалық-этнографиялық жинағында 2 мысал өлеңі: *«Аю мен адамның достығы»* және *«Мерт болған жолбарыс»* енген. *«Аю мен адамның достығы»* бұл орыс халқының жазушысы И.Я.Крыловтың *«Пустынник и медведь»* атты баснясы осы мысал өлеңнің арқауы десек болады. Бұл мысал Ахмет Байтұрсынұлының 1909 жылы жарық көрген *«Қырық мысал»* жинағында *«Кісі мен аю»* мысал өлеңімен бірдей. Бұл мысал өлеңнің түйіні: надан достың жақсылығы зиян әкеледі. Келесі мысал өлең *«Мерт болған жолбарыс»* бұл мысал өлең туралы музыкатанушы Талиға Бекхожина кітабында берген анықтамада монғол халқының *«Беда от высокомерие»* мысал өлеңіне дәл келетінін және ол мысал *«Современная Монголия»* журналының 1969 жылы жарық көрген №12 басылымының, 16 бетіне сілтеме тастайды. Мысал өлеңнің түйіні: Тәккапарлық пен ашушаңдықтың соңы қай кезде де жақсылыққа апармаған.

II. Құтбай Дүрбайұлының шығармашылығындағы терме жанры.

Бесаспап тұлға Құтбай Дүрбайұлының жеткен музыкалық мұрасын саралай отырып, оның терме жанрының көрнекті өкілі екенін айқын аңғарамыз. Зерттеу барысында Құтбай Дүрбайұлының термелерін екі қырынан қарастыру маңызды деп есептедік: 1) орындаушы ретінде – ақын Әкімгерей Қостанов пен жырау Кенжеқожа Құлмырзаевтың термелері; 2) ақын-композитор ретінде – *«Құтбайдың Нартайға айтқаны»*, *«Құтбайдың өзімен таныстыруы»*, *«Партия туралы жыр»* атты туындылары.

Бүгінгі күнге жеткен терме толғаулары бірнеше дереккөздер арқылы сақталған. Олар төмендегідей кестеде көрсетілген:

№	Өз орындауындағы аудиотаспадағы үлгілер	Шәкірті мен жалғастырушының орындауындағы үлгілер
1	«Кенжеқожаның ақындарға берген сыны»	Оразқожа Бекахметұлы орындауында «Құтбайдың өзімен таныстыру» термесі

2	«Кенжеқожаның екінші термесі»	Жақып Спатаев орындауындағы «Тойға пашу»
3	«Кенжеқожаның үшінші термесі»	—
4	«Әкімгерейдің термесі»	—

Келесі көптеген термелердің мұрасы Талиға Бекхожинаның 1979 жылы жарық көрген «Қазына» музыкалық жинағында ноталық үлгіде сақталған. Бұл жинаққа 1962-1972 жылдар аралығында М.Ө. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Қазақстанның Семей, Шығыс Қазақстан, Алматы облыстары мен Өзбек ССР-ына жіберген кешенді ғылыми экспедицияларында автордың қатысуымен жиналған материалдар енген [3]. Осы жинаққа Құтбай Дүрбайұлының орындауында 10 терме енген.

«Қазына» жинағындағы ноталық үлгілер бойынша термелер:

Жылы	Термелер
1964	«Кенжеқожаның ақындарға берген сыны», «Кенжеқожаның термесі», «Кенжеқожаның I–III термелері», «Әкімгерейдің термесі»
1969	«Құтбайдың өзімен таныстыруы», «Құтбайдың Нартайға айтқаны», «Партия туралы жыр»
1974	«Нартай сазы»

1. Құтбай Дүрбайұлы мен ақын Әкімгерей Қостанов. Құтбай ақынның шығармашылығы ақын **Әкімгерей Қостановпен** тығыз байланысты. Құтбай Дүрбайұлы Әкімгерей Қостановтың термелеріне әуен шығарып, орындаған. Әкімгерей Қостанов 1878 жылы Орынбор облысы, Бөрте ауылында дүниеге келген. Ақын Әкімгерей қазақ даласының батыс-оңтүстік бөлігін, Ташкент, Қарақалпақстан өңірлерін аралап жүріп жыр айтқан [1]. Құтбай Дүрбайұлының орындауындағы «Әкімгерейдің термесі» білім мен еңбектің маңыздылығын дәріптейді. Ақын адам өміріндегі жетістікке жетудің негізгі жолдары ретінде білім мен еңбекті алға тартса, оны орындаушы Құтбай термеге аса бір биязылық пен баяулық беріп, тыңдаушының терең қабылдауына ыңғайлы етеді. Терменің басындағы қаратпа «Ай» сөзіне Құтбай ерекше мән беріп, шалқыта орындайды, сондықтан халықтың назары бірден оған аударылады. Терме арқылы Құтбай тыңдаушыларға адам бойындағы еңбексүйгіштік пен білімге ұмтылудың өмірлік қажеттілігін баяу, мәнерлі жеткізеді.

2. Құтбай Дүрбайұлы мен жырау Кенжеқожа Құлмырзаев. Құтбай Дүрбайұлы жырау Кенжеқожа Құлмырзаевтың жырларына көптеген мақам-саз шығарған. Кенжеқожа Құлмырзаев 1898 жылы Қызылорда облысы, Сырдария ауданы, Алмакесек ауылында дүниеге келген, ақын және жырау [1]. Яғни, Құтбай тек орындаушы ғана емес, сонымен қатар жыр мазмұнын

терең түсініп, оны музыкалық тұрғыдан көркемдеуші композиторлық қабілетке ие болғанын байқаймыз. Құтбай Дүрбайұлы Кенжеқожаның бес жырына мақам-саз шығарған, және біз осы жеткен термелерді мазмұндық талдау әрі музыкалық анализ жасау қажеттігін дұрыс санадық.

Ақын шығармаларын мазмұндық талдай отырып, термелердің адам өмірі, мінез-құлық, өнер мен сөздің құндылығы туралы терең ойға негізделгенін байқаймыз. **«Кенжеқожаның термесінде»** ғұмырдың қысқалығы мен ажалдың бәріне ортақ екендігі теңеулер арқылы жеткізіліп, өмірдің өтпелі екені және әркім өз жолын табуы керектігі насихатталады. **«Кенжеқожаның бірінші термесі»** жігітке тән қасиет – бірсөзділікті дәріптесе, тәкаппарлық адамның жат мінез екенін айтады. Сонымен қатар, өмірде өз орнын таба алмаған жанның бос әурешілікке ұрынатыны ескертіледі. **«Кенжеқожаның екінші термесі»** жақсы мен жаман қасиеттер, әлеуметтік өмір мен адам мінезі жайлы. Онда Кенжеқожа ойлы адамды «шамға» теңеп, «жақсыдан шығады сөз шам секілді» деп, парасатты тұлғаның жарық сәуле секілді өзгеге үлгі болуын бейнелейді. **«Кенжеқожаның үшінші термесі»** жүйріктің мінезі мен болмысын сипаттай отырып, табиғи дарын мен мінез үйлесімін көрсетеді. Ал **«Кенжеқожаның ақындарға берген сынында»** шешендік өнердің, сөздің және өнердің құндылығын насихаттап, өткеннің даналарын үлгі етеді. Термелерде сөздің тәрбиелік күші мен халыққа дұрыс ой жеткізудің маңызы айқын көрінеді [1]

3. Құтбай Дүрбайұлының өзімен таныстыру термесі. Халықтың ықыласына бөленген әнші-жыраулардың өзінің өмірінен хабар беретін өзін-өзі таныстыру термесі болған. Бұл өлеңдерді қарау барысында біз қазақтың дәстүрлі музыкалық өнерінде өз дәстүрі бар екенін байқаймыз. Яғни, ақын-жыраулар, әншілер өздерінің ата-тегі, балалық кезеңі және өнерге келу жолдарын өлең жолдары арқылы баяндайды. Мысалы: Бұқар жырау – *«Менің атым – Бұқар жырау, Төле би мен Қазыбекке тұтас жырау»*, Сүйінбай – *«Менің атым – Сүйінбай, Халыққа айтам сыйындай»*, Майлықожа – *«Майлы деген атым бар, Ел ішінде затым бар»*, Молда Мұса – *«Молда Мұса атым бар, Халыққа айтқан затым бар»* және басқалар. Сол дәстүрдің ізін сақтай отырып, Құтбай Дүрбайұлы да өзінің өмірінен хабар беретін таныстыру термесін шығарған.

«Құтбайдың өзімен таныстыруы» (үзінділер):

*Дүрқожа әкем аты, Құтбай атым,
Әнге бай, сөйлер сөзге тілім батым
Өзгентім өскен жерім Жаңақорған
Әлишер Хусайыннан аргы затым...*

*... Тоғызда әкем әкеп мектеп беріп
Оқыдым сабағымды көңіл бөліп
Арабша он екіде хат таныдым
Атамыз қаза тауып кеткен өліп...*

Осы терме жолдарын саралай отырып, біз Құтбайдың өмірлік деректері туралы мыналарды аңғарамыз: Әкесінің аты – Дүрқожа; Арғы тегі – Әлішер Үсейіннен, Тоғыз жасында мектепке барғанын; Он екі жасында арабша хат таныған; Әкесі қайтыс болғаннан соң өнер жолына түскенін; Анасынан ерте айырылғанын; Жиырма бес жасында домбыра мен гармоньда еркін ойнағанын білеміз. Демек, таныстыру термесін талдай отырып, Құтбай Дүрбайұлының биографиялық өмірінен көптеген айтылмаған деректерді білуге болады. Ақын-жыршылардың таныстыру өлеңдері өз өмірінің жаршысы іспетті.

Зерттеу барысында Құтбайдың өзімен таныстыру өлеңінің тағы бір тың нұсқасы кездескен. Бұл туралы Құтбай Дүрбайұлының өкіл баласы әрі шәкірті Оразқожа Бекахметов былай айтқан: *«Бірде Құтбай ақын Кенжеқожа Құлмырзаевпен бір жиында болған екен. Жиында Құтбайдың өмірінен сырттай таныс Кенжеқожа бір парақ қағазға таныстыру өлең жазады. Жиын соңында Құтбайға беріп, осы таныстыруды орында, – деп айтып кеткен екен...»* Оразқожа Бекахметов сонымен қатар: *«Мен де сол жиында болған жоқпын, маған Құтбай ақынның айтуы бойынша солай болған»,* – деп сөзін түйіндеді [2].

«Құтбайдың өзімен таныстыруы» (үзінділер):

*Айырылып туған анамнан
Бір жасыма келгендей
Он екі жасқа келгенде
Атамнан тағы айырылып
Атамның туған ағасы
Дүниядан сапар шегіпті
Өз анаңдай болар ма
Қылығы өгей ананың*

Бұл термені талдай отырып біз: Анасынан бір жасынан айырылғанын; Әкесінен он екі жасында айырылғанын; Әкесінің ағасында тәрбие алғанын; Ағасы қайтыс болған соң өгей шешесінен залал көргендігін; Өгей анасының қуғанын

Екі терменің құрылым жағы мен әуендік жағында айырмашылық бар: бірінші таныстыруында 11 буындық қара өлеңге негізделсе, екінші нұсқасында жолдар 7-8 буыннан құралған. Дәл сол өзгерістер орындаушылық және музыкалық тұрғыдан да байқалады. Бірінші

таныстыруы аса байыппен, маңғаздана орындалса, екінші нұсқасы сөздерінің ауыртпалығына байланысты әуеннің әуезінен көрінеді.

4. Ұстаз бен шәкірт: Нартай Бекежанов пен Құтбай Дүрбайұлы.
Бесаспап тұлға Құтбай Дүрбайұлы да халық жырындағы небір дүлділ ақындар мен жыраулар сияқты өзіне пір тұтып, тәлім алған, өнеге алған ұстазын ерекше құрметтеп, оны жыр жолдарында дәріптеген. Бұл – ақындық, жыршылық өнердегі бір дәстүр іспетті. Мәселен, жыр алыбы Жамбыл Жабаевтың «Жаныс ақынға» өлеңінен: «Менің пірім – Сүйінбай, сөз сөйлемен сыйынбай...», – деген жолдардан өзінің ұстазының қадір-құрметін көрсететінін аңғарамыз.

Құтбай Дүрбайұлы өзіне ұстаз ретінде **Нартай Бекежановты** көретінін өзінің өлең жолдарында айтады, және репертуарында Нартайдың «*Нартай сазы термесі*», «*Құтбайдың Нартайға айтқаны*» термелері бар. Нартай Бекежанов 1890 жылы, 26 наурызда қазіргі Шиелі ауданында дүниеге келген, ақын, композитор, әнші [1]. Сырнаймен айту дәстүрі дегенде бірден есімізге түсетін Нартай Бекежановтың ізін жалғап, Құтбай да гармоньмен ән салған. Қазіргі күні Құтбай Дүрбайұлының ізін жалғап, термелерін орындап жүрген менің әкем – термеші Жақып Спатаев. Мен де осы сырнаймен ән салу дәстүрін дәріптеп келемін. Әкем Жақып Спатаев Құтбай Дүрбайұлының немере шәкірті десек болады, себебі әкем Құтбайдың көзін көрген өкіл баласы және шәкірті Оразқожа Бекахметұлынан бата алып, шәкірт болған. Сол екі тұлғаның кездесуі жайында әкемнің ұстазы, Құтбай Дүрбайұлының шәкірті әрі өкіл баласы Оразқожа Бекахметұлы өз сұхбатында былай дейді: 1936 жылы Жаңажол ауылында Нартай ақын мен Құтбай ақын кездеседі. Сол кездесуде Нартай ақын Құтбайға: «Ақын қандай болу керек?», – деп сұрақ қояды. Сол сұраққа жауап ретінде Құтбай ақын сол мезетте суырып салып «Құтбайдың Нартайға айтқаны» термесін орындап береді. Осы термені орындағаннан кейін, сырнай алмасып, ұстаз тұтады» дейді [2].

Терменің мәтінін саралай отырып, мыналарды байқаймыз: Ақындық тұлғаның болмысын әр өңірдің ақын-жырауларын негізге ала отырып ашқаны. Мысалы: Майлықожа, Жиентай жырау, Тайжан ақын және басқалары. Нартайды ұстаз тұтып, бата алғандығы.

Сол кездесу кезінде Құтбайдың мардымды жауабына риза болған Нартай ақын оған былай деп ақ батасын береді:

*Уа,Құтеке!
Шуақты болсын күнің
Жұрт алдында көсілсең,
Мұқалмасын тілің.
Тау суындай арқырап,
Шарықтасын үнің.*

*Еліңнің көңілін көтерсін
Әнің менен жырың..*

Нартай ақынның бұл өлең жолдарына Құтбай да өз жауабын береді:

*Ұстазым ақын Нартай аты әйгілі,
Бермеген ешбір жанға бас бәйгені
Әнім бар сол Нартайға жетеқабыл,
Аз емес қабатында сөз байлығы.
Анадан жеті жаста жетім қалдым,
Көре алмай бір жақсылық естен тандым.
Бақыт берген заманда бағы бостан
Шалқытып шартарапты жүрген жанмын...*

5. Құтбай Дүрбайұлының кеңестік дәуірді жырлаған термесі. Қазақ халқының ақын-жыраулары мен әншілері өз дәуірінің шежірешілері, халықтың үні мен жүрегінің иесі болған. Олардың әрбір жыры мен әні өз заманындағы өмірдің айнасы іспетті. Әр ақын, әр жырау өз дәуірінің тынысын, қоғамның шындығын, ел басындағы қиындықтар мен қуанышты сәттерін өлең жолдары арқылы бейнелеп отырған.

Құтбай Дүрбаевтың **«Партия туралы жыр»** атты термесі тек өнер туындысы ғана емес, сол дәуірдің әлеуметтік-саяси мазмұнын жеткізетін ерекше шығармашылық мұра болып табылады. Мысалы: Кенен Әзірбаевтың **«Қазақстан аймағы»**, **«Еңбекші елім»** өлеңдері де сондай рух пен қайраттылықты сездіреді. Сол секілді бұл термеде еңбекші халықтың партиясы мадақталып, оның қоғамдағы маңызды рөлін дәріптеу арқылы жастарға нақты бағыт беріледі. Ақын жыр жолдарында жастардың білім алуы, еңбек етуге белсене қатысуы, қоғамға пайда әкелу маңыздылығы ерекше атап көрсетіледі.

Терменің мазмұны жастарды өз күштерімен өсуге, өмірлік тәжірибе жинауға, өз ұлтын сүйуге үндейді. Сонымен бірге, терме арқылы Құтбай ақын партияның тәрбиелік рөлін насихаттап, оның қолдауымен жас ұрпақтың жан-жақты дамуы мен білімге ұмтылысын дәріптейді. Мұндай туындылар сол дәуірдің рухани-әлеуметтік айнасы ретінде маңызды саналады, себебі олар халыққа қоғамдық құндылықтарды түсіндірумен қатар, өнер арқылы тәрбиелік әсер береді. **«Партия»**, **«Еңбек»**, **«Жас»** деген сөздерінде ерекше көтеріліп, халықтың еңсесін көтергісі келеді. Ән марш секілді екі-үш шоғырлы әуеннен тұрады.

6. Құтбай Дүрбайұлының Мырзашөл өңірінің өнерпаздарынан жеткен тың термесі. Құтбай Дүрбайұлы Ташкент шыршық аумағында тұрғанымен Мырзашөл өңірімен тығыз байланыста болғанының дәлелі ретінде осы **«Тойға шашу»** термесін айтсақ болады. Себебі бұл терме

Мырзашөл өңірінің өнерпаздарынан жеткен. Бұл терме еш жерде орындалмайды. Қазіргі таңда бұл термені мәдениет қайраткері, әнші-термеші Жақып Спатаевтан үйреніп, қазіргі таңда өз репертуарыма қостым. Термеші Жақып Спатаев бұл терме жайында: «Құтбай өзі шетте жүрсе де, осы Мырзашөл аумағында көп жүрген өнерпаз. Мен, көз көрген, білген аға буын өнерпаз ағалардан үйрендім», – деп айтты [2]. Терме сөздерінде:

*«Бұл Құтбай сөйлеймін мен емесінде,
Жеткізсін әркімді де тойға Құдай,
Бұл тойың құтты болсын егесіне»,*

– деген жолдар бар. Осы сөздерден терменің қуанышты сәтте, суырып салып орындалғанын байқауға болады. Терме бір октавалық әуенге құрылғанымен, оны шалқыта, шарықтатып орындағаннан кейін тыңдаушыны елең еткізеді. Көтеріңкі көңілмен айтылған терме адамның санасына тәрбиелік әсер беретінін дәлелдейді.

Қорытындылай келе, Құтбай Дүрбайұлы терме жанрының көрнекті өкілі ретінде қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетінде өзіндік орны бар тұлға болып табылады. Ол туған өлкесінен жырақта ғұмыр кешсе де, рухани дүниесі мен орындаушылық өнері арқылы халық жадында сақталды. Қолжетімді деректерге сүйенсек, Құтбай Дүрбайұлының термелерінің кейбірі түпнұсқалық нұсқада тек автордың өз орындауында жеткен. Алайда, бүгінгі күні бұл термелердің бірен-сараңы ғана музыкалық ортада орындалып келеді, ал қалғандары архивтік материал күйінде қағаз бетінде сақталған. Осыған орай Құтбай Дүрбайұлының термелік мұрасын жүйелі түрде жинақтау, жаңғырту және орындаушылық тәжірибеге енгізу – қазіргі мәдени үдерістердің маңызды міндеттерінің бірі. Мұндай жұмыстар оның сан қырлы шығармашылық болмысын кеңінен танытып қана қоймай, терме өнерінің дәстүрлі құндылықтарын жас ұрпаққа жеткізуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Сынабай Қ. Бірегей тұлға Құтбай Дүрбайұлы (зерттеу бастамасы) // «XIV-ші Боранбаев оқулары: іс-әрекеттегі үздіксіз көркемдік білім берудің заманауи дамуы». ҚҰӨУ-нің халық.лық ғыл.практикалық конференциясы. – Астана, 2024. – 418-424 б. [Электронды ресурс] URL: <https://kaznui.edu.kz/content/7/Сборник%20Боранб%20чтения%202025.pdf>
2. Сынабай Қ. Құтбай ақын туралы видеосұхбат [Видеожазба]. – Шымкент, 02.01.2025. – Жеке қор.
3. Бекхожина Т. Қазына (музыкалы-этнографиялық жинақ). – Алматы: Жалын, 1979. – 112 б.
4. Бекхожина Т. Қазақтың 200 әні. – Алматы: Ғылым, 1972. – 225 б.

5. Әбдіразақов Б., Ертаев Қ. Сыр саңлақтары. – А.: Өнер, 1985. – 110 б.
6. Өткелбаев Н. Ән мен жырдың дүлдiлi Құтбай ақын. – Ташкент, 2006. – 35 б.
7. Жүсіпов Б. Жиделі байсын күйлері. – Алматы: Ғылым, 2000. – 288 б.
8. Байбосынова Ұ. Сыр бойы ақын-жыраулары шығармашылығындағы ислам тақырыбы: автореферат. – Алматы, 2006. – 28 б.

САЛ-СЕРІ – МОНОФОРМАТТАҒЫ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР МОДЕЛІ

Амин Ибраһим Исламұлы

«Вокалдық өнер» білім беру бағдарламасының PhD докторанты
Ғылыми жетекші: өнертану кандидаты, профессор Нұртаза Раушан
Сабыржанқызы

Аңдатпа. Бұл мақалада сал-серілік дәстүрдің ұлттық өнердегі орны мен мәні қарастырылады. Сал-серілер – қазақ мәдениетінің синкреттік тұлғалары, олар поэзия, музыка, театр, цирк және спорт элементтерін біріктіріп, халыққа кешенді өнер ұсынған. Мақалада сал-серілердің моноформаттағы өнер моделі ретінде ерекшеліктері, тарихи-мәдени контексті, орындаушылық шеберлігі және авторлық даралық аспектілері талданады. Сонымен қатар, сал-серілердің шығармашылығы ұлттық мәдениеттің рухани және эстетикалық қазынасына қосқан үлесі мен олардың көпқырлы өнер иесі ретіндегі бейнесі қарастырылады.

Түйін сөздер: Сал-серілер, ұлттық өнер, моноформат, моноопера, поэзия, музыка, орындаушылық шеберлік, қазақ мәдениеті.

Аннотация. В статье рассматривается значение и место традиции сал-сери в национальном искусстве. Сал-сери – синкретические фигуры казахской культуры, объединяющие поэзию, музыку, театр, цирк и спорт, предлагая комплексное искусство народу. Анализируются особенности их искусства как моноформатной модели, историко-культурный контекст, исполнительское мастерство и авторская индивидуальность. Также рассматривается вклад сал-сери в духовное и эстетическое наследие национальной культуры и их образ как многосторонних мастеров искусства.

Ключевые слова: Сал-сери, национальное искусство, моноформат, моноопера, поэзия, музыка, исполнительское мастерство, казахская культура.

Abstract. This article explores the role and significance of the Sal-Seri tradition in national art. Sal-Seris were syncretic figures of Kazakh culture, integrating poetry, music, theater, circus, and sports to present a comprehensive art form to the people. The article analyzes their features as a monofomat model, historical and cultural context, performing skills, and artistic individuality.

Additionally, it examines the contribution of Sal-Seris to the spiritual and aesthetic heritage of national culture and their image as multifaceted art masters.

Keywords: Sal-Seri, national art, monoformat, mono-opera, poetry, music, performing skills, Kazakh culture.

Сал мен серілер – әнші, сауық-сайранның көшбасшысы болды, қымбат матадан тігілген киім киіп, арғымақ мінді, қыран құстармен саятшылық жасап, серіктерімен бірге ауылдан ауылға думан іздеп көшіп жүрді. Сал сияқты, олар да бұл кәсіпті есейген шақтарында тастайтын. Серіге тән талаптар – дене сымбатының көркемдігі, әсем дауыс және поэтикалық импровизация шеберлігі еді. Қазақтың ең көркем лирикалық әндерін негізінен сал мен серілер шығарған деу – артық айтқандық емес [1, 191].

Сал, сері болмысында көп реттерде әртістік, цирк қызметкерлерінің, спорт элементтерінің, көз байлаушы, сиқыршы, дуалаушы өнері, әрі композиторлық, әрі әншілік, әрі ақындық талант-дарын ерекше ұя салған [2, 12].

Сал-серілік өнер – XIX ғасырда қалыптасып, қазақ халқының мәдени өмірінде ерекше орын алған синкреттік сипаттағы көркем шығармашылықтың бір тармағы болып табылады. Бұл дәстүрлі өнер түрі өзінің болмысында поэзия, музыка, театр және орындаушылық өнердің элементтерін біріктіре отырып, ұлттық мәдениеттің өркендеуіне айрықша үлес қосты. Сал-серілер – тек ақын немесе әнші ғана емес, сонымен қатар сазгер, орындаушы, суырыпсалма шешен, кей жағдайда актерлік қабілетімен де танылған әмбебап өнер иелері.

Профессор Ш.Керімовтің пайымдауынша, сал-серілер поэзиясы – өзіне дейінгі ауызша поэзия мен жазба әдебиеттің арасындағы байланыстырушы буын ретінде танылып, қазақ поэзиясының дамуында жаңа кезеңге жол ашқан көркемдік құбылыс. Бұл бағыт өзіне тән эстетикалық құндылықтары, мазмұндық және пішіндік жаңашылдығы арқылы дәстүрлі ақындық өнердің аясын кеңейтіп, ұлттық әдебиеттің сапалық тұрғыдан жаңа деңгейге көтерілуіне ықпал етті.

Сал-серілер шығармашылығындағы басты ерекшеліктердің бірі – олардың поэзия мен музыканы біртұтас көркемдік құрылым ретінде қолдануы. Олар өз туындыларын көбінесе домбыра сүйемелімен орындап, поэтикалық мәтіннің әсерін күшейтіп, тыңдарман мен көрерменге эстетикалық тұрғыдан терең әсер қалдыратын деңгейге жеткізе білді. Сонымен қатар, олардың шығармаларында махаббат, еркіндік, ел мен жерге деген сүйіспеншілік, этикалық-эстетикалық ұстанымдар кеңінен көрініс тапқан.

Сал-серілердің көпқырлы өнер иесі ретіндегі бейнесі – қазақ халқының «Жігітке жеті өнер де аз» деген қағидасын көркем түрде жүзеге асырған жарқын мысалдардың бірі. Олар орындаушылық шеберлікпен қатар, сазгерлік және поэтикалық дарындарын ұштастыра отырып, қазақ музыкасының репертуарын жаңа әндік үлгілермен байытты. Нәтижесінде, сал-серілер қазақ мәдениетінің рухани қазынасына өлшеусіз үлес қосып, ұлттық өнердің жаңа арналарын қалыптастырды.

Бүгінгі таңда бұл дәстүр – әдебиеттанушы және өнертанушы ғалымдардың зерттеу нысанына айналып, оның көркемдік ерекшеліктері мен тарихи-мәдени маңызы жан-жақты талдануда. Бұл шығармашылық феноменнің қазақ мәдениетіндегі орны мен маңызы әлі де ғылыми тұрғыда өзекті мәселе ретінде күн тәртібінде тұр.

Сал-серілік өнер – қазақ халқының рухани мәдениетінің көне арналарымен сабақтасып жатқан, дәстүрлі өнердің ерекше көрінісі ретінде бағаланатын тарихи-мәдени феномен. Бұл өнердің ұлттық мәдениеттегі орны мен мәні туралы пікірлер ғылыми ортада ұзақ жылдар бойы жан-жақты талданып, зерттеліп келеді.

Ғалымдар сал-серіліктің тек XIX ғасырдағы құбылыс емес екенін, оның түп-төркіні тым тереңде жатқанын атап өтеді. Бұл пікірді көрнекті ғалымдар мен зерттеушілер – Ш.Уәлиханов, Г.Потанин, Ә.Диваев, С.Сейфуллин, М.Әуезов, С.Мұқанов, Ә.Марғұлан, С.Садырбаев, С.Қасқабасов сынды ірі тұлғалар өз еңбектерінде жан-жақты талдаған. Аталған зерттеушілердің пайымдары сал-серілік өнердің қазақ халқының дүниетанымы мен эстетикалық талғамының қалыптасуына ықпал еткенін айғақтайды.

Сал-серілік дәстүр – тек эстетикалық, поэтикалық немесе музыкалық құбылыс қана емес, сонымен қатар тарихи, діни, әскери-әлеуметтік тамырлары тереңде жатқан ұлттық мәдени феномен. Бұл дәстүрдің түп-төркінін анықтауда соңғы кездері зерттеушілер тарапынан тың ғылыми бағыттар мен жаңа концептуалдық ұстанымдар ұсынылуда.

Соңғы жылдары С.Баймұратұлы, Д.Кенжетай, Ө.Тұяқбаев, Т.Әсемқұлов, С.Қондыбай сынды зерттеушілер сал-серілік өнердің діни-мистикалық және әскери-әлеуметтік сипатына ерекше назар аудара бастаған. Олардың пікірінше, сал-серілік дәстүрдің түбінде тек поэзия мен музыка емес, сопылық дүниетаным мен жауынгерлік рух жатыр. Бұл тұрғыда сал-серілер тек өнерпаз емес, рухани-әлеуметтік элита өкілдері, қоғамның идеялық-мәдени тірегі болған.

Сал-сері ұғымының тек Біржан сал мен Ақан сері есімдерімен шектелмейтінін тарих деректері нақты көрсетеді. Сарыарқаның ұланғайыр кеңістігінде өнерпаздық, ақындық, жауынгерлік дәстүрді жалғастырған тұлғалар – Дәстем сал, Дүйсен сері, Салғара, Жанак, Шағырай сал, Жанат

сері, Сейітжан сал, Құман сері, Нияз сері, Көрпеш сал, Шәрке сал, Сегіз сері – осы сал-серілік арнаның өкілдері ретінде өнер мен рухтың бірлігін паш еткен.

Біржан мен Ақан шығармашылығында сал-серіліктің әншілік, поэтикалық және музыкалық қырлары басым көрінсе, басқа тұлғалардан батырлық, жауынгерлік, шешендік, салтанаттылық сипаттары байқалады. Бұл жағдай сал-серілік дәстүрдің біртекті емес, керісінше көпқырлы, кең ауқымды, әр аймақта өзіндік көркемдік және мәдени ерекшеліктермен дамығанын дәлелдейді.

Осылайша, сал-серілік – қазақ мәдениетінің рухани негіздерін айқындайтын кешенді құбылыс. Ол тек эстетикалық көркем өнермен шектелмей, тарихи жады, сопылық дүниетаным, әскери тәртіп және халықтың моральдық кодексімен тығыз байланыста дамыған ұлттық дәстүрдің айшықты көрінісі болып табылады.

Н. Әбуталиевтің «Сегіз сері» атты еңбегіндегі тұжырымдарына сәйкес, сал-серілер – тек өнердің емес, қолданбалы еңбек пен шаруашылықтың да иелері болған. Олар атбегілік, саятшылық, зергерлік, ұсталық, тігіншілік, аңшылық, тіпті аграрлық кәсіптерді де қатар алып жүріп, өздерін материалдық жағынан қамтамасыз етіп отырған. Бұл олардың өмір салты мен кәсібилігінің әмбебаптығын, сонымен қатар дербестігін дәлелдейді.

Мұндай ерекшеліктер туралы деректер белгілі өнертанушылар мен қаламгерлердің естеліктерінде де нақты көрініс табады. Мәселен, академик А.Жұбанов пен жазушы Ә.Тәжібаевтың естеліктерінде аты аңызға айналған әнші-ақын Ш.Қошқарбайұлының өнері туралы ерекше сипаттама беріледі. Онда Шашубайдың ат үстінде тұрып, баянмен ән салып, бет-әлпетін адам танымастай етіп өзгертіп, бас терісін қозғалтатын сиқырлы әрекеттері айтылып, оның әртістік, сиқыршылық, пантомималық шеберлігі айқын сипатталады. Бұл – қазақ өнеріндегі экспрессивтік, мимикалық және пластикалық қабілеттердің ерте кезеңдегі көріністерінің бірі ретінде бағаланады.

Серікказы Қорабай «Қазақтың сал-серілері» еңбегінде цирктік ойындарының жаңаша үлгісі ретінде – екі бақанға мініп жүрушілікті келтіреді. Олардың қатарында – тобықтының көкше табынан шыққан Көпенұлы Берікбол, ұлы жүздің албан руынан шыққан Рахымберді, найманның матай руынан Назар Жүндібай.

Екеуінен бұрынырақта өмір сүрген өнерпаз Назар Жүндібай – цирктік элементтерді халықтық ойын-сауық дәстүрімен үйлестіре білген дарын иесі. Ағаш аяққа мініп жүріп ән айту, би билеу, көрерменмен тікелей байланыс орната отырып, көңіл көтеру – сахналық мәдениеттің халықтық нұсқасы болып табылады.

Балуан Шолақ – сал-серілік дәстүр мен ұлттық спортты, цирктік шеберлікті синтездеген дара тұлға. Оның шапқан ат үстінде түрегеліп тұруы, шалқалап шабуы, жерден ауызбен тақия ілуі – акробатика мен спорттық гимнастиканың озық үлгілерін көрсетеді.

Осы деректерге сүйене отырып, сал-серілерді музыкалық-ақындық дәстүрмен қатар, дәстүрлі театр, цирк және спорт өнерінің де бастауында тұрған синкретті мәдени тұлғалар ретінде бағалауымыз орынды. Олар – сахналық қойылымнан бастап, дене өнері мен спорттық сайысқа дейінгі кең ауқымды меңгерген, нағыз ұлттық өнер жүйесінің әмбебап өкілдері.

Сал-серілер феноменін бір адамнан тұратын театр – моноспектакль, моноопера, жалпы монотұлғалық өнер призмасынан қарастыру – бұл дәстүрдің синкретті, әмбебап табиғатын терең түсінуге жол ашады. Моноспектакль – бір актердің бірнеше рөлді қатар алып шығуы, драмалық шиеленіс пен психологиялық тереңдікті жеке дара бейнелеуі болса, сал-сері де өз дәуірінде дәл осындай көркемдік жүк арқалаған монотұлға еді.

Сал-сері – сахнасы кең дала, көрермені – көшпелі халық, декорациясы – табиғаттың өзі болған жанды театр. Ол бір өзі: ақын, әнші, композитор, қобызшы, домбырашы, сырнайшы, би орындаушысы (хореограф), қара сөз шебері (шешен), әзілкеш (клоун), цирк артисті (акробат, сайқымазақ), атбегі, саятшы, спортшы, қайраткер, ел арашасы (әлеуметтік миссионер), сиқыршыға тән мистикалық әрекеттерді меңгерген сымбатты символ.

Осы қырлары арқылы сал-сері тұлғасы дәстүрлі қазақ өнерінің моноформаттағы тірі моделі ретінде танылады. Олар өз заманының театрын, музыкасын, поэзиясын, спортын, циркін бір адамның бойына жинақтап, оны сахнасыз-ақ халыққа ұсынып отырған.

Моноопера жанры – бір адамның вокалдық, актерлік, сахналық, психологиялық және драматургиялық қабілеттерін бірдей қажет ететін күрделі жанр десек, сал-серілер де дәл осы талаптарға жауап бере алатын тұлғалар еді. Мәселен: олар өздері шығарған поэзиясын өздері орындайды (лирикалық драматизм), әнді күрделі вокалдық техникамен, терең эмоциямен жеткізеді, домбыра, қобыз, сырнайда өзін сүйемелдеп, музыкалық өрнекпен мазмұнын байытады, көрерменмен тікелей байланыс орнатып, әсерді арттырады, кейде тарихи, эпикалық бейнелерге енеді, дәуір тынысын шебер жеткізеді.

Бұл қасиеттер моноопера жанрына тән толыққанды даралықты, ішкі драматизмді, метафоралық кеңістік құруды меңгерген өнер иесін көз алдымызға әкеледі.

Моноспектакльде бір актер бірнеше образға еніп, оқиғаны бір өзі алып шығады. Сал-сері де: бірде мұңлы ғашықтың үнімен сыр шертеді (лирика), бірде ел мен жер үшін күрескен батырды сомдайды (эпика), бірде шенеунікті

келемеждеп, сатирамен шенейді (сатира), бірде хикая айтып, елді күлдіреді (анекдоттық элементтер), бірде философиялық ой тастайды (дидактика, терме).

Бұл – ішкі режиссураны, драматургиялық логиканы, көркем тіл мен әрекетті шебер меңгерген тұлғалық театр еді.

Сал-сері – қазақтың тұңғыш моноактері, моноспектакль шебері, моноопера орындаушысы. Ол бір өзі тұтас ұлттық театр, музыкалық сахна, поэзия мінбері бола алды. Мәдени антропология мен театр теориясы тұрғысынан қарағанда, сал-серілер – тек өнер иесі емес, көшпелі қоғамның мәдени медиаторы, эстетикалық және этикалық кодты тасымалдаушы, ұлт руханиятының көркем айнасы.

Алаш қайраткері Смағұл Садуақасұлы ұлт туралы жазбаларында қазақ өнерпаздарының ұлттық болмыс-бітімі хақында ой-пікірлер байыпты баяндалады. Мысалы, «Алтын сақина» ойыны туралы» деген мақаласында мынадай мәліметтер мөлдірете келтірілген: «Қалибектің шал, кемпір, қыз болып сөйлеп, жылағаны, көк бұзау болып бақырғаны – өрен әртістік, келешек қызметке көп үміт береді. Иса ақын тақырып сұрағанда бір азамат «Камхоз» деп айқайлайды. Халықтың ішінен біреу тұрып «үй беретін мекеме» деді. Иса көңіліндегі үй туралы мұңын, камхозшыл азаматтардың азын-аулақ олақтық қылатынын өлеңмен жақсы суреттеп берді... Иса он әртістің орнын толтырады». Немесе: «Ұлт театры туралы» мақаласында С.Садуақасұлы Исаның ақындық, әртістік, айтқыштық өнеріне тағы үңіледі. Ол «айту тәртібінің өзін бір түрлі өлеңнің мазмұнына қарай өзгертіп отырады. Біресе ақырын, біресе айқайлап кету, біресе күліп, біресе ашуланып кетуінің бәрі Исаның артистігіне жатады», – дейді. Ұлт санаткері С.Садуақасұлы дарынды дарабоздардың бір өзінде әртістік, әншілік, жыршылық, ақындық, палуандық қабілеттер болатындығын айта келіп, «Қоянды жәрмеңкесінде бір жігіт талай ойындар көрсеткен. Үстелдің үстіне қоян болып секіріп шығып, үстінде тұрған қымыз, самауыр, шыны-аяқ – соның бәрін қимылдатпай, қайта жерге түсіп, қайтадан үстелге шығып, сол сықылды басқа ойындар көрсеткен» деп мәлімдейді. Я болмаса ән тәңірісі Әміре «Ағаш аяқты» шырқағанда тыңдаушы «еріксіз күліп жібереді» екен. «Күлдіретін сонда – «Ағаш аяқтың» өлеңі емес, Әміренің өнері. Оның жыламсыраған даусы, қыржиған беті, жұмылған көздері – қысқасын айтқанда, Әміренің артистігі».

Сал-сері дәстүрімен байланысты кезеңге дейін қазақ музыкасы көбіне авторсыз халық шығармашылығы ретінде қабылданды. Яғни, музыкалық туындының иесі маңызды емес, маңыздысы – оның қоғамдағы қызметі мен кең таралуы еді. Алайда сал-серілік феноменмен қатар автор ұғымы, соған

сәйкес музыкалық стиль және шығармашылық индивидуалдылық мәселелері алдыңғы қатарға шыға бастайды.

Ақан сері, Естай сынды тұлғалардың шығармашылығы арқылы біз белгілі бір жеке стильдік ерекшелікті анық көре аламыз. Бұл жерде бірінші кезекте – стиль ұғымы маңызды. Стиль – бұл композиторлық немесе орындаушылық даралықты танытатын көркемдік жүйе, интонациялық, ритмдік, құрылымдық ерекшеліктердің тұтас жиынтығы. Ақан сері мен Естайдың әндерін тыңдаған сәтте, олардың шығармаларына тән әуендік өріс, поэтикалық екпін мен мелодиялық қозғалыстың бірден танылуы – жеке стильдің қалыптасқанын көрсетеді.

Екінші маңызды ерекшелік – ақындық әуен формасы. Профессор С.Елеманова атап өткендей, бұл форманың басты белгілерінің бірі – «вокалдық шың» арқылы тыңдаушы назарын өзіне аудару. Бұл – әннің құрылымындағы эмоциялық шарықтау сәті, авторлық қолтаңбаны танытатын маңызды компонент. Бүгінде арқа мектебіне тән шығармаларда мұндай драмалық өрлеу қалыпты нормаға айналған. «Ән – көтерілмелі интонациясыз – толық емес» деген ұғым орнаған.

Осы тұрғыдан алғанда, сал-серілер шығармашылығы тек орындаушылық емес, сонымен қатар авторлық даралық пен стильдік ерекшелікке негізделген, кәсіби өнердің алғашқы көріністерінің бірі ретінде қарастырылады. Стиль мен индивидуалдылық – моноформатқа ұласатын қазақ музыкасының эволюциясындағы маңызды кезеңдік көрсеткіштер қатарында.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Турсунов Е.Д. Возникновение акынов, баксы, сэри и жырау. – Астана: «Фолиант», 1999. – 252 с.
- 2.Хамзин М. Қазақ прозасындағы сал-серілер бейнесі. – М.: «Типография Арко» ЖШС, 2016. – 138 бет.
- 3.Садуақасұлы С. Екі томдық шығармалар жинағы. 2-том. - Алматы, 4.«Алаш», - 2003. - 360 бет.
5. Кузембаева С. А., Мусагулова Г. Ж., Касимова З. М. Казахские оперы. 6.– Алматы: «Өнер», 2010. – 248 с.
- 7.Кузембаева С. Национальные художественные традиции и их 8.конвергентность в казахской опере. Алматы, 2006. – 378 с.
- 9.Каскабасов С. Театральные элементы в казахских обрядах и играх //
- 10.Фольклорный театр народов СССР. М.: Наука, 1985. – С. 115 -137.
- 11.Қорабай С. Қазақтың сал-серілері: танымдық жинақ. – Алматы, «Айғаным» баспа үйі, 2017. – 216 б.

ҒАРИФОЛЛА ҚҰРМАНҒАЛИЕВТІҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҒАШЫҚТЫҚ ӘНДЕРІНІҢ ҚЫРЛАРЫ

Шерниязова Бибігүл Айбекқызы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру
бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (дәстүрлі ән)» бойынша 1 курс
магистранты

Ғылыми жетекшісі: Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Бұл мақалада қазақтың дәстүрлі ән өнерінің көрнекті өкілі, Мұхит сал дәстүрін жалғастырушы Ғарифолла Құрманғалиевтің композиторлық мұрасындағы ғашықтық лирика алғаш рет кең ауқымда поэтикалық тұрғыдан талданады. Зерттеуде композитордың бүгінге жеткен 28 ғашықтық әнінің мазмұндық, көркемдік және жанрлық ерекшеліктері жүйеленіп, олардың тақырыптық топтастырылуы ұсынылады. Мақалада ән мәтіндерінің авторлары – Сырбай Мәуленов, Ғафу Қайырбеков, Тұманбай Молдағалиев, Нығмет Баймұхамедов, Бәкір Тәжібаев және басқа да қаламгерлер аталады.

Сонымен бірге қазіргі орындаушылық кеңістікте жиі айтылатын «Нұржамал», «Қаламқас», «Сенсің менің арманым», «Сағыну», «Сағыныш» және композитордың сөзі мен әуенін өзі жазған жалғыз туындысы – «Сағыну» сияқты ғашықтық әндердің поэтикалық мәтіндеріне талдау жасалады. Бұл әндер сал-серілер мұрасындағы дәстүрлі тақырыптар мен ХХ ғасыр жазба поэзиясына тән бейнелік өрнектер тұрғысынан салыстырмалы түрде қарастырылады.

Зерттеу нәтижесінде Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық лирикасы қазақ музыкасына тән нәзік сезім, терең толғаныс, портреттік және табиғаттық бейнелеу тәсілдері арқылы музыкалық лириканың көрнекті үлгілері ретінде қалыптасқаны анықталды. Мақала композитордың ғашықтық әндері қазақ поэзиясымен үйлескен көркемдік тұтастық ретінде бағаланатынын дәлелдейді.

Тірек сөздер: Ғарифолла Құрманғалиев, дәстүрлі ән, ғашықтық лирикасы, поэтикалық талдау, сал-серілік дәстүр.

Аннотация. В данной статье впервые проводится поэтический анализ любовной лирики в композиторском наследии видного представителя казахского традиционного певческого искусства, продолжателя школы Мухита – Ғарифоллы Курманғалиева. В исследовании систематизируются содержательные, художественные и жанровые особенности 28 дошедших до

наших дней любовных песен композитора, а также предлагается их тематическая классификация. Указываются авторы текстов песен – Сырбай Мауленов, Гафу Кайырбеков, Туманбай Молдагалиев, Ныгмет Баймухамедов, Бакир Тажибаев и другие поэты.

Кроме того, в статье проводится анализ поэтических текстов широко исполняемых сегодня любовных песен Г.Курмангалиева – «Нұржамал», «Қаламқас», «Сенсің менің арманым», «Сағыну», «Сағыныш», а также единственной песни, в которой композитор является автором и слов, и мелодии – «Сағыну». Эти тексты рассматриваются в сравнительном аспекте: с тематикой, песенной поэзии салов и сері и с образной системой казахской письменной поэзии XX века.

Результаты исследования показывают, что любовная лирика Гарифоллы Курмангалиева сформировалась как яркий образец музыкальной лирики, в котором присущие казахской музыкальной традиции тонкая чувственность, глубокое эмоциональное переживание, портретные и пейзажные образы нашли гармоничное художественное выражение. Статья доказывает, что любовные песни композитора представляют собой цельное художественное явление, органично сочетающееся с поэтическими традициями казахской литературы.

Ключевые слова: Гарифолла Курмангалиев, традиционная песня, любовная лирика, поэтический анализ, традиция салов и сері.

Abstract. This article presents the first comprehensive poetic analysis of love lyrics within the compositional legacy of Garifolla Kurmangaliev, a prominent representative of Kazakh traditional singing art and a follower of the Mukhit school. The study systematizes the thematic, artistic and genre features of 28 extant love songs, by the composer and proposes their thematic classification. The lyrics were created by well-known poets such as Syrbai Maulenov, Gafu Kayyrbekov, Tumanbai Moldagaliev, Nygmet Baymukhamedov, Bakir Tazhibayev and others.

Special attention is given to poetic texts of Kurmangaliev's love songs that are widely performed today, including "Nurzhamal", "Kalamkas", "Sensin menin armanym", "Sagynu", "Sagynysh", as well as the only composition for which Kurmangaliev authored both lyrics and melody, "Sagynu." These songs are examined comparatively: in relation to the thematic world of Sal and Seri song poetry and the figurative system characteristic of twentieth-century Kazakh written literature.

The findings demonstrate that Kurmangaliev's love lyrics represent a vivid model of musical poetry, where subtle emotionality, expressive portrait and landscape imagery, and aesthetic features rooted in the Kazakh musical tradition are harmoniously synthesized. The study argues that his love songs constitute an

integral artistic phenomenon closely connected with the poetic traditions of Kazakh literature.

Keywords: Garifolla Kurmangaliev, traditional song, love lyrics, poetic analysis, sal and seri tradition.



Бүгінгі күні қазақтың дәстүрлі ән өнері туралы сөз қозғалғанда, Батыс ән мектебінің өкілдері ішінде есімі ерекше аталатын тұлғалардың бірі – Ғарифолла Құрманғалиев. Ол өз дәуірінде қазақ халқының ән өнерін жаңа деңгейге көтеріп, Мұхит сал салған әншілік дәстүрді жалғастырған бірегей орындаушы болды. Ғарифолланың орындаушылық мәнері, дауыс

баяуы мен

шеберлік қыры – қазақтың кәсіби сахна мәдениетінде ерекше орын алады. Ол өз өнер жолында қазақтың әйгілі ән майталмандары Жүсіпбек Елебеков, Манарбек Ержанов сынды сахна серіктерімен қатар еңбек етіп, дәстүрлі әнді кәсіби деңгейде насихаттауға зор үлес қосты.

Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылық мұрасы тек орындаушылық шеберлігімен ғана емес, сонымен қатар композиторлық қырынан да ерекшеленеді. Бүгінгі таңда Ғарифолла Құрманғалиевтің композиторлық туындылары шамамен 105 ән болып жинақтарға енгізіліп, бізге толық көлемде жетіп отыр. Олар Ғарифолла Құрманғалиевтің алғашқы басылымдарының бірі – «**Г.Құрманғалиев. Әндер**» (1954 ж.) атты әндер жинағында 70 әннің мәтіні мен ноталық нұсқалары берілген [1]. Кейінірек «**Әнші дауысы**» (1979 ж.) атты жинағында Ғарифолла Құрманғалиевтің 95 әнінің сөзі мен нотасы қамтылған [2]. Жинақ мазмұны жан-жақты әрі кеңейтіліп ұсынылғанымен, онда жарияланған көптеген әндер бүгінгі орындаушылық тәжірибеде сирек орындалып жүр. Бұл жағдайдың бірнеше себептері бар: **1. Ғарифолла Құрманғалиевтің орындауындағы түпнұсқа үнтаспалардың сақталмауы; 2. ноталық материалдардың дәстүрлі қазақ музыкалық жазба тәсілінде емес, еуропалық 24 темпациялық жүйе негізінде жазылуы.** Осы себептерге байланысты бұл әндер дәстүрлі орындаушылық кеңістікте кеңінен таралмай, қолданыстан тыс қалып отыр.

Бүгінгі күні, **Меруерт Құрманғалиеваның «Әнімен елін тербеген»** атты еңбегінде белгілі өнер иесінің шығармашылық мұрасынан 112 әннің тізімі жүйеленген. Зерттеуші жинақта кейбір әндердің толық ноталық үлгілерін берсе, басқа әндерді тек мәтіндік нұсқада ұсынған. Аталған еңбектің ерекше құндылығы жинақта бұрын еш жерде жарияланбаған, әнші Ғарифолла Құрманғалиевтің араб графикасымен жазылған термелерінің мәтіндері ұсынылғанында [3].

Ғарифолла Құрманғалиев өз туындыларында дәстүрлі музыкалық мұраны сақтай отырып, заманауи тақырыптарды да қамтыған. Кеңес дәуірі кезеңінде композитор идеологиялық бағыттағы, атап айтқанда, Ленинге, партияға, еңбек адамына арналған мазмұнды әндер жазып, елдің өркендеуі, еңбекке адалдықты бейнеледі. Сонымен қатар, әнші шығармашылығында терме жанры да айрықша орын алған.

XX ғасырдағы қазақ сахнасында Ғарифолла Құрманғалиев дәстүрлі сал-серілік үлгіге сүйене отырып, ғашықтық лирикасын жаңа деңгейге көтерді. Оның әндері ғашықтық сезім, терең толғаныс пен туған жерге деген сағынышты бейнелейтін лирикалық мазмұнға ие. Әсіресе махаббаттың нәзік қырларын жеткізе білген 28-ге жуық авторлық әні ұлттық музыка қорына елеулі үлес болып қосылды. Бұл туындылар музыкалық тіл арқылы ішкі сезімді, эмоциялық тербелісті шебер жеткізеді.

Ендеше, Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы әндеріне тоқталып өтсек. Әндердің көп бөлігінің сөзін сол кезеңдегі кеңес дәуірінің белгілі қазақ ақындары жазғанын байқаймыз. Ішіндегі тек бір ғана әннің мәтіні мен әуенің Ғарифолла Құрманғалиев өзі жазған болатын. Осы тұрғыдан қарастырғанда, Ғарифолла Құрманғалиевтің өз заманындағы танымал қазақ ақындарымен шығармашылық байланысы оның әндерінің көркемдік сапасын айқындай түседі.

Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылық мұрасы қазақ поэзиясымен тығыз байланыста қалыптасты. Оның орындауындағы көптеген әндердің мәтіндерін жазған ақындар – қазақ лирикасының көрнекті өкілдері. Солардың ішінде Қазақстанның халық жазушылары атанған **Сырбай Мәуленов, Ғафу Қайырбеков** және **Тұманбай Молдағалиев** ерекше орын алады. Бұл ақындар XX ғасырдың орта кезеңінде әдебиетке келіп, махаббат сезімі мен туған жер тақырыбын поэзияның негізгі идеялық өзегіне айналдырды. Олардың өлеңдеріндегі нәзік лиризм мен сезім тереңдігі дәстүрлі әннің поэтикалық табиғатымен үндесіп, Ғарифолла Құрманғалиевтің репертуарына мазмұндық серпін бере алды.

Сонымен қатар, журналист **Қадыр Шаңғытбаев**, әдебиеттанушы **Қайрат Жұмағалиев** және драматург **Қайым Кенжебаев** сияқты қазақ ақындардың шығармашылық қызметі де Ғарифолла Құрманғалиев өнерімен жанаса отырып, қазақ мәдениетінің дамуына әсер етті. Бұл тұлғалар поэзиямен қатар драматургия және аударма саласында белсенді еңбек етіп, әдебиет пен музыка байланысының рухани негізін қалыптастырды.

Басқада әртүрлі өңірлерден шыққан және өзіндік поэзияда қолтаңбалары бар ақын-жазушылар **Нығмет Баймұхамедов, Иса Шұғатаев, Қабдікәрім Ыдырысов, Д.Қанатбаев** және **А.Байғожаев** (толық аты-жөні

интернет деректерінде толық көрсетілмеген) қазақ әдебиетінің өрісін кеңейтуге өз үлестерін қосқан қаламгерлер қатарын құрайды.

Келесі тізбекке енгізілген ақындар – ән мәдениетімен тығыз байланыста шығармашылық жасаған ерекше тұлғалар. Соның ішінде **Бәкір Тәжібаев** пен **Мақсұтбек Майшекин**ді атауға болады. **Бәкір Тәжібаев** – «Қамар сұлу» операсы (Музыкасы Е.Рахмадиевтікі, 1963) либреттосының, 150-дей әннің авторы. Бірқатар әндері («Жас дәурен», «Ақбұлақ», т.б.) Қытай, Моңғолия, Түркия, Ауғанстан, Иран, т.б. елдерде тұратын қазақтар арасында кең тараған. Бәкір Тәжібаевтың орындауында көптеген өз әндері күйтабаққа жазылған. Бәкір Тәжібаев қазақ музыка өнерінде өзіндік із қалдырған қаламгер [4]. Ал **Мақсұтбек Майшекин**нің шығармашылығы дәстүрлі музыкамен тығыз байланыста болған. Оның «Жүсіпбек Елебеков» (1964), «Жаяу Мұса» (1966) атты очерктері қазақ музыкасының көрнекті тұлғаларын жан – жақты танытатын маңызды еңбектер болып табылады. Сондай-ақ ол да әртүрлі композиторлармен бірігіп, шамамен 100-ге жуық әннің мәтінін жазған [5].

Аталған ақын-жазушылардың Ғарифолла Құрманғалиев репертуарындағы ән мәтіндеріне үлес қосқан шығармалары төмендегі кестеде жүйеленіп көрсетілді:

Р/с	Ақындар	Әннің аты	Саны
1.	Сырбай Мәуленов (1922-1993)	«Жан еркем», «Шақырады айлы түн», «Есімде», «Өзің біл», «Шынар», «Сағыныш», «Қалқатай»	7
2.	Қадыр Шаңғытбаев (1925-2001)	«Сағыныш», «Сенсің менің арманым», «Тілек»	3
3.	Нығмет Баймұхамедов (1904-1969)	«Ұлжан-ай, Балжан-ай», «Қаламқас», «Алмашы қыз»	3
4.	Тұманбай Молдағалиев (1935-2011)	«Аққуым менің», «Сыр»	2
5.	Қайрат Жұмағалиев (1937-2013)	«Сүйіктім»	1
6.	Ғафу Қайырбеков (1928-1994)	«Сүйген жар»	1
7.	Мақсұтбек Майшекин (1897-1971)	«Шолпан»	1
8.	Қабдыкәрім Ыдырысов (1928-1978)	«Кел, еркем»	1
9.	Бәкір Тәжібаев (1926-1994)	«Асылжан»	1
10.	А. Байғожаев (туған жылы белгісіз)	«Нұржамал», «Қалқажан», «Құрылысшы қыз»	3
11.	Иса Шұғатаев (туған жылы белгісіз)	«Сырласу»	1
12.	Қайым Кенжебаев (туған жылы белгісіз)	«Сүйіктісің»	1
13.	Д.Қанатбаев (туған жылы белгісіз)	«Түнгі Алматы»	1
14.	Авторы көрсетілмеген	«Қайдасың, қайда»	1

Бұл кестеде Ғарифолла Құрманғалиевтің ақындармен шығармашылық байланысы өте кең болғанын көрсетеді. Ол әр ақынның поэтикалық тілін сезіне отырып, олардың өлеңдерін әуенмен ұштастырып, көркемдік үйлесімге жеткізген. Соның нәтижесінде қазақ музыкасына көптеген лирикалық, махаббатқа толы, халық сүйіп тыңдайтын әндер дүниеге келді.

Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы әндерінің ішінде бүгінгі күнге дейін «*Сүйген жар*», «*Қаламқас*» және «*Нұржамал*» әндері орындалып жүр. Бұл шығармалардың ерекшелігі – Ғарифолла Құрманғалиевтің өз орындауында жазылып қалған нұсқаларының сақталуында. Сондықтан да бұл әндер уақыт өткен сайын өз маңызын жоймай, халық жүрегінде өмір сүруде.

Ғашықтық тақырыбына арналған әндердің көпшілігі, мазмұны мен көңіл күйі әртүрлі болып келеді. Бірі сүйіктісінің есімін арқау етіп, нәзік сезімді тербетсе, енді бірі алыстағы жарды аңсау мен сағынышқа толы.

Жоғарыда келтірілген 28 әндерді мазмұны мен тақырыптық ерекшелігіне қарай бірнеше топқа бөліп қарастырдық.

1.Қыздардың есімдерімен аталатын әндер: «Шынар», «Нұржамал», «Қаламқас», «Шолпан». Ал «Ұлжан-ай, Балжан-ай» әнінің мәтіні бізге жеткен жоқ. «Әнімен елін тербеген» атты Меруерт Құрманғалиеваның жинағында тек қана «Ұлжан-ай, Балжан-ай» әннің авторы берілген.

2.Қыздарды еркелетіп айтылған әндер: «Қалқажан», «Асылжан», «Кел еркем», «Жан еркем» «Алмашы қыз», «Аққуым менің», «Қалқатай», «Сенсің менің арманым», «Құрылысшы қыз».

3.Ғашықтыққа толы әндер: «Сүйген жар», «Сүйіктім», «Сүйіктісің».

4.Аңсау-сағыныш тақырыбындағы әндер: «Сағыныш», «Сағыну», «Шақырады айлы түн», «Өзің біл», «Сырласу», «Сыр», «Тілек», «Кел еркем», «Есімде», «Қайдасың, қайда».

Қыздардың есімдерін арқау еткен «Шынар», «Нұржамал», «Қаламқас», «Шолпан», «Ұлжан-ай, Балжан-ай» сияқты әндер композитор репертуарындағы нәзік сезім мен әсемдікке құрылған туындылар қатарын толықтырады. Сондай-ақ қыздарды еркелетіп айтылған жылы сөздер мен теңеулер арқылы ғашықтықтың сырын шебер өрнектейтін «Қалқажан», «Асылжан», «Жан еркем», «Қалқатай» сияқты әндер Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы туындыларындағы мейірім мен нәзік сезім әлемін айқын көрсетеді. «Сенсің менің арманым», «Алмашы қыз», «Аққуым менің» әндерін қазіргі жаңа өмірдің көркемдік сипатын айқындайтын авторлық лириканың жарқын үлгісіндегі әндер деп атауға болады. «Құрылысшы қыз» әні де сол кезеңдегі еңбек етіп жүрген жұмысшы қыздарға арналған туындылардың бірі болып табылады.

Келесі, «Сүйген жар», «Сүйіктім», «Сүйіктісің» әндеріне келетін болсақ, композитор шығармашылығындағы махаббат пен сезімнің нәзік лирикалық бейнелерін жеткізетін туындылар қатарына жатады. Сонымен қатар, Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық әндер ішінде «аңсау» мен «сағыныш» тақырыбы ерекше орын алады. Бұл тақырып көбіне түбірлік мағынасы жағынан жақын сөздер арқылы көрініс табады. Мысалы, «сағыныш», «сағыну» сөздері тұлғалық күйді, жүрекке түскен терең эмоционалдық сезімді білдірсе, оларға мағыналық тұрғыдан жақын «сыр», «сырласу» ұғымдары ішкі жан дүниенің ашылуы мен сезімнің тыңдаушыға бағытталуын көрсетеді. Ал «Тілек» әні осы эмоциялық өрістің жалғасы болып табылады, онда сағыныш сезімі тілек арқылы сыртқа шыққандай әсер береді. «Кел, еркем», «Өзің біл», «Қайдасың қайда», «Шақырады айлы түн», «Есімде» әндерінде автор өзі лирикалық кейіпкерді қызға тікелей бағыттап, оған нұсқалап сөйлейді. Осы арқылы Ғ.Құрманғалиевтің шығармаларында ғашықтық тақырыбы жан-жақты сипатталып, әр туынды өзіне тән нәзіктік пен шынайылықты паш етеді.

Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы шығармашылығына назар аудара отырып, оның қыздарға арналған ғашықтық лирикасына ерекше мән бергенін атап өту қажет. Оның көптеген әндері сал-серілер дәстүріндей, кейіпкердің сүйіктісінің атымен тікелей байланысып, жеке сезім мен ықыласты паш етеді. Осы бағыттағы шығармаларының ішінен біз екі әнге тоқталамыз.

1) Бірінші ән: А.Байғожаевтің (толық аты-жөні интернет желісінде берілмеген) сөзіне жазылған **«Нұржамал»** және 2) екінші ән: қыздың есімімен аталған Нығмет Баймұхамедовтың сөзіне жазылған **«Қаламқас»** әні.



Нығмет Баймұхамедов (1904-1969) – қазақ ақыны, аудармашы, Ғарифолла Құрманғалиевтің жерлесі. Қазақ Абай атындағы педагогика институтының филология факультетін тәмамдаған ақын [6]. Нығмет Баймұхамедовтің сөзіне жазылған Ғарифолла Құрманғалиевтің композиторлық шығармашылығындағы әндер аз емес. Солардың бірі, көпшілікке танымал – **«Қаламқас»** әні. Келесі кезекте аталған туындылардың ортақ көркемдік негіздерін айқындау үшін олардың поэтикалық құрылымдарына тоқталамыз.

Екі әннің мәтініне келетін болсақ, әндерде лирикалық кейіпкердің терең және сағынышқа толы, шынайы махаббаты жазылған. **«Нұржамал»** әнінде сүйіктісін ұзақ күту, жүректегі толғаныс, жан жарасының сезімі басым. Қайырма арқылы кейіпкердің сүйіктісіне деген сағынышы мен үйленуге деген үміті, алаңдаушылығы көрініс табады. Ал **«Қаламқас»** әнінде

сүйіктісінің сыртқы сұлулығы, мінезі, келбеті және жас ерекшелігі арқылы лирикалық кейіпкердің оған деген ықыласы, ғашықтық сезімі жан-жақты сипатталады. Әнде сүйіктісінің физикалық бейнесі мен рухани қасиеттері үйлесім тауып, махаббаттың нәзік әрі сезімтал жағы беріледі.

Ғ.Құрманғалиев *«Нұржамал»* әнінде сезімін тура, ашық жеткізеді: *«...Күтудемін бір хабар, Жауап тосып өзіңнен, Әлі үйленбей жүрмін мен...»*. Әннің мәтінінде уақыт, күту, реніш, үміт секілді жеке лирикалық сезімдер бар. Кейіпкер өзінің күнделікті өмірін, нақты жағдайын айтады: «Үш жыл өтті», «Әлі үйленбей жүрмін мен» бұл сал-серілік дәстүрде сирек кездеседі. Ол сал-серілік романтикадан гөрі, нақты жағдайға негізделген, қарапайым, тұрмыстық лирика. «Нұржамал» жазба ақындық поэзияға тән мәтін. Ал Нығмет Баймұхамедовтың сөзіне жазылған *«Қаламқас»* әніне келетін болсақ, ол айқын көркем бейнелеуімен және дәстүрлі поэтикалық тілімен ерекшеленеді. Мәтіндегі *«Тау суындай таусылмас, шалқып-тасып...»*, деген жолдар табиғат образдарын қолдану арқылы лирикалық сезімді тереңдетсе, сұлудың портреттік сипаттамасы да дәстүрлі үлгіде берілген: *«Кең маңдайлы, қара қас, жібек толқын сұмбіл шаш...»*. Бұл өлең жолдары ән мәтініндегі романтикалық реңкті күшейтіп, қыздың бейнесін идеалданған, қол жетпес арман іспетті етіп көрсетеді. Мысалы, *«Дидарыңа сыртыңнан болдым ғашық»*, – деген жолдағы нәзік лиризм мен сырттай сүйсіну мотиві, сондай-ақ *«Айдын көлдей ақылың бала жастан...»* тәрізді табиғатпен салыстыру сал-серілік поэзияға тән көркемдік тәсілдердің бірі. Демек, «Қаламқас» мәтіні дәстүрлі сал-серілік лирикаға жақын: мұнда сұлуды асқақтата идеализациялау, көркем теңеулердің молдығы және образдық баяндау тәсілдерінің басымдығы айқын байқалады.

Осы екі әнді біріктіретін басты ерекшелік – лирикалық кейіпкердің сүйіктісіне деген адал сезімі, сағыныш пен еркелік, махаббатты өмірдегі маңызды құндылық ретінде көрсету. Екі туындыда да сүйікті адамның аты нақты аталып, жеке қатынас пен эмоциялық тереңдік арта түседі. Сонымен қатар, қайырымалар лирикалық кейіпкердің ішкі толғанысын күшейтетін құрылымдық элемент ретінде қызмет етеді.



Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығына өз үлесін қосқан ақындардың бірі, әнші, сазгер – **Бәкір Тәжібаев** (1926–1994). Ол қазақ әдебиеті мен поэзиясының көрнекті өкілі, лирикалық және азаматтық бағыттағы шығармаларымен танылған. Екінші дүниежүзілік соғысқа қатысып, майданнан кейінгі жылдары әдебиетке келген буынның жетекші тұлғаларының бірі болды. Ол Ғарифолла Құрманғалиевтің махаббат тақырыбындағы әндерінің

көркемдік аясын кеңейтіп, «Сенсің менің арманым» туындысы арқылы жаңа тыныс пен өзіндік лирикалық серпін енгізді [4].

Ғарифолла Құрманғалиевтің *«Сенсің менің арманым»* әні махаббат тақырыбын нәзік әрі көркем түрде жеткізетін лирикалық туынды болып табылады. Әнде кейіпкер сүйіктісінің бейнесін асыға күтіп, олардың бірлескен бақытты сәттерін еске алады. Қайырмадарда ғашығының атқан таңдай таза, жарқын бейнесі, оның жүрегіндегі арман мен махаббатты паш етеді.

Ән мәтінін талдай келе, бұл шығарма дәстүрлі сал-серілік поэзияның элементтерін сақтағанымен, тұтастай алғанда жазба ақындық өнердің өнімі екенін көреміз. Ал сал-серілік поэзияға тән белгілері: лирикалық кейіпкердің сезімін тікелей, ашық жеткізуі: *«Жан қалқатай, ақша маңдай, асыл ерке ардағым...»*. Табиғатпен, жарықпен теңеу тәсілі: *«Сенсің менің атқан таңдай...»*, *«Сені ойласам ай шырайлы ақ маңдай...»*. Бұл қасиеттер Ақан сері, Біржан сал, Үкілі Ыбырайға тән эмоциялық еркіндікті еске түсіреді. «Сенсің менің арманым» әні дәстүрлі сал-серілік лирикадан көркемдік элементтерді алғанымен, жанры жағынан ХХ ғасыр жазба поэзиясына жататын туынды.

«Сенсің менің арманым» әні қазіргі таңда Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы мұрасына жаңаша серпін берген әндердің бірі. Бұл ән де махаббат пен нәзік сезімнің айғағы ретінде тыңдарман жүрегінен орын алып үлгерді. Әнді алғаш рет Ғ.Құрманғалиев атындағы Батыс Қазақстан облыстық филармониясының әншісі, халықаралық және республикалық конкурстардың лауреаты, «Ерен еңбегі үшін» медалінің иегері Ернар Өмірәлі орындап, халыққа кеңінен танытты. Кейін бұл әнді Батыс дәстүрлі ән мектебінің көрнекті өкілі, Т.Жүргенов атындағы өнер академиясының ұстазы Армат Исламғалиев орындап, өз тарапынан 3-4 жолына аздап көркемдік өң, әуездік әдемілік қосып жаңаша жеткізді.



Ғарифолла Құрманғалиевтің махаббат тақырыбындағы көптеген әндерінің мәтінін жазған **Сырбай Мәуленов** (1922-1993) – қазақ поэзиясының көрнекті өкілі, Қазақстан Жазушылар одағының мүшесі, лирикалық және азаматтық бағыттағы шығармаларымен танылған. Ол екінші дүниежүзілік соғысқа қатысып, майданнан кейінгі жылдары әдебиетке келген буынның жетекші тұлғаларының бірі болды. Ақын Сырбай Мәуленовтың табиғат, махаббат, адам жанының нәзік күйі, елге деген сағыныш тақырыптарындағы туындылары композитор шығармашылығында ерекше көрініс тауып, әндердің мәтіндік деңгейін байыта түскен [7]. Сырбай Мәуленов поэзиясында табиғат пен адам болмысы бір-бірімен сабақтаса

қарастырылады, табиғат құбылыстары кейіпкердің ішкі сезімін бейнелеудің көркем тәсіліне айналады.

Зерттеу нәтижесінде анықталғандай, Ғарифолла Құрманғалиевтің шығармашылығында ән сөзін де, әуенін де өзі жазған бірден-бір шығарма – *«Сағыну» әні* болып табылады. Бұл туынды лирикалық қабілеттерін айқын көрсетеді.

Ғарифолла Құрманғалиевтің *«Сағыну»* және *«Сағыныш»* атты әндері тақырыптық және көркемдік тұрғыдан бір-бірімен байланысты болғанымен, мазмұндық және сезімдік реңк жағынан айырмашылықтарға ие. Екі әннің де негізгі өзегі – ғашықтық пен сағыныш. Лирикалық кейіпкерлер ғашығына деген жүрек сырын, іштей толғанысы мен сағыныш сезімін бейнелейді. Бұл әндерде махаббат таза, шынайы, рухани биік сезім ретінде суреттеледі. Екі туынды да поэтикалық тілмен өріліп, табиғат көріністері арқылы адамның ішкі жан дүниесін ашып көрсетеді. Алайда олардың сезімдік сипаты мен бейнелеу тәсілінде айырмашылықтар бар.

«Сағыныш» әнінде мұң мен сағыныш басым. Кейіпкер сүйіктісін ұзақ көрмей, сарғайған көңіл-күйін табиғатпен салыстырып жеткізеді. *«Жапырақтай сарғайдым», «ақша бұлттай жел айдап»,* – сияқты поэтикалық жолдар арқылы ақын адамның ішкі мұңын табиғаттың күзгі күйімен байланыстырып, күту мен үмітсіз сағыныш сезімін суреттейді. Бұл туындыда көңілде мұң, жалғыздық пен тыныштық бар. Ал *«Сағыну»* әнінде сағыныш болса да, үміт пен қуаныштың, рухани ләззаттың лебі сезіледі. Мұнда ғашықтық сезім – өмірге қуат, шабыт беретін күш ретінде бейнеленеді. *«...Тамшысындай Замзамның ішем қанбан», «Алдымнан атсын алтын таң...»*, – сияқты поэтикалық жолдар махаббатты қасиетті, таза, тіпті рухани биік деңгейге көтереді. Бұл әнде кейіпкер сүйіктісіне тек мұңайып қана емес, сеніммен, жарық үмітпен қарайды, оны *«Сүйгеніме қол жетіп, алдымнан атсын алтын таң...»*, – деген өлең шумақтарынан байқауға болады, ондай дәстүрлі сал-серілік әндерде болмайды. Сағыныш болса сағынышпен аяқталуы қажет. Көркемдік тұрғыдан алғанда, *«Сағыныш»* әнінде табиғат бейнелері негізгі орын алса (*қайың, жапырақ, бұлт*), *«Сағыну»* әнінде рухани және символдық бейнелер (*Замзам суы, алтын таң, ай, гаухар*) жиі кездеседі. Бұл екі шығарманың арасындағы басты айырмашылықтың бірі – олардың эмоционалдық бағыты: біріншісі – үміт пен рухани махаббат, екіншісі – сағыныш пен мұң.

Қорытындылай келгенде, «Сағыныш» әні – өткенге елеңдеген, сағыныштан сарғайған жүректің мұңды сыры болса, *«Сағыну»* – болашаққа сеніммен қараған, сүйіспеншілікті рухани тазалық деңгейіне көтерген ән. Екі туынды да Ғарифолла Құрманғалиевтің махаббат тақырыбындағы әндерінің

поэтикалық және эмоционалдық байлығын көрсететін ерекше әндер болып табылады.



Ғарифолла Құрманғалиевтің қазіргі таңда кеңінен орындалып жүрген әндерінің бірі – *«Сүйген жар»*. Әннің сөзін қаламға алған – көрнекті ақын **Ғафу Қайырбеков** (1928-1994). Ол Қазақстанның Халық жазушыларының бірі, сондай-ақ аудармашы және Мемлекеттік сыйлық лауреаты [8].

«Сүйген жар» әнінің екі нұсқасы Ғарифолла Құрманғалиев репертуарындағы лирикалық бағыттың әр қырын көрсетеді. Бірінші нұсқа мазмұндық жағынан өмірлік шындыққа негізделген, оқиғалық желісі бар мәтін. Онда кейіпкердің майданнан аман-есен оралып, сүйген жарымен қауышуға деген үміті суреттеледі. *«Осындай жеңіспен, майданнан қайтқанда...»* жолдары әннің тарихи уақытпен байланысын және кейіпкердің сезімін нақты өмірлік оқиғалар арқылы жеткізетінін көрсетеді. Бұл сипаттары осы нұсқаның жанрлық тұрғыдан дәстүрлі сал-серілік поэзиядан гөрі ХХ ғасырдағы жазба ақындық өнерге жақын екенін дәлелдейді. Ал *«Сүйген жар»* әнінің келесі сақталған нұсқасы поэтикалық көркемдік жағынан сал-серілік дәстүрге жақынырақ. Мұнда ғашығын табиғатпен, жарықпен және әсемдікпен байланыстырып, *«Дала көркем, ой әсем, қыр гажайып...»*, *«Сөзің тәтті, күлкің жұмсақ...»*, – деген поэтикалық жолдар сал-серілер шығармасының нәзік лиризм мен поэтикалық бейнелеудің жалғасы екенін көрсетеді. Осылайша, екі нұсқаның тақырыптық бағытында айырмашылық бар: 1) *бірінші нұсқа* – жазба поэзияның шынайылық пен өмірлік тәжірибеге негізделген лирикасы болса, 2) *екінші нұсқа* сал-серілер әндерінің бейнелі, романтикалық, эстетикалық дәстүрін жалғастырады. Дегенмен, екі мәтін де Ғарифолла Құрманғалиев орындауындағы махаббат лирикасының әртүрлі көркемдік реңктерін ашып, оның репертуарындағы лирикалық бағыттың жан-жақтылығын дәлелдейді.

Әннің ерекшелігі – оның екінші дүниежүзілік соғыс кезінде майдан даласында кездескен қазақ жауынгерінің өтінішімен, солдаттың жарына арнап шығарылған әні. *«Сүйген жар»* әнінің шығу тарихы *«Әнімен елін тербеткен»* атты жинақта егжей-тегжейлі баяндалған [3].

Қазіргі таңда *«Сүйген жар»* әнін Ғарифолла Құрманғалиевтің төл шәкірттері – Қазақстан Республикасының еңбек сіңірген мәдениет қайраткері Қатимолла Бердіғалиев, Қазақстанның Халық әртісі, профессор Қапаш Құлышева, Дарын мемлекеттік сыйлығының иегері, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Сәуле Жанспейісова, сондай-ақ Қазақстанның еңбек сіңірген әртісі Сәуле Таудаева шеберлікпен орындап келеді. Сонымен қатар,

Батыс ән мәдениетінің өкілдері, оның ішінде Қазақстан Республикасының халық әртісі Айгүл Қосанова, Батыс ән мектебінің көрнекті өкілдері Армат Исламғалиев, Қазақстан Республикасының мәдениет саласының үздіктері Ырысты Сүлейменова, Қайрат Какимов, Эльза Карабаллина және жас орындаушылар да өз репертуарларына қосып, әнді жаңа мәнерде насихаттап жүр. Дегенмен, халық үшін Ғарифолланың өз орындауындағы нұсқалар әрдайым ең шынайы әрі классикалық үлгі ретінде бағалана береді.

Қорытындылай келе, мақалада біз тек Ғарифолла Құрманғалиевтің ғашықтық тақырыбындағы әндерінің шектеулі үлгідегі әндердің поэзиялық құрылымы бойынша талдадық. Алайда, зерттеу көрсеткендей, талдануды қажет ететін көптеген әндер әлі бар. Сондықтан болашақта мұндай бағыттағы жұмыстарды одан әрі жалғастыру маңызды болып табылады. Бұл мақала аталған зерттеудің алғашқы қадамы болып, қазақ дәстүрлі ән музыкалық мұрасын жан-жақты талдау жолындағы бастама деп айтуға болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Құрманғалиев Г. Әндер. – Алматы: Мектеп, 1969. – 139 б.
2. Құрманғалиев Ғ. Әнші дауысы. – Алматы: Жалын, 1979. – 132 б.
3. Құрманғалиева М.С. Әнімен елін тербеген. – Алматы: Дайк-Пресс, 2010. – 431 б.
4. Бәкір Төлеуұлы Тәжібаев. // Википедия. [Электронды ресурс]: URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Бәкір_Төлеуұлы_Тәжібаев Сайтқа кіру датасы: 15.11.2025 ж.
5. Мақсұтбек Майшекин. // Википедия. [Электронды ресурс]: URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Мақсұтбек_Майшекин Сайтқа кіру датасы: 16.11.2025 ж.
6. Нығмет Баймұхамедов. // Википедия. [Электронды ресурс]: URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Нығмет_Баймұхамедов Сайтқа кіру датасы: 16.11.2025 ж.
7. Сырбай Мәуленов. // Википедия. [Электронды ресурс]: URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Сырбай_Мәуленов Сайтқа кіру датасы: 12.11.2025 ж.
8. Ғафу Қайырбеков. // Википедия. [Электронды ресурс]: URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Ғафу_Қайырбеков Сайтқа кіру датасы: 12.11.2025 ж.

ДАРА ТҰЛҒА КЕНЕН ӘЗІРБАЕВ: ДӘСТҮРЛІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ОРТАСЫ ЖӘНЕ РУХАНИ ҚАЛЫПТАСУ АРНАЛАРЫ

Көштаев Бекарыс Жәнібекұлы

Дәстүрлі әнші-жыршы,

Астана қаласы №1 балалар музыка мектебінің оқытушысы

Аңдатпа. Мақалада қазақтың аса көрнекті тұлғасы – Жетісу өңірінің халық жыршысы, ақыны әрі әнші-композиторы Кенен Әзірбаевтың шығармашылық болмысы мен рухани қалыптасу арналары жан-жақты талданады. Зерттеу Кенен өнерінің бастау көздерін оның тектік өнер жалғастығынан, отбасылық тәлім-тәрбиесінен, сондай-ақ дүниеге келген Жетісу өңірінің бай мәдени ортасынан іздейді. Мақалада жыраулық дәстүр, шешендік өнер, сал-серілік мектеп, күй мәдениеті сияқты қазақтың дәстүрлі өнер салаларының Кенен дүниетанымы мен эстетикалық көзқарасының, сондай-ақ шығармашылық қырларының қалыптасуына тигізген ықпалы анық көрсетілген.

Автор Қабан жырау, Сүйінбай, Сарыбас, Жамбыл сияқты Жетісу ақындық мектебінің ірі өкілдерімен рухани сабақтастықты нақты деректер негізінде ашып, олардың өнері Кенен шығармашылығына бағыт-бағдар болғанын дәлелдейді. Сонымен бірге өңірдегі серілік дәстүр өкілдерінің, би-шешендердің, күйшілердің тәлімдік ықпалы да арнайы қарастырылады.

Зерттеу нәтижесінде Кенен Әзірбаевтың мол мұрасы қазақ халқының рухани мәдениетінің ажырамас бөлігі ғана емес, дәстүр мен жаңашылдықты үйлестірген бірегей көркемдік феномен екені тұжырымдалады.

Түйін сөздер: Кенен Әзірбаев, ақындық дәстүр, шешендік өнер, дәстүр сабақтастығы, Жетісу ән мәдениеті.

Аннотация. В статье всесторонне анализируются творческая индивидуальность и духовные истоки выдающейся личности казахского народа – жыршы, акына и певца-композитора Жетысу Кенена Азербоева. Исследование прослеживает истоки музыкального наследия Кенена в преемственности родового искусства, а также в богатой культурной среде Жетысу, где он родился и сформировался. В статье показано влияние традиционных сфер казахского искусства на мировоззрение, эстетические взгляды и творческие грани Кенена Азербоева.

Автор, опираясь на конкретные источники, раскрывает духовную преемственность с крупными представителями эпической традиции – Кaban жырау, Суйынбай, Сарыбас, Жамбыл и рассматривает влияние представителей ораторского искусства, искусства салов и сері, а также домбровой инструментальной традиции. Показано, что творчество этих

устных профессионалов стало важным ориентиром в формировании многогранного наследия Кенена.

В результате делается вывод о том, что обширное наследие Кенена Азербоева является не только уникальным художественным феноменом традиционного музыкального искусства, но и неотъемлемой частью духовной культуры казахского народа.

Ключевые слова: Кенен Азербоев, поэтическая традиция, ораторское искусство, преемственность традиций, песенная культура Жетысу.

Abstract. The article provides a comprehensive analysis of the creative individuality and spiritual origins of an outstanding figure of the Kazakh people — the Jyrys, poet, and singer-composer of the Zhetysu region, Kenen Äzirbaev. The study traces the origins of Kenen’s musical heritage to the continuity of ancestral artistic traditions, as well as to the rich cultural environment of Zhetysu, where he was born and shaped as an artist. The article demonstrates the influence of traditional branches of Kazakh art on Kenen Äzirbaev’s worldview, aesthetic perspectives, and creative dimensions.

Drawing on concrete sources, the author reveals his spiritual continuity with major representatives of the epic tradition – Qaban zhyray, Süinbai, Sarybas, and Zhambyl – and examines the impact of oratorical art, the traditions of the sal and seri performers, and the dombra-based instrumental culture. It is shown that the works of these oral professional artists served as an important guide in the formation of Kenen’s multifaceted legacy.

As a result, the study concludes that the extensive heritage of Kenen Äzirbaev represents not only a unique artistic phenomenon of traditional musical art, but also an integral part of the spiritual culture of the Kazakh people.

Keywords: Kenen Azerbayev, poetic tradition, oratory art, continuity of traditions, the song culture of Zhetysu.

Қысқашы. Кенен Әзірбаев (1884-1976) – қазақ халқының музыкалық мәдениетінде айрықша із қалдырған, Жетісу өңірінің әншілік дәстүрін жаңа деңгейге көтерген ірі тұлға. Ол – қазақ өнерінің сан қырын қатар игеріп, жыраулық, ақындық, әншілік, күйшілік және композиторлық қасиеттерді бойына үйлестірген *әмбебап өнер иесі*. Ғалымдар атап өткендей, Кененнің тұлғалық ерекшелігі оның синкретті дарын табиғатында. Яғни, Кенен *«жыраулық өнерден бастау алған жыршы, ақын әрі шежіреші – ел мұрасын сақтаушы, әнші әрі күйші, сонымен қатар заманауи тілмен айтқанда ақын-композиторлығымен үлкен қайраткерлікке жеткен ірі тұлға»* [1, 15].

Кенен Әзірбаевтың шығармашылық және тұлғалық қалыптасуына отбасылық орта мен тектік дәстүрдің ықпалы зор болды. Ән мен жырға бейім отбасында дүниеге келген болашақ өнер иесінің анасы *Ұлдар* – өңірге белгілі

әнші, ал әкесі *Әзірбай* – өлең мен сөз өнерін қадірлейтін, ақындық қабілеті бар жан болған. Кенен бұл жөнінде «*Өзіме арнау*» атты өлеңінде:

*Әзірбай әкем аты, атым Кенен,
Кәсібім он жасымнан – ән мен өлең.
...Жеті атадан ақындық үзілмеген,
Сұрасаң, сырыңды айт деп халқым менен.
Әкем де ақын екен, шешем әнші,
Солардың көрмегенін көріп келем,*

– деп, өз тегіндегі өнер жалғастығын айқын көрсетеді [1, 282].

Кененнің арғы тегі – Жетісу өңіріне белгілі өнерпаздар әулеті. Ел аузындағы деректерге сүйенсек, оның бабалары халық арасында «Бес жалаңаяқ» атанған өнерлі адамдар болған. Белгілі ақын Сүйінбай да олардың өнерін жоғары бағалап:

*Бар екен Қасқараудың тоғыз құты,
Ортаймас келсе дағы қоян жұты.
Бес жалаңаяқ атанған сері, саңлақ,
Домбырашы, қобызшы өңкей мықты,* – деген екен [2, 18].

Кененнің шығармашылығы мен тұлғалық болмысы Жетісу аймағының ақын-жыраулық дәстүрімен тығыз байланысты. Кенен дүниеге келген Шу–Талас аңғары, Әулиеата өңірі, Меркі мен Қордай даласы – ғасырлар бойы ақын-жыраулар, шешендер мен сал-серілер шоғырланған, өнердің кең өркен жайған өлкесі. Белгілі этнограф ғалым Ақселеу Сейдімбек Кенен тұлғасының қалыптасуында туған өңірінің шешуші рөл атқарғанын атап өтеді: «*Кенекеңді ең алдымен әнге бөлеп, жырмен құндақтап, күймен тербеткен орта – Жетісудың өнерпаздық дәстүрі*» – дейді ғалым [3, 214].

Жетісудың мәдени ортасы Кенен Әзірбаевтың тұлғалық және көркемдік болмысының қалыптасуында маңызды «*рухани мектеп*» қызметін атқарды. Сол дәуірдің өнер өкілдері – жыраулар, билер мен шешендер, сал-серілер мен күйшілер – оның дүниетанымдық көкжиегін кеңейтіп, шығармашылық бағдарын айқындады.

Кененге ықпал еткен тұлғалар қатарында:

- **ақын-жыраулар:** Қабан жырау, Сүйінбай, Құлманбет, Бақтыбай, Майкөт, Сарыбас және Жамбыл ақындар;
- **би-шешендер:** Бөлтірік, Кебекбай, Ноғайбай;
- **сал-серілер:** Дәурен сал, Тәкен сал және «Ашаның алты салы»;
- **күйшілер:** Байсерке мен Бердібек есімдері аталады.

1.Кененге әсер еткен ақын-жыраулар ортасы. Кенен Әзірбаевтың шығармашылық қалыптасуына Жетісу өңірінің ақындық ортасы мен

жыраулық дәстүрі зор ықпал етті. Кенен өмір сүрген ортада қазақтың көрнекті сөз шеберлері – Сүйінбай, Сарыбас пен Жамбыл сияқты ақындар өмір сүріп, өз дәуірінде Жетісу ақындық мектебінің негізін қалаған **Қабан жырауды** ұстаз әрі рухани пір тұтқан. Бұл дәстүр сабақтастығын Кенен Әзірбаев өзінің «*Жамбыл жыр*» атты дастанында нақты жыр жолдары арқылы баяндайды:

*Ұстазы Сүйінбайдың Қабан ақын,
Ұлы жүзде бас иген тамам ақын.
Нағашысы Жалайыр Қабанды деп,
Жамбыл атам айтыпты маған атын.
Атағы үлкен адам Қабан жырау,
Жамбылдың айтқан сөзі есте тұр-ау.
Жиені – Сарыбас ақын сөйлерінде,
Әдеті мұртын қағып құлақ бұрау.
Сүйінбай сөйлерінде мұртты қаққан,
Өлеңнен он екі взвод мылтық атқан.
Сөйлесе жаман ақын жұрт алдында,
Жанына Сүйінбайдың қатты батқан.
Үйреніп содан біздің Жамбыл өскен,
Жамбылдың сара жолда даңғыл өскен.
(Жамбыл жыр. [4, 130])*

Аталған жыр жолдарынан Жетісудың ірі ақындары Сүйінбай мен Сарыбас Қабан жыраудың жиені әрі ізбасар шәкірттері болғанын жырлайды. Демек, өңірдің ақындық ортасы тікелей Қабан жыраудан бастау алады.

Қабан жырау (Қабылиса Асанұлы, 1733-1824) – қазақ халқының рухани тарихында ерекше орын алатын тұлға. *Қабан жырау* Ұлы жүздің Жалайыр руының Мырза тармағынан шыққан. Ол – ел бірлігі мен әділдікті сақтауда елеулі рөл атқарған жырау және әулие адам болған.

Мырзатай Жолдасбековтің «Асыл арналар» еңбегінде келтірілген деректерге сүйенсек, *Қабан жырау* замандастары Өтеген, Райымбек, Қараш батырлармен, Ескелді және Балпық билермен бірге ел тағдырын шешкен маңызды кеңестерге қатысып, көрегендігімен, болашақты дәл болжай алуымен танылған [4, 153]. Халық аузында сақталған мәліметтер оның әулиелігі мен парасаттылығын дәлелдейді. Өз өлеңдерінде айтылатын «*Өзім терген кітаптан оқып білдім*» деген жолдар *Қабан жыраудың* сауатты, жазба дәстүрмен де таныс болғанын көрсетеді. *Қабан жырау* – Жетісу ақындық дәстүрінің рухани негізін қалаған, жыраулық өнердің жүйесін қалыптастырған тұлға. Оның шығармашылық мұрасы мен адамгершілік өсиеттері кейінгі буын ақындарға, соның ішінде Сүйінбай, Жамбыл, Кенен сияқты халық поэзиясының ірі өкілдеріне тікелей ықпал етіп, рухани сабақтастықтың алтын арқауына айналды.

Сүйінбай ақын (Сүйінбай Аронұлы, 1815-1898) – Жетісу ақындық мектебінің іргетасын қалаған, Ұлы жүздің Шапырашты руынан шыққан көрнекті жырау, ақын әрі шешен.

Филология ғылымдарының докторы Мырзатай Жолдасбеков өзінің зерттеу еңбегінде Жетісу өңірінің әйгілі ақыны *Сүйінбай* жас кезінде Қабан жыраудың көшінен жеті күн қалмай ілесіп жүріп, одан ақындық бата алған деп жазады [5, 152]. Бұл деректі журналист Мұғалімбай Жылқайдаров халық ақыны Әсімхан Қосбасаровтың аузынан жазып алған естелігінде толықтыра түседі. Әйгілі Қабан жырау: *«Менің ұлдарыма ақындық өнерім дарымайды, ендігі мұрагерім – қызым мен жиендерім»*, – деп, *Сүйінбайға* батасын берген [6, 116]. Сүйінбай Қабан жыраудың жиені әрі тікелей тәлім алған шәкірті ретінде ұстазының адамгершілік, әділдік және ел бірлігі идеясын жалғастырған. Осылайша, *Сүйінбай ақын* Қабан жыраудан бастау алған ақындық дәстүрді жаңа тарихи және көркемдік мазмұнмен байытып, оны кейінгі буын – Жамбыл мен Кенендерге аманат етті.

Қабан жыраудың өнер жолын жалғастырған рухани мұрагерлерінің бірі – Сүйінбай ақын болса, ал екіншісі – оның тағы бір жиені, атақты **Сарыбас ақын (Сарыбас Майкөтұлы, 1846-1914)**. Сарыбастың шын есімі – *Тілеулі*. Ақынның *«Сарыбас»* атануына оның сыртқы келбеті мен мінез ерекшелігі себеп болған: өңі сары, ал жыр айтқанда жүзі қызарып, ерекше шабытқа енетін көрінеді. Жастайынан шешесінен жетім қалған *Сарыбас* нағашы жұртында өседі. Он бес жас шамасында өз-өзінен өлең айтып, ерекше шабытпен жыр төге бастаған. Нағашылары оның бұл әрекетін түсінбей, «жын тиді» деп бақсы-балгерлерге көрсеткенімен, кейін бұл оның табиғи ақындық дарыны екені белгілі болады. Белгілі шешен Кебекбай би *«нағашысы Қабан да жасында осындай болыпты»* [7, 170] деп, жас *Сарыбастың* бойындағы ерекше өнерді танып, оны өз қасына алып тәрбиелейді. Осылайша, *Сарыбас ақын* Қабан жыраудың дәстүрін жалғастырған тұлғаға айналады.

Кенен Әзірбаевтың *«Аңыздар сыры»* атты еңбегінде *Сарыбас ақын* туралы көптеген құнды мәліметтер келтіріледі. Онда ақынның ерекше мінезі мен өнерге адалдығы жөнінде былай дейді: *«Сарыбас домбырасына үкі тағып, өз құлағын өзі бұрап, айқайлап өлең айтады екен. Мұның мәнісін сұрағандарға: «Нағашым Қабан өз құлағын өзі бұрамаса, аузына өлең түспеген екен», – деп жауап беретін көрінеді»* [7, 171]. Бұл деректер *Сарыбас ақынның* ұстазы Қабан жыраудың жыршылық дәстүрін терең меңгеріп, оның рухани жалғастырушысы болғанын дәлелдейді.

Кенен Әзірбаев өз шығармаларында *Сарыбас* туралы ерекше ілтипатпен жырлайды. Ол өз өлеңінде былай дейді:

*Мен өзім інісі едім Сарыбастың,
Он жаста ел тойына араластым.*

*Өлерде мені Сарыбас шақырып ап,
Тапсырған аманаттап домбырасын.
(Көпшілік тыңда әнімді. [8, 22])*

Бұл жолдардан Кененнің *Сарыбас ақынды* өзінің алғашқы ұстазы және рухани тәлімгері ретінде құрметтегені байқалады. Ақын өз естеліктерінде де: *«Сарыбас келе жатқанда бала-шағалар қашып тығылады екен, сондай сесті, екпінді адам болыпты. Мен өзім де көрдім, бірақ тым жас едім. Отырған үйінің сыртында жүріп, айтқан өлеңдерін талай тыңдаған едім»,* – деп жазады [7, 171]. Осылайша, *Сарыбас ақынның* шығармашылық болмысы кейінгі буын – Кенен Әзірбаевтың тұлғалық және ақындық қалыптасуына зор әсер еткен. Ал Кененнің Жамбыл ақынмен тығыз шығармашылық байланыста болуы – осы рухани сабақтастықтың одан әрі дамып, Жетісу ақындық мектебінің дәстүрлі жалғасын көрсетеді.

Кенен Әзірбаевтың ақындық және азаматтық қалыптасуында ұлы жыр алыбы **Жамбыл Жабаевтың (1846-1945)** орны айрықша. Екі тұлғаның өмірі мен шығармашылық жолы қазақтың дәстүрлі ақындық және суырыпсалма өнерінің бір арнадан өрбіген рухани сабақтастығын айқын көрсетеді.

Кенен мен Жамбыл арасындағы шығармашылық байланыс шамамен қырық жылға жуық уақытқа созылған. Бұл кезең қазақ халқының тарихындағы ең күрделі дәуірлердің бірі – ХХ ғасырдың алғашқы жартысына сәйкес келеді. Елдің әлеуметтік-рухани өмірінде үлкен өзгерістер жүріп жатқан тұста екі ақын да халықтың мұң-мұқтажын, арман-үмітін өлеңмен өріп, ұлт руханиятының тірегіне айналды.

Кенен Әзірбаев Жамбылды өзіне рухани ұстаз, тәлімгер деп санаған. Ол өзінің естеліктерінде Жамбылды үнемі өзіне пір тұтып, қырық жылға жуық бірге жүріп, халықтың қуанышы мен қайғысын жырлады. Ол кісіден көп үйрендім, көп үлгі алдым дейді екен. Өзінің «Ұстаз» атты естелігінде *«Жәкең мені өлеңмен достастырды»,* – деп жазады [9, 307].

Жамбыл мен Кенен арасындағы бұл байланыс **Қабан – Сүйінбай – Сарыбас – Жамбыл – Кенен** желісіндегі **Жетісу жыраулық мектебінің тарихи-рухани жалғасы** ретінде қарастырылатыны белгілі. Жамбылдың *«Менің пірім – Сүйінбай, сөз сөйлемен сыйынбай»* деген өсиеті Кененге де тікелей әсер етті. Кенен Әзірбаев өз шығармашылығында да Жамбылдың әлеуметтік сарынға толы азаматтық поэзиясын, халық мүддесін жырлау дәстүрін жаңаша сипатта дамытты.

Екі ақынның шығармашылық үндестігі бірнеше қырынан байқалады:

1. Тақырыптық сабақтастық – екеуінің де өлеңдері халықтың бірлігі, әділдік, ел мен жерге сүйіспеншілік, еңбекті дәріптеу секілді ұлтқа ортақ рухани құндылықтарды көтерді. Мысалы, Жамбылдың «Өтеген батыр», «Сұраншы батыр», «Саурық батыр» сияқты жырлары ел қорғаған ерлерді

ұлықтаса, Кененнің «Әли батыр», «Қырғызбай», «Бұрынғы өткен батырлар» секілді шығармалары адам мен қоғам арасындағы рухани үндестікті паш етеді.

2.Өнерпаздық дәстүрдің жалғасуы – Жамбыл жырларында Сүйінбайдан бастау алған **айтыс өнерінің** терең әлеуметтік мәні көрінсе, Кенен де осы бағытты жаңа заман талабына бейімдеп, айтысты халықтық тәрбие мен эстетикалық мәдениеттің құралы ретінде дамытты.

3.Эстетикалық және этикалық үндестік – Жамбыл мен Кененнің поэзиясын тоғыстыратын ортақ қасиет – олардың сөз өнеріне **адамгершілік пен елдік идеалды** арқау етуі. Екеуі де ақындықты жеке дәреже емес, халық алдындағы борыш деп таныған.

4.Рухани сабақтастық пен тұлғалық ұқсастық – Кенен Жамбыл секілді өз ортасында рухани көшбасшы, ақылшы ақсақал ретінде танылды. Жамбыл Кененнің жас өнерпаз ретіндегі дарынын ерте танып, оған бата беріп, ақ жол тілеген деген деректер ел аузында жиі айтылады.

Ғалым Мырзатай Жолдасбеков бұл жөнінде: *«Жамбыл мен Кенен маңдайындағы қос шырақтай, халық поэзиясының айы мен жұлдызындай, мәңгі бірге жасайды, домбыраның қос шегіндей бірге күй шертеді»,* – деп пікір білдіреді [1, 15].

Сондықтан Кенен мен Жамбыл арасындағы шығармашылық байланыс жай ғана ұстаз бен шәкірт арасындағы қарым-қатынас емес, ол – Жетісу ақындық мектебінің ғасырлық эволюциясын айғақтайтын рухани көпір. Бұл сабақтастық арқылы қазақтың жыраулық және суырыпсалма дәстүрі ХХ ғасырда да өміршеңдігін сақтап, кейінгі ұрпаққа жалғасты.

2. Кенен Әзірбаев және Жетісу өңірінің би-шешендік дәстүрі. Кенен Әзірбаев тұлғасының қалыптасуына әсер еткен маңызды рухани арналарының бірі – *өзі туып өскен өңірдің би-шешендік дәстүрі.* Бұл – Жетісу өлкесінің мәдениетінде ерекше орын алып, жыр мен айтыс және халықтық дүниетаныммен тығыз астасып жатқан дәстүр. Кенен осы дәстүрдің жалғастырушысы әрі көркем тілде жаңғыртушысы ретінде танылды.

Кенен туған өлкесіндегі әділдік пен тапқырлықты ту еткен билердің даналығына үнемі сүйеніп отырған. Ол алғаш үлкен топқа қатысып, **Шабдан батырдың асында** айтқан өлеңінде:

*Жобарыс, Кебекбай, Ноғайбай,
Ақын болмақ оңай ма-ай!
(Көпшілік тыңда әнімді. [8, 22])*

– деп, шешендік пен жыр өнерін біртұтас рухани құбылыс ретінде танытады, би-шешендердің атын атап әруақ шақырады.

Кененнің «*Аңыздар сыры*» атты еңбегінде Бөлтірік, Кебекбай, Ноғайбай билердің тапқырлықтары мен әділ істері жиі айтылады [7].

Аталған билер мен шешендердің өмірлік ұстанымдары мен ой жүйесі Кенен шығармашылығында айқын көрініс табады. Мәселен, оның *ел бірлігі, адалдық, адамгершілік* тақырыптарындағы шығармалары шешендік сөздің дәстүрлі формаларын – мақал, қанатты сөз және антитеза, метафора, параллелизм сияқты бейнелік тіл құралдарын кеңінен қолдануымен ерекшеленеді.

Осылайша, Кенен Әзірбаевтың шығармашылық болмысында жыраулық пен шешендік дәстүрдің сабақтастығы анық байқалады. Ол шешендік сөздердің көркемдік тәсілдерін өз поэзиясында жаңаша қолданып, фольклор мен заманауи поэзияны тоғыстырған тұлғаға айналды. Кененнің шығармаларында би-шешендердің даналығы поэтикалық формада өмір сүріп, Жетісу руханиятының біртұтас жүйесін құрайды.

3. Кенен және Жетісу өңірінің сал-серілік дәстүрі мен әйел ақындар бейнесі. Жетісу өңірінің сал-серілік дәстүрін танытатын құнды фольклорлық-этнографиялық дереккөздердің бірі – тағыда да Кенен Әзірбаевтың «*Аңыздар сыры*» еңбегі. Әсіресе Кенен ән өнерінде салдық дәстүр тек ерлердің еркін өнері ретінде емес, халықтың рухани мәдениетін айқындайтын күрделі әлеуметтік-эстетикалық құбылыс ретінде көрініс табады.

Кенен еңбегінде Жетісу аймағындағы салдық дәстүрдің көрнекті өкілі **Дәурен сал (Дәурен сал Құдабайұлы, 1817-1889)** және қырғыздың әйгілі сал қызы **Қырмызы** туралы аңыздық сипаттағы оқиға баяндалады. Кененнің дерегі бойынша, Дәурен сал Қырмызымен айтыс арқылы танысып, өнер сайысында тең түседі. Кейін оны іздеп барып, өзіне жар етеді. Бұл эпизод қазақ-қырғыз фольклорлық байланыстарындағы өнер мен махаббаттың, еркіндік пен рух биіктігінің көрінісі іспеттес. Жас жұбайлар салдық дәстүрден қол ұзу мақсатында ақ боз мал шалып, Сыпатай батырдан бата алған екен. Осы сәтте Дәурен салдың: «*Таздың шашы сұйық, салдың арты сұйық, Салдықты он сегізімде бастадым, Отыз жетімде тастадым*», – деген сөзі оның өмірлік философиясын, өнер мен тұрмыстың үйлесімін білдіреді [7, 154]. Кененнің айтуынша, бұл дәуірде Майкөт, Сарыбас, Майлықожа сынды ақындар да Дәурен салмен бірге жүріп, сал-серілер ортасының көркемдік деңгейін биіктеткен. Осы деректерден Жетісу ақындық мектебінің әлеуметтік ортасы және жекеленген сал-серілердің шығармашылығымен тығыз байланыста болғанын аңғаруға болады.

Кенен туып өскен өңірдегі салдық дәстүрдің жарқын өкілдерінің бірі – **Ашаның алты салы**. Алты салдың аты ел арасында түрліше айтылады. Бұлардың атын Кенен: Қайрақбай, Сауытбек, Көшкімбай, Досмырза, Бәйсімбек, Жидебай деп атайды. Ал Кененмен өткен айтысында Ләтипа ақын

алты ақынның бірі ретінде, Әлдібай есімін қосады [4, 10]. Шу бойында ғұмыр сүрген алты салдың ішінде, бүгінгі күні **Сауытбек Ұсаұлының (1870-1932)** шығармашылығы ғана там-тұмдап бізге жеткен. Ал басқаларының мұрасы тұрмақ, өмір деректерінің өзі көп кездесе бермейді. *«Ашаның алты салы»* туралы үлкен зерттеу жұмыстары қажет. Белгілі ғалым Мырзатай Жолдасбеков «Егемен Қазақстан» газетіне «Ашаның алты салы» атты мақала жариялап, біршама жайларды анықтауға тырысқан. Дегенмен, бұның өзі Аша салдарының тұлғасын толық тануға жеткіліксіз. Осы секілді аты аталғанымен шығармашылығы беймәлім күйде жүрген тұлғалардың бірі – **Тәкен сал (Тәкен сал Байғұттыұлы, 1860-1908)**. Тәкен сал Қордай өңірінде өмір сүрген Дулат, Жаныс ішіндегі Мүкәлман деген рудан шыққан. Тәкен салдың шығармалары бізге жетпеді.

Өзі өскен өңірде өткен сал-серілердің әсері Кененге ықпал етпей қоймайды. Кенен жас күнінде сал-серілер тобын ертіп жүргенін бірі білсе бірі білмейді. Оларды ел арасында «Жындылар» деп атаған. Олар Тарақ, Жапарқұл, Әлшібай, Құдайберген деген сері бойдақ, сайқымазақ жігіттер екен. Бұл жайлы Кененнің өзі «Аңыздар сыры» кітабындағы «Намаз бұзғаным үшін» деп аталатын әңгімесінде баяндайды [7, 10].

Кененнің еңбегінде әйел ақындардың бейнесі де маңызды орын алады. Ол өз шығармасында **Тәкен сал мен қайын бикесі Әлмен** ақынның айтысын ерекше атап өтеді. Айтыс өнеріндегі бұл бәсеке тек поэтикалық шеберлікті ғана емес, сол кезеңдегі әйелдің әлеуметтік орнын да айқындайды. Кененнің баяндауынша, Тәкен мен Әлмен өмір бойы айтысып өткен, алайда Тәкен ешқашан Әлменді жеңе алмаған [7, 184].

Әлмен Байқалмаққызы (1860-дүниеден өткен жылы белгісіз) – тағдыры күрделі, сүйгеніне қосыла алмай, еріксіз тұрмыс құрған, сондықтан оның жырларында мұң мен ішкі қайшылық, әйел зары терең көрініс табады. Кенен бұл жөнінде былай дейді: *«Әлмен ақын туралы көп айтуға болады. Оның халық арасында тарап кеткен өлеңдері көп-ақ. Мен оның бірқатарын білемін де, бірақ кез келген жерде айту қиын, өлеңдері ащы, анайы келеді»* [7, 180]. Кенен Әзірбаев Әлмен ақынның Тәкен салмен және басқа да ақындармен сөз қағыстарын, айтыстарын жеткізген.

Кененнің өнерін биік бағалаған ақын қыздарының бірі **Ләтипа (Ләтипа Баймағамбетқызы, 1900-1930)**. Ләтипа ақынның да өмір жолы ауыр болған. Өзі көңілі қаламаған бай баласына күштеп ұзатылып, өмір бойына разы болмай өткен екен. Дегенмен, Ләтипаның ақындығы Жетісу жеріне кең тараған. Бірде Шу бойынан айтысуға арнайы іздеп келген «Ашаның алты салын» ширегіне келтірмей жеңген деседі. Кенен Әзірбаев Ләтипаның өнерін Алатаудың шыңдарына теңестіріп, биік баға берген. Ләтипамен Кененнің өзі де айтысқан. Бірақ, Ләтипаның күйеуі қызғаныштан

ақын қызды соққыға жығып, айтыс аяқталмай қалған. Өкініштісі Ләтипаның ғұмыры ұзақ болмады. Кенен Әзірбаев Ләтипа ақын жайлы: «Көзі ашылмай суы тартылған қайнар іспеттес, таңдайында өлең жырдың ұясы бар, неше таңға зорықпайтын, дүлділ ақынның ғұмыры қысқа болды» [3, 118] деп еске алады.

Бұл деректер Кенен Әзірбаевтың тек ақын емес, Жетісу өңірінің рухани-мәдени шежіресін жинақтаған зерттеуші болғанын көрсетеді. Ол өз шығармалары арқылы сал-серілер поэзиясының адамгершілік, эстетикалық және гендерлік қырларын айқын ашып, әйел ақындардың поэзиядағы орнын да жоғары бағалаған. Кененнің шығармашылық дүниетанымында ер мен әйелдің өнердегі тепе-теңдігі, айтыс пен салдық дәстүрдің рухани сабақтастығы – Жетісу мәдениетінің тұтас көрінісін құрайды.

4. Кенен және Жетісу өңірінің күйшілік өнері. Жетісу өңірінің мәдениеті мен рухани өмірінде күйшілік дәстүр ерекше орын алады. Бұл өңірдің күйшілері – тек орындаушылар емес, сонымен қатар халықтың тарихи жадын, өмірлік философиясын домбыра тілімен жеткізушілер. Сол дәстүрдің ізі мен сарынын өз шығармашылығында сақтап, кейінгі ұрпаққа жеткізген тұлғалардың бірі – Кенен де болды. Ол ақындық, жыршылық және әншілікпен қатар, *күйшілік өнердің де білгірі болған*. Кенен өз естеліктерінде **Байсерке** мен **Бердібек** сияқты әйгілі күйшілердің өнерін аса жоғары бағалап, олардың арасындағы рухани байланысты ерекше атап өтеді.

Кенен Әзірбаев «Аңыздар сыры» еңбегінде **Байсерке** мен **Бердібек** сияқты Жетісу күйшілерінің өзара кездескен сәтін қызықты естелік ретінде баяндайды. Бұл оқиға тек екі шебердің өнер сайысы ғана емес, күйшілік дәстүрдегі сыйластық, ұстаздық және рухани сабақтастықтың көрінісі болып табылады.

«Бірде жолаушылап келе жатқан Бердібек күй тартып келе жатқан Байсеркені көріп, арнайы бұрылып амандасады. Бірақ Байсерке сәлемін алмай, күйін тоқтатпастан жүре береді. Бердібек не болса да көрейін деп артынан ере береді. Бір көш жер жүріп барған соң ғана күйін аяқтап, Байсерке күйші: «Қай баласың? Ұран күйдің басында жолығып едің, енді ғана аяқтадым», – деген екен дейді Кенен» [7, 108]. Бұл аңыз-естелік қазақ күйшілерінің күй арқылы тілдесу мәдениетін айқындайды. Байсеркенің сәлем алмай күйін тоқтатпауы – күйге деген киелі көзқарастың көрінісі. Ал Бердібектің ілесе жүруі – шәкірттің ұстазға деген құрметі мен өнерге адалдығын аңғартады.

Жалпы Кененнің шығармашылығында **жыр мен күйдің біртұтастығы** ерекше байқалады. Ол үшін күй – поэзияның үндік баламасы, жыр – күйдің сөзбен өрнектелген түрі. Сондықтан оның орындаушылық репертуарында тек ән емес, **күй аңыздары мен аспаптық сарындар** да

маңызды орын алған. Мәселен, Кененнің «*Сарбарны*» деген күйі және осы аттас толғауы бар. Сондай-ақ аңыз желісіне құрылған «*Алып қара құс*», «*Жаудан қашқан өгіз*» секілді күйлерін атай аламыз. Демек, Байсерке мен Бердібек күйшілердің шығармашылық өнегесі Кенен үшін **өнерге адалдықтың және күйді киелі санаудың** үлгісі болды. Ол олардың ұстаздық жолын өлең, аңыз және жырларында дәріптеп, «күй мен сөздің бір тамырдан шығатынын» дәлелдеді.

Қорытындай келе, Кенен Әзірбаевтың шығармашылығын тек жыршылық немесе әншілікпен шектеуге болмайды. Ол – ***Жетісу күйшілік дәстүрінің рухани мұрагері*** де болып табылады. Байсерке мен Бердібек секілді күйшілер туралы естеліктері арқылы ол ұлттық музыка өнерінің ішкі логикасын, дәстүр сабақтастығын, шеберлік пен кісілік ұғымдарының бірлігін көрсеткен. Кенен үшін күй – тек әуен емес, **халық жанының үні**, ал күйшілер – сол үннің аманатшылары. Сондықтан оның мұрасы қазақтың поэтикалық, музыкалық және философиялық дәстүрін тұтастықта сақтаған мәдени феномен болып табылады.

Қорытынды. Кенен Әзірбаев – қазақ халқының дәстүрлі ән мәдениетінде ерекше орын алатын, сан қырлы шығармашылық иесі. Ол тек әнші-композитор ғана емес, терең ойлы ақын, жыраулық дәстүрдің жалғастырушысы, халықтың рухани болмысын бойына сіңірген көрнекті тұлға. Кенен шығармашылығы қазақ халқының музыкалық және поэтикалық өнерін жаңа биікке шығарды.

Ол өз шығармашылығында жыраулық пен шешендік өнерді ұштастырып, халық поэзиясын жаңа тарихи кезеңге бейімдеп дамытқан. Кененнің шығармалары арқылы қазақтың рухани дәстүрі үзілмей, мәдени сабақтастықтың алтын желісі сақталған.

Кенен Әзірбаевтың шығармашылығы – қазақтың дәстүрлі өнерінің үздік үлгілерінің бірі, әрі оның жаңа дәуірдегі көркемдік жалғасы болып табылады. Ақынның табиғи суырыпсалмалық шеберлігі, ой тереңдігі мен музыкалық интонацияны шебер үйлестіре білуінде, өзіне дейін өткен тұлғалардың әсерін ашып айтуымыз қажет. Осы тұрғыдан алғанда, Кенен Әзірбаевтың шығармашылық болмысы тек жекелеген ақынның дара таланты ғана емес, сонымен бірге қазақтың дәстүрлі өнерінің, Жетісу өңіріндегі ақын-жыраулардың, ұлттық мінезі мен дүниетанымының айнасы ретінде бағалануы тиіс.

Әдебиеттер тізімі

1.Әзірбаев К. Шығармалары. Бестомдық. 1-том: Өлеңдер, термелер, толғаулар. – Алматы: «Келешек», 2017. – 448 б.

2.Кененұлы Б. Ұла дала жыршысы (Қазақтың дүлдүл ақыны Кенен Әзірбаев жайында монографиялық ойтолғау, эссе, пікірлер) – Алматы: «Алатау» баспасы, 2019. – 344 б.

3.Дүлділ еді, бұлбұл еді Кенекен. (Кенен Әзірбаев туралы естеліктер жинағы) / Құраст: Төрткен Кененқызы. – Алматы: «Ан Арыс» баспасы, 2009 ж. – 240 б.

4.Әзірбаев К. Шығармалары. Бестомдық. 2-том: Айтыстар мен дастандар - / К. Әзірбаев – Алматы: «Келешек», 2017 – 204 б.

5.Жолдасбеков Мырзатай. Асыл арналар: Зерттеулер, мақалалар. – Алматы: Жазушы, 1986. – 328 б.

6.Қабан жырау. Алтын қазық: өлеңдер, айтыстар мен аңыздар. Алматы, 1993. – 176 б.

7.Әзірбаев К. Шығармалары. Бестомдық. 4-том: Аңыздар, әңгімелер. – Алматы: «Келешек», 2017 – 404 б.

8.Әзірбаев К. Шығармалары. Бестомдық. 3-том: Өндер мен күйлер - / К. Әзірбаев – Алматы: «Келешек», 2017 – 322 б.

9.Жамбыл әлемі. Т.10: Естеліктер, зерттеулер. – Алматы: «Әдебиет» баспа үйі, 2021. – 352 б.

XX ҒАСЫРДАҒЫ ТАУЕЛІБАЙ АЙМАҒЫНЫҢ КҮЙ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ЖАМАНҚАРА КҮЙШІНІҢ ӨМІР ЖОЛЫ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ

Изтелеуов Арынгазы Аханович

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» бойынша 1 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі: Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Бұл мақалада Сыр өңірінің ажырамас бөлігі саналатын Тауелібай аймағының күйшілік дәстүрі тарихи, географиялық және мәдени аспектілер тұрғысынан талданды. XX ғасырда қалыптасқан Тауелібай аймағының күйшілік ортасының өкілдері атап өтіліп, орындаушылық сабақтастығы туралы ауызша деректер жүйеленуге бағытталды.

Мақалада Тауелібайдан шыққан көрнекті күйші Жаманқара Сүгірбайұлының өмір жолы, ортасы, шәкірттері және шығармашылық ерекшеліктері сипатталды. Күйшінің бүгінге жеткен бірқатар күйлері тарихи, арнау және дәстүрлі сипаттағы шығармалар ретінде қарастырылып, олардың мазмұны мен шығу төркіні талданды.

Сонымен қатар, Жаманқара мұрасын жинақтау, нотаға түсіру және ғылыми айналымға енгізу мәселелері айқындалып көрсетілді. Мақалада Тауелібай аймағының әлі толық зерттелмеген күйшілік дәстүрі жөніндегі келешектегі зерттеу бағыттарына алғашқы сипаттама берілді.

Түйін сөздер: Сыр өңірі, Тауелібай аймағы, күйшілік дәстүр, Өзбекстан елі, күйші Жаманқара, тарихи оқиға, орындаушылық шеберлік.

Аннотация. В данной статье анализируется домбровая исполнительская традиция местности Тауелібай, которая является неотъемлемой частью Сырдарьинского региона, с исторической, географической и культурной точек зрения. Представлены представители инструментальной традиции Тауелібай, сформировавшейся в XX веке, и систематизированы устные сведения о преемственности исполнительских традиций.

В статье подробно описывается жизненный путь, окружение, ученики и творческие особенности выдающегося кюйши Жаманқара Сүгірбайұлы, яркого представителя данной традиции. Рассматриваются ряд его кюев, дошедших до наших дней, как исторические кюи, кюи-посвящения и кюи в традиционных жанрах и образах, анализируется их содержательная основа.

Кроме того, освещаются вопросы сбора наследия кюйши Жаманқара, его нотирования и введения в научный оборот. В статье даётся первичная характеристика будущих направлений исследований домбровой традиции Тауелібай, которая ещё полностью не изучена.

Ключевые слова: регион Сыр, район Тауелібай, исполнительская традиция, Узбекистан, кюйши Жаманқара, историческое событие, исполнительское мастерство.

Abstract. This article analyzes the dombra performance tradition of the Taelibai region, which constitutes an integral part of the Syr Darya cultural area, from historical, geographical, and cultural perspectives. The study introduces the key representatives of the instrumental tradition that developed in Taelibai during the 20th century and systematizes oral accounts concerning the continuity of performance practices.

The article provides a detailed description of the life, environment, students, and creative characteristics of the distinguished kuyshi Zhamankara Sugirbaiuly, one of the most prominent figures of this tradition. Several of his surviving kuys are examined – including historical pieces, dedicatory works, and compositions rooted in traditional genres and imagery – with an analysis of their thematic and expressive foundations.

Additionally, the article discusses the collection, transcription, and scholarly incorporation of Zhamankara's musical legacy. It offers an initial outline of future

research directions related to the dombra tradition of the Taulibai region, which has not yet been fully explored.

Keywords: Syr region, Taulibai district, performance tradition, Uzbekistan, kuyshi Jamankara, historical event, performance mastery.

Кіріспе. Сыр өңірі – жыр өнерімен кеңінен танылған. Сондықтан, халық арасында «*Сыр елі – жыр елі*» деген қанатты сөздің қалыптасуы тегін емес. Жыр мен күйдің өзара сабақтастығы Сыр күйлерінің табиғатын айқындап, оны дербес музыкалық мектеп ретінде танытқаны белгілі. Бүгінде Мырза, Әлшекей, Досжан және басқа да әйгілі күйшілердің мұралары зерттеліп, жас өнерпаздар тарапынан орындалып жүргені қуантады. Сыр бойы күйшілік дәстүрінің тарихи тамырын зерттеген Мұрат Әбуғазы «*Қазақтың домбыра өнері*» еңбегінде XVIII ғасырда өмір сүрген Құрманай Төремұрат, Асан Көнек, Бекпенбет есімдерін атап өтеді [1, 259].

Алайда осы кең мәдени кеңістіктің бір бөлігі болып табылатын, Арал теңізінің төменгі жағында, қазіргі Өзбекстан аумағындағы Тауелібай өңірінің күйшілік дәстүрі әлі күнге дейін толық зерттелмеген сала болып отыр. Бұл аймақтан шыққан алғашқы көрнекті күйші – **Жаманқара Сүгірбайұлы**. Ол туралы дербес зерттеу алғаш рет 2021 жылы Төлепберген Тоқжанның «*Күйші Жаманқара*» атты еңбегінде жарық көргенімен, автордың өзі атап өткендей, бұл тақырып әлі де жан-жақты зерттеуді қажет етеді. Жаманқарадан бөлек, Тауелібай топырағында есімдері белгісіз, өнер мұралары толық ашылмаған көптеген күйші-тұлғалар бар.

Сондықтан, XX ғасырдағы Тауелібай аймағының күй өнерін жан-жақты түсіну үшін ең алдымен осы өңірдің *географиялық және тарихи сипатын* айқындау қажет. Себебі, аймақтың табиғи ортасы, қоныстану ерекшеліктері мен тарихи-әкімшілік өзгерістері – күйшілік мектептің қалыптасуы мен оның өкілдерінің туындыларын түсінуде маңызды факторлар болып табылады.

1. Тауелібай аймағының географиялық және тарихи көрінісі. Киелі Сыр өңірі ежелден қалыптасқан мәдени-тарихи дәстүрлерімен ғана емес, ерекше географиялық кеңістігімен де ерекшеленеді. Жер бедері, климаттық жағдайы мен шаруашылық жүргізу жүйесі Сыр бойындағы мәдени үрдістерге, соның ішінде музыкалық өнерге де тікелей ықпал еткен. Осы кеңістікке кіретін Тауелібай аймағы тарихи және географиялық тұрғыдан Сыр өңірімен табиғи бірлікте дамыған.

Тауелібайдың географиялық орны Қазақстан аумағындағы екі ірі шөл – Қызылқұм мен Қаракұмның ықпал аймағында жатыр. Қызылқұм Сырдарияның екі жағында созылып, Өзбекстанмен шектессе, Қаракұмның солтүстік бөлігі Қазақстан территориясына өтеді [2]. Қызылқұм бойында

орналасқан Тауелібай ежелден Сыр өлкесімен көршілес, шаруашылық байланысы тығыз аймақ ретінде белгілі.

Өңірдің тарихи-әкімшілік құрылымы да күрделі. 1928 жылы Қазақ АССР құрамында Тамды ауданы ретінде құрылған аймақ кейін Сырдария губерниясына, одан соң Қарақалпақ автономиялық облысына қарады. 1943 жылы Тауелібай Өзбекстанның Бұқара (қазіргі Навои) облысына енгізілді. Бүгінде, Тамды, Үшқұдық және Кенмах аудандарының солтүстік бөлігі осы өңірді құрайды [3]. Бұл өзгерістерге қарамастан, Тауелібай қазақ халқы тығыз қоныстанған тарихи аймақ ретінде ерекшелігін сақтап қалды.

Тауелібай өңірінің географиялық жағдайы мал шаруашылығына аса қолайлы. Аймақта 200-ден астам өсімдік өседі және де қыста малды бораннан қорғайтын табиғи жыралар көп. Сондықтан, мұнда жұт сирек болған. Ал Тауелібайдан солтүстікке қарай жатқан Қазалы, Қармақшы, Жалағаш, Сырдария және Ұлытау өңірлерінде табиғат қиындығы жиі қайталанған. Сол кезеңдерде Сыр бойынан келген елдер Тауелібай халқынан көмек сұрап отырған. Жергілікті жұрттың жомарттығы *«Тау ішінде отырған ағайын бай екен, Тауелібай екен»* деген тұрақты сөздің таралуына негіз болды [4].

Тауелібай атауының өз табиғи жауабы бар: өңірде Қазақтау, Арыстантау, Боқантау, Келіншектау, Оғызтау, Керегетау, Алтынтау, Амантайтау, Тамдытау, Жалпақтау, Мұрынтау секілді 30-дан астам тау сілемдері орналасқан. Бұл жоталар өңірдің географиялық тұтастығын айқындап, табиғи-ландшафтық құрылымын анықтайды. Осындай табиғи орта Тауелібай аймағының тарихи өмір салты мен шығармашылық дәстүрінің қалыптасуына да ықпал еткен.

2. Тауелібай аймағының күй өнері: өкілдері мен жалғастырушылары. Тауелібай өңірінің күйшілік дәстүрі – Сыр бойының жалпы музыкалық мәдениетінің бір тармағы ретінде қалыптасқанымен, қазіргі күнге дейін жүйелі түрде зерттелмеген құбылыстардың қатарында. Бұл аймақтың күй мұрасы туралы мәліметтер негізінен ауызша тараған деректерге, жеке орындаушылардың естеліктеріне және соңғы жылдары жарық көрген шектеулі еңбектерге сүйенеді. Осы тұрғыдан алғанда, *Төлепберген Тоқжанның 2021 жылы жариялаған «Күйші Жаманқара» атты еңбегі* Тауелібай күйшілік ортасы жөніндегі алғашқы кешенді зерттеулердің бірі болып табылады. Автордың өзі атап өткендей, өңірдегі күй өнерінің тарихы, орындаушылық мектептің ерекшеліктері және күйшілердің мұралары әлі де толық ғылыми айналымға түспеген [5, 15].

Тауелібайдан шыққан алғашқы көрнекті күйшілердің бірі – **Жаманқара Сүгірбайұлы**. Оның туындылары аймақтың күй дәстүрінің қалыптасуы мен таралуында маңызды рөл атқарған. Жаманқараның күйшілік мектебі тек өзінің орындаушылық шеберлігімен ғана емес, оның мұрасын жалғастырған

шәкірттері арқылы да танылған. Әкелі-балалы күйшілер әулеті – *Жаманқара* мен оның ұлы *Совет Жаманқараев* – Тауелібай күйлерінің негізгі жеткізушілері саналады. Сонымен бірге, бұл мұраның бүгінгі күнге жетуіне *Қуаныш Пірмашев, Қожабек Жақсыбаев, Жалмахан Жапқараев, Әбдішүкір Құрбанов, Қожабай* сияқты орындаушылардың қосқан үлесі айрықша.

Жергілікті күйшілік дәстүрдің кең тарағанын дәлелдейтін деректердің бірі – Жаманқараның замандастары мен табақтас өнерпаздардың есімдері. Олардың қатарында *Оразалы күйші*, Балқы руынан шыққан *Қосбармақ, Елеусін, Оразша, Жүсіп* секілді күйшілер аталады. Бұл есімдер XVIII-XIX ғасырлардан бері Тауелібай аумағында күйшілік өнердің өркен жайғанын және оның әлеуметтік-мәдени ортасын қалыптастырғанын көрсетеді. Сонымен бірге, Балқы Базар және Телеу руынан шыққан Ержан сияқты ақын-жыршылардың болуы өңірдегі музыкалық дәстүрдің тек аспаптық музыкамен ғана емес, ауыз әдебиетімен де сабақтасып дамығанын дәлелдейді.

Оразалы күйші – Тауелібайдың дәулескер домбырашыларының бірі. Оның күйлері көп сақталмағанымен, шеберлігі жөнінде «таңды-таңға ұластырып күй тартқан» деген сипаттамалар тараған. Оразалының ұлы *Класбек* те әкесінің жолын жалғап, ерте жастан күй өнеріне ден қойған. 13-14 жасында-ақ Жаманқараның алдына барып үйренуі оның табиғи дарындылығын және Тауелібайдағы күйшілік сабақтастықтың үзілмегенін көрсетеді. Жаманқара шебердің жас шәкіртті қабылдап, оған ерекше ықылас танытуы өңірдегі Ұстаз-шәкірт дәстүрінің қалыптасқанын айғақтайды. 1937 жылы туған Класбек 2006 жылы өмірден озғанымен, өкінішке орай, оның орындауындағы күйлер бүгінгі күнге толық жетпеген [5, 49].

Қорыта айтқанда, Тауелібай аймағының күй өнері – өзіндік тарихы, көрнекті өкілдері және жалғастырушы буыны бар, бірақ ғылыми тұрғыда әлі терең зерттеуді қажет ететін мәдени құбылыс. Аймақ күйшілерінің шығармаларын жинақтау, нотаға түсіру, стильдік ерекшеліктерін айқындау және олардың Сыр бойы күйшілік дәстүріндегі орнын нақтылау – алдағы зерттеулердің маңызды бағыттарының бірі болып табылады.

3. Жаманқара күйшінің өмірбаяндық фактілері мен зерттелу мәселелері. *Жаманқара Сүгірбайұлы* 1886 жылдың күзінде қазіргі Үшқұдық ауданына қарасты Жүзқұдық ауылында дүниеге келген. Анасы үш жасында, ал әкесі бес жасында қайтыс болып, ол әкесінің ағасы Іңгірбайдың қолында тәрбиеленеді. Ел аузындағы деректер Іңгірбайдың сауатты, елге қадірлі, Бұхарада қазы қызметін атқарған, әрі домбыра тартуға бейімі бар өнерлі тұлға болғанын растайды. Бала Жаманқараның домбыраға құмарлығын оятып, өнерге баулыған алғашқы ұстазы да осы – *Іңгірбай*. Кейіннен ол ауылдағы белгілі күйшілердің бірі *Жасыбайұлы Қожабекті* ұстаз тұтып, одан орындаушылық шеберліктің қыр-сырын үйренеді [5, 26].

1900–1901 жылдары Сыр өңірінде өткен үлкен той Жаманқараның өнер жолындағы алғашқы жетістіктерінің біріне айналады. Ол небәрі 14-15 жас шамасында жыршылармен, қобызшылармен және домбырашылармен бақ сынасып, көпшіліктің назарын аударып, «бала күйші» атанады. Жаманқара бұл жиында «Ақсақ құлан», «Нар идірген», «Бәйімбет хан» секілді белгілі күйлерді және өзінің алғашқы шығармаларының бірі «Қаратамыр қыстаубай» күйін орындағаны жөнінде мәліметтер бар [5, 27].

Жаманқара өнерпаз ғана емес, қоғамдық іске белсене араласқан тұлға ретінде де танылған. 1920 жылы ауылда болыстық комитет құрып, кеңес үкіметінің саясатын насихаттайды. Ал 1925 жылы аудандық партия ұйымын құруға атсалысып, алғашқы партия мүшелерінің бірі болады. Кейін «Исполком» және «Қызыл қайрат» колхоздарының ұйымдастырылуына үлес қосып, басшылық қызметін атқарады.

Ел ішіндегі серілік дәстүрді жалғастырған Жаманқара кеш отау құрып, *Шөмекей-Жолай* руынан шыққан *Қаниямен* шаңырақ көтереді. Отбасында Совет, Сағат, Әбет және Абат есімді ұлдары дүниеге келеді. Алайда, Сағат пен Әбет жас кездерінде қайтыс болады.

1941 жылы күйші Жүзқұдықтан Тамдыға көшіп келеді. Соғыс жылдарының ауыртпалығына қарамастан, Жаманқара ел аралап, халықтың рухын көтеруге атсалысып, өнерге талпынысы бар жастарға күй үйретеді. Осы кезеңде оның *Қожабек Жақсыбаев*, *Жалмахан Жапқараев*, *Әбдішүкір Құрбанов*, *Қожабай*, *Өтеп* және басқа да көптеген шәкірттері қалыптасады. Өтеп – Жаманқараның немере інісі болып келеді. Ол домбыраны жақсы меңгергенімен, кейін жыр-дастан айтуға бейімделіп, өңірге белгілі Өтеп жырау ретінде танылған.

Халық арасындағы бір деректе Жаманқараның қыстың суық күнінде жиналған жұрттың өтінішімен Құран мақамдарын домбыраға түсіріп, орындағаны айтылады. Алайда бұл әрекеті кейбір діндар топқа ұнамай, соның салдарынан домбырасы сындырылып, күйші балаларына дауыс шығарып, домбыра тартуға тыйым салғаны жөнінде аңыз тартады. Осы оқиға оның үлкен ұлы Советке де әсер етіп, ол домбыраны тек он тоғыз жасында ғана қолға алған.

Жаманқараның шәкірттері қатарында 1934 жылы Тамдыда *туған Қуаныш Пірмашев* та бар. Соғыс жылдарында домбыра үйренген Қуаныш кейін белгілі фольклоршы *Болат Сарыбаевқа* Жаманқара мен Совет репертуарындағы бірнеше күйді орындап береді. 1966 жылы Сарыбаев Тауелібай өңіріне арнайы келіп, *Қуаныш Пірмашевтен* тоғыз күй, ал *Совет Жаманқараевтың* өз орындауындағы екі күйді жазып алып, оларды Құрманғазы атындағы консерваторияның ғылыми-зертханасына өткізген [5, 30].

1953 жылы Жаманқара туған ауылы Жүзқұдықта дүниеден өтті. Бейіті Қорғантау қорымында орналасқан [5, 32]. Оның өмірі мен шығармашылығы жөніндегі жазба деректер жоқтың қасы. Мәліметтердің басым бөлігі ел аузындағы әңгімелерден, жергілікті шежірешілер мен орындаушылардың естеліктерінен белгілі. Оның кең танылмай қалуының бір себебі – өмірінің түгелдей дерлік Өзбекстан аумағындағы Тамды өңірінде өтуі, ал Қазақстандық зерттеушілердің негізінен өз еліндегі күй мұрасын зерттеумен айналысуы болды.

Жаманқара шығармашылығына қатысты деректердің алғашқылары 1996 жылы Ш.Жаналиевтің «*Өнерді еншелеп өткен өмір*» мақаласынан бастап, кейін Е.Сәдуақасовтың 2006 жылғы жарияланымында қайталанады. 1989 жылдан бергі «*Ел аузынан*» жинағында, 2012 жылғы «Бабалар сөзі» 84-томында күйшінің есімі «*Жаңғара*» болып бұрмаланып берілгені байқалады. Ақселеу Сейдімбек те Тамды өңіріне барып, күйші туралы мәлімет жинап, бірнеше күйді магнитофонға жазып алған.

4. Жаманқара күйшінің шығармашылығы. Бізге жеткен күй мұрасына сүйенсек, Жаманқара күйші әртүрлі тақырыптар мен дәстүрлі жанрлар аясында өзіндік қолтаңбасы бар бірқатар айрықша күйлер тудырғанын байқаймыз. Оның күй мұрасына тарихи күйлер, арнау күйлер, сондай-ақ дәстүрлі эстетикаға негізделген лирикалық күйлер тән. Күйлерінің шығу тарихы көбіне күйші өмір сүрген ортаның әлеуметтік жағдайымен, тарихи оқиғалармен және тұлғалық байланыстарымен сабақтас келеді. Осыған орай, Жаманқара шығармашылығын бірнеше жанрлық-стильдік қырынан қарастыруға болады.

Тарихи күйлер. Жаманқара күйші шығармашылығының маңызды саласының бірі – тарихи күйлер. Жалпы тарихи күйлер – халықтың өткен кезеңдердегі әлеуметтік оқиғаларын, тарихи тұлғаларын және елдік мәселелерін аспаптық музыка тілімен бейнелейтін, рухани әрі танымдық мәні зор мұра. Бұл күйлер халық жадындағы тарихи оқиғалардың көркем шежіресі қызметін атқарады. Жаманқарада өз дәуіріндегі саяси-әлеуметтік өзгерістердің куәсі бола отырып, оларды күй тілінде жеткізген.

Осы бағыттағы ең танымал туындыларының бірі – «*Ауытқыма*». Күйдің шығу тарихы қазақ халқы бастан өткізген XX ғасыр басындағы ауыр көші-қонмен байланысты. Кеңес өкіметі орнағаннан кейінгі кәмпеске, зорлық-зомбылық пен қуғын-сүргіннен қорыққан бір топ ел Тамды өңірінен Ауғанстан–Пәкістан бағытына қарай үдере көшкен. Туған жермен қоштасып, тау басында аялдаған сәтте жұрт Жаманқарадан күй тартуды өтінеді. Күйдің әсерлі үні жұртшылықтың ойын өзгертіп, көштің кері қайтуына ықпал еткен деген ауызекі дерек бар [5, 66]. Осы оқиғаның символдық мәні «Ауытқыма» («бағытыңнан жаңылма») атты күйдің дүниеге келуіне негіз болды.

Жаманқараның тағы бір тарихи туындысы – «*Кендір-Сендір*». Бұл күйдің тууына оның ағайыны Шерімбеттің 1938-1939 жылдардағы саяси қуғын-сүргін кезінде жазықсыз ақталғанына қарамастан қол-аяғы байланып әкетілуі себеп болған. Іңгірбайдың баласы Шерімбетпен бірге өскен Жаманқара оны туған ағасындай қадірлеген. Сол қасіретті оқиға күйшінің жан дүниесін терең қозғап, нәтижесінде осы күй дүниеге келген. Алғашында автор күйді «*Шерімбеттің шері*» деп атауды ойлағанымен, қуғын-сүргіннің қатаң саясатына байланысты қауіптеніп, Шерімбетті байлап әкеткен кендір жіптің атауына орай «Кендір-Сендір» деп атаған деген мәлімет бар. Жаманқара кейіннен Шерімбеттің бала-шағасын аман алып қалу мақсатында оларды Сыр өңіріндегі Жалағаш жаққа көшіруге көмектескені жөнінде де деректер кездеседі [5, 61].

Осылайша «*Ауытқыма*» және «*Кендір-Сендір*» күйлері – күйшінің саяси қуғын-сүргін, елдің үдере көшуі, тарихи күйзеліс сияқты ауыр оқиғаларға тікелей куә болып, оны өз жүрегінен өткізе отырып шығарған тарихи күйлер болып табылады. Ал «Кендір-Сендір» күйі өзінің жақынына арналғандықтан тарихи-өмірбаяндық сипат алып отыр.

Арнау күйлері. Қазақтың күй өнерінде, әсіресе XIX ғасырда өмір сүрген классик тұлғалардың мұраларында арнау күйлері ерекше орын алғаны белгілі. Мәселен, Құрманғазы Сағырбайұлының арнау күйлерінің қатарында халық арасында кеңінен танылған бірнеше ерекше туындылар бар. Солардың бірі – «*Төремұрат*» күйі. Бұл туынды Төремұрат батырдың ерлік болмысын суреттей отырып, оның қайсар рухын күй тіліменен өрнектеген. Сонымен қатар, Құрманғазының «*Саранжап*» атты күйі қалмақ батыры Саранжапқа арналып шығарылған. Ал «Ақбай» күйі – әділетсіздігімен елге белгілі болған Ақбай Әубәкірдің әрекеттеріне жауап ретінде соған арналып шығарылған туынды. Бұл жанр Жаманқара шығармашылығынан да кең орын алған. Жаманқараның арнау күйлері қатарына «*Қаратамыр Қыстаубай*», «*Күзембай*», «*Б.Майлинге арнау*» («*Бейбітшілік*») күйлері жатады. Әр күй өзінің арналуы, шығу уақыты және мазмұндық сипатымен дараланады [5, 39].

«*Қаратамыр Қыстаубай*» – шамамен 1814-1855 жылдар аралығында Сыр өңірінде өмір сүрген Қыстаубай Жиенәліұлы атты батырға арналған. Ол – Жаманқараның аталас ағасы. Қисса-жыр дәстүрін ұстанған жыраулар батыр ерлігін өлеңмен жырласа, Жаманқара батыр бейнесін аспаптық тілде сомдап, оған күй арнаған. Бұл күй – батырлық ерлікті музыкалық образ арқылы жеткізген арнау жанрының көрнекті үлгісі. «*Күзембай*» – күйшінің туған ауылындағы әлеуметтік беделді, қолы ашық, ел ішіндегі әлсіздерге жәрдем еткен Күзембай есімді ауқатты адамға арналған. Бұл күй – халыққа жақсылығы тиген тұлғаға құрмет белгісі. «*Бейбітшілік*» («*Б.Майлинге*

арнау») — қазақ әдебиетінің көрнекті өкілі Бейімбет Майлинге арналған. Жастайынан жетім қалып, 1938 жылғы саяси қуғын-сүргіннің құрбаны болған жазушы тағдыры Жаманқараны терең толғандырған. Сол кезеңде «халық жауына» ашық күй арнау қауіпті болғандықтан, бұл шығарма «Бейбітшілік» деген бейтарап атаумен тараған. Күйдің ішкі мазмұны трагедиялық сарын, рухани жанашырлық және авторлық эмоционалдық интонациямен айқындалады.

Дәстүрлі жанрлар және бейнелік күйлер (Ақжелең, Шалқыма, Ілме). Қазақ күй өнеріндегі ірі жанрлардың бірі – *Ақжелең* аттас төкпе күйлер топтамасы. «*Ақжелең*» сөзі халық түсінігінде «ақ жарқын», «көрікті», «жайдары» мағынасында қолданылған. Сондықтан бұл күйлер көбіне әйел бейнесін, нәзіктік эстетикасын музыкалық тілде бейнелейді. Дәстүрлі ортада күйшілер «Алпыс екі Ақжелеңді» орындау арқылы шеберлігін көрсеткен. Жаманқара да осы үрдісті жалғастырып, өзіндік интонациялық өрнегімен ерекшеленетін «Ақжелең» күйін шығарған [6, 23]. Күйші мұрасында «*Шалқыма*» дәстүрі де кездеседі. Шалқыма – көңіл көтеретін, серпінді, салтанатты жағдайда орындалатын төкпе дәстүрінің көрнекті үлгісі. Күйші репертуарындағы «*Көне шалқыма*» атауы – дәстүр сабақтастығын, тарихи орындаушылық мәнердің жалғастығын көрсетеді. Ал *Ілме* аттас күйлер домбыра өнерінде ерекше техникалық әдіске негізделген. Мұнда негізгі әуен жоғары-төмен ішектерді кезек іліп тарту арқылы қалыптасады. Жаманқараның репертуарында да осы тәсілге негізделген «Ілме» күйі бар.

Жаманқара күйлерінің стильдік ерекшеліктері. Жаманқараның шамамен *отызға жуық күйі* болғаны айтылады. 1963 жылы оның ұлы Совет Жаманқараев осы күйлердің жиынтық жазбасын ҚазКСР Ғылым академиясына және Ахмет Жұбановқа тапсырғанымен, бұл материалдар бүгінгі күнге дейін табылмай отыр [5, 33-34]. Күйші мұрасын жүйелі зерттеп, жеке монография ретінде жарыққа шығарған алғашқы ғалым – профессор *Төлепберген Тоқжанов*.

Жаманқара күйшінің «Қарсы дау», «Ақжелең», «Кендір-Сендір», «Б.Майлинге арнау», «Ауытқыма», «Көне шалқыма», «Қаратамыр Қыстаубай» сияқты күйлері дәстүрлі домбыра бұрауының *d-a* тірегінде шығарылған. Ал «Күзембай» және «Ілме» күйлері – домбыра бұрауының *g-d* тірегіндегі құрылымымен ерекшеленеді.

Жаманқараның күйлерінде Сыр бойы күйшілік дәстүріне тән ықшамдылық, шымыр әуендік өріс және сағасыз құрылым басым. Күйлердің негізгі формасы – бас буын мен орта буыннан тұратын шағын үлгі. Кейбір күйлерінде ғана кіші сағаға өтумен мазмұн тереңдейді. Шағын форма болғанымен, олардың мазмұны тереңде жатқанын күйлерді тыңдағанда ғана

сезінуге болады. Жалпы алғанда, оның күйлері – Сыр өңіріне тән әуенділік, ширақ құрылым және орындаушылық даралығымен ерекшеленеді.

Қорытынды. Жалпы алғанда, Жаманқара күйші бізге жеткен шағын ғана күй мұрасы арқылы XX ғасырдың алғашқы жартысында орын алған тарихи-саяси өзгерістерді көзімен көріп, олардың рухани-мәдени әсерін өз шығармашылығында көркем бейнелеп қалдырған тұлға. Оның тарихи-өмірбаяндық үлгідегі күйлері, арнау сипатындағы туындылары және дәстүрлі жанрларда шығарған авторлық шығармалары Тауелібай аймағының күй дәстүріндегі аса құнды қазынаның бір бөлігі болып саналады.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Әбуғазы М. Қазақтың күй өнері. – Алматы: Нұрсәт, 2016. – 259 б.
- 2.Жолдасов Қ. Тауелібай. // Мақала. [Электронды ресурс] URL: <https://www.facebook.com/groups/884389698391917> Сайтқа кіру датасы: 13.11.25
- 3.Аманов Қ. Тауелібай-Атамекенім. // Мақала. 2016. [Электронды ресурс] URL: <https://massaget.kz/blogs/tauelbay-atamekenm-17352/#:~:text=Тауелібай%20%20Өзбекстанның%20бұрынғы%20Бұхара%2C,таулар%2C%20тау%20сілемдері%2C%20шоқылар%20бар>
- 4.Жолдасов Қ. Тауелібай // Мақала. [Электронды ресурс] URL: <https://www.facebook.com/groups/884389698391917>
- 5.Тоқжанов Т. Күйші Жаманқара. – Алматы, 2021. – 20 б.
- 6.Райымбергенов А. Қазанғап. Ақжелең. – Алматы, 1984. – 23 б.

II СЕКЦИЯ

Түркі халықтарының материалдық мәдениеті Материальная культура тюркских народов

ФИЛОСОФСКИЕ ПОИСКИ В ПРОСТРАНСТВЕ, ВРЕМЕНИ И ИСКУССТВЕ В ДРЕВНЕТЮРКСКИХ ЛЕГЕНДАХ О АСАН-КАЙГЫ И КОРКЫТ-АТА

Мухтарова Гайни Сейсеновна

кандидат философских наук, профессор кафедры
«Сценография и декоративное искусство»

Казахского Национального университета искусств им. К. Байсейітовой

Аннотация. Статья посвящена раскрытию категорию пространства и времени в традиционной казахской культуре, на основе проведения анализа древнетюркских легенд о двух мудрецах-странников, старцах-сказителях Асан-Кайгы, искавшего необетованную землю Жерұйық и Қорқыт-ата, искавшего бессмертия. Вместе с тем рассматриваются взаимосвязь идеи бессмертия и искусства, переданного через игру на одном из древнейших инструментов кобызе, прототип которого найден в археологических раскопках кургана Кара-Каба в Катон-Карагайском районе Восточного Казахстана. Изучается тема о сакрализации пространства, понятии о чистоте и скверне, выраженной в древних архаических культах и сюжетах о переходах в измерениях и времени в шаманистических и политеистических верованиях, находящих своё отражение в казахском народном фольклоре.

Ключевые слова: пространство и время, легенды, Жерұйық, баксы, мудрецы - странники, древние музыкальные инструменты, кобыз

Андатпа. Мақалада Жерұйық пен Қорқыттың өлмес жерін іздеген Асан Қайғы мен өлместік іздеген екі данышпан, ақсақалдар Асан-Қайғы туралы көне түркі аңыздарын талдау негізінде дәстүрлі қазақ мәдениетіндегі кеңістік пен уақыт категорияларын ашуға арналған. Бұл ретте Шығыс Қазақстанның Катонқарағай өңіріндегі Қарақаба қорғанының археологиялық қазбаларынан табылған көне аспаптардың бірі болып табылатын қобызда ойнау арқылы болмыс туралы түсініктер арқылы берілетін өлместік идеясы мен өнердің байланысы қарастырылады. Кеңістікті киелі ету тақырыбы, көне архаикалық культтерде айтылған тазалық пен ластық ұғымдары, қазақ ауыз әдебиетінде көрініс тапқан шамандық және политеистік наным-сенімдердегі өлшемдер мен уақыт ауысулары туралы әңгімелер зерттеледі.

Түйін сөздер: кеңістік пен уақыт, аңыздар, Жерұйық, бақтар, абыздар, көне музыкалық аспаптар, қобыз

Abstract. The article is devoted to the disclosure of the categories of space and time in traditional Kazakh culture, based on the analysis of ancient Turkic legends about two wise men - wanderers, elders-storytellers Asan-Kaigy, who was looking for the unpromised land of Zheruyik and Korkyt - ata, who was looking for immortality.

At the same time, the relationship between the idea of immortality and art, conveyed through reflections on existence through playing the kobyz, which is one of the most ancient instruments, the prototypes of which were found in the archaeological excavations of the Kara-Kaba burial mound in the Katon-Karagay region of Eastern Kazakhstan, is examined. The topic of the sacralization of space, the concepts of purity and impurity expressed in ancient archaic cults, and stories about transitions in dimensions and time reflected in shamanistic and polytheistic beliefs, reflected in Kazakh folklore, are studied.

Keywords: space and time, legends, Zheruyik, baks, wise men-wanderers, ancient musical instruments, kobyz

Затрагивая тему о категории пространства и времени в древнетюркской культуре вспоминаются легенды о Коркыте-Ата и Асане-Кайгы, в которых ярко выражена идея поиска человеком своего места в пространстве и времени.

Категория пространства и времени в казахской культуре наглядно раскрывается в двух древнетюркских мифах и легендах, связанных с образами мудрецов – странников. Первая из них посвящена шаману - баксы Коркыту – Ата, бежавшему от смерти, а вторая повествует о Асан-Кайгы, искавшего обетованную землю Жер – Уйык.

Легенда о Коркыт Ата, повествующая о нём, как о легендарном тюркском поэте-песеннике и композиторе IX века была запечатлена в письменном эпическом памятнике тюркских народов «Китаби деде Коркыт» («Книга деда Коркыта»).

Легенда гласит, о том, что смолоду Коркыт не смог примириться с мыслью о скоротечности человеческой жизни, поэтому решил бороться против неизбежной смерти. Он изготовил и начал играть на инструменте «кобызе», вложив свои раздумья о бытии в свою музыку. Он нашёл своё бессмертие в служении искусству.

По сюжету другого древнего предания о Асан-Кайгы (переводимый, как «Асан-Печальный») мудрец всю свою жизнь безуспешно искал обетованную землю «Жер-Уйык».

Асан-Кайгы, сев на верблюдицу Жельмая, поехал по четырём сторонам света. Он верил, что на земле существует прекрасное место «Жер - Уйык»,

где люди живут до ста лет, где людям не угрожают вражеские набеги, не бывает голода.

По описанию, в этом райском месте было много озёр и рек, много пастбищ с густой травой, там скот рождает молодняк дважды в год. Он мечтал о том, что найдет это место и переселить туда свой народ, где люди не будут знать печали и нужды. Символом олицетворения счастья, покоя и мира стал образ жаворонка, вьющего гнездо на спине овцы.

Прошли годы, но он так и не нашел заветную землю «Жер-Уйык». Асан-Кайгы, мечтавший подарить народу счастье, возвращается с печалью к горе Улытау и умирает на её вершине. По другой версии: Асан - Кайгы нашел обетованную землю, но люди не выдержали суровых испытаний, и не сумели добраться до Жер-Уйыка. Обе легенды констатируют истину о взаимосвязанности жизни и смерти и целостности мироздания.

Образ Асана – Кайгы, так и не нашедшего землю обетованную и Коркыта – Ата, не сумевшего избежать смерти, как бы резюмирует человечеству истину, что пространство и время неразделимы.

Несмотря на то, в каком месте, и в какой миг времени не находился бы человек, ход его жизни не остановим; и её начало и конец предрешиены.

Оба мудреца, которые обошли весь свет, но так и не нашедших лучшей жизни, лучшего места, где человечество жило бы без забот и нужды, либо где человек мог избежать смерти – констатируют истину о взаимосвязанности жизни и смерти и целостности мироздания.

Очень важным фактором в данных двух легендах является фабула поиска истины, через преодоление трудностей в пути.

Понятие «жол» (дорога) имеет здесь не только образ странствия в дороге, а в широком философском значении «жизненного пути».

Как пишет казахский культуролог К.Нурланова «Дорога – предназначение, дорога как альтернатива добра и зла или олицетворение какой - то конечной практической цели, или как благословление» [1, 172].

У казахов часто употребляются словосочетания «жолын ашык болсын» (пусть дорога будет открытой), «ак жол» (светлого пути) которые означают не только пожелание доброго путешествия, а скорее это пожелание всяческих благ на протяжении всего жизненного пути.

Традиционная культура каждого народа представляет собой глубокий пласт исторической памяти человечества, материал которой охватывает различные эпохи, начиная с глубокой древности до современности.

Любая традиционная культура формируется пласт за пластом. Важную роль в формирование её картины мира занимают архаические верования, как: фетишизм, анимизм, тотемизм, шаманизм, а также мифологические, религиозные, философские и эстетические представления этноса.

Формирование категории пространства и времени в казахской культуре следует искать в доисламских верованиях.

О своеобразии ислама в Казахстане, о том, что казахи верили в аллаха, и в тоже время чтили духов предков «аруахов» писал казахский ученый, этнограф Ч.Ч.Валиханов: «Приносили жертвы на гробницах мусульманским угодникам, верили в шамана и уважали магометанских ходжей. Поклонялись огню, а шаманы призывали вместе с онгонами мусульманских ангелов и восхваляли аллаха. Такие противоречия нисколько не мешали друг другу, и киргизы (казахи) верили во всё это вместе. Оттого изменению подверглись имя, слова, а не мысль. Онгон стали называть арвахом, кук тэнгри – Аллахом или худаем, духа земли – пери, дивана и джином, а идея осталась шаманской» [2, с.49].

Следует добавить, что в казахском фольклоре существовали легенды не только о обетованных, райских землях, как Жер-Уйык, но также встречаются мифы о неблагоприятных землях, как Барса-Келмес. «Барса – Келмес» буквально переводиться как «пойти и не вернуться», то есть место, куда не следует ходить, и эта местность имеет мистический устрашающий ореол.

Кочевая культура всегда ассоциировалась с движением, динамикой. Как писал А. Вебер «вторжение кочевых народов из Центральной Азии, достигших Китая, Индии, стран Запада (у них великие культуры древности заимствовали использование лошади, имело... аналогичные последствия во всех трех областях... Они завоевали государства великих культур древности. Опасные предприятия и катастрофы помогли им понять хрупкость бытия; в качестве господствующей расы они принесли в мир героическое и трагическое сознание, которое нашло свое отражение в эпосе», а потому «история превращается в борьбу между этими двумя силами - культурой матриархата, древней, стабильной, связанной, не пробудившейся, и новой динамической, освобождающей, осознанной в своих тенденциях культурой кочевых народов» [3, 58].

В связи с этим среди многочисленных тотемов у кочевников сложился культ коня. В результате исследований курганов на территории Евразии фиксируются захоронения с большим количеством останков лошадей. О существовании культа коня свидетельствуют результаты исследований Берельских курганов, где были зафиксированы более 50 останков лошадей.

Вместе с тем конь – иноходец всегда был излюбленным персонажем древнетюркских эпосов, в качестве друга и спутника кочевника. Конь помогал своему хозяину преодолевать большие расстояния степных просторов, выносил с поля битвы или вызволял из плена (сказка «Хамытай и его скакун»), получал вместе с хозяином славу и лучшие призы на скачках байге (сказка «Тепен-кок», предание «Чубар-ат» и др.)

В сказках крылатый конь помогает герою преодолевать препятствия. Поэтому кочевник одухотворял, поэтизировал коня, отождествляя его даже с солнцем. Так, Геродот, описывая обычай массагетов, сообщает: «Из богов чтут только солнце, которому приносят в жертву лошадей. Смысл жертвы этой то, что быстрейшему из всех богов попадает быстрейшее животное» [4, 172].

Существовало понятие вертикальной оси строения мира, по которой сферы неба, земли и подземного царства были расположены друг над другом. Миры подземный, земной и небесный существуют здесь, параллельно и почти не соотнесены один с другим.

По мотивам казахских народных сказок в иное пространство - время можно было попасть, при помощи чудо - коня, или птицы – самрук. Сев на них, преодолевая огромные расстояния, герой в считанные минуты попадает с одного места в другое. Такой путь подразумевает не только пересечение пространства, но и времени.

Духи, а также многие животные и птицы в казахском фольклоре были наделены способностями совершать путешествия по мирам (возможностью посещать верхний и нижний миры).

Во многих эпических произведениях герой попадает в мир иной в состоянии беспамятства. Отправляясь в путь, богатырский конь может исчезнуть мгновенно. Приведем пример из казахской народной сказки «Ер-Тостик» «И провалился под землю Ер-Тостик вместе с конём. Долго летели они вниз. Наконец остановились. Встал Шалкуйрык на четыре ноги и заговорил человеческим голосом: – Мы в подземном царстве» [5, 23].

Путь героя сводится к пересечению границы между мирами. Сам путь в большинстве случаев описывается, как сложное испытание.

Путешествие героев в сказках совершается не в конкретном времени и пространстве, а в переходе из одного временного измерения в другое. Это выражено в мгновенном «перемещение» в другие миры.

В архаических представлениях существовала также сакрализация пространства, выраженная в культе сакральных святых мест, и местностей, которые считались энергетически чистыми местами.

Напротив, заброшенные, захолустные места, возле водоёмов считались нежелательными местами для посещения, так как там могли жить и воздействовать демонологические водяные «су пери».

Влияние этих духов было тесно связано с конкретной местностью, за её пределами их влияние не распространялось. Именно с этим была связана сакрализация пространства. Степень их слитности с конкретным природным объектом подтверждает понятие о чистоте и скверне.

Политеизм был характерной особенностью в системе верований духов в архаической культуре казахов. По древним казахским поверьям, также считалось, что духов бывает много. Так существовала своеобразная молитва, взывающая к помощи добрых и чистых духов «гаиып ерен кырык шилтен». Здесь отмечается количество духов, численностью сорок. В эпосе так и отмечается: «Сорок невидимых святых покровительствуют батыру» (Гаиып-ерен, кырык шилтен, баланы колдап демеди).

Аруахи – духи умерших предков, защищали людей, предостерегали от опасностей, вселяли добрые помыслы. Они являлись своеобразными хранителями счастья и благополучия не только отдельной семьи, рода, клана, но и всего народа.

Подобный тип мировоззрения называют генотеистическими верованиями, а «генотипной религиозной системой», называется общность с характерными для родоплеменной общины представлениями «верованиями, обожествляющими предков – родоначальников и принимающими их за решающую силу во всех сферах общественной жизни. Центральный образ генотипной веры - аруах (дух предка)» [6, 341].

По шаманистическим представлениям, особенно после смерти, душа могла пересекать границы миров и помогать своим потомкам. Среди живых напрямую или посредника, через обряд камлания или транса вступать в контакт с духами и обращаться к могущественным богам за помощью мог только шаман (баксы).

Связующие функции между мирами, пространством и временем могли обеспечивать также горы, деревья, камни.

Не случайно горы в казахской протокультуре являлись местом обители духов божеств, гора представлялась проекцией неба на землю, и именно здесь становилось возможным установление контакта с божествами. Дерево, корни, которого проникают в землю, а крона тянется к небу, видимо представлялся объектом, охватывающий все три сферы: подземную, земную и небесную, то есть всю Вселенную. Отсюда и берёт начало в мифологии образ «Мирового Древа». Обряд обвязывания деревьев встречается у всех тюркских народов. В упрощенной форме он сохранился в обряде украшения священного дерева, называемого у казахов «аулие агаш» (святое дерево) ленточками, или обрывками чаще от своей одежды. Возможно истоки поклонения деревьям, растениям заложены в восприятии дерева, как связующего звена между землей и небом.

Человек в традиционной казахской культуре жил в гармонии с окружающим миром, согласовывая свой быт с биоритмами природы.

В целом, время в традиционной тюркской культуре – не векторное, а цикличное и выражено пониманием постоянного повторяющегося кругового

движения жизни, что отчётливо проявляется в рассмотрении бытия, как цикла смены времён года или человеческих поколений.

Среди «языческих персонажей, вошедших в число мусульманских святых, у казахов наиболее отчётливо сохранил свои домусульманские черты Коркут (Хорхыт) – мифический первый шаман, музыкант и певец, создатель смычкового инструмента кобыз. Приписываемая ему могила была расположена на берегу Сырдарьи. Почитание Коркута у казахов было тесно связано с шаманством. Он считался покровителем шаманов (баксы), которые нередко призывали его на помощь в своих камланиях. Многие баксы при этом исполняли кюй, который сочинил сам Коркыт» [7, 65].

Миф о сотворении имеющего сакральное значение для казахов музыкального инструмента кобыз восходит к Коркыт-ата.

«К слову, в ходе экспедиции в Тарбагатайский район сотрудники музея записали одну из версий легенды о том, как Коркыт-ата создал кобыз. История звучит так. Однажды во сне к юноше явился ангел и дал совет: «Коркыт, твой кобыз – голень шестилетнего верблюда. Установи вверху подставку из рога темно-рыжего козла и натяни струны из некрученого конского волоса от жеребца-пятiletки. И будешь ты обладать данным инструментом. А немецкий путешественник-энциклопедист Петр Симон Паллас во время пребывания на семипалатинской земле в 1772 году писал о старинном казахском инструменте: «Звук одного, когда по струнам из лошадиного волоса смычком из этого же волоса, сделанного поведешь, подобен лебединому крику, как и сам инструмент вид лебедя имеет» [8].

При археологических раскопках кургана Кара-Каба в Катон-Карагайском районе Восточного Казахстана, проведенного экспедицией известного ученого археолога Зейноллы Самашева были «в одном месте найдены три музыкальных инструмента примерно VIII–IX веков нашей эры, – продолжает исследователь. Все три – разные по форме. Сохранность редчайшая. Во всем ареале древнетюркской культуры нет такой концентрации. Наверное, здесь жил очень музыкальный народ. Тюркская академия уже реконструировала один, реставраторы смогли воспроизвести звук! Это универсальный инструмент – кобыз и в то же время домбра. То есть и струнный, и смычковый» [9].

Резюмируя глубокий смысл легенд о Коркыте ата и Асан Кайгы констатировать, что осознание человеком пространства и времени в традиционной тюркской культуре носило многомерный и многоуровневый характер, а музыка и искусство, являлось связующей нитью времён и пространств.

Список литературы

1. Нурланова К.Ш. Эстетика художественной культуры казахского народа. – Алматы: Наука, 1987. – 174 с.
2. Валиханов Ч.Ч. Собрание сочинений в 5 томах. – Алматы, 1985, Т. 4. – 461 с.
3. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / Пер. с нем. М.И. Левиной. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
4. Геродот. История. – М. 1985, Т. I. – 287 с.
5. Казахские сказки. – Алматы: Каз. гос. изд. худ. литературы, 1958, Т.1. – 463 с.
6. Габитов Х. Т., Ж. Муталипов, Кулсариева. Культурология. – А.: Паритет, 2000. – 408 с.
7. Харнер М. Пилигримы реальностей // World Monitor. – 2007, № 3 (7). – С. 45-67.
8. В Усть-Каменогорске хранится казахский народный инструмент, которому больше двухсот лет//<https://kazpravda.kz/n/v-ust-kamenogorske-hranitsya-kazahskiy-narodnyy-instrument-kotoromu-bolshe-dvuh-sot-let/>
9. Кара-Каба. Тайна древнего кобыза//<https://www.caravan.kz/news/karakaba-tajjna-drevnego-kobyza-86667/>

ВОЙЛОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В ФОРМИРОВАНИИ СТЕПНОЙ КУЛЬТУРЫ

Жукенова Жазира Дюсембаевна

PhD, доцент кафедры «Живопись и скульптура»

Казахского национального университета искусств имени К. Байсейітовой

Андатпа. Киіз басу – бес мың жылға жуық тарихы бар, адамзатқа ежелден белгілі қолданбалы өнердің көне түрлерінің бірі. Бұл қолөнер түрі дала жағдайында қалыптасып, көшпелі және жартылай көшпелі мәдениеттің маңызды элементіне айналды. Табиғи қасиеттеріне – жылулығы, икемділігі және экологиялық тазалығына байланысты киіз Орталық Азия халықтарының тұрмыстық бұйымдарын жасауға кеңінен қолданылды. Қорғандардан, шөлді аймақтардан және мәңгі тоң қабаттарынан табылған көне киіз артефакттар ежелгі көшпенді қауымдастықтардың өмір салты, дүниетанымы және эстетикалық талғамы туралы құнды мәліметтер береді. Бұл мәдени мұра қазіргі қазақ халқының дәстүрлі қолданбалы өнерінің негізіне айналды. Киіз дәстүрін шартты түрде үш тарихи кезеңге бөлуге болады: көне дәуір, орта ғасырлар және қазіргі заман. ХІХ-ХХ ғасырлардағы қазақ киіз бұйымдарының композициялық шешімдеріндегі жаңашылдыққа

және көне дәстүрлер мен қазіргі көркемдік тәжірибелер арасындағы сабақтастыққа ерекше назар аударылады. Бүгінгі таңда қазақ қолөнер шеберлері көне дәстүрлерді заманауи көркемдік көзқарас тұрғысынан қайта ой елегінен өткізіп, мағынаға, түске, жарыққа және көркем бейнеге бай киіз туындыларын жасайды.

Түйінді сөздер: киіз, киіз кілемдер, қазақ мәдениеті, қолданбалы өнер, артефакт, археология, мұра, дәстүрлі мәдениет.

Аннотация: Войлоковаляние является одним из древнейших видов прикладного искусства, история которого насчитывает около пяти тысяч лет. В условиях степной среды эта технология прочно закрепилась как важный элемент кочевой и полукочевой культуры. Войлок, благодаря своим природным качествам – теплоте, пластичности и экологичности – стал основным материалом для изготовления предметов быта у народов Центральной Азии. Археологические находки, включающие войлочные артефакты, обнаруженные в курганах, пустынях и вечной мерзлоте, служат ценными источниками сведений о культуре, мировоззрении и эстетических предпочтениях древних кочевников. Этот культурный пласт лёг в основу традиционного прикладного искусства казахского народа. В аннотации рассматривается условное деление войлочной традиции на три периода: древность, Средневековье и современность. Особое внимание уделяется трансформации образов и композиций в войлочных изделиях XIX-XX веков, а также преемственности древних техник в современной практике. Современные казахские мастера продолжают традицию, переосмысляя её через призму художественного видения, придавая изделиям символическое содержание, насыщенное цветом, светом и формой.

Ключевые слова: кошма, войлочные ковры, казахская культура, прикладное искусство, артефакт, археология, наследие, традиционная культура.

Abstract: Felt-making is one of the oldest forms of applied art, with a history spanning nearly five millennia. In the steppe environment, this craft became a fundamental element of nomadic and semi-nomadic culture. Due to its natural qualities – warmth, flexibility, and ecological sustainability – felt became a primary material for creating household items among the peoples of Central Asia. Archaeological discoveries of felt artifacts found in burial mounds, deserts, and permafrost offer invaluable insights into the lifestyles, worldviews, and aesthetic preferences of ancient nomadic communities. This cultural legacy laid the foundation for the traditional applied arts of the Kazakh people. The felt-making tradition can be conditionally divided into three historical periods: antiquity, the medieval era, and modernity. Particular attention is given to the transformation of compositional approaches in Kazakh felt works from the 19th and 20th centuries,

as well as to the continuity between ancient techniques and contemporary artistic practices. Today, Kazakh artisans reinterpret these traditions through a modern artistic lens, creating felt pieces imbued with symbolism, rich in color, light, and expressive form.

Keywords: felt, felt carpets, kazakh culture, applied arts, artifact, archaeology, heritage, traditional culture.

ДРЕВНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТРАДИЦИИ ВОЙЛОКА

Войлок или валяная кошма изобретение древней степной цивилизации. Войлоки не только широко использовались в быту, но и играли жизненно важную роль, неся в себе сакральную функцию. В зависимости от цвета овечьей шерсти, войлок имел богатую монохромную палитру оттенков - от белых и серых до темно-коричневых и черных цветов. Из исторических и литературных источников известно, что самым ценным был войлок белого цвета. Белая кошма считалась признаком достатка и символом власти. Например, парадные юрты, предназначенные для встречи гостей, отличались роскошным внутренним убранством и внешним покрытием из белого войлока. В XIX веке степная казахская аристократия носила высокие мужские шляпы ақ қалпақ которые шились из тонкого белого войлока. Представителей кочевой знати при «церемонии возведения и признания» поднимали только на белой кошме.

Войлочное полотно темных тонов также изготавливали и использовали в быту, но оно входило в разряд непривилегированных. Неорнаментированная кошма темно-коричневого и серого цвета использовалась в основном как основа для дальнейших манипуляций с войлоком.

В кочевой среде также изготавливали цветной войлок. Технология его окрашивания была известна еще с древности. Как показывают последние физико-химические исследования, в курганах Алтая текстиль окрашивали органическими красителями растительного и животного происхождения. Красильные растения – марена и вайда, теплолюбивые насекомые – красильные червецы и пурпураносные моллюски [1, 211]. Самые известные и уникальные древние цветные войлочные изделия были обнаружены на Алтае, на современной территории Китая, а также на территории Казахстана в могильниках Берел, Таксай I, Бесшатыр. Войлоки изготавливались и в регионе, где жили племена, носители протомонгольских языков (Северная Маньчжурия, Монголия).

Если для кочевников войлок был традиционным и повседневным материалом, то для европейцев и жителей других континентов он представлял неподдельный интерес. Например, о войлочной одежде, такой

как – плащ-кас, и головных уборах – тиара мидян и персов – упоминается в греческих источниках [2, 6, 13].

Для изготовления войлока доступным сырьём всегда была шерсть, так как животноводство являлось основной сферой деятельности кочевников. В технологическом плане войлок изготавливался быстрее, чем ткань, где процесс плетения был более длительным. В суровых природных условиях, войлочные изделия, благодаря своим теплоте и прочности, спасали от зноя и холода. Учитывая все эти характеристики, не удивительно, что именно войлок завоевал популярность на обширной территории Евразийского континента и получил широкое распространение в странах Европы.

ВОЙЛОК ТАРИМА

Истоки появления валяной кошмы, как предполагают исследователи, уходят корнями в эпоху бронзы (не ранее III тыс. до н.э.) [3, с. 204]. Согласно одной из гипотез, идея производства валяной шерсти могла возникнуть, когда пряди расчесанной шерсти, обернутые для утепления вокруг ног, как на синьцзянских мумиях, при ходьбе спрессовывались в плотную и мягкую нетканую материю – войлок [4, 25].

Самые древние из известных войлоков происходят из небольших поселений долины реки Тарим и датируются временем около 1000 г. до н.э. Это стало возможным благодаря особенностям географии и истории региона: изолированно расположенный бассейн реки Тарим (современный Уйгурский автономный район Китая, Синьцзян) и прилегающие к нему пустынные земли стали своего рода «заповедником», в котором европеоидное население сохранило некоторые черты одной из древнейших протоиранских цивилизаций Центральной Азии [5, 237]. Таким образом, на территории Синьцзяна в погребении Гумугоу были найдены войлоки, возраст которых составляет около 4000 лет.

На мумифицированных телах была обнаружена великолепно сохранившаяся шерстяная одежда: халаты, юбки, плащи, чулки и головные уборы из войлока конической формы, украшенные перьями.

Археологические войлоки Синьцзяна, представленные в публикациях, украшены в технике вкатывания с добавлением цветных войлочных волокон или представляют собой неокрашенные полотнища белого цвета. Эти изделия являются яркими примерами анатолийско-иранской линии войлокования Рис.1. [5, 237].

Сопоставляя археологические и этнографические данные, можно наблюдать региональные и композиционные особенности в технологии выполнения и декорирования войлоков. Первая линия представляет собой условное региональное название «иранская традиция».

«Иранская традиция» изготовления войлока заключается в технологии вваливания узора в основу. Орнамент выкладывается из шерсти на циновке, которая затем скручивается, после чего начинается процесс валяния кошмы. Этот метод стал основой традиционного изготовления войлока у многих тюркских народов, таких как казахи, туркмены, башкиры, венгры и другие. По этому принципу, например, у казахов изготавливают войлочное изделие «текемет» рисунок 2.



Рисунок 1 «Чарчанский человек» • Мумия из Таримской впадины. Около 600 г. до н. э. Обнаружена в гробнице 3 в Чарчане Изображение предоставлено The Tarim Mummies Дж. П. Мэллори и Виктори Х. Мэйр (фото из открытых интернет-источников)

Рисунок 2 Фрагмент текемет (шерсть, валяние) Акмолинский областной историко-краеведческий музей, г.Кокшетау

ВОЙЛОЧНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ КУРГАНА ПАЗЫРЫК

В захоронениях на Алтае было обнаружено множество разнообразных изделий: войлочные ковры, матрасы, подушки, сумки, потники для лошадей, а также одежда, включая шапки, плащи, чулки и парики.

Древние алтайцы изготавливали как гладкие однотонные войлоки, так и полихромные орнаментированные.

В оформлении войлока большую роль играла *техника аппликации* рисунок 3. Узоры вырезались из цветного войлока или кожи. Иногда это

были силуэтные композиции с изображениями животных, выполненные в «зверином стиле». Эти аппликации пришивали к войлочной основе с использованием шерстяных или сухожильных нитей. Обычно войлочные аппликации дополнялись вышивкой и обшивались по контуру кручёной шерстяной нитью или шнуром, что маскировало линию стыков.

Следующим способом украшения войлоков у древних алтайцев была *мозаичная техника* или *инкрустация*. В вырезанный узор, особенно если это спиралевидные или криволинейные фигуры, вшивали узкие пластиночки цветного войлока двух или трех тонов. Линии швов, состоящие из мелких поперечных стежков, располагались перпендикулярно к краям орнамента и параллельно друг к другу, что воспринималось как декоративное шитье.

Древняя Пазырыкская культура не только представляется ценным художественным наследием, но и является аналогом живой традиции прикладного искусства, связывающего прошлое и современность. Ярким примером этого в народном творчестве казахов является войлочное покрытие «сырмак» рисунок 4.

ВОЙЛОК ИЗ КУРГАНА БЕРЕЛ

1989-1999 годы стали знаменательными для казахстанской науки, так как в этот период, под руководством известного казахстанского археолога Зейнуллы Самашева, вблизи села Берел Катонкарагайского района ВКО РК начались комплексные исследования берелских курганов. В частности, был раскопан и исследован курган № 11, где в условиях вечной мерзлоты сохранились уникальные образцы художественных произведений древних кочевников.

Особый интерес для нас представляют седла с войлочными покрывками, украшенными цветной аппликацией. Научно-художественной реконструкцией этих артефактов занимался кандидат исторических наук, Заслуженный художник РК Калиолла Ахметжан.

Технологический метод оформления аппликаций на войлочных композициях идентичен методам оформления войлочных изделий из кургана Пазырык. Изображения, выполненные тонким слоем цветного войлока, вырезались и выкладывались на основу в единую сюжетную композицию, после чего пришивались цветными сухожильными нитями. Древние традиции изготовления и оформления войлочных изделий на протяжении веков бережно сохранялись кочевниками и легли в основу традиционной декоративно-прикладной культуры казахов и других народов Центральной Азии.



*Рисунок 3. Чепрак, украшенный аппликацией.
Пазырыкская культура. III в. до н.э. Горный Алтай, долина р. Большой
Улаган, урочище Пазырык.*

*Пятый Пазырыкский курган (раскопки С.И. Руденко 1949 г.)
Войлок, аппликация. 218х68. Эрмитаж (фото из открытых интернет-
источников)*

*Рисунок 4 Сырмақ (войлок, шнуровка) 1965 г. 140х217. Ахметжанова
Бимария Карагандинская обл., с Егиндыбулак (полевые исследования)*

ВОЙЛОЧНЫЙ КОВЕР ИЗ КУРГАНА НОИН УЛА (монг. НОЁН УУЛ)

Ещё одним способом украшения войлока было простегивание. Простежка выполнялась шерстяной нитью с использованием «точечных» стежков. Этот метод украшения является наследием прототюркских и протомонгольских народов и также известен у пазырыкцев по материалам Ноин-Улинских курганов. Могильники Ноин-Ула были оставлены кочевниками хунну на территории северной Монголии. Войлочный ковер был найден в 1925 году в ходе экспедиции под руководством П. К. Козлова, на полу одного из крупных погребений. Несмотря на разграбление в древности, ковер сохранился полностью, что делает его уникальным. Это единственный в мире полностью сохранившийся войлочный ковер из погребения хунну. Ковер датируется концом I века до н. э. - I веком н. э. Материалы: войлок, шерсть, шелк, аппликация, вышивка. Размеры ковра: 260х150 см. рисунок 5

«Протомонгольская» или «Сюнская (хунну) традиция» – в этих войлоках часто преобладает монохромность, они украшены мелкой стежкой сухожильными нитями. Носителями этой традиции в основном являются буряты и монголы, использовали эту технику и казахи, рисунок 6.



Рисунок 5 Ковёр (деталь).

Войлок, шерстяные ткани, шёлк; аппликация, вышивка. 150,0×258,0 см. I в. до н.э., Северная Монголия. Найден в кургане №6 могильника Ноин-Ула, экспедиция П.К. Козлова в 1924-1925 гг. Эрмитаж (фото из открытых интернет-источников)

Рисунок 6 Фрагмент тен – сумка для постельных принадлежностей. 1960 гг. А. Турганбаева. Войлок, орнаментальное простегивание. 75х60. Южный Казахстан. ГМИК. (А. Есмаханов, 1998г.)

ПЕРИОД СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В СТЕПИ

Период Средневековья (VI-XVII века) в степи был весьма сложным и противоречивым. Этот огромный временной отрезок охватывает множество масштабных событий: создание государств, строительство городов, появление письменности, развитие культуры и науки. Однако главной особенностью средневековой истории Великой степи было значительное развитие верований и религий.

С приходом новой религиозной системы – ислама – начинается новый этап не только в истории степи, но и в мировой истории в целом. Арабы начинают захватнические войны в таких территориях, как Сирия, Египет, Палестина, Иран и Ирак, постепенно двигаясь в Центральную Азию. Важно

отметить, что в степной зоне, известной как Дешт-и-Кыпчак, религиозное мировоззрение кочевников продолжало оставаться традиционным. Тем не менее, ислам постепенно становится доминирующей религией в степи, гармонично вплетаясь в местные верования. Для тюрков изменения касаются не только религии и мировоззрения, но и искусства: запрет на изображение живых существ кардинально меняет изобразительный язык кочевников, изображения становятся более условными. В результате постепенно формируется орнаментальная система.

Разрушительные события, происходившие в истории Великой степи, к сожалению, оставили очень мало материальных доказательств той эпохи. Сохранившиеся предметы материальной культуры скудны, а текстильные изделия можно увидеть лишь на живописных миниатюрах зарубежных исследователей-путешественников, запечатленных в древних рукописях рисунок 7.

Рисунок 7 Т. Аткинсон Палатки татар и их орды

ПРЕЕМСТВЕННЫЕ СВЯЗИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЙ ТРАДИЦИИ КАЗАХОВ XIX - XX В.В

В XIX веке казахи продолжали вести кочевой образ жизни, и войлок оставался основным материалом для создания различных предметов быта. Этот материал идеально подходил для условий кочевого существования, так как был легким, теплоизоляционным и водоотталкивающим. Войлок использовался для изготовления одежды, укрытий и хозяйственных предметов. Основным элементом кочевого жилья оставались юрты (киіз



үй), для украшения интерьера которых использовались ворсовые, вышитые

и войлочные ковры. Их художественная выразительность и композиционное разнообразие представляют наибольший интерес для изучения.

Особенность, которую следует подчеркнуть, заключается в том, что в этнографических источниках, таких как фотографии начала XX века и научных изданиях исследователей Советского периода, представление казахских традиционных войлочных изделий текемет, сырмак – довольно стереотипно. Как правило, они изображены в двухцветном исполнении: серая или коричневая основа с молочно-белым орнаментом. Структура орнамента также часто повторяет традиционную схему – три ромба в центральном поле и бордюр по краю. Однако, как показывают полевые исследования и музейные образцы XX века, а также образцы из региональных краеведческих музеев Казахстана и коллекций музеев Санкт-Петербурга, разнообразие цветовых и композиционных решений значительно шире. Ниже приведены примеры таких образцов.



Рисунок 8 Текемет (шерсть, валяние) вторая половина XIX в. Казахстан, Семипалатинская обл. 280x165

Собиратель-частное лицо Катанов Н.Ф. (1862-1922) (Кунсткамера)

Рисунок 9. Фрагмент сырмақ (войлочный ковер) 1899 г. 12,5x17,5

Семипалатинская область (оз.Саумал-куль) Собрание фотоколлекции

Собиратель частное лицо: С.М. Дудин (1929) (Кунсткамера)

Мы наблюдаем на данных этнографических фотографиях XIX века совершенно иной подход к декорированию войлочных ковров (рисунки 8-9). Вместо традиционного для казахских ковров элемента «қошқар мүйіз» здесь преобладают древовидные и растительные мотивы, которые полностью заполняют фоновое пространство войлочной кошмы. Несмотря на неполноту представленного изобразительного ряда этнографических текстильных изделий, имеющиеся образцы позволяют выявить оригинальные особенности его художественной трактовки.

Таким образом, некоторые особенности этих изделий выходят за рамки стереотипного восприятия:

- нестандартные цветовые решения в композиции;
- свободное распределение орнаментальных элементов;
- эффекты, получаемые за счет технологического процесса.

В связи с этим, практическая ценность работы заключается в том, что собранный и проанализированный материал о традиционном войлочном искусстве казахов позволяет переосмыслить в современности устойчивые формы, такие как содержание орнамента, композиционная структура, цветовой строй и художественно-образная составляющая. Войлок, как традиционный материал, обладает огромным потенциалом для дальнейшего развития, и его искусство продолжает сохранять свое важное место в современной культуре, что подтверждается актуальностью и значимостью исследования этих традиций.

Список литературы

1. Полосьмак Н.В. Баркова Л.Л. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая (IV-III вв. до н.э.). – Новосибирск: Инфолио, 2005. – 232 с.
2. Ксенофонт. Киропедия. Серия Литературные памятники / под ред. С.Л. Утченко – М.: Изд-во Наука, 1976. – 347 с.
3. Полосьмак Н.В. Всадники Укока. – Новосибирск: ИНФОЛИО – пресс, 2001. – 336 с.
4. Barber J. W. The mummies of Urumchi. – New York and London Norton & Co., 1999. – 240.
5. Царева Е.Г. Войлоки Евразии // Культурное наследие народов Центральной Азии, Казахстана и Кавказа. (Сб. МАЭ, т. LII.) СПб.: Наука, 2006. – С. 226-265.
6. Самашев З. Берел. – Алматы: Таймас, 2011. – 236 с.

ИСКУССТВО ТРАДИЦИОННОГО ВОЙЛОКОВАЛЕНИЯ У ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Самарканова Фарида Самигуллиевна

Старший преподаватель

кафедры «Сценография и декоративное искусство»

Казахского национального университета искусств им. К. Байсейитовой

Аннотация. В статье рассматривается традиционное искусство войлокования у тюркских народов. Раскрываются особенности техники мокрого и сухого валяния, анализируются характерные мотивы орнамента, а также приводятся примеры развития войлочного искусства в современном Казахстане и других странах, включая Кыргызстан, Туркменистан, Узбекистан и Венгрию. Показана связь древних ремесленных традиций с современными художественными направлениями и роль войлока, как элемента национальной культуры.

Ключевые слова: войлок, тюркские народы, декоративно-прикладное искусство, традиции, мокрое и сухое валяние, текемет, орнамент, культура.

Аңдатпа. Мақалада түркі халықтарының дәстүрлі киіз басу өнері қарастырылған. Дымқыл және құрғақ киіз басу әдістерінің ерекшеліктері зерттеліп, ою-өрнек сарындары талданып, қазіргі Қазақстандағы және басқа елдердегі, соның ішінде Қырғызстан, Түркіменстан, Өзбекстан, Венгриядағы киіз басу өнерінің даму мысалдары келтірілген. Ежелгі қолөнер дәстүрлері мен қазіргі көркемдік ағымдар арасындағы байланыс және киіздің ұлттық мәдениеттің элементі ретіндегі рөлі көрсетіледі.

Түйін сөздер: киіз, түркі халықтары, сән-қолданбалы өнер, салт-дәстүр, дымқыл және құрғақ киіз басу, текемет, ою-өрнек, мәдениет.

Abstract. This article examines the traditional art of felting among the Turkic peoples. It explores the specifics of wet and dry felting techniques, analyzes characteristic ornamental motifs, and provides examples of the development of felt art in modern Kazakhstan and other countries, including Kyrgyzstan, Turkmenistan, Uzbekistan, and Hungary.

The connection between ancient craft traditions and modern artistic trends and the role of felt as an element of national culture are shown.

Keywords: felt, Turkic peoples, arts and crafts, traditions, wet felting, tekemet, ornament, culture.

Искусство войлокования – одно из древнейших ремёсел, распространённое среди кочевых народов Евразии. Оно возникло в ответ на природные и бытовые потребности человека, но со временем превратилось в уникальную форму художественного выражения. Среди тюркских народов

войлок стал не только материалом для быта, но и символом культурной преемственности, отражающим мировоззрение и духовные ценности кочевой цивилизации.

Искусство войлоковаления у тюркских народов представляет собой богатое культурное наследие, в котором сочетаются древние ремесленные традиции и современные художественные поиски. Оно объединяет народы Евразии – от Алтая до Карпат – в едином культурном пространстве. Современные мастера продолжают развивать это искусство, сохраняя преемственность поколений и придавая древним формам новое звучание. Войлок остаётся символом тепла, уюта и национальной самобытности, воплощая в себе дух и философию кочевой цивилизации.

На сегодняшний день войлок является часто используемым материалом в произведениях декоративно-прикладного искусства Казахстана. Традиции казахского войлоковаления имеет древнюю историю, уходящую корнями в глубокую древность, в период Пазыракских курганов. Первые археологические свидетельства существования войлока обнаружены в Пазырыкских курганах на Алтае (VII–V вв. до н.э.), где были найдены ковры, ткани и предметы одежды, выполненные из шерсти. Эти находки подтверждают высокий уровень развития ремесла у древних тюркских племён. Войлок использовался для покрытия юрт, изготовления ковров, головных уборов и конских попон. Его художественная обработка была связана с символикой, отражающей философию единства человека и природы. Пазырыкские ковры были выполнены в технике войлочной инкрустации, а именно сшивания цветного войлока. Сейчас этот войлок находится в Государственном Эрмитаже. «В 1949 году во время исследования пятого Пазырыкского кургана, расположенного на южном склоне Чулышманского хребта в Восточном Алтае, был найден древнейший в мире войлочный ковер огромных размеров. Ковер использовался, как жилище кочевников и был науден в захоронениях, покрывающий их, как палатка. На тонкий, но очень прочный войлок белого цвета нашита аппликация цветного войлока, окрашенного растительными красителями, стежков не видно. Фигуры и декоративные элементы посторяются, однако. Сделано это не по трафарету, а вырезано уверенной рукой мастера. Остается только восторгаться искусством мастеов, живших в V веке до н.э.» [1].

«Кошмоделеие или войлоковаление – древнейшее занятие скотоводов Центральной Азии и Евразийской степи на рубеже 19-20 веков сохраняло практическое значение там, где в культурный ареал входили киргизы, казахи, каракалпаки, калмыки, а также и южные и восточные башкиры» [2, 1].

У кыргызов войлок (кииз) занимает центральное место в быту. Основные виды изделий – шырдак и алаш изготавливаются в технике

аппликации и отличаются яркими цветами и контрастными орнаментами. Каждый орнамент несёт смысловую нагрузку, связанную с природой, родом и духовными ценностями. У туркмен войлок также использовался в оформлении юрт и изготовлении попон. Туркменские мастера предпочитали геометрические орнаменты и тёплую гамму красных оттенков.

В Узбекистане и Каракалпакии традиции войлоковаления сохранились в виде декоративных ковров с крупными растительными мотивами. У татар и башкир войлок использовался не только для изготовления одежды и обуви, но и в создании декоративных панно, часто украшенных вышивкой. Таким образом, войлоковаление стало универсальным ремеслом, объединяющим различные народы тюркского мира.

Особое место занимает искусство валяния в Венгрии. Несмотря на принадлежность венгров к финно-угорской группе, их культура испытала значительное влияние тюркских и монгольских традиций. После переселения мадьяр из степей Приуралья в Паннонию элементы кочевой культуры сохранились в венгерском декоративно-прикладном искусстве. Современные венгерские мастера используют традиционные методы мокрого валяния (*nemezelés*), создавая ковры, одежду и аксессуары с орнаментами, схожими с мотивами казахского и кыргызского войлока.

Изделия из войлока у казахов имели несколько видов, такие как сырмак, текемет, тускииз. Сырмак – это вид войлочного ковра, при производстве которого можно использовать разные методы, например, принцип аппликации, оформление шнуром, прошивной цветной нитью. Рисунки ковров менялись на протяжении веков, в основном использовались виды зооморфного, растительного орнамента. Войлочные ковры бывают двух видов - с валяным и мозаичным узором.

В традиционном казахском войлоке используется принцип мокрого валяния. В войлоковалении есть два основных вида валяния – мокрое и сухое. В обоих случаях в качестве расходного материала используют гребенную ленту (шерсть мериноса), но в мокром используют воду, мыльный раствор, в сухие иголки для фальцевания. При сухом методе получается объемное изделие: сувениры или бижутерия. Подобная технология позволяет также наносить узор и декорировать готовые изделия. В традиционной казахской культуре основным способом изготовления войлока является мокрое валяние. Изделия, такие как текемет, сырмак, шекпен, выполнялись из натуральной шерсти, с применением горячей воды и мыльного раствора. Орнаменты, украшавшие изделия, имели сакральное значение – мотивы «қошқар мүйіз» (бараньи рога), «тұмар» (оберег), «су ізі» (след воды) символизировали силу, защиту и движение жизни. Эти узоры передавались из поколения в поколение, формируя художественный код казахского народа.

Как пишет известный казахский ученый-этнограф А.Х.Маргулан: «Техника изготовления текеметов, накатка или вваливание узора из цветной шерсти на полуготовый войлок. Сырмаки изготавливаются в технике мозаики, войлок одного цвета накладывают на другой, узор вырезают из двух слоев войлока, получая заготовки на два ковра. Вставленные один в другой узорные куски войлока сшивают, накладывают на простой грубый войлок и плотно простегивают параллельно очертаниям узора. По линиям соединения кусков разных цветов войлока пришивается цветной шнур, роль которого в колористическом решении ковра значительна. Как правило, сырмаки черно-белые, так как их изготавливают из натуральной овечьей шерсти. В отдельных регионах, например, в Семиречье и Восточном Казахстане, делают сырмаки из войлока из нескольких цветов. Аппликацией из тонкого крашенного войлока, а позднее из различных цветных тканей украшались войлочные настенные ковры – тускиизы» [3, 6].

Войлок – материал, изготавливаемый из натуральной шерсти, имеет уникальные свойства по сохранению температуры, защите от холода и др. Данные свойства носят функционально-бытовой характер, но развитие технологии производства войлока и его особые свойства фактуры, плотности, мягкости способствовали тому, что утилитарные изделия, изготовленные из войлока, можно рассматривать, как произведения декоративно-прикладного искусства.

Традиции казахского войлокования связаны с широким использованием данного текстиля в быту, юрта полностью покрывались белым войлоком, стены жилища украшались войлочными сырмаками, на пол стелились войлочные текеметы, коней укрывали войлочной попоной, также шились различные подвесные сумки для хранения деревянной посуды (аяк кап), войлочные чемоданы (шабадан), тюки (тен).

Современные казахстанские художники активно развивают войлочное искусство. Ярким примером является творчество Сауле Бапановой, которая создаёт панно и коллекции одежды, сочетая традиционные мотивы с современным дизайном. Художница отмечает: «Я стараюсь привнести в казахстанское искусство что-то новое. Создаю новые технологии, чтобы древняя кладовая казахского прикладного искусства зажила новым цветом» [4, 6].

Другой известный мастер – Замзагуль Оралбаева, работающая в технике текемет. Она развивает общественное движение «Женщины Степи», которое занимается обучением сельских женщин войлокованию и переработке шерсти, внося вклад в сохранение традиций и развитие ремесленного предпринимательства.

Данные художницы работает с войлоком, для создания художественных произведений. Большая часть утилитарных изделий из войлока бытового назначения по-прежнему создаются руками народных мастериц. Благодаря развитию двух направлений работы с войлоком, сохраняются традиции казахского войлоковальня, являющегося не только одним из видов народных промыслов, но и национальным культурным достоянием.

Список литературы

1. Древнейший в мире войлочный ковер
[//https://fetr.org/articles/drevneyshiy-v-mire-voylochnyy-kovyer/](https://fetr.org/articles/drevneyshiy-v-mire-voylochnyy-kovyer/)
2. Азаматова А.Б., Бекмухаметова А.Б. Изделия из войлока становятся брендом Казахстана//<https://pps.kaznu.kz/kz/Main/FileShow2/19197/99/3/5/0//>
3. Маргулан А.К. Казахское народное прикладное искусство (альбом). – Алма-Ата: Өнер, 1987. – Т. 2. – С. 112-125.
4. Толепбекова Д. В основе – народная культура: В Алматы открылась выставка художников Бапановых. – Inform.kz, 2016. – С. 1-2.
https://www.inform.kz/ru/v-osnove-narodnaya-kul-tura-v-almaty-otkrylas-vystavka-hudozhnikov-bapanovyh-foto_a2881713

ТҮРКІ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ КӨНЕ МАТАЛАР АТАУЛАРЫНЫҢ СЕМАНТИКАСЫ МЕН СИМВОЛИКАСЫ

Толеугалиева Малика Мейрамовна

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Көркем өнер (сценография)» бойынша 2 курс магистранты
Ғылыми жетекшісі: философия ғылымдарының кандидаты,
профессор Мухтарова Гайни Сейсеновна

Аңдатпа. Мақалада қазақ халқының дәстүрлі маталарының мәдени, символдық және лексикалық маңызы қарастырылады. Мата ұғымының шығу тарихы, үйлену және жерлеу рәсімдерінде, фольклор мен әдебиеттегі рөлі талданады. Маталардың көне атауларының семантикасы мен олардың этникалық бірегейлікті бейнелеудегі орны айқындалады. Абай Құнанбайұлы, Жүсіпбек Аймауытов және Мұқағали Мақатаев шығармаларындағы мата бейнелері мен метафоралар мысал ретінде қарастырылады. Зерттеу барысында ұмыт бола бастаған мата атауларын сақтау мен жаңғыртудың мәдени жад пен ұлттық болмысты сақтау жолындағы маңыздылығы атап өтіледі.

Түйін сөздер: қазақ маталары, дәстүр, символика, лексика, мәдениет, мұра, бірегейлік, поэзия, салт, тоқыма.

Аннотация. В статье рассматривается культурное, символическое и лексическое значение традиционных казахских тканей в контексте материального и духовного наследия народа. Раскрывается роль текстиля в обрядах рождения, свадьбы и погребения, его отражение в фольклоре, поэзии и литературе. Особое внимание уделяется семантике старинных названий тканей и их связи с этнической идентичностью. Приводятся примеры использования тканевых метафор в произведениях Абая Кунанбаева, Жүсіпбека Аймауытова и Мукагали Макатаева. Подчеркивается необходимость сохранения и популяризации утраченных терминов, как важного элемента культурной памяти и национальной самобытности.

Ключевые слова: казахские ткани, традиции, символика, лексика, культура, наследие, идентичность, поэзия, обряды, текстиль.

Abstract. The article explores the cultural, symbolic, and lexical significance of traditional Kazakh fabrics as an essential part of the nation's tangible and spiritual heritage. It examines the role of textiles in rituals of birth, marriage, and burial, as well as their reflection in folklore, poetry, and literature. Special attention is given to the semantics of ancient fabric names and their connection to ethnic identity. Examples from the works of Abai Kunanbayev, Zhusipbek Aimauytov, and Mukagali Makatayev illustrate how textile metaphors enrich Kazakh artistic expression. The study emphasizes the importance of preserving and reviving forgotten textile terms as a vital component of cultural memory and national identity.

Keywords: kazakh fabrics, traditions, symbolism, lexicon, culture, heritage, identity, poetry, rituals, textiles.

Маталар көне қазақ халқының материалдық мәдени мұрасында маңызды орын алады. Одан киім-кешек, сән-қолданбалы өнер бұйымдары жасалып, ол үйлену рәсімдерінде, сыйлық алмасу дәстүрлерінде және әлеуметтік мәртебе мен байлықтың нышаны ретінде ерекше рөл атқарған.

Бүгінгі таңда матаның материалдық және мәдени құндылығының маңызы төмендеп, дәстүрлі маталардың атаулары, олардың қасиеттері мен ерекшеліктері жайлы білімнің жойылып бара жатқаны байқалады.

Бұл мәселе бірнеше факторлармен байланысты. Ең алдымен, қолмен тоқу өнерінен машина өндірісіне көшу барысында киімдерді жекелей тігу дәстүрінің жойылуы әсер етті. Дайын киімдерді сатып алу маталар қасиеттерін білу қажеттілігін азайтты. Сонымен қатар, тілдік бейімделу де маңызды рөл атқарды – түпнұсқалық қазақша атаулардың орнына орысша баламалар қолданылды. Мұндай үрдістер XX ғасырдың басында басталған, ол кезде Ресейден әкелінген маталар Қытай, Түркия және өзге елдерден жеткізілетін маталарды ығыстырып, жәрменкелер арқылы тарай бастады.

Дәстүрлі қазақ маталарының атаулары халықтың мәдениеті мен тіліне терең сіңіп, эстетикалық және рухани құндылықтарды бейнелейді. Бұл атаулардың кейбірі әйел есімдерінде сақталып, олардың маңыздылығы мен символдық мәнін көрсетеді. Дегенмен, осындай есімдердің көпшілігінің түпкі мағынасы мен символикасы қазіргі таңда көпшілікке беймәлім. Мысалы, *Жібек* (Жібек мата), *Барқыт* (Бархат) есімдері көпшілікке таныс болса, *Торғын*, *Қырмызы*, *Батсайы*, *Дүрия*, *Берен* сияқты есімдердің де маталар атаулары екендігін көп адам білмейді.

Мәселен, Жібек есімі «*жібек мата*» дегенді білдіріп, нәзіктік пен әсемдікті бейнелейді. Барқыт есімі «*бархат*» мағынасында қолданылып, байлық пен сұлулықтың нышанына айналған. Мұндай есімдер тек материалдық сипат ғана емес, сонымен қатар мінез-құлық пен тұлғалық қасиеттерді де бейнелеген.

Сонымен қатар, маталар мен басқа да элементтермен байланысты сөздердің үйлесімінен пайда болған есімдер де бар. Мысалы, Айбарша есімі «ай» (ай) және «*барша*» (алтын немесе күміс өрнекті мата) сөздерінен құралған, мағынасы – «алтын жіппен тоқылған киім киген айдай сұлу». Мұндай есімдер терең символикалық және эстетикалық мағынаға ие болған. Маталардың адамның мінез-құлқын немесе сыртқы келбетін сипаттау үшін қолданылуы – олардың халық санасына қаншалықты терең сіңгенін көрсетеді.

Қазақ маталарының дәстүрлі атауларын сақтау мен дәріптеу тек тілдік немесе лексикалық тұрғыдан ғана емес, мәдени тұрғыдан да аса маңызды.

Қазіргі таңда 150-ден астам дәстүрлі қазақ мата атаулары бар, олардың мәні мен мазмұны терең зерттеуді және қазіргі қолданысқа енгізуді қажет етеді. Бұл терминдер фольклорда жиі кездеседі, бірақ олардың мағынасын қазіргі оқырман мен тыңдарман толық түсіне бермейді.

Қазақ тілінде жібек маталардың түрлерін білдіретін бай лексикалық қабат қалыптасқан. Бүгінгі таңда ең көп қолданылатын термин – «*жібек*» болғанымен, дәстүрлі түрде жібек материалдарының алуан түрін сипаттайтын 20-дан астам атау пайдаланылған. Бұл атаулар мата түрін ғана емес, оның сапасын, тоқу тәсілін, өрнегін және қолдану мақсатын да білдірген. Дәстүрлі атаулар мен жібектің синонимдеріне *қамқа*, *пайы*, *баршын*, *тапта*, *масаты*, *қымқап*, *қатипа*, *торқа*, *торғын*, *насар*, *қазине*, *қырмызы*, *құлпы*, *бекасаб*, *күләнкөр*, *кәнауыз*, *сәрпөңке*, *жұндан*, *сусыма*, *дімса* және басқа да көптеген атаулар жатады.

Бұл терминдердің қазақ тілінде қолданылуы халықтың материалдық жағдайымен қатар, эстетикалық талғамын, әлеуметтік мәртебесін және мәдени дәстүрлерін де бейнелеген. Маталардың қазақ мәдениетінде терең тамыр жайғанын археологиялық деректер мен лексикалық зерттеулер

дәлелдейді. Б.з.д. II мыңжылдық шамасында қазақтардың арғы тектері иіру және тоқу істерімен айналысқан, бұл тоқыма өндірісінің ежелгі дәстүрін айғақтайды. Сол дәуірдегі қорымдардан жүн және өсімдік талшықтарынан тоқылған бұйым қалдықтары табылған.

Алайда осы бай мұраға қарамастан, уақыт өте келе көптеген дәстүрлі мата атаулары күнделікті қолданыстан шығып қалды, ал қазіргі ұрпақ көбінесе «жібек» деген жалпы атаумен ғана таныс.

Уақыт өте келе қазіргі Қазақстан аумағын мекендеген көшпелі тайпалар Қытай және Орта Азия мемлекеттері сияқты көршілес өркениеттермен тығыз байланыста болды. Бұл өзара сауда мен мәдени жетістіктер алмасуына, соның ішінде жоғары сапалы маталардың әкелінуіне ықпал етті. Соның нәтижесінде қазақ тіліне әртүрлі мата түрлерін білдіретін көптеген кірме терминдер енді.

Лексикалық зерттеулер қазақ тіліндегі мата атауларының көпшілігі парсы және араб тілдерінен енгенін көрсетеді. Мысалы, «қамқа» (өрнекті, қымбат жібек мата), «торқа» (ерекше бағалы жібек мата), «қырмызы» (қанық қызыл түсті мата) сияқты атаулар парсы тілінен енген. Бұл қазақтар мен Таяу Шығыс халықтарының мәдени және сауда байланыстарының терең болғанын дәлелдейді.

Айта кетерлігі, мұндай кірме терминдердің кейбірі қазақ тілінің фонетикалық және семантикалық ерекшеліктеріне бейімделіп, мағыналық өзгерістерге ұшыраған. Мәселен, парсы тіліндегі «қамқа» сөзі бастапқыда жібектің белгілі бір түрін білдірсе, қазақ тілінде ол өрнекті, сапалы, сәндік жібек маталардың жалпы атауы ретінде кең мағынада қолданыла бастаған. Осылайша, қазақ тіліндегі мата атауларының шығу тегі мен даму тарихын зерттеу мәдени алмасу мен өзара ықпалдастықтың тарихи үдерістерін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді, сонымен қатар қазақ тіліндегі тоқыма өнеріне қатысты бай және көпқырлы лексикалық қорды айқындайды.

Қазақтың дәстүрлі қоғамында мата тек тұрмыстық қажеттілік қана емес, сонымен бірге киелі және символдық мәнге ие болған. Мата кесінділері үйлену тойларында, сыйлық алмасу дәстүрлерінде, сондай-ақ туу мен жерлеу сияқты салт-жораларда маңызды ритуалдық элемент ретінде қолданылған.

Мата кейде *фетиштік*, киелі зат ретінде қабылданып, дәстүрдің жалғастырушысы әрі ұрпақтар арасындағы рухани байланыстың дәнекері қызметін атқарған.

Түрлі дәстүрлер мен ғұрыптарда мата ерекше рөлге ие болған. Ол тек тұрмыстық мақсатта емес, сонымен қатар рухани мағынасы бар рәсімдерде де пайдаланылған, молшылық пен құрметті, үйлесім мен рухани байланысты білдірген. Маталар адамның өміріндегі маңызды кезеңдермен байланысты

рәсімдерде – дүниеге келуден бастап, жерлеу салтына дейін – тұрақты түрде қолданылған.

Жаялық – нәрестені орауға арналған дәстүрлі мата. Бұл ғұрып тек практикалық мағынаға (баланы суықтан және сыртқы әсерден қорғау) ғана емес, терең символдық мәнге де ие болған. Қазақ мәдениетінде жаңа туған сәби алғашқы күндерінен бастап сапалы, табиғи маталармен қоршалса, ол байлық пен берекеде өседі деген сенім болған. Ерекше көңіл матаның түріне бөлінген: көбіне жұмсақ әрі табиғи маталар – мақта немесе жүн таңдалған, себебі олар ыңғайлылық пен жылылықты қамтамасыз еткен. Жаялыққа орау рәсімі нәрестенің отбасына қабылдануын білдірген, ал мата өзі бір түрдегі тұмар, ұрпақтан ұрпаққа берілетін киелі мұра ретінде қарастырылған.

Адам өміріндегі ең маңызды оқиғалардың бірі – *үйлену тойы*, онда мата ерекше рөл атқарған. Ол жас жұбайларға байлық пен береке тілеудің, бата берудің және қорғаушы тұмар қызметін атқарудың нышаны болған. Қалыңдық пен күйеу жігіт сыйлықтармен алмасқан, олардың ішінде маталар айрықша орын алған – олар жаңа отбасыға бақ-береке мен молшылық тілеуді білдірген.

Жыртыс – үйлену тойында қонақтарға жас жұбайларға бата ретінде мата бөліктерін тарату дәстүрі. Бұл рәсімнің терең мәні бар: мата бөліктерін тарата отырып, қалыңдық пен күйеу жігіттің отбасы өз қуанышын, ырысын өзгелермен бөлісіп, адамдар арасында рухани бірлікті қалыптастырған.

Қыз жасауы (қалыңдықтың жасауы) құрамында жас келіннің жаңа өміріне арналған әртүрлі маталар болған. Отбасының жағдайына қарай оған қымбат жібек, барқыт, атлас маталар, жүн бұйымдар мен кілемдер кірген.

Орамал салу – қалыңдықтың басына орамал тағу рәсімі, оның тұрмысқа шыққан әйел мәртебесіне өткенін білдіретін ғұрып. Бұл рәсімде қолданылған мата мен бас киім киелі мағынаға ие болған.

Матаның түрі сый берушінің әлеуметтік мәртебесін де айқындаған: бай отбасылар жібек, барқыт, атлас секілді қымбат маталарды таратса, қарапайым адамдар мақта немесе жүн маталарды пайдаланған.

Қазақ халқының жерлеу салттарында да маталар ерекше ритуалдық мәнге ие болған. Олар марқұмға құрмет білдіру мен оның рухына тыныштық тілеудің белгісі ретінде қолданылған.

Кебін – марқұмды жерлеу алдында орауға арналған ақ мата. Ол жанның тазалығын, о дүниеге дайындықты және қайтыс болған адамға деген құрметті бейнелеген. Кебінге отбасы қолжетімді ең сапалы матаны таңдаған, өйткені адам бұл дүниеден өткен соң да абыроймен шығуы тиіс деп есептелген. Бұл дәстүр қазақ қоғамында матаның өмір мен өлім арасындағы рөлінің қаншалықты терең болғанын көрсетеді.

Тәбәрік – ғұмыры жүз жасқа жеткен немесе оған жақындаған адамның қайтыс болғаннан кейін өзіне тиесілі киім-кешек пен бұйымдарын бөліп тарату дәстүрі. Бұл салт өмірдің қадірін, үлкенге құрметті және ұрпақтар сабақтастығын дәріптеген. Тәбәрік дәстүрі қазақ мәдениетінде терең тамыр жайған, ұзақ өмір сүрген адамдардың заттарын олардың жақындары мен туыстарына үлестіру салты ретінде қалыптасқан. Бұл рәсімде маталар ерекше орын алған – олар тұрмыстық мақсаттан бөлек, киелі мәнге ие болған.

Тәбәрік кезінде таратылған маталар тек материалдық құндылық қана емес, сонымен қатар естелік пен батаның, рухани сабақтастықтың нышаны болған. Осылайша, тәбәріктегі маталар ұрпақтар арасындағы байланысты нығайтқан, қазақ халқының мәдени және рухани мұрасын жеткізуші ретінде қызмет атқарған.

Маталар тек тұрмыстық қолданыспен шектелмей, тілде, әдебиетте, дәстүр мен фольклорда да терең орын алған. Маталардың атаулары тұрақты тіркестер мен мақал-мәтелдерде сақталып, халық даналығының бір бөлігіне айналған. Алайда бүгінгі күні олардың көбінің бастапқы мағынасы ұмыт болып, бұл құбылыс халықтың мәдени кодының өзгергенін көрсетеді.

«Жібектей мінез» – жібекке теңелген жұмсақ, байсалды мінез.

Жібек ежелден бағалы, жеңіл әрі нәзік мата ретінде ерекше құрметке ие болған. Осы тіркесте жібек адамның мінезін сипаттайтын метафора ретінде қолданылады – байсалдылық, әдептілік, сыпайылықтың белгісі. *«Жібектей мінезді»* адам – айналасындағылармен тіл табыса алатын, мейірімді, сабырлы, ұстамды жан. Мұндай қасиет қазақ қоғамында жоғары бағаланған, әсіресе әйелдер мен дана қариялар бойындағы көрегендік пен сабыр осы ұғым арқылы сипатталған.

«Мақпалдай дауыс» – жұмсақ, барқыттай үнді сипаттау.

Мақпал – тығыз әрі сапалы барқыт мата, ол тереңдік пен нәзіктіктің символы. Қазақ тілінде мақпал ұғымы тегістік пен сиқырлы жұмсақтықтың бейнесіне айналған. *«Мақпалдай дауыс»* деп адамның даусын ерекше әуезді, жылы, жағымды етіп сипаттайды – барқыттай тегіс, жүрекке жағымды үн. Бұл теңеу көбіне әншілердің немесе әдемі сөйлейтін адамдардың дауысына қатысты қолданылады.

Осы және басқа да тіркестер қазақ тілінің поэтикалық қуатын көрсетіп, мата атауларының тек тұрмыстық емес, мәдени-рухани деңгейде де маңызды рөл атқарғанын дәлелдейді.

Жүсіпбек Аймауытовтың *«Ақбілек»* романынан алынған келесі үзіндіде:

«Ақбілекжан, қонақтарыңды аттандыр! – дегенде, жеңгесі мен екеуі бұлардың атын шешіп, нәп-нәзік торғын қолымен қолтықтап көтеріп

аттандырған» – мұнда «торғын» сөзі өзінің тура мағынасында емес, метафоралық тұрғыда қолданылған.

Қазақ мәдениетінде *жібек, торғын, атлас* сияқты маталар әсемдік пен нәзіктіктің, байлық пен сұлулықтың символы болып саналады. Автор Ақбілектің қолын торғынға теңей отырып, оның жан сұлулығын, мінезінің жұмсақтығын және табиғи нәзіктігін айқын көрсетеді.

Бұл көркемдік тәсіл арқылы Аймауытов тек кейіпкердің сыртқы келбетін ғана емес, оның рухани әлемін де ашады – Ақбілек образы арқылы әйел болмысының сұлулығы мен рухани тектілігі бейнеленеді.

«*Үлде мен бұлдеге оранған*» – сән-салтанатқа бөленген, байлық пен мәртебені сипаттайтын тұрақты тіркес.

«*Үлде*» мен «*бұлде*» – бағалы маталар мен әшекейлі киімдердің көне атаулары. Бұл тіркес қоғамда жоғары дәрежеге ие, дәулетті адамдарды бейнелеу үшін қолданылған. Сондай-ақ, ол ауыспалы мағынада да қолданылады – адамның молшылықта, абырой мен құрметте өмір сүріп жатқанын білдіреді. Дәстүрлі қазақ қоғамында киім тек тұрмыстық зат емес, әлеуметтік мәртебенің белгісі болғандықтан, бұл тіркес адамның байлығы мен абыройын айқындайтын бейнелі сипатқа ие.

«*Топырағы торқа болсын*» – марқұмға айтылатын дәстүрлі тілек, мағынасы «жаны тыныш, жатқан жері жұмсақ болсын».

«*Торқа*» (кейде «*торқа мата*» деп аталады) – ерекше жұмсақ әрі жылтыр жібек мата. Бұл тіркесте торқаның жұмсақтығының символы ретінде қолданылған. Осылайша, топырақтың торқадай жұмсақ болуын тілеу – рухани терең мағынасы бар поэтикалық бата. Ол марқұмның рухына деген құрметті, ал тірілердің – өмір мен өлімге деген философиялық қабылдауын білдіреді.

«Жібекті түте алмаған жүн етеді, келінді күте алмаған күң етеді» – халық даналығының айқын мысалы.

Мақалдың негізінде екі мата түрінің – *жібек* пен жүннің қарама-қарсылығы жатыр. *Жібек* – нәзіктіктің, сұлулықтың және қымбаттылықтың бейнесі; ал жүн – қарапайымдылық пен тұрмыстықтың нышаны. Бұл мақалдың мәні – бағалы нәрсеге ұқыпсыз, түсінбей қараған адам оның қадірін кетіреді. Сол сияқты, адамгершілік қарым-қатынаста да сыйластық пен қамқорлық болмаған жерде, ең ізгі қатынас та өз мәнін жоғалтады.

Осылайша, мата бейнесі арқылы қазақ халқы адамдық қарым-қатынастардың нәзік тепе-теңдігін, парасат пен ұқыптылықтың маңызын бейнелі түрде жеткізеді.

Осылайша, бұл мақал-мәтел терең *адамгершілік мәнге* ие: қандай да бір құндылыққа – мейлі ол заттай байлық болсын, мейлі адамдық қатынас болсын – ұқыппен, құрметпен қарау оның сапасы мен маңызын сақтайды.

Маталар атаулары тек афоризмдер мен мақал-мәтелдерде ғана емес, *қазақтың эпостарында, ертегілерінде, халық әндерінде, жыр-дастандары мен әдеби шығармаларында* да кеңінен қолданылады. Бұл матаның қазақ мәдениетінің көркемдік тілінде қандай маңызды рөл атқарғанын айқын көрсетеді.

Қазақтың қаһармандық және лиро-эпостық жырларында, мысалы, «*Қыз Жібек*» дастанында, басты кейіпкердің атының өзі қымбат жібек матамен байланысты. Мұнда жібек нәзіктік пен сұлулықтың символына айналып, әйел сымбаты мен рухани сұлулығын бейнелейді.

Қазақтың халық поэзиясында және ән дәстүрінде мата атаулары көркемдік бейнелеу құралы ретінде жиі қолданылады. Олар көріністі айқындай түсіп, ұлттық реңкті, әлеуметтік ортаны және кейіпкердің ішкі сезімін суреттеуге көмектеседі.

Жаяу Мұса «Ақ сиса, қызыл сиса»

Ақ сиса, қызыл сиса, сиса, сиса,

Жарасар қамзол сұлу, белін қиса.

Шорманның Мұстапасы атымды алып,

Атандым сол себептен Жаяу Мұса.

Бұл әнде Жаяу Мұса «*сиса*» атты матаны атайды – бұл жұқа, мақта матадан тоқылған жеңіл киім тігілетін мата. «Ақ» (ақ) және «қызыл» (қызыл) түстермен бірге қолданылғанда, ол символдық мағынаға ие болады: ақ түс – тазалық пен пәктіктің, қызыл – құмарлық пен тағдырдың рәмізі. «*Сиса*» – күнделікті тұрмыста қолданылған, қарапайым, бірақ ыңғайлы мата. Оның әнде аталуы халықтық өмірмен, қарапайым адамдардың тағдырымен байланыс орнатады. Бұл арқылы Жаяу Мұса өз шығармасын халықтың рухына, оның тұрмысына жақындата түседі.

Сонымен қатар, «*ақ сиса, қызыл сиса*» тіркесі әнде *рефрен* ретінде қолданылып, әуендік ырғақты және естен кетпейтін әсерді күшейтеді.

Халық әні «Ой көк»

Ақ үйден бір қыз шықты көзі күлген,

Үстінде дүрия көйлек шәймен бүрген.

Сол қыздың сұлулығын мен айтайын,

Шаптарын он күн тарап, бес күн өрген.

Бұл жолдарда ерекше көркем бейне беріледі. Мұнда «дүрия» – *жібек* немесе *парча* тәрізді бағалы мата, көбінесе сәндік киім тігуде қолданылған. Ол байлық пен әсемдіктің символы.

«*Үстінде дүрия көйлек шәймен бүрген*» – дегенде, қыздың үстіндегі көйлектің «*шәйі*» матамен безендірілгені айтылып отыр. *Шәйі* – жұқа,

мөлдір, жеңіл жібек мата, көбінесе киімге сәндік әсер беру үшін қолданылған. Ол нәзіктік пен әуезділіктің, әдеміліктің бейнесін тудырады.

Мұнда екі мата – *дүрия мен шәйі* – қатар аталып, бейнелеу күші арта түседі: олардың үйлесімі қыз сұлулығының нәзіктігі мен байлығын қатар суреттейді. Осылайша, мата атаулары тек тұрмыстық ұғым емес, *қазақтың көркемдік ойлау жүйесінде символ мен метафора дәрежесіне көтерілген бейнелер* екені айқын көрінеді.

Сонымен қатар, ауыр, салтанатты *дүрия* матасы мен жеңіл, нәзік *шәйі* матасының үйлесімі қазақ мәдениетінде әйел сұлулығының гармониясын бейнелейді: байыптылық пен жеңілдік, көркемдік пен нәзіктік, сымбат пен шеберліктің жарасымы. Осылайша, киімнің көркем бейнесі арқылы дәстүрлі мәдениеттегі *сұлулық идеалының философиясы* көрініс табады.

Қазақтың классикалық әдебиетінде де мата атаулары тек тұрмыстық зат ретінде емес, *көркемдік бейнелеу құралы, поэтикалық метафора* ретінде жиі қолданылады.

Абайдың әйгілі «*Жазғытұры*» өлеңінде мата атаулары екі рет кездеседі:

*Жазғытұры қалмайды қыстың сызы,
Масатыдай құлпырар жердің жүзі.
Жан-жануар, адамзат анталаса,
Ата-анадай елжірер күннің көзі.*

Мұндағы «*Масатыдай құлпырар жердің жүзі*» жолында *масаты* (барқыт) сөзі метафоралық бейне ретінде қолданылған. *Масаты* – жұмсақ, тығыз әрі жылтыр фактуралы мата, жарық түскенде құбылып, реңін өзгертеді.

Абай жердің көктемгі жаңарған, жасарған бейнесін осы барқытқа теңейді. Бұл *поэтикалық салыстыру тәсілі*, табиғаттың әсемдігін, тіршіліктің жаңғыруын суреттейтін көркем көрініс.

Бархыт қазақ мәдениетінде байлықтың, сән-салтанаттың және әсемдіктің нышаны саналады. Сол себепті табиғаттың жаңаруын барқытқа теңеу – жердің жомарттығын, көктемнің тіршілік сыйын, табиғаттың жандану қуатын поэтикалық түрде жеткізеді.

*Жаңа пұлмен жамырап саудагерлер,
Диханишылар жер жыртып, егін егер.
Шаруаның бір малы екеу болып,
Жаңа төлмен көбейіп, дәулет өнер.*

Мұндағы «жаңа пұл» сөзі де ерекше мәнге ие. Қазақ тілінде «пұл» – ақша деген мағынада танылғанымен, тарихи тұрғыда ол мата, бағалы бұйым ұғымында да қолданылған. Сауда-саттық дәуірінде мата – негізгі айырбас құралының бірі болған. Сондықтан «жаңа пұлмен жамырап саудагерлер» деген тіркес тек сауда қозғалысын емес, экономикалық жаңғыруды, тіршіліктің қайта жандануын білдіреді. Бұл өлең жолдары арқылы Абай табиғаттың жаңаруын әлеуметтік және экономикалық қозғалыспен сабақтастырып көрсетеді. Көктем тек табиғаттың емес, халық өмірінің де жаңару кезеңі ретінде сипатталады. Осылайша, Абай поэзиясындағы мата атаулары – тек заттық бейне емес, ұлттық эстетиканың символдары. Олар қазақ халқының дүниетанымын, табиғатқа, еңбекке және сұлулыққа деген көзқарасын бейнелі әрі философиялық деңгейде ашады.

Қазақ ақындарының поэзиясында да маталардың атаулары жиі ұшырасып, бейнелі ойды күшейтетін көркемдік құрал ретінде қолданылады.

Мысалы, Мұқағали Мақатаевтың поэзиясында көктем табиғаты киім мен мата арқылы сипатталады:

*Көктемде қарсы алып шуақ күнді,
Көк пен жерге керемет қуат кірді.
Жасыл шапан жамылып мауытыдан,
Ескі тонын ер өлкем лақтырды.*

Бұл үзіндіде ақын дәстүрлі мата атауларына негізделген метафораларды шебер пайдаланады.

«Жасыл шапан жамылып мауытыдан» көктемнің келбеті мауытыдан тігілген жасыл шапан киген адам кейпінде бейнеленеді. *Мауыты* – жүннен тоқылған, жылы әрі қалың мата. Бұл мата табиғаттың жандануын, жердің қайта «жамылу» сәтін сипаттауға тамаша бейне береді. Жасыл түс – өмірдің, жастықтың, өсіп-өнудің нышаны. Осы метафора арқылы ақын жер мен аспанның үйлесімін, табиғаттың қысқы ұйқыдан оянған сәтін, жердің жаңа қуатқа толуын бейнелейді.

Осылайша, Мақатаев көктемнің көрінісін ұлттық танымдағы мата бейнесі арқылы беріп, табиғат пен мәдениеттің рухани байланысын ашады. Дәстүрлі атаулардың қолданылуы өлеңге ұлттық бояу мен символикалық тереңдік дарытады.

Қорытындылай келе, мата – жай ғана киім тігетін материал емес, ол қазақ халқының тарихын, мәдениетін және рухани құндылықтарын сақтаушы ерекше мәдени код. Қазақ мәдениетінде мата – тұрмыс пен сәннің, әсемдік пен киеліліктің, тіпті философиялық дүниетанымның тоғысқан нүктесі. Онда ұрпақтар жады, әлеуметтік белгілер, эстетикалық идеалдар және өмір философиясы тоғысады.

Бүгінгі жаһандану және жаппай өндіріс дәуірінде дәстүрлі мата атаулары ұмыт бола бастады. Бірақ бұл атаулар – жай сөз емес, мәдени палитрамыздың нәзік иірімдері, өткен мен бүгінді байланыстыратын рухани жіптер.

Мата атауларын зерттеу, қайта жандандыру және тіл айналымына енгізу – бұл тек тілдік мұраны сақтау емес, ұлттық дүниетанымға жаңа көзқараспен қарау, өнер мен мәдениеттің терең тамырын қайта тану. Өйткені *«тілдің матасы» – ұлттың жанының өрнегі*: егер біз сол өрнекті жоғалтсақ, өткенмен байланысымыздың бір жібі үзіледі. Ал оны сақтап, жаңғырту мәдени болашағымызды бекіте түсудің ең көркем жолы.

Әдебиеттер тізімі

1. Жәнібеков Ө. Қазақ киімі. – Алматы, 1996. – 125 с.
2. Жолдасбекова С. Костюм тарихы. – Алматы, 2007. – 216 б.
3. Ақбай Н. Дәстүрлі атаулар. – Алматы, 2005. – 89 с.
4. Захарова И., Лобачева Н., Люшкевич Ф., Морозова А., Наумова О., Рассудова Р., Сазонова М., Томина Т., Ходжаева Р., Широкова З. Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – 1989. – 245 с.
5. Джанибеков У. Культура казахского ремесла. – Алма-Ата, 1982. – 234 б.
6. Кәмелашұлы Б. Қазақтың байыры баспаналары, үй жиһаздары, ұлттық киім кешек, ыдыс аяқ, ас сусын, тамақ тағамдарына қатысты салт дәстүрлері. – Алматы, 2006. – 165 с.
7. И. В. Захарова, Р. Д. Ходжаева Казахская национальная одежда XIX начало XX века. – Алма-Ата, 1964. – 50 с.
8. Әлимбай Н. Қазақтың дәстүрлі киім кешегі ғылыми каталог. – Алматы, 2009. – 199 с.
9. Б. Хинаят, А. Сужикова Қазақ халқының ұлттық киімдері. – Алматы, 2011. – 67 с.

III СЕКЦИЯ

Қазіргі әлемдегі материалдық емес мәдени мұра Нематериальное культурное наследие в современном мире

МУШЕЛЬ КАК СИМВОЛ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИИ

Мухамбетова Асия Ибадуллаевна

профессор, доктор искусствоведения

Аннотация. В статье рассматривается значение Тенгрианского календаря как одного из древнейших культурных символов Казахстана и Центральной Азии. Автор анализирует исторические, научные и культурологические источники, подтверждающие происхождение 12-летнего животного цикла у кочевников Центральной Азии, а также его влияние на мировую цивилизацию. Особое внимание уделено необходимости сохранения и популяризации тенгрианского календаря как элемента национальной идентичности и символа культурного наследия Великой Степи. Подчеркивается потенциал его современного культурного осмысления и применения в образовательной, художественной и общественной сферах.

Ключевые слова: Тенгрианство, животный календарь, мушель, кочевая цивилизация, казахская культура, культурное наследие, символика.

Аңдатпа. Мақалада Тәңірлік күнтізбенің Қазақстан мен Орталық Азияның ең көне мәдени нышандарының бірі ретіндегі маңызы қарастырылады. Автор көшпенділердің 12 жылдық жануарлар цикліне негізделген көне күнтізбенің шығу тегін және оның әлемдік өркениетке ықпалын тарихи және ғылыми деректер арқылы дәлелдейді. Мақалада Тәңірлік күнтізбені ұлттық бірегейліктің және Ұлы Даланың мәдени мұрасының символы ретінде сақтау мен насихаттаудың маңыздылығы атап өтіледі. Сондай-ақ оның заманауи мәдениет пен білім беру салаларында қолданылу әлеуеті көрсетіледі.

Түйін сөздер: Тәңірлік күнтізбе, жануарлар циклі, мүшел, көшпелі мәдениет, қазақ мәдениеті, рухани мұра, символика.

Abstract. The article examines the significance of the Tengrian calendar as one of the oldest cultural symbols of Kazakhstan and Central Asia. The author analyzes historical, scientific, and cultural studies confirming the origin of the 12-year animal cycle among the nomads of Central Asia and its contribution to world civilization. The paper highlights the importance of preserving and promoting the Tengrian calendar as an element of national identity and a symbol of the cultural heritage of the Great Steppe. It also emphasizes its potential for modern cultural interpretation and integration into educational, artistic, and public contexts.

Keywords: Tengrian calendar, animal cycle, mushel, nomadic civilization, Kazakh culture, cultural heritage, symbolism.

В современном мире символы страны играют большую роль. Герб, флаг, гимн Республики Казахстан уже известны во всем мире. Но для идентификации страны важны не только они, необходимы символы культурно-исторической роли страны и народа в масштабах мировой истории и культуры.

Не случайно Первый Президент Казахстана Назарбаев Н.А: в своем выступлении предложил присвоить Казахстану символическое название «Страна Великой Степи», аналогично японскому – «Страна Восходящего Солнца» и корейскому – «Страна Утренней Свежести».

Нашу страну знают в мире по уверенно развивающимся экономическим и социальным показателям. Но для имиджа страны в международном сообществе чрезвычайно важно пропагандировать те культурные достижения народа, которые являются вкладом в мировую культуру. Одним из таких символов Казахстана может стать созданный в древности кочевниками Центральной Азии календарь, получивший мировую известность в СМИ как. «Восточный календарь», «Животный календарь». В науке его называют «Календарь народов Юго-Восточной Азии» или «Юпитерный календарь».

В КазССР в 1926 году было запрещено празднование Наурыза – Нового года по древнему календарю, созданному Центрально-Азиатскими кочевниками. Вместе с запретом на празднование Наурыза был наложен запрет на упоминание этого древнего календаря, и казахи о нем «забыли». Но с конца 60- годов XX века информация об этом календаре стала проникать в Советский Союз через Самиздат. С началом Перестройки о нем стали упоминать в центральных советских СМИ, тогда и сложилась традиция давать по этому календарю прогнозы перед наступающим Новым годом 1 января по Григорианскому календарю. Поначалу в центральных СМИ СССР его называли «Японский календарь», но скоро выяснилось, что японцы в 4 веке н. э. заимствовали его у Китая вместе с иероглифами, живописью тушью, дворцовым церемониалом, музыкальными инструментами и др. Его какое-то время стали называть «Китайский календарь», но вскоре стали называть «Восточным», что мы и наблюдаем в настоящее время.

Ещё в XIX в. крупнейшие французские учёные А.Ремюза и Э.Шаван (Шеванн) заявили, что так называемый «животный календарь», вне всяких сомнений, был создан древними скотоводами Евразии. Другой француз – профессор Парижской академии Жарри де Манси в книге «История древнейших и новых литератур, наук и изящных искусств», переведённой и

изданной в России в 1832 году, писал о казахах: «Сии народы в древности были образованны: им обязаны изобретением знаменитого цикла 12 животных...».

Первыми фундаментальными исследованиями, в которых доказывалось создание животного календаря кочевниками-прототюрками, стали труды российского академика А.Н.Самойловича (нач. XX в.). Российские ученые ХУ111 – Х1Х в. – А.И.Левшин, А.А.Диваев, Ю.Казбеков, Б.А.Куфтин, – признавали этот календарь киргизским, называя его «циклового календарь»; советские ученые В.Ф.Шахматов, В.В.Цыбульский, Т.Н.Сенигова, И.В.Захарова, М.Искаков, С.М.Абрамзон также считали создателями животного календаря кочевников Центральной Азии. (1)

Важным подтверждением этого стала обнаруженная мною в Интернете статья – Яковлев В.М. Двенадцатилетний животный цикл в Китае и у древних тюрков. В ней на основе китайских исследований прямо говорится о том, что «наличие этого 12-летнего цикла животных прослеживается до раннеханьского времени. Обнаружить его следы удалось историку и литератору периода династии Цин Чжао и 趙翼 (1727–1814). Он убедился, что *двенадцать животных очень рано появились у кочевых народностей на севере Китая... поэтому этот цикл распространился и был воспринят в Срединном государстве*» (т.е. в Китае – А.И.) [2].

Тюркские народы вплоть до XX века использовали этот циклический календарь и называли его *мушель* (каз) *мучал* (уйг), *муджал* (узб), *муше* (кырг) и т. д. Все календари мира всегда связаны с определёнными религиозными системами. Циклический животный календарь создан древними кочевниками, религия которых была Тенгрианство, и сохранялась вплоть до XX века. Этот *мушель*, *мучал*, *муджал*, *муше*, созданный древними кочевниками Центральной Азии большинство современных исследователей называют Тенгрианский календарь.

В 2005 году в Ташкенте мною была защищена докторская диссертация на тему «Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов.» Диссертация получила высокую оценку членов Ученого Совета Института искусств им. Хамзы Узбекистана, была защищена единогласно. [3]

В то время я прекрасно понимала, что этот самый сложный в мире календарь должен быть одним из символов нашей древней культуры. Он свидетельствует об исключительных познаниях в астрономии древних кочевников Центральной Азии. Но, зная силу господствующего в науке европоцентризма, негативного отношения к кочевникам Центральной Азии и давление СМИ на сознание людей, я понимала, что эта идея не найдет поддержки. Российские СМИ перестали называть этот календарь китайским,

признав, что это совершенно ненаучно, но называть его «Календарем центрально-азиатских кочевников» не стали в силу закоренелого европоцентризма и исторически привычного уничтожения кочевых культур. Название календаря «Восточный» – нейтрально. Но известно, если западная цивилизация едина, то Восток – это множество отличных друг от друга цивилизаций: арабская, индийская, китайская и др. и среди них цивилизация кочевников Центральной Азии, которую уже сейчас часть ученых (Казахстана и России) называют Тенгрианской.

Думаю, что отраженное в статье В.М.Яковлева признание самих китайцев о заимствовании календаря у северных кочевников, дает веские и бесспорные научные основания пропагандировать в Казахстане наши древние знания, и шире вводить в культурный обиход символику календаря. Этот календарь есть свидетельство глубоких знаний древних кочевников Центральной Азии в астрономии (ведь он самый сложный из существующих в современном мире), а также знания закодированных в нем космических законов, определяющих развитие человечества. Важно и то, что в отличие от календарей авраамических религий в животном календаре нет «конца света» (иудеи, христиане), «акыр заман» (ислам). В нем время не имеет ни начала, ни конца. Он вечен, что символизирует вечность земли и народа, который живет на ней, дав ему право называть свою землю Мэнгі ел.

Названия животных использовались кочевниками не только для обозначения годов, но и месяцев, и часов в сутках. Желательно, чтобы первое, что увидят прилетающие в Астану гости – это огромные часы в Аэропорту, на циферблате которых изображены 12 животных-символов нашего древнего календаря. Можно использовать древнюю символику и на дорогах, ведущих в столицу.

Кроме того, символику животного календаря можно использовать в открытках, сувенирах, игрушках и других мелких предметах. Монетный двор Казахстана уже выпустил 7 монет с животными календаря. Они могут разработать сувенир – расположенные по кругу монеты с изображениями всех 12-ти животных, а в центре Верблюд, из которого, согласно древнему мифу, они все возникли. Это был бы ценный сувенир, который в красивой и наглядной форме демонстрировал бы интеллектуальные достижения наших предков.

В СМИ прошла информация о том, что в Токио на улице установили часы, с циферблатом из 12-ти животных календаря. Японцы, зная, что календарь 12 животных пришел в 4 веке н.э. из Китая, тем не менее считают его своим национальным символом, так как он за полтора тысячелетия существования глубоко внедрился в их национальную культуру. У молодежи

уже стало модным называть время не по цифрам, а по именам животных: «Встретимся в час лошади», «Я улетаю в час мыши», и т.д.

В настоящее время российский часовой мастер Константин Чайкин (член Международной академии независимых часовщиков) уже создал проект часов, для западных фирм, специализирующихся на выпуске малых партий элитных ручных мужских часов. Они должны показывать время суток, а также год и месяц по животным мушеля. Эти часы продолжают швейцарскую традицию создания часов, связанных с национальными системами времени, исторически возникшими в разных культурах мира. (4)

Животный календарь – атрибут тенгрианства, древней религии народов Центральной Азии и Сибири. Уже прошло 6 международных симпозиумов по Тенгрианству, в том числе в Якутии, Бурятии, Монголии, Болгарии, Казахстане (Астана, 2017). Во Франции ученые пишут фундаментальные исследования этого календаря. В 2017 году в Алматы прошла конференция по тенгрианству, организованная Посольством Южной Кореи в Казахстане.

И мы до сих пор, считаем себя детьми Тенгри. Надо вводить древний календарь в казахскую культуру под названиями *мушель* и «*тенгрианский календарь*». Признание Тенгрианства древней религией прототюрков несколько не умаляет роль Ислама в Казахстане, также как изучение и знание русскими своей древней Ведической культуры и религии несколько не умаляет роль Христианства в стране.

Нельзя забывать, и надо пропагандировать великие культурные достижения наших предков. Не забудем, что в науке давно является аксиомой утверждение: «Упорядоченный календарь – есть признак цивилизации». Этот календарь свидетельство цивилизованности наших предков, хотя Саша Коэн небезуспешно показывает миру, какой мы дикий народ. А в сфере массового сознания мы не можем противопоставить ничего фундаментального.

Современные ученые (казахстанские и мировые) глубоко изучили культуру кочевников, но кто читает их труды? Необходима визуализация великих культурных достижений наших предков в доступных массовому обозрению монументальных памятниках. Таким памятником могли бы стать огромные часы в животные символы – в аэропорту, на городских площадях, в предметах обихода, в сувенирах и т.д.

В плане глобальной культурной политики, учитывая агрессию ИГИЛа, а также рост антимусульманских настроений в мире, стоит пропагандировать нашу древнюю тенгрианскую культуру, чтобы нас не считали страной и народом, неспособным на выработку самостоятельного мировоззрения, духовным нахлебником других цивилизаций, в частности мусульманской.

Казахи-мусульмане до сих пор сохранили многие тенгрианские семейно-бытовые обряды и обычаи. У нас официально может быть признана ситуация как в Японии, где мирно бытуют две религии: древний синтоизм и буддизм. И многие японцы считают себя адептами обеих религий. «В стомиллионной Японии проживают 100 миллионов синтоистов и 100 миллионов буддистов» - так порой в XX веке говорили политологи и ученые об Японии, где люди отмечают радостные события жизни как синтоисты, а скорбные (смерть) – как буддисты. Кстати, подобная ситуация сложилась и в современном Казахстане: обряды родильного (шілдеhana, кыркы, тұсау кесер) и свадебного циклов (кұдалық, ұзату той, бет ашар) проводятся по тенгриански. А похороны – обязательно с элементами мусульманской обрядности.

Далее, поскольку животный календарь до революции был известен всем тюркским и монгольским народам, то его использование в Казахстане символизировало бы культурные достижения и общность большой группы бывших кочевых народов Центральной Азии, которые в лице Казахстана выходят на мировую арену. Малочисленные тюркские народы России, Молдовы, Алтая, Южной Сибири смотрят на Казахстан как на лидера, олицетворяющего перспективы культурного и экономического развития всех тюрков. По информации видного казахстанского демографа Макаша Татимова в 2014 году тюрки в мире составляли 200 млн, славяне – 180 млн.

Новаторские культурные акции Казахстана будут положительно восприниматься не только большой группой тюрко-монгольских народов, но и жителями Японии и Кореи, чьей прародиной, как и прародиной всех тюрков является – Алтай, что позволит им считать животный календарь не заимствованием у Китая, а возрождением своих древних культурных ценностей.

PS. Кстати, в Татарстане и Якутии тенгрианство уже признано как своя древняя религия. В Татарстане она изучается в школе. В Якутии уже построен тенгрианский храм, и обсуждается планируется строительство Тенгрианского храма в Кыргызии.

Популяризация мушеля в визуальном формате требует создания групп исполнителей, включающих дизайнеров, скульпторов, архитекторов и культурологов, которые воплотят его в жизнь.

Для пропаганды знаний о великих достижениях кочевой культуры, о народах создателях календаря в глобальном масштабе требуется перевод исследований о Центрально-азиатском Тенгрианстве и непосредственно о самом календаре на ведущие языки мира.

Список литературы

1. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов. Автореф. докт. искусствovedения. Ташкент, 2005. - 41 с.
2. Яковлев В.М. Двенадцатилетний животный цикл в Китае и у древних тюрков // <http://www.synologia.ru>
3. Мухамбетова А.И. Тенгрианский календарь как основа кочевой цивилизации казахов (на казахском материале) // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 11-52.
4. Кузнецов А. Время по Тенгри (Оазис для взыскательных путешественников сквозь пески времени). Журнал «REVOLUNION», Казахстан, 2015.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСНИ: СИНЕРГИЯ РИТМА, ЛАДА И ИНТОНАЦИОННОГО КОДА

Альпеисова Гульнар Туякбаевна

кандидат искусствovedения, профессор
кафедры «Музыковедение и композиция»

Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой

Аннотация. В статье рассматриваются особенности музыкальной ткани казахской традиционной песни через взаимодействие трех фундаментальных элементов – ритма, лада и интонационного кода. Рассуждения строятся на понимании песни как интонационно-смыслового явления, отражающего мировоззрение и эстетические принципы казахской культуры. Раскрывается концепция синергии музыкальных структур, где ритм выражает временную динамику народного бытия, лад фиксирует эмоционально-семантическое пространство, а интонация становится носителем культурной памяти и образного содержания.

Ключевые слова: традиционная песня, ритм, лад, интонация, казахская культура, музыкальная ткань.

Аңдатпа. Мақалада қазақтың дәстүрлі әнінің музыкалық құрылымының ерекшеліктері ритм, лад және интонациялық код сияқты үш іргелі элементтің өзара әрекеттесуі арқылы қарастырылады. Зерттеу пайымдау қазақ мәдениетінің дүниетанымы мен эстетикалық қағидаттарын бейнелейтін интонациялық-мағыналық құбылыс ретінде түсінуге негізделеді. Музыкалық құрылымдардың синергиясы концепциясы ашылады: мұнда ритм халық болмысының уақыттық динамикасын білдірсе, лад эмоциялық-

семантикалық кеңістікті айқындайды, ал интонация мәдени жад пен бейнелік мазмұнның тасымалдаушысына айналады.

Түйін сөздер: дәстүрлі ән, ритм, лад, интонация, қазақ мәдениеті, музыкалық құрылым.

Abstract. The article examines the characteristics of the musical fabric of the Kazakh traditional song through the interaction of three fundamental elements: rhythm, mode, and the intonational code. The discussion is grounded in an understanding of the song as an intonational-semantic phenomenon that reflects the worldview and aesthetic principles of Kazakh culture. The concept of synergy among musical structures is explored, wherein rhythm conveys the temporal dynamics of communal life, mode defines the emotional-semantic space, and intonation serves as a carrier of cultural memory and imagery.

Keywords: traditional song, rhythm, mode, intonation, Kazakh culture, musical fabric.

Казахская традиционная песня представляет собой уникальный феномен устной музыкальной культуры, где звук, слово и смысл существуют в неразрывном единстве. При этом, она (казахская традиционная песня) – это живой процесс, акт исполнения, в котором проявляется ритмическое дыхание народа и ладовая организация звукового пространства, тесно связанная с поэтической интонацией и речевой мелодикой. По мнению профессора Елемановой С.А. «Традиция – явление системное. Она структурирована как саморазвивающаяся система, имеющая, кроме того, неповторимую, самобытную исполнительскую форму» [1, 175].

Традиционная песня казахов представляет собой не только художественное явление, но и феномен национального мышления, в котором интонация, ритм и лад образуют целостную систему смысловых связей. Изучение этой системы на протяжении XX века стало одним из важнейших направлений отечественного этномузыказнания. Еще в 1930-е годы советской эпохи началось собирание казахской песни, и первые собиратели оставили научные взгляды на нее. В трудах А. Затаевича, собравшего более 1500 песен и кюев казахского народа («1000 песен казахского народа», 1925 [2], «500 песен и кюев казахского народа», 1931 [3]), впервые была письменно зафиксирована многогранность и богатство песенного и инструментального народного творчества. Исследователь дал описания казахских песен, обратил внимание на интонационные особенности казахской речи как основу музыкального языка. Его идеи были развиты в трудах Б.Ерзаковича, который в середине XX века изложил систематизацию жанров казахской песни и выделил закономерности ее ладовой и ритмической структуры [4].

Последующее поколение исследователей заложили фундаментальные принципы изучения народной песни. Особое значение в развитии казахстанской теоретической мысли имели исследования А.Жубанова, М.Ахметовой, Б.Каракулова, А.Байгскиной, А.Мухамбетовой, С.Елемановой, И.Кожабекова. В поздний советский и постсоветский периоды идеи национальной интонации получили развитие в трудах, которые обращались к понятию *интонационного кода* и рассматривали музыкальную ткань народной песни как отражение этнической ментальности. Современные казахстанские этномузыковеды продолжают эти традиции, соединяя структурный, междисциплинарный и культурно-антропологический подходы.

Обращение к структурному анализу традиционных форм направлено на осмысление внутренних закономерностей их построения. В этом контексте особенно значимо рассматривать музыкальную ткань как синергетическую систему, где взаимодействие ритма, лада и интонации формирует целостное художественное пространство. В этом отношении традиционная песня представляет собой уникальную форму музыкального выражения, в которой лад и ритм образуют целостную систему смысловых и структурных связей. Исследование ритмо-ладовых моделей в контексте устной традиции позволяет выявить глубинные принципы музыкального мышления, присущие национальной культуре. Современный научный интерес к этим структурам связан не только с задачей сохранения наследия, но и с возможностью их интерпретации в рамках новых теоретических парадигм музыкознания – от интонационной теории до структурно-семиотического анализа.

Традиционная казахская песня – это такая форма интонационного общения, в которой звуковая линия несет смысловую нагрузку, близкую к речи. Ритмическая организация таких песен часто определяется текстом, дыханием, естественными паузами и эмоциональными акцентами исполнителя.

В отличие от метрически фиксированного ритма европейской музыки, казахская песня характеризуется пластичностью ритма. Он свободно подчинен интонации и смыслу, создавая ощущение «текучести» времени. Как пишет профессор А.И.Мухамбетова «...нотная письменность была создана для профессиональной европейской музыки, музыки искусственно упорядоченного звукового пространства (темперированная полутоновая шкала) и времени (ритм), и точного, исключая импровизационность, хорового и ансамблево-оркестрового озвучивания нотного текста. Происходящее в нотной записи (и, следовательно, в исполнении по нотам) упрощение и искажение «естественной» пространственно-временной структуры традиционного казахского языка сегодня на языке информатики

описывается как информационные потери при переходе с аналогового языка на цифровой при невысокой разрядности преобразования» [5, 393-394].

Отсюда можно предположить, что ритмическая пульсация в песнях выполняет не только метрическую, но и образно-выразительную функцию: она передаёт движение степи, плавность речи, медитативность размышления.

Лад в казахской музыке отражает эмоционально-психологическое состояние исполнителя и контекст исполнения. В традиционной песне лад часто основан на пентатонике с субквартой, что придает звучанию ясность, естественность и простоту. Однако ладовая структура не ограничивается пентатоникой – встречаются народные лады, при этом на протяжении песни ладовая опора может меняться, что образует не модуляционные построения, а временная смена устоя. Особое внимание заслуживает мелизматичность казахского пения: многочисленные интонационные украшения создают иллюзию «движущегося лада», когда мелодическая линия то расширяется, то сжимается, отражая эмоциональные колебания человеческого голоса.

Таким образом, лад выступает как ось музыкального пространства, в которой звук не столько фиксируется, сколько «рождается» в момент исполнения. Это придает песне живость и уникальность каждого исполнения.

Интонация – важнейший элемент традиционной песни. Казахская интонационная система складывалась веками, впитывая особенности языка, природы, быта и мировоззрения. В песнях можно услышать «звуковую модель степи» – широкие интервалы, распевы, протяжные звуки, ассоциирующиеся с простором и ветром. В отношении жанровой системы Мухамбетова А.И. писала: «жанровая система народного творчества отражает ритм становления и развития жизни человека в единстве природного и социального, земного и потустороннего, прерывного и непрерывного» [6, 83].

Интонационный код можно рассматривать как носителя культурной памяти: повторяющиеся обороты, формулы и мотивы закрепляют архетипические состояния, нашедшие в образной системе казахской песни – гордость, размышление, прощание, тоска, горечь. Даже без слов слушатель, знакомый с традицией, способен «прочитать» смысл песни по ее интонации. Таким образом, интонация является медиатором между индивидуальным исполнением и коллективным опытом, между сиюминутным звуком и вечной традицией.

Синергетический подход к анализу казахской песни позволяет увидеть, что её выразительность рождается не из одного элемента, а из их взаимодействия. Ритм создаёт временную структуру – дыхание песни, лад формирует звуковое пространство – её внутренний «мир». Интонация соединяет их, придавая смысл и направленность звучанию.

Когда эти три компонента объединяются, рождается музыкальная ткань, живая и подвижная, в которой каждый элемент влияет на другой. Например, изменение ритмической пульсации может трансформировать ладовое восприятие, а новая интонация способна сместить акценты в ритмической организации.

Эта взаимосвязь напоминает принцип казахского устного импровизационного искусства, где исполнитель свободно варьирует ритмико-интонационные формулы, но при этом сохраняет ладовые опоры и общий характер мелодии. Синергия элементов создает устойчивую, но гибкую систему, способную к развитию и обновлению.

В XXI веке интерес к традиционной песне переживает новый этап – реконструкция и переосмысление её звуковой ткани средствами современной музыки и технологий. Современные композиторы в своих произведениях используют ладо-интонационные структуры казахских песен, интегрируя их в разные формы исполнительства – академическое, эстрадное, традиционное. Так возникает новая форма синергии – между традицией и инновацией, где архетипический ритм и лад должны быть основой для современных музыкальных языков.

Музыкальная ткань казахской традиционной песни представляет собой сложную и живую систему, основанную на синергии ритма, лада и интонационного кода. Их взаимодействие создает особый тип художественного выражения, в котором отражается не только эстетика, но и философия народа, его отношение ко времени, пространству и слову.

Осмысление этой синергии позволяет не только глубже понять национальную музыкальную традицию, но и интегрировать ее в современный научный и культурный контекст, сохраняя при этом ее первозданную интонационную чистоту и духовную силу.

Таким образом, обращение к синергии музыкальных структур в контексте казахской традиционной песни является не только продолжением научной линии, заложенной этномузыковедами советского периода, но и шагом к современному междисциплинарному осмыслению музыкального наследия как живой, саморазвивающейся системы.

Список литературы

- 1.Елеманова С. А. Традиционное музыкальное искусство Казахстана как теоретическая и практическая проблема: состояние и изученность // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015, №2. – С.173-181.
- 2.Затаевич А. В. 1000 песен киргизского народа. – Оренбург, 1925. – 403 с.
- 3.Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев. – Алма-Ата, 1931. – 312 с.

4.Ерзакович, Б. Г. Песенная культура казахского народа.Музыкально-историческое исследование. – Алма-Ата, 1966. – 402 с.

5.Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 390-404.

6.Мухамбетова А. Календарь и жанровая система традиционной музыки казахов// Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы, 2002. – С. 67-92.

ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ «ЭЛЕКТРОННОЙ МЕТАБАЗЫ» БАЗАРАЛЫ МУПТЕКЕЕВА

Курмангалиева Меруерт Санатовна

кандидат искусствоведения, профессор

кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального
университета искусств им. К. Байсейітовой

Аннотация. Статья посвящена памяти Базаралы Муптекеева и рассказывает о последних Проектах музыковеда-фольклориста и күйші – создание «Электронной метабазы» и Сайта НКН. Все выдержки из его Проектов, а также страницы Презентации Сайта приведены в оригинале и взяты из личной переписки и свидетельств совместной работы. Деятельность Базаралы Муптекеева демонстрирует его любовь к родине, особо бережное отношение в НКН, а также кругозора мысли, обращенный в будущем не только к наследию казахов, но и всего тюркского мира.

Ключевые слова: культурное наследие, электронная метабаза данных, Проект, музыковед, фольклорист, экспедиции, сайт.

Аңдатпа. Мақала Базаралы Мүптекеевтің жарқын естелігіне арналған және музыкатанушы, фольклортанушы, күйші ғалымның соңғы жобалары – «Электронды метабаза» мен Материалдық емес мәдени мұра сайтының құрылуы туралы баяндайды. Оның жобаларынан алынған үзінділер мен сайт презентациясының беттері түпнұсқада келтіріліп, жеке хат алмасулар мен бірлескен жұмыс барысындағы куәліктер негізінде берілген. Базаралы Мүптекеевтің қызметі оның туған жеріне деген сүйіспеншілігін, МММ-ға деген ерекше қамқорлығын және қазақ халқының ғана емес, бүкіл түркі әлемінің мұрасына бағытталған кең ой-өрісін айқын көрсетеді.

Түйін сөздер: мәдени мұра, электронды метабаза, жоба, музыкатанушы, фольклортанушы, экспедициялар, сайт.

Abstract. The article is dedicated to the memory of Bazaraly Muptkeyev and describes the latest projects of the musicologist, folklorist, and *kyushi* – the creation of the Electronic Metabase and the **Intangible cultural heritage** Website. All excerpts from his projects, as well as the pages of the website presentation, are presented in their original form and taken from personal correspondence and testimonies of collaborative work. The activities of Bazaraly Muptkeyev reflect his love for his homeland, his special care for the ICH, and his broad intellectual outlook directed toward the future – not only in relation to the heritage of the Kazakhs but also of the entire Turkic world.

Keywords: cultural heritage, electronic metabase, project, musicologist, folklorist, expeditions, website.

Базаралы Мүптекеев (1967-2015) – известный казахстанский музыковед-фольклорист и күйши Жетысуйской школы, давший новое дыхание традиции «шертпе» этого региона. Как известно им выпущена хрестоматия Жетысуйских (Арка), Каратауских, Алтая, Іле, Байөлке кюев. Большинство из них он собирал сам, предпринимая фольклорные экспедиции не только по Казахстану, но и в Китай. Для Базаралы не было преград для осуществления своих целей и в любых условиях и ситуациях, он прикладывал не мало сил, чтобы собрать студентов, магистрантов и повезти их в учебную фольклорную экспедицию. Базаралы всегда считал, что истинный музыковед-фольклорист обязательно должен уметь собирать полевой материал, обрабатывать его, расшифровывать, изучать, классифицировать, правильно оформлять. Обладая чувством безграничного такта и эмоционального спокойствия, он учил молодежь задавать правильные вопросы, коммуникации в народной среде, воспитывал их в духе традиционных поведенческих норм. Как известно, на XXIV Международном симпозиуме исследовательской группы «Исторические источники» Международного совета по традиционной музыке (ICTM) в Брюсселе (Бельгия) (18-22 октября 2022г.) был представлен проект по публикации монографии, нотного сборника и компакт диска Базаралы Муптекеева. Уже посмертно были выпущены: монография «Традиция күйши на юго-востоке Жетысу», сборник кюев «Күй шақыртқы» и СД-альбома домбриста.

Базаралы Муптекеев имел дар переосмысления многих кюев, пришедших из глубин веков. Всегда делился своими мыслями и призывал всех к сотрудничеству. Кроме того, будучи экспертом Комитета по сохранению НКН ЮНЕСКО Казахстана, Базаралы стремился сомкнуть интересы по сохранению и пропаганде кюев с запросами ЮНЕСКО. Так, благодаря его усилиям совместно с диск. Елемановой С.А., күй вошел в репрезентативный список НКН ЮНЕСКО.

Надо отметить, что широта видения Базаралы не позволяла ему останавливаться на достигнутом и он справедливо решил, что Список НКН – это не достаточная мера для сохранности элемента. Несколько лет он работал над созданием «Электронной метабазы» и созданием обширного сайта, связанного с деятельностью ЮНЕСКО в области сохранения традиционной культуры и фольклора (Резолюция о сохранении традиционной культуры и фольклора 1989 года, Конвенция Юнеско о нематериальном культурном наследии 2003 г.). Тогда еще была популярна и имела идеологическую основу государственная программа «Рухани мұра», которая и должна была дать название и сайту и метабазе.

Задачи данных двух проектов Базаралы определил следующим образом:

1. «қазіргі еліміздегі мәдени-рухани мұрамызды электронды кеңістік арқылы кеңінен насихаттау,
2. электрондық кеңістікке (сайтта) кіру әр адамға ашық түрде болғандықтан (открытый сайт), сол арқылы Қазақстанның әр түкпірінен рухани-мәдени мұрамыз туралы халықтың өзінің қатысуымен мәлімет-дерек көздерін жинау,
3. Ұлттық құндылықтардың виртуальдық кеңістігін қалыптастыруға жол ашу. Сайт негізгі қазақ, орыс, ағылшын тілінде жасалып, электрондық форматтардың барлық (аудио, видео, текст, фотографика) түрлерімен қамтылмақ,
4. осы сайт негізінде орталықтандырылған мәдени рухани мұра туралы ақпарат жүйесін (электронная База данных НКН) құру,
5. Юнеско конвенциясынан сай Қазақстан Республикасының мәдени рухани мұрасы мен оны қастерлеп жеткізушілердің мемлекеттік тізімін (анкета) жасау,
6. бұл сайттың негізгі мақсатының бірі – жастарды атадан балаға мирас болған ұлттық құндылықтарымызға үйретіп, бойына сіңірту. Сайттағы жиналған құндылықтарды негізге алып, мүмкіндігінше мемлекеттің қолдауымен әр облыстарға, аудандарға жергілікті (аймақтық) мәдени рухани мұраны қастерлеп жеткізушілердің мектептерін ашу, дәстүр жалғастығын үздірмей, қалыптастыру,
7. ел арасындағы қазіргі кездегі рухани мұраны айқындап, зерттеу үшін музыкалық – этнографиялық экспедициялар мен арнайы іссапарлар ұйымдастыру,
8. дәстүрлі өнер саласында ғылыми, публистикалық мақалалар, монографиялық еңбектерді сайтқа енгізу,
9. жыл сайын арнайы дәстүрлі музыкалық фестивалдар мен шеберлер, қолөнерлер мен зергерлердің көрмесін ұйымдастыру,

10. сайттағы материалдарды қосымша электрондық нұсқалардан басқа форматта насихаттау (кітаптар, музыкалық альбомдар, фильм, концерт, көрме, мультимедия, т.б.)».

Мы с Базаралы Муптекеевым писали бесконечные письма по созданию сайта в государственные органы. Кроме того, Базаралы разрабатывал Проект в рамках конкурса на грантовое финансирование.

Так выглядела сама Заявка, в обосновании которой были сообщены самые важные идеи по созданию Метабазы (прошу обратить внимание, на таблицу, в которой Базеке указывал в пункте «техническое обеспечение» - собственное):⁵

Последней мечтой Базаралы Муптекеева было создание Электронной метабазы и Сайта, презентацию которой мы также делали как для Министерства культуры, так и для потенциального спонсора.

К сожалению, последние проекты Базаралы Муптекеева так и не были претворены в жизнь. Тем не менее, его идеи остаются актуальными по сей день. Сегодня, когда в нашем обновленном университете открывается Фольклорный кабинет имени Базеке, будем надеяться на восстановление всех музыкально-этнографических и фольклорных материалов, которые он так скупуплезно собирал, а возобновление работы кабинета дает шанс для претворения в жизнь двух Проектов, о которых мечтал в последние годы наш коллега и соратник.

КӨРҰҒЛЫ ЖЫРЫНЫҢ РАУШАНБЕК САЛАСЫ (ЖИЕНБАЙ ЖЫРАУ ДҮЗБЕНБЕТҰЛЫ НҰСҚАСЫ НЕГІЗІНДЕ)

Байбосынова Ұлжан Мәлікайдарқызы

филология ғылымдарының кандидаты,

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының

«Дәстүрлі музыкалық өнер» кафедрасының доценті

Андатпа. Мақалада Сыр бойы жыршылық-жыраулық өнердің көне түркілік дәуірден бастау алып, оғыз-қыпшақ мемлекеті тұсында жалғаса дамуы талданады. Айтулы кезеңде туған «Оғызнама», «Кітәби дедем Қорқыт» сынды мәдени – әдеби ескерткіштермен қатар, «Көрұғлы» жыры қарастырылады. Түркі халықтарына ортақ жыр болып таралған «Көрұғлы» сынды көлемді туынды тарихи маңызға ие болып, араға бірнеше ғасыр салып, Сыр бойы жыршы-жырауларының жыр қорынан табылғандығы сараланады. «Көрұғлы» жырының бір нұсқасын жеткізуші Сыр бойының

⁵ Отрывок из Заявки приведен в оригинале и 12 шрифтом.

белгілі жырауы Жиенбай жырау Дүзбенбетұлын атайды. Атадан балаға мирас етіп жеткізген Жиенбай жырау нұсқасының басты ерекшелігі жырдағы сюжеттік желіге сәйкес махам-саздың қоса дамуы. Автордың айтуы бойынша «Көрұғлы» жырының Раушанбек саласын орындау барысында 50-ден аса махам-саз ерекшелігі көрініс табады. Мақаланың басты мақсаты Жиенбай жырау жеткізген «Көрұғлы» жырындағы махам-саздың классикалық үлгісінің сақталуы мен орындаушылық дәстүрде көлемді жыр жырлаудың жарқын көрінісі екендігін айқындау.

Түйін сөздер: жыршылық өнер, жырау, «Көрұғлы» жыры, қазақ мәдениеті, шығармалар, дәстүр, мұра, түркі дәуірі.

Аннотация. В статье анализируется происхождение искусства жыршы-жырау, истоки которого восходят к древнетюркскому периоду и продолжают свое развитие в эпоху огузо-кыпчакского государства. Наряду с такими культурно-литературными памятниками, как «Оғызнама» и «Китаби Деде Қорқыт», рассматривается и эпос «Көрұғлы». Отмечается историческая значимость «Көрұғлы» крупного произведения, широко распространённого среди тюркских народов, и то, что спустя несколько веков эпос «Көрұғлы» имеет свое продолжение в репертуаре сырдарьинских жыршы-жырау. Одну из версий «Көрұғлы» донёс до наших дней известный сырдарьинский жырау Жиенбай Дүзбенбетұлы. Главной особенностью варианта Жиенбай жырау, переданного им по наследству от своих предков, является развитие эпических напевов (махам-саз) в соответствии с сюжетной линией эпоса. По словам автора, при исполнении раздела «Раушанбек» эпоса «Көрұғлы» проявляются более чем пятьдесят различных эпических напевов (махам-саз). Основная цель статьи — показать, что эпические напевы (махам-саз), сохранившийся в версии «Көрұғлы», переданной Жиенбай жырау, представляет собой классический образец и является ярким проявлением традиции исполнения эпических произведений.

Ключевые слова: искусство жырау, жырау, эпос «Короглы», казахская культура, произведения, традиция, наследие, тюркский период.

Abstract. The article analyzes the origins of the art of zhyrshy–zhyrau, whose roots date back to the ancient Turkic period and continue to develop during the era of the Oghuz–Kipchak state. Alongside cultural and literary monuments such as “Oghuznama” and “Kitabi Dede Korkut”, the epic “Körughly” is also examined. The historical significance of “Körughly”, a major work widely disseminated among Turkic peoples, is emphasized, as well as the fact that several centuries later the epic continues its evolution in the repertoire of Syr Darya zhyrshy–zhyrau. One of the versions of “Körughly” was preserved and passed down to the present day by the renowned Syr Darya zhyrau Zhienbai Düzbenbetuly. A key feature of the version transmitted by Zhienbai Zhyrau,

inherited from his ancestors, is the development of epic melodies (makham–saz) in accordance with the narrative line of the epic. According to the author, more than fifty distinct epic melodies (makham–saz) emerge during the performance of the “Raushanbek” section of “Körüghly”. The main purpose of the article is to demonstrate that the epic melodies (makham–saz) preserved in the version of “Körüghly” passed down by Zhienbai Zhyrau represent a classical model and serve as a vivid manifestation of the traditional performance of epic works.

Keywords: art of the zhyraus, zhyraus, epic Koroğlu, Kazakh culture, composition, tradition, heritage, Turkic period.

*Бастайын бисмиллә деп тәңрім атын
Қозғайын өткендердің ікаятын
Тәңірді бисмиллә деп жадыма алсам
Болады қалай теріс насихатым
Деген сөз зер қадірін зергер білер
Тыңламас танымаған сөздің затын...*

Сыр бойында көне түркілік дәуірден бастау алатын жыраулық-жыршылық өнер оғыз-қыпшақ мемлекеті тұсында жалғасын тауып, дамып жетіле түсті. Бұл кезеңдегі «Оғызнама», «Кітәби дедем Қорқыт» сияқты әйгілі туындылар, тарихи дастандар мен эпикалық көлемді шығармалар әдебиет пен мәдениеттің жарқын үлгісін көрсетті. Бұл айтулы кезең Орталық Азия тарихында көптеген этностардың ортақ мәдениетін қалыптастырған кезең деп танымыз. Мысалы, «Оғызнама» сынды жазба деректер Оғыз мемлекетінің саяси тарихынан хабар берсе, «Кітәби дедем Қорқыт» философиялық ой-сана, даналық сөздердің бастаушысы, парасат-пайымның дерекөзі ретінде ерекше мәнге ие болды. Сол сияқты «Көрұғлы» сияқты шығармалар аталмыш кезеңнің тарихы мен рухани мұрасынан хабардар етті.

Сыр бойында «Сыр сүлейлері» деген теңеумен аттары кеңінен мәлім – Ешнияз сал Жөнелдікұлы, Балқы Базар Ондасұлы, Жиенбай жырау Дүзбенбетұлы, Қарасақал Ерiмбет Көлдейбекұлы, Әзілкеш Шымырұлы, Бұдабай Қабылұлы, Дүр Оңғар Дырқайұлы, Құлан Алдабергенұлы, Кете Жүсіп Ешниязұлы, Шегебай Бектасұлы, Омар Шораяқұлы, Керейт Данмұрын Кенжебекұлы, Қаңлы Жүсіп Қадырбергенұлы, Нұртуған Кенжеғұлұлы, Тұрымбет Салқынбайұлы, Шәді Сеңгірбайұлы, Тұрмағамбет Ізтілеуұлы, Сейітжан Бекшентайұлы, Кете Аманжол сынды ақын-шайырлар мен жыраулардың ізінде қалған мұралары қазақ әдебиеті мен мәдениетінің тұғырын бекіте түсті. «Қазақ әдебиеті тарихының ең бір құнарлы, дәстүрі берік, мазмұны бай кезеңі – 19 ғасыр. Бұл ғасыр үлкен-үлкен құбылысты оқиғаларға да, күрделі де шиеленісті әлеуметтік тартыстарға да толы болғандығы дүние тарихының парақтарынан да белгілі. Әлем тарихында 19

ғасыр «Ұлттық сананың оянуы» дәуірі ретінде бағаланатындығы аян» [1, 432]. Сыр бойы ақын-жырауларының атадан балаға мирас болып келе жатқан жыраулық өнері эпикалық және дидактикалық шығармалары негізінде адамгершілік, имандылық ұлағатты насихаттау арқылы тәлім-тәрбиелік қызмет атқарды. Осы орайда, киелі жырдың иесі Жиенбай жырау Дүзбенбетұлының жеткізуінде кеңінен таралған көне оғыз кезеңінен сақталған «Көрұғлы» жырының мазмұны, сюжеттік желісі және орындаудағы махам-саз үлгісі аталмыш кезеңнің жарқын туындыларының бірі саналады.

Жыр бұлағы – Жиенбай. Жиенбай жырау Дүзбенбетұлы 1864 жылы бұрынғы Қазалы уезі Қармақшы ауданы Қуандария болысындағы № 2 ауылда дүниеге келген. Бұл қазіргі уақытта Қызылорда облысы Қармақшы ауданына қарасты (Тұрмағамбет ақын атындағы) ауылдардың бірі болып саналады. Жиенбайдың ата-тегі – Кіші жүзден Алшын, онан Қара кесек – Байсары (Кете) – Бозаншар – Түмен қожа – Сары-Құлыс – Әлмамбет (Дуан) – Әлікұл – Базар – Тайқоңыр – Түкібай – Ментай – Дүзбенбет, одан Жиенбай тарайды. Атақты жырау есімінің Жиенбай аталуы жөнінде халық арасында «белгілі ақын Шораяқтың Омарының туған жиені еді, бұл – Омардың қойған есімі», – деген әңгіме сақталған. Жиенбай жырау 1929 жылы өзі туған өлкеде өмірден өтеді.

Атадан балаға мирас болып келе жатқан жыраулық өнер дәстүрін Жиенбайдың жалғағаны жайында ел аузында сақталған сыр сүлейі – Қуаныш Баймағанбетовтың:

*«Жиенбай – жыр бұлағы Кетедегі,
Шәкірт қып көп шайырды жетеледі.
Баласы Рүстембек ол да жырау
Демейді Жиенбайдан бөтен еді».*

Сыр сүлейі Шораяқтың Омары да «Ұстаздарым» атты ұзақ толғауында:

*Келіспесе кестесі –
Ретсіз сөзді кім тыңдар?
Дүзбенбетұлы Жиенбай
Ақ домбыра қолға алып,
Ұшатын құстай қомданар! [2, 17].*

Танымал өнертанушы Берік Жүсіп: «Қазақ эпикалық дәстүрінің жазылмаған заңдарына сәйкес, жыршының қалыптасуы арнайы мектептерде емес, алдымен отбасында өтеді», – деп жазады [3, 275]. Мұның үлгісі ретінде Қызылорда облысынан шыққан жыраулар әулетін атауға болады. Олардың орындаушылық шеберлігі бірнеше ғасырлар бойы атадан балаға – Дүзбенбет жыраудан бастап, кейінгі Жиенбай жыраудан Рүстембекке, Рүстембектен Көшеней мен Бидасқа, Көшенейден Арнұрға берілді.

Көрде туған – Көрұғлы. «Көрұғлы» эпосы шығу тегі Х–ХІ ғғ. Оғыз хандығымен байланыстырылатын түркі халқына ортақ алғашқы эпикалық шығармалар қатарына жатады. Бұл эпоста Оғыз мемлекеті құрамындағы 24 тайпаның тарихы туралы, соның ішінде ең мықтысы болған теке жәуміт тайпасының тарихы қозғалады. Эпостың қазақ нұсқасында Көрұғлы теке жәуміт тайпасынан деп беріледі. Түрлі жүзжылдықтарда орын алған парсылармен соғыстардың тарихи жазбалары да жоқ емес. Әлемдік эпостарға тән адалдық пен адамгершілік үшін күрес – «Көрұғлы» эпосының негізгі тақырыбына айналады.

Кер-оғлы, Көр-оғлы, Гөр-оғлы, Гор-оғлы, Гуругли, Гургүли – әзірбайжандар, түріктер, түрікмендер, өзбектер, қазақтар, қарақалпақтар, тәжіктер, Орта Азия арабтары, грузиндер, армяндар мен күрдтердің мифологиясындағы батыр, жауынгер, ақын, әнші және музыкант. Кер-оғлы – осы аттас эпостың басты кейіпкері. Эпостың негізгі мазмұны – Кер-оғлы мен оның серіктерінің озбырлыққа қарсы күресі. Түрікмен, өзбек және тәжік нұсқалары бойынша, Кер-оғлының анасы жүкті кезінде қайтыс болады, ал ол қабірде дүниеге келеді (оның есімінің бір түсіндірмесі – «қабірдің ұлы», яғни көрдің ұлы). Әкесін (түрікмен нұсқаларында – атасын) хан соқыр етеді (бұл есімінің тағы бір мағынасы – «соқырдың ұлы»), сондықтан Кер-оғлы бала кезінен әкесінің кегін алуды армандайды.

Көр-оғлы асқан күшке ие, оған Қызыр пайғамбар мен әулие шілтендер жәрдемдеседі. Жігіт болған соң ол сиқырлы қаруға ие болады, кейбір нұсқаларда, аруақтар (ерендер) оған көктен түскен темірден соғылған қылыш сыйлайды. Соқыр әкесі (не атасы) оған Ғырат (Қыр-ата) атты қанатты тұлпар өсіріп береді, бұл жылқы да керемет қасиеттерге ие. Ер жеткен соң, Кер-оғлы әкесінің кегін алып, ханды өлтіреді де, тауда (Чандыбел, Чамбиль, Шимли-бил атты) алпауыт қамал тұрғызып, сонда серіктерімен бірге әділетсіз билікке мойынсұнбай өмір сүреді.

Осы тұста Жиенбай жырау жырлап жеткізген Сыр бойындағы «Көрұғлы» жырының нұсқасында «Раушанбек» саласынан басталуына назар аударамыз. Жиенбай жыраудың немересі Бидас Рүстембековтың жеткізуінде әкесі Рүстембек жырау өз әкесі Жиенбай жыраудың ел аралап кетіп түркмен жерінен «Көрұғлы» жырын алып келуі. Жырдың қазақша нұсқасын жасап, баласы Рүстембекке үйретуі арқылы жаңа яғни қазақша нұсқаның пайда болғанын байқаймыз. Жырдың мазмұнында Раушанбекті парсының әскері ұстап алып, құлдыққа сатады. Құлдыққа сатылып тұрған жерінде түркменнің Гәждембек атты бегі сатып алып, үйіндегі Ақалай атты жалғыз қызына қосады. Раушанбек сыншы, атақты Толыбай сыншының баласы. Дәл осы тұста қазақ тарихы мен мәдениетінде, танымы мен түсінігіне сай сыншылық

яғни жүйрік ат баптау, атсейістік сынды жырдағы ерекше қазақ тыңдаушысына жатық сюжеттік желінің дамуын көреміз.

Ат сыншылдығын біліп қалған патша Раушанбекке аттарын сынатады. Жауабына қанағаттанбаған патша қаһарланып Раушанбектің көзін ойып алуға бұйрық береді. Міне жырдың мазмұны Раушанбек көзінен айрылғаннан бастау алады. Түркмен нұсқасында да Көрұғлының әкесін хан соқыр етеді. Дегенмен, Раушанбек сыншылығының арқасында базардан ат таңдап, сатып алып, оны бағып, жолға дайындап Гәждембек екеуі бір атқа мініп, еліне қашатын тұсы жырлап отырған жырауға да, тыңдаушыға да ерекше әсермен жеткізіледі:

*Гәждембек дүр есіт менің сөзімді
Дұшпан ойып солдырып тұр көзімді
Сенде көз бар менде көз жоқ Гәждембек
Кетер ме едің алып менің өзімді...
деп елге жөнелуге бекінеді:
Қадыр мәулен бізге жәрдем етер ме
Есіл өмір қорлықпенен өтер ме
Біз екеуміз Түркпен елге жөнелсек
Дұшпан бәтбақ бізге қуып жетер ме...*

Әрбір сюжеттік желіге таңдалған махам-саз үлгілері мазмұнына сай дамып отырады. Гәждембек пен Раушанбек бір атқа мінгесіп еліне қашады. Ал жау жерінде қалған Ақалай мен анасы Күләйімнің жайы әрі қарай жыраудың әлқиссалап жалғастырумен өрбиді. Бұл тұста жырау:

*Гәждембектің көңілінде бар уайым
Кейін қалған Ақалай мен Күләйім
Қызылбаста қалып еді ғариплер
Соны баян біразырақ қылайын...*

Соңында қалған Ақалай жүкті болып қалады:
*Ғариптікпен бұлар шекті аһу-ай
Екі ортада күндер өтті бірталай
Екі бекзат елін іздеп кеткенде
Жүкті болып қалған екен Ақалай.*

Күні жақындағанда дүниеден өтіп баланы көрде туады. Қырық шілтен атын көрде туған Көрұғлы деп қояды. Сөз басында айтқанымыздай Көрұғлы бала жастан әкесінің кегін алуды армандайды. Күләйім анасынан рұқсат сұрап еліне кетеді. Гәждембек атасымен табысады. Қайта айналып, ер жетіп Шағдат ханнан әкесінің кегін алады.

Жалпы, Раушанбек саласы Раушанбектің тұтқынға түсуі, оны Гәждембектің сатып алып қызына қосуы, ат сынауы, көзінен айрылуы, елге қашуы және Ақалайдың көрде тууы, Көрұғлының әкесінің кегін қайтаруымен аяқталады. Раушанбек саласына арнайы махам-саз таңдап қою, әрбір

сюжеттік желінің мазмұнын ашуда Жиенбай жырау асқан шеберлік танытқан ерекше дарын иесі деп білеміз. Жырлау барысындағы сөз бен махам-саздың үйлесімі тыңдаушысын арбап, ерекше күйге бөлейді. Осы тұста, Жиенбай жыраудың жырының киесі болды деген ұрпақ аузындағы жеткен сөзге иланбау мүмкін емес.

Жиенбай жыраудың жырының киесі жолбарыс, ал баласы Рүстембек жырауда бура болғандығын немересі жырау Бидас Рүстембеков айтып жеткізіп келеді. Өзінің куә болған тұсын яғни ағасы Көшеней Рүстембековке атасы Жиенбай жыраудың жыр киесі жолбарыстың түсіне еніп, киесінің қонғанын көзімен көріп куә болғандығын да баяндайды.

Көрұғлы жырының тікелей ұрпағы Рүстембек жырау және оның балалары Көшеней мен Бидас жыраулар арқылы жетуімен аса құнды деп білеміз. Махам-саз ерекшелігі оны жырлау үлгісі бұл күнде Бидас Рүстембеков арқылы ұстаздан шәкіртке тарап, жалғасын тауып барады. «Раушанбек» саласы сюжеттік желісіне орай 51 махам – саз үлгісін тыңдай аламыз. Кейбір махам – саз қайталану барысында автордың интерпритациясы арқылы түрленіп яғни мақамды құбылту арқылы орындау үрдісі де көрініс табады. Нәтижесінде бүгінгі күнде сыр бойы жыраулық өнерінде сақталып жеткен махам – саздардың жасалуы мен жалғасуының, эпостық жырларды орындау үлгісін айқын көре аламыз.

Қорытындылай келе, Сыр өңірі жыршылық-жыраулық өнерінің бастаулары ерте түркі кезеңінде қалыптасып, Оғыз кезеңінде дамып жетілді. Нәтижесінде «Көрұғлы» сияқты шығармалар дүниеге келді. Тарихи сабақтастыққа құрылған жыршылық өнердің жетілуі ХІХ ғасырдың екінші жартысында қайта жаңғырып сыр сүлейлерінің шығармашылығында айқын көрініс тапты. Оның жарқын үлгісі ретінде Жиенбай жыраудың жеткізуіндегі «Көрұғлы» жырының нұсқасы және оны орындаудағы махам-саз үлгісі. Бұл орындаушылық дәстүр қазіргі кезде Сыр бойы жыршылық-жыраулық өнерінің өз алдына мектеп ретінде қалыптасып дамуына негіз болды.

Әдебиет тізімі

1. Қазақ әдебиетінің тарихы. ХІХ ғасырдың бірінші жартысы (1800-1850). Алматы: ҚАЗАқпарат, 2005. – 10 т. – 4-т. – 432 б.
2. Шораяқов О. Шайыр. Алматы: Жазушы, 1984. – 176 б.
3. Жүсіпов Б. Жырдария. Алматы: Arna-b. 2009. – 275 б.

«АҚСАҚ ҚҰЛАН» КҮЙІНІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Тоқтаған Айтолқын Айтжанқызы

PhD, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

«Домбыра» кафедрасының оқытушысы

Аңдатпа. Мақалада қазақтың көне музыкалық мұраларының бірі – «Ақсақ құлан» күйінің тарихи, мифологиялық және орындаушылық ерекшеліктері талданады. Зерттеуде аңыздың шығу тегі мен мазмұндық көпнұсқалылығы қарастырылып, С.Аманова, А.Сейдімбек және С.Шәкрат еңбектеріндегі ғылыми тұжырымдар салыстырылады. Авторлар пікірлеріне сүйене отырып, «Ақсақ құлан» бейнесінің архетиптік мәні мен Жошы хан есімімен байланысу себептері келтіріледі. Негізгі назар күйдің XX ғасырдағы орындаушылық интерпретацияларына, атап айтқанда (аудио-жазбалары қолжетімді) Р.Омаров, М.Хамзин және Н.Тілендиев нұсқаларына аударылады. Салыстырмалы талдау нәтижесінде әр орындаушының стильдік даралығы мен эстетикалық ұстанымы айқындалған. Автор «Ақсақ құлан» күйінің көпнұсқалылығын фольклорлық дәстүрдің табиғи көрінісі ретінде бағалап, М.Хамзин мен Н.Тілендиев интерпретацияларын дәстүр мен замана үндестігін тоғыстырған жаңаша көркемдік деңгей деп тұжырымдайды.

Түйін сөздер: Ақсақ құлан, аңыз, күй, домбыра, интерпретация, орындаушылық дәстүр, Р.Омаров, М.Хамзин, Н.Тілендиев.

Аннотация. В статье анализируются историко-мифологические и исполнительские особенности одного из древних казахских музыкальных наследий – кюя «Аксақ кулан». В исследовании рассматриваются происхождение и содержательное многообразие легенды, сопоставляются научные выводы в трудах С.Амановой, А.Сейдимбека и С.Шакрата. На основе мнений авторов раскрывается архетипический смысл образа «Хромого Кулана» и причины его ассоциации с именем Джучи-хана. Основное внимание уделяется исполнительским интерпретациям кюя в XX веке, в частности (по причине доступности аудиозаписей) Р.Омарова, М.Хамзина и Н.Тлендиева. В результате сравнительного анализа выявлены стилистическая индивидуальность и эстетические принципы исполнителя. Автор оценивает многогранность кюя «Аксақ кулан» как естественного проявления фольклорной традиции и приходит к выводу, что интерпретации М.Хамзина и Н.Тлендиева представляют собой новый художественный уровень, сочетающий традицию и современность.

Ключевые слова: Аксак кулан, легенда, кюй, домбра, интерпретация, исполнительская традиция, Р.Омаров, М.Хамзин, Н.Тлендиев.

Abstract. This article analyzes the historical, mythological, and performance characteristics of one of the ancient Kazakh musical legacies – the

"Aksak Kulan" kyui. The study examines the origins and rich content of the legend and compares the scholarly findings of S. Amanova, A. Seidimbek, and S. Shakrat. Based on the authors' opinions, the archetypal meaning of the "Lame Kulan" image and the reasons for its association with the name of Jochi Khan are revealed. The focus is on 20th-century performances of the kyu, particularly (due to the availability of audio recordings) those of R.Omarov, M.Khamzin, and N.Tlendiev. As a result of the comparative analysis, the stylistic individuality and aesthetic principles of each performer were revealed. The author evaluates the versatility of the kyui "Aksak kulan" as a natural manifestation of the folklore tradition and comes to the conclusion that the interpretations of M. Khamzin and N. Tlendiev represent a new artistic level, combining tradition and modernity.

Keywords: Aksak kulan, legend, kui, dombra, interpretation, performance tradition, R. Omarov, M. Khamzin, N. Tlendiyev.

Қазақтың күй мұрасы – халықтың рухани жадын бойына сіңірген ерекше рухани феномен. Әрбір тарихи күйдің астарында ел тағдыры, табиғат пен адам қарым-қатынасы, моральдық және философиялық мазмұн бар. Солардың ішіндегі ең көне, терең әрі көп нұсқалысы – «Ақсақ құлан» күйі. Бұл туынды тек музыкалық шығарма ғана емес, көшпелі түркі-тілдес халықтардың дүниетанымын бейнелейтін аңыз-әңгіме. Себебі, бұл аңыз тек Қазақстан елінде ғана емес, Баян-Өлгий аймағы (МХР) мен Алтай қазақтары, сондай-ақ қырғыздар мен түркімендерде де сақталған. «Ақсақ құлан» аңызының мазмұны әр елде, әр өңірде түрліше баяндалғанымен, басты идеясы – табиғатқа жасалған қиянаттың жазасыз қалмайтыны, яғни Жаратушының әділ үкімі мен өнердің шындықты ашудағы құдіретін көрсету болып табылады. Барлық аңызға ортақ сюжетте құландарға аңшылық кезінде хан ұлының қайтыс болып, сол қаралы хабарды ханға естірту жайында баяндалады.

Мақаламыз «Ақсақ құлан» күйінің орындаушылық ерекшеліктеріне арналғанымен, барынша толыққанды мәлімет беру мақсатында біз, бұл күй аңызының тарихи негіздеріне қысқаша тоқталуды жөн көріп отырмыз. Мәселен, С.Аманова өз еңбегінде «Ақсақ құлан» бейнесінің семантикалық құрылымын терең талдай отырып, бұл образдың бастаулары көне тотемдік ұғымдар мен жерлеу культіне негізделетінін атап өтеді. Ғалымның пайымдауынша, дәстүрлі наным-сенім жүйесінде «ақсақ» жаратылыс – тірілер мен аруақтар әлемінің арасын байланыстырушы ерекше медиатор ретінде қабылданған. Зерттеуші аңыздың негізгі желісіндегі естірту көрінісін кейінгі дәуірдің қосындысы ретінде қарастырады, өйткені бұл эпизод кездеспейтін нұсқалар да бар [1, 115].

Ал «Ақсақ құлан» аңызының Жошы хан есімімен байланысын автор келесі себептермен түсіндіреді: *біріншіден*, Алтын Орда кезеңінде аңшылық тақырыбының өзекті болуы; сондай-ақ, Алтын Орданың бірінші ханының мезгілсіз өлімі халықты бейжай қалдырмай, бұл тарихи оқиғаны бұрыннан ел жадында сақталған мифологиялық сюжеттерге тоғыстыруы нәтижесінде Жошы хан тұлғасы аңызға енгізілген. *Екіншіден*, фольклорлық мәтінде «Ақсақ құлан шошыған, балаң өлді, сорлы хан» деп келетін сөзде Жошы-хан есімі аталмайды. Кейін «шошыған» сөзіне дыбысталуы жағынан ұқсас есімнің кірігуі салдарынан «Ақсақ құлан» желісі Жошы хан туралы аңызбен айналып кеткен: «Ақсақ құлан шошыған, Ақсақ құлан – Жошы хан».

Сонымен қатар, зерттеуші мифтік нұсқаларда «ақсақ» кейіпкерінің ғажайып күш иесі ретіндегі сипаты сақталғанын, ал реалистік нұсқаларда (Жошы хан есімімен байланысты) оның мифологиялық мәні көмескіленіп, тек атау деңгейінде қалғанын көрсетеді [1, 116].

Осылайша, С.Аманова өз зерттеуінде «Ақсақ құланды» мифтік сипаттағы архетиптік бейне ретінде зерделеп, оның үлкен территорияға таралуын (Қазақстан, Алтай, Моңғолия және Қытай қазақтары, қырғыз және түркімендер) ертедегі діни көзқарастар мен жерлеу рәсімдерінің ортақтығымен түсіндіреді. Ал Ақселеу Сейдімбек, керісінше, «Ақсақ құлан» күйін тарихи тұлғамен, яғни Найманнан шыққан жыршы Кетбұға абыздың есімімен байланыстыра қарастырады. Ол бұл туындыны Кетбұғаның шығармашылық мұрасы ретінде сипаттап, күйдің географиялық тұрғыдан кең таралуын көшпелі өркениеттің рухани тұтастығының дәлелі деп бағалайды. А.Сейдімбек «Ақсақ құлан» нұсқаларының саздық және мазмұндық ұқсастығын ортақ мәдени кодтың, этникалық бірліктің көрінісі ретінде түсіндіреді. Зерттеушінің пікірінше, «Ақсақ құлан» күйінің көпнұсқалылығы оның фольклорлық табиғатына тән қасиет болып табылады. Сонымен қатар, ол әрбір күйшінің Шыңғыс хан мен Жошы хан арасындағы тарихи оқиғаға өз таным-түсінігі тұрғысынан үн қосқан шығармашылық әрекеті нәтижесінде туындағанын айтады [2, 99-100].

Ал Сержан Шәкрат өз мақаласында «Ақсақ құлан» күйінің авторы мен оның кейіпкерлері төңірегінде қалыптасқан көзқарастарды сыни тұрғыдан қайта қарастырады. Автор Кетбұға есімінің орнына бұл күйдің иесі Кербұға есімді халық күйшісі екенін айтады. Зерттеуші жергілікті (Өскенбай Қалмамбетұлы, Мұрат Өскенбаев, Шамғұл Ыбырайымұлы, Алым Жаңбыршин, Әлқуат Қожабергенұлы, Нәби Қойшыбайұлы, Сақтап Қазтуғанұлы, Атангүл Сүйесінұлы т.б. күйшілер арқылы жеткен) аңыз-әңгімелер мен орындаушылық дәстүрлерге сүйене отырып, Кербұғаның ешқандай жыршы, әскербасы емес, қарапайым халық арасынан шыққан, бірақ ерекше дарынды күйші болғанын атап көрсетеді.

Сондай-ақ, С.Шәкраттың пайымдауынша, оқиғада баяндалатын хан мен оның баласы Шыңғыс хан мен Жошы емес, керісінше Жошы хан мен оның ұлы болып табылады. Бұл жорамал тарихи және логикалық тұрғыдан негізделеді: Жошының өмір жасы мен саяси мәртебесі аңыздағы сипаттамалармен үйлеспейді. Автор Жошы мен Шыңғыс хан арасындағы қайшылықтарға тарихи дереккөздер (мысалы, шежіреші Жүзбани жазбалары) арқылы тоқталып, «құлан оқиғасының» түпкі мағынасы жазықсыз табиғат дүниесіне жасалған зұлымдыққа жазалау сипатында екенін айтады [3, 6].

Бұл Маңғыстау өңірінде сақталған төрт тараудан тұратын тармақты «Ақсақ құлан» жайындағы әңгіме болса, біз өз мақаламызды бір ғана күй болып жеткен «Ақсақ құлан» түрінің орындаушылық ерекшеліктеріне арнаймыз.

Бүгінгі таңда, ел ішінде «Ақсақ құлан» күйінің бірнеше нұсқасы сақталғаны белгілі. Қ.Медетов жеткізген Орынбор нұсқасы, А.Жұбанов орындаған Ақтөбе нұсқасы, Р.Омаров жеткізген Арқа нұсқасы, М.Өскінбаев сақтаған Маңғыстау нұсқасы, Н.Жәлімбетов орындаған Сыр бойы нұсқасы, Б.Саятөлеков тартқан Семей нұсқасы және Ш.Әбілтай жеткізген Атырау нұсқасы белгілі [4, 11]. Біз мақаламызда бір-біріне құрылымдық, әуендік жағынан жақын келетін А.Жұбанов, Ә.Өтеғұлов, Р.Омаров, Н.Тілендиев және М.Хамзин нұсқаларының орындаушылық ерекшеліктерін қарастырамыз.

Біз мақаламызда қазіргі кезде аудио-жазбасы қолжетімді Р.Омаров, М.Хамзин, Н.Тілендиев нұсқаларының орындаушылық ерекшеліктерін талдауды көздедік. Ал күйлердің ноталық үлгілері Ж.Жүзбайдың еңбегінен алынды. Нотаға түсірген А.Тұрымбетова (Р.Омаров нұсқасы), Б.Әбенев (Н.Тілендиев нұсқасы) және Қ.Айтбаев (М.Хамзин нұсқасы) [4].

Р.Омаров орындауында күйдің кіріспесінен кейін астыңғы ішектің c^1 нотасында тұрып үстіңгі ішегінде басталатын негізгі тақырып саздық тұрғыда өте дамыған және күрделі болып келеді.



Р.Омаровтың орындауындағы алдыңғы толыққанды күрделі негізгі тақырып енді орта регистрдегі (немесе кіші сағадағы) g^2 нотасына түскенде де үстіңгі ішекте көрініс табады. Техникалық тұрғыда бұл әуенді үстіңгі ішекте мүдірмей орындау үлкен дайындықты қажет етеді, себебі үстіңгі ішек үзілмейтін он алтылық ұзақтығымен жүріп отыру барысында үстіңгі c^1 ішегін

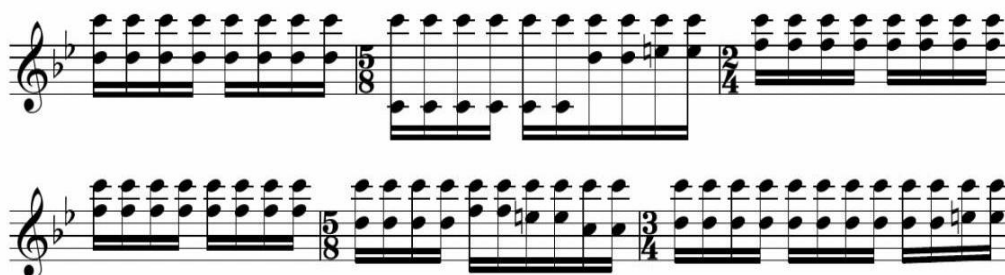
ашып отырады. Үстіңгі ішектегі әуен қарапайымдау болып келетін басқа нұсқалармен салыстырғанда Р.Омаров нұсқасының ерекшелігі де осында, яғни үстіңгі ішекте жүретін әуеннің күрделілігінде.



Осы нұсқада құланның шабысын суреттейтін астыңғы ішектегі сарын ішкі және сыртқы арпалысты елестетіп, қай жағынан да өте ілгері, қарқынды, экспрессивті түрде дамиды.



Бұл сарын (құлан шабысы) қай нұсқада да өте жарқын көрініс тапқан. Р.Омаров пен М.Хамзин нұсқаларының ортақ ерекшелігі үлкен сағаға (ең жоғарғы регистр), яғни c^2 нотасына түсіп үстіңгі ішекте негізгі тақырып басталғанда бірден білінеді. Ол үстіңгі ішектегі e^2 нотасы. Себебі, басқа нұсқалардың барлығында es^2 сақталады.



Осы екі нұсқаның (Р.Омаров, М.Хамзин) ендігі ерекшелігі үлкен сағада әуен астыңғы ішекке ауысқанда h^2 пайда болады. Бұл дегеніміз басқа нұсқаларда бірыңғай алынатын бемоль (b^2 нотасы) орнына бекар (h^2 нотасы)

алынады. Р.Омаров, М.Хамзин тартуындағы нұсқаларда h^2 кездесуін, аталған екі күйшінің де Арқа өңірінің тумасы болғандықтан деп болжауға болады. Дегенмен бұл ойымыз әлі де нақты зерттеуді талап етеді.



Ал енді басқа нұсқалардың барлығында кездесетін, бірақ Р.Омаров нұсқасында алынбайтын бір әдіс – *глицсандо*. Яғни, садақтың атылып ұшқанын суреттейтін жарқын көрініс Р.Омаров орындауында жоқ. Алайда, ол нұсқаның көркемдік жағына ешқандай әсер етпейді.



М.Хамзиннің орындауында қызығушылық тудыратын сәттерге тоқталсақ, ол бірден құлаққа естілетін де және нотада бірден көзге көрінетін тұсы әуен үстіңгі ішекке ауысқанда астыңғы ішекті тұтыңқырап, үстіңгі ішекті жарқынырақ «сөйлету» болып табылады.



Құлан шабысын беретін экспрессивті (орта регистрдегі) кіші саға буынында тұсы басқа күйшілерде f^2 -дан a^2 -ға дейінгі ғана (терция) аралықты қамтитын иірімді М.Хамзин a^2 -ден a^2 -ға дейінгі (квинта) аралыққа созып алып барып орындайтыны қызығушылық тудырады.



М.Хамзин орындауында басқа ешбір нұсқада жоқ ерекше иірім, ол кіші сағаның астыңғы ішегінде $g^2-a^2-a^2-g^2$ дыбыстарымен жүретін құланның

шабысын беретін әуен. Өзге нұсқаларға ұқсамағандықтан бұл төрт дыбыс құлаққа бірден ерекше және жаңаша естілетіні анық.



Осы орындауда күй заманауи «тремоло» штрихымен аяқталады. Бұл М.Хамзиннің дәстүрлі күйшілік өнерді түрлі жаңаша әдістермен көмкеріп орындаушылық эксперименттер жасауда еркіндік танытатынының көрінісі деп білеміз.



Халық арасына кеңінен танылып насихатталғаны, әрине Н.Тілендиев нұсқасы. Оған басты себеп, 1969 ж. Н.Тілендиевтің күй орындап, музыкалық әрлеуімен жарық көрген «Ақсақ құлан» мультфильмі (режиссері Ә.Қайдаров). Сондай-ақ, Н.Тілендиев осы күйді оркестрге лайықтап өңдегеннен кейін халыққа танымал болып кетті.

Күй кіріспесіндегі біркелкі ырғақ жоғарыда аталған бірнеше нұсқаға тән (Р.Омаров, М.Хамзин, А.Жұбанов, Ғ.Әлжанов). Ал **Н.Тілендиевтің** нұсқасында синкопа ырғағымен, қарапайым қазақ тілінде айтқанда «теріс қағыспен»⁶ тартылады. Осы орайда, бұл күйде теріс қағыстың қолданылуы жәй емес деген Айтжан Тоқтағанның пікірі қызықты. Яғни, қағыс – күйдің тілі екенін ескерсек, аңызда табиғатқа қарсы хан баласымен жасалған **теріс әрекетті** суреттеу үшін күйдің өн бойында **теріс қағыс** мақсатты түрде қолданылуы әбден мүмкін. Н.Тілендиевтің тағы бір өзгелерге ұқсамайтын ерекшелігі, төрт қағысты (триоль және бір жоғары қағыс) бөлек-бөлек алуында. Бұл ырғақ тек Н.Тілендиевте кездеседі, қалған нұсқаларда ырғақ күйдің басынан аяғына дейін «он алтылық» ұзақтығымен жүреді.

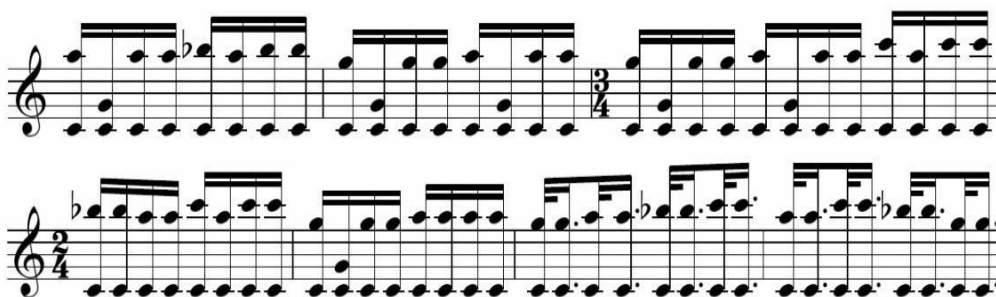
⁶ Әдетте теріс қағыс деп Есбайдың «Терісқақпай» күйіндегі оң қолдың бас бармақтың көмегімен тек жоғары қағыстарын айтады. Ал Құрманғазының «Терісқақпай» күйінде теріс қағыс әлді және әлсіз үлестердің орын алмасуы арқылы жүзеге асады, яғни бұл жерде ырғақтық ерекшелік басым (синкопа).



Н.Тілендиев нұсқасындағы ерекшеліктеріне тоқталсақ, құлан шабысын суреттейтін сәтте үстіңгі ішекті ашып жібереді.



Дәл сол көрініс сағада қайталанады. Бұл музыкалық тілмен айтқанда транспозициялық әдіс және бұл күйлерге тән құбылыс.



Кіші саға мен үлкен сағаның соңындағы квинта және терция интервалдарында орындаушы өз еркімен сол дыбыстарда аялдап тұрады. Бұл интерпретация біздіңше күйді суреттеуге арналған шешім болып табылады.



Бұл салыстырудан байқалатыны «Ақсақ құлан» күйі орындаушының эстетикалық дүниетанымына қарай түрліше «сөйлейтінін» көреміз. Р.Омаровтың орындауында «Ақсақ құлан» – сабырлы және терең философиялық сипатта. Күйдің кіріспесі баяу дамып, оқиғаның ауырлығы мен қайғысының «салмағын» сезіндіреді. Қол қағысы екпінді әрі салмақты, бірақ ішкі қуаты зор. Бұл нұсқа күрделі техникалық және көркемдік құрылымымен ерекшеленетін нұсқа. Үстіңгі ішектегі негізгі тақырыптың бай өрнектелуі мен үздіксіз он алтылық қозғалыс күйдің ішкі қуатын арттырып, «құлан шабысын» айрықша экспрессивті жеткізеді.

М.Хамзин орындауындағы «Ақсақ құлан» күйі дәстүрлі тарту мәнерін сақтай отырып, заманауи орындаушылық ізденістермен ерекшеленеді. Орта регистрдегі әуендік иірімдерді кеңейтіп (d^2-a^2 аралығы), күйлерге тән «құлан шабысын» бейнелейтін сарынын жаңа сипатта жеткізеді ($g^2-a^2-a^2-g^2$). Астыңғы ішекті тұтыңқырап, үстіңгі ішекті жарқын «сөйлетуі» – оның дыбыстық бояуға ерекше мән беретінін аңғартады. Күйдің тремоло штрихымен аяқталуы да орындаушының шығармашылық еркіндігі мен жаңашылдыққа ұмтылысын айқындайды. М.Хамзин нұсқасы дәстүр мен заманауи әдіс-тәсілдің үйлесімін тапқан интерпретация болып табылады.

Ал Н.Тілендиев интерпретациясында дыбыстық бояу қанық, құланның шабысын бейнелейтін ерекше ырғақтық жүйе айқын. Қол қағысы серпінді, кең тынысты, ал динамикалық өрлеу тез қарқынмен дамиды. Соның нәтижесінде күйдің эпикалық және трагедиялық бояуы күшейеді.

Қорыта келе айтатынымыз, «Ақсақ құлан» күйінің түрлі орындаушылық нұсқалары – дәстүрдің әр дәуірде өзінше жаңғырып, тұлғалық сана арқылы қайта тудырылуының көрінісі. Барлық нұсқаларға тән ортақ ерекшелік – дыбыстың тілдік функциясы. «Ақсақ құлан» күйінде әрбір дыбыс тек әуендік элемент емес, ақпарат жеткізуші, яғни музыкалық «сөз» қызметін атқарады. Сол себепті бұл күй ғасырлар бойы түрлі орындаушылардың интерпретациясында жаңа мазмұнмен толығып өмір сүріп келеді.

Осылайша, «Ақсақ құлан» күйін орындаушылардың шеберлігі арқылы біз музыкалық дәстүрдің өзгеруін айқын көреміз. Сөйтіп, «Ақсақ құлан» – дәстүр мен замана үндестігін паш ететін, орындаушылық мәдениеттің үздік үлгісі ретінде ғылыми тұрғыдан зерттеуді жалғастыруды қажет ететін күрделі мұра.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Аманова С. О происхождении кюя-легенды «Аксак-кулан»// Казахская музыка: традиции и современность. Алма-Ата: 1992. – 250 с.
- 2.Сейдімбек А. Қазақтың күй өнері. Астана: 2002. – 832 б.

3.Шәкрат С. Кетбұқа ма, Кербұға ма?// Ана тілі. – 2021, 2-8 желтоқсан (№48). – 6 б.

4.Жүзбай Ж. Ақсақ құлан. Кетбұға бидің күй мұрасы. Астана: 2015. – 106 б.

5.Жұбанов А. Өскен өнер. Алматы: 1985. – 248 б.

**ОСНОВОПОЛОЖНИК ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ
КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ М.Н. ЖИРКОВ О СВЯЗИ
ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ЯКУТОВ И
НАРОДОВ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ О ЮЖНОМ
ПРОИСХОЖДЕНИИ ЯКУТОВ**

Павлова-Борисова Татьяна Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Культурология»
Института языков и культуры народов Северо-Востока РФ, Северо-
Восточного федерального университета имени М.К.Аммосова

Аннотация. Статья посвящена изучению актуальной научной проблеме связи традиционной музыки якутов с музыкальной культурой родственных тюркских народов, этногенетические корни которых уходят в Великую степь. Хотя данное понятие носит, преимущественно, образный характер - имеются сторонники древней связи между названными традициями. Основоположник якутской национальной композиторской школы, первый исследователь народной музыки якутов М.Н.Жирков (1892-1951), впервые изучая поставленную проблему, рассмотрел особенности развития якутской традиционной музыки и провел сравнительные исследования с музыкальными культурами тюрков Южной Сибири, Поволжья и Средней Азии. Ему удалось осуществить экспериментальные исследования на среднеазиатском материале и прийти к интересным, заслуживающим внимания выводам. Композитор проводил экспедиционные исследования, собирал фольклор, сравнивал музыкальные инструменты и ему удалось полученный материал обобщить в трудах, в том числе в исследовании «Якутская народная музыка», увидевшей свет только многие годы спустя и переизданной в виде монографии в авторской редакции только несколько лет назад.

Ключевые слова: М.Н.Жирков, якутская народная музыка, якутская национальная композиторская школа, традиционные напевы, якутские музыкальные инструменты, тюрки, связь, сравнение, музыка степи.

Основоположник якутской национальной композиторской школы, заслуженный деятель искусств РСФСР и ЯАССР Марк Николаевич Жирков был уникальной личностью, появление которой в истории якутской музыки было востребовано ходом историко-культурного и общественного развития Якутии. Его роль для музыкальной культуры Якутии трудно переоценить [1; 2; 3].

Будучи выпускником Московской консерватории им. П.И.Чайковского он возглавил музыкально-культурное строительство в молодой Якутской автономной республике. В 1936 году в составе Якутского национального театра был он создал хор, из которого впоследствии вырос музыкальный, а ныне Государственный театр оперы и балета Республики Саха (Якутия).

Марк Николаевич является автором первой якутской оперы «Ньургун Боотур», созданной на основе эпоса олонхо. Как собиратель и исследователь музыкального фольклора народов Якутии он собрал и записал 300 фольклорных мелодий и обработал 100 якутских народных песен.

Он написал первую монографию «Якутская народная музыка», где собраны и обобщены исторические сведения об истории музыкальной культуры якутов, изучено бытование народной музыки, осуществлена ее классификация, рассмотрено воздействие русской народной музыкальной традиции, начиная с XVII века.

М.Н.Жирков (1892-1951) обратил внимание на связь традиционных музыкальных культур якутов и тюрков Средней Азии, их возможном генетическом родстве [4, 5].

Понятие Великой Степи имеет образное выражение, указывающее на пространственную характеристику – принадлежности к аридной зоне Евразии между степными районами Восточной Европы и лесостепными массивами Забайкалья и на принадлежность тюрко-монгольских народов к общей кочевнической культуре. Широки и временные границы данного понятия – от эпохи скифов и до наших дней, ведь и сейчас продолжают во многом скотоводческие и коневодческие традиции в странах Восточной, Центральной, Западной Азии, Кавказа, европейской и азиатской частях России.

Традиции Великой Степи прослеживаются в культуре через носителей культуры. Речь идет о кочевом образе жизни, в котором такие важные компоненты как коневодство, улусная система, шаманистические верования и т.д. занимают ключевые места. Степные пространства формировали специфичное мировоззрение, где остро ощущалась связь человека с окружающей природой. Мобильность, всеохватность, объемность мышления определяли особое отношение ко всем проявлениям бытия. Скифы, гунны, орхонские тюрки, половцы, монголы Чингис-хана на протяжении веков жили

в сходных природно-климатических условиях и воспроизводили схожие культурные явления. Они также осваивали пространство, ведя экстенсивную скотоводческую экономику, поддерживая взаимосвязь между разбросанными на большом расстоянии кочевьями посредством развитой устной традиции – родословных преданий, сказаний, эпоса и т.д., продуцируя приспособленные к окружающей среде формы табунного коневодства и сезонного выпаса скота. Отсюда сформировались соответствующие улусные формы политической и социальной организации от небольших семейных и кровнородственных групп до крупных политий – улусов и орд, которые по сути представляли собой феномен «кочевых империй». Так было и в позднее средневековье, когда на пространстве степи кочевали улусы алтын-ханов и джунгар – на востоке, крымских ханов и ногайских беклярбеков – на западе.

Тюркские предки якутов не оставались в стороне, ведь и им когда-то великие ленские долины напомнили степи Центральной Азии, откуда ведут истоки их кочевые традиции. Здесь на берегах Средней Лены и сформировалась культура, в равной степени впитавшая тюркские и монгольские степные традиции. Еще академики О.Н.Бетлингк (1815-1904) [6] и В.В. Радлов (1837-1918) [7] предложили в свое время реконструкции этногенеза якутов, указывая на древние тюркские и монгольские параллели в языке. За ними первый якутский этнограф Г.В.Ксенофонов (1888-1938) [8] и известный археолог, академик А.П.Окладников (1908-1981) [9] осуществили историко-сравнительный анализ между ранней историей якутов и представителями Великой степи – хуннами и орхонским тюрками. Они выявили множество параллелей в терминах политической и социальной организации, в формах кочевого быта, в материальной культуре, в шаманистических верованиях и пр. М.Н.Жирков поддержал теорию о южном происхождении якутского народа и стал прилагать ее основные положения к исследованию им якутской традиционной музыкальной культуры и выявлению имманентной связи традиционных музыкальных культур якутов и братских тюркских народов автономных и союзных тогда республик единой советской страны.

Согласно взглядам А.П.Окладникова на древние истоки якутского народа, ранняя история ленских скотоводов могла проходить в лесо-степных районах Прибайкалья, где в V-X вв. возникла и развивалась культура курыкан, родственная орхонским тюркам. Он, вслед за своим предшественником Г.В. Ксенофоновым, сопоставил их средневековую, так называемую курумчинскую археологическую культуру, с традиционной культурой якутов: коневодство, кузнечество, украшения, бытовые предметы. Исследователи обратили внимание и на образ жизни, социальный строй, формы декоративно-прикладного искусства тюркоязычных курыкан. Даже

наскальные писаницы верховьев Лены, Прибайкалья и Средней Лены, куда в конечном итоге мигрировали курыканы-предки якутов, по мнению ученых носят следы древних этнокультурных контактов, подтверждающих южную теорию происхождения этого народа. М.Н.Жирков предположил возможную культурную преемственность между музыкальной культурой якутов и музыкальными традициями средневековых степных тюрок через курыкан.

Отрицая тезис об отсталости музыкального мышления якутов, он писал в своем исследовании, впервые изданном, к сожалению, многие годы спустя только в 1981 г.: «Заброшенные далеко на север южные предки якутов, как сообщают наши историки в своих трудах, утратили не только прямые связи с этими племенами, но и постепенно лишились многих существенных элементов древнего культурного достояния, которые уцелели, восстанавливаются и развиваются у многих родственных якутам народов Средней Азии и Прибайкалья» [5, 70]. Хотя, в отличие от исполнителей некоторых тюркских народов, например, хакасов и алтайцев якутские сказители-*олонхосуты* широко импровизировали при исполнении эпических напевов и не сопровождали их игрой на музыкальных инструментах, М.Н.Жирков считал, как показывает приведенное выше его высказывание, что музыкальная культура якутов имеет глубокую древнюю связь с родственными тюркскими народами, жившими испокон веков в Великой Степи.

Он проводил сравнения традиционной музыки родственных якутам татар, башкир, киргизов, казахов, узбеков, туркмен, в частности, национальных инструментов *тими́р хомус*, *комуза* среднеазиатских тюрок.

На основании своих наблюдений сравнений М.Н.Жирков осуществил в 1947 году поездку в Ташкент с целью проведения экспериментального исследования. Он предложил идею реконструкции «утраченного» предками якутов музыкального инструментария посредством обращения к музыкально-культурному наследию тюркских народов. М.Н.Жирков обратил при этом внимание на комплиментарность звучания узбекских национальных инструментов и якутского национального музыкального материала, что, по его мнению, подкрепляло выдвинутую им гипотезу.

Выводы первого якутского композитора о связях якутской традиционной музыки с музыкой родственных тюркоязычных народов, чья этническая история связана с историей Великой Степи, позволяют обратить более пристальное внимание на его предположения с учетом современных достижений тюркского музыковедения.

Список литературы

1. Кривошапко Г.М. Музыкальная культура якутского народа. – Якутск: Кн. изд-во, 1982. – 184 с.
2. Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. – Якутск: Бичик, 1994. – 160 с.
3. Павлова-Борисова Т.В. Первый якутский композитор Марк Жирков. – Якутск: Бичик, 2017. – 156 с.
4. Жирков М.Н. Собрание сочинений. В 10 т. Т.9. Якутская народная музыка / Сост., отв. ред. Павлова-Борисова. – Новосибирск: Наука, 2022. – 204 с.
5. Жирков М.Н. Якутская народная музыка. – Якутск: Кн. изд-во, 1981. – 120 с.
6. Бетлингк О.Н. О языке якутов / Пер. с нем. В.И. Рассадина, отв. ред. Е. И. Убрятова. Новосибирск: Наука, Сибирское отделение, 1989. 644 с.
7. Радлов В.В. Опыт словаря тюркских наречий. Т. 3. СПб.: Тип. Имп. акад. наук, 1905. – 1204 с.
8. Ксенофонтов Г.В. Ураангхай-сахалар: очерки по древней истории якутов. – Иркутск: Восточно-Сибирское областное издательство, 1937. – 572 с.
9. Окладников А.П. История Якутской АССР. В 3-х томах. Т. 1: Якутия до присоединения к русскому государству. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. 2-е доп. и перераб. изд. – 430 с.

АҚТӨБЕ ОБЛЫСЫНА ЖАСАЛҒАН МАТЕРИАЛДЫҚ ЕМЕС МӘДЕНИ МҰРА (МЕММ) ЭЛЕМЕНТТЕРІН ИНВЕНТАРИЗАЦИЯЛАУ ДАЛАЛЫҚ ЭКСПЕДИЦИЯ НӘТИЖЕЛЕРІНЕ ШОЛУ

Таскарин Онгарбек Урманбекулы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
Музыкатуану білім беру бағдарламасы бойынша 1 курс докторанты
Ғылыми жетекшісі: Альпеисова Гульнар Туякбаевна
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Бұл мақалада ҚР 2011 жылы ратификациялаған ЮНЕСКО-ның материалдық емес мәдени мұраны қорғау жөніндегі конвенциясы бойынша 2025 жылы Ақтөбе облысында МЕММ элементтерін инвентаризациялау жұмысына шолу жасалады. Экспедиция барысында жалпы МЕММ элементтерін жіктейтін 5 доменнің екеуі бойынша тіркелген элементтердің тізбегі келтіріледі: а) ауызекі әдебиет пен жеткізу формалары, түрлері, соның ішінде тілді МЕММ-ның тасымалдаушысы ретінде қарастыру; ә)

орындаушылық өнерлер. Аталмыш екі доменге байланысты МЕММ элементтері көбіне дәстүрлі халық музыкасының түрлері немесе ауызша фольклорлық жанрлары болып келеді. Экспедициялық жұмыс нәтижесінде күй, ән, жыр, ғұрыптық және тұрмыс-салт жанрларына қатысты құнды мәліметтер тіркелді.

Түйін сөздер: Материалдық емес мәдени мұра; ЮНЕСКО; конвенция; инвентаризация; домен; қазақ халқының дәстүрлі музыкасы.

Аннотация. В данной статье представлен обзор работы по инвентаризации элементов НКН в Актыобинской области в 2025 году в контексте конвенции ЮНЕСКО по охране нематериального культурного наследия, ратифицированной РК в 2011 году. Представляется ряд элементов по двум из пяти доменов зарегистрированных в ходе экспедиции: а) устные традиции и формы выражения, включая язык; б) исполнительское искусство. На эти два домена чаще опираются элементы НКН связанные с традиционной народной музыкой или жанрами устного фольклора. В результате экспедиционной работы были зафиксированы ценные сведения, касающиеся жанров кюя, песни, эпических традиции, ритуальных и бытовых песен.

Ключевые слова: нематериальное культурное наследие; ЮНЕСКО; конвенция; инвентаризация; домен; традиционная музыка казахского народа.

Abstract. This article provides an overview of the work on the inventory of ICH elements in the Aktobe region in 2025 under the UNESCO Convention for the Protection of the Intangible Cultural Heritage, ratified by the Republic of Kazakhstan in 2011. A number of elements are presented for two of the five domains registered during the expedition: a) oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage; b) performing arts. ICH elements related to traditional folk music or genres of folklore are more often based on these two domains. As a result of the expedition work, valuable information was recorded concerning the genres of kuy, song, epic traditions, and ritual songs.

Keywords: intangible cultural heritage; UNESCO; convention; inventory; domain; Kazakh folk traditional music.

2025 жылы ҚР Мәдениет және ақпарат министрлігінің қолдауымен Қазақстанның қоғамдық даму институты 6 облыста МЕММ элементтерін түгендеу, құжаттау және зерттеу мақсатымен далалық экспедиция жұмыстарын жүргізді [1]. Олар: Ақтөбе, Түркістан, Абай, Маңғыстау, Жамбыл және Батыс Қазақстан облыстары. Бұл жұмыс Қазақстан 2011 жылы ратификациялаған ЮНЕСКО-ның Материалдық емес мәдени мұраны қорғау жөніндегі конвенциясына сәйкес жасалды.

2025 жылдың 25-тамыз 19-қыркүйек аралығында Ақтөбе облысында экспедиция келесі құрамда жұмыс жасаған болатын: бас эксперт, Өнертану

ғылымдарының докторы, ҚР Ұлттық музейінің бөлім басшысы Ардаби Мәулет, көмекші эксперт, К.Байсейітова ат. Қазақ ұлттық өнер университетінің докторанты Оңғарбек Таскарин, кәсіби бейне- және фото-оператор Аслан Мусенов.

Далалық экспедиция мақсаты – Қазақстан Республикасының Ұлттық тізіміне енген материалды емес мәдени мұралардың 79 элементі [2] (ҚР Мәдениет және ақпарат мин. 2025 жылғы «13» мамырдағы № 231-НҚ бұйрығына сәйкес) бойынша Ақтөбе облысында зерттеу, түгендеу, құжаттау жұмыстарын жүргізу. Ол үшін МЕММ элементтерін сақтап, дамытып және насихаттап отырған жеке мұрагерлерімен және қоғамдастықтарымен кездесулер ұйымдастырылып, олардан сұхбат алынды.

Экспедиция барысында жалпы далалық этнографиялық және фольклорлық экспедицияларға тән әдістер қолданылды. Атап айтсақ: сұхбат алудың құрылымды және жартылайқұрылымды түрлері, қатысушы және қатыспайтын бақылау, құжаттама жүргізу (аудио- және бейнежазба жасау, фотосуретке түсіру, далалық экспедиция күнделігін жүргізу).

Экспедиция барысында МЕММ бойынша ҚР Ұлттық тізіміне енген 32 элемент тіркелді. Оның ішінде 9 элемент ЮНЕСКО-ның репрезентативтік тізімінде. Сондай-ақ экспедициялық жұмыс нәтижесінде 4 элементті жаңа элемент ретінде Ұлттық тізімге қосуды ұсынып отырмыз.

Конвенция бойынша МЕММ элементтері бекітілген бес доменге [3] сүйенеді:

(a) ауызекі әдебиет пен жеткізу формалары, түрлері, соның ішінде тілді МЕММ-ның тасымалдаушысы ретінде қарастыру;

(b) орындаушылық өнерлер;

(c) әдет-ғұрыптар, рәсімдер, мейрамдар;

(d) табиғат пен ғаламға қатысты білімдер мен әдет-ғұрыптар;

(e) дәстүрлі қолөнер.

Бұл мақалада Ақтөбе облысына жасалған далалық экспедиция барысында жоғарыдағы бес доменнің алғашқы екеуі, ауызекі әдебиет пен орындаушылық өнерге жататын МЕММ элементтеріне шолу жасалатын болады. Олар: аза тұтумен байланысты фольклорлық мұралар; айтыс; Көрұғлы жыры; бақсылық; домбырамен күй тарту өнері; ертегі, аңыз-әңгіме айту дәстүрі; жарапазан; терме айту; бата беру; қазақтың жыраулық дәстүрі; қазақтың дәстүрлі ән өнері; қобызда күй тарту өнері.

Аза тұтумен байланысты фольклорлық мұралар: жоқтау, естірту, көңіл айту, дауыс айту [4]. Бұл ғұрыптық әндерді жергілікті халық «теріс өлең» немесе «жоқтау» деп атайды. Элементті сақтаушылардың бірі Айман Қабжанқызы Камиева Ақтөбе облысы Қобда ауданында тұрады.

ЮНЕСКО-ның репрезентативтік тізіміне енгізілген айтыс – суырып салмалық өнер элементі бойынша айтыскер ақын Қазиза Баймағанбетовамен кездестік. Қазиза әжеміздің тұрғылықты орны Ақтөбе облысы Ырғыз ауданы.

Көрұғлы жыры элементінің мұрагері Орынгүл Смайлова Ақтөбе облысы Ырғыз ауданында тұрады. Орынгүл апамыз Көроғлы батырдың дүниеге келуі жайындағы үзіндіні орындап берді. Бұл өнерді кезінде өңірге белгілі жыршы, әкесі Смайыл Қажыбаевтан үйренген. Және де Қазанғап ат. Ақтөбе өнер мектебіндегі Әбубәкір Кердері атындағы жыр класында Әділбек Сарин өз шәкірттеріне өзінің шығарған әндері мен термелерін, белгілі жырлардың үзінділерін, кіші эпикалық жанр үлгілерін және Көрұғлы жырының үзінділерін үйретуде.

Қазақтың жыраулық дәстүрі және терме айту секілді тағы бір эпикалық өнерге қатысты элементтер де Ақтөбе облысында сақталған. Темір ауданының тұрғыны Жамболат Болатұлы Аяповтан бірнеше терме үлгілері жазып алынды. Мәртөк ауданында белгілі Сәрсенбай жыраудың шәкірті Мұқанов Теңел Қаржауұлымен де кездесу ұйымдастырылды.

Бүгінде қазақ даласында сирек кездесетін МЕММ элементтерінің бірі бақсылық болып табылады [4]. Бұған қатысты экспедиция барысында өзін Қара бақсының (Әбдірахман Арғынбаев) ұрпағымын деп таныстырған Лиза Қайырбекқызы және өзін Ақ бақсының (Төлеген Сатыпалдыұлы) ұрпағымын деп таныстырған Сақып Жұмабайқызы Жетібаевадан сұхбат алдық. Олармен Ақтөбе облысы Әйтеке би ауданы Т.Жүргенов ауылында жолығудың сәті түсті.

Домбырамен күй тарту өнері Қазақстан атынан ЮНЕСКО-ның репрезентативтік тізіміне енгізілген тұңғыш элемент болып табылады. Ақтөбе облысында күйшілік өнердің тұтқасын ұстап отырған мұрагерлеріміз бар. Олардың үлкені, Шалқар ауданында отырған Қадірәлі Ержановтың шәкірті Жұмабай Жансүгіров. Сондай-ақ Шалқар қаласында тұратын Самат Алжанов, Дүйсенбай Ешмухановтардан сұхбат алып, олардың орындауларында Қазанғаптың бірнеше күйі жазып алынды. Күйшілер Одағы Республикалық қоғамдық бірлестігінің Ақтөбе облыстық филиалының мүшелері Талап Хамзин, Жайлау Асылханов, Балымбет Күзембаевтар Ақтөбе қаласында жастарды күй өнеріне баулуда. Және де Мұғалжар ауданы Ембі қаласының мәдениет үйіндегі жасөспірімдерден құрылған «Саурық» атты оркестр жетекшісі Мырзағали Рахманов балаларға күй өнерін насихаттаумен айналысып отыр.

Күй өнеріне қатысты тағы бір МЕММ элементі – қобызда күй тарту өнері. Темір ауданының орталығы Шұбарқұдық кентінің тұрғыны Табынбай Кенжебек Табынбайұлы қобыз күйлерін насихаттап, шәкірттеріне үйретуде.

Экспедиция барысында ертегі, аңыз-әңгіме айту дәстүрі және бата беру секілді МЕММ элементтерінің де мұрагерлері тіркелді. Ақтөбе облысы Қобда ауданының тұрғындары Роза Қайырқызы Серғазина мен Шолпан

Кенжебайқызы Көшербаевадан ертегі үлгілері жазып алынды. Ал Ақтөбе облысы Ойыл ауданы Ойыл ауылының тұрғыны Айдынғали Асқарғалиұлы Тұрғаналиев ақсақал бата беруден бірнеше байқаулардың жүлдегері болып табылады.

Жарапазан – рамазан айында ересектер мен балалардың айтылатын өлеңі [4]. Бұл элемент Ақтөбе облысында кең таралмаған. Дегенмен Ақтөбе облысы Байғанин ауданыдық мәдениет үйінің жанынан құрылған «Ауылдың балалары» ансамблі бірнеше жылдан бері жарапазан айтуды насихаттап жүр. Жетекшісі – Ермекбай Жадыра Жаңбырбайқызы.

Қазақтың дәстүрлі ән өнері. Ақтөбе обл. Ойыл ауданында тұратын зейнеткер Жұманов Амангелді Рамазанұлы атамыз Ғарифулла Құрманғалиев және Қызыл Тұрда ұлының әндерінің шебер орындаушысы. Атамыздан Қызылдың «Ой көк» әні жазылып алынды.

Ақтөбе обл. Мұғалжар ауданы Ембі қаласының тұрғыны Ақалқа Есетова әжеміздің орындап берген «Бірден жүзге дейін» тәрбиелік әні тұрмыс-салт әндеріне жатады [4]. Тұрмыс-салт әндерін орындау МЕММ Ұлттық тізімінде әзірге жоқ.

Экспедиция барысында байқағанымыз ауыз әдебиеті және халық музыка жанрлары бүгінгі таңда мемлекет және қоғам тарапынан қолдауды қажет етеді. Себебі бұл МЕММ элементтері көп жағдайда коммерциялық бастамаларға негіз бола алмайды. Күй, ән, жыр өнерлерін насихаттау мен үйрету түгелге жуық білім беру орындарының еншісіне ауысқан. Жарапазан, жоқтау, тойбастар, тәрбиелік әндер секілді ғұрыптық және тұрмыс-салт жанрларына жоғалу қаупі төніп тұрғаны анықталды. Оған себеп жиын-тойларда, отбасылық іс-шараларда орындалатын бұндай фольклорлық жанрлардың орнын көп жағдайда эстрадалық әндер ауыстыруда.

Қорытындалып келе халқымыздың баға жетпес қазынасы болып табылатын ауызша фольклорын және қазақ халқының дәстүрлі музыкасын білім беру саласында өскелең ұрпақтың бойына дәстүрлі қалпында үйрете білуіміз материалдық емес мәдени мұрамыздың өміршеңдігінің басты кепілі болмақ.

Әдебиет тізімі

1. <https://kipd.kz/article/v-shesti-regionakh-kazakhstan-provedena-inventarizatsiya-nematerialnogo-kulturnogo-naslediya>.
2. <https://kipd.kz/page/natsionalnyy-perechen-elementov-nkn-respubliki-kazakhstan>;
3. <https://kipd.kz/page/normativno-pravovye-dokumenty>
4. Шегебаев, П., Елеманова, С.А. Қазақ музыка әдебиеті (дәстүрлі кезең): Музыкалық колледждерге арналған оқулық. – Астана, 2011. –104 б.

ДӘСТҮРЛІ КҮЙ ТІЛІНІҢ АРХЕТИПТІК ҚҰРЫЛЫМЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ XIII–XVIII ҒАСЫРЛАРДАҒЫ ЭВОЛЮЦИЯСЫ

Нуркенов Рустем Шахимуранович

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Музыкатану» білім беру бағдарламасының докторанты

Ғылыми жетекшісі: Нұртаза Раушан Сабыржанқызы,
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Мақала тезистік құрылымда ұсынылып, дәстүрлі күй тілінің архетиптік негізі мен XIII–XVIII ғасырлардағы дамуы талданады. Зерттеу ерте дәуір күйлеріндегі бұрау ерекшеліктері мен буындық құрылымның даму бағыттарын талдайды, сондай-ақ XVIII ғасырда байқалатын формалық тұрақтану үрдісін анықтайды. Сонымен қатар көне күйлерді археологиялық айғақтармен салыстыру арқылы олардың ықтимал хронологиясын айқындау тәсілі ұсынылады. Күй тілінің орындаушылық және әуендік ерекшеліктерінің тарихи өзгерісі мен арнау күйлерінің тақырыптық трансформациясы гипотеза ретінде ұсынылады. Мақаланың тұжырымдары дәстүрлі күй тілін тарихи-музыкалық эволюция тұрғысынан жаңа қырынан түсіндіруге бағытталған.

Түйін сөздер: күй, тарих, архетиптік құрылым, теріс бұрау, тарихи эволюция.

Аннотация. Статья представлена в тезисной форме и посвящена анализу архетипической основы традиционного языка кюйя и его структурного развития в XIII–XVIII веках. Исследование рассматривает особенности строя кюев и направления формирования формы “буын”, а также выявляет процессы упорядочения формы, характерные для XVIII века. Дополнительно предлагается метод соотнесения древних кюев с археологическими свидетельствами для определения их возможной хронологии. Историческая изменчивость исполнительских и мелодико-интонационных характеристик кюя, а также тематическая трансформация арнау-кюев рассматриваются как гипотеза. Выводы статьи направлены на новое осмысление традиционного языка кюя в контексте историко-музыкальной эволюции.

Ключевые слова: кюй, история, архетипическая структура, квинтовый строй, историческая эволюция.

Abstract. The article is presented in a thesis-based format and examines the archetypal foundation of the traditional language of kyui and its development from the thirteenth to the eighteenth centuries. The study analyzes the tuning characteristics of early kyuis and the evolution of the *buyn* structural model, as well as identifying the tendencies toward formal consolidation observed in the eighteenth century. In addition, a method is proposed for correlating ancient kyuis

with archaeological evidence in order to approximate their possible chronology. The historical variability of performance techniques and melodic features, along with the thematic transformation of *arnau* kyuis, is discussed as a hypothesis. The conclusions aim to offer a new perspective on the traditional kyui language within the broader context of historical and musical evolution.

Keywords: kyui, history, archetypal structure, quint tuning, historical evolution.

1. Дәстүрлі күй тілінің архетиптік интонациялық өзегі кварта мен квинта интервалдарына сүйенеді; бұл қатынастар көне дыбыстық ойлаудың тұрақты моделі ретінде кейінгі дәуірлердің ладтық және мелодиялық құрылымдарының негізін құрайды. Кварта мен квинта – домбыра дыбысының тұрақты дыбыс тіректері, олар ашық ішектердің дыбыстық қатынасын және ладтық ортаны бекітеді. Осы интервалдарда өрбіген әуен көне күйлерде – әсіресе теріс бұрауда – негізгі интонациялық өріс қызметін атқарды. Мысалы, XIII–XVIII ғасырлардағы күйлерді әуендік өрісі өз заманына сай шеңберде дамиды. Уақыт өте осы дыбыстық ойлау жүйесі біртіндеп өзгеріп, жаңа ладтық және ырғақтық элементтермен толыға түсті. Бұл өзгерістер музыкалық тілдің өрісін кеңейтіп, күйдің ішкі құрылымын күрделендірді. Нәтижесінде XIX ғасырда домбырашылық дәстүр өз кемеліне жетіп, Құрманғазы, Дәулеткерей мен Тәттімбет шығармашылығында толық қалыптасқан көрініс тапты.

2. XIII–XIV ғасырларға телінетін «Ақсақ құлан» және Жошы хан оқиғасына қатысты көне күйлердің қолда бар онға жуық ноталық нұсқалары теріс бұрауда орындалады. Бұл факт осы заман (көне дәуірдегі) музыкалық тіл дәл осы бұрауға негізделгенін көрсетеді. Сондықтан сол кезеңге тән күйлерде (немесе сол аймаққа ғана тән) оң бұрауда қалыптасқан тұрақты үлгілердің болмауы мүмкін деген жорамал жасауға болады. Теріс бұраудың басымдығы ерте кезеңдегі күйлердің дыбыстық құрылымы мен әуендік қалыптасуы дәл осы бұрауда орныққанын аңғартады. Осы бұраудың тұрақты қолданылуы ертедегі күй дәстүрінің бастапқы техникалық және интонациялық шеңберін айқындаған болуы ықтимал.

3. XV–XVI ғасырлардағы күйлерде буын формасы негізгі құрылым ретінде орнығады, бірақ буындардың өзара байланысы айқын емес. «Қобыланды», «Едігенің ескі күйі» сияқты осы кезеңге телінетін күйлерде бір буыннан келесі буынға өту тұрақты үлгіге бағынбайды. Әуен ішкі байланысы әлсіз, қозғалысы еркін әрі спонтанды сипатқа ие. Бұл кейінгі Құрманғазы мен Дәулеткерей күйлеріндегі буындардың анық жүйеленуінен бұрынғы кезеңнің ерекшелігін көрсетеді. Осындай еркіндік буын

формасының бастапқы қалыптасу сатысын айқындап, әуендік дамудың әлі тұрақты модельге түспегенін аңғартады.

4.XVIII ғасырдағы күйлер өз формалық құрылымы жағынан Құрманғазы дәуіріндегі (XIX ғасыр) үлгіге жақындай бастайды. Бұл кезеңдегі күйлерде буын формасы біртіндеп жетіліп, алдыңғы ғасырлармен салыстырғанда әуендік өрістің күрделенуімен ерекшеленеді. Мысал ретінде Боғданың, Жантөренің, Арынғазының күйлері осы құрылымдық айқындалудың алғашқы белгілерін көрсетеді. Осы дәуірде буын формасындағы күйлер мен транспозициялық үлгілер қатар жүріп, кейінгі классикалық дәстүрдің қалыптасуына алғышарт жасады.

5.Көне күйлердің шығу уақытын анықтау көп жағдайда мүмкін болмайды. Әсіресе «Аққу» тәрізді аң-құсқа арналған архетиптік сарындарда бұл мәселе айқын көрінеді. Археологиялық зерттеулерде белгілі бір бейненің немесе тотемдік нысанның нақты дәуірге тән екені дәл белгіленеді, әрі сол бейнелердің жерлеу кешендерінде қатар табылуы олардың уақытын нақтылауға мүмкіндік береді. Сол сияқты, көне күйлердің де мазмұнын археологиялық деректердегі бейнелерімен салыстырып, шығу уақытын шамалауға болады. Бұл әдіс күйдің пайда болуын нақты жыл-ғасырмен белгілемесе де, археологиядағы даталау принципін музыкалық материалға қолдануға мүмкіндік береді.

6.Әр заманның күйлері шамамен бір-екі ғасырдың ішінде орындаушылық мәнері мен әуендік-сарындық құрылымы жағынан айтарлықтай өзгеріске ұшырайды. Орындаушылық техникасы да тарихи кезеңге сай түрленіп, өзгеріп отырады. Сарындық айырмашылық та анықталып, әр дәуірдің өзіне тән әуендік өрнегі қалыптасады. Мысалы, Құрманғазы күйлері мен Қаршыға Ахмедияровтың авторлық күйлерін алып қарауға болады. Бұл құбылыс күйдің тарихи ортаға қарай үздіксіз түрленетін музыкалық құрылым екенін аңғартады.

7.Күйлердің ұзақтығы тарихи кезеңдерге тәуелді түрде өзгермейді деген жорамал жасауға болады. Ерте дәуір күйлерінің қысқа, ал кейінгі ғасыр күйлерінің ұзақ болуы шарт емес. Барлық кезеңдерде де кіші көлемде және ұзақ көлемдегі үлгілер қатар кездеседі. Сондықтан күйдің уақыттық мөлшері оның шыққан дәуіріне емес, орындаушының шеберлігіне және күй шығарушының композиторлық мүмкіндігіне байланысты қалыптасқан болуы ықтимал. Уақыт өлшемінің тұрақсыздығы күйдің тарихи эволюциясына тән емес, керісінше жеке авторлық мақсатқа тәуелді құбылыс ретінде байқалады. Бұл ерекшелік күйдің әр кезеңде көлемдік алуандықтың сақталғанын көрсетеді. Күйдің ұзақтығы оның тарихи датасын анықтайтын белгі бола алмайды деген тұжырым да осыдан туындайды.

8. Біздің ойымызша, көне күйлердің атауы олардың шыққан тарихи кезеңін анықтауда маңызды белгі болып табылады. Мысалы, «Қобыланды» күйінің XV ғасырда өмір сүрген Қобыланды батырға қатысты болуы сол дәуірдің музыкалық санасында нақты тұлғалардың бейнесі музыкалық форма арқылы бекітілгенін көрсетеді. Бұл жерде күйдің батырдың көзі тірісінде немесе қайтыс болғаннан кейін шығарылғанын дәл анықтау негізгі мәселе емес. Гипотезаға сәйкес, белгілі бір тарихи тұлғаға арналған арнау күй сол тұлға өмір сүрген кезеңнің оқиғалары, қоғамдық қатынастары және дүниетанымымен тікелей байланысты болып келеді. Сондықтан күй атауы оның мазмұндық өзегін ғана емес, оның пайда болған уақытын шамалаудың да маңызды мәдени индикаторы ретінде қарастырылады. Арнау күйдің белгілі дәуірге тән болуы – сол кезеңнің тарихи жадын музыкалық формада сақтаудың бір көрінісі. Осы тұрғыдан алғанда, күй атауы мен тарихи тұлғаның дәуірі арасындағы сәйкестік музыкалық материалды мерзімдеудің қосымша әдісі ретінде ғылыми негіздеуге мүмкіндік береді.

9. Арнау күйлерінің тақырыптық желісі қоғамдағы құндылықтар өзгерісіне қарай үздіксіз ауысып отырған. Қазақ хандығы кезеңінде батырларға арналған арнау күйлер басым түссе, одан бұрынғы дәуірлерде тотемдік мазмұндағы арнаулар байқалады. XIX ғасырдан бастап қызға, досына арналатын және түрлі сезімді білдіретін лирикалық арнаулар көбейді. XX ғасырда кеңестік идеологияға байланысты жаңа арнаулар қалыптасып, ал ғасыр соңында Тәуелсіздікті жырлайтын шығармалар пайда болды.

ҚОБЫЗДЫҢ АКУСТИКАЛЫҚ СИПАТТАМАСЫ ТУРАЛЫ

Аргынова Амина Тулетаевна

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің

«Музыкатану» білім бағдарламасының докторанты

Ғылыми жетекшісі: Альпеисова Гультар Туякбаевна

өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Мақалада қобыз аспабының дыбыстық табиғаты мен спектрлік құрылымы заманауи акустикалық талдау әдістері негізінде қарастырылады. Зерттеудің өзектілігі ұлттық музыкалық аспаптардың акустикалық параметрлерін сандық түрде сипаттау арқылы олардың тембрлік ерекшеліктерін объективті түсіндіруге мүмкіндік беруімен айқындалады. Әдістемелік негіз ретінде жылдам Фурье түрлендіруі (FFT) қолданылып, жазба материалдары 24 бит / 48 кГц форматында кәсіби ортада жазылды және iZotope RX 11 бағдарламасы арқылы спектрлік талдау жасалды. Нәтижесінде қобыз үні спектрінде негізгі тоннан гөрі жоғары ретті

гармониктердің амплитудасы басым екені анықталды. Бұл құбылыс аспап тембрінің «обертондық доминанттылық» сипатын көрсетеді. Энергетикалық максимумның 630 Гц аймағына шоғырлануы қобыз корпусындағы резонанстық белсенділікті дәлелдейді. Зерттеу нәтижелері дәстүрлі қобыз үніне тән спектрлік құрылымның типологиялық үлгісін ұсынуға және ұлттық музыкалық акустика саласында жаңа эксперименттік деректер қалыптастыруға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: этномузыкатану, музыкалық акустика, қобыз, спектрлік талдау, обертондық құрылым, гармоникалық иерархия, амплитуда-жиілік сипаттамалары, компьютерлік дыбыс талдауы.

Аннотация. В статье рассматриваются звуковая природа и спектральная структура казахского традиционного инструмента – кобыза – на основе современных методов акустического анализа. Актуальность исследования определяется возможностью объективного объяснения тембровых особенностей национальных музыкальных инструментов посредством количественного описания их акустических параметров. В качестве методологической основы применялось быстрое преобразование Фурье (FFT); звуковые материалы были записаны в профессиональных условиях в формате 24 бит / 48 кГц, после чего проведен спектральный анализ с использованием программы iZotope RX 11. В результате установлено, что в спектре звучания кобыза амплитуды высоких гармоник превышают уровень основного тона, что свидетельствует о феномене «обертонного доминирования» тембра. Концентрация энергетического максимума в области 630 Гц указывает на наличие резонансной активности корпуса инструмента. Полученные результаты позволяют предложить типологическую модель спектральной структуры, характерной для традиционного звучания кобыза, и вносят новый экспериментальный материал в изучение ее музыкальной акустики.

Ключевые слова: этномузыкалогия, музыкальная акустика, кобыз, спектральный анализ, обертонная структура, гармоническая иерархия, амплитудно-частотные характеристики, компьютерный звуковой анализ.

Abstract. The article examines the acoustic nature and spectral structure of the traditional Kazakh instrument, the kobyz, using modern methods of acoustic analysis. The relevance of the research lies in its potential to provide an objective explanation of the timbral characteristics of national musical instruments through the quantitative description of their acoustic parameters. The methodological basis of the study involves the application of the Fast Fourier Transform (FFT). Audio materials were recorded in a professional environment in 24-bit / 48 kHz format, followed by spectral analysis using the iZotope RX 11 software. The results revealed that in the kobyz sound spectrum, the amplitudes of higher harmonics

exceed that of the fundamental frequency, indicating the phenomenon of overtone dominance in the timbral structure. The concentration of the energy maximum around 630 Hz points to the presence of resonant activity within the instrument's body. The obtained findings make it possible to propose a typological model of the spectral structure characteristic of the traditional kobyz sound and contribute new experimental data to the development of national musical acoustics.

Keywords: ethnomusicology, musical acoustics, kobyz, spectral analysis, overtone structure, harmonic hierarchy, amplitude-frequency characteristics, computer-based sound analysis.

Қазақтың халық музыкалық аспаптарының акустикалық параметрлерін және дыбыстық табиғатын зерттеу – ұлттық музыкалық мәдениеттің ішкі заңдылықтарын ғылыми тұрғыдан түсіндірудің маңызды бағыты болып табылады. Бұл салада бірқатар іргелі еңбектер жарық көріп, ұлт аспаптарының құрылымдық және дыбыстық ерекшеліктері жөнінде құнды деректер жинақталған. Атап айтқанда, Ж.Нәжімеденовтің домбыраның амплитудалық-жиілік мінездемесін, тембрлік қасиеттерін, дыбыс күшін сипаттайтын, акустикалық табиғатын зерттеуге арналған еңбегі [5]. Сонымен қатар С.Утеғалиева жүргізген дыбыстың акустикалық қасиеті болып саналатын дыбыс биіктіктің дәстүрлі музыкада, домбыра мен қобызда интонациялау процесіндегі биіктік сипаты туралы ғылыми зерттеулері – этномузыкатану ғылымындағы маңызды нәтижелердің бірі [7].

Қобыз тақырыбында алғаш «факті жүзінде дербес әрі кешенді ғылыми жұмыс» [8] болып табылатын Г.Омарованың диссертациялық жұмысы қобыз үніне қатысты тембрлік-акустикалық теориялық талдаудың алғашқы бағыттарын қалыптасып, ғылыми алғышарт жасады [6]. Осы тұрғыда біздің зерттеу аталған ғылыми дәстүрді жалғастырып, оның теориялық тұжырымдарына сүйене отырып, оларды эксперименттік акустикалық өлшеулермен, заманауи спектрлік технологияларды қолданумен, сондай-ақ тембрдің объективті параметрлік көрсеткіштерімен толықтырады.

Бүгінгі таңда түркітілдес халықтардың, соның ішінде Түркия мен Әзербайжан мен ғалымдарының халық аспаптарының акустикасын зерттеу бағытындағы еңбектері қарқынды екпін алып келеді. Мысалы, С.Йылмаз зерттеулерінде канун аспабының кейбір конструкциялық көрсеткіштері тембрлік қоюлықтың, обертондардың таралуына әсер етуін дәлелдесе [3], К.Челик джура бағлама аспабының әртүрлі ішек тартылу кернеуіндегі деформациялық мінез-құлқының детерминанттарын анықтап, аспап тембрін, беріктігін және тұрақтылығын жақсартатудың қағидаттарын анықтады [1]. Заманауи музыкалық-компьютерлік игіліктер әзірбайжан аспабы кеманчаның дыбыс шығару кезіндегі жиілік балансының сандық бейнесін көрсетті [4].

Қазіргі заманғы компьютерлік акустикалық технологиялар мен жылдам Фурье түрлендіру (Fast Fourier Transform, FFT) алгоритмдері дәстүрлі аспаптардың дыбысын жоғары дәлдікпен зерттеуге мүмкіндік береді. Бұл әдістер дыбыс сигналындағы спектралдық энергияның таралуын, жиілік құрамының ерекшеліктерін және тембрлік көрсеткіштерін сандық түрде анықтауға жағдай жасайды.

Осы ғылыми-техникалық жетістіктерді пайдалана отырып, бұл зерттеу қобыз дыбысының спектралдық құрылымын, тембрлік ерекшеліктерін және тербеліс динамикасын акустикалық өлшеу арқылы анықтауды мақсат етеді. Бұл бағыт ұлттық аспаптану мен музыкалық акустика ғылымдарының тоғысындағы өзекті зерттеу саласын құрайды және дәстүрлі қобыз үніне заманауи ғылыми түсінік береді.

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің дыбыс жазу студиясында қобыз үніне тән акустикалық қасиеттерді анықтауға арналған эксперименттер жүргізілді. Бұл зерттеудің нәтижелері ғылыми жұмыстың практикалық маңызын айқындайды.

Эксперименттерді «Музыкатану» білім беру бағдарламасының докторанты А.Т.Аргынова жүргізді. Дыбыстық сэмплдерді жазу және спектрлік талдау жұмыстары «Кино және теледидардың дыбыс режиссурасы» кафедрасының аға оқытушысы, Қазақстан Республикасының мәдениет саласының үздігі А.Ж. Дастеновтың қатысуымен орындалды.

Қобыздың дыбыстық сэмплдері «Қобыз» кафедрасының аға оқытушысы, Қазақстан Республикасының мәдениет саласының үздігі Г.С.Мұстахимның қатысуымен жазылды.

Қобыз үніне арналған дыбыс үлгілері Magra IV кәсіби рекордері арқылы 24 бит / 48 кГц параметрлерінде, монофониялық режимде жазылды.

Өлшеу микрофоны ретінде Audio-Technica AT897 маркалы конденсаторлы, суперкардиоидты бағыттағы микрофон пайдаланылды. Микрофон аудио-тюнер арқылы рекордерге қосылып, сигналдың тұрақты аналогтық-сандық түрленуін қамтамасыз етті.

Микрофон қобыздың корпусына қатысты 300 мм қашықтықта, тиек тұсына қарсы, аспап бетіне перпендикуляр бағытта орналастырылды. Мұндай орналасу дыбыс ағынын фазалық бұрмаланусыз дәл тіркеуге мүмкіндік берді. Жазба табиғи орындаушылық жағдайда яғни аспап орындаушының қолында ұсталып жүргізілді. Бұл тәсіл қобыздың табиғи тербелісін және орындаушының қимыл-қозғалысының әсерін сақтап, нақты акустикалық нәтижеге қол жеткізуге мүмкіндік берді.

Жазба тұрақты акустикалық ортада орындалды: фондық шуылдың деңгейі төмен, реверберация бейтарап жағдайда болды. Кіріс сигналының деңгейі нақты уақытта бақыланып, орташа амплитуда шамамен – 12 дБ

деңгейінде ұсталды. Бұл әдіс жүйенің немесе құрылғының өткізу қабілетінен асып кететін сигнал шыңдарының «қиылуы» салдарынан туындайтын сызықтық емес бұрмаланулардың алдын алды.

Жазбадан кейінгі өңдеу және спектралдық талдау үшін iZotope RX 11 Audio Editor бағдарламасы пайдаланылды. Аталған бағдарлама дыбыс сигналының спектрлік көрінісін жоғары дәлдікпен бейнелеуге, сондай-ақ оның жиілік және амплитудалық сипаттамаларын өлшеуге мүмкіндік берді.

Эксперимент барысында қобыз үні 210 Гц жиілігінде жазылды. Бұл мән аспаптың ашық жоғары ішегіне сәйкес келеді. Дыбыс *mezzoforte* динамикасында орындалып, орташа дыбыс деңгейі – 21 дБ-ден – 26 дБ-ге дейінгі аралықта тіркелді.

Жазылған сигналдардың спектрлік талдауы айқын гармониялық шыңдарды (пиктерді) көрсетті. Амплитудасы ең жоғары болған – үшінші гармоник (630 Гц), одан кейін бесінші (1049 Гц), төртінші (840 Гц) және екінші (420 Гц) гармониктер орналасқан. Негізгі тон (210 Гц) амплитудасы ең төмен болып, спектрлік иерархияда бесінші орында тұрды.

Амплитудалардың мұндай таралуы спектрдің энергетикалық орталығының жоғарғы гармониктер аймағына ығысқанын байқатады. Бұл құбылыс ғылыми әдебиетте обертондық доминанттылық деп аталады, яғни тембрдің акустикалық және перцептивтік сипатын негізгі жиілік емес, жоғарғы обертондар айқындайды.

Спектрограмманы визуалды талдау барысында негізгі тоннан төмен белсенділік көрсеткен обертондардың бір амплитудалық деңгейде шоғысқанын, айқын «гармониялық кластердің» түзілгені байқалды [2, 2]. Бұл – жиіліктердің өзара тығыз шоғырлану аймағы, яғни спектрлік қоюлану құбылысы. Мұндай құбылыс обертондық құрылымы бай аспаптарға тән, мұнда жақын жиіліктегі компоненттердің өзара әсері ерекше акустикалық өріс түзіп, дыбыстың тембрлік қанықтылығын арттырады.

Эксперимент барысында қобыз үні 210 Гц жиілігінде жазылды. Бұл мән аспаптың ашық жоғары ішегіне сәйкес келеді. Дыбыс «*mezzoforte*» динамикалық реңге сәйкес орындалып, орташа дыбыс деңгейі –21 дБ-ден –26 дБ-ге дейінгі аралықта тіркелді.

Жазылған сигналдардың спектрлік талдауы айқын гармониялық шыңдарды (пиктерді) көрсетті. Амплитудасы ең жоғары болған – үшінші гармоник (630 Гц), одан кейін бесінші (1049 Гц), төртінші (840 Гц) және екінші (420 Гц) гармониктер орналасқан. Негізгі тон (210 Гц) амплитудасы ең төмен болып, спектрлік иерархияда бесінші орында тұрды (график 1).

Амплитудалардың мұндай таралуы спектрдің энергетикалық орталығының жоғарғы гармониктер аймағына ығысқанын байқатады. Бұл құбылыс ғылыми әдебиетте обертондық доминанттылық деп аталады, яғни

тембрдің акустикалық және перцептивтік сипатын негізгі жиілік емес, жоғарғы обертоңдар айқындайды.

Спектрограмманы визуалды талдау барысында орта жиіліктер диапазонында айқын гармониялық кластердің түзілгені байқалды. Бұл – жиіліктердің өзара тығыз шоғырлану аймағы, яғни спектрлік қоюлану құбылысы. Мұндай құбылыс обертоңдық құрылымы бай аспаптарға тән, мұнда жақын жиіліктегі компоненттердің өзара әсері ерекше акустикалық өріс түзіп, дыбыстың тембрлік қанықтылығын арттырады.

Төменгі ашық ішек бойынша эксперименттік өлшеулер 158 Гц негізгі жиілігінде жүргізілді. Спектрлік талдау нәтижесінде гармониктердің амплитудалық иерархиясы айқын байқалды. Спектрлік энергияның ең жоғары шоғырлануы 630 Гц аймағындағы компонентке тиесілі, ол шамамен төртінші гармоникқа сәйкес келеді. Келесі күшті компонент 789 Гц жиілігінде тіркелді, бұл бесінші гармоникамен сәйкестендіріледі. Амплитудасы одан төмен гармоникалық құрамдастар 472 Гц (үшінші гармоник), 316 Гц (екінші гармоник) және ең соңында 158 Гц негізгі тоң болып шықты. (график 2).

Осылайша, спектрлік иерархияда жоғары реттік гармониктер (4- және 5-гармоникалар) басым болып, негізгі тоң ең әлсіз компонент ретінде көрінеді. Бұл қобыздың төмен ішегіндегі (158 Гц) тембрдің жарықтығы мен «жоғарғы регистрдің» энергетикалық күшеюін көрсетеді.

Жоғарыда көрсетілген мәндерді салыстыра отыра келесі заңдылықтарды атап өтуімізге болады. Ортаңғы гармониктердің басымдығы. Екі жағдайда да энергияның ең жоғары мәні негізгі тоңға емес, ортаңғы ретті гармониктерге тиесілі. Жоғарғы ашық ішекте (210 Гц) максимум үшінші гармоникқа (630 Гц) байқалса, төменгі ашық ішекте (158 Гц) максимум төртінші гармоникта (630 Гц) тіркелді. Демек, екі регистрде де ең күшті компонент шамамен 630 Гц маңында орналасқан. Бұл құбылыс қобыз қорабының дәл осы жиілік аймағында резонанстық белсенділігі бар екенін көрсетеді: ішектердің биіктігі әртүрлі болғанымен, корпус энергияны бір ортақ аймаққа топтастырады.

Негізгі тоңның әлсіздігі. 210 Гц және 158 Гц жиіліктерінде де 1-гармоник (негізгі тоң) амплитудалық қатарда ең төмен мәнге ие болып шықты. 1-ден 3–4-гармоникқа дейін амплитуда біртіндеп өсіп, кейін 5-гармоникте сәл ғана төмендеді. Бұл қобыз тембрінің «таза» негізгі жиілікке емес, күшейген обертоңдарға сүйеніп қалыптасатынын дәлелдейді. Мұндай жағдайда тыңдаушы дыбысты жарқын, резонанстық және тембрлік тұрғыдан бай етіп қабылдайды, бірақ биіктік сезімі бәрібір негізгі жиілікке сай келеді.

Спектрлік амплитуда таралуының пішіндік ұқсастығы. Екі спектрде де амплитуданың 1-ден 3–4-гармоникқа дейін біртіндеп өсуі, ал кейін 5-

гармоникқа қарай баяу төмендеуі байқалады. Резонанстық белсенділік жоғары гармониктарда да сақталғандықтан, спектрлік қабық «дөңес» пішінде қалыптасқан. Бұл 3–4-гармоника аймағында энергия шоғырланған формантқа ұқсас құрылымның бар екенін көрсетеді, ал дәл осы аймақ қобыз дыбысының ең айқын шығатын диапазоны болып саналады.

Ішектер арасындағы айырмашылықтар. Жоғарғы ішекте (210 Гц) пик 3-гармоникта (630 Гц) байқалып, 5-гармоник (1049 Гц) амплитудасы бойынша максимумнан көп айырылмаған, сондықтан спектр жоғары жиіліктерге дейін созылады. Ал төменгі ішекте (158 Гц) пик 4-гармоникта (630 Гц) орналасқан, ал 5-гармоник (789 Гц) айтарлықтай әлсіз, сондықтан энергия резонанстық аймақ маңында көбірек шоғырланған.

Қобыз үнінің спектрлік құрылымы күрделі гармоникалық ұйымдасуымен ерекшеленеді. Негізгі тоннан бөлек, оның тембрін анықтайтын басты факторлардың бірі – обертондардың (гармониктердің) энергия үлесі мен өзара қатынасы болып табылады. Эксперимент нәтижесінде төменгі және жоғары ішектерде алынған спектрлерде жоғары ретті гармониктердің күшейтілген амплитудасы байқалды. Бұл құбылыс қобыз тембрінің ерекше «ашық», бірақ сонымен бірге «қоңыр» сипат алуына ықпал етеді.

Обертондардың амплитудалық таралуы аспаптың резонанстық қасиеттерімен және ішек жүйесінің энергия алмасу механикасымен тығыз байланысты. Әдетте, қобыз секілді ішекті-ысқышты аспаптарда жоғарғы гармониктердің басымдығы спектрлік центрдің жоғары орналасуын қамтамасыз етеді, ал бұл өз кезегінде дыбыстың «жарық» немесе «айқын» қабылдануына себеп болады [9, 821 б.].

Сонымен қатар, жоғары жиілікті обертондардың жинақталуы спектрлік кеңістікте тығыз спектрлік шоғыр тудырып, тембрдің күрделілігін арттырады. Осы тұрғыда қобыз үні – табиғи гармоникалық қатардың математикалық үлгісінен айырмашылығы бар, бірақ акустикалық тұрғыдан тұрақты және мәдени тұрғыдан қалыптасқан табиғи спектрлік теңгерім үлгісін көрсетеді. Алайда, мұндай спектрлік құрылымның «табиғилығы» шартты ұғым болып табылады, өйткені қобыздағы обертондар жүйесі идеалды гармониялық қатарға толық сәйкес келмейді. Гармониктер арасындағы аздаған жиіліктік ауытқулар мен микро ығысулар орындаушылық мәнерге және ішектің материалдық қасиеттеріне тәуелді. Сондықтан бұл теңгерім математикалық емес, интонациялық және мәдени контексті бар.

Осы бағыттағы зерттеулерді кеңейту арқылы қобыз үніне тән басқа спектрлік қасиеттерін, қазақ халық аспаптарымен салыстыра отырып анықтау, олардың ортақ акустикалық принциптерін модельдеу және

орындаушылық ерекшеліктермен байланысын айқындау мүмкіндігі бар. Бұл болашақта ұлттық аспаптардың тембрін сандық және салыстырмалы тұрғыдан талдау саласында жаңа ғылыми бағыттардың қалыптасуына негіз бола алады.

Әдебиеттер тізімі

1.Celik H. K., Gök S., Çağlayan N., Rennie A. E. W. A numerical method-based analysis of the structural deformation behaviour of a Turkish string instrument (Cura Baglama) under varying string tensions // *Applied Sciences*. – 2023. – Vol. 13, No. 17. – Article 9682. – DOI: 10.3390/app13179682.

2.McAdams S. The perceptual representation of timbre // *Timbre: Acoustics, Perception, and Cognition* / ed. S. McAdams. – Cham : Springer, 2019. – P. 23–54. – DOI: 10.1007/978-3-030-14832-4_2.

3.Yılmaz S., Belenli İ., Kurtaslan Z. Spectral sound analysis and sound board optimization of traditional musical instrument Qanun // *Turkish Studies – Social Sciences*. – 2018. – Vol. 13, No. 27. – P. 1485–1502. – DOI: 10.7827/TurkishStudies.21982.

4.Алиева И. Г. Музыкально-компьютерные технологии в исследовании акустических характеристик народных инструментов // *Современные проблемы науки и образования*. – 2021. – № 6.

5.Нәжімеденов Ж. Қоңыр және домбыра: (домбыра үнінің акустикалық ерекшеліктері) / Ж. Нәжімеденов; жауапты ред. Ш. М. Айталиев ; ҚР Мәдениет, ақпарат және спорт министрлігі, Қазақтың мәдениет және өнертану ғылыми-зерттеу институты. – Алматы : б. ж., 2006. – 215 б.

6.Омарова Г. Н. Казахская кобизовая традиция : дисс. ... канд. искусствоведения. – Алма-Ата, 1989. – 212 с.

7.Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика : на материале инструментальных традиций Центральной Азии. – Москва : Композитор, 2013. – 528 с.: ил., ноты; 25 см. – Парал. загл. и авт. на англ. яз. – Прил.: с. 404–515. – Библиогр.: с. 360–394.

8.Шарипбаева А. Т. Вклад Г. Омаровой в изучение казахского кобызового искусства // *Манускрипт*. – 2020. – Т. 13, № 7. – С. 164-170. – DOI: 10.30853/manuscript. 2020.7.29.

9.Schubert E., Wolfe J. Does timbral brightness scale with frequency and spectral centroid? // *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*. – Bologna, 2006. – P. 184-188.

СЕЙТЕК ОРАЗАЛЫҰЛЫНЫҢ «СЕКСЕН ЕР» КҮЙІНДЕГІ 1919 ЖЫЛҒЫ ТАРИХИ ОҚИҒАЛАРДЫҢ ТРАГЕДИЯЛЫҚ КӨРІНІСІ

Аружан Нуржанқызы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» бойынша 1 курс

магистранты

Ғылыми жетекшісі: Альпеисова Гульнар Туякбаевна
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Мақала XX ғасырдың басындағы қазақ халқының тарихындағы қайғылы оқиғаларды бейнелейтін күйші Сейтектің «Сексен ер» күйін талдауға арналған. Зерттеудің мақсаты – күйдің құрылымы, ладтық және интонациялық ерекшеліктері арқылы 1919 жылғы оқиғаларды бейнелеудің музыкалық тәсілдерін анықтау. Бұл жұмыста күй арқылы халықтың азаттық жолындағы ерліктері мен тарихи оқиғалардың көркемдік бейнесі, жоқтау мотивтері қарастырылады. Сонымен қатар, зерттеу Бөкей күйшілік мектебінің философиялық мәнін, домбыра техникасы мен орындаушылық шеберлікті, Сейтекке тән ладтық және ырғақтық қолтаңбаны нақтылай көрсетеді. «Сексен ер» күйі сол кездегі қазақ халқының жағдайын, күйін бейнелейтін дәуірдің маңызды көркемдік дәлелі ретінде ұсынылған, бұл тарихи тәжірибенің аспаптық дәстүрдегі көрінісі зерттеуге ғылыми қызығушылық тудырады.

Түйін сөздер: күйші Сейтек, Бөкей күйшілік мектебі, «Сексен ер» күйі, трагедиялық көрініс, ұлттық мәдениет, тарихи оқиға, домбыра, орындаушылық шеберлік.

Аннотация. Статья посвящена анализу кюя «Сексен ер» казахского кюйши Сейтека, отражающего трагические события в истории казахского народа начала XX века. Цель исследования – определить музыкальные способы репрезентации событий 1919 года через структуру, ладоинтонационную организацию и выразительные средства произведения. В работе рассматриваются историко-культурные предпосылки создания кюя и особенности музыкального воплощения драматических событий. Дополнительно выявляются семантические пласты, связанные с коллективными переживаниями, мотивами оплакивания, сопротивления и духовной стойкости народа. Кюй «Сексен ер» представлен как значимое художественное свидетельство эпохи, отражающее состояние казахского народа того времени, что представляет исследовательский интерес в изучении трансляции исторического опыта в инструментальной традиции.

Ключевые слова: кюйши Сейтек, Букеевская кюевая школа, кюй «Сексен ер», трагическое воплощение, национальная культура, исторические события, домбыра, исполнительское мастерство.

Abstract. The article explores the kuy «Seksen er» by the Kazakh kuyshi Seytek, which reflects the tragic events in the history of the Kazakh people in the early 20th century. The aim of the study is to identify the musical means through which the events of 1919 are represented, focusing on the kuy's structure, modal – intonational organization and expressive techniques. The article explores the historical and cultural preconditions for the creation of the kuy, as well as the specific features of its musical interpretation of dramatic events. In addition, it reveals semantic layers associated with collective experiences, motifs of mourning, resistance, and the spiritual resilience of the people. The kuy «Seksen er» is presented as a significant artistic testimony of its era, reflecting the condition of the Kazakh people at the time and offering valuable material for investigating how historical experience is transmitted within the instrumental tradition.

Keywords: kuyshi Seytek, Bokey school of kuy, kuy «Seksen er», Kazakh kuy tradition, dombyra, performance mastery, historical interpretation, national cultural heritage.

Қазақстанның музыкалық мәдениетінде күй жанрының алатын орны ерекше. Күй – халқымыздың рухани болмысы мен мәдени мұрасын айшықтайтын, тарихи тәжірибесін, дүниетанымын және ұлттық мінезін көркем бейнеде жеткізетін бірегей жанр. Ол ғасырлар бойы дамып, халықтың өмір салтымен, тұрмыс-тіршілігімен, тарихи тағдырымен тығыз байланыста қалыптасты.

Күй – қазақ халқының жаны, ең құнды, бағалы, ғасырлар бойы қалыптасқан халықтың асыл мұрасы. Күй өнері XIV ғасырда жеке музыкалық жанр ретінде қалыптасып, қазақтың дәстүрлі музыкасының негізін қалады. Кең даланы мекен еткен қазақ жұртының ең аяулы да қасиетті музыкалық аспабы – домбыраның бірде күмбірлеген, бірде шертілген ойлы дыбысы құлаққа жағымды, жүрекке жақын, оның күмістей сыңғыраған үні талай сырдың басын қайырады [1, 11]. Күйдің құрылысы, ырғақтық ерекшеліктері, орындаушылық әдістері, стильдік мектептері сан алуан. Әр өңірдегі күйшілік мектептің өзіне ғана тән ерекшелігі, әуезді сазы, қайталанбас тарихы бар. Күйшілік өнердің тарихи қалыптасу кезеңінде айрықша орны бар бағыттардың бірі – Батыс Қазақстан өңірінің күйшілік дәстүрі. Қазақстанымыздың Батысы күйге де, ән-жырға да бай өлке. Батыстың төкпе күйшілік дәстүрі өзара бірнеше мектептерге бөлінеді. Соның ішінде негізгі мектептерінің бірі, күй атасымен қатар көптеген дәулескер күйші-бабаларымыздың шыққан жері – *Бөкей күйшілік мектебі*.

Бөкей күйшілік мектебінің дамуы XIX ғасырда өзінің шарықтау шыңына жетті. Аталмыш мектепте көптеген кәсіби күйші-композиторлар қалыптасып, өзіндік стильдік ерекшелігімен, қағыс техникасымен,

музыкалық тілімен, орындау шеберлігімен оқшауланып, өнерімізде жарқын із қалдырды. Бөкей күйшілік мектебінің күйлері терең философиялық толғанысқа толы. Құрылысына келер болсақ, басқа мектептерден бірден бір айырмашылығы, осы мектеп өкілдерінің жаңашылдығында. Мысалы: Құрманғазы бабамыздың күйлерінде кездесетін – бас буын, орта буын, кіші саға және үлкен саға. Формасынан бөлек, тағы бір ерекшелік – оң қол қағысында. Қағыстар оң қолдың сермей соғуымен орындалып, қара қағыс, ілме қағыс, бөгеме қағыс сияқты сан түрге бөлінеді.

Бөкей өңірі күйшілері туралы алғашқы қомақты еңбек жазған академик А.Жұбанов еді. Оның «Ғасырлар пернесі» атты кітабында қазақтың халық сазгерлерінің өмірі мен шығармашылығы турасында тұңғыш деректер жарияланды. Аталмыш жинақта Бөкей күйшілік дәстүрінің көрнекті өкілі Сейтек Оразалыұлының өмірбаяны туралы мағлұматтар кездестіруге болады.

XIX ғасырдың аяғы, XX ғасырдың бірінші жартысында өмір сүрген домбырашы, халық композиторларының ішінде Сейтек Оразалыұлының орны ерекше. Күйші Сейтек бұрынғы Гурьев, Орал облыстарындағы домбыра күйлерін толық меңгеріп, советтік өмірді жаңа үнмен, қос ішекпен сайрата отырып, домбыра күйлерін ілгері дамытуда кейінгі ұрпақтарға үлкен өнеге, өшпес мол мұра қалдырды.

Сейтек Оразалыұлы Орал облысы, Орда ауданы, Саралжын деген жерде 1861 жылы дүниеге келген. Сейтек туралы академик А.Қ. Жұбанов: «Жүзі қара торы, орта бойлы, түксиген қалың қабақты, қара көзді, қара мұрт, қара шашты, сақал қоймаған, кең маңдайлы, жиырма жеті жастағы жігіт», – дейді. Бұл дерекке қосымша Сейтектің баласы Есқайыр Сейтеков: «Әкем моңғол көзді, қайырылған қара мұрты бар, шашы тікірейген, саусақтары ірі, домбыраны солақай тартатын, жауырыны қақпақтай, иықты кісі еді», – дейді. Ал күйшінің қасында жүріп, өзінен күй үйренген шәкірті: «Сейтекең домбыра тартқанда тыңдаушыларына немесе, домбыраның пернесіне қарамайтын. Мойнын сол жағына сәл бұрып жіберіп көздерін жұмып алатын. Егер өзі домбыра тартып отырғанда біреулер сөйлеп, әңгіме айтса, күйші қабағын түйіп, қолындағы домбырасының ішегін қағуды Кілттік тоқтататын. Композитор өзі риза болғанда «домбыраны тартқан орындаушы күйші емес, күйге түсініп тыңдай білген адам – күйші, дейтін еді», – дейді Сәрсенбиев Аққали қарт [2, 11].

Сейтек өзі ғұмыр кешкен замана болмысын барша ақиқат қалпымен күй тіліне түсіре алған санаулы саңлақтардың бірі. Сейтек үшін жеке бастың көрген қорлығы мен тартқан азабы оның толғанысының «сылтауы» ғана. Суреткер Сейтек құлашын кең жайып, алысты шолып, ел қамы, халық тағдыры, уақыт сыны туралы дөңбекші толғанады. Жәй толғаныс, жалаң күңіреніс емес, сол замана сынына өзінің үкімдей үнін қосады, суреткерлік

баға-байламын білдіріп отырады. Бұл Сейтекті күйші-суреткер ретінде даралап көрсететін бірінші қасиеті.

Екіншіден, Сейтек сол кең қарымды, өресі биік ой-толғамын күй тіліне түсіру үшін өзіндік дара тәсіл, тың әуез, тосын ырғақ таба білген. Нағыз дарынға тән өзіндік қолтанбасын қалыптастыра алған. Тіптен, домбыра шанағынан өріп шығар дыбыс атаулыны аузын үріп, аяғын сыпырған қасындағы малындай түстеп танитын қазақ сол домбыраның оғыз пернесі (соль-диез) мен мойын тиектің ортасына тағылатын қашаған пернені «Сейтек перне» деп атап кетті. Өйткені, Сейтек күйлері, тұғырдан ырғыған тұйғындай, осы оғыз пернеден бастау алып, оғыз пернеге айналып соғып, оғыз пернеге мандай тіреп отырады [3, 3].

Сейтек күйшінің шығармашылығында тарихи тақырып ерекше маңызға ие. Азаттық үшін күрескен ер-азаматтардың рухына бағышталған Сейтек Оразалыұлының «Сексен ер» күйінің музыкалық ерекшелігі оның шығу тарихымен үндеседі. Бұл туралы Т.Мерғалиев: «Уақыт өткен сайын атты әскер полкінің қатары көбейе береді... 130 адамнан тұратын бөлімшені Бейсен Жәлекешов басқарған еді. Осы бөлімше, 1919 жылы 15 декабрьде Ордаға келіп аялдайды... осы бөлімшенің Ордаға келгенін, халық жауы Мылқайдар біліп, Анохиннің бастауындағы бандаларға хабарлайды. Анохиннің бандалары бейқам жатқан 130 жігітті қоршап алады. Тірідей жау қолына түсуді ар көрген қызыл әскерлер, қарулы жаумен арпалысады. Осы соғыста елу адам тірі қалады да, сексен жігіт қаза табады.

Осындай, халықтың азаттығы мен бостандығы жолында құрбан болған сексен жігіттің өліміне, Бейсен Жәлекешев:

*Аттанып Нарынқұмға баралық та,
Қылышты қызыл қанға малалық та,
Кешегі құрбан болған сексен жігіт,*

Жолына Мылқайдарды шалайық та, – деп тірі қалған сарбаздарды ертіп Нарынқұмға аттанады... Сексен жігіттің өліміне қатты қайғырған Сейтек: «Қайран қапыда кеткен ерлерім-ай», – деп, «Сексен ер» атты күйін мұңая отырып тартады», – дейді. Бұл күйде халықтың азаттық және бостандық жолында құрбан болған сексен жігіттің ерлігі суреттеледі [4, 212]. Күйді жеткізуші М.Битенов. Күйшінің орындау нұсқалары Т.Мерғалиев, А.Райымбергенов, А.Токтаған және т.б. жинақтарда жарық көрді.

«Сексен ер» күйі композициялық құрылымы жағынан транспозициялық формада құрылған. Бұл күйдің музыкалық ерекшелігі тек бас буынмен профессор С.Өтеғалиеваның [5] авторлық зерттеуі бойынша негізгі интонациялық-ырғақтық кешені (НИЫК) мен транспозициялық формасында және сағада. Күй оң бұрауда орындалады. Ладтық тірегі d-g. Бас

буындағы күй бастамасында кварта арақашықтығын қамтиды. Бұл күйдің басталуында Сейтектің қолтаңбасы айқын көрінеді. (1-мысал)

1-мысал



Күйдегі өлшем мен ырғақтың маңызы күй екпінімен тығыз байланысты. Күйдің тақырыбын ашу үшін, екпіндегі ерекшеліктерді көрсету үшін сегіздік және он алтылық ұзақтықтарын пайдаланған.

Күйдің ладтық ерекшеліктеріне тоқтала кетсек. Негізі күй эолиялық минорлық ладта жүреді, бірақ дориялық лад (6 саты жоғарлатылған) кездеседі. Оның тұрақты тірегі «g-g» дыбысына негізделген. «d-a» дыбысынан басталатын С.Өтеғалиеваның авторлық зерттеуі бойынша негізгі интонациялық-ырғақтық кешеннің (НИЫК) маңызы зор. Ғалым С.Аманованың [6] еңбегіндегі бас буынның 2 түрі (дамытылған б.б.). Бұл басқа бөлімдердің негізін құрайды.

Бірінші сағаның жоғарғы регистріне келгенде ладтық бояу өзгереді. НИЫК мен бас буында минорлы ладтық құрылым басым болса, сағада оған қарама-қарсы мажорлы пентахорд жүреді. Күйші жоғарғы регистрде кездесіп отырған жарқын мажор ладының көмегімен сексен жігіттің ерліктерін суреттегендей әсер қалдырады.

Қорытындылай келе, күйдің ырғақтық-өлшемдік ерекшеліктері оның орындаушылық күрделілігін, ал ладтық-интонациялық жүйесі Сейтекке тән стильдік қолтаңбаны танытады.

Сейтек Оразалыұлының «Сексен ер» күйі – XX ғасыр басындағы тарихи-әлеуметтік дүрбелеңнің көркемдік айғағы. Бұл туындыда 1919 жылғы Бөкей ордасындағы қанды оқиғалардың трагедиясы халықтық музыка тілімен өрнектеліп, ұлттық рух пен ерлік идеясы жоғары деңгейде бейнеленген. Күйдің мазмұндық және құрылымдық талдауы Сейтектің шығармашылық даралығын, оның тарихи сана мен көркемдік ойлау жүйесін ұштастыра білген шеберлігін дәлелдейді.

«Сексен ер» – қазақ халқының ұлт тағдыры мен азаттық идеясын мәңгілік күйде өрнектеген рухани ескерткіш.

Әдебиеттер тізімі

1. Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. – Алматы: 1975. – 400 б.
2. Мерғалиев Т. Жаңа дәуір жыршысы. – Алматы: Қазақ ССР-інің «Ғылым» баспасы, 1980 – 128 б.
3. Сейдімбек А. Сейтек. – Алматы: «Егемен Қазақстан» газеті, 2001ж. 29 қыркүйек.
4. Б. Құндақбайұлы және бүгінгі өнертанудың өзекті мәселелері атты халықаралық ғылыми-теориялық конференция материалдары. – Алматы: «Құс жолы» 2012. – 221 б.
5. Утеғалиева С.И. О новых методах и подходах в изучении домбровой музыки казахов // «Жаһандық мәдениет және ұлттық сахна өнері: диалог және ықпалдастық» атты Халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары. Алматы: «ПринтЭкспресс», 2023. - 390 б.
6. Аманова С. Двухтемные домбровые кюи Западного Казахстана // Проблемы музыкального тематизма. Алма-Ата, 1977.

XIX ҒАСЫРДАҒЫ МАҢҒЫСТАУ ӨНІРІНІҢ ТАНЫМАЛ ЕМЕС ДӘСТҮРЛІ ӘН МӘДЕНИЕТІНІҢ ӨКІЛДЕРІ (ЗЕРТТЕУ БАСТАМАСЫ)

Сандешова Арайлым Есетовна

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (дәстүрлі жыр)» бойынша 2 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі: Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Мақалада XIX ғасырдағы Маңғыстау өңірінің дәстүрлі ән мәдениетінің кеңінен танылмаған өкілдері мен олардың шығармашылық мұраларына ғылыми ізденістер жүргізіліп, сараланды. Зерттеу барысында тарихи, музыкалық және этнографиялық деректерге сүйене отырып, «Адайдың жеті қайқысынан» бөлек халық композиторлары – Қайып, Қожантай Қойбас, Орақ, Ораз, Қазихан Беріш, Бақажан, Смағұл, Құрмаш, Жеменей Бораш, Нәрік, Хамит және Шеркеш Қыздарбай сияқты тұлғалардың өмірбаяндары мен әндері талданды. Мақалада Маңғыстау өңірінің ән мұрасының ғылыми айналымға кеш ену себептері – тарихи-географиялық оқшаулық, кеңестік қуғын-сүргін, мәдени саясаттың әсері және ноталық жазбалардың болмауы тұрғысынан қарастырылды. Зерттеу нәтижесінде аймақтың дәстүрлі музыкалық мұрасының маңызы айқындалды.

Түйін сөздер: Маңғыстау өңірі, дәстүрлі ән, халық композиторлары, музыкалық мұра, зерттеу.

Аннотация. В статье проведено научное исследование и анализ малоизвестных представителей традиционной песенной культуры Мангистауского региона XIX века и их творческого наследия. На основе исторических, музыкальных и этнографических данных рассмотрены биографии и песни таких устных профессионалов, как Қайып, Қожантай Қойбас, Орақ, Ораз, Қазихан Беріш, Бақажан, Смағұл, Құрмаш, Жеменей Борап, Нәрік, Хамит и Шеркеш Қыздарбай. В статье рассматриваются причины позднего включения песенного наследия Мангистау в научный оборот: историко-географическая изоляция, политические репрессии советского периода, влияние культурной политики и отсутствие нотной фиксации. В результате исследования выявлено значение регионального традиционного песенного наследия.

Ключевые слова: Мангистауский регион, традиционная песня, народные композиторы, музыкальное наследие, исследование.

Abstract. The article presents a scholarly investigation and analysis of the little-known representatives of the traditional song culture of the Mangystau region in the 19th century and their creative legacy. Based on historical, musical, and ethnographic sources, the biographies and songs of oral professional performers such as Kaiyp, Kozhantay Koybas, Orak, Oraz, Kazikhan Berish, Bakazhan, Smagul, Kurmash, Zhemenei Borash, Naryk, Khamit and Sherkesh Kyzdarbai are examined. The study addresses the reasons for the delayed inclusion of Mangystau's song heritage in academic discourse: historical-geographical isolation, Soviet-era political repressions, the impact of cultural policy, and the lack of notational documentation. As a result of the research, the significance of the region's traditional song heritage has been revealed.

Keywords: Mangystau region, traditional song, folk composers, musical heritage, research.

Маңғыстау өңірі – дәстүрлі музыка өнерінің көрнекті ошақтарының бірі. Осы өңірдің әншілік дәстүрінің жарқын өкілдері, XIX ғасырда өмір сүрген *«Адайдың жеті қайқысы»* (Медет Жылгелді, Жаңай Өскінбай, Мая Досат, Кенже Әділ, Жары Шолтама, Тіней Тастемір, Қаржау Тұрсын) атанған халық әнші-композиторларының шығармашылық мұрасы музыкатанушылар мен кәсіби орындаушылар арасында белгілі. Алайда олардың көлеңкесінде қалып, ел ішінде әндері танымал болғанымен, есімдері ғылыми айналымға енбей қалған өнерпаздар да аз емес. Атап айтсақ, *Қайып, Қожантай Қойбас, Орақ, Ораз, Қазихан Беріш, Бақажан, Смағұл, Құрмаш, Жеменей Борап, Нәрік, Хамит және Шеркеш Қыздарбай* сынды халық әнші-композиторлары.

Жалпы, Маңғыстау өңірінің ән мұрасы зерттеушілер назарына кешілінді. Ең алғаш Маңғыстау өңірінің әншілік өнеріне байланысты деректерді 1994 жылы дәстүрлі әндер мен күйлерді жеткізуші, Маңғыстау өңірінің музыкалық мұраларын насихаттаушы *Ізбасар Шыртанов «Маңғыстау әуендері»* атты еңбегінде жазды [1]. Еңбекте «Адайдың жеті қайқысы» мен Қайып, Смағұл және Нәріктің әндері нотаға түсірілген. Ізбасар Шыртанов өз еңбегінде XIX ғасырдың II-ші жартысы мен XX ғасырдың басында Маңғыстауда 20-ға тарта әнші мен күйшінің есімдері ел арасында танымал болғандығын жазады [1]. Кейіннен 2005 жылы күйші, зерттеуші *Айтберген Жаңбыршы «Адайдың ырғамасы»* атты еңбегінде Маңғыстау өңірінің әндерін жинақтап, нотаға түсірді [2]. Ал музыкатанушылар арасында алғаш Маңғыстау өңірінің әндерін 2000 жылы өнертану ғылымының докторы, профессор *Саида Елеманова «Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика»* еңбегінде зерттеді [3]. Зерттеуші өз еңбегінде «Адайдың жеті қайқысының» әндеріне музыкалық талдау жасады. Өнертанушы Саида Елеманова: *«Отдельные песни распространились благодаря тому, что попали в репертуар Гарифуллы»*, – деп, Маңғыстау өңірінің әндері Гарифолла Құрманғалиевтің репертуарына енуінің арқасында жеткендігін жазады [3, 123]. Сонымен қатар, Маңғыстау өңірінің кәсіби музыкалық мұрасы XIX ғасырдың ортасында Арқа, Орал өңірінен кейін пайда болғандығын жазып өтті [3, 124]. Маңғыстау өңірінің ән дәстүрі бойынша тоқталып өткен тағы бір зерттеуші, өнертану кандидаты *Бақыт Тұрмағамбетова*. Өнертанушы 2018 жылы жарық көрген *«Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті»* атты монографиясында «қайқы» сөзінің шығу төркіні жайында және «Жеті қайқы», Қайып, Қожантай Қойбас жайлы азғантай мәлімет келтірген [4, 38].

Сонымен, жоғарыда аталған еңбектердің барлығы «Адайдың жеті қайқысымен» байланысты. Алайда, олардың қатарында есімдері көпшілікке белгісіз, шығармашылық мұрасы зерттелмеген тұлғалар туралы мәліметтер өте аз. Осыған байланысты зерттеу жұмысымыздың өзекті мәселесі ретінде: неліктен Маңғыстау өңірінің халық композиторларының ән мұралары кең көлемде насихатталмады деген сұраққа бірнеше *негізгі тарихи себептерді* қарастырамыз: **1. тарихи-географиялық және тұрмыстық факторлар; 2. кеңестік саяси қуғын-сүргіннің әсері; 3. кеңестік кезеңдегі мәдени саясат; 4. ән үлгілерінің ноталық жазбаға түрінде хатталу жағдайы.**

1. Тарихи-географиялық және тұрмыстық факторлар. Маңғыстау өңірі тарихи тұрғыдан оқшау аймақ болғандықтан, халықтың негізгі кәсібі көшпелі мал шаруашылығы болды. Кеңестік ғылым Маңғыстауды надандық үлгісінде ғана сақтап, көшпелі деп таныды. Оған дәлел ретінде *«Маңғыстау өңіріндегі саяси қуғын-сүргінге қатысты архив құжаттарының жинағы»*

атты еңбекте 1928 жылы аудандық партия конференциясына арналған үндеуде өлкелік комитеттің хатшысы Исаев: *«Адай округі Қазақстандағы барлық жағынан ең артта қалған округ болып табылады. Халықтың түгелге жуық сауатсыз, шаруашылық жүргізудің басым көпшілігі көшпелі...»*, – деп көрсетілген [5, 6]. Осы деректер Маңғыстау өңірінің географиялық тұрғыда оқшаулығы мен көшпелі тұрмыс салты кеңестік билік тарапынан артта қалғандықтың белгісі ретінде бағаланғанын көрсетеді.

2. Кеңестік саяси қуғын-сүргіннің әсері. Патша үкіметінің отарлау саясаты, кейінгі кеңестік қуғын-сүргін (1920-1930 ж.ж.) Маңғыстаудағы халық өнерінің дамуына айтарлықтай тосқауыл болды. Философия ғылымының кандидаты, мәдениеттанушы *Зира Наурызбаева «Ревитализация традиционного музыкального наследия»* еңбегінде 1928-30 жылдардағы антисоветтік көтерілістен кейін адайлардың едәуір бөлігі Түрікменстан, Қарақалпақстан, Өзбекстан және өзге де елдерге көшіп кеткенін атап өтеді [6]. Осы кезеңде көптеген халық композиторлары қуғындалып, қаза тапты: Қожантай Қойбас түрмеде қайтыс болса, Жеменей Борақтың тағдыры белгісіз, Құрмаш Қосжанұлы «банды» аталып, атылған. Осының салдарынан аймақтық мектептің бай мұрасы жойылып, кейбір авторлардан бір-екі әннен ғана бүгінгі күнге жетіп отыр.

Зира Наурызбаева мақаласында Маңғыстаулық өлкетанушы, адайдың музыкалық мұрасын зерттеуші Сұлтанбек Құдайбергенмен болған сұхбатында: *«Маңғыстау өңірінің әндерінің қазіргі таңға жетпеуі орындаушыларының болмауынан»*, – деп есептейді. Яғни ол: *«Әншілердің біреуі арнайы түрде қуғын-сүргінге ұшырады немесе олардың шығармашылығына тыйым салды деу қиын. Бірақ 1928 жылдан бастап ОГПУ кеңес өкіметіне қарсы шыққандарды, салық жинауға қарсы болғандарды қудалады. Оларды «адай банды» деп атады. Сол топтардың ішінде музыканттар да белсенді қатысқан. Сондықтан, адайлардың бүкіл музыкасы «адай бандыларының музыкасы» деп қарастырылып, оны орындағандар қуғынға ұшырап, тіпті түрмеге жабылды. Кейін халықтың көбі көрші мемлекеттерге көшіп, Маңғыстауда музыка орындаушылар да, тыңдармандар да қалмады»*, – дейді [6]. Демек, Маңғыстау өңірінің халық композиторларының шығармаларының аз жетуінің үлкен себебінің бірі осы саяси қуғын-сүргіннің әсерінен екенін нақты айта аламыз. Сонымен қатар, Адай руының жауынгер, рухты халық екені тарихи деректерден белгілі. Өңірде орын алған түрлі көтерілістер мен саяси қақтығыстар да өнер өкілдерінің тағдырына кері әсерін тигізіп, олардың шығармашылығының кең таралмауына себеп болды.

3. Кеңестік кезеңдегі мәдени саясат. Бұл кезеңде діни мазмұндағы немесе бай-феодалдарды мадақтайтын жырлар мен термелерге тыйым

салынған. 1930-1950 жылдары ұлттық музыка тек идеологиялық талапқа сай келсе ғана насихатталды. Діни мазмұндағы, еркіндік немесе ел тағдыры туралы әндер жойылды немесе өзгертілді. Мәселен, әнші Ғарифолла Құрманғалиев кейбір қайқылардың әндерінің мәтінін өзгертіп, «халық әні» деп орындаған [6]. Бұл жайлы жыршы Амандық Көмеков те өз сұхбатында «дәстүрлі әндерді орындаушы Қайрат Какимовтің үйінде Ғарифолла Құрманғалиевтің өз аузымен айтқан ұнтаспасында Адай әндерін өздеріне қайтару керек еді деген сөзі бар...», – дейді [7]. Бұл жағдайлар ұрпақтан-ұрпаққа ауызша таралған ән мұрасының біртіндеп бұрмалануына, кей жағдайда мүлде ұмыт болуына әкеліп соқты. Демек, қазіргі таңда осы әндердің түпнұсқасын анықтау, тарихи-музыкалық тұрғыдан зерделеу – маңызды әрі өзекті ғылыми міндет болып табылады.

4. Ән үлгілерінің ноталық жазбаша түрінде хатталу жағдайы. Қазақтың дәстүрлі музыкалық мұрасы, соның ішінде ән, күй, жыр жанрлары ауызша таралғандықтан, XX ғасырға дейін жүйелі түрде хатталмай келді. Кеңестік кезеңнің алғашқы жылдарында ғана, яғни 1925 жылы Орынборда этнограф-зерттеуші, ғалым *А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні»* жинағы жарық көріп, қазақ әндері алғаш рет ғылыми айналымға енді [8]. Алайда бұл жинақта ән үлгілердің мәтіндері толық берілмегендіктен, көптеген әндер орындаушылардың репертуарынан тыс қалып қойды. Ал Маңғыстау өңірінің ән мұрасы XX ғасырдың соңына дейін жүйеленбей келді. 1994 жылы әнші-зерттеуші *Ізбасар Шыртановтың «Маңғыстау әуендері»* және күйші *Айтберген Жаңбыршының «Адайдың ырғамасы»* еңбектері арқылы алғаш рет музыкалық өңдеуден өтіп, ноталық жазбаға түсті [1; 2].

Ендігі кезекте XIX ғасырда өмір сүрген Маңғыстау өңірінің көп зерттелінбеген халық композиторларына тоқталып өтсек.

Қайып (Қайып Қорабайұлы 1857-1918). Маңғыстауда «Жеті қайқыдан»

тыс қалған, бірақ ел жадында сақталған халық композиторларының ең танымалы – Қайып Қорабайұлы. Зерттеуші әрі әнші *Ізбасар Шыртановтың «Текті тұлғаның тұнбасы»* еңбегінде Сахиберген Қайыпұлының дерегіне сүйене отырып, Қайып 1857 жылы қазіргі Маңғыстау облысы Бейнеу ауданына қарасты Сыңғырлау өңірінде дүниеге келгені айтылады [9, 178; 212]. Ол Адай тайпасының Тобышынан, Бегейдің Малай руынан шыққан. Әкесі Қорабай мал шаруашылығымен айналысқан. Қайыптың негізгі кәсібі етікшілік пен зергерлік. Зерленген кебіс, мәсі, көк сауыр етік тіккен ол өз дәуірінде шебер қолөнерші ретінде танылған.

Қайыптың халық арасында танымал болуы оның махаббат тақырыбына арналған «Ақбөбек» пен «Жадау көк» атты циклдық әндері арқылы қалыптасты. Бұл әндер 1881-1882 жылдары Бәйімбет-Мамыртай руының

байы Есжанның ауылында бастау алады. Қайып бұл ауылға етік тігу мақсатымен барған кезінде Есжан байдың қызы Ақбөбекпен танысады. Алайда Ақбөбек Кедей руынан шыққан Есберген деген кісіге атастырылып қойған. Оған қарамастан, екі жастың арасында терең сезім пайда болып, олар қосылуға бел буады. Дегенмен, қос ғашықтың тағдыры тоғыспай, армандары орындалмай қалады [9, 178; 212].

Қайыптың бұл оқиғадан кейінгі өмірі жайлы зерттеуші Ізбасар Шыртанов еңбегінде Қайыптың ұрпағынан алған деректер бойынша сөз қозғайды. Қайып Қали деген қызға үйленіп, ағайындарына ренжіп, Хорезмге көшіп кетеді. Қалидан үш ұл, екі қыз дүниеге келген: Егемберді (т.ж. 1902), Жәкеш (т.ж. 1904), Жанбибі (т.ж. 1906), Сахиберген (т.ж. 1908) және Рахымберген (т.ж. 1910). Сахибергеннің айтуынша, Рахымбергеннің келбеті әкесіне ұқсаған. Ол соғысқа кетіп, содан қайтып оралмаған. Ал қалған балалары өз шаңырақтарын құрып, ұрпақ жалғастырған. Қайып Ақбөбекті екінші рет алып қашқанда қатты жараланып, бірер ай жатып, жазылыпты. 1918 жылы Қайып Тәжікстанда, Қорғантөбе деген жерде қайтыс болып, сол жерде жерленіпті [9, 178; 212].

Ғалым Қабиболла Сыдиықов Тәжікстандағы Егембердінің балаларынан Қайыптың домбырасын алып келіп, Шевченко қаласындағы облыстық музейге табыс еткен. Сонымен қатар, Сахиберген Қайыпұлы анасы Қалидан жеткен «Ақбөбек» әнінің басқа да өлең жолдарын жеткізген [9, 180]. Бұл ғашықтық трагедиясы Қайыптың шығармашылығында терең із қалдырып, оның «Ақбөбек», «Жадау көк» секілді әндерінде көрініс табады. Бұл әндер халық жадында сақталып, Маңғыстау өңірінің әншілік дәстүрінде ерекше орын алды. Қайып Қорабайұлының бұл туындылары көптеген пьесалардың жазылуына арқау болып, драма театр сахналарында қойылып, көрерменнің ықыласына бөленді. Сондай-ақ, Қайыптың «Ақбөбек» әні этнограф А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіне үш түрлі респонденттердің жеткізуімен енген [8, 56; 60].

Қожантай Қойбас (Қойбас Жалбырұлы). Жыршы *Жеткізген Сейітовтің «Сарын»* атты еңбегінде Қожантай Қойбастың немере қарындасы жеткізген деректер негізінде Қойбас XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басында өмір сүрген, ақ-сары өнді, көзі көк, келісті адам болған. Ұрпағының естелігі бойынша Қожантай Қойбасты соңғы рет 9 жасында көрген. Жанында отырып ән салғанын тыңдаған, дауысы өте зор кісі болған. Әкесі Жалбырдың тоғыз әйелі болған. Қойбас жеті ағайынды болған екен [10, 92]. Ал, өлкетанушы *Алтынбек Тілегеновтың* 2006 жылдың 12 қаңтарында «*Үш қиян*» газетінде жарық көрген «*Қожантай Қойбас Жалбырұлы*» атты мақаласында Құлсары кентінің тұрғыны, 1923 жылы дүниеге келген Қойбастың туысы Балтөре Тәуірбалақызының естелігі арқылы деректерді

жазып, қалдырды [11]. Балтөре апайдың естелігі бойынша Қойбас Жылойдан Терісаққан суының бойына келіп, «Ұшқынды» ТОЗ-ын құрады. Терісаққанның арғы бетіне көшіп келген ел «Еңбекшіадай» ТОЗ-ын құрып, егін шаруашылығымен айналысқан. 1932-1933 жылдары Қожантай Қойбас Алматы қаласына арнайы шақыртылып, Қазақ мемлекеттік филармониясына қабылданады. Осы кезеңде ол болашақ дәстүрлі ән өнерінің ірі өкілі Ғарифолла Құрманғалиевке Маңғыстау өңірінің әндері бойынша дәріс бергені жөнінде деректер кездеседі [11]. Бұл жөнінде Маңғыстау жыршылық мектебінің өкілі Амандық Көмеков өз сұхбатында: *«1934 жылы Мәскеуде Қазақстанның мәдени күндері болып, сол жылдары Ғарифолла Құрманғалиев 25 жаста, Қожантай Қойбас 60-тың үстіне шығып кеткен қарт кісі. Сонда Темірбек Жүргенов Қожантай Қойбасқа Маңғыстаудың әндерін Ғарифоллаға үйретіп кетуін сұраған»,* – деп атап өтеді [7]. Алайда Алматыда қызметін жалғастырып жүрген Қойбас көп ұзамай арыздалып, ауылына оралады. Елге оралған соң біраз уақыт егіншілік бригадасын басқарған. Сонымен қатар, жыршы *Жеткізген Сейітовтың «Сарын»* еңбегінде Қойбастың немере қарындасының берген мәліметі бойынша Қойбастың Маржан деген жалғыз қызы болған. Алайда, өзі ұсталып жүрген кездерінде қызы 8-9 жас шамасында қайтыс болып, суық хабарды естіген Қойбас қызына арнап өлең жолдарын шығарған [10, 92-93]. Қожантай Қойбас 1937 жылы «халық жауы» деген жалған айыппен бір түнде ұсталып, абақтыда қаза табады [11].

Қойбастың шығармашылық мұрасына келер болсақ, зерттеуші Алтынбек Тілегенов оның 32-ге жуық туындысы бар деген тұжырым жасайды [11]. Бұл пікірін ол Қойбастың төмендегі өлең жолдарына сүйене отырып негіздейді:

*...Қалағандарың ән болса,
Керектерің жыр болса,
Отыз екі түрлі әнім бар...*

Қойбастың тек орындаушы емес, сонымен қатар ақындық өнерін де осы өлең жолдарынан байқаймыз.

Біздің тапқан бірнеше деректерге сүйенсек, Қожантай Қойбастың *«Маңғыстаумен қоштасу»*, *«Қиқым көл»*, *«Нарқыз»*, *«Қыбыр-жыбыр»*, *«Қамыс көл»* және *«Сарайшық»* деген әндері болған. Алайда, бүгінгі күнде *«Маңғыстаумен қоштасу»*, *«Қиқым көл»* және *«Сарайшық»* әндері сақталып, орындалып жүр. *«Маңғыстаумен қоштасу»* әні 2010 жылы шыққан *«Қазақтың 1000 әні»* антологиясында Амандық Көмековтың, ал *«Қиқым көл»* әні Күріш Тасболатовтың орындауында бар. *«Сарайшық»* әні соңғы жылдары табылған Жұмабай Бөлекбаевтің үнтаспасынан жетіп отыр.

Қожантай Қойбастың бізге жеткен әндерінің ішінен «Маңғыстаумен қоштасу» әні басқа әндеріне қарағанда кең диапазонды, туған жермен қоштасу мен қимастыққа толы мұң мен зарды бейнелейтін кәсіби ән екенін байқаймыз. Бұл сезімдер әннің әуендік құрлымында да байқалады. Домбыраның сағасынан басталатын әуен, қайырмасына келгенде бас буында орындалады. Сонымен қатар, мәтінде Маңғыстау өңіріне тән жер атаулары, мәселен, Тасастау, Қарамая-Кендірлі, Қыземшек және Ақкетік секілді атаулардың кездесуі әнге аймақтық нақыш беріп, тыңдаушыға сол қимастық сезімін жеткізеді. «Маңғыстаумен қоштасу» әні күйші, зерттеуші *Айтберген Жаңбыршының «Адайдың ырғамасы»* еңбегінде ақын Светқали Нұржан мен жыршы Амандық Көмековтың орындауында нотаға түсірілген [2, 60-63].

Орақ (Орақ Байдалыұлы 1822-1910). Орақ Тоқтамыс-Жары руынан шыққан батыр, әнші, ақын болған. Шежіреші *Жетібай Жылқышыұлының «Тіл таңбалы Адайдың ақындары»* еңбегінде Орақ әйгілі Абыл Тілеуұлымен аталас-туыстас болып, одан ақындық өнеге алғандығын жазады [12, 150]. Орақ Байдалыұлының өмірі отаршылдық кезеңдегі қазақ халқының тағдырымен тығыз байланысты. Ол патша үкіметінің отарлау саясатына қарсы бағытталған Досан Тәжіұлы бастаған көтерілістің жетекшілерінің бірі болған. Қуғын-сүргінге ұшырап, біраз жыл түрікмен жерінде өмір сүрген. Елді сағынған Орақ арада жеті жыл өткен соң Маңғыстауға қайтып келгенімен, тағы да қудалауға түсетін болғандықтан туған жерден біржола кетіп, үйін өзі пана тапқан жағына көшіріп әкетеді. Қалған ғұмырын түрікмен топырағында өткізіп, жасы 87-88-ге келген шағында дүниеден өтеді. Мүрдесі Көне Үргеніш қаласының маңындағы Шикәбір (Күбіре-шейх) зиратына қойылған [12, 150].

Өмірінің көп бөлігін қуғын-сүргінде өткізген Орақтың көптеген сөз мұралары, өкінішке орай, бізге жетпеді. Бүгінгі күнге Орақ Байдалыұлының *«Абыл, Орақ және бойжеткен»* айтысы мен *«Айдауда»* әні ғана жетіп отыр. Орақтың суырып салмалығы мен дауысының кең диапазонды болғанын осы жеткен кәсіби деңгейдегі шығармаларынан байқауға болады. «Абыл, Орақ және бойжеткен» айтысында оқиға желісі былай өрбиді. Абыл мен Орақ ақындар хан-сұлтан Баймағамбет Айшуақұлының шақыруынан қайтып келе жатқан сапарында Кіші жүз ауылдарының біріне аялдайды. Олар ауыл шетінде орналасқан үлкен ақбоз үйге кіруге ниеттеніп, үй иесі сыртқа шықпаған соң, ақындар ішке кіріп, амандық сұрайды. Үйде байдың ерке қызы домбырамен ән айтып отырған екен. Қыздың қасында жас келіншек бар. Күтпеген қонақтарға қыз сәлем берудің орнына, бірден өлеңмен шүйліге сөйлейді. Жас қыздың сөздеріне шыдай алмаған Орақ:

...Отырған ақ боз үйде, қарындасым,

*Бермесін бізге берген саған күнді.
Шөлдеген жолаушыға сусын бермей,
Салқам қыз, салған жерден айттың сынды,*

– деп өлеңмен жауап қайтарғанда, мұндай жауапты күтпеген қыз кідіріп қалады [12, 151]. Орақтың берген жауабынан ойлы, әрі өнегелі мән жатқанын аңғарамыз. Ол қызды тікелей кінәламай, астарлы мысқыл мен бейнелі теңеулер арқылы қазақы әдеп пен қонаққа құрмет көрсету дәстүрін ұғындыруға тырысты. Ал «Айдауда» әнінің тарихына келер болсақ, әннің аты айтып тұрғандай Орақтың айдауда кетіп бара жатқан кездегі шыққан зар мен мұңға толы әні. Әнді:

*Баласы Байдалының Орақ едім,
Бәйгеден салса келген пырақ едім.
Ішінде сегіз арыс Жары ауылдың
Жал менен жая жеген шырағы едім.,*

– деп автор өзін таныстырумен бастайды. Әнде қайырма болмасада домбыраның сағасынан басталып, диапазонына қарай кең тыныс пен дауысты қажет ететін кәсіби ән екенін көреміз. Ал төртінші жолына келгенде домбыраның бас буынында орындалып, осы күйді, сәтті қабылдағандай әсерді береді.

Ораз (Ораз Оңғалбаев (1860-1913) жайлы «А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Маңғыстау өңірінің танымал әндері (сараптау және жаңғырту мәселелері)» атты мақаламызда жазып өткен болатынбыз [13, 182-188]. Ораз 1860 жылы қазіргі Маңғыстау ауданы, Тиген ауылында дүниеге келген болыс, өнерпаз. «Маңғыстау энциклопедиясында» Ораз Оңғалбаевтың отбасы жайында Маңғыстау өңіріне есімдері белгілі партия мүшелері, кеңес үкіметі қайраткерлері болғандығы жазылған [14, 482]. Ораз Оңғалбаев жергілікті тұрғындардың арасында алғашқылардың бірі болып қазіргі Форт-Шевченко қаласындағы орыс-қазақ мектебінде білім алған. Сонымен қатар ол уездік кеңсенің тілмашы, уез бастығының жәрдемшісі, Бозашының болысы болып қызмет атқарған. Ораз Оңғалбаев қазақ балаларының орысша оқып, білім алуы үшін көп еңбектенген. Ораз 1913 жылы дүниеден өткен. Қаражүсіптің немерелері Игібай мен Кенжебай 1917 жылы Оңғалбаев мазарының басына ескерткіш орнатқан [14, 482].

Бүгінгі күні Ораз Оңғалбаевтың әндерінен «Заманым» және этнограф-зерттеуші А.Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегінде респондент Құрмаш Нұрхановтың орындауында №36 «Ораздың әні» деген атаумен екі әні ғана жетіп отыр [8, 63]. А.Затаевич «Ораздың әніне» берген өз комментарийінде оны «Адай қазақтарының халық әншісі» деп жазған [8, 374]. Сонымен қатар, Ораз Оңғалбаевтың осы аталғандардан басқа, «Сұлу

Қаншымның әні» деген әні туралы деректер бар, алайда ол әннің нотасы, мәтіні немесе ұнтаспасы бізге жетпеді [14, 482].

Қазіргі таңда Орақтың «Заманым» әні ғана орындаушылар арасында айтылып жүр. Әннің мәтіні бойынша ел басқарған Орақ өз заманының келеңсіз, көлеңкелі тұстарын әшкерелеп, олармен күресуге бел байлағанын айтады. Өзін қоршаған ортаның қысымына, өзі өмір сүріп жатқан кезеңнің әділетсіз тұстарын айтып, өзінің қайратты тұлғасын, қайсар мінезін айқын суреттейді. Диапазоны жағынан өте кең, орындаушының дауыс мүмкіндігін толық көрсетеді.

Әннің әуенін Маңғыстау облысы, Боздақ ауылының тұрғыны Сәрсен Иманғалиев, сөзін Ораздың аталас ұрпақтары Аманқос Жүнібеков пен Мыңбай Атабайұлы жеткізген [15].

Құрмаш (*Құрмаш Қосжанұлы (...-1930)*). Құрмашқа қатысты мәліметтер *Ізбасар Шыртановтың «Текті тұлғаның тұнбасы»* еңбегінде Алшын Меңдалыұлының қолжазба деректеріне сүйене отырып берілген [9, 80]. Алшын Меңдалыұлының жазуынша, ел ішінде Құрмашты біреулер батыр, енді біреулер «банды» деп атаған, ол 1930 жылы оққа ұшқан. Деректерге қарағанда, Құрмаш орта дәулетті, көшпелі шаруашылықпен айналысқан, 1922-1930 жылдары кеңестік реформаларға қарсы ұйымдасқан әрекеттерге қатысқан тұлға ретінде сипатталады. Оның: *«Коммунисті құртпақ керек... Құдай жоқ, үкімет бар дейді...»* деген сөздері сол кезең саясатына қарсылықты аңғартады.

1927-1928 жылдардағы жұттан кейін Құрмаш Жем бойына көшіп барады. Жұмағазы Башенов алғашқыда көмектесуге уәде бергенімен, негізгі ойы кеңес өкіметіне ұстап беру болған. «Бөрінің көлі» маңындағы қарулы шабуыл кезінде Құрмаштың жас баласы оққа ұшады [9, 81].

Осы оқиғадан кейін Құрмаш кек алу мақсатында, 1928 жылы Тұрғызба – Ақтайлақ маңында Қосым Шеркеш руының ауылына шабуыл жасайды. Қақтығыс кезінде бір әйел мен бір бала қайтыс болып, екі әйелді тұтқынға алып, Құрмаш Маңғыстауға қайта оралады. Бұл оқиға Ойылдағы округтік билікке жеткізіліп, оған қарсы ОГПУ-дің «Коммунар» жасағы құрылады. Келіссөздер барысында тұтқындарды және қаруларды қайтару шарт етіледі. Алшын Меңдалыұлының дерегінше, 1928-1930 жылдар аралығында Құрмашқа қатысты бірнеше жағдайлар орын алып, соңында Қарақалпақ АССР-ынан шыққан арнайы отряд бандыны жояды [9, 83].

Құрмаштың бүгінге жеткен жалғыз шығармасы – «Құрмаштың әні». Онда оның тағдыры мен сол кезеңнің зұлматы көрініс табады:

Атандым «тентек Адай – қыздан туган».

Күнінде қанша Құрмаш десең-дағы,

Бүгінде «банды» атандым, ой, дүния-ай, солдат құған...

Әннің осы шумағынан-ақ Құрмаштың күреске толы өмірі, тарихи зұлмат кезеңіндегі қазақ зиялыларының тағдыры туралы терең мазмұнды өлең жолдары екені көрінеді. Бұл шығарма тек Құрмаштың ғана емес, тұтас бір дәуірдің жан сыры, халықтың мұңы мен үні десекте болады.

Бақажан (Бақажан Қойшыбайұлы). *Ізбасар Шыртановтың «Маңғыстау әуендері»* еңбегінде Бақажан жайында аз ғана деректер келтіреді [1]. Халық композиторы Маңғыстаудағы Тиген ауылының маңында дүниеге келген. Адай руының Жеменей бөлімінің ішіндегі Мырзагелді тармағынан шыққан. Бақажанға әншілік өнер әкесі Қойшыбайдан дарыған. Оның шығармашылығының қалыптасуына рулас ағайындары Қожантай Қойбас, Қойбас әндерін насихаттаушы әнші-термеші Алдаберген Бөлекбасұлының әсері тиді. Бақажан Чапаев атындағы ұжымшарда түйеші болып және Форт-Шевченко қаласындағы «Маңғышлақмұнайгазбарлау» трестінде жүргізуші болып қызмет атқарған. Қызмет орны қазіргі Құрық ауылына көшкенде, солармен бірге Бақажан да жаңа мекенге қоныс аударып, сол жерде дүниеден озады [1].

Өкінішке орай, Бақажанның бізге «Ой, жаран-ай!» әні ғана жетіп отыр. Әннің мәтінінде уақыттың өтпелілігі, жастық шақпен қоштасу, достық пен өмірдің өткіншілігі сипатталады. Әннің өзі орташа екпінде, кең диапазонда орындалады.

Смағұл (Смағұл Кенжеәліұлы). Смағұл жайлы деректі *Ізбасар Шыртанов «Маңғыстау әуендері»* еңбегінде жазды [1]. Халық композиторы Маңғыстау өңіріндегі Жыңғылды мекенінде дүниеге келген. Атақты шежіреші Алшын Меңдалыұлы мен айтулы жыршы, күйші Шамғұл Ыбырайымұлының естеліктерінде асқан әнші ретінде бағаланады. Олар өз әңгімелерінде: «Шайыр жеріндегі Әндеме бұлағының басында отырған ауылдан салған әні Жыңғылдыдағы ауылдарға естілетін еді», – дейді. Смағұл Кенжеәліұлы небәрі отыз үш жасында дүниеден өткен. Әншінің артында қалған «Әлеушан», «Сусар-ай» әндерін *Ізбасар Шыртанов* Алшын Меңдалыұлынан үйреніп, бүгінгі күнге жеткізіп отыр [1].

Смағұлдың «Сусар-ай» әнінің мәтініне үңілсек, қазақтың халық әндерінің поэтикалық дәстүріне тән, сүйіспеншілік пен сағынышты, аңсау мен үмітті бейнелейтін лирикалық туынды. Сонымен қатар, махаббатқа деген адалдық пен таза сезімнің бейнесін көрсетеді.

Қазихан Беріш (Қазихан Нұрғазыұлы (1899-1977)). Кіші жүздің Беріш руынан шыққан Қазихан жайлы деректер өте аз. Ресми сайттарда «Қазихан әкесінен сауат ашып, құран сүрелерін қазақшаға аударумен қатар түсініктеме де беріп отырған», – деп келтіріледі. Сонымен қатар әнші Ғарифолла Құрманғалиевпен кездесіп, бір-бірінің өнерін жоғары бағалағандығы жазылған. Қазиханның бүгінгі күнге «Қаракөз» бен «Ақ сұр ат» деген әндері

әнші Күріш Тасболатов пен Қазиханның ұлы Нұрмағанбет Қазиханұлының орындауында жетіп отыр [16].

Қазиханның «Қаракөз» әніне келер болсақ, жыршы *Жеткізген Сейітовтің «Сарын»* еңбегінде Төребай Сарманов ⁷ «Бұл ән Қазихандықы емес, Қазихан жақсы орындайтын, бұл ән Қожантай Қойбастың әні», – деген дерек келтірген [10, 92-93]. Алайда, бұл дерек ғылыми негіздер мен тарихи тұрғыда нақтылықты қажет етеді.

Қазиханның «Ақ сұр ат» әні сал-серілік құрған өмірді бейнелейтін, жүрдек орындалатын ән. Яғни, сұлулықты, сәнді өмірді, бозбаланың көңілін, қызға деген іңкәр сезімді суреттейді. Сонымен бірге, жастық шақтың өтпелі екенін, уақыттың қайта келмейтінін меңзейді.

Хамит (Хамит Өскінбайұлы) Маңғыстау өңірінің «Адайдың жеті қайқысының» бірі, сегіз қырлы, дүлдүл күйші Өскінбайдың ұлы. Өскінбайдың перзенттерінің ішінде Хамит өз заманында Маңғыстау өңірінде атақты әншілердің бірі болған. Алайда, Ұлы Отан соғысына аттанғаннан кейін қайта оралмаған [17, 176].

Хамиттің де шығармашылық мұрасы басқа Маңғыстаулық халық композиторлары секілді бір ғана белгілі әнмен шектеліп отыр. Ол – ел ішінде кеңінен танымал болған «Қыздар-ай» әні. Бұл туындыны көпшілік әнші Ғалымжан Жолдасбайдың орындауындағы «Көк жөтел» атауымен біледі. Әннің мазмұны жеңіл әзіл-қалжыңға негізделген, көбіне ойын-сауық кештерінде, той-думандарда шырқалатын халықтық сипаттағы көңілді шығарма. Бұл жағдай халық композиторларының көптеген туындылары уақытында жазылып, сақталмағандықтан, олардың мұраларының бүгінгі күнге толық жетпеуінің тағы бір көрінісі екендігін көрсетеді.

Жеменей Борааш (Борааш Қыдырбайұлы). Жеменей Борааш жайлы дерек, өкінішке орай, кездестірмедік. *Зира Наурызбаеваның* еңбегінде түрмеге түскендігі жайлы ғана ақпарат бар [6]. Дегенмен, бүгінгі күні Борааштан «Дауылпаз», «Қара өлең» және «Жем-Жылы ой» деген әндері жетті.

Борааштың шығармашылығындағы кеңінен танымал болған туындыларының бірі – «Дауылпаз» әні. Әуендік жағынан жүрдек әрі екпінді болғанымен, мәтіндік мазмұны автордың серілік өмір кезеңіндегі ғашықтық сезімі мен сүйгеніне деген сағынышын бейнелейді. Ән кейіпкердің ішкі жан толқынысы мен көңіл күйін дәстүрлі қазақ лирикасына тән көркемдік тәсілдермен суреттейді. Сонымен қатар, бұл туынды қазіргі тыңдарманға

⁷ Сарманов Төребай 1906 жылы Маңғыстау ауданында дүниеге келген, ішкі істер қызметкері. Домбыра тартып, жыр айтқан, батырлар жыры мен эпостарды өз мәнерімен әрлендіре жырлаған, ел тарихын білген шежіреші болған. Қызыл жұлдыз (1946), Қызыл Ту (1952) ордендерімен және «Ерен еңбегі үшін» медалімен марапатталған.

эстрадалық стильде жаңғыртылып, әнші Ғалымжан Жолдасбайдың орындауында кеңінен таралды.

Шеркеш Қыздарбай. Қыздарбайдың өмірі мен шығармашылығынан ешқандай ақпарат кездестірмедік. Бүгінгі күні «Керуен көші» деген жалғыз әні жетіп отыр. Ән кең диапазонды, домбыраның сағасынан бастап орындалады. Мәтініне қарай ән махаббат, сағыныш, жастық шақтың қызықты кезеңдерін суреттейді. Лирикалық кейіпкер – ғашық жігіттің көңіл-күйі, өткен өміріне деген сағынышы мен назын жеткізеді.

Нәрік (Нәрік Жарылғасұлы). Өкінішке орай, Нәрік жайлы да ешқандай дерек кездестірмедік. Нәріктен «Жастық шақ» атты жалғыз әні жеткен. Ән жастық шақ пен туған жердің қадір-қасиетін терең сезіммен бейнелейді.

Сонымен, мақаламызда ХІХ ғасырдағы Маңғыстау өңіріндегі дәстүрлі әншілік мектептің «Жеті қайқыдан» бөлек халық композиторларының өмірбаяндары мен мұраларының кең таралмауының себептерін айқындадық. Тарихи-географиялық оқшаулық, кеңестік саяси қуғын-сүргін мен мәдени саясаттың ықпалы, сондай-ақ әндердің жазба және ноталық үлгіде хатталмауы бұл мұраның кеш зерттелуіне әсер еткен негізгі факторлар ретінде анықталды.

Соңғы жылдары Маңғыстау өңірінің ән мұрасын зерделеу бағытында жыршы Ақылбек Тасқараұлы мен өлкетанушы Сұлтанбек Құдайберген сынды өнер жанашырлары аймаққа белгісіз болып келген халық композиторларының шығармашылығын зерттеу, жүйелеу және жаңғырту жұмыстарын жүргізіп келеді. Бұл бастама – өңірдің дәстүрлі музыкалық мұрасын сақтау мен ғылыми айналымға енгізу жолындағы маңызды қадам. Алдағы уақытта аталмыш бағыттағы ізденістерді үзбей жалғастыру – аймақтық мәдени мұраны кешенді түрде тану мен ұлт руханиятын дамыту тұрғысынан өзекті міндет болып табылады.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Шыртанов І. Маңғыстау әуендері. – Ақтау, 1994.
- 2.Жаңбыршы А. Адайдың ырғамасы. – Алматы: «Нұрлы әлем», 2005. – 176 б.
- 3.Елеманова С. Казахское традиционное песенное искусство: генезис и семантика. – Алматы: «Дайк-пресс», 2000. – 187 с.
- 4.Тұрмағамбетова Б.Ж. Қазақстанның батыс аймағының ән мәдениеті. Монография. Толықтырылған. 2-ші басылым. – Алматы, 2018. – 296 б.
- 5.Маңғыстау өңіріндегі саяси қуғын-сүргінге қатысты архив құжаттарының жинағы. Құрастырушылар: Н. Хайруллаев, Ж. Нұрмаханова, С. Алғалиев, А. Нұрғазиев // Жалпы редакциясын басқарған Е.Т. Қарин. – Астана, 2022. – 408 б.

6.Наурызбаева З. Ревитализация традиционного музыкального наследия. [Электронды ресурс] URL: <https://otuken.kz/revital/> Сайтқа кіру датасы: 28.12.2024 ж.

7.Көмекұлы Амандық // өнер туралы // Маңғыстаумен қоштасу. [Электронды ресурс] URL:https://youtu.be/D1Q_6Hcq0c0?si

8.Затаевич А. 1000 песен и кюев казахского народа. Алматы: Дайк-Пресс. 2004. – 496 б.

9.Шыртанов І. Текті тұлғаның тұнбасы. – Алматы: «Арыс», 2005. – 320 б.

10.Сейітов Ж. Сарын. – Алматы: «Үш қиян», 2004. – 224 б.

11.Тілегенов А. Қожантай Қойбас Жалбырұлы // «Үш қиян» газеті 12 қаңтар, 2006. [Электронды ресурс] URL: <https://mangystaumedia.kz/kk/bile-zhuriniz/49016> Сайтқа кіру датасы: 08.11.2025.

12.Жылқышыұлы Ж. Тіл таңбалы Адайдың ақындары. 1-кітап. – Алматы: «Жазушы», 2006. – 528 б.

13.Сандешова А.Е. А.В. Затаевичтің «Қазақ халқының 1000 әні» еңбегіндегі Маңғыстау өңірінің танымал әндері (сараптау және жаңғырту мәселелері) // «XXI ғасыр музыкасындағы дәстүрлер мен инновациялардың диалогы» атты VI Республикалық магистрлік оқулар. – Алматы, 2025. – 182-188 б. [Электронды ресурс] URL: https://conservatoire.edu.kz/upload/04-2025/Magisterskie_chteniya_2025_sbornik

14.Маңғыстау энциклопедиясы. Бас редактор Б.Ғ. Аяған. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2008. – 632 б.

15.Мақамы мәшһүр Маңғыстау. // Маңғыстау өңіріне тән дәстүрлі музыкалық мұралардың сайты. [Электронды ресурс] URL: <https://www.maqamsaz.kz> Сайтқа кіру датасы: 09.11.2025.

16.Нұрғазыұлы Қазихан. Уикипедия. [Электронды ресурс] URL: https://kk.wikipedia.org/wiki/Қазихан_Нұрғазыұлы Сайтқа кіру датасы: 10.11.2025.

17.Мыңжас Т. Сені іздедім. Өлеңдер, қысқа әңгімелер, мақалалар мен ой толғамдар. – Алматы: «Баянжүрек», 2006. – 240 б.

IV СЕКЦИЯ

Дала фольклоры мен музыкасының аутентикалық таратылу мәселесі
Проблемы аутентичного распространения фольклора и музыки степи

О СПЕЦИФИКЕ АУТЕНТИЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ КАРАКАЛПАКСКИХ ЖЫРАУ

Бердиханова Шахида Нурлыбаевна

доктор философии по искусствоведению (PhD),
докторант (DSc) кафедры «Теория музыки» ГКУз,
доцент кафедры «История и теория узбекского макома»
Института узбекского национального музыкального искусства
им. Юнуса Раджаби

Аннотация. Каракалпакстан – это земля древней культуры, в котором сохранилось большое количество памятников древности и средневековья, обладающий богатейшим культурным наследием, включающим памятники археологии и архитектуры, богатейший фольклор, обряды, традиции. Тема данной статьи обусловлена потребностью возрождения национальных традиций, возросшим интересом к творчеству народных сказителей баксы и жырау, которое в свою очередь, составляет неотъемлемую часть каракалпакской традиционной музыки.

Ключевые слова: каракалпакская традиционная музыка, эпическое наследие, дастан, баксы, жырау, дастанные напевы, исполнительство, композиция.

Abstract. Karakalpakstan is a land of ancient culture, where a large number of ancient and medieval monuments have been preserved, and it has a rich cultural heritage that includes archaeological and architectural monuments, as well as a wealth of folklore, rituals, and traditions. The topic of this article is driven by the need to revive national traditions and the growing interest in the works of folk storytellers, such as baks and zhyrau, which are an integral part of Karakalpak traditional music.

Keywords: Karakalpak traditional music, epic heritage, dastan, bakhshy, zhyrau, dastan tunes, performance, composition.

В последний период в Узбекистане особое внимание уделяется развитию культуры, в частности музыкальному искусству и восстановлению эпического наследия, что, безусловно, послужило стимулом для развития и обогащения культуры Узбекистана. В Указе Президента Республики Узбекистан «О проведении международного фестиваля искусства бахши» определены такие актуальные задачи, как сохранение и развитие образцов

национального узбекского искусства бахши и дастана (сказителей), воспитание в сердцах молодежи уважение и внимание к данному виду искусства, укрепление дружбы и братства между различными народами, дальнейшее расширение творческого сотрудничества, духовно-культурных отношений на международном уровне. «Исконная история и культура любого народа олицетворяются, прежде всего, с его устным творчеством – фольклором, народным эпосом и является бесценным источником в сохранении и развитии национальных ценностей и традиций» [1] делает актуальным вопрос исследования устного народного творчества, которая составляет базовую основу богатейшего духовного наследия каракалпакского народа.

Музыкальное искусство каракалпакского народа берёт свои корни из древней и средневековой культур, вобрав в себя элементы различных культурных традиций, с которыми они сталкивались на протяжении веков. Каракалпаки живут на территории, расположенной в Приаралье, вдоль реки Амударьи и Сырдарьи.

Исторические основы музыкального искусства брали начало с глубокой древности, о чем свидетельствуют многочисленные археологические раскопки, проведенные в различные годы многими экспедициями, в том числе Хорезмской археолого-этнографической экспедицией под руководством легендарного исследователя С.П.Толстова.

Круг археологических исследований в Каракалпакстане постепенно расширяется и открывает новые секреты культурного наследия. Один из таких уникальных объектов – это городище Топрак кала, которое расположено в Элликкалинском районе Республики Каракалпакстан, среди многочисленных развалин древних крепостей.

Эти исследования показывают, что древние традиции музыкального творчества каракалпаков имеет глубокие корни, уходящие в прошлое. Исследования показывают, что в региональных традициях музыки и поэзии присутствуют элементы, которые могут датироваться многими веками назад. Использование природных инструментов, таких как рога или ударные, свидетельствует о том, как музыкальное искусство развивалось в слиянии с земледельческой и кочевой культурами.

Музыкальное творчество получило свое дальнейшее развитие и в средневековый период и отразилось в качестве особого влияния в современном искусстве. В Средние века, особенно с развитием Великого Шёлкового пути, музыкальные традиции каракалпаков обогатились элементами персидской, арабской и тюркской культур. Это были времена, когда торговые пути способствовали обмену не только товаров, но и культурных практик. Музыка стала важной частью общения и ритуалов,

укрепляя идентичность народа. Каракалпакская музыка уходит корнями в культуру древних кочевых племен, таких как печенеги, кипчаки, и имела общие корни с музыкой и фольклором других тюркских народов. Музыкальные произведения XIV-XVI веков, такие как песни «Едиге», «Орак» и «Шора», считаются общими для каракалпаков, казахов и ногайцев и отражают общую музыкальную традицию того периода.

В XVIII-XIX веках каракалпаки отстаивали свое право на независимость и вели героическую борьбу с казахскими и хивинскими ханами. Казахский хан Абулхайр одержал победу в сражениях, поэтому многие каракалпаки покинули родные края. Певец-музыкант Джиен-жырау создал одно из самых известных произведений каракалпакской музыки «Народ — скиталец», в котором описываются испытания каракалпакского народа того времени. Этот вечный шедевр сохраняется на протяжении поколений, и до сих пор исполняется народными певцами.

История возникновения эпоса и искусства жырау, уходит в глубокую древность, о котором свидетельствуют сохранившиеся исторические памятники древнетюркских племен. Здесь веками, а подчас тысячелетиями в устной форме сохранились легенды и предания, передававшиеся от поколения к поколению, от народа к народу. По мнению исследователей, первые письменные истоки формирования эпоса и их исполнителей сводятся к орхоно-енисейским надписям, датирующимся VIII-XII вв. Данные памятники содержат небольшие тексты на надгробных камнях, в которых зафиксированы исторические сведения о правителях Восточнотюркского каганата. Важным источником, отражающим эстетические представления древнетюркской литературы и эпоса в том числе, является «Диван лугат ат-турк» («Собрание тюркских наречий») Махмуда Кашгарий написанный в 1073 г. Наряду с лексикографическими комментариями в данный словарь, включены образцы устного народного творчества и письменной поэзии, где также содержатся отрывки из героического эпоса [2].

В каракалпакском музыкальном наследии исторически сложились две исполнительские традиции дастанного творчества – *бахсы* и *жырау*, которые сохраняются и в настоящее время. Необходимо подчеркнуть, что бахсы и жырау, являются ведущим направлением творческой деятельности каракалпаков, олицетворяющих специфику музыкального языка каракалпакского эпоса. *Бахсы* исполняют в основном дастаны лирического содержания, а *жырау* – героического. Музыкальным инструментом бахсы является дутар, а у жырау – кобыз. Специфической особенностью каракалпакского эпоса служит преобладание в них героических дастанов.

Жырау – происходит от слова жыр – «эпос», «сказание». Жырау являются талантливыми исполнителями художественного наследия народа:

прежде всего, дастанов героического содержания, исторических напевов, *терме*⁸, *толгау (толгау)*⁹, назидательных и нравоучительных песен. Эти искусные поэты и музыканты не только мастера традиционных инструментов, но и рассказчики, которые передают устную историю и мудрость каракалпакского народа через свои трогательные композиции. Основным инструментом жырау – старинный струнный смычковый кобыз. Кобыз напоминает виолончель, его так же сжимают между коленями и играют смычком, отличие лишь в размерах.

Пение жырау широко распространилось в конце XVIII века, и самыми яркими представителями были Джиен-жырау и Кунходжи. Под душещипательные мелодии поэты-музыканты рассказывали поэмы о нелегкой судьбе каракалпаков, вынужденных покинуть родину.

Известно также, что и среди других народов Средней Азии и Казахстана с ранних времен бытовало искусство жырау. О популярности исполнительской традиции жырау среди тюркских народов писали в XIX веке известные ученые Н.Ильинский, В.Радлов, И.Буданов, Ч.Валиханов. В своих исследованиях они убедительно доказали, что слово «жырау» («сказитель») произошло от слова «жыр» («эпос», «эпическая поэма»), а слово «жырлау» обозначает «исполнять эпическую поэму под аккомпанемент кобыза».

Кобыз – самый древний инструмент, бытовавший в музыкальной традиции тюркских народов. О происхождении этого инструмента в сказаниях жырау существуют многочисленные легенды, где создателем инструмента считается Коркут. Как отмечает Карл Райхл, «Несмотря на то, что рукописи «Книги моего деда Коркута» датируются XVI столетием, можно привести сведения в пользу того, что сами сказания появились еще в то время, когда Огузы населяли низовья Сырдарьи, то есть в период между IX-XI вв.» [4, с.98]. О древних корнях происхождения инструмента кобыза также свидетельствуют упоминания в «Девону лугатит турк» Махмуда Кашгари, написанном в XI веке, где из музыкальных инструментов приводится кобыз. Человека, играющего на кобызе, в словаре называют «кўбузлуғ», что, несомненно, доказывает древние корни происхождения этого вида исполнительского искусства в тюркоязычных странах [3, 368].

⁸ *Терме* – краткие лирические строки назидательного, нравоучительного, воспитательного содержания исполняемые в начальных разделах дастанов (перевод с каракалпакского - *Б.Ш*) [2.8,38]

⁹ *Толгау (раздумья)* – философско-дидактический жанр в фольклоре и индивидуальном творчестве казахов, каракалпаков, ногайцев. Становление жанра толгау приходится на XII-XIV века. Ведущее место в толгау занимает социально-политическая, философская тематика. [<https://kartaslov.ru>]

Особенностью исполнительской манеры жырау является пение «горловым» (внутренним закрытым) голосом, который под аккомпанемент кобыза создает необычайную, завораживающую слушателя, атмосферу.

Жырау используют мелодии не только как внешнее обрамление, они являются неотъемлемым элементом сказительского искусства, служившим для раскрытия каждого образа и действия.

Основным отличием исполнительской традиции жырау заключается в сохранении и передаче от поколения к поколению свойственной им аутентичной манеры, проявляющейся прежде всего в особенностях исполнения и соблюдении традиционного репертуара.

В целом, музыкальное искусство и творческое наследие каракалпакских жырау является результатом долгого и сложного взаимодействия местной традиции с древними и средневековыми культурами. Археологические находки подтверждают богатство и разнообразие этого наследия, которое продолжает жить и развиваться в современности. В свою очередь, отражение в современной культуре музыкального искусства каракалпакского народа активно сохраняет и развивает традиции, основанные на историческом наследии. В ритуалах, праздниках и других общественных мероприятиях традиционная музыка занимает центральное место. Следовательно, жырау передают знания и навыки из поколения в поколение, что свидетельствует о глубоких корнях музыкального искусства в культуре каракалпаков.

Список литературы

1. Постановление Президента Республики Узбекистан от 1 ноября 2018 года «О проведении международного фестиваля искусства бахши» ПП–3990. Электронный ресурс: <https://nrm.uz>
2. Бердыханова Ш.Н. Метроритмические основы каракалпакских дастанов. Автореферат дисс...по искусствоведению (PhD). Т., 2022. – 52 с.
3. Девону лугатит турк. Индекс-лугат. Ғ Абдурахмонов, С Муталлибов иштироки ва тахрири. – Т.: Фан, 1967. – 547 с.
4. Kulchigayeva M.M. On the origins of the musical art of the Karakalpak people // The European Journal of of Arts Scientific journal. 2025, No.1. – С.47-51.
5. Райхл К. Тюркский эпос: традиции, формы, поэтическая структура. Пер.с англ.: В. Трайстер. – М.: Восточная литература. 2008.– 381 с.

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ КОНЦА XX ВЕКА И ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТУВЫ

Сузукей Валентина Юрьевна

кандидат искусствоведения, доктор культурологии

Главный научный сотрудник сектора культуры Тувинского института
гуманитарных и прикладных
социально-экономических исследований (ТИГПИ)

Тува – один из самых ярких и самобытных культурных центров Саяно-Алтайского региона, отличающийся многообразием музыкальных форм и жанров, их мелодическим богатством и национальным колоритом тембрового звучания. Особого внимания заслуживает и богатейшее инструментальное наследие тувинцев. Сложившаяся с древнейших времен, музыкальная культура тувинцев на протяжении ряда столетий развивалась исключительно в контексте традиционного уклада кочевого образа жизни, много веков сохраняя свою аутентичность и не претерпевая кардинальных перемен вплоть до 20-х годов XX столетия.

XX век вписался в ход истории со своими мирового масштаба революционными коррективами. Тувинский народ, вдохновленный идеями социалистического строительства, с энтузиазмом приступил к творению новой культуры, решительно отбрасывая и отменяя все, что было априорно расценено как «примитивные, остаточные элементы феодализма». Начиная с периода ТНР, начала меняться и традиционная конфигурация музыкальной культуры, что явилось отражением изменения ценностных ориентиров в меняющихся социальных условиях.

Культурная политика государства, начиная с 30-х годов, основывалась на пропагандистском мифе о культурной отсталости национальных окраин. Разрушительные воздействия на традиционную музыку служили целям освобождения культурной ниши и заполнения ее европеизированной музыкой, что призвано было интегрировать Туву в единый культурный фронт социалистической ориентации. Соответственно, общий контур структурных элементов музыкальной культуры республики изменился за счет резкого сокращения элементов трудового и обрядового фольклора и традиционной инструментальной музыки и также за счет появления новых жанров композиторской музыки и аранжированных вариантов народной музыки. Необходимость подчеркивания этого момента была продиктована последствиями некорректной «профессионализации» традиционной музыки, которые имели последствия в самооценке народных музыкантов и, поскольку, только по этой причине происходили попытки адаптации их к малопонятным с их точки зрения критериям оценок академической музыки.

Результатом этого опыта явилась мутация не только инструментов, но и всей эстетико-нормативной основы традиционной звуковой системы, на которую был ориентирован этнический «звукоидеал».

Трагичность ситуации того времени заключалась и в том, что революционность эпохи наложилась на европоцентристские предпочтения философской и эстетической наук, довольно ограниченно, как отмечает искусствовед Т.Б.Будегечи, толковавших гегелевскую эстетику, благодаря чему множество народов даже в XX столетии все еще числились в «варварах». «Сегодня становится очевидным, насколько ошибочно было измерять уровень духовного развития одного народа какими-то достоинствами другого, - пишет она, - ... эстетика и искусствоведение все чаще и пристальнее начинают всматриваться в сохранившийся пока самобытность художественный опыт неевропейских цивилизаций. Современная эстетика должна найти новый ключ к познанию духовного наследия этносов мира: у художественной культуры нет и быть не может единого исторического пути, по которому непременно должны пройти все народы, чтобы иметь право называться цивилизованными. Каждый этнос просто обречен на уникальность, на собственную художественную культуру и свое место в системе мировой цивилизации».

«Сегодня, когда стал сгибаться в кольцо упершийся в стену вектор прогресса, постиндустриальная культура вынуждена обратиться к архаическому переживанию настоящего времени, – пишет и американский культуролог А.Генис, - Главное достижение внеисторического бытия – долговечность его культуры. Именно этого нам и не хватает. Мы ведь дети чрезвычайно хрупкой, крайне неустойчивой индустриальной цивилизации, сравнительно быстро исчерпавшей свои возможности. Поэтому задача нарождающейся сейчас культуры – соединить прогресс индустриальной эры со стабильностью традиционных обществ, которые измеряют свое существование не веками, а тысячелетиями».

Тенденция переосмысления культурных ценностей все чаще и отчетливее просматривается почти во всех научных работах конца XX - начала XXI века как отечественных, так и зарубежных ученых в разных областях знаний. Культурологические парадигмы этого периода засвидетельствовали полный крах европоцентристских цивилизационных концепций и создали базу для объективной оценки музыки неевропейских цивилизаций.

Последнее десятилетие XX века, ознаменовавшееся распадом СССР, ослабило идеологический прессинг, сковывавший классовыми установками и временными ограничениями научную мысль. Пришло признание бесспорной ценности традиционной культуры, специфичности ее концептуальных

установок и эстетики, без знания которых невозможно было адекватное понимание традиционной музыки. В период ломки сложившейся системы и поиска новых культурных оснований и ориентации существования человека особо важное значение приобрела и проблема изучения динамики аксиологического аспекта. В этом контексте фундаментальные знания по культуре используются в целях прогнозирования, проектирования и регулирования актуальных культурных процессов и также для ретрансляции культурного опыта в современную практику в соответствии с ценностными нормативами самой традиции. При этом изучение закономерностей формирования традиционных ценностных ориентиров и вектора их модификаций является наиболее актуальным для культурологического исследования, предметная область которого позволяет выйти за рамки специализированного музыковедческого исследования и расширяет возможности философского осмысления и толкования структуры, положения и роли музыкальной культуры Тувы и тувинских музыкантов в мировом социокультурном пространстве.

Нельзя не принять во внимание и тот факт, что благодаря социалистической революции, привнесшей в интонационную культуру тувинцев-кочевников опыт иноэтнических звуковых построений, значительно расширился их кругозор и, соответственно, обогатился их музыкально-слуховой опыт. Наряду с профессионализмом устной традиции, который регенерируется носителями традиции интуитивно, тувинские музыканты осваивают и профессионализм европейского типа. Сегодня мы видим молодое поколение тувинских музыкантов, являющихся не только яркими носителями традиционной исполнительской культуры, но и имеющих профессиональную подготовку в области европейской академической музыки. Большим преимуществом этого поколения является и то, что оно фактически является «двуязычным» (имеются в виду как язык вербальный, так и музыкальный).

Социальные потрясения на постсоветском пространстве конца XX века, кардинально изменившие все сферы жизни, к сожалению, не коснулись взглядов 30-х годов, в соответствии с которыми традиционное искусство до сих пор классифицируется как «непрофессиональное». В этой ситуации возникла самая острая проблема современности: «непрофессиональные» народные музыканты, лишённые социального статуса и материальной поддержки, не имеют никаких перспектив устроиться на работу «по специальности», поскольку не имеют документального подтверждения своей квалификации (диплома). Их признают только как самодеятельных музыкантов. Абсурдность данной ситуации усугубляется еще и тем, что в настоящее время тувинская традиционная музыка на международном уровне

имеет самый высокий рейтинг. Вызывает тревогу и та ситуация, когда в Республиканской школе искусств сокращается набор на отделение национальных инструментов, а в Кызылском училище искусств отсутствуют классы по фольклорным инструментам и хоомею. Причина этой ситуации заключается в отсутствии учебных программ, адекватных традиционной методике обучения. Выход видится в признании того, что настало время разработки Национально-регионального компонента государственного стандарта музыкального образования Республики Тыва, а на основе этого стандарта – разработки соответствующих учебных программ. Это одна из принципиальных проблем современной системы (этнического, этнохудожественного) профессионального музыкального образования носителей традиционной культуры, требующей сегодня кардинального пересмотра. Иначе возникает вопрос: где еще, кроме Тувы, тувинские музыканты (и многочисленные поклонники тувинской музыки, жаждущие научиться играть именно на тувинских инструментах) могут научиться играть на своих музыкальных инструментах? А обученные только по нотной системе ценностных координат (письменная методика по общеевропейской системе) музыканты фактически перестают быть носителями своей культурной традиции, хотя формально и обретают статус «профессионалов», то есть образованных или дипломированных музыкантов. В контексте современного развития разнонациональных культур субъектов Российского государства XXI века продолжение этой политики является наследием идеологических установок советской эпохи. Инерция мышления при этом тормозит внедрение инноваций, т.е. качественно новых идей и механизмов развития многонационального государства.

В настоящее время «Программы» по обучению игре на таких усовершенствованных инструментах, как оркестровые игил, быяанчы, дошпулуур, чадаган являются лишь аналогами учебных программ по обучению игре на скрипке, виолончели, балалайке, домре и т.д. К великому сожалению, такая система обучения является полнейшей профанацией основ традиционной тувинской инструментальной культуры. В искусстве копия чего бы ни было, никогда не ценилась так же высоко, как и оригинал. Ведь аутентична и европейская музыка, когда ее исполняют на аутентичных (не на усовершенствованных), т.е. оригинальных инструментах. Сколько ни усовершенствуй игил или бызаанчы, эти модернизированные образцы никогда не будут звучать как скрипки и виолончели, хотя логика их усовершенствований была направлена только на экстраполяцию опыта европейской инструментальной традиции.

Определение традиции как «непрофессиональной» вовсе не означает абсолютного отсутствия в ней своей концепции становления и развития

звуковых музыкальных построений. Эти знания передавались из поколения в поколение изустно. Устная традиция имеет свои профессиональные механизмы передачи знаний и задача познания специфических закономерностей, не изложенных в письменном виде, является проблемой исключительно науки, а не самой традиции.

Опыт слухового восприятия кочевником звуков окружающей его природы и последующее преломление (трансформация) этого опыта в его художественном сознании и творчестве представляет собой уникальное явление, намного расширяющее то представление о музыке и музыкальности, которое дается академическим (классическим европейским) теоретическим музыкознанием, особенно в сфере тембровых звучаний.

Феноменальность тувинской музыкальной культуры заключается в том, что, несмотря на относительно немногочисленность носителей традиционной культуры, несмотря на широкомасштабный европоцентризм в период строительства социализма и, даже несмотря на массивную «атаку» поп-культуры с ее новейшими средствами звукозаписывающей аудио- и видеотехники, тувинская музыка сама в немалой степени начинает оказывать ощутимое влияние на мировое музыкальное сообщество. Этот специфический опыт в сфере музыкальной (шире - звуковой) культуры расценивается как уникальный вклад тувинцев в развитие общечеловеческой культуры.

ЗАМАНАУИ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮРЛІ КӘСІБИЛІКТІ ТРАНСЛЯЦИЯЛАУДЫҢ ТАРИХИ-МӘДЕНИ АСПЕКТІЛЕРІ

Байбек Айгүл Қыдырғалиқызы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті
«Музыкатану және композиция» кафедрасының
профессоры, өнертану кандидаты

Аңдатпа. Бұл мақалада заманауи музыкалық білім беру жүйесінде дәстүрлі қазақ кәсібилігін трансляциялау мәселесінің тарихи-мәдени негіздері талданады. Автор XX ғасырда орын алған еуропалық үлгідегі оқыту жүйесінің енгізілуі қазақтың ауызекі кәсіби музыкалық дәстүріне қалай әсер еткенін көрсетіп, ноталық-академиялық модель халық музыканттарының табиғи орындаушылық дағдыларын, импровизациялық ойлауын және стилдік даралығын әлсіреткенін дәлелдейді.

Зерттеуде қазақтың ежелгі Ұстаз-шәкірт жүйесіне тән ауызекі оқыту қағидаларының мәні ашылып, тыңдау, есте сақтау, құйма құлақ, суырып

салмалық, репертуарды ауызша меңгеру сияқты қасиеттердің бүгінгі білім беру бағдарламаларында сақталуының маңыздылығы негізделеді. Автор Этносольфеджио курсының қалыптасу тарихын, теориялық және практикалық мазмұнын, домбырашылар мен халық әншілерін даярлаудағы рөлін кешенді түрде сипаттайды. Мақалада Этносольфеджиода қолданылатын ауызша (есту арқылы қайталау, ауызша диктант), шығармашылық (суырып салу, өз жанынан ән шығару), жазбаша (реконструкция, транспозиция) жұмыс түрлері талданып, олардың дәстүрлі музыканың стильдік заңдылықтарын меңгертудегі тиімділігі негізделеді. Сондай-ақ автор ұлттық музыкалық теорияға сүйенген жаңа пәндер жүйесін құрудың өзектілігін атап өтіп, дәстүрлі музыканы сақтаудың және кәсіби сабақтастықты жалғастырудың институционалдық жолдарын ұсынады. Зерттеу нәтижесі ретінде музыкалық білім беру саласында ауызекі және жазба дәстүрлерді біріктіретін, ұлттық музыкалық ойлауды қалпына келтіретін жаңа модельдің қажеттілігі көрсетіліп, Этносольфеджио курсының дәстүрлі музыка мәдениетін сақтап, оны қазіргі кеңістікке трансляциялаудағы маңызы айқындалған.

Түйін сөздер: этносольфеджио, Ұстаз-шәкірт жүйесі, суырып салу, музыкалық білім беру, мәдени трансляция, ұлттық музыкалық ойлау.

Аннотация. В статье рассматриваются историко-культурные основы трансляции традиционного казахского музыкального профессионализма в современной системе музыкального образования. Автор анализирует влияние внедрения европейской академической модели XX века на устную профессиональную музыкальную традицию и показывает, что нотная система обучения ослабила устные и исполнительские навыки, импровизационное мышление и стилевую индивидуальность народных музыкантов. В исследовании раскрывается значение традиционной исполнительской системы устного обучения «Учитель-ученик», подчёркивается необходимость сохранения принципов слухового восприятия, памяти, импровизации и устного усвоения репертуара в современных образовательных программах. Представлена детализированная характеристика истории, теоретического содержания и практической структуры курса «Этносольфеджио» и его роли в подготовке домбристов и исполнителей традиционного пения.

В статье анализируются устные (воспроизведение на слух, устный диктант), творческие (импровизация, сочинение собственных песен) и письменные (реконструкция, транспозиция) формы работы, демонстрируя их эффективность в освоении стилевых закономерностей традиционной музыки. Автор обосновывает необходимость разработки новых теоретических дисциплин, основанных на национальных музыкальных принципах, и

очерчивает пути институционального сохранения и трансляции традиционной музыкальной культуры. В итоге показано, что объединение устной и письменной традиций, а также восстановление национального музыкального мышления являются ключевыми условиями для формирования новой педагогической модели. Курс «Этносольфеджио» обозначен как важнейший инструмент сохранения традиционного музыкального наследия и его трансляции в современное культурное пространство.

Ключевые слова: Этносольфеджио, система «Учитель–ученик», импровизация, музыкальное образование, культурная трансляция, национальное музыкальное мышление

Abstract: The article examines the historical and cultural foundations of transmitting traditional Kazakh musical professionalism within the contemporary system of music education. The author analyzes the impact of the twentieth-century European academic model on the oral professional musical tradition, demonstrating that the notation-based system of instruction weakened performers' oral and interpretive skills, improvisational thinking, and stylistic individuality. The study reveals the significance of the traditional oral performance-based "Master-Apprentice" system, emphasizing the necessity of preserving the principles of aural perception, memory, improvisation, and orally transmitted repertoire within modern educational programs. The article provides a detailed overview of the history, theoretical content, and practical structure of the Ethnosolfeggio course, highlighting its role in training dombyra players and practitioners of traditional vocal performance.

The analysis encompasses oral practices (aural reproduction, oral dictation), creative tasks (improvisation, original song composition), and written methods (reconstruction, transposition), demonstrating their effectiveness in mastering the stylistic laws of traditional music. The author substantiates the need to develop new theoretical disciplines grounded in national musical principles and outlines institutional strategies for preserving and transmitting traditional musical culture. Ultimately, the article shows that integrating oral and written traditions, as well as restoring national modes of musical thinking, constitutes a key foundation for shaping a new pedagogical model. The Ethnosolfeggio course is presented as a crucial tool for safeguarding traditional musical heritage and transmitting it into the contemporary cultural environment.

Keywords: Ethnosolfeggio, Master-Apprentice system, improvisation, music education, cultural transmission, national musical thinking

Қазіргі мәдени ассимиляция кезінде дәстүрлі жанрлар (ән, терме, күй), негізінен, «заманауи көркемделген» түрде беріліп, халық орындаушылары осы үрдістердің шырмауында қалып отырған жағдайда білім беру үрдісі

дәстүрлі музыканың рухани құндылықтарын трансляциялау арқылы орындаушылық техниканы жетік меңгерген және репертуары бай беделді кәсіби орындаушыларды даярлап шығаруды місе тұтпай, олардың байырғы түпнұсқалық орындаушылық дәстүрді бүгінгіге жеткізуші болып шығуын да ойластыру керек. Осыған орай, заманауи музыкалық білім беру жүйесіндегі дәстүрлі кәсібилікті трансляциялау өзекті болып отыр және әртүрлі дүниежүзілік конференциялар мен конгресстерде кеңінен талқыланып жүр. Осының жарқын айғағы ретінде биыл Қырғыз елінде бүкіл дүниежүзілік «РҰХ-САНАТ» дәстүрлі өнер мен музыкасы фестивалі аясында өткен «Дәстүрлі мәдениет пен өнер: сақтау және дамыту мәселелері» атты ғылыми конгресте көптеген әлем мемлекеттерінен келген беделді музыкатанушылар дәстүрлі музыканы бүгінгі жаһандану жағдайында трансляциялау қажеттілігін айтты. Осы талқылауларға үндес қазақстандық белгілі реформатор-музыкатанушылар дәстүрлі музыкалық білім беру саласындағы жағдайды мәдениеттану және оқу-әдістемелік көзқарас тұрғысынан әртүрлі талдаған аналитикалық бірқатар мақалалар бер екені белгілі [1, 2]. Белгілі музыкатанушылар заманауи музыкалық білім беру жүйесіндегі дәстүрлі кәсібилікті трансляциялау мәселелерді терең де жан-жақты талдау жүргізу негізінде Қазақстандағы қазіргі музыкалық білім беру жүйесі дәстүрлі музыканттардың байырғы әмбебаптығын жоққа шығарып, дәстүрлі музыка мәдениетінің дамуына зиянды әсер етіп отыр деген қорытындыға келді.

Қазір әртүрлі елдердің заманауи педагогикалық тәжірибесінде музыкалық ойдың ұлттық қағидаларын бағдар тұтқан музыкалық-теориялық кешенді пәндерді оқыту ағымы жанданып келеді. Халық орындаушыларын оқыту жүйесіндегі ұлттық музыка өнеріне негізделген кешенді (теориялық-практикалық) курстың халықаралық атауы – «Этносольфеджио». Қазақстанда Этносольфеджио курсын енгізу тәжірибесі жарты ғасырдан аса жүргізіліп келеді.

Бүгінгі күні халықтың музыкалық тәжірибесінде ғасырлар бойы қалыптасқан және осы өнердің музыкалық-стильдік өлшемдерімен тікелей байланысты *орындаушылық жүйені трансляциялау арқылы дәстүрлі музыканы сақтап қалу және дамыту* тұрғысынан *Этносольфеджио курсының маңызы зор* [3]. Дәстүрлі кәсіпқойлықты өмірге келтірген ортаның өзі эволюцияға ұшыраған қазіргі жаһандану заманында осындай «сақтау мен дамыту» мақсаттары дәстүрлі музыкалық стильдердің (осы жұмыс шеңберінде ән стилінің) негізін теориялық тұрғыдан сезінуді және оларды музыкалық-теориялық курстарда, бірінші кезекте, Этносольфеджио пәнінде қалпына келтіруді талап етеді.

Этносольфеджио курсын (домбырашылар мен халық әншілеріне арналған) жүргізу барысында академиялық сольфеджионың қалыптасқан

жұмыс түрлерін ескере отырып, зерттелетін музыканың табиғатына сай **ауызша және жазбаша жұмыс түрлерінің жаңа әдістемесі** жасап шығарылды. Этносольфеджио курсы музыкалық есту және жадында сақтау қабілеттерін тәрбиелеумен қатар, суырып салу өнерін меңгерген дәстүрлі маман даярлауды қалпына келтіруге бағытталған, ең бастысы, **дәстүрлі музыканы стильдік тұрғыдан тұтас меңгеруді** көздейді.

Тақырыпқа сай, заманауи музыкалық білім беру жүйесіндегі дәстүрлі кәсібилікті трансляциялаудың тарихи-мәдени аспектілерін қарастыру үшін мемлекетімізде ертеректе орын алған үдерістерді де талдау қажет.

1. Қазақтың дәстүрлі музыкасын оқыту жүйесінің өзгеруі және оның салдары. XX ғасырдағы мемлекетіміздің дамуының жаңа тарихи кезеңдері: отырықшыландыру, қалаларды дамыту, еуропаландыру сияқты факторлар халқымыздың әлеуметтік тұрмысын, қоныстану құрылымын, еңбек дағдысын өзгертіп жіберді, соның бәрі мәдени құндылықтарды трансляциялаудың жаңа жүйесін құруға әкеп тіреді. Жоғары музыкалық білім ошақтарында қазақтың дәстүрлі кәсіби музыканттарын даярлау еуропалық типтегі және еуропалық музыка мәдениетінің теориялық және практикалық білім беру негізінде жүргізіледі. Еуропаның кәсіби музыкасы жазбаша дәстүр екені баршамызға мәлім. Еуропа композиторларының шығармаларын жарыққа шығару, дәстүрін әрі қарай жалғастыру, орындаушылар мен композиторларды кәсіби тұрғыдан даярлау нота жазбасының негізінде іске асырылады. Демек, халық орындаушыларын, әсіресе домбырашылар мен прима қобызшыларды оқыту негізіне осы еуропалық ноталық жүйе алынған. Сөйтіп, еуропалық типтегі музыканттар үшін де, дәстүрлі музыканттары үшін де бірдей кәсіби оқыту жүйесі құрылды. Ал, белгілі музыкатанушы Н.Шахназарованың *«Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма» («Шығыс музыкасы және Батыс музыкасы: Музыкалық кәсібиліктің типтері»)* деп аталатын терең мағыналы музыкалық-мәдениеттанушылық зерттеуінде көрсетілгендей, ауызекі және жазбаша музыкалық мәдениеттердің терең айырмашылығы музыкалық шығармалардың құрылымына, шығарылуына, қызмет ету аясына, сондай-ақ кәсіби музыкантты тәрбиелеудің барлық кезеңдеріне әсер етеді. Өткен ғасырдың 30-40-шы жылдары еуропалық музыкалық мәдениеттің жазбаша дәстүрінің тәжірибесіне негізделіп қалыптасқан халық орындаушыларын тәрбиелеу жүйесі қазақтың ауызекі мәдениетіне сәйкес келмеді. Оларды оқытудың еуропаландырылған жүйесін жасау кезінде Н.Шахназарова сипаттап бергендей, кәсіпқой музыкалық мәдениеттің *әр типіне кәсіби оқытудың өз типі ғана сәйкес келеді* [4, 93] деген басты қағида бұзылды. Сөйтіп, 1930-40-жылдары құрылған музыкалық білім беру жүйесі халық музыканттарын еуропалық ноталық жазба негізінде оқытуды мақсат етті. Бұл

қадам дәстүрлі ауызекі музыкалық мәдениеттен алшақтап, ұлттық орындаушылықтың табиғи формаларына өзгеріс әкелді. Дегенмен, консерваторияның алғашқы түлектері дәстүрлі ортадан шыққандықтан, олардың дүниетанымы мен орындаушылық мәдениетінде халықтық кәсібилік пен рухани құндылықтар сақталды. Ал, 1940-60-жылдары еуропалық үлгідегі оқыту жүйесі дәстүрлі музыканттардың білімін тереңдетіп, дүниетанымын кеңейтеді деген сеніммен қабылданды. Сол кезеңде көптеген «тума талант» орындаушылар үшін консерватория жанынан арнайы дайындық бөлімдері ашылды. Бұл бөлімде оқыту – заманауи диплом алып, жаңа мәдениет жағдайында кәсіби мойындалуға мүмкіндік берудің жолы болды. Алайда ноталық сауатты меңгеру олардың шығармашылық табиғатын өзгертпеді. Мысалы, Құрманғазы атындағы халық аспаптар оркестрінің алғашқы құрамындағы музыканттар жаңа шығармаларды нота арқылы емес, есту арқылы меңгеріп, дәстүрлі әдістерді жалғастырған. 1960-жылдары дәстүрлі кәсібиліктің нормалары мен еуропалық оқыту жүйесінің арасындағы алшақтық айқын сезілді. Дайындық бөлімін бітірген ауызекі дәстүр өкілдерімен қатар, музыкалық училищелердің жас түлектері (Қ.Ахмедияров, Ш.Әбілтаев, А.Тоқтаған, А.Жайымов және т.б.) консерваторияға қабылдана бастады. Ноталық жүйеге ерте бейімделген бұл буын дәстүрлі орындаушылық дамуына тежеу салғанымен, олардың бір бөлігі кәсіби дирижёр және педагог ретінде биік жетістіктерге жетті (Ф.Мансұров, Т.Әбдірашев, А.Жайымов және басқалар). 1970-жылдары «мектеп – училище – жоғары оқу орны» жүйесінің құрылуымен дәстүрлі кәсібилікті еуропалық арнаға бағыттау үдерісі күшейді. К.Байсейітова және А.Жұбанов атындағы дарынды балаларға арналған мектеп-интернаттар кәсіби оқытудың негізгі орталықтарына айналды. Бұл мектептерде домбырашы балаларға ноталық сауат 7 жастан бастап үйретіліп, теориялық пәндер мен жалпы білім беретін сабақтар орыс тілінде жүргізілді. Нәтижесінде 1980-жылдары консерваторияға ұлттық тіл мен дәстүрлі мәдениетті толық меңгермеген, «қазақтың әдеби тілінен алыстау» домбырашылар келе бастады. Мұндай орындаушылар дәстүрлі мәдениеттің табиғи өкілдері бола алмады. Тек 1990-жылдардан бастап, тәуелсіздік кезеңінде бұл мектептерде білім беру қазақ тілінде жүргізіле бастады.

Демек, еуропалық ноталық жүйе шығармашылық пен композиторлық ойлаудың негізгі құралына айналып, қазақ музыкасының табиғи даму арнасын өзгертті. Соның нәтижесінде дәстүрлі музыкалық мәдениеттің жаңа урбанистік тармағы пайда болды [5]. Ғалымдар (Ә.Мұхамбетова, С.Еламанова) атап өткендей, бұл кезең ұлттық мәдениеттің генетикалық кодына әсер етіп, дәстүрлі формалардағы шығармашылық бастамалардың әлсіреуіне алып келді. Орындаушылық шеберлік төмендеп, репертуар

тарылып, тыңдарман аудиториясы азайды [6, 460]. Осылайша, 1930-1980 жылдар арлығында енгізілген еуропалық оқыту жүйесі дәстүрлі музыкалық мәдениеттің жаңа сатысына жол ашқанымен, оның ауызекі кәсіби табиғатын әлсіретіп, мәдени сабақтастыққа елеулі өзгеріс әкелді. Кейінгі жылдары оқу орындарын тәмамдаған түлектер де жай ғана орындаушы болып қалды, өз жанынан ән шығара алмайды, импровизация өнерін меңгермеген, бұл урбанистік музыкалық мәдениеттің креативтік деңгейі төмендеп кеткенін, шығармашылық мүмкіндіктер мен қиял еркіндігі тарылғанын көрсетеді.

Жалпы, кәсіби музыкантты (еуропалық немесе шығыстық болсын) даярлау музыкалық-теориялық білімсіз мүмкін емес. Г.Орлов жазғандай: «есте жоқ ерте замандардан бері барлық белгілі мәдениеттерде *музыка туралы алуан түрлі теориялар шығару-оқыту үрдісінің ажырамас бөлігі*. Сан қилы метатілдерді пайдалану арқылы музыка ойдың аса бай ішкі мағынасына, астарына (контекст) енгізілетін, *түйсіктер (инстинкт) білімге айналатын*, тиісті музыкалық мінез-құлық қағидаларына және музыкалық дәстүрдің жалғастығына қолдау көрсетіп отыратын» (курсив біздікі – А.Б.) [7, 23].

Халық орындаушыларына арналған «Музыка теориясы», «Гармония», «Сольфеджио», «Музыкалық шығармаларды талдау» және «Полифония» сияқты музыкалық-теориялық пәндер еуропалық және орыс классикасының музыкалық шығармалары негізінде теориялық және практикалық білім алуға бағытталған. Сольфеджио курсы есту қабілеті мен әншілік дағдыны жетілдіріп, еуропалық музыканың әртүрлі стильдері мен жанрларындағы музыка тілінің жекелеген элементтерін де, тұтас шығармаларын да қабылдау үшін аналитикалық ойлау қабілетін дамыта түседі.

Іс жүзінде студенттерге арналған теориялық пәндердің тұтас циклы «Домбыра» және «Халық әндері» мамандықтарын оқытудың ерекшеліктері мен тәжірибесінен түгел алшақтап кеткен, бұл студенттердің санасы мен психологиясына әсер етеді. Ал, қазақ музыка теориясы бойынша арнайы курстың болмауы студенттерді ең басты құндылықтан – өздерінің кейінгі кәсіби қызметін *теориялық және философиялық тұрғыдан түсінуден* айырды. Әрине, еуропаландырылған музыкалық-теориялық пәндер жүйесі студенттердің өздері орындайтын музыканы түйсікпен қабыл алып, оған нәр беретін дәстүрлі мәдениетті білімге айналдыруына септігін тигізе алмайды және «*тиісті музыкалық мінез-құлық қағидаларына және музыкалық дәстүрдің жалғастығына қолдау көрсетпейді*» [7, 23]. *Дәстүрлі музыканттың жоғары деңгейдегі кәсіпқойлығы мен шынайы амбебаптығы* осылай жойылады [6, 461].

2. Қазақтың музыкалық дәстүріндегі ауызша оқыту жүйесі. Қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениеті ғасырлар бойы ауызша таралу

арқылы дамып, Ұстаз-шәкірт жүйесіне негізделген өзіндік оқыту дәстүрін қалыптастырды. Бұл жүйе – ауызекі кәсіби музыкалық мәдениеттерге ортақ, әлемдік мұраға айналған құбылыс. Негізгі ерекшелігі – Ұстаз бен шәкірттің рухани байланысы, есту мен есте сақтау қабілеттерін дамыту, орындаушылық техника мен мәдениетті, мінез-құлық этикасын, эстетикалық талғамды қатар үйрету болды. Ауызша оқыту бірнеше кезеңнен тұрады: 1. *тікелей үйрену кезеңі* – белгілі музыканттан репертуарды, техника мен терминологияны меңгеру; 2. *дербес стиль қалыптастыру кезеңі* – орындаушылық пен алғашқы шығармашылық тәжірибе жинау және 3. *шеберлік және танылу кезеңі* – әйгілі музыканттармен шығармашылық алмасу, бата алу. Бұл жүйе музыкантта абсолюттік есту, музыкалық жад, қиял, сөз мәдениеті мен суырып салу қабілетін дамытады. Дәстүрлі музыкант тек орындаушы ғана емес, мәдениеттің сақтаушысы, білім мен жаңалықтың таратушысы болған. Ал, Ұстаз-шәкірт жүйесі тәжірибе мен теорияның бірлігін қамтамасыз етіп, музыкалық ойлау мен халықтық теорияны меңгеруге жол ашты (Б.Аманов). Қазіргі уақытта дәстүрлі орта жойылғанымен, осы жүйенің қағидаларын – дәстүрлі терминологияны, орындаушылық нормаларды, шығармашылық және суырып салу дағдыларын – заманауи музыкалық білім беру бағдарламаларында сақтау маңызды.

3. Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық музыканттарын оқыту үрдісіне дәстүрлі мәдени құндылықтарды бейімдеу. Қазіргі музыкалық білім беру жүйесінде дәстүрлі музыкалық кәсібилікті жалғастыру ісінде шешімін таппаған маңызды мәселе – дәстүрлі музыканттың креативті қабілетін, суырып салмалық шеберлігін қайта жандандыру. Мұның негізі – ұлттық музыкалық тіл мен ойлауды терең меңгеру. Сол себепті музыкалық тілдің құрылымы мен заңдылықтарын теориялық және тәжірибелік тұрғыдан үйрететін арнайы курс қажет болды. Осы бағытта Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясында 1973 жылдан бастап «Гармония және сольфеджио» кафедрасының оқытушысы, музыкатанушы-реформатор, күйші **Бақдәулет Аманов** домбырашыларға арналған жаңа Сольфеджио курсын енгізді. Бұл эксперименттік курс дәстүрлі ауызекі үйрету әдістерін еуропалық жазбаша оқыту жүйесімен үйлестіруге бағытталды. Кейін бұл пән «**Этносольфеджио**» деген атаумен қалыптасты.

Курстың басты мақсаты – кәсіби музыкалық есту мен жадын дамыту, күй тілінің ладтық және ырғақтық құрылымын меңгеру, орындаушылықты теориялық ойлаумен ұштастыру болды. Пәннің негізгі материалы ретінде қазақтың дәстүрлі күйлері мен әндері пайдаланылды. Бұл – еуропалық Сольфеджионың мазмұнын ұлттық музыкалық ортаға бейімдеудің алғашқы тәжірибесі еді. Б.Амановтың реформалық идеяларын әрі қарай А.Мұхамбетова, С.Райымбергенова, С.Өтеғалиева, Г.Омарова сынды ғалым-

оқытушылар жалғастырды. Нәтижесінде *«Домбырашыларға арналған эксперименттік сольфеджио»* курсы құрылып, кейін ресми түрде *«Этносольфеджио»* атауымен оқу бағдарламасына енді (1991 ж.). 2000-жылдары бұл пән ғылыми зерттеу нысанына айналды. Г.Омарова, Г.Әлпейісова, А.Байбек, Р.Малдыбаева сияқты ғалымдар этносольфеджионың теориялық және әдістемелік негіздерін дамытып, оқу құралдарын жарыққа шығарды [3, 93-229].

Этносольфеджионың енгізілуі – тек домбырашыларға ғана емес, халық әншілері мен жыршыларға арналған оқыту жүйесін жаңғыртудың бастамасы болды. 1987 жылы Әмина Нұғыманованың бастамасымен ашылған *«Халық әні» кафедрасы* бұл үрдісті жандандырып, 1988 жылдан бастап халық әншілерін дайындау ісіне кірісті. Алғашқы жылдары домбыралық этносольфеджио элементтері пайдаланылса, кейін дәстүрлі әннің музыкалық тілі мен интонациялық заңдылықтарын оқытуға арналған арнайы бағдарлама жасалды (авторлары С.Райымбергенова және А.Байбек) [3, 122].

Жалпы, Этносольфеджио курсы халықтық дәстүр мен академиялық музыкалық білім арасындағы көпір қызметін атқарды. Оның мазмұнында ауызекі үйрету, суырып салмалық, күй мен ән шығару және дәстүрлі орындаушылықтың табиғи формалары сақталды. Қазіргі таңда бұл курс еліміздің жетекші оқу орындары мен колледждерінде кеңінен қолданылады.

4. Ән мәдениетіне негізделген Этносольфеджио курсы. Қазіргі жағдайда музыкалық-теориялық пәндерден дәріс беру барысында, бірінші кезекте, *этносольфеджио курсына дәстүрлі ән стилін трансляциялау* өзекті мәселе болып отыр, сондықтан *зерттеліп отырған материалды теориялық тұрғыдан сипаттау практикалық қызмет арқылы бекітілуі тиіс*. Этносольфеджио пәні бойынша практикалық жұмыстардың формаларын жасау керек, бұл мәдениеттің *ауызша және жазбаша дәстүрлерін синтездеу* арқылы терең ойлы, орындаушылықты толық меңгерген музыкант-тұлғаларды кешенді түрде тәрбиелеу құралына айналады. Өз кезегінде, осы музыканттар қазақ халқының бірегей де өзіндік сипаты бар дәстүрлі мәдениетін сақтап, қайта жаңғыртуға қызмет ететіні анық.

Этносольфеджио пәнінде жазба және ауызекі мәдениеттер дәстүрлерін интеграциялау арқылы оқытып, тәрбиелеу мәдени контекстінің өзгеруіне және тыңдаушылардың заманауи талаптарына икемділікпен жауап бере алатын қабілетті музыканттарды дайындаудың ең оңтайлы тәсілі болып отыр [3].

4.1 Жұмыстың ауызша түрлері – Этносольфеджио курсына халық әншілерін даярлаудың жетекші қағидасы. Қазіргі музыкалық білім беруде дәстүрлі музыканың ауызекі табиғатын сақтау өзекті мәселе болып отыр.

Халықаралық тәжірибеде де ауызекі үйрету тәсілдерін оқу бағдарламаларына енгізу қажеттілігі атап өтіледі. Демек, Этносольфеджио курсы болашақ халық әншілерін орындаушылыққа, ұстаздыққа және шығармашылық жұмысқа даярлауға бағытталған. Курстың басты қағидасы – дәстүрлі *Ұстаз–шәкірт* моделін жаңғырта отырып, музыканы есту және жады арқылы меңгерту.

Этносольфеджио курсында негізгі жұмыс түрінің бірі – *ауызша музыкалық диктант*. Студент ән үлгісін толық тыңдап, оны нотаға қарамай дәл қайталауы тиіс. Бұл әдіс дәстүрлі ортада жоғары бағаланған «құйма құлақ» дағдысын қалыптастырады. Академиялық сольфеджиодан айырмашылығы – этносольфеджиода орындауда нұсқалық еркіндікке жол беріледі. Бұл дәстүрлі көпнұсқалық қағидатымен байланысты және студенттің есту, есте сақтау қабілетімен бірге шығармашылық интуициясын ашады. Ауызша жұмыс түрлері тыңдау, талдау және жадыны дамыту арқылы болашақ орындаушылар үшін аса қажет кәсіби аналитикалық қабілеттерді қалыптастырады.

4.2 Жұмыстың шығармашылық түрлері: суырып салу және өз жанынан ән шығару – дәстүрлі ән мәдениетін сақтау тәсілі

Қазіргі музыкалық педагогикада шығармашылық әлеуетті дамыту маңызды міндеттердің бірі болып табылады. Дәстүрлі музыканың негізі – көпнұсқалық пен суырыпсалмалық, сондықтан бұл қасиеттерді білім беру үдерісіне енгізу дәстүрлі мәдениетті жаңғыртудың тиімді жолы саналады.

Кеңестік кезеңде басым болған репродуктивті оқыту шығармашылық еркіндікті шектесе, бүгінгі талаптар керісінше, импровизацияға қабілетті орындаушыны қалыптастыруды көздейді. Осы тұрғыдан Этносольфеджио курсы ауызекі дәстүрді, импровизациялық ойлауды және музыкалық тыңдауды біріктіретін маңызды пән.

Курстағы суырып салу тапсырмалары студенттің интонациялық ойлауын, қиялын және дәстүрлі стильді түсінуін дамытады. Импровизацияның маңызы екі қырынан көрінеді: ол халық шығармашылығының негізгі формасы және орындаушы шеберлігінің өлшемі. Оқу процесінде суырып салу саналы түрде қалыптастырылады: студент белгілі бір жанр, образ немесе құрылым негізінде шағын ән шығарады. Тақпақтасу, қайымдасу, қара өлең, айтыс сияқты ауызша-поэтикалық қарым-қатынас формалары импровизацияны меңгеруге көмектеседі. Сонымен бірге жар-жар, тойбастар, қайым өлең жанрлары сахналық сайыс түрінде орындалып, дәстүрлі ортадағы ұжымдық импровизация тәжірибесі жаңғыртылады.

Курстың қорытынды кезеңінде студенттер өз жанынан ән шығарады. Бұл жұмыс дәстүрлі өлең өлшемдерін сақтауға, мәтін мен әуеннің мағыналық

үйлесімін табуға бағытталады. Студенттің өз мәтіні мен әуенін жазуы – оның шығармашылық дербестігі мен ұлттық стильді меңгеруінің дәлелі. Практикада бұл көбіне арнау әндер түрінде көрініс табады (мысалы, белгілі тұлғаларға немесе мерейтойлық оқиғаларға арналған шығармалар). Мұндай тәжірибе студенттердің дәстүрлі композициялық ойлауын бекітіп, заманауи музыкалық кеңістікке шығармашылық тұрғыдан енуіне мүмкіндік береді.

Зерттеушілер атап өткендей, қазіргі көркемөнерпаздық ән шығармашылығы дәстүрлі мәдениетпен сабақтастықта дамып келеді. Этносольфеджио курсы осы сабақтастықты қамтамасыз етіп, дәстүрлі композиторлық тәжірибені қазіргі білім беру аясына тиімді түрде енгізеді. Сөйтіп, ауызша және шығармашылық жұмыс түрлері дәстүрлі ән мұрасын сақтаудың әрі дамытудың, оны кәсіби даярлық жүйесінде жалғастырудың негізгі әдістерінің бірі болып табылады.

4.3 Этносольфеджио курсындағы жазбаша жұмыс түрлері. Этносольфеджио курсында жазба дәстүрмен жұмыс істеудің маңызды түрлері – әндерді домбыраның «ре-соль» бұрауына сәйкестендіріп тасымалдау (транспозиция) және көне үлгілерді қайта жаңғырту (реконструкция). Бұл – дыбыс жазу техникасы болмаған кезеңде хатқа түскен алғашқы ноталық нұсқаларды (А.Затаевич, Б.Ерзакович, А.Жұбанов) қазіргі орындаушылық практикаға бейімдеуге мүмкіндік береді.

Әндерді қайта қарастыру жұмысы студенттің ауызша қабылдау, тыңдау және ноталық мәтінді талдау қабілеттерін қажет етеді. Транспозициялау сирек кездесетін фольклорлық және ауызекі-кәсіби әндерді жеке репертуарға қосуға жағдай жасап, ұзақ уақыт орындалмай келген бірегей мұралардың концерттік тәжірибеде қайта жандануына жол ашады. Курс барысында әртүрлі ән жинақтары пайдаланылады: нақты биіктікте жазылған үлгілер де, релятивті жүйеде берілген нота жазбалары да бар. Соңғысы қазіргі этномузыкатануда жиі қолданылып, Б.Мүптекеев, Б.Бәбіжан, Т.Тоқжан, М.Әбуғазы, Е.Шүкіман секілді зерттеушілердің жинақтарында көрініс тапқан. Домбыра күйлері де А.Жұбанов заманынан бері осы жүйе бойынша жазылып келеді.

Транспозициялау дағдылары студенттерге 24 тональды темпацияланған жүйеде жазылған академиялық үлгілерді домбыраның релятивті дыбыстауына бейімдеп орындауға мүмкіндік береді. Сонымен қатар студенттер ноталық сауаттылықты меңгеріп, орындайтын әндері мен термелерін аспаптық сүйемелдеумен нотаға түсіруді үйренеді. Осылайша ауызекі және жазба дәстүрлерді біріктіретін Этносольфеджио курсы көне музыкалық мұраны сақтауға, жаңғыртуға және оны қазіргі кәсіби білім кеңістігіне енгізуге қызмет етеді.

5. Қазақтың дәстүрлі музыкасына негізделген теориялық пәндер жүйесі: кәсіби сабақтастық және трансляция.

Қазіргі оқу жүйесінде Этносольфеджиодан өзге дәстүрлі музыкалық материалға сүйенген теориялық пәндердің аздығы айқын сезіледі, ал қолданыстағы пәндердің басым бөлігі еуропалық музыкалық тілдің құрылымын оқытуға бағытталған. Сондықтан қазақ музыкасына негізделген жаңа теориялық курстарды әзірлеу – орындаушылар мен музыкатанушылардың бірлескен кешенді еңбегін талап ететін маңызды міндет.

Осы мақсатта болашақ дәстүрлі музыканттарға арналған төмендегі пәндерді оқу процесіне енгізу өзекті болып табылады:

- 1.Қазақтың дәстүрлі музыкасының діни-дүниетанымдық негіздері;*
- 2.Дәстүрлі музыка стильдерінің қалыптасу тарихы және теориясы;*
- 3.Қазақ музыкасы мәдениетаралық әрекеттесу аясында;*
- 4.Дәстүрлі музыкалық шығармаларды талдау (барлық мамандықтарға);*
- 5.Суырып салу және композицияның практикалық негіздері;*
- 6.Музыкалық-этнографиялық практика және дәстүрлі туындыларды шығару қағидалары;*
- 7.Этносольфеджио оқыту әдістемесі (музыкатанушыларға).*

Заманауи мәдени ортада музыкант көптеген стильдер мен жанрлармен еркін әрекеттесе алуы тиіс. Осыған байланысты бүгінгі дәстүрлі орындаушы тек әнші немесе аспапшы ғана емес, ансамбль не оркестр жетекшісі, мәдени жобалардың ұйымдастырушысы, бұқаралық ақпарат құралдарында редактор немесе жүргізуші, сондай-ақ зерттеуші әрі педагог ретінде қызмет ете алатындай жан-жақты дайындалуы қажет.

Ұлттық музыкалық теорияға негізделген пәндер жүйесі студентке жеке орындаушылықтың мәнін түсіндірумен қатар, оның кәсіби қызметінің мақсаттарын айқындауға көмектеседі. Музыкалық өнердің тарихи дамуы өзгермелі болғандықтан, теориялық тұжырымдамалар да осы үдерістерге сай құрылуы тиіс. Сол себепті дәстүрлі ән стилін теориялық тұрғыдан талдау мен оның практикалық трансляциясы (әсіресе Этносольфеджио аясында) өзекті болып отыр.

Этносольфеджиодегі практикалық жұмыс формаларын дамыту – ауызша және жазба дәстүрді үйлестіре отырып, ойлау мәдениеті қалыптасқан, орындаушылық шеберлігі жоғары кәсіби музыкант-тұлғаны тәрбиелеудің тиімді жолы. Мұндай мамандар қазақ халқының бірегей дәстүрлі мәдениетін сақтап, дамытып, заманауи кеңістікке трансляциялауға қабілетті болады.

Әдебиеттер тізімі

1. Мұхамбетова А. Қағажу көрген қазақ музыкасы // Жұлдыз. – 1991. – № 5. – 153-162 б.
2. Мухамбетова А. Культурологические парадигмы конца века и система образования музыкантов-народников // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 451-456.
3. Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау: Этносольфеджио курсы: оқу құралы – А., 2020. – 264 б.
4. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма: Исследование. – М.: «Советский композитор», 1983. – 152 с.
5. Мухамбетова А. Урбанистическая ветвь традиционной инструментальной музыки казахов (до 1975 г.) // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 321-358.
6. Мухамбетова А., Омарова Г. Проблемы традиционного исполнительства в Казахстане // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 456-467.
7. Орлов Г. Древо музыки. – Вашингтон – Санкт-Петербург: «Советский композитор», 1992. – 395 с.

МУЗЫКА ЖӘНЕ ӨНЕРДІ ОҚЫТУДА ГЕЙМИФИКАЦИЯ МЕН ЦИФРЛЫҚ ПЛАТФОРМАЛАРДЫ ҚОЛДАНУ

Абилтаева Канания Жумажановна

Х.Досмухамедов атындағы Атырау университеті «Музыка және өнер»
кафедрасы аға оқытушы, магистр

Аңдатпа. ХХІ ғасырда білім беру саласының цифрлануы мен ойын элементтерін енгізу – білім беру үрдісінің маңызды бағыттарына айналды. Бұл жаңалық музыкалық білім беруде, әсіресе музыка және өнер пәндерін оқытуда ерекше өзектілігін тауып отыр. Геймификация мен цифрлық платформаларды қолдану білім алушылардың шығармашылық әлеуетін арттырып, олардың мотивациясын күшейтеді. Геймификация мен цифрлық платформалар қазіргі білім беру жүйесінде үлкен өзгерістер мен жаңалықтар әкелуде. Геймификация білім беру үдерісіне ойын элементтерін енгізу арқылы оқушылардың мотивациясын арттырады, олардың оқу процесіне

қызығушылығын оятады және шығармашылық қабілеттерін дамытады. Цифрлық платформалар, өз кезегінде, оқушыларға білім алу процесін интерактивті және қолжетімді етуге мүмкіндік береді. Олар оқу материалдарын әртүрлі форматтарда ұсынуға, оқушылардың өз бетінше білім алу қабілеттерін дамытып, өз қарқынымен оқуын ұйымдастыруға жол ашады. «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасының аясында білім беру ресурстарын цифрландыру мен электронды платформаларды қолдану мүмкіндіктері кеңейіп, мұғалімдер мен оқушылардың цифрлық дағдыларын дамытуға қолдау көрсетуде. Бұл әдіс тиімді оқу құралдары мен бағалау әдістерін қалыптастыруға мүмкіндік береді, сондай-ақ оқу процесін интерактивті және қызықты етеді. Оқытудағы жаңа әдістерді енгізу мен олардың білім беру стандарттарына сәйкес келуін қамтамасыз ету маңызды міндет болып табылады. Цифрлық технологияларды тиімді пайдалану арқылы білім беру үдерісін жетілдіріп, оқушылардың шығармашылық ойлау қабілеттерін дамытуға жол ашылады. Бұл қазіргі білім беру жүйесіне үлкен өзгерістер әкеледі, сонымен қатар мектептер мен университеттерде оқу сапасын арттыруға ықпал етеді.

Тірек сөздер: Геймификация, цифрлық платформалар, музыка және өнер, оқу мотивациясы, цифрлық Қазақстан, білім беру инновациялары, оқыту тиімділігі, интерактивті тапсырмалар.

Аннотация. Цифровизация образования и внедрение игровых элементов стали важными направлениями образовательного процесса в XXI веке. Эти новшества особенно актуальны в музыкальном образовании, в частности, при обучении музыкальным и художественным дисциплинам. Использование геймификации и цифровых платформ повышает творческий потенциал учащихся и усиливает их мотивацию. Геймификация и цифровые платформы приносят значительные изменения и новшества в современную образовательную систему. Геймификация, вводя элементы игры в образовательный процесс, увеличивает мотивацию учащихся, пробуждает их интерес к учебе и развивает творческие способности. Цифровые платформы, в свою очередь, позволяют сделать процесс обучения интерактивным и доступным для студентов. Они предоставляют возможность представлять учебный материал в различных форматах, развивать способности учащихся к самостоятельному обучению и организовывать учебный процесс в соответствии с их темпом. В рамках программы «Цифровой Казахстан» расширяются возможности цифровизации образовательных ресурсов и применения электронных платформ, поддерживающих развитие цифровых навыков у учителей и учащихся. Этот подход способствует формированию эффективных учебных инструментов и методов оценки, а также делает процесс обучения интерактивным и увлекательным. Внедрение новых

методов обучения и обеспечение их соответствия образовательным стандартам является важной задачей. Эффективное использование цифровых технологий в обучении открывает путь к улучшению образовательного процесса и развитию творческого мышления учащихся. Это приведет к значительным изменениям в современной образовательной системе и окажет влияние на повышение качества обучения в школах и университетах.

Ключевые слова: Геймификация, цифровые платформы, музыка и искусство, учебная мотивация, цифровой Казахстан, образовательные инновации, эффективность обучения, интерактивные задания.

Abstract. The digitalization of education and the introduction of game elements have become important directions in the educational process in the 21st century. These innovations are especially relevant in music education, particularly in teaching music and arts subjects. The use of gamification and digital platforms enhances students' creative potential and strengthens their motivation. Gamification and digital platforms are bringing significant changes and innovations to the modern education system. Gamification, by integrating game elements into the educational process, increases student motivation, stimulates their interest in learning, and develops their creative abilities. Digital platforms, in turn, make the learning process interactive and accessible to students. They allow the presentation of educational material in various formats, help develop students' ability to learn independently, and organize the learning process according to their pace. Within the framework of the "Digital Kazakhstan" program, opportunities for the digitalization of educational resources and the use of electronic platforms are expanding, supporting the development of digital skills for both teachers and students. This approach contributes to the formation of effective educational tools and assessment methods, while also making the learning process interactive and engaging. Introducing new teaching methods and ensuring their compliance with educational standards is an important task. The effective use of digital technologies in education paves the way for improving the educational process and developing students' creative thinking abilities. This will lead to significant changes in the modern education system and impact the improvement of the quality of education in schools and universities.

Keywords: Gamification, digital platforms, music and arts, learning motivation, Digital Kazakhstan, educational innovations, teaching effectiveness, interactive tasks.

XXI ғасырда білім берудің цифрлануы мен білім үрдісін ойын элементтері арқылы қайта құру – педагогикадағы маңызды трендтерге айналды. Музыка және өнер пәндері дәстүрлі түрде тәжірибелік, эмоциялық және шығармашылық компоненттерге тәуелді болғандықтан, оларды

геймификация және цифрлық платформалар арқылы жаңғырту білім алушылардың мотивациясын, белсенділігін және шығармашылық әлеуетін арттыруға мүмкіндік береді. Қазақстан Республикасының білім саласын реттейтін заңнамалық негіз және мемлекеттік цифрлық бағдарлама білім беру процестерін цифрландыруды ынталандырады, бұл музыка және өнерді оқытуда жаңа әдістемелік шешімдерді енгізуге құқықтық және институционалдық негіз береді [1].

Цифрлы платформалар инновациялық білім алудың жаңа тәсілдерін меңгеруді қажет етеді. Бұл еліміздегі білім беру ұйымдарының электронды ресурстарға қолжетімділігінің артуына орай, білім қорларынан оқу материалдарын белсенді, саралап меңгеруде цифрлық дағдыларын дамытуға негіз болады. Біздің қарастырып отырған өзекті мәселеміз музыка және өнер сабақтарында геймификация мен цифрлық платформаларды қолданудың педагогикалық негіздерін талдап, Қазақстан жағдайында іске асыру мүмкіндіктері мен практикалық ұсынымдарын беру мақсатын көздейді.

Міндеттері:

1. Геймификация принциптері мен элементтерін музыка мен өнер сабақтарына аудару логикасын анықтау;
2. Қазақстандық нормативтік құжаттар мен зерттеулер негізінде тәжірибелік ұсынымдар жасау;
3. Оқыту тиімділігін бағалаудың индикаторларын көрсету.

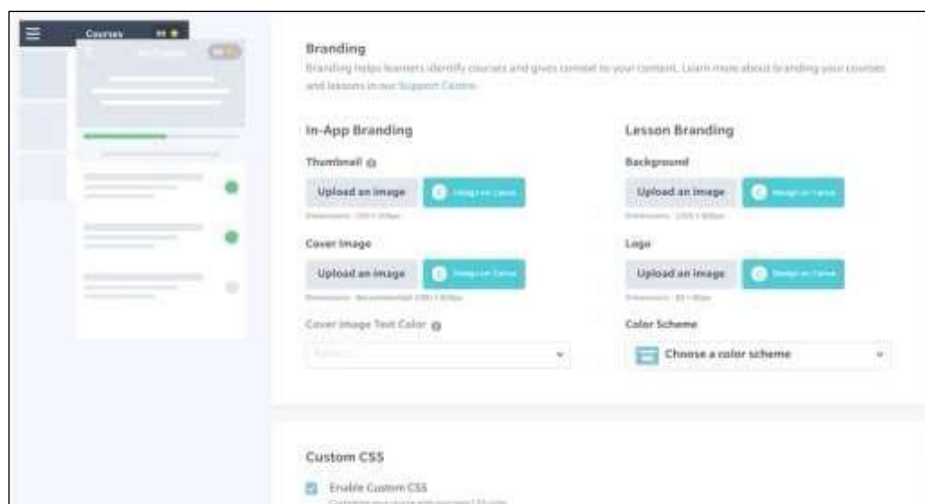
Геймификация – білім беру үдерісіне ойын элементтерін енгізу арқылы оқушының ынтасын арттырушысы ретінде қарастырылады. Мектептер мен жоғары оқу орындарында геймификацияның мотивациялық және білім нәтижелерін жақсартуға әсері туралы материалдар жариялануда [2].

Цифрлы платформалар мазмұндық құрылымы бойынша іс жүзінде шектеусіз, алуан түрлі білім беру ресурстарымен қаныққан ортаны құруға мүмкіндік береді. Бұл жағдайда білім алушы өзбетінше (мүмкін мұғалімдердің, тьюторлардың және т.б. немесе бейімделгіш оқыту жүйелерін шақыру кезінде) бірқатар маңызды білім беру мәселелерін шешеді. Олардың біріншісі – жеке білім беру сұранысын түсіну және тұжырымдау және осы негізде жеке білім беру бағытын қалыптастыру. Болашақта ол өзінің білім беру бағыты дұрыс немесе дұрыс салынбағаны туралы шешім қабылдауы керек, онлайн-курстарды қашықтан игеру жағдайында білім алушыдан білім беру принципінің барлық кезеңдерінде өзінің оқу қызметін дербес ұйымдастыру қабілеті талап етіледі.

Осылайша, цифрлық білім беру ортасы – бұл тұлғаның білім алуына, дамуына, әлеуметтенуіне арналған ресурстардың жағдайлармен мүмкіндіктердің ашық кешені. Бұл ортаның педагогикалық әлеуеті

қаншалықты сұранысқа ие болатындығы және білім алушының белсенділігі мен оқу дербестігіне байланысты [3].

EdApp мобильді оқытуды басқару жүйесі (LMS) – бұл LMS корпоративті электронды оқытудың жаңа стандарты. Микро-оқытуды, геймификацияны, интервалды қайталауды және LMS-тің басқа да көптеген мүмкіндіктерін қолдана отырып, бұл мобильді құрылғыларда оқуға мүмкіндік беретін мобильді бағдарланған жүйе, корпоративті, білім беру және басқа ортада оқытуды құрудың, таратудың және талдаудың ең тиімді және тартымды тәсілі.



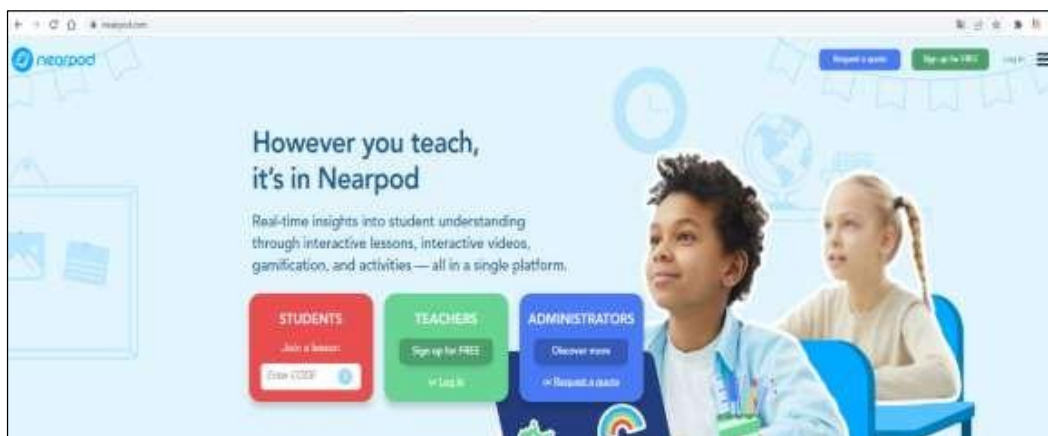
Сурет 1 – EdApp жүйесінің курсын орнату

EdApp сонымен қатар әлеуметтік оқыту функциялары арқылы білімді басқару құралының функционалдығын ұсынады. Курсқа «талқылау» функциясын қосқан кезде білім алушылар өз ойларын білдіріп, материал бойынша сұрақтар қоя алады. Бұл дискурсты ұқсас идеялары бар немесе бірдей сұрақтар қойғысы келетін болашақ студенттер үшін сақтауға болады, сондықтан жауаптарды мұрағаттан табуға болады [4].

Nearpod – бұл веб-сайт пен қосымшалар негізіндегі сандық құрал, мұғалімдерге білім алушылардың өзара әрекеттесуіне және үйренуіне болатын интерактивті слайд-оқу ресурстарын құруға мүмкіндік береді.

Nearpod сонымен қатар оқуды қызықты ету үшін ақпаратты геймификациялауды қолдана алады. Қызмет сонымен қатар Google Slides, Microsoft PowerPoint және YouTube сияқты көптеген құралдармен жақсы

жұмыс істейді. Мұғалімдер бұрыннан бар ресурстарды қолдана отырып, сабақты тез әрі оңай өткізу үшін медиа файлдарды оңай импорттай алады.



Сурет 2– Nearpod қызметінің басты беті

Nearpod артықшылықтары:

1) Оқыту. Nearpod білім алушылардың түсінігін тез және оңай бағалауға мүмкіндік береді. Егер сіз бірнеше слайдтардағы ақпаратпен таныстырған болсаңыз, олардың қаншалықты түсінгенін білу үшін викторина ұйымдастырыңыз. Ақпараттан қорытынды жасауды сұрау үшін «Draw It» қосыңыз. Білім алушыларды материалды қайталауға тарту үшін «Time to Climb» ойынын қолданыңыз. Студенттер оқу жүйесіне қатысады және сіз бірден қандай ақпаратты білгені және қай материалға көбірек назар аудару керектігі туралы кері байланыс аласыз.

2) Көріну. Барлық ақпарат білім алушының жеке құрылғысында: компьютерде, iPad-та немесе ұялы телефон экранында болады, бұл әркімге барлық материалдарды анық көруге мүмкіндік береді. Проекторды немесе теледидар экранын пайдалану кезінде кейбір студенттер бөлменің басқа бөлігінен көру қиындықтарына тап болуы мүмкін. Nearpod көмегімен әр оқушы ақпаратқа оңай қол жеткізе алады. Сонымен қатар, студенттер оларды сақтау үшін негізгі ақпараттың немесе диаграммалардың скриншоттарын жасай алады.

Nearpod ерекшеліктері:

Тегін аккаунтпен: Слайдтар – PPT жүктеуге немесе Nearpod-да слайдтар жасауға болады. Draw it-білім алушылар сұраққа жауап беру үшін суреттер сала алады немесе фотосуреттерге түсініктеме бере алады. Викторина – дереу кері байланыспен сұрақтар қоюға болады. Сауалнама – сыныптың жалпы жауаптарын көру үшін сұрақтар қоюға болады (алдын-ала

және кейінгі бағалау үшін өте жақсы). Ашық сұрақтар – білім алушылар сұраққа жауап беру үшін жауаптарды пернетақтадаға енгізе алады. Бірлескен жұмыс тақтасы. Білім алушылар Padlet сияқты миға шабуыл идеяларын жариялай алады. 3D модельдеу. 3D модельдерін зерттеуге болады, скриншоттар жасауға бола болады және draw It-ге жазулар жазуға болады. Мазмұнды құру терезесі төмендегі суретте көрсетілді.



Сурет 3 – Мазмұнды құру терезесі

Коммерциялық нұсқада: Сәйкестік – сөздерді кескінге немесе анықтамаға сәйкестендіріңіз; Веб-сілтемелерді енгізу – білім алушыларды презентациядағы слайд сияқты тікелей веб-сайтқа бағыттауға болады.

PhET Simulations – модельдеу кіріктірілген сабақ. Білім алушылар үшін қарқынды сабақтар. Білім алушыларға кодты беріңіз және Nearpod-тан өз қарқынымен өтуге мүмкіндік беріңіз. Бұл үй тапсырмасы, жазбалар, шолулар сияқты жұмыс істейді немесе білім алушыларға қажет болған жағдайда оларды орындауға мүмкіндік беру үшін сыныпта жұмыс істейді [4].

Музыкалық білім беру әдістемесі Қазақстанда дәстүрлі түрде оқулықтар мен оқыту әдістемелері арқылы қалыптасқан. К.А.Жакаева және басқа авторлардың еңбектері пәннің мазмұны, оқу нәтижелері және орындаушылық дағдыны қалыптастыруды сипаттайды; бұл материалдар геймификация элементтерін енгізгенде оқу мақсаттарын сақтау үшін маңызды әдістемелік бағыттар береді [5].

Мемлекеттік деңгейде «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасы білім беру саласын цифрландыруды қолдайды және білім беру мазмұнын цифрлы ресурстарға көшіру, педагогтардың цифрлық біліктілігін арттыру және электрондық инфрақұрылым құру сияқты міндеттер қойып отыр. Бұл

бағдарлама музыка мен өнер саласында цифрлық платформаларды қолдануға институционалдық қолдау береді.

Геймификацияның педагогикалық тиімділігі бірнеше механизмдер арқылы жүзеге асады:

- Мотивацияны күшейту (жүйелі кері байланыс, мәртебе белгілері, ұпайлар);
- Белсенді интерактивтілік (квесттер, тапсырмалар арқылы тәжірибе);
- Әлеуметтік ынтымақтастық және бәсекелестік (топтық жарыстар, лидербордтар);
- Кері байланыс пен прогресті көрнекілеу (дамуды визуалдау).

Музыка мен өнерде осы қағидаларды қолдану ерекше мәнге ие: орындаушылық дағды, тыңдау қабілеті, композиция жасау және шығармашылық ойлауды дамыту үшін интерактивті және кезеңдік тапсырмалар (мыс., «темперамент квесттері», «ритм батл», композиция конструкторы) тиімді болуы мүмкін.

Практикалық қолдану үлгілері (Қазақстан контекстінде)

Төменде мектептегі музыка/өнер сабақтарында геймификация мен цифрлық платформаларды қолдануға бағытталған нақты ұсыныстар берілген.

1. Оқу мақсаттарын ойын миссияларына айналдыру.

Мысалы, «ритмді анықтау» мақсатын миссияға бағыттап, білім алушыларға деңгейлер (жаңадан бастау – баспалдақ 1, орташа – 2, күрделі — 3) бойынша тапсырмалар беру. Әр тапсырманы орындаған сайын ұпайлар және виртуалды «ноталар жинағы» қосылады; мұғалімдер бұл ұпайларды бағалау шкаласына интеграциялай алады. Бұл тәсіл оқу мақсаттары мен бағалау талаптарын сақтауға мүмкіндік береді (пән стандарттарына сай).

Nearpod платформасында ритмді анықтау тапсырмасын құру

Мақсаты: Nearpod платформасында ритмді анықтауға арналған тапсырма құру арқылы білім алушыларды музыкалық білім мен дағдыларды дамытуға бағыттау

1. Тақырыпты және мақсатын анықтау	
Тақырып:	Мақсаты:
Музыкада ритмді анықтау	әртүрлі музыкалық ритмдерді танып, оны өздеріне сәйкес музыкада тауып, сәйкестендіру дағдыларын дамыту
2. Nearpod платформасында жаңа сессия құру	
Nearpod-та өзіңіздің оқушы сессияңызды ашыңыз	
"Create New Lesson" немесе "Create" опциясын таңдаңыз	

Сессияның тақырыбы мен мақсатын қосыңыз	
3. Ритмді анықтау тапсырмасын қосу	
3. Activity Type: "Audio" немесе "Video" таңдаңыз,	себебі ритмдер жиі дыбыстық элементтер арқылы беріледі
4. Аудио немесе бейнемазмұн қосу:	Музыкалық ритмдердің әртүрлі мысалдарын жүктеп, оларды Nearpod сессиясына қосыңыз. Бұл әртүрлі ырғақтар мен ритмдердің аудио немесе бейнемазмұны болуы мүмкін
5. Тапсырманы құрастыру:	"Multiple Choice" немесе "Fill-in-the-Blank" тапсырмасын таңдаңыз
	Ритмді тыңдағаннан кейін ритмді дұрыс анықтауы керек. Мысалы: "Бұл ритм қай түріне жатады?" (Жауаптар: 4/4, 3/4, 6/8)
3.4. Білім алушыларға кері байланыс:	Білім алушылар әрбір жауаптан кейін кері байланыс ала алады. Мысалы: «Жауабыңыз дұрыс! Бұл 4/4 ритмі, ол көптеген танымал әуендерде қолданылады»
3.5. Қосымша интерактивті элементтер:	Білім алушыларды "Draw It" тапсырмасын орындауға шақырыңыз, онда олар ритмді қағаз бетінде белгілей алады
4. Ритмді анықтау үшін интерактивті тапсырмаларды қосу	
"Matching Pairs":	Бұл тапсырманың көмегімен ритмдерді музыкалық мысалдармен сәйкестендіре алады
"Time to Claps":	Білім алушылардың ритммен сәйкес келуін тексеру үшін, олардың әрбір дұрыс тапқан ритмде қол шапалақтауы керек
5. Тапсырманың бағалау критерийлерін жасау	
Білім алушыларға ритмді анықтағанда қандай критерийлер бойынша бағаланатындығын түсіндіріңіз	(мысалы, уақытты дәл анықтау, дұрыс ритмді сәйкестендіру).

6. Тапсырманы жариялау	
Тапсырманы Nearpod-та жасағаннан кейін оны білім алушыларға жіберуге болады.	
«Live Lesson» немесе «Student-Paced» режимін таңдаңыз, олар ритмді өз қарқынында тыңдай алады.	

Сурет 4 - Nearpod платформасында ритмді анықтау тапсырмасын құру

Nearpod платформасында ритмді анықтауға арналған тапсырма құру арқылы білім алушыларды музыкалық білім мен дағдыларды дамытуға бағыттай аламыз.

2. Цифрлық платформаларды пайдалану.

Қазақстан мектептерінде енгізіліп жатқан цифрлық ресурстар мен ашық білім платформаларын (электрондық оқулықтар, аудио/видео жаттығулар, музыкалық қосымшалар) қолдану. «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасының аясында ақпараттық жүйелер мен платформаларды енгізу қолдау табуда, бұл мектептердің инфрақұрылымына байланысты. Мұғалімдер Moodle, Google Classroom тәрізді LMS-платформаларға музыкалық тапсырмалар (аудиожазбалар, композиция тапсырмалары) қоса алады.

3. Геймификация элементтері ретінде квесттер мен челленджер.

Сыныптық квесттер – үлгі: «Музыкалық тарихи сапар» (білім алушылар әр кезеңде әр дәуірдің музыкалық стильдерін тыңдап, сәйкестендіру тапсырмаларын орындайды). Бұл тапсырмаға QR-кодтар арқылы аудио мысалдарын енгізіп, нәтижелерін LMS-ке жүктеу арқылы автоматты кері байланыс ұйымдастыруға болады.

4. Бағалау мен кері байланысты ойын арқылы ұйымдастыру.

Білім алушылардың шығармашылық жұмыстары үшін виртуалды «грамота», бейждар мен портфолио жүйесін енгізу. Мұндай бағалау балалардың ішкі мотивациясын сақтап, прогресті көрнекі көрсетеді және мұғалімнің кәсіби стандарттар бойынша бағалауын жеңілдетеді. Бұл тәсіл білім беру стандарттары мен оқу бағдарламасының мақсаттарына қайшы келмеуі тиіс.

5. Педагогтардың кәсіби дайындығы.

Геймификация мен цифрлық құралдарды енгізу мұғалімдердің цифрлық компетенциясын талап етеді. Сондықтан мұғалімдерді оқыту

курстары, әдістемелік семинарлар өткізу – міндетті компонент. Осы тұрғыда жоғары оқу орындары мен әдістемелік орталықтарда тиісті бағдарламалар әзірленуі қажет. Бұл талаптар заңнамалық және мемлекеттік қолдау шараларымен үйлесімді болуы тиіс.

Артықшылықтары:	Қауіптері мен шектеулері:
Білім алушылардың мотивациясы мен белсенділігін арттырады (ұлтықталған зерттеулер көрсеткендей).	Инфрақұрылымдық теңсіздік: барлық мектептерде қажетті техникалық базаның болмауы мүмкін. Бұл «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасы арқылы біртіндеп реттелуде, бірақ аймақтар арасында айырмашылықтар сақталуы ықтимал
Шығармашылық ойлауды дамытуға, орындаушылық дағдыларды жаттықтыруға жаңа форматтар ашады	Геймификация тек ойын ретінде қабылдануы мүмкін; оқу мақсаттары мен бағалау талаптарын сақтамай, тек көңіл көтеруге айналмауы тиіс. Мұғалімдердің әдістемелік шеберлігі маңызды
Ұсынымдар	
Инфрақұрылымды жетілдіру.	Білім алушыларға қолжетімді цифрлық құралдар мен интернетті қамтамасыз ету бойынша жергілікті және республикалық деңгейдегі шараларды жалғастыру. «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасының мектеп бағытындағы жобаларын кеңейту.
Әдістемелік нұсқауларды әзірлеу	Музыка мен өнер пәндері үшін геймификация элементтерін қалай үйлестіру керектігі туралы ұлттық деңгейдегі әдістемелік ұсынымдар енгізу. Бұл ұсыныстар оқу бағдарламасының мақсаттарына сай құрылуы тиіс.
Мұғалімдерді даярлау.	Педагогтардың цифрлық және геймификация әдістемелері бойынша біліктілігін арттыру курстарын жүйелеу
Пилоттық бағдарламалар	Аймақтық деңгейде пилоттық жобалар жүргізіп, нәтижелерін бағалап, үздік тәжірибелерді таратуды ұйымдастыру.

Қорытындылай келе, музыка және өнерді оқытуда геймификация мен цифрлық платформаларды қолдану – педагогикалық жаңару мен білім алушылардың шығармашылық әлеуетін арттыруға бағытталған перспективалық бағыт. Қазақстандағы заңдық және институционалдық негіздер (Білім туралы заң және «Цифрлық Қазақстан» бағдарламасы) осындай өзгерістерге қолдау көрсетеді, алайда табысты енгізу үшін инфрақұрылым, мұғалімдердің әдістемелік дайындығы және оқу бағдарламасының талаптарына сәйкестігі қамтамасыз етілуі керек. Пилоттық жобалар мен жүйелі бағалау тәжірибелерді енгізуге мүмкіндік береді.

Әдебиеттер тізімі

1.Қазақстан Республикасының «Білім туралы» Заңы. – 27 шілде 2007 ж. № 319-III (өзгертулер мен толықтыруларымен). – Астана: ҚР Парламенті, 2007. – 56 б.

2.Абдыкеримова Э. Білім беру жүйесінде геймификация // Қазақстан педагогикасының жаңа бағыттары. – 2024. – №2. – Б. 45–52.

3. Қазақстан Республикасының «Цифрлық Қазақстан» мемлекеттік бағдарламасы. – Астана: ҚР Үкіметінің қаулысы №827, 12 желтоқсан 2017 ж.

4.Бузаубакова К.Д., Амирова А.С., Маковецкая А.А. Цифрлы педагогика: Оқулық /К.Д.Бузаубакова, Амирова А.С., Маковецкая А.А. – Тараз, 2022. – 314 б.

5.Жакаева К.А., Жакаева С.А. Музыка пәнін оқыту әдістемесі: оқу құралы. – Алматы: Қазақ университеті, 2020. – 212 б.

ШЕБЕР МЕН ҮН: САЗ АСПАП ЖАСАУ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ, ТЕХНОЛОГИЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫ САҚТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Аргынов Бабыр Мейрамович

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің «Операторлық өнер, дыбыс режиссурасы және арт-менеджмент» кафедрасының аға оқытушысы, экономика ғылымдарының магистрі, «Саз аспаптар шеберлерінің одағы» РҚБ төраға орынбасары, шебер

Аңдатпа. Мақалада қазақтың дәстүрлі музыкалық мәдениетіндегі «қоңыр үн» ұғымының мәні және оны сақтауда табиғи ішектердің рөлі жан-жақты қарастырылады. Автор тарихи шолу арқылы XX ғасырдың ортасында ішек материалының табиғидан жасандыға ауысуы қазақ музыкасының тембрлік табиғатына қалай әсер еткенін көрсетеді.

Жұмагелді Нәжімеденовтің еңбектері мен қазіргі «Қоңыр» шеберханасының тәжірибесі мысалында табиғи ішектердің қайта жаңғыру процесі мәдени және ғылыми тұрғыдан талданады. Бұл бастама жай ностальгиялық әрекет емес, ұлттық акустикалық кодты жаңғырту, қазақтың қоңыр үні мен орындаушылық дәстүрін заманауи формада сақтау ісі ретінде сипатталады. Сонымен қатар, табиғи ішек өндірісін ұлттық мәдениет пен экономиканың тоғысында қарастыру, музыкалық аспаптардың акустикасы мен органологиясын зерттейтін ғылыми зертхананы Қазақстанда ашу қажеттілігі негізделеді. Мұндай зертхана этномузыкатану, инженерия және материалтану бағыттарын біріктіретін пәнаралық орталық ретінде ұсынылады. Зерттеу нәтижесінде табиғи ішек өндірісін дамыту – ұлттық үнді сақтаудың, мәдениет пен ғылымның жаңа синтезін қалыптастырудың стратегиялық бағыты екені айқындалды.

Түйін сөздер: қоңыр үн, табиғи ішек, акустика, органология, ұлттық мұра, музыкалық аспап жасау, мәдени индустрия, ғылыми зертхана.

Аннотация. В статье всесторонне рассматривается значение понятия «қоңыр үн» («қоңыр звук») в традиционной музыкальной культуре казахов и роль природных (натуральных) струн в его сохранении. Автор, опираясь на исторический обзор, показывает, каким образом переход от натуральных струн к искусственным в середине XX века повлиял на тембровую природу казахской музыки.

На примере трудов Жумагельды Нәжимеденова и современного опыта мастерской «Қоңыр» анализируется процесс возрождения натуральных струн с культурных и научных позиций. Эта инициатива представляется не простым ностальгическим жестом, а процессом восстановления национального акустического кода, способом сохранения казахского «қоңыр» звучания и исполнительской традиции в современной форме.

Кроме того, обосновывается необходимость рассматривать производство натуральных струн на стыке национальной культуры и экономики, а также необходимость создания в Казахстане научной лаборатории, посвящённой исследованию акустики и органологии музыкальных инструментов. Такая лаборатория предлагается как междисциплинарный центр, объединяющий направления этномузыкологии, инженерии и материаловедения.

По итогам исследования выявлено, что развитие производства натуральных струн является стратегическим направлением по сохранению национального звучания и формированию нового синтеза культуры и науки.

Ключевые слова: қоңыр үн, натуральная струна, акустика, органология, национальное наследие, музыкальное инструментоведение, креативная индустрия, научная лаборатория.

Abstract. The article provides a comprehensive examination of the concept of «qoñyr ün» in Kazakh traditional musical culture and highlights the role of natural gut strings in preserving this sonic identity. Through a historical overview, the author demonstrates how the mid-20th-century transition from natural to synthetic string materials affected the timbral nature of Kazakh music.

Drawing on the works of Zhumageldi Nəzhimedenov and the contemporary experience of the «Qoñyr» workshop, the article analyzes the revival of natural strings from both cultural and scientific perspectives. This initiative is presented not as a mere nostalgic gesture, but as an effort to restore the national acoustic code and to preserve the traditional Kazakh qoñyr timbre and performance practice in a modern format.

Furthermore, the article substantiates the need to consider natural-string production at the intersection of national culture and economy and argues for the

establishment of a scientific laboratory in Kazakhstan dedicated to the acoustics and organology of musical instruments. Such a laboratory is envisioned as an interdisciplinary center integrating ethnomusicology, engineering, and materials science.

The study concludes that the development of natural-string production represents a strategic direction for preserving the national sound and fostering a new synthesis between culture and science.

Keywords: qoňyr sound, natural gut string, acoustics, organology, national heritage, musical instrument making, cultural industry, scientific laboratory.

Қазақтың музыкалық мәдениетінде ерекше бір ұғым бар – ол **қоңыр**. Қоңыр – бұл тек түс емес, дыбыс та емес. Бұл – **дүниетанымдық категория**, қазақтың табиғатқа, адамға және жалпы әлемге деген көзқарасын бейнелейтін эстетикалық өлшем [2].

Қоңыр – бұл тепе-теңдік. Ол тым жоғары да емес, тым төмен де емес – адам дауысына жақын, табиғи, барқыт, жұмсақ тембр. Қазақтың бүкіл музыка мәдениеті осы қоңыр дыбысқа негізделген: домбыраның шанағынан, қобыздың ішегінен, сыбызғының демінен – бәрінен қоңыр үн естіледі.

Осы қоңыр тембрінің домбырадағы табиғи қайнары – **ішек**. Халық шеберлері домбыра ішегін ежелден **қой мен ешкінің ішегінен** жасап келген. Бұл материалдың өзіндік қасиеттері бар: ол **жұмсақ әрі серпінді**, дыбысты «тірі» етеді, әр саусақтың қозғалысын сезеді. Мұндай ішек адамның демін қабылдайтындай, табиғи түрде **дыбысқа жан бітіретін материал [1]**. Қой мен ешкінің ішегі – құрғақ ауа мен ылғалды тез сезетін, сондықтан әр өңірдің домбырасының үні де сол аймақтың табиғи ахуалына сай өзгеше болған [4].

Бірақ ХХ ғасырдың ортасына қарай, **1930 жылдардан бастап**, қазақ музыкасы жаңа кезеңге өтті – **оркестр дәуірі**. Ұзақ концерттер, үлкен сахна, күшейген әрі биіктігі жоғарылаған құлақкүй – осының бәрі ішек материалынан мықтылық пен тұрақтылық талап етті. Қой мен ешкі ішегінен жасалған ішектер әдемі естілгенімен, **жылуға, ылғалға, жоғары құлақкүйге өте сезімтал** еді.

Олар жылуға мен ылғалға өте сезімтал болғандықтан, тез босап, жиі үзіліп, тұрақты күтімді қажет ететін. Сол себепті домбырашылар алдымен **кетгут аталатын** – табиғи шов материалын ішек ретінде пайдалана бастады, ал 1960 жылдардан кейін біртіндеп **нейлоннан**, яғни қармақ жібінен жасалған ішектерге толық көшті. Бұл шешім оркестр құрамында немесе фортепиано сүйемелдеуімен өнер көрсететін музыканттар үшін қолайлы болды: мұндай ішектер үзіліп кетпейді, дыбыс тұрақты, күтім аз қажет етеді. Алайда осы техникалық жеңілдіктің арқасында біз қазақ музыкасына тән **қоңыр үннің табиғи жылылығын жоғалттық**. Балық жібінен жасалған

ішектің тембрі – салқын, өткір әрі тым ашық, ал қой мен ешкінің ішегінен шыққан үн – жылы, барқыт, терең және тірі адамның тынысымен астасқан табиғи үн еді.

Бұл мәселені алғаш ғылыми деңгейде көтерген зерттеуші – **Жұмагелді Нәжімеденов**. Ол өз еңбектерінде ішек материалының ауысуы тек техникалық емес, **мәдени-акустикалық құбылыс** екенін атап өтті. Ж.Нәжімеденов табиғи ішектерді қалпына келтіру мәселесін зерттеп, оның қазақтың қоңыр үні мен ұлттық орындаушылық дәстүріне әсерін ғылыми тұрғыдан дәлелдеуге тырысты.

Зерттеу мақсатында ол **Украинаға іссапармен** барып, сол жерде **арфа ішектерін жасау технологиясын** бақылап, осы әдісті қазақ аспаптарына бейімдеу мүмкіндігін қарастырды. Бұл тәжірибенің нәтижелерін ол мақалаларында баяндап, қазақ аспаптарын жетілдіру мәселесін мәдениет саласының мамандарына және орындаушылар қауымына жеткізді.

Дегенмен, сол уақытта **оның ұсыныстары мен бастамалары кең қолдау тапқан жоқ**. Нәжімеденов ішек материалдарын қайта жаңғыртудың маңыздылығын ғылыми және практикалық деңгейде дәлелдегенімен, музыкалық және әкімшілік орта бұл ұсыныстарды сол кезеңде жүзеге асыра алмады.

Жұмагелді Нәжімеденовтің ізімен қазіргі уақытта табиғи ішекті қайта қалпына келтіру жолы жаңа серпін алды. Бұл – жай ностальгия емес, бұл – ұлттық акустикалық кодты қайта жаңғырту әрекеті. Өйткені қоңыр – жай дыбыс емес, қазақ болмысының үні. Осы бағытта ерекше атап өтерлік бастама – «Қоңыр» шеберханасының қызметі. Шеберхана 2020 жылдан бастап табиғи ішектер өндіру ісімен кәсіби түрде айналысып келеді. Алғашқы кезеңінде шеберхана ішек жасау тарихын, ежелгі технологияларды зерттеуден бастады: Экспедициялық сапарлар ұйымдастырып, түрлі аймақтарда көне әдістерді білетін шеберлер және музыканттармен сұхбаттар жүргізді. Сол жиналған білім мен тәжірибе негізінде шеберхана табиғи ішектерді жасап шығару жұмысын бастады. «Қоңыр» шеберханасы – ішектердің сапалық қасиеттерін жетілдіру, қызмет ету мерзімін ұзарту және музыканттармен тәжірибелік ынтымақтастық орнату бағытында жүйелі жұмыс жүргізіп келеді. Л.Хамиди жазғандай, табиғи ішектердің сапасы мен төзімділігі төмен болса [3], қазір олардың пайдалану мерзімі екі жылдан аса уақытқа дейін ұзартылды. Бүгінде бұл ішектер үлкен жетістікпен концерттік тәжірибеге қайта оралды. Еліміздің әйгілі сахналарында белгілі орындаушылар «Қоңыр» шеберханасының табиғи ішектерінде ойнап келеді. Жас музыканттар да бұл жаңалыққа ерекше қызығушылық білдіріп, ұлттық аспаптардың табиғи үнін жаңаша бағалай бастады. Көптеген республикалық және халықаралық байқауларда орындалатын күйлер табиғи ішектермен

тартылып жүр – бұл ұлттық үннің қайта жаңғыруының айқын дәлелі. Табиғи ішектерге сұраныс Қазақстан шеңберінен тыс кең таралып отыр. **Түркия, Әзербайжан, Өзбекстан, Ресей Федерациясының Якутия және Тыва Хакас, Башқұртстан республикалары, Моңғолия, Қытай, Германия, Франция, Италия, Ұлыбритания, АҚШ және Австралия, Швеция** елдерінен халық аспаптарында ойнайтын музыканттар мен барокко дәстүрін сақтаушы оркестрлер тарапынан қызығушылық байқалды. Еуропалық барокко оркестрлерінің бірқатарына шеберхана өнімдерінің сынамалық үлгілер жеткізіліп, олардан оң баға алынған. Болашақта халықаралық әріптестік пен экспорттық бағыттағы өндірісті кеңейту мүмкіндігі қарастырылуда.

Әлемдегі табиғи ішек өндірісіне келсек, Бүгінгі таңда әлемнің елдерінде – **Италия, Германия, Ұлыбритания және АҚШ-та** – табиғи ішек өндіретін кәсіби шеберханалар мен фабрикалар жұмыс істейді. Қазақстан жағдайында бұл сала **мәдени-өндірістік және экономикалық тұрғыдан тиімді бағыт** болып табылады, өйткені елде мал шаруашылығы кең дамыған және экологиялық таза табиғи шикізат базасы жеткілікті. Сондықтан табиғи ішек өндіруді дамыту тек музыкалық мәдениеттің қайта өрлеуіне емес, ұлттық қолөнер мен экспорттық әлеуеттің артуына да ықпал ете алады. Сол себепті бүгінгі таңда табиғи ішектердің өндірісін жеке шеберхана деңгейінен асырып, **Қазақстанда толыққанды фабрика** ретінде дамыту қажет. Мұндай фабрика – тек ұлттық музыкалық мұраның бір тармағын сақтаушы ғана емес, сонымен бірге **әлемдік деңгейде бәсекеге қабілетті өнім өндіретін мәдени-индустриялық жоба** бола алады. Қазақстанда мал шаруашылығының кең дамуы мен экологиялық таза шикізаттың мол қоры мұндай өндірісті іске асыруға толық мүмкіндік береді. Егер табиғи ішек өндірісін ғылыми негізде жолға қойып, стандарттау мен сапаны бақылау жүйесін енгізсек, онда бұл сала **ел экономикасына, экспорттық әлеуетке және ұлттық брендтің қалыптасуына нақты үлес қосатын** бағытқа айналары сөзсіз. Осылайша, табиғи ішектер фабрикасы Қазақстанның мәдени және ғылыми жетістіктерінің бірі ретінде **әлемдік музыкалық қауымдастыққа өз үнін ұсына алатын** болады. Табиғи ішектерді жаңғырту тәжірибесі тек қолданбалы немесе технологиялық жетістік қана емес, сонымен қатар ұлттық мәдениет пен ғылым дамуының стратегиялық бағыты болып табылады. Бұл бағыттың аса маңызды қыры – ғылыми потенциал. Қазіргі таңда Қазақстанда музыкалық аспаптардың акустикалық параметрлерін жүйелі түрде зерттейтін арнайы ғылыми орталық немесе зертхана жоқ. Бұл саладағы зерттеулер көбіне энтузиаст ғалымдар мен жеке шеберлердің тәжірибесіне сүйеніп жүзеге асуда. Мәселен, кезінде Жұмагелді Нәжімеденов өз еңбектерінде қазақ аспаптарының акустикалық

табиғатын зерттеу мақсатында домбыра үнін Лондондағы акустикалық зертханаға жіберіп, шетелдік мамандарды тарту арқылы тәжірибелік зерттеу жұмыстарын жүргізген болатын. Бұл ізденістер өз кезеңінде ерекше жаңалық болғанымен, қазіргі замандағы Жаңа Қазақстанның ғылыми әлеуеті мұндай зерттеулерді өз елімізде жүргізуге толық мүмкіндік береді. Сондықтан бүгінгі күні ұлттық музыкалық аспаптардың акустикасы мен органологиясы бойынша ғылыми-зерттеу зертханасын ашу қажеттілігі айқын. Мұндай зертхана заманауи акустикалық құралдармен жабдықталып, этномузыкатану, физика және инженерия салаларымен бірлескен пәнаралық орталық түрінде құрылуы мүмкін. Ол музыкалық аспаптардың акустикалық құрылымын, материалдық қасиеттерін, дыбыс таралу заңдылықтарын және тембрлік спектрлерін кешенді түрде зерттеуге мүмкіндік береді. Мұндай үлгі көрші елдерде сәтті жүзеге асырылып отыр. Мысалы, Әзербайжандағы У.Гаджибеков атындағы музыкалық академия жанынан жұмыс істейтін акустика және органология зертханасы ғалымдар мен шеберлердің бірлескен жобалары негізінде халық аспаптарының ғылыми және орындаушылық дамуын қамтамасыз етіп келеді. Осы сияқты тәжірибелер Өзбекстан, Түркия және Ресей оқу орындарында да кездеседі.

Ал халықаралық деңгейде Франциядағы IRCAM сияқты ірі зертханалар музыка мен акустиканы біріктірген ғылыми орталық ретінде үлгі бола алады. IRCAM зертханасы музыканттар мен инженерлердің бірлесе жұмыс істеуі арқылы акустикалық инновациялар мен аспаптық жаңалықтарды дүниеге әкеліп отыр. Осындай типтегі зертханалық құрылым Қазақстанда да қалыптасуы қажет, өйткені қазақ аспаптарының бай тембрлік табиғаты мен акустикалық жүйесі халықаралық деңгейде зерттеуді талап етеді.

Қазіргі уақытта Қазақстанда физика-техникалық институттар мен өнер университеттерінің әлеуетін біріктіре отырып, Музыкалық аспаптардың акустикасы және органологиясы жөніндегі ғылыми-зерттеу зертханасын ашу орынды әрі уақтылы қадам болмақ.

Бұл зертхана төмендегідей бағыттарды қамти алады:

- ұлттық аспаптардың акустикалық параметрлерін зерттеу;
- материалтану және ішек өндірісі бойынша қолданбалы зерттеулер;
- аспап жасау технологиясын ғылыми тұрғыда стандарттау;
- халықаралық ғылыми ынтымақтастық пен деректер алмасу;
- жас зерттеушілер мен докторанттар үшін тәжірибелік база қалыптастыру.

Мұндай құрылымның қызметі қазақтың қоңыр үнін тек мәдени мұра ретінде ғана емес, ғылыми зерттеу нысаны ретінде де терең тануға мүмкіндік береді. Бұл – ұлттық мәдениеттің ғылыми дамуы мен халықаралық танылуына ықпал ететін маңызды қадам.

Қазақтың қоңыр үні – бұл біздің тамырымызда жатқан табиғи үйлесім мен сабырдың дауысы. Ол ғасырлар бойы ұлттың ішкі мәдениетінің өлшемі, өмірге көзқарасының көрінісі болып келді. Біз бүгінде сол үнді тек еске алып қана қоймай, оны жаңа тыныспен өмірге қайта әкеліп отырмыз. Табиғи ішектердің қайта жасалуы – тек музыкалық жаңалық емес, ұлттық сана мен дүниетанымның жан бітуі. Бұл іс – бабалардан қалған асыл өнердің жаңа заман талабына сай түрленуі, ал оның үнінде – қазақ болмысының жылуы мен кеңдігі бар. Ендігі мақсат – осы бастаманы тұрақты дамудың арнасына айналдыру. Егер табиғи ішек өндіру ісі ғылыми және өндірістік деңгейде жүйеленсе, Қазақстан тек өз мәдениетін жаңғыртып қоймай, әлемдік музыкалық кеңістікте ерекше үнін таныта алады.

Әдебиеттер тізімі

1. Нәжімеденов Ж. Қоңыр және домбыра : (домбыра үнінің акустикалық ерекшеліктері). – Алматы, 2006. – 215 б.
2. Нәжімеденов Ж, Алтаев Ж.А, Байғозы Ж.О Н 32 Діл қоңыр үнді домбыра –бренд. Монография. Алматы: ҚазМСӨИ баспасы, 2009 -474 бет.
3. Хамиди Л. Домбыра үйрену мектебі [Ноталар]: оқу құралы / Хамиди Л. Ғизатов Б. . – толықтырылып 4-ші рет басылуы. – Алматы : Өнер, 1983. – 147 б.
4. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов : теория, история, практика : на материале инструментальных традиций Центральной Азии. – Москва : Композитор, 2013. – 528 с.

«АЛТЫН АРКА» С.ЕРКИМБЕКОВА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КЮЯ «САРЫАРКА» В СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ

Сапарова Луиза Каримовна

магистр искусствоведения,

преподаватель школы-колледжа Казахского Национального
университета искусств им. К.Байсейітовой

Аннотация. В статье рассматривается концертная пьеса «Алтын Арка» Серика Еркимбекова, созданная на основе кюя Курмангазы «Сарыарка». Проанализированы особенности формы, штриховой техники и исполнительские приёмы, раскрыты связи с традицией казахского домбрового искусства.

В статье также получает освещение интерпретация этого произведения Айман Мусахаджаевой, внешний значительный вклад в развитие национального скрипичного исполнительства Казахстана. Отмечаются

исполнительские приемы знаменитой скрипачки, позволяющие передать характерные интонации домбровой традиции средствами академического инструмента.

В практической части статьи приведены методические рекомендации по изучению произведения и исполнению концертной пьесы «Алтын Арка» С.Еркимбекова в старших классах специализированных школ.

Ключевые слова: С.Еркимбеков, А.Мусахаджаева, Курмангазы, Сарыарка, Алтын Арка, скрипка, исполнительство, методика, күй.

Аңдатпа. Бұл мақалада Серік Еркімбековтің Құрманғазының «Сарыарқа» күйі негізінде жазылған «Алтын Арқа» концерттік пьесасы қарастырылады. Шығарманың формалық ерекшеліктері, штрихтік техникасы мен орындаушылық әдістері талданып, қазақ домбыра өнері дәстүрімен байланысы ашылады.

Мақалада сондай-ақ бұл туындыға Айман Мұсақожаеваның интерпретациясы талқыланады. Қазақстанның ұлттық скрипка орындаушылығының дамуына елеулі үлес қосқан әйгілі скрипкашының домбыралық дәстүрге тән интонацияларды академиялық аспап арқылы жеткізу шеберлігі көрсетіледі.

Практикалық бөлімде мамандандырылған мектептердің жоғары сыныптарында С.Еркімбековтің «Алтын Арқа» концерттік пьесасын оқыту мен орындауға арналған әдістемелік ұсынымдар берілген.

Түйін сөздер: Еркімбеков, Мұсақожаева, Құрманғазы, Сарыарқа, Алтын Арқа, скрипка өнері, орындаушылық, әдістеме, күй.

Abstract. This article examines the concert piece “Altyn Arka” by Serik Erkimbekov, composed on the basis of Kurmangazy’s kui “Saryarka”. The study analyzes the structural features, bowing techniques, and performance methods, highlighting the connection between the work and the traditions of Kazakh dombra art.

The article also discusses the interpretation of this composition by Aiman Masakhadzhaeva, who has made a significant contribution to the development of Kazakhstan’s national violin performance art. Her performance techniques, which allow her to convey dombra-style intonations through the academic instrument, are outlined.

The practical section provides methodological recommendations for studying and performing S. Erkimbekov’s concert piece “Altyn Arka” in senior classes of specialized music schools.

Keywords: Erkimbekov, Masakhadzhaeva, Kurmangazy, Saryarka, Altyn Arka, violin art, performance, methodology, kui.

Концертная пьеса «Алтын-Арка» («Золотая степь») для скрипки и камерного оркестра Серика Еркимбекова (2008) была написана на основе монументального одноименного оркестрового аллегро (2004) для симфонического и камерного оркестров, оркестра казахских народных инструментов, хора и 5-ти солистов (гобой, скрипка, виолончель, фортепиано, домбра), посвященного 10-летию независимости РК. Эта пьеса в декабре 2008 года прозвучала на юбилейном авторском концерте С.Еркимбекова в зале «Конгресс-холла» и на международном фестивале в Швейцарии в исполнении народной артистки РК А. Мусахаджаевой, Государственного камерного оркестра «Академия солистов» под управлением Р. Канетти (Израиль) [1, 34].

7 декабря 2009 года в преддверии Председательства Казахстана в ОБСЕ, 18-летия Независимости РК в новой редакции концертная пьеса «Алтын-Арка» С. Еркимбекова в исполнении Народной артистки РК Айман Мусахаджаевой, домбриста Нуркена Якияева в сопровождении Королевского филармонического оркестра под управлением дирижера Мариуса Стравинского (Англия) прозвучала в Лондоне в зале «Guildhall» в рамках международного фестиваля «Казахский фестиваль искусств 2009».

Концертная пьеса «Алтын-Арка» С.Еркимбекова написана на тематическом материале кюя Курмангазы «Сары-Арка». Произведению свойственна открытость, мелодическая щедрость, энергия. Как известно, «Сары-Арка» – является кульминационным пунктом творчества Курмангазы. В этом кюе Курмангазы вводит фанфарные элементы, в «Сары-Арка» чувствуется активное боевое начало, переданное в образе лихой скачки и победной песни. Все возрастающая сила и захватывающая слушателя энергия этого кюя свидетельствует о мощи композиторского воображения, способного создавать картины подобной яркости. Тут каждая последующая часть как бы является этапом единой, все возрастающей музыкальной стихии. И все это создано средствами скромной домбры! Кюй «Сары-Арка» и сегодня звучит как современное нам произведение музыкального искусства» [2, 28].

В ярком исполнении А.Мусахаджаевой пьесы «Алтын-Арка» С.Еркимбекова ощущается глубокое проникновение и опора на музыкально-художественные традиции казахского народа. С высоким мастерством она передает приемы штриховой техники народных музыкантов – домбристов, которые придают сочинению импровизационно-виртуозный характер. Ее интерпретации произведений композиторов Казахстана признаны образцовыми в отечественной исполнительской практике.

Введение в репертуар старших классов специализированных школ этого произведения, несомненно, повысит их исполнительский и концертный

уровень. Опираясь на многолетний педагогический опыт, можно рекомендовать введение в программу обучения скрипачей 8-9 классов пьесу «Алтын-Арка» С.Еркимбекова. Первоначально можно прослушать произведение в исполнении А.Мусахаджаевой.

При обращении к данному произведению следует обратить внимание на его историко-культурные истоки. Ввиду того, что в пьесе композитор использует интонации кюя Курмангазы «Сары-Арка» учащимся нужно вспомнить творчество Курмангазы и историю создания кюя, которые они изучали на уроках казахской музыкальной литературы.

Произведению С. Еркимбекова свойственна открытость, мелодическая щедрость, энергия, которые исходят из традиций домбрового кюя. Для понимания строения произведения учащимся рекомендуется ознакомиться с композицией домбрового кюя, его разделами бас буын, орта буын, сага. Композитор также С. Еркимбеков использует традиции формообразования кюя, своеобразные приемы игры, как глиссандо, эффект сурдины, которыми виртуозно владели домбристы. Стиль Курмангазы, его специфические приемы, «во многом развивающие музыкальную технику того времени, бережно восприняли, разработали и донесли до наших дней его ученики и многочисленные последователи» [3, 28].

В работе над произведением «Алтын-Арка» С.Еркимбекова необходимо после ознакомления с нотным текстом перейти к скрупулезной работе над штрихами. Так, во вступлении (бас-буын) А.Мусахаджаева играет шестнадцатые ноты штрихом сотийе в унисон с оркестром. Этот штрих, слегка отскакивая от струны, ярко подчеркивает бурную восходящую напористость гаммы соль-мажор. Здесь необходимо обратить внимание на принципиальное отличие сотийе от спиккато, которое заключается в том, что отсутствует бросок смычка на струну. Поэтому необходимо играть фрагмент в середине смычка и в быстром темпе:

The image displays a musical score for Violin and Piano. The Violin part is written in treble clef, and the Piano part is written in bass clef. The score begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The Violin part starts with a forte (f) dynamic, playing sixteenth notes. The Piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, playing a rhythmic pattern. The score includes a key signature change to D major and a time signature change to 4/4. The Violin part continues with a series of sixteenth notes, and the Piano part continues with a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line.

Вступление, изложенное в тональности соль-мажор, можно рассматривать как бас-буын (начальное звено или раздел кюевой формы). С.Еркимбеков использует принципы формообразования кюев Западного Казахстана («төкпе»). Бас-буын как бы цементирует форму. Он излагается в первой части и репризе пьесы.

Отработанный штрих сотийе поможет и в исполнении следующего раздела – орта буын, когда проходит тема на кварту выше в до-мажоре у солирующей скрипки. В этот момент звучат основные интонации кюя «Сары-Арка», которые подчеркнуты стремительным движением. Использование композитором квартового соотношения тоналностей (соль мажор - до мажор) и движения разложенными квартами (соль-до; ре-соль) характерно для кюев с транспозицией.

Также при исполнении этого раздела пьесы можно порекомендовать исполнительский прием А.Мусахаджаевой, когда она ярко выделяет акценты первой и третьей долей, звучащие на струне «ре». Этим приемом усиливается крещендо, которое добавляет выразительности звучания возгласа-призыва к вниманию.

В дальнейшем необходимо отработать штрих *detache*, который при исполнении шестнадцатыми на трех струнах, требует особой плотности соприкосновения смычка со струной. Здесь можно отработать исполнительский прием А.Мусахаджаевой, когда она доигрывает четвертную ноту «до» с яркими нарастаниями. Это придает завершенность стремительному предыдущему движению на тремоло «до».

Особого внимания требует работа над следующим лирическим разделом. В тональности ля-бемоль мажор звучит в ритмическом увеличении лирическая тема, основанная на интонациях кюя «Сары-Арка». В ней выявляется один из признаков широкораспевных казахских народных песен – развитие мелодической фразы с тенденцией к кульминационным звукам (до - ми - фа):



В исполнении А.Мусахаджаевой лирическая тема, близкая казахской песенности звучит полетно и возвышенно октавой выше на струне «ми», в отличие от авторского текста. В учебной работе отходить от авторского текста не рекомендуется, поэтому, следует поработать над качественным красивым звукоизвлечением. Для этого необходимо использовать методы работы над фразировкой и интонированием лирической темы. Формирование правильной фразировки поможет пропевание мелодического рисунка.

Учащийся, добившись чистого интонирования инструментальной мелодии голосом, активизирует внутренний слух, что будет способствовать плавному текучему исполнению лирической темы. Этот метод - наиболее ценный при работе над кантиленой. Задействовав внутренний слух, будущий скрипач, совершенствует тонкие нюансы исполнения, а именно естественности фразировки, широте музыкального дыхания, что приводит к яркому эмоциональному смыслу. Дополнительно следует обратить внимание на широкое вибрато, которое позволит раскрыть широту дыхания, красоту, кантилену казахской лирической темы.

В репризе жизнеутверждающая основная тема излагается в тональности до-мажор. Вступление – бас-буын в сокращенном виде проходит в ритмическом уменьшении.

В коде в тональности соль-мажор торжественно звучат интонации кюя Курмангазы «Сары-Арка» в ритмическом уменьшении на fortissimo:



В коде произведения необходимо обратить внимание на четкую координацию штриховой техники учащегося. Стремительное проведение завершающих стремительных интонаций темы кюя Курмангазы «Сары-Арка» в чередовании *spiccato* и *legato* на едином дыхании требует четкой координации правой руки, а также полного слияния с унисоном у пианиста.

Последний штрих – отработать аккорды вниз смычком на слабой доле, не ломая сам аккорд, который должен быть исполнен одним движением на трех струнах. Рекомендуется разделить аккорд и отработать двойными нотами и лишь потом соединить в единое движение. Важно также обратить внимание на работу с концертмейстером, так как аккорд звучит на слабую долю, и требуется слуховой контроль одновременного вступления с пианистом. Именно такое завершение требуется для коды произведения «Алтын Арка» С.Еркимбекова, который стремился воплотить мощь, стихию, энергию Великой степи.

Приняв во внимание представленные рекомендации, можно добиться от учащегося яркого исполнения произведения «Алтын Арка» С.Еркимбекова, такого, которое представлено в репертуаре А. Мусахаджаевой. Именно оно, близкое к национально-характерным способам игры домбрового кюя, наделяет произведение С.Еркимбекова новыми красками и тембрами.

Список литературы

1. Жубанов А. Струны столетий. – Алматы: Дайк-Пресс, 2001. – 600 с.
2. Жумабекова Д. Ж., Сапарова Л. К. Концертные произведения для скрипки С. Еркимбекова. – Павлодар: Кереку, 2009. – Т. 5, ч. 2.

3.Нусупова А. С. Вдохновлённый созидательным творчеством. – Алматы: Өнер, 2005. – 496 с.

4.Жумабекова Д. Айман Мусахаджаева: Путь к вершинам мастерства. – Астана: КазНАМ, 2008. – 60 с.

АРХЕТИП ЗВУЧАЩЕГО «Я»: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ СУВЕРЕНИТЕТ ТЮРКСКОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ «ЭПОХИ ОСОЗНАННОЙ ВЗАИМОЗАВИСИМОСТИ» (ПО О. СУЛЕЙМЕНОВУ)

Толибжонна Латофат Маъруфжон кизи

музыковед, антрополог культуры и искусства,
докторант Института социально-культурных исследований
при Республиканском центре духовности и просвещения

Аннотация. Исследование представляет философско-аксиологический анализ трансформации акустического ландшафта общетюркского пространства Великой Степи сквозь призму идей Олжаса Сулейменова об «эпохе осознанной взаимозависимости». Актуальность определяется феноменом акустического диссонанса и «звукового ориентализма», где доминирование гомогенизированной коммерческой стандартизации низводит аутентичный звук до декоративной ценности. Проблема коренится в методологическом «импланте» европейской эстетики, оторвавшей музыку от ее сакрально-прикладной функции. Цель работы – обосновать методологию достижения аксиологического суверенитета. Мы постулируем, что истинная субъектность культуры достигается через возрождение Архетипа Звучащего «Я». В качестве методологической основы выступает концепция «Геномного кодирования» – устойчивого, генетического паттерна тюркского музыкального языка, доказанного институтом Жырау и Сакральным Кобызом как Глобальной Исторической Нормой. Для практической реализации предлагается технология «Музыкальный Аудиобренд» и Матрица Регионального Аудиокода (МРАК). Применение Геномного кодирования позволяет реконструировать утраченную психоэмоциональную функцию ландшафта. Таким образом, исследование предлагает механизм перехода от культурного хаоса к устойчивой и аксиологически ценной среде, где тюркское наследие выступает как сильный культурный субъект в рамках единства “Ұлығ Ұлыс”.

Ключевые слова: аксиологический суверенитет, геномное кодирование, ұлығ ұлыс, жырау, бастакор, маком, акустический диссонанс, музыкальный аудиобренд.

Аңдатпа. Зерттеу Ұлы Даланың жалпы түркілік кеңістігіндегі акустикалық ландшафттың трансформациясын Олжас Сүлейменовтің «саналы өзара тәуелділік дәуірі» туралы идеялары тұрғысынан философиялық-аксиологиялық талдауды ұсынады. Өзектілігі акустикалық диссонанс пен «дыбыстық ориентализм» феноменімен анықталады, мұнда гомогенделген коммерциялық стандарттаудың үстемдігі шынайы дыбысты жай әшекейлік құндылыққа дейін төмендетеді. Мәселе музыканы қасиетті-қолданбалы қызметінен айырған еуропалық эстетиканың әдіснамалық «имплантында» жатыр. Жұмыстың мақсаты – аксиологиялық егемендікке қол жеткізу әдіснамасын негіздеу. Біз мәдениеттің шынайы субъектілігі «Дыбысталған «Мен» архетипін» жандандыру арқылы жүзеге асады деп тұжырымдаймыз. Әдіснамалық негіз ретінде жырау институты мен қасиетті қобызбен дәлелденген түркі музыкалық тілінің тұрақты, генетикалық үлгісі – «Геномдық кодтау» тұжырымдамасы ғаламдық тарихи норма ретінде қолданылады. Практикалық іске асыру үшін «Музыкалық аудиобренд» технологиясы және өңірлік аудиокод матрицасы (ӨАМ) ұсынылады. Геномдық кодтауды қолдану ландшафттың жоғалған психоэмоционалдық қызметін қайта құруға мүмкіндік береді. Осылайша, зерттеу түркі мұрасы «Ұлығ Ұлыс» бірлігі аясында күшті мәдени субъект ретінде әрекет ететін мәдени хаостан тұрақты және аксиологиялық тұрғыдан құнды ортаға өту механизмін ұсынады.

Түйін сөздер: аксиологиялық егемендік, геномдық кодтау, ұлығ ұлыс, жырау, бастақор, мақам, акустикалық диссонанс, музыкалық аудиобренд.

Abstract. This study presents a philosophical and axiological analysis of the acoustic landscape transformation in the common Turkic space of the Great Steppe through the lens of O. Suleimenov's ideas on the "era of conscious interdependence." The urgency of the research is determined by the phenomenon of **acoustic dissonance** and "sound orientalism," where the dominance of homogenized commercial standardization reduces authentic sound to mere decorative value. The problem is rooted in the methodological "implant" of European aesthetics, which detached music from its sacred-applied function. The goal is to substantiate the methodology for achieving axiological sovereignty. We postulate that the true subjectivity of culture is reached through the revival of the Archetype of the Sounding "I". The methodological foundation is the concept of "Genome Coding"—a stable, genetic pattern of the Turkic musical language, evidenced by the Jhyrau institution and Sacred Kobyz as the Global Historical Norm. For practical implementation, the technology of the "Musical Audio Brand" and the Matrix of Regional Audio Code (MRAK) is proposed. Applying Genome Coding allows for the reconstruction of the lost psycho-emotional function of the landscape. Thus, the research offers a mechanism for transitioning from cultural

chaos to a sustainable and axiologically valuable environment, where the Turkic heritage acts as a strong cultural subject within the unity of “Ұлығ Ұлыс”.

Keywords: Axiological Sovereignty, Genome Coding, Ulyg Ulus, Jhyrau, Bastakor, Maqom, Acoustic Dissonance, Musical Audio Brand.

Введение. Современная проблема сохранения культурной идентичности в условиях глобализации требует смены научной парадигмы: перехода от простого этнографического коллекционирования к аксиологическому и технологическому осмыслению звукового наследия.

Общетюркское пространство Великой Степи представляет собой интегративную и структурно сложную систему, которая исторически функционировала как единое цивилизационное поле, охватывающее как степной Дашт-и Кыпчак, так и урбанизированный Мавераннахр. Именно это глубинное единство региона наиболее адекватно описывается тюркским самоназванием “Ұлығ Ұлыс” (Великий Улус), которое преодолевает европоцентризм термина «Золотая Орда» и подчеркивает его ключевое, центральное положение в тюркско-монгольской ойкумене.

Актуальность исследования определяется феноменом акустического диссонанса и «звукового ориентализма», где доминирование гомогенизированной коммерческой стандартизации низводит аутентичный звук до декоративной, коммерческой ценности. Музыковедчески это выражается в деградации ладо-интонационной среды, что является формой культурной эрозии, препятствующей формированию и укреплению Архетипа Звучащего «Я» народов Степи.

Цель данной статьи – обосновать методологию достижения аксиологического суверенитета над звуковым пространством. В качестве теоретической рамки выступает философский принцип Олжаса Сулейменова об «эпохе осознанной взаимозависимости», который в данной работе переведен в музыковедческий инструментарий «геномного кодирования».

1. Философско-аксиологический фундамент: код Сулейменова и культурный суверенитет

Философская концепция Олжаса Сулейменова о «Формуле пути в будущее» утверждает, что истинная субъектность культуры достигается через сознательное овладение собственными глубинными ценностями. В контексте музыкального наследия это трансформируется в понятие аксиологического суверенитета: способности культуры самостоятельно определять ценность своего звукового наследия и защищать его от внешней стандартизации.

Философский принцип Олжаса Сулейменова об «эпохе осознанной взаимозависимости» становится в музыковедении аксиологической

программой действий. Он обязывает культуру самостоятельно определять ценность своего звукового наследия и защищать его от внешней стандартизации, что и является целью аксиологического суверенитета. Переход к «эпохе осознанной взаимозависимости» возможен только через обретение контроля над акустическим пространством. Для этого необходимо перевести традиционные ценности в технологически применимые активы. Инструментарий «геномного кодирования» и матрица регионального аудиокода (МРАК) позволяют выполнить этот переход: они экстрагируют основные ритмо-интонационные ячейки (усули, нола) и технологически преобразуют их в целевые аудиоактивы. Таким образом, концепция Сулейменова выступает философской легитимацией для технологии реинжиниринга духовной среды («музыкального аудиобренда») и достижения аксиологического суверенитета.

Доминирование экономического прагматизма в глобальном масштабе сводит ценность традиционного звука к товару, что знаменует собой современную форму исторической уязвимости перед внешним диктатом. Методологический корень этой проблемы кроется в эстетической парадигме Запада, где идеал автономного искусства (*L'art pour l'art*) оторвал музыку от ее социокультурной и ритуальной функции, противопоставив её функциональной тюркской традиции. Если аутентичный звук теряет свою глубинную терапевтическую и этическую функцию, он неизбежно лишается своего ценностного содержания, что порождает духовный и культурный хаос. Поэтому обретение контроля над акустическим пространством выступает критически важным условием для вступления в «эпоху осознанной взаимозависимости».

Обоснование аксиологического суверенитета, в свою очередь, опирается на глубокие традиции средневековой философии музыки. Идеи Мусульманского Ренессанса [9, 10] заложили теоретическую основу для классических жанров, таких как маком. Учения Фараби и последующие трактаты о «илми мусика» (наука о музыке) рассматривали музыку не как развлечение, а как точную науку, связанную с математикой, этикой и влиянием на душу. Эта историческая традиция доказывает, что тюркский музыкальный язык изначально обладал доказанной аксиологической функциональностью, проявлявшейся в строгой системе ладовых и метроритмических правил (усулей), которые непосредственно влияли на психоэмоциональное состояние слушателя.

2. Музыка как цивилизационный код: институт жырау и единство "Ұлығ Ұлыс".

Неразрывная связь Дашт-и Кыпчака и Мавераннахра, объединенного под эгидой "Ұлығ Ұлыс" [4], доказывает универсальность тюркского

музыкального языка. Эта историческая общность интонационных и ритмических паттернов выступает прямым основанием для методологии «геномного кодирования».

Это единство было закреплено в институте жырау, который являлся ключевым элементом социальной и духовной структуры. Жырау, сочетая роли мудреца, воина и сказителя, выполнял функцию носителя этнической памяти и «живого архива» тюркской истории [5]. Он выступал как ключевой транслятор и интерпретатор геномного кода.

Глубинная структура, которую мы определяем как геномный код, не является просто набором мелодических формул; она представляет собой системное единство, пронизывающее все уровни культуры. Жанровая система традиционной музыки сложилась на основе жизненного цикла человека, являясь непосредственным отражением его содержания [1]. Более того, она интегрирована в космические ритмы, о чем свидетельствует привязка к мушелю – двенадцатигодичному животному циклу. Этот принцип демонстрирует изначальную неразделенность макро- и микрокосмоса в тюркской аксиологии. В таком контексте музыкальный язык (геномный код) находится в структурном единстве с другими языками культуры, такими как орнамент, выступая в качестве единого этнознакового кода [14]. Утрата даже одной из этих системных связей ведет к разрыву культурного единства.

Значение тюркской музыки как инструмента управления и дипломатии подтверждается прецедентом Кетбуги-жырау и кюя “Ақсақ құлан”. Передача жизненно важного сообщения посредством инструментального кюя демонстрирует, что звук в этой культуре был признан высшим, зашифрованным уровнем коммуникации.

Роль кобыза как сакрального артефакта, неразрывно связанного с фигурой жырау, подчеркивает его онтологический статус в культуре Степи. В отличие от европейского подхода, акцентирующего индивидуальное авторство (модель композитора-творца), модель жырау (выступающего как создатель-исполнитель-носитель) отражает коллективную, функциональную парадигму, где ценность музыки неразрывно связана с её ритуально-прикладной миссией. Эта модель, веками обеспечивавшая жизнеспособность традиции, выступает как фундаментальная онтологическая основа тюркского музыкального мышления. Все компоненты этой акустической системы (кюй [5], ашула, эпос и др.) развивались в рамках единого цивилизационного поля, что подтверждается археологическими и источниковедческими данными об интеграционной роли таких центров, как Сыгнак [2].

3. Музыковедческий анализ кризиса: разрушение интонационного генома

Ключевой вызов для тюркского звукового наследия связан с методологической несовместимостью его ладовых систем с 12-ступенной равномерной темперацией – основой глобальной музыкальной индустрии. Традиции Степи и Мавераннахра, особенно классические ладовые системы Востока, построены на флюидности микротонов и тонкой ладовой переменности. Внедрение унифицированной темперации ведет к технологическому упрощению этого богатства, заменяя аутентичную интонацию стандартизированными полутонами. Следствием этого процесса является искажение [6] изначального акустического материала и постепенная деградация слуховой культуры, не способной воспринимать сложные интонационные нюансы. Эта проблема имеет исторические корни, поскольку уже первые попытки коллекционирования в XX веке столкнулись с неадекватностью европейской нотации для фиксации тюркского языка [7].

Кризис, который мы называем разрушением интонационного генома, коренится в музыковедческой неадекватности — попытке фиксации устной, импровизационной традиции с помощью европейской нотации и 12-ступенной темперации. Традиционные ладовые системы Центральной Азии оперируют флюидными интервалами и микротоновыми зонами, требуя специфических инструментальных настроек, которые принципиально несовместимы с равномерной темперацией [10]. Параллельно происходит утрата двуединства «кюй-легенда»: в традиционном творчестве кюй для сыбызгы или курая обладал смысловой и композиционной связью с повествованием или легендой [6]. Когда этот нарративный слой отсекается в угоду концертной эстетике, музыка утрачивает свою сакрально-прикладную функцию и низводится до уровня абстрактной звуковой декорации, что и является энтропией геномного кода.

Аналогичный урон наносится ритмическому фундаменту. Традиционная музыка оперирует комплексными метрическими структурами: от полиметрии в кюях-толгау до развитой системы усулей (система Двадцати двух усулей) в оседлых жанрах. В противовес этому, глобальная музыкальная индустрия тиражирует примитивные, бинарно-гомогенизированные ритмические схемы, что приводит к энтропии усульной матрицы и, как следствие, к утрате способности к восприятию метрической сложности – ключевого элемента культурного кода [12].

Таким образом, разрушение интонационного генома – это следствие системной атаки, направленной на утрату как микротонового интонационного богатства, так и сложной метроритмической организации традиции.

В ответ на этот кризис, мы определяем «геномный код» как первичную семантическую матрицу тюркского музыкального языка, состоящую из его

базовых интонационно-ритмических формул. Термин «геномный код» в данном контексте выступает как методологическая категория, обозначающая первичную семантическую матрицу тюркского музыкального языка. Его устойчивость доказана исторической практикой: он состоит из базовых интонационно-ритмических формул, которые передавались через принцип бастакорлик ижодиёти (творческий опыт бастакоров), а не через нотную фиксацию. Этот код обеспечивал живую адаптацию и сохранение интонационной ДНК региональных школ, что демонстрирует его способность к самовоспроизведению.

Верифицируемость этого кода подтверждена прецедентом Кетбуги-жырау и кюя «Аксақ құлан», где звук являлся зашифрованным, высшим уровнем коммуникации, признанным носителем этической и юридической ответственности. Таким образом, «геномное кодирование» – это модель культурной передачи, обеспечивающая структурное единство кюя, ладоинтонационных и метроритмических систем и эпоса на уровне архетипических звуковых ячеек, унаследованных от неделимого пространства “Ұлығ Ұлыс”.

Методологически этот код наследует творческий опыт бастакоров [3]. Бастакор исторически выступал не как фиксирующий, а как динамически интерпретирующий субъект, обеспечивая живую адаптацию и сохранение интонационной ДНК региональных школ.

Для практического применения этой матрицы предлагается концепция матрицы регионального аудиокода (МРАК), которая переводит принципы бастакорлик ижодиёти в применимые аудиоактивы:

1. Интонационные формулы (нола): извлечение и моделирование устойчивых интонационных комплексов, несущих четкий семантический (смысловой) заряд, для использования в современном аудиодизайне.

2. Ритмические паттерны (усули): экстракция основных ритмоинтонационных ячеек для их технологичной интеграции в аранжировки, что позволяет сохранить аутентичный тюркский хронотоп и метроритмическое мышление в современных аранжировках.

4. Технологический суверенитет: концепция «Музыкальный аудиобренд»

Методология достижения аксиологического суверенитета требует восстановления исторических институтов, обеспечивающих живую трансмиссию кода. Основой Матрицы регионального аудиокода (МРАК) должен стать возрожденный институт устоз-шогирд. В частности, домбровая школа исторически выступала не просто как учебное заведение, а как социокультурный институт сохранения и эволюции традиции [13]. Эта школа обеспечивала передачу интонационно-ритмических формул через творческий

опыт (бастакорлик ижодиёти), а не через фиксированную нотацию. На современном этапе это требует разработки новых методов, таких как этносольфеджио, которое, опираясь на свойственную традиционным певцам устность и импровизационность, становится ключом к раскрытию подлинного композиторского потенциала и сохранению ценностного ядра.

В качестве стратегического ответа на проблему «звукового ориентализма» и акустического диссонанса предлагается концепция «Музыкальный аудиобренд». Эта авторская методология является не просто маркетинговым инструментом, а технологией реинжиниринга духовной среды, позволяющей активно выстроить звуковой суверенитет над пространством [8].

Цель концепции состоит в переходе от пассивной архивации наследия к инженерному формированию культурной устойчивости акустического ландшафта:

1.Аудио-экологическая диагностика: проведение систематического анализа шумового фона и картирования зон акустической деградации (шумовое загрязнение и диссонанс) для выявления подлинно аутентичных звуковых «резерваций» в городских центрах [8].

2.Кодирование наследия: формулы, полученные через матрицу регионального аудиокода (МРАК), технологически преобразуются в целевые аудиоактивы. Эти активы – интонационные мотивы и ритмические паттерны – служат основой для формирования аутентичного звукового ландшафта городской и туристической инфраструктуры, включая корпоративные звуковые логотипы.

3.Стратегическое внедрение и функция: размещение этих аутентичных аудиоактивов (вместо стандартизированной фоновой музыки) стимулирует у слушателя глубокое культурное узнавание. Это, в свою очередь, восстанавливает аксиологическую функциональность звуковой среды, которая была утрачена в результате рыночной стандартизации.

Таким образом, концепция «Музыкальный аудиобренд» выступает как практическая технология реинжиниринга, обеспечивающая аксиологический суверенитет. Она не только диагностирует зоны акустической деградации в рамках аудио-экологического картирования [8], но и, используя формулы Геномного кода, технологически переводит культурную ценность в целевой аудиоактив. Это обеспечивает долгосрочную защиту и самодостаточность тюркского наследия, восстанавливая его сакрально-прикладную функцию в современном городском пространстве.

Заключение. Исследование доказывает, что достижение аксиологического суверенитета над звуковым пространством тюркского наследия возможно через внедрение технологии геномного кодирования,

основанной на глубинных принципах тюркской мысли [9] и обеспечивающей технологический суверенитет над акустической средой [7]. Философия Олжаса Сулейменова предоставляет необходимый каркас, а историко-культурологическая концепция “Ұлығ Ұлыс” [4] обосновывает единство цивилизационной основы, из которой выводится наш «Геномный код».

Концепция «Геномного кодирования», опирающаяся на бастакорский принцип [3] и доказанная прецедентом Кетбуги-жырау, предлагает конкретный механизм для перехода от культурного хаоса к устойчивой и аксиологически ценной среде. Утверждение суверенитета над акустическим пространством является необходимым, стратегическим шагом к достижению «эпохи осознанной взаимозависимости», где Архетип Звучащего «Я» Великой Степи выступает как сильный, самодостаточный культурный субъект.

Список литературы

1.Бурамбаева М.Н., Мухамбетова А.И. (2018). Жанровая система традиционной музыки в контексте жизненного цикла // Eurasian Journal of Philology: Science and Education. №1 (169).

2.Воякин, Д. А., Бахтыбаев, М. М., Искандерова, А. Д. (2021). Гавань Дешт-и-Кыпчака: Археологические исследования некрополя городища Сыгнак. Алматы-Самарканд: МИЦАИ.

3.Гафурбеков, Т.Б. (2019). Бастакорлик и жодиёти: тарихи, тахлили, тақдири. Тошкент: Фан.

4.Кляшторный, С. Г., Султанов, Т. И. (2009). Государства и народы Евразийских степей. СПб.: Петербургское Востоковедение.

5.Мухамбетова, А. И. (2002). Генезис и эволюция казахского кюя (типы программности) // Казахская традиционная музыка и XX век / А.И.Мухамбетова, Б. Ж.Аманов. - Алматы: Дайк-Пресс. – С. 119-152.

6.Недлина В.Е. (2017). Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий. Дисс. ... канд. искусствоведения. – М.

7.Толибжонова, Л. М. (2025). Коллекционирование и систематизация музыкального наследия Туркестана в начале XX века: научный вклад и культурная трансформация // Материалы Международной научно-практической конференции «Культурное наследие Евразии: проблемы коллекционирования, сохранения, изучения и актуализации». СПб, РИИ, 13 – 15 октября.

8.Толибжонова, Л. М. (2025). Аудио-брендинг исторических городов как новый подход к сохранению культурного наследия (на примере

Узбекистана) // Sciences of Europe, 173, 2025. сс. 13–15. ISSN 3162-2364. DOI: 10.5281/zenodo.17237456

9.Толибжонова Л. М. (2021). Мусулмон Ренессанси и илми муסיқа фалсафаси // Academic research in educational sciences, 2(6), сс. 151–155, 2021. DOI:10.24412/2181-1385-2021-6-151-155.

10.Tolibjonova, L. M. (2021). “Tasavvufda musiqa konsepsiyasi” // Uzacademia ilmiy-uslubiy jurnali. Vol.2 Issue 1 (16), May 2021, Part 2. bb. 38-42.

11.Tolibjonova, L. M. (2015). Cultural Representations of New Uzbeks: Society, Music, Media // Anthropology of the Middle East, Volume: 10/Issue: 1.

12.Утегалиева С.И. (2016). Звуковой мир музыки тюркских народов (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). Дисс. ... д-ра искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.

13.Шахназарова, Н. Г. (2018). Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма // Музыкальная академия. № 4. – С. 104-109.

14.Шайгозова Ж. Н., Наурзбаева А. Б., Нехвядович Л. И. (2021). Семиотический базис казахской культуры: орнамент как этнознаковый код // Вестник КазНПУ. №1 (169). – С. 132-142.

АЛТАЙ-ТАРБАҒАТАЙ КҮЙЛЕРІНІҢ ЗЕРТТЕЛУІ ЖӨНІНДЕ (БЕЙСЕНБІ ДӨНЕНБАЙҰЛЫ КҮЙЛЕРІН МЫСАЛҒА АЛА ОТЫРЫП)

Иманғазықызы Ақжусан

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің
білім беру бағдарламасы «Музыкатану» бойынша 3 курс докторанты
Ғылыми жетекшісі: Нұртаза Раушан Сабыржанқызы өнертану
кандидаты, профессоры

Андатпа. Бұл мақалада шертпе күй дәстүріндегі өзіндік көркемдік болмысы мен мол күй қорына ие Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебінің зерттелуі қарастырылады. Аталған мектептің зерттелу деңгейін ашуда оның көрнекті өкілі Бейсенбі Дөненбайұлының күйлері негізгі материал ретінде алынды. Аталған күйлердің зерттелу жағдайы, дамуы мен қалыптасуы, әуендік және ырғақтық ерекшеліктері талданады. Сонымен бірге, олардың көркемдік табиғаты, орындаушылық тәсілдері, музыкалық тілі қатарлы ерекшеліктері сипатталады. Зерттеуде Алтай-Тарбағатай мектебінің шертпе күйдің басқа аймақтық мектептерімен ұқсастықтары мен айырмашылықтары салыстырмалы тұрғыда көрсетіледі. Мақалада күйшілік мектептің қазақ музыка мәдениетіндегі орны, оның тарихи-эстетикалық маңызы және

күйлерінің қазіргі ғылыми айналымдағы орны сарапталады. Сонымен қатар, Бейсенбінің орындаушылық мәнері мен оның өңірлік мектептің стилін қалыптастырудағы ықпалы талданады. Күйлердің қазақ дүниетанымындағы орны, ерекшеліктері, тарихи таралу арналары және орындаушылық дәстүрдің ұрпақтар сабақтастығындағы орны да назарға алынады. Бұл талдаулар Алтай-Тарбағатай мектебінің музыкалық мұрасын ғылыми тұрғыдан тереңірек түсінуге мүмкіндік береді. Зерттеу нәтижелері аталған мектептің орындаушылық мәдениетін жүйелеуге, оның тарихи дамуын айқындауға және болашақ ғылыми еңбектерге негіз қалауға бағытталып, зерттелуіне маңызды үлес қосады.

Түйін сөздер: күй, шертпе күй, күйші, күй табиғаты, сыбызғы сарыны, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебі, Бейсенбі Дөненбайұлы, орындаушылық ерекшеліктер.

Аннотация. В статье подробно рассматривается Алтай-Тарбагагайская традиционная домбровая школа, обладающая уникальными художественными особенностями, богатым и разнообразным музыкальным наследием. В качестве основного материала анализируются кюи выдающегося представителя данной школы – Бейсенби Дөненбайұлы. Освещаются вопросы степени изученности кюев данной школы, её становления и развития, формирование музыкального языка, а также мелодические особенности кюев. Особое внимание уделяется таким параметрам, как их художественная природа, разнообразные исполнительским приёмы и музыкальный язык. В сравнительном аспекте рассматриваются сходства и различия Алтай-Тарбагагайской школы с другими региональными школами в традиции шертпе. В статье раскрывается особое место данной школы в казахской музыкальной культуре, её историко-эстетическое значение и современное научное восприятие в академической среде. Анализируется влияние уникальной исполнительской манеры Бейсенби Дөненбайұлы на формирование стиля и традиций школы. Обсуждаются роль данных кюев в казахском мировоззрении, исторические пути их распространения и значение традиции в преемственности поколений. Результаты исследования способствуют более глубокому и системному научному пониманию музыкального наследия данной школы, а также развитию новых и перспективных направлений в этномузыкологических исследованиях Алтай-Тарбагагайской школы.

Ключевые слова: күй, кюи шертпе, күйші, природа кюев, мотивы сыбызғы, Алтай-Тарбагагайская школа домбровых кюев, Бейсенби Дөненбайұлы, исполнительские особенности.

Abstract. This article examines the Altai-Tarbagatai regional dombra school, noted for its unique artistic features and rich musical heritage. The kui of

Beisenbi Donenbayuly, an outstanding representative of this school, are analyzed as the primary material. The study addresses the current level of scholarly research on this school's kuis, its historical formation and development, the establishment of its musical language, and the melodic characteristics. Special attention is given to their artistic nature, performance techniques, and musical expression. In a comparative perspective, similarities and differences between the Altai-Tarbagatai school and other regional schools within the shertpe tradition are highlighted. The article also discusses the school's place in Kazakh musical culture, its historical and aesthetic significance, and its reception in contemporary scholarship. The influence of Beisenbi Donenbaiuly's distinctive performance style on the development of the school's traditions is examined. This research contributes to a deeper and more systematic understanding of the present school's musical heritage and supports the advancement of ethnomusicological studies of the Altai-Tarbagatai regional school.

Keywords: kui, shertpe kuis, kuishi, nature of the kuis, sybyzgy motives, Altai-Tarbagatai school of dombra kuis, Beisenbi Donenbaiuly, performance features.

Қазақ өнерінің ішінде қамтитын тақырып ауқымы кең, ең көркемі де, күрделісі де күй. Даралығы жағынан күймен теңдесетін өнер түрі жоқ деуге болады. Сондай-ақ, күйдің ішкі табиғаты алуан түрлі. Әр өңірдегі күйшілік өзіндік дәстүрге ие. Одан ары жіңішкелеп тексеретін болсақ, қазақтың әр күйшісінің өзіне ғана тән, ешкіммен шатастыруға болмайтын қолтаңбасы тағы бар. Күйдің осы ерекшелігіне байланысты күйшілік мектептер анықталған. Қазақ күйлерін төкпе және шертпе деп бөлу ертеден келе жатқан ұстаным.

Шертпе күйдің таралу аймағын Уәли Бекенов: «Шертпе күйлер Қазақстанның шығысы Алтай-Тарбағатай, Шыңғыстау мен Ұлытау өңірлерінен бастап, Жетісу, Қарқаралы және Сыр бойына дейін ел арасында кең таралған» [1, 15], – деп жалпылама қарастырса, Жанғали Жүзбай «Шертпе күйдің төрт мектебі» атты еңбегінде: «Қазақтың шертпе күйлерінің аймақтық ұялары Шығыс Қазақстандық (Алтай-Тарбағатай) күйшілік мектебі; Арқа күйшілік мектебі; Жетісу күйшілік мектебі; Қаратау күйшілік мектебі» [2, 13], – деп бөледі.

Шертпе күйдің осы төрт аймақтық ұясының ішінде толық зерттелмей жатқаны Шығыс Қазақстан аймақтық ұясы. Алтай-Тарбағатай күйлері аталып жүрген күйлер осы ұядан тараған. Қазақ күйшілік өнеріндегі Алтай-Тарбағатай мектебінің алатын орны ерекше. Жалпы ұлттық тұрғыдан алғанда Алтай жері барлық түркі халықтарының бесігі екенін ғалымдарымыз айтып

та, жазып та жүр. Алтайда аңызға құрылған, тотемдік мәні бар, теріс бұрауда орындалатын көне күйлердің көптігі осыдан болса керек. Сондықтан, осы өлкенің музыкалық мәдениеті, соның ішінде күйшілік өнері түбегейлі зерттеуді қажет ететін тақырып. Алтай-Тарбағатай күйлерінің өзіне тән даралығы, орындау тәсілі бар күйлер. Бұл дәстүрдің қалыптасуына негіз қалаған күйшілерден ел есінде қалғандары Бейсенбі Дөненбайұлы, Мүкей Әбілқайырұлы, Қайрақбай Шалекенұлы, Сәйіпжамал Тоқаұлы, Мақаш Уәлиұлы қатарлы күйшілер.

Шинжаңда Алтай-Тарбағатай күйлері мен күй аңыздарын жинау ертеректе басталған екен, өкінішке қарай, Мәдениет төңкерісі кезінде бұл үрдіс үзіліп қалады. Бұл мектептің күйлерін кейінгі ұрпаққа жеткізген көне күйшілердің көбі көз жұмып, солармен бірге күйшілерге қатысты көп деректер ұмыт болған. Олардың ішінде Бейсенбі Дөненбайұлының күйлерін, күй аңыздарын көп жинаған күйші Мүтәліп Әлімханұлы: «1964 жылы Буыршын қаласында аудан көлеміндегі ақын, күйшілердің байқауы өтті. Бұл байқауға сол тұстағы күйшілерден Қолыби, Кәмен (әйел), Құмарқан, Зейнел, Бегарыстар шақырылып еді. Әуесқой күйші ретінде мен де қатынастым. Аға домбырашылармен бірге болу маған үлкен мектеп болды. Оның үстіне, күйге, әсіресе, Бейсенбі күйлеріне деген ынтамды да асыра түсті. Содан бастап мен Бейсенбі күйлерін және күй аңыздарын жинай бастадым. Арада мәдениет төңкерісі кезінде менің бұл ізденісім үзіліп қалды да, кейін жағдай жақсарған соң қайта жалғастырдым», – дейді [3, 90]. 1983 жылы Мүтәліп Әлімханұлы мен Қалтай Шалұлы «Бейсенбі және оның күйлері» атты мақала жазып, Шинжаң газетінде (1983 жыл, 10 тамыз) жариялайды [4, 92]. Бейсенбі туралы кейінгі зерттеулер осыдан басталады.

Бейсенбінің өмірі мен шығармашылығы туралы тарихшы Асқар Татанайұлы, Қалтай Шалұлы, Мүтәліп Әлімханұлы, Елеусіз Бектаев, Мидхат Разданұлы, Қадыс Жанәбілұлы, Жанәбіл Смағұлұлы, Қабдеш Жанәбілұлы, Шәміс Құмарұлы, Болат Қазезұлы, Бексұлтан Кәсейұлы, Қабылалды Абдоллаұлы қатарлы зерттеушілер мақалалар жазып, күй аңыздары мен өмір деректерін жинап, баспадан шығарған. Бұл еңбектерде Бейсенбінің өмірі мен күй аңыздары туралы деректер Асқар Татанайұлы мен Қалтай Шалұлы және Мүтәліп Әлімханұлы ел аузынан жинаған әңгімелерге ғана сүйенген.

Асқар Татанайұлы «Төрт бидің сайлануы», «Бейсенбі би туралы» атты мақалаларында Бейсенбіге қатысты аңыздарды негізге алса, Қалтай Шалұлы «Бейсенбі туралы ізденістер» атты мақаласында күйшінің өміріне қатысты деректерді айта келіп, Бейсенбі күйлерінің ерекшелігі туралы өз пікірін ортаға салады. Мүтәліп Әлімханұлы «Атадан қалған асыл мұра» атты мақаласында Бейсенбі күйлерінің сақталуына, оның зерттелуіне тоқтала келіп, Бейсенбі дәстүрін жалғастырған күйшілер туралы деректер береді.

Мүтәліп Әлімханұлының еңбектеріндегі құндылық – ол кісінің өзі күйші болғандығы және Бейсенбі күйлерін жеткізген көне күйшілердің көбін көргендігінде. Бейсенбіге қатысты біраз деректер Мүтәліп Әлімханұлы мен Қалтай Шалұлы бірлесіп жазған «Күйші Бейсенбі» атты мақаласында кездеседі.

М.Разданұлы «Бейсенбінің беймәлім күйлері мен шәкірттері» атты мақаласында күйшінің шәкірттерін екі топқа бөліп ұсынады. Бұл мақалада Бейсенбінің шәкірттері мен кейінгі Бейсенбі дәстүрін ұстанушыларды бірге қарастырғаны байқалады.

Бейсенбі күйлері мен күй аңыздары 80-жылдардан бастап жинала бастаса да, бұл саладағы ізденістер 90-жылдардың ортасында өз жемісін берді. 1997 жылы Буыршын ауданында Бейсенбі Дөненбайұлының 190 жылдық мерейтойы өтіп, Буыршын ауданының батысындағы Қатай ауылында күйшіге ескерткіш орнатылады.

2003 жылы күйшінің туғанына 200 жыл толуына орай Буыршын ауданында Бейсенбі күйлері туралы ғылыми конференция өтіп, конференция материалдары «Жеке батыр» деген атпен басылып шығады. Бұл кітапта Бейсенбінің өмірі мен шығармашылығына қатысты бұрыннан бергі жазылған мақалалар жинақталып берілген. 2000 жылы әдебиеттанушы Бексұлтан Кәсейұлының «Бейсенбі би» атты шағын еңбегі жарық көрген екен.

Музыкатанушы Қабылалды Абдоллаұлы құрастырған «Бейсенбі күйлері» атты еңбекте Бейсенбі күйлерінің нотасы басылып, күй аңыздары жинақталып, Бейсенбі күйлерінің дискісі бірге жарық көрген. Аталған зерттеушілердің еңбектерінде Бейсенбінің өмір тарихы, күй аңыздары, шәкірттері туралы құнды деректердің бар екені сөзсіз. Алайда, күйлерінің жете зерттелмеуі, музыкалық талдау жасалмауы тақырыптың зерттелуіне көлеңке түсіріп тұрғаны анық.

Жаңа заман күйшілерінен Тайыр Белгібайұлы, Мүтәліп Әлімханұлы, Бақытхан Тағайұлы, Дәулет Халықұлы, Тұрсын Кәдейұлы, т.б. күйшілер Алтай-Тарбағатай күйлерін орындап, кейінгі ұрпаққа жетуіне көп еңбек етті.

Күйшілер туралы жазылған әдеби шығармалар өз алдына бір төбе. Бейсенбі Дөненбайұлына, Қайрақбай Шәлекенұлына арналған неше ондаған өлең толғаулар жазылып, Шинжаң қазақтарының әйгілі жазушысы Мағаз Разданұлы «Әйми» атты тарихи драма, жазушы Мұқтархан Самажанұлы «Бейсенбі» атты роман жазды.

Бейсенбі күйлері шертпе күйдің Шығыс Қазақстан аймақтық ұясының Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебінен тараған күйлерге жатады. Бұл мектептің күйлеріндегі басты ерекшелікті П.Шегебаев «Теріс бұрауда тартылатындығы», – деп көрсетеді [5, 126]. Алтай-Тарбағатай мектебінде теріс

бұраумен тартылатын күйлер көп екені рас. Алайда, бұл Шығыс Қазақстан күйшілігінің басты ерекшелігі бола алмайтын секілді.

Теріс бұраумен тарту әдісі көбінше өте ескі күйлерде немесе сол ескі сарынды жаңғыртып тартқан күйлерде ғана кездеседі. Мысалы, «Аңшының зары», «Құр ойнақ», «Шыңырау», «Қүдірет торғай», «Бұлғын-сусар» т.б. Көріп отырғанымыздай, бұлар көне мифтік аңыздар негізінде шыққан күйлер екені атауынан-ақ байқалып тұр. Сондықтан, бұл ерекшелікті Шығыс Қазақстан, Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебінің қалыптасу барысындағы бір дәуірлік ерекшелік деп қарастырған дұрыс болар. Оның үстіне теріс бұраумен тартылатын күйлер қазақ күйшілік мектептерінің бәрінде бар құбылыс. Осы тұрғыдан келгенде, белгілі бір күйшілік мектептің стилін анықтауда сол өңірдегі күйлердің барлығына ортақ ерекшеліктер негізге алыну керек. Әр кезеңде шыққан күйлердің ерекшелігі сол күйшілік мектептің басты ерекшелігі деп қарау дұрыс емес. Бейсенбі Дөненбайұлының күйлері түгелімен оң бұраудағы күйлер екенін ескерсек, оның ерекшеліктерін мүлде басқа тұрғыдан қарастыруға тура келеді.

Бұл ретте А.Ж.Қазтуғанованың әр дәуірдегі күйдің даму кезеңдерін айта келе: «әр қайсысы өз заманынан хабар береді», – деген пікірі өте орынды [6, 67]. Ғалым қазақ күйлерінің стильдік ерекшелігін «фольклорлық күйлердің стилі, кәсіби күйшілер шығармаларының стилі және қазіргі заман күйші-композиторлар туындыларының стилі», – деп бөлген [6, 67]. Осы тұрғыдан келгенде, Бейсенбінің күйшілік ерекшелігін Алтай күйшілік мектебінің қалыптасу барысындағы бір дәуірлік ерекшелікке жатқызуға әбден болады.

Қ.Абдоллаұлы Бейсенбі күйлерінің ерекшелігі туралы мынадай тұжырым жасайды: «Бейсенбі күйлері бай мазмұнды, тақырыбы алуан түрлі болып, көбі бір, екі бөлімді, қысқа қайырмалы, әсем әуенді, терең ой, сырға толы, мұңлы да тәтті, қоңыр сазды, қолма-қол үйреніп алуға қолайлы болғандықтан, халық арасына кең тараған, ал, үш бөлімді күйлер сирек, күйлерінің басым көп сандысы жеті дауыс басқышындық үлкен қалып түр формасында келеді. Кейбір күйлерінде дориялық, эолиялық қалып түрінің формасы да өзінің ұнасымдылығын тапқан. Бейсенбі күйлерінің өлшем ырғақтары алуан түрлі, көбінде төрттен екі, төрттен үш болып, сегізден үш, сегізден төрт, сегізден бес, сегізден алты, сегізден жеті, сегізден тоғыз өлшемдері де аз емес. Кейде ауыспалы өлшемдерде кездеседі. Көлемі жағынан 60 тактіден 150 тактіге дейін. Қағыс түріне, музыкалық форма құрылысы тәсіліне қарағанда негізінен шертпе күйлер, төкпе күйлер де жоқ емес» [7, 10].

Бейсенбі күйлері түгелімен шертпе күйлер, желдірме екпінді күйлердің болуы Бейсенбі күйлерін төкпе күй деуге мүмкіндік бермейді. Екпіндете тартылатын күйлер Тәттімбетте де («Азамат қожа», «Бестөре» (Ә.Хасеновтың нұсқасы), Сүгірде де («Ыңғайтөк», «Шалқыма»), Тоқада да («Бозайғыр»),

Бәйжігітте де («Көкбалақ») бар. Бейсенбі күйлерінде шертпе күйлерге тән ерекшеліктер толық сақталған.

Қабылалды Абдоллаұлының «төкпе күйлер де жоқ емес» деген пікірін біз жаңсақ ұғымнан туған пікір деп ойлаймыз.

Бейсенбі жасаған дәуірде күйшілер бір ғана дәстүрді ұстанатын болғаны айдан анық. Ол күйшінің әлсіздігі, талантының кемшілдігі емес. Бұл арада бізге белгілісі бар, белгісізі бар, көптеген себептер болуы мүмкін. Сол себептерге логикалық тұрғыдан талдау жасасақ, мынадай жорамал айтуға болады. Күйші ең алдымен тыңдаушымен есептесуге тура келеді. Ата-бабасынан шертпе күй тыңдап, салмақты тартылатын «бойлауық» әуендерден ләззат алып, соған әбден бейімделген өңірде төкпе күйдің тыңдаушысы көп болып еді деп айта алмаймыз. Ал, тыңдаушысы аз күйді тартуға Бейсенбі де құлықты бола қоймасы түсінікті. Бұл бір. Екінші, күйшілердің мұндай дара дәстүр ұстануы күйшілікке деген жауапкершіліктің күштілігінен деп мөлшерлеуге де болады. Күйші қанша талантты болса да, естімеген, бөгде сарындарды тартуға, өзі көрмеген әдіс-тәсілдерді қолдануға қарағанда, жастайынан бойына сіңірген, естіп өскен әуен-сарындарды тартуға, өзіне таныс әдіс-тәсілдерді қолдануға шебер келеді. Ал, қандай күйші болса да, халыққа өзінің ең шебер тартатын күйлерін, ең жетік әдістерін көрсетері анық. Өйткені, күйші жұртқа өзінің ең кемел өнерін ғана ұсынады. Жалпақ жұртқа жағатын сарындарды көп тартады.

Үшінші, ол тұста қазақ жерінің әр түкпіріндегі күйшілер дәл бүгінгідей жиі аралас-құраласта болмағаны тағы аян. Сондықтан, Бейсенбі екі дәстүрді бірдей ұстанды деу ақылға қонбайды. Бұған дәлел іздеудің де қажеті шамалы. Тәттімбеттің төкпелетіп күй тартуға шамасы келмеді деп ешкім де айта алмас еді. Құрманғазының шертпе күй тарта алмауы тіпті де мүмкін бе еді? Бірақ, олар өздері өте жетік меңгерген әуендерді тартты, өздері шебер меңгерген әдістерді қолданды. Әр шөптің басын шалатын даңғойлық ұлы күйшілерге тән емес. Олай болса, Бейсенбіде төкпе күй жоқ. Онда «Бейсенбіде төкпе күй де жоқ емес» деген пікір қайдан туды? Қабылалды Абдоллаұлының төкпе күй деп отырғаны «Жеке батыр», «Кербез сылқым» сияқты желдірте тартатын күйлер болса керек. Біріншіден, бұл күйлердің қазіргі тартылысы ежелгі қалыбынан өзгерген болуы да ықтимал. Ол туралы кейін тоқталамыз. Екінші, төкпелетіп шапшаң шертілген шертпе күйді төкпе күй қатарына жатқызуға болмайды. Егер күйдің шертпе немесе төкпе екені оның темпіне байланысты болса, Тәттімбеттің «Азамат қожасын», «Боз айғырын», «Былқылдағын», Бәйжігіттің «Көкбалағын», Сүгірдің «Ыңғайтөгін», т.б. күйлерді түгел төкпеге жатқызуға болар еді. Бұл арада назардан тыс қалдырмайтын нәрсе шертпе күйдің де, төкпе күйдің де басты ерекшелігі темпінде емес, тартылу әдісінде екендігі.

Төкпе күй мен шертпе күйдің сарыны, дыбыс бояуы бір-біріне мүлде ұқсамайды.

«Шертпе күй ән негіздес өте сазды, құрылысы шағындау болып келеді» [8, 8 б.]. Шертпе күйде екпіннен көрі әуенге көбірек мән берілетіні анық, осы тұрғыдан келгенде бұл тұжырыммен келісуге болады. Бейсенбінің «Теңселме» күйінің ырғағы әнге өте жақын.

Шертпе күйде күй әуені екі ішекте кезек-кезек орындалып, көбінесе бір дауыстылығы басым болады. «Жеке дауысыты эпизодтар екі ішекте кезек дамиды» [8, 8]. Бұл ерекшелік Бейсенбі күйлеріне де жат емес. Дегенмен, Бейсенбі күйлерінің көбінде негізгі әуен екі ішекте өрбиді де, сыңар дауыстылық күйді әрлеу үшін қолданылып отырады.

«Шертпе күйде бірнеше фразалар болады да, әрқайсысы таптаурын, тұрақты каденциялық айналыммен аяқталады» [8, 8]. Бұл ерекшелік Бейсенбі күйлерінде де бар, алайда, «таптаурын» қайталау дей алмаймыз. Әр фразадан кейін каденциялық айналым қайталанып отырғанымен, әр қайталауда дыбыстық реңктері өзгеріп отырады, жаңа бояу, жаңа үн қосылып қайталанады.

Бейсенбі күйлерінде шертпе қағыс (сұқ саусақтың ақ тырнағымен төмен қарай шертетін), сұқ саусақтың ішімен үстіге қарай сауып тартатын қағыс (бұл ілме қағыс емес), көсіп шерту (төрт саусақпен астыға қарай көсіп алатын) әдістері көп қолданылады.

А.Ж.Қазтуғанова шертпе күйде қолданылатын «шертпе қағыс, ілме қағыс, теріс қағыс, қосақ серпу, сүйретпе қағыс, дара шертіс, көсіп шерту, қымтап шерту, дара ілме қағыс, табандату», – деген қағыс түрлерін атайды [6, 52]. Шинжаң қазақтарының шертпе күйлеріне тән әдістер «теріп тарту» қос ішекті алма кезек іліп тартып орындау (осы әдістен терме күйлер пайда болған) немесе алақанды жайып, тиек тұсынан тербелтіп қағу. Майда, техникалық шеберлік пен алынатын қағыс түрлері осы аймақтың күйлеріне тән нәзік, биязы дыбыстарды шығаруға әсерін тигізді» [8, 4]. Ал, белгілі өнертанушы Т.Бекхожина Алтай-Тарбағатай күйлерінің қағыстары мен орындаушылық ерекшеліктері жайында «Шығыс Қазақстан домбыра күйлерін орындаудағы негізгі әдіс шертіп тарту әдісі болғанымен, ішекті қағып ойнау, іліп қағу немесе алақанды ішекке тигізу арқылы домбырадан өзгеше дыбыс бояуын шығару әдістері кездеседі. Әредікте күйшілер домбыраның бетін тырнақпен тыңқылдатып шертетін кездері де бар. Ол пернеде ойнайтын қолдың білек буынын және саусақ буындарын босатып жіберіп, пернені басып тұрған бармақты ырғап, дыбысты толқындандыру (вибрация) әдісі жиі қолданылады», – дейді [9].

Бейсенбі күйлерінде «ілме қағыстар» (ішекті іліп тартып отыратын қағыс болса керек. – А.Иманғазықызы), «табанадата қағу» (екі шекті

алақанмен баса, дыбысты тұншықтыра қағатын қағыс), «сүйретпе қағыс», «теріс қағыс» (басбармақтың ақ тырнағымен ішекті үстіге қарай қағатын қағыс болса керек. – А.Иманғазықызы), тырнақпен тыңқылдатып шерту мүлде кездеспейді.

Дегенмен, Бейсенбі күйлерінің ерекшеліктерін бір ғана тұрғыдан бағалауға болмайды. Өйткені, күй рухани құбылыстардың ішіндегі аса күрделісі. Күйлердің генезисі туралы сөз болғанда, күйдің адам еркінен тыс факторларға байланысты ерекше белгілері болатынына назар аудару керек.

Біріншіден, күй табиғатпен тікелей байланысты. Күйші қандай ортада өмір сүрсе, оның күйі сол ортаның табиғатына сүйсінуден, соған деген махаббаттан, сол табиғатта үнемі қайталанатын құбылстарға еліктеуден туады. Оны күйдің әуенінен де, тартылу әдісінен де байқауға болады. Мысалы, Тайыр Белгібайұлының «Ақарал» күйі өзінің туған жеріне арналған екен. Мен сол Ақарал деген жерді көрдім, жағаны соғып толқып жатқан Ертіс өзенінің бір аралы. Жағаны бірде күшті толқындар ұрып, бірде баяу ғана шайқалып, әлсіз толқындар аймалайды. Күйде сол көрініс өте анық бейнеленген.

Бейсенбі күйшілік дәстүрін ұстанған Сәйіпжамал, Ағзам сияқты көнекөз күйшілерді көрген, олардан күй үйренген Мидхат Разданұлы Сәйіпжамал туралы естелігінде Сәйіпжамалдың тартатын күйлерін атай келіп: «Амал қанша кезінде ол кісі шерткен күйлердің аты-жөнін бір-бірлеп сұрап алмағаныма бүгінгі күнде армандаймын», – деп еске алады. М.Разданұлы «Сәйіпжамал Бейсенбінің «Кеңес» күйінің оншақты түрін және «Мұңлы қыз», «Телқоңыр», «Құнанбайдың қосбасары», «Дайынкөл», «Әкім батырдың күйі» қатарлы күйлерді шертетін» [10, 86]. Демек, «Мұңлы қыз», «Телқоңыр», «Құнанбайдың қосбасары», «Дайынкөлдiң толқыны», «Әкім батырдың күйін» Бейсенбі күйлерінен бөліп атауы тегін емес. Егер ол күйлер Бейсенбінің күйі болса, Сәйіпжамал күйші ол күйлерді «Бейсенбі Дөненбайұлының күйі» деп тартқан болар еді.

Күйлердің нотаға жазылуы көңілдегідей емес. Мысалы, «Жеке батыр» күйі он алтылық ноталармен жазылған, темпі төкпе күйлер секілді жылдам. Ал, күйдің табиғаты нотадағы темпке мүлде үйлеспейді. Одан қалса, күйлердің бос қағыспен тартылатын кірісіпе бөлімі нотаға түспеген. Бейсенбі күйлері сабырлы, салмақты, ойлы тартуды қажет ететін күйлер екенін ескерсек, бұл ноталардың күй табиғатын толық бере алмағанын түсіну қиын емес.

Бейсенбі күйлері теріс бұрауда тартылатын Алтайдың көне сарындарымен үндесіп жатады. Бұл Бейсенбі күйлеріндегі басты ерекшеліктің бірі. Теріс бұраумен тартылатын ескі күйлерде көмекей әуені күйдің даралығын көрсетсе, Бейсенбіде сол әуен ашық беріледі. Сөйтіп, ауызбен тартылатын көмекей әуенінің орнын ашық сыбызғы сарыны алған. Ол сарын тыңдаушыға анық

естіліп тұрады. Бұл сарын арғы Түркі-Моңғол дәуірінен жалғасып келе жатқан болуы да ықтимал.

Алтай-Тарбағатай күйшілік мектебінде аңызға, мифке байланысты, тотемдік жануарларға арналған көне күйлер көп. Бейсенбі Дөненбайұлы да осы күйшілік мектептің өкілі, сөзсіз ескі күйлерді де жеткізуші. Дейтұрғанмен, өз шығармашылығында мифтік тақырыптағы күйлер жоқ. Күйлерінің барлығы кварта бұрауында (оң бұрау) тартылады.

Ол күйлерінде шынайы өмірді, қоғамдағы оқиғаларды, замандастарын, әрбір оқиғаларға байланысты өз сезімдерін жеткізеді. Осы арқылы ол Алтай-Тарбағатай күйшілік дәстүрін жаңа деңгейге көтеріп, өзіндік ерекше мектеп қалыптастырған күйші.

Күйлері бүгінгі күнге дейін ел есінен өшпей, күйшілік дәстүрі ұрпақтан ұрпаққа жалғасып келе жатыр. Әсіресе, шығыс өңіріне кең тараған. Соған қарамастан, жалпы ұлттық деңгейде насихатталуы, зерттелуі әлі де кемшін болып тұрғаны рас.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Бекенов. У. Күй табиғаты. – Алматы: Өнер, 1981. – 174 б.
- 2.Жүзбаев. Ж. Шертпе күйдің төрт мектебі. – Астана: Сарыарқа, 2009. – 114 б.
- 3.Жанәбілұлы Қ. Бейсенбітану туралы алғашқы ой // Жеке батыр. Құрастырған: Буыршын аудандық мәдениет-денетәрбие мекемесі. – Үрімжі: Жастар өрендер баспасы, 2004. – 307 б.
- 4.Шалұлы Қ. Бейсенбі туралы ізденістер // Жеке батыр. Құрастырған Буыршын аудандық мәдениет-денетәрбие мекемесі. – Үрімжі: Жастар өрендер баспасы, 2004. – 307 б.
- 5.Шегебаев П. Домбровые кюи западного Казахстана: традиционная форма и индивидуальный стиль: автореф. дис. к. иск.: 17.00.02. – Л., 1987. – 20 б.
- 6.Қазтуғанова А.Ж. Қазақтың арнау күйлері. Монография. –Алматы: 2008. – 246 б.
- 7.Бейсенбі күйлері. Құрастырған Абдоллаұлы Қ. – Үрімжі: Шинжан халық баспасы, 2006. – 183 б.
- 8.Калиев С. Некоторые особенности метро-ритма в кюях «Косбасар» //Таттимбет и проблемы изучения традиционной казахской музыки. Тезисы респ. науч.-прак. конф. – Алма-Ата, 1990. – С.21-26.
- 9.Жайдариева Ф.Б. Арқа өңірінің күйшілік дәстүрі. Қолжазба. Магистрлік диссертация.

10.Разданұлы М. Бейсенбінің беймәлім күйлері мен шәкірттер. // Жеке батыр, Құрастырған Буыршын аудандық мәдениет-денетәрбие мекемесі. – Үрімжі: Жастар-өрендер баспасы, 2004 ж. 307 б.

«ҰЛЫ ДАЛА МҰРАСЫН ӘЛЕУМЕТТІК ЖЕЛІ АРҚЫЛЫ НАСИХАТТАУ: ЗАМАНАУИ ТӘСІЛДЕР МЕН СЫН-ТЕГЕУРІНДЕР»

Дабылова Ақерке Бақытжанқызы

К.Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ «Дәстүрлі музыкалық өнер» білім беру бағдарламасының PhD докторанты

Ғылыми жетекшісі: Нұртаза Раушан Сабыржанқызы
өнертану кандидаты, профессор

Андапта. Бұл мақалада «Ұлы Дала» – қазақ даласының тарихи, мәдени және рухани мұраларының (ғылыми тұрғыдан: Great Steppe Heritage) әлеуметтік желілер арқылы насихатталуының теориялық және қолданбалы аспектілері қарастырылады. Екі бөлімнен тұратын құжатта (1) әлеуметтік медианың мүмкіндіктері, контент-тәсілдері, метрикалар және практикадағы мысалдар, (2) цифровизация мен насихаттаудың сын-тегеуріндері – ақпараттық, тілдік, этикалық және құқықтық мәселелер талданады. Мақала соңында практикалық ұсыныстар мен зерттеу перспективалары берілген. Негізгі тұжырымдар әлеуметтік медианың көпқабатты әлеуетін растайды, алайда тиімді, адал және мәдени контекстке сай насихат үшін институционалдық және әдістемелік кепілдіктер қажет.

Кілт сөздер: Ұлы Дала мұрасы, әлеуметтік медиа, сандық насихаттау, мәдени мұра, Қазақстан, тұрақтылық.

Abstract. This article examines the theoretical and applied aspects of promoting the “Great Steppe” heritage – the historical, cultural, and spiritual legacy of the Kazakh steppe (scientifically referred to as the Great Steppe Heritage) – through social media platforms. The two-part document analyzes: the opportunities of social media, types of content, promotion methods, metrics, and practical examples; and the challenges of digitalization and heritage promotion, including informational, linguistic, ethical, and legal issues. The article concludes with practical recommendations and prospects for further research. The key findings confirm the multidimensional potential of social media, while highlighting the need for institutional and methodological safeguards to ensure effective, ethical, and culturally contextualized promotion.

Keywords: Great Steppe heritage, social media, digital promotion, cultural heritage, Kazakhstan, sustainability.

Аннотация. В данной статье рассматриваются теоретические и прикладные аспекты продвижения наследия «Великой степи» –

исторического, культурного и духовного наследия казахской степи (в научной среде: Great Steppe Heritage) – через социальные сети. В двухчастном документе анализируются: возможности социальных медиа, типы контента, методы продвижения, метрики и практические примеры; вызовы цифровизации и продвижения, включая информационные, языковые, этические и правовые проблемы. В заключении приведены практические рекомендации и перспективы дальнейших исследований. Основные выводы подтверждают многоуровневый потенциал социальных медиа, однако подчеркивают необходимость институциональных и методологических гарантий для эффективного, этичного и культурно релевантного продвижения.

Ключевые слова: наследие Великой степи, социальные медиа, цифровое продвижение, культурное наследие, Казахстан, устойчивость.

Жаһандану және сандық трансформация дәуірінде мәдени мұраның сақталуы мен насихатталуы дәстүрлі музей, кітапхана, архив функцияларының шегінен шыға отырып, әлеуметтік медиа платформаларының функционалдық алаңдарына енді. Бұл тренд әсіресе кең далалы және тарихи жадқа бай елдер – Қазақстан сияқты контексттерде маңызды, өйткені Ұлы Дала мұрасы ұлттық сәйкестілік, туризм және білім беру салаларында стратегиялық рөл атқарады.

Соңғы жылдары UNESCO-ның және басқа халықаралық ұйымдардың сандық медианы мәдени мұраны сақтау әрі насихаттаудағы рөлі туралы ұсынымдары шықты; зерттеулер әлеуметтік медианың қоғамдық қатысу мен көпмәнділік үшін платформа бола алатынын көрсетеді, алайда бұл үрдіс өзінің сын-қатерлерімен де бірге жүреді [1].

Әлеуметтік медиа арқылы Мәдени мұраны насихаттау келесідей логикаға сүйенеді:

➤ *массалық қолжетімділік* – платформалар миллиондаған қолданушыларды қысқа уақытта қамтиды;

➤ *мультимодальдық коммуникация* – мәтін, фото, видео, аудиожазба, интерактивті карталар арқылы мәдени мұраны әртүрлі тәсілмен ұсынуға болады;

➤ *аудиторияның белсенді қатысуы* – пікірлер, бөлісулер, пайдаланушылардың генерирленген контенті (UGC) арқылы мұраға қатысты көптүрлі әңгімелер туындайды;

➤ *деректер мен метрикалар арқылы әсерді өлшеу мүмкіндігі* – көрсетілім, тартылу коэффициенті, сақтаулар және т.б. Бұл логика сандық насихаттауды дәстүрлі PR-дан ерекшелейді: мұнда ақпараттың таратылуы мен аудиторияның реакциясы бір мезгілде жүреді. Ғылыми зерттеулер

әлеуметтік медианы қалалық және тарихи мұраны қорғаудағы қоғамдық қатысуды кеңейту құралы ретінде бағалайды [2].

Әлеуметтік медианың әр платформасы (Facebook, Instagram, YouTube, TikTok, Telegram, VK және т.б.) мәдени мұраны насихаттауда түрлі функциялар мен аудитория сегменттеріне сәйкес келеді:

–*YouTube*: ұзақ форматты тәлімдік видеолар, виртуалды турлар және ғылыми-популярлы фильмдер үшін қолайлы. Музейлер мен зерттеу орталықтары мұнда лекциялар мен реставрация процестерін жариялап, біліктілік инфрақұрылымын көрсетеді [1].

–*Instagram / TikTok*: визуалды әңгімелеу мен қысқа видеолар арқылы жастар аудиториясын тартуға тиімді; репосттар мен челленджер арқылы вирустық таралуға ықпал ете алады.

–*Telegram/VK*: посттар мен арналар арқылы қазақ тіліндегі мазмұнды тұрақты жариялау үшін ыңғайлы (өйткені Қазақстанда Telegram-ды кеңінен пайдаланады). Осы платформаларда аймақтық және кәсіби қауымдастықтар белсенді [3].

Қазақстан контекстінде «Ұлы Дала» тақырыбын насихаттауда ұлттық музейлер, өңірлік тарихи орталықтар мен мәдени ұйымдар Instagram және YouTube-тағы жоба-кампанияларды, сондай-ақ арнайы веб-контентті пайдаланады (мысалы: «Great Steppe Heritage» бастамалары және республикалық көрме жобалары). Бұл тәжірибелер жергілікті аудиторияны тартумен қатар халықаралық назар аудартуға бағытталға [4].

Мәдени мұраны әлеуметтік желіде насихаттаудың контент-стратегиясы келесі элементтерден тұруы тиіс:

1.Тарихи-оқиғалық сериялар: хронологиялық посттар, фото-қосымшалар мен деректі видеолар (мысалы, дәстүрлі әдет-ғұрыптарды визуализациялау).

2.behind-the-scenes (реставрация және зерттеу процесі): көне қолжазбаларды реставрациялау, мұражай қоймасының сирек экспонаттарының жөнделуі – бұл аудиторияға ғылымның жұмысы туралы түсінік береді.

3.Интерактивті карталар және 3D-сканерлеу: ғаламтор қолданушыларына ғажайып локалдарды виртуалды түрде «аралауға» мүмкіндік береді; UNESCO-ның сандық жетекшілігі бұл түрдегі бастамаларды қолдайды [1].

4.Пайдаланушы жасаған контент (UGC): халық ұстап қалған көріністер, әңгімелер мен дәстүрлер; мұндай контент көбірек сенімділік пен көпмәнділік әкеледі.

5. Ғылыми-популярлық формат: қысқаша инфографика, «аңыз/факт» форматындағы посттар, эксперт интервьюлері – мұрасын түсіндіру мен аңыздарды түзету үшін қажет [2].

Әлеуметтік медиада насихаттау жұмысының тиімділігін бағалау үшін келесі көрсеткіштер маңызды: қамту (reach), көрсетілім (impressions), тартылу (engagement – лайктар, комментарийлер, бөлісулер), көру ұзақтығы (video retention), веб-трафикке әсер (referrals), тікелей конверсия (билеттер, қорларды шолу, білім беру ресурстарға жазылу). Ғылыми салада контенттің сапасын және мультикультуралдық әсерін өлшеу үшін сандық көрсеткіштермен қатар сапалық зерттеулер (фокус-топтар, интервьюлар) қажет. Бұл тәсіл мәдениеттегі өзгерістер мен қабылдаудың терең механизмдерін ашуға көмектеседі [2].

Қазақстан және халықаралық тәжірибе барысында келесідей мысалдар келтіруге болады:

– Ұлттық музей және «Great Steppe Heritage» жобалары: Қазақстандағы музейлер мен мәдени институттар өте белсенді түрде көрмелер мен насихаттау кампанияларын әлеуметтік желілерде жариялап келеді; бұл локалдық экспонаттарды халықаралық аудиторияға танытуға көмектеседі [4].

– Халықаралық тәжірибе: UNESCO-ның сандық насихаттау жөніндегі нұсқаулықтары мен қалалардағы мәдени мұраға бағытталған әлеуметтік медиалық кампаниялар табысты мысал бола алады, себебі олар қоғамды тәжірибеге тарту арқылы тұрақтылық пен көпмәдениеттілік принциптерін алға тартады [1].

Әлеуметтік медиа ақпараттың жылдам таралуына себепші болғандықтан, тарихи фактілерден ауытқу немесе мифологияның ғылыми контекстсіз жалпыластырылуы – маңызды проблема. Мысалы, ұлттық мифтерді коммерциялық мақсатта бұрмалап көрсету немесе тарихи тұлғалардың бейнесін қарапайым әзіл-мемдерге ығыстыру мұраның түпкі мағынасына зиян келтіруі мүмкін. Ғылыми коммуникацияның рөлі – дәлдік пен контекстті сақтау [2].

Қазақстанда қазақ тіліндегі контенттің көлемі және сапасы әлі де толық емес; бұл ұлттық аудиторияны тартуда кедергілер тудырады. Бірнеше зерттеулер қазақ тіліндегі цифрлық контенттің тапшылығын және аймақаралық дисбалансы туралы ескертеді. Сондықтан насихаттау стратегиясы көптілді (қазақша-орысша-ағылшынша) болуы тиіс [3].

Мұраны әлеуметтік желіге бейімдеу кезінде оның түпнұсқалығын сақтау – маңызды принцип. Өзіндік мәнін жоғалтпай, «жарнамалық» форматтарға икемдеу табандылықты талап етеді. Кейбір практикалар,

мысалы, дәстүрлі музыка мен рәсімдерді коммерциялық бейнероликтер үшін қысқарту немесе «ре-оркестровка» жасау, мәдени контекстті бүлдіруі мүмкін.

Коммерция және геймификация: мұраны туристік өнімге айналдыру – пайда әкелетінімен, мәдениеттің философтары мен қоғам мүшелері үшін оның символдық мәнін түсіру қаупі бар. Сондықтан коммерциялық жобаларда мәдени мұраны қорғаудың этикалық қағидаттары мен пайда мен жауапкершілікті теңестіру механизмдері енгізілуі тиіс. UNESCO сияқты ұйымдар сандық насихаттауда этиканы ескеруді ұсынады [1].

Қолда бар экспонаттардың суреттері және көне мәтіндердің цифрлық көшірмелері авторлық құқық немесе немқұрайлылық шеңберінде болуы мүмкін. Бұл музейлер мен зерттеушілерге контентті бөлісу үшін құқықтық рәсімдерді талап етеді. Сандық репозиторийлер құру және Creative Commons-дай ашық лицензияларды пайдалану тәжірибесі – бір шешім [1].

Әлеуметтік желілер контентті сақтау үшін сенімді орта емес – ерте ме, кеш пе платформа саясаты өзгереді немесе аккаунттар жойылады. Сондықтан мәдени мұраны цифрландыру кезінде деректерді кәсіби репозиторийлерде сақтау, резервтік көшіру және метадеректер жүйесін құру маңызды. UNESCO және халықаралық зерттеулер цифрлық сақтауға қатысты нұсқаулар береді [1].

Қала мен ауыл арасындағы интернетпен қамтылу, білім деңгейі және тілдік дағдылар секілді факторлар мәдени мұраға қатысуды теңдей деңгейде қамтамасыз етпейді. Бұл өз кезегінде мәдени дискурстың біржақты болуына әкелуі мүмкін. Сондықтан әлеуметтік медиадағы насихаттау жобалары офлайн шаралармен, білім беру бастамаларымен және инфрақұрылымдық қолдауымен қабаттасып жүруі қажет [3].

Сандық ортада бір мұраның бірнеше интерпретациясы пайда болады. Ғылыми тұрғыда бұл мультивокальдықтың (көп дауыс) маңызын мойындап, әртүрлі қауымдардың көзқарастарын санға қосу арқылы, мұраны консервациялау мен жеткізудің жаңа әдістерін құру керек. Жаңа зерттеу бағыттары қауымдастықтардың өз мұраларын цифрлық түрде бірге құруына (co-creation) бағытталуы тиіс [5].

Аталған мәселе бойынша келесідей институционалдық ұсыныстар мен практикалық жолдарын көрсете аламыз:

1. *Көптілді контент саясаты*: қазақша, орысша және ағылшынша материалдар дайындап, әр аудиторияға бейімдеу. Бұл жергілікті тартымдылық пен халықаралық қолжетімділік арасындағы теңгерімді қамтамасыз етеді.

2. *Интердисциплинарлық командалар*: музей мамандары, IT-

мамандар, зерттеушілер, маркетологтар және қоғам ұйымдары бірлесіп жобалар жасайтын командалар құру. Бұл контенттің сапасы мен техникалық сенімділігін арттырады [6].

3. *Метрикалар мен сапалық бағалау жүйесі*: сандық және сапалық әдістерді үйлестіріп, аудиторияның білім мен қатысу өзгерісін өлшеу (мысалы, алғашқы және кейінгі сауалнамалар, фокус-топтар).

4. *Құқықтық негіз және цифрлық архивтер*: контент үшін лицензиялар, авторлық құқықтарды реттеу және тәуелсіз цифрлық репозиторийлер құру.

5. *Қауіпсіздік пен сақтау*: платформалардың тәуелділігін азайту үшін контент резервтік көшірмелерін сақтау және метадеректер стандарты енгізу [7].

Әлеуметтік медиа – Ұлы Дала мұрасын насихаттауда аса қуатты құрал. Ол аудиторияға тез және визуалды түрде жетуге, қоғамды зерттеу және сақтау процесіне тартуға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, бұл алаңдар ақпараттың сапасы, тілдік теңсіздік, авторлық құқық пен ұзақ мерзімді сақтау сияқты күрделі сын-тегеуріндерді әкеледі. Қазақстандық тәжірибе (Ұлттық музейлердің «Great Steppe Heritage» бастамалары, өңірлік жобалар) көрсеткендей, сандық насихаттаудың табысы контенттің ғылыми дәлдігіне, көптілділікке және қауымдастықпен өзара әрекеттесуге тікелей байланысты.

Бұдан әрігі зерттеулер әлеуметтік медиадағы нақты кампаниялардың ұзақ мерзімді әсерін (мысалы, білім деңгейі мен мәдени сананың өзгерісі) сандық-сапалық әдістер арқылы өлшеуге бағытталуы керек. Сондай-ақ, Қазақстандық контексте тілдік саясат пен аймақаралық сандық инфрақұрылымның ерекшеліктерін ескере отырып, нақты басқару модельдерін әзірлеу маңызды.

Әдебиеттер тізімі

1. UNESCO. Promoting cultural heritage in digital media: guide for cities and cultural institutions. (онлайн-нұсқаулар және нұсқаулықтар). unesdoc.unesco.org

2. Мәдени мұра саласында әлеуметтік желілердің рөліне жасалған шолу. Sustainability, 2021. mdpi.com

3. Шынғысова Н.Т. Қазақ тіліндегі цифрлық контент мәселелері. Bulletin/Journal, 2024. buljourn.enu.kz

4. Ұлы Дала мұрасы жобасының материалдары. The Astana Times+1

5. Ginzarly, M. *Leveraging social media for resilient cultural heritage*. Built Heritage (SpringerOpen), 2025. Built Heritage

6. Жұмағұлов, А. (2020). Қазақ музыкасының мәдени мұрасы. – Алматы: Қазақ университеті баспасы.

7. Сағындықова, Л. (2019). Білім беру жүйесіндегі инновациялық әдістер. Астана: Білім баспасы.

ҰСТАЗ-ШӘКІРТ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮР ЖАЛҒАСТЫҒЫ: ҚҰРАҚТЫҢ ДОСЖАНЫ ЖӘНЕ ИСЛАМБЕК ЫСҚАҚОВ КҮЙЛЕРІ»

Сейдәлі Бауыржан Амантайұлы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру
бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» бойынша 2 курс
магистранты

Ғылыми жетекшісі: Альпеисова Гульнар Туякбаевна
өнертану кандидаты, профессор

Аңдатпа. Сыр бойының күйшілік дәстүрін қалыптастыру және кейінгі ұрпаққа жалғастыру үрдісі бұрыннан белгілі болған «ұстаз-шәкірт» ауызша дәстүрінің жемісі. Соның әсерінен қазақ халқының жалпы ән-күй, жыр секілді фольклорының басым көпшілігі мұқалмай жетті. Осыған орай Сыр бойында мекен етіп, күйшілік дәстүрін жалғастырып, өзінің ізін салып даралана білген күйшілердің бірі – Құрақтың Досжаны. Жалпы Сыр бойы күйшілерін зерттеу кешеуілдетіп басталса да, солардың біразының өмірі мен шығармашылығы хатталғаны белгілі. Құрақтың Досжаны дүлдүл күйші – композитор, он шақты күйлері бүгінгі күнде хатталса да, тек аты ғана мәлім күйлері де аз емес. Төл шәкірті И.Ысқақовтың орындауында ұстазының бүгінде белгілі күйлері қалың көпшілікке жетіп отыр. Бұл жердегі басты мәселе «ұстаз-шәкірт» дәстүрінің әсері және оның бүгінгі күні қандай маңызға ие екендігі.

Түйін сөздер: И.Ысқақов, Сыр бойы, ұстаз-шәкірт, домбыра, күй.

Аннотация. Формирование и передача традиции исполнения кюев на Сырдарье являются результатом устной системы «ұстаз–шәкірт» («учитель–ученик»), которая издавна способствовала сохранению большей части казахского музыкального и песенного фольклора. Благодаря этой традиции значительная часть народных песен, кюев и жыров дошла до наших дней в неизменном виде. В этом контексте одним из выдающихся представителей, сумевших продолжить и развить кюевую традицию Сырдарьи, является Курактың Досжаны. Несмотря на то что исследование творчества кюйши Сырдарьинского региона началось сравнительно поздно, жизнь и деятельность многих из них уже зафиксированы. Курактың Досжаны – выдающийся кюйши-композитор, около десяти его кюев были записаны и

дошли до наших дней, однако немало произведений известно лишь по названию. В наши дни кюи его авторства стали известны широкой публике благодаря исполнению его ученика И. Ыскакова. Основной вопрос, поднимаемый в данном контексте – влияние традиции «ұстаз–шәкірт» и ее значение в современном музыкальном искусстве.

Ключевые слова: И. Искаков, Сырдарья, ұстаз–шәкірт, домбра, күй.

Abstract. The formation and transmission of the Syr Darya kui tradition are the result of the long-established oral “ustaz–shakirt” (“teacher–student”) system, which played a crucial role in preserving much of the Kazakh folk heritage, including songs, kuis, and epics, in their original form. In this regard, one of the distinguished kuishis who continued and developed the regional tradition was Kuraktyn Doszhan. Although research on the kuishi of the Syr Darya school began relatively late, the lives and creative works of several of them have already been documented. Kuraktyn Doszhan is a distinguished kuishi and composer; about ten of his kuis have been documented to this day, though many others are known only by name. Today, his well-known kuis have reached a wide audience through the performances of his student, I. Yskakov. The central issue highlighted here is the influence of the “ustaz–shakirt” tradition and its significance in the context of contemporary musical art.

Keywords: I. Yskakov, Syr Darya region, teacher-student, dombra, kui.

Сыр бойының күйшілік дәстүрі осы аймақтың тарихи-мәдени болмысын, рухани құндылықтарын музыка тілімен айшықтайтын бірегей орындаушылық мектеп. Бұл дәстүрге лирикалық-саздылық, әуендік байлық, нәзік штрихтар мен шертпе күй техникасының басымдылығы тән. Сыр өңірі күйшілерінің шығармаларында эпикалық тыныс, философиялық тереңдік және аймақтық музыкалық интонация айқын көрініс табады. Сыр бойы күйшілік мектебінің тамыры терең Қорқыт атадан бастау алып, бертін келе XIX ғасыр мен XX ғасырдың орта шенінде аса дамып, қазақ музыкасының «алтын ғасырында» көптеген күйші-композиторлар қатарымен толысып отырды. Сол қатарда Сырдың күйшілік дәстүрінің аса көрнекті өкілдерінің бірі – Құрақтың Досжаны (1878-1944). Күйшінің Сыр бойына жататындығына дәлел – оның күйшілік репертуары мен орындаушылық стилі. Оның ішінде белгілі «Қыпың», «Жетім қыз», «Қара жорға», «Кербез төре», «Шалқыма» сынды күйлері қазіргі күйшілердің бірсыпырасының репертуарында бар.

Досжан күйшінің өмір жолы мен шығармашылық қалыптасуында отбасылық орта, әсіресе атасы Құрақтың орны ерекше. Досжанның 4 жасында анасы қайтыс болғаннан кейін Құрақ бауырына басып тәрбиелейді [1, 6]. Ел аузында Құрақ туралы біраз әңгімелер бар, ол батырлығымен қатар

ән-жырды, күйді жақсы көреді екен. Сондықтан да ел ішіндегі жыршы-күйшілермен тығыз байланыс жасаған. *«Күйші – Кіші жүздің Жаппас руының Жылкелді аталығынан тарайды»* [1, 5]. Бұл Жаппас руынан қазақтың біраз би, болыс, қоғам қайраткерлері мен Алаш зиялылары шыққан. Атасы Құрақ Азатұлы (1810-1882) – Сыр бойының белгілі батыры болған. Бұл кісі Қоқан хандығының озбырлығына қарсы шыққан [2, 2]. Күйшінің қалыптасуына атасының өнерді қадірлей білген адам болуы, оның немересіне берген өнегесі жас күйшіге зор ықпал етті.

Жастайынан өнерге құштар Досжан табиғи дарынымен көзге түсіп, домбыра шерту өнеріне ерекше ынта танытады. Қолына алғаш домбыра ұстаған кезінен бастап-ақ күйдің әуездік табиғатына, саздық иірімдеріне зер салып, өз ортасынан үйрене жүріп, орындаушылық шеберлігін дамытқан. Ауыл арасындағы той-жиындарда, түрлі бас қосуларда күй орындап, халықтың ықыласына бөленеді. Ел арасында оның өнері тез таралып, жас күйшінің даңқы жақын-алыс аймақтарға тарала бастайды [1, 7].

Құрақтың Досжанының күйшілік және ұстаздық қызметінің маңызды кезеңдерінің бірі – 1937 жылы қазіргі Қызылорда облысына қарасты Шіркейлі ауылындағы мектеп жанынан ашылған домбыра үйірмесін басқаруы. Олардың қатарында Рахматулла Сұлтанов, Рәміш Әбдрахманов, Жуасбек Тілеуов, Сламбек Ысқақов, Шәкі Оспанов секілді өнерпаздар болды. Бұл есімдер Сыр бойы күйшілік дәстүрінің үзілмеуіне, оның сақталуына және кейінгі ұрпаққа жеткізілуіне үлес қосқан тұлғалар ретінде бағаланады. *«Жуасбек Тілеуов пен Шәкі Оспановтың айтуына қарағанда домбыра оркестрінің құрамында 25 адам болған»* [1, 9].

Алайда, үйірмеде тәрбиеленген жас өрендердің тағдыры соғыс жылдарымен ұштасып, оларды ауыр тарих жолына салды. 1941 жылы басталған Ұлы Отан соғысы ел ішіндегі көптеген жастың өмірін күрт өзгерткендей, Құрақтың Досжаны тәрбиелеген шәкірттердің де басым бөлігі майданға аттанып, қайтып оралмаған. Бұл – Сыр бойы күйшілік мектебінің дамуына өз әсерін тигізген тарихи трагедия. Егер сол шәкірттердің түгелі елге аман оралғанда, күйшінің дәстүрін жалғаған орындаушылар легі әлдеқайда кеңейер еді деп пайымдауға толық негіз бар [1, 9].

Зерттеулер мен ауызша деректерге сүйенсек, Құрақтың Досжаны Ұлы Отан соғысы жылдарында ел ішіндегі ауыр жағдайға қарамастан, күй өнерін үзбей насихаттап, жас буынды тәрбиелеу ісін жалғастырған. Досжан күйші ұлттық өнерді өшірмеу мақсатында көрші ауылдарды аралап, бірнеше күн қона-жай отырып күй үйреткендігі айтылады. Досжан күйшінің бұл ісі – Сыр бойындағы күйшілік дәстүрдің үзілмей сақталуына және жаңа буын күйшілердің қалыптасуына ерекше ықпал еткен. Осы кезеңде оның тәлімін алған шәкірттердің қатарында кейін Сыр бойының атақты

домбырашыларына айналған Жуасбек Тілеуов, Шәкі Оспанов және Исламбек Ысқақовтардың болғаны деректерде көрсетіледі. Бұл есімдер Құрақтың Досжанынан бастау алған «ұстаз–шәкірт» сабақтастығының нақты жемісі ретінде қарастырылады [3].

1943-1944 жылдар Құрақтың Досжанының өмірінің соңғы кезеңі болып саналады. Осы жылдары Сыр бойында күй дәстүрін сақтап, кейінгі буынға жеткізу ісі оның шығармашылық жолындағы басты міндеттерінің бірі ретінде көрініс тапты. Дәл осы уақытта болашақ белгілі күйші Исламбек Ысқақовтың әкесі Ысқақ ұстазға арнайы сәлем бере барып, одан өз ұлына күй үйретуін өтінеді. Ысқақтың: «...мына күйлеріңді біздің балаға да табыстап беріп кетсейші...», – деп өтініш білдіруі – сол дәуірде күй өнерінің рухани құндылық ретінде жоғары бағаланғанын көрсетеді [3]. Қазақ дүниетанымында мұра жалғастығы, өнер аманатының берілуі аса жауапты іс саналатын. Құрақтың Досжаны осы өтінішті зор ризашылықпен қабылдап, Ысқақтың үйінде қонақ болып, бірнеше күн бойы Исламбекке бірқатар күйлерін үйреткені айтылады. Досжанның өзіне тән орындаушылық мәнері мен ерекшелігі, оның күй мұрасын Исламбек қабылдап, аманат еткен күйлерін ел ішінде орындап, ұнтаспаға жазуы – ұстаз үмітінің ақталғанының мәйегі.

Досжанның шәкірттерінің бірегейі болып саналатын Исламбек Ысқақовтың домбыраға алғашқы қызығушылығын оятқан әкесі Ысқақтың өнерге жақындығы мен немере-ағасы Рәміш Әбдірахманұлы. «...Өнерпаз туысы Әбдірахмановтың өнегелі өнері аса зор әсерін тигізген көрінеді» [4, 3]. Рәміштің Алматы филармониясында жұмыс істегені жайлы хабарлар бар. Кейінірек, орта мектепте директор және Теренөзек аудандық оқу бөлімінің меңгерушісі қызметтерін атқарады. Рәміш Құрманғазының «Адай», «Сарыарқа», Тәттімбеттің «Сарыжайлау», «Сылқылдақ» күйлерін тартқаны деректерден мәлім [5, 9].

Қазіргі таңда Жуасбек Тілеуов пен Шәкі Оспанов сынды Құрақтың Досжанының тікелей шәкірттерінің орындауындағы күйлердің толыққанды аудиожазбалары ресми қорларда сақталмағаны анықталып отыр. Бұл – ХХ ғасырдың алғашқы жартысында аймақтық күйшілік дәстүр өкілдерінің мұрасын жүйелі түрде жазып алу үдерісінің әлі толық жолға қойылмағандығын көрсететін тарихи шындық. Салдарынан Досжаннан тікелей үйренген орындаушылардың түпнұсқа интерпретациясының көп бөлігі жеке естеліктер мен ауызша дәстүр арқылы ғана жеткен.

Осыған қарамастан, Құрақтың Досжанының күйшілік мұрасын ұмыт қалдырмай, бүгінгі ұрпаққа жеткізу ісінде ел ішіндегі шежіре иелері мен туыстық байланыстың рөлі зор болған. Күйші жайлы көптеген деректер, оның орындау мәнері мен күйлерінің тарихына қатысты мәліметтер бізге

оның немере-інілері Алмат және Самұрат Наурызбаевтардың естеліктері арқылы жетіп отыр. «Құрақтың Досжаны» атты кітапта Алмат Наурызбаев жайлы *«...Ол кісі домбыра тарта алмаса да, кейбір күйлерінің шығу тарихын біледі екен»*, – деп баяндалады [1, 10]. Бұл – ауызша тарихтың қазақ мәдениетіндегі маңызды орнын айғақтайтын тағы бір дәлел. Наурызбаевтар әулетінің жеткізген деректері арқылы Құрақтың Досжанының шығармашылық тұлғасы мен күйшілік мектебінің ішкі ерекшеліктері жөніндегі құнды мағлұматтар сақталған.

Осы ауызша деректерді ғылыми айналымға енгізіп, жүйелі түрде зерттеу жүргізген тұлғалардың бірі – Сыр бойы күйшілік дәстүрінің білгір жинаушысы, әрі зерттеушісі Балтабай Нұржанов. Ол көзкөргендерден алған мәліметтерді саралап, Құрақтың Досжанының бірқатар күйлерін нотаға түсіріп, арнайы жинаққа енгізген. Бұл жұмыс Досжан күйлерінің жоғалып кетпеуіне, олардың ғылыми айналымға түсуіне және дәстүрлі орындаушылық үлгінің сақталуына үлкен мүмкіндік берді. Аталмыш еңбекте күйшінің орындаушылық мектеп ерекшеліктері, оның шәкірттер тізбегі және күй дәстүрінің ұрпаққа берілу үдерісі нақты мысалдар арқылы көрініс тапқан. Еңбектің құндылығы – Балтабай Нұржановтың күйлерді тікелей Досжанның шәкірттерінен үйреніп, олардың орындау үлгісін нотаға түсіріп, хатқа түсіруінде. Жинаққа енгізілген күйлер шәкірттердің жеткізу тізбегі бойынша топтастырылған. Атап айтқанда, Жуасбек Тілеуовтен жазып алынған «Бұқтым-бұқтым» және «Көңілім бос» күйлері, Шәкі Оспановтың орындауында нотаға түскен «Шек-шек, шегіркөк» күйі, сонымен қатар, жинақта Исламбек Ысқақовтан алынған «Қара жорға», «Терісқақпай», «Бәти қыз» күйлері қамтылған, және де Тасболат Ысқақовтың орындауындағы «Кербез төре», «Жетім қыздың зары», «Қыпың», «Көкек» атты Досжан күйшінің күйлерімен толыққан [1, 33].

Жоғарыда атап өткен еңбекте: *«Үлкен өнер иесі Досжанды білетіндердің айтуынша, оның сексенге жуық күйлері болған деседі. Өкінішке орай, бірде-бір күйі өзінің орындауында баспа табаққа жазылып алынбаған»*, – деген сөз қозғалған [1, 10]. Ал ғалым Берік Жүсіповтың «Жиделі Байсын күйлері» кітабында «Бармақ баспай», «Ақбоз ат», «Өксу күйі», «Динамен кездесу», «Мәжіліс», «Бипыл», «Құлан қақпай», «Жарамазан», «Бөгежек», «Бала жұбату», «Науқастық», «Абылай», «Абыр-сабыр», «Шепен төре», «Көк перне», «Садақ қақпай», «Шекшек-Шегір көк», «Бозінген», «Ақсақ құлан» сынды күйлердің Досжанның атына телініп айтылатыны туралы сөз қозғалған [1, 74]. Десек те, аталған күйлер әлі де зерттеп, анықтауды талап етеді.

Құрақтың Досжанынан жеткен музыкалық мұраның ең сенімді нұсқалары оның тікелей шәкірті Исламбек Ысқақовтың орындауында

сақталған деп есептеледі [1, 75]. Бұл «ұстаз–шәкірт» жүйесінің қазақ күйшілік дәстүріндегі негізгі жалғастық тетігін айқын көрсетеді. Ысқақовтың орындауындағы Досжан күйлері күйшілік дәстүрдің тірі үлгісі, тарихи-этнографиялық әрі орындаушылық дереккөзі болып табылады.

Бүгінгі күнге дейін сақталған Құрақтың Досжанының күйлері бірнеше Исламбек Ысқақовтың орындауында таспаланған. 1960 жылы Мардан Байділдаев бастаған бір топ ғалымдар мен өнер қайраткерлері осы өңірге келгенде Исламбек Досжан күйлерін солардың назарына ұсынғаны жайлы дерек бар. Осы деректің жалғасында 1978 жылы фольклорист М.Байділдаев Исламбекті Алматыға арнайы шақырып, Досжанның күйлерін күйтабаққа жазып алған және өзінің де күйлерінің бірсыпырасын жаздырғаны келген [7, 2]. Күйтабақта Құрақтың Досжанының «Қыпың», «Жетім қыз», «Қара жорға», «Кербез төре», «Бәти қыз», «Шалқыма», «Көкек», «Қоңыр қаз», «Ақмоншақ» күйлерін, өзінің авторлық «Дутар сазы», «Майданнан оралмағандарға», «Ой шақыру», «Түркімен сазы», «Паровоз», «Тарту», «Күрішшілер биі» сынды күйлерін орындаған.

Грампластинкаға жазғаннан тыс, И.Ысқақовтың орындауындағы күйлерді күйші Қаршыға Ахмедияровтың жазып алғаны да рас. «...Қ.Ахмедияров Исламбектің осы сапарында 15-ке жуық күйлеріне уақыт бөліп, магнитофонға жазып алғаны тектен-тек емес» [4, 3]. Осы кезде жазылған аудиолар бүгінгі күні Исламбектің қызы Гүлнар Ысқақованың жеке қорында сақтаулы. Аудиолар арасында Исламбек Ысқақовтың автордың өз орындауында авторлық «Арман» және «Айналайын аналар» күйлері табылып отыр. Бұл күйлердің аудиоларын басқа дереккөздерден кездестірмедік.

Исламбек Ысқақовтың орындауындағы күйлер «Қазақтың дәстүрлі 1000-күйі», «Мәңгілік Сарын», және де Б.Жүсіповтың «Сыр сүлейін сұрасаң» атты антологияларға енген.

Күйшінің бізге тек аты ғана мәлім болған күйлері де бар. Ол күйлердің қатарына «Ленин туралы», «Керек бізге бейбітшілік», «Шалқиды көңіл», «Ақтабан шұбырынды», «Сыр сүлейлеріне», «Қобызшы», «Қош бол» [8, 4] күйлері және «Мәңгі тірі», «Рахмет саған, партия», «Тойбастар» күйлері кіреді [9].

Бүгінгі күнде қолымызда қалған Құрақтың Досжаны мен Исламбек Ысқақовтың күйлерін зерделей келе, тақырыптың тұрғыдан бірнеше топқа бөліп қарасақ болады. Досжан күйшінің «Терісқақпай», «Бұқтым-бұқтым» күйлерін «*тартыс күйлерге*», «Бәти қыз», «Кербез төре», «Қыпың», «Жетім қыз» күйлерін белгілі бір адамға немесе оқиғаға байланысты туғанына қарап «*арнау күйлер*» қатарына, ал «Қара жорға», «Қоңыр қаз», «Көкек», «Ақмоншақ» күйлерін жан-жануарлар тақырыбына арналған «*бейнелеу күйлер*» деп жіктесек болады. Дәл осы ұстаным бойынша Исламбектің

«Тарту», «Айналайын аналар», «Майданнан оралмағандарға», «Дутар сазы», «Түркімен сазы», «Күрішшілер биі» күйлерін белгілі бір тақырыптық «арнау күйлер» санатына, «Паровоз» күйін «бейнелеу күйлер» тобына, және күйшінің «Ой шақыру», «Арман» күйлерін «философиялық» тақырыпта толғанысынан туған деп пайымдаймыз.

Қазақтың күйшілік дәстүрінде ұстаз бен шәкірт арасындағы сабақтастық – өнердің үзілмей, ұрпақтан-ұрпаққа жалғасуының басты кепілі. Исламбек Ысқақов пен Құрақтың Досжаны арасындағы шығармашылық байланыс осы жүйенің өміршеңдігін дәлелдейді. Досжан күйлеріндегі дәстүрлі орындаушылық мәнер, терең мазмұн мен интонациялық байлық Ысқақовтың шығармашылығында жаңаша сипат алып, заманауи сахналық үлгіге айналды. Бұл сабақтастық – Сыр бойы күйшілік мектебінің тарихи жалғастығы мен ұлттық музыка мәдениетінің дамуына қосылған маңызды үлес.

Әдебиеттер тізімі

1. Жүсіпов Б. Жиделі Байсын күйлері: Оқу құралы. – Алматы: ҒЫЛЫМ, 2000. – 288 б.
2. Нұржанов Б. Құрақтың Досжаны. – Қызылорда: ПОЛИГРАФИЯ, 1998. – 71 б.
3. Ахметбек Б.М. Құрақ батыр және ұрпақтары [Электронды ресурс] // E-history.kz сайты / URL: <https://kitapkhana.kz/555-ra-batyr.html>
4. Дүйсенғазы Б. К.Байсейітова атындағы ҚазҰӨУ аға оқытушысымен сұхбат. 27.01.2025ж.
5. Әшірбеков Қ. Күйші Ысламбек ұстазым еді // «Ленин жолы» – 30.03.1990ж.
6. Рахмет Н. Исламбек. – Қызылорда: ТҰМАР, 2004. – 139 б.
7. Әшірбекұлы Қ. Тарланбоздарға тағзым // «Ақмешіт апталығы» – 23.01.2004ж. – № 4.
8. Ембергенов С. Күйші С. Сқақов – 50 жаста // «Еңбек туы» - 25.10.1980ж.
9. Тынышбаев Ж. Сламбек күй төккенде // «Еңбек туы» – 9.08.1980ж.

V СЕКЦИЯ

**Тарихи-мәдени мұраны сақтауда, дамытуда және беруде білім беру
мекемелерінің маңызы**

**Роль образовательных учреждений в сохранении, развитии и передаче
историко-культурного наследия**

БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ МӘДЕНИ МҰРА: ИНТЕГРАЦИЯ ЖӘНЕ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Кожебаев Дархан Ержанұлы

PhD, К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

«Музыкалық орындаушылық және педагогика»

кафедрасының меңгерушісі

Аңдатпа. Бұл мақалада білім беру жүйесіндегі мәдени мұраның интеграциясы, интерпретациясы және инновациялық тұрғыда жаңғыртылуы кешенді ғылыми талдау негізінде қарастырылады. Зерттеудің басты мақсаты – мәдени мұраның педагогикалық мәнін айқындау, оның білім беру мазмұнын байытудағы, тұлғаның мәдени сәйкестігін қалыптастырудағы және құзыреттілікке бағытталған оқытуды іске асырудағы рөлін теориялық және тәжірибелік тұрғыдан негіздеу. Мақалада ЮНЕСКО-ның материалдық емес мәдени мұраны сақтау жөніндегі тұжырымдамалары, этнопедагогика, конструктивизм және мәдени-тарихи теориялар сияқты заманауи ғылыми бағыттар талдау нысанына алынған.

Зерттеу нәтижелері мәдени мұраның оқу үдерісіндегі әдіснамалық, тәрбиелік, мазмұндық және инновациялық қызметтері кеңінен ашылатынын көрсетті. Мақалада мәдени мұраны білім беру жүйесіне интеграциялаудың тиімді жолдары, педагогтердің мәдени құзыреттілігін арттырудың маңызы және мәдени-білім беру экожүйесін қалыптастырудың стратегиялық бағыттары ұсынылады.

Түйін сөздер: мәдени мұра, білім беру, интеграция, интерпретация, инновация, этнопедагогика, цифрландыру, мәдени сәйкестік.

Аннотация. В данной статье рассматриваются интеграция, интерпретация и инновационное обновление культурного наследия в системе образования на основе комплексного научного анализа. Основная цель исследования – определить педагогическую значимость культурного наследия, теоретически и практически обосновать его роль в обогащении содержания образования, формировании культурной идентичности личности и реализации компетентностно-ориентированного обучения. В качестве объекта анализа используются современные научные подходы, включая

концепции ЮНЕСКО по охране нематериального культурного наследия, этнопедагогика, конструктивизм и культурно-исторические теории.

Результаты исследования демонстрируют, что культурное наследие обладает значительными методологическими, воспитательными, содержательными и инновационными функциями в образовательном процессе. В статье предлагаются эффективные пути интеграции культурного наследия в систему образования, подчеркивается важность повышения культурной компетентности педагогов и обозначаются стратегические направления формирования культурно-образовательной экосистемы.

Ключевые слова: культурное наследие, образование, интеграция, интерпретация, инновация, этнопедагогика, цифровизация, культурная идентичность.

Abstract. This article examines the integration, interpretation, and innovative revitalization of cultural heritage within the educational system through a comprehensive scientific analysis. The primary aim of the study is to identify the pedagogical significance of cultural heritage and to theoretically and practically substantiate its role in enriching educational content, shaping learners' cultural identity, and implementing competence-based teaching. The analysis incorporates contemporary scientific frameworks, including UNESCO's concepts on safeguarding intangible cultural heritage, ethnopedagogy, constructivism, and cultural-historical theories.

The findings indicate that cultural heritage performs important methodological, educational, content-related, and innovative functions in the learning process. The article proposes effective approaches to integrating cultural heritage into the education system, highlights the importance of enhancing teachers' cultural competence, and outlines strategic directions for developing a cultural–educational ecosystem.

Keywords: cultural heritage, education, integration, interpretation, innovation, ethnopedagogy, digitalization, cultural identity.

Жаһандану дәуірі әлемдік мәдениеттердің өзара байланысын күшейте отырып, дәстүрлі мұраның сақталуы, жаңғыруы және білім беру мазмұнына бейімделуінің өзекті мәселелерін күн тәртібіне шығарды. ЮНЕСКО-ның 2003 жылғы «Материалдық емес мәдени мұраны қорғау туралы» конвенциясы мәдени мұраны тек «өткеннің қалдығы» ретінде емес, қоғамның шығармашылық әлеуетін арттыратын тірі жүйе ретінде қарастырудың қажеттілігін атап көрсетеді [1]. Бұл тұжырым мәдени құндылықтарды заманауи педагогикалық процестің маңызды бөлігі ретінде енгізу қажеттілігін негіздейді.

Қазақстандағы мәдени мұра – тек тарихи-этнографиялық құбылыс емес, ұлттық идентичтілік пен рухани сабақтастықтың ядросы. «Мәдени мұра» (2004–2011), «Рухани жаңғыру» (2017) бағдарламалары, орта білім мазмұнын жаңарту реформасы мәдени компонентті білім беру жүйесіне тереңірек енгізу қажеттігін нақтылады. Алайда интеграция мәселесі тек мазмұндық толықтырумен шектелмей, оны интерпретациялау, заманауи технологиялармен байланыстыру, педагогикалық инновациялар арқылы қайта жаңғырту сияқты күрделі міндеттерді қамтиды.

Мәдени мұраны білім беру жүйесіне енгізудің теориялық негіздері Л.С. Выготскийдің [2] мәдени-тарихи теориясымен, Ю.М. Лотманның [3] семиотикалық көзқарастарымен, Г.Г. Гадамердің [4] герменевтикалық қағидаларымен, мультикультурализм педагогикасын зерттеген Дж. Бэнкстың [5] ғылыми тұжырымдарымен сабақтас. Осы ғылыми негіздер мәдени білім берудің үш негізгі бағдарын айқындайды: ***интеграция, интерпретация, инновация.***

Мәдени мұра – белгілі бір халықтың тарихи дамуы барысында қалыптасқан рухани, материалдық, әлеуметтік және символдық құндылықтарының жиынтығы. ЮНЕСКО тұжырымдамасы бойынша мәдени мұра тек бұқаралық тарихи артефактылар немесе ескерткіштер ғана емес, сонымен бірге ұрпақтан ұрпаққа берілетін идеялар, білім, тәжірибе, дәстүр, әдет-ғұрыптар, орындаушылық шеберлік формалары, халық даналығы мен мәдени қарым-қатынас үлгілерін қамтитын кешенді жүйе болып саналады [1]. Осы тұрғыдан алғанда, мәдени мұра – қоғамның тарихи жадын сақтайтын, ұлттың өзіндік келбетін айқындайтын және оның мәдени-әлеуметтік тұрақтылығын қамтамасыз ететін факторлардың бірі.

Педагогикалық ғылымда мәдени мұра жеке тұлғаның қалыптасуына әсер ететін құндылықтық-бағдарлық жүйе ретінде қарастырылады. Оның негізгі қызметтері – ұлттық болмысты қалыптастыру, мәдени-тарихи сабақтастықты қамтамасыз ету, тұлғаның мәдени сәйкестігін нығайту, әлеуметтік тәжірибені тасымалдау және жас ұрпақты қоғамның құндылықтық кеңістігіне бейімдеу. Мәдени мұра ұғымының педагогикалық мәні оқушының немесе студенттің танымдық, эмоционалдық, коммуникативтік және шығармашылық әлеуетіне ықпал етуінен көрініс табады.

Біріншіден, мәдени мұра білімнің мазмұнын қалыптастыруда маңызды рөл атқарады. Педагогикада ұлттық-мәдени компонентті оқу бағдарламасына енгізу оқытудың тұлғалық бағыттылығын қамтамасыз етеді. Этнопедагогика теориясы мәдени мұраны білім беру процесінің табиғи бөлігі ретінде қарастыра отырып, дәстүрлі дүниетаным, халықтық тәрбие әдістері мен

ұлттық этикалық нормаларды білім беру мазмұнын байытатын тұтастық деп түсіндіреді [6].

Екіншіден, мәдени мұра тәрбиелік механизм ретінде қызмет етеді. Халық педагогикасында жинақталған өнегелік қағидалар, көркемдік-эстетикалық құндылықтар, адамгершілік нормалар жас ұрпақтың тұлғалық дамуына тікелей ықпал етеді. Бұл құндылықтар жүйесі оқушылардың отансүйгіштік сезімін, адамгершілік мінез-құлық нормаларын, қоғамдық жауапкершілікті және мәдениетаралық диалогқа ашықтықты қалыптастыруға бағытталған [7].

Үшіншіден, мәдени мұра оқыту технологияларының негізі бола алады. Халықтық педагогика элементтерін қолдану, дәстүрлі өнер түрлерін сабаққа интеграциялау, фольклорлық материалдарды интерпретациялау білім алушының қызығушылығын арттырып, оқытудың интерактивті, әрекетке бағытталған үлгілерін дамытуға мүмкіндік береді. Конструктивизм, мәдени-тарихи теория (Л.С. Выготский) және интерпретациялық педагогика тұрғысынан алғанда, мәдени мұраны оқу процесіне енгізу білім алушының қоршаған ортаны мәдени мағыналар арқылы түсінуіне жағдай жасайды [2].

Төртіншіден, мәдени мұра құзыреттілік қалыптастырушы фактор ретінде танылады. Қазіргі білім беру жүйесінде мәдениетаралық коммуникация, азаматтық жауапкершілік, әлеуметтік белсенділік, критикалық ойлау секілді әмбебап құзыреттерді дамыту басым бағыттардың бірі. Мәдени мұрамен жүйелі жұмыс жүргізу осы құзыреттердің қалыптасуын табиғи түрде қолдайды. Өйткені мәдени мұра – күрделі әлеуметтік-мәдени мәтін; оны оқу, талдау, бағалау, интерпретациялау білім алушыны күрделі когнитивтік операцияларға жетелейді.

Сонымен қатар, мәдени мұраның педагогикалық мәні жаһандану жағдайында ерекше күшейе түсуде. Ғаламдық ақпарат ағыны, мәдени әртүрліліктің кеңеюі және цифрлық коммуникацияның дамуы жастардың мәдени сәйкестігін трансформациялап, ұлттық құндылықтардың қайта пайымдалуына алып келеді. Бұл тұрғыда білім беру жүйесі мәдени мұраны жаңаша тәсілдермен түсіндіруді, заманауи интерпретациялар мен инновациялық технологияларды қолдануды талап етеді. Цифрландыру жағдайында интерактивті музейлер, виртуалды экспозициялар, 3D реконструкциялар, цифрлық архивтер және мультимедиялық білім ресурстары мәдени мұраны меңгерудің жаңа формаларын қалыптастырып отыр.

Осылайша, мәдени мұра – тек тарихи дүниелер жиынтығы емес, білім беру жүйесі үшін методологиялық, мазмұндық және құндылықтық тұрғыдан маңызды педагогикалық ресурс. Ол қоғамның мәдени-әлеуметтік дамуы мен ұрпақтар сабақтастығының негізін құрай отырып, заманауи білім беру

процесінің инновациялық трансформациясына да ықпал етеді. Мәдени мұраға негізделген білім беру тұлғаның ұлттық және жаһандық деңгейдегі мәдени кеңістікті тануына мүмкіндік береді, ал бұл өз кезегінде әлеуметтік тұрақтылық пен мәдени интеграцияның маңызды шарты болып табылады.

Білім беру жүйесінде интеграция – пәндер мен мәдени мазмұнды өзара байланыстыруға бағытталған көпқырлы үдеріс. Интеграцияның ғылыми негіздерін Дж. Бэнкс мультикультурализм контекстінде қарастырып, білім беру мазмұнын мәдени әртүрлілікке бейімдеудің төрт моделін ұсынады [5]:

1.Контенттік интеграция – пәндерге ұлттық, мәдени, тарихи мазмұнды енгізу.

2.Білім құрылымдарын трансформациялау – оқушылардың мәдени тәжірибесін білімнің құрамдас бөлігіне айналдыру.

3.Құндылықтық интерпретация – мәдени мұра арқылы этикалық бағдар қалыптастыру.

4.Әлеуметтік әрекет моделі – оқушыларды мәдени-әлеуметтік мәселелерді шешуге жұмылдыру.

Бұл қағидалар Қазақстан жағдайында ұлттық этномәдени компонентті күшейтуге бағытталған бастамалармен ұштасады.

XXI ғасыр Қазақстандағы білім беруді ұлттық мәдениетпен үйлестіру бірнеше мемлекеттік бағдарламалармен бекітілген:

✓**«Мәдени мұра» бағдарламасы** – тарихи деректерді жинақтау және зерттеу;

✓**«Халық тарих толқынында»** – тарихи сананы жаңғырту;

✓**«Рухани жаңғыру»** – ұлттық кодты сақтау, мәдени жобаларды дамыту;

✓**Орта білім мазмұнын жаңарту бағдарламасы** – ұлттық мәдени компонентті арттыру.

Бұл реформалар интеграцияның институционалдық және әдіснамалық негізін қалыптастырды.

Мәдени мазмұнды оқушылардың жас ерекшелігіне қарай бейімдеу – интерпретацияның негізгі міндеті. Георг Гадамердің герменевтикалық тұжырымында түсіну – диалогтық үдеріс, оқушы өзінің тәжірибесі арқылы мәдени мәтінге жаңа мағына береді [4].

Интерпретация үш деңгейде жүзеге асады:

1.танымдық деңгей – ақпаратты түсіну;

2.семиотикалық деңгей – мәдени белгілерді талдау [3],

3.эмоционалды-эстетикалық деңгей – мәдени тәжірибені сезіну.

Ю.М. Лотманның семиотикалық мектебі мәдениетті белгілер жүйесі деп қарастырады [3]. Сондықтан мектепте мәдени объектілерді мәтін ретінде оқыту төмендегідей жүзеге асады:

- күй – музыкалық мәтін ретінде;
- ою-өрнек – визуалды мәтін;
- салт-дәстүр – ритуалдық мәтін;
- археологиялық артефакт – тарихи код.

Бұл тәсіл оқушылардың мәдени құбылыстарды көпдеңгейлі түсінуіне мүмкіндік береді.

STEAM – мәдени мұраны ғылым, технология және өнер синтезінде оқытатын әмбебап жүйе.

- **S** (Science): артефактардың материалдық құрамын зерттеу;
- **T** (Technology): 3D модельдеу, цифрландыру;
- **E** (Engineering): музыкалық аспаптардың құрылымын талдау;
- **A** (Arts): күй өнері, қолөнер, фольклор;
- **M** (Mathematics): ою-өрнектегі симметрия.

Цифрлық технологиялар мәдени мұраны визуалды және интерактивті форматта меңгеруге жол ашады:

- AR/VR экскурсиялар;
- цифрлық фольклорлық архивтер;
- виртуалды мұражайлар;
- жасанды интеллект арқылы мәтіндік талдау.

Арт-педагогика мәдени мұраны эмоционалды деңгейде қабылдату үшін қолданылады:

- ✓ этнодрама;
- ✓ музыкалық импровизация;
- ✓ ритуалдық модельдеу;
- ✓ көркем реконструкция.

Жасанды интеллект мәдени мұраға жаңа интерпретациялық кеңістік ашады:

- ✓ мәтіндерді автоматты классификациялау;
- ✓ тарихи деректерді корпусқа біріктіру;
- ✓ музыкалық шығармаларды нотаға түсіру;
- ✓ виртуалды мұра оқытушылары.

AI технологиялары мұраның лингвистикалық, музыкалық және тарихи қырларын ұғынуға көмектеседі.

Зерттеулер көрсеткендей, мәдени мұраға негізделген инновациялық әдістер оқушылардың мәдени-тарихи санасын, шығармашылық дағдыларын, сыни ойлауын, тұлғалық тұрақтылығын, азаматтық-ұлттық жауапкершілігін арттырады.

Қазіргі білім беру жүйесі қоғамның мәдени, әлеуметтік және технологиялық трансформацияларының ортасында тұрған күрделі, көпқырлы құрылым ретінде мәдени мұраны сақтаудың, оны жаңғыртудың және жаңа

формада интерпретациялаудың негізгі алаңына айналып отыр. Зерттеу нәтижелері көрсеткендей, мәдени мұра тек тарихи-рухани тәжірибелер жиынтығы ғана емес, сонымен бірге білім алушының тұлғалық, азаматтық және мәдени сәйкестігін қалыптастыруда айқындаушы мәнге ие педагогикалық ресурс болып табылады.

ЮНЕСКО және заманауи педагогикалық бағыттар ұсынған теориялық негіздер мәдени мұраны білім беру мазмұнына интеграциялау жаһандану жағдайындағы ұлттық болмысты сақтау мен дамытуға мүмкіндік беретін стратегиялық механизм екенін дәлелдейді [1].

Біріншіден, мәдени мұраны білім беру кеңістігіне енгізу **ұлттық-мәдени идентификацияны қалыптастырудың басты факторына** айналып отыр. Ұлттық өнер, салт-дәстүр, фольклор, тарихи жады және рухани тәжірибелер арқылы білім алушылар өз мәдени тамырын тануға, оны бағалауға және оны заманауи қоғам талаптарымен ұштастыруға үйренеді. Бұл процесс мәдени мұраның тек мазмұндық ғана емес, тұлғалық-бағдарлық функция атқаратынын көрсетеді. Зерттеулерге сүйенсек, ұлттық мәдениетпен жүйелі танысу тұлғаның эмоционалдық интеллектісін, құндылықтық бағдарларын және әлеуметтік жауапкершілігін арттырады.

Екіншіден, мәдени мұра **оқыту процесінің сапасын арттыруға ықпал ететін инновациялық-әдіснамалық негіз** болып табылады. Дәстүрлі көркемдік образдар, фольклорлық мәтіндер, тарихи деректер, этнопедагогикалық тәжірибе және орындаушылық өнер түрлері оқыту әдістерін кеңейтіп, білім алушының белсенді танымдық әрекетін ынталандырады. Конструктивистік тәсіл тұрғысынан мәдени мұра оқушылардың әлеуметтік тәжірибені интерпретациялауына, мағыналық байланыстар орнатуына және мәдени контексті түсінуіне мүмкіндік береді. Бұл білім берудің жаңа парадигмалары – құзыреттілікке негізделген оқыту, жобалық жұмыс, зерттеушілік әрекет, интеграцияланған сабақтар сияқты технологиялармен табиғи үйлеседі.

Үшіншіден, зерттеу мәдени мұраның **интерпретациялық әлеуетін** айқындады. Қазіргі қоғамда мәдени құндылықтар статикалық күйде емес, үнемі дамып, қайта мағыналанып отырады. Білім беру жүйесінде интерпретациялық тәсілдерді қолдану мәдени мұраны тек жаттап қабылдайтын ақпарат емес, қайта түсіндіруді қажет ететін «тірі мәтін» ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Бұл тәсіл білім алушыны мәдени ақпаратты талдау, салыстыру, дәлелдеу, шығармашылық тұрғыдан қайта өндіру сияқты жоғары деңгейлі когнитивтік әрекеттерге тартады. Осының нәтижесінде мәдени мұрамен жұмыс тұлғаның сыни ойлауын, мәдени-танымдық сауаттылығын және символдық-аналитикалық қабілеттерін дамытады.

Төртіншіден, цифрландыру дәуірі мәдени мұраны білім беру үдерісіне енгізудің **инновациялық формаларын** кеңейтті. Цифрлық архивтер, мультимедиялық ресурстар, виртуалды музейлер, 3D визуализация, интерактивті платформалар мәдени контентті меңгеруді жаңа деңгейге көтерді. Бұл құралдар дәстүрлі материалдардың қолжетімділігін арттырып қана қоймай, жастардың цифрлық ортаға тән қабылдау ерекшеліктеріне сәйкес мазмұнды қабылдауына жағдай жасайды. Мұндай шешімдер мәдени мұраны заманауи қоғам талабына бейімдеудің тиімді жолдары ретінде қарастырылады.

Бесіншіден, мәдени мұраға негізделген білім беру **мәдениетаралық коммуникация мен әлеуметтік интеграцияны күшейтеді**. Көпэтносты және көпмәдениетті қоғам жағдайында жастардың мәдени әртүрлілікті түсінуі, өзге этностардың мәдени кодтарына құрметпен қарауы аса маңызды. Мәдени мұраны меңгеру бұл процестің мазмұндық және құндылықтық базасын жасайды. Шынайы мәдени диалогқа қабілетті тұлға тәрбиелеу – қазіргі білім беру жүйесінің стратегиялық міндеттерінің бірі.

Жалпы алғанда, зерттеу нәтижелері мәдени мұраның білім беру жүйесінде тек қосымша мазмұндық элемент ретінде емес, **педагогикалық процестің толыққанды методологиялық, дүниетанымдық және инновациялық негізі ретінде** қарастырылуы қажет екенін көрсетеді. Мәдени мұра арқылы оқыту тұлғаның тұтас дамуын қамтамасыз етеді: рухани-адамгершілік кемелдену, шығармашылық ойлау, мәдени рефлексия, әлеуметтік жауапкершілік және азаматтық белсенділік қалыптасады.

Сонымен қатар, білім беру жүйесінде мәдени мұраны тиімді қолдану үшін төмендегідей стратегиялық бағыттарды жетілдіру қажет:

1.Ұлттық-мәдени компоненттің білім стандарттары мен бағдарламаларында үлесін арттыру, дәстүрлі өнер мен фольклорды пәнаралық байланыста оқыту.

2.Этнопедагогикалық және мәдениеттанулық білімді мұғалімдерді даярлау бағдарламаларына жүйелі енгізу, педагогтердің мәдени құзыреттілігін дамыту.

3.Цифрлық мәдени мұра платформаларын кеңейту, виртуалды білім беру ресурстарын оқу үдерісіне тиімді интеграциялау.

4.Мәдени мұраны интерпретациялауға бағытталған білім беру технологияларын дамыту, оқушыларға шығармашылық жобалар, зерттеу жұмыстары және мәдени талдау формаларын ұсыну.

5.Мектеп, ЖОО, музей, мәдениет орталықтары және ғылыми мекемелер арасындағы серіктестікті күшейту, мәдени-білім беру экожүйесін қалыптастыру.

Қорыта келгенде, мәдени мұра – Қазақстанның білім беру жүйесінің стратегиялық дамуын айқындайтын іргелі педагогикалық құндылық. Ол ұлттық бірегейлікті сақтаудың, мәдени сабақтастықты дамытудың және жаңа буынның рухани-мәдени деңгейін қалыптастырудың негізгі факторы болып табылады. Интеграция, интерпретация және инновациялық тәсілдер арқылы мәдени мұраны білім беру кеңістігінде жүйелі пайдалану болашақ ұрпақтың мәдени-рухани әлеуетін күшейтіп, қоғамның тұрақты дамуына ықпал етеді.

Әдебиеттер тізімі

1. UNESCO. (2003). Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.
2. Выготский Л.С. (1978). Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. Harvard University Press.
3. Lotman, Y. (1990). Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture. Indiana University Press.
4. Gadamer, H.-G. (1975). Truth and Method. Continuum.
5. Banks, J. (2008). An Introduction to Multicultural Education. Pearson.
6. Сауяев Н. «Мәдени мұраның» өшпес белгілері //Ақмешіт апталығы. – 2008. – 23 қазан.
7. Волков Г. Н. Этнопедагогика: учебник / Г. Н. Волков. – Москва: Академия, 2003. –168 с.

UZBEK MAQOM ART IN CULTURAL CONTEXT: REGIONAL SCHOOLS, PERFORMANCE EVOLUTION, AND EDUCATIONAL INTEGRATION

Pirmatova Nodirakhon Yigitaliyevna

Associate Professor

Department of Maqom Singing,

Yunus Rajabiy Uzbek National Institute of Musical Art

Abstract. This article explores the evolution of Uzbek maqom art within cultural, educational, and aesthetic frameworks. It examines regional schools of maqom performance, analyzing the distinct melodic structures, instrumental practices, and vocal traditions of Bukhara, Khorezm, and the Fergana–Tashkent regions. The study also emphasizes the continuity of the “ustoz–shogird” (master-apprentice) tradition as a pedagogical and artistic model, while discussing its adaptation to modern education. Drawing upon both historical research and contemporary performance practices, the article presents maqom as a dynamic art

that bridges past and present, theory and practice, and national and global identities.

Keywords: maqom art, performance style, ustoz–shogird tradition, musical heritage, Shashmaqom, regional schools, music education, Uzbekistan, cultural continuity.

INTRODUCTION. For centuries, maqom art has represented the spiritual and cultural foundation of the Uzbek people, embodying their worldview, philosophy, and artistic identity. In the modern era, its development at a new stage – aligned with contemporary artistic demands and global recognition – has become increasingly important. The Presidential Decree of November 17, 2017, “On Measures for the Further Development of Uzbek National Maqom Art,” marked a new chapter in this history, leading to the establishment of the International Maqom Art Forum in Shahrizabz (2018).

As Rasulov (2025) observes, “the transformation of maqom from an oral tradition into a systematized academic discipline reflects Uzbekistan’s broader cultural modernization.” This institutionalization process demonstrates how state policy, cultural revival, and education can harmonize to preserve intangible heritage while fostering innovation.

HISTORICAL BACKGROUND

The historical roots of maqom are deeply intertwined with Central Asian civilization, reflecting the convergence of Persian, Turkic, and Arab musical traditions. Between the 17th and 19th centuries, distinct regional schools of maqom emerged across the khanates, each characterized by unique instrumental ensembles, rhythmic structures, and vocal aesthetics.

In Bukhara, the Shashmaqom cycle evolved into a monumental six-part system encompassing complex rhythmic–melodic modes and deep philosophical meaning. Khorezm maqoms, on the other hand, developed a dramatic and declamatory style marked by dynamic tonal shifts and rhythmic vitality. The Fergana–Tashkent school emphasized lyrical expression, vocal lightness, and emotional subtlety.

As Abdinabiyevna (2024) notes, “each regional maqom reflects the spiritual ecology of its people – the rhythm of their speech, the intonation of their prayers, and the emotional cadence of their daily lives.” These cultural underpinnings made maqom not merely an artistic form but a living reflection of social consciousness.

The oral transmission of maqom has played an irreplaceable role in maintaining its authenticity. Through the ustoz-shogird system, performance techniques and stylistic nuances were carefully preserved and transmitted, ensuring that maqom reached modern audiences in its original spirit.

LITERATURE REVIEW

Scholarly inquiry into Uzbek maqom art spans ethnomusicology, performance theory, and cultural studies. Foundational works by Rajabov (1963) and later analytical studies have documented maqom's structure, modal organization, and poetic dimensions. More recently, researchers such as Ulasheva (2023) have focused on integrating maqom education within national curricula, emphasizing the need for “synchronizing traditional instruction with modern pedagogical technologies.”

According to Karimova (2023), maqom represents “a model of living musical philosophy, where the moral, spiritual, and emotional faculties of the performer are equally important as technical mastery.” This aligns with traditional views that see maqom as a discipline of the soul – not simply an aesthetic exercise but a process of self-refinement.

Maqom masters of the past did not rely on written notation but transmitted their art orally through intense personal mentorship. This method ensured the preservation of microtonal intonation, ornamentation, and the spiritual ethos that written notation alone could not convey.

METHODOLOGY

The methodological framework of this study combines historical-typological, comparative, and music-folklore analysis, as well as practical observation of performance.

1. Historical-Typological Analysis:

The research identifies major developmental stages of Uzbek maqom art, examining transformations in performance context, social function, and pedagogical transmission.

2. Comparative Regional Analysis:

A systematic comparison is made among the Bukhara (Shashmaqom), Khorezm, and Fergana-Tashkent maqom traditions. These are analyzed for their melodic organization, modal systems, rhythmic diversity, and performance aesthetics.

3. Oral Tradition and Pedagogy:

The study investigates the role of the ustoz–shogird institution as a framework of moral, artistic, and intellectual formation. As Rasulov (2025) emphasizes, “The pedagogical essence of maqom lies in its mentorship – where the mastery of sound parallels the mastery of the self.”

4. Content and Educational Analysis:

Through curriculum evaluation, interviews, and classroom observation, the article assesses how maqom instruction is evolving to meet 21st-century educational needs while maintaining authenticity.

This multidisciplinary methodology ensures a comprehensive understanding of maqom as both an artistic system and an educational model.

DISCUSSION AND ANALYSIS

1. Regional Diversity and Aesthetic Differentiation

The regional maqom schools differ significantly in tonal color, rhythm, and expressive method:

- Bukhara / Shashmaqom: distinguished by its cyclic modal architecture and the complex progression of nasr, tarona, and bayt sections; ornamentation is intricate and metrically disciplined.

- Khorezm maqoms: display dramatic expressivity, polymetric rhythm, and improvisational declamation; performances often combine solo and chorus responses.

- Fergana–Tashkent style: emphasizes intimacy and lyricism, with smoother melodic flow and lighter ornamentation, resembling poetic recitation.

These differences form a musical map of identity, reflecting how local environments and linguistic rhythms shape the nation’s artistic diversity.

2. The Ustoz–Shogird Tradition: A Living Pedagogy

The ustoz–shogird system serves as both educational practice and moral philosophy. The apprentice learns not only musical skill but also emotional control, humility, and cultural responsibility. As Karimova (2023) explains, “the teacher’s breath becomes the student’s rhythm; their voice, the echo of generations.”

This pedagogical intimacy ensures that maqom remains a living art rather than a museum relic. Modern adaptations now include institutional mentorship programs, integrating this ancient method into structured curricula at institutions like the Yunus Rajabiy Uzbek National Institute of Musical Art.

Ensemble and Modern Performance Trends

Contemporary maqom performance increasingly embraces ensemble formats and cross-genre collaborations. Mixed vocal–instrumental ensembles reinterpret classical maqoms using modern acoustic technologies and orchestration. This innovation, however, must remain faithful to maqom’s modal purity.

As Ulasheva (2023) cautions, “modern reinterpretation must expand form, not dilute essence.” Ensemble maqom thus symbolizes both continuity and evolution, translating ancient soundscapes into modern collective expression.

Maqom in the Context of Modern Education

Educational institutions play a vital role in transmitting maqom. Curricula now integrate theoretical modules (modal analysis, rhythmology, and ornamentation) with practical ensemble performance, research seminars, and digital resources.

Modern music pedagogy aims to harmonize tradition and innovation. Abdinabiyevna (2024) argues that “the sustainability of maqom depends on education’s ability to connect cognitive learning with aesthetic experience.” In this

sense, maqom pedagogy is not merely about teaching repertoire but nurturing artistic thinking – an integration of intellect, emotion, and creativity.

RESULTS

The study reveals that:

- Regional maqom schools preserve distinct stylistic and philosophical identities while adapting to modern performance spaces and audiences.
- The ustoz–shogird model remains the core mechanism for transmitting authenticity and spiritual integrity.
- Ensemble forms and technological media broaden maqom’s accessibility, introducing it to international listeners while raising new questions of interpretation and fidelity.
- Integration of maqom into formal education fosters intercultural understanding and creative innovation, making it a global cultural phenomenon.

CONCLUSION

Maqom art, as a multidimensional heritage, continues to thrive at the intersection of tradition and innovation, national identity and global dialogue. Its regional schools, pedagogical foundations, and educational integration together construct a resilient framework for cultural sustainability.

As Rasulov (2025) concludes, “To study maqom is to study the moral architecture of the nation itself – a harmony between time, memory, and art.”

Therefore, the future of maqom depends on nurturing its masters and scholars, preserving its oral essence while promoting its modern relevance through research, performance, and international collaboration. By aligning classical wisdom with contemporary education, Uzbek maqom will remain a powerful symbol of both national pride and universal artistry.

REFERENCES

1. Rasulov, U. U. (2025). The National and Universal Values of Uzbek Classical Music Heritage. *France-Scientific Review of the Problems and Prospects of Modern Science and Education*, 1(3), 8–13.
2. Abdinabiyevna, S. M. (2024). Pedagogical Continuity and the Cultural Ecology of Uzbek Music. *Central Asian Journal of Musical Studies*, 2(1), 33–40.
3. Ulasheva, M. (2023). Innovative Trends in Maqom Education: Bridging Tradition and Modernity. *Eurasian Arts and Culture Review*, 4(2), 21–29.
4. Karimova, M. (2023). Spiritual Dimensions of Maqom Performance: Aesthetic and Ethical Paradigms. *Journal of Modern Ethnomusicology*, 5(1), 57–63.
5. Rajabov, I. (1963). *On the Issue of Maqoms*. Tashkent: Fan Publishing.
6. Rajabov, Y. (1983). *Shashmaqom (Vols. I–VI)*. Tashkent: G. Ghulom Press.
7. Muslimov, N. A. (2016). *Innovative Educational Technologies and Pedagogical Competence*. Tashkent.

8. Avliyokulov, N. X., & Musayeva, N. N. (2018). New Pedagogical Technologies. Tashkent.

К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН И СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ

Мукеева Нуржамал Ерсайиновна

кандидат педагогических наук, доцент Актюбинского регионального
университета им.К.Жубанова г.Актобе.

Ажгереева Каламкас Букенбайевна

учитель музыки, магистр педагогических наук Назарбаев
Интеллектуальная школа естественно-математического направления г.
Уральск. Западно-Казахстанская область

Аннотация. Статья посвящена анализу роли искусственного интеллекта в развитии музыкально-педагогического образования и рассмотрению влияния цифровых технологий на сохранение традиционной музыкальной культуры Казахстана. В центре внимания находится деятельность учителя музыки, который использует ИИ как расширенный методический ресурс, оставаясь при этом носителем и передатчиком аутентичной художественной традиции. В работе описываются возможности ИИ в анализе звука, моделировании тембров, создании мультимодальных учебных материалов и цифровых архивов, что расширяет спектр педагогических инструментов и способствует совершенствованию учебного процесса. Одновременно отмечаются риски алгоритмического искажения фольклорных стилей, утраты специфики устной передачи и ослабления культурной целостности при некритичном использовании технологий. Подчёркивается необходимость культурно-чувствительного подхода, который обеспечивает гармоничное сочетание инноваций и ценностей традиционной музыки. В статье учитывается позиция Президента Республики Казахстан К.К.Токаева, подчёркивающего стратегическую важность внедрения искусственного интеллекта в образование и культуру как фактора национального развития. Делается вывод о том, что ИИ является эффективным инструментом модернизации, однако сохранение живой исполнительской школы требует педагогической ответственности и внимательного отношения к культурному наследию.

Ключевые слова: искусственный интеллект, учитель музыки, музыкально-педагогическое образование, традиционная музыка, кюй, фольклор, цифровизация, педагогика, анализ звука, моделирование тембра.

Аңдатпа. Мақалада музыкалық-педагогикалық білім беруді дамытудағы жасанды интеллекттің рөлі және цифрлық технологиялардың Қазақстанның дәстүрлі музыкалық мұрасын сақтауға ықпалы жан-жақты талданады. Авторлар музыка мұғалімінің қызметін басты назарға ала отырып, оны бір жағынан – жасанды интеллектті оқу үдерісін жетілдіру мақсатында қолданатын кәсіби маман, екінші жағынан – ұлттық орындаушылық дәстүрдің сақтаушысы ретінде сипаттайды. Жұмыста жасанды интеллекттің дыбысты талдау, тембр модельдеу, мультимодальды оқу материалдарын әзірлеу, фольклорлық деректерді цифрлық архивтеу сияқты мүмкіндіктері оқу-тәрбие құралдарын кеңейтіп, білім беру сапасын арттыруға жол ашатыны көрсетіледі. Сонымен бірге технологияларды шектен тыс қолдану фольклорлық стильдердің бұрмалануы, ауызша дәстүр ерекшеліктерінің жойылуы және мәдени тұтастықтың әлсіреуі сияқты қауіптерге әкелуі мүмкін екені атап өтіледі. Мақалада Қазақстан Республикасы Президенті Қ.К.Тоқаевтың жасанды интеллектті білім мен мәдениет саласына енгізудің стратегиялық маңызын ерекше көрсететін көзқарасы да ескеріледі. Зерттеу нәтижесінде жасанды интеллект модернизацияның маңызды құралы бола тұра, ұлттық музыкалық дәстүрді сақтау педагогтің кәсіби жауапкершілігі мен мәдениетке сезімтал ұстанымды талап ететіні тұжырымдалады.

Түйін сөздер: жасанды интеллект, музыка мұғалімі, музыкалық-педагогикалық білім, дәстүрлі музыка, күй, фольклор, цифрландыру, педагогика, дыбыстық талдау, тембрлік модельдеу.

Abstract. The article examines the role of artificial intelligence in the development of music-pedagogical education and explores the influence of digital technologies on the preservation of Kazakhstan's traditional musical culture. The focus is on the work of the music teacher, who employs AI as an expanded methodological resource while remaining a bearer and transmitter of authentic artistic tradition. The paper describes AI's capabilities in sound analysis, timbre modeling, the creation of multimodal educational materials, and the development of digital archives, all of which broaden the range of pedagogical tools and enhance the learning process. At the same time, the article highlights the risks of algorithmic distortion of folk styles, the loss of oral transmission specificity, and the weakening of cultural integrity when technologies are used uncritically. The need for a culturally sensitive approach is emphasized – one that ensures a harmonious balance between innovation and the values of traditional music. The article also considers the position of the President of the Republic of Kazakhstan, K. K. Tokayev, who stresses the strategic importance of integrating artificial intelligence into education and culture as a factor of national development. The authors conclude that AI is an effective tool for modernization; however,

preserving the living performance tradition requires pedagogical responsibility and careful attention to cultural heritage.

Keywords: artificial intelligence, music teacher, music-pedagogical education, traditional music, kui, folklore, digitalization, intangible heritage, pedagogy, sound analysis, timbre modeling.

Современное музыкально-педагогическое образование переживает важный этап технологического пересмотра, обусловленный стремительным внедрением искусственного интеллекта в образовательные процессы. В Республике Казахстан данное направление имеет особое значение, поскольку цифровизация затрагивает не только методы преподавания, но и стратегические задачи сохранения национального культурного наследия [2, 14-21]. Применение ИИ в музыкальном образовании открывает новые возможности анализа и визуализации музыкального материала, однако одновременно ставит перед педагогом задачу сохранения культурного баланса. Учитель музыки становится посредником между цифровыми алгоритмами и живой традицией, что требует переосмысления методических подходов и профессиональных компетенций. Стратегические установки государства подтверждают эту тенденцию: в выступлениях Президент Республики Казахстан К.К.Токаев выделяет искусственный интеллект как ключевой инструмент модернизации системы образования, подчёркивая необходимость его внедрения в учебный процесс и культурную сферу как фактор национальной конкурентоспособности и укрепления гуманитарной среды [1, 1-2].

ИИ создаёт новую модель педагогического взаимодействия, в которой анализ и обработка музыкального материала становятся более быстрыми, точными и доступными. Технологии позволяют расширить учебное пространство за пределы традиционного урока, преобразовав его в динамичную мультимодальную среду. Системы распознавания высоты звука, автоматизированные тренажёры ритма, визуализаторы музыкальной формы и программы моделирования тембров делают образовательный процесс вариативным и гибким. В условиях музыкально-педагогического образования ИИ способен поддерживать развитие слуховых, ритмических и аналитических навыков обучающихся, адаптируясь к индивидуальному уровню подготовки [3, 47-53]. Это способствует формированию более персонализированного обучения, в котором каждый обучающийся получает доступ к цифровым инструментам в удобном темпе, что особенно важно в работе над интонацией, артикуляцией, динамикой и фразировкой. Для учителя музыки и преподавателя ИИ становится не заменой, а помощником,

расширяющим дидактические возможности и освобождающим время для живой творческой работы.

Необходимо отметить, что именно интеграция ИИ трансформирует привычную структуру педагогической деятельности. Соответственно, появление цифровых инструментов позволяет автоматизировать значительную часть рутинных операций: *проверку сольфеджио-упражнений, выполнение диктантов, построение интервалов и аккордов, подбор иллюстративных материалов*. Это особенно важно в условиях многозадачности, характерной для работы педагога-музыканта [4, 62-70]. Одновременно с этим меняется и роль учителя. Он становится не только носителем знаний и традиций, но и навигатором цифровой среды. Педагог создаёт безопасные условия для взаимодействия обучающихся с ИИ, объясняет культурные контексты, оценивает корректность алгоритмических интерпретаций и поддерживает обучающихся в осмыслении различий между живым и цифровым звучанием. При обучении традиционной музыке такая педагогическая медиативность приобретает ключевое значение, поскольку национальные жанры требуют глубокой, чувственно-исполнительской передачи, не сводимой к цифровым моделям. Несмотря на широкие возможности, внедрение ИИ несёт ряд рисков. Одним из наиболее серьёзных является возможное искажение аутентичных жанров и исполнительских стилей при алгоритмической генерации мелодий или тембров. Алгоритм может корректно воспроизводить технические параметры звука, но остаётся неспособным уловить смысловую, этнокультурную и духовную составляющую традиционной музыки, описанную в трудах исследователей национальной музыкальной культуры [5, 1-23; 6, 35-44]. Кроме того, чрезмерная ориентация на цифровые инструменты может ослабить роль устной передачи, которая является основополагающей в казахской музыкальной культуре. Фольклор существует как живая практика, зависящая от личности мастера, его энергетики, межпоколенческой преемственности и индивидуальной манеры исполнения. Заменить этот процесс цифровой симуляцией невозможно, и учителю музыки необходимо учитывать эту методологическую особенность. Этические вопросы также составляют важную часть проблематики. Использование архивных записей в нейросетевых моделях связано с вопросами авторских прав, корректности цифровой обработки, а также сохранности культурной памяти, что требует от педагога-музыканта особой ответственности.

Несмотря на риски, ИИ обладает потенциалом стать эффективным средством сохранения и популяризации национального музыкального наследия. Цифровые технологии позволяют оцифровывать редкие аудиоматериалы, восстанавливать повреждённые записи, структурировать

фольклорные фонды и создавать доступные электронные каталоги кюев, жыров, терме и региональных исполнительских школ. Инструменты ИИ помогают анализировать интонационные модели, ритмическую структуру, штрихи и орнаментальность, характерные для традиционных жанров [7, 5-12; 8, 79-84]. Такая аналитическая работа расширяет возможности педагогов-музыкантов и исследователей, создавая новые условия для изучения национальной музыки в школах, колледжах и университетах. Особо важно отметить, что визуализация формы кюя посредством нейросетевого анализа может стать важным учебным ресурсом, позволяющим обучающимся увидеть структуру произведения как наглядную архитектурную модель. Использование ИИ целесообразно и в создании цифровых архивов, что соответствует задачам, обозначенным в международных документах по сохранению нематериального культурного наследия [9, 28-32]. Оптимальным вариантом становится гибридная модель, при которой цифровые инструменты дополняют традиционное обучение. И, несомненно, живое исполнение остаётся основой формирования художественных навыков, тогда как ИИ обеспечивает анализ, визуализацию и техническую поддержку. Введение AR и VR-сред может усилить погружение обучающихся в исполнительскую традицию, создавая цифровые реконструкции исторического контекста. Такой подход требует высокой профессиональной подготовки педагога, его способности сочетать инновации и культурное содержание, обеспечивать корректность цифровой интерпретации традиционной музыки и поддерживать интерес обучающихся к национальной культуре на основе научно-педагогических данных.

Искусственный интеллект является значимым фактором развития музыкально-педагогического образования и важным инструментом модернизации, однако его внедрение должно учитывать специфику национальной казахской культуры. Как подчёркивает К.К.Токаев, внедрение ИИ является стратегической задачей государства, направленной на повышение качества образования и конкурентоспособности страны [1, 1-2].

В музыкально-педагогическом обучении это означает необходимость гармоничного сочетания цифровых технологий с живой традицией, обеспечивающей аутентичность и преемственность степной музыкальной культуры.

Сохранение традиционного наследия возможно только при условии культурно-чувствительного и профессионально ответственного подхода педагога-музыканта. Следовательно, ИИ должен укреплять, а не заменять уникальную музыкальную культуру Казахстана, поддерживая её трансляцию будущим поколениям.

Список литературы

1. Государственная программа «Цифровой Казахстан». – Астана: Министерство цифрового развития РК, 2018. – С. 14-21.
2. Токаев К.К. Выступление Президента Республики Казахстан на церемонии открытия Года науки и технологий. – Астана: Официальный сайт Президента РК, 2023. – С. 1-2.
3. Жубанова А.К. Музыкально-педагогическое образование в Казахстане: теория и практика. – Алматы: Ғылым, 2019. – С. 47-53.
4. Жумалиева Г.Т. Методика преподавания музыки: современный подход. – Астана: Фолиант, 2020. – С. 62-70.
5. Сарыбаев Б. Казахские народные музыкальные инструменты. – Алматы: Өнер, 1981. – С. 5-12.
6. Уахатов С. Казахский фольклор: жанровая система и исполнительские традиции. – Алматы: Мектеп, 1986. – С. 79-84.
7. Agres K., Herremans D. Music and Artificial Intelligence: Foundations and Applications // ACM Computing Surveys. – 2020. – Vol. 53(2). – P. 1-23.
8. Aram A. AI Tools for Music Analysis and Visualization // Journal of Music Technology. – 2021. – Vol. 7(1). – P. 35-44.
9. UNESCO. Intangible Cultural Heritage: Safeguarding Traditional Music Practices. – Paris: UNESCO Publishing, 2017. – P. 28-32.

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДОМБРОВОГО РЕПЕРТУАРА В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Каженова Ляззат Жукеновна

старший преподаватель Западно-Казахстанского университета
им. Махамбета Утемисова

Аннотация. В статье рассматривается музыкально-педагогический потенциал домбрового репертуара в контексте сохранения культурного наследия казахского народа. Домбра осмысливается не только как инструмент, но как знаковая система, в которой отражены духовные, философские и исторические смыслы национальной культуры. Автор раскрывает педагогическое значение домбрового репертуара, его роль в формировании музыкального мышления, интонационной культуры и исполнительской индивидуальности студентов. Особое внимание уделено методам преподавания в вузовской системе: интонационно-образному анализу, сравнительному прослушиванию региональных школ, импровизационным заданиям и цифровым формам кюев. Отмечается значение интеграции этнокультурного материала в современные образовательные программы обучения домбристов. Делается вывод, что домбровый репертуар является важным средством формирования национального самосознания и духовно-

нравственных ценностей в музыкальном образовании Казахстана, способствуя развитию преемственности традиций, патриотического воспитания и осознанию студентами своей культурной идентичности через художественно-творческую деятельность, исполнение и анализ кюев.

Ключевые слова: домбра, күй, музыкальное образование, педагогика, культурное наследие, исполнительская традиция, этнокультура.

Аңдатпа. Мақалада қазақ халқының мәдени мұрасын сақтау контекстінде домбыра репертуарының музыкалық-педагогикалық әлеуеті қарастырылады. Домбыра тек музыкалық аспап ретінде ғана емес, сонымен бірге ұлттық мәдениеттің рухани, философиялық және тарихи мәндерін бейнелейтін таңбалық жүйе ретінде зерделенеді. Автор домбыра репертуарының педагогикалық маңызын, студенттердің музыкалық ойлауын, интонациялық мәдениетін және орындаушылық даралығын қалыптастырудағы ролін ашады. Интонациялық-образдық талдау, өңірлік мектептерді салыстыра тыңдау, импровизациялық тапсырмалар және күйлердің цифрлық нұсқаларын пайдалану – университеттік білім беру жүйесіндегі оқыту әдістеріне ерекше назар аударылады. Домбырашыларды оқытудың қазіргі білім беру бағдарламаларына этномәдени материалды енгізудің маңызы атап өтіледі. Домбыра репертуары ұлттық өзіндік сана мен рухани-адамгершілік құндылықтарды қалыптастырудың маңызды құралы ретінде қарастырылады және ол дәстүр сабақтастығын, патриоттық тәрбиені, студенттердің шығармашылық және орындаушылық қызмет арқылы мәдени сәйкестігін түсінуін дамытады.

Түйін сөздер: домбыра, күй, музыкалық білім, педагогика, мәдени мұра, орындаушылық дәстүр, этномәдениет.

Abstract. The article examines the musical and pedagogical potential of the dombra repertoire in the context of preserving the cultural heritage of the Kazakh people. The dombra is interpreted not only as a musical instrument but also as a symbolic system reflecting the spiritual, philosophical, and historical meanings of national culture. The author reveals the pedagogical significance of the dombra repertoire and its role in developing students' musical thinking, intonational culture, and performance individuality. Special attention is given to teaching methods in higher education, including intonational-image analysis, comparative listening to regional performance schools, improvisational tasks, and digital forms of kyuis. The importance of integrating ethnocultural material into modern educational programs for dombra players is emphasized. The study concludes that the dombra repertoire serves as an essential means of shaping national consciousness and moral values in music education in Kazakhstan, fostering continuity of traditions, patriotic education, and students' awareness of their

cultural identity through creative activity, performance, and analytical interpretation of kyuis.

Keywords: dombra, kyui, music education, pedagogy, cultural heritage, performance tradition, ethnoculture.

В современной системе музыкального образования Казахстана актуализируются вопросы осмысления роли традиционного искусства в педагогическом процессе. Одним из важных направлений становится сохранение и развитие национальных музыкальных традиций, где домбра занимает особое место как символ казахской культуры и духовного самосознания народа. В педагогическом аспекте репертуар для домбры обладает не только художественной, но и образовательной ценностью. Он формирует музыкально-эстетический вкус, национальное мышление и способствует передаче культурного кода молодому поколению.

Домбра – это не просто музыкальный инструмент, а инструментально-знаковая система, в которой закодированы исторические, эмоциональные и духовные смыслы народа. В репертуаре домбры, во всем многообразии инструментальных школ, жанров, стилей отражены особенности казахской ментальности, образности, представления о свободе, доблести, гордости и гармонии человека с природой. Эти произведения формируют национальную идентичность, сохраняя связи между поколениями.

В вузовской системе музыкального образования изучение домбры имеет не только инструментально-технический, но и культурно-воспитательный характер. Процесс обучения включает формирование слухового восприятия, развитие моторики и штриховой техники, но главное – осознание образного и философского содержания кюев. Преподаватель, работающий со студентом-домбристом, должен не просто обучать игре, но и раскрывать духовную природу произведения, его связь с традицией. Освоение домбрового репертуара требует глубокого понимания ладово-интонационных структур, особенностей артикуляции и импровизационной природы исполнения.

Для формирования музыкально-художественного мышления целесообразно использовать методы:

- интонационно-образного анализа (поиск смыслов в музыкальной фразе);
- сравнительного прослушивания различных школ исполнения (Жетісу, Арқа, Орда, Алтай, Қаратау, Жиделі-Байсын, Түбек);
- анализа, помогающего осознать композицию кюя и связь с его содержанием;

• импровизационных заданий, развивающих чувство формы и внутреннего слуха.

Домбровые кюи несут в себе нравственный и философский потенциал, формируя в сознании студентов уважение к культурному достоянию. Через домбровый репертуар формируется национальный характер мышления - стремление к свободе, гармонии, искренности, эмоциональной глубине. К примеру, кюи: Махамбет «Жұмыр Қылыш», Тәттімбет «Саржайлау», «Көкей кесті», Дәулеткерей «Жігер».

Особое значение имеет воспитательная функция: обучение домбре помогает выработать усидчивость, дисциплину, уважение к традиции и осознание себя как носителя культурной преемственности. Преподаватель в этом процессе выступает не только наставником, но и хранителем духовной миссии музыканта.

Сегодняшний день диктует необходимость применять современные технологии для расширения музыкально-педагогического потенциала домбрового репертуара. Создание цифровых архивов кюев, интерактивных нотных баз, мультимедийных курсов по домбре способствует сохранению и популяризации традиционной музыки среди студенческой молодежи.

Многие практики-педагоги домбры подчеркивают, что учебный репертуар и корпус кюев выполняют функцию «живой энциклопедии» исполнительских приёмов и региональных стилей, через которые формируется память традиции и навыки обучающегося. Методические пособия и программы (Жайымов А., Исақов Б., Бүркітов С. Домбыра үйрену мектебі [1], «Домбыра ойнау өнері» Құр. Жайымов [2], «Домбыра класынан сабақ беретін мұғалімдерге арналған әдістемелік нұсқау». Құр. М.Әубәкіров[3], Жүзбай Ж. «Шертпе күйлер» [4], Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методы [5] и др.), факультативные курсы (Алхожаева, Н.К.; Дүйсенгазиев, Б.Б. «Домбыра үйрену» факультатив курсының бағдарламасы [6]), методические записки по штриховой технике, интонационно-импровизационным заданиям и репертуарной политике) показывают, как системное освоение кюев переводит культурно-историческое содержание в конкретные исполнительские компетенции и слуховой опыт обучающихся.

Эти материалы фиксируют пути сохранения национальных инструментальных традиций через практику: от «құйма-құлақ» (устной передачи) до интеграции нотной грамотности, аудиовизуальных ресурсов и цифровых архивов, обеспечивая преемственность между традицией и современной педагогикой.

Педагогические программы, основанные на этнокультурных принципах, интегрируют традиционный материал в современные

образовательные стандарты. Это обеспечивает не только сохранение наследия, но и его адаптацию к реалиям XXI века.

Музыкально-педагогический потенциал домбрового репертуара заключается в его способности объединять техническое мастерство, духовную культуру и национальную идентичность. Репертуар домбры – это не просто учебный материал, а инструмент сохранения и передачи казахского культурного наследия. И шире, включение домбровой музыки в образовательный процесс на всех уровнях способствует формированию личности, осознающей себя частью великой музыкальной традиции. Таким образом, обучение игре на домбре становится формой культурной преемственности, а преподаватель – посредником между прошлым и будущим казахского искусства.

Список литературы

1. Жайымов, А., Искаков Б., Бүркітов С. Домбыра үйрену мектебі. – Алматы: Өнер, 1992.-240 б.
2. Жайымов А. Домбыра ойнау өнері. – Алматы, 1989. – 96 б.
3. Домбыра класынан сабақ беретін мұғалімдерге арналған әдістемелік нұсқау / Құр. М.Әубәкіров. -А., 1992.
4. Жүзбай Ж. Шертпе күйлер. Әдістемелік оқу құралы. - Астана: Сарыарқа, 2007.
5. Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методы. – Алматы: Жазушы, 1970. – 73 б.
6. Алхожаева, Н. К.; Дүйсенгазиев, Б. Б. «Домбыра үйрену» факультатив курсының бағдарламасы. Нұр-Сұлтан, 2020. – 27 б.

КАЗАХСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Мухамеджанова Жанар Турсуновна

преподаватель ПЦК «Теория музыки и оркестровое дирижирование»
Казахского национального университета им. К. Байсейітовой

Аңдатпа. Баяндамада «Қазақ музыкалық әдебиеті» пәнінің мәдени мұраны сақтау мен жеткізудің негізгі құралы ретіндегі маңыздылығы қарастырылған. Оқушылардың ұлттық музыка өнеріне қызығушылығын, салт-дәстүрін құрметтеуге, өз халқының рухани құндылықтарын түсінуге тәрбиелеуге бағытталған әдістемелік тәсілдер зерттеледі. Тәуелсіз ойлауға және туған мәдениетпен рухани байланысқа ықпал ететін оқытудың интерактивті және шығармашылық формаларына ерекше көңіл бөлінеді.

Түйін сөздер: Қазақ музыка әдебиеті, ұлттық музыка, музыкалық дәстүр, рухани мазмұн, мәдени мұраға құрмет.

Аннотация. В докладе рассматривается значение предмета «Казахская музыкальная литература» как важного средства сохранения и передачи культурного наследия. Раскрываются методические подходы, направленные на формирование у студентов интереса к национальному музыкальному искусству, уважения к традициям и осознания духовных ценностей своего народа. Особое внимание уделяется интерактивным и творческим формам обучения, которые способствуют развитию самостоятельного мышления и духовной связи с родной культурой.

Ключевые слова: казахская музыкальная литература, национальная музыка, музыкальные традиции, духовное содержание, уважение к культурному наследию.

Abstract. The report examines the importance of the subject "Kazakh Musical Literature" as a key means of preserving and transmitting cultural heritage. It explores methodological approaches aimed at fostering students' interest in national musical art, respect for traditions, and an understanding of the spiritual values of their people.

Particular attention is paid to interactive and creative forms of learning that promote independent thinking and a spiritual connection with native culture.

Keywords: Kazakh musical literature, national music, musical traditions, spiritual content, respect for cultural heritage.

В современном образовательном пространстве особую актуальность приобретает вопрос сохранения национальной культуры и духовных ценностей. Одним из действенных инструментов в этом направлении является преподавание казахской музыкальной литературы, направленное на формирование у молодёжи уважительного отношения к своим истокам, национальному наследию и традициям.

Данная задача соответствует стратегическим направлениям Единой программы воспитания Республики Казахстан «Адал азамат», в которой подчеркивается необходимость «воспитания трудолюбивого, честного, сознательного, созидательного гражданина на основе общечеловеческих и национальных ценностей», а также задача «беречь национальное достояние, уважать казахский язык и национальные символы» [1; 2].

Важность интеграции искусства и культуры в воспитательный процесс отражена и в Концептуальных основах воспитания личности в Республике Казахстан, где отмечается внедрение современных технологий для популяризации казахстанского искусства, культуры и её носителей [3,10]. Преподавание казахской музыкальной литературы полностью отвечает этой

задаче, так как способствует формированию культурной идентичности и духовно-нравственных ориентиров учащихся.

Особое значение данное направление приобретает в контексте реализации государственной программы «Рухани жаңғыру», где одной из ключевых целей обозначена модернизация общественного сознания через осмысление и актуализацию национального наследия [4, 5]. Музыкальная культура, являясь важнейшей частью духовного кода нации, позволяет через изучение произведений казахских композиторов и народного творчества формировать чувство сопричастности к истории и культуре Казахстана.

Практика образовательных учреждений, в частности колледжей, показывает, что интеграция национального и художественно-эстетического компонентов уже становится частью воспитательной системы. Например, в программах колледжа КазНУИ имени К.Байсейітовой предусмотрено направление «многокультурное и художественно-эстетическое образование» [5], что открывает широкие возможности для реализации потенциала музыкальной литературы как средства духовного и культурного воспитания.

Таким образом, преподавание Казахской музыкальной литературы выступает не только учебной дисциплиной, но и значимым инструментом национального воспитания, напрямую связанным с целями государственной образовательной политики и программ духовного возрождения страны.

Освоение студентами содержания и тематики предмета играет ключевую роль в сохранении и передаче историко-культурного наследия. Именно через знакомство с творчеством казахских композиторов, акынов и сал-сере формируется музыкальный вкус, национальное самосознание и гордость за родную культуру. Чтобы эта работа была действительно эффективной, необходимы продуманные методические подходы.

Прежде всего, следует использовать проблемно-диалогический метод, когда студенты не просто слушают лекцию, а принимают активное участие в изучении материала, рассуждают, анализируют, высказывают свое мнение. Интерактивные и креативные задания и формы по музыкальной литературе для студентов музыкальных колледжей могут помочь не только углубить их знания, но и развить творческое мышление, навыки анализа и самостоятельной работы. Вот несколько идей, которые могут сделать процесс изучения музыкальной литературы более увлекательным и продуктивным: музыкальные эссе, в стиле писем композитору, рилсы на концерты, музыкальные подкасты, виртуальные интервью с композиторами, музыкальные викторины с элементами квеста, создание плейлистов по эпохам и по стилям, ремиксы музыкальных произведений, музыкальные карты, музыкальные сценарии и многое другое.

В качестве примера, позвольте привести отдельные формы работ, проведенные автором данной статьи на мастер-классе, приуроченного к 180-летию со дня рождения великого мыслителя, поэта и композитора Абая Кунанбаева. Это мероприятие носило не только познавательный, но и глубокий духовно-воспитательный характер, способствуя формированию у студентов уважения к культурному наследию казахского народа.

В ходе мастер-класса студенты получили возможность глубже осознать значение музыкального творчества Абая, познакомиться с его художественными принципами, особенностями мелодики и интонационного языка, в которых отражены философия и духовный мир поэта. Практическая работа над исполнением произведений позволила студентам развить навыки художественного анализа, исполнительской выразительности, ансамблевого взаимодействия, а также расширить музыкальный кругозор.

С педагогической точки зрения, данная работа имела важное компетентностно-ориентированное значение. В ходе подготовки и проведения мастер-класса преподаватель решал задачи: формирования целостного представления о национальном музыкальном наследии; развития у студентов исследовательских и аналитических умений; воспитания художественного вкуса и интереса к казахской классике; укрепления профессиональных компетенций будущих музыкантов и педагогов. Студенты познакомились с литературным творчеством Абая, были зачитаны отрывки его стихотворений, Слов назиданий, сами исполняли песни, а также слушали песни в аутентичном исполнении, на мастер-класс были приглашены студенты специальности Традиционного пения.

Особое внимание на мастер-классе было уделено вопросу сохранения и развития музыкального наследия Абая на современном этапе. Студенты собрали плейлисты использований стихов Абая в современной музыке, плейлисты исполнения песен Абая по стилям и исполнителям. При этом студенты не ограничились лишь примерами различных исполнений произведений Абая, они представили собственные интерпретации и творческие трактовки песен, стремясь передать глубину их содержания средствами современной музыкальной выразительности. Такая работа позволила соединить традицию и индивидуальное художественное видение, показать, насколько актуальны идеи и интонации Абая для молодого поколения музыкантов. Через творчество Абая студенты приобщались к вечным нравственным ценностям – гуманизму, патриотизму, стремлению к знаниям и духовному совершенствованию.

В итоге, мастер-класс стал не просто учебным мероприятием, а формой творческого диалога поколений, способствующей сохранению и развитию национальной музыкальной культуры. Подобные инициативы играют

ключевую роль в духовном и профессиональном становлении молодых музыкантов, соединяя традиции прошлого с современными педагогическими подходами.

Воспитание и обучение тесно связаны, представляют собой единый процесс, который невозможно отделить друг от друга. Воспитание в организациях образования осуществляется посредством предметного содержания, дополнительных внепредметных занятиях, участия студентов в конференциях, олимпиадах, конкурсах и других творческих мероприятиях.

В стенах нашего учебного заведения ежегодно проводятся республиканские и международные студенческие конференции, к примеру, «Человек, культура, общество: диалог веков», Международный конкурс по музыкально-теоретическим дисциплинам в номинации музыкальная литература, где студенты могут представлять свои творческие работы, заниматься проектной деятельностью. В частности, студенты могут готовить мини-презентации о композиторах, произведениях, создавать аудиоальбомы, видеоролики, проводить мини-исследования по казахской музыке на различные дополнительные темы. Это помогает развивать самостоятельность, исследовательский интерес и чувство сопричастности к культурному наследию.

Большой эффект даёт интеграция с другими дисциплинами – историей, этносольфеджио, народным творчеством. Такое объединение знаний делает изучение казахской музыкальной литературы целостным и осмысленным.

В завершении можно отметить, что каждая песня, кюй, каждое произведение – это не просто музыкальный материал, а отражение народной души, нравственных и эстетических идеалов. Поэтому главная задача преподавателя – не только научить студента изучать, слушать и анализировать музыкальные произведения, но и помочь ему глубоко прочувствовать их духовное содержание, осознать ценности, заложенные в художественном образе. Именно такое осмысленное погружение в музыку формирует уважение к наследию прошлого и стимулирует творческое развитие, тем самым способствуя сохранению и дальнейшему развитию национальной музыкальной культуры.

Список литературы

1.Токаев, К. (15.03.2024). Выступление Главы государства К.Токаева на третьем заседании Национального курултая «Адал адам – Адал еңбек – Адал табыс». <http://surl.li/tkqgn>.

2.Программа «ADAL AZAMAT». Министерство Просвещения РК. – Астана, 2024. – 108 с.

3. Концептуальные основы воспитания личности в системе непрерывного образования. – Нур-Султан: Национальная академия образования им. Ы. Алтынсарина, 2022. – 212 с.

4. Ұлттық Рухани Жаңғыру. Национальный проект Постановление Правительства Республики Казахстан от 12 октября 2021 года № 724.

5. Рабочие учебные программы по Казахской музыкальной литературе.

МҰҢ-ШЕР ҮЛГІЛЕРІНІҢ БЕЙНЕЛІК ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ТІЛ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ: ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДА ЗЕРДЕЛЕУ ТӘЖІРИБЕСІ

Байханова Самал Даировна

К. Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университеті

«Музыка теориясы және оркестрлік дирижерлеу» ПЦК-сы оқытушысы

Аңдатпа. «Этносольфеджио» пәні дәстүрлі музыканы стильдік, интонациялық және поэтикалық тұтастықта меңгертетін заманауи әдістемелік жүйе болып табылады. Бұл тұрғыда сыңсу мен жоқтау сияқты қоштасу жанрларын зерттеу қазақтың көне мифологиялық және дүниетанымдық қабаттарын, поэтикалық-музыкалық бейнелеу заңдылықтарын терең түсінуге мүмкіндік береді. Мұң-шер үлгілерінің ладтық-интонациялық және бейнелік ерекшеліктерін этносольфеджио пәні аясында талдау дәстүрлі орындаушылардың теориялық әрі практикалық білімін тұтас түрде жетілдіріп, жанрларды жаңғыртуға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: этносольфеджио, қоштасу циклі, сыңсу, жоқтау, ортақ бейнелік тіл ерекшеліктері, дүниетанымдық этномәдени категориялар, үш әлем жүйесі, типтік әуен иірімдері.

Аннотация. Курс «Этносольфеджио» представляет собой комплексную систему, направленную на освоение традиционной музыки в её стилевом, интонационном и поэтическом единстве. В этом контексте изучение жанров прощального цикла, таких как сыңсу и жоқтау позволяет глубже понять древние мифологические и мировоззренческие пласты казахской культуры, а также закономерности поэтико-музыкальной образности. Анализ ладо-интонационных и образных особенностей данных жанров в рамках дисциплины «Этносольфеджио» способствует комплексному освоению теоретических и практических знаний традиционных исполнителей и обеспечивает сохранение и возрождение этих жанров.

Ключевые слова: этносольфеджио, прощальный цикл, сыңсу, жоқтау, особенности общего образного языка, мировоззренческие этнокультурные категории, система трёх миров, типичные мелодические обороты.

Abstract. The course Ethnosolfeggio is a comprehensive system aimed at mastering traditional music in its stylistic, intonational, and poetic unity. In this context, the study of farewell-cycle genres such as syysu and zhoktau makes it possible to gain a deeper understanding of the ancient mythological and worldview layers of Kazakh culture, as well as the patterns of poetic and musical imagery. The analysis of modal-intonational and figurative features of these genres within the Ethnosolfeggio discipline contributes to the integrated acquisition of the theoretical and practical knowledge of traditional performers and ensures the preservation and revival of these genres.

Keywords: ethnosolfeggio, farewell cycle, syysu, zhoktau, features of the shared figurative language, worldview-related ethnocultural categories, three-world system, typical melodic patterns.

Музыкалық ән фольклоры тарихи-музыкалық, сондай-ақ теориялық-практикалық пәндерде оқытылатыны белгілі. Сондай кешенді пәндердің бірі – «Этносольфеджио». Дәстүрлі орындаушыларға арналған Этносольфеджио курсы академиялық Сольфеджиоға қатысты музыкалық есту және жадында сақтау қабілеттерін дамытумен қатар, ең бастысы, *дәстүрлі музыканы* (соның ішінде *ән фольклорын*) *стильдік тұрғыдан тұтас меңгеруді* көздейді.

Ән фольклоры синкреттік өнер болғандықтан «Этносольфеджио» курсына оның бір тармағы – қоштасу цикліндегі мұң-шер үлгілерін, соған қатысты ғұрыптық жанрлардың *поэтикалық және музыкалық ерекшеліктерін саналы игеру* басты міндет ретінде ұсынылады.

Әдет-ғұрып жанрларының ішінде *сыңсу* мен *жоқтау* – *қоштасу цикліне* жататын жанрлар. Бұл жанрлар адамның әлеуметтік және «физикалық» өмірінің өзгерістерімен байланысты ортақ функцияларға ие. Сонымен қатар, *сыңсу* мен *жоқтауларға* ортақ бейнелі-эмоционалдық сезіну – мұң, уайым, қайғы тән. Ғалымдар *қыздың ұзатылуын өлім рәсімімен теңестіре қарап*, бір елден екінші елге, бір ортадан екінші ортаға, бір әлеуметтік топтан екінші әлеуметтік топқа өтуін *«өтпелі ғұрып»* деп анықтайды.

Жоқтаулар да *сыңсулар қыз-келіншектер орындайтын жанрлар* болып табылады. Қазақ халқының мәдениетін зерттеген фольклоршы, этнограф Әбубәкір Диваев: «Қазақтың *жоқтау* өлеңдері – көшпелі қазақ әйелдерінің ақыл-ойын көрсетеді, жүрек сұлулығын суреттейді...», – деп бағалап, аталмыш жанрлардың міндеті тек қана ата-бабадан қалыптасқан ғұрыптарды ұстанып қана қоймай, ең бастысы *әуендеткен сөз арқылы шерін тарқату* екенін атап көрсеткен.

Жоқтау – қаралы өлең, түсіндірме сөздігінде: қазаға ұшыраған адамның артында қалған жақындарының қайғырып айтатын зары деп берілген. *Жоқтау* марқұмның жетісі, қырқы, кейде жылына дейін жалғасқан. Халық тыйымға байланысты «*жоқтау*» сөзін тура атамай, *жылау, дауыс, көріс* сияқты баламаларды қолданған.

Сыңсу – қыздың ұзатылар алдында ата-ана, туыс-бауыр, туған елімен қоштасу барысында айтатын ғұрыптық өлеңі. Жанр атауы *сыңсы, сыңсыма, сыңсыт* етістіктерінен туындап, *зарлау, жылау*, нақтырақ айтқанда, жіңішке, мұңлы, сызылған дауыспен айту мағынасын білдіреді. *Сыңсуды* жеке жанр ретінде алғашқы арнайы қарастырған – Мұхтар Әуезов. Филологтардың зерттеулерінде *сыңсумен* қатар: *қоштасу, жылау, көрісу, танысу* және *сыңсыма* жанрлық атаулары кездеседі. Музыкатанудағы әр жылдары жарық көрген музыкалық жинақтарда – *сарын, қыздың зары, қыздың назы, арыз өлең* атаулары қолданылады.

Сөйтіп, келесі келтірілген кестеде қоштасу цикліндегі мұң-шер үлгілерінің ортақ атаулары келтірілген:

Сыңсу	Ортақ атаулары:	Жоқтау
Арыз өлең Қыздың назы Қыздың зары Сарын	Қоштасу Көрісу Танысу	Дауыс Жылау

Мұң-шер үлгілеріне жататын **сыңсу** мен **жоқтауға ортақ поэтикалық: бейнелік тіл, тұрақты сөз тіркестері мен терең мағыналы теңеулер** тән. Бұл бейнелер көбіне тұрмыстық заттар мен табиғат объектілеріне негізделген **дүниетанымдық этномәдени категориялар** арқылы көрінеді.

Тіл мамандары (К.Матыжанов, С.Дәрібайұлы) мен музыка зерттеушілері (Г.Қасимова, С.Елеманова, Г.Кузбакова) *қоштасу жанрларын* реинкарнация, рухтың бір әлімнен екінші әлемге ауысуымен байланысты ғұрыптық жүйе деп түсіндіреді. Осыған сәйкес, **есік, табалдырық** мотивтері қыздың жаңа әлеуметтік ортаға өтуін, мәртебесінің өзгеруін білдіреді. Қазақ халқының көзқарасына сай «*табалдырық*» пен «*есік шегі*» – үйдің жебеушілері мекендейтін, сертті шекара саналатын **киелі кеңістік**. *Сыңсу мен жоқтауда* ортақ бейнелер мен тұрақты тіркестердің болуы олардың мазмұндық төркіндігін айғақтайды, сондықтан *жоқтаулардың «Есік алды...»* деп басталуы мен сыңсулардың «*Есіктің әні*» атануы қыздың ұзатылардағы күйін де, жақынынан айырылған адамның шерін де білдіретін көркем дәстүрдің жалғасы болып табылады.

Мұң-шер үлгілерінің мән-мағынасы көне түркі қазақ мифологиясы мен Тәңірлік наным-сенімнен бастау алады. Кестеде көрсетілгендей, *жоқтау* мен *сыңсуларға* тән *дүниетанымдық этномәдени категориялар үш әлем жүйесімен тығыз байланысты:*

<i>орта жер әлемінің объектілері</i>	<i>жер асты әлемін бейнелеу нысандары</i>	<i>жоғарғы әлем бейнелері</i>
1. Жерге табыну 2. Ағаштар 3. Шөптесін өсімдіктер	1. Су 2. Көл 3. Өзен 4. Тоған	1. Өртүрлі құстар 2. Жылқылар

Орта әлем – жерге табыну мен өсімдіктер әлемімен, *төменгі әлем* – өзен-көл сияқты су нысандарын, ал *жоғарғы әлем* – құс бейнелерін қамтиды. Бұл қазақ дүниетанымындағы Үш әлем концепциясының ғұрыптық үлгілерде ерекше мәнге ие болғанын көрсетеді.

1. *Төменгі дүниеге сәйкес жер асты әлеміне қарасты сыңсу* мен *жоқтауларда* **Су** сөзімен тіркескен тұрақты орамдар жиі қолданылады. Қазақтың көне дүниетанымындағы **Су** – осы дүние мен арғы дүниенің арасындағы өтпелі көпір саналатын тұрақты түсінік. Осыған байланысты «мөлдір су», «қос арық», «тоспа көл» сияқты суға қатысты тұрақты тіркестер де қолданылады:

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Есіктің алды су дейді, Бетіңді суға жуу дейді...</i>	<i>Есіктің алды су дейді, Басыма түскен мұң дейді...</i>
<i>Есіктің алды қос арық, Екеуі де бос арық, Толтырып бара жатырмын, Қос көзімнен жас ағып.</i>	<i>Есіктің алды қос арық, Екеуі де бос арық, Иманды болғыр, әкежан, Қалдық қой біз бозарып.</i>

Ғұрыптық үлгілердегі ең жиі кездесетін ортақ тіркес – **Қарасу**. Түсіндірме сөздікке сәйкес, ол қарапайым тіршіліктің несібесін, өмір арқауын білдіреді. Сыңсу мен жоқтауда «Қарасу» тіркесі қайғыны күшейтіп, өлеңнің эмоционалдық әсерін арттыратын символдық бейне ретінде қызмет етеді:

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Қарасуды жағалай қаз барады, Анасынан айырылған қыз барады, Қарасуға қан құйсаң, ағар кетер, Жат кісіге қыз берсең, алар кетер...</i>	<i>Есіктің алды қарасу, Ат өте алмас терең су. Арманда кетіп, жан әкем, Болдық-ау бүгін ұлар-шу...</i>

Сыңсу мен жоқтауларда **өлілер әлеміне жетектейтін жолсерік** ретінде **қара түсті ат** жиі бейнеленеді. Түрік-моңғол халықтарындағы жылқыға табынушылық бұл символдың төркінін айқындайды. Осыған орай, *ат бейнесі қоштасу жанрында* мифологиялық әлемнің белгісі ретінде көрініп, *ашық түсті жылқылар* жоғарғы әлемнің қасиетті нышаны, ал *күңгірт, қара түсті жылқылар* өлілер әлеміне паратын дәнекер ретінде танылады:

Сыңсу	Жоқтау
<i>Қара атымды қамшылай, Көзімнің жасы тамшыдай. Бүгін де кетіп барамын, Күні де біткен жалшыдай</i>	<i>Қара ат міндім қатырып, Қабырға жүнін батырып. Жалғызымды ойлаймын, Ұйқысыз таңды атырып</i>

3. Қара жер – Орта жер әлемімен байланысты ең киелі этномәдени ұғымдардың бірі. Халық ішінде «*қара жер қойнына кірді*» деп жаманат хабарды жеткізгені белгілі. Төмендегі *жоқтау* мен *сыңсуда* келтірілген бұл бейне адамның терең қайғысы мен мұңын ашып береді:

Сыңсу	Жоқтау
<i>Есіктің алды қара жер, Жан қымай ағар тер. Бермеймін деген ағалар Көзімді қалай қия алар!</i>	<i>Жан анамнан айырылып, Басыма түсті қайғы-шер. Айналайын, анашым, Тұрағың болды-ау қара жер.</i>

Мұндағы киелі **Қара жер** этномәдени категориясы поэтикалық теңеу жолдар арқылы қалыңдық пен жергілікті жердің көрінісін егіздеу арқылы бейнелеп, оның көңіл күйін әсерлі жеткізген.

Осылайша, сыңсу мен жоқтауларда қайталанатын *Қарасу, Қара ат, Қара жер, Қызыл жар, Беткей* секілді бейнелер адамның өмірлік өткелдерін, қайғы-қасіретін және рухани өзгерісін символдық деңгейде жеткізеді.

Орта әлемге қатысты түркі мифологиясында маңызды символдардың бірі – *түрлі ағаштардың және шөптесін өсімдіктердің бейнелері* бүкіл түркі халықтарына ортақ белгілер болып табылады. Үш әлемді байланыстыратын мәңгіліктің нышаны, әлем ағашының тікелей символы – **Бәйтерек**, ал *тал, арша, қайың, қара ағаш* сияқты ағаштар сол **бәйтеректің** модификациялары ретінде қарастырылады. Сыңсу мен жоқтауда бұл образ «тірек», «сүйеніш», «қорған», «ру басшысы» ұғымдарымен байланысады. Осы жанрларда Бәйтерек көбіне әке, ер-азамат немесе рудың негізгі таянышының символикалық көрінісі ретінде қолданылады [56].

Сыңсуларда жиі кездесетін тұрақты сөз-түсініктер қатарында: *ақ қайың, тал, шие, шоғайна, ошаған, жапырақ т.б.* Әсіресе, *ақ қайың* мен *тал* қыздың табиғи символы болып табылады. *Ақ қайың* – өркендері бұралып

өскен, діңі тіп-тік, қабығы аппақ, жапырақтары ұсақ жүрекше сияқты, *ақ қайыңның* қара дақтары мен бар бітімінің өзі ерекше болғандықтан сұлулық символы ретінде ғұрыптық өлеңдерге жиі қосылған әдемі ағаш бейнесі. *Ақ қайыңмен* ешқандай ағаш иық таластыра алмайтыны белгілі. Сондықтан, сыланған сұлу *ақ қайың* қазақтың талай дәстүрлі әні мен жырына арқау болған. Ал, *тал бейнесі* – майысқақ бұтақты, жіңішке жапырақты ағаш бұта арқылы қазақ қыздарының пәктігі мен тазалығын суреттейді. Жалпы, аталған тұрақты сөздер теңеу ретінде екі жанрда да жиі пайдаланатын құбылыс:

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Есіктің алды ақ қайың, Жапырағын баспайын. Бұл есіктен кеткен соң, Еркелікті тастайын.</i>	<i>Асқар тауым құлады, Бәйтерегім сұлады, Екеуінен айрылып, Жүрегім зар-зар жылады.</i>
<i>Есіктің алды тал дейді, Талдан да биік бар дейді.</i>	<i>Есіктің алды талды ғой, Төрімнің алды қалды ғой.</i>

Жоқтауларда *талмен* қатар жиі кездесетін бейне – *қара ағаш* немесе *қарағай* (діңі берік, төзімді, қабығы бағалы даланың төл ағаштары). Келесі келтірілген үлгідегі «Қабығы алынған жалаңаш қара ағаш» образы жақынынан айрылған адамның жалғыздығын көрсетеді.

Әсіресе, бәйтеректің прототипі есептелетін *қара ағаш* бейнесі көбінесе әкелерін жоғалтқанда айтылады:

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Қарағай шаптым жан қалап, Өсірдім інім арқалап. Ұзақ бір жерге барамын, Барып бір жүрші апалап.</i>	<i>Есіктің алды қара ағаш, Қабығын алсам, жалаңаш, Мен жыламай кім жылар, Әке бір кәрі, бауыр жас...</i>

Сыңсуда табиғатпен біте қайнасқан халықтың танымы шөптесін өсімдіктер арқылы көрінеді. Соның ішінде, *бидайық* – төзімділіктің, *ошаған* мен *шоғайна* қазақтың даласында өсетін тікенекті өсімдіктер қиындық пен өткелсіз жолдың символы:

<i>Есіктің алды шоғайна, Шоғайна теру оңай ма?</i>	<i>Есіктің алды ошаған, Жылқы ішінде қашаған.</i>

Жоқтауда қолданылатын *жапырақ*, *тобылғы* теңеулері заманы өтті деген мағынада айтылған (*тобылғы* – сабағы өте берік, қатты, түзу, жапырағы қауырсын тәрізденіп тілімделген бұта):

*Бейістің төрі жапырақ,
Жапырақ түсті жалтырап.
Әкем бір кетті келмеске,
Алдынан жансын шам-шырақ.*

*Есіктің алды тобылғы,
Тобылғы бүрі төгілді...
Ата-анадан айрылып,
Қабырға етім сөгілді.*

4. **Жоқтауларда** ардақты азаматы дүниеден өткенде қаралы үйдің жанкүйер жақыны *естірту* арқылы туған-туысқандарын азалы хабарға дайындап, жұбату мақсатында, дәстүрлі дүниетанымға сәйкес жоғарғы әлемге сапарға шығуын *құстардың бейнесін* пайдалана отырып тұспалдап, астарлы теңеулер арқылы тамаша суреттеген:

Сыңсу	Жоқтау
<i>Әуелеп ұшқан бозторғай, Ән шіркіннің бұлбұлы-ай!</i>	<i>Сұңқарың ұшты ұядан, Жалама жартас қиядан. Жазмыштан адам артылмас, Жазуы болған сиядан.</i>
<i>Әуелеп ұшқан сұр мойын, Сұр мойын салар бір ойын.</i>	<i>Әуелеп ұшқан ылашын, Ылашын жаяр құлашын.</i>
<i>Әуелеп ұшқан бұлындай, Өсірдің, әке, ұлыңдай.</i>	

Қоштасу жанрында дәстүрлі мәдениетіміздің отбасылық әлауқатымен, игілігімен байланысты символдар жүйесін келесі негізгі ұғымдар құрайды: **босаға, төр, шымылдық** және т.б. **Босаға** – отбасының берекесін білдіретін киелі түсініктерінің бірі. Сыңсуда қыз туған үйінің қымбаттылығын *босағасын* алтын мен күміске теңеу арқылы жеткізеді:

*Алтын да менің босағам,
Аттап бір шығам деп не едім.
Күміс те менің босағам,
Күңіреніп шығам деп не едім.*

Киіз үй кеңістігінде үйдің оң және сол босағасы сакралды бөлініске ие: босағаның оң жағы – ер азаматтың, қыздың және қонақтың символы болып есептелген. Сондықтан оң жаққа ер-тұрман, ат әбзелдері, бүркіт, тағыда басқа заттар қойылған. **Сол босаға** – әйел адамның символы. Мұнда кебеже, мес, саба, күбі қойылып, сол жақ босағаға келген заттарды «құт» болып саналады. Өйткені аталған ыдыстарға айран, іркіт, қымыз, шұбат құйылады. Сол босағадан кірген дүние сыртқа шықпайды, қапқа түседі деп айтылады.

Негізінде киіз үйдің *оң жағы* бейтаныс адамдарға (қонаққа), уақытша заттарға, қалындықтың қонақтарына арналған, сондай-ақ қайтыс болған адамды да қазақ ақ киізге жатқызып, *оң жақтан* шығаратын болған. Бойжеткен қызды төрге отырғызып, төсек заттарын үйдің *оң жағына* қойып,

жаңа үйдің босағасын аттап келген келінді *оң жақта* қарсы алады. Жанұялық өмірін бастап, үйленген соң, төсек-орнымен сол жаққа өтеді.

Бұл мызғымас кеңістік түсініктері сыңсу мен жоқтау поэтикасында да тұрақты бейнелік элемент ретінде көрініс табады:

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Тоғайға құрған тұзағым, Үйім ғой менің ұжмағым. Ұжмағым демей, не дейін, Қайран қалды-ау оң жағым.</i>	<i>Түйем жатыр шаңдақта, Жез бұйдасы ақ мақта. Жыламай қайтып шыдайын, Арысым жатыр оң жақта.</i>

Мұң-шер үлгілеріне тән **ортақ бейнелік тіл ерекшеліктері** айырылысу, қоштасу, қайтып келмейтінін мойындау тақырыптарымен байланысты. Бұл үлгілерде *зар, шер, мұң, күйіну, жылау* тәрізді қасірет-қайғыны білдіретін сөздері қолданыла айтылады. Әсіресе, «*айырылдым*», «*қанатым қайырылды*», «*көз жасымды бұладым*», «*зар жыладым*» тәрізді тұрақты орамдар қайғының тереңдігін айқындайды. Мұң-шер поэтикасында тағдыр, қасірет, сұм дүние секілді өзгермейтін жазмыш пен оның қаталдығын білдіретін ұғымдар да тұрақты орын алады.

<i>Сыңсу</i>	<i>Жоқтау</i>
<i>Ақ көйлек жайдым кепсін деп, Ат жібердім келсін деп. Келеме деп үй тіктім, Келмеген соң зар жұттым.</i>	<i>Асқар тауым құлады, Бәйтерегім сұлады. Екеуінен айрылып, Жүрегім зар-зар жылады.</i>

Қоштасу цикліндегі *сыңсулар* мен *жоқтаулардың* поэтикалық бейнелік тіл ерекшеліктерімен қатар музыкалық стилистикасында да ортақ сипаттар айқын көрінеді. Бұл ортақтық негізінен **әуен-ырғақтық, ладтық** және «**типтік әуен иірімдерінен**» танылады.

Қоштасу циклінің көне үлгілеріндегі әуендік қозғалыстың бастапқыда тар дыбыстық ауқымнан өрбіп, біртіндеп кеңеюі – заңды құбылыс. Осы себепті мұң-шер жанрларына тән әуендік даму үрдісі белгілі бір дыбыстық арақашықтықтар бойынша талданып, олар «**типтік әуен иірімдерін**» құрады:

1. Терциялық арақашықтағы мұң-шер үлгілер

Тар көлемді, мажорлы терция арақашықтығындағы «**Жоқтау**» үлгісін (Б.200-45) Талдықорған өңірінін тумасы К.Байсенгирова жеткізген. Әуеннің негізгі ерекшелігі – көне сарындарда жиі кездесетін сатылай жоғары-төмен қозғалыс (I-II-III-II-I). Музыкатануда бұл «үлкен терциялық трихорд» деп аталады. Қайталау принципіне негізделген (әр тармақтағы әуеннің тұрақты түрде қайталануы) бұл үлгінің композициялық құрылымы: АААА. Байсалды, бірқалыпты әуен-ырғақ жоқтаушының мұнды баяндау мәнерін айқын жеткізеді:



Келесі Орал облысынан жазылып алынған «**Арыз өленді**» (Б.200-31) Ж.Жұбаниязова жеткізген. Мәтініндегі «*Қарағай ерге қас болмас, қыз бала елге бас болмас*» деген жолдар арқылы әділетсіздікке мойынсұнған қыздың жан-айғайы көрініс тапқан. Мұң-шер үлгілерінде әр бунақтың соңғы буынын созып, анықтап айту – әуеннің қайғылы реңкін күшейтетін тәсіл. Бұл үлгіде мұң тереңдігін қоюлата түсетін ақсақ ырғақ қолданылады. Әуен негізгі тірек (І саты) төңірегінде басталып, соған қайта оралады, алайда ІІІ саты да қосымша тірек ретінде шебер пайдаланылған. Үлгінің құрылымы екі тармақтың қайталануына негізделген (АВ:||):



Алматы облысынан Зейнеп Егеубаева орындауындағы «**Жоктау**» үлгісінде (КМФ-39) әуен жолдарының соңында тоқталып айтылатын «*ай*» одағайы қайғы, өкініш, шерлі күйді тереңдететін негізгі экспрессивтік құрал ретінде көрінеді. Мұң-шер үлгілерінде жиі байқалатындай, бұл шығарма да 7 буын орнына 8 буынды тармақтардан құралады; тармақ соңындағы (5+3) құрылымды екінші бунаққа «ай» одағайының қосылуы әуен-ырғағының уақытын баяулатып, орындаушының ішкі күрсінісін айқындайды. Үлгінің құрылымы екі тармақтың қайталануына негізделген (АВ:||): бірінші әуендік жол ІІІ сатыда, екіншісі І сатыда аяқталады. Әрбір әуен жолының басындағы және кейін төмен түсіп ІІ сатыда кідірістей тоқтауы – орындаушының ойын жинақтап, сезімдік толғанысқа қайта оралуын білдіретін мәнерлі тәсіл.



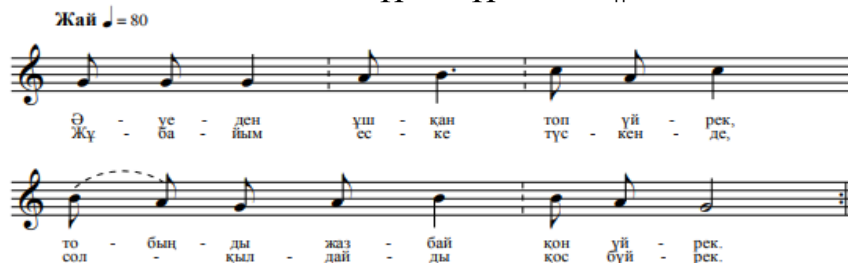
2. Кварталық арақашықтықтағы мажорлы мұң-шер үлгілер

Қостанай обл. З.Болекеновадан жазып алынған «**Сынсу**» үлгісі (Б.200-34) кіші терцияға негізделген, алғашқы әуен жолымен және келесі жолдағы кварта арақашықтығы арқылы І негізгі тіректі айқындай отырып

қорытындыланады; Музыкалық тілінің айрықша сипаты – II сатының тұрақты қолданылуы (алдымен осы сатыдан басталып, соған қайта оралуы). Үлгінің композициялық құрылымы екі тармақтың қайталануынан түзілген (AB:||).



Ал мажорлы кварталық өрістегі «**Жоқтауда**» (КМА-225) тірек ретінде I және IV сатылар қолданылып, бірінші тармақ кварта аралығын толық қамтып II сатыға оралуымен квартаны тұрақтандырса, екінші тармақ «үлкен терциялық трихорд» құрап, III сатыдан төмен-төмен қозғалумен I негізгі тіректі бекітеді; композициясы да дәстүрлі түрде AB:||.



3. Минорлы кварталық арақашықтықтағы жоқтаулар мен сыңсулар

Берілген Ақтөбе облысынан А.Мыңбаеваның жеткізген «**Сыңсу**» үлгісінің (Б.200-35) әуені екі әуен жолдан құралған. Бірінші тармақтың әуен жолы сатылай жоғары өрмелеп, III басқышты бекітеді, ал келесі екінші тармақтың әуен жолы II сатыдағы дыбысты іле отырып негізгі I басқышпен шектеледі. Әдеттегідей үлгінің композициялық құрылымы (ABA1B):



Келесі мысалдағы «**Матайдың жоқтауын**» (КМА-243) қарастырсақ, әуен минорлы кварталық арақашықтықта айтылған, құрылымы 6 тармақты құрайды: ABBCBC. Әуеннің ерекшелігі – оның басталуында. Бастапқы кварталық арақашықтықтағы одағай буын қаратпа қызметін атқарып, орындаушының аса күңіренген сезімін білдіреді.

Жалпы, минорлы кварталық арақашықтықтағы жоқтаулар ең көп тараған ғұрыптық үлгілер болып саналады. Аталмыш «типтік әуен иірімдері» аспаптық өнердің музыкалық тілінде де кең орын алған. Әуен бірнеше рет қатарымен III сатыны айнала әуендетіп, кейінгі жолдарда терциялық секіріс арқылы төмен қарай түсіп, қайта өрлеп III сатыға тоқталып, тек соңғы жолында ғана негізгі тірекке оралады. Аяғындағы екі жолы бастапқы екі әуен жолдарды қайталайды:

Қайғымен, күңірене.



4. Кварталық фригиялық саздағы үлгілер

Келесі келтірілген «Жоқтауды» (Б.200-50) Талдықорған облысының тумасы У.Садвакасова жеткізген. Әуеннің созылмалы *ре* нотасынан басталуы жоқтаудағы зар, орындаушының жан айқайының көрінісі. Ал, әуеннің фригиялық саздылығы, кіші секундасы жоқтаудағы қайғы, мұң бояуларын қоюландырып беретіні сөзсіз. Бұл үлгіде I және IV сатылар үлгі әуенінің тіректері болып табылады. Бұл әуен аса қайғылы мінезге толы, әуенде жоғарғы нотаға тоқтап келіп *ре* тірегіне, сөйлем соңында – *ля* тірегіне келуі, орындаушының тағдырға бойұсыну сипатын шеберлікпен аша түседі.

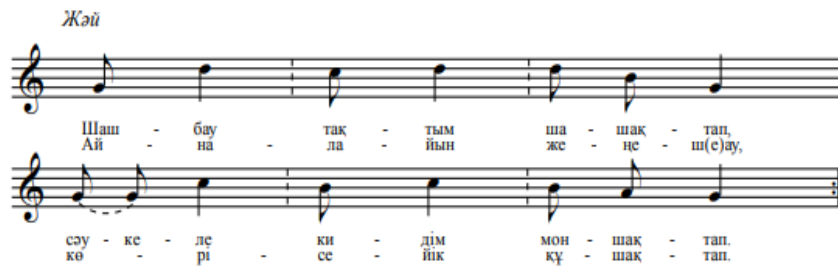
Қайғылы



5. Мажорлы квинталық арақашықтықтағы мұң-шер үлгілер

Квинталық арақашықтықтағы мажорлы интонация мұң-шер үлгілерінде кең таралған, өйткені ол теріс бұраудағы көне қобыз және сыбызғы күйлерінің ладтық негізін құрайды.

Орынбор облысынан Ж.Тлеубаева жеткізген «Сыңсу» үлгісінде (Б.200-36) әуен кварта-квинталық «типтік әуен иірімдеріне» құрылып, бірінші тармақ квинтада, екінші тармақ квартада баяндалады; ақсақ ырғақ пен кварта-квинталық секірістер қыздың мұңды күйін күшейтеді. Үлгінің әуендік құрылымы екі әуеннің қайталауы арқылы құрылған (АВ:||):



«Жоқтау» үлгісінде (ҚМА-237) II саты негізгі тірекке айналып, бірінші тармақ квинтаны толық қамтыса, екінші тармақ I сатыдан басталып II сатының төңірегінде тұрақтайды; Бұл үлгінің де әуендік құрылымы (AB:||):



Осы мысалдар мажорлы квинталық әуен иірімдерінің жоқтау жанрына тән тұрақты «типтік әуен иірімдері» екенін дәлелдейді.

6. Минорлы квинта арақышықтағы мұң-шер үлгілер

Ақтөбе облысынан А.Мыңбаева жеткізген «Сыңсу» үлгісінің (Б.200-39) бірінші әуен жолы III сатыдан басталып, көмекші дыбыстар арқылы терция ауқымының төңірегінде өріліп, II сатыда кідіріп тоқтайды. Жалпы, бастапқы «үлкен терциялық трихорд» сыңсуларға тән тұрақты әуендік белгі болып, өзіндік ерекшелігі болып табылады. Келесі әуен жолы секвенциялық тәсілмен басталып, кейін түрлене отырып I сатыға түйінделеді, ал соңғы әуен жолдары бастапқы екі тармақтың сәл өзгерген қайталамалары ретінде қалыптасып, үлгінің композициялық құрылымын АВА¹В түрінде айқындайды (АВА1В):



Келесі «Дауыс» үлгісі (КМА-213) екі әуен жолдан құралған, бірінші жол терциялық ауқымды (сатылай төмен қозғалыстағы терция) қамти отырып, соңында V сатыға «ай» одағай буыны арқылы жасалған секіріспен

күшейтілген жылау интонациясын береді; екінші әуен жолы II сатыға кідіріс жасап, негізгі тірекке түйінделеді, ал композициялық құрылымы дәстүрлі түрде АВ:|| түрінде қалыптасады.



Мұң-шер үлгілерінің музыкалық стилистикасын келесі сипаттар құрайды: 1) баяу екпінде, баяндау мәнерінде орындалатын сазды сарындардың басымдығы; 2) жылау интонациясын еске түсіретін «ақсақ ырғақ» құрылымы және тармақтардың «ай», «оу» сияқты одағай буындармен аяқталуы; 3) дыбыстық ауқымның тарлығы және терция–секста аралығын қамтитын «типтік әуен иірімдері»; 4) әр бунақты созып айтуға негізделген «қоңыр әуендердің» басымдығы; 5) ықшам әрі айқын ырғақпен түзілген негізінен екі тармақты композициялық үлгі; 6) мажорлы немесе минорлы сипаттағы, фригиялық, дориялық сияқты ежелгі ладтық ерекшеліктердің сақталуы.

Осылайша, сыңсу мен жоқтау – қазақтың дәстүрлі мәдени кеңістігіндегі поэтикалық және музыкалық тілде сомдалған тұтас көркем жүйе болып табылады. Олар ұлттық музыкалық фольклордың мәңгілік рухани өзегін құрап, этносольфеджио пәнінде оқытылуы арқылы дәстүрлі орындаушылардың есту, есте сақтау, стильдік сезім қабілеттерін жетілдіріп қана қоймай, дүниетанымдық және эстетикалық санасын тереңдетеді.

Демек, қоштасу жанрларын этносольфеджио негізінде зерттеу мен оқыту дәстүрлі музыкалық мәдениеттің мәнін заманауи музыкалық білім кеңістігінде жаңғыртудың тиімді әдістемелік және рухани жолы болып табылады.

Әдебиеттер тізімі

1.Байбек А. Заманауи музыкалық білім беру жүйесінде ән дәстүрін трансляциялау (Этносольфеджио курсы): Оқу құралы. – Алматы, 2020.

2.Программа курса «Этносольфеджио на традиционном песенном материале» для народных певцов (авторы С.Райымбергенова, А.Байбек) // Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио): Учебное пособие. – Алматы, 2020.

3.Байханова С. Кешенді меңгеру контексіндегі қазақтың ән фольклоры: магистрлік диссертация. – Астана, 2021.

4.Кузбакова Г. Казахская обрядовая песня: ритмическая структура и семантика: монография. – Астана, 2012. – 183 с.

К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ (НА МАТЕРИАЛЕ УРОКОВ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ»)

Альпеисова Алия Туякбаевна

преподаватель школы-колледжа Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой, магистр гуманитарных наук

Аннотация. Статья посвящена проблеме сохранения и трансляции культурного наследия в образовательном процессе на примере уроков «Слушание музыки» в специализированной школе-интернате Казахского национального университета искусств им. К. Байсейітовой. Автор рассматривает уроки «Слушание музыки» как в контексте формирования у учащихся культурной памяти, эстетического мышления и уважения к традиционным жанрам казахской музыки – кюю, песне, жыру, терме. Особое внимание уделено методике работы с кюями-легендами, произведениями, в которых раскрываются образы природы, животного мира и исторические сюжеты. Делается вывод о высокой воспитательной и культуросохраняющей функции казахской музыки, способствующей передаче наследия будущим поколениям.

Ключевые слова: культурное наследие, уроки «Слушание музыки», казахская традиционная музыка, кюй, песня, музыкальное образование, национальная идентичность.

Аңдатпа. Мақалада К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің мамандандырылған мектеп-интернатындағы «Музыка тыңдау» сабағы мысалында білім беру үдерісінде мәдени мұраны сақтау мен трансляциялау мәселесі қарастырылады. Автор «Музыка тыңдау» пәнін оқушылардың мәдени жадын, эстетикалық ойлауын, сондай-ақ қазақтың дәстүрлі музыкалық жанрларына – күй, ән, жыр, термеге деген құрметін қалыптастырудағы маңызды құрал ретінде сипаттайды. Ерекше назар күй-аңыздармен жұмыс әдістемесіне, табиғат, жануарлар әлемі және тарихи оқиғалар бейнеленген туындыларға аударылады. Қазақ музыкасының тәрбиелік және мәдениетті сақтаушы әлеуеті жоғары екендігі, оның рухани мұраны келер ұрпаққа жеткізудегі маңызы айқындалады.

Түйін сөздер: мәдени мұра, «Музыка тыңдау» сабағы, қазақтың дәстүрлі музыкасы, күй, ән, музыка білімі, ұлттық бірегейлік.

Abstract. The article addresses the issue of preserving and transmitting cultural heritage within the educational process, using the example of the «Listening to Music» lessons conducted at the Specialized Boarding School of the Kazakh National University of Arts named after K. Baiseitova. The author examines these lessons as an important pedagogical tool for developing students' cultural memory, aesthetic thinking, and respect for traditional Kazakh musical genres such as kүй, song, zhyr, and terme. Special attention is given to methodological approaches to working with kүй-legends and musical works depicting natural landscapes, animal imagery, and historical narratives. The study concludes that Kazakh music fulfills a significant educational and culture-preserving function, contributing to the transmission of cultural heritage to future generations.

Keywords: cultural heritage, «Listening to Music» lessons, Kazakh traditional music, kүй, song, music education, national identity.

В современную эпоху глобализации и быстрых общественных изменений чрезвычайно значимыми становятся вопросы сохранения и развития культурного наследия. Социально-культурные преобразования в республике требуют опоры на исторический опыт и духовные ценности народа. Как указывал Глава государства Касым-Жомарт Токаев в Послании народу Казахстана: «Устои национальных культур и традиций расшатываются под влиянием глобалистских деструктивных сил» [1]. Именно сохранение культурного наследия становится основой укрепления национальной идентичности и гражданского самосознания в современном казахстанском обществе.

В этом отношении можно сказать, что школьные музыкальные уроки, в частности предмета «Слушание музыки» могут выступать важным каналом передачи казахского музыкального наследия. Такой образовательный процесс позволяет не просто познакомить учащихся с национальным музыкальным материалом, но и воспитывать у них культурную память, уважение к традиции, формировать музыкально-эстетическое мышление. Настоящая статья посвящена рассмотрению этих вопросов на примере уроков «Слушания музыки» в 1 классе исполнительских специальностей Специализированной школы-интернат для одаренных детей Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой.

Проблема в том, что далеко не всегда в программах и методиках школьного музыкального обучения уделяется адекватное внимание к традиционной музыкальной культуре, либо она представлена формально, что снижает её трансляционный потенциал. Использование уроков «Слушание музыки» как инструмента сохранения и трансляции наследия требует не

только теоретической, методической и педагогической базы, но и серьезной подготовки педагогов, ведущих этот предмет. Обращение к определению возможностей уроков «Слушание музыки» как платформы для сохранения и трансляции культурного музыкального наследия.

Как известно, под культурным наследием понимаются как материальные объекты (архитектура, памятники, музыкальные инструменты), так и нематериальные формы культуры: устные традиции, исполнительские практики, жанры, обряды и др. В контексте музыкального наследия речь идет о традиционных жанрах казахской музыкальной культуры – кюй (инструментальная пьеса для домбыры или кобыза), эн (песня), жыр (эпическое произведение), терме (малый эпический жанр). Как пишут А.Мухамбетова и Г.Бегалинова: «Высшие по содержанию и сложности языка жанры традиционных профессионалов в настоящее время не живут полнокровной жизнью, ничтожно количество вновь создаваемых *кюев, жыров, терме, ан*, но потребность в них неистощима. [2, С.397]. Следовательно, музыкальное наследие казахского народа – это не просто исторический материал, но активное культурное содержание, которое требует переосмысления и трансляции в современном обществе. Поэтому необходимо включение культурного наследия казахского народа в образовательные программы – иначе риск утраты традиции растёт.

В этом отношении уроки «Слушание музыки» могут и должны выступать средством сохранения и трансляции культурных ценностей. Рассмотрим некоторые аспекты преломления культурных ценностей на уроках «Слушание музыки» в специализированной школе-интернате для одаренных детей Казахского национального университета искусств им. К.Байсейітовой.

Предмет «Слушание музыки» включен в программу обучения учащихся исполнительских специальностей с 1 по 3 класс. Целью уроков является «формирование музыкальной культуры учащихся, комплекса знаний, умений и навыков в области музыкального искусства, необходимых в будущей учебно-профессиональной деятельности, накопление слухового опыта, расширение музыкального кругозора, приобщение к шедеврам отечественной и мировой классики с раннего школьного возраста» [3]. Как видно из цели, уроки предмета «Слушание музыки» имеет педагогические цели, направленные на формирование музыкального восприятия и эстетического чувства, развитие способности к активному слушанию, анализу музыкального произведения, воспитание уважения к культурному наследию как отечественной, так и мировой музыки. «Любовь к музыке, интерес и потребность в ней формируются у ребенка прежде всего в процессе слушания, благодаря которому у детей развивается музыкальное восприятие,

закладываются основы музыкальной культуры. В.А.Сухомлинский подчеркивал, что, если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами» [4, 3].

Таким образом, уроки «Слушание музыки» являются не только уроками слушательской культуры, но и средствами культурного воспитания, и при включении казахского традиционного музыкального искусства, они будут каналом для его постижения и сохранения.

Для интеграции культурного наследия важно, чтобы репертуар уроков охватывал:

- произведения традиционной музыки (казахские песни и кюи, жыр, терме)
- классическую академическую музыку (отечественную и мировую)
- современную музыку, которая может быть связана с традицией или отражать её трансформацию.

При этом важно, чтобы традиционная музыка не была «экзотическим дополнением» к программе, а была включена в систему слушания как серьёзный и полный музыкальный материал. В методике «Слушание музыки» рекомендуется тематическое деление: например, в первом классе многие темы, связаны с пониманием музыки как таковой. С самых первых уроков учащиеся слушают мифы, легенды разных народов, раскрывающие силу эмоционального художественного воздействия музыкального искусства. Особо привлекательно звучит казахская легенда о песне, живущей на небесах и объясняющая музыкальность казахского народа. На втором уроке, посвященном легендам о силе музыки, учащимся предлагается легенда о Коркыте, о его бессмертии, рождении кобыза и игре на нем. Завершается урок краткими сведения о Коркыте и слушанием его кюя «Коркыт» с видеорядом.

Несколько уроков в первом классе посвящены музыке и легенде. Материалы по казахскому наследию связаны с использованием легенд в казахской народной инструментальной музыке – кюи-легенды для кобыза, домбры и сыбызгы. В основном рассказывается о кюе как музыкальной иллюстрации содержания легенды. На уроках заостряется внимание на звукоподражательном характере, передаче голосов живой природы (бег животных, вой волков, полет и крики лебедей). Кюи-легенды с названиями птиц и животных – «Акку» («Лебедь»), «Каз» (Гусь»), «Аксак кулан» («Хромой кулан»), «Жорга аю» («Медведь-иноходец»).

Большой интерес у учащихся вызывают два кюя-легенды для домбры - «Аксак кулан» и «Нар идирген». Просмотр на уроке мультфильма «Аксак кулан» режиссера А. Хайдарова, снятого по мотивам легенды «Аксак кулан» оказывает сильное эмоциональное влияние на учащихся. Несмотря на то, что мультфильм был снят в 1968 году, по сути, он не кажется устаревшим и не интересным для искушенных современных детей. Мультфильм до сих пор вызывает неподдельный интерес и связан он с тем, что кажется необычным на фоне типичной компьютерной анимации. Возможно через этот мультфильм учащиеся ощущают свою национальную принадлежность к культуре. Они открывают для себя казахские легенды, традиции, что вызывает у них гордость и любопытство. В свое время известный кинокритик Бауыржан Ногербеков отмечал: «мультипликационным лентам Амена Хайдарова присущи цельность и гармоничность музыкального ряда. Киномузыка в его фильмах не фон, а действующее лицо, она носит сюжетный характер, как в народном кюе-легенде»

Также в первом классе ряд уроков связан с темой «Образы природы в казахской музыке». Эта тема, получившая широкое распространение в казахских песнях и кюях, ассоциируется не только красотами гор, рек, степей, но и с самым образом Родины. Поэтому при изучении таких бытовых песен, как «Тау өлеңі» («Песня гор»), «Жер-су өлеңі» («Песня земли и воды»), лирической песни «Япырай» у учащихся формируется чувство любви к родной земле, патриотизма. Слушая эти песни, воспитывается этнослух учащихся посредством восприятия национальных интонаций, мелодий, образного строя. Наиболее близка для учащихся песня «Япырай», где образ природы сливается с внутренним состоянием человека, стоящего на берегу озера и размышляющего о жизни.

Многие дети уже знакомы с именем Великого Абая, поэтому обращение к его псяням, вызывает у них неподдельный интерес. В песне «Қараңғы түнде тау қалғып» Абай передаёт философскую глубину и созерцательность ночной природы, а песне «Желсіз түнде жарық ай» любовь к природе переплетается с любовным чувством. Благодаря тонкому единству музыки и поэзии Абая учащиеся, учатся воспринимать музыку как единую систему художественных образов.

Особый интерес вызывает у учащихся образы природы в инструментальной музыке. Например, в кюе «Сары Арка» Курмангазы с удивительной выразительностью передает образ бескрайней степи, наполненной энергией и движением. Слушание этого кюя в оркестровом звучании развивает у учащихся чувства ритма, темпа, понимания динамики музыкального образа.

Кюй «Сарыжайлау» Таттимбета («Золотая летовка») раскрывает красоту безграничной летней степи, прекрасные луга, красивые озера и тучные пастбища. Его мелодическая плавность учит школьников созерцательности, чувству образного и композиционного мышления. В целом, при слушании кюевой музыки необходимо формировать бережное отношение к инструментальным традициям казахского народа.

Также интересно для учащихся рассказы о произведениях, в которых казахские композиторы и народных профессиональные музыканты обращаются к образам животных. В фольклорной традиции зооморфные мотивы несут важную символическую нагрузку, отражая мировоззрение кочевников и их связь с природой. Так, знакомство с народным кюем «Қасқыр» способствует формированию у детей представления о музыкальной выразительности звукоимитации: в нем отражены настороженность, сила и свободолюбие хищника. Кюй Қорқыта «Тарғыл тай» («Красно-коричневый бычок») отличается особой мелодической гибкостью, благодаря которой образ животного раскрывается сквозь мягкие, округлые интонации. Этот материал помогает учащимся осмыслить принципы темброво-образного мышления в домбровой музыке.

Не менее значимы и вокальные произведения, посвященные животным. Песни Ахан-серы «Құлагер» и «Манмангер» посвящены любимому коню-арғымаку и демонстрируют глубокий эмоции – от нежной привязанности до трагической скорби. Они развивают у школьников способность воспринимать художественный образ через интонационно-поэтический строй мелодии. Песня Т.Базарбаева – А.Дуйсенбиева «Белый верблюжонок» (пер. В.Медведева) раскрывает образ верблюжонка с особой теплотой и лиризмом. Ее слушание способствует пониманию характер персонажа через мелодику и ритмическую организацию.

Важно на уроках «Слушание музыки» обращаться к музыке, в которой нашло отражение исторических событий казахского народа. Одним из таких произведений является народная песня «Елім-ай», связанная с трагическим периодом нашествия джунгар в XVIII веке. В ней с поразительной силой выражены страдания народа, лишившегося родной земли и вынужденного пережить тяжелейшие испытания. Слушание этой песни способствует формированию у учащихся чувства сопричастности историческим судьбам народа, умению воспринимать эмоциональную выразительность мелодии как свидетельство национальной памяти.

Глубокими историческими смыслами наполнен и кюй «Ел айрылған» («Разлука родов»), посвящённый отделению казахов от ногайцев. В его музыкальной ткани отражены боль утраты и драматизм расставания людей, которым пришлось покинуть родные места и расставаться с близкими.

Выразительные интонации кюя позволяют школьникам понять, каким образом народная музыка способна передать переживания целого поколения. Этот материал вводит учащихся в мир историко-культурных образов, формируя чувство уважения к традициям и трагическим страницам прошлого.

Большой интерес у учащихся всегда вызывает творчество Курмангазы, в котором историческая тема получает яркое музыкальное воплощение. Его кюй «Кішкентай» посвящен народно-освободительному восстанию 1836 года под предводительством Исатая Тайманова и Махамбета Өтемісұлы. Музыкальный образ кюя наполнен героической напряженностью, стремительным движением и внутренней силой, что помогает учащимся почувствовать дух борьбы и мужество казахских батыров. Прослушивание произведения развивает у детей способность воспринимать музыкальный образ как отражение реальных исторических событий и народного характера.

Включение произведений, отражающих историю народа, образы природы, животного мира, а также Родины, в уроки слушания музыки является эффективным средством формирования духовно-нравственных и эстетических качеств личности. Также слушание произведений казахской музыки формируют национальное самосознание, служат развитию эмоциональной отзывчивости, музыкального слуха, эстетического вкуса и патриотических чувств. Через эмоциональное восприятие музыкальных образов учащиеся приобщаются к культуре своего народа, осознают её глубину и красоту, развивают умение чувствовать и мыслить художественно.

В условиях современной образовательной среды особую значимость приобретает проблема сохранения и трансляции культурного наследия, поскольку именно через музыкальное искусство учащиеся постигают исторический опыт, духовные ценности и художественные традиции своего народа. Уроки «Слушание музыки» создают такие условия для осмысления культурных ценностей, заложенных в народной песне, кюях и профессиональной музыкальной культуре Казахстана. Систематическое обращение к образцам традиционной музыки способствует формированию у школьников эмоциональной восприимчивости, умения узнавать и интерпретировать интонационно-образный язык произведений, а также осознавать глубокую связь музыкального искусства с историей и мировоззрением казахского народа.

Значимость такой работы заключается и в воспитательном аспекте: знакомясь с музыкальными шедеврами прошлого, учащиеся учатся уважению к культурным ценностям, развивают чувство принадлежности к национальной традиции и способность воспринимать наследие как живую, актуальную часть современной жизни. Тщательно продуманная методика

слушания музыки позволяет сформировать у учащихся бережное отношение к культурным традициям, воспринимать музыкальное искусство как важный инструмент культурной идентичности и межпоколенческой связи. Таким образом, уроки слушания музыки становятся не только средством художественного развития, но и действенным механизмом сохранения и передачи культурного наследия будущим поколениям.

Список литературы

1.Послание Главы государства Касым-Жомарта Токаева народу Казахстана «Казахстан в эпоху искусственного интеллекта: актуальные задачи и их решения через цифровую трансформацию» // <https://www.akorda.kz/ru>

2.Мухамбетова А., Бегалинова Г. Казахский музыкальный язык как государственная проблема // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. - Алматы, 2002. – С. 390-404.

3.Рабочая учебная программа по слушанию музыки. Составители: Альпеисова А.Т., Романова Р.Ю. – Астана, КазНУИ, 2024. – 58 с.

4.Архипова М. Структурная организация слушания музыки в работе с младшими школьниками (к проблеме оптимизации урока музыки в начальной школе): автореф. дис. канд. пед. наук. –М., 2011. – 27 с.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА В КЛАССЕ ДОМБРЫ ДМШ В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Сагатова Айгуль Жайлауовна

преподаватель домбры ДМШ №1 г.Астаны

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы исполнительской подготовки учащихся в классе домбры в Детских музыкальных школах Казахстана в контексте сохранения и передачи инструментальных традиций. Автор подробно анализирует методику формирования исполнительских навыков через освоение кюев-токпе и кюев-шертпе, раскрывая взаимосвязь между техническими приемами, штриховой техникой и художественным образом произведения. Особое внимание уделено принципам подбора репертуара, роли развития слухового и художественного восприятия учащихся, а также значению традиционной культуры и терминологии. Статья подчеркивает важность работы педагога, направленной на формирование исполнительских умений и навыков учащихся, исходя из особенностей традиционных инструментальных школ. Благодаря этому учащиеся смогут

постичь богатое внутреннее содержание домбровых кюев и неповторимое своеобразие казахского традиционного инструментализма.

Ключевые слова: домбра, исполнительская подготовка, кюй, токпе, шертпе, штриховая техника, традиции, музыкальная педагогика.

Аңдатпа. Мақалада Қазақстандағы балалар музыка мектептеріндегі домбыра сыныбында оқушылардың орындаушылық дайындық мәселелері қарастырылады. Автор аспаптық дәстүрлерді сақтау және сабақтастықты қамтамасыз ету контекстінде төкпе және шертпе күйлерін меңгеру арқылы орындаушылық дағдыларды қалыптастыру әдістемесін жан-жақты талдайды. Техникалық тәсілдер, штрихтік ерекшеліктер мен көркем бейненің өзара байланысы айқындалады. Сондай-ақ, репертуарды таңдаудың қағидалары, оқушының есту мен көркемдік қабылдауын дамыту, дәстүрлі мәдениет пен терминологияның маңызы қарастырылған. Мақалада дәстүрлі аспаптық мектептердің ерекшеліктеріне сүйене отырып, оқушылардың орындаушылық қабілеті мен шеберлігін қалыптастыруда мұғалімнің жұмысының рөлі ерекше атап өтіледі. Бұл бағыт оқушыларға домбыра күйлерінің терең мазмұнын және қазақ дәстүрлі аспаптық өнерінің бірегей болмысын түсінуге мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: домбыра, орындаушылық дайындық, күй, төкпе, шертпе, штрих техникасы, дәстүр, музыкалық педагогика.

Abstract. The article examines the issues of performance training of students in the dombra class at Children's Music Schools of Kazakhstan in the context of preserving and transmitting instrumental traditions. The author analyzes in detail the methodology of developing performance skills through mastering tokpe and shertpe kyuis, revealing the relationship between technical approaches, stroke technique, and the artistic image of the composition. Special attention is paid to the principles of repertoire selection, the role of developing students' auditory and artistic perception, as well as the importance of traditional culture and terminology. The article emphasizes the significance of the teacher's work aimed at shaping students' performance abilities and skills based on the features of traditional instrumental schools. This approach enables students to comprehend the rich inner content of dombra kyuis and the unique character of Kazakh traditional instrumentalism.

Keywords: dombra, performance training, kyui, tokpe, shertpe, stroke technique, traditions, music pedagogy.

Одной из важнейших задач исполнительской подготовки в классе домбры Детских музыкальных школах республики состоит в том, чтобы воспитать у них умение чувствовать и передать в игре особенности традиционных школ. Отсюда немаловажным представляется формирование

музыкально- исполнительских навыков на фундаменте слухового постижения кюев в исполнении ведущих мастеров. Раскрывая своеобразие кюя, помогая понять в нем взаимосвязь содержания с музыкально-исполнительскими особенностями и осознать, как воплощается все это в исполнении, педагог должен дать представления об исполнительских домбровых традициях.

Таким образом, рассмотрим специфику формирования музыкально-исполнительского представления традиций в процессе работы над кюем в классе домбры. Раскрывая некоторые методические приемы в процессе работы над созданием инструментальных выразительных средств кюя определенной школы, отметим важность понимания казахского традиционного музыкального искусства.

На начальном этапе обучения в классе домбры, учащиеся овладевают навыками постановки, усваивают в элементарном виде почти все основные приемы домбровой техники инструментальной школы -токпе, основанные на непрерывных двигательных ощущениях и требующие координации сложных действий той и другой руки, отличающийся мощной, виртуозной техникой игры. Этот стиль характеризуется извлечением звуков из обеих струн сильными ударами всей кистью руки, что обеспечивает ритмичность и яркость звучания. Традиционно кюи токпе связаны с западными регионами Казахстана.

Процесс освоения исполнительских навыков игры на инструменте взаимосвязан с развитием у учащихся многообразных слуховых, метроритмических и музыкально-художественных представлений, которые они приобретают на индивидуальных занятиях с преподавателем по специальности. В классе домбры ДМШ начинается закладка фундамента его музыкально-слуховых представлений, художественных знаний и исполнительских навыков.

Большую роль на занятиях обучения домбре играет подбор музыкального материала, в котором особо важное место занимают кюи, где отражена принадлежность к той или иной традиции. Конкретность исполнительской традиции, яркий материал кюев способны обеспечить полноценное художественное развитие учащегося в классе домбры.

Задача педагога - научить учащегося ДМШ относиться к казахской домбровой музыке как к выразительно яркому искусству определённой исполнительской школы. Как пишет профессор, домбрист А.Есенұлы «Искусство кюя – один из ведущих жанров казахской музыкальной культуры. Кюй является зрелым, высокоразвитым искусством, впитавшим в себя весь этос нации, и главным свидетелем ее славной истории» [1, 5]

Педагог в первую очередь выбирает кюи токпе, отображающие важные события в жизни народа, его героическую историю, а также явления природы и быта. Кюи тщательно подбираются с точки зрения их воспитательной и художественной ценности, а также технического потенциала учащегося.

В начальный период обучения педагогу необходимо составить программу из таких кюев-токпе, в которых бы четко прослеживалась простая штриховая формула (кара қағыс), например, Даулеткерей «Қосалқа», О.Дуйсен «Балдырған», Дина «Той бастар». На их примере осваивается штриховая техника токпе, а также происходит ознакомление с композиционной структурой кюя, закономерностями и звуковысотным строением разделов. Это поможет учащимся фиксировать слухом и зрением целостную форму, самостоятельно находить границы разделов.

В дальнейшем обучении постепенно расширяется освоение штриховых формул ілме қағыс, адай қағыс. Немаловажным представляется освоение этих штрихов с соответствующими им размерами – например ілме қағыс выражается ритмической фигурой триоль, которую можно отработать на кюях Қазанғап «Ақжелең», «Торы жорғаның бөгелек қағуы», Құрманғазы «Көк ала ат», «Ұзақ Ақжелең» и другие.

Предметом отдельного разговора могут быть вопросы типичной и индивидуальной структуры произведения, случаи отсутствия или ненормативного проведения звеньев, выяснение их тематической принадлежности, приемы спуска к начальному разделу, например, Құрманғазы «Жима», «Төремұрат», Даулеткерей «Ващенко», Дина «Домалатпай». Освоение штриховой техникой сопровождается пониманием структуры кюев-токпе, что позволит учащимся ориентироваться в композиции исполняемого кюя, способствует развитию чувства формы.

Педагогу необходимо обратить особое внимание учащихся на глубокую внутреннюю связь выразительности штриха с его народным названием. Тщательная детализированность традиционных названий помогает не только освоить штрихи, но и понять его значение в становлении художественного образа. Большим подспорьем в выявлении выразительных возможностей қағыс является слушание кюев в видеозаписи мастеров или на концертах. Живой процесс слушания музыки увлекает и педагога, и учащегося. Их совместная творческая работа по выявлению исполнительских приемов, штриховой техники и выразительных особенностей прослушанных произведений приводит к глубокому пониманию исполнительских традиционных школ.

Осознание выразительных возможностей штриховой техники поможет глубже проникнуть в дух казахской инструментальной традиции и будет способствовать более полному восприятию содержательного смысла

произведения. Интенсивная индивидуальная работа педагога с учащимся дает возможность постоянно контролировать развитие штриховой и аппликатурной техники. Поэтому для учащихся важен технический процесс от простого к сложному.

В процессе освоения инструментальных традиций кюя есть необходимость работы над инструктивным материалом, предназначенным для развития специальных штриховых навыков как для правой, так и для левой руки. Например, специальные упражнения, направленные на техническое овладение сложными ритмическими рисунками. Например, в кюе Құманғазы «Балбырауын», сложность в освоении вызывает секвенционное нисходящее движение, которое пронизывает весь тематический материал кюя. Секвенция отрабатывается в неоднократном повторении ее в разных ритмах с разными штриховыми традиционными названиями. В кюе Құманғазы «Балбырауын» секвенция изложена ровными шестнадцатыми. Инструктивные упражнения даются в ритмических вариантах: на пунктирный ритм, называемый в народной терминологии «ақсақ қағыс» и на ломбардный ритм «теріс қағыс». Проработка секвенционного движения в разных ритмах и штрихах способствует не только беглости пальцев левой руки и правой руки, но и приводит к синхронности движения обеих рук при исполнении в быстром темпе.

Такая работа над инструментально-исполнительской техникой отличается от чистой моторики тем, что имеет конкретную музыкально-целевую направленность на сохранение домбровой традиции токпе.

В работе над кюем важно также обращать внимание на штриховые особенности, присущие определенному автору. Так, сравнивая исполнительские особенности кюев Құманғазы и Дәулеткерей, необходимо отмечать их разные стили, заключающиеся в развертывании темы, в штрихах, аппикатуре. Беседы о стилевых исполнительских особенностях необходимо сопровождать показом, например, штриховая техника Құманғазы имеет более широкую амплитуду, размашистость кистевого удара, сильное динамическое развитие, сложная техника. Кюи Дәулеткерей требуют мягкости, утонченности в штриховой технике, скупое движение кисти. О музыке этих двух гениев казахской инструментальной культуры хорошо сказано доктором искусствоведения А.Мухамбетовой: «Музыка Курмангазы динамичная, стремительная, заставляет вспомнить мощь и стихийную силу богатырского эпоса; он передал в своих кюях трагические социальные коллизии своей эпохи, силу народного духа, его нестигаемость и жизнелюбие. Даулеткерей – один из образованнейших людей своего времени, получивший классическое мусульманское образование, знавший арабский и фарси, тяготел к музыке утонченно-камерной. Как суфий он часто

обращался к женским образам, любовной лирике; трагические образы его произведений окрашены в тона философской рефлексии» [2, 250-251].

Важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла кюя является звуковая выразительность. Задача педагога - научить учащегося относиться к музыке как к выразительному искусству, научить интонировать музыку. Осваивая кюевый репертуар, учащийся способен обнаружить некоторые сходные моменты в исполнении различных произведений. В кюях танцевального характера он улавливает четкость и ясность ритмической организации музыкального материала, отмечает важную функцию штриха и метра; в кюях лирического характера его внимание привлекает напевность звучания, выразительность мелодической линии. Постепенно учащимися осваиваются правила, в соответствии с которыми применяются те или иные выразительные средства исполнения. Например, усиление звучности при в разделе сага кюев токпе и, наоборот, ослабление при движении в бас буын; замедление в конце произведения, подчеркивание доли штриховым ударом и т.д.

Отдельной областью на уроках домбры является освоение инструментальной традиции шертпе. Как известно, шертпе это один из двух основных стилей казахской инструментальной музыки, исполняемый на домбре путем щипкового перебора струн пальцами, отличается мелодичностью и песенной основой, а также часто имеет более спокойную, лирическую тематику. В казахском словаре Т.Жанузакова представлены два значения слова шертпе: 1. стучать; 2. играть на домбре, перебирая струны пальцами [3, 567].

Отличия в технике игры домбровой школы шертпе связана и другая ритмическая основа, ввиду того, что идет переменная игра шипком то на верхней то на нижней струне требуется более тонкая работа над штриховой техникой и ритмической организацией. Например, кюй Байжигита «Келіншек» требует отработки штриховой техники инструментальной традиции шертпе. Звучание распевной мелодии на нижней струне связано с выразительным исполнительским приемом, который осваивается сложно и долго. Первоначально отрабатывается одноголосная мелодическая линия на двух струнах, где на верхней открытой струне ее сопровождает бурдон ударом вниз-вверх указательного пальца. При этом большой палец (бас бармак) правой руки, остается в горизонтальном положении над верхней струной на деке как опора. В этом случае одноголосная мелодия исполняется на нижней струне, а верхняя звучит как бурдон.

После того как этот прием отработан, начинается детальная работа над штриховой техникой шертпе, где необходимо умение отдельно брать звуки на нижней струне и отдельно на верхней. В этом случае необходимо

добиться умения проводить мелодию на нижней струне, а бас бармак правой руки ставится на верхнюю струну как глушитель. Необходимо отметить, что в заключительных каденциях включается двухголосие. На нижней струне звук «си» переходит в «ля» верхней струны и разрешается в двухголосие – одновременное звучание «соль» на верхней струне и «ре» нижней струне.

Такая сложная работа над штриховой техникой домбровой школы шертпе сопровождается и работой над ритмикой. Метроритмическая организация кюев-шертпе более свободная, гибкая, поэтому в работе над исполнением требуется сложное взаимодействие интонации, штриха и ритма. Например, в кюе Тэттімбета «Сылкылдак» переменный размер $5/4$, $2/4$, $3/4$, $7/4$ ритмические фигуры триоль, пунктирный ритм, создает изысканную красивую мелодию, которая звучит на нижней струне. В основной мелодия исполняется щипком указательного пальца, при этом бас бармак остается над верхней струной, то включаясь в двухголосие, то глуша ее звучание. Интонационное развитие основной мелодии происходит в сторону расширения диапазона, движения к кульминации, которое усиливается открытой верхней струной. Динамика усиливается благодаря двухголосному включению на штрих кара қағыс.

В работе над исполнительской традицией шертпе важно дать представление стилей разных композиторов – Тэттімбета, Сүгіра, Байжігіта, Т.Момбекова и других.

В практике освоения инструментальных традиций на домбре сложились основные методы работы, такие как наглядно-иллюстративный метод (показ-демонстрация того, как надо сыграть на домбре) и словесный метод (пояснение, обращенное к сознанию учащегося). Именно второй метод, способствуя осмысленности, содержательности в исполнении кюя, обогащает технический и художественный потенциал учащегося. Стремление педагога рассмотреть все, что несет в себе изучаемое произведение, уместить на ограниченном отрезке одного занятия максимум возможных пояснений и комментариев чревато тем, что главное подчас оказывается на заднем плане. Чем менее подвинут в своем развитии учащийся, чем больший объем музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений должен быть им усвоен в ходе обучения, тем более четко, логично и систематично необходимо спланировать сам процесс передачи знаний.

Словесные воздействия на учащегося в ходе занятий музыкальным исполнением должны быть по возможности ориентированы в сторону широких и содержательных обобщений, Сосредоточивая внимание учащегося на какой-либо детали кюя, можно поднимать в контексте этой работы достаточно серьезную и сложную исполнительскую проблему.

Каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, штрихе, метроритме, и соответствующих игровых приемах на домбре. При этом сказанное должно быть ясным, конкретным и цельным. Например, определив характер и настроение кюя, нужно сразу же найти звуковую окраску, пульс движения, элементарные нюансы, а также технические средства, вытекающие из характера произведения и помогающие ярче раскрыть ее образное содержание. Работа над художественно-музыкальным образом и над приобретением исполнительских приемов домбровых школ - не абстрактных, а конкретно связанных с музыкально-смысловыми задачами. Вводимые этим путем новые представления, понятия и образы становятся возбудителями эмоциональной сферы, что является важным методом музыкально-исполнительской педагогики.

Расширяя и углубляя свои музыкальные впечатления, систематизируя их с помощью педагога, учащийся получает возможность делать обобщения, касающиеся вопросов исполнительского стиля, особенностей композиции, специфики выразительных средств, применяемых кюйши той или иной эпохи, школы или региона.

Исполнительские умения и навыки, приобретенные в классе домбры помогут учащимся более полно и объемно раскрывать богатое внутреннее содержание домбровых кюев, неповторимое своеобразие казахского традиционного инструментализма, продемонстрировать емкость, многогранность и многообразие его художественных выразительных средств.

Список литературы

1. Есенұлы А. Кюй послание всевышнего. – Алматы: Көкіл, 1997. - 196 с.
2. Мухамбетова А. Проблема древнетюркского субстата в культурах западно-казахстанского кюя и среднеазиатского макома // Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С.236-288.
3. Жанұзақов Т. Қазақ тілінің сөздігі. – Алматы, 1999. – 780 б.

МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ АРҚЫЛЫ МӘДЕНИ МҰРАНЫ ЖАҢҒЫРТУ ЖӘНЕ ҰРПАҚТАР САБАҚТАСТЫҒЫН САҚТАУ

Жаншина Аманкыз Төребекқызы

Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университетінің білім беру
бағдарламасы «Кәсіби-шығармашылық факультеті (музыка және
хореография)» бойынша 2 курс магистранты

Ғылыми жетекші: **Картбаева Жайнагуль Жаншаевна**

Педагогика ғылымдарының кандидаты, доцент

Аңдатпа. Мақалада музыкалық білім берудің мәдени мұраны жаңғырту мен ұрпақтар сабақтастығын сақтаудағы орны ғылыми тұрғыда қарастырылады. Музыкалық тәрбиенің рухани және мәдени негіздері талданып, оның қазіргі білім беру жүйесіндегі маңызы айқындалады. Автор Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университетінің «Музыка және хореография» кафедрасы аясында атқарылып жатқан ғылыми, шығармашылық және мәдени бағыттағы жұмыстарға талдау жасайды. Университеттің жаңа үлгідегі кітапханалары, дәстүрлі стильде жабдықталған аудиториялары және студенттердің фольклорлық экспедициялары мәдени мұраны жаңғыртудың тиімді тетігі ретінде сипатталады.

Түйін сөздер: мәдени мұра, музыкалық білім, дәстүр, сабақтастық, өнер, университет, жаңғыру.

Аннотация. В статье рассматривается значение музыкального образования в возрождении культурного наследия и сохранении преемственности поколений. Проанализированы духовные и культурные основы музыкального воспитания, показана его роль в современной системе образования. На примере кафедры «Музыка и хореография» Актюбинского регионального университета имени К. Жубанова раскрыты научные, культурно-просветительские и творческие направления работы. Отмечается важность новых библиотек, аудиторий в национальном стиле и студенческих этнографических экспедиций как эффективных механизмов возрождения культурного наследия.

Ключевые слова: культурное наследие, музыкальное образование, традиция, преемственность, искусство.

Abstract. The article examines the significance of music education in revitalizing cultural heritage and maintaining generational continuity. The spiritual and cultural foundations of music pedagogy are analyzed, and its role in the modern education system is highlighted. The study focuses on the scientific, cultural, and creative activities of the “Music and Choreography” Department at K. Zhubanov Aktobe Regional University. It also emphasizes the importance of newly established libraries, traditional-style classrooms, and student ethnographic expeditions as effective tools for preserving and renewing cultural heritage.

Keywords: cultural heritage, music education, tradition, continuity, art, revival.

Қазіргі қоғамда мәдени мұраны сақтау мен ұрпақтар сабақтастығын қамтамасыз ету – білім беру саласының маңызды стратегиялық бағыттарының бірі [1]. Музыкалық білім берудің бұл тұрғыдағы орны ерекше, себебі музыка ұлттық рухтың, тарихи жадтың және халықтық дүниетанымның көрінісі болып табылады [2].

Тәуелсіз Қазақстанда білім беру мазмұнын ұлттық құндылықтар негізінде жаңарту мәселесі ерекше өзектілікке ие болды. Ел Президентінің «Рухани жаңғыру» бағдарламасында айтылғандай, мәдени мұра мен дәстүр сабақтастығы – қоғамның рухани тұтастығының кепілі. Осы тұрғыда музыкалық білім беру жүйесін жетілдіру, оны халықтық дәстүрлермен және ұлттық музыкамен байланыстыру – білім беру саласындағы стратегиялық бағыттардың бірі болып табылады.

Музыкалық білім беру – ұлттық мәдениеттің ажырамас бөлігі. Ол тек кәсіби шеберлік емес, халықтық дүниетаным мен рухани мәдениеттің жалғастығын қамтамасыз етеді [3]. Халықтық музыка арқылы студент тұлғасы эстетикалық, этикалық және рухани тұрғыда дамиды.

Музыкалық білімнің мазмұнында фольклор, халық аспаптары, аймақтық орындаушылық дәстүрлер мен авторлық шығармашылық тоғысып жатады. Бұл үрдіс этномузыкалық дәстүр мен заманауи педагогикалық технологияларды ұштастыруды қажет етеді.

Музыкалық педагогика саласында соңғы жылдары ұлттық бағыттағы әдістемелер кеңінен енгізілуде. Әсіресе дәстүрлі аспаптық музыка, халық әндері мен күйлерін үйрету барысында интерактивті әдістер мен зерттеу элементтері қолданылуда [4].

Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университеті – Батыс Қазақстандағы мәдени-ағартушылық орталықтардың бірі. Университеттің «Музыка және хореография» кафедрасы ұлттық музыка мен дәстүрлі өнерді жаңғыртуды стратегиялық бағыт ретінде қарастырады.

Кафедраның профессорлық-оқытушылар құрамы халық аспаптары, дәстүрлі ән, хор мәдениеті және заманауи музыкалық білім беру салаларында ауқымды ғылыми-зерттеу жұмысын жүргізуде [5].

Сабақ барысында студенттерге домбыра, қобыз, сырнай сияқты ұлттық аспаптардағы орындаушылық ерекшеліктер үйретіліп, әр аймақтың дәстүрлі музыка мектептерінің стильдік айырмашылықтары талданады. Бұл тәжірибе студенттердің мәдени мұраға деген құрметін арттырып, орындаушылық шеберлігін қалыптастырады.

Соңғы жылдары университетте мәдени бағыттағы жаңғырту жұмыстары қарқынды жүргізілуде. Жаңа үлгідегі кітапхана мен ақпараттық-білім беру орталығы студенттердің ғылыми ізденісіне кең мүмкіндік ашты.

Кітапхананың қорында музыкалық этнография, өнертану және фольклортану салалары бойынша сирек кездесетін еңбектер мен нота жинақтары жинақталған. Электрондық ресурстар мен дерекқорларға (мысалы, Scopus, Elsevier) қолжетімділік студенттердің ғылыми зерттеуін халықаралық деңгейге көтеруге мүмкіндік беруде [6].

Сонымен қатар дәстүрлі стильде жабдықталған аудиториялар студенттердің ұлттық рухтағы ортада білім алуына жағдай жасайды. Бұл оқу кеңістігі тек эстетикалық мәнге ие емес, сонымен қатар мәдени тәжірибенің практикалық бөлігіне айналып отыр.

«Музыка және хореография» кафедрасының студенттері мен магистранттары жыл сайын республикалық және халықаралық ғылыми-шығармашылық жобаларға қатысады. «Ұлы дала әуендері», «Дәстүр және жаңғыру», «Жас орындаушылар форумы» сияқты жобалар мәдени мұраның заманауи сахнада жаңғыруына ықпал етеді.

Кафедра студенттері ұйымдастыратын фольклорлық экспедициялар Ақтөбе облысының ауыл-аймақтарын қамтиды. Экспедициялар барысында көне әндер мен күйлер, шежірелер мен халық аңыздары жазып алынып, оқу үдерісіне енгізіледі [7].

Мұндай жобалар тек зерттеу нәтижесі емес, сонымен қатар студенттердің шығармашылық белсенділігін арттыру мен мәдени мұраны тәжірибелік түрде игерудің үлгісі болып табылады.

Музыкалық білім ұрпақтар арасындағы мәдени байланыс пен рухани сабақтастықты нығайтады. Студенттер ұлттық музыка арқылы халықтың өмірлік философиясын, тарихи болмысын, эстетикалық ұстанымдарын түсінеді.

Қ.Жұбанов атындағы университетте бұл бағытта арнайы пәндер жүйесі енгізілген: «Аймақтық музыка дәстүрлері», «Қазақ халық аспаптарының тарихы және орындаушылық ерекшеліктері», «Музыкалық мәдениет теориясы».

Осы пәндер шеңберінде студенттер ғылыми зерттеу жүргізіп, дәстүрлі өнер мен қазіргі музыкалық мәдениеттің өзара байланысын талдайды. Бұл – музыкалық білімнің заманауи парадигмасын қалыптастыратын маңызды тәжірибе.

Музыкалық білім беру – мәдени мұраны сақтаудың және ұрпақтар сабақтастығын қамтамасыз етудің басты рухани арнасы. Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университетінің тәжірибесі көрсеткендей, бұл бағыттағы жұмыстар кешенді сипатқа ие: жаңа кітапханалар мен дәстүрлі аудиториялар, фольклорлық экспедициялар, концерттік жобалар және ғылыми зерттеулер бір мақсатқа – ұлттық руханиятты жаңғыртуға қызмет етеді.

Музыкалық білім беру жүйесі – ұлт мәдениетінің рухани өзегін сақтап, оны жаңа заман талаптарымен үйлестіре дамытудың тиімді құралы. Қазіргі кезеңде ұлттық мұра мен заманауи білімнің тоғысуы мәдени саясаттың стратегиялық бағытына айналып отыр. Бұл тұрғыда музыкалық білім беру саласы тек кәсіби даярлықты қамтамасыз етумен шектелмей, тұлғаның

дүниетанымдық және рухани дамуын қалыптастыруға бағытталған әлеуметтік миссияны атқарады.

Мәдени мұраны жаңғырту ісі тек материалдық нысандарды қорғаумен емес, ең алдымен адамның ішкі мәдени қабілеттерін дамыту арқылы жүзеге асады. Музыка осы тұрғыда ерекше рөлге ие, себебі ол ұлттың рухани коды мен тарихи жадын бейнелейді. Әрбір дәстүрлі әуен, халық әні немесе күй – ғасырлар бойы жинақталған ұжымдық тәжірибенің көрінісі. Сондықтан музыкалық білім беру арқылы мәдени сабақтастықты сақтау – болашақ ұрпақтың тарихи санасын нығайту жолы.

Болашақ педагогтар мен орындаушылардың ұлттық мәдениетке деген қызығушылығын дамыту – оқу орнының стратегиялық мақсаты. Университет қабырғасында ұйымдастырылатын концерттер, этнофольклорлық экспедициялар мен шығармашылық жобалар студенттердің өз елінің мәдени мұрасын тек теория жүзінде емес, тәжірибе арқылы тануына мүмкіндік береді. Мұндай іс-шаралар жастардың патриоттық сезімін оятып, ұлттық өнерге деген құрметін арттырады.

Қорыта келгенде, музыкалық білім беру арқылы мәдени мұраны сақтау – бұл үздіксіз жүретін рухани процесс. Ол әрбір ұстаздың шығармашылық ізденісі мен әр студенттің мәдени жауапкершілігіне тікелей байланысты. Білім беру мекемелерінің басты міндеті – ұлттық дәстүрлер мен заманауи өнердің өзара үйлесімін табу. Осындай үйлесім болған жағдайда ғана мәдени мұра жаңғырып, ұрпақтар арасындағы рухани байланыс үзілмейді.

Музыкалық білім беруді мәдени мұрамен ұштастыру арқылы студенттердің рухани дүниесін байыту, ұлттық сана мен эстетикалық талғамын қалыптастыру ісі нәтижелі жүзеге асуда. Демек, музыкалық педагогика тек кәсіби маман даярлау құралы емес, ол ұлттың мәдени коды мен рухани жадының жалғасы болып табылады.

Әдебиеттер тізімі

1. Назарбаев Н.Ә. Болашаққа бағдар: рухани жаңғыру. – Астана, 2017.
2. Әбдіғазиев Б. Қазақ музыкасының дәстүрі және қазіргі заман. – Алматы: Өнер, 2018.
3. Молдабаева С. Музыкалық білім берудің ұлттық негіздері. – Алматы: Қазақ университеті, 2020.
- Қ.Жұбанов атындағы Ақтөбе өңірлік университетінің ресми сайты – www.arsu.kz.
1. Төлепбергенова А. Дәстүрлі музыкалық білім беру және ұлттық сана. // «Өнертану әлемі» журналы, №4, 2023.
2. UNESCO. Intangible Cultural Heritage in Education. – Paris, 2021.

З.Картбаева Ж.Ж. Музыка арқылы мәдениетаралық коммуникацияны дамыту. – Ақтөбе, 2022.

АЙТЖАН ТОҚТАҒАННЫҢ ДОМБЫРА ҮЙРЕТУДЕГІ ӘДІСТЕМЕСІНІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

Бармақов Нұрәділ Беркінұлы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» бойынша 2 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі: Тоқтаған Айтолқын Айтжанқызы
PhD, оқытушы

Аңдатпа. Қазақ музыкасының ішінде күй жанры ұлттық төл мұрамыз екені сөзсіз. Кәсіби музыканың даму кезеңінде күй орындау және үйретудің педагогикалық мәселелері қатар жүргізіліп келеді. Кәсіби педагогтар арнайы оқу орындарынан алған білім арқылы шәкірт тәрбиелеу жұмыстарына жаппай көңіл бөлді, себебі дамушы елде көзі ашық, білімді маман дайындау секілді міндеттер басты назарда еді. Соның нәтижесінде көптеген күйші-композиторлар мен ұстаздар қатары тола бастады. Бүгінде, сол ізді жалғап келе жатқан дарынды күйші, ұлағатты ұстаз, өнер зерттеушісі, профессор – Айтжан Тоқтаған. Орындаушылық пен педагогикалық бағытты қатар дамытып, ұстаздық жолында күй саласының дамуына өлшеусіз үлес қосып келе жатқаны белгілі. А.Тоқтағаннан тәлім-тәрбие алған шәкірттері бүгінгі күні еліміздің түкпір-түкпірінде өз жолын тапқан ірі өнер иелеріне айналып отыр. Педагогика саласындағы шәкірт тәрбиелеу, музыка мектептері мен жалпыға білім беретін мектептердегі домбыра үйірмесінің негізі, ЖОО арналған оқу-әдістемелік құралдар, күйші-композиторлардың өмірі мен шығармашылығы және күй жинақтары ғылым саласында жоғары бағаланып отыр. Әсіресе дәстүрлі «Ұстаз-шәкірт» жүйесін басты назарда ұстап әрі дамыту жолдарын қарастырып, шәкірттеріне тек кәсіби білім беріп қана қоймай, олардың тұлға ретінде қалыптасуын берік ұстанған. Осы орайда Айтжан Есенұлының ұстаздық жолындағы домбыра үйрету әдістемесінің ерекшеліктерін іс-тәжірибе және өз шәкірттерінен жиналған сұхбат арқылы жүйелеу міндеттері тұр.

Түйін сөздер: Айтжан Тоқтаған, А.Есенұлы, күй, ұстаз-шәкірт, домбыра, әдістеме, сабақ, педагогика.

Аннотация. Несомненно, жанр кюй в казахской музыке является национальным достоянием. В период развития профессиональной музыки параллельно велись исследования педагогических вопросов исполнения и

преподавания кюя. Профессиональные педагоги, опираясь на знания, полученные в специализированных учебных заведениях, уделяли большое внимание воспитанию учеников, так как в развивающейся стране приоритетными задачами становились подготовка образованных и эрудированных специалистов. В результате этого число кюйши-композиторов и преподавателей значительно возросло. Сегодня достойно продолжает эту традицию талантливый кюйши, уважаемый педагог, исследователь искусства кюя, профессор – Айтжан Токтаган. Известно, что он, параллельно развивая исполнительское и педагогическое направления, внёс неоценимый вклад в развитие кюя на своём преподавательском пути. Его ученики, воспитанные под его наставничеством, сегодня стали видными деятелями искусства и нашли своё место в разных уголках страны.

В науке высоко оцениваются его вклад в подготовку учеников в области педагогики, основы домбровых кружков в музыкальных и общеобразовательных школах, учебно-методические пособия для вузов, исследования жизни и творчества кюйши-композиторов, а также сборники кюев. Особенно стоит отметить, что он, придерживаясь и развивая традиционную систему «Ұстаз-шәкірт» (наставник-ученик), не только передавал профессиональные знания, но и уделял большое внимание формированию личности своих воспитанников. В связи с этим возникает задача систематизировать особенности методики преподавания домбрового искусства Айтжана Есенулы Токтагана на основе практического опыта и интервью, собранных у его учеников.

Ключевые слова: Айтжан Токтаган, А.Есенулы, кюй, наставник-ученик, домбра, методика, урок, педагогика.

Abstract. There is no doubt that within Kazakh music, the genre of kui is a truly national heritage. During the development of professional music, the pedagogical aspects of performing and teaching kui have been studied in parallel. Professional educators, relying on the knowledge acquired in specialized educational institutions, paid great attention to the training of students, as the preparation of educated and competent specialists was one of the key priorities for a developing nation. As a result, the number of kui performers, composers, and teachers began to grow significantly. Today, one of the most prominent successors of this tradition is the talented kuyshi, respected educator, art researcher, and professor – Aitzhan Toktagan. Developing both performance and pedagogy simultaneously, he has made an invaluable contribution to the evolution of the kui art. His students, who received guidance under his mentorship, have now become distinguished figures in the arts across various regions of the country.

His contributions in the field of pedagogy – including the training of students, the foundation of dombra classes in music and general education schools,

the creation of educational and methodological materials for universities, research on the lives and works of kui composers, and the compilation of kui collections – have been highly valued in academia. Particularly noteworthy is his focus on preserving and developing the traditional «Teacher–Student» system. He not only provided professional education but also placed great emphasis on the personal development of his students. In this regard, the task is to systematize the features of Aitzhan Yesenuly Toktagan’s methodology of teaching the dombra through practical experience and interviews collected from his students.

Keywords: Aitzhan Toktagan, A. Esenuly, kui, teacher-student, dombra, methodology, lesson, pedagogy.

Педагогика – тұлғаның жан-жақты дамуы мен қалыптасуын мақсат ететін ғылым саласы. Ол тек кәсіби педагогтарға ғана емес, адаммен, оның ішінде бала мен жасөспіріммен қарым-қатынас жасайтын кез келген маманға қажет әмбебап білім саласы болып табылады. Жалпы алғанда, педагогика – оқыту мен тәрбиелеу үдерісінің заңдылықтарын, әдістері мен формаларын зерттейтін ғылым. Бұл ғылымның нысаны тек білім беру мазмұнымен шектелмей, адамның рухани дамуы, мінез-құлқы, қызығушылығы мен қабілеттерінің қалыптасу аспектілерін де қамтиды.

Қазіргі қоғамда педагогика балабақшадан бастап жоғары оқу орындарына дейінгі үздіксіз білім беру жүйесінің барлық буындарында маңызды рөл атқарады. Сонымен қатар, өмір бойы білім алу тұжырымдамасының дамуы педагогикалық ғылымның үздіксіз жаңаруын, қоғамның әлеуметтік және мәдени сұраныстарына сай бейімделуін талап етеді.

Осы мақалада дәстүрлі өнер мен педагогикалық қағидалардың өзара байланысы қарастырылып, профессор Айтжан Тоқтағанның педагогикалық әдіснамасы талданады. Домбыра өнеріндегі «ұстаз-шәкірт» жүйесінің тәрбиелік мәні мен оның қазіргі музыкалық білім беру кеңістігіндегі орнын айқындау – зерттеу нысанының өзегін құрайды.

Қазақтың дәстүрлі күй өнері ғасырлар бойы екі бағытта дамыған: «атадан балаға» және «ұстаздан шәкіртке». Соңғысы – «ұстаз-шәкірт» жүйесі – ұлттық мәдениетіміздің өзегін құрайтын рухани-педагогикалық құндылық болып табылады. Бұл жүйе музыкалық білім беру үдерісін тек орындаушылық шеберлікті игеру құралы ретінде ғана емес, сонымен бірге тұлғаның рухани және адамгершілік тұрғыдан қалыптасу тетігі ретінде қарастырады.

Домбыра педагогикасы мәселесін терең зерттеген ғалым Д.Тапеновтың еңбегінде: *«Домбыра өнері педагогикасының өзіндік даму жолы, тарихы бар. Зерттеу жұмысымызда домбыра өнері педагогикасы үйрету*

әдістеріне, оқыту формасына қарай аутентикалық (XX ғасырдың ортасына дейін) және заманауи (XX ғасырдың ортасынан бастау алады) деген екі үлкен кезеңге бөліп қарастырылады», – деп көрсетілген [1, 21]. Зерттеушінің пайымдауынша, «аутентикалық кезең» көзбе-көз, «құйма-құлақ» тәсілі арқылы үйрету дәстүрін сипаттаса, «заманауи кезең» – академиялық білім беру жүйесінің (45 немесе 90 минуттық сабақ форматының) қалыптасуымен ерекшеленеді.

Белгілі күйші әрі өнер зерттеушісі Т.Әсемқұлов та осы мәселеге назар аударып, қазіргі музыкалық білім беру жүйесінің дәстүрлі әдістемеден алшақтап бара жатқанын сынға алады. Ол бұрынғы заманда күй өнері арнайы оқу орындарында емес, тұрмыстық және мәдени өмір аясында «ұстаз-шәкірт» жүйесі арқылы табиғи түрде үйретілгенін айтады. Күй үйрену – тек орындаушылық дағдыны меңгеру емес, рухани тәрбие үдерісі болған.

Ғалымның пікірінше, қазіргі таңда музыкалық білім беру жүйесінде техникалық орындаушылыққа басымдық беріліп, күйдің рухани және көркем мазмұны назардан тыс қалып жатады. Көп жағдайда оқушылар нота арқылы күйді дәл орындауға тырысып, оның ішкі сезімдік мағынасын жеткізе алмайды. Сондықтан Т.Әсемқұлов ұлттық дәстүрлі күй мектебін сақтау үшін жас музыканттардың халық күйшілерінің орындау үлгілерінен үйренуін, сондай-ақ оқу орындарының дәстүрлі орындаушылармен тығыз байланыс орнатуын қажет деп санайды [2].

Қазақ кәсіби музыкасының қалыптасуы XX ғасырдың ортасына сәйкес келеді. Бұл кезеңде академик А.Жұбановтың бастамасымен алғашқы кәсіби музыкалық оқу орны – қазіргі Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы ашылды. Мұндай оқу орнын ашудың басты мақсаты – кәсіби музыканттар мен орындаушыларды даярлау еді. Осы тұрғыда ұлттық аспаптардың, соның ішінде домбыраның орны ерекше болды.

Осы кәсіби білім беру жүйесінде ұлттық дәстүр мен академиялық оқыту әдістемесін үйлестіре білген тұлғалардың бірі – профессор Айтжан Есенұлы Тоқтаған. Ол 1967 жылы Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясының халық аспаптар факультетіне Б.Қарабалинаның сыныбына түсіп, 1972 жылы тәмамдайды. Сол жылы Құрманғазы атындағы Қазақ халық аспаптар оркестрінде домбырашы әрі солист қызметін атқара бастайды. Ұстаздық жолын П.И. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжінде бастап, 1977 жылдан бастап Құрманғазы атындағы консерваторияның домбыра класының оқытушысы ретінде қызметін жалғастырды.

Айтжан Тоқтаған – дәстүрлі «ұстаз-шәкірт» жүйесін сақтап, оны академиялық білім беру үдерісіне ұтымды енгізе білген ұстаз. Ол шәкірттеріне тек кәсіби орындаушылық дағдыларды ғана емес, өнерге деген

сүйіспеншілік пен рухани құндылықтарды сіңіруге айрықша көңіл бөледі. Профессордың педагогикалық еңбектерінде және оқу-әдістемелік құралдарында қазақ күй өнерінің дәстүрлі және заманауи бағыттарын ұштастыру қағидасы анық көрініс табады.

Әрбір ұстаздың педагог ретіндегі өзіндік оқыту әдіс-тәсілдері, дүниетанымы мен тұлғаға әсер ету формасы болады. Домбыра өнерін оқытуда профессор Айтжан Тоқтағанның педагогикалық ұстанымы ерекше сипатқа ие. Ол өзінің ұстаздық қызметінде шәкіртті ең алдымен тұлға ретінде қалыптастыруға басымдық береді. Мұғалімнің негізгі мақсаты – шәкірттің музыкалық қабілетін дамытумен қатар, оның ішкі рухани дүниесін, адамгершілік қасиеттерін және өмірлік ұстанымдарын жетілдіру.

Айтжан Есенұлы шәкірттерінің психологиялық және моральдық жағдайын үнемі бақылап, олармен сенімді әрі жылы қарым-қатынас орнатады. Тек содан кейін ғана музыкалық бағыттағы жұмысқа кіріседі. Мұндай тәсіл шәкірттің тұлғалық және рухани тұрғыдан жетілуіне ықпал етіп, оны өнерге деген дұрыс көзқарасқа бағыттайды. Ұстаздың көзқарасы бойынша, музыка тек техникалық білімнің жиынтығы емес, ол – адамның жан дүниесін тәрбиелеудің маңызды құралы.

Домбыра үйретудің бастапқы кезеңінде Айтжан Тоқтаған ең алдымен аспапты дұрыс ұстау, оң қол, сол қол қою сияқты негізгі элементтерді меңгеру және дыбыс ерекшеліктерін түсіну мәселелеріне көңіл бөледі. Бастапқы дайындық кезінде шәкіртке домбыра құрылымы, дыбыс шығару тәсілдері, музыкалық терминология және базалық теориялық ұғымдар үйретіледі. Бұл білім домбыра үйренудің іргетасы болып саналады.

Одан кейін ұстаз әр шәкірттің жеке ерекшеліктерін ескере отырып, оқыту процесін дараландырады. Әрбір шәкірттің музыкалық талғамын, орындаушылық стилін, дыбыс сапасын, шығармашылық қабілетін ескеріп, оның жеке музыкалық тұлға ретінде қалыптасуына жағдай жасайды. Мұндай әдіс шәкірттің тек техникалық тұрғыда ғана емес, эмоционалдық және эстетикалық тұрғыда да дамуына ықпал етеді.

Айтжан Тоқтағанның педагогикалық тәжірибесінде ұстаздық ықылас пен шәкіртке деген сүйіспеншілік басты орында тұр. Оның тәрбиеленушілері музыкалық салада табысты еңбек етіп қана қоймай, өмірде де өз жолын таба біледі. Бұл – ұстаздың рухани әсерінің және оның адамгершілік бағыттағы педагогикасының нақты нәтижесі.

Профессор шәкірттерінің шығармашылық дамуына елеулі үлес қосқан. Нұркен Әшіровтың айтуынша: *«Айтжан ағай өзінің энергиясын, уақытын аямайтын, сенбі-жесенбі күндері де келіп, бізбен дайындалатын»*. Бұл пікір ұстаздың кәсіби және адамдық қасиеттерінің жоғары деңгейін, оның шәкірттеріне деген жанқиярлық еңбегін дәлелдейді.

Профессор А.Тоқтағанның әдістемесін терең түсіну мақсатында оның әр жылдары тәрбиелеген шәкірттерін шартты түрде **«аға буын»**, **«орта буын»** және **«жас буын»** деп бөліп қарастыруға болады. Мұндай жүйелеу ұстаздың педагогикалық эволюциясын, яғни оның әдіс-тәсілдерінің уақыт өте жетіліп, жаңарып отырғанын көрсетеді.

Аға буын:

Аты-жөні:	Білім алған жылдары
Жексенбек Нұржауов	1981-1986
Болатхан Ташимов	1979-1984
Рухия Батыршина	1980-1985
Сүлейменова Нәсіпханым	1981-1988

Орта буын:

Аты-жөні	Білім алған жылдары
Меруерт Юсбекова	1993-1997
Мұрат Әбуғазы	1994-1999
Гүлбахрам Мусабекова	2000-2007
Нұркен Әшіров	2001-2006
Асылбек Кенегесов	2002-2005

Жас буын:

Аты-жөні	Білім алған жылдары
Мұқағали Амирханов	2018-2024
Бауыржан Құрметбекұлы	2019-2023
Шанияр Әділхан	2023-2027
Бүркіт Қадырәлі	2023-2027

Алдымен, аталған буындардың ішіндегі ең алғашқысы – **«Аға буын» (1980-1990 ж.ж.)**. Аталған буын өкілдерімен жүргізілген сұхбаттар негізінде анықталған басты қағида – педагогтың шәкіртке еркіндік беру ұстанымы. Айтжан Есенұлы сабақ барысында әр шәкірттің жеке қабілеті мен мүмкіндігін ескеріп, оқу процесін даралап ұйымдастырған. Бұл тәсіл туралы оның ұстазы Х.Тастанов: *«Оқушы болашақ орындаушы-музыкант, сондықтан алғашқы үйрену кезінде оның өз бетімен жұмыс істеп үйренуі үшін еркіндік берудің үлкен маңызы бар»*, – деп жазады [3, 22].

А.Тоқтаған шәкірттерінің техникасын жетілдіру мақсатында сол қол саусақтарының икемділігін дамытуға ерекше көңіл бөлген. Сабақтарда түрлі жаттығулар мен этюдтар орындату арқылы техникалық шеберлікті дамытқан. Шығармаларды жік-жігімен талдап, олардың мазмұны мен құрылымын түсіндіріп, өзі орындап көрсету әдісі арқылы орындаушылық мәдениетті қалыптастырған.

Шәкірттері Р.Батыршина мен Б.Ташимовтың айтуынша, ұстаз сабақта дыбыс сапасына, ырғақтық нақтылық пен динамикаға баса назар аударған. Ол күйлермен қатар шетелдік пьесаларды – Паганинидің вариацияларын, орыс халық әндерін және қазақ композиторларының шығармаларын кеңінен қолданған. Бұл әдіс шәкірттердің музыкалық ой-өрісін кеңейтіп, түрлі стильдермен жұмыс істеуге дағдыландырған.

Айтжан Есенұлы Т.Бәділовпен бірігіп жазған «Домбыраға арналған гаммалар мен арпеджиолар» еңбегінде: *«Гаммалар мен арпеджиоларды дұрыс меңгеру классикалық шығармалардың жылдам, ырғақты, екпінді бөліктерін кідіріссіз орындауға мүмкіндік береді»*, – деп көрсетеді [4, 3]. Бұл пікір оның әдістемелік қағидасының теориялық негізін дәлелдейді.

Сондай-ақ, ұстаз шәкірттерінің сахналық мәдениетін қалыптастыру мақсатында жеке және сыныптық концерттер ұйымдастырған. Осы арқылы орындаушылық сенімділікті арттырып, кәсіби жетілуге жол ашқан. Ж.Нұржауовтың айтуынша, ұстазының арқасында көптеген бұрын орындалмаған күйлер халыққа қайта танылған. Бұл педагогтың зерттеушілік және орындаушылық қызметінің өзара сабақтас екенін көрсетеді.

«Орта буын» шәкірттері (1990–2005 ж.ж.). Бұл кезеңдегі басты ерекшелік – топтық сабақ форматының енгізілуі және «ашық сабақ» тәжірибесінің қолданылуы. Айтжан Тоқтаған жоғары курс студенттерін төменгі курс студенттері алдында күй тартуға шақырып, тәжірибе алмасу жағдайын жасаған. Мұндай әдіс шәкірттер арасында бәсекелестік пен өз бетімен үйрену сезімін дамытқан.

Г.Мұсабекова атап өткендей, бұл формат студенттерді өзін-өзі жетілдіруге, жауапкершілікті сезінуге ынталандырған. Сонымен қатар, ұстаз жаңа күйлер мен зерттеліп жатқан репертуарды оқу процесіне енгізіп отырған. М.Юсбекованың айтуынша: *«Ағай күй берген кезде, сол күйдің шыққан мектебінің шеберіне апарып тексерістен өткізетін. Мысалы, Қазанғап болса – Сәдуақас Балмағамбетовке, шертпе күй болса – Таласбек Әсемқұловқа алып баратын»*. Бұл аутентикалық орындаушылық дәстүрді сақтау мен жаңғыртудың нақты мысалы.

М.Әбуғазының сөзімен айтқанда: *«Техника дегенде тек жылдам тарту шарт емес қой. Мысалы, «Абыл», «Нарату» деген күйлер жылдам жүрмейді, бірақ оның өзінің орындау техникасы бар. Күйді талдағанда әр күйдің айтар ойы бар. Осы жағынан көбірек түсінік береді. Адам күйді түсінгеннен кейін күйдің шеберлігіне қарай ұмтылады»*, – дейді. Демек, педагог шәкірттеріне техникалық орындаушылықпен қатар музыкалық ойлауды, мазмұнды бойына сіңіріп халыққа жеткізуді де үйреткен.

Осы кезеңде А.Тоқтағанның «Күй – Тәңірдің күбірі» атты еңбегі жарық көреді. Бұл кітапта ұстаз оң және сол қол техникасына, қағыс түрлеріне және

жалпы дәстүрлі терминологияны оқыту әдістеріне ерекше назар аударып, студентке түсінікті тілмен жеткізу принципін ұсынған [5, 33].

Жас буынмен (2018 жылдан бері) жұмыс істеуде Айтжан Есенұлының әдістемесі өз негізін сақтағанымен, сабақ өткізу тәсілінде жаңа элементтер пайда болған. Ол күйлерді өте баяу темпте, бірнеше рет қайталап орындату арқылы орындаушылық нақтылық пен дыбыстық дәлдікті қалыптастырған. Б.Құрметбектің айтуынша: *«Кейде бір күйді 50–60 рет тартқызатын кездер болатын»*.

Жас буынға тән тағы бір ерекшелік – күйді тыңдау арқылы қабылдау әдісінің кеңінен қолданылуы. Ұстаз шәкірттеріне аудио-жазбаларды тыңдатып, дәстүрлі орындаушылардың мәнерін салыстыра талдауға мүмкіндік береді. Бұл тәсіл музыкалық есту қабілетін дамытып, күйдің ішкі рухын түсінуге жағдай жасайды.

Қазіргі шәкірттері Қ.Бүркіт пен М.Амирхановтың айтуынша, ұстаз сабақ барысында тек музыкамен шектелмей, шәкірттің өмірлік мәселелеріне де көңіл бөліп, кеңес беріп отырады. Осы қасиет оның адамгершілік және психологиялық қолдау көрсету мәдениетін айқын көрсетеді.

Айтжан Тоқтағанның педагогикалық жүйесі – дәстүрлі «ұстаз–шәкірт» мектебінің заманауи жалғасы. Оның әдістемесі кәсіби дайындық пен рухани тәрбиені, техникалық жетілдіру мен тұлғалық дамуды ұштастырады. Әр буын шәкірттерінің тәжірибесіне сүйене отырып, ұстаздың оқыту жүйесі мынадай негізгі қағидаларға негізделгенін байқаймыз:

1. Жеке даралыққа құрмет және еркіндік беру қағидасы;
2. Музыкалық техника мен көркемдік мазмұнды түсінудің тең үйлесімі;
3. Дәстүрлі орындаушылық мектептердің ерекшеліктерін сақтау;
4. Рухани және адамгершілік тәрбиені кәсіби дамумен қатар қою;
5. Педагог пен шәкірт арасындағы сенім мен сыйластық.

Профессор Айтжан Есенұлы Тоқтаған – қазақ домбыра педагогикасының дамуына айрықша үлес қосқан тұлға. Оның «ұстаз–шәкірт» жүйесіне негізделген әдістемесі қазіргі заманғы музыкалық білім беруде ұлттық өнерді сақтап, жаңа буын музыканттардың тұлғалық және кәсіби жетілуіне бағыт-бағдар беретін үлгі болып қала береді.

Әдебиеттер тізімі

1. Тапенов Д. Жоғары оқу орындарында домбырашы-студенттерді дайындау: теория және практика: монография. – Астана, 2022. – 21 б.
2. Әсемқұлов Т. Күй өнерінің болашағы // <https://adebiportal.kz/kz/news/view/talasbek-asemqulov-kui-onerinin-bolasagy>
3. Тастанов Х. Домбырадан сабақ беру методы. – Алматы, 1970. – 22 б.

4.Есенұлы А., Т.Бәділов. Домбыраға арналған гаммалар мен арпеджиолар. – Алматы, 1990. – 50 б.

5.Есенұлы А. Күй – Тәңірдің күбірі. – Алматы, 1996. – 33 б.

ҚАЗАНҒАП КҮЙЛЕРІНІҢ ИНТЕПРЕТАЦИЯЛЫҚ ҚЫРЛАРЫ

Қуандықов Нұрдәулет Еркінұлы

К.Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің білім беру бағдарламасы «Дәстүрлі музыкалық өнер (домбыра)» бойынша 2 курс магистранты

Ғылыми жетекшісі: Тоқтаған Айтолқын Айтжанқызы

PhD, оқытушы

Аңдатпа. Қазақ халқының күй өнерінде циклдік күйлер желісі бар екені және оның ішінде ең көп таралғаны «Ақжелең» күйлер циклі екені белгілі. Қазанғап Тілепбергенұлының «Ақжелең» аттас күйлері күйшінің шығармашылығындағы шоқтығы биік туындылары саналады. Қазанғаптың күй мұрасын жалғастырушылар саны біршама. Олардың арасынан дарынды күйшілер нағыз интерпретаторларға айналды. Бүгінгі күнгі қолымыздағы Қазанғап күйлерінің сан – алуан нұсқалары түрлі тасымалдаушы құралдармен жеткен. Бір күйдің бір емес бірнеше нұсқалары бар. Солардың ішінде «Күй шақырғыш», «Күй басы», «Серпер» атты Ақжелеңдер түрлерінің өзара ұқсастықтары мен айырмашылықтары туралы ғылыми талдауды ұсынып отырмыз. Сонымен қоса, бұл күйлерді орындап жеткізген күйшілер туралы, төл шәкірттерінің бір-бірімен байланысын және кейбір Қазанғаптың күйлеріне тән орындаушылық техникалар сөз етіледі. Қазанғап мұрагерлерінің орындаушылық қырлары ашылады және күй нұсқаларындағы басты айырмашылықтары көрсетіледі.

Түйін сөздер: Қазанғап, Ақжелең, күй, домбыра, Б.Басығараев, С.Балмағамбетов, Ж.Жансүгіров, буын, қағыс.

Аннотация. В казахском искусстве кюя существует система циклических кюев, среди которых наиболее распространённым является цикл «Ақжелең». Кюи «Ақжелең» Казанғапа Тілепбергенұлы занимают особое место и считаются вершиной его творческого наследия. У кюев Казанғапа имеется значительное количество последователей, среди которых талантливые кюйши стали истинными интерпретаторами. На сегодняшний день до нас дошло множество различных вариантов кюев Казанғапа, записанных на разных носителях. Один и тот же кюй может иметь не одну, а несколько версий. В данной статье представлен научный анализ сходств и различий между разновидностями одного Ақжелең под разными названиями

– «Күй шақырғыш», «Күй басы», «Серпер». Кроме того, рассматриваются кюйши, передававшие эти кюй, взаимосвязь их учеников, а также характерные исполнительские техники, присущие некоторым кюям Казангапа. Раскрываются особенности исполнения наследников композитора и показываются основные различия между вариантами кюев.

Ключевые слова: Акжелен, күй, домбыра, Б.Басыгараев, С.Балмагамбетов, Ж.Жансугуров, буын, штрих.

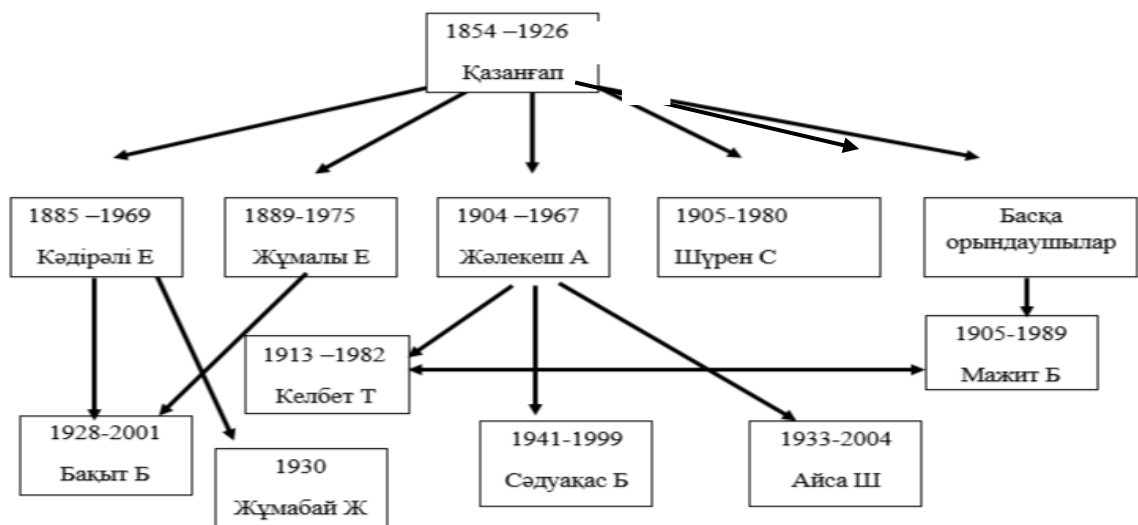
Abstract. In the Kazakh traditional art of kui, there exists a system of cyclic compositions, the most widespread of which is the “Aqzhelen” cycle. The “Aqzhelen” pieces by Qazanghap Tilepbergenuly hold a prominent place and are regarded as outstanding works within his creative legacy. A considerable number of musicians have continued Qazanghap’s kui tradition, and among them, several talented performers have become true interpreters of his music. Today, numerous versions of Qazanghap’s kuis have reached us through various recording media. A single kui may exist in several different variants. This study presents a scholarly analysis of the similarities and differences among the types of Aqzhelen, namely “Kui Shakyrgyzsh”, “Kui Basy”, and “Serper”. Additionally, the article examines the musicians who transmitted these kuis, the relationships between their direct students, as well as performance techniques characteristic of certain kuis by Qazanghap. The study reveals the stylistic features of Qazanghap’s artistic successors and identifies the key distinctions between the different versions of the kuis.

Keywords: Akzhelen, kyui, dombra, B.Basygarayev, S.Balmagambetov, ZH.ZHansugurov, buyn, stroke.

XIX ғасырдың аяғы мен XX ғасырдың 20-30 жылдарына дейінгі кезең жалпы қазақ музыкасындағы алтын кезең деп айтсақ қателеспейміз. Қазақ кәсіби музыкасы осы жылдарда шарықтау кезеңіне жетті. Оған музыка саласының әр майталманы өзіндік үлесін қосты. Солардың ішінде домбыра, күй жанрының шарықтау кезеңі де осы жылдармен тұспа-тұс келеді. Бұл жылдарда қазақ күйшілік өнерінің ең мол репертуары қалыптасты, еліміздің әр өңірінде күйшілік мектептер мен ұялар толыса бастады. Халық композиторлары жеке мектебін қалыптастырып қана қоймай, артынан көптеген шәкірт тәрбиелеп, «Ұстаз-шәкірт» ауызша дәстүрлі оқытудың ұлттық кәсіби жүйесі қалыптасты. Бұл дәстүрлі жүйе XX ғасырдың ортасына дейін сақталды, кейін домбырашылар кәсіби деңгейге өтті. Осы жүйемен жалпы саны бойынша да, географиялық масштабы бойынша және күйдегі «нұсқалардың» сан-алуандылығы бойынша көш бастап тұрған дәулескер күйші-композитор Қазанғап Тілепбергенұлы.

Қазанғап күйшінің күйлері мен өмірбаянының ең алдымен қазірге дейін жету себептері әрине, артындағы мұрагерлерінің арқасында, олардың ұлттық музыкаға деген жанкешті еңбегінің нәтижесі деп білеміз. Алғаш Қазанғап туралы кәсіби зерттеу жұмыстары академик А.Жұбановтан бастау алады. Белгілі «Ғасырлар пернесі» [1, 234] кітабында Қазанғап туралы жазылған өмірбаяны және күйлерге берілген сипаттамалары бірінші жазба дерек болып табылады. А.Жұбановтың ақпарат берушісі, Қазанғаптың шәкірті Жәлекеш Айпақов арқылы жиырмаға жуық күйлері мен Қазанғап туралы деректер жазылды. Кейін республика көлемінде ғылыми экспедициялар арқылы Ақтөбе облысы, Шалқар ауданына барып жасалған Т.Мерғалиевтің 1963 жылғы сапары және Ө.Спановтың Қазанғаптың төл шәкірті Кәдірәлі Ержановпен танысуы және одан Қазанғаптың өмірбаяны мен күйлерін жазып алуы, 2001 жылы С.Балмағамбетовтың «Саз зергері Қазанғап» [2] атты кітабы, А.Райымбергеновтың 1984 жылы «Ақжелең» [3] атты Қазанғап күйлерінің жинағы, С.Амановамен бірігіп 1990 жылы «Күй қайнары»[4] атты кітабы, 2022 жылы «Қазанғап. Күйлер» [5] атты Қазанғап өмірі және шығармашылығына арналған үш томдық кітабы жарық көргені белгілі. Бұдан басқа да Қазанғап тақырыбында көптеген күйші-зерттеушілердің еңбектері де аз емес.

Біздің мақаламыздың тақырыбы Қазанғап күйлерінің интерпретациялық қырлары жөнінде болады. Қазанғаптың шәкіртімін деп санайтын әр күйші өзінің күй нұсқасын түпнұсқаға ең жақыны деп санайды. Бірақ біз Қазанғаптың көзін көрген және қолынан күй үйренген ең жақын шәкірттерінен хронология құрып, интерпретацияланған нұсқалардың қырларын қарастырамыз. Төменде Қазанғаптың төл шәкірттерінің хронологиясы көрсетілген:



Ж.Айпақов – К.Ержанов, Р.Жолекееновпен таныс болған, соңғылары ешқашан бір-бірін көрмеген. Келбет Жалекешті естіп, Мәжитпен дос болды, ол мұнда аталған домбырашылармен кездеспеді, Айса мен Рүстембек Қазанғаптың күйлерін Жалекештен үйренді, Бақыт Кәдірәліден басқа ешкімді білмеді. Осылайша, көптеген орындаушылар бір-бірімен таныс емес.

Біздің қазақ күй өнерінде көптеген мәселелер шешіліп жатса да, әлі күнге дейін жауабы жоқ сұрақтар бар. Ол – күй нұсқаларының көптүрлілігі. Композитордың қолынан күй үйренген шәкірттер сонау XIX – XX ғасырдан бізге жеткенше түрлі өзгерістерге ұшырап отырған. Әрине түпнұсқа күйінде жеткендері де аз емес. Бірақ қаншалықты жеткізушілер көп болған сайын, күйдің нұсқалары да соншалықты көбейе түсетіні анық. Біз Қазанғап күйлерінің интерпретациялық қырларын қарастыру мақсатында бірнеше атаулары бар бірақ, негізінде бір күйді орындап жүрген ізбасарларының орындауындағы *«Күй шақырғыш Ақжелең»*, *«Күй басы Ақжелең»*, *«Серпер Ақжелең»* деген аттармен танымал күйлерін аламыз. Әр күйдің бірнеше нұсқасы бар, жеткізушілері де көп.

Енді осы *«Ақжелең»* атты күйлер циклі қайдан және қалай шықты, неліктен халық композиторларының көбісінің репертуарында *«Ақжелең»* аттас күйлер орын алған? *«Ақжелең»* деген негізі тарихта кім немесе не? Әлде күйге басқаша атау беруге болмады ма?

«Ақжелең» аттас күйлер жалпы Батыс Қазақстан аймағындағы күйшілік өнерге тән образдық әлем [6, 452]. Алғаш А.Жұбанов *«Ақжелең»* аттас тізбекті күйлер тобының бұрыннан келе жатқан музыкалық жанр екенін ғылыми тұрғыда жазған-ды: «Бұл жанр (Ақжелең) әсемдікті, наздылықты, кербездікті, сыландықты, сұлулықты, өр мінезді паңдықты, тағы басқа сол сияқты әйел бейнесін өте жоғары деңгейде суреттейтін дәстүрлі ерекшеліктерден туған. Ақжелеңдердің алдына осы атаулар қойылып халық арасында бірге айтылған» (*«Ғасырлар пернесі»*, *«Дәулеткерей»*, *«Құрманғазы»* еңбектері).

«Ақжелең» күйлері көбіне әйел бейнелеріне арналған. Бұл күйлердің *«Алпыс екі Ақжелең»* деп аталуы себебі не? Қазақ халқында адамның бойында алпыс екі қан тамыры болады деген ұғым бар. *«Алпыс екі тамыры иіп кетті»* деген сөз содан қалса керек. Адамның алпыс екі тамырын толықтатын көңілді, сергек әуенді, әсем сазды бұл күйлерді халық *«Алпыс екі тамырлы Ақжелең»* немесе *«Алпыс екі салалы Ақжелең»* деп те атаған.

Ендігі мәселе осы *«Ақжелең»* күйлерінің жалпы сипаты, әр түрлі *«Ақжелеңдер»* түрімен ортақ байланысы және орындалу ерекшеліктері жөнінде болмақ.

Біріншіден, аңыз бойынша бұл шығарма *«Алпыс екі Ақжелең»* атты күй керуенінің көш басшысы, негізгі күйі болып саналады [7, 7]. Сондықтан

бұл күйді домбырашылар кейде «Күй басы» немесе «Көш басшы» деп те тартады. «Алпыс екі Ақжелеңнің» кіріспесі іспеттес болғандықтан осы циклдегі күйлерге тән ортақ қасиеттер, стиль және қағыс ерекшеліктері «Күй шақырғыштың» желісінен анық аңғарылады. «Күй шақырғышты» дұрыс тарта білмейтін домбырашы «Ақжелеңнің» келесі күйлерін де орындай алмайды.

Жалпы күйдің, оның ішінде Қазанғап күйлерінің формасының схемасын А.Райымбергеновтың [8, 63-69] еңбегіне сүйене отыра қарастырамыз. Ендігіде талданатын осы Ақжелең күйлер циклінің бастауы, бірнеше атпен тартылып жүрген, бірақ әрқайсысының өз алдына ерекшеліктері бар «Күй шақырғыш Ақжелең» [7, 7]. Б.Басығараев нұсқасында, «Күй басы Ақжелең» [9, 20] С.Балмағамбетов нұсқасында, «Серпер Ақжелең» [10, 6] Ж.Жансүгіров нұсқасындағы күйлері.

Қолымызда Бақыт күйшінің орындауындағы бұл күйдің алғашқы такттардан бастап бас буында ілме қағыс арқылы негізгі ырғақтық формула естіледі. Төмен бағыттағы анық та бірқалыпты қағыстар күй тақырыбының басталуын айқындайды, ал оның нәзік көркемдік әсері метро-ырғақтық иілімдер арқылы беріледі.

«Күй шақырғышта» б-б (бас буын) **d-a** негізгі тірек нүктесінде орындалып, шағын ғана кіріспені көрсеткен. Күйдің б-б қысқа ғана, көп күйлер стандартына қарағанда өзгеше. Ал «Күй басында» негізгі ритмді интонациалық комплекс (**НРИК**) кеңейтіліп, аяқталған, яғни күйдің б-б екенін айқындап тұр.

¹№1 ноталық мысал: «Күй шақырғыш Ақжелең» Орындаған: Б.Басығараев



Б-б – нан соң о-б (орта буын) – ға н-б (негізгі буын) арқылы жедел бір барып келеді, көп тұрақтамайды. Үш күйде де осы принцип сақталған. «Серпер Ақжелеңде» осы екі күйдің ішінде «Күй басына» метроритмдік жағынан ұқсайды, айырмашылығы тек – қағыстарында. Серперде де, Күй басында да б-б **ПVV** қағыстары арқылы басталады, бірақ Күй басы Ақжелеңде қалған буындардың бәрі ілме - **ПVЅ** қағысы арқылы жалғасады.

№2 ноталық мысал: «Күй басы Ақжелең». Орындаған: С.Балмағамбетов.



«Серпер Ақжелең» «Күй басына» текст жағынан ұқсас келсе де, ритм және қағыстың өзгеше болуының әсерінен, әрі ілме емес қара қағыс арқылы тартылғандықтан басқа сипатқа ие екенін көре аламыз. Сонымен қоса Ж.Жансүгіровте ешкімде кездеспейтін саусақ басу аппликатурасы бар екенін байқаймыз. Сол қолдағы бас бармақ арқылы екінші саусақтың рөлін де атқаруы, ол б-б де үстіңгі ішектегі **d** нотасынан кейінгі **f – f – e – e** ноталарын бас бармақпен басып жіберуі:

№3 ноталық мысал: «Серпер Ақжелең». Орындаған: Ж.Жансүгіров.



Үш күйдің орта буындары өз алдына ерекше. Күйлерінде көп кездесетін орта буынға түсіп ұзақ тұрақтау әдісі, сол о-б толық сипатын ашып, бар мүмкіншілігін пайдалана отыра, түрлі саусақ басу әдістерін пайдалану, о-б жетер шегіне дейін жеткізіп орындау түрі Қазанғап күйлеріне тән екенін көрсетеді.

Үш күйде де о-б түскеннен кейінгі ерекшелік – Қазанғап стильіне тән 2-ші саусақтың **негізгі тірек нүктесіне** (НТН) айналуы. Стандартты емес саусақ қою түрі болып саналатын астыңғы **d** нотасы 2 – ші саусақпен **НТН** қызметін атқарып, үстіңгі ішектегі **g – a – b** ноталарын бас бармақпен ғана басу бұған дәлел.

№ 4 ноталық мысал: «Күй шақырғыш Ақжелең»



№ 5 ноталық мысал: «Күй басы Ақжелең»



№ 6 ноталық мысал: «Серпер Ақжелең»



Күй шақырғыштың сағасы бірден *a* дыбысына түскеннен бастап, шарықтау шегі *d*² дыбысына дейін үздіксіз біркелкі өлшемді ритммен сағадан шығып кетеді.

№ 7 ноталық мысал: «Күй шақырғыш Ақжелең»



«Күй басында» сол алғашқы екпінмен сағаға түсіп, тоқтаусыз *p* дан *f* ге (*crescendo* жасау арқылы) біртіндеп өту арқылы б-б барады. Тек сағадан шығарда *B b* дыбысы *♯* - ға ауысады.

№ 8 ноталық мысал: «Күй басы Ақжелең»



№ 9 ноталық мысал:



«Серперде» сағасы «Күй шақырғышқа» келіңкірейді, тек алғашқыда төрттік ноталар арқылы басталып, әрі қарай сегіздік ке ұласады.

№ 10 ноталық мысал: «Серпер Ақжелең»



Әр күйдің өзіне ғана тән ерекше тұстары әрине бар. Бұл күйлерде көбіне Қазанғап күйлеріне тән әдіс-тәсілдердің бірсыпырасы қолданылады. Олар қара қағыс пен ілме қағыстардың қатар жүруі, қазіргі кезде сыр бойы жыршы-күйшілік мектебінде кездесетін форшлаг түрлері, (№ 11 ноталық мысал) күйдегі негізгі ойдың үлкен сағаға дейін айтылуы секілді және т.б.

№ 11 ноталық мысал. Көбіне сыр күйлері мен жырларында кездесетін форшлаг түрі, саусақты қатты көтермей алынатын форшлаг әдісі:



Ж.Жансүгіровтың орындауында «Серпер Ақжелеңінде» кейбір қағыс түрлеріне назар аударсаңыз басқа күйлерге ұқсамайтын өзіндік ерекшелік болып табылады:

№ 12 ноталық мысал:



Бұндағы ілме қағыстан соң төртінші қағыс ретінде, әдетте II қағыс қолданылатын (Маңғыстау күйшілік мектебіне тән қағыс түрі), бірақ бұл

жерде V қағыс қолданылған. Бұл оң қолдың техникасына қарай Қазанғаптың күйлеріндегі көркемдік тұсы.

Күйдің аяқталу кезеңінде «Күй шақырғыштың» мына бір бөлігін қараңыз:

№ 13 ноталық мысал:



Бірте-бірте өшіп бара жатқан жалын секілді бұл күй де соңғы бітірер бөлімінде ақырын ғана жағымды да тәтті *a – d* дыбысы арқылы аяқтайтын сәті сондай ерекше.

Қорыта келгенде, Қазанғапта қазақ күйлерінде кездесетін жанрлар мен әдіс-тәсілдердің біразы бар екені даусыз. Оның ішінде «Ақжелең» циклді күйлер тобы ерекше орын алады. Бұл кез-келген домбырашы тарта алмайтын күрделі формадағы күйлер. Алынған Қазанғаптың үш түрлі атаумен белгілі, бірақ негізінде бір күй болып саналатын «Күй шақырғыш Ақжелең», «Күй басы Ақжелең», «Серпер Ақжелең» күйлері өз алдына әрқайсысының ерекше тұстары бар екенін аңғартып отыр.

Жоғарыда айтылған қағыс түрлеріне келсек, бұл екі түрлі қағыс, бірі – кара қағыс, екіншісі жұмсақ ілме қағыспен болғанымен екі түрлі күй формасын береді. Ілме қағыспен орындалатын күйлердің көбісі естіген құлаққа жұмсақ келеді, бұл дегеніңіз, жалпы күйдің орындалуына тікелей әсер етеді. Ал «Күй шақырғышта» осы екі түрлі қағыстар қатар жүреді деп айтсақ болады. Көбіне нүктелі Ілме қағыста 5/8 өлшемде осы қағыс кездесіп отырады. Ал жалпы бұл күй Қазанғап күйлерінің ішіндегі ең күрделісі саналады. Бұл туралы Е.Басығараевтың 2012 жылғы К.Байсейітова атындағы қазақ ұлттық өнер университетіндегі өткізген ашық сабағында айтты [11].

«Күй шақырғыш Ақжелең» басқа шығармалардың негізгі өзегі ғана емес, орындаушылық әдіс-тәсілдерінің жиынтық көзі екендігін жеткізді. Сондықтан бұл күйдің орындаушылығын толық меңгерген шәкірт Қазанғаптың қалған күйлерін орындауда да еш қиындық туғызбайтындығын ескереміз.

Мысал еткен үш орындаушы Қазанғаптың осы «Ақжелең» нұсқаларын жеткізудегі ең елеулілері. Б.Басығараевтың орындауындағы «Күй шақырғыш Ақжелең» күйі жеткізушінің орындау стиліне сай, баппен, асықпай, салмақты тартылады. Күйдегі ілме және кара қағыстардың алма-кезек асқан үйлесімділікпен алмасып орындалатындығы және өлшемдердің жиі алмасуы күрделі күй қатарына қосады. С.Балмағамбетовтың «Күй басы Ақжелеңі» академиялық, яғни жеткізушінің орындаушылық стиліне сай бір ізбен, бірқалыпты, ілме қағыстардың жиілі қолданылуы арқылы тартылды. Ал

Ж.Жансүгіров орындайтын «Серпер Ақжелең» де тартушысының орындау машығына және стиліне сәйкес тартылады. Ж.Жансүгіровте оң қолдың ойнату әдістері, стандартты емес қағыстары және сол қолдың да саусақ басу үрдісі бұл күйдің мазмұнын ашып тұр.

Қазанғап күйлерінде сан –алуан нұсқалар, бірнеше атаулар, бірнеше күй аңыздары кездесетіні белгілі. Олай болу себебі де түсінікті - оның ізін қуған шәкірттерінің өте көп болғаны және жүріп өткен географиялық аймақтардың ауқымдылығы, күйлерін құлағында қалған халық... Қазанғаптың шәкірттерінің және олардың да шәкірттерінің мықты импровизатор күйші болғандарын білеміз, күйді мың құбылтып, бір тартқан күйін дәл солай екінші қайталап тартпайтын дәулескер күйшілер. Содан болар, күйлердің нұсқалары көп-ақ. Дей тұрғанмен, Қазанғаптың кез-келген нұсқасы тұнып тұрған философия, лирика. Сондықтан да бізге жеткен нұсқалардың қай-қайсысына да зор құрметпен қарап оны насихаттау керек екендігін ту етеміз.

Әдебиеттер тізімі

- 1.Жұбанов А. Ғасырлар пернесі. –Алматы. 2002. – 234 б.
- 2.Балмағамбетов А. Саз зергері Қазанғап. – Алматы, 2001.
- 3.Райымбергенов А. Ақжелең. –Алматы, 1984.
- 4.Райымбергенов А., Аманова С. Күй қайнары. –Алматы,1990.
- 5.Райымбергенов А., Аманова С. Қазанғап. Күйлер. Алматы, 2022.
- 6.Аяған Б. «Қазақстан» Ұлттық энциклопедия / Бас ред. Б.Аяған. – Алматы, 2003. – 720 б.
- 7.Басығараев Е. Толқында. Алматы, 2012. – 256 б.
- 8.Райымбергенов А. Проблемы текстологической вариантности кюев // Инструментальная музыка казахского народа. – Алматы, 1985, – 63-93 б.
- 9.Балмағамбетов С. Күй дастан, – Алматы, 2016.
- 10.Басығараев Е. Серпер Ақжелең. - Астана, 2019.
- 11.Мүптекеев Б. ХХІ ғасырдың өнері мен мәдениеті: дәстүрлері және қазіргі жағдайы: Халықаралық ғылыми-практикалық конференцияның материалдары // 4-5 қараша, 2013 жылғы. – Астана. 2 том. – 2014.

БАЛАЛАРДЫ ҚОЛДАУ ОРТАЛЫҒЫНДАҒЫ ЖЕТКІНШЕКТЕРДІҢ ЭМОЦИЯСЫМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДА МУЗЫКАТЕРАПИЯ ЭЛЕМЕНТТЕРІН ПАЙДАЛАНУ

Есенбаева Бахыт Азимхановна

Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық Университеті

Әлеуметтік педагогика мамандығы бойынша 2 курс докторанты

Ғылыми жетекші: п.ғ.к., профессор м.а. Әлқожаева Нұрсұлу

Сейкерімқызы

Андатпа. Бұл мақалада жеткіншектермен жүргізілетін психологиялық-педагогикалық жұмыстарда музыканы сүйемелдеуші құрал ретінде қолданудың маңыздылығы қарастырылады. Автор музыканың балалардың эмоционалдық жай-күйіне оң әсер ететінін, әсіресе қолдау орталығында түрлі жаттығулар мен тренингтер барысында эмоционалдық фонды реттеуге ықпал ететінін нақты мысалдар арқылы сипаттайды. Музыкалық сүйемелдеу жаттығулардың тиімділігін арттырып, жеткіншектердің ішкі әлемін ашуға, өз эмоцияларын тануға және басқаруға мүмкіндік береді. Музыкатерапия элементтері ретінде музыкалық релаксация, визуализация, қимыл-қозғалыс жаттығулары және импровизация сияқты әдістер қолданылған. Жеткіншектердің сабақ соңындағы пікірлері олардың музыкамен сүйемелденген жұмыстардан жағымды әсер алғанын, мазасыздық деңгейінің төмендегенін және өздерін жақсы сезінгенін көрсетеді. Мақалада келтірілген тәжірибе музыканың психологиялық қолдау көрсетудегі әлеуетін дәлелдейді. Сондықтан музыкалық сүйемелдеуді балаларды қолдау орталығындағы жеткіншектермен жұмыс жасауда қосымша құрал ретінде қолдану – олардың эмоционалдық дамуы мен ішкі тепе-теңдігін сақтауда маңызды рөл атқарады.

Түйін сөздер: музыкатерапия, жеткіншек, қолдау орталығы, эмоция, психология, мазасыздық, қысым, эмпатия.

Аннотация. В данной статье рассматривается значимость использования музыки в качестве сопровождения при проведении психолого-педагогической работы с подростками. Автор описывает положительное влияние музыки на эмоциональное состояние детей, особенно в условиях Центра поддержки, где музыкальное сопровождение способствует регулированию эмоционального фона во время различных упражнений и тренингов. Музыкальное сопровождение повышает эффективность занятий, помогает подросткам раскрыть свой внутренний мир, осознать и контролировать собственные эмоции. В качестве элементов музыкальной терапии применялись такие методы, как музыкальная релаксация, визуализация, двигательные упражнения и импровизация. Отзывы подростков после занятий показывают, что музыкально сопровождаемые

упражнения оказали на них положительное воздействие, снизили уровень тревожности и улучшили их общее самочувствие. Представленный опыт подтверждает потенциал музыки в оказании психологической поддержки. Таким образом, использование музыкального сопровождения в работе с подростками в Центре поддержки играет важную роль в их эмоциональном развитии и сохранении внутреннего равновесия.

Ключевые слова: музыкотерапия, подросток, центр поддержки, эмоция, психология, тревожность, давление, эмпатия

Abstract. His article explores the importance of using music as a supportive tool in psychological and pedagogical work with adolescents. The author describes the positive impact of music on children's emotional well-being, particularly in support centers, where musical accompaniment helps regulate the emotional background during various exercises and training sessions. Music enhances the effectiveness of sessions, enabling adolescents to open up emotionally, recognize, and manage their feelings. Elements of music therapy such as musical relaxation, visualization, movement-based exercises, and improvisation were used. Feedback from adolescents after the sessions indicates that music-enhanced activities had a positive effect, reduced anxiety levels, and improved their overall emotional state. The practical experience presented in the article demonstrates the potential of music as a means of psychological support. Therefore, the use of musical accompaniment in working with adolescents at support centers plays a significant role in fostering their emotional development and maintaining inner balance.

Keywords: music therapy, adolescent, support center, emotion, psychology, anxiety, pressure, empathy

Қазіргі қоғамда баланың қауіпсіз ортада өмір сүру құқығы – ең басты әлеуметтік-адамгершілік құндылықтардың бірі болып саналады. Алайда әлеуметтік теңсіздік, отбасылық қарым-қатынастың бұзылуы, экономикалық қиындықтар мен тұрмыстық зорлық-зомбылық сияқты факторлар балалардың толыққанды дамуына кедергі келтіріп отыр. Қазақстанда жетім және ата-анасының қамқорлығынсыз қалған, қиын өмірлік жағдайға тап болған балалы отбасылар тұратын 123 мекеме, барлығы 4547 бала бар [1]. Осындай қиын өмірлік жағдайларға тап болған балаларға дер кезінде көмек көрсету, оларды психологиялық және әлеуметтік тұрғыдан бейімдеу мақсатында 2022 жылдан бастап бұрынғы балалар үйі жүйесі жаңартылып, олардың орнына **балаларды қолдау орталықтары** болып жұмыс жүргізілуде [2]. Өмірлік қиын жағдайға тап болған балаларға арнаулы әлеуметтік қызмет көрсету жүйесі – мемлекет тарапынан әлеуметтік қорғау саясатының маңызды бағыттарының бірі болып табылады. Бұл жүйе негізінен қызмет көрсетудің стандарттарын, түрлерін және алушылар

санатын айқындайтын ҚР «Арнаулы әлеуметтік қызметтер туралы» Заңына [3], балалардың білім алуы мен тәрбиесі бойынша ережелерді ҚР Білім және ғылым министрлігінің бұйрықтары [4], баланың мүддесі мен құқықтары туралы БҰҰ Конвенциясының нормативті-құқықтық құжаттарын басшылыққа алып қызмет етеді [5]. Балаларды қолдау орталығына келетін тәрбиеленушілер – тек ата-анасынан айырылған жетім балалар ғана емес. Олардың басым көпшілігі әртүрлі өмірлік қиын жағдайға тап болғандар: ата-ана қамқорлығынан уақытша немесе толық айырылған, тұрмыстық зорлық-зомбылықты бастан кешірген, кедейлік шегінде өмір сүретін немесе әлеуметтік-психологиялық ахуалы нашар отбасынан шыққан балалар. Мұндай балалардың тұлғалық дамуында түрлі психоэмоционалдық және мінез-құлықтық қиындықтар (агрессия, тұйықтық, тез ренжу, сезімталдық, ересектердің әдеттерін және сөздік қорын көшіру т.с.с.) кездесуі мүмкін, сондықтан олармен жүргізілетін педагогикалық-психологиялық жұмыстар қолдау орталығының ұжымынан ерекше тәсілдер мен қолдауды қажет етеді. Бұл міндеттерді іске асыруда балалар қолдау орталықтарының педагогтері жұмыс кезінде шығармашылық іс-әрекетке баса назар аударады. Әсіресе баланың эмоциялық әлеміне әсер етудің тиімді құралы ретінде музыкатерапия әдісінің элементтері жиі пайдаланылады.

Музыка әртүрлі ұлт өкілдері мен барлық мәдениеттерде бұрын да болған, қазір де бар және болашақта да бола беретінін әмбебап сала. Адам мен музыканың арасындағы қарым-қатынас тарихы адамзаттың алғашқы кезеңдерінен басталады. Музыка мен емдеу ісі арасындағы байланысты зерттеген АҚШ-тың танымал ғалымы, музыкатерапия саласындағы жетекші мамандардың бірі Дон Кэмпбелл өзінің әйгілі «Моцарт әсері» атты кітабында былай деп жазады: ғылыми және тарихи деректерге сүйенсек, би, дыбыстық үн және ән айту – адамның анық сөйлеуінен бұрын пайда болған [6, 6].

Бұл – музыканың адамзаттың алғашқы және түпкі тілі болғанын білдіреді. Ал, музыканы емдік мақсатта қолдану да көне дәуірлерден бастау алады. Өткен замандарда музыка емдеу тәжірибесінде кеңінен қолданылған. Бұған Платонның еңбектері, Патша Дәуіттің өмірбаяны, Аполлон туралы аңыздарда кездесетін мәліметтер дәлел бола алады.

Музыкатерапия – бұл музыка құралдарын бақыланатын түрде қолдану арқылы соматикалық (дене) және психикалық аурулары бар балалар мен ересектерге емдеу, оңалту, білім беру және тәрбиелеу мақсатында жүргізілетін әдіс.

Музыкатерапияның көптеген әдістемелері: музыканы жеке, негізгі әсер ету құралы ретінде (яғни музыка – басты емдік фактор ретінде) қолдануды, сонымен қатар музыканы басқа түзету әдістеріне сүйемелдеу ретінде қосып, олардың әсерін күшейту мен тиімділігін арттыруды көздейді.

Музыкатерапия бүгінде әлемнің көптеген елдерінде кеңінен қолданылып келеді, ол дамуында ауытқушылықтар, эмоциялық тұрақсыздық, мінез-құлық бұзылыстары, сенсорлық (сезімдік) тапшылық, жұлын-ми жарақаттары, психосоматикалық аурулар, ішкі ағзалар аурулары, психикалық ауытқушылықтар, афазия (тілдік функциялардың бұзылуы) аутизм сияқты түрлі бұзылыстарды емдеуде және алдын алуда тиімді [6, 56].

Музыканың адам өміріне әсері – ауқымды және терең. Музыка ғасырлар мен дәуірлерді, әйел мен еркекті, барлық ұлттар мен нәсілдерді, діндер мен мәдениеттерді жалғап тұратын – жалпыға түсінікті тіл. Бұл тіл әмбебап компоненттерден тұрады. Адамның өнерге деген психологиялық қажеттілігі көбіне оның күнделікті өмірде жүзеге аспаған, толық сезілмей қалған эмоцияларын өнер арқылы «өңдеу», сезініп шығу мүмкіндігімен байланысты. Музыка тек сыртқа шықпай қалған сезімдерді ғана емес, бейсаналық деңгейде қатты басылып қалған эмоцияларды да босатып, өңдеуге көмектеседі.

Ойын терапиясы сеанстарында және музыкатерапия барысында музыка келесі мақсаттарды жүзеге асырады:

1. Баладағы психологиялық қорғанысты жеңуге көмектеседі – оны тыныштандырады немесе керісінше – белсендіреді, қызығушылығын оятады, ынталандырады.

2. Психолог пен баланың арасында байланыс орнатуға ықпал етеді.

3. Баланың коммуникативтік және шығармашылық қабілеттерін дамытуға көмектеседі.

4. Өзін-өзі таныту (самоактуализация) арқылы балада өзіндік бағалаудың жоғарылауына ықпал етеді.

5. Эмоцияларды сыртқа шығаруға мүмкіндік береді.

6. Катарсистік (эмоциялық тазару) күйін бастан кешіруге көмектеседі.

7. Эмпатиялық қабілеттерін (басқаның сезімін түсіну, жанашырлық) дамытады.

8. Психологпен және басқа адамдармен қарым-қатынасты нығайтады, тұлғааралық қатынастардың орнауына және дамуына ықпал етеді.

9. Музыкалық аспаптарда ойнау сияқты маңызды практикалық дағдыларды қалыптастырады.

10. Музыкалық ойындар, ән айту, би билеу, музыка ырғағымен қимыл жасау, музыкалық аспаптарда импровизация жасау арқылы баланың бос уақытын қызықты өткізуіне көмектеседі.

11. Музыкалық іс-әрекеттердің қысқа жаттығу түрлері оқу жүктемесін көтере алмайтын балалар үшін де оңай меңгеріледі.

12. Музыка көптеген қимыл-қозғалысы аса белсенді балаларға қызығушылық тудырып, күшті тыныштандырушы әсер етеді.

13.Тұйық және қысылып жүретін балалар біртіндеп еркін әрі ашық бола түседі, басқалармен әрекеттесу дағдыларын дамытады, сөйлеу функциясы жақсарады.

Музыкатерапия — әртүрлі себептермен туындаған балалардағы қарым-қатынас бұзылыстарын түзетуде өте тиімді әдіс.

Музыкатерапия сеанстары эмоциялық диалог құруға мүмкіндік береді, тіпті басқа тәсілдер нәтиже бермеген жағдайда да [6, 13].

Біздің арнайы әлеуметтік көмек қажет ететін облыстық балаларды қолдау орталығы білім беру мекемесі болғандықтан мұндай арнайы музыкатерапия ем-шарасы жүргізілмейді. Бірақ, күнделікті жоспар бойынша жүргізілетін кез келген іс-шара музыканың сүйемелдеуінсіз өткізілмейді. Ол тек музыкалық жетекшінің жұмысында ғана емес барша педагогикалық іс-әрекеттерде пайдаланылады. Мәселен, қолдау орталығында ұйымдастыралатын әртүрлі «Екі жұлдыз», «Жыл басы эз-Наурыз», «Қош келдің Жаңа жыл», ертегі қойылымдары және әртүрлі тақырыптағы тәрбие сағаттарында қолданылады. Одан бөлек балаларға арналған хор, домбыра және би үйірмелері бар. Сонымен қатар музыкалық сүйемелдеу психологтың жұмысында жиі қолданылатын әдіс болып табылады. Осы тұста балалар қолдау орталығындағы психолог маманының жұмысында музыканың жеткіншектердің эмоциясын түзету-дамыту жұмыстарында пайдалану мәселесіне толығырақ тоқталуды жөн санаймыз.

Психолог маманының жұмысында музыка – тек фон немесе қосымша құрал ғана емес, ол – баланың ішкі жан дүниесіне әсер ететін күшті терапиялық әдіс. Балаларды қолдау орталығындағы іс жүзінде музыка күйзеліс, қорқыныш, мазасыздық сияқты жағымсыз психоэмоционалдық күйлерді жеңілдетуге бағытталған түрлі психологиялық жаттығулар мен бірге кеңінен қолданылады. Әдетте психологиялық сабақтар топтық әрі жеке формада өткізіледі. Топтық жұмыс конструктивті қарым-қатынас үшін маңызды эмоционалдық тәжірибе аясын кеңейту мақсатында қолданылды. Топтағы жұмыс тиімді болуы үшін әр топта 6 жеткіншектен артық болмады. Бағдарламада сабақ әр аптаға бір реттен 9 аптаға, барлығы 9 сабақ өткізілді.

Бағдарлама үш негізгі бағыттан тұрды:

- ✓эмоцияларды түзету және қысымды жою.
- ✓мазасыздықты азайту.
- ✓ эмпатияны дамыту.

Тақырыптық жоспарлау №1-кестеде көрсетілген.

Мақсаты	Жүргізілген жаттығулар	Пайдаланылған музыка
эмоцияларды түзету және қысымды жою бағытында жүргізілген жұмыс		
	«Ұстамды», «Менің	А.Енсепов «Yesterday»

1	Көңіл күйді жақсарту, эмоционалдық қысымды төмендету, өз эмоцияларын басқару қабілеті	құндылықтарым», «Жан даусы» жаттығуы [7, 716]	
2		«Себет», «Өзін-өзі сендіру», «Күтпеген жағдай» жаттығуы [7, 726]	С.Тұрысбеков «Жазғы қар»
3		«Тыныштық формуласы», «Үлпілдек», «Рюмина» жаттығуы [7,756].	С.Тұрысбеков «Ақ жауын»
мазасыздықты түзету бағытында жүргізген жұмыс			
1	Жұмысқа ең жоғары қабілеттілікті қалыптастыруға бағытталған жаттығулар. Тек босаңси білу ғана емес, сонымен қатар жинақтала білу де – маңызды дағды.	«Сиқырлы түс» аутотренинг-релаксация [8]	https://www.youtube.com/watch?v=F8lCXRAUohl
2		«Бұлтқа саяхат» аутотренинг-релаксация [7, 516]	https://www.youtube.com/watch?v=0gA3u5WrI14&pp=0gcJCfwJAYcqIYzv
3		«Сенің жұлдызың» аутотренинг-релаксация [7, 556]	https://www.youtube.com/watch?v=6X8cLE1QKlw
эмпатияны дамыту бағытында жүргізген жұмыс			
1	Коммуникативті дағдыны дамыту, бір-бірін түсінуге үйрету	«Бірге ән айтайық» жаттығуы [8, 916]	«Дорога Добра» Ю.Энтина, М.Минкова, «Менің Қазақстаным» С.Мусалимов
2		«Комплимент», «Мені түсін», «Кел сөйлесейік» жаттығуы [8]	А.Енсепов «Балалық шақ»
3		«Үш ауыз сөз», «Қабырға», «Үй, ағаш, ит» жаттығуы [7]	А.Енсепов «Балалық шақ»

Өткізілген әрбір сабақ үш бөлімнен тұрды. Кіріспе бөлімде сабақтың «қазір және осында», «стоп», бір-біріне құрметпен қарау деген сияқты сабақтың негізгі ережелері айтылды. Топ мүшелері бірлескен жұмысқа бейімделді, жеткіншектер арасында эмоциялық байланыс орнатылып, сенімді атмосфера құрылды. Эмоциялық қысымды түсіру үшін арнайы жаттығулар қолданылды. Ал, негізгі бөлімде сабақтың жалпы мазмұны жүзеге асырылды. Музыка жаттығуларды сүйемелдеу құралы ретінде қолданылды. Мәселен, аутотренинг медитация кезінде пианинода орындалған баяу музыка қосылып, эмоциялық күйді реттеу дағдысын қалыптастыру, психоэмоциялық қысымды төмендету мақсатында қолданылды. «Дорога добра» әні арқылы жеткіншектерді ұйымшылдыққа шақырып, ән арқылы достық, адалдық жолы туралы тәрбиелік мәні бар насихатты ойларында сақтауға тырыстық. Жеткіншектермен музыкалық шығарманы талдау арқылы эмоциялық құзыреттілігін дамыту көзделді және ол өз дәрежесінде жүзеге асты. Негізгі бөлімді іске асыру барысында қосымша психологиялық жаттығулар енгізілді.

Бұл жаттығулар жеткіншектерге жеке ықпал ету міндеттерін шешуге бағытталды.

Музыканың сүйемелдеуімен өткізілген сабақтардан кейін жеткіншектердің пікірлері бұл әдістің олардың ішкі жан дүниесіне, эмоциялық жағдайына оң әсер еткенін көрсетті. Сабақ соңында жеткіншектер өз әсерлерімен былайша бөлісті:

– «Музыка ойнағанда мен өзімді тыныш әрі бақытты сезіндім» – деп жазады 14 жастағы Ару.

– «Көзімді жұмып отырып, теңізде жүргендей болдым. Қатты ұнады» – деді 16 жастағы Денис.

– «Мен бұрын өзімді түсінбейтінмін, ал қазір музыка тыңдағаннан кейін іштей жеңілдеп қаламын» – деген ойымен бөлісті 13 жастағы Таня.

– *«Домбыра үні мен баяу әуен жүрегіме тыныштық сыйлады»* – деп жазды 14 жастағы Нұржан.

Бұл пікірлер музыканың балалардың эмоционалдық әлеміне терең әсер етіп, олардың босаңсуына, жағымды сезімдерге бөленуіне, ішкі күйзелістерін жеңілдетуге ықпал еткенін нақты дәлелдейді. Сондықтан да музыка сүйемелімен ұйымдастырылатын сабақтар – жеткіншектермен жүргізілетін психологиялық-педагогикалық жұмыстың тиімді құралдарының бірі болады.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1.<https://islam.kz/kk/news/qazaqstan/qazaqstanda-kimder-jane-qalai-bala-asyrai-alady-16669/>

2.<https://e-history.kz/kz/news/show/339273>

3.<https://www.gov.kz/memleket/entities/enbek-uko/documents/details/285536?lang=kk>

4.https://adilet.zan.kz/kaz/docs/Z070000319_

5.<https://www.unicef.org/kazakhstan/documents/конвенция-о-правах-ребенка>

6.Музыкальная терапия. Сборник методических материалов. Петрозаводск, 2019.

7.**Формирование стрессоустойчивости у подростков:** учебно-методическое пособие / Ред. коллегия: Боброва И.А., Францева Е.Н.– Ставрополь: СКИРО ПК и ПРО, 2020. – 121 с.

8.Истратова О.Н. Практикум по детской психокоррекции: игры, упражнения, техники / О.Н.Истратова. – Ростов н/Д: Феникс, 2007 – 349б. – (Психологический практикум).

VI СЕКЦИЯ
«Композитор және фольклор»
Композитор и фольклор

**ЗНАЧЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.А.УСПЕНСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ
МНОГОГОЛОСНОЙ МУЗЫКИ В УЗБЕКИСТАНЕ**

Мамаджанова Эльнара Ульмасовна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и
критики Государственной консерватории Узбекистана

В музыкальной культуре Узбекистана имя Виктора Александровича Успенского -известного этнографа, композитора, ученого, педагога навсегда будет вписано золотыми буквами. В немногочисленной литературе, посвященной биографическим сведениям, изучению композиторского и научного наследия, есть немало воспоминаний современников, учеников В. А. Успенского о его высоких человеческих качествах, безупречной интеллигентности, огромной любви к узбекскому краю. Не перестаю поражаться, как в то нелегкое время люди самоотверженно отдавались работе, многое делая на одном энтузиазме, мотивируя других неумемной энергией и увлеченностью любимым делом.

Виктор Александрович был таким фанатом узбекской культуры, традиционной музыки, что его не останавливало ни отсутствие какого-либо средства передвижения для поездки в отдаленные области для записи макомов, ни тот факт, что он не знал местного языка для общения с носителями фольклора, наконец, никто не гарантировал ему безопасности (в горных районах бесчинствовали группы людей, не согласных с установлением нового режима в Узбекистане). Приехав в Узбекистан в 1918 году в возрасте 38 лет, он навсегда полюбил этот край, его народ и, особенно, искусство макомов. Одним из первых в центрально-азиатском регионе он стал активно записывать и расшифровывать непревзойденные шуйбе и усули «Шашмакома». Парадоксально то, что он сразу развернул многоплановую деятельность, которая до последних его дней была насыщенной и результативной.

Формирование при Народном комиссариате просвещения Туркестана музыкально-этнографической комиссии привлекло немало энтузиастов. Среди них был В.А.Успенский, который всегда был инициатором новых идей, экспедиций. Он проездил, прошел, буквально, пешком весь Узбекистан, результатом его деятельности был сбор большого количества народных мелодий и песен, не только узбекских, но и других народов.

Первые успехи композиторского искусства Узбекистана также связаны с именем В.А.Успенского. Самым важным для него, как композитора является тот факт, что он использовал в своем творчестве, в частности, в обработках, тот материал, который записывал сам, т.е. ему, как никому другому, был понятен весь процесс рождения песни (в живом исполнении) и тончайшие нюансы возможных импровизаций (во время исполнения).

Раннее сочинение Успенского – обработки «Четырех мелодий народов Средней Азии» для симфонического оркестра (1924 г.) – стало отправной точкой для последующей работы композитора с музыкальным фольклором. Это сочинение по сути является первым многоголосным произведением, созданным в Узбекистане. В 1933 году он начал работать над созданием музыкальной драмы «Фархад и Ширин». Сам факт обращения Успенского к поэме Навои не случаен. Интерес к произведению, которое трансформировалось и по-разному воплощалось у многих поэтов, является следствием его постоянных поисков материала, относящегося к различным восточным народам. Традиции, заложенные Успенским в области интерпретации фольклора, до сих пор используются в творчестве многих композиторов Узбекистана. Его по праву следует считать автором и первого симфонического произведения, и первой музыкальной драмы в Узбекистане.

Среди многогранной деятельности В.А.Успенского особой значимостью выделяется пропаганда разных жанров и сочинений русской и зарубежной музыки, организация и проведение концертов восточной музыки, на которых звучали народные песни разных народов, обработки для оркестра.

Хотелось бы остановиться на малоизученной сфере деятельности В.А. Успенского – педагогической. Чтобы оценить ее значение следует сделать небольшой экскурс в первую четверть XX столетия. Ташкент был культурным центром центрально-азиатского региона. Создавшаяся в то время политическая ситуация диктовала свои условия и нормы. Этот город и тогда был многонациональным, разноликим. Наиболее распространенными формами бытования музыкального искусства и творчества были драматические и музыкальные кружки, различные виды домашнего музицирования. Первые серьезные музыканты из числа приезжих – это чешские военные дирижеры А.Ф.Эйхгорн, В.В.Лейсек, русский музыкант-этнограф Н.Н. Миронов. Они многократно ратовали за создание музыкальных учебных заведений еще в начале века. Но нехватка материальных средств всячески препятствовала их благородной инициативе. В то время в Ташкенте было немало известных преподавателей, которые вели частные занятия, в основном по фортепиано, тогда как теоретический курс был почти не востребован.

Многое изменилось в 1918 году, когда по инициативе ректора только что открывшегося Туркестанского народного университета А.В.Попова была открыта Туркестанская народная консерватория. Был отобран первый состав преподавателей, среди которых были В.А.Успенский, В.Ф.Сакович, В.Кох, Е.Е.Романовская и многие другие русские музыканты. Это была первая, так необходимая в то время, форма обучения.

Консерватория давала начальный курс образования. Первые выпускники стали учиться дальше, когда в 1922 году консерватория была преобразована в музыкальный техникум. Аналогичные консерватории открывались и в других городах Узбекистана. Ценность данного процесса была в том, что в них могли обучаться одновременно люди разных возрастов. В учебном заведении был свой устав, в котором говорилось о том, что консерватория предоставляла возможность всем социальным слоям народа учиться игре на любом музыкальном инструменте с обязательным изучением теоретических дисциплин. Особо подчеркивалось, что все ученики имели право впоследствии исполнять на концертах изученные ими произведения.

Результаты открытия Туркестанской консерватории были впечатляющими. Так, «...в короткое время контингент учащихся достиг 600 человек, желающие же учиться («кандидаты») составляли грандиозное число в 1800 человек. Это были Привокзальная консерватория, помещавшаяся в рабочем районе города, школа в бывшем старом городе, где сосредоточивалось местное население, и целый ряд кружков и курсов, классов занятий музыкой в детских домах». Привокзальная консерватория, затем школа, находившаяся в старом городе, были по сути детскими музыкальными школами для узбекских детей, где им преподавали известные узбекские музыканты Ш. Шоумаров, А.Вахабов и др. Кроме образовательной программы консерватория должна была в кратчайший срок осуществлять другие не менее значимые задачи: издать целый ряд методической и нотной литературы, создать музыкально-этнографический отдел, а также вести масштабную пропагандистскую работу с целью привлечения местного населения к обучению музыке.

В.А.Успенский активно включился в педагогическую работу. По его инициативе проводились так называемые «восточные классы», на которых местные учащиеся изучали не только национальную музыку в устном восприятии, но и знакомились с музыкальной грамотой на примере европейской и русской музыки. Благодаря Успенскому и его соратникам узбекская молодежь знакомилась с новыми для них инструментами симфонического оркестра. Успенский организовал духовой оркестр, который уже спустя полгода систематической работы выступал на местном празднике.

В 1928 году Успенский был заведующим Восточным отделением Ташкентского музыкального техникума, в которой была организована лаборатория для изучения узбекских музыкальных инструментов и их звукорядов. Ценным и удивительно парадоксальным для нас является факт разработки В.А. Успенским курса «Истории узбекской музыки», который велся им же в открытой в 1936 году Ташкентской консерватории. В разработке программы данного предмета ощущается основной постулат педагога и исследователя: теория через практику, только живое восприятие традиционной культуры дает право на конкретные выводы. Это было кредо В.А. Успенского, которому он не изменял до конца своих дней. Даже выбирая отрывки из макамов и народных песен для будущей музыкальной драмы «Фархад и Ширин», он приглашал певцов к себе домой и они «вживую» исполняли отобранный им заранее материал, помогая композитору ощутить все нюансы будущей аранжировки.

По инициативе Успенского при народной консерватории была открыта музыкально-этнографическая секция, целью которой была организация экспедиций в разные области республики для записи образцов традиционной узбекской музыки. После многочисленных поездок собранный материал был изучен и впоследствии вошел в основу научных статей и работ не только В.А.Успенского, но и многих его коллег – Е.Е.Романовской, Н.Н.Миронова, И.А.Акбарова и др. На своих занятиях педагог Успенский демонстрировал своим ученикам образцы фольклора и макамов. Кстати, в то время это была популярная методика работы, в которой сочеталась музыкально-этнографическая и педагогическая деятельность музыканта.

Непревзойденной заслугой этнографа В.А.Успенского является факт записи «Шашмакома» в европейской нотации, что до него никто не пытался сделать. Более того, известны факты, свидетельствующие о том, что многие были отрицательно настроены. Всего им было записано более трех тысяч образцов традиционной музыки многих народов центрально-азиатского региона с использованием европейской нотной системы. Среди них выделяются 30 песен, записанные от узбекских школьников в 1932 году В.А.Успенским, Е.Е.Романовской, И.А.Акбаровым, Х.М. Мухамедовой. Они были изданы в 1935 году и по сути представляли собой первый сборник песен, которые использовались как учебное пособие на уроках пения. В.А. Успенский вел курс гармонии, сначала в народной консерватории, техникуме, потом и в Ташкентской Государственной консерватории. Кроме этого, вел класс композиции студентам композиторского факультета.

В 1928 году в Самарканде был открыт Институт музыки и хореографии, в котором велась и научно-исследовательская работа и педагогическая. Удивительный тандем старейших знатоков узбекской

традиционной музыки Шорахима Шоумарова, Уста Олима Камилова с русскими музыкантами способствовал взаимному интересу к совершенно разным культурным полюсам, незамедлительно дав первые результаты в виде первых музыкально-сценических произведений, симфоний и камерно-инструментальных сочинений. В 1932 году Институт переехал в Ташкент. С этого времени В.А.Успенский является одним из ведущих сотрудников, активно участвует в этнографических экспедициях. Несмотря на постоянную занятость в многочисленных поездках, он не прерывает педагогическую работу.

В то время особенно остро стоял вопрос о нехватке музыкально-методических пособий, нотной литературы, как европейской, так и местной. В.А. Успенский очень любил детей. Прекрасно понимая все трудности постижения ребенком музыкальной грамоты, он стремился придумать несложные методы решения этой проблемы. Так, появились его пособие для класса сольфеджио «Музыкальное домино» на материале узбекской музыки, «Стенные таблицы по музыкальной грамоте». Они предназначались для быстрого овладения музыкальной грамотой, особенностями аппликатуры. Кроме этого, среди методических новшеств было «введение в круг теоретических предметов курса ритмического диктанта для узбеков, с помощью которого Виктор Александрович строил мост для перехода от привычных узбекским детям музыкальных представлений к музыкальным представлениям классического (европейского) музыкального творчества.»

В.А.Успенский всегда отстаивал позицию о необходимости создания учебного материала с использованием образцов азиатской музыки, включая узбекскую, туркменскую, казахскую и др. Даже его сборники фортепианных пьес для 2-х и 4-х рук, в каждый из которых входят пять пьес, содержат отрывки из макомов («Мухаммас Ирак», «Самои Дугох»- для 2-х рук) и народных песен (Найларам», «Аскари») и инструментальных мелодий («Уфар» и «Усмания»-для 4-х рук).

Также как в своих обработках для симфонического оркестра «Четыре мелодии народов Средней Азии», в созданных им фортепианных обработках и пьесах композитор ясно осознавал, для кого они предназначались, и кто их будет исполнять. Он думал о детях, для которых фортепиано был инструментом совершенно неизвестным не только внешне, но и своим тембровым колоритом, принципами звукоизвлечения. Поэтому, с одной стороны, он избегал плотной аккордовой фактуры, чаще используя полифонию, более тщательно выделял мелодический контур. С другой позиции, Успенский понимал, что это путь к новому полярно противоположному звуковому комплексу, каким было многоголосие для привычной узбекам монодии, и что это, необходимый для того времени, один

из вариантов перехода к нему. Впереди будут музыкальная драма, опера, симфония и другие жанры европейской музыки. Главное то, что последующие поколения композиторов Узбекистана будут использовать в своем творчестве традиции, заложенные Успенским.

В.А.Успенский очень уважал своих коллег музыкантов, понимал в то нелегкое время, когда все только начиналось, что только сообща можно сделать многое. Е.Е.Романовская, И.А.Акбаров, Т.С.Вызго, Х.М.Мухамедова, А.И.Подгорный – вот неполный список тех, кто особенно тесно работал с Успенским, кому он был и наставником, и учителем, и близким другом. Так, Т.С.Вызго и И.А.Акбаров до конца жизни были верны традициям своего учителя, посвятив ее изучению узбекской традиционной музыки, создав большое количество научных исследований. «Навсегда сохранится в их сердцах чувство глубокой признательности к учителю, строгому и требовательному к работам своих учеников, и вместе с тем, внимательному и чуткому к их нуждам и запросам.»

В.А.Успенский очень переживал за своих учеников, был чересчур щепетилен даже в вопросах их быта. Все, кто бывал в его доме, непременно должен был быть накормлен всем, что было в его гостеприимном доме. Он всегда думал о том, как трудно местной молодежи привыкать к многоголосной музыке. Об этом свидетельствует такой, казалось бы, незначительный факт, как сочинение «Узбекского вокализа» на основе узбекской народной песни, специально предназначенного для узбекских молодых вокалистов. Он знал об отсутствии учебно-методической литературы, специальных упражнений для вокалистов.

Педагогическая работа В.А.Успенского в последнее десятилетие была связана с Ташкентской государственной консерваторией, где он руководил теоретико-композиторским факультетом. Нельзя переоценить его влияние на молодых музыкантов. Его высокие человеческие качества в сочетании со строгой требовательностью по отношению к студентам, при этом аскетическая скромность и интеллигентность – всё это располагало к работе и давало результаты. Просматривая список трудов В.А.Успенского, его научное наследие, композиторские опусы, задумываешься, что на первый взгляд они кажутся незначительными в количественном отношении. Но постепенно понимаешь, какое значение они имеют для нынешнего музыкального образования. Сегодня наша страна имеет высокий показатель в развитии музыкального образования среди не только стран Центрально-азиатского региона, но и в СНГ. Музыкальные колледжи и лицеи во всех областях Узбекистана с каждым годом готовят все больше высокопрофессиональных кадров. Открытие нового здания консерватории в 2002 году свидетельствует о дальнейшем процветании музыкального

искусства Узбекистана, которое представлено национальным достоянием народа – традиционной музыкой, композиторским творчеством. То, о чем когда-то мечтал великий этнограф и исследователь Виктор Александрович Успенский, воплотилось в жизнь. Его многогранная деятельность до сих пор остается примером самоотверженного служения искусству.

В 1949 году музыкальной школе с десятилетним специальным образованием при Ташкентской государственной консерватории было присвоено имя В.А.Успенского. С тех пор школа его имени является символом безупречной подготовки юных музыкантов, талантливых узбекистанских детей со всех регионов страны. В 2024 году вся музыкальная общественность республики будет отмечать 145-летний юбилей великого Музыканта. Виктор Александрович Успенский и его многогранная деятельность дала возможность многим почитателям музыкального искусства, как традиционного, так и европейского, продолжить его дело, и сегодня в Узбекистане созданы все условия для продолжения этнографической работы, записей и исследований макомного искусства, музыкального фольклора. Композиторами страны созданы сочинения, которые исполняются на мировых сценах, престижных концертных залах. В более 300 музыкальных школах страны дети осваивают музыкальную грамоту, многие из них изучают ее по учебным пособиям музыканта, педагога. Вклад В.А.Успенского в становление музыкальной культуры Узбекистана огромен, еще многое предстоит оценить новым поколениям музыкантов, его имя навсегда в наших сердцах.

Список литературы

- 1.Виктор Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. – Ташкент, 1980.
- 2.Вызго Т.С. Виктор Александрович Успенский. – Ташкент,1950.
- 3.Мурадова З.А. Сборник «30 ашула» («Тридцать песен») // В.А. Успенский номидаги РУМММИ 60 ёшда. – Ташкент, 2001

УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК ИСТОЧНИК КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ АДИЛЯ БЕСТЫБАЕВА (НА ПРИМЕРЕ ФАНТАЗИИ “АК СИСА” И СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «АРГЫМАК» ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА)

Кузбакова Гульнара Жанабергеновна

кандидат искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры
«Музыковедение и композиция»

Казахского национального университета искусств им. К. Байсейітовой,

Аннотация. В статье исследуется роль устно-профессиональной традиции как структурного принципа композиторского мышления в творчестве Адила Бестыбаева. Цель работы – выявить закономерности взаимодействия фольклорных, устно-профессиональных первоисточников и современных средств музыкального языка в Фантазии «Ақ Сиса» и «Арғымақ». Задачи исследования включают анализ интонационно-тематических, фактурно-гармонических и семантических уровней работы с оригинальными образцами устно-профессиональной традиции и фольклора, а также определение значения жанровой свободы фантазии и вариационных форм для раскрытия архетипических образов. Методологическую основу составили труды А.Мухамбетовой, С.Елемановой, В.Недлиной, Г.Бекировой, А.Пчелинцева, а также исследование Р. Джуманиязовой и М. Мылтыкбаевой творчества композиторов Казахстана. В исследовании применены историко-культурный, музыкально-аналитический и типологический методы. Результаты показали, что в произведениях Бестыбаева фольклор выступает не как цитата, а как конструктивный принцип формы и носитель культурной памяти. Народная интонация преобразуется в симфоническое мышление, становясь символом преемственности и идентичности казахской музыкальной культуры.

Ключевые слова: Адиль Бестыбаев, устно-профессиональная традиция, казахский фольклор, фантазия, композиционное мышление, духовой оркестр, музыкальный архетип.

Аңдатпа. Мақалада Адиль Бестыбаевтың шығармашылығындағы композиторлық ойлаудың құрылымдық принципі ретінде ауызша-кәсіби дәстүрдің рөлі қарастырылады. Зерттеудің мақсаты – «Ақ сиса» фантазиясы мен «Арғымақ» картинасындағы фольклорлық және ауызша-кәсіби алғашқы үлгілердің заманауи музыкалық тіл құралдарымен өзара әрекеттесу заңдылықтарын айқындау. Зерттеу міндеттері ауызша-кәсіби дәстүр мен фольклордың түпнұсқа материалдарымен жұмыс істеудің интонациялық-тематикалық, фактуралық-гармониялық және семантикалық деңгейлерін талдауды, сондай-ақ архетиптік образдарды ашуда фантазия жанрының еркіндігі мен вариациялық формалардың мәнін анықтауды қамтиды.

Әдіснамалық негізді А.Мухамбетова, С.Елеманова, В.Недлина, Г.Бекирова, А.Пчелинцев еңбектері, сондай-ақ қазақстандық композиторлар шығармашылығына арналған қазіргі зерттеулер (Артық Тоқсанбай мысалында Р.Джуманиязова, М.Мылтыкбаева) құрайды. Зерттеуде тарихи-мәдени, музыкалық-талдамалық және типологиялық әдістер қолданылды. Нәтижесінде Бестыбаевтың шығармаларында фольклор жай цитата емес, пішіннің құрылымдық принципі әрі мәдени жад тасымалдаушысы екені анықталды. Халықтық интонация симфониялық ойлауға

трансформацияланып, қазақ музыкалық мәдениетінің сабақтастығы мен ұлттық бірегейлігінің символына айналады.

Түйін сөздер: Адиль Бестыбаев, ауызша-кәсіби дәстүр, қазақ фольклоры, фантазия, композициялық ойлау, үрмелі оркестр, музыкалық архетип.

Abstract. The article examines the role of the oral-professional tradition as a structural principle of compositional thinking in the works of Adil Bestybayev. The purpose of the study is to identify the patterns of interaction between folklore and oral-professional primary sources and the modern means of musical language in the Fantasy *Aq Sisa* and the symphonic poem *Argymak*. The research tasks include analyzing the intonational-thematic, textural-harmonic, and semantic levels of working with original materials of the oral-professional tradition and folklore, as well as determining the significance of genre freedom in the fantasy and of variation forms for revealing archetypal imagery.

The methodological framework is based on the works of A. Mukhambetova, S. Elemanova, V. Nedlina, G. Bekirova, and A. Pchelintsev, as well as contemporary studies of Kazakh composers – in particular, the research of R. Dzhumaniyazova and M. Myltikbayeva on the works of Artyk Toksanbay. The study employs historical-cultural, music-analytical, and typological methods. The results demonstrate that in Bestybayev's compositions folklore functions not as a quotation but as a constructive principle of form and a carrier of cultural memory. Folk intonation is transformed into symphonic thinking, becoming a symbol of continuity and the cultural identity of Kazakh musical tradition.

Keywords: Adil Bestybayev, oral-professional tradition, Kazakh folklore, fantasy, compositional thinking, wind orchestra, musical archetype.

Традиционные устно-профессиональные жанры казахской музыки – домбровский күй и песня – в академическом искусстве выступают многообразным тематическим ресурсом и основой формирования композиционного мышления, обеспечивающего преемственность устных и письменных практик. В этом контексте творчество выдающегося казахского композитора Адила Бестыбаева (1959–2024) демонстрирует глубокую связь устно-профессиональной традиции с современными средствами музыкального языка. Жанровый круг композитора охватывает симфонические и камерные произведения, балет, музыку к кино и театру, вокальные сочинения. Особое место занимает духовая музыка, где формируется оригинальная национальная стилистика, соединяющая ритмо-интонационную среду фольклора с симфонической логикой. Цель статьи в данной связи заключается в том, чтобы выявить закономерности работы композитора с народным материалом и определить роль устно-

профессиональной традиции как структурного принципа его музыкального мышления. В работах Д.Ботабаева [1] и Г.Валитова [2] рассматриваются отдельные грани творческой манеры Адиля Бестыбаева – от ритмо-интонационной организации духовых сочинений до его национально-философского мировоззрения. Источниковедческую и методологическую базу составили работы А.В.Пчелинцева [3], Г.И.Бекировой [4], С.Елемановой [5], В. Недлиной [6] и А. Абдрахман [7].

Методологические основания исследования. Понятие «профессионализма устной традиции» возникло в советской науке 1970-1980-х годов как ответ на европоцентрическую модель, противопоставлявшую письменную композицию и устный фольклор. Как отмечает С. Елеманова, появление этого термина «продemonстрировало определённый этап эволюции культурно-исторической концепции, где профессионализм и устная традиция более не противопоставлялись, а рассматривались как типологически родственные явления» [5, 57-64].

Устно-профессиональная традиция охраняет границы художественного стиля, отстаивает завоевания и обеспечивает стилевую чистоту [5]. Это позволяет рассматривать её не только как носителя фольклорного опыта, но и как систему устойчивых художественных принципов, интегрируемых в академическое искусство.

Исследователи констатируют, что устно-профессиональная традиция функционирует как живой источник композиторского мышления. В.Недлина отмечает, что «взаимодействие с традиционной музыкой наблюдается в академической и массовой музыке. Помимо существовавших форм претворения национального через претворение элементов традиционной музыки (например, в жанре симфонического кюя) возникают новые формы...» [6, с.70]. Г.Абдрахман отмечает, профессиональное искусство вырастает из народного, сохраняя его структурные принципы и преобразуя их в новое качество [7]. В результате интонация, ритм и структура фольклора выступают не объектами цитирования, а механизмами порождения формы. А.В.Пчелинцев развивает эту мысль: фольклор не исчезает, а переходит из сферы звучания в сферу мышления [3].

По мнению А.В.Пчелинцева, фольклор в современном композиторском творчестве выступает не как инородный элемент, а как структурообразующий фактор, способный интегрироваться в новое музыкальное пространство и при этом сохранять своё архетипическое начало. Механизмы этой интеграции можно рассматривать через систему методов – от прямого цитирования до жанрового переосмысления и стилистической трансформации [3].

«В ряде работ исследователи выстраивают терминологически дифференцированную систему включения фольклорных компонентов в полноценный композиторский процесс на основе удаленности от фольклорного образца. Так, Н.Жоссан, опираясь на выдвинутое ею понятие жанрово-типологического комплекса, предлагает следующую классификацию приёмов претворения фольклорных жанров: воссоздание фольклорного жанра, жанровый синтез (его вариантами являются жанровая переменность и жанровая модуляция), жанровое сопоставление, жанровое переосмысление, жанровая деформация, взаимодействие и синтез фольклорного и нефольклорного. Эта классификация имеет частичное пересечение с подходами, выдвинутыми Г.Головинским – «воссоздание» как “стремление воспроизвести не только образ, но и определённый фольклорный жанр в более или менее подлинном, близком к ‘натуре’ виде”, и «присвоение» как “подчинение народного искусства индивидуальному художественному замыслу”» [3, 70].

Опираясь на приведенные труды, можно выделить три типа работы композитора А.Бестыбаева с фольклорным источником: *интонационно-тематический* – цитирование, парафраз, вариативное преобразование мотива или темы; *фактурно-гармонический* – оstinатные формулы, полифония пластов, ладовые параллели, квартовые дублировки, восходящие к строю домбры; *семантический* – фольклор как знак культурной памяти, перенос интонационных смыслов в авторскую драматургию.

В творчестве Адиля Бестыбаева данные уровни реализованы в полной мере: он сочетает линейное и вертикальное развитие темы, регистрово-тембровые переключки, создавая полифоническое пространство, где народная интонация становится конструктивным принципом формы.

Фантазия «Ақ Сиса» была написана первоначально для квинтета деревянных духовых под управлением кларнетиста Жаната Ерманова (ныне – заслуженный деятель РК), а впоследствии оркестрована композитором для духового оркестра и органа. Исполнителем Фантазии явился Государственный духовой оркестр, главный дирижер и художественный руководитель Заслуженный деятель РК Канат Ахметов.

Одночастная оркестровая пьеса основана на песне Жаяу Мусы «Ақ Сиса» – образце устно-профессиональной песенной традиции (см. Пример 1).

Пример 1 – Жаяу Муса «Ақ Сиса»



Обратимся к первоисточнику. Как известно, Жаяу Муса прожил бурную, беспокойную жизнь, творческий путь его прошел в иных условиях, чем у большинства народных композиторов [8]. А.Жубанов пишет: «Насилие Чормановых глубоко задело душу певца. Он знал, что отомстить он мог только своим искусством. Певец испытывает необычный творческий подъем, чувствует, что он должен сочинить свою песню. Исполнительский репертуар у него был уже довольно богат, Муса знал множество казахских, татарских, русских песен, кюев и танцев, но считал, что еще рано создавать свои оригинальные произведения. Теперь он понимает, что срок его настал. Так появилась его знаменитая песня, ставшая гимном бунта и борьбы казахского народа «Ақ сиса». Музыка песни «Ақ сиса» явилась новым веянием в казахском народном песенном творчестве... «Песня начинается в высоком регистре, в резком, стремительном, энергичном ритме... И этот ритм не спадает, не утихает, а нарастает все энергичней, все стремительней накатывается, словно разъярившаяся волна. Певец верит в себя, в свое искусство, знает, что он духовно сильнее своего обидчика. На едином дыхании поется «Ақ сиса», а бессловесный припев словно исхлестывает ненавистного врага, столько в нем силы, ярости, гнева. И только на последней ноте шквал ярости спадает, песня, сразив врага, отомстив ему, обретает покой» [13].

Для А. Бестыбаева первоисточник служит не прямой цитатой, а отправной точкой для интонационного моделирования. Вступление основано на первоначальной секундовой интонации первоисточника. И дальше на протяжении всей Фантазии тема песни «Ақ Сиса» проходит в различных ипостасях художественного образа.

Структура и драматургия. Фантазия имеет трёхчастную структуру с вариационным развитием, контрастной средней частью и кодой-апофеозом.

Узнаваемая мелодия песни «Ақ Сиса» сохраняется, подвергаясь различным ритмическим и фактурным преобразованиям.

Первый раздел Фантазии содержит семь вариаций на тему песни Жаяу Мусы. Для фантазий, - пишет Г.И.Бекирова, - характерны произвольная

последовательность фольклорных тем и ориентация на одну из свободно трактованных типизированных форм. «Характерно, что в данном случае отсутствует стабильная закреплённость той или иной формы за определённым жанром. Границы между сочинениями подобного рода весьма условны и расплывчаты, отчего в музыковедческой литературе предпосылаемые им термины зачастую используются как синонимы» [4, с.61]

Все вариации – мажорного наклонения. В целях многосторонней демонстрации образа «весельчака и балагура» Жаяу Мусы композитором применяются такие средства варьирования как интонационно-ритмическое преобразование, ритмические и мелодические фигурации, соло, ансамблевые переключки, имитации. В конце последней вариации возникает чужеродное интонационное движение – расходящийся гаммообразный ход, который вытесняет основную тему и приводит к её разрушению. На его пике звучит *tutti* – кластер всего оркестра, знаменующий наступление полного краха.

Средний раздел вносит контраст производного типа. Интонационный облик темы сохраняется, но в музыкальном плане он переосмыслен. Эффект трагического преломления темы создаёт впечатление внутреннего надлома. Органное звучание придает глубину и ассоциативную связь с потусторонним миром. Тема «Ақ Сиса» звучит в медленном темпе, создавая далёкий, едва узнаваемый образ первоисточника – в трагическом ключе, в ретроспективной дымке воспоминаний. Нисходящий поступенный ритмически равномерный ход в басовом регистре органа, сопровождающий три проведения главной темы, вызывает ассоциации с древнегреческим катабасисом. Драматургическое значение приобретает попевка из двух повторяющихся звуков окончания фразы в теме. Здесь она в медленном темпе, несет самостоятельное значение и вносит фатальный, роковой оттенок.

Реприза динамизированная. Главная тема возвращается, но теперь она звучит торжествующе, чему способствует ее ритмическое увеличение, гетерофонная и гармоническая фактура. Образ приобретает гимнический, апофеозный характер – символ несломленного духа народа.

Таким образом, фольклорный материал для А.Бестыбаева становится не иллюстрацией, а носителем архетипического смысла. Как отмечают Р.Джуманиязова и М.Мылтыкбаева, казахстанские композиторы в своих сочинениях всё чаще обращаются к поиску равновесия между национальной традицией и новыми приёмами композиции. В их творчестве народные интонации становятся не просто источником тематического материала, а своеобразным кодом памяти, через который осуществляется связь между устной традицией и современной академической школой [9]. Тембровое решение позволяет расширить звуковое пространство и создавать диалоги

между солирующими инструментами и ансамблем. Квартовые дублировки формируют национальную окраску гармонии.

Симфоническая картина «Арғымақ» посвящена отцу композитора – Мамбету Бестыбаеву, домбристу, общественному деятелю, знатоку фольклора. Основой одночастного произведения А.Бестыбаева для духового оркестра «Арғымақ» (2003) является күй Таттимбета «Сарыжайлау», принадлежащий к традиции *шертпе* аркинской школы [10, 11]. Этот күй считается одним из наиболее лиричных в наследии Таттимбета и воплощает эстетику *шертпе* – мягкую кантилену, ритмическую гибкость и интонационную насыщенность.

Домбровый күй занимает центральное место в системе традиционной инструментальной музыки казахов, являясь носителем культурной памяти, философии и образного мышления народа. Как отмечает А.И.Мухамбетова, күй выступает не просто музыкальным жанром, а формой художественного мышления, соединяющей вербальное и звуковое начала [10]. На протяжении XX века жанр кюя неоднократно становился объектом академического осмысления и инструментальной адаптации. Прежде всего в связи с процессами профессионализации народной музыки и её вхождения в образовательное и концертное пространство.

Кроме того, в поэме звучат мотивы песни *Сегіз сері «Гауһар тас»*. Песня «Гауһар тас» рассматривается З.Наурызбаевой как *таңбалы*, знаковое произведение, которое служит своеобразным экзаменом для певца, проверяющим не только техническое мастерство, но и внутреннюю зрелость исполнителя. В тексте раскрывается редкое для мировой музыкальной культуры сочетание возвышенной любви и благородства. Эти качества концентрируются в строчке «Да будет благословенна та, что родила Вас», где мать представлена как источник чистоты, красоты и достоинства, а образ женщины – как сакральная ценность [12].

Соединение двух архетипов – мужского и женского создаёт философскую глубину произведения, символизируя баланс силы и нежности.

Композитор не дал жанрового определения в подзаголовке «Арғымақ». По ряду признаков, на наш взгляд, следует считать произведение поэмой. Приведем аргументы: «Арғымақ» имеет трёхчастную структуру с развёрнутым вступлением и кодой, две темы, наличие противопоставления двух тем, дополняющих друг друга и внешней силы, фабулу музыкального содержания, имеющего завязку, развитие, кульминацию и развязку. Рассмотрим «Арғымақ» А.Бестыбаева.

В экспозиции цитируется тема кюя-первоисточника у деревянных духовых, создавая пространственную переключку. Главная тема – тема кюя

«Сарыжайлау» Таттимбета энергичная, подвижная, метрически неквадратная.

Для развития главной темы композитор применяет вариации. «В свободных вариациях (*в произведениях, основанных на традиционных жанрах современных композиторов, - Г.К.*) непрерывность преобладает над расчленённостью. Свобода проявляется здесь, прежде всего, в образных трансформациях темы и отступлениях от её синтаксической организации путём вкрапления внетематических эпизодов. В результате происходит расширение формы оригинала, не приводящее, однако, к коренной трансформации его структурной модели» [4]. Это положение в полной мере можно отнести и к рассматриваемому произведению.

Здесь же звучит и вторая тема «Гауһар тас». Обе темы дополняют друг друга, находятся в едином образном пространстве. Дальнейшее развитие строится на полифонии пластов. Границей между первым и вторым разделом служит звукоподражание ржанию иноходца, которое композитор мастерски воспроизводит средствами духового оркестра дважды. Мотив главной темы становится остиной фигурой в верхнем регистре, тем самым выполняя формообразующую роль. На фоне повторяющегося мотива из главной темы тема кюя «Сарыжайлау» проходит у разных инструментов и групп оркестра. Вновь появляется и вторая тема. В разработочном разделе тема искажается, подвергается интонационной трансформации. Контраст возникает и в ладовой сфере. Пентатоника сменяется на блюзовый мажор с III пониженной ступенью в верхнем регистре при наличии натуральной в нижних голосах.

В звуковысотной организации происходит переход от модально-диатонической к додекафонной и сонорной. Хроматическое нисхождение низких медных создаёт напряжение и символизирует мощную внешнюю силу. Столкновение двух интонационных сфер – диатонической пентатоники и 12-тоновой додекафонии создает драматургический конфликт. Композитор применяет сонорную вертикаль, где взаимодействуют приёмы пуантилизма и алеаторики. Конфликт разрешается в репризе, где тема «Сарыжайлау» возвращается в расширенном регистре. Реприза сокращенная, главная тема проводится торжественно, триумфальным характером.

Особое значение имеет квартовое дублирование, восходящее к строю домбры. А.Бестыбаев активно расширяет **группу ударных**, достигая метрической полифонии и богатой акустической палитры, что создаёт метрическую полифонию. Стремление к тембровому и ритмическому разнообразию свойственно оркестровке и других его сочинений – триумфальному маршу «Голос Азии» и симфонии *Idee Fixe*.

Симфоническая картина «Арғымақ» и Фантазия «Ақ Сиса» обнаруживают общие черты. В обоих произведениях проявляется трёхуровневый принцип обработки фольклора:

1. линейный – вариативное развитие темы;
2. вертикальный – наложение пластов;
3. темброво-пространственный – взаимодействие регистров и тембров.

В заключение следует сказать, что творчество Адиль Бестыбаева представляет значительный этап в развитии казахстанской композиторской школы конца XX – начала XXI века. Композитор обращается к фольклору и устно-профессиональной традиции в её домбровом и песенном воплощении, демонстрируя мастерское соединение национальной традиции с современными композиторскими техниками. Музыкальные особенности устного профессионализма становятся основой формы выражения художественной идеи.

В Фантазии на тему «Ақ Сиса» и симфонической поэме «Арғымақ» устно-профессиональная традиция становится не просто тематическим источником, но механизмом порождения драматургии и внутренней логики произведения. Фольклор выполняет функцию структурного кода музыкального мышления.

Принципы интонационного моделирования реализуются на уровне всей формы. Развитие идёт от интонации через мотивно-ритмическое, фактурное, регистровое и тембровое преобразование – к симфонической концепции.

Таким образом, Адиль Бестыбаев рассматривает народную тему не как готовый материал, а как философскую категорию: Обращение к традиции для него становится способом осмысления национального опыта, где музыкальная форма выступает носителем памяти и духовной силы. Устно-профессиональная традиция в современном казахстанском композиторском творчестве выступает живым принципом композиционного мышления, обеспечивающим преемственность культурного кода и художественную индивидуальность автора.

Список литературы

1. Ботабаев Д. Бестыбаевтың «Азия дауысы» маршындағы ұрмалы қондырғы партиясына барабаншы-орындаушының көзқарасы // *Saryn*. – 2021. — Т.9, №1. – С. 58-63.
2. Валитов Г. Г. Адиль Бестыбаев – «последний из могикан» среди казахских композиторов – продолжателей национальных традиций // *Молодой учёный*. – 2020. – № 20(310). – С. 503-506.

3.Пчелинцев А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки // Южно-российский музыкальный альманах. – 2019. – №1. – С. 90–96.

4.Бекирова Г. И. Обработки фольклорных мелодий в творчестве композиторов разных эпох и стилей // Перемена в музыке. – 2012. – №2. – С. 35-42.

5.Елеманова С. А. Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура // Музыкальная академия. – 2014. – №2. – С. 57-64.

6.Недлина В. Е. Современная казахская композиторская школа и традиционные формы музыкального мышления // Сравнительное искусствознание – XXI век. – 2021. – №2. – С. 112-119.

7.Абдрахман А. Б Фольклор и профессиональное творчество в казахстанской музыке // Музыкальная культура Центральной Азии. – 2010. – С. 45-52.

8.Попандопуло М. П. Роль музыкальной драматургии в театральных постановках на примере творчества Жаяу Мусы //Филологиялық сериясы. – Т. 2710. – С. 296.

9.Джуманиязова Р. К. Мылтыкбаева М. Ш. Традиционный концепт и современные композиторские техники в квартете Артык Токсанбая // Central Asian Journal of Art Studies. – 2025. – Т.10, №1. – С.111-128. DOI:10.47940/cajas.v10i1.1037.

10.Мухамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 256 с.

11.Райымбергенов А. И, Аманова С. Ш Таттимбет // Күй кайнары. – Алматы: Өнер, 1990. – С. 163-176.

12.Наурызбаева З. Гауһар тас // Отүкен. – URL: <https://otuken.kz/q-q-5/> (дата обращения: 08.11.2025).

13.Жубанов А. Соловьи столетий [Текст]: очерки о народных композиторах и певцах / пер.с каз. Г.Бельгера. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.

«СЫБЫЗГЫ ШЕРУ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ С.АБДИНУРОВА

Акпарова Галия Толегеновна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств
им. К. Байсейітовой

Аннотация. В статье рассматривается произведение С.Абдинурова «Сыбызгы шеру» для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса – одно из ярких явлений в современном казахстанском ансамблевом репертуаре. Опираясь на традиции национальной инструментальной музыки, композитор создает новый синтетический образ, в котором соединяются архаические интонации казахского духового инструмента сыбызгы и европейская концертная форма. В результате возникает особый тип музыкального мышления, отражающий национальный характер через современные средства выразительности. В центре внимания автора – идея солирования и принцип монотематизма, позволяющие объединить фольклорное начало и классические формы. Вторая часть, насыщенная поэтичной экспрессией и имитацией звучания сыбызгы, раскрывает философскую глубину замысла. В статье анализируются особенности интонационной природы, тематического развития, фактурного письма и драматургии сочинения. Делается вывод о значении «Сыбызгы шеру» как ключевого этапа в эволюции инструментального стиля композитора и казахстанской камерной музыки в целом.

Ключевые слова: кларнет, сыбызгы, ансамбль, монотематизм, национальный стиль, фольклор, драматургия, тембр, интонация.

Аңдатпа. Мақалада С.Абдинуровтың кларнетке, екі скрипкаға, альтқа, виолончель мен контрабасқа арналған «Сыбызғы шеруі» шығармасы талданады. Бұл туынды қазіргі қазақстандық ансамбльдік репертуардағы ерекше құбылыс болып табылады. Композитор ұлттық аспаптық музыка дәстүрлеріне сүйене отырып, қазақтың көне сыбызғы аспабының архаикалық интонацияларын еуропалық концерттік формамен ұштастырып, жаңа синтетикалық көркем бейне жасайды. Соның нәтижесінде ұлттық сипат пен қазіргі замандық көркемдік құралдарды үйлестірген ерекше музыкалық ойлау түрі қалыптасады. Автор назарында – соло жүргізу идеясы мен монотематизм принципі; бұл тәсіл фольклорлық бастаулар мен классикалық формаларды тұтастырады. Екінші бөлімдегі сыбызғының дыбыстық бояуын имитациялау мен поэтикалық экспрессия шығарманың философиялық тереңдігін аша түседі. Мақалада интонациялық табиғат, тақырыптық даму, фактуралық жазба мен драматургия ерекшеліктері талданады. «Сыбызғы шеруі» композитордың аспаптық стилінің эволюциясындағы және қазақстандық камералық музыканың дамуы жолындағы маңызды кезең ретінде бағаланады.

Түйін сөздер: кларнет, сыбызғы, ансамбль, монотематизм, ұлттық стиль, фольклор, драматургия, тембр, интонация.

Abstract. The article examines Serik Abdinurov's work "Sybyzgy Sheru" for clarinet, two violins, viola, cello, and double bass – one of the remarkable

examples of modern Kazakhstani ensemble repertoire. Drawing on the traditions of national instrumental music, the composer creates a new synthetic image in which the archaic intonations of the Kazakh wind instrument sybyzgy merge with the European concert form. As a result, a distinctive type of musical thinking emerges, reflecting national character through modern expressive means. The author focuses on the idea of soloistic development and the principle of monothematism, uniting folklore origins and classical forms. The second part, imbued with poetic expressiveness and imitation of the sybyzgy timbre, reveals the philosophical depth of the concept. The article analyzes the intonational nature, thematic development, texture, and dramaturgy of the composition. The conclusion highlights “Sybyzgy Sheru” as a key stage in the evolution of the composer’s instrumental style and in the development of Kazakhstani chamber music.

Keywords: clarinet, sybyzgy, ensemble, monothematism, national style, folklore, dramaturgy, timbre, intonation.

Сочинение Серикжана Абдинурова «Сыбызгы шеру» для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса выделяется поэтичностью и концептуальной глубиной. Композитор обращается к древнему звуковому архетипу - казахскому инструменту сыбызгы, переосмысляя его в камерно-концертном контексте. Это не просто подражание тембру, а философская рефлексия о духовных истоках музыки. Через взаимодействие кларнета и струнных создается звуковое пространство, где сливаются прошлое и современность, традиция и новаторство.

«Сыбызгы шеру» для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса стоит особняком в творческом наследии С.Абдинурова. Здесь нет моментов цитатности, «национальное» проявляет себя как дух, как атмосфера. Владея приемами европейского письма, С.Абдинуров подтверждает знание жанровых канонов. Своеобразие произведения достигается через углубление идеи солирования, свойственной концертному жанру. Сосредоточенность на методе солирования позволила автору полнее отразить национальный характер и самобытную систему эстетического мышления. С.Абдинуров создал произведение, «генетически» восходящее к народному искусству. Интуитивное чувствование оказалось созвучным прошедшему сквозь века культурному наследию казахского народа, которое явилось источником его творческого вдохновения.

«Сыбызгы шеру» для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса С.Абдинурова принадлежит к группе сочинений композитора, когда национальная стихия захватывает композитора целиком и полностью. Мир торжества и празднества, разлитый по этом сочинении, здесь воплощен особо. Наибольшую выразительную нагрузку несет на себе выразительная

вторая часть – монологи кларнета с «выходом» в древний звуковой мир (в этой части композитор уподобляет эффектные интонации кларнета казахскому инструменту сыбызгы, переводящие его в совсем иное звуковое качество). Ее обрамляют блестящая, изысканная по письму и уравновешенная первая часть и небольшой эпилог, состоящий из хроматических пассажей всех групп ансамбля.

Кларнет очень выразительный инструмент и, может быть, самый романтический из всех деревянных духовых инструментов. Низкий регистр кларнета удивительно выразителен. П.Чайковский это в особенности хорошо почувствовал: какую-то немного сумрачную и очень глубокую выразительность кларнета. Кларнет очень хорошо сочетается со струнными инструментами, со струнным квартетом. Не было случайностью, что такие великие мастера, как В.А.Моцарт и И.Брамс, написали свои сочинения именно с таким составом.

Композитор, который замечательно чувствовал кларнет и сам по себе, и в разных ансамблях, всегда был И.Брамс. Его квинтет с кларнетом, его трио с кларнетом, его две кларнетные сонаты – это высшие образцы кларнетной музыки. В его произведениях есть какая-то удивительная доброта, мягкость и еще какой-то такой чисто брамсовский внутренний покой. Пьесы Альбана Берга для кларнета и фортепиано немножко другого типа. Они сильны экспрессионистской эстетикой.

Простая форма и доступность материала способствовали его популярности среди казахских музыкантов. По тембровому колориту сыбызгы издает нечто дрожащее, словно пребывающее в трепете, волнении звучание, напоминающее высокие звуки флейты. Звучал сыбызгы на летних пастбищах, на свадьбах, при рождении ребенка, при приезде почетного гостя.

Образы, содержащиеся в сыбызговой музыке, восходят к глубокой древности. Об этом свидетельствуют бытующие и поныне кюи-легенды, к которым можно отнести «Кок бука» (Небесный бык), «Желмая» (кличка верблюдицы легендарного Асан-кайгы), «Бозынген» (Верблюдица – священное животное).

В прошлом были известны сыбызгисты Курумбай, Кангожа, Тулак, Сырмалай, Ыскак. В XX веке прославились В.Ыскаков, О.Кожабергенов, М.Онгаров, Ш.Ауганбаев.

«Сыбызгы шеру» С.Абдинурова состоит из трех частей.

Первая часть фактически выполняет ту же функцию, что и большинство первых частей во многих инструментальных ансамблях. Написана в простой трехчастной форме.

Но вот вторая часть отличается от вторых частей подобных сочинений. Эта музыка очень поэтичная и выразительная из всех частей. В ней много монолога.

Внутренний большой монолог, который проходит почти через всю вторую часть, постепенно приобретает глубокую сосредоточенность, и отсюда происходит и нарастание веса каждой, практически, каждой, музыкальной интонации.

Самое выразительное место – это дуэт, но уже кларнета и виолончели, в которое полифонически вклинивается альт, затем и скрипки. Постепенно создается многоголосное полотно, где тембр кларнета переходит в иную плоскость, не только в иную краску, но и в иную именно психологическую плоскость.

Плотное аккордовое звучание струнных, благодаря как бы почти девятизвучному аккорду, создает впечатление видения совсем иного мира, в которое вклинивается торжественная реприза.

В последней части драматургическая концепция тоже не очень обычная. Здесь центральная – первая часть и очень важна большая и выразительная вторая часть, а третьей, практически – закрепляется праздничное состояние.

Итак, произведение «Сыбызгы шеру» для кларнета и струнного квартета написан в виде трехчастного цикла: I. Allegro, II. Largo, III. Allegro. Круг музыкального содержания ансамбля типичен для зрелых произведений композитора. Основу содержания составляют характерные для творчества С.Абдинурова национальные музыкальные образы.

Во второй части преобладающий характер задают концертно-виртуозные пассажи солиста-кларнета на фоне моноритмических аккордов струнных. Солист, выдвигает на первый план звучания то одну краску тембра, то другую. Первая и третья части, несмотря на одинаковое обозначение темпа имеют разную направленность. В финале доминирует острый и легкий рисунок звуковых линий. Праздничный финал пробегает легко и быстро, его длина меньше первой части.

Первая часть написана в простой репризной форме. Краткое вступление представляет собой певучий сонорный хорал:

Сыбызгы-шеру
Sybyizgyi sheru

С.Абдинуров
C.Abdinurov

Allegro ♩ = 147

Звучание тихого аккорда у струнных исходит от целотоновой пентатоники. В конце глissандо струнных вступают кварто-квинтовые репетиции виолончели на фоне остиной ритмической фигуры контрабаса:

Основная часть по сравнению со вступлением обширна. В мелодическом развитии встречаются разные интервалы (терция, кварта, квинта, октава). В мелодии этой части главенствует V ступень (то есть мелодия формируется, опираясь на V ступень).

Развитие подводит к праздничной мажорной теме кларнета, предвосхищающей музыку финала. Этот вариант основной темы звучит более празднично, и завершается призывной интонацией. Здесь можно говорить о принципе монотематизма, проявляющем себя как духовно-эстетическая основа творчества композитора. Принцип монотематизма (от греч. *monos* – один, единый и *tema* – то, что положено в основу) – принцип построения музыкального произведения, связанный с особой трактовкой одной темы или одного комплекса тем. Истоки монотематизма лежат в интонационном сходстве начальных тем в разных частях циклического произведения 17-18 веков, например, в произведениях А.Корелли (трио-соната op. 2 № 9, трио-соната op. 3 № 2, трио-соната op. 1 № 10.), В.А.Моцарта (симфония g-moll).

Как считают некоторые исследователи, при отсутствии точного мелодического сходства тем, их могут объединять общие принципы строения мелодической линии, идентичность кульминационных интонаций. В более свободном применении, в сочетании с обычными принципами музыкального развития лейттематизм, монотематизм находят очень широкое применение в русской музыке.

Особенность интонационного строя этого произведения заключается в умении автора проникнуть в особый мир национальной музыки. Монотематизм, основанный на сцеплении отдельных мотивов-ячеек, из которых складывается музыкальная ткань всего произведения, отражает интонационную сферу казахской национальной музыки. Прежде всего, данная тенденция многогранно проявляется в опоре композитора на характернейшие интервалы инструментальной музыки – кварту, квинту

На типе монотематизма сказалось генетическое родство с народной инструментальной музыкой. В казахской инструментальной музыке монотематизм связан с особым способом построения мелодического рисунка путем многократного (точного и варьированного) повтора мотивов. Каждый из музыкальных фрагментов состоит из точных, реже вариантных повторов одного мотива, попевок, звука, которые являются основными масштабно-измерительными единицами музыкальных эпизодов.

Мотив не только частица темы, но и основной параметр, по которым строится целое. Трансформация основного мотива воплощает идею кругового движения, характерного для традиционной культуры. Таким образом, используя монотематизм, основанный на соединении отдельных мотивов-ячеек, из которых складывается музыкальная ткань всего произведения, С.Абдинуров отражает интонационную сферу казахской национальной музыки:



Затем из нее вычлняются небольшие мотивы, которые исполняясь между паузами создают неповторимый восточный колорит:

5

34

5

Спокойная вторая часть, несмотря на сильное изменение движения, воспринимается как замедленная музыка первой части. Ближе к концу возникает реминисценции сонорного хора, предваряя репризу.

Вторая часть предваряется ремаркой автора «играть, имитируя сыбызгы», что придет ей особую образную сферу, без которой трудно себе представить национальную культуру. Это состояние дарит ощущение вечности бытия, настроение спокойной созерцательности. Как известно, сыбызгы традиционно нес в себе прикладные функции, обслуживая труд, быт и отдых кочевников. Как писал Б.Сарыбаев: «Одно из ранних сведений о

сыбызгы имеется в книге капитана И.Андреева, вышедшей в 1795 году. То, что сыбызгы до второй половины XIX века была распространена повсеместно, подтверждается также записками известного исследователя А.Левшина» [1, 15].

Имитируя древнейший казахский духовой инструмент, кларнет передает дух рождения музыкального искусства из естественных природных звуков:

9 *Largo* (играть имитируя сыбызгы
to play imitating sybyizgyi)

Мелодическая линия темы второй части, тесно связанная с наигрышами сыбызгы, образует целостность звукового фонизма с квинтетом струнных. Целотоновый пятизвучный аккорд сдвигается по полутонам, создавая подвижный и в тоже время оstinatный фон. Выбор такого фона для кларнета по-видимому связано с тем, что при игре на сыбызгы образуется оstinatный нижний звук, колеблющийся вниз-вверх в пределах тона, создавая своеобразный бурдон. Поступенное движение от 1 к 4, обыгрывания 1 ступени дают представление о тонкой мотивной работе. Стабильный ритм и короткий диапазон (кварта плюс бурдонирующий звук) иллюстрируют архаичность напевов, распространенных в наигрышах сыбызгы.

На фоне целотонного аккорда, звучащего во вступлении, рельефно звучит тема, в которой четко сформировано тематическое «зерно». Дальнейшее ее развитие представляет собой варианты, что создает монообразную драматургию. Особое значение имеют глиссандо. Эти мелодические фигуры даны здесь по-разному, т.е. в восходящем, нисходящем, вспомогательном виде. Они украшают основные звуки мелодии. Тема звучит печально, что связано с подражанием древним наигрышам сыбызгы. Этот инструмент, пасторальный по самому характеру звучания, достаточно прост по устройству и доступен для изготовления. Благодаря

трудам Б.Сарыбаева мы имеем полное представление о богатстве древнего инструментария казахов, и именно «сыбызгы являлся самым любимым инструментом пастухов» [1, 73].

Как пишет исследователь А.Казтуганова «При помощи игры на сыбызгы пастухи управляли стадом, вели его с одного места выпаса на другое. Раньше считали, что пастушеские инструменты обладают магической силой и могут прогонять хищных животных или таинственных существ, которые могли причинить зло стаду» [2].

Звуки сыбызгы богаты обертонами на всем протяжении диапазона, что связано в первую очередь с особенностями звукообразования – вдуванием воздуха в трубку инструмента без передаточного механизма и усилением звука инструмента не только самой трубкой, но и резонаторными полостями самого исполнителя. Благодаря древнему происхождению в музыке сызыгы можно обнаружить черты общности и преемственных связей тюркских монгольских культур. Да и сам инструмент по внешним характеристикам имеет аналоги в инструментарии многих других народов. Например – алтайский и хакасский сыбыска или сыбызха, башкирский, татарский и узбекский курай, киргизский и тувинский чоор или шоор, туркменский гаргы-тюдюк, монгольский и бурятский цур или сур, молдавский и болгарский кавал, гуцульская флюяра и др. Общность наглядно проявляется в изготовлении инструмента, в конструкции, в способе образования звукоряда с помощью тоновых отверстий и позиционного передувания, в тембровой окраске звучания, технических приемах игры, в близости музыкального строя к натуральному звукоряду обертоновой структуры.

Второй вариант темы начинается с проведения ее на 2 октавы вверх. Автором указано что это эхо основной темы 2 раздела:

The image displays a musical score for a sybyzgy instrument. The top staff, marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), contains the main melody. It begins with a measure number of 103. The melody is characterized by rapid, repetitive eighth-note patterns. Above the staff, there are markings 'r' and 'my' with arrows indicating breath or articulation. The melody concludes with a 'gliss.' (glissando) marking. Below the main melody, there are four staves, each with a different clef (treble, alto, tenor, and bass), representing the harmonic accompaniment. Each of these lower staves has a 'V' marking above it, indicating a breath or articulation point. The accompaniment consists of sustained notes and glissandos. The bottom right of the score features a 'full.' marking, indicating the end of the piece. Above the final measure of the melody, there is a marking '(эхо echo)' indicating that the following section is an echo of the main theme.

Мелодия развивается на фоне звучания пентатонного аккорда. Изложение темы на фоне кластера, который включает пять звуков в диапазоне сексты, не нарушает ее выразительного звучания.

Постепенное движение приводит к взволнованным секундовым интонациям, а затем остановка на терцовом тоне дают второй устойчивый звук в мелодии.

В инструментальной партии роль устойчивого звука выполняет звук «а»: заключительная тема с этого звука начинается и им заканчивается. Необходимо отметить важность опорного нижнего тона. При игре на сыбызгы звукоизвлечение связано с голосовыми связками, и по сути, они являются возбудителями нижнего опорного тона. Они создают естественное акустическое звучание теме. Об этом тембре писал Б.Сарыбаев: «Иногда при игре народный музыкант воспроизводил звук, который слышался на нижнем регистре как бурдон. Получался специфический тембр» [1, 76].

Анализ второго раздела подтверждает обращение композитора к древним архаичным образам. В первую очередь, это проявляется в фактурном складе, монодийном характере мелодии и самое главное имитации инструмента сыбызгы. Нижний звук, который на нем извлекается гортанным пением, по сути ведут струнные. По поводу бурдонного исполнения исследователь инструментальной музыки П.Шегебаев утверждает: «...голос исполнителя используется не в своем природном, вокальном качестве (то есть без открытого артикулирования песенно-речевых фонем), а как темброфоническое средство, усиливающее и обогащающее инструментальное звучание» [3, 156]. Ведь как известно, использование духовых инструментом связано с тем, что они имеют немало общего с речевым и вокальным интонационным строем, так как, во-первых, фразировка в них обусловлена особенностями дыхательного аппарата исполнителя, во-вторых, этому способствуют тембровые свойства и диапазоны инструментов. Более того, в достижении сходства с человеческим голосом лучшие исполнители на духовых инструментах добивались впечатляющих результатов.

Замысел финала необычен. Основная мысль предстает слушателям словно праздничное шествие, сотканное из изобилия искрящихся интонаций, сквозь которые пробиваются короткие маркированные мотивы струнных, тоже в необычайной звучности – вибрирующей, тонко звенящей. Такой рельефный жанровый и темповый контраст по отношению к сосредоточенной и напряженной лирической части отразился в мощном и ярком ансамбле:



Вся ткань финала соткана из блестящих пассажей всех инструментов, звучащих в разнонаправленном движении. И наконец общее движение завершается блестящим разбегом кларнета к верхней тонике на фоне пустой квинты струнных, взятой *fff*:

16



Имитация богатой тембральности сыбызгы и звукоизвлечения позволило расширить репертуар не только кларнетной музыки, но и казахской композиторской школы. Вместе с тем, в этом произведении, С.Абдинуров выступает как философ, мыслитель, анализирующий культурное и художественное сознание древней эпохи в современности.

Произведение С.Абдинурова «Сыбызгы шеру» для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса является образцом современного

национального стиля, основанного на глубоком осмыслении фольклорных корней. Мастерство композитора проявляется в точном балансе между выразительностью кларнета и ансамблевой тканью, в умении передать духовную сущность народной интонации средствами академического письма. Концепция монотематизма, имитация архаического инструмента, философская идея единства человека и природы подчеркивают оригинальность авторского замысла. В результате «Сыбызгы шеру» становится не только значимым этапом в эволюции ансамблевого жанра, но и символом диалога культурных эпох, соединяющим традиции казахского музыкального мышления с универсальными ценностями мирового искусства.

Список литературы

1. Сарыбаев Б. Казахские музыкальные инструменты. – Алматы, 1978. – 176 с.
2. Казтуганова А.Ж. К проблеме семантического анализа легенд сыбызговых кюйев // Музыка и жизнь 4. Эпохи, стили, жанры https://www.rusnauka.com/17_APSN_2009/MusicaAndLife/48281.doc.htm
3. Шегебаев П. Стилиевые особенности Восточно-Казахстанской инструментальной музыки // Музыкальное искусство: наука и образование. Сборник научных трудов, посвященный 5-летию КазНАМ. – Астана, 2004. – с.152-169.

О ПРЕТВОРЕНИИ ОСОБЕННОСТЕЙ ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ В СОЧИНЕНИЯХ Т.КУРБАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ «ПАМЯТИ АВИЦЕННЫ»)

Петренко Татьяна Александровна

Педагог высшей категории отдела «Музыкальная литература»

Республиканской специализированной
музыкальной школы им. В.А.Успенского,

член Союза композиторов и бастакоров Узбекистана

Аннотация. Выдающийся узбекский композитор Т.У.Курбанов одним из первых обратился в своем творчестве к наследию бахши, к особенностям домбровой музыки кашкадарьинско-сурхандарьинского локального стиля. Решение задачи гармоничного соединения традиционно-национальных черт с приемами современного композиторского письма он видел в использовании полифонии, что наглядно продемонстрировано в произведении «Прелюдия и fuga “Памяти Авиценны” для струнного оркестра и ударных».

Ключевые слова: Т.Курбанов, Авиценна, бахши, наследие, домбровая

музыка, композиторская техника, полифония, новаторство

Abstract. The famous Uzbek composer T.U.Kurbanov was one of the first to turn in his work to the legacy of the bakhshi, to the dombra music of the Kashkadarya-Surkhandarya local style. He saw the solution to the problem of harmoniously combining folklore features with the techniques of modern compositional writing in the use of polyphony. And we can see this in his work “Prelude and Fugue “In Memory of Avicenna” for string orchestra and percussion.”

Keywords: T.Kurbanov, Avicenna, bakhshi, heritage, dombra music, composition technique, polyphony, innovation

Заслуженный работник культуры Республики Узбекистан, профессор Тулкун Умарович Курбанов (1936-2002), бесспорно, является одним из самых самобытных узбекских композиторов. Его обширное и многогранное творческое наследие составляют симфонические, вокально-симфонические, хоровые, камерные произведения, сочинения для оркестра народных инструментов, музыкально-театральные жанры и музыка для кинофильмов. Курбановский композиторский «почерк» узнаваем сразу – особенности традиционной музыки органично соединяются в его опусах с разнообразными приемами западноевропейской композиторской техники, в числе которых особенно выделяется обращение к полифонии и полифоническим формам.

Период творческого расцвета Т.У.Курбанова наступает в 1970-е годы. И здесь следует сказать о том, что это время для узбекской национальной композиторской школы в целом стало началом качественно нового этапа, который в исследовательской среде получил название «этап переориентации». [3]

С чем связана переориентация, в чем ее особенности?

Здесь следует говорить о причинах как интрамузыкального, так и экстрамузыкального характера. К первым относится, прежде всего, то, что школой к этому времени был накоплен достаточный творческий потенциал, освоена система жанров и выразительных средств. Среди экстрамузыкальных причин отмечу открытие «железного занавеса», повсеместный интерес к Востоку в 1960-1970е годы, фольклорные экспедиции узбекских музыковедов в 1950-1960е годы, а также приход нового поколения композиторов. В этом контексте суть переориентации состоит в «повороте», особом интересе композиторов к фольклору, а также в значительном расширении арсенала композиционных средств.

В этот период начинаются активные поиски сочетания традиционнo-национальных особенностей с современной техникой. Сама атмосфера

инициировала эти поиски. Снятие «железного занавеса» открыло композиторам невероятное разнообразие направлений в западноевропейском искусстве – неофольклоризм, неоклассицизм, додекафония, авангард, алеаторика, минимализм и другие.

На подъеме находилась и деятельность музыковедов-фольклористов: многочисленные экспедиции постоянно заполняли «белые пятна» на музыкальной карте республики и региона в целом. Были собраны ценнейшие материалы: образцы музыкального наследия (с особенностями их локальных вариантов) узбеков, таджиков, казахов, киргизов, уйгуров, туркмен.

В итоге на сознание композиторов «хлынуло» сразу два мощных «потока», настоятельно требовавших осмысления, – это многообразие направлений в современной западноевропейской музыке и богатство национального наследия.

Весьма большой объем «работы» в процессе осмысления традиционнo-национального «потока» в узбекской музыкальной культуре выполняли, главным образом, музыковеды. Благодаря их стараниям были организованы фольклорные экспедиции и собраны уникальные образцы наследия народа. Музыковеды проводят работы по расшифровке многочисленных магнитофонных записей, часть которых уже опубликована. Так, в период с 1966 по 1975 годы в Ташкенте вышло новое шеститомное издание бухарского «Шашмакома» (вариант записи Ю.Раджаби под общей редакцией Ф.Кароматова), имеющее огромную художественную, научную и практическую ценность. Появляется большое количество работ, объектом исследования в которых служат историческое прошлое узбекской музыки, проблемы музыкального инструментария (работы Т.Вызго, А.Малькеевой). Феномен монодии исследуется с разных сторон, в разных аспектах: ладоинтонационное строение (Ю.Кон, С.Галицкая, О.Матьякубов), метроритмическая структура (О.Бочкарева, Т.Соломонова), специфика интонирования (Л.Коваль), приемы формообразования (Т.Вызго, Ю.Плахов, О.Матьякубов, Р.Юнусов), региональные, национальные разновидности (Р. Юнусов, О.Матьякубов, С.Хисамова). И в этой связи справедливо наблюдение Т.Гафурбекова о том, что музыковедческая мысль во многом стимулировала направленность композиторских поисков на творческое освоение макомных (и шире – других монодических. - Т.П.) традиций. [2]

Далее инициатива переходит к композиторам, которые обращаются к «увиденному» исследователями в народной музыке в собственном творчестве. Каким образом это происходит?

В первую очередь расширяется «география» используемого в сочинениях фольклорного материала. В орбиту интересов композиторов

включаются узбекский фольклор во всем многообразии локальных стилей, таджикская, уйгурская, каракалпакская и другая народная музыка.

В истории узбекской композиторской школы к музыкальному наследию кашкадарьинско-сурхандарьинского локального стиля одним из первых обратился в своем творчестве именно Т.У.Курбанов. Когда-то в нашей беседе знакомство с записями домбровой музыки, которые осуществила фольклорная экспедиция известного музыковеда, доктора искусствоведения, профессора Файзуллы Кароматова и которые хранятся в фондах НИИ искусствознания Узбекистана, композитор назвал «творческим потрясением». «Меня поразила строгая первозданная красота этой музыки, - сказал Тулкун Умарович. И через несколько лет, в 1978 году эти впечатления воплотились в «Прелюдии и фуге «Памяти Авиценны» для струнного оркестра и ударных».

Это произведение принадлежит к эпическим. В Прелюдии, по словам автора, передаются воспоминания бахши - народного сказителя, под аккомпанемент домбры ведущего своей неторопливый рассказ о «делах давно минувших дней». Фуга отражает напряженную работу мысли великого ученого.

Программному замыслу цикла отвечает и его структура. Каждая из частей разделяется на построения, объединяемые единой ритмоформулой, подобной усулю в узбекской народной музыке.

Прелюдия трехчастна. Крайне ее части состоят из ряда вариантных построений. Имело бы смысл подчеркнуть, что вариантность и вариационность, которым композитор активно пользуется в Прелюдии, весьма характерны для народной музыки. Тема воссоздает суровый дух старины. Она излагается квартами у первых и вторых скрипок, имитируя звучания домбры. При этом некоторую «фальшивинку» привносит ее битональное сочетание с мелодизированной ритмоформулой-усулем, создавая тем самым особый, терпкий колорит. Средняя часть Прелюдии - новый эпизод в повествовании, вносит образный и тематический контраст. Песенно-танцевальная тема этого раздела выступает как олицетворение народного начала. Она излагается в унисон сначала у альтов, далее - у скрипок и виолончелей. Однако обе темы Прелюдии имеют общие секундовые интонации, что позволяет говорить все-таки о производном контрасте. По принципам формообразования середина сходна с первой частью. Реприза статическая. Здесь очевидно воздействие программы: средняя часть своего рода отклонение от основной линии повествования, а реприза - возвращение к нему.

Прелюдия переходит в двойную фугу с отдельными экспозициями. В первой, речитативно-декламационной, теме одновременное сочетание

эмоциональной приподнятости, патетики и сдержанности несет огромную внутреннюю энергию, динамизм. Вторую, песенно-танцевальную, тему отличает большая ритмическая четкость, решительная устремленность вперед. По словам Т.Курбанова, обе темы основаны на макомных интонациях: первая - вокальных, вторая – инструментальных, но без точного цитирования мотивов того или иного макома.

Интересно в экспозициях соотношение голосов, вступивших с темой, – секундовое и тритоновое:

- Первая тема - F-ES-A-G,
- Вторая тема - gis-fis-gis.

Вследствие этого возникает политональное сочетание различных пластов фактуры. Т.Курбанов полагает, что «политональный и полиметрические приемы в полифоническом письме естественнее сочетаются с характерными особенностями узбекской монодии. <...> каждая мелодическая линия, получив свою «автономию», прослушивается предельно ясно и выпукло. Рельефно прослушивающиеся мелодические линии способствуют выражению национального духа». [4, 24-25]

Как гимн великому ученому воспринимается торжественная кода цикла. На фоне вновь появившегося усуля-остинато в унисонно-утолщенном (в секунду, кварту и квинту) варианте у всего оркестра проходит первая тема фуги.

В Прелюдии и фуге «ПамятиАвиценны» образный контраст возникает на основе интонационно-тематического единства (производный контраст тем Прелюдии, ритмо-интонационная общность первой темы Прелюдии и второй темы Фуги, тема средней части прелюдии и первой темы фуги). Подобное соотношение, возможно, сложилось под воздействием узбекских народных инструментальных двухчастных циклов, где первая часть лирическая, вторая же, производная по тематизму, – танцевально-оживленная (уфар). В данном случае подобным образом соотносятся между собой темы Прелюдии и темы Фуги, а также первая тема Прелюдии и обе танцевальные темы цикла.

Очевидно, что освоение структурных особенностей жанров народной музыки находится в русле тенденции, которую Н.Янов-Яновская определила как «растущее тяготение композиторов к исконным монодическим формам». [5, 132]

Известно, что в рамках неофольклорного направления имеет место такая форма воплощения народной музыки, при которой «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». [1, 248] Подобное находит себе место во многих сочинениях композиторов Узбекистана, в том числе и в рассмотренной нами «Прелюдии и фуге «Памяти Авиценны» Тулкуна Курбанова. В данном произведении

естественно, органично взаимодействуют фольклорное и профессиональное начала. Особенности домбровой музыки становятся основой тематизма, многоголосной организации, звукоизвлечения, ритма, формы. В итоге традиционный для европейской музыки малый полифонический цикл переосмысливается в национальном ключе.

Список литературы

1.Бартók Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени/ Бела Бартók. Сборник статей. – М.,1977 – С. 245-249

2.Гафурбеков Т. Пора интенсивного возмужания /Советская музыка, 1980, №7

3.Закржевская С. Освоение многоголосия восточными культурами /на примере гармонии в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении/. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. – Ташкент, 1989.

4.Курбанов Т. Полифония в современной узбекской музыке (размышления) / Вопросы музыковедения Узбекистана. Сборник научных трудов №692. – Ташкент, 1982. – С.24-25.

5. Янов-Яновская Н. XX век меняет музыкальную карту мира / Санъатшунослик масалалари. Илмий маколалар туплами. – Ташкент, 1998

Прослушать «Прелюдию и фугу «Памяти Авиценны» для струнного оркестра и ударных» можно по ссылке или QR-коду: <https://www.youtube.com/watch?v=EJKWo0HsdGg>



КЮЙ-ПОЭМА Г. ЖУБАНОВОЙ: К ВОПРОСУ О ПРЕТВОРЕНИИ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЖАНРА

Альпеисова Гульнар Туякбаевна

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры «Музыковедение и композиция»,

Казахского национального университета искусств им. К. Байсеитовой

Амурова Тана Темирбековна

Магистрант образовательной программы «Музыковедение» Казахского
национального университета искусств им. К. Байсеитовой

Аннотация. В статье рассматривается претворение кюя Курмангазы «Кісен ашқан» в хоровой поэме Г.Жубановой «Кюй поэма». Кюй Курмангазы «Кісен ашқан» стал не только жанром, но и частью стиля и драматургии произведений Г.Жубановой. Особое внимание уделяется сохранению традиционных разделов кюя (бас буын, орта буын, саға) и их художественному переосмыслению в вокальной фактуре. Таким образом, «Кюй поэма» Г.Жубановой не только опирается на кюевую традицию, но и охватывает новые возможности ее развития, гармонично сочетая инструментальную природу кюя с полифоническими и гармоническими приемами академического хорового письма. Такое объединение с поэтическим текстом Х.Ергалиева позволяет композитору глубже проникнуть в философские смыслы кюя Курмангазы «Кісен ашқан».

Ключевые слова: Газиза Жубанова, «Кюй-поэма», кюй Курмангазы «Кісен ашқан», Хамит Ергалиев, национальная традиция, синтез жанров.

Аңдатпа. Мақалада Құрманғазының «Кісен ашқан» күйінің Ғ.Жұбанованың «Күй поэма» хормен орындалатын шығармасында көркемдік түрде көрініс табады. Құрманғазының «Кісен ашқан» күйі Ғ.Жұбанованың шығармаларының тек жанрлық ғана емес, сонымен қатар олардың стильдік және драматургиялық құрылымын айқындайтын үйлесімді бөлігіне айналады. Мақалада күйдің дәстүрлі бөлімдерінің (бас буын, орта буын, саға) сақталуы және олардың хор фактурасында көркемдік тұрғыдан қайта қарастырылуына ерекше назар аударылады. Осылайша, Ғ.Жұбанованың «Күй поэмасы» күй дәстүріне сүйене отырып, оның дамуының жаңа қырларын ашады, күйдің аспаптық табиғатын академиялық хормен жазу өнерінің полифониялық және гармониялық тәсілдермен үйлесімді тоғыстырады. Х.Ергалиевтің поэтикалық мәтінімен бірлікте бұл синтез композиторға Құрманғазының «Кісен ашқан» күйінің философиялық мәніне тереңірек бойлауға мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: Газиза Жұбанова, «Күй поэма», Құрманғазы, «Кісен ашқан», Хамит Ергалиев, жанрлар синтезі.

Abstract. The article examines the reinterpretation of Kurmangazy's kuy «Kisen Ashkan» in Gaziza Zhubanova's choral poem «Kuy Poem». Kurmangazy's kuy «Kisen Ashkan» becomes not only a genre foundation but also an essential element of G.Zhubanova's stylistic and dramaturgical language. Special attention is given to the preservation of the traditional structural sections of the kuy (bas buyn, orta buyn, saga) and their artistic rethinking within the vocal texture. Thus, G.Zhubanova's «Kuy Poem» not only draws on the kuy tradition but also expands its developmental possibilities, seamlessly combining the instrumental nature of the kuy with the polyphonic and harmonic techniques of academic choral writing. The integration of Hamit Ergaliev's poetic text enables the philosophical meanings embedded in Kurmangazy's «Kisen Ashkan».

Keywords. Gaziza Zhubanova, Kuy Poem, Kurmangazy's «Kisen Ashkan», Hamit Ergaliev, national tradition, synthesis of genres.

Газиза Ахметовна Жубанова принадлежит к числу таких казахстанских композиторов, которым удалось с исключительным талантом воплотить в своем творчестве богатство и красоту казахской музыки. Ее художественное мышление отличает глубинное постижение национальных истоков в их синтезе с европейскими средствами музыкальной композиции, что находит отражение в таких произведениях, как оперы «Құрманғазы» (1970), «Енлик и Кебек», поэма для симфонического оркестра «Аксак кулан» (1954), симфония «Жигер» (1971), балет «Қаракөз». Среди них особое место занимает - хоровое творчество. Наш исследовательский интерес вызвал хор а cappella «Кюй поэма».

В настоящей статье предпринята попытка выявить особенности взаимодействия кюя Курмангазы «Кісен ашқан» и «Кюй поэма» Г.Жубановой. Как один из ярких кюев в творчестве Курмангазы «Кісен ашқан» в произведении Г.Жубановой выступает не просто жанровым элементом, но становится частью ее художественного стиля и драматургического замысла.

Супруг Газизы Ахметовны, театральный режиссер Азербайжан Мамбетов, характеризуя методы работы отечественных композиторов с народным материалом, отмечал: «Если определенные композиторы, продолжатели Ленинградской школы, стремились использовать фольклор в его «чистых» формах, верно следуя народным традициям, то Г.Жубанова, как представитель Московской школы композиции, обращается к фольклору прежде всего как к мощному и неиссякаемому источнику вдохновения, придавая ему новые, современные, а не архаичные качества. Именно поэтому музыка Г.Жубановой динамична не только по цитируемому материалу или собственным мелодическим линиям, но и по множественным уровням

композиторского мастерства - от мелодико-гармонических, полифонических и ритмических приемов до тембральных, временных, динамических и тесситурных структур» [1]. Данное наблюдение в полной мере раскрывает специфику композиторского почерка Г.Жубановой, для которого характерно не только цитирование народных тем, но и их глубокая художественная трансформация.

В «Кюй поэме» этот принцип проявляется в синтезе кюя с европейским музыкальным языком, где полифоническое мышление, колористическая разработка фактуры и выразительная ритмика становятся средствами воплощения национальной уникальностью в академической хоровой фактуре.

Особенностью «Кюй поэмы» Г.Жубановой является то, что произведение написано на поэтический текст, который играет ключевую роль в его художественной концепции. Музыка здесь тесно связана со словом, следуя за ним в полном соответствии с эстетическим принципом А.Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово» [4, 7] - высказыванием, выражающим идею о том, что музыкальная интонация должна исходить из смыслового и эмоционального содержания поэтического текста.

Автор поэтического текста хоровой поэмы – Хамит Ергалиев. Его творческий тандем с Газизой Жубановой был плодотворным: ими совместно созданы такие произведения, как оратория для чтеца, солистов, хора и оркестра в 8-ми частях «Заря над степью» (1960), кантата для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра «Сказ о Мухтаре Ауэзове» (1963), радиоопера «Курмангазы» (1970) и другие. Очевидно, что выбор именно Хамита Ергалиева в качестве автора поэтического текста для «Кюй поэмы» был не случаен – композитор видела в нем единомышленника, способного поэтически выразить идею произведения.

Главная тема хора основана на кюе Курмангазы «Кісен ашқан». Курмангазы – представителя кюевой традиции (токпе) Западного Казахстана. Известно, что творчество Курмангазы носит ярко выраженный автобиографический характер. Почти каждый его кюй связан с конкретными событиями жизни, отражая духовные переживания и борьбу композитора. Как правило, обращаясь к труду Ахмета Жубанова «Струны столетий», мы черпаем оттуда сведения о происхождении и смысловом подтексте кюев Курмангазы. Из монографии А.Жубанова становится ясно, что тяжелые годы, проведенные в заточении, отразились в цикле тюремных кюев: «Түрмеден қашқан», «Кісен ашқан», «Қызыл қайын». В книге «Струны столетий» Ахмет Жубанов описывает кюй «Кісен ашқан» как яркое свидетельство силы духа и творческого гения великого кюйши. Языком домбрового искусства

Курмангазы повествует о собственном побеге из тюрьмы, превращая личную драму в символ народной воли к свободе. Сам Курмангазы пояснял: «Когда я освободился от цепей, сочинил этот кюй, чтобы сказать народу: воля человека к свободе сильнее любых оков» [2, 51]. Таким образом, тюремный цикл кюев становится не просто музыкальным повествованием о страданиях и борьбе, но и философским размышлением о неукротимой силе человеческого духа, для которого свобода – высшая ценность. Взаимосвязь хорового произведения и кюя Курмангазы определяется стремлением Газиэлы Жубановой воплотить структуру и тематизм кюя. Г.Жубанова одновременно существенно углубляет его образно-смысловое содержание и преобразует тематический материал в соответствии хоровыми европейскими традициями, логически структурируя произведение: первая часть (экспозиция) – символизирует бас буын; вторая часть – центральная (развитие) – орта буын, сага; и третья часть – финальная (реприза и кода) – орта буын, бас буын (таблица №1).

Таблица №1

Форма «Кюй поэмы» для хора а капелла Г.Жубановой	Такты	Форма кюя «Кисен ашкан» Курмангазы (нотная запись Л.Хамиди)	Такты
1я часть	1-65	Бас буын	1-22
2я часть	66-100	Орта буын	23-41
(эпизод 1)	66-75	Сага	42-70
(эпизод 2)	76-100	Бас буын	71-81
3я часть	101-130	Орта буын	82-112
		Бас буын	113-123
		2-я сага	124-133
Кода	130-140	Бас буын	134-146

В «Кисен ашкан» Курмангазы создает проникновенный образ человека, переживающего острую душевную и физическую боль, измученного и униженного, но не сломленного. Как и во многих произведениях Курмангазы, этот образ становится символом скорби и страдания угнетенного народа. Образ железных пут и беспокойного времени символизируют невыносимые тюремные обстоятельства и внутреннее состояние героя – безысходность и боль. Как пишет А.Жубанов: «Мрачное

начало кюя передает тяжелое состояние героя, однако в кульминации возникает мотив протеста, как бы загорается искра надежды на лучшее будущее» [2, 51].

«Кюй поэма» Г.Жубановой, как и кюй «Кісен ашқан» (в кюе раздел бас буын) начинается картиной подавленности. Ее передает тема кюя «Кісен ашқан» которая также открывает первую часть (в тональности a-moll). Композитор сохраняет кюевую мелодику, адаптируя ее к вокально-хоровой фактуре.

Тема кюя разворачивается в трех октавных регистрах – от глубокого басового звучания до самых верхних голосов. Такой широкий диапазон создает ощущение пространственной развернутости, придает музыка символическую масштабность и усиливает ее эмоциональное воздействие. Этому способствует и, вокальная партия хора, которая отличается исключительной трудоемкостью и насыщенностью. Несмотря на то, что основное тематическое развитие сосредоточено в альтовых и басовых голосах, остальные партии выполняют не менее значимую функцию в формировании общего образа, характера и настроения произведения. Это обуславливает их необычайно высокую тесситуру: общий диапазон хора чрезвычайно широк – от «ля» контроктавы до «си» второй октавы (по этой причине исполняется на концертах крайне редко, состав хора тяжело собрать). Все партии разделяются на два голоса, а в отдельных эпизодах, особенно в басах, – на три, что придает звучанию особую насыщенность и объем. Такое решение обеспечивает естественное растяжение текста, создавая протяженность фразы и тем самым приближая инструментальный материал к вокальной кантилене. Благодаря этому поэтический текст не дробит музыкальную фразу, а, напротив, способствует ее целостности и плавности. В результате каждая строка 7-8-сложника укладывается в единую музыкальную фразу, что создает плавность и текучесть хоровой линии (пример №1).

Пример 1 (Г.Жубанова «Кюй поэма»)

Andante sostenuto

pp MM... f p

Те - мір... бұ - гау... қол - ды - бу - ган.

Далее – средний раздел – в соответствии с кюем орта буын, материалом для развития данного раздела Газииза Жубанова берет две основные темы, представленные в экспозиции (напомним, что кюевед П.Шегебаев относит кюй «Кісен ашқан» к двухтемным кюям [3, 154]. Сам процесс разработки основан на полифонических приемах, варьировании ритмического рисунка и усложнении фактурной структуры. В ходе развития наблюдается взаимопроникновение тематических элементов, их активное взаимодействие и постепенное слияние. В отличие от первого раздела, здесь музыкальное развитие уводит в более отдаленную хроматическую сферу, что сопровождается появлением резких, напряженных диссонансов.

Характерно, что в кульминации тематический материал не подвергается дальнейшему развитию: мелодия верхнего голоса остается устойчивой, неизменной даже в высшей точке драматического напряжения. И наконец, заключительный раздел представляет собой своеобразное сочетание репризы и дальнейшего развития. Здесь происходит возвращение к основной тональности (a-moll) и возобновление звучания первоначальной темы (бас буын), однако она звучит в обновленном, переосмысленном виде – с иными гармоническим наполнением и частичной структурной трансформацией.

Кульминация (зона сага) становится вершиной интонационного, смыслового и драматургического развития всего произведения. Она несет наибольшую образно-эмоциональную и выразительную нагрузку. Ее разрешение в D-dur, усиленное динамикой три форте, звучит как торжественно завершая произведение победным, утверждающим финалом.

Таким образом «Кюй поэма» Г.Жубановой предстает как яркий образец глубокого и многогранного взаимодействия традиционного домбрового искусства с европейской хоровой культурой. В произведении «Кюй поэма» обнаруживаются характерные черты индивидуального стиля композитора – полифоническое мышление, масштабность драматургии, гармоничное использование кюевого тематизма и тонкая работа с поэтическим словом, создающие целостный и выразительный художественный образ. Хор а саррелла Г.Жубановой демонстрирует не только мастерство композитора в использовании кюя Курмангазы «Кісен ашқан», но и ее стремление передать дух кюя в ином исполнительском составе, сохранив его эмоциональную силу, философскую глубину и символическую значимость.

Список литературы

1. Газииза Жұбанова және XX ғасыр музыкасы: халықаралық ғылыми-практикалық конференция материалдары (30 қараша 2007 ж.) = Газииза Жубанова и музыка XX века: Материалы Международной научно-

практической конференции (30 ноября 2007 г.) / құраст. А. К. Омарова; техн. ред. С. Т. Қалықова. – Алматы: КНК им. Курмангазы, 2008. – 100 б.

2. Жубанов А. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.

3. Шегебаев П. Казахская домбровая музыка (вопросы теории, истории и методологии). Монография. – Астана: 2017. – 326 с.

4. Бисенова Г.Н. А.С.Даргомыжский. Методический доклад. – Алма-Ата, 1964. – 21 с.

МАЗМҰНЫ-СОДЕРЖАНИЕ

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗІ	3
ПЛЕНАРЛЫҚ ОТЫРЫС ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ	
<i>ҰЛЫ ДАЛА КӨШПЕЛІЛЕРІНІҢ ӨРКЕНИЕТІ МЕН ДӘСТҮРЛІ МУЗЫКАСЫ</i> ОМАРОВА ГҮЛЗАДА НҰРПЕЙІСҚЫЗЫ	4
<i>ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ И МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ</i> АЯЗБЕКОВА САБИНА ШАРИПОВНА	13
<i>A TRIBUTE TO PROFESSOR PERNEBEK SHEGEBAYEV: COLLEAGUE AND FRIEND</i> FEZA TANSUĞ	23
<i>КУЛЬТУРА ГРУППОВОГО МУЖСКОГО ПЕНИЯ У АДЫГОВ</i> СОКОЛОВА АЛЛА НИКОЛАЕВНА	24
<i>МАТРИЦА ТЮРКСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ: ИНСТИТУТ ЖЫРАУ И САКРАЛЬНЫЙ КОБЫЗ КАК КОДЫ ЕДИНСТВА «ҰЛЫҒ ҰЛЫС»</i> ДАДАДЖАНОВА ИРОДА АБДУЛАЗИЗОВНА	35
<i>ВОСПОМИНАНИЯ О ДРУГЕ, УЧЕНОМ П. ШЕГЕБАЕВЕ</i> ЖУМАБЕКОВА ДАНА ЖУНУСБЕКОВНА	44
<i>ТРАДИЦИЯ КАК ЖИВОЕ ЗНАНИЕ: МИССИЯ ЭТНОМУЗЫКОВЕДА</i> НУРТАЗА РАУШАН САБЫРЖАНОВНА	47
I СЕКЦИЯ Дәстүрлі мәдениеттің көрнекті тұлғалары Выдающиеся деятели традиционной культуры	52
<i>О МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕФОРМЕ АБАЯ</i> САБЫРОВА АЛИЯ СУЛТАНМУРАТОВНА	52
<i>ТВОРЧЕСКИЙ ОБЛИК ЮНУСА РАДЖАБИ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ</i> ГАНИХАНОВА ШОЙИСТА ШАРАФУТДИНОВНА	65
<i>ПЕРВЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛИ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ: ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ ПОДХОД</i> ДОСАНОВА АЛМА АБИЛАХАНОВНА	68
<i>МАНАРБЕК ЕРЖАНОВТЫҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ: ДӘСТҮР МЕН ЖАҢАШЫЛДЫҚ ҚЫРЛАРЫ</i> НҰРКЕНОВ ТЕЛЬМАН ТІЛЕГЕНҰЛЫ	78
<i>АЛТАЙ (ҚХР) КҮЙШІСІ ТАЙЫР БЕЛГІБАЙҰЛЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫ МЕН ЖАНРЛЫ-СТИЛЬДІК ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ</i> ИГІЛІК БАЯН ҚАЛДЫБЕКҚЫЗЫ	86
<i>АБАЙ МҰРАСЫ – ҚАЛАМҒЕРЛІК ОРДАСЫ</i> АНДИРОВ ҚАНАТ БОЛАТҰЛЫ	98
<i>КӨПҚЫРЛЫ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ИЕСІ ҚҰТБАЙ ДҰРБАЙҰЛЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ТЕРМЕЛЕРІ</i> СЫНАБАЙ ҚЫЛЫШБЕК ЖАҚЫПҰЛЫ	110

<i>САЛ-СЕРІ – МОНОФОРМАТТАҒЫ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР МОДЕЛІ</i> АМИН ИБРАҺИМ ИСЛАМУЛЫ	121
<i>ҒАРИФОЛЛА ҚҰРМАНҒАЛИЕВТІҢ КОМПОЗИТОРЛЫҚ ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ ҒАШЫҚТЫҚ ӘНДЕРІНІҢ ҚЫРЛАРЫ</i> ШЕРНИЯЗОВА БИБІГҮЛ АЙБЕКҚЫЗЫ	128
<i>ДАРА ТҰЛҒА КЕНЕН ӘЗІРБАЕВ: ДӘСТҮРЛІ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ОРТАСЫ ЖӘНЕ РУХАНИ ҚАЛЫПТАСУ АРНАЛАРЫ</i> КӨШТАЕВ БЕКАРЫС ЖӘНІБЕКҮЛЫ	140
<i>XX ҒАСЫРДАҒЫ ТАУЕЛБАЙ АЙМАҒЫНЫҢ КҮЙ ӨНЕРІ ЖӘНЕ ЖАМАНҚАРА КҮЙШІНІҢ ӨМІР ЖОЛЫ МЕН ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ</i> ИЗТЕЛЕУОВ АРЫНГАЗЫ АХАНОВИЧ	151
II СЕКЦИЯ Түркі халықтарының материалдық мәдениеті Материальная культура тюркских народов	161
<i>ФИЛОСОФСКИЕ ПОИСКИ В ПРОСТРАНСТВЕ, ВРЕМЕНИ И ИСКУССТВЕ В ДРЕВНЕТЮРКСКИХ ЛЕГЕНДАХ О АСАН-КАЙГЫ И КОРКЫТ-АТА</i> МУХТАРОВА ГАЙНИ СЕЙСЕНОВНА	161
<i>ВОЙЛОЧНАЯ ТРАДИЦИЯ В ФОРМИРОВАНИИ СТЕПНОЙ КУЛЬТУРЫ</i> ЖУКЕНОВА ЖАЗИРА ДЮСЕМБАЕВНА	168
<i>ИСКУССТВО ТРАДИЦИОННОГО ВОЙЛОКОВАНИЯ У ТЮРКСКИХ НАРОДОВ</i> САМАРКАНОВА ФАРИДА САМИГУЛЛИЕВНА	179
<i>ТҮРКІ ХАЛЫҚТАРЫНЫҢ КӨНЕ МАТАЛАР АТАУЛАРЫНЫҢ СЕМАНТИКАСЫ МЕН СИМВОЛИКАСЫ</i> ТОЛЕУГАЛИЕВА МАЛИКА МЕЙРАМОВНА	183
III СЕКЦИЯ Қазіргі әлемдегі материалдық емес мәдени мұра Нематериальное культурное наследие в современном мире	194
<i>МУШЕЛЬ КАК СИМВОЛ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИИ</i> МУХАМБЕТОВА АСИЯ ИБАДУЛЛАЕВНА	194
<i>МУЗЫКАЛЬНАЯ ТКАНЬ КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСНИ: СИНЕРГИЯ РИТМА, ЛАДА И ИНТОНАЦИОННОГО КОДА</i> АЛЬПЕИСОВА ГУЛЬНАР ТУЯКБАЕВНА	200
<i>ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПТЫ «ЭЛЕКТРОННОЙ МЕТАБАЗЫ»</i> БАЗАРАЛЫ МУПТЕКЕЕВА	205
<i>КӨРҰҒЛЫ ЖЫРЫНЫҢ РАУШАНБЕК САЛАСЫ (ЖИЕНБАЙ ЖЫРАУ ДҮЗБЕНБЕТҰЛЫ НҰСҚАСЫ НЕГІЗІНДЕ)</i> БАЙБОСЫНОВА ҰЛЖАН МӘЛІКАЙДАРҚЫЗЫ	208
<i>«АҚСАҚ ҚҰЛАН» КҮЙІНІҢ ОРЫНДАУШЫЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ</i> ТОҚТАҒАН АЙТОЛҚЫН АЙТЖАНҚЫЗЫ	215
<i>ОСНОВОПОЛОЖНИК ЯКУТСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ</i> М.Н. ЖИРКОВ О СВЯЗИ	

ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ЯКУТОВ И НАРОДОВ ВЕЛИКОЙ СТЕПИ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ О ЮЖНОМ ПРОИСХОЖДЕНИИ ЯКУТОВ ПАВЛОВА-БОРИСОВА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА	224
АҚТӨБЕ ОБЛЫСЫНА ЖАСАЛҒАН МАТЕРИАЛДЫҚ ЕМЕС МӘДЕНИ МҰРА (МЕММ) ЭЛЕМЕНТТЕРІН ИНВЕНТАРИЗАЦИЯЛАУ ДАЛАЛЫҚ ЭКСПЕДИЦИЯ НӘТИЖЕЛЕРІНЕ ШОЛУ ТАСКАРИН ОНГАРБЕК УРМАНБЕКУЛЫ	228
ДӘСТҮРЛІ КҮЙ ТІЛІНІҢ АРХЕТИПТІК ҚҰРЫЛЫМЫ ЖӘНЕ ОНЫҢ ХІІІ– ХVІІІ ҒАСЫРЛАРДАҒЫ ЭВОЛЮЦИЯСЫ НУРКЕНОВ РУСТЕМ ШАХЫМУРАНОВИЧ	233
ҚОБЫЗДЫҢ АКУСТИКАЛЫҚ СИПАТТАМАСЫ ТУРАЛЫ АРГЫНОВА АМИНА ТУЛЕТАЕВНА	236
СЕЙТЕК ОРАЗАЛЫҒЫНЫҢ «СЕКСЕН ЕР» КҮЙІНДЕГІ 1919 ЖЫЛҒЫ ТАРИХИ ОҚИҒАЛАРДЫҢ ТРАГЕДИЯЛЫҚ КӨРІНІСІ АРУЖАН НУРЖАНҚЫЗЫ	244
ХІХ ҒАСЫРДАҒЫ МАҢҒЫСТАУ Өңірінің танымал емес дәстүрлі ӘН МӘДЕНИЕТІНІҢ Өкілдері (Зерттеу бастамасы) САНДЕШОВА АРАЙЛЫМ ЕСЕТОВНА	249
IV СЕКЦИЯ Дала фольклоры мен музыкасының аутентикалық таратылу мәселесі Проблемы аутентичного распространения фольклора и музыки степи	263
О СПЕЦИФИКЕ АУТЕНТИЧНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТРАДИЦИИ КАРАКАЛПАКСКИХ ЖЫРАУ БЕРДИХАНОВА ШАХИДА НУРЛЫБАЕВНА	263
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ КОНЦА XX ВЕКА И ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТУВЫ СУЗУКЕЙ ВАЛЕНТИНА ЮРЬЕВНА	268
ЗАМАНАУИ МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮРЛІ КӘСІБИЛІКТІ ТРАНСЛЯЦИЯЛАУДЫҢ ТАРИХИ-МӘДЕНИ АСПЕКТІЛЕРІ БАЙБЕК АЙГҮЛ ҚЫДЫРҒАЛИҚЫЗЫ	272
МУЗЫКА ЖӘНЕ ӨНЕРДІ ОҚЫТУДА ГЕЙМИФИКАЦИЯМЕН ЦИФРЛЫҚ ПЛАТФОРМАЛАРДЫ ҚОЛДАНУ АБИЛТАЕВА КАНАПИЯ ЖУМАЖАНОВНА	284
ШЕБЕР МЕН ҮН: САЗ АСПАП ЖАСАУ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ, ТЕХНОЛОГИЯСЫ ЖӘНЕ ОНЫ САҚТАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ АРГЫНОВ БАБЫР МЕЙРАМОВИЧ	295

«АЛТЫН АРКА» С.ЕРКИМБЕКОВА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ КЮЯ «САРЫАРКА» В СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ Сапарова Луиза Каримовна	301
АРХЕТИП ЗВУЧАЩЕГО «Я»: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ СУВЕРЕНИТЕТ ТЮРКСКОГО НАСЛЕДИЯ В КОНТЕКСТЕ «ЭПОХИ ОСОЗНАННОЙ ВЗАИМОЗАВИСИМОСТИ» (ПО О. СУЛЕЙМЕНОВУ) ТОЛИБЖОНОВА ЛАТОФАТ МАЪРУФЖОН ҚИЗИ	308
АЛТАЙ-ТАРБАҒАТАЙ КҮЙЛЕРІНІҢ ЗЕРТТЕЛУІ ЖӨНІНДЕ (БЕЙСЕНБІ ДӨНЕНБАЙҰЛЫ КҮЙЛЕРІН МЫСАЛҒА АЛА ОТЫРЫП) ИМАНҒАЗЫҚЫЗЫ АҚЖУСАН	317
ҰЛЫ ДАЛА МҰРАСЫН ӘЛЕУМЕТТІК ЖЕЛІ АРҚЫЛЫ НАСИХАТТАУ: ЗАМАНАУИ ТӘСІЛДЕР МЕН СЫН-ТЕГЕУРІНДЕР ДАБЫЛОВА АҚЕРКЕ БАҚЫТЖАНҚЫЗЫ	327
ҰСТАЗ-ШӘКІРТ ЖҮЙЕСІНДЕГІ ДӘСТҮР АЛҒАСТЫҒЫ: ҚҰРАҚТЫҢ ДОСЖАНЫ ЖӘНЕ ИСЛАМБЕК ЫСҚАҚОВ КҮЙЛЕРІ СЕЙДӘЛІ БАУЫРЖАН АМАНТАЙҰЛЫ	333
V СЕКЦИЯ Тарихи-мәдени мұраны сақтауда, дамытуда және беруде білім беру мекемелерінің маңызы Роль образовательных учреждений в сохранении, развитии и передаче историко-культурного наследия	340
БІЛІМ БЕРУ ЖҮЙЕСІНДЕГІ МӘДЕНИ МҰРА: ИНТЕГРАЦИЯ ЖӘНЕ ИННОВАЦИЯЛЫҚ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КОЖЕБАЕВ ДАРХАН ЕРЖАНҰЛЫ	340
UZBEK MAQOM ART IN CULTURAL CONTEXT: REGIONAL SCHOOLS, PERFORMANCE EVOLUTION, AND EDUCATIONAL INTEGRATION PIRMATOVA NODIRAKHON YIGITALIYEVNA	348
К ВОПРОСУ О ПРИМЕНЕНИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ПРЕПОДАВАНИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН И СОХРАНЕНИИ ТРАДИЦИОННОГО НАСЛЕДИЯ МУКЕЕВА НУРЖАМАЛ ЕРСАИНОВНА АЖГЕРЕЕВА КАЛАМКАС БУКЕНБАЙЕВНА	353
МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ДОМБРОВОГО РЕПЕРТУАРА В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАЖЕНОВА ЛЯЗЗАТ ЖУКЕНОВНА	358
КАЗАХСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ МУХАМЕДЖАНОВА ЖАНАР ТУРСУНОВНА	362
МҰҢ-ШЕР ҮЛГІЛЕРІНІҢ БЕЙНЕЛІК ЖӘНЕ МУЗЫКАЛЫҚ ТІЛ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ: ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО КУРСЫНДА ЗЕРДЕЛЕУ ТӘЖІРИБЕСІ БАЙХАНОВА САМАЛ ДАИРОВНА	367
К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ И ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО	

НАСЛЕДИЯ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ (НА МАТЕРИАЛЕ УРОКОВ «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ») АЛЬПЕЙСОВА АЛИЯ ТУЯКБАЕВНА	380
ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПОДГОТОВКА В КЛАССЕ ДОМБРЫ ДМШ В КОНТЕКСТЕ СОХРАНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ САГАТОВА АЙГУЛЬ ЖАЙЛАУОВНА	387
МУЗЫКАЛЫҚ БІЛІМ БЕРУ АРҚЫЛЫ МӘДЕНИ МҰРАНЫ ЖАҢҒЫРТУ ЖӘНЕ ҰРПАҚТАР САБАҚТАСТЫҒЫН САҚТАУ ЖАНШИНА АМАНҚЫЗ ТӨРЕБЕКҚЫЗЫ	394
АЙТЖАН ТОҚТАҒАННЫҢ ДОМБЫРА ҮЙРЕТУДЕГІ ӘДІСТЕМЕСІНІҢ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ БАРМАҚОВ НҮРӘДІЛ БЕРКІНҰЛЫ	399
ҚАЗАНҒАП КҮЙЛЕРІНІҢ ИНТЕПРЕТАЦИЯЛЫҚ ҚЫРЛАРЫ ҚУАНДЫҚОВ НҮРДӘУЛЕТ ЕРКІНҰЛЫ	407
БАЛАЛАРДЫ ҚОЛДАУ ОРТАЛЫҒЫНДАҒЫ ЖЕТКІНШЕКТЕРДІҢ ЭМОЦИЯСЫМЕН ЖҰМЫС ЖАСАУДА МУЗЫКАТЕРАПИЯ ЭЛЕМЕНТТЕРІН ПАЙДАЛАНУ ЕСЕНБАЕВА БАХЫТ АЗИМХАНОВНА	417
VI СЕКЦИЯ «Композитор және фольклор» Композитор и фольклор	424
ЗНАЧЕНИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В.А.УСПЕНСКОГО В СТАНОВЛЕНИИ МНОГОГОЛОСНОЙ МУЗЫКИ В УЗБЕКИСТАНЕ МАМАДЖАНОВА ЭЛЬНОРА УЛЬМАСОВНА	424
УСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ КАК ИСТОЧНИК КОМПОЗИЦИОННОГО МЫШЛЕНИЯ АДИЛЯ БЕСТЫБАЕВА (НА ПРИМЕРЕ ФАНТАЗИИ “АК СИСА” И СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «АРГЫМАК» ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА) КУЗБАКОВА ГУЛЬНАРА ЖАНАБЕРГЕНОВНА	430
«СЫБЫЗГЫ ШЕРУ»: ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИСТОКИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ С.АБДИНУРОВА АКПАРОВА ГАЛИЯ ТОЛЕГЕНОВНА	440
О ПРЕТВОРЕНИИ ОСОБЕННОСТЕЙ ДОМБРОВОЙ МУЗЫКИ В СОЧИНЕНИЯХ Т.КУРБАНОВА (НА ПРИМЕРЕ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ «ПАМЯТИ АВИЦЕННЫ») ПЕТРЕНКО ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА	452
КҮЙ-ПОЭМА Г. ЖУБАНОВОЙ: К ВОПРОСУ О ПРЕТВОРЕНИИ КАЗАХСКОГО ТРАДИЦИОННОГО ЖАНРА АЛЬПЕЙСОВА ГУЛЬНАР ТУЯКБАЕВНА АМУРОВА ТАНА ТЕМИРБЕКОВНА	458