

ҚАЗАҚСТАННЫҢ
МУЗЫКА
МӘДЕНИЕТІ



ҚАЗАҚ МЕМЛЕКЕТ БАСПАСЫ

1957

ҚАЗАҚСТАННЫҢ МУЗЫКА МӘДЕНИЕТІ

МАҚАЛАЛАР
МЕН МАТЕРИАЛДАРДЫҢ
ЖЫЙНАҒЫ

ЖЫЙНАҚТЫ ҚҰРАСТЫРҒАНДАР
П. В. Аравин, Б. Г. Ерзакович

ҚАЗАҚ МЕМЛЕКЕТ БАСПАСЫ
Алматы — 1957

Жыйнақты баспаға даярлағандар Қазақ ССР
Ғылым академиясының искусство зерттеу секторы,
Алматы мемлекеттік консерваториясының музыка та-
рихы кафедрасы және Қазақстан совет композиторлары
одағының музыка зерттеу секциясы, жалпы редакция-
сын басқарғандар *П. В. Аравин* мен *Б. Г. Ерзакович*.

ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ АЛМАТЫ АКАДЕМИЯСЫ
1981-жыл

БАСПАДАН

Советтік музыка искусствосы Отанымыздың көп ұлтты социалистік мәдениетінің аса маңызды бір саласы.

СССР-дің барлық туысқан халықтары сыяқты, қазақ халқы да Ұлы Октябрь социалистік революциясының жеңуі нәтижесінде, Совет өкіметі жағдайында өзінің ұлттық мәдениетін дамыту үшін өте зор мүмкіндіктер алды. Коммунистік партия мен Совет үкіметі Қазақстанның мәдениеті мен искусствосын өркендете беруге үнемі қамқорлық көрсетіп келеді.

Қазақстанның музыка искусствосын дамыту ісінде Совет Одағы Коммунистік партиясы Орталық Комитетінің идеология мәселелері туралы тарихи қарарларының және социалистік реализмге негізделген бүкіл совет искусствосының одан әрі даму жолын белгілеп берген 1948 жылғы 10 февральдағы В. Мураделидің «Ұлы достық» операсы туралы қаулысының ерекше зор маңызы болды. Бұл қаулылар совет композиторларын халық алдындағы өздерінің ардақты борыштарын жете түсініп, оларға классикалық мұраларды молынан игеру және совет музыкасындағы реалистік бағытты одан әрі дамыту қажеттігін көрсетті.

Қазақтың советтік музыка мәдениетінің қол жеткен ірі табыстары республиканың музыкалық искусство қайраткерлерінің, КПСС Орталық Комитеті мен Қазақстан КП Орталық Комитетінің қарарларын басшылыққа ала отырып, музыка творчествосы мен музыка зерттеу жөніндегі формализмнің және буржуазияшыл ұлтшылдықтың барлық көріністеріне қарсы үнемі күрес жүргізгендіктерінің нәтижесі болды.

Республикамыздың музыка искусствосы социалистік реализм жолымен ілгері қарай басып, батыл дамуда. Қазақ халқының музыка мәдениеті қайраткерлері, классикалық мәдени құралдардың байлығын игере, халық творчествосының сарқылмас қазынасын пайдалана отырып, өздерінің шығармаларында искусстводағы шынайы реалистік мазмұнды көрсететін бірден-бір дұрыс, маркстік әдісті игеру үшін қызмет етіп келеді.

Коммунистік идеологияны тарату күресінде баспасөзбен, әдебиетпен бірге искусствоның да үлкен роль атқаратындығын КПСС XX съезі атап көрсетті. Искусство саласындағы творчестволық қызметтің бәрі коммунизм жолындағы күрес рухында жүргізіліп, еңбекшілерді тәрбиелеуге көмектесуге тиіс. «Біздің елдің искусствосы мен әдебиеті, — деді Н. С. Хрущев жолдас, — мазмұнының байлығы жағынан ғана емес, сонымен қатар көркемдік күші мен шеберлігі жағынан да дүние жүзінде алдыңғы қатарлы болуға күш сала алады және күш салуға тиіс».

Қазақстанның музыка мәдениетіне арналып шығарылып отырған бұл жыйнаққа қазақ музыкасы жөнінде революцияға дейінгі еңбектер мен совет музыка зерттеушілерінің мақалалары енді.

Кітапта революцияға дейінгі қазақ музыкасының аса көрнекті қайраткерлері — Абай, Құрманғазы, Ноғайбай творчествосы туралы; Қазақстан композиторлары —

Дина Нұрпенсованын, Мұқан Төлебаевтың, Құдыс Қожамяровтың кейбір шығармалары туралы; қазақ искусствосының көрнекті қайраткерлері Сталиндік сыйлықтың лауреаттары Құрманбек Жандарбековтың, Евгений Брусиловскийдің творчестволық өмірбаяндарына арналған мақалалар мен зерттеулер бар.

Бұл жыйнақ қазақ музыкасы мәдениетінің қол жеткен табыстарын көрсететін тұңғыш еңбек, бірақ күн санап қарыштап өскен музыка мәдениетінің барлық мәселелерін бұл шағын жыйнақ түгел қамтый алмайды. Мұнда опералық искусство, ән творчествосы, камералық және аспапты-вокалдық музыка мәдениетінің маңызды мәселелері, т. б. баяндалмаған.

Таяу уақытта бұл олжылықтарды толықтыру — Қазақстанның музыка зерттеушілерінің және музыка мәдениетінің өзге де қайраткерлерінің міндеті.

Бұл жыйнақ 1955 жылы шығарылған орысшасынан аударылды. Қазақша дәл баламасы жоқ, түсініксіз кейбір сөздерге кітаптың соңында түсінік берілді.

Жыйнақ негізінен музыка зерттеушілеріне, музыкалық оқу орындарының оқышылары мен оқытушыларына арналып отыр. Сонымен бірге музыкамен әуестенуші жұртшылық та жыйнақтан қазақ музыкасы туралы тиісті мәліметтер ала алады.

ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ ТУРАЛЫ ҮШ МАҚАЛА

Б. Асафьев

ҚАЗАҚСТАН МУЗЫКАСЫ

Казақ искусствосының Москвада болған онкүндігінде қазақ халқы музыкасының көрнекті орын алуы заңды еді. Бірақ оның өзі де барлық жағынан, бүкіл көрініс байлығымен көрсетілген жоқ, әрине бұлай істеу мүмкін де емес еді. Алайда, «Жалбыр» мен «Қыз Жібек» пьесаларының музыкалық мазмұны, одан кейін көрсетілген халықтың толып жатқан ойындары мен билері, шырқалған әндері (ауылдағы жастардың сауық кеші), қазақтың халық музыкасынан берілген концертте тамаша орындаған аспапты ансамбльмен жеке әншілердің асқақ әндері — міне осының бәрі музыкалық творчествоның қазақ халқының өміріндегі маңызын, ұлттық негіздегі халық музыкасы мәдениетінің қарқындап өсуін қазақстандықтардың эмоциялық сезімтал музыкалық тілі бай екенін айқын дәлелдейді.

Аспаптық музыкаға қарағанда, ән толығырақ және нақты көрсетілген: қазақстандықтардың тұрмысында ән творчествосының алатын орны және нақты драмалық жағдайда әннің образды идеялық маңызын ашып көрсету жағы аталған екі пьеса оқығасында өте ұтымды түрде бейнеленген. Қазақтың суырып салма халық әндерінің музыкалық драмаға дейін өрістеуіне сенім мол, музыкалық драмада ән байланыстырып тұратын дәнекер ғана болудан қалып, музыкалық үздіксіз әрекетке айналады.

Қазақтың ән әуездерінің тамаша бір қасиеті — оның шын жүректен шыққан эмоциялық сезімталдығы мен сезгіштігі, ал мұның өзі интонация-

Бұл жыйнақта басылған академик Б. В. Асафьевтің үш мақаласы қазақтың халық музыкасының эстетикалық ерекшеліктерін сыйпаттап, Қазақстанның музыка искусствосының одан әрі даму жолын белгілейді. «Қазақстан музыкасы» деген мақала 1936 жылы қазақ искусствосының Москвадағы онкүндігінен кейін жазылып, «Известия» газетінде (1936 жылғы № 122) жарияланды. «Қазақ музыкасының ұлы байлығы» және «Қазақтың халық музыкасы туралы» деген екі мақаласы қазақ операсының 1937 жылы Ленинградта болған гастролінен кейін жазылды. Біріншісі «Казахстанская правда» газетінде (1937 жылы 27 апрельде) екіншісі «Музыка» газетінде (1937 ж. № 9) жарияланды.

ны ерекше оралымды етуге себепші болады. Эпостық мәнді болып келетін, ән, өте нәзік лирикадан көңілге өте қонымды драмалық мазмұндағы әңгімеге дейін, толып жатқан интонациялық түр-сыйпатпен бейнеленеді. Ән әуенінің бұл ерекше сезімталдығы өлеңнің образдық мазмұнын нәзік интонациялық жаймен бейнелеуге мүмкіндік жасайды, соның нәтижесінде музыка мен ақындық сөз, бір-біріне сіңісе отырып, жүрекке жылы ұнамды бірлік жасайды. Мелодияларының оралымдылығы, олардың құлақтан кіріп бойды аларлығы, драмалық жағын баса айту (әнді театрға бейімдеуге) мүмкіндігі, ән тақырыптарының әралуандығы — осы қасиеттердің бәрі халық психикасының аса терең толғауын көрсету ретінде, қазақ әншілерінің жарқын орындаулары арқылы айқын сезіліп отырады.

Қазақтың суырып салма әні мен аспаптық шығармалары — бұл ең алдымен мағыналы әсем сөз, нақты шындық. Осы себепті театр музыкасына ғана емес, халықтық-ұлттық негіздегі симфониялық музыкаға да творчестволық зор болашақ туады. Қазақтың музыкалық драмасы мен симфониялық музыкасын дамыту жолы батысеуропа және орыс музыкасы классикасының биік шыңын қазақстандықтардың ССР Одағының барлық музыка мәдениетімен тығыз байланыс жасай отырып, менгерулеріне тікелей байланысты, мұны жете түсіну керек.

Әңгіме, музыкалық классикаға еліктеу немесе ән стихиясын стильдеу (ал шынында — европалық дәстүрлі схема «күзеу») туралы болып отырған жоқ.

Ауыл мәдениетінің орнына, буржуазиялық музыка мәдениетінің қол жеткен жетістіктерін творчестволықпен игере отырып, өсіп пайда болатын, социалистік қалалардың мәдениеті келген кезде, алдыңғы қатарлы мәдениеттің тәжірибесін менгеру және өткен уақыттың көркемдік байлықтарын іріктеп алу дәуірі сөзсіз басталады, яғни жергілікті ұлт мәдениетін қайтадан шыңдап, жалпы творчестволық ынтымақ негізінде бір-бірімен ұласқан күрделі процесс басталады. Жұртшылықтың искусствоға деген тілектері күннен-күнге артып отыр. Міне бұған байланысты елімізде осы күндері міндетті түрде қойылып отырған музыка проблемасы — шын мәнісінде туысқан республикалардың музыкалық мәдениетін (оның ұлттық-өзіндік творчествосының әлі де болса ықпалды формаларын сақтай отырып) социалистік ұлы Отанның музыкалық мәдениетіне айналдыру проблемасы болып табылады.

Қазақстанның әншілері мен аспапта орындаушыларының ойындарынан олардың елдері сүйсінген творчестволық шабыт қарқыны, көтеріңкілік сезіледі: кешегі көшпелі халықтың тұрмыстағы хал-жағдайын, барлық психикасын қайта құру болады. Өзінің барлық тарихи асуларынан аман алып шыққан қазақтың халық әні ендігі жерде бұрын қақпай көрген мәдениетті азат ететін ұлы дәуірде де, идеялық тұрғысынан шыныққан болашағы зор болып, өзінің ізгі қасиеттерінен: қарапайымдылығынан, жаңалығы мен асқан айқындылығынан айырылмауға тиіс.

Ауыз дәстүрлі музыканы қайта жасайтын аса күрделі процестерді, музыкалық семантика проблемаларын, тағы басқаларын бақылап-зерттеу жөнінде советтік музыка зерттеу ғылымы үшін қазақтың халық музыка-

сында сарқылмас қайнар көз бар. Музыка зерттеушілері мұнда үні өшіп қалған музыканың жансыз қорымен емес, нақтылы творчестволық шындықпен істес болады.

Халық музыкасын зерттеу жөнінде советтік музыка біліміне музыкалық этнографияның тар шеңберде түсіндіру дағдысынан тысқары шығып, істі жоғары идеялы зерттеу жолына қоятын мезгіл әлдеқашан жетті: көркемдік сапасы тек жеке композиторлардың дербес ойлап шығаруы мен творчествосына ғана тән сыяқты деп музыканы халықтыққа және көркемдікке бөлетін феодалшыл-буржуазияшыл менмендікті ұмытатын уақыт жетті.

А. Затаевичтің көптеген қазақ әндерін жазғандығы туралы бұл жерде еске түсірмей кетуге болмайды, ал оның өзі СССР-дің қалың жұртшылығын Қазақстан музыка байлығымен таныстыруға берік негіз қалады. Бірақ бұл жазбалар тек музыкалы-этнографиялық жыйнақ, басқаша айтқанда, жыйнаушының ауыздан жазып алған тәжірибесі ғана болып табылады. Ол әндерді ғылыми жолмен дәлме-дәл жазып алудың кәзіргі әдісіне (фонограммархивке) сәйкес келмейді. Зейін қоя жасаған музыкалық жазбалары және көрсеткен ерекше жігері үшін А. Затаевичті барынша құрметтеумен бірге, мұны ескере кетуге тура келеді. Бірақ, мынаны тағы да қайталап өтпекшімін: қазақтың халық музыкасы композиторлық творчествоның одан әрі өсуіне негіз ретінде өзінің бейнелі мәнін зерделі, терең зерттеп, мазмұнын ашуға толық ылайық.

ҚАЗАҚТЫҢ ХАЛЫҚ МУЗЫҚАСЫНЫҢ ҰЛЫ БАЙЛЫҒЫ

Қазақтың мемлекеттік опера театрының Ленинградтағы спектакльдері зор табысқа ие болды. Бұған таңдануға болмайды. Қазақстандықтардың спектакльдері бізді өзінің көркемдік шын қуаттылығымен тебірентеді. Асқан әуезді музыка жаңалығы, орындаушылардың оптимистік албырт ойыны, кең даланың таза ауасындай, тыңдаушыларға күшті әсер етеді.

«Ер-Тарғын» республиканың халық артисі Е. Г. Брусиловскийдің творчестволықпен түсініп өндеген, қазақтың халық музыкасына негізделіп құрылған. Мұнда негізгі мақсат әрбір әрекетті әнмен дамытуға бейімделген, сонымен бірге қайталанатын ән опера ойынында өзінің табиғи жаңалығы мен әсерін жоғалтпайды, бірақ ұлттық-әндік опера стилін жасайды. Әнмен де характерлер жасалады. Драмалық кемеліне жеткен дуэт, екінші актының бірінші көрінісіндегі бақталастардың әңгімесі, үшінші актыдағы қажырлы, қайратты ансамблі міне дәл осындай. Одан кейін СССР халық артисткасы Күләш Байсеитованың тамаша орындайтын аса қыйын хан қызы Ақжүністің образы да барлық жағынан осылай дамыйды.

«Ер-Тарғын» премьерасы Выборгтың мәдениет үйінде 22 апрельде болды. Орындаушылар өздеріне шын жүреппен көрсетілген құрметті еңбектерімен ақтап шыққандығында сөз жоқ. Кемшіліктері де бар. Оның кейбір жерлері шұбалаңқы. Кей кезде ән мен оркестрдің үйлеспейтіні де

бар. Бірақ бұл кемшіліктер қазақстандықтардың қол жеткен тамаша табыстарын ешбір жоққа шығара алмайды.

Қазақ операсының көркемдік дәрежесінің одан әрі өсе беруіне тілектеспіз, келген сайын театр творчестволық табыстарын үнемі көрсетіп, әрбір спектакль артистік ерекше тапқырлықты молайта беретін болсын.

ҚАЗАҚТЫҢ ХАЛЫҚ МУЗИКАСЫ ТУРАЛЫ

Қазақтың музыка мәдениетінің өскендігі сөзсіз. Бұл күшті де фактор болып саналады, оның ықпалы бұрынғыдан да күшті біліне де бермек. Халықтық-ұлттық музыка мәдениетінің пайда болуы, көбінесе ауыз дәстүрлі музыкасы ретіндегі халық музыкасының жаңа сатыға ұласуы, көпшіліктің классикалық мұра тәжірибесін яғни орталық ірі қалалардың «жазба музыкасын» меңгерулері — осының бәрі әрине тек формалар мен бейнелеу құралдарын өрістетуге ғана емес, сонымен бірге композициялық жаңа әдістерге де әкеп жеткізеді. Бұрынғы композиторлық және музыкалық орталықтардың орнына халық музыкасын игеру жұмысы — халық музыкасын орындаудың проблемасын қайтадан күн тәртібіне қояды және вариациялы түрінде өңделген ән үзіндісі тұрғысында емес, қайта социалистік реализм музыкасының творчестволық негізі ретінде халықтық музыка мәдениетін пайдалану арқылы композиторлық жаңа ой-өрісті құру мақсатын қояды.

Шығыс музыкасы туралы тар шеңберлі, үйреншікті үстірт пікірді қазақтың халық музыкасы түбірінен өзгертеді.

Қазақтың халық музыкасы әдеттегі шығыстық мағнасында емес, бірақ ол СССР-дегі, тек жалғыз СССР-де емес, Шығыс деген ұғымды толық түсіндіретін мағнасындағы Шығыс. Бұл, ең алдымен, асарын асап, жасарын жасаған өлі мәдениет емес, өзінің нақтылы, эмоциялы, қалыптасу дәуіріндегі, ерекше түрде жаңадан өзгеріп, творчестволық өрістеу кезіндегі айтарлықтай көрнекті, ықпалды мәдениет. Сондықтан қазақтардың музыканың жаңа түрлеріне талаптанып-ұмтылуы негізінде еуропалық, тым ірі, әрі күрделі формаларға жай ғана еліктеу емес. Ол ұмтылу Ұлы Октябрь революциясымен молықтырылған халық өмірінің жаңа мазмұнын ашуға талаптанудан келіп туады.

Одан кейін мынаны айта кету керек. Қазақтың музыка мәдениеті шек қоятын жергілікті, облыстық ықшамдылықпен байланысты емес. Өзінің интонациялық құрамы жөнінен де, (өте бай, егер ән үнінің кейбір сөздері туралы айтатын болсақ, музыкалық «сөз тіркесі»), шеберлігі жөнінен де шағын көлемде, — мен айтар едім, — әсем дауысты және ерекше гомофония көлемінде қазақтың музыка мәдениеті, СССР халықтарының музыкасын дамыту проблемасы көзқарасынан, аса елеулі көрсеткіштерді білдіреді деп сендіруге болады.

Қазақстанда музыканы музейлік әдемі ұлттық игілік ретінде ғана сүйіп қоймайды, музыкадан шындыққа қосқан үнді сезеді, бұл музыка өзінің мағнасын байытып, біздің көз алдымызда қайта туды. Бұл халықтың му-

зыкалық сана-сезімінің сөзсіз өскендігін дәлелдейді: музыка Отанын құрып жатқан халықтың ой-сезімін білдіруші бола бастайды, халықтың музыкалық сана-зердесін ең жоғары идеялы синтездік сатыға көтереді. Бұрынғы бейнелеу формаларының көлемі енді бұл музыка үшін тар келетіндігі өзінен өзі түсінікті. Оның үстіне көп кешікпей, музыканың эпостық негізгі құрылысы да күшті өзгере бастауы мүмкін.

Қазақ мелосының мазмұнын, формасын, фактурасын және музыкалық тілін дамытып, өрістету және байыпты суреттеу үшін бұл мелоста мүмкіншіліктің бәрі бар. Әннің де, аспаптың суырып салма шығармалардың да өзінде симфониялық дамытудың структуралық сарқылмас мүмкіншіліктері бар. Бұл структура жоғары дәрежеде органикалық, сыйымды, жанды, бірқалыпты ырғақтық негіз болады. Қазақ мелодиясының ырғақтық қалыптасуы мен ырғақтық құрылысы оның динамикалық ерекше өрісті екендігін дәлелдейді. Қазақ музыкасы ең алдымен, нақтылы, эмоциялық сезгіш мелодиялық творчество болып есептеледі.

Екінші көрсеткіш туралы ауызша анықтама беріп есепке алу өте қиын. Бұл қазақтың ән лирикасы мен эпосының жоғары «көңіл көтеріңкілігі». Күйлер туралы да осыны айтуға болады. Қазақ әні эмоциялы оралымды, сезімтал және халық психикасының көңіл күйін асқан илтипатпен барынша бейнелеп отырады.

Шындықтың адамгершілікпен көңіл қойып көркемөнер арқылы көрсетілген бейнесі бола отырып, қазақтың асқан бай мелодиясы әрқашан да — өзінің өмірге деген сүйіспеншілігі, өмірлік лебізі және нақтылығы арқасында (оның тұрмысқа үнемі енуі мағнасында) терең философиялық синтез, халық психикасын жоғары адамгершілікпен талдап қорыту әсерін қалдырады. Ал, егер біз, европалық симфонизмнің аса бір елеулі табыстары ретінде, Бетховен симфонияларының жоғары эмоциялық құрылысы туралы айтатын болсақ, онда өзінің мәдениетін азиялық орта ғасыр жағдайында, сонансоң россиялық царизмнің жан түршігерлік тым қатал езгісі жағдайында жасаған халық музыкасында бұл сапа әлеуметтік жағынан одан да гөрі қымбат болып шықпай ма? Бұл сапа — азиялық мәдениетсіздік туралы, «азиатшылдық» туралы, өзінің сезімтал гедонизмі арқасында семіп қалған экзотикалық Шығыс туралы шовинистік сандырақтардың жалғандығына ең жақсы ыспаттама бола алады.

Эмоциялық жоғары дәрежеде талдап қорыту сыяқты қазақ музыкасының өзіне тән сапалары және эмоциялық сезімталдықты философиялық даналықпен ұштастыру аса талантты қазақ халқының ерекше тарихи тағдыры мен басынан кешірген қасіретіне байланысты болуы ықтимал.

Халықтардың өмірлік ұлы тарихи жолында болған аса зор саяси шайқастардан, үздіксіз құралып және құлап отырған орасан зор дала империяларының ішінде халық өмірі мен халық психикасының пайда болуын сезіну қажет. Сансыз көп «тобырлар» туралы кейбір жалпылама түсініктерден тірі адамдарды, олардың қасіреттерінің артуын сезу қажет. Қатал сұрыптау, орасан зор тарихи төңкерістер нәтижесінде және халықтың қалың бұқарасы қоныс теуіп, отырықшылыққа көшкен сайын бұл қасірет-

тердің ғасырлар бойына жыйналған іркінділері қазақтардың көркемөнер творчествосының психологиялық ең сезгіш түріне — мелодиялық музыкаға — этикалық жоғары эмоциялы құрылысқа ие болды, мұнда сезім әдепсіздігіне, оқшауланып бөлектенушілікке, мещандық бассауғалауға берілмейтін дұрыс мазмұн қалыптасты.



ҰЛЫ ОКТЯБРЬ РЕВОЛЮЦИЯСЫНА ДЕЙІНГІ ДӘУІРДЕГІ ОРЫС МУЗЫКАСЫ МЕН ҚАЗАҚ МУЗЫКАСЫ АРАСЫНДАҒЫ ТАРИХИ БАЙЛАНЫСТАР

Б. Ерзакович



лы Октябрь социалистік революциясының дүниежүзілік тарихи жеңісі Совет Одағындағы барлық халықтардың ұлттық мәдениеті мен искусствосын өркендетуге аса зор мүмкіншіліктер туғызды. Совет өкіметінің алғашқы жылдарында, 1921 жылы, РКП(б) X съезінің қарарында партияның ұлт республикаларындағы басты міндеттерінің бірі — баспасөзді, мектепті, театрды, клуб ісін, жалпы алғанда, мәдени-ағарту мекемелерін ана тілінде өркендету болып есептеледі делінген еді.

Советтік музыка мәдениетін жасау жұмысы аса маңызды мемлекеттік іс болып табылады, ол жұмысты Коммунистік партия мен Совет үкіметі барынша қолдап, бағыт беріп отырады. Совет өкіметі тұсында ғана тұңғыш рет профессионалдық искусствоның жанрлары пайда болған қазақ халқының музыкалық мәдениеті халықтық рухта және социалистік реализм рухында дамый бастады.

Социалистік Қазақстанның музыкалық искусствосы өзінің пайда болған алғашқы қадамынан бастап, ұлы орыс халқының прогресшіл музыкалық искусствосының тікелей игілікті ықпалында болып келеді. Орыстың алдыңғы қатарлы шын демократиялық музыка мәдениетінің тамаша белгілерінің бірі — басқа халықтардың өзіне тән ұлттық музыкасын басып тұншықтырмайды, ерекше қасиетінен айырмайды, қайта оны профессионалдық искусствоның жаңа формаларымен, жанрларымен молықтыра отырып, оның мелодиялық, құлаққа жағымдылығын және метро-ритмикалық байлықтарын өсіріп, дамытып отырады. Қазақтың музыка искусствосының даму тарихы — Совет Одағындағы барлық халықтардың музыка искусствосына ұлы орыс мәдениетінің тигізген прогресшіл ықпалының айқын бір мысалы бола алады.

Орыс музыкасы мен қазақ музыкасы арасында тығыз байланыс орналып, оны дамыту жөнінде шешуші мәні болған іс — қазақ халқының өмірінде аса маңызды тарихи оқыйға, Қазақстанның Россияға өз еркімен қосылуы болды. Қазақ халқының тіршілік мүддесі мен жігер-талабына то-

лығымен сай келетін бұл қосылу XVIII ғасырдың 30-ыншы жылдарында басталып, XIX-ғасырдың екінші жартысында толығымен аяқталды. Қазақстанның Россияға қосылуы оның саяси жағынан бөлшектену қаупін жойды, ақшалы-сауда қатынасы мен қалалардың дамуына, қазақтардың шаруашылықтың анағұрлым жоғары түрі — егіншілік пен отырықшылыққа көшуіне қолайлы жағдайлар туғызды. Сонымен бірге Қазақстанның Россияға өз еркімен қосылуы орыстың озат мәдениетінің Қазақстанға тигізетін әсерін күшейте түсті және қазақ пен орыс халықтарының арасындағы достықты одан әрі нығайтты.

Алдыңғы қатардағы орыс мәдениетінің ықпалымен, орыс ғалымдарының көмегі арқасында қазақ халқының ортасынан Шоқан Уәлиханов, ағартушы және педагог Ыбрай Алтынсарин, қазақ поэзиясының классигі Абай Құнанбаев сыяқты аса көрнекті ғылым қайраткерлері шықты.

Революцияға дейінгі уақытта орыстың музыкалық этнографтары қазақ музыкасымен мықтап шұғылданды, оны жазып алды және зерттеп білуге тырысты, қазақ музыкасы жөнінде баспасөз беттерінде және ғылыми қоғамдарда баяндамалар мен мәлідемелер жасады. Қазақ музыкасы жөніндегі ең ерте кездегі еңбектердің қатарына орталық Қазақстанның музыкалық дәстүрін суреттейтін «Описание Средней орды киргиз-кайсаков, с касающимися до сего народа, також и прилегающих к Российской границе, по части Кольванской и Тобольской губернии, крепостей дополнениями»¹ атты кітаптағы пікірлерді қосуға болады. Қазақ әндері тұңғыш рет XIX ғасырдың басында нотаға түсірілді. Бұл 1816—1818 жылдары Астрахань қаласында Иван Добровольский шығаратын «Азиатский музыкальный журналының» дәптерінде «Қырғыз әні»² деген атпен басылып шыққан ән болатын. Қазақ музыкасы жайындағы мәліметтер бұдан анағұрлым кеш шыққан еңбектерде бар, олардың ішіндегі барынша толық, жанжақты терең жазылғандары А. А. Левшиннің, А. Е. Алекторовтың, М. В. Готовицкийдің, Р. А. Пфенингтің, С. Г. Рыбаковтың, А. А. Ивановскийдің еңбектері болады.

Орыс фольклористерінің істеген үлкен жұмысы арқасында, біздің қарамағымызда қазақтың ежелгі халық музыка творчествосы: оның мазмұны, орындау түрлері, аспаптары (инструментовкасы) туралы құнды мәліметтер және әндер мен күйлердің нотаға түсірілген жазбалары бар.

Біздің қарамағымызда революцияға дейінгі фольклористер мен совет фольклористерінің баспасөзде жарияланған еңбектері бар, олардың ішінен өзінің көлемі жағынан әсіресе А. В. Затаевичтің³ қазақ әндері мен күйлері-

¹ 1795 жылы «Новые ежемесячные сочиненияда» басылған.

² Революцияға дейінгі әдебиет пен 1925 жылға дейінгі шыққан совет әдебиетінде қазақ халқы қателікпен «қырғыздар», «қырғыз-қайсақтар», «қазақ-қырғыздар» деп аталып келді. Қазақ халқының көрсетілген кездердегі әдебиетте кездесетін осындай аттары «қазақтар» деген сөзбен маңызы бірдей.

³ Александр Затаевич. «Қырғыз халқының 1 000 әндері (күйлері мен мелодиялары)», Орынбор, 1926 ж. Соныкі. «Қазақтың 500 әндері мен күйлері», Алматы, 1931 ж. Орынды үнемдеу үшін А. В. Затаевич еңбектері келешекте «1 000 ә.» және «500 ә.» деп аталады.

нің екі жыйнағы көзге түседі, оның үстіне өзіміздің жасаған жазбаларымыздан бірсыпыра коллекция жыйнап алып, революцияға дейінгі кезде қазақ пен орыс музыкасының арасындағы тарихи байланыстардың қайнар көзі мен түрлері туралы байыпты қорытындылар жасауға біздің қолымызда жеткілікті материал болды.

Тарихи байланыстардың және орыс музыка мәдениетінің қазақ музыкасына тигізген тікелей ықпалының алғашқы қайнар көздері — Қазақстанға қоныс аударғандар әкелген орыс шаруалары әндерін және қазақстан қалаларының жұртшылығы арасына кең тараған орыстың қала әндері, тұрмыстық романстары болды.

Қазақстанда орыс музыкасын таратуда тек профессионал музыканттардан ғана емес, басқа да мамандықтағы адамдар, көбінесе қолөнершілер мен ұсақ чиновниктерден құрылған үрмелі (духовой) және шекті аспап оркестрлерінің маңызы үлкен болды. Маман капелмейстерлер басқарған осындай оркестрлер жаздыгүні парктер мен бақтарда, қыстыгүні — театрларда, клубтарда, цирктарда қалалық серуендер кезінде ойнады.

Оркестр репертуарларына Алябьев, Глинка, Даргомыжский, Чайковский, Кюи, Рубинштейн, Моцарт, Бетховен, Вебер, Шуберт, Мендельсон шығармалары, «бақша» музыкасы деп аталатын шығармадан, француз бен итальянның жұртшылыққа көп тараған опералары мен оперетталарынан үзіндінділер енді. Оркестр басқарушыларының «фантазия» немесе «попурри» түрінде жасаған орыс, украин, қазақ және татар әндерінің түрліше өңдеулері де оркестр репертуарында үлкен орын алды.

Бұл концерттердің мазмұндары мен көркемдік дәрежесін жергілікті баспасөзде жарияланып отырған көптеген құлақтандырулар ыспаттайды. Мысалы, 1868 жылы шыққан «Уральские войсковые ведомости» газетінің екінші номерінде мынадай құлақтандыру басылған:

«1868 ж. 7 январьда, жексенбі күні Әскери Жыйналыс залында музыкалық кеш болады. Капельмейстер В. А. Боденің басқаруымен әскери оркестр Мендельсонның «Жазғы түндегі түс» драмасынан «Үйлену маршын», Вердидің «Риголетто» операсынан попурри, Глинканың «Руслан және Людмила» операсының увертюрасын, Рештің «Орыс әндеріне жазылған попуррин», Геральдтың «Цампа» («Теңіз қарақшысы») операсының увертюрасын, Даргомыжскийдің оркестр үшін жазылған «Малороссия казачогі» деп аталатын фантазиясын, Штраустың «Конкуренция» атты вальсін, Боденің Уралдың өрт сөндірушілер командасының «Шоқытуы» деген шығармаларын орындайды...»

Бұл программа туралы мақалада газет редакциясы «Боде мырзаның жеңіл пьесалар арасында біздің тыңдаушыларды маңызды музыкамен таныстыруға талаптанып шығармаларды іріктеп алуы оған аброй болды» деп дұрыс ескертіп кетеді.

Музыкалық кештердің осы сыяқты программалары, сонымен қатар музыкалық өмір туралы шолулар, концерттер мен спектакльдер жөнінде рецензиялар губерния орталықтарының күнделікті шығатын баспасөзінде жиі-жиі басылып жүрді.

Революцияға дейінгі уақытта Қазақстан мен Сибирьде музыкалық білімді тек жеке жолмен немесе Омбы мен Уральск қалаларында тұрған әскери бөлімдердің музыка командаларында ғана алуға болды. Музыка командаларында тәрбиеленушілер профессионалдық жақсы даярлықтан өтіп отырды. Қалалық балалар үйлерінен алынған жетімдер мен солдат балаларынан құрылған бұл командалардың тәрбиеленушілерін әртүрлі орындаушылық құрамдарда пайдалану үшін шекті және үрмелі аспаптарда ойнатып үйретті.

Қазақстанның қалаларында, әсіресе либералдық интеллигенция, мұғалімдер, әскери қызметкерлер арасында үй ішіндегі музыкалық ермек (музицирование) белгілі түрде тарады. Жәрдем беру мақсатымен қалаларда жұрт алдында концерттер, балдар, кештер, халық серуендері жиі өткізіліп тұрды. Глинка, Даргомыжский, Гурилев, Алябьев, Варламов, сондай-ақ Булахов, Вильбао, Демидов, Дютша, Соколов және сол кезде әйгілі болған басқа да көптеген композиторлардың әндері, ариялары мен романстары жергілікті әншілердің репертуарына еніп, концерттер мен үй кештерінде үнемі орындалып отырды.

Қейде орыс пен қазақ музыкасынан құралған концерттер де беріп отырылды. Мысалы, «Оренбургский край» газетінің 1906 жылғы № 69 басылған құлақтандыруда былай делінді: «21 апрельде, жұма күні халықтың тілеуі бойынша, белгілі әншілер Қазақпай Түгелбаев пен сұлтан Ашу Қаратаевтың және әуескер мырзалардың қатысуларымен екінші рет орыс-қырғыз концерті болады. Т. И. Седельников қырғыз поэзиясы жөнінде қысқаша сөз сөйлейді».

Қалалар мен ірі елді пункттердің мәдени тұрмысы Қазақстанда орыстың музыка искусствосын таратуға белгілі дәрежеде, оңтайлы ықпал жасады.

Орыс әдебиетінің классиктері — Пушкин, Лермонтов, Крылов және басқалардың шығармалары тараумен қатар, Қазақстанда орыс музыкасы да тарады. Қазақ ауылдарында орыс пен украинның халық әндері, ал қалаларда орыс композиторларының әндері мен романстары шарықтап, асқақтап естіле бастады.

Қазақ халқының орыс мәдениетіне айырықша назар аударуына көптеген әлеуметтік, экономикалық және эстетикалық жағдайлар себепші болды, бұлардың ішінен, біздің пікірімізше, ең елеулісі төмендегілер болды.

Қоныс аударған орыстардың арасында тапқа жіктелу ісі шапшаңдай бастады. Патша үкіметінен керекті жәрдем ала алмай, қоныс аударғандардың көпшілігі кулактардың құлдығына түсе бастады, ал бұл құлдық Россиядағыдан ауыр болмаса жеңіл болған жоқ. Қазақ халқының еңбекші топтары қоныс аударған орыстардың шеккен азабына аяныш сезімін білдірді, олар біріне бірі жәрдемдесіп, қолғабыс етісіп отырды.

Қазақтың белгілі жазушысы, революцияға дейінгі Қазақстанның жайын аса жетік білетін Сәбит Мұқанов өзінің мақалаларының бірінде былай деп жазды: «...қазақ пен орыс еңбекшілері мұқтаждықта, басына қыйыншылық түскенде біріне-бірі қолғабыс етті. Кедей шаруа: жер жыр-

ту үшін көктемде көшпелі кедейден ат алып, күздігүні оған бұл үшін астық төлеп отырды. Олар біріне-бірі көмек көрсетті: біріншісі көлік берді, екіншісі қыста ішетін астық беріп көмектесті. Еңбектегі осындай достықты қазақтар тамыр дейтін. Біріне-бірі өзара көмектесе отырып, шаруалар — орыс пен қазақ — тамырларымен біте-қайнасып кеткен сыяқты болды»¹.

Сөйтіп орыс пен қазақ кедей шаруаларының экономикалық мүдделерінің бірлігі олардың күштерін өздерінің тіршілік ету правосы үшін күресуге біріктіріп ұйымдастырды.

Тіпті ресми документтердің өзінен-ақ қазақ пен орыс халықтарының кедей топтары арасында достық және туыскандық байланыстары бірте-бірте қалай басталғандығын да көруге болады. «Қазақ пен қырғыздар (яғни қазақтар — Б. Е.) бір-біріне әлдеқашаннан-ақ жақын жерде тұрады... Жаздыгүні кешке жақын немесе мейрамда казактар поселкесіне келіп байқаңызшы — сіз жерге алқа қотан отырып алып, көбінесе қырғыз тілінде бір-бірімен шүйіркелесіп тату-тәтті пішінмен әңгімелесіп жатқан казактар мен қырғыздарды көресіз»².

Орыс халқының шаруашылықпен айналысудағы оның өнімді системасын үлгі-өнеге ете отыра, қазақ еңбекшілері оның тұрмысын, салтын, әдет-ғұрыпын байқап, орыс сөзін ұғып үйренуге тырысты, орыс әдебиетіне құштарлық білдірді.

Орыс және қазақ мелодиясының арасындағы көптеген интонациялық белгілер жөнінен тарихи қалыптасқан ұқсастығы орыс музыкасына қазақ халқының ынтасын аударуға едәуір көмектесіп, орыс әндерін түсініп, ұғуға жеңілдік берді.

Өзінің идеялық мазмұны жағынан орыстың көптеген халық әндері қазақ халқына жақын, әрі түсінікті болды, өйткені бұл елдерде еңбекші халықтың патшасыз, помещиктерсіз, кулактарсыз өмір сүретін жақсы тұрмысқа талаптанғандығы, ұмтылғандығы бейнеленіп көрсетілген. Қазақ әншілері мен музыканттары селоларда орыс шаруаларынан, қала тұрғындарының үйлерінде, базарлар мен жәрменкелерде ойналған музыкаға құлақ тігіп құштарлана тыңдады. Қазақ әншілері мен музыканттары, орыс музыкасын қабылдай отырып, өзінің мазмұны мен интонациялық құрылысы жағынан жүрегіне жылы тиген шығармаларды қазақшылап, негізінде творчестволық арқау етіп отырды.

Өзінің құрылысы жағынан қазақ халқының музыкалық тілі, орыс халқынікіндей, диатоникалық мажорлар мен минорлар ладтарына және олардың әртүрлеріне негізделген: мажорда миксолидийкалық лад пен «күнделікті қолданылатын дыбыс қатары» тән, минорда дорикалық және фригийкалық лад тән. Қазақ әндеріне хроматикалық аралықтар өте-мөте тән, бұл орыс әндерінде де болатын қасиет.

Қазақстанда бар легендалардың, ертегілердің, аңыздардың қоныс аударған шаруалардың алып келген орыстардың осындай шығармалары-

¹ Сәбит Мұқанов. «Ұлы бірлік», «Қазақстанская правда», 1953 жыл, № 286. (7639)

² Семей облысының 1901 жылы естелік дәптері, V шығарылуы, 179—180-беттер.

мен ұқсастығы да, орыс әдебиеті мен музыкасына қазақ халқының назарын ерекше аударғандығы да сөзсіз, қазақ және орыс ауыз әдебиетінде кейбір сюжеттердің ұқсастығын 1861 жылы қазақтың көрнекті ғалымы Шоқан Уәлиханов та айтып кеткен еді. Ол былай деп жазды:

«Қырғыз ертегілерін, мифтарын, эпостық әндері мен легендаларын жыйнаумен көптен бері шұғылданып, бұлардың мотивтері европа халықтарының, әсіресе славяндардың осындай шығармалары мотивтеріне ұқсастығына таң қалдым... Біздің қырғыз бен ноғайлардың мотивтері славян дүниесімен, Русьпен қарым-қатынас жасау арқылы ғана шеттен алынуы мүмкін екендігіне менің көзім жетті»¹.

Орыс саяхатшылары мен этнографтары қазақ және орыс музыкасы арасындағы жалпылықты, сонымен бірге қазақ әншілерінің репертуарында орыс әндері барлығын әлденеше рет көрсетті. Мысалы, 1866 жылы «Русский вестникте» С. Болотовтың «Сыр Дарьядан» деген мақаласы басылды, мақалада қазақ музыкасында деп жазды ол «... орта Россия мен Малороссияның әндері мұңдылығымен бір шама еске түсіретін мелодиялар, мұңды-зарлы сарыны көп. Әні, әуені біркелкі, таза, сүйкімді»². 1897 жылы «Народ» газетінде (23 апрельдегі номерінде) мақала басылды, мұның авторы, белгілі этнограф С. Г. Рыбаков, Қостанайдың қазақтары тек орыс әндерін ғана айтатын сыяқты, ал өз эпосының шығармаларын ұмытып кетіпті деп сендіреді. Әрине, бұл сыяқты сыңар жақ айтылған пікір өз қонағының көңілін көтеру үшін, әншілер Рыбаковке өздері білетін бірнеше орыс әндерін айтып бергендіктен болуы мүмкін. Бұл арада мынаны ескерте кету керек. С. Г. Рыбаков содан былайғы уақытта 100-ден аса қазақ әндерін жазып алған. Рыбаковтың бұл сөздерін толық ақыйқат деп есептемегеннің өзінде де, орыс әндері қазақ әншілерінің репертуарында XIX ғасырдың екінші жартысы басынан-ақ болды деп қорытынды жасауға болады.

Түрлі ойындар мен спорт жарыстары өткізілетін қазақтың дәстүрлі тойлары қазақ халқын орыс музыкасымен тікелей таныстыруға жақсы әсерін тигізді. Мұндай жарыстарға әдетте халық көп қатысатын, олардың ішінде орыс адамдары да болатын. Осыған байланысты А. Қ. Гайнстің «Қырғыз очерктері» деген мақаласында қазақ халық тойының суреттеп жазылуы көңіл аударарлықтай. Гайнс мақаласында, бәйгі уақытында, киіз үй жанына жыйналып, бәйгеге кеткен аттарды тосып отырған халық арасынан «Қазақтың ауылдағы музыканттары балалайка, скрипка, тағы бірдеме»³ тартты деп жазады. Халық бұл музыканттардың ойынын тыңдағандығында, ал қазақ әншілері мен домбырашылары халыққа көбірек ұнаған орыс әндері мен билерін ұғып алып өз репертуарына енгізгендерінде сөз жоқ. Осы орыс музыканттарының репертуарында қазақ әндері мен күйлері болғандығы да күмәнсіз, ал мұның өзі ән мен күйді өз беттерімен тыңдап отырған қазақтардың көңілін аударуға әбден керек болды.

¹ Ш. Уәлиханов, «Мақалалар, жазысқан хаттар», Алматы, 1947, 74—75-беттер.

² 1866 жылы «Русский вестникті» қара, 62-т., 190-бет.

³ «Военный сборникті» қара, 1866 жылы, январь, 175-бет.

Қазақтың музыка орындаушылар арасына оның ұлттық өрісінде орыс музыкасының тарауы біздің пікірімізше, революцияға дейінгі уақытта мынадай түрде болды:

1) демократиялық бағыттағы қазақ әншілері мен музыканттары орыстың ән және аспаптары шығармаларының аттарын өзгертпестен өз репертуарына енгізді, бірақ оларды белгілі түрде, «қазақ сазына» ыңғайлап өзгертіп отырды;

2) халық әншілері мен музыканттары өз шығармаларында орыс музыкасының тек кейбір сарындарын ғана пайдалана отырып, оларды творчестволықпен өзгертті және қазақ мелодиясына қосты.

Қазақ әншілері мен музыканттарының репертуарына еніп, «қазақ сазына» ыңғайланып өзгертілген орыстың музыкалық шығармаларының үлгісі ретінде төмендегі мысалды келтіруге болады.

А. В. Затаевичтің «500 әндер» жыйнағында оның домбырашы қазақтан жазып алған «Камаринскаяның қазақшасы» («500 әндер», № 299) келтірілген.

Шабытты, көкілді ♩ = 120

The image shows a musical score for a piece titled "Шабытты, көкілді" (Shabytty, Kokildy) with a tempo marking of ♩ = 120. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains several measures of music with dynamics markings of *f* and *mf*. The second staff continues the melody, also with *f* and *mf* markings, and includes first and second endings. The third staff features a piano (*p*) section with a more rhythmic, repetitive pattern. The piece concludes with a double bar line and the instruction "басынан аяғына дейін қайталау" (Repeat from beginning to end).

Затаевич бұл шығармаға берген ескертуінде былай деп жазады: «Қазақ музыкантының бір кезде естіген орыстың «Камаринскаясы» күлкілі әрі сүйкімді бірдеңеге айналып кеткен»¹.

1939 жылы Көкшетау облысын аралаған кезімізде Көкшетау ауданының Фрунзе атындағы колхозында біз белгілі әнші Қ. Жамандықовтан (1873 жылы туған) Сибирь мен Қазақстанға әйгілі «Ах ты, доля» деп аталатын саяси жер аударылып келгендердің мына әнін жазып алдық. Ол бұл әнді, төмендегі түрде шырқады. (18-беттегі нотаны қараңыз.)

Қ. Жамандықовтың айтуына қарағанда, бұл әнді ол жас кезінен білетін болса керек, оны біраз уақыт ауылында жасырынып жүрген орыс шаруасынан үйреніп алған. Орыс әндері мен мелодиялары көптеген белгілі әншілер мен музыканттар репертуарында болғандығын Жамандықов есіне түсіріп еді.

¹ «500 ә.», 245-ескерту

Жай, терең сезіммен.

p
Ах ты до - ля, мо - я до - ля, до - ля бед - па -
- я мо - я, до че - го ты, мо - я до ля,
до Си - би - ри до - ве - ла!

Қазақ әндері текстіне орыс сөздерін, немесе тіпті толық шумақты енгізу сыяқты маңызды фактілерді ескерте кету керек. Мұндай жағдай, сірә қазақ әндерін тыңдаушылардың ішінде көбінесе орыстар да болғандықтан тууы мүмкін.

Орыс сөздері бар осындай қазақ әндерінің үлгісі ретінде А. В. Затаевичтің жазып алған соқыр өлеңі «Шөже әнін» келтіруге болады. Әннің тексті мынадай:

Бедный темный человек меня́ өзім,
Так родился безглазый ой көзім-ай...¹

mf *Ortasha, ayanshpen* $\text{♩} = 104$
Бедный, темный че - ло - век ма - ның - зем, так ро - дил - ся без гла -
mf
- за кой кө - зем ай.
Бір қалыпта.
p *p* *p*

«Орысша сөйлей білетін Торғай қырғызының әні»² деген лирикалық өлең аса қызықты, мұнда қазақ пен орыс сөздері тапқырлықпен араласып, қазақша, орысша сөйлеу ерекшеліктерін жасайды.

¹ Затаевич тексті толық жазбаған.

² «Императордың Қазан университеті жанындағы археология, тарих және этнография қоғамының хабарларында» басылып шыққан, 1896, XIII т., 6 шығарылуы, 564-бет.

Астымда мінген атым гнедушка,
 С утра работает кара кешке,
 Көп айдың көрмегелі болды жүзі
 Жүрмісің здорова мила душка?
 Астымда мінген атым саврасна,
 Болмайды қыз бен жігіт соғласна,
 Болғанда қыз бен жігіт соғласна,
 Сөйлейді эке-шеше напрасна.

Халық арасында «Ағаш аяқ», «Он алты қыз» сыяқты және көптеген басқа да ескілікті қазақ әндері әлдеқашаннан өмір сүреді, бұлардың текетінде де орыс сөздері еніп кеткен.

Осылардың барлығы орыс тілін қазақ халқының, қазақ тілін орыс халқының үйренуіне музыкалық искусствоның белгілі дәрежеде дәнекер болғандығын дәлелдейді.

Орыс пен қазақ әндері интонацияларының қосылуын қазақтың бірталай халық әндері мен аспаптары шығармаларынан байқауға болады.

Мысалы, А. Бимбоэстың «Қырғыздың (қазақтың) 25 әні» деген жыйнағында басылған Ақмола облысында оның жазып алған № 111 «Бұл-бұл» әні орыстың музыкасынан туғандығы күмәнсіз.

Орыстың қалалық музыкасының ықпалын, 1944 жылы Семей облысының Абай ауданында жазып алынған, халық музыканты Ағашаяқтың «Би күйі» шығармасынан да байқауға болады. Бұл облыста кейбір музыканттар домбыраға екі шектің орнына үш шек тағады, бұл орыс балалайкасына еліктегендіктен болған нәрсе. Мұндай домбыралардың ортадағы шегі төменгісімен квинталық, жоғарғысымен — квартаалық аралықта бұралады.

*Үш шекті домбраның
 бұрауы* *Ойнақы*

и т. д.

1939 жылы Жамбыл облысының Красногор ауданында бақташы Қожабек Жаппасовтан нотаға түсірілген домбыра үшін жазылған «Қалыш күйінен» де мұның орыстың бақташы ойынымен сөзсіз ұқсастығын көруге болады.



Орыс пен қазақтың аспаптары — ән интонацияларын асқан көркемдікпен творчестволық түрде ұштастыру жөнінде аса көрнекті музыкант, қазақтың халықтық музыкасында көптеген классикалық шығармалардың авторы Құрманғазы Сағырбаевтың кейбір күйлері айқын үлгі бола алады. Мысалы, Құрманғазының «Адай» күйіндегі тақырыптық негізі интонациясы жағынан орыстың мелодиясына жақын келетіні, автордың творчестволықпен игеріп, идеялық-образдық мазмұн бере бейнелеуінен де көрінеді.



Орыстың халық тақырыбына көңіл аударып, оны қазақтың мелодиясымен және формасымен көркемдік түрде ұштастыру көрнекті халық композиторының творчествосын байытты. «Адай» күйінде образды түрде берілген қазақ халқының бостандық сүйгіш жігер-талабын көрсетуге оған музыкалық интонация негіз болды.

Қазақтың көптеген халық композиторлар-әншілері — Біржан Қожағұлов (1825—1887), Абай Құнанбаев (1845—1904), Жаяу-Мұса Байжанов (1835—1929), тағы басқалардың шығармаларында орыс пен қазақ әндерінің интонацияларын кең пайдаланғандығын көруге болады. Бұл композиторлардың ең таңдаулы шығармалары қазақтың классикалық халық музыкасының алтын қазынасына қосылды.

Орыс пен украин интонацияларын творчестволықпен пайдаланғандықтың айқын үлгісін Жаяу-Мұса Байжановтың әндерінен табамыз, бұл оның өмірлік ой-өрісінің аса кең екендігін, туған қазақ музыкасымен ғана

емес, Россияның басқа да халықтарының музыкасымен таныстығын көрсететіндігі сөзсіз.

Павлодар облысы, Баянауыл ауданындағы ұсақ саудагердің баласы Жаяу-Мұса ең әуелі ауылда молдадан оқыйды, содан кейін алған біліміне қанағаттанбастан, әкесінен жасырынып, керуенмен бірге Петропавл қаласына келеді. Кешікпей ол Омбыға келеді, мұнда орысша сөйлеуді үйреніп, музыкалық қабілеті күшті болғандықтан, бос уақытында қазақ, орыс, татар әндерін скрипка мен гармонға қосып үйрене бастайды. Жаяу-Мұса еңбекші халықтың ауыр өміріне қатты жаны ашып, оған ниет-тестігін білдірді. Бірақ өзінің әлеуметтік өрісі тар болғандықтан, Жаяу-Мұса қазақ халқының ауыр қайғы-қасіреті, шеккен азабының себебін жауыздықты нақты таратушы байлар мен феодалдардан ғана көрді. Ол өзінің шығарған өлеңдерін айтып, жергілікті атқамінерлерді батыл әшкерелеп отырды. Бұл оған оңай тимеді, «жәбірленушілердің» шағымы бойынша ол дереу «қырдағы қауіпті адам» ретінде, үнемі қуғынға ұшыратылып отырды: патша билеушілері оны сотқа берді, сонан кейін жер аударды, кейіннен солдатқа берді. Әскери құрамалар қатарында Жаяу-Мұса Петербургта, Қазанда, Польшада, Литвада болады, ал оның бөлімі Орта Азияға келген уақытта туған өлкесіне қашып кетеді, «қашқын» болып жүріп, өзінің халық әншісі, әрі композитор қызметін атқара береді.

Жаяу-Мұсаның творчествосы халыққа жақын, ұғымды болды, өйткені оның өлеңдерінде халыққа қысымшылық жасаушыларға қарсы өткір сықақ болды, байлардың ашкөздігі қанағатсыздығы келемежденді, әжуа етілді. Жаяу-Мұса әндерінде адам баласының түрлі сезімдері: тіршіліктен алынған нәзік мысқыл, ғашықтық қасіреті, жақын адамнан айрылған кісінің күйініші, туған өлкесіне сүйіспеншілік т. т. бейнеленді. Осы уақытқа дейін Жаяу-Мұсаның 60-қа жуық әртүрлі әндері жазып алынды, олардың ішінде өзінің құрылысына қарағанда үлкен, асқақтаған әндерден бастап, мәтел сыяқты қысқа, бірақ дәл тауып айтылған мелодияға дейін бар.

Жаяу-Мұса орыс әндерін творчестволықпен пайдаланғандығының айқын үлгісіне, оның «Толғау» әнін келтіруге болады. Революцияға дейінгі уақытта Жаяу-Мұсаның репертуарына енген бұл әнді, біз әкесінің өмірі мен творчествосын аса жетік білетін оның баласы Салық Мусиннен (кәзірде Павлодар облысы, Баянауыл ауданында тұрады) 1953 жылы жазып алдық. «Толғаудың» музыкалық мазмұны — мелодия құрылысы, әндетіліп созылып айтылатындығы, структуралық ерекшелігі — орыстың шаруа әндерімен интонациялық тығыз байланыста екендігін айқын көрсетеді. (22-беттегі нотаны қараңыз.)

Орыс пен қазақ музыкасының арасындағы байланысты өрістету ісінде ақын, әрі композитор, қазақ әдебиетінің классигі Абай Құнанбаев творчествосының ерекше зор маңызы бар.

Абайдың музыкалық творчествосы қазақ халқын орыс әдебиетімен ғана емес, орыс музыкасымен жақындату жөнінде үлкен роль атқарды.

Абай өз халқын орыс халқымен дос болып, одан оқып үйренуге шақырды, өзінің прозалық шығармасы «Ғақылияда» былай деп жазды:

р Кек.

қый-нал-ды шы-бен жа-ным, ой ду-ни-я! Жал-ғыз-бым
 ә-рі ке-дей шор-ма-нов бай, А - рат мал о - ған
 о - па бер-мес, Ар-ты-қа бір қа-ра-шы жі-бе-рі-ай!

«Хикмет те, мал да, өнер де, ғылым да — бәрі орыста тұр. Залалынан қашық болу, пайдасына ортақ болуға тілін, оқуын, ғылымын білмек керек! Оның себебі: олар дүниенің тілін біледі, мұндай болды. Сен оның тілін білсең, көкірек-көзін ашылады. Әрбіреудің тілін, өнерін білген кісі, оныменен бірдейлік дағуасына кіреді; аса арсыздана жалынбайды».

Орыс әдебиетін қазақ халқына жақындатуға тырысып, жаппай сауатсыздық дерлік жағдайда, музыкалық қабілеті күшті, халықтың музыкалық творчествосын жетік білген Абай өзінің өлеңдері мен аудармаларына әндер шығара бастады. Семей мен Омбыда жиі болып, бұл қалалардың күнделікті қоғамдық өмірін, қала халқының үй тұрмысын байқай отырып, прогресшіл интеллигенциямен жақын қатынасып, Абай халық әндерімен, Гурилевтің, Варламовтың, Глинканың лирикалық романстарымен танысты, өзінің музыкалық творчествосында орыс музыкасының интонациялық ерекшеліктерін пайдаланып отырды.

Пушкин, Лермонтов, Крылов өлеңдерінің көптеген аудармаларын қазақ халқы тұңғыш рет Абайдың ән творчествосы арқылы танып білді.

Совет тұсында әртүрлі орындаушылардан жазып алынған Абайдың 35-тен аса әндері, өзінің түп тамырымен қазақ музыкасының өрісінде бола отырып, интонация жағынан орыс мелосына жақын екендігін көрсетеді¹. Өзінің шығарылған күнінен бастап Абай әндері ол кезде болып көрмеген дәрежеде тез тарай бастады. Абай өлеңдерінің демократиялық мазмұны мен түсінуге оңайлығы өзіне еңбекші қазақ халқы топтарының назарын аударды. Орыстың саяхатшылары мен зерттеушілері Абайдың 1889 жылы Пушкиннің, «Евгений Онегинінен» Татьяна хаты текстіне жазған әні кең далада шырқап айтылғандығын бірнеше рет атап кетті. Мысалы, Д. Львовичтің Торғайға барған сапарын жазған

¹ Қазақ ССР Ғылым академиясының искусство тану бөлімі Абайдың жазып алынған барлық әндерін алғаш рет жыйнап алып, «Абайдың музыкалық творчествосы» жыйнағында бастырып шығарды, Алматы, 1954. Жыйнақ қазақ және орыс тілдерінде басылып шықты.

«Қырғыз даласы бойынша» деген кітабында Нүрпейіс деген бай қазақтың киіз үйінде дем алып жатқан кезінде қонақтың көңілін көтеру үшін үй иесі бір әншіні шақырады, ол көп өлең айтып береді, ал қортындысында әнші бір жаңа ән шырқайды. «Мен алғашында, — деп жазады Львович, — өз естігеніме өзім сенбедім. Сіз қарт қазақтың Татьянаның Онегинге жазған кәдімгі хатын әндетіп айтып отырғанын көз алдыңызға тек елестетіңізші... «Хат»... Жұртшылыққа қатты ұнады, сонымен бірге күткендей-ақ, әсіресе Нүрпейістің бәйбішесі әнді зейін қоя тыңдады»¹.

Татьяна хатының текстіне музыкалық үш вариантпен жазылған Абайдың әні осы күнге дейін халық арасында көп тараған әйгілі әндердің бірі. Бұл әннің біздің заманымызда аса көбірек таралған, дұрысында, жалғыз ғана тараған варианты біздің 1939 жылы әнші Қуан Лекеуровтан жазып алған түрі. Басқа екеуіне қарағанда, бұл вариантта әннің поэзиялық мазмұны тереңірек ашылған.

Кең. Сырласа.

А - мал жоқ, қайт - тым біл-дір-мей. Я - пыр-мау, қай-тіп ай-та -

- мын! Қой - ма - ды дер - тің, күй-дір-мен. Не сал-саң,

да тар - та - мын. Қой - ма - ды дер-тің, күй-дер-мей

не сал-саң, да тар - та - мын.

Әуені жағынан тіпті өзгеше «Татьяна хаты» әнінің басқа екі варианты әртүрлі орындаушылардан бір кезде-ақ (1919—1922 ж. ж.) жазып алынды. Затаевичтің «1000 әндерінде» (№ 129, 37-бетте) басылған осы варианттардың бірі онша кең тарамаған және бұл мелодияның Абайдікі екендігіне үлкен шүбә туады. Бұл вариант Абай өлеңдері халық мотивтеріне де айтылып жүргендігін ғана дәлелдейді, өйткені бұл ән өзінің әуені жағынан әйгілі халық әні «Бір балаға» өте жақын келеді.

Абайдың «Татьяна хаты» әнінің үшінші варианты (нотаға түсірген адамның көрсетуі бойынша, өлең Пушкиннен аударылған) жоғарыда айтылған А. Бимбоэстің «Қырғыздың 25 әні» деген жыйнағында басылған.

¹ Д. Львович. Қырғыз даласы бойынша. Петроград, 1914, 108—109-беттер.

Бимбоэстің жазып алған мелодиясы, біздің пікірімізше, Абайдікі бола тұрса да, бұл мелодияға Татьяна хаты сөзін әнге салып айтуға болатындығына шүбә туады, өйткені хат сөзінің 8 буынды көлемі, Бимбоэстің текстісінің жазбастан берген, мелодияның метро-ритмикалық (ырғақтық өлшем) құрылысына үйлеспейді. Бимбоэстің «Татьяна хаты» деп жазып алған оның осы мелодиясымен ұқсас халық арасында Абайдың «Бойы бұлғаң» атты басқа әні айтылады.

Абайдың аттары ұқсас емес әндерінде мелодиялық құрылысының жалпылығы сыяқты осындай мысалдар ақынның мелодиясы барлық халық творчествосы сыяқты, өзіне қоныс теуіп, өмір сүру барысында үнемі өзгеріп отырғандығын, бір мотивте оның әртүрлі текстері орындалғандығын дәлелдейді.

Орыстың шаруа әндері мен қалалық романстарын Абайдың творчестволықпен пайдаланғандығын оның көптеген шығармалары ыспаттайды.

Осылай, мысалы, Затаевичтің «1000 э» 708 номермен Абайдың «Қор болды жаным» әні жазылған, осы әнге берген ескертуінде Затаевич бұл «мотивтің түпкі тегі сөзсіз орыстікі» деп көрсеткен.



Бұл мелодия орыстың «Возле речки, возле моста» деген белгілі әніне өте ұқсас екендігін білу қиын емес.

Сондай-ақ, өзінің интонациялық негізі жағынан сөзсіз орыс тегінен шыққан, көп тараған «Айттым сәлем, қаламқас» әні де, Абайдың орыс әндерінің сазын творчестволықпен пайдаланғанына айқын мысал болады.

Кең. Терек сезіммен.

Айт-тым сә-лем, қа-лам-қас ой, са-ған құр-бан

мал мен бас, са-ғын-ған - нан се - ні ой - лап,

ке - лер көз - ге ыс - тық жас са-ғын-ған - нан

се - ні ой - лап, ке - лер көз - ге ыс - тық жас.

Бұл мелодияның вариантын А. Э. Бимбоэс 1919 жылы жазып алып, өзінің жыйнағында «Сегіз аяқ» атымен жарияланғанын айта кеткен жөн.

Қазақ музыкасын жетік білетін және өз заманындағы орыс музыкасымен де жақсы таныс болған Абай, өзінің творчестволық шабытымен бұл екі қайнар көзді де ұлттық біртұтас арнаға біріктірді. Қазақтың басқа да демократ-композиторлары сыяқты Абай ұлттық мелодияға үйлесімді жаңа интонациялық мелодиялар енгізді, осы арқылы ол қазақтың музыкалық тілін байытты. Бұл арада халықтың ой-сезімін жақсы білген Абай қазақ халқының орыс музыкасы мен поэзиясын біліп үйренуге прогрессивтік талабын мақұлдап алға бастырумен болғанын айта кету керек.

Қазақ пен орыс еңбекшілерінің таптық мүдделерінің ортақтығы ықпалымен жатырқаушылық шегі жойыла берді, халықтың музыкалық творчествосында халықтардың достығы тақырыбына шығармалар шыға бастады. Мұндай шығармалардың айқын үлгісіне балықшы орыс қызы Мария Егорова шығарған қазақтың белгілі халық әні «Дударай» жатады. Жер-жерде кең тараған бұл ән мелодиясының онға жақын варианты бар. «Дударайдың» төменде келтірілген нотаға жазылуы бұл әннің неғұрлым көбірек тараған варианты, оны А. В. Затаевич халықтың атақты әншісі Әміре Қашаубаевтің айтқан әні бойынша жазып алған.

Батыл, қатты, жарқын ырғақтылықпен. ♩ = 112



Мариям Жагор деген орыс қызы,
Он алты, он жетіге келген кезі,
Жігітке Дудар деген ғашық болып,
Сондағы Мариямның айтқан сөзі:

Қайырмасы:

Дударайым дудым,
Сенің үшін тудым,

Шіркін-ай Дударай
Дудым-а-ай!

Ащы көл, тұщы көлмен арасы бір,
Басыңа камшат бөркің жарасып тұр,
Дударай, келер болсаң тезірек кел,
Орнына орыс-қазақ таласып жүр.

Қайырмасы:

Қолында Мариямның өткір қайшы,
Қағазға Мариям аты жазылсайшы,
Қор болып, бір жаманға кеткенімше
Алдымнан қазылған ор табылсайшы.

Қайырмасы:

Әннің сөзінен көрінгендей, мұнда орыс қызы мен қазақ жігітінің ғашықтығы жырланады. Патша заңының түрлі ұлттар адамдарының арасында некелесуге тыйым салуы Мариямның еркіне тосқауыл бола алмады. «Қағазға Мариям аты жазылсайшы» — деп айтылады әнде, — мейлі Мариямның аты дін «жолынан тайған» ретінде белгілі-ақ болсын, — «алдымнан қазылған ор табылсайшы», деп махаббаты үшін өлімге де бел байлайды. «Дударай» басқа да мазмұны жағынан осыған орайлас әндер сыяқты, революцияға дейінгі уақытта қазақ пен орыс халықтарын жақындату жөнінде зор роль атқарды¹. Бұл әннің авторы Мария Егороваға (1951 жылы қайтыс болды) өзінің творчестволық еңбегі үшін Қазақ ССР Искусствоға еңбегі сіңген қайраткері деген атақ берілді.

* * *

Царизм шет аймақтардағы халықтың қалың бұқарасын құлдық пен қара түнекте ұстау үшін патриархалдық езгіні жорта таратқан тарихи қыйын жағдайда орыс пен қазақ музыкасының арасындағы байланыстар нығайып, дамый берді. Царизмнің отарлаушылық саясаты феодал, бай, шонжарлардың мүдделеріне толық сай келіп солардың жырын жырлады, бұл билеп-төстеушілер өздеріне жақын жүрген ақындар, әншілер, музыканттар арқылы адыра қалған ескілікті дәріптеп, феодал-бай ауылының тағылық әдет-ғұрыптары мен дәстүрлерін мадақтай жырлады, халық арасында орыстікі деген атаулының бәріне, соның ішінде оның мәдениетіне, тіліне, музыкасына өшпенділік туғызуға тырысып отырды. Осындай жағдайда қазақ пен орыс музыкасы арасында туысқандық байланыс пайда болып, нығая берді, бұл байланыс Совет өкіметі жылдарында, социализм және коммунистік қоғам құрылысы дәуірінде ойдағыдай дамып, өрлей түсуде.

¹ Жұртқа мәлім, композитор Е. Г. Брусловский осы әннің сюжетіне «Дударай» операсын жазды, оны Қазақтың мемлекеттік академиялық опера және балет театры 1953 жылы сахнаға қойды.



ҚАЗАҚТЫҢ ХАЛЫҚ ӘНДЕРІНІҢ МУЗЫКАЛЫҚ ЕРЕКШЕЛІКТЕРІ

М. Ахметова



Қазақтың ұлттық музыкалық мәдениеті ән творчествосынан неғұрлым айқын көрінеді. Халық әні тарихи заманның шежресі және бүгінгі күннің белсенді-жаршысы бола тұра әрі сол халықтың нақтылы тарихи кезеңдегі дүниеге көзқарасы мен өмірлік мүдделерін бейнелейді.

Қазақ халық әнінің ерекше мелодиялық құрылысында, ырғағында, интонациясы мен формасында ұлттық өзгешеліктері бар. Оның терең сезімді, жан жүйенді шымырлататын жайдарлы, әуенді терең, кең үнді лирикасы сарыны, қазақтың халық әндерінің негізгі ерекшелігі мен өзгешелігі болып есептеледі.

Қазақтың халық мелодиясын сыйпаттай келіп, академик Б. В. Асафьев былай деп жазды: «қазақтың әні эмоциялық оралымды, сезімтал — сезгіш және халық психикасының нюанстарын асқан ілтипатпен көңіл қойып бейнелейді... Шындықтың адамгершілікпен көңіл қойып көркемөнер арқылы көрсетілген бейнесі бола тұра, қазақтың асқан мол мелодиясы әрқашанда өзінің өмір үшін жаңалығы, жарқын шаттылығы және нақтылығы арқасында (оның тұрмысқа үнемі енуі мағнасында) — терең философиялық синтез, халық психикасын асқан жоғары адамгершілікпен талдап қорыту әсерін қалдырады».

Қазақстан аймақтарының немесе әртүрлі облыстарының әндері мелодиялық, интонациялық және ән құрылысының түрлері, ладтық ерекшеліктері жағынан бір-бірлерінен айта аларлықтай өзгеше болады.

Оңтүстік Қазақстан мен Жетісу әндерінің көпшілігі формасы жағынан қысқа қарапайым ширақы болса, ал мелодиясы көңілді-шат жарқын келеді. Ал Батыс Қазақстан әндерінде, құлақтан кіріп бойды алған майда қоңыр лирика басым келеді. Оларға әңгіме түрінде баяндаушылық, эпостың ерекшеліктері тән. Республиканың батысында ән бойының әуенді болып келуімен қатар, қазақтың речитативті әндерінің формасы — терме мен желдірменің бірталай дамығандығы байқалады.

Батыс Қазақстан әндері сондықтан ладтық ерекшелігі арқасында болатын, сол жердің әндеріне тән өзіндік типті сарынменен, басқаша айтқанда музыкалық интонациялық оралымдарымен өзгеше келеді. Біз бұл әндерде көбіне миксолидийкалық пен фригийкалық ладтарды кездестіреміз.

Интонациялы-мелодиялық сымбаты жөнінен және шебер музыкалық «сөз үйлесімі» жөнінен Шығыс пен Солтүстік-Шығыс Қазақстан әндері орасан бай болып саналады. Біз олардың ішінен асқақтатып шалқыта айтылатын немесе теңіздей толқыған байсалды лирикалық әндерді, сондай-ақ формасы жағынан едәуір дамыған көңілге өте қонымды мелодияларды көптеп кездестіреміз. Мелодико-ритмикалық және ладтың құрылыстық жағынан, Асафьевтың айтуынша, қазақтың «әсем бірдауысты» әндерінің дәл осы облыстарда едәуір дамығандығын атап өту керек.

Халықтың жергілікті тұрмысының ерекшеліктерімен анықталатын бұл әндердің интонациялық, ладтық және колориттық әртүрлілігі болса да, олар сонымен бірге қазақ халқының ұлттық сыйпатын бүтіндей терең бейнелейді.

Қазақ халқының орасан бай ән творчествосынан біз қазақтың халық әндерінің типті екі түрін: тақпақ-речитативті әндер мен созылып айтылатын кең үнді мелодиялық сымбаттылығы жағынан дамыған әуенді әндерді кездестіреміз. Қазақтың халық ән творчествосының бұл екі түрі де кеңінен таралып, қазақ халық әндерінің барлық жанрда даму тарихының негізі болды.

Қазақтың халық творчествосында осы айтылып отырған речитативтік стильдің негізгі дамуы эпостық жырлармен байланысты. Жырдың мазмұнын жеткізу үшін пайдаланылатын халық арасындағы терме, желдірме секілді ән түрлері осы эпоста қолданылып пайда болғанын көреміз.

Эпостық аңыздарды жеткізудің мұндай жолы барлық халықтарда да болады, бірақ бұл әр халықта, тілінің және ұлттық музыкалық искусствосының басқа да элементтерінің ерекшеліктеріне қарай өзінше бейнеленіп отырады.

Халық арасында терме, желдірме деп аталатын Қазақстанда қалыптасқан эпостық тақпақ-речитативті стилі ән түрінде дамып одан әрі дамып түседі.

Әңгіме түрінде баяндалатын речитативті ән формасы ретінде, терме мен желдірме әртүрлі қоғамдық-саяси және тарихи оқиғаларды жеткізу үшін, халық өмірінің тұрмыс жайын бейнелеп көрсету үшін өте-өте қолайлы болады.

Қазақтың ән творчествосында сүйікті және кең таралған формалары бола отырып, терме мен желдірме кәнігі (профессионал) орындаушылардың күнделікті ісіне мықтап енген. Бұл формаларды қазақтың барлық профессионал халық орындаушылары пайдаланғанымен, бірақ оны суырып салма ақындар — халықтың кәнігі әншілері ерекше дамытты.

Терме мен желдірме, әдетте, жылдам және жігерлі екпінмен айтылады. Бұл олардың орындау техникасын күшті дамытуға әсер етіп, соның

нәтижесінде қазақтың халық ән творчествосына тән жедел айтылатын тамаша речитатив дәстүрі қалыптасты.

Терме мен желдірмеде қазақ өлеңінің бейнелі әсем сөзі, оның дауысты және дауыссыз дыбыстарды үйлестіріп, өлеңмен қыйыстырған үнділігі орасан зор бай интонациясы онда тиімді түрде пайдаланылады.

Терме теріп айту, жыю деген сөз. Сондықтан терме әні — құранды, жыйынды ән, бұл әртүрлі поэзиялық ойларды өлеңмен жазылған форма арқылы айтып беруге мүмкіндік беретін музыкалық қысқаша әуез.

Терме — ән формасы және қазақтың речитативті ән жанры. Эпостық жырлардағыдай, термедегі өлеңнің дәл тыңғылықты шумақ құрылысы болмайды, сондықтан рифмасы едәуір еркін келіп, түрліше, құбылмалы болып отырады. Термеде қазақтың халықтық өлең шығарудағы рифмасының барлық түрі дерлік қолданылады.

Қазақтың музыкалық речитативті ән формасы ретінде, терме кіріспе сыйпаты бар көбінесе шарықтаған, көтеріңкі дауыспен басталады. Терменің негізі музыкалық мазмұны, жоғарыда айтылып өткендей, сөз текстің баяндаумен байланысты көп рет қайталанатын, өткір және айқын ырғақты қысқаша музыкалық буын (фраза) болып табылады. Бұл фраза көп рет қайталанған кезінде вариациялық өзгерістерге ұшырайды. Терменің орта шенінде екпін кейде жылдамдап, баяндалудың өзі жедел айтылатын речитативке көшеді. Терме әдетте сабырлы, байсалды және баяу екпінді мелодиялық жағынан азды-көпті дамыған қорытындымен аяқталады.

Осы сөзімізге дәлел боларлықтай мысалды А. В. Затаевичтің еңбегінен келтіруге болады. Текстісіз жазылған бұл терме, дегенмен бұл форманың құрылысы туралы жалпы түсінік береді. Бұл ән салғаннан екпіндеп басталады да кейіннен терменің речитативті әуені түрленіп, өзгешеленіп қайталаанады. Соңында баяу қорытындысы болады. Осының бәрі терме секілді ән түрлерінің орасан әуезді-сазды болып келетіні туралы толық түсінік береді және келтірілген осы мысал терме құрылысының типті айқын үлгісі болып табылады. Бұл әннің ладтық құрылысына келсек қорытындысында уақытша ғана фригикалық ладқа ауытқығаны болмаса, негізінде ән натуралдық соль минорда баяндалады. Мелодиялық құрылысы тұрғысынан қарағанда терменің бірнеше түрлері бар. Әуені бірте-бірте толысқан терме өзінің даму сатысында бертін келе әуезді әнге жуықтайды. (31-беттегі нотаны қараңыз.)

Терменің ерекше бір түрі, желдірме болып есептеледі. Халық арасында кейде желдірмені төкпе дейді. Желдірме дегеніміз де терме, бірақ термеден әлде қайда жылдам орындалады. Шындығында желдірме мен терменің өзара айырмашылығы азғана болады. Негізгі айырмашылығы олардың текстерінде болып саналады. Желдірме көбінесе он бір буынды өлеңмен айтылады да, бұл жағынан термеге қарағанда, речитативтік орындалудың едәуір дамыңқыраған түрі болып табылады. Желдірме жолдарының ұйқасы терменікі сыяқты еркін келеді. Бірақ кейде желдірмеде, шумақтағы жолдары аава ұйқастырылған төрт жолды өлең формасындағы, қазақтың әуезді әндерінің дәстүрлі шумағы қолданылады.

Бір сыдырғы тездете, жылдам.

Е - еу! Жыл-қы-ның, мең-сіз қа-ра төбе(ліи)-дей,
Ау - зың бар шын(ы) а яқ - тың ке - ме - рін - дей,
Ша - шың - ды он е - кі - ден тал - дап өр - ген,
Ба - зар - дың кез ал - пыс сом жі - бе - гін - дей,
Ақ бе - тің жар-қы-рай - ды жұ-мырт қа - дай,
Ту - лы - мың сал-бы-рай - ды шу-бырт па - дай,
Боз үй - ден сен шы - ға - сың ке - рі - ліп ай,
А - яқ - ты бір ба - су - ға е - рі - ніп ай,
Ақ - ку - дай көл - ден ұш - қан кө - те - рі - ліп,
Жі - гі - нем е - еу, қа - на - ты-ның ай,
е - е - е - еу, е - е - еу, ай.

Кең. *Төгілте, бірақ кең мәнерде* $J = 69$

и т. д. *ал қортыңдысыңда:*

аяғына дейін кеңейте.

Қазақтың халық әндерін жетік білетін, әрі тамаша орындайтын, Қазақ ССР Халық артисі Ф. Құрманғалиевтің айтуы бойынша Ф. Жұбанова нотаға түсірген желдірменің үлгісін келтіреміз.

Келтіріліп отырған желдірменің типті түрі көтеріңкі, шабытты кіріспемен басталады. Бұдан кейін түрін өзгертіп қайталанған соңғы ән-үндерінен тұратын негізгі речитативті мелодия баяндалады да, сонынан баяулаған қорытынды беріледі.

Классикалық қазақ әндерінің мұндай речитативті түріне атақты желдірмеші, көрнекті әнші, суырып салма ақын, Иса Байзақовтың желдірмесі жатады.

Жоғарыда біз баяндаған речитативті сымбаттағы қазақ әндері қазақтың халық ән творчествосының негізгі мазмұнын түгелдей көрсете алмайды. Бұлардан әлде қайда үні бай, неше түрлі болып кездесетін лирикалы әуезді қазақ әндері оларға қарағанда бұл тұрғыдан халық творчествосының айта қаларлықтай үлгісі болып саналады.

Қазақтың халық әндерінің барлық жанрына толық тоқтамай тек еңбек туралы әндерді және лирикалық әндерді қарап өтейік.

Басқа да халықтардың әндері тәрізді қазақтың еңбек әндерінің дамуы адамның еңбек қызметімен байланысты, еңбек процесі кезінде пайда болды.

Революцияға дейінгі Қазақстанда шаруашылықтың негізгі түрі — көшпелі мал шаруашылығы болды, сондықтан қазақтардың еңбек әндерінде, әдетте мал шаруашылығының тақырыбы, еңбек процесінің сыйпаты бейнеленіп көрсетіледі. Бұлар қойшы әні, жылқышы әні. Бұл

әндерде кедейдің ауыр, мекнат, қасіретті еңбегі туралы жырланады.

Еңбек әндерінде лирика үшқындары да жиі кездесіп отырады.

Қазақтың еңбек әндерінде әйел еңбегі де бейнеленеді. Ауыр еңбектің тауқыметін тартқан қазақ әйелдері өздерінің правосыз жағдайы, патриархал-феодалдық семьядағы езушілік және еріксіз еңбектің ауыртпалығы туралы жырлады.

Еңбек әндері әдетте қысқа және өз құрылысы жағынан қарапайым болып келеді. Бұл әндерде речитативті сымбат жиі пайдаланылады. Олар көбінесе тар шеңбердегі диатоникалық система ладына негізделген. Бұл әндер, әдеттегіше, қайырмасы қысқа жай шумақты (куплетті) ән түрінде құрылған. Кейде өндірістік кезеңдерді көрсетіп, еңбек процестерін елестететін ерекше тәсілдер де кездесіп отырады. Патриархал-феодалдық құрылыс қазақ қоғамы өмірінің, тұрмысының, семьясының барлық жағына ауыр әсерін тигізіп отырғандығына қарамастан, қазақ халқының еңбек әндерінің үнінен оптимизм, ақыйқат күшіне сену, еңбектің ардақты ролін қадірлеу де әуені естіледі. Бұл әндерден зор адамгершілік, қарапайым адамға сүйіспеншілік сезіледі. Олардан мейірімсіздікке, әділетсіздікке қарсы бас көтерген ыза-наразылыққа толы әуен де жиі естіледі.

Өзінің сыйпаты жағынан А. В. Затаевичтің жыйнағындағы «Жылқышы әні» өте қызық. Бұл әннің өзінше өзгешелігі — ән сарынының речитативті болуында және суырып салма сыйпатына байланысты тақырыптық материалды түрлендіріп пайдалануында. Бұл әнде өндірістік кезеңді елестету де бар. Ән текстісіз жазылған, сондықтан оның мазмұнын барынша талдап айта алмаймыз.



А. Қ. Жұбановтың жазуындағы «Жылқышы әні» мазмұны жағынан аса нақтылы, мелодиясы едәуір дамыған. Біз мұнда ән сымбатының анағұрлым анықтығын, шумағының айқын қалыптасқандығын, екі бөлікті формалы құрылыстың айқындылығын көреміз: аб + аб бұған дербес қайырма қосылған. Қазақтың ән куплетінің бұл формасы көбірек тараған түрлерінің бірі болып табылады.

Әннің негізгі мазмұны — өзінің ауыр жағдайы туралы айтқан жылқышының мұңы. Ол ауыр жұмыстан шаршап-қажыған, азап шеккен бақташы — батрактың қатал тағдыры туралы айтады, бұл осы әннің текстісі мен мелодиясында жарқын бейнеленеді.

Отарда жылқы бақтым құла түзде,
 Түн қаттым бой тітіркеп суық күзде.
 Тәтті ұйқы таң алдында бойды езгенде,
 Ән шырқап ысқырамын сондай кезде.

Асықпай, аянышты

Ей! О-тар-да жыл-қы бақ-тым құ ла түз-де.
 Түн-қат-тым бой-ті - тір-кеп су-ық күз-де, Тәт(ті) ұй-қы таң ал-дын-да.
 бой(ды)ез-ген-де, Ән шыр-қап ыс-қы - ра-мын сон-дай кез-де.
 Ей! Ах! дү-ни-я, че ет-ке-нің,
 қа-па-да ө-мір өт-ке-нің, шір-кін-ай,
 ой Сәу-е-шім кей-ңал-ған ө-сен-ба-қан.

Ән қайғылы. Мұнда аянышты сарын бар. Ол қазақтың бірсыпыра әндеріне тән көтеріңкі жоғары дыбыстан басталады.

Жоғары-төменді дыбыстар бағытының кезектесуі мелодияның негізгі қозғалыс қыймылын жасайды. Куплет құрылысы өрістеп, қайғылы сарынмен төмен түскен ноталармен аяқталады да бұдан кейін әннің қайырмасы келеді. Қайырма айтарлықтай жүздегірек екпінде берілген, оның шарықтау шыңы бұрын, байқағанымыздай жылқышы әндеріне тән, ысқырық болып табылады. Әннің қайырмасы негізгі мазмұнына қарама-қарсылық жасайды, бұл қазақтың халық әніне тән нәрсе. Бұл ән өзінің ладтық құрылысы жағынан да қызық. Біз ән қайырмасында натуралдық минордың фригикалық ладпен ауысатын ладтық айнаымалы жағдайларында байқаймыз.

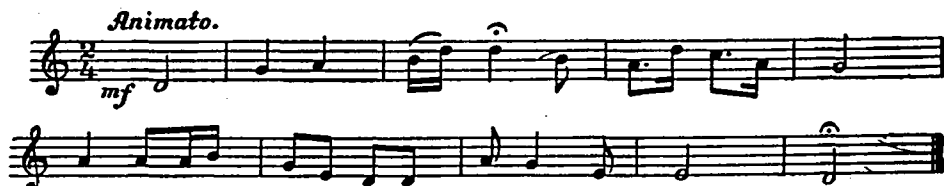
Еріксіз еңбек, кедейлік және бай адамға тәуелділік жағдайда туған, әлеуметтік қарым-қатынас кезеңдері көрсетілген қазақтың еңбек әндерінің басқа да қызықты үлгілері бар.

Көп таралған еңбек туралы әйел әндерінің үлгісіне келетін болсақ, біздің композиторларымыз оларды жазып алған жоқ дерлік. Бізде А. Эйхгорн нотаға түсірген екі ән бар¹. Бұл әндер өткен ғасырдың 80-шы жылдарында жазылған. Әндер текстісіз берілген. А. Эйхгорнның ескер:

¹ Профессор В. М. Беляевтың архивы.



туі бойынша, қазақ әйелдері бірінші әнді кигіз басқан кезде, екіншісін кигіз үй тіккен кезде салған. Біз бұл үлгілерді тарихи материал ретінде келтіріп отырмыз. А. Эйхгорнның өзінің суреттеуі және әндердің сыйпатына қарағанда бұлардың мазмұны еңбек процесімен тікелей байланысты деп топшылауға болады.



Біз типті мысалдарды ғана талдап көрдік. Сонымен, қазақтың еңбек әндеріне, ең алдымен, әуезі және ән құрылысының қарапайымдылығы тән болатынын көрдік. Олардың одан әрі мелодиялық ладтық жөнінен және сазды, ырғақтық сымбаты жағынан мейлінше кең дамуы, қазақтың әуезді, әсіресе түрі көп, мазмұны бай лирикалық әндерінен байқауға болады.

Әуезді сыйпаттағы «әсем бір дауысты» қазақ әндерінің шынайы өткірлігі бізді кәзірде де елжіретіп балқытады. Бұл әндерде адамның әртүрлі өмірі жағдайларындағы нағыз әралуан көңіл күйі, ой-ниеті, ішкі сезімі бейнеленеді. Осының арқасында текстерімен әуездері жағынан бұл әндер ұшан-теңіз бай.

Лирикалық әндер әртүрлі тақырыптарға шығарылады. Бұларда қазақ табиғатының құлпырған көркем суреті беріліп, әрбір қазақтың жүрегіне жылы тиетін, туып-өскен кең жазық даласы бейнеленеді. Өткен уақытта қазақтың көшпелі тұрмысында маңызы зор болған, үй жануарлары туралы да көптеген әндер шығарылды.

Бірақ лирикалық әндерде негізінен сүйіспеншілік қасиеті, ғашықтардың ынтызары, сүйіспеншілік қуанышы суреттеліп, қыздың сұлулығы жырланады. Лирикалық әндерде сонымен қатар әйелдердің өткен уақыттағы мұңы мен зары, қайғысы мен қуанышы, өкініші мен күйініші суреттеліп, күйеуінің, туыстарының және феодалдар мен байлардың күні болған әйелдің бақытты семья болуына аса күшті, жан күйерліктей зарығып аңсағандығы бейнеленеді. Әндерде тұрмыстың барлық жан түршігерлік оқыйғалары: көп әйел алушылық, теңі емес адаммен некелестіру, әйелдерді қалың малға сату т. т. айтылады.

Қазақтың әуезді халық әндеріне тарихи тақырыптар да енеді. Бұл әндер халық басынан кешірген ірі апаттарды, өзінің қанаушыларына қарсы халық күресін елестетеді.

Бұл әндерде бостандық үшін күрескерлер мақтанышпен және сүйіс-

пеншілікпен дәріптеледі, әлеуметтік наразылық үні естіледі, еңбекшілерді езіп келген қанаушы, болыстар т. б. әшкереленіп, өткір тілмен түйреліп шенеледі.

Қазақтың әуезді әндері халықтың ән творчествосында маңызды орын алады.

Қазақтың әуезді әні өлеңінің негізгі түрлеріне, тақпақты-речитативті сымбаттағы әндердің, өлең шығару түрлері жатады. Бірақ терме мен желдірмеде (речитативті әндерде) көбінесе жеті және сегіз буынды өлеңмен жазылған жолдар қолданылады, ал әуезді әндерде өлеңнің негізгі түрі, қазақтың ән шумағының типті түрі ретінде, төрт жолды өлең құрауға негіз болатын он бір буынды жол болып табылады. Өлеңнің дәстүрлі бұл формасы, қазақтың өлеңмен жазылған әні құрылысының, ұлттық ерекшелігін көрсететін, буын тіркестерінің төмендегі түрлеріне бөлінеді: 3+4+4 буын және 4+3+4 буын. Жолдар көбінесе ааба принципімен ұйқастырылады.

Өлең әнді дамытуға негіз болады. Сондықтан жеті буынды өлеңге негізделген ән әуездері, мысалы терме мен желдірмедегідей, әдетте келте болады, ал күрделі өлеңмен жазылған күрделі жолға негізделген әуездер көбірек дамыған болып келеді.

Музыкалық дыбысты күшейтіп, әуезді дамыту үшін қазақ өлеңінің дәстүрлі формасына лепті буындар — ай, ау, ей және ақау, шіркін-ай, сәулем-ай, қарағым-ау сыяқты т. т. қосымша сөздер енгізіледі. Екі шумақты өлең немесе төрт жолды өлең соңында текстің жеке сөздерін және толық жолдарын қайталау тәсілі де қолданылады. Соның нәтижесінде халықтың ән творчествосының мелодиялық-интонациялық мүмкіншіліктері одан әрі молыға түседі.

Мелодиялық өрісі кең қазақтың халық әні лад жағынан да әртүрлі болады. Қазақтың ән мелодиялары құрылысының негізінде, диатоникалық әртүрлі ладтарды құруға негіз беретін, диатоникалық дыбыс қатары жатады, бұл диатоникалық ладтардан мажорда жиі қолданылатыны кіші септимасымен миксолидикалық лад, кәзіргі уақыттағы мажорға тең ионикалық лад, ал минорда бірталай орынды натуралдық минорға тең золикалық лад, екінші сатысы төмен түсетін фригикалық лад, алтыншы сатысы жоғары шығатын (үлкен сексталы) дорикалық лад.

Қазақтың халық ән творчествосының ерте кездегі түрлерінде диапазонны секстадан аспайтын шағын-көлемді ладтар бар.

Сондай-ақ хроматизмді ладтарда қолданылады, олар мыналар болады:

а) мажор ладының жетінші сатысы төмендеуі, мысалы ионикалық ладты миксолидикалық ладпен ауыстыру сыяқты, бұл ән мелодиясына біресе кіші, біресе үлкен септима кезектесіп қолданылғандықтан білінеді;

б) натуралдық золикалық ладта үшінші сатының жоғарылауы;

в) золикалық ладтың дорикалық ладпен алмасуы т. т.

Бұл хроматизмді ладтарда болатын лад өзгерістері келтірілген барлық жағдайларда да әннің негізгі ладының тоникасында ғана болады.

Қазақтың халық әнінде анда-санда модуляциялар да кездеседі, яғни

тоникасы басқа — екінші ладтың тоникасы бар, бір ладтан екінші ладқа көшкенде болады. Бұдан басқа, қазақтың ән творчествосында кейбір жағдайларда пентатоналық гамманың ладтары да пайдаланылады:

Ладтардың көптеген осындай түрлері қазақтың халық ән творчествосына әрқашанда тән, бірақ олардың кейбіреулері әсіресе жеке ән жанрында және әртүрлі жерлердің әндерінде көп қолданылады. Диапазоны кішірек көлемді ладтар ерте кездегі ән түрлеріне тән. Мажор ладындағы төменгі септима, золикалық ладтағы төмендеген екінші саты Батыс Қазақстан әндерінде, әсіресе олардың қортынды қаданстарында аса көп таралған. Миксолидикалық ладқа ауысатын ионикалық лад тоникасымен миксолидикалық мажор ладының үшінші сатысын төмендету және натуралдық золикалық ладтың үшінші сатысын жоғарылату дамыған әндер мен бертінде шыққан әндерде (Орталық Қазақстанда) әсіресе көбірек қолданылады.

Қазақтың халық әнінің ритмы — ырғақтық жағы назар аударарлықтай. Ырғақтық жағының өзінің айырықша ерекшеліктері бар, ол әртүрлілігімен, оригиналдығымен көзге түседі. Ырғақтық байлық текстің ән-поэзиялық құрылысымен де, қазақтың халық әнінің мелодиясымен де тығыз байланысты.

Ырғақтың даму негізі өлең болып табылады. Өлеңмен жазылған жолдың буындық және ырғақтық құрылысы, текстіні әндетіп айтқанда әртүрлі ырғақ бейнелерінің пайда болуына негіз жасайды.

Қазақтың халық әндерінің ритм-ырғағында мынадай түрлер кездеседі:

- а) музыкалы-метрикалық өлшемдердің барлық түрлері;
- б) бір әннің мелодиясында болатын жиі ауысулар мен ырғақтық фигураларды әлденеше рет қайталаулар;
- в) ритмның терме, желдірме секілді әндерде әлденеше рет қайталануы;
- г) өлеңді буынға бөлумен байланысты триольдердің едәуір басым болуы.

Ритмның өзгеше еркін түрін қазақтың халық әндерінің қайырмасында (сөздерінде) кездестіреміз.

Қазақтың халық әні формасы жағынан әралуан. Негізгі және көп тараған түрі екі әртүрлі $ab - ab$ құрылыстан жасалған мелодиялық негізгі мазмұны қайталайтын форма болып есептеледі: бұл формаға еңбек әндері үлгі бола алады.

Екі бөлікті куплет формаларының қарапайым және күрделі бірнеше түрлері де кездеседі. Толысып, дамыған қазақтың халық әндері тек қана екі бөлікті емес, сондай-ақ әуен құрылыстары әртүрлі үш және төрт бөлікті әндер жасады, бірақ бұлардың ішкі құрылысына байланысты, бірнеше түрлері болады:

- 1) мелодиялық екі құрылыстан тұратын түрі: $ab, aa-ab, ab-ab$;
- 2) мелодиялық үш құрылыстан тұратын түрі: $ab-cc, ab-bc, aa-bc$ т. т.
- 3) мелодиялық әртүрлі төрт құрылыстан тұратын форма: $a b c d$. Төрт

жолды өлеңнің толық екі шумағынан тұратын — аabc — девс қазақтың халық әнінің формасы өзінің ішкі құрылысы жөнінен одан да гөрі күрделірек болады, т. т.

Халық әндері формаларының бұл түрлері халық творчествосының өзінде де халықтың кәнігі әншілері, композиторлары және орындаушылар творчествосында да ойдағыдай ілгері дамыды.

Бұл халық әндері формаларының әуездерінен біз көркемдік жағынан жетілген, халық жасаған образдарының жарқындығы және нақтылығымен көзге түсетін лирикалық және драмалы интонацияларды кездестіреміз. Ән формаларының молынан дамуы сондай-ақ қайырмалардың да молынан дамуымен байланысты. Олар көбінесе жаңа материалға жасалып, әндердің негізгі сөйлемдері материалына сирек жасалады да мелодиялық бірнеше құрылыстардан құралады. Өзінің ішкі құрылысы жағынан қайырмалар кейде куплет формалы ән құрылысына жақын келеді, ал олардың мелодиялық мазмұны көбінесе ән куплетінің негізгі мазмұнымен қарама-қарсы болады. Олардың мелодикасы әдетте куплеттің мелодикасынан жүздегірек келеді.

Куплеттерде асқан техникалық шеберлікпен әндетіп айту тәсілі де кеңінен қолданылады. Қашан да болса, қазақтың халық әнінде қайырманың зор маңызы бар. Қайырма әнді байытып, әннің әуезін, ырғағын және лад құрылысын кеңінен дамытуға мүмкіндік жасайды.

Әуезді халық ән творчествосы тереңірек түсіну үшін ең көп тараған Батыс Қазақстан әндерінің бірі «Гурьев» (қала аты) әнін алып көрейік.

Кен, ойлана. $\text{♩} = 69$ *f p*

кө-рін-ген то-на-дай-дан ау! Гу-ри-е-вым ау!

mf *3* *3*

көр-ме-дім Гурь-ев-тей жәрби-і-гін а-ау! ай!

Ән қарапайым екі бөлікті шумақ формасында — ab, шығарылған өзі көңілді мажор ладында.

Орташа, ширақ ырғақпен. $\text{♩} = 100$

mf *жайлата*

Бұл әннің басқа бір минорлы нәзік әуезінен, біз Батыс Қазақстан әндеріне тән төмендетілген екінші сатыны (минорда) көреміз.

Оралдың тамаша әншісі Мұқыйттың «Айнамкөз» әні де екі бөлікті формада шығарылған. Тыңдағынында жазық даланың суретін көз алдына елестетін жұмсақ әрі әдемі, поэтикалық нәзік лирикалық бұл ән, Оралдың аса созып, үзілтіп айтатын типті мелодиясына толы.

Осындай формаға лирикалық «Баянауыл» әні де мысал бола алады. Оның мелодиясы әуезді, әрі сазды. Бұл әннің текстісі, жоғарыда айтылғандардікіндей, қосымша ендірілген сөз есебіне байланысты кеңітіліп, сонымен қатар ән мелодиясының өрістеуіне де мүмкіндік береді.

Жоғарыда келтірілген әндерде қайырмалар жоқ. аВ — аВ түрінде құрылып, қайырмасы бар екі бөлікті форманың едәуір дамыған түрін біз жоғарыда аталған еңбек әндерінің үлгілерінен көрдік. Бірақ қазақтың ән формаларының түрлері мұнымен шектелмейді. Екі бөлікті ән формасы көбінесе өзінің ішкі құрылысын күрделендірумен байыпталады. Бұл форманың ішінде, сондай-ақ қазақтың өлең шығарудағы толық төрт жолды өлеңіне негізделген, үш және төрт элементті мелодиялық құрылыс кездеседі.

Жай, асықпай.

А - ай! Шәм-ши қа-мар се-кіл-ді ау Дух-
тар ба-ну, ай, кі-сі қай-да кө-ңіл-ді
сіз-дей та-бу ай, о - уай,
Жі-гіт-тіқ-тің бұл-да-ғыны-са-на - сы айт-қан-сө-зің-құр-бы-ға
жет-пей қа-лу, уа шір-кін сен-да-ғы бағ-дат-та
шам-си-я - да. Да-хи-да шір-кін кө-ңіл уай
тау-сы-ла-ма а-ри-та-ри тау ай-ім, А -
ри та-ри та-ри-тем - ау.

Айтақаларлықтай дамыған, өзінің мелодиялық мазмұны жағынан байқайырмасы бар «Шәмши — Қамар» әні (нотаға түсірген М. Түлебаев) abcб формасында әртүрлі үш мелодиялық элементтерден құралады. Өрісі кең нәзік сезімді бұл әнде ақылды, ару әйелдердің махаббаты жырланады. Осының бәрі әңгіме түрінде беріледі. Речитативті — әуезді түрде ұштастырып баяндау, әнге ерекше сарын береді.

Енді, өзінің ішкі құрылысымен ерекшелінген ақын Кенен Әзербайевтың «Боз торғай» атты осындай құрылыста шығарылған (нотаға түсірген Б. Г. Ерзакович) әнін көрейік. Мелодиялық құрылысы үш элементті бұл ән-абсс формасында қабыстырылған. «Боз торғай» қазақ қойшысының сезімін суреттейтін байсалды лирикалық ән. Мехнат еңбектің езуінде болған қойшының ауыр өмірі боз торғайдың еркіндік өмірімен салыстырылады. Әнде революцияға дейінгі Қазақстанға тән қорлықта жүрген езілген адамның образын суреттейді, осы сүреңсіз өмір әннің текстісі мен мелодиялық мазмұнында айқын көрсетілген. (40-беттегі нотаны қараңыз.)

Боз торғай, шырылдайсың жерге түспей,
Мен жүрмін кешке дейін тамақ ішпей,
Ат қылып ақ таяқты қолыма ұстап,
Саңдалып қой артында азап шегіп.

Боз торғай, шырылдайсың шіркін-ай,
Құтылар күн болар ма екен,
Қой жаюдан бір күн-ай,
Боз торғай!

Отырсам қой күзетіп таң атпайды,
Жүргенде малды жайып кеш батпайды.
Қарайтын қабағыма бір адам жоқ,
Бел шешіп, жылы орынға бір жатпаймын.

Бұл әннің формасы, жоғарыда көрсетілгендей — abcс, ал қайырмасы — abас. Форманың едәуір өрістеуі ортасында әннің текстісіз «а» орындалуына және қайырмасында тек буынды пайдаланып жеке фразаларды түрлендіріп әндеугіне байланысты.

Мелодиялық үш құрылыстан құралатын екі бөлікті куплет формалары, келтірілген мысалдардан көріягендей, өзінің ішкі сымбаты жөнінен саналуан түрлі болады. Қазақтың халық әнінде олардың көп түрлері кездеседі.

Бұл тұрғыдан төрт элементті құрылысы бар — abcд екі бөлікті форма біршама тұрақты келеді (яғни оларда бірнеше түрлер болмайды). Бұған Б. Г. Ерзакович жазуындағы «Юран» әні тіпті мысал бола алады, сергек, өмір қуанышына толы бұл ән талантты қыз Юранға арнап шығарылған, оның сұлу көркі, тамаша орындау шеберлігі мадақталады. Әнде жас жігіттің қызға деген махаббаты, оның жүрек сыры барынша айқын суреттеледі.

Халық творчествосының бұл үлгісінен біз қазақтың халық әндерінің мелодиялық типті ерекшеліктерін көреміз: Әннің мелодиялық әуезінің жеңіл емін-еркін дамуы эмоциялық ықпалдың күшін арттырады. Ән басынан

Кен. $\text{♩} = 100$

А

Боз тор - ғай шы - рыл - дай - сың а - а

жер - ге түс - пей - ау! Мен жүр - мін кеш - ке

шей - ін та - мақ іш - пей ау, Ат қы - лып ақ та - яқ -

с

- ты қо - лы - ма) ұстап сан - далып қой ар - тын - да а - зал кеш - кен, а - а -

- а - а а - а а - а - а - а - а - ау.

А - у а Боз тор - ғай шы - рыл - дай - сың шір - кін

В

ай, кү - ты - лар кун бар - ма (е) кен

қой жа - ю - дан бір кун ай а - а а - ай а -

А

а - ай Ей! ги - ги - ги - ги - ги ги -

С

ги - а а - а Боз тор - ғай ги - ги - ай

а - а - а - а - а ах, ах, ха

а - ау а - а - а - а - а - а - ау.

аяғына дейін дамыйды, оның қайырмасы әннің негізгі мазмұнының мелодикасын зандылықпен толықтырады.

Жангандыра, безенгіре.

Сал-ға-ным сал қа-ра(ғ)т-қа жап-пай кү-міс, Біл - ме-ген
 а - сыл жай-ын а - дам е - мес, О - сы - ны Ю-ран де - ген
 кыз ай - тып - ты, Ба - ла - сы бас-каа-дам - ның,
 сал-ған е - мес, Ю - ран, Ю - ран Ю - ра-на, Ю -
 - ран, ха - ла - ла - кум Ю - ра - на ай,
 Уа шір-кін, Ю - ра - на, Ю - ра - на, Ю - ран,
 Ю - ра-на а - а ай.

Төрт жолды өлеңнің толық екі шумағын музыкалық бір бүтінге біріктіретін екі бөлікті куплет формасы тым күрделірек келеді. Бұл құрылыс қазақтың халық творчествосындағы куплетті ән формасының ең дамыған түрі болады. Осындай кең өрісті куплет формасына қазақтың тамаша әнші композиторы Естай Беркімбаевтың әні — «Қорлан» (қыздың аты) мысал бола алады (бұл әнді Б. Г. Ерзакович автордың өзінен жазып алған).

«Қорлан», қазақтың көптеген халық әндері секілді, лирикалық сүйіспеншілік мазмұнына шығарылған ән. Бұл ән дүниеде тендесі жоқ, сұлу қыз Қорланның құрметіне арналған. Өзінің мелодиялық сымбаты жағынан ән романс типіне өте жақын келеді. «Қорлан» қазақтың халықтық ән творчествосындағы осы жанрдың тамаша үлгісі болады.

Ең жарқын және ұлттық-өзіндік музыкалық айқындығы бар бірнеше бейнелеу құралдарын атап көрсете отырып, біз қазақтың халықтық ән мәдениетінің барлық ерекшеліктері мен егжей-тегжейін толық атап өткеніміз жоқ. Бұл тақырып әлі де арнаулы еңбекті, одан әрі зерттеуді талап етеді.

Талданып өткен қазақтың халық әндерінің үлгілерінен біз, қазақтың ән творчествосының әртүрлі үлгілерін бейнелеп көрсететін, типі мен сыйпаты жөнінен түрлі-түрлі мелодияларды көрдік. Олар өзінің тарихи дамуы жолында тақырыптарын әртүрлілікке, жанрын әралуан формаға жеткізіп, өзінің дамуы жолындағы әр кезеңінде мазмұны мен көркемдік стилін өзгертіп отырды.

Қазақтың халық әні бірнеше ғасырлар бойы речитативті сыйпаттағы қарапайым әндерден бастап дамып отырып, формалары молынан дамып кеңінен айтылатын әндерде зор камелетке жетті.

Қазақ халқы, оригиналды және өзіне тән ерекше ұлттық белгілері бар, өзінің ерекше ән мәдениетін жасай отырып, тамаша көркем ұлттық дәстүрін шығарып, олар өзінің құндылығын осы уақытқа дейін жоғалтқан жоқ. Бұл дәстүр қазақтың халықтық ән творчествосының ең соңғы кездегі түрлерінің қалыптасуына аса бай қайнар көз бола отырып, Қазақстан совет композиторларының творчествосы үшін игілікті материал болып есептеледі.



ҚАЗАҚТЫҢ ХАЛЫҚ АҚЫНЫ - ӘНШІ НОҒАЙБАЙ

А. Ивановский



Қырғыздардың арасында жүріп олардың даңқты ақыны, әрі әншісі Ноғайбайдың есімін естімеуге бола ма? Қырғыз даласының өзі қандай кең байтақ болса, осы атақты «ақынның» (әншінің) даңқы да сондай кең тараған. Ертістен өтсең ғана болғаны, онда бұл есімді білмейтін бірде-бір түкпірді таппайсың. Зайсанның немесе Шіліктінің кең алқабымен жүріп келе жатсаңыз да, Түйетас немесе Сарытау асуларынан ассаңыз да, Алтай, Сауыр немесе Тарбағатай тауларының адам жүре алмайтын терең сайларына сүңги түссеңіз де, немесе тіпті Аспан әлеміне баруды қыялдасаңыз да, — барлық жерде осы әнші ақын туралы естисіз. Ноғайбай әні тындаушыларды несімен соншама қызықтырып ұйытады? Оны бірақ тындаған кісінің өзі де басқа әншілерді тындағысы келмейді. Сонымен қатар, басқалар өздерінің өлеңдері мен әндерін жауынгер батырларға, даңқты хандар мен сұлтандарға, олардың кең байтақ далаға бүкіл қырғыз ордасына жасаған атышулы тойларына арнап шығарып айтса, Ноғайбайдың аузынан бұған орай, бұған ұқсас ешнәрсе ести алмайсыз. Оның әндерінен халықтың қайғы-қасіреті, наразылық шағымы, толып жатқан мұңлы-зары естіледі. Сондықтан да Ноғайбайдың әрбір әні тындаушылардың көкейіне қона кетеді, олардың жүрегіндегі асыл сырына жетеді, нәзік, жанды жеріне тиеді. Мұндай әндер «даланың жабайы ұлдары» үшін жаңалық, олар бұрын ешуақытта естілмеген, бұл әндерді олар ұйып тындайды, ұдайы тындай бергісі келеді. Міне, сондықтан Ноғайбайдың келген аулына оны

Автор белгілі этнограф А. А. Ивановский бұл мақаласын 1889 жылы Москва университетінің «Этнографическое обозрение»-де жариялады. Бірақ автор Ноғайбай творчествосының әлеуметтік қайнар көзін ашпай, ертеде өткен ескі заманды дәріптесе де, оның халық әншісінің образын бейнелейтін мағнасы назар аударарлықтай. Түп нұсқасында мақала «Қырғыздың халық ақыны, әншісі Ноғайбай» деп аталған. Мақала аздап қысқартылып басылып отыр. Ол кезде қазақты қырғыз деп атаған ғой.

тыңдауға аңсаған қалың жұртшылық әрдайым көп жыйналып отырады. Осы атақты Ноғайбайды Садықан деген қырғыздың аулында тұңғыш рет кездестіргенімде міне осылайша болды.

Бұл 1888 жылдың аяқ кезі еді. Он сағаттық ұзақ жол жүргеннен кейін Сауыр тауының жалғыз аяқ соқпағымен біз салт атпен кешке жақын Садықанның аулына келіп жеттік. Ауыл үш жағынан қырқамен қоршалған қазан шұңқыр ойпандау жерге қонған екен. Ауылға жақындап келгенімізде, бізді ең алдымен тандандырған ауыл маңында ерттеулі тұрған бір топ ат болды. «Әлде біреу қайтыс болған ба, «бата» оқып жатқаннан сау ма екен?» — деп ойладық, соншама халықтың көп жыйналғанына таңданып. Біз келгенде иттердің үргеніне үй иелері, әдеттегіден өзгеше, келген қонақтарды қарсы алуға шықпады. Біз топталып, үйріліп тұрған көп атты әрең жарып өтіп, аттарымызды байлайтын жерді зорға дегенде таптық, тек киіз үйдің табалдырығын аттай бергенімізде ғана, менің көптен таныс «тамырым» үй иесі Садықан бізді көре сала шын пейілімен қошеметтеп қарсы алды — бізге киіз үйдің төрінен орын берді.

Қонақтарға қымыз бергеннен кейін, Садықан сырын шертті, «бүгінгі күн оған «зор мейрам» екендігін маған қуаныш сезіміне бөленген пішінмен білдірді, өйткені ол өзінің қонақтары арасынан («Москва»); мені де, өздерінің атақты «ақыны» Ноғайбайды да көріп отырғанын айтты. Күтпеген жерден естіген соңғы хабар менің де жаныма тым жайлы тиді, мен де атына көптен бері қанық болған осы әншіні көруге Садықаннан кем қуанғаным жоқ.

Мен киіз үйде отырғандардың ішінен көз жүгіртіп Ноғайбайды іздей бастадым, бірақ олардың ішінен көз тоқтатып «міне сол» деп айтарлық ешкімді таппадым. Мен хандар мен сұлтандардың қанаты астында болған қырғыздың белгілі көптеген әншілері мен ақындарын да көрдім, олардың толып жатқан күміс әшекейлермен безеніп, әрқашан да әдемі киінгеніне, өркөкіректік тақаппар көзқарасына, кекірейгендігіне қарағанда, мен Ноғайбайды да осындай жайда кездестірем ғой деп ойлап едім. Бірақ ол ондайлардан аулақ өзгеше болып шықты. Ақыры маған оны көрсеткен кезде мен, атақты қырғыз халқының оған дейін болған әншілері мен ақындарының бәрінен басым түскен, Ноғайбайдың өзі тап осы екендігіне алғашқыда тіпті сенбей де қалдым.

Бұрышта, есікке таяу, қырғыздардың елең қылмай «босаға» деп атайтын жерінде, жүгініп бір соқыр қырғыз отыр екен. Түріне қарағанда елуге келген деуге болады, бірақ ол әлдеқайда жасырақ еді. Кейіннен білсем ол не бары отыз үшке ғана келген екен. Нағыз кедей бақташы сыяқты жұпыны киінген, киімдері күнакәр денесін әрең жасыратын далба-дұлба шоқыт. Тізеcінде оның айрылмас жан серігі — екі шекті домбырасы жатты.

Киіз үйдің ішінде жұрт дабырлап сөйлесіп жатты. Әркім естіген жаңалығын айтып жатыр. Үн-түнсiз отырған жалғыз Ноғайбай болды. Ол сөйлегенді жаратпайтын, көп ғана ойлап, сонан соң өзінің ойын тыңдаушылар алдында көңіл күйін шертетін ұйқасымды өлеңмен айтқанды сүйетін. Ал міне тартылған домбыраның бәсең дыбысы да естілді, естілді де дереу тына қалды. Сөйлеушілер де тына қалды, шу да басылды, құлақ-

қа ұрған танадай тыныштық орнады, жұрттың бәрі Ноғайбайға тесірейіп қарай қалысты. Домбыраның әуені тағы естіліп, біресе күшейіп, біресе бәсеңдеп, соңынан, бірте-бірте бәсеңдеп жайлап — тағы да басылып жым-жырт болды. Тыныштықты бұзудан тайсалып тірі жан қыбырламады, Ноғайбай ән шырқай жөнелді...

Тыңдаушылар бұл кешті өте көңілді өткізді. Ноғайбай аузынан бірінен соң бірі ағытылған әндер тыңдаушылардың көңіл күйін шертіп, жүректерін елжірете түсті. Алдымен ол өзі туралы шырқады.

«Мен анамнан туған кезімде күн бе еді, түн бе еді, — мен білмеймін. Егер күн болса, онда, білемін: сол кезде ашық аспанда күннің көзі жарқырамады, оның алтын нұры өзіне жақын тау құздарын жылытпады, қыядағы далаға сәулесін төкпеді; анам бақытсыз мені тапқан кезде, оның жырым-жырым лашығына күн көзінің бір де нұрлы сәулесі түспеді. Егер сол кезде түн болса, онда, білемін; аспанда күміс ай қалқымады, әсем жұлдыздар жарқырамады, жұлдыздың бірде бірі жаңа туған маған қарап күлімсіремеді. Мен түнекте тудым, өмір бойы қара түнекте келемін. Маған өзінің сүтін емізген анамды да, мені еркелетіп сүйген әкемді де көргенім жоқ, оларды танымаймын да, өзімнің әйелімді де, балаларымды да танымаймын, мен сіздердің ешкімінді де көрмеймін, танымаймын. Жерде өрмелеген құрт сыяқты, мен де өзімнің адам көргісіз өмірімді итжемеммен өткізем деп ойладым, сол құрт сыяқты шірімін деп те ойладым. Бірақ Алла мен Мұхаммет пайғамбардың әмірі күшті. Олардың ісі бізге құпия. Олар маған көз бермесе де басқаны берді: олар маған сондай сезгіш, нәзік есту қабілетін берді, ондай нәрсе, білмеймін, қарапайым жұрттың ешкімінде болар ма екен, ол меніңше, тек Алла мен Мұхамметте ғана болады»...

Сонан соң асқан көркемдік, шеберлікпен, психикалық тамаша талдау арқылы, ол тыңдаушылардың алдында әдемі көріністі суреттеп, мысалы, күннің шыққанын көрмесе де, бұған қарамастан оны естігендей болатынын, барлық жан тәнімен сезетін сыяқты екенін немесе, мысалы, ерте көктемде, қашан күннің көзі жерді қысқы ақ көрпесінен босатып, жер әлі барқыт тәрізді көкмайса шөппен, саналуан түсті гүл бәйшешекпен оранып құлпырған кездің өзінде-ақ, ол сол уақыттың өзінде, жер астындағы тіршілікті сезетіндігін, онда әртүрлі ұрықтардың қалай өніп-өсуін сезетіндігін, сонан соң ұрықтар жер бетіне қалай шығатындығын, кейін гүл тостағаншасы қалай пайда болатындығын, ол қалай шашақ ататынын және, ақырында, одан тамаша гүл қалай ататындығын өлеңмен айтып берді.

«Құдайдың маған берген осындай сақ құлақтығым арқасында, — деді Ноғайбай, — менің айналамда қаптаған зар мен еңіреуді қайтып естімеймін мен?»

Әлі азабын шегіп көрмеген аздаған бақыттыларды сығалап жүрген, жазық даланы да, ұшар басы биік таудың жықпылдары мен құздарын да долы желдей шарлап жүрген уайымды, қайғы-қасіретті менің естімеуіме бола ма? Жоқ, мен оларды естідім, мен бәрін естідім. Бәрі менің құлағыма келіп жетті, оған шалынбай өтіп жатқан еш нәрсе жоқ. Туып өскен даладан, барлық таулардан, барлық ағайын-туғандарымнан шыққан бұл қай:

ғы менің жаралы жүрегімді кернеп, күйдіреді, азаптайды, оны жырым-жырым етеді. Жаралы жүрегіме ыстық қан құйылып, өзіне сауға іздейді, бірақ оны таппайды».

Сөйтiп өзінің ең сүйiктi тақырыбына жақындай түсiп, Ноғайбай «өзінің жүрегiн күйдiрiп, азаптайтын, оны быт-шытын шығарып, талқандайтын» қайғы туралы жырлай бастайды.

«Жатақтық» бертiнде шығып жылдан жылға ұлғая бердi, жан түршiгерлiк күйге айналды, ол «жатақ» деп аталатын энге шырқады. Жатақ экономикасы нашар қырғыз топырағында өзінің зардабы күшті қасiреттi iсiне, сiрә, тыянақты жағдай туып, ендi мейлiнше етек алып кең өрiстеуде. Оның қатал соққысына ұшыраған толып жатқан адамдар құрбан болды, ол талай жүздеген адамдарды мекен еткен жерiнен айырды, туып өсiп, кiндiк кескен жерiн ешуақытта қайтып көрместей күйге ұшыратты. Әсiресе танданарлық iс «жатақ» деп аталатын осы құрбандардың үйсiз-күйсiз, сорлы-бақытсыздық хал жайы, тегi, ешкiмнiң көңiлiн аудармайды, ешкiмнiң көзiне түспейдi, оның өрескелдiгiне ешкiм таңырқамайды. Ал, шынында бұл жартылай отырықшы кедейлерге көңiл аударуға әбден болады. Халық мұңлы-зарының жыршысы Ноғайбай өзінің тындаушыларының назарын ең алдымен жатаққа аударғаны кездейсоқ емес едi.

Көңiл күйiн шертетiн, лажсыз қайғыға толы, сондайлық игiлiктi мол материал берген бұл энде Ноғайбай өзінің барлық ой-ниетiн ағыл-тегiл төгiп, қасiреттi жүрегiн бiраз жеңiлдеткiсi келiп едi, шерiн тарқатқысы келiп едi. Шынын айту керек: әрi ақын, әрi әншi, оның үстiне «даланың жабайы ұлы» Ноғайбай менiң күткенiмнiң бәрiнен асып түстi. Ол бұл жерде бүтiндей көз алдымда. Кемелiне жетiп толысқан оның асқан күштi дарыны менi тандандырды. Мен, шынында, қырғыз аузынан бұған ұқсас нәрсенi бұрын ешуақытта естiп көргем жоқ. Ақынның тiгiзген әсерi күштi, мәңгi есте қаларлықтай болды... Оның суырып салып айтқанына қарамастан, жеңiл де, жатық, еркiн төгiлген, тамаша ұйқасқан әуездi, үндi өленi, оның жанға жылы тиетiн мейлiнше нәзiк сезiмдердi бiлдiре алатын әдемі, таза дауысы; ақынның шебер саусақтары астында қос шегi арқылы онымен бiрге еңiреп, бiрге жылаған сол сорлы домбырада артисше ойнауы — осының бәрi тындаушыларды ұйыта баурап алды.

Ноғайбай поэзиясында басқа да сарын бар екенiн байқаймыз. Өз халқына сүйiспеншiлiгi, оған шексiз берiлгендiгi, егер керек болса халық үшiн жанын қыятыны өлендерiнен айқын, бұл өлендерден барлық қорлыққа душар болғандар өздерiнше ниет бiлдiрген пiкiр табады.

Бұлармен қатар кiмде-кiм болса да, қалай болғанда да, халықтың күй-жайына нұқсан келтiретiндер атаулының бәрiне қарсы өзінің ашуызасын, өшпендiлiгiн, қарғысын бiлдiрген басқа да өлендердi айтады. Өзi адал, жайдары, жарқын мiнездi, жұрттың барлығына қайрымды адам болған, ол өтiрiкке, сондай-ақ зәбiрлеудiң қандайына болса да төзбейтiн, кедейге әсiресе басына жатақшылық хаупi төнгенге, ақырғысын бөлiп беретiн өзгелердi де осындай болуға үйрететiн, кейде даланы бiр аралап шыққанында зардабы бiрнеше жыл бойы кетпей, халыққа күйзеушiлiк әкелгендердi қаһарлы, өткiр тiлмен аяусыз мiнеп, шенейдi.

Міне, Ноғайбай поэзиясының екі түрі: бір жағынан — қайғы мен зардың поэзиясы, екіншісі ыза мен өшпенділіктің поэзиясы, бұдан басқа поэзияны ол білмейді. Сарқылмайтын бұлақтай тасыған өмірдің өзі, оның үздіксіз түр өзгерушілігі, оның мәңгі-бақый күресіп жатқан ағымдары Ноғайбайдың поэзиясына соншалық мол материал береді, өз шығармасына арқау болған бұл материалға беріліп, өзінің бар назарын соған аударғаннан кейін, ол одан қол үзгісі келмейді және қолын үзе де алмайды. Оның шығармаларында бұл өмір шын, кіршіксіз таза күйінде, артық, кемі жоқ, дәл бейнеленеді. Бұл өмірді ешбір қалтқысыз табиғи кескінінен өзгертпей дәл өзін көру үшін Ноғайбайды тыңдасаңыз жеткілікті.

Қырғыз әншілерінің поэзиясын сондайлық басты элемент болатын өткен заман туралы әндер Ноғайбайға жат көрінеді. Басқа «ақындар» табиғаттың тамашылығы мен сұлулығын дәріптеп, өздерінің тыңдаушыларын рахатқа батыруды сүйетін болса, Ноғайбай өзінің поэзиясында бұған көңілін өте аз бөледі, бірақ оларды түсініп ұғу, біздің көргеніміздей, оған жат емес. Ол өзінің бір өлеңінде өзі туралы былай дейді: «Далада тудым, дала мені асырап бақты, жұтқаным даланың демі, өмірім де далада өтті, бірақ, — деп қояды ол, — мен бұрынғы даланың, біздің ата-бабаларымыз білетін даланың перзенті емеспін, басқа, біздің өзіміз білетін жаңа даланың перзентімін, оған біздің жанымыз ашып, қайғырмай тұра алмаймыз. Өзінің өлгелі жатқан анасын көріп отырған балалар еңреп жыламай тұра ала ма? Өлгелі жатқан анамыз — даланы көріп отырған біз де оның қазнасына қуана аламыз ба? Ол тірілгенде біз де тірілеміз. Өзін көлеңкелеген бұлттан шыққан күн бұрынғысынан да жарқын, көңілді әсем нұр төгетіні тәрізді, үстімізді торлаған суық, қара бұлт айыққанда біз де бұрынғының бәрін ұмытып, еңсемізді басқан қайғыны серпіп тастап, өмір сүреміз, ақыр аяғында кеудемізді кең кере, еркін тыныстаймыз... Ол кезде мен де мұндай болмаймын: екі шекті домбырамды басқаша күйлеймін, басқаша тартамын, әнді де басқаша шырқайтын боламын!»...



ҚАЗАҚТЫҢ ДОМБЫРА МУЗЫКАСЫ

А. Алексеев



азақтың домбыра музыкасын жоспарлы, жүйелі түрде зерттеу ісі өзінің белгілі жыйнақтарында қазақтың аспаптық шығармаларының біразын нотаға түсіріп, жарыққа шығарған А. В. Затаевичтің еңбектерінен басталады.

Бұл саладағы кейінгі еңбектен композиторлар Е. Брусилковский, А. Жұбанов, Б. Ерзакович, Л. Хамиди және басқалар нотаға түсірген қазақтың бірталай ән-күйлерін атау қажет. Амал не, бұл жазулардың көпшілігі жарияланбастан, жартылап жеке кісілердің архивтерінде, жартылап Радиокомитеттің кітапханасында, Қазақ ССР Ғылым академиясының қолжазба қорында, Халық творчествосы үйінде, Қазақтың Жамбыл атындағы филармониясының кітапханасында сақтаулы.

Бұл еңбек қазақтың әдебиетте әлі зерттелмеген және жазылмаған домбыралық шығармаларының кейбір ерекшеліктеріне арналған және өзінің алдына домбыра күйлері құрылысының негізгі заңдылығын ашып көрсету міндетін қояды.

Бұл еңбекте нотаға түсіріліп жарияланғанда әлі қолжазба түрінде де сақталған бірталай күйлер де материал болды¹.

Қазақ домбырасымен ұқсас аспаптар Азияның көптеген халықтарында — қытайларда, индиялықтарда, монғолдарда және тағы басқаларда да кездеседі.

Қазақстан территориясында домбыраның батысқазақстандық және

Домбыра музыкасын зерттеген кезімде мен көп адамдармен ақылдастым. Солардың бәріне, әсіресе бағалы кеңес беріп, көмек көрсетулерімен қатар, маған кейбір материалдар берген А. Қ. Жұбанов пен Л. А. Хамидиге зор алғыс айтамын. Домбырашы марқұм Науша Бөкейхановтың да есімін атамай кете алмаймын. Ойыны, шүбәсіз, тындаған әрбір кісінің есінде көпке дейін сақталған бұл көрнекті артист мені домбыра шертудің көптеген шеберліктерімен таныстырып, түріне қарағанда сондайлық қарапайым аспаптың үлкен шебердің қолына түскенде соншалық зор мүмкіндігі бар екендігін маған ашып берді.

шығысқазақстандық екі түрі кездеседі. Батысқазақстандық домбыраның сыртынан қарағанда жіңішке жағына мойын қондырылып қақ жарылған алмұртқа ұқсас болып келеді. Ұзындығы 80 сантиметр я одан да артығырақ болады. Шығыс Қазақстан домбыраларының мойны қысқарақ келіп, кеудесі әртүрлі жасалынады.

Домбыраның екі тарамыс шегі және 8 ден 18 дейін пернесі болады. Үстіңгі бос шекті кіші октаваны до нотасына бұрғанда домбыраның дыбыс қатары төмендегідей түрде болады:

c, d, es, e, f, g, as, (a), b, (h), c, d, e, f, g, a, b, c.

Соңғы пернелер мен жақшаға алынған пернелер ауылдық домбыраларда көбіне болмайды. Кейбір күйлерді тарту үшін домбыраның мойнына тек қана осы шығармаларда қолданылатын арнаулы перне байланады. Айталық, түркмендерден енген күйлерді тартқанда бірінші пернеден кіші секунда төмен тұратын («түркмен пернесі» деп аталатын) перне тағылады. «Сарыарқа» күйінде терциялық екі пернені (es, e) қатарлап бір перне етіп байлайды, соның нәтижесінде бейтарап терция (үлкен де, кіші де емес) пайда болады.

Домбыраны өлшегенде оның бұрауы пифагорикалыққа жақын келетінін көрсетті. Оны төмендегі таблицадан байқауға болады¹.

Пернелер номерлері	Домбыраның дыбыс қатары цент есебімен	Пифагорикалық бұраудағы интервалдар цент. есебімен
0	0	0
1	192	204
2	288	294
3	394	408
4	487	498
5	689	702
6	792	792
7	899	906
8	1009	996
9	1200	1200

Батыс Қазақстан және Шығыс Қазақстан домбыралары, кейбір айырмашылықтарына қарамастан, халық музыкасында көп таралған альт домбыраның түріне жатады.

Қазақтың ұлт аспаптарын жетілдіру жөніндегі Музыкалық эксперименттік мастерскойының қызметкерлері домбыраның басқа түрлерін — прима, тенор, бас домбыраларын жасап шығарды. Осының арқасында домбыраны негізгі аспап ретінде ұлт оркестріне енгізуге, сөйтіп оның музыкадағы өрісін бірқыдыру ұлғайтуға мүмкіндік жасалды.

Домбыра түрлерін жасаумен қатар, Музыкалық эксперименттік мастерскойында халық домбырасын бірталай жетілдіру жұмысы істелді.

¹ В. Беллев. Қазақ музыкасы, 1938 (қолжазба).

Олардың ішіндегі ең бастысы — домбыраның дыбыс қатарына аралары жарты тондық пернелер енгізу болды.

Домбыра негізінде квартаға немесе квинтаға бұралады. Орасан жоғары дыбысқа бұраудың елеулі маңызы жоқ, бірақ ол бұрын әруақытта тым бос (шамамен үлкен октаваның соль нотасынан кіші октаваның до нотасына дейін) бұралатын, домбыраның концертке шығуына және оркестр аспабына айналуына байланысты оның дыбысын да күшейтеу керек болды, ол үшін бұрауын жоғары көтеруге тура келді. Қазіргі уақытта ұлт оркестріндегі домбыралардың бұраулары баянды болып белгіленді. Мысалы, альт домбыра кіші октаваның ре соліне бұралады.

Қазақстанда домбыраның әртүрлі болып келетіні сыяқты күйлердің де әртүрлері болған. Шығыста ән музыкасы басым келіп, домбыра көбінесе сүйемелдеуші аспап ретінде пайдаланылады да күйлер, әдетте, шағын мөлшерде болып, өзінің түрі мен фактурасы жөнінен аз дамыған болады. Қазақтың аспапты музыкасының орталығы — Батыс Қазақстан домбырашыларының шығармалары едәуір өріс алған болып саналады. Көлемі жағынан үлкен (олардың кейбіреулері жүз елу тактыға жетеді), формасы көбіне күрделі болып, асқан шеберлікпен орындалатын бұл күйлер — көркемдігі мен ғылыми жағынан ерекше көңіл қоярлықтай болып есептелетін шығармалар. Осы күйлердің талдауы бұл еңбекке негіз болып алынды.

Программалы күйлердің өзіне тән ерекшелігі, тіпті үстіртін танысқан-ның өзінде де, олардың тақырыптарының орасан әртүрлілігі көзге түседі. Бұл жағынан қазақтың домбыра музыкасы осы күнгі профессионалдық аспапты шығармалардың қайсысынан болса да кем түспейді.

Халық домбырашылары өздерінің шығармаларында адамдарды, жануарларды, табиғат құбылыстарын, қысқасы айналасында көргендерінің бәрін суреттеді. Олар еркек пен әйел образдарының бүтіндей галереясын жасады. Біз онда нағыз түрлі-түрлі адамдардың әдеттегі, ештемемен тамашалығы жоқ, сірә, композитордың таныстары мен туыстарының («Құдаша»), домбырашылардың («Салауат күйі», «Қарабас», «Бала майсаң»), саяси қайраткерлердің («Киров» күйі), ақырында, әртүрлі тарихи, кейде жұрт арасына біраз аңыз болған қайраткерлердің «суреттерін» кездестіреміз. Бірталай шығармалар адам жанының қылын немесе әртүрлі сезімдерін, шабытын («Шалқыма», «Серпер»); демалысын («Демалыс»), қайғы-қасіретін («Салық өлген», «Асанқайғы») білдіруге арналған. Түрлі қоғам көріністерін — ақсақалдардың кеңесін («Ақсақал», «Бес төре», «Кеңес күйі»), үйлену тойындағы ойындарды («Тартыс күйі»), мереке серуендерін («Байжұма») бейнелеп көрсетуге де аз көңіл бөлінбейді. Бүкіл руларға мінездеме беру («Тақа», «Адай күйі») халық соғыстары мен көтерілістерін суреттеу талаптары да кездеседі.

Табиғат бейнелері де («Сарыарқа», «Жайлау күйі», «Ақ боран») көрнекті орын алады. Жануарларды, құсты: бұлбұлды («Бұлбұл»), аққуды («Аққу күйі»), тау ешкісі мен құландарды суреттеген күйлер де аз кездеспейді және де соңғы екеуін жиі-жиі сылтып басқызып, аң аулағанда жараланған етіп көрсетеді. («Ақсақ киік», «Ақсақ құлан»). Көшпелі қа-

зақтың өмірінде соншалық маңызды роль атқарған атқа арнап шығарылған көптеген күйлерді («Боз айғыр күйін» «Қалмақтың қара жорғасын», «Аблай қара жорғасын», «Ілме күйін», «Желдірмені») ерекше атап кету тиіс.

Қазақтың аспапты музыкасының ерекше бір өзгешеліктері оның суырып салмалығы. Әрбір орындаушы әдетте, басқа орындаушылардың варианттары әрқашанда әжептәуір өзгешелігі бар қандай шығарманың болсын меншікті өз вариантын ойнайды. Тіпті сол домбырашының тартқаны қайталағанда да мүлдем бірдей болып шықпайды. Шығарманың тек орындау шарттары ғана емес, оның формасы да, баяндалуы да өзгереді. Қазақтың аспапты музыкасы қаншалықты тұрақсыз, құбылмалы екендігін төмендегі фактілер дәлелдейді. Күйлерді нотаға түсіруге үлкен тәжрибесі бар бір музыкант маған кейде шығарманы домбырашы он бес — жыйырма рет қайталап оның суырыпсалмасы ойдағыдай тұрақталғаннан кейін барып өзінің жазу жұмысына кірісетіндігін айтты. Қазақ фольклорын жыйнаушы нотаға жазып алғаннан кейін келесі күні орындаушылардың оған келіп, кеше өздерінің қалай жаздырғандарын көрсетуін сұрайтын, өйткені олар, сөздеріне қарағанда, өз ойындарының кейбір жерлерін ұмытып қалғандығын айтатын еді дейді.

Ұлт оркестрінің ұйымдастырылуы, күйлерді жаңаша орындаудың ансамбльдік әдісі домбыра шығармаларын нотаға дұрыс, дәл түсіруді талап етті. Ұлт оркестрінің репертуарынан кең орын алған күйлер жұртшылықтың сүйсіне тыңдайтын шығармалары болды.

Күйлердің көпшілігі бір өлшемде сақталған. Көбірек қолданылатын өлшемдер екі бөлікті және төрт бөлікті болады, бірақ $\frac{3}{4}$ пен $\frac{6}{8}$ өлшемдері де аз қолданылмайды. Кейбір күйлерде ауыспалы өлшемдер де кездеседі. Айталық, Е. Брусилловскийдің жазып алған «Жігер» күйі әрбір бірнеше тактыдан кейін өлшемін өзгертіп отырады ($\frac{5}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$ $\frac{6}{4}$), А. Жұбановтың жазуындағы «Төгілме» күйі $\frac{7}{8}$ өлшемінде басталып, содан соң кезектесіп өлшемін $\frac{8}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{4}$ -ке өзгертеді — осының бәрі 102 тактінің бойында болады.

Қазақтың домбыра музыкасының ырғағы соншалық әртүрлі болып келмейді. Көбірек қолданылатын ырғақтық формулалар (ширектік, сегіздік, он алтылық болып келетін) дыбыстардың бір қалыпты жүйелілігі мен пунктир сырғағы болады. Бұл формулалар не бір-бірімен алмасып отырады, не көптеген тактылар бойы өзгеріске ұшырамайды. Күйлерде домбыраның ерсілі-қарсы шертіп ойналуына байланысты ұзақтығы көпке созылған дыбыстардың жоқтығы (жарты, бүтін) сезіледі. Қазақтың ән музыкасында дыбыстардың мұндай ұзақтығы аяқ басқан сайын кездеседі. Домбыра шығармаларында ұзақ дыбыстар репетициялармен алмастырылады. Күйлерде ұзақтығын дақ санды дыбыстарға (едәуір жиі кездесетін триолдерді қоспағанда) — квинтолға, септолға т. с. бөлу де болмайды. Полиритмикалық құрылыс та қолданылмайды — әдетте, ырғақтық комплексі төменгі эне жоғары дауыста бірдей кездеседі.

Бір дауысты эпизодтар жиі кездесетін Шығыс Қазақстан күйлерінен өзгеше Батыс Қазақстанның домбыра шығармалары ықпалымен жазылған дауыс

ты етіліп шығарылған. Әдетте дауыстардың бірі қозғалған кезде екіншісі органдық пункт түрінде орнында қалады. Екі дауыс көбінесе бір уақытта, және де, ереже ретінде, бір бағытқа қарай қозғалады. Домбырамен орындауға едәуір техникалық қыйыншылықтар келтіретін дауыстардың қарама-қарсы қозғалысы өте сирек кездеседі. Еуропалық музыка искусствосындағы интервалдарды — қатарынан пайдалануға қойылған қазақтың шекті музыкасы білмейді. Қазақ музыкасында қатар квинталар аяқ басқан сайын, қатар кварталармен бірдей, қатар терциялар мен сексталардан жиірек кездесіп отырады. Қатарласқан квинталар мен кварталардың молшылығы қазақ музыкасына ерекше көркемдік береді. Бұл искусствода тек квинта ғана емес, кварта да тұрақты үндестік деп ұғылып — олармен шығармалардың жиі аяқталатынын айта кету керек.

Ладты-тональдық құрылысы жағынан күйлер түрліше болады. Онда мажор мен минор (натуральдық; гармониялық минор болмайды) және кейбір басқа ладтар кездеседі. Бір шығарма бойына лад құрылысы өзгеріп те отыра алады.

Әрбір күй толық аяқталған тәрізді болып келеді, бірақ, жалпы алғанда, осы жанрдың бәрінде де, форма құрайтын белгілі принциптің басым екендігін байқауға болады. Бұл принципке рондо мен вариациялы формалардың бір-біріне ерекше сіңісуі жатады.

Күйлер формасында дыбыс комплексі маңызды роль атқарады, мұны біз алғашқы ұя (а. ұ.) деп атауға келісейік.

Алғашқы ұялар өзінің құрылысы жағынан сан қыйлы келеді: ең қарапайымы, аспаптың негізгі бұрауына жататын, ашық шектерде істелетін кварта немесе квинта интервалдарының репетициялары болады. Мұндайға, мысалы, кварта интервалын он алтылықтармен ($\frac{2}{4}$ өлшемінде) қайталайтын Байсеркенің «Ұран күйінің» бастамасы жатады.

Алғашқы ұя көбінесе ашық шектердің кезектесуіне де құрылады, мұны Құрманғазының «Көбік шашқан» күйінен байқауға болады (55—56-беттегі нотаны қараңыз).

Әдетте алғашқы ұяларда ашық шектермен қатар төменгі шекте кейбір пернелерді, көбінесе біріншіні жиі пайдаланады («Богданың Жемсу»):



немесе екі шекте («Штат күйі»):



сирегірек үстінгі бір шекте («Адай күйі»):



Алғашқы ұялар әдетте өлшемі жағынан бір тактыдан әрі аспайды, бірақ олардың арасынан, мысалы, «Айжан қыз» күйіндегідей, көбірек дамығандары да кездеседі:



Дұрысында, мұндай күрделі алғашқы ұя, құрылыстары ерекше өзгермей немесе өзгеріп кезектесіп тұратын, мелодиясы типті жолмен дамыйтын, көлемі кішкене толық күй сыяқты болып көрінеді.

Алғашқы ұя өте елеулі бірнеше қызмет атқарады. Әрқашан да күй осыдан басталады. Алғашқы ұя «беташар» тыңдаушыға айтылған арнау сыяқты шығарманың келесі буынымен таныстыратын өзінше күйдің кіріспесі секілді. Бұл алғашқы ұяның елеулі міндеті болмаса да, бұл бірінші қызметі. Кейбір қазақ әндерінде (термелерде) осыған ұқсас рольді әдетте әншінің «әу» деп бастайтын дыбыстары атқарады. Күйлерде бұл «бастама», қайта, әрқашан да нағыз төменгі дыбыстардан құралады.

Алғашқы ұя күйдің тек басы ғана емес, оның ілгері дамыйтын ұрығы болып та саналады. Атқаратын оның екінші, өте маңызды қызметі де осы.

Алғашқы ұя, ақырында қазақтың домбыра шығармаларында форманың құрылуы жөнінде маңызды роль атқарады. Бір күйде бірнеше рет қайталанып, күйде тарауларға бөлшектеп, сүйтіп оған белгілі форма беретін, басқаша айтқанда одан бүтіндей бірдеме жасайтын өзінше ол «үнді тыныс» болып саналады. Бұл алғашқы ұяның атқаратын үшінші қызметі.

Бұл қызметті атқару үшін қайталанып орындалғанда алғашқы ұя тыңдаушыға таныс оңай ажыратылуы керек. Әрине, сондықтан да, алғашқы ұя өзгеріске неғұрлым аз ұшыраса, солғұрлым өзінің бұл міндетін жақсы орындайды. Рас, қайталаған кездерде алғашқы ұя көбінесе өзгерместен қалады. Кейде, дегенмен, бұл заңдылықтан ауытқып кететін жағдай да кездеседі, атап айтқанда:

1) алғашқы ұя қандай болса да бір интервалға жоғары ауысады, мысалы, кварта интервалына («Желдірме»);

2) алғашқы ұя түрін өзгертіп отырады. Әдетте осыған байланысты оның жеке дыбыстары да өзгереді, мысалы, кварта квинтаға ауысады («Бұлбұл»). Күйдің ортасында, мелодия тым жоғары регистрге көшіп, эмоциялық дәрежеде өрістегенде алғашқы ұяның үстінгі дыбыстарының октава жоғары ауысуы да айта қаларлықтай жиі кездеседі. Сирек ұшы-

райтын төменгі дауыстың октаваға ауысуын біз Қазанғалтың «Жайлау күйінде» кездестіреміз:



Бұл соңғы жағдай жоғарыда айтылған алғашқы ұяның өзгеру түрлерінің екеуінде — ауысуы мен түрленуін қабыстырады. Бұл өзгерістердің біріншісі, сірә, мелодияның жоғары регистрге ауысқандығынан, екіншісі — композитордың жаңадан пайда болған алғашқы ұяның бастапқысымен (төменгі дауыста ұстап қалынған ре дыбысы) тектестігіне көңіл аударуға талаптанғандығынан болған. Соған ұқсас тенденцияны Дәулеткерейдің «Желдірмесінен» де аңғаруға болады, мұнда ауысқан алғашқы ұя си дыбысы арқылы бастапқы ұямен байланысады:



3) Алғашқы ұя қыйысып қайталап отырады. Оның осы сыяқты түр өзгертушілігі тым жиі кездеседі. Мұны, тегі, тап осы жағдайда алғашқы ұя, өзінің негізгі қызметін, соның ішінде форма құрайтын қызметін де атқара отырып, қайта-қайта қайталанған кезінде мазаны алмайтындығымен ұғындыруға болады.

Қыйылысқан кезде бастапқы құрылыстың не басын, не соңын пайдаланады. Мұндай әдіс тыңдаушы, әдетте, мелодияның ортасынан гөрі басы мен соның есінде оңайырақ қалдыратындығымен дәлелденеді.

Күй формасындағы аса маңызды архитектуралық элементтің құрылысы және ролімен танысқанымыздан кейін, олардың құрылысын бүтіндей зерттеуге кірісуге де болады.

Қазақтың домбыра музыкасының типті, әрі аса көрнекті шығармаларының бірі — Құрманғазының «Көбік шашқан» күйін талдап шығайық.

«Көбік шашқан» қатал күшке толы, алғашқы басталғанда сабырлы-салмақты болады да, шарықтау шыңына жеткенде мейілінше күшейе түседі. Құрманғазы бұл күйде өршелене соққан қаһарлы теңіздің көрінісін көрсетуге тырысқан деген аңыз бар. Кейбіреулер бұдан халық көтерілісін ишаратпен суреттеуді көреді. Қайткенде де, екі шекті қарапайым домбыраға арналған бұл шығармадан ұшан-теңіз стихиялық қуаттың лебі сезіледі, көлемінің шамалылығына қарамастан монументті эпостық шығармадай әсер етеді.

Баяндалып кеткен мысалдарға қарағанда, «Көбік шашқан» мысалы-

нан (нотаға түсірген Л. Хамиди) қазақтың домбыра шығармаларының тақырыптық даму процесін, мелодия жүрісінің біртіндеп «теңселуін» жақсырақ байқауға болады.

Бір тактылы оңай мотив бола тұра, бұл күйде алғашқы ұя әдеттегі-

Andante

п.я. п.я. в1 п.я. в2 п.я. в3
 п.я. в4 п.я. в5
 п.я. в6 п.я.1
 в7 (в2) п.я. в8
 п.я. в9 п.я.2 в10
 п.я.2 в11
 п.я.2 в12 п.я.3 в13
 п.я. в14 п.я.1 в15
 п.я. в16 п.я.2 в17



дей, келесі жаңа тақырыптың бастамасы болып көрінеді. Ол тек түрі өзгертілген бірінші көріністің ырғақтық құрылысының (В) алдын алып қана қоймайды, оның мелодия қозғалысының бағытын да көрсетеді. Сонымен қатар алғашқы ұя өзінің алдына жүрістің (сегіздік) «теңселуі» мен (ширектік) тыныштығын салыстырып күйдің басын құрастыру мақсатын қояды.

Алғашқы ұя екі рет қайталанғаннан кейін төменгі дауыста «тақырып» нұсқасы (В₁) көріне бастайды. Сатылап терцияға барып, келесіде терция дыбысын қайталаудан тұратын бұл мелодиялық құрылыс қазақтың домбыра музыкасына тән нәрсенің бірі болады да кейбір ырғақтық және мелодиялық ауытқулармен Құрманғазының («Адай күйі», «Балбырауын», «Кісен ашқан»), Дәулеткерейдің («Қыз ақжелең», «Қосалқа») және басқа да композиторлардың бірнеше күйлерінде кездеседі. Әсіресе бұл мелодиялық құрылыстар күйлердің шарықтау шыңына жеткен, орта бөлімінде жиі қолданылады.

Дыбыстардың көлемі жоғарылаған сайын өлшемі жағынан «тақырып» өсе түседі. Түрі өзгертілген бесінші көрініс (В₅) қазақтың домбыра шығармасына тән «тақырыпты» өрістету әдісінің үлгісі бола алады. Әдетте өзгеріске ортаңғы бөлігі ұшырайды да тақырыптың басы мен соңы өзгертілместен қалады¹.

Шарықтау шыңына жақындаған сайын «тақырыптың» өрістеуі оның эмоциялық қуатының өсуімен байланысты, такты үлесінің ұзақтығы ұсақталып біртіндеп бөлшектенуімен сүйемелденеді. Көптеген күйлерде байқалатын бұл процесс осы шығармада ерекше жүйелілікке жетеді.

¹ Алғашқы ұялардың қыйылысуы туралы бұрынырақ айтылғанымен салыстырыңыз.

Бірінші ырғақтық формула бастапқы жеті такты бойына қайталанады. Екінші формула алғашқы рет сегізінші тактыда, үшінші — оныншы да, төртінші — жыйырма жетінші тактыда пайда болады.

Түрленген алтыншы көріністен бастап (B_6) күйдің ладтық құрылысы өзгереді. Егер осы кезге дейін дорикалық лад пайдаланып келген болса, енді тұрақты ре дыбысы табиғи минордың бірінші сатысы ретінде қабылдана басталады. Бірақ жаңа лад құрылысы уақытша болып шығады да енді түрленген сегізінші көріністің (B_8) екінші жартысында бұрынғырақ кездесіп келген тақырыптық материалдың (түрленген төртінші және бесінші көріністерінің аздап өзгертілген қорытындысының) пайда болуы бұрынғы ладқа қайта апарып соғады.

Түрленген тоғызыншы көріністен бастап (B_9) күйдің ортаңғы бөлімі басталады. Күйдің ортаңғы бөлімі оның қарқынды, қуатты ерекшелігіне сәйкес келетін ладты-тональдық тұрғысынан тұрақсыз болып келеді. Ілгеріде кездескен дорикалық лад пен натуральдық минорға мұнда барлық осы бөліктің құрылысында басым болатын үшінші лад — мажор лады қосылады. Ортаңғы бөлімнің «тақырыбы» тың жаңа мелодия емес — ол тек минордағы бұрынғы тақырыпты өзгертіп минорда баяндалған тақырып.

Түрленген он алтыншы көріністе (B_{16}) бүкіл шығарманың шарықтау шыңын қамтыйды. Бұл шарықтау шыңы (67—70 тактылар) жапсарласудың тепе-тең етіп екіге бөлінуі нүктесімен дәл түседі.

Шарықтау шыңынан кейін қозғалыс кеміп азая бастайды. Түрленген ақырғы көрініс (B_{22}) аса көрнекті түрде мелодиялық жігердің бірте-бірте сарқылатындығын көрсетеді. Бірінші екі тактыда мелодиялық жігер әлі де болса терциялық дыбысқа дейін жоғарылап және сол дыбысты бірнеше рет қайталауға дейін күші жетеді. Келесі екі тактыда терциялық дыбысты қайталай алмай, ендігі тактыларда мелодияның сатылап жоғары шығуы тіпті жоғалады.

Ладтың құрылысы жағынан алғанда шарықтау шыңы соңынан келетін күйдің бөлімі өзінің алдағы өткен бөлімімен бірдей болып келеді. Біршама ұзақ уақыт ре-мажорда болғанмен де, бірақ нақтылы тональдық тұрақтылығы байқалмайды, бұған қарамастан оған алғашқы дорикалық лад (B_{18}) себезелеп кіргендігі арқасында негізгі ладтың тональдығы орнығады. Мұның алдында бастапқы кездескен натуральдық минор қысқаша жанап өтіледі.

Келтірілген талдау күй құрылысына жоғарыда айтылған рондо мен түрлену формасының тән екенін дәлелдеп қана қоймайды, сонымен бірге оның Батыс Еуропа музыкасының рондо түрлену формаларынан, атап айтқанда XVIII ғасырдағы композиторлардың клавиесналық миниатюраларынан айырмашылығын ажыратуға мүмкіндік береді.

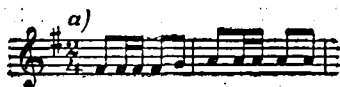
Куперен мен Рамо рондосында «тақырып» аяқталған күйінде бірден беріледі. Қазақтың домбыралық музыкасы шығармаларында «тақырып», қайта, бірте-бірте, былайша айтқанда, тыңдаушының көз алдында қалыптасады. Көбінесе қандай болмасын алғашқы ұяның қарапайым бір мелодиялық немесе ырғақтық фигурасынан пайда болып, «тақырып»

өзінің даму жолында бірнеше фазалардан өтеді, көлемін бірте-бірте ұлғайтып, мелодиялық айқын нұсқа ала бастайды. Әрбір фаза негізгі қалпына — алғашқы ұяға қайтып келумен аяқталады. Шарықтау шыңынан кейін «тақырып» қайтадан төменгі регистрге қарай түседі, көлемі тарылып бірте-берте өзінің мелодиялық жігерін жоғалтады. Бірақ, бұлай болғанда «ол» көбінесе өзінің ілгері даму өрісінің бұрынғы сатыларымен оған керісінше өтеді. Осының арқасында клавесиншылардың шығармаларына қарағанда күйдің формасы анағұрлым симметриялы құрылысқа ие болады.

Қазақтың домбыра музыкасына «тақырып» деген ұғымды қолдана отырып, біз оны тырнақшаға беталды алғанымыз жоқ. Шынында, күйлердің нақты тақырыбын оның түрленуінен айырып алу өте қиын болады. Азды-көпті анық бейне алысымен-ақ, мелодиялық құрылыс дереу түрленген өңдеуге душар бола бастайды. Сондықтан, дұрысын айтқанда, мұнда тақырып пен түрлену туралы емес, түрі өзгертілген бірнеше көріністерге (фазаларға) ыдырайтын мелодиялық тақырып дамуының жаппай дүрмегі туралы айтқан дұрысырақ болар еді. Бұл көріністердің әрқайсысы оңай айырылып танылады, үйткені ол алдағы мен келесі көріністерден алғашқы ұя арқылы бөлініп тұрады.

Түрлену даму процесінде аса күрделі кейбір күйлерде, бастапқылардан соншалық өзгеше, тақырыптық құрылыстар пайда болып, оларды екінші «тақырып» ретінде қарауға право береді. Бұған Құрманғазының белгілі күйі «Балбырауын» үлгі бола алады.

Бұл күйдің бірінші бөлімі (А) — бірден жедел басталып кетеді. Оның «тақырыбы» (күйдің бірінші «тақырыбы») сұрақ пен жауап түріндегі екі қысқа мотивке негізделген.



Шағын көлемді толық күй сыяқты болып көріне отырып, көрсетілген екі мотивтің негізі болатын, бірінші бөлімнің өзінің алғашқы ұясы бар.

Бірінші бөліммен негізгі әсем би әуені болған келесі бөлім (В) қарама-қарсы болады, (күйдің екінші «тақырыбы») алынған.



Екі тақырыпты күйлерде екінші «тақырыптың» пайда болуы әдетте алғашқы жаңа ұяның құрылуына апарып соғады. Осындай жағдай «Балбырауында» да бар. Бірақ мұнда екінші бөлімнің алғашқы ұясы өзімен-өзі жекеленген тұтас тақырып бола алмайды. Түрлену кезінде өзгерместен қалған соңғы тақырыпты, екінші тақырыптың соңы ауыстырады.

Күйдің одан әрі дамуы А мен В бөлімдерінің кезектесуіне негізделген. Бөлімдердің біріншісі әр-бір қайталанған сайын тым жоғарғы сағада тиісті фактуралық өзгерістерімен баяндалады. Екіншісі зор тұрақтылығын көрсетіп, төрт қайтара қайталанған кезінде тек бір қабат қана түрін өзгертеді (екінші және төртінші қайталамада тек болар-болмас қана өзгереді). Формула түрінде баяндалған күй құрылысы төмендегідей болып көрінеді:

А В А₁ В А₂ В₁ В

«Балбырауын» күйін күрделі рондо-вариациялы түріне жатқызуға болады. Жай рондо-вариациялы түріндегі сыяқты, мұнда өзгертілген (А) және алғашқы ұяға ұқсас өзгеруге жатпайтын (В) бөлімдер де бар.

Жай және күрделі рондо-вариацияның арасында аралық түрлер бар, бұларды не біріншісіне, не екіншісіне жатқызуға да болады.

Күрделі рондо-вариациялы формасы бар күйлер ішінде екі тақырыпты ғана емес, тағы үш тақырыпты шығармалар да бар. Құрманғазының «Адай күйі» бұған үлгі бола алады.

Бұл күйдің құрылысын мына формуламен өрнектеуге болады:

А В С В₁С₁А₁

Осы сыяқты структура домбыра музыкасының кейбір басқа да дамыған шығармаларында, мысалы, Құрманғазының «Қайран шешем» деген күйінде де бар.


Біздің келтірген талдауларымыз қазақ күйлерінде дыбыс материалын дамытудың өзіндік және жүйелі принциптері барлығын ғана емес, тағы оларда музыкалық тілдің барлық элементтері тамаша үйлесімді болатындығын да растайды. Бұл қазақтың халықтық композиторларының асқан шеберлігін, бүгіндей барлық домбыра мәдениетінің жоғары дәрежеде екендігін көрсетеді.

Бұл шығармаларды зерттеу көбінесе тек жалғыз европалық искусствоны ғана тексерумен қанағаттанып жүрген музыка тарихшыларының ой-өрісін кеңітеді, теорияшыл музыканттардың білімін музыкалық материал дамуының жаңа принциптерімен толтырып, композиторларға музыкалық творчество саласында одан әрі ізденудің басталған жері болады.



ҚҰРМАНҒАЗЫ ТУРАЛЫ ЕСТЕ ҚАЛҒАНДАР

Н. Савичев

ырза Б. мені бүкіл Бөкей Ордасына даңқы жайылған, домбыра тартатын тұңғыш артист Құрманғазы Сағырбаевпен таныстырып, көңілімді біраз көтеріп те тастады. Ол орта бойлы, кіші пейілді, жарқын жүзді, ақылды, пішіні татар сыяқты, жұпыны ғана киінген орта жасқа келген кісі екен. Ол өзін көп өтіндірмей-ақ, қабырғада ілулі тұрған домбырасын қолына алды. Бұл — ұзын, қылта мойынды, екі шекті, әшекейлеп безендірілген ожау тәрізді балалайка екен. Сөз арасында айта кетейік, үй иесі өзі де музыкант, скрипка мен гитарды жақсы тартатын, балалайка мен домбыраны өте жақсы шертетін кісі екен. Құрманғазы домбыраны жедел күйіне келтіріп, басын дәл бұра түсті де, бірден құйқылжытып тарта жөнелді. Мен алғашқы кезде танданып едім, кейін оның домбыра тартысына қайран қалдым. Екі шекті, мұндай жұпыны аспаптан музыкаға ұқсас бірдеңе шығады ғой деп күтпеген едім, бірақ адам қабілетінің күші сол емес пе — домбырадан соншалықты таза музыка естілді. Мелодияның сыйпаты қырғыздікі болғанмен, тартылуы жағынан оны үлгілі музыкалық шығармаларымен қатар қоюға болады, өйткені Сағырбаевтың тартуының өзі де сол бір қайнар көзден — дарындылық пен шабыттан құйылып, төгіліп жатады. Мен оның домбыра тартысын боз торғайдың немесе бұлбұлдың еркін сайрауы деп атар едім, бірақ, артист қиялының ұшқырлығын біраз тежейтін аспаптың қарапайымдылығына қарамастан, бұл теңеу де тым жеткіліксіз. Ол домбыраны құлшына, жан-тәнімен тар-

- Құрманғазы Сағырбаев туралы уралдық журналист — тұрмыс жазушысы және ақын Н. Ф. Савичевтің (1821—1885) еске түсіруі қазақтың данышпан халық музыканты, әрі композиторы туралы замандасының әзірше табылған жалғыз ғана айғақ документі, сондықтан оның тарихи бағалылығы ерекше болып есептеледі. Бұл еске түсірулер «Уральские войсковые ведомости» газетінің 1868 жылы № 44 жарияланған

тады, сол кезде оның оң қолы әртүрлі, ойнақы қыймылдар жасайды кескіні құбылып нұрланады, бірақ қолының сілтеуі көсіліп сәнді келсе де, онша мәнерлі емес; бет әлпетіне келсек, ол тыжырайған немесе күшті әсер ету үшін күн бұрын ойланылып жасалған даяр бірдеңе де емес, бірақ тартқан кезінде оның жан сезімі еріксіз, ақыйқат табиғи бейнеленеді, азиялық артистке мұнысы жарасып та тұр. Ол өзі шығарған бірнеше күйлерін тартып берді, ал осының өзі-ақ оның дарынды композитор екенін бірден аңғартады; сонымен бірге, өзінің дауыстан домбыраға арнап өңдеген, қырғыздың ұрпақтан ұрпаққа көшіп келген ескі би музыкасын тартып берді. Мен трепак сыяқты бірдеңе естимін ғой деп ойлап едім, бұл тамаша бір адажио болып шықты.

Осы жайында менің айтқанымға үй иесі (ол тілмаш та екен): қырғыздың билері... денені дірілдетіп бұрандап созылудан құралады, билеушілер сол арқылы сүйіспеншілік қасретін, қатты сағынушылықты, қауіп-қатерді, кек алуды және басқа да күшті сезімдерді білдіруге тырысатындығын түсіндірді. Қырғыз биінің мотивтерінде мұның бәрі де бар, музыкант бір мотивті, биші басқа сезімге көшкенге дейін, қайталай береді. Сағырбаев, мотивтердің осындай өзгерістерін істей отырып, сонымен қатар бір пернеден екінші пернеге ауысуды музыкалық тамаша сыйылықпен жасайды. Музыкалық идеяларының жүйелілігі тым сымбатты, оның пиано, форто және *ad libitum* әрқашанда шын, онда кейде анданте, аллегро және жап-жақсы финал да бар, ал Европа музыкасының формалары мен шарттары оған белгісіз ғой деп ойлаймын.

Қорыта айтқанда — Сағырбаев сирек кездесетін жан, егер еуропалық білім алса, ол музыка дүниесінің шолпан жұлдызы болар еді...



ТАЛАНТТЫ ХАЛЫҚ КОМПОЗИТОРЫ

III Аравин



ина Нұрпейсова қазақ музыка мәдениетінің көрнекті өкілдерінің даңқты семьясына халыққа аты жайылған асқан домбырашы және кәзіргі заманымыздың типтік образдарын шынайы көркем бейнелеген тамаша күйлердің авторы ретінде енді. Көпті көрген халық композиторы, ерекше дарынды суреткер, Дина өзінің тіршілік еткен өмірі ішінде халықтың музыкалық искусствосының тамаша дәстүрін жоғары дәрежеге көтеріп, оны едәуір байытты.

Теңдік тимеген бұрынғы қазақ қызы — Дина өз халқының ой-арманын жырлаушы болды. Нұрпейсова сыяқты дарынды шебердің қолындағы кәдуілгі домбыра эмоциялық айқындықтың нәзік әуенін — «Бұлбұл» күйіндегі бұлбұлдың сайрап шыққан нәзік әнінен Құрманғазы күйлеріндегі үсті-үстіне екпін қуаты күшейген драматизм толқындарына дейін тамаша бейнелеп беру дәрежесіне көтерілген музыкалық керемет аспапқа айналды. Дина халық творчествосынан өмір шындығын көркем сарынмен бейнелеп көрсетудің бай мүмкіншілігін іздеп, оны таба білді. Оның музыкалық асқан шеберлігінің күші — міне осында.

Дина Нұрпейсова 1861 жылы Батыс Қазақстан облысының Жаңғала ауданында кедей шаруа семьясында туды. Өзінің әкесінен музыка өнерін мұра еткен Дина тоғыз жасында домбыраны еркін шертетін болады. Жұрттан естіген күйлерін қағып алып, дереу тартатын болған. Феодалдық тұрмыстың жексұрын дәстүріне қарсы шыға отырып, Дина халық арасына кең жайылып, қазақтың аспапты музыкасының алтын қазынасына енген — «Адай», «Серпер», «Қайран шешем», «Көбік шашқан», «Кішкентай», «Төремұрат» күйлерінің де авторы, даңқты халық композиторы, домбырашы Құрманғазы Сағырбаевтың шәкірті болды. Өз өмірінің бұл елеулі кезеңі туралы Дина әрқашан да асқан сүйіспеншілікпен айтушы еді, өйткені Құрманғазы үлкен, өскелең рухтағы искусство

дүниесіне Динаның көзін ашып, оны өмірге творчестволық көзбен қарауға үйретті, оны үлкен суреткер, шебер музыкант етіп тәрбиелеп шығарды.

Өзінің музыкалық шеберлігін қалыптастырудағы тұңғыш қадамын есіне түсіріп, 1938 жылы, «Ұстаз» деген мақаласында (Құрманғазы туралы) Дина былай деп жазды: «Оның даусы жас жігіттің дауысындай сыңғырлап шықты, күй шертуге машықтанып қалған шебер қолы домбыраны сөйлетіп жіберді. Оның тұла бойды билеп алатын домбыра тартысы мені таң қалдырды.

Той кезінде өлең айтып, домбыра тартып айтысатын. Айтысқа шығуға жүрексінетін едім, бірақ мені көндірді, мен Құрманғазының бір күйін шертіп бердім. Ол домбыра тартуымды сүйсіне тыңдады, оның мені мақтағанын кейіннен маған басқа кісілер жеткізгенді.

Ұлы ұстазыммен достығым осылайша басталды. Бұл достық он бір жылға созылды. Әрбір кездесу менің білімімді де арттыра берді. Кездескен сайын асқан шебер домбырашыдан жаңа бір нәрсені үйреніп отырдым. Ол менің домбыра тартуымды сүйсіне тыңдап, мені өзімнің ең жақсы шәкіртім деп талай рет айтқан болатын.

Оның берген әрбір кеңесі маған заң еді. Патшаның түрмесі де, жандармдардың қуғыны да жігерін ешбір жасыта алмаған ақ шашты, пысық қарт маған халқынды сүйіп, оның айтқанына назар сал деп үйретіп еді» («Социалистическая Алма-Ата» газеті, 1938 жылғы 23 апрель).

Революцияға дейінгі уақытта халықтық аспапты музыканың жалғыз ғана түрі болған, қазақтың күйін тарту шеберлігін Дина Құрманғазыдан ғана үйренді. Дина домбыра шерту қабілеті жағынан ілезде-ақ ерекше көзге түседі. Қазақтың халық музыкасының белгілі шеберлері — Түркеш, Мамен және Әлікей Динаның творчестволық өсуін сүйсіне байқап, оған өздерінің білімін беріп, тәжірибесін үйретіп отырды. Динаның репертуары Құрманғазы күйлерімен ғана емес, тағы басқа домбырашылардың, соның ішінде Дәулеткерейдің, Түркештің, Соқыр Ещанның, Байжұманың және Бала Майсаңның тамаша шығармаларымен де байытып отырды.

Халықтың суырыпсалма шеберлігін мүлтіксіз меңгеріп, Дина өзінің күшін музыка шығару саласында да байқауға кірісе бастады. Өзіне таныс мелодиялық образдарды илтипатпен көңіл қойып ол халық тақырыбына бірнеше күй, соның ішінде «Бұлбұл», «Байжұма» және «Көген түп» күйлерін шығарды. Енді нәзік поэзиялық күйлердің авторы — Динаның аты шағын аулынан тысқары жерлерге де белгілі бола бастайды.

Жыл өткен сайын музыкант достарынан біртіндеп айырыла бастады. Динаның төңірегіне жалғыздықтың қараңғы түні енгендей болды. Мұқтаждық пен үйдің қамы творчестволық іске аңсауды басып тастауға төнді. 1918 жылға дейін — Батыс Қазақстанда Совет өкіметі орнағанша осылайша болып келді. Дүниеге келген жаңа өмірді дәріптеу үшін өзінің сүйікті домбырасын қайтадан қолына алған кезінде Нұрпейсова 57 жасқа толып еді.

Нұрпейсова 1937 жылы халық творчасының республикалық екінші олимпиадасында қазақ поэзиясының алыбы Жамбылмен кездесті. Осы уақыттан бастап бұл екеуі жақын дос болып кетті. Бір-біріне көмектесіп, ақын мен композитор Қазақстанның бүкіл советтік жас искусствосының игілікті әсерін тигізіп отырды.

Жаңа қоғамдық жағдайда талантты композитордың қабілеті бұрынғысынан күшті дамып түсті. Нұрпейсова домбыраға арналған жаңа күйлер шығара бастайды. Халық музыканты мен орындаушысы ретіндегі өзінің барлық мол тәжірибесін пайдаланып, өзінің ұстазы Құрманғазының эстетикалық өсиеттерін шеберлікпен жүзеге асыра отырып, Дина совет жастарының жарқын образын суреттейтін «Әсем қоңыр» күйін шығарады. Оның соңынан халықтық шаттық мейрамы туралы от жалынша өршіген, көңілді әсем, «Той бастар» күйі пайда болады.

30-шы жылдардың аяғы шенінде совет тақырыбына шығарылған осы тұңғыш шығармалардың өзі-ақ автордың творчасы үсті-үстіне дамып өсуде екенін, оның сарқылмас талантының молдығын көрсетеді. Нұрпейсова Қазақстанның советтік жас музыка мәдениетін гүлдендіріп өркендетуге белсене қатысушылардың бірі.

1939 жылы халық аспаптары мен ойнаушылардың Бүкілодақтық байқауына қатысып, Дина бірінші сыйлықты алады. Москвадағы концерттер кезінде Дина еліміздің халықтары музыкасымен танысып, барынша гүлденіп отырған сәулетті, сұлу жаңа өмірді көрді.

Халық таланттарының байқауына қорытынды жасай келіп, советтің ірі музыка талттеушісі профессор В. М. Беляев олимпиадаға қатысушылардың күллісін соншалық таңқалдырған Динаның домбыра шертудегі асқан шеберлігі туралы сол кезде былай деп жазды:

«Байқау қалың бұқараның музыкалық мәдениетін дамыту құралы ретінде халықтық музыка аспаптарының маңызын көтерді. «Домбыраның Жамбылы» — Дина Нұрпейсованың қазақ домбырасымен көрсеткен асқан шеберлігі осы және соған ұқсас аспаптарды сақтап дамыту үшін көркемөнер үгітінің ең тамаша жолы болып табылады» («Советская музыка» журналы, 1939 ж., № 11).

Москвадан қайтып келгеннен кейін Нұрпейсованың назарын совет адамдарының жасампаз ерлік еңбегін шынайы бейнелеп көрсететін соны тақырып пен сюжеттер қызықтырып өзіне тартты. Халықтың қалың арасынан шыққан қажырлы композитордың тамаша творчасы да өркендей, нығая түсіп, оның үлкен творчасылық өмірінде жаңа белес басталғандығының белгісі болды.

Нұрпейсованың таланты кемеліне келіп гүлденген кезінде ол революцияға дейінгі Қазақстанның аспапты мәдениеті дамуындағы музыкалық екі бағытты — Құрманғазы мектебінің қарқынды, әрі жарқын искусствосын Дәулеткерейдің және оның шәкірттерінің жүрекке жылы, көбінесе лирикалық творчасымен өзінше байланыстыруға талаптанады. Осы стильдік элементтерді жыйнақтау арқылы, Дина өзінің дербес күйлерін шығарып, совет тұсындағы домбыра музыкасының жаңа стилінің негізін қалайды. Оның күйлері музыкалық тақырып дамуының кең өрістеуімен

ғана емес, эмоциялық ыстық сезімнің байыпты, асқан сырлы шындығымен де айрықша көзге түседі.

Нұрпейсованың асқан көркемдік шеберлігі ұлы орыс халқының музыкалық мәдениетінің игілікті әсеріне де бөленеді. Талантты домбырашы және композитор ұзақ уақыт Астрахань облысында тұрып, онда, орыстың үлкен өзенінің жағасында Волга туралы сүйіспеншілікпен күй тартып, орыстың халық әндерін тыңдады.

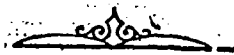
Дәулеткерейдің көптеген күйлері («Қоңыр екі шок», «Қоңыр күй») өздерінің мелодиялық бейнелерінің ерекшелігі жағынан қазақтың типті аспапты музыкасы шеңберінен шығып кететінін А. В. Затаевич те айтып кеткен еді. Нұрпейсова жақсы білетін осы шығармаларда сондай-ақ және «Ысқырма» мен «Желдірме» күйлеріндегідей сыяқты, қазақтың аспапты шығармаларының музыкалық өзегіне біте қайнаса енген, орыс әуендерінің сарындары анық сезіледі. Орыс сарындарын Дина өзінің ұстазы Құрманғазының күйлерінде де, оның ішінде, композитордың творчестволық, мысалы, «Алатау», «Сарыарқа» және «Адай» сыяқты үлгілерінде де үнемі кездестіріп отырды.

Совет өкіметі жылдарында Динаның сарынды сөздігі советтік көпшілік әндердің мелодиялық бейнелерімен, күрделі формалы музыкалық шығармаларда тақырыпты дамытудың қиын әдістерімен едәуір молықты. Қазақ халқының өткен дәуірдегі және кәзіргі уақыттағы музыкалық мәдениетінің осындай барлық бай материалын Нұрпейсова творчестволықпен қайта өңдеп, өзінің тамаша күйлерін шығарды, оларды тартуда өзінің ерекше әдістерін жасады.

Ұлы Отан соғысының ауыр жылдарында атакты домбырашы 80 жасқа келсе де оның композиторлық қызметі ешбір тоқтаған жоқ. Жалпы патриоттық қозғалысқа ортақ бола отырып, «Ана бұйрығы» күйін шығарып, фашизмді жеңген қуанышты күнді «Жеңіс» күйімен қарсы алады.

Қазақтың Құрманғазы атындағы мемлекеттік ұлт аспаптар оркестрі Нұрпейсованың көмегімен көптеген тамаша күйлерді үйреніп алды: Дина оркестрдің орындаушылық мәдениетін домбыра тартудың бірталай тамаша тәсілдерімен байытты. Ол арқылы Құрманғазының және қазақтың аспапты музыкасының көптеген өзге де өкілдерінің күйлері оркестрге түсіп, олардың үні қуатты симфониялық ансамбльде естіле бастады.

Советтік тақырыптарды тұңғыш рет нақтылы түрде көрсететін Дина күйлерінің ерекше маңызы бар. Бұл жерде ең алдымен «8-ші март», «Еңбек ері», «Сауыншы» сыяқты шығармаларды атап өту керек. Бұл күйлерде, халықтың дарынды суреткері музыкалық байыптылықтың жаңа құралдарын, шын, реалистік мазмұнды байытып программдық етіп көрсетудің жаңа принциптерің табандылықпен іздеп, оларды таба білді. Дина Нұрпейсованың керемет сұлу музыка искусствосы біздің елімізде коммунизм құрылысы дәуіріндегі қазақ халқының рухани жағынан үлкен өскендігінің, оның мәдениеті тамаша болып гүлденгендігінің айқын айғағы.



ДИНА НҮРПЕЙСОВАНЫҢ КҮЙЛЕРІ

Г. Бисенова



Қазақстанның көрнекті домбырашысы және халық композиторы Дина Нұрпейсованың творчестволық мұрасында біздің советтік шынайы образдарды жарқын ұлттық формада бейнелейтін күйлер бар. Оның бұл программалық күйлері өте қымбатты қазына болып есептеледі.

Өзінің ұстазы Құрманғазы Сағырбаевтың даңқты дәстүрлерін ілгері дамыта отырып, Дина Нұрпейсова бірқатар күй шығарды, асқан шеберлікпен тартылатын «Бұлбұл», нәзік лирикалы, көркем суреттелетін «Әсем қоңыр», шабытқа, қуанышқа толы «Той бастар», Совет халқының Ұлы Отан соғысындағы тарихи жеңісіне арналған «Жеңіс» күйлері халық арасына кеңінен тарады.

Дина Нұрпейсованың тамаша творчестволық үлгілерін қысқаша талдауға арналған бұл мақала қазақ халқының ұлт аспаптық мәдениетін келешекте толық зерттейтін еңбектің тұңғыш ұзын-ұрғасы болып табылады.

«БҰЛБҰЛ» КҮЙІ

Қазақтың халықтық музыкалық творчасында табиғатты суреттеу үлкен орын алады. Әндер мен күйлерде тау, дала, аспан, өзен, жануарлар дүниесі және басқалар дәріптеледі. Бұл тақырыпқа жазылған осындай шығармалардың бірі — асқан шеберлікпен тартылатын, поэзия мен суреттілікке толы, көңіл күйін қоздырарлық мазмұнға бай Нұрпейсованың «Бұлбұл» күйі. Қазіргі уақытта мұны Дина Нұрпейсованың күйі деп таратып жүр, бірақ кейбір қазақ музыканттары «Бұлбұлды» Дәулеткерейдікі дегенді айтады. А. В. Затаевичтің «Қазақтың 500 ән-күйі» жыйнағында «Бұлбұл» күйі жазылып келтірілген, бірақ бұл түрінің Нұрпейсованың белгілі күйімен байланысы тым шалғай жатыр.

Тақырыптың дамуы сыйпаты жағынан «Бұлбұл» күйі программа-

лық түрде бейнеленетін элементі бар, ол асқан шеберлік стильде шығарылған.

Қазақтың көптеген күйлері кіріспемен басталады, оның өзі әрқашанда домбыраның мойнындағы сол қолдың қыймылына байланысты болып отырады. Шығарманың бүкіл бойына бұл дыбыс бірнеше рет қайталануы береді. Ол күйді жеке бөлімдерге бөліп, аяқталған оған белгілі көркемдік форма береді. Әрбір жаңа көрініс, әрбір жаңа құрылыс басынан аяғына дейін күйдің бұрауы мен ырғақтық-өлшемін анықтайтын, әуелгі күйдің кіріспесінен басталып отырады.

Бас тақырып немесе рефрен [1] ден басталып, дербес бірнеше жаңа тақырыптар енгізеді. Бірінші тарау (5 такты) бұлбұлдың әні тәріздес, мелодиялық толғаулар негіз болған, музыкалық бір образды дамытады. Бұл тараудың бірінші фразасы квинтаға дейін көтерілген қысқа толқынды болып келеді де, онда біраз кідіріп, негізгі жағдайына қайта оралады. Жалпы алғанда рефреннің бірінші элементі белсенділігімен көзге түседі. Онда тонико-доминанттық ара қатнастар басым келіп, әрбір фраза автентикалық каданспен аяқталады.

Екінші тарау ([2] ден) бір мотивтің өзін өте болымсыз өзгерістермен төрт қайтара қайталаудан құралады. Мелодия мұнда ең әуелі төменгі дауыста өтіп, кейін оны жоғарғы дауыс іліп әкетеді. Бұл тарау өзінің төменгі регистрімен басталады, байсалды, жыйнақты қозғалысымен бірінші тараудағы жедел, қызу дамуға қарама-қарсы келеді, сонымен бірге оған жауап ретінде болып, мұның арқасында музыкалық форманың қарама-қарсы тарауларының тұтасқан бірлестігі құралады.

Үшінші тарауда ([3] ден) екі элементтердің: органдық пункттің бірқалыпты жағдайындағы жоғарғы дауыста «ұршықтай үйірілген» қыймыл мен қатар кварталар арқылы берілген толқынды жүрістің қалыптасқандығы анық байқалады. Бұл бөлімді, коденциялық бір оралыммен аяқталатын, бұрынғы тақырыптық даму қорытындысы ретінде қарауға болады. Бұл жерде ладтық шиеленіс болады: натуралдық ре — минор орнына, музыкаға біраз мұңды ең беретін, мелодияда кезектескен ре — ми — бе — м — о — л — ь дыбыстары фригийкалық ладтың элементтері пайда болады.

Бірінші көрініс ([4] ден) «бастапқы фразаға» қайтып келісімен басталады. Ол рефреннің соңғы тарауының ырғағын дамытады. Мелодиялық жағынан ол алғашқыда сатылап терцияға жоғары көтеріліп, келесіде терциялық дыбысты қайталайды, бұл қазақтың домбыра музыкасына өте тән нәрсе. Одан әрі біркелкі жүріспен жайлап мелодия төмен түседі. Алтыншы тактыдан ұзаққа бармайтын до-мажорға ауытқыйды да, көп кешікпей негізгі ладо-тональдық ре-минорға қайта оралады.

Көріністің екінші тарауы [5] бастапқы фразаның кезекті өткізілуінен кейін басталады. Мұнда ең жоғарғы регистр пайдаланылған. Жоғарғы

дауыстың мелодиясы төменгі ашық шекте ойналады. 7 тактіде: [5] кейін жарты каданста кідіру бар, бірақ, ол тараудың аяқталуы емес. Онан соң домбыраның сағасындағы [6] екі шекті қағады, мұны сегіздік үзіліс үзіп тастайды. Келешекте мелодияны дамытып, оны біртіндеп бәсеңдетуге бағытталған бұл үзілістің аса зор маңызы бар.

Ырғағы жана [6] кейінгі 3-ші такты өзіне назар аудартады. 3-ші тактыда, жаңа ғана басталу түрінде, ұлғаю болады да, соңынан келесі көрініске кездеседі. Тарау лады жөнінен тұрақсыздығымен ерекшеленіп, бұл оның қызу, жігерлі сыйпатына сәйкес келеді. Бұл тағы төмен түсетін секвенция кезіндегі тактының әлсіз бөліктерінде акценттерден көрсетіліп, рефреннің алдынан келетін бастапқы фразға әкеледі.

Түрі өзгертілген келесі көріністің басы бірінші көріністің бірінші жартысын дәлме-дәл қайталау болып есептеледі. Сонан соң тақырыптың келесі дамуы рефреннің мелодиялық жедел қыймылын [7] түрі өзгертілген формада толқытырады.

Келесі тараудың басы өткен көріністің тиісті тактыларын қайталайды. Бірақ мұнда бүтін шығарманың шарықтау шыңына жеткізетін бұрынғыдан да күшті ширақтық бар. [8] кейінгі екінші тактыдан бастап, мелодия төменгі шекте ойналады да, сонан соң қайтадан жоғарғы дауысқа ауысып, ең биік дыбысқа дейін көтеріледі.

Көрініс секвенциялы қозғалыспен төмендеп барып аяқталады.

Рефрен [10] цифрдан бастап өзінің үшінші рет өткізілуін де екінші тарауға қатысы бар аздаған өзгеріске ұшырайды. Кварталық интервалдардың секіруіне байланысты, фразаның соңындағы байсалды қозғалыспен ырғақ бейнесінің өзгеруі арқасында музыка аса жедел сыйпатқа жетеді.

Күй материалы өткен көріністерден алып пайдаланылған кең дамыған қорытындымен аяқталады. Күйдің қорытындысында екінші көріністің бірінші бөлімі біраз толықтырылып, соңында ырғақтық жөнінен болар-болмас өзгеріп толығымен өтеді.

«Бұлбұл» күйінің негізгі лады натуралдық ре-минор болады. Бірақ ол ладтың екінші сатысының төмендеуімен және алтыншы сатысының жоғарылауымен көркемделген. Фригийкалық және дорийкалық ладтар қазақтың домбыра музыкасында, атап айтқанда Д. Нүрпейісованың күйлерінде де («Әсем қоңыр», «Бұлбұл») жиі кездесетінін айта кетейік.

Күйдің ырғақтық-өлшемі өте түрліше, шамамен айтқанда ол әрбір екі тактыдан кейін өзгеріп отырады. Өлшемнің мұндай жиі өзгеруі, сірә, дыбыс бейнелегіштің элементтеріне дейінгі әртүрлі сыйпаттағы мелодиялық құрамдардың молдығына байланысты.

Бұл күйдің программасы жөнінде біздің сұрағымызға Дина былай деп жауап берді: «Мен «Бұлбұлды» домбырадан бұлбұлдың әні сыяқты дыбыстар мен түрлі дыбыс құбылыстарын шығарып, домбыраны табиғаттың сүйіктісі — осы еркін құстай сөйлету үшін шығардым».

Шынында да, күйде құстың сайрауы өте ерекше, асқан шеберлікпен суреттелген. Әуені бірден кең, емін-еркін құйылып, кейде бір орында кідіріңкірегендей речитативті сыйпаттағы бір мотивті әлде неше рет қайталайды.

Егер оның барлық мағнасын тек дыбыс бейнелеушілігінен көретін болсақ, онда күйдің музыкасын қораштандырғандық болар еді. Асқан шеберлікпен орындалатын бұл күй, қуаныш сезіміне бөлейтін, жүрек елжіретерлік, терең эмоциялы мазмұнға толы. Табиғаттың образы — бұлбұлдың әні мен сайрауы — мұнда көркемдікпен молықтырылып көрсетілген. «Бұлбұл» — аса айқын көркемдігімен көзге түсетін, сонымен бірге музыкалық образдары бай, жарқын реалистік шығарма.

«ӘСЕМ ҚОҢЫР» КҮЙІ

Д. Нұрпейсова «Әсем қоңыр» күйін совет жастарына арнады. «Әсем» — сұлу, көркем, өте әдемі деген сөз. Музыканың характері бұл ұғымға және күйдің арналу мағнасына түгелдей сәйкес келеді.

Күй музыкалық образдардың асқан байлығы, тақырып дамуының әралуандығы жағынан ерекше көзге түседі. Күйдің бірнеше тақырыптық элементтерден құралатын байсалды кербез кіріспесі [1] бар.

Кіріспе, жоғарғы дауыстағы тоникалық дыбыс пен төменгі дауыстағы квинталы дыбыстың аралығынан құралған, кварта интервалында бірқалыпты басталады. Содан кейін жоғарғы дауыс үлкен секундаға көтеріліп, төменгісі орында қалып қояды. Кіріспе тақырыбының жайлап, біртіндеп дамуы келешекте музыкалық негізгі образдарды өте белсенді түрде ашып көрсетуді болжайды.

Кіріспедегі музыкалық негізгі ой баяндалуының бас кезінде ([2] цифрдан) пунктиралық ритм тең сегіздіктермен кезектеседі, және де мотивтің бірінші екі дыбысы оң қолмен бір қағыспен алады, сол себепті жоғарғы дауыстағы секіру онша көзге түсе қоймайды. Осының арқасында бас тақырып жұмсақ, лирикалық сыйпатта болып, байсалды қозғалысқа ие болады.

Осы мелодиялық ұя (бас тақырып) екінші рет өткізілгенде үнін ынталы түрде шығарып, пунктир ырғақ барлық тактыны қамтыйды. Бұл арада мелодияның әрбір секірген дыбыстары мен қолдың жеке қыймылы сәйкес келеді.

Рефрен төрт тактылы музыкалық комплекспен аяқталып ([4]) келешекте еш жерде қайталанбайды. Өзінің байсалды шоғырланған сыйпатымен ол бұрынғы және келесі тақырыптың даму арасындағы қарама-қарсылықты күшейтеді.

Сөйтіп, рефрен ([2]) бастан негізгісі он такты болып есептелетін бірнеше мелодиялық құрылыстардан тұрады. Сонымен қатар келешектегі даму рефренмен өте бірлеседі; олар әр уақытта бір регистрде бірге үнін шығарып, бірдей өзгерістерге кездесіп отырады. Сондықтан бұл күй:

рылысты рефренге жатқызып, оны рефреннің толықтамасы және аяқтамасы деп есептеу орынды. Бұл құрылыстың ең соңы өту звеносы қызметін атқарады, өйткені рефреннің келешекте өткізілетін кездерінде тап осы бөлім ең көп өзгерістерге ұшырайды. Кейде бұл бөлім, рефрен мен көрініс аралығын байланыстыратын түйін ретінде дараланып кездеседі.

Классикалық рондоға қарағанда, қазақ күйлерінде рефрен көп құрамды құрылыста болатындығын атап көрсету қажет. Бұл «Әсем қоңыр», «Бұлбұл» және басқа көптеген күйлердің рефреніндегі ерекшеліктен байқалады.

Бірінші көрініске рефреннің түрі өзгертілген интонациялары материал болады: әуелі квартаға жоғары көтеріліп, вариациялы өзгертілген музыкалық негізгі ой өтеді. Бірінші бөлімдегідей, музыкалық ой бір такты қосылу есебіне едәуір ұлғайтылған.

Көріністің келесі кезеңі квартаға жоғары ауыстырылған рефреннің екінші тарауы болып табылады. Бұл арада оның бірінші жартысы ғана баяндалып, мұның соңынан, регистрі мен ырғағы жөнінен көріністің бастамасына жақын, сегіз тактылы құрылыс беріледі.

Рефреннің екінші жартысынан алынып, бірақ вариациялық өзгерістерге (ұсақталып, бөлшектеніп, секвенцияға) душар болған материал рефреннің екінші рет өткізілуі тақырыптық дамудың қарама-қарсылық бірлігін жасайды.

Шынында да, бұл күйде нақты тақырыпты кейде оның түрі өзгертілген баяндалуынан айырып алу қиын. Мелодиялық құрылыстың бейнесі азды-көпті көрінісімен-ақ ол дереу вариациялық жолмен дамыйды. Сондықтан рефрен мен көріністер туралы айтпай, бірнеше вариациялық көріністерге ыдырайтын тақырыптық дамудың ерекше тасқыны туралы айту дұрысырақ болар еді. Бұған қарамастан, күйде музыкалық негізгі образ өзгерместен бір регистрде үш рет өтетіндігін, ал рефреннің қайталау аралықтарында музыкалық негізгі образдардың түрін өзгертетін көріністер пайда болатындығын еске ала отырып, біз «Әсем қоңырды» вариациялы-рондо формасына жатқызамыз.

Рефреннің екінші рет өткізілуі каденциялық фразамен аяқталып ($\boxed{6}$) ол келешекте барлық күйдің қорытындысы болады. Бірдей интервалдарда сатылап, бірқалыпты қозғалудан тұратын келесі құрылыс орталық көрініске әкеледі. Қазақтың барлық күйлерінде дерлік болатындай, орталық көрініс жоғарғы регистрде орындалып, өзіне қажырлы-қайратты бірнеше тарауларды кірістіреді.

Орталық көрініс, өткен құрылыстардан алынған, бірнеше тақырыптардың өткізілуімен аяқталады. Атап айтқанда, мұнда бірінші көріністің басы және екінші көріністің аяғы толығымен өтеді.

Орталық көріністің шарықтауынан кейін біз біртіндеп бәсеңдегендікті естиміз, рефрен екінші өтуінде қалай көтерілген болса, үшінші ретте де сол түрде өтіп, шығарма сонымен аяқталады.

«Әсем қоңыр» күйі, сірә, Дина Нұрпенсованың көлемі жағынан ең үлкен күйі болар. Мұнда динамикалық және эмоциялық манерліктер өте

бай. Формасы жағынан дамыған, әрі күрделі, динамикаға бай, қарама-қарсылықтың жиі алмасуы ырғақтық суреті түрліше, варианттық өзгерістері мол, шын жүректен шыққан мелодика бұл күйге тән. Күйдің өзіне тән лирикалық сарын елжіретіп толықсытудан да құр емес. Күйде құпиясырлы жігер барлығы да сезіледі. Біз күйдің музыкасынан совет жастарына тән жарқын, жайдары көңілді, олардың сезімінің жаңалығы мен өзінділігін, шаттығын, күш-қуатын, творчестволық таза өмір сезімін байқаймыз. Барлық осы көркемдік ерекшеліктердің арқасында «Әсем қоңыр» күйі аса кең түрде тарап, қазақ халқының ең сүйікті шығармаларының бірі болды.

«ТОЙ БАСТАР» КҮЙІ

Ұлы Октябрь социалистік революциясының 20 жылдығы қарсаңында халық творчествосының республикалық екінші олимпиадасы болды. Ол біздің елімізде социализмнің ұлы жеңістері арқасында оянып, творчестволық өмірге белсене кіріскен халық таланттарының байқауына қорытынды жасады. Дина Нұрпейсова мұнда қалың жұрт алдында алғаш рет шығып ойнады. Дина тыңдаушыларды домбыраны асқан шебер тартуымен жұртты таңдандырып, бірінші сыйлыққа ие болды. Бұл, бүкіл совет халқы бүкіл халықтық мереке — СССР Жоғарғы Советі сайлауына зор саяси өрлеу жағдайында әзірленіп жатқан күндерінде болып еді. Халықтың жалпы ой-ниеті мол сезімге ортақтаса отырып, Д. Нұрпейсова жарқын жүзді, көтеріңкі, көңілді «Той бастар» күйін шығарды, бұл күй музыкалық образдарының айқындығы және үш бөлікті композицияның сымбаттылығы арқасында, көп кешікпей-ақ жұртқа кеңінен танылды. «Той бастар», — Дина Нұрпейсованың ең таңдаулы шығармаларының бірі.

Күй шағын кіріспемен басталады да, оның бастапқы мотивы тақырыптың одан әрі дамуымен байланысты бірнеше рет қайталанылып, сөйтіп музыкалық форманың жеке тараулары арасын байланыстыратын құрылыс ролін атқарады.

Кіріспе күйдің негізгі ладо-тоналін (натуралдық ре-минор), негізгі ырғақтық суретін және мелодиялық қыймылдың жалпы сыйпатын белгілейді. Кіріспеден кейін күйдің бірінші бөлімі баяндалып, мұның өзі интонациялық және ырғақтық жағынан бір бірімен тектес, екі тараудан [1] және [2] тұрады. Орталық бөлім [3], әдеттегідей жоғарғы регистрде басталып, қайратты әсерлі келеді. Ортадағы бөлімнің шеткі бөлімдермен қарама-қарсы болуы ақыйқат. Бұл қарама-қарсылық тек жоғарғы регистрмен ғана емес, тағы шеткі бөлімдердің тақырыптық материалы бұл жерде белсенді түрде дамуына байланысты жасалады.

Қайталау бастапқы үш тактысыз [4] цифрдан басталып, сонымен бірге қайталаудың екінші тарауы аздап түрін өзгертеді. Барлық бірінші

-бөлімді толығымен өткізілгеннен кейін оның 1-ші тарауы [6] тағыда өтеді. Бұл тегінде қайталаудың қысқартылғандығынан болар.

Дина Нұрпейсованың «Той бастар» күйі басынан аяғына дейін өткір, жеңіл ырғақта болып, коммунизм орнатып жатқан біздің ұлы совет халқына тән жарқын оптимизмді, шаттық дүние тану жөніндегі түсінікті көрсетеді.

«ЖЕҢІС» КҮЙІ

Совет халқының Ұлы Отан соғысындағы ұрыстарда қолы жеткен жеңісі көптеген совет суреткерлерін социалистік реализмнің тамаша шығармаларын жасауға жігерлендірді. Симфониялар мен өлеңдерде, драмалық шығармалар мен әндерде, скульптура мен живописіте әдебиет пен искусство қайраткерлері жеңімпаз совет халқының ұлылығын көрсетуге тырысты.

Жеңіс қуанышын жырлайтын шығармалар қатарына Дина Нұрпейсованың «Жеңіс» күйі де жатады. Күй интонациялық алғашқы ұяны екі рет қайталаумен басталады. Алғашқы ұя бір жағынан, келесі дамуға енетін, өзінше қысқа кіріспе секілді болады, екіншіден — барлық күйдің ырғақтық негізгі формуласын қамтып, күйге шыныққан, шабытты күш береді.

Бірінші көрініс тақырыбы жағынан алғашқы ұя тектес болып, 2 фразаға бөлінеді. Бастапқы такты [1] квартаға дейін сатылап көтерілетін тактының күшті бөлігінде жасалған. Тактының әлсіз бөлігіндегі фа дыбысы әндетіп айтумен нығайтылғандай болады. Келесі тактылар, мелодияны интонациялық алғашқы ұяның регистріне қайтарып төмен түсетін секвенция болады.

Екінші фразаның басы [2] бұрынғы материалда жасалып, тек мұның айырмашылығы — мелодия терциялық дыбысқа дейін көтеріліп, сонда тұрақтайды. Тактының екінші бөлігі бірінші фраза басының сәйкес бөлігінің бейнесі деп қарауға болады. Екінші фраза алғашқы ұямен аяқталады. Түрі өзгертілген үшінші көріністің [3] алдынан бастапқы мотив келіп, мұның екінші жартысы, өткен көріністің 1-ші фразасы соңының ырғағына ұқсас, ырғағы бар жоғары көтерілетін мелодия есебіне кеңітілген. Бұл такты музыканың келесідегі дамуынан аздап бөлектенеді. Бұл өзінің соңынан келетін бөлімнің басына көңіл аудару үшін қызмет ететіндей болады. Оны шартты түрде, қазақтың басқа да күйлерінде кездесетін, кіріспе сыйпаттағы дыбыс формуласы деп атауға болады. Бірақ жоғарғы регистрде шығатын дыбыс көпке созылмайды. Мелодияның төмен түсетін қозғалысы, көріністі аяқтайтын, интонациялық алғашқы ұяға әкеледі. Ол өзінше өте дамыған шабытты мелодиялық құрылыс болады. Одан кейін бірінші құрылыс дәлме-дәл қайталанады.

Келесі эпизод [4] негізгі, барлық күйдің орталық тарауы болады,

мұнда мелодияның дамуы кеңінен өрістейтін барлық шығарманың шарықтау шыңы бар. Ол мелодиясының дамуы жөнінен үдеп өсетін, шарықтау шыңы бар және бәсеңдеп алғашқы ұяға төмен түсетін бір үлкен толқын болады.

Негізгі мотивті кезекті өткізгеннен кейін өзгертілместен I және II көріністер келеді. Сонымен, күйдің структуралық негізгі рондо тәрізді болып келеді де негізгі тақырыптың түйінді (интонациялық алғашқы ұяны) вариациялы дамуымен байланыстырады.

«Жеңіс» күйі басынан аяғына дейін көңілге қонымды және қайратты, әрі жігерлі шығарма.



БҰЛБҰЛ

Нотаға түсірген Қаламбаев

Allegro.

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The tempo is marked 'Allegro.' The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active left hand. The score includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and first, second, and third endings, marked with [1], [2], and [3] respectively. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

This musical score consists of ten staves of music. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The word *dimossso* is written above the second staff, and *accel* is written above the sixth staff. The score includes several measures with circled numbers: 9, 10, 11, and 12. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature, with a focus on rhythmic patterns and dynamic contrast.

This musical score consists of ten staves of music, likely for piano. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is organized into several systems, with some staves containing multiple systems of music. Key markings include:

- 9* (measure 9)
- f* (forte)
- accel...* (accelerando)
- fu* (fortissimo)
- du* (diminuendo)
- o tempo* (ritardando)

The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The dynamic markings indicate a range of volume and intensity throughout the piece.

3 3 3 6 3 3

8

p

9 *piu mosso:* 3

10

allarg.....

a tempo

11

12 *rubato*

This musical score consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The tempo marking *a tempo* is placed below the first staff. The second staff contains a boxed number 11. The third and fourth staves continue the piece with various time signatures including 6/8, 3/4, and 6/8. The fifth staff has a time signature of 8/8. The sixth staff begins with a boxed number 12 and the tempo marking *rubato*. This section includes complex rhythmic patterns with triplets and accents, and time signatures of 6/8, 9/4, and 12/4. The seventh and eighth staves continue with 12/4 and 2/4 time signatures. The final staff concludes the piece with a 4/4 time signature.

ӘСЕМ ҚОҢЫР

Нотаға түсірген Н. Тлендиев

1 Allegro-moderato.

p

mf

p

f

pp

1 2 3 4

This page of musical notation consists of ten staves of music, all written in treble clef. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 below the notes. A circled number '9' appears on the second staff, and another circled '9' is located at the end of the tenth staff. The overall style is that of a technical exercise or a short piece of music.

Musical score consisting of ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various rhythmic patterns. Key features include:

- Staff 1: Triplet markings above groups of notes.
- Staff 2: Triplet markings and a dynamic marking of *f*.
- Staff 3: Triplet markings.
- Staff 4: A boxed number '7' at the beginning, followed by a dynamic marking of *ff* and triplet markings.
- Staff 5: Triplet markings.
- Staff 6: A dynamic marking of *f* and slur markings over groups of notes.
- Staff 7: Slur markings and triplet markings.
- Staff 8: Slur markings and triplet markings.
- Staff 9: Slur markings and triplet markings.
- Staff 10: Slur markings and triplet markings.

This image shows a page of musical notation consisting of seven staves. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by the number '3') and a circled '8' marking. The piece concludes with a double bar line.

ТОЙ БАСТАР

Нотага түсірген Қаламбаев

Allegretto.

1

2

This musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a circled number '3' above it, indicating a triplet. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff contains a circled number '4' above it, marking the beginning of a new section. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to two flats.

This image shows a page of musical notation consisting of six staves. The music is written in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A circled number '5' is positioned above the first staff, likely indicating a measure number or a specific section. The music is arranged in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one flat.

ЖЕҢІС

Нотаға түсірген Х. Тастанов

Allegro

The musical score consists of eight staves of piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Allegro'. The notation includes numerous triplet figures, indicated by a '3' above the notes. There are three first endings, marked with a square box containing the number '1', and two second endings, marked with a square box containing the number '2'. The score concludes with a final cadence in the eighth staff.

This page of musical notation, numbered 87, contains ten staves of music. The music is written in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often grouped in beams. There are several instances of rests, particularly in the lower staves. A circled number '7' is located on the sixth staff, likely indicating a measure number. The overall style is characteristic of a classical piano score.



АБАЙ ӘНДЕРІ

Г. Шомбалова

XIX ғасырдың соңғы ширегі — қазақтың музыкалық творчествосы дамыған кезеңі — Абай Құнанбаевтың творчестволық қызметі гүлденуімен тығыз байланысты еді.

Абай творчествосы мейлінше халықтық, тарихи прогресшіл творчество. Орыстың революцияшыл-демократиялық әдебиетіне сүйене отырып, ол ақынның қызметін прогрессивтік эстетика тұрғысынан бағалап, ақын — ең алдымен халықтың қызметшісі, халықтың жыршысы деп есептеді. Халыққа қызмет ету — мерейі үстем мақсат және творчество адамына жүктелетін міндет, міне осы. Абай көркемөнер творчествосының идеялы және халықтық болуы үшін күресіп, өз шығармаларында жаңашыл батыл адам болды.

Ақын және ән шығарушы Абай үшін қазақтың халық творчествосы рух беруші қайнар бұлақ болды. Ол халық әндерін, эпостық жырларды, ертегілер мен аңыздарды сүйді, халық творчествосын жетік білетін, әрі бағалай алатын адам болды.

Абай өлеңдердің авторы ғана болып қоймай, сонымен бірге ол сол өлеңдерге ән де шығарып отырды. Оның көптеген өлеңдері әннің тексті ретінде кең тарап, халық әндерімен де, ақынның өзі шығарған әндермен де орындалып жүрді.

Орыстың поэзиялық шығармаларын Абайдың қазақшаға аударып, оған әндер шығарғаны да белгілі: «Евгений Онегиннен» екі үзінді: «Татьяна хаты» («Амал жоқ, — қайттым білдірмей») және Татьянаның монологы («Тәңірі қосқан жар едің сен»), Лермонтовтың (Гетеден) «Қараңғы түнде тау қалғып» өлеңі, И. А. Крыловтың «Бүркіт пен қарғасы», В. А. Крыловтың «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын», А. А. Дельви́гтің «Сұрғылт тұманы» (текстің редакциялаған халық).

Абай творчествосынан әйел туралы, әйелдің ауыр тұрмыс хәлі туралы өлеңдер мен әндер үлкен орын алады. Сондықтан Абай Татьянаның хаты мен оның монологына көңіл аударуы тегін емес. Абай қазақ әйелінің рухани дүниесін, асыл ойы мен сана-сезімін, сырын ашып, әйелдің қоғам мен семьяда тең праволы болуы үшін күреседі.

Абайдың «Евгений Онегиннен» аударып, оған ән жазуы қазақтың музыкалық мәдениетінің алтын қазнасына қосылған үлес еді. Қазақтың жас жігіттері мен қыздары той-думанға өлеңмен айтысып, бұл үшін Татьяна мен Онегиннің монологтарын пайдаланушы еді. «Татьяна хатын» тіпті қарт әншілер де айтатын.

Абай әндері тек совет өкіметі кезінде ғана жыйнала бастады, оларды нотаға түсірген түрлі авторлар болатын. Абайдың бірнеше әні А. В. Затаевичтің «Қырғыз халқының 1000 әні» атты жыйнағында (1925 ж.) және А. Бимбоэстың «Қырғыздың 25 әні» деген мақаласында (1926 ж.) жарияланды. Абайдың Л. Хамиди мен Б. Ерзакович жазып алған көптеген әндері ақынның шығармалар жыйнағына енді. Бірақ соңғы кездері жазып алынған әндерінің бірсыпырасы әлі жарияланған жоқ.

Абай творчествосынан лирикалық әндер едәуір орын алады, бұларға жоғарыда айтылған «Евгений Онегин» поэмасының аудармасынан басқа түрліше ғашықтық әндері, табиғатты суреттейтін және әлеуметтік тақырыптарға жазылған әндер жатады.

Абайдың көптеген әндерінің негізі халық өлеңдеріне құрылды. «Өлсем орным қара жер сыз болмай ма?», «Желсіз түнде жарық ай», «Біреуден біреу артылса», «Өзгеге көңлім тоярсын?», «Айттым сәлем, қаламқас»; «Ішім өлген, сыртым сау», «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа» әндері осылайша туған.

Кейде біз ақынның әндерінің халықтық әуенге және халық әнінің формасы құрылысына жақындығын байқаймыз. Л. Хамиди жазып алған «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа» деген әні осыған орайлас. Шумағы *а а ба* түрінде ұйқастырылған он бір буынды халық өлеңі бұл әнде төрт және үш буынды буын топтардың кезектесуі арқылы өзінің ритмикалық нақышын көрсетеді; бұл қазақтың халық әндерінде кең таралған тәсіл.

Бұл ән құрылысы жағынан болсын, интонациясы, шапшаңдық сыпаты речитативті-тақпақ сымбаты жөнінен болсын қазақтың халық әндерінің құрылысына тым жақын келеді.

Жай, әнге

Кө-ңіл құ-сы күй-қыл жыр шар-та-рал-қа. А-дам ой-ы
 тұр-ле-ніп ау-ған шақ-та сал-ған ән кө-лең-ке сі
 сол кө-ңіл-дің. Тақ-ты-сы-на би-ле-сің ол құ-лақ-қа.

Кейбір жағдайларда Абай халық өлеңдерінің сарынына жаңа интонациялық ырғақтар енгізеді. Бұған тағы Л. Хамиди жазып алған «Ішім өлген, сыртым сау» әні мысал бола алады.

mf Асықпай

Ішім өл-ген, сыр-тымсау, Кө-рім-ген-ге дей-мін-ау.
Бу-ғім-гі дос, ер-гең жар. Мәм-е-қып - дым, я - пыр-мау?!

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in a treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of 'mf' and the tempo instruction 'Асықпай'. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are written below it. The second staff continues the melody and lyrics. The lyrics are: 'Ішім өл-ген, сыр-тымсау, Кө-рім-ген-ге дей-мін-ау. Бу-ғім-гі дос, ер-гең жар. Мәм-е-қып - дым, я - пыр-мау?!'

Бұл әннің алғашқы екі тактысындағы төмендей түсетін кварта интонациясының секвенциялы болып қайталануы қазақ әндеріне тән емес, сондықтан да ол көңіл аударарлықтай.

Қазақ мелодиясына жаңа интонацияларды енгізу жөнінде Б. Ерзаквич жазып алған «Айттым сәлем, қаламқас» әні аса айқын мысал бола алады.

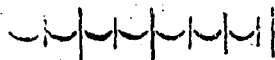
Кен, терең сезіммен

Айт-тым сә-лем. Қа-лам қас ой Са-ған құр-бан
мал мен бас, Са-ғын-ған - нан се-ні ой-лап,
ке-лер көз-ге ыс-тық жас. Са-ғын-ған - нан
се-ні ой-лап ке-лер көз-ге ыс-тық жас.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four staves of music in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of 'mf' and the tempo instruction 'Кен, терең сезіммен'. The melody is written on the upper staff, and the lyrics are written below it. The second staff continues the melody and lyrics. The third and fourth staves continue the melody and lyrics. The lyrics are: 'Айт-тым сә-лем. Қа-лам қас ой Са-ған құр-бан мал мен бас, Са-ғын-ған - нан се-ні ой-лап, ке-лер көз-ге ыс-тық жас. Са-ғын-ған - нан се-ні ой-лап ке-лер көз-ге ыс-тық жас.'

Бұл әннің мелодиясынан XIX ғасырдың екінші жартысындағы орыс халқының тұрмыстық романстарына тән бірталай ерекше белгілерді табамыз. Бұл — секстальық мелодиялық жүрістер мен жеке мелодиялық оралымдар және шумақтың екінші жартысын қайталаудан туатын түр құрылысының екі бөлімнен келуі.

Абай қазақтың халық өлеңінің ұйқасу принципін өзінің аудармаларында да пайдаланды. Орысшадан аударылған «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» деген өлең нағыз қазақтың халық өлеңінің ұйқасымен жазылған. Мұнда әр шумақтық жолдары *а а б а* схемасы бойынша ұйқастырылып, өлең — он бір буынды болып келеді, үш және төрт буынды топтар кезектесіп отырады.



Бұл әннің орыс текстіндегі он бір буынды жолының төрт бунақты амфибрахийі Абайдың аудармасында қазақтың үш бунақтан құрала-тын он бір буынды халықтық өлеңімен жазылған жолдармен ауысты-рылып:



үшінші жолда мынадай варианты болады:



Л. Хамидидің жазуында бұл ритмика, мысалы, жоғарыда келтіріл-ген «Көңіл құсы құйқылжыр шартарапқа» деген әндегіден гөрі, кемірек бейнеленіп көрсетілген.

Жай, әнгете.

Мен көр-дім, ұ-зын қай-ып қу-ла-са-ным,
Бас ұ-рып қа-ра-жер-ге сұ-ла-са-ным
Жа-пы-ра-сы сар-ғай-ып ө-лім сі-реп, бай-ғус-
тық кім-тоң-дай-ды жы-ла-са-ным?

Сонымен бірге ән мелодиясының интонациялық сымбаты да, рит-микалық суреті де қазақтың халық дәстүрінен едәуір шегінген, мұның өзі, сөз жоқ, Абайдың жаңа түр іздеу арқылы тапқан нәтижесі еді. Әннің бірінші сөйлемін бір октаваға төмен ауыстырып, мелодиясын қайталау орындаушыдан дауысын барынша көтеруді талап етеді, сонда барлық мелодияның көлемі терцдецима (актава арқылы секста) интер-валына жетеді.

Татьянаның хаты мен монолығының аудармасын қазақтың қалың көпшілігіне жақындата отырып, Абай әрқайсысы сегіз буыннан құрала-тын төрт жолды халық өлеңінің шумағын пайдаланады.

«Татьяна хаты» үш түрлі вариантта жазылып алынған. Оның бі-реуін жазып алған Л. Хамиди.

Жай, әндете

А мал жоққайт-тым біл - дір мей.

Я-пыр-мау, кайт-тып ай - та мын. Қой-ма-ды дер-тің куй - дір - заледляя.

- мей, не сал-саң, - да ... тар - та - мын!

Ән шумағының алғашқы екі жолы схемалы секвенциялы болғанына қарамастан өзінің негізгі құрылысы жағынан лирикалық. Бұл жазып алынған «Татьяна хатының» мелодия ритмикасы негізінде қазақ сөзінің табиғи ритмикасына жақындап, 3, 4 және 5 буынды фразалардан құралады да, фразаның ақырғы буыны басымырақ айтылады.

А. Затаевич «Қырғыз халқының 1000 әндері» атты жыйнағында «Татьяна хатының» тіпті басқа мелодиясын подтекстовкасыз береді.

Жай, жабыңқы.

А мал жоққайт-тым біл - дір мей.

Я-пыр-мау, кайт-тып ай - та мын. Қой-ма-ды дер-тің куй - дір - заледляя.

Бұл мелодияға «Ахау сәулем» әнін енгізіп, оның негізгі шумағына екі тактылы қайырма-қортынды (жазудың ақырғы екі тактысы) қосылуы, сондай-ақ мелодияның барлық сымбаты мен оның бүкіл құрылысы бұл жерде «Татьяна хаты» тексті орындау үшін қазақтың нағыз халықтық мелодиясын пайдалануға ықтымал деп болжауға мүмкіндік береді.

Біз А. Бимбоэстың тағы да «Татьяна хаты» деп атаған төмендегі жазуынан («Қырғыздың 25 әндері») басқаны көреміз:

А мал жоққайт-тым біл - дір мей.

Я-пыр-мау, кайт-тып ай - та мын. Қой-ма-ды дер-тің куй - дір - заледляя.

Бұл мелодия Абайдың «Ішім өлген, сыртым сау» әніне өте жақын келіп, өзінің сыйпаты мен ритмикасы жағынан «Татьяна хатының» мазмұнымен де, құрылысымен де үйлеспейді.

Татьянаның монологын аудару үшін Абай жеті-сегіз буынды өлеңі бар төрт жолды шумақты алады.

Монологтың мелодиясы екі түрлі жазылып алынған. Бірінші жазу Л. Хамидидікі, бұл «Ішім өлген, сыртым сау» әнінің варианты болып табылады.

Жайлата N 70

Тә-ңі қос-қан жар е-дің, сен, жар е-т(е)ал-май кө-тіп ең,
Ол кө-зім-де ба-ла(е)-дім мен, А-я-мас - қа бе-кіп ең.

Екіншісін Б. Ерзакович жазып алған, бұл жоғарыда көрсетілген «Татьяна хаты» мелодиясының ең жақсы түрі.

Жай, әңгете. 42 ~ 47

Тә-ңір қос-қан жар е-дің сен, жар е-т(е)ал-май кө-тіп ең.
Ол кө-зім-де ба-ла е-дім мен, А-я-мас-қа бе-кіп ем.

Татьяна «Хаты» мен монологының мелодиялық негізі бірдей болып, олардың ритмикасын қазақтың кәдімгі сөзі принципі бойынша құрған кезде, «Татьяна хатының» бірінші жазуынан гөрі монологтың жазуы мелодиялық жағынан байырақ та, көркемдігі жағынан көңілге қонымдырақ. Бұның өзі ертеректе жазып алынғандардан гөрі, Абайдың өте жетілген мелодияларының варианттарын іздеп табуға мүмкіншілік жоқ емес екендігін көрсетеді.

Абай өзінің еңбегінде қазақтың халықтық поэзиялық және музыкалық творчествосына сүйенді. Орыс мәдениетінің табыстарын пайдалана отырып, ол қазақ поэзиясын жаңа мазмұнмен, жаңа тақырыппен, жаңа формалармен молықтырды. Абай қазақтың өлеңінің структурасына жаңа формалар енгізді. Жаңалықтардың бірі — өлеңмен жазылған дәстүрлі құрылысты жолдардан жаңа шумақтар жасау болып табылады. Екіншісі — бұрын қазақтың (халықтық) өлең шығаруында қолданылмаған, өлеңмен жазылған жаңа құрылысты жолдардан шумақтар жасау болды. Музыкалық жағынан қарағанда бұл екі жаңалық үлкен көңіл қоярлықтай нәрсе. Кейбір жағдайларда бұл жаңалықтар жаңа мелодия — ритмикалық құрылыстардың пайда болуына және ән формаларының дамуына негіз болады, өйткені өлең музыкалық фразаның құрылысына әсерін тигізсе, құрылыс өз тарапынан ән шумақтарының форма құруына ықпалын тигізеді.

Абайдың дәстүрлі құрылысты жолдардан өлеңмен жазылған жаңа шумақ жасағанына, біздің ойымызша, «Қарашада өмір тұр» әнінің тексті мысал болады. Мұнда сегіз буынды жолдан негізінде төрт жолды емес, *абабсбсб*-мен ұйқастырылған сегіз жолды шумақ құрылады.

Бұл шумақ мөлшерінің екі ән мелодиясында көрсетілмей, оның шумағы құрылысының негізіне төрт жолды өлең, яғни қазақтың халықтық мелодияларын жасауға негіз болған шумақтың жартысы алынған. Бұл 9 тактылі ән шумағының мелодиялық негізгі мазмұнына, шумақтың негізгі мазмұнының екінші жартысын қайталауды қамтыйтын кеңінен дамыған 9 тактылі мелодиялық қайырма қосылған.

Жүрдегірек.

Қа - ра - ша - да ө - мір тұр, Тоқ - тат - саң, тоқ - сан
 кө - нер - ме Арт - та - ғы мал - да кө - қіл жүр ой жа - лым -
 - саң қай - тып ке - лер - ме. Хал - ла - ла ла - - - - ла,
 Хал - ла - ла ха - - - - ла, ха - ла ла - ла ла - ла - ла - ла -
 лай а ха - ла - ла ла - ла - ла ла - ла - ла!

Қайырма қосу арқылы ән шумағының формасын дамыта отырып, Абай тегінде қазақтың халықтық дәстүрлі формасына сүйенді. Сонымен бірге ол сегіз буынды ән шумағының екінші жартысындағы қайырманың мелодиясына подтекстовка беру мүмкіндігін пайдаланбады, оны істегенде текстің структурасы мен әннің мелодиясы толық сәйкес келген болар еді.

Құрылысының күрделілігі жағынан және мелодияның жалпы сыйпаты жағынан бұл ән «Айттым сәлем, қаламқас» әніне жақындайды.

«Көзімнің қарасы» әнінде *аба* түрінде ұйқастырылған дәстүрлі төрт жолды өлең формасы екі стопалы анапестік құрылыстағы өлеңмен жазылған алты буынды жолмен үйлестірілген.

Ән тексті құрылысының бұл формасы өзінің әсерін әннің құрылысына да тигізеді. Өлеңмен жазылған жолдардың ритмикасы мелодияның ритмикасында, ал шумақтың формасы ән шумағының құрылысына тікелей әсер етеді.

Өте жай. Қапаянып.

кө-зім-нің қа-ра-сы, көң-лім-нің са-на-сы. Біт-пей-
 -ді і-шім-де, ға-шық-тың жа-ра-сы Біт-пей-
 -ді і-шім-де, ға-шық-тың жа-ра-сы

Бұл ән шумағындағы форма құрылысының ерекшелігі — орыстын демократиялық қалалық әніне тән белгі шумағының екінші жартысын қайталау.

Абайдың өлеңмен жазылған текстіге жаңа шумақ формасын жасағанына және оның ән шумағының құрылысына ықпалын тигізгендігіне «Сегіз аяқ» әні аса айқын мысал болады.

Бұл әннің шумағы бес буынды және сегіз буынды, сегіз жолдан құралатын өлеңмен жазылған, олар төмендегідей алмасып, рифмаларының кезектесу тәртібі мынадай болады:

5,5,8 + 5,5,8 + 8,8

a a b c c b d d

Шумағының құрылысы қазақтың ән творчествосында өте сирек кездесетін үш бөлікті формаға аса жақын келеді.

Бұл әннің тұтас алғанда да, егжей-тегжейінен алып қарағанда да, өзінің структурасы өте ұқсас, бірақ бір-бірінен ладтық (мажор мен минор) және мелодиялық өзгешеліктері бар екі вариантын келтірейік.

Л. Хамидидін жазуындағы бұл ән мынадай:

Сабырлы.

А-лыс-тан сер-меп, Жу-рек-тен тер-беп, Шы-мыр-лап
 бой-ға жай-ыл-ған; қы-я-дан ша-уып, Қый-сы-мын та-уып,
 Та-ғы-ны же-тіп қай-ыр-ған; Тол-ға-уы тоқ-сан қы-зыл тіл,
 „Сөй-лей-мін“ де - сең, ө-зің біл!

Осы әннің Ерзакович жазып алған екінші түрі мынау:

Авықпаш әндете

А-лыс-тан сер-меп, жу-рек-тен тер-беп,
 Шы-мыр-лап, ой, бой-ға жай-ыл-ған; қый-у-а-дан
 ша у-ып, Қый-сы-нын та-у-ып, Та-ғы-ны же
 тіп қай-ыр-ған; Тол-ға-уы тоқ, сан қы зыл
 тіл. „Сөй-лей-мін“ де-сең, ө-зің біл!

Бірінші жазбаның мелодиясы мелодико-ритмикалық жағынан схемалы болып шыққан. Екінші жазбадағы мелодияның суреті тым кең, тым әуезді, орыстың қалалық әндерімен интонациялық байланыстары барлығын білдіреді.

«Сегіз аяқ» әнінің үшінші түрі А. Бимбоэста бар («Қырғыздың 25 әндері»), мұнда подтекстовкасыз, жаңа ғана келтірілген түрге жақын вариантта берілген. Біз оны осында өз подтекстовкамызбен беріп отырмыз. Бұл жазбаның бұрынғылардан негізгі айырмашылығы — шумақтың ақырғы екі жолының қайталануында болып отыр.

А-лыс-тан сер-меп, жу-рек-тен тер-беп Шы-мыр-лап ой, бой-ға
 жа-йыл-ған; Қы-уа-дан ша-уып, Қый-сы-нын та-уып,
 Та-ғы-ны же-тіп қай-ыр-ған; Тол-ға-уы тоқ-сан
 қы-зыл-тіл Сөй-лей-мін-де сең, ө-зің біл!

Абайдың ән творчествосын зерттеу жөніндегі келесі еңбектерде ақынның осы және осыған ұқсас әндеріндегі мелостың түпкі нұсқаларын іздеп табуға ерекше көңіл аударылуы керек.

* * *

Абайдың әндерін қазақ халқы қатты сүйеді. Жанрлы жөнінен әртүрлі, мазмұны бай, мелодикасы мен формасы жөнінен қарапайым, әрі түсінікті бұл әндер қазақ халқының көпшілігіне кеңінен жайылып, әйгілі болды. Осының арқасында Қазақстанның музыкалық мәдениетін дамыту жөнінде аса маңызды үлес болған музыкалық мұра бізге де келіп жетті. Міне сондықтан ақындар да, кәнігі әншілер де, ән айтуды сүйетін егде адамдар мен жастар да Абайдың әндерін айтып, өздерінің есінде сақтайды.

Халықтың есінде келе жатқан Абай әндерін жыйнап, жазып алу келешекте де жүргізіле беруі қажет, өйткені Абайдың әндерін біз әлі жете зерттегеніміз жоқ.



АБАЙДЫҢ МУЗЫКАЛЫҚ МҰРАСЫ

В. Дернова

Казақтың ұлы ақыны Абай Құнанбаевтың творчествосы — Ұлы Октябрь социалистік революциясына дейінгі қазақ халқының мәдениеті тарихының маңызды бір кезеңі. Қазақстанда жазба әдебиетін жасау, алдыңғы қатарлы орыс мәдениетімен идеялық тығыз байланыс істеу, революция қарсаңында ұлы орыс халқымен рухани жақындасу, бауырласу — міне осының бәрі Абайдың есімімен оның творчестволық және ағартушылық қызметімен байланысты.

Абайдың өмір сүріп, қызмет еткен тарихи жағдайлары оның творчествосына да өзіне тән ерекше әсерін тигізді. Бастырып шығаруға мүмкіндік болмағандықтан Абай өлеңдері қолжазба түрінде ғана таратылды. (Абай өлеңдерінен жасалған көшірмелер кәзір де ұлы ақынның текстерін зерттеу үшін негізгі материал болып отыр). Халықтың сауаты төмен болғандықтан Абайдың өз өлеңдерін ән арқылы ауызша тарату түрін пайдалануына тура келді.

Абай әндерін жыйнау және зерттеу ісі Абайдың мұрасын зерттеу үшін үлкен ғылыми маңызы бар. Абай әндерін А. Бимбоэс пен А. Затаевич тұңғыш рет нотаға түсіргенде текстсіз жазған: жыйнаушылар тек әннің мелодиясына ғана назар аударған. А. Бимбоэс «Сегіз аяқ» және «Татьяна хаты» әндерінің мелодиясын, ал А. Затаевич Абайдың «Татьяна хаты» (1 000/129), «Абай» (1 000/665), «Қор болды жаным» (1 000/708), «Өлеңді қайтіп қоярсың» (500/88) және Абай текстімен айтылатын халық әні «Үкілімай» (1 000/752) әндерінің мелодиясын жазған. Бұл мелодиялардың кейбіреулері осы күнге дейін текстісімен орындауға келмей отыр. Өйткені баспа текстісі олармен үйлеспейді.

1935 жылы Қазақ ССР Ғылым Академиясының тапсыруы бойынша композитор Л. Хамиди ақынның немересі Ахрам Бісқақовтан Абайдың бірнеше әндерін жазып алды.

«Ахрам Бісқақов, — дейді Л. Хамиди, — профессионал әнші емес еді, және оның даусы да жақсы емес еді, бірақ музыкаға бейім, зерделі еді. Домбыраны ол әрқашан да дәл бір қалыпты күйіне қелтіруші еді, ал айтқан әндерін келесі күні тексергенде де бұрынғы қалпынан айнытпай

сондай дауыспен, сондай қарқында, сондай орындау шарттарымен айтып беруші еді. Энді нотаға түсіру жұмысына ол зор ынта-жігермен қарады. бір мелодиялық толқындарды, дәлме дәл жазып алу үшін өзі сан рет қайталап та отырды.

Осының бәрі келтірілген жазулардың түп нұсқаға сай дұрыс, анық екендігіне сенуге мүмкіндік берді, сонымен бірге көркемдік пен тарихи жағынан құндылығын көрсетеді»¹.

Л. Хамидидің Ахрам Ысқақовтан жазып алған әндері мыналар:

«Айттым сәлем, қаламқас», «Амал жоқ, қайттым білдірмей» («Татьяна хаты»), «Бойы бұлғаң», «Біреуден біреу артылса», «Желсіз түнде жарық ай», «Көзімнің қарасы», «Көңіл құсы», «Сегіз аяқ», «Сен мені не етесің», «Тәңрі қосқан жар едің сен» («Татьяна сөзі»), «Қор болды жаным», «Ішім өлген, сыртым сау», «Қараңғы түнде тау қалғып», «Өлсем — орным қара жер сыз болмай ма?», «Сұрғылт тұман»...

Л. Хамиди басқа әншілерден және Абай творчествосын жетік білетіндерден «Сегіз аяқ» пен «Желсіз түнде жарық ай» варианттарын, ал Мұхтар Әуезовтен «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» жазып алды.

Абай әндерін Б. Ерзакович те жазып алды, оның жазып алған әндері мыналар:

«Айттым сәлем, қаламқас», «Сегіз аяқ», «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» (халық варианты), «Ғашықтың тілі — тілсіз тіл» (халық варианты), «Ата-анаға көз қуаныш», «Бойы бұлғаң», «Көзімнің қарасы», «Тәңрі қосқан жар едің сен» («Татьяна сөзі») «Қарашада өмір тұр», «Сегіз аяқ» (вариант), «Сүйсіне алмадым, сүймедім».

Бұл әндер әншілер Темірболат Арғымбаевтан, Қуан Лекеревтен, Жүсіпбек Елебековтен жазып алынды.

Б. Ерзакович пен Л. Хамиди жазып алғандарынан 20 өлең Абай шығармаларының екінші томында 1940 жылы жарияланды². Келесі жылдарда Абай әндері фортепиано сүйемелдеуімен дауысқа, хорға, аспаптық ансамбльге, симфониялық оркестрге бейімделіп өңдеп жазылды. Л. Хамиди мен А. Жұбанов «Абай» операсын жазғанда негізінде осы жазбаларды пайдаланды. Бұл 20 мелодиялар Абай әндерінің толығырақ жыйнағы — «Абайдың музыкалық творчествосы»³ деген жыйнаққа кірді, Қазақ ССР Ғылым Академиясының искусство зерттеу секторы бастырып шығарған бұл жыйнаққа соңғы кездегі жазбалар да кірген.

1938 жылы композитор А. Жұбанов ақынның немересі Мәкен Мұхаметжановадан мына әндерді жазып алған:

«Айттым сәлем, қаламқас», «Ата-анаға көз қуаныш», «Бойы бұлғаң», «Біреуден біреу артылса», «Көзімнің қарасы», «Сегіз аяқ» «Сүйсіне алмадым, сүймедім», «Сен мені не етесің», «Амал жоқ, қайттым

¹ Л. Х. Хамиди. Абай әндеріне түсінік хат. Қазақ ССР Ғылым Академиясы орталық ғылыми кітапханасының қолжазбалар қоры.

² Абай (Ибраһим) Құнанбаев. Шығармалар, II том, Алматы, 1940, 155—161-беттер.

³ «Абайдың музыкалық творчествосы». Алматы, 1954 ж. (келешекте мұны «Жыйнақ 1954 ж.» деп атаймыз).

білдірмей» (Татьяна хаты), «Онегин» («Онегиннің Татьянаға жазған хаты»), «Онегин» («Онегиннің өлер алдындағы сөзі»)¹. «Қараңғы түнде тау қалғып», «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын», «Қор болды жаным», «Сұрғылт тұман».

А. Жұбановтың бұл жазбаларында Онегин туралы екі ән бар, оның біреуі — Онегиннің Татьянаға жазған хаты — 1954 жылғы жыйнаққа (№ 18) кірді.

Сонымен, А. Бимбоэс пен А. Затаевичтің жазуларымен бірге бізде Абайдың елуден аса (варианттарын қоса есептегенде) әндері бар. Бұл әндер дыбыс жазатын аппаратсыз орындаушылардың аузынан тікелей жазып алынғандығын атап ескерте кеткен жөн.

Бірақ осы жазулардың өзі де әлі тиісінше тексеріліп зерттелген жоқ. Біз, мысалы, «Сегіз аяқ» әнінің екі вариантының қайсысы дұрыс екенін айта алмаймыз, ал мазмұны мен мелодия ерекшелігі жағынан тіпті түрліше болса да, кейде, «Татьяна сөзі», «Ішім өлген, сыртым сау» әуенімен неге айтылады?

Бұл мақалада біз Абайдың музыкалық творчествосын зерттеумен байланысты кейбір мәселелерді шешуге тырысамыз.

1. АБАЙ ӘНДЕРІНДЕГІ ШУМАҚ ПЕН ӘУЕН

Ән ақынға өлеңдерін тарату құралы болды. Онсыз Абай поэзиясы қазақ халқы үшін ұзақ уақыт қолға түспес кітап болып қалған болар еді. Абайдың шығарған әні-әуені кезінде нотаға жазылмай, тек ауызша ғана таратылып келген. Абай әндерінің қайсысын ақынның өзі шығарғанын, ал халық мелодиясының бай қазынасынан қандай әндерді әншілердің өздері тандап алғанын ғылыми жүзінде толық анықтап білуге бола ма?

Әрине, бұл жерде біз «Үкілімай» сыяқты әндер туралы айтып отырғанымыз жоқ. Бұл өз тексті бар халық әні. Бірақ осы ән Абай жазған сөз бойынша да орындалады. Халықтың орындаушылық тәжірибесінде Абай текстілері басқа да мелодиялармен көп үйлестірілген. Ондай жағдай жұртқа мәлім, оның кейбіреулерін біз төменде келтірмекпіз.

Абай өлеңдерінде текст пен әннің бір-біріне толық сәйкестігі туралы айтуға бола ма? Біздің ойымызша егер мұндай сәйкестікті дәлелдеуге болған болса, текст пен әннің тұтастығы әннің дұрыстығына, демек Абайдың автор екендігіне негізгі дәлел бола алады.

Ең алдымен, ән мен текстің сәйкестігі дегенді қалай түсіну керек? Абайдың қазақ поэтикасына жасаған реформасы жаңа мелодиялар шығаруға себеп болды деген пікірмен барлық зерттеушілер келісетін көрінеді. Бұл арада Абай қазақ өлеңін үндесті етті деп те көрсетіліп отырады. Біздің ойымызша, бұл нұсқау жеткіліксіз. Әнді сазына келтіріп айтып беру үшін ғана мелодия шығарылмайды ғой!

¹ Абай Пушкин романын тек аударып қана қойған жоқ, ол «Евгений Онегин» жасалған барлық аудармаларға қорытынды жасайтын, өз бетімен өлең жазды. Ол өлеңді Абай «Онегиннің өлер алдындағы сөзі» деп атады.

Шумақ дегеніміздің өзі музыкалық форма, ол текстің формасымен тіке байланыста болады. Ал, егер өлең шумаққа бөлінсе, онда куплет шумақты музыкалық құралдармен бейнелеп беруге тиіс.

Шумақты интонациялы-ырғақтың тұтастырып бейнелеу үшін мелодияда қандай құралдар болады? Бұл құралдар ырғақтың ән бөліктерінің ішкі аралығы ладтық интонациялылық құрал деп түсінеміз, мысалы, әннің қорытындысында немесе оның қай бөлігінде болса да ладтың тоникалық дыбысы мелодияның одан әрі дамуын тоқтатады. Мелодия тұйықталу үшін тоникалық дыбыстың ұзақтық және тұрақты өлшемі болуға тиіс екендігін ескерте кету керек.

Тоникалық дыбыспен қатар ладтың квинталы дыбысының да маңызы орасан зор. Халықтың ескі әнінде, соның ішінде қазақтың да, ладтың квинталы дыбысының да мелодияны тұйықтауға, оның дамуын тоқтатуға бейімділігі бар. Бірақ Абай әндерінде квинталық дыбыс тоникалық дыбысқа бағынып, жартылай ғана аяқтайды да, тұйықтаушы ретінде әннің орта бөлімдерінде ғана кездеседі. Квинталы дыбыстың (доминанттардың) негізгіге (тоникаға) бағынуы — бұл әндердің тегі бертінде шыққанына айғақ, бәлкім бұған орыстың қала әндерінің ықпалы тиген болар.

Абайдың жазып алынған әндерінде шумақтың мелодиялық байыптылығы тым әсем болып көрінеді. Мелодия шумақтың ішіндегі ойды айқын қыйыстырып, ұйқастырып көрсетеді, шумақты аяқталған жарқын түрінде бейнелейді. Біздің нота мысалымызда Абайдың «Сегіз аяқ» әні келтірілген. Ән, мысалда, «Сегіз аяқтың» жолдарына сәйкес, музыкалық буынға бөлінгендігін көрсететіндей етіп орналастырылған¹.

Әр әннің соңындағы тұрақты тынысы көрсететіндей етіп, әр буын келесі буынмен тыныспен бөлініп отырады.

1 фраза. А - лыс - тан сер - меп,

2 фраза. Жу - рек - тен тер - бен,

3 фраза. шы - мыр - лап бой - ға жай - ыл - ған;

¹ Әннің бұл варианты Қазақ ССР халық артисі Жүсіпбек Елебековтен біздің жазып алған түрліше беріліп отыр.

4 фраза. 

қый - уа - дан ша - уып,

5 фраза. 

қый - сы - нын та - уып,

6 фраза. 

Та - ғы - ны же - тіп қай - ыр - ған;

7 фраза. 

тол - ға - уы тоқ - сан қы - зыл тіл,

8 фраза. 

„Сөй - лей - мің“ де - сең, ө - зің біл!

Мелодия жоғарғы тоникалық дыбыстан басталып, жоғарыдан төмендегендей, бір октава төмен тоникалық дыбыспен аяқталады. Сегізінші буынның қорытындысында ғана тоникалық дыбыс бар екендігіне сонымен бірге ол дыбыстың жеткілікті түрде ұзақ, әрі өлшемнің тұрақты екендігіне көңілімізді аударайық¹.

Қорытынды дыбыстың ауыртпалығы фермата белгісімен көрсетілген: әнші өз еркінше дыбысты кідірте, ал кідіру ұзақтығы орындаушының мәнерлі көркемдік сезімі мен талабына байланысты.

Музыкалық бірінші жеті буындар бір ұзақ дыбыстармен аяқтайды, бірақ олардың бірде-бірінің қорытындысында тоника жоқ. Орта буындардың біреуінің соңындағы тоникалық дыбыс мелодия шумақ аяқталудан бұрын мелодия бітті деген пікір туғызған болар еді. Ән авторының ладтық құралдары мұндай ұқыптылықпен пайдалануы оған «Сегіз аяқтың» үлкен шумағын толық мелодияға айналдыруға мүмкіндік береді. Мелодияның біртіндеп жоғарғы тоникалық дыбыстан құйылуына көңілімізді аударайық».

Бірінші буын төмендеу қозғалыста ғана болады (ладтың квинталық дыбысымен аяқталады).

Екінші буын квинталық дыбыстан басталады да ладтың үшінші

¹ Жазуда толық тұрақты өлшем дыбыс алдынан такты сызықшасымен көрсетіледі.

сатысына қарай түседі, бірақ тікелей емес, кері қозғалыстың бөгеттерін игере отырып түседі. Кедергі істейтін бұл сарын мелодияның төмен түсуін кідіртіп, оны шыйрағырақ етеді.

Үшінші буын керісінше, мелодияның қозғалысын тегістейді, оны белгілі биіктікте тоқтатуға мәжбүр етеді. Буын квинталық дыбыста жақсылап дайындалған каданспен барып аяқталады. Үшінші буын, біріншімен екіншіге қарағанда, мелодиялық жөнінен байырақ әндетіліп айтылады. Шумақта оған үшінші жол сәйкес екендігін есімізге түсірейік. Бұл үшінші жол «Сегіз аяқтың» бірінші алты жолын біріктіретін тернарлы ұйқасының негізін жасайды. Буынға мелодиялық маңыздылық беретін әннің мейлінше саздылығыда осыдан, ладтың квинталық дыбысында жақсылап дайындалған жартылай каданста осыдан, бірінші мен екінші буындармен салыстырғанда мелодия бейнесінің ерекше біркелкілігі де осыдан.

Төртінші буын төмен түсуді қайта бастайды. Төмен түсу әуенінің өткен бөлігінде кідірген жерден басталады: төртінші буын екінші буынның мелодиялық бейнесін дәлме-дәл қайталап өтеді.

Бесінші буын төртінші буынның (екінші сыяқты) біткен жері — ладтың үшінші сатысынан басталады, ал ладтың екінші сатысында кадансқа айналады. Тоникалық дыбысқа бір ғана саты жетпеген бұл аяқтама бөгеттерді жеңу арқылы жетеді, куплеттің қыйсынды музыкалық формасын жасау бейнелеу құралдарын үнемдеуге мәжбүр етеді. Төмен түсетін мелодия шегіне жетеді, бірақ одан асып кете алмайды, өйткені ол әлі аяқталған жоқ. Кәдімгі табиғи күш салу, күту жағдайы пайда болады.

Алтыншы буын ауырлықты шешпейді, мелодияны қайтадан тегістейді де квинталық дыбыста оны кадансқа музыкалық дәйектілікке айналдырады. Мейлінше сазды айтылуы, мелодиялық дәрежесінің тұрақтылығы және каданс тұрғысынан алтыншы буын әуеннің үшінші буынына дәл келеді. Бұған тернарлы ұйқасты тұйықтайтын «Сегіз аяқтың» алтыншы жолы сәйкес келеді.

Жетінші мен сегізінші буындар шумақтың екі куплетті қорытынды өлеңін білдіреді. Бұл екі буынды ладтың үшінші сатысынан басталады да, бірақ түрліше аяқталады. Жетінші буын «Қызыл тіл» деген сөздерде қайтадан ладтың екінші сатысына жетеді де лезде жоғары «шарықтайды»: қозғалысты тұйықтауға әлі мерзім жеткен жоқ¹.

Жалғыз-ақ сегізінші буын ғана ұзақтығы және өлшемі тұрақты тоникалық дыбыстан барып қана ладты және мелодияны толық аяқтатады.

Сонымен, шумақ аяқталған мелодиялық форма алды. Енді бұл «Сегіз аяқтың» орныққан бірауыз әні болды.

Бірақ «Сегіз аяқтың» әлденеше рет жазылған басқа да варианты бар². Бұл әуені өте әсем, сұлу ән. Бұл мелодия өзінің кең саздылығымен

¹ Әннің әртүрлі жазуларында бұл буынның аяқталуы түрліше, бірақ қорытынды тоникалық дыбыстан қашқақтау үшін әрқашанда жоғары шарықтайды.

² 1954 жылғы жыйнақта — № 4 және № 7.

әншіні де, тындаушыны да қанағаттандыруға тиіс еді. Бірақ, біз егер бұған мелодияның шумақ формасына толық сәйкестігі жөнінен қарайтын болсақ, бұл әнде қорытындының алтыншы жолында тоникалық дыбыста ладтың аяқталғанын көреміз, ал жоғарыда келтірілген вариантта сегізінші жолда аяқталған еді. Сондықтан да екі куплетті қорытынды өлең өзіне әуен іздейді. Бұл біздің нота мысалымызда көрсетілген: мелодияны Абайдың өлеңдеріне бейімдеген әнші, «Сегіз аяқтың» шумағын толық қамту үшін мелодияның бүкіл екінші жартысын қайталады.

қый-у - а - дан ша - у - ып, қый-сы-ным та - у - ып,
тол - ға - уы тоқ - сан қы - зыл гіл
та - ғы - ны же - тіп қай - ыр - ған
сөй - лей - мін де - сең ө - зің біл

Келесі нота мысалы, «Сегіз аяқтың» осы вариантының мелодиясы Абайдың «Бойы бұлған» деген әнінің мелодиясымен ортақтығын көрсетеді.

А - лыс-тан сер - меп жү-рек-тен тер - бар.
Бой - ы бұл - ған, сө - зі жыл - маң
шы-мыр-лап, ой, бо - и - ға жай - ыл - ған
кім - ді көр-сем, мен со - нан.

Екі әннің басы бүтіндей үйлеседі. Екі әнде де сақталған дауыстың децимаға секіруі тіпті ерекше. Бірақ үшінші буынның екі әнде аяқталуы түрліше. Мұның өзі әншінің мелодияны жаңа текстіге бейімдегенін, бірақ сонымен бірге мелодияны ақырына дейін қайта құра алмағандығын көрсетіп отыр, міне сондықтан да бесінші мен алтыншы мелодиялық буындарды қайталауға тура келген.

Үшінші буыннан-ақ әуенді қайта құрудың қажеттілігінің өте маңызды негіздері бар. «Сегіз аяқ» әніне қарағанда, куплет мелодиялық және ырғақтық жөнінен «Бойы бұлғаң» әнінде тіпті басқаша орындалған. «Сегіз аяқтың» куплеті тыныстармен бөлінген музыкалық сегіз буыннан құралады. «Бойы бұлғаң» әнінде тұрақты өлең тыныстары бірінші, екінші және үшінші жолдардан кейін ғана сақталады да төртінші, бесінші және алтыншы жолдары бір демалыста жиіленген ырғақпен айтылып, ұзаққа созылған бір музыкалық буын болады. Бұл нота мысалында көрсетілген.

Бой-ы бұл-ғаң, Сө-зі жыл-маң Кім-дікөр-сем, мен со-нан.

Бет-ті бас-тым, қат-ты сас-тым, ту-ра қаш-тым, жал-ма - жан.

Мүмкін, өлеңмен жазылған үш жолды бір мелодиялық буынға біріктіру шумақтың екінші жартысындағы үш қабат ұйқаспен байланысты болар (үшінші ұйқас ішкі): бастым-састым-қаштым, мырзаң-сырдаң-қылжаң, аулап-саулап-жаулап т. т. Егерде «Бойы бұлғаң» әні «Сегіз аяқ» текстімен қалыптасқанда әннің бірінші жартысын жаңа текстіге бейімдеу соншама қыйын болмаса, бір демалыста айтылатын әннің екінші жартысы «Сегіз аяқтың» айбынды және ырғақты ағымына ешуақытта сәйкес келмейді, сондықтан мелодияның барлық екінші жартысын өзгертуге тура келді.

Сөйтіп, «Сегіз аяқтың» екі әнін салыстырғаннан кейін біз оның бірінші вариантын ұнатуымыз керек. Бірінші варианты толық әрі шумақ мелодиясы аяқталған түрде бейнеленеді, сондықтан бірінші вариантын ақынның өзі шығарды деп сендіруге дәлеліміз бар.

Ширақы мелодия өзіндік ырғақ және куплет формасының аяқталуы, «Бойы бұлғаң» әні де Абайдың өзі тап осы өлең үшін шығарды деп есептеуге мүмкіндік береді.

«Бойы бұлғаң» әнінің үш түрлі жазылуының барлығы бір әуеннің варианттары екендігін айта кету керек. Бұл жерде түрлі варианттардың

қайсысына тоқтаймыз деген сұрақ тумайды. Біз тек өлеңнің мелодияда табиғи түрде естілуін творчестволықпен білдіретін автордың ғана өлеңмен жазылған шумақты мүлтіксіз мелодиялық орындау қолынан келетіндігін ескертіп өткіміз келеді. Әрине, мұндай автор ақынның өзі — Абай ғана бола алады.

2. АБАЙ ӘНДЕРІНІҢ ХАЛЫҚТЫҚ ВАРИАНТТАРЫ

Жоғарыда ән мелодиясын басқа текстіге бейімдеу жөнінде мысал келтіріліп еді. Өлеңдерді ауызша тарату жағдайында мелодияның мұндай ауысушылығы әбден орынды еді, тек осы фактілер арнаулы кітапта түсіндірілмегендігіне өкінуге болады.

Абай өлеңдерінің ән түрінде орындалуы туралы, рас қысқаша ескертулер де бар. Айталық Н. С. Смирнова өзінің Абай әндері туралы мақаласында «қайғылы қарттық туралы әндер» деп екі әнді атап өтеді: «Қартайдық қайғы ойладық ұйқы сергек» және «Қартайдық қайғы ойладық ұлғайды арман» (СССР Ғ. А. Қазақ филиалының хабарлары, тіл және әдебиет сериясы, II шығарылуы, 62-бет). Ал оның бер жағында Абайдың бұл әндері ешуақытта нотаға түсіріліп жазылмады. Олар қалай айтылды екен, тағы бір жерлерде айтыла ма екен?

С. Н. Нұрышев өзінің «Қрыловтың XIX ғасырдағы қазақ әдебиетіндегі творчестволық мұрасы» деген кітабында 1915 жылы шыққан (№ 114) «Қазақ» газетінде Семей қаласында өткізілген сауық кеші туралы хабар жазылғандығын, бұл кеште «Абай әндері» деген атпен Абай аударған Қрыловтың «Есек пен бұлбұл» мысалы орындалғандығын айтады.

Абайдың қандай өлеңдері ән түрінде орындалғандығы осы күнге дейін әлі анықталып белгіленген жоқ. Абайдың жазғандарының барлығы халық арасында әнмен айтылды ма? Әлде ешуақытта әнмен айтылмаған өлеңдері де болды ма? Аты жоқ халық әндерінің арасында Абайдың белгісіз текстері мен мелодиялары жоқ па екен?

Төмендегі нота мысалында Абайдың «Ғашықтың тілі — тілсіз тіл» деген өлеңімен Темірболат Арғымбаев айтып жүрген қарапайым жақсы мелодия келтірілген.

Кек.

Ға - шық - тың, ті - лі - тіл - сіз тіл, көз - бен көр - де, іш - пен біл

Суй - ісер жас - тар, қа - те (ет - нес, Мей - лің, и - лан, мей - лің, күл.

Халық арасына Абайдың өлеңдерін таратқан осындай қарапайым әндердің қанша болғандығын айту қиын. Бұл мелодияның оңайлығының өзі, ән Абай өлеңдері үшін, тыңдаушыларға оның өлеңдерін түсінікті, көңілге қонымды түрде жеткізіп, ұғымды етіп естерінде қалдыру үшін шығарылғандығын айтып тұр.

Абай өлеңдерін халық өзінше мелодиялық жағынан өте жиі өндеп те отырды. Халық жақсылап ұғып алған мелодияны өрнектеп, ал жарым-жартылап ұққан мелодияны толығымен қайтадан жөндеп, немесе көбірек таныс басқа мелодиямен ауыстырып та отырды. Мұндай жағдайда ән текстісін де жиі өзгертіп, оны мелодияға бағындырып отырды. Сөздердің орнын ауыстырып, мағнасы жақын келетін басқа сөздермен алмастырды, толықтырып (әдетте өлеңнің қайырмасы есебіне), өлең тыныстарының орнын ауыстырып, өлең жолдарының және шумақтың өзінің формасын өзгертумен болды. Халық әні «Үкілімай» мотивіне айтылған (әнінің текстін жазған Д. Бисембаева) «Өлсем орным қара жер сыз болмай ма?» деген өлеңнің шумағы мынадай болып келеді.

I

Өлсем, орным қара жер сыз болмай ма? бір ұялшақ өткір тіл.
Қыз болмай ма?

Қайырмасы: Үкілімай жеңешей-ай, ой, сағындым сәулем өзгеше-ай.

II

Махаббат пен ғадауат майдандасқан, қайран, менің жүрегім.

Мүз болмай ма?

Қайырмасы: Үкілімай жеңеше-ай, ой, сағындым сәулем өзгеше-ай.

III

Жүрегіңнің түбіне терең бойла, мен бір жұмбақ адаммын.

Оны да ойла.

Қайырмасы: Үкілімай жеңеше-ай, ой, сағындым сәулем өзгеше-ай.

IV

Қінә қойма!

Соқтықпалы соқпақсыз жерде өстім, мыңмен жалғыз алыстым.

Қайырмасы: Үкілімай жеңеше-ай, ой, сағындым сәулем өзгеше-ай.

Текстің осындай созылуы қалайша пайда болғанын байқап шығайық. «Үкілімай» әнінің мелодиясы ұзындығы бірдей және тыныспен айрылған екі бөлімнен құралады. Әннің екінші бөлігі тап біріншісіндей басталады; бірақ мелодиялығы жағынан едәуір өрісті келеді. «Үкілімай» секілді әндер орыс фольклорінде «созыңқы» жанрға жатады. Біздің нота мысалымызда мелодияның бірінші бөліміне текстің он сегіз буыны сыятындығы, ал қайыру үшін кіргізілген дауысты буындарды қоса есептегенде одан да көп екендігі көрсетілген («созыңқылық» және жағымды үн үшін кіргізілген дауысты дыбыстар саны орындаушыға байланысты, оны дәл есептеп отыруға болмайды).

Вл-сем(і) ор(ы) мым қа-ра жер сыз(ы) бо-л(ы) - ма(й) ма
 бір (і) ұ-ял - шақ, о-т(і). к і р(і) тіл
 қыз бо-л(ы) ма(й) - ма, ү-кі-лі-май, же-ңе-ше ай,
 ой, са-ғын-дым, сә-у-лем өз-ге-шай.

Сөйтіп, әннің жартысын орындағаннан кейін алғашқы екі өлеңнен екі сөз (немесе төрт буын) ғана қалады.

Бірақ мелодия жалғасып, өрістей береді. Үшінші тактының басынан ақ әннің бірінші жартысында мелодияның шыңы ми нотасына (әннің бірінші шарықтау шыңы) қалай жететіндігіне көңіл аударайық және дауысты бірте-бірте жоғарылата, мелодиялық ауыртпалықты өсіре отырып, әннің екінші жартысында әнші сондай мелодиялық шыңға (әннің жоғары шыңына) қалай жететіндігін салыстырайық. Әннің бірінші бөлімдегі үш дыбыс орнына,

қа-ра жер

екінші бөлімінде — шалқыған сазды мелодия тоғыз дыбыстан құралады.

ү-кі-лі-май, же-ңе-ше ай

Бойында бұрыннан сақталған, лирикалық сезімді босатып еркін жібергендей, әуен шыңдалып шалқып түседі. Бұл жерде текст сөздері артықтау да болар еді: бұл жерде әннің өзі сөйлеуі керек: «Үкілімай, жеңеше ай, ой, сағындым сәулем өзгеше ай» — деген. Сондықтан «Үкілімай, жеңеше ай, ой, сағындым сәулем өзгеше ай» деген Абай текстіне қатысы жоқ сөздер: мұнда үдеп, өрістей түскен мелодияны кемеліне келтіре орындау үшін тек сүйеніш қызметін ғана атқарады.

Абай текстімен «Үкілімайды» бірінші рет А. Затаевич жазып алды.¹ Біздің уақытымызда бұл ән әрі Абайдың сөздерімен айтылатын ән ретінде, әрі музыкалық аспаптармен орындалатын мелодия ретінде халық арасына тарап кетті.

Халық әнімен Абай өлеңін айту туралы осындай басқа мысал келтірейік. Бұл Темірболат Арғымбаевтан Б. Г. Ерзаковичтің Абай сөзімен жазып алған Біржан әні. Мүмкін, Темірболат Арғымбаевтың өзі немесе халық әншілерінің басқа біреуі Біржанның «Біржан-сал» деген әнінің мелодиясын Абайдың «Мен көрдім ұзын қайың құлағанын» деген өлеңі мен қосқан болар². Темірболат Арғымбаевтың айтып берген (Б. Г. Ерзакович жазып алған) Абай өлеңінің текстісі мынау:

I

Мен көрдім ұзын қайың құлағанын,
Бас қойып кара жерге, бау, сұлағанын.

II

Сарғайып жапырағы, өлімсіреп
Сорлының кім тындайды, бау, жылағанын?

Қайырмасы:

Ха-ла-ла-ла-ла-ли-лау т. т.

Бұл текстен біз мынаны көреміз, біріншіден, жоғарыда келтірілген мысалдағыдай, шумақ түрі өзгертілген, екіншіден Абай сөздерінің мағнасы жақын келетін сөздермен ауыстырған, мысалы, «Байқұстың» орнына «Сорлының», «Бас ұрып» орнына «Бас қойып» секілді, үшіншіден, сөздердің орындарын ауыстырған: Абайда «Жапырағы сарғайып», әнде «Сарғайып жапырағы» делінген, төртіншіден, қайырмасы (бұл мысалда тіпті сөзсіз берілген)

Ха-ла-ла-лау буындары өрістеп, шалқыған мелодияны орындау үшін әншіге сүйеніштің керек екендігін ашықтан ашық тағы көрсетеді.

Бұл әнде мелодия мен сөздің қосылуы текстіні ғана өзгертіп қойған жоқ, онымен бірге мелодияны да өзгертті.

Абайдың өлеңі үшін әнші Біржан әнінен бір ғана мелодиялық буынды алып отыр.



¹ Бұл оның текстімен істеген аздаған жазуларының бірі. Бұл текст Абайдікі екендігін Затаевич көрсетпейді (1000/752).

² Біржан 1877 жылы қайтыс болды. Рубинштейннің «Күйреген жүрек» («Разбитое сердце») деген романын Абай 1898 жылы аударған. Сондықтан Біржан мелодиясы Абай текстімен қосылуы халықтың орындаушылық тәжірибесінде ғана болуы мүмкін.

Біржан бұған текстің он бір буынын сыйғызады, ал Абай текстіне айтқан әнші екі он бір буынды жолды, яғни 22 буынды сыйғызып отыр. Бұл мелодияның толықтырылуына және ұлғайып өсуіне әкеп соқты. Келесі нота мысалында мелодияның ұлғайып өсуіне үстінгі жағынан қойылған жақшамен, толықтыру төменгі жағынан қойылған жақшамен белгіленген. Толықтыру ретінде негізгі музыкалық буынның аздап өзгерген соңы қайталанады.

Әншінің «оау» деп әндетуі буынның бұрынғы сонын тексті орындауға керекті қайталанатын буынды соңғы дыбыстарымен «катиленалық» байланыстыру үшін енгізілген.

«Біржан-сал» мелодиясының тағы бір өзгерген жерін атап айту керек. Әнші Біржан әнінің алғашқы метрикалық жоғарғы тоникалық дыбысын төмен түсіріп (нота мысалында тік жақшамен көрсетілді), сөйтіп әннің бастапқы ерекшелігін өзгертіп жіберген. Енді мелодия жеңілденгендей болып ладтың үшінші сатысынан бастап жоғары көтеріледі. Қайырма мелодияны дамытып, оны барынша шалқытады, эмоциялық сезім тудырады. Мелодия сөзден тыс шырқайды.

Амал не, халық әндері мен айтылатын Абай өлеңдері осы күнге дейін өте аз жазылып алынды, табылды. Абай поэзиясының ауызша таралған өрісін және де ақынның кейбір өлеңдерін халықтың қабылдау сыпатын көрсететіндей халық әндерін сұрастырып іздеу жағын ұйымдастырған дұрыс болар еді. Жыйнаушылардың басылып шыққан өлең текстіне қарап кейде ән сөздерін түзеткендіктері де өкінішті нәрсе.

Абайдың жазылып, әрі басылып шыққан әндерінде де, канондық текст бойынша істелген подтекстовкалармен толық үйлеспейтін әндер бар.

Мысалы, Ахрам Ысқақовтан композитор Л. Хамиди жазып алған Абайдың «Біреуден біреу артылса» деген қолжазбасының бірінші жолында мынадай сөз тәртібі бар еді: «Біреу біреуден артылса». Баспада сөз тәртібі Абайдың жарияланған тексті бойынша өзгертілді. Біз Е. Брусилловскийдің текстісіз жазған бұл мелодиясына подтекстовканы осылайша істедік. Әнді назар салып зерттегеннен кейін, бұл подтекстовканы дұрыс емес деп есептеу керек, өйткені әннің ырғақтық өлшемі бойынша¹ алды-

¹ Өлеңмен жазылған жолда екі екпін — екінші мен алтыншы буында болады. Бұл жөнінде Брусилловскийдің жазуын тым дәлелдеу деп есептеген дұрыс. Мұнда такта сызықтары өлең екпіндеріне сәйкес орналастырып қойылған. (1954 ж. № 2 жыйнақты қараңыз).

мен үзілісі сонында болатын екі буынды қайырма келуі керек, одан кейін үзіліссіз үш буынды екі қайырма болуы керек.



Текст пен әнді салыстыру арқылы бұл өлеңнің бірінші жолындағы сөз тәртібін мүмкін тіпті өзгерту қажет деген сұрақ та заңды болар? Мүмкін, ән канондық текстіге ертеде ағат кіріп кеткен қателерді түзету керектігін көрсететін болар? Бұл мәселені музыка зерттеушілер мен текстологтардың жұмысың біріктіргенде ғана шешуге болады. Абайдың әндерін жетік білетіндерден, мысалы, сол Ахрам Ысқақовтың өзінен-ақ «Біреуден біреу артылса» деген әннің фонографиялық жазуын істеген жөн. Сонымен бірге әннің бір куплетін ғана емес, барлығын жазып алған жөн. Мүмкін, Абай өлеңдерінің текстін зерттеу үшін бұл өте қызық материал берген болар еді.

3. ОНЕГИН МЕН ТАТЬЯНА ТУРАЛЫ ӘНДЕР

Абайдың аудармалары мен мелодиялары арқасында қазақ арасына тараған Онегин мен Татьяна туралы әндер әрқашан да зерттеушілердің назарын аударып келді және бұдан былай да аударарды. Қазақ әншілерінің бұл әндерді орындағандықтары туралы мәліметтер біздің ғасырымыздың бас кезіндегі орыс баспасөзінде де бар. Мысалы, өзінің тыңдаушыларына «Татьяна хаты» әнін ұсынған қазақ әншісі Әділхан туралы әңгімені келтірейік.

«Ол «Татьяна хатын» қайдан біледі деген біздің таңдануымызға, Әділхан, мақтанышпен өзін нұқып қойып, орыстардың мен сыяқты әншісі — ақын Пушкин Татьяна сұлудың жігіт Онегинді қалай сүйгендігін жырлаған, Татьяна Онегинге хат жазған деп түсіндірді»¹.

Онегин циклынан әндерді жыйнап жазу және зерттеу ісін кең түрде ұйымдастыру жөнінде осы уақытқа дейін ешқандай әрекеттер істелмей келгендігі тым өкінішті. Онегин мен Татьяна туралы әндер кездейсоқ жазылған, әрі жазылған әндер саны «Евгений Онегиннен» істелген Абай аудармаларын ән түрінде тарату туралы мәселені ешбір сарқа шеше алмайды. Қазіргі уақытта бізде төмендегі жазулар бар:

1. «Татьяна хаты» атымен (текстісіз) А. Бимбозс жазып алған мелодия.

2. Абайдың «Татьяна хаты» атымен (текстісіз) А. Затаевич жазып алған мелодия.

3. Ахрам Ысқақовтан Л. Хамиди (текстімен) жазып алған «Татьяна хаты» мен «Татьяна сөзі».

¹ Орыс географиялық қоғамының Семейдегі бөлімнің хаттары. Үшінші шығарылуы 1909 ж. 5-бет.

4. Б. Ерзаковичтің Жүсіпбек Елебековтен (текстімен) жазып алған «Татьяна сөзі».

5. А. Жұбановтың Мәкен Мұхаметжановадан (текстімен) жазып алған «Татьяна хаты», «Онегиннің Татьянаға жазған хаты» және «Онегиннің өлер алдындағы сөзі».

«Ленский сөзі» халық әні «Екі жирен» мотивіне, ал «Татьяна сөзі» «Бойы бұлғаң» мотивіне айтылды деген мәлімет те бар, бірақ бұл әндер жазып алынбаған.

Пушкиннің «Евгений Онегин» романымен байланысты Абайдың сегіз өлені бар. Абайдың шығармалар жыйнағында бұл өлеңдердің барлығы 1889 жылға жатқызылғанына қарамастан, бұлар әруақытта — біреулері бұрынырақ, басқалары — кейінірек жазылған деуге дәлеліміз бар. Бұл туралы, мысалы, өлеңмен жазылған үзінді мөлшері дәлел болады. Шалыс ұйқасты рифмасы бар төрт жолды өлеңмен аударылған «Татьяна хатында» ақын төрт стопалы ямбаны сақтауға тырысқан тәрізді. «Онегиннің Татьянаға жауабының» да мөлшері осындай. «Онегин жауабына» Абай кейін де оралып, оны «Татьяна хатындай» емес, басқа мөлшермен аударды. «Ленский сөзінің», «Онегиннің өлер алдындағы сөзінің» және «Онегин жауабының» мөлшерлері тіпті әртүрлі. Ақырғы аударма он бір буынды мөлшермен, рифмалардың кезектесу тәртібі $a a b a$ -мен келген төрт жолды өлеңдермен, яғни Абай өлеңдерінде өте кең қолданылған мөлшермен істелген. Мұның барлығы, ұзақ уақыт бойы ақынның «Евгений Онегінге» әлденеше рет оралғандығын, аударғанда әртүрлі өлең мөлшерлерін қолданғандығын дәлелдейді.

Аударма «Татьяна хатынан» басталуы да мүмкін. Бұл туралы, біздің ойымызша, біріншіден, түп нұсқаның стопасын сақтауға ұмтылғандық, екіншіден, мелодияның кейінгі кезде Онегин циклындағы барлық өлеңдердің негізгі әні болғандығын айтып береді.

«Татьяна хатының» шумағы музыкалық төрт буыннан құралады. Олардың үшеуінің терме-такпақ сыйпаты, төртіншісінің шумақты тұйықтайтын, созылып айтылатын аяқтама сыяқты сыйпаты бар. Ақынның мелодияны тұйықтайтын тоникалық дыбысқа зер салып ұқыптылықпен қарайтындығын тағы да қайтадан атап өте кетуімізге болады. Шумақтың үш буынын да ақын тоникалық дыбыста қолданбайды. Оның есесіне шумақты тұйықтайтын буын ладтың тоникасымен басталып, сонымен аяқталады. Бұл бүтін тоникалық дыбыстан квинталы дыбысқа байсалды түрде жоғарылап, бұрынғы ладтық жоғарылыққа одан да гөрі байсалды төмендеп түседі.

«Татьяна хатының» мелодиясымен кейін «Татьяна сөзі» орындалды (соңғы текст «Татьянаның екінші хаты» деген ат алды). Жүсіпбек Елебеков «Татьяна сөзін» ырғақты өлшем жағынан өзгермейтін «Татьяна хатының» мелодиясымен айтады. Осылайша орындағанда «Татьяна сөзін» аударғанда қолданылған, хорейлік (екпін басқы буынға түсіріліп айтылатын) өлеңнің тең стопалылығы тіпті еске алынбайды. Бірақ өлең көлемі өзін білдірмей қоймайды. Соның нәтижесінде, «Татьяна хатының»

мелодиясы ырғақтық жағынан өткірлене, шыңдала түседі. Өлең көлеміне толығымен сай келетін жаңа әнде сүйенетін дыбыстардың ладтық мағнасы мен бұрынғы әннің мелодиясы өзгермей қалды.

А-мал жоқ қай-тым біл-дір-мей Я-пырмау, қай-тіп ай-та-мын!
Мұп бі-ле-мін, сіз-ге жақ-пас, Ес-кі жа-ра біл-те-леу.

Қой-ма-ды дәр-тің күй-дір-мей, не сал-саң да тар-та-мын!
Ақ жу-ре-гің ен-діу-нат-пас, мез-гі-лі жоқ қай ме-деу.

Біз нота мысалынан екі мелодияның екеуінде де барлық төрт буындардың бастапқы дыбыстары және екінші, үшінші, төртінші (қорытынды) буындардың тұйықтайтын дыбыстары бірдей екендігін көреміз. Бұл мақаланың авторы осы екінші мелодиямен орындалған «Татьяна сөзін» 1954 жылы жаздығүні Семейде естіді. Осы мелодиямен А. Жұбанов «Онегиннің Татьянаға жазған хаты» текстің жазып алды.

Ахрам Ысқақов «Татьяна сөзін» Абайдың «Ішім өлген, сыртым сау» әні мелодиясымен айтатын. Осы әннің варианты А. Бимбоэстің жазып алған «Татьяна хаты» болады. Мұңлы-зарлы «Татьяна сөзі» әшке релеуші «Ішім өлген, сыртым сау» өлеңінің марш тәрізді мелодиясымен қалайша қалыптасқандығы қайран қалдырды? Бұған қарамастан, халықтың өлең айту тәжірибесінде мұндай қалыптасқандық болды, ал Л. Хамидидің нотаға түсіргені арқасында, «Ішім өлген, сыртым сау» мелодиясымен айтылатын «Татьяна сөзі» қазақтың советтік музыкасын да белгілі орын алды. Бұл мелодия «Абай» операсындағы Көкбай мен Қарлығаштың дуэты негізіне алынды, тағы осы мелодияны тек қана өлшемін өзгерту арқылы (2/4 орнына 3/4) бір аздап ұяндатып, композитор Скорульский Абай тақырыбына жазған өзінің фортепианнолық квинтетінде лирикалық жанама партия ретінде пайдаланды.

Айқын ашықтылығы жағынан мүлдем үйлеспейтін мелодиямен «Татьяна сөзінің» қалыптасуы қалайша болды? Мүмкін болуға бірінші себеп — өлшемінің бірдейлігі: «Татьяна сөзі» де «Ішім өлген, сыртым сау» сыяқты төрт стопалы хореймен жазылған. Мүмкіндіктің екінші себебі — екі мелодияның алғашқы дыбысының ладтық жалпылығы және жоғарыдан төмен қарай мелодия бағытының (әрине, жалпы алғанда)

бірдейлігі. Ерекше қолайлы бір жағдайларда, екі әнді бірінен бірін ажырататын, көптеген елеулі детальдер роль атқарудан қалып, жалпылық сыпаттар, қайта, басымдырақ мағна алатындығын көзге елестетуге болады. Мұның нәтижесінде жыйнаушылардың екі рет жазып алған «Ішім өлген, сыртым сау» мелодиясымен орындалатын «Татьяна сөзі» пайда болады.

Тағы үшінші себептің де болуы мүмкін. Абайдың онегиндік цикл өлеңдерінің біреуінде, атап айтқанда «Онегиннің Татьянаға жауабында», төртінші шумақ «Ішім өлген, құр денем сау» деген сөздерден басталады. Халықтың орындаушылық практикасында «Ішім өлген, сыртым сау» текстің «Онегиннің Татьянаға жауабы» текстімен ауыстырғандық болуы мүмкін. Сонымен өлең өлшемі жөніндегі айырмашылықтар тегістеліп кетуі де ықтимал.

Егер мұны дәлелдеуге болса, онда екі әннің арасында аралық тізбек пайда болады.

Текстердің тақырыптық тектестігі негізінде жалпы мелодия және олардың бір циклға тиістілігі.

- | | | |
|--------------------------------|--------------------------------------|-------------------|
| 1. «Ішім өлген,
сыртым сау» | 2. «Онегиннің Татья-
наға жауабы» | 3. «Татьяна сөзі» |
|--------------------------------|--------------------------------------|-------------------|

Текстерде бірен-сарандаған ұқсастық негізіндегі жалпы мелодия¹.

Бірақ бұл болжамды «Ішім өлген, сыртым сау» мелодиясымен айтылатын аралық түйін — «Онегиннің Татьянаға жауабы» табылғанша дәлелдеуге болмайды.

Біз текстері бар я подтекстовка жасауға мүмкіндік беретін әндердің жазуларын қарап шықтық. А. Затаевич жазып алған «Татьяна хаты» мелодиясы подтекстовкаға келмейді. «Татьяна хатының» немесе «Татьяна сөзінің» шумағы мелодияға сыйыспайды. Оның үстіне А. Затаевич мелодияны он бір буынға топтаған.

Халықтық ән орындауында тұрақты өлең үзілісін еркінше ауыстырып қоюға болатындығын біле тұра, біз «Татьяна хаты» текстісінің бірінші он бір буынның бөліп алуға да әрекет жасап көрдік. Тынысты ауыстырып қойғанда мынадай өлең жолы шықты:

А-мал жоқ қайт-тым біл-дір-мей я-пыр-мау
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

¹ Абайдың өлеңдері туралы ертеректе жазылған бірнеше еңбектерімізде біз «Ішім өлген, сыртым сау» мелодиясын «Татьяна сөзінің» негізгі мелодиясы деген пікірді қолданып келдік, сондықтан «Онегиннің Татьянаға жазған хаты» мелодиясын «Татьяна сөзі» мелодиясының минорлық варианты деп есептедік. Кәзіргі уақытта автор бұл көзқарасты қате деп табады.

Мелодияға бұл он бір буындар Затаевичтің топтаған дыбыстарына толық сәйкес етіліп бөлінеді.

Жай, жабыңқы.

mf sf p

А-хау сәу - лем! А - мал жоққайттым біл - дір - мей я-пыр-мау

p p

А-хау сәу - лем

Мұның барлығы дәлелдеуді керек ететін тек болжам екендігі өзінен өзі белгілі. Ал бұған дәлелдеме осындай я осыған ұқсас әнді қайталай жазып алу ғана бола алады, сонымен бірге мүмкіндігінше барлық тексті қамтыйтын фонографиялық жолмен жазу істеу керек.

Амал не, халық әндерін жыйнаушылардың кейбіреулері ауызша творчествода бірінші шумақтың мелодиялық формасы бүкіл текст бойына өзгеріссіз қалады деген көбірек тарап кеткен пікірді жақтап келді. Ақыйқатында, ауызша орындаушылық суырып салып айту секілді болады, ал егер бірінші шумақта текст пен мелодияның үйлескендігі айқындалған болса, онда әннің одан әрі қарай дамыған кезінде, күні бұрын көз жеткізіп біліп отыруға тіпті мүмкін болмайтын, күтпеген жерден варианттық өзгерістер де пайда болуға мүмкін.

Абайдың «Татьяна хаты» мелодиясына тексті жаза отырып, А. Затаевич мелодияның қайталанатын бөлігін өзінің айқындағанын білдіріп, қайталау белгісімен көрсетсе де, біздің осы бірінші он бір буынға лажсыз тоқтауымызға тура келеді.

Тұрақты өлең тынысын «Татьяна хаты» тексінде ғана ауыстыруға болатындығын айта кеткен жөн. «Татьяна сөзінде» мағнасын бұзбайынша он бір буынды бөліп алу деген өте қыйын.

Қорытындымызда Абайдың «Татьяна хаты» мелодиясы мен «Амал жоқ, қайттым» деген әннің негізгі мелодиясын байланыстыратын жалпы белгілерді көрсетіп кетейік. Екі мелодия да минорлық ладтың квинталы дыбысынан басталып, (Затаевичтің жазуында минордың дорикалық түрі бар), байсалды түрде төмен түседі. Бірақ халықтың емін-еркін вариантында әндетіп, анағұрлым кең айтылады. А. Затаевичтің жазып алған мелодиясы да осы вариантқа жататын болуға тиіс.

Тарауды аяқтай келе, біздің істеген барлық қорытындыларымыз болжамға негізделгенін қайталап өту керек. Мұның өзін халық арасындағы онегиндік цикл әндерін іздестіріп тауып алып фонографқа жазғанда ғана дәлелдеуге болады.

4. АБАЙ ӘНДЕРІНДЕГІ ОРЫСТЫҢ ТҰРМЫС РОМАНСТАРЫНЫҢ МЕЛОДИКАСЫ

Орыстың салт-сана лирикалық әндерінің Абай творчествосына тигізген әсері жалпыға мәлім.

Абай өлеңдерінің көпшілігі, шумақтың интонациялы-ритмикалық құрылысын толығымен білдіретін, оригиналды шумақ формасынан құралады. Былайша айтқанда Абайдың «ән стилі» осы болады. Бірақ бірнеше әндерінде Абай орыстың тұрмыс әндерінің дәстүрлі мелодиялық формаларын пайдаланып, қазақ фольклорінің жаңа лирикалық жанрына өн берді. Терме-тақпақ өлеңдер «Сегіз аяқ», «Біреуден біреу артылса», «Татьяна хаты» және басқалармен салыстырғанда, жаңа жанр әндері тым қарапайым, сарынды келіп, әлде қайда жеңілдірек ұғынылып жатталды.

Абайға осындай стильде әндер шығаруға қандай себеп болды? Ең алдымен, орыс мәдениетіне, орыс классиктерінің поэзиясына, орыс әндеріне ынта қоюда болды.

Бірақ ақынның игерген творчестволық жаңа әдістері терме-тақпақты әндерді ығыстырып жіберген жоқ. Көтеріңкі тақпақты музыканың тамаша өрнегіне, мысалы, Абайдың соңғы әні «Сүйсіне алмадым, сүймедім» жатады.

Жаңа лирикалық жанрға бүтіндей жататын Абайдың үш қана әні бар: «Көзімнің қарасы», «Желсіз түнде жарық ай» және «Қараңғы түнде». Бұларға қалалық әндерде дәстүрлі шаршы кезек түрінде шумақ формасын немесе қайталауымен екі бөлімді форманы пайдалану тән. Орындағанда шумақтың екінші бөлімі қайталануы мүмкін. Бұл әндердің бәрі минорда кездеседі. Бұлардың мелодиясы айқын гармоникалық негізде болып, дараланған үш дыбыстар арқылы жиі қозғалады.

Әннің шарықтаған бөлігінде дараланған субдоминанталық үш дыбысты пайдалану Абай әндеріне өте тән. Біздің нота мысалымызда бұл секілді типті романстық интонация «Қараңғы түнде», «Айттым сәлем, қаламқас», «Желсіз түнде жарық ай» (екі варианты) әндері мен орыстың «Коробейники» және «Кари глазки» әндерінде көрсетілген (118-беттегі нотаны қараңыз).

Нота мысалының ақырғы екі жолынан ұлттық мелодиканың сырттан келіп енген мелодикалық формулаларға өзінше істеген қарсы әрекетін көреміз. Жіктелген субдоминанталық үш дыбыс орнына «Желсіз түнде жарық ай» әнінде субдоминантаның негізгі дыбысына сүйенген пентатоникалық орам, яғни жаңа жанрға сыйпатта функциональды-гармоникалық негіз алып, ұлттық мелодика терциялық аралықта қашықтайды.

Тұрмыстың романс мелодикасы, тегінде, қазақ әндерінің жаңа лирикалық жанрында ғана бейнеленбеді. «Татьяна хаты» мелодиясында, мысалы, дараланған доминанталық үш дыбыстармен қозғалып, оны тоникалық дыбыспен шешу сыяқты нақ романстық мелодиялық орам бар. (118-беттегі екінші нотаны қараңыз).

„Қараңғы түнде“

Да - ла - ны жым жырт дел - сал қып

„Коробейники“

по - жа - лей, мо - я

„Айттым сә - лем, қалам қас“

Са - ғын - ған - нан

„Қарғазки“

Где вы скры - лись, у - да - ли - лись

„Желсіз түнде жарық ай“^(I)

а - ул - дың жа - ны те - рең

„Желсіз түнде жарық ай“^(II)

А - ул - дың жа - ны те - рең сай

Бірақ доминанталық үш дыбыстың кіріспе кейпі (тоны) жоқ. Бұл да орыстың қалалық әні интонациясына, былайша айтқанда, «ұлттық түзетпе».

Халықтың орындауында Абайдың бұл әндеріне басқа да өңдеулер бар. Сөйтіп, бұл жанрға дәстүрлі шумақтың екінші бөлігін қайталау тіпті міндетті де емес. Мұны А. Жұбановтың жазып алған «Қараңғы түнде» мен «Көзімнің қарасы» (тағы да «Айттым сәлем, қалам қас») дәлелдейді.

қуй - дір - мей, не сал - саң, да

Орыс пен украинаның тұрмыстық әндерімен ұқсастығы жөнінен, қазақтың Абай негізін салған тұрмыстық лирикалық әнінің ұлттық ерекшелігі туралы мәселе ешуақытта көтерілген емес. Ал кәзірдің өзінде де, жыйналған фольклорлық материалдар тым мардымсыз болғандықтан, бұл мәселені өте тар шеңберде ғана қоюға болады.

* * *

Абай әндері дегеніміз ақын поэзиясының интонациялы-ритмикалық құрылысын творчестволықпен бейнелеп көрсету болады. Сондықтан әннің Абайға тән екендігіне негізгі белгі шумақтың формасы мен

әуеніне әннің толық сәйкестігі болуға тиіс. Әндерін шығарғанда Абайдың кейде орыстың тұрмыстық романстарының дәстүрлі ән-күй формаларын пайдаланғандығы істің мәнін өзгертпейді. Абай өлеңдеріндегі шумақ әрқашан да әнмен толық қамтылған. Абай алдымен өлеңдерін шығарып, содан кейін оны музыкаға түсірді деп ойлауға болмайды. Абай өлеңіне мелодия шығаруды өлең шығарудан басқа дербес бір әрекет деп қарамады, Абайдың өзі үшін өлең үнін шығарып, өзі мелодия жасады деп ойлаймыз. Бұған Абайдың «Сегіз аяқ», «Бойы бұлғаң» сыяқты және басқа да әндерінде шумақтың таңқаларлық тұтастығы дәлел болады.

* * *

Абайдың қайтыс болғанына 50 жыл толуымен байланысты, ұлы ақынның әндерін жыйнап зерттеу ісіне жаңа жағдай жасалғандай болды. 1954 жылы шыққан «Абайдың музыкалық творчествосы» деген жыйнақ үлкен табыс болды, бұған Абайдың 36 әні енгізілді.

Абайдың ән-күй мұрасын зерттеудің жағдайы мен міндеттері туралы мәселені қарастыра келіп, бұл мәселенің өзін жолға қою жөнінде кейбір елеулі кемшіліктерді атап өту керек.

Ең алдымен, Абайдың жазып алынған әндеріне Абайдың шығарған музыкалық шығармалары деп қараудың керегі жоқ. Бұл әндер талай он жылдар бойы ауыздан ауызға көшкендіктен түрлі әсерлер ықпалына душар болғандығын, көптеген өзгерістерге шарасыз ұшырағандығын және әрбір істелген жазу толып жатқан варианттардың біреуі ғана қағаз бетіне жазып алғандығын еске алу керек.

Осы себептен Абай әндерін барлық қазақтың халық ән-күй творчествосынан және соның ішінде болып жатқан процестерден бөліп қарауға болмайды. Оның үстіне Абай өлеңдерінің халық арасына кең тараған өрісін және бұл әндердің халық арасында өмір сүруінің әртүрлі формаларын есептемеуге болмайды.

Қазақ халқының ұлы ағартушысы Абайдың ән-күй мұрасын тым толығырақ зерттеу үшін, алдын ала жасалған тақырыптық жоспар бойынша ақынның әндерін жыйнап жазып алу үшін, экспедиция ұйымдастыру керек. Мұндай экспедиция құрамына музыканы зерттеушілер де, текстологтар да кіруге тиіс, кәзіргі уақыттағы фольклористиканың қоятын барлық міндеттерін сақтай отырып, фонограф пен магнитофон арқылы жазу қажет.

Жаңадан істелген әрбір жазу ұлы ақынның творчествосы туралы кәзіргі уақытта біздің толық білмейтін нәрселерімізді бірталай толтырады.



ҚАЗАҚТЫҢ ӘН-КҮЙЛЕРІН ЖҮЙІНАУШЫ

Б. Ерзакович



Россияға қосылудың нәтижесінде Қазақстан мен Россияның арасында орнатылған экономикалық берік байланыстар, Қазақстанның өндіргіш күштерінің едәуір дамуы, алдыңғы қатарлы орыс мәдениетінің игілікті ықпалы қазақ қоғамының өміріне елеулі өзгерістер жасады. Қазақстанның қоғамдық өмірі майданында қазақтың бірқатар көрнекті ғылым, әдебиет және искусство қайраткерлері шыға бастады. Жаңа тарихи кезең қазақтың әдебиеті мен искусствосында демократиялық элементтердің дамуына көмектесті, қазақ пен орыс еңбекшілерінің арасындағы достық қарым-қатынастарды нығайтуға мүмкіндік берді.

Күллі озық, прогресшіл күштерді царизм басып тұншықтырып отырған жағдайда, Россияның шет аймақтарында экономикалық және мәдениет саласы артта қалып, оны өршітіп, ушықтырған кезде, орыс фольклористерінің қазақтың музыкалық халық творчествосының өрнектерін жыйнап зерттеуі, бұл тамаша, маңызы терең бірсыпыра еңбектер жазып жарыққа шығаруы¹ орыс пен қазақ халықтары достығының айғағы болып табылады. Бұл шығармалардың көпшілігі өзінің маңызын кезірде де жоғалтқан жоқ, олар қазақ халық музыкасының тарихи және теориялық мәселелерін одан әрі тексеріп-зерттеуде маңызды материал болып отыр.

Ұлы Октябрь социалистік революциясынан кейін алдыңғы қатарлы орыс фольклористерінің демократиялық дәстүрлерін совет фольклористері мен композиторлары дамытты. Бұлардың ішінен қазақ халқының

¹ Қазақтың халық музыкасы мәселелерінен революциядан бұрын шыққан жазба материалдар тізіміне орыс фольклористерінің, саяхатшыларының, журналистерінің т. с. 50 шақты түрлі еңбектері кіреді. Бұл еңбектердің авторларының ішінде С. Г. Рыбаков, А. А. Ивановский, Н. Ф. Савичев, М. В. Готовицкий көрнекті орын алады.

музыкалық творчествосын жыйнау және зерттеу саласында өте көп еңбек сіңірген А. В. Затаевич болды. Оның еңбектерінің мәдени және тарихи жағынан үлкен маңызы бар. Ол еңбектер қазақтың халық творчествосының сарқылмас қазнасын қалың жұртшылыққа танытты. А. В. Затаевич қазақтың халық музыкасын терең зерттеп, оны шын ниетімен сүйе білді. Өз өмірінің он бестен аса жылын ол қазақтың халық әндері мен күйлерін жыйнау ісіне арнады. А. Затаевич 2300-ге жуық музыкалық шығармаларды нотаға түсірді. «Қырғыз халқының 1000 әні» (Орынбор, 1925 жыл) және «Қазақ халқының 500 әндері мен күйлері» (Алматы, 1931 жыл)¹ деген атпен олардың 1500 екі жыйнақ етіп жарыққа шығарды. Нотаға түсірілген жазбалармен бірге бұл жыйнақтарға қазақтың халық музыкасының теориясы мен тарихына қатысты, мәселелеріне байланысты көптеген ескертулер және жазып алынған шығармаларға берілген бірсыпыра түсініктер (комментарийлер) бар.

Совет фольклористикасында да үлкен маңызы бар А. В. Затаевичтің еңбектері осы уақытқа дейін жеткілікті түрде сын көзімен толық баяндалған жоқ. Ал оның бер жағында қазақтың халық музыкасын совет уақытында зерттеуге негіз салған, Затаевичтің еңбектері өте терең, асқан ұқыптылықпен оқып зерттеуге лайықты еңбектер.

Бұл мақалада автор осы кемістіктерді жарым-жартылай жетілдіруге тырысады, сонымен бірге бұл арада А. В. Затаевичтің музыкалық сын, ғылыми, қоғамдық қызметін жан-жақты түсіндіру мақсаты қойылмайды.

* * *

Александр Викторович Затаевич (1869—1936) Орел губерниясы, уездік қала Болховта, әскери қызметкердің семьясында туды. Гимназияда оқып жүрген жылдарында оның музыкалық қабілетінің күшті екені байқалды. Бірақ оның музыкалық білім алу үшін оқуға талабы орындалмады: әкесі қайтыс болған соң семьясына материалдық жағынан көмектесу керек болғандықтан, А. В. Затаевич финанс ведомствосына қызметке тұруға мәжбүр болады. Сөйтсе де ол музыка оқуын тастамады, Э. К. Розеновтың консультацияларын пайдалана отырып, музыка шығару жөнінде өзінің күшін де байқай бастады.

1896 жылы А. В. Затаевич С. В. Рахманиновпен танысты. Рахманинов Затаевичтің музыкалық талантын жоғары бағалады, оның кейбір шығармаларын бастырып шығаруға да көмектесті. Көп кешікпей жай таныстық айнымас достыққа айналып, ұлы композитор осы достық белгісі ретінде Затаевичке өзінің «Алты музыкалық моментін» арнады.

1904 жылы А. В. Затаевичті Варшаваға қызметке шақырады. Бұл кезде оның музыкалық-публицистикалық қызметі кең өріс алады.

«Варшавский дневник» газетінің музыкалық тұрақты рецензенті болған А. Затаевич 11 жыл ішінде (1904 ден 1915 жылға дейін) бұл га-

¹ Мұнан былайғыда бірінші жыйнақ «1000 ә.», екінші — «500 ә.» деп аталады.

зетте мыңнан аса мақаласы мен музыкалық фельетондарын жариялап, өзінің музыкалық әдебиет саласын жетік білетіндігін дәлелдеді, музыкалық көркем өнердің өткір сыншысы, әрі шебер бағалағыш екенін көрсетті¹. Өзінің музыкалық-публицистикалық қызметінде А. В. Затаевич орыс пен батыс классиктерінің және сонымен қабат реалистік бағыттағы замандас композиторлардың белсенді үгітшісі болды.

А. В. Затаевичтің бастауымен Варшавада, Польшаның басқа да қалаларында, С. В. Рахманинов, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, В. В. Андриев сыяқты орыс искусствосы корифейлерінің қатысуымен, орыс музыкасынан үнемі концерттер беріліп тұрды.

Варшавада А. В. Затаевич поляқтың атақты музыкалық қайраткерлерінің, соның ішінде композитор Карл Шимановскийдің, дирижер Григорий Фительбергтің, пианист Артур Рубинштейннің орындаушылық және творчестволық қызметі өсуіне барынша ықпал жасап отырды.

Бірінші империалистік соғыс кезінде, 1915 жылы, А. В. Затаевич семьясымен бірге Петроградқа көшіп барады, бұдан кейін 1920 жылы Қазақстанның сол кездегі астанасы — Орынборға қызметке жіберіледі. Қаланың музыкалық өміріне араласа жүріп, А. В. Затаевич ондағы қазақтың халық әндері мен күйлерін тұңғыш рет естіп тыңдайды. Затаевич бұл әндердің сұлулығы мен сонылығына қайран қалады, қазақ халқының музыкалық творчествосын өз бетімен жазып ала бастайды.

Орынбордағы өзінің алғашқы рет бастаған этнографиялық қызметін еске түсіре отырып А. В. Затаевич былай деп жазды: «Мен өзіме ән шырқап, күй тартып бергендердің барлығынан да, өзім іздеп тапқан, я болмаса кездейсоқ кездестірген музыканттардан және білетін адамдардан жазып ала бердім... мен барлық жерде: өзімнің үйімде, рояль жанында, көбінесе, әртүрлі курстарда, жатақханаларда, мектептерде, казармаларда жазып алдым, жазды күні — Оралдың биік ғажайып жағасында, ал қысты күні — қаранғы, лас нарларда, болмаса баспанадағы жырым-жырым кілемнің үстінде, базардың у-шуы арасында, театр коридорында — бір сөзбен айтқанда, өзімнің әндік коллекциямды толықтыруға қанша болса да құнарлы қайнар тапқан жерімнің барлығында да жазып ала бердім және жыршының көңіл күйінің ыңғайын пайдалануды көздедім»²

Үш жыл ішінде (1920 жылдан 1923 жылға дейін) А. В. Затаевич тек Орынборда ғана қазақтың 1 500 шамасындай әндері мен күйлерін жазып алып, бұлардың ішінен «Қырғыз халқының 1 000 әндері» жыйнағын тұңғыш рет құрастырып бастырып шығарады.

Совет мәдениетінің аса көрнекті қайраткерлері Затаевичтің еңбектеріне ерекше назар аударып, жылы шыраймен қарады. Академик Б. В. Асафьев авторға жолдаған хатында былай деді: «Сіздің еңбегіңіз

¹ Көпшілігінің тарихи маңызы бар. А. В. Затаевичтің мақалаларын оның қызы Ольга Александровна Затаевич жыйнады, бұл мақалалар Қазақ ССР Ғылым академиясының Орталық ғылыми кітапханасының қолжазба фондасында сақталулы.

² «1000 ә», X—XI бет.

соншалықты зор, жұмсаған күшіңіз, көрсеткен қажырлылығыңыз, ғажайып табандылығыңыз жағынан бұл еңбегіңіз шынында ерлік іс. Мен әндердің көпшілігін зер сала қарап шықтым. Бұл әндердің сонылылығы, мотивінің логикасы, мелосы мен әшекейінің де заңды түрде үйлескен құрылысы, ақыр аяғында, олардың ритмикалық әралуандығы, интонациялық байлығы — міне мұның бәрі фольклорға қосылған үлес, зерттеуші үшін ұзаққа кететін үлес. Сізді осындай еңбегіңізбен құттықтаймын. Сіздің өміріңізде кенеттен өзінен өзі ұлы мақсат өсіп шыға келді»¹.

Алексей Максимович Горький А. В. Затаевичтің еңбегін болашақ музыканттар үшін халық мелодияларының сарқылмас қайнар көзі деп бағалады. 1929 жылы «Совет Одағы бойынша» деген мақаласында Горький былай деп жазды: «Міне, менің алдымда «Қазақтар-қырғыздардың мың әндері» жыйнағы жатыр: бұл әндер нотаға түсірілген, бұлардың асқан сұлу мелодиялары — болашақтағы Моцарттары, Бетховендері, Шопендері, Мусоргскийлері және Григтері үшін мол материал. Барлық жерлерде — зыряндарда, буряттарда, шуваштарда, марииттерде және тағы басқаларда — болашақтың данышпан музыканттары үшін ғажайып сұлу мелодиялардың бастаулары... Әнді тындай отырып тек болашақтың музыкасы туралы ғана емес, онымен бірге елдің болашағы туралы да ойлайсын. Бұл елде әр тілде сөйлейтін еңбек адамдары бірін-бірі құрметтейтін болады және ежелден бері сақтап келген бар сұлу-сыйпатын жүзеге асырады. Бұл — болуға тиіс, бұл осылай болады да...»².

Дүние жүзіндегі бірінші орнаған социалистік мемлекеттің мәдениет байлығына барынша назар аударған. Европаның көптеген прогресшіл қайраткерлері А. В. Затаевичтің еңбегі арқылы қазақ халқының музыкасымен танысады. Қазақ музыкасы жайында прогресшіл шетел қайраткерлерінің берген бағалары ішінде Ромен Ролланның айтқан пікірі үлкен назар аударарлықтай. 1926 жылы Пасха күнімен³ А. В. Затаевичке жолдаған өзінің хатында, Р. Роллан былай деп жазды: «Ауру апаты, аштық жылдары сыяқты қиын кезеңдерде, бұл секілді үлкен еңбекті аяқтап шыққан Сіздің адам таңқаларлық жігеріңізді атап айтқым келеді. Бұл ешуақытта ұмытылмайтын рухани күш, музыкалық ерлік. Бұл музыкаға арналған игілікті ерліктің рухы күшті екендігіне дәлел, оны ешбір ұмытуға болмайды... Мен де, Сіз сыяқты, мысалы, Ақсақ Құлан⁴ легендасында оңай құралдармен айтылып, бойды балқытатын толғаулардың күшіне де, даланы көркейтп, тамаша таза мелодиялардың гүлденіп тұрған жері — «Сыр Дариядағы қала» кеңістігінен келген

¹ Б. В. Асафьевтің 21. VII. 1925 жылы А. В. Затаевичке жазған хаты. Музыкалық мәдениеттің Мемлекеттік Орталық музейінің архивы (ГЦММК), ф. 6. инв. № 214;

² М. Горький, Шығар. жыйнағы, 1952 ж. 17 т. 133-бет.

³ Пасхалық жұма әдетте апрельдің екінші жартысына не майдың бірінші күндеріне келеді.

⁴ «Ақсақ-Құлан» күйіне берген ескерткіште А. В. Затаевич қазақтың программдық халық аспапты музыкасының сондай көрнекті өрнегі мазмұнын шеберлікпен суреттеп түсіндірді.

406¹ сыяқты әннің күшіне де таңқалдым... Бұл әндер маған бөтен болып көрінбегендігіне мен таңқалдым. Мен бұларды біздің Европалық музыкалық фольклорына туысқан деп сеземін...»².

Өзінің этнографиялық еңбектерін жоғары бағалағанға рухтанған А. В. Затаевич қазақ әндерін жыйнау жұмысын зор ынтамен онан әрі жүргізе берді, бұл үшін республиканың қалаларын, аудан орталықтарын мен ауылдарын талай қабат аралап шықты. Ол 1926 жылы Семей мен Қарқаралы арасындағы ауылдарды, 1927 жылы Батыс Қазақстан, Гурьев облыстарының ауылдарын аралап жүріп жазды. Қызылорда қаласында қазақ әндерін жазып алды. Осы сапарларының нәтижесінде А. В. Затаевич көптеген жаңа шығармалар жыйнап 1931 «Қазақтың 500 ән-күйі» деген екінші жыйнақты құрастырып бастырып шығарады. Осыдан кейін СССР-дегі басқа халықтардың музыкалық фольклорін жыйнай жүріп, Александр Викторович қазақтың халық творчествосын жазып алу жұмысын тоқтатқан жоқ, бұл ретте әсіресе советтік фольклорға ерекше назар аударды.

А. В. Затаевич кенеттен қайтыс болды, оның қазақ әндерін, мелодияларын мен күйлерін жыйнау жөніндегі еңбегі де тоқталды. Затаевич еңбектерінің қорытындысы оның жыйнақтарының үшінші томы болды, қазақтың 736 ән-күйінен құралатын бұл жыйнақ кәзір Қазақ ССР Ғылым Академиясы кітапханасының қолжазба қорында сақталуда.

Басылып шыққан екі жыйнақ және қолжазба күйіндегі бір жыйнақтағы нотаға түсірілген жазбалардың саны мен әртүрлілігі жағынан қарағанда, А. В. Затаевичтің еңбектері қазақтың халық музыкасының ерте заманнан бастап біздің ғасырымыздың 30-шы жылдарына дейінгі кезеңді қамтыйтын антологиясы болып есептеледі, өйткені қазақтың халық музыкасының көптеген тамаша құнды шығармалары да осы жыйнақтарға енгізілген.

Затаевич жазбаларынан біз халық қазынасында ғасырлар бойы сақталған эпостық тақырыптарға («Қобланды» әні, «1 000 ә», № 433), ертедегі тарихтан алынған сюжетке жазылған («Ескендір» әні, «1 000 ә», № 224), монғол шабуылының дәуіріне (Аксақ-құлан Жошы хан» күйі, «1000 ә», № 583), жонғар басқыншыларына қарсы қазақ халқының ұлт бостандығы үшін күресіне арналған («Жетім қыз Күнаим» күйі, қолжазба жыйнағы) ән-күйлерді табамыз.

Еңбек, тұрмыс, әдет-ғұрып, лирикалық әндердің және әлеуметтік сыпаттағы әндердің тамаша үлгілерін біз екі жыйнақтан көптеп кездес-

¹ 406—«1000 әндер» де көрсетілген «Сыр-Дуан» (Сыр-Дариядағы қала) әнінің ретті номері.

² Хаттың аудармасы К. Ф. Рождественскаянікі.

³ 1932 жылы Я. А. Эшпайдың редакциясымен А. В. Затаевичтің 56 мелодиядан құрылған «Қазақстандық татарлар әндері» деген жыйнағы жарыққа шықты, 1934 жылы — «Қырғыздың 250 инструментальдық пьесалары мен әндері» шықты, 1936 жылы ол «комус, қыяк, чоор, темірқамуз және әндер (обону) үшін нотаға түсірілген қырғыздың 173 пьесаларының» екінші жыйнағын құрастырды, бұлар қолжазба күйінде қалып, ГЦММҚ-да сақталады.

тіреміз. Затаевичтің жыйнақтарында ерекше көңіл аударатын нәрселер — қазақтың революциялық тұңғыш әндерінің жазып алынған мелодиялары — байға қарсы бағытталған «Жалшылар қорғаны» («500 ә», № 104), «Біржан сал ақын» («500 ә, № 104), жастар әні «Ұмтыл алға кіші інім» («1 000 ә, № 815), қысқасы Совет өкіметі тұсында қазақ даласы қалай өмір сүре бастағанын көркем тілмен суреттеп, бейнелеп көрсеткен жана әлеуметтік тақырыптарға жазылған әндер. Талапты, ақылды табанды жайдары мінезді адамға үйір кісі болған А. В. Затаевич мінезі әртүрлі адамдардың шеберлікпен «кілтін» таба білгендігі, өзінің жұмысына оларды мейлінше қызықтырып құрметтете білгендігі арқасында ғана қазақтың халық музыкасының осындай аса бай антологиясын жасай алды. Затаевичтің еңбегіне бірге қатысып, халық музыкасының шығармаларын жаздыртқан адамдар саны бесжүз шамасындай болады.

А. В. Затаевич дарынды, оның музыкалық қабілеті жақсы болды. Рояльдің жәрдемі арқылы, орындаушыларға қайталатып айтқыза бермей-ақ, оған босқа уақыт өткізбей-ақ тыңдағанын есінде тұтып, ол әжептәуір күрделі 8—10 мелодияларды жазып алатын.

А. В. Затаевичтің жасаған жазбалары бұл еңбектің машық музыканттың қолынан шыққандығын дәлелдейді, оның жазбаларында нюанстар мен екпіндер жөнінде асқан шеберлікпен істелген нұсқаулар қоса беріледі.

Музыкалық шығармалары халық арасында кең тараған және ұлттық искусствоның мақтанышына айналған Құрманғазы Сағырбаевтың, Біржан Қожағұловтың, Мұхит Мералиевтің, Дәулеткерей Шығаевтің, Абай Құнанбаевтың, Майра Шамшудинованың және басқалардың шығармалары мен өмірі туралы мәлімет қазақ музыкасының тарихында ең тұңғыш рет А. В. Затаевич еңбектерінде келтірілді.

А. В. Затаевич жеке шығармаларға қызғылықты комментарийлер береді, халық аспаптары және оларды ойнау тәсілдерін сыйпаттайды. Теориялық қортындылаулар жасау саласында А. В. Затаевич көптеген материалды байыптылықпен зерттеп, жете бақылай отырып біраз дұрыс пікірлер айтты. Ол қазақтың халық музыкасының стиль ерекшеліктерін, оның негізгі белгілерін, түрлерін дұрыс сыйпаттады. «Қазақтың халық әнінде кезекті қатар бар. Ол көбіне төрт шумақтан құралады және екі рет қайталанады. Содан кейін сол әуенде, болмаса оған ұқсас әуенде айтылатын «қайырмамен» ән аяқталады. Бұл қайырмадан бұрын кең үнді бір қалыпты буын келеді, соның артынан екпіні көбінесе жылдамдай түседі»¹ деп жазады Затаевич.

А. В. Затаевич қазақтың халық музыкасының ладтық негіздерін сыйпаттай келіп, мұнда «ән сараланбаған, әрі жиі ұшырасатын диатонизмнің тұтас бір теңізін туғызады» деп жазды. 1 500 дейін ән жазып

¹ «1000 ә», XV бет.

«...алсам да, бірде-бір үлкейтілген интервал, бірде-бір хроматикалық тұрақтылықты кездестірмедім»² деп көрсетті Затаевич.

Амал не, қазақ әндерінде үздік-создық болып келетін хроматизм бәрі сыяқты ерекше құбылыстарды (мұның өзі тағыда қазақ, орыс әндерін өзара жақындастыра түседі) Затаевич атап көрсетпеді, бұған толып жатқан мысалдарды Затаевичтің өзі жазып алған әндерінен де табуға болатын еді.

Затаевич өзінің ескертулерінде орындаушылық шеберлігімен қазақ совет искусствосының дамуына көмектескен, қазақ музыкасының қайраткерлері — Ғаббас Айтпаев, Қали Байжанов, Әміре Қашаубаев, Мағыйра (Майра) Шамшудинова¹ туралы жылы шыраймен, зор сүйіспеншілікпен шынайы сыйпаттайды.

Затаевич Октябрь революциясына дейінгі уақыттағы қазақ музыкасында еңбекші бұқараның тіршілік тілектері мен мүдделеріне сай келмейтін шығармалар да болғандығын дұрыс көрсетті.

Бірақ, А. В. Затаевичтің өшпес еңбегіне тиісті баға бере отырып, оның жыйнақтарындағы, біздің пікірімізше, кейбір кемшіліктерге тоқтап кетпеуге болмайды.

А. В. Затаевичтің жазуларындағы ең басты кемшілік — әндерге текст бермегендігі болды. Текстердің жоқтығы А. В. Затаевичті ән-күй творчествосының мазмұны жөнінде кейбір қате қорытынды жасауына әкеліп ұрындырды. Әндік және аспаптық шығармаларды тақырыптық белгісі жағынан «былиналар мен былиналық жырлар», «тарихи пьесалар мен әндер», «салт жырлары» деп дұрыс топтаумен бірге А. В. Затаевич әндерді «дала жырлары» «теңіз жырлары» және «теңіз жағасының жырлары», «тау жыры», «жылқы туралы жыр» деп те бөлді. Бұлайша бөлу, әрине шығармалардың мазмұнын ғана емес тіпті жанрын да анықтай алмады.

Затаевичтің қазақтың халық әндеріндегі пентатоникалық ладтарды жоққа шығаруы да, біздіңше қате. Бұл ретте ол қазақ әнінде пентатоника соншалықты аз, ал ара тұра оның белгісі болса, бұл «татар әндерінен болуы мүмкін» деп санайды. Ал шындығында да қазақ әндерінің ладтық құрылысын тереңірек талдап көрсек, онда басқа да халықтық ладтармен бірге пентатоникалық құрылыста бар екенін айқын көреміз. Бұл орыстың ертеректегі әндеріне тән жағдай.

Қазақстан Россияға қосылғаннан кейін қазақ музыкасында үнемі болып отырған және қазақ пен орыс халқының арасындағы достық байланыстардың көрінісі болған құбылыстардың прогрессивтік маңызын А. В. Затаевич өзінің «ескертулерінде» бағалай алмады. Бұл прогрессивтік құбылыс ең алдымен, музыкалық шығармалардың идеялық мазмұнында демократиялық тенденциялардың күшейе түсуінен, орыс музыкасының кейбір әуездік элементтерін қазақтың халық композиторларының творчестволық жолмен қабылдағанынан (Құрманғазының күй-

² «1000 ә», XIV бет.

¹ «500 ә» дегі 83, 109, 182, 330 ескертулерді қара.

лері, Абай, Жаяу Мұса және басқалардың әндері) айқын көрінеді. Сол кезде Қазақстанда шаруа және қала әндері арқылы салт және классикалық романстары арқылы таралған орыс музыкасы арқасында, өзінің демократиялық бағыты арқасында кеңінен белгілі болды.

Қазақтың ұлы ақыны Абай Құнанбаевты композитор ретінде сыйпаттап, Абайдың музыкалық тілінде орыс музыкасымен шексіз байланысы, үндестігі барлығын анықтаған тұңғыш зерттеуші А. В. Затаевич болды, бірақ Затаевич бұл байланыс-үндестікте қазақ халқының орыс мәдениетіне, орыс музыкасына зор ынта-жігермен талаптанатынын өзінің шын пейілімен жете сезген қазақтың ұлы ақынының ағартушылық қызметінің бұл тамаша бір көрінісін байқай алмады. Музыкалық искусствоның халықтарды бір-бірімен жақындату ретінде прогресшіл маңызын терең сезіп, өзінің ән күй творчествосымен бұл ұлы іске композитор ретінде ойдағыдай атсалысқандығы Абай Құнанбаевтың сіңірген зор еңбегі болып табылады.

А. В. Затаевич қазақтың аса көрнекті халық композиторы Құрманғазы Сағырбаевтың шығармаларын бірінші болып жазып, оның творчествосын сүйсіне мақтап сыпаттады. Затаевичтің жазбаларының арқасында Құрманғазының қазақ музыкасының классикалық шығармалары болып саналатын, көптеген күйлері сақталды және ол музыкалық практикада кең түрде пайдаланылып жүр. Бірақ өзінің ескертулерінде А. В. Затаевич халықтың осы тамаша композиторының өмірі мен қызметі туралы қате мәліметтерге сын көзімен қарамады, сондықтан осы қателікті қайталады.

А. В. Затаевичтің әнші, әрі композитор Жаяу Мұса Байжанов сыяқты дарынды ерекше суреткер туралы айтқан пікірі де қате. Жаяу Мұсаның әлеуметтік өткір мотивтерге толы творчествосының идеялық мазмұнына тереңдеп ене алмай және Жаяу Мұсаның орыс-татар музыкасының кейбір жекелеген әуендерін творчестволық жолмен пайдалануын автордың алуан түрлі жұртшылыққа жақсы келгендіктен деп түсініп, А. В. Затаевич оның творчествосы туралы теріс пікірлер айтты. Шындығында, Жаяу Мұсаның творчествосы мейлінше демократиялық сыйпатта еді, оның творчествосы халыққа жақын, әрі түсінікті, өйткені Жаяу Мұсаның әндерінде халыққа қысым жасаушыларды түйрейтін өткір сықақ, байлардың сараңдылығы мен ашкөздігін шенейтін уытты мысқыл бар. Жаяу Мұсаның шығармаларында (кәзіргі уақытқа дейін оның 60 шақты әні жазылып алынды) орыс әнінің элементтері мен қазақтың халық әнінің ұлттық белгілері үйлесе-тоғысқан, оның әндері тыңдаушылардың жүрегіне жылы тиіп, халық арасына кең таралып отырды.

А. В. Затаевич өзінің ескертулерінде қазақ халқының ескі дәстүрін және қазақ халқының тарихи кейбір мәселелерін байыпты түрде талдай алмады. А. В. Затаевич қазақ халқының тарихына байланысты көптеген мәселелер әлі шешілмеген және буржуазиялық-ұлтшылдық, кертартпалық тұрғыдан талданып жүрген уақытта жұмыс істеді. Оның қателіктері, әсіресе осы жағдаймен байланысты. Сондай-ақ А. В. Затаевичтің

бұл қате пікірлері халық творчествосы туралы оның маркстік-лениндік позицияда болмағандығынан келіп туды.

А. В. Затаевичтің «Этнографиялық қызметінен» бері 25 жыл шама-сындай уақыт өтті. Осы қысқа тарихи мерзімнің ішінде ұлы Коммунистік партияның және Совет үкіметінің басшылығымен, ұлы орыс халқының жәрдемі мен қолдауы арқасында, Совет одағының барлық халықтарымен туысқандық ынтымақта бола отырып, қазақ халқы өзінің экономикасы мен мәдениетін бұрын сонды болып көрмеген дәрежеде гүлдендіріп, дамытты.

Советтік Қазақстан экономикасының социалистік жолға түсіріліп өркендетілуі қазақ халқына бұрын белгісіз болған искусствоның жаңа формаларының туып дамуына жағдай жасады. Орыстың классикалық музыкасы мен совет музыкасының игілікті ықпалы арқасында Қазақстанның профессионалдық музыка искусствосы гүлденіп жедел өркендей бастады. Республикамызда драмалық және музыкалық театрлар, ұлт операсы, филармония, музыкалық ұлт радио хабары, Құрманғазы атындағы қазақтың халық аспаптар оркестрі, қазақтың хор капелласы, би-ансамбльдері ұйымдастырылып, жұмыс істеп келеді.

Өткен уақытта еңбекші халық бұқарасының бүкіл творчествосының кеменгерлігімен жасалғанның барлығының заңды мұрагері бола отырып социалистік Қазақстанның музыкалық мәдениеті халық искусствосының сарқылмас қазнасымен біте қайнасып, тығыз байланысқан. Нағыз реалистік искусствоның барлық түрлеріне қажетті осындай тығыз байланысты нығайту жөнінде А. В. Затаевич еңбектерінің маңызы ерекше зор. Бұл еңбектер сарқылмас қайнар бұлақ болды, Қазақстанның композиторлары өздерінің опералық, симфониялық, камералық және балеттік шығармаларын жазғанда осы еңбектерден халықтың музыкалық тілінің байлығын үнемі алып пайдаланып жүр. Композиторлар мен музыканы зерттеушілер Затаевич жыйнақтарынан нағыз халықтың музыкалық творчествосының тамаша үлгілерін табады.

Затаевичтің жыйнаған ән-күй байлықтары Е. Г. Брусиловскийдің «Қыз Жібек», «Ер Тарғын» опералары; «Сарыарқа» симфониясы, В. В. Великановтың «Қазақ симфониясы» мен «Қамбар мен Назым» балеті, А. Қ. Жұбанов пен Л. А. Хамидидің «Абай» операсы сияқты қазақ музыкасының шығармаларына енді.

Затаевичтің жазып алған қазақ әндері мен күйлерін көптеген совет композиторлары, соның ішінде Мяковский, Ипполитов-Иванов, Василенко, Штейнберг, Гедике, Мосолов, Иванов-Радкевич, Лобачев, Власов, Фере, Витачек, Корчмарев, Егоров, Пасхалов, Зильбер, Надилов, Чишко және көптеген басқалар да өздерінің шығармаларында пайдаланды.

Қазақстан тақырыбына бірінші болып жазылған ірі симфониялық шығарманың авторы М. О. Штейнберг А. В. Затаевичке былай деп жаз:

ды: «Өзімнің «Турксиб» симфониямен көбінесе мен Сіздің тамаша жыйнағыңызға міндеттімін...»¹

Советтік қазақ музыкасы тарихына Александр Викторович Затаевич көрнекті этнограф болып жазылумен қатар, әрі дарынды композитор, әрі қазақтың камералы музыкасын бастаушылардың бірі болып енді.

Өз жазбаларының негізінде А. В. Затаевич көптеген фортепианомен шығармаларды, қазақтың халық әндерін фортепианомен дауыс үшін, шекті квинтет пен басқа ансамбльдер үшін бейімдеп, өндеп жазды.

Затаевичтің композиторлық ең ірі еңбегі халық әндері мен күйлері тақырыбына 75 пьесадаң құралатын фортепиано үшін 1927 жылы жазылған «Қазақ әндері» деген болды. Сирек кездесетін библиографиялық еңбекке әлдеқашан айналған бес сериялы жыйнағы ерекше назар аударлықтай.

Өзінің «Қазақ әндерімен» А. В. Затаевич қазақтың фортепианолық музыкасы даму жолына бірінші болып негіз салды. Талапкер, зейінді, жаңашыл, ол бұлардың ішінен жалпы шығыс стилін емес, қазақтың музыкалық тіліне органикалық жақын полифониялық және гармониялық байланыстыруды, ерекше фортепианолық фактураны іздеді. «Қазақ әндерінде» Затаевич қазақ мелодиясының айқын көрінісін нәзік түсінетінін, өзінің композиторлық үлкен дарындылығын көрсетті.

* * *

Қазақ ССР халық артисі Александр Викторович Затаевич — совет музыкасының аса көрнекті қайраткерлерінің бірі, орыстың алдыңғы қатарлы фольклористерінің демократиялық дәстүрін даңқты дамытушысы қазақтың музыкалық мәдениетін дамытуға елеулі үлес қосты.

Қазақ музыкасын қазақ халқының рухани мәдениетінің асқан көркем көрінісі деп жоғары бағалаған, оны мейлінше жақсы көрген және қазақ халқының нағыз адал, айнымас досы А. В. Затаевич өзіне тән кішіпейілділікпен былай деп жазды: «Бұл қыйын міндетті дұрыс және жақсы орындап шыға алдым ба, жоқ па — оған мен өзім төреші болмай-ақ қояйын, бірақ бұл еңбекті мен жан-тәнімді аямай, қолымнан келгенің бәрін істеп ерекше сүйіспеншілікпен орындағаныма сіздердің шүбә келтірмейтіндіріңізге сенемін. Халық жанының сыр пернесімен үндестік — сіздерге кездейсоқ келген мені талантты, игі жанды қазақ халқымен мәңгі бақыт бауырластырып жіберді, бұл жұмыста мұнысыз бір адым да алға басуға болмайтын еді... Өздеріңіздің ұлттық рухани байлықтарыңызды сақтаңыздар, зерттеңіздер, молайта беріңіздер, оларды бүкіл адам баласының өздеріңіз ұмтылып отырған жоғары мәдениетінің табыстарымен дамыта, гүлденде түсіңіздер. Ие, халықтың қалың

¹ ГЦММҚ, ф. 6, инв. № 431.

ортасынан қазақтың жаңарған және гүлденген ұлттық музыкасы өсіп шығады да!»¹

А. В. Затаевичтің тарихи зор еңбегі сол, ол тек өзінің алдында өткен жол салушылары — алдыңғы қатарлы орыс фольклористерінің игілікті бастамаларын алға қарай ойдағыдай дамытып қана қойған жоқ, сонымен бірге мазмұны жағынан өте құнды халық музыкасының жаңа шығармаларын бірінші рет жыйнап, жарыққа шығарып отырды, сол арқылы қазақ музыкасының көптеген теориялық және тарихи соны мәселелерін де шешті.

Затаевичтің еңбектері бүкіл Совет халқының музыка мәдениетіне қосылған елеулі үлес болды.

¹ «1000 э», XX бет.





ЕВГЕНИЙ БРУСИЛОВСКИЙ

ЕВГЕНИЙ БРУСИЛОВСКИЙ

Б. Ерзакович



елгілі совет композиторы, Сталиндік сыйлықтың лауреаты, Қазақ ССР халық артисі профессор Евгений Григорьевич Брусиловскийдің туғанына 1955 жылдың ноябрінде елу жыл толды. Өзінің күш-жігерін, білімін қазақтың совет музыкасын дамытып гүлдендіру жолындағы игілікті іске жұмсаған дарынды композитордың ширек ғасырға жақын белсене атқарған творчестволық педагогтік және қоғамдық қызметі Қазақстанда өтті. Қазақтың опералық искусствосы, симфониялық және камералық вокальды аспаптық музыкасы жетістіктерінің көпшілігі Е. Г. Брусиловскийдің қызметімен байланысты.

Оның көптеген шығармаларының жұртшылық арасына кең тарағандығы, композитордың жемісті қызметін ерекше бағалаған жоғарғы наградалар, орыс музыкасының алдыңғы қатарлы қайраткерлерінің демократиялық дәстүрлерін терең түсінген Е. Г. Брусиловскийдің творчествосы дұрыс жолда дамып келе жатқандығын дәлелдейді.

Е. Г. Брусиловскийдің творчестволық бейнесі әрі айқын, әрі саналуан. Ол музыкалық искусствоның опералық, симфониялық, балет, камералық, көпшілік әндер мен романстар, кино музыкасы сияқты әртүрлі жанрын жазады. Оның шығармаларының зор табысты болуын композитордың тек үлкен дарындылығынан, талантынан ғана деп түсіндіруге болмайды. Бұл табыс үнемі қажырлы еңбек етудің нәтижесі, қажымайталмай іздену, батылдықпен ұмтылып, талаптанудың нәтижесі.

Композитордың бейнесін толығырақ суреттеу үшін оның саналуан түрлі творчестволық және қоғамдық қызметіне қысқаша тоқталып өткен дұрыс.

Евгений Григорьевич Брусиловский 1905 жылы 12 ноябрьде Дондағы Ростов қаласында қызметкердің семьясында туды. Музыкаға ол бала жасынан әуестенеді. Өзі жақсы пианист, әрі музыкалық білімі бар оның шешесі баласын музыкаға үйретіп, оқыта бастайды. 1920 жылдан

1922 жылға дейін Евгений Григорьевич Кавказ майданы саяси басқармасының экспедициясында қызмет істейді. Мұнда оның музыкаға бейімділігіне көңіл аударып, консерваторияға оқуға жібереді.

1931 жылы Е. Г. Брусиловский Ленинград мемлекеттік консерваториясының композиторлық факультетін бітіреді. Оның оқытушысы орыстың ұлы композиторы Н. А. Римский-Корсаковтың шәкірті, көрнекті педагог және теоретик профессор М. О. Штейнберг болды. М. О. Штейнберг Совет Одағы халықтарының, оның ішінде қазақ халқының музыкасына мейлінше көңіл аударды. Ол, Түркстан-Сибирь темір жолының ашылуына арнап жазылған, «Турксиб» симфониясының авторы. Бұл симфонияда М. О. Штейнберг, А. В. Затаевичтің жыйнақтары арқылы, қазақтың ән, күйлерін молынан пайдаланды.

Консерваторияда Брусиловский өзінің мамандығы бойынша терең білім алды. Ол орыс және батысевропалық классиктердің демократиялық дәстүрлерін және халық музыкасының творчествосын сүйіспеншілікпен құрметтеуді үйренді.

Консерваторияда студент болып жүрген кезінде Е. Г. Брусиловский Ленинградтың завод клубтарында, Мәдениет сарайларында өткізілетін музыка көштеріне белсене қатысады, фортепиано, скрипка және симфониялық оркестр үшін көпшілік әндер, ұсақ шығармалар жазады. Е. Г. Брусиловский 1931 жылы консерваторияны бітірерде, дипломдық жұмысы ретінде өзінің бірінші симфониясын жазады. Бұл симфония кейін Ленинградтың мемлекеттік филармониясының концерттерінде талай рет орындалады. Бір жылдан кейін ол екінші симфониясын жазып шығарады.

Композитордың өмірі мен творчествосы үшін 1933 жыл ерекше жыл болады. Бұл жылы, КПСС Орталық Комитетінің ұсынысы бойынша, Қазақстанды Ленинград еңбекшілері қамқорлыққа алды. Ұлы Ленин қаласы Қазақстанға жаңа машиналарды, құрал-сайман жабдықтарды, техникалық материалдарды үздіксіз үсті-үстіне жіберіп жатты. Ленинград еңбекшілері Қазақ Республикасында жұмыс істеу үшін өз араларынан өнеркәсіп пен ауыл шаруашылығының көптеген тәжірибелі мамандарын жіберді. Мәдениет жөнінен қамқорлық көрсету ісі де кең өріс алды. Тұрақты жұмыс істеу үшін республикаға мәдениеттің ғылым мен искусствоның түрлі салаларынан қайраткерлер келді, бұлармен бірге Ленинградтың композиторлар Одағының жолдамасымен Алматыға жас, жаңа жаза бастаған композитор Е. Г. Брусиловский де келеді.

Сол кезде оған әлі таныс емес қазақ музыкасы жөнінде творчестволық жұмысқа тікелей кірісерден бұрын, Е. Г. Брусиловский бастапқы екі жыл бойы қазақ халқының музыкалық мәдениетін әбден зерттеп танысады. Талантты халық әншілерінің және музыканттарының үлкен тобымен жақындасады, олардан халық әндері мен күйлерін нотаға түсіреді, халық әндерін дауыс пен фортепианоға үйлестіріп өңдеу жөнінде тырнақ алды шығармалар жазады. Қазақ музыкасының мелодиялық байлығын тыянақтап зерттегеннен кейін ғана композитор қазақтың бірінші операсы

«Қыз-Жібек», оның соңынан «Жалбыр» мен «Ер Тарғын» операларын жазуға кірісті.

Қазақ опера искусствосының жоғарыда айтылған тұңғыш операларының музыкалық тілі толығымен халық күйлерінен құралған. Музыка театрының коллективімен тығыз ынтымақтаса отырып, белгілі артистер — Құләш Байсейітованың, Құрманбек Жандарбековтың, Қанабек Байсейітовтың, Манарбек Ержановтың және басқалардың көмегімен Е. Г. Брусиловский операға ойнауға қатысушы кейіпкерлерді жарқын түрде сыйпаттайтын мелодияларды іріктеп алды. Музыкалық спектакльдерді осылайша жасап шығару ең орынды жол болғандығы сөзсіз. Эпостың және тарихи тақырыптарға жазылған таныс сюжеттер мен біте қайнасқан ән-күйлер театр көрушілердің қалың тобына искусствоның жаңа түрін тез түсінуіне мүмкіндік берді. Орыс операсы тарихынан творчестволық жол мен пайдаланылған мұндай әдістің өзін толығынан ақтағаны жұртқа мәлім. Міне екі он жыл бойы бұлар, уақыт сынынан сүрінбей, қазақстандық театр көрушілердің бұрынғыша сүйікті спектакльдері болып келеді. Халық бұл операларды жанындай жақсы көреді.

Біте қайнасқан халық әуендерін өзгертпей, ғасырлар бойы еңбекші халықтың өзі жасаған түрінде пайдалануы композитордың айтарлықтай еңбегі болып саналады. Алғашқы бұл опералардың басқа да жақсы жактарын атап кету керек. Музыкалық интонациялары әртүрлі Қазақстан облыстарының орасан бай ән-күйлері опералық шығармада бірыңғай драмалық түпкі оймен ұштасып, спектакль көрушілер алдында бірыңғай жалпы ұлттық байлыққа айналды. Халық әндерін көркемдеп өндеуде, тілін біліп терең түсініп әшекейлеп оркестрге түсіргендіктен, халық байлықтары музыкалық әсем бояулармен толықтырылып бұрынғысынан да күшті көңіл күйін толқытатын болды.

1936 жылы Москвада болған Қазақ искусствосының он күндері және опера театрының Ленинградта берген концерттері қазақ операсының дұрыс бағытта өркендеп келе жатқанын көрсетті. Қазақ опера искусствосы туралы Совет музыкасының көрнекті қайраткерлері көптеген мақалалар жазды. «Музыкалық творчествосының қазнасы» деген мақаласында СССР халық артисі, композитор Р. М. Глиэр былай деген еді: «Зор табыспен өткен Қазақтың мемлекеттік музыка театрының халық творчествосы негізіне құрылған спектакльдері творчествомен айналысқан совет композиторына айта қаларлықтай үлгі көрсетіп кетті. Бұл жол социалистік реализм стилінде біздің ұлы дәуірімізге лайықты шығарма жасауға көмектеседі. «Қыз-Жібек» пен «Жалбыр» спектакльдерінде естілген ондаған нағыз қазақ мелодиялары тыңдаушыларға Қазақстанның музыкалық халық творчествосының аса бай қазынасын ашып берді. Өз ісіне маман композиторлар үшін қазақтың музыкалық фольклоры саласындағы жұмыстың болашағы орасан зор»¹.

Композитор И. Держинский былай деп жазды: «Қазақ әндерін өндеп жазудағы Брусиловскийдің музыка шығармасы құлаққа жат, ажар-

¹ «Правда», 1936 жыл, 6 май.

сыз, формалистік шығармалар жазатын кейбір жас композиторлар үшін жақсы үлгі болуға тиіс. Көп ұзамай Советтік Қазақстан өз ортасынан өз халқына лайықты шығармалар беретін көптеген композиторлар дайындайтынына мен сенемін».

Қазақ искусствосының Москвадағы онкүндігі мен Ленинградтағы гастрольдерінен кейін қазақтың опералық искусствосы дамуы тарихында жаңа кезең басталды. Тындаушылардың өскелең талаптарын қанағаттандыра отырып, опера және балет театрының коллективі өзінің алдына зор творчестволық міндеттер қойды. Өзінің репертуарын бүгінгі тақырыпқа арналған спектакльдермен толықтыру, халық әндерін тікелей пайдаланудан — өрісі кең ария, дуэт және вокальдық ансамбльдердің басқа түрлері сыяқты, күрделірек музыкалық формаларға көшу опера театрының кезек күттірмейтін маңызды творчестволық міндеті болды. Опералық драматургияның осындай көптеген формалары екінші жағынан творчестволық коллективтің шеберлігін арттырып, жетілдіруге мүмкіндік берер еді.

Бірақ, амал не, осындай спектакльдерді жасап шығаруда Брусиловскийдің батыл кіріскен алғашқы қадамы «Айман-Шолпан» (Либреттосы М. Әуезовтікі), «Алтын астық», «Гвардия, алға!» (С. Мұқанов) опералары сәтсіз болды. Бұл опералар ең алдымен халық әндерін пайдаланудан бастартқан композитордың халық музыкасымен тілдескен, сонымен қатар оның заңды дамуы бола алатын музыка жазуға әлі де болса оның творчестволық шеберлігінің пісіп-жетілмегенін дәлелдеді. Халық музыкасының қайнар көзінен қол үзгендік және либреттоның драматургиялық нашарлығы нәтижесінде бұл опералар табысты бола алмай, сахнадан тез түсті.

Бірақ, осындай елеулі сәтсіздіктер композитордың творчестволық батыл ізденуін тоқтата алмады, әрине бұл оның жақсы қасиеттерінің ұнамды музыканың реалистік, жаңа жолын іздеп, Брусиловский, көбінесе, симфониялық және камералық жанрға бой ұрады, халық әуендерінің негізіне бірсыпыра тамаша шығармалар жазды. Е. Г. Брусиловский 1943 жылы Абай әнінің тақырыбына, ұлы ақынға арнап «Жалғыз қайың» деген симфониялық поэма жазды, келесі жылдары «Сарыарқа» атты үшінші симфониясын, «Аманкелді» секілді ерлік увертюрасын және композитор Мұқан Төлебаевпен бірлесіп «Аманкелді» операсын (либреттосы Ғ. Мүсіреповтікі) жазады.

Композитордың Ұлы Отан соғысы жылдары жазған ең сәтті шығармасы «Сарыарқа» симфониясы. Музыкалық материалының жаңалығы және маңыздылығы, ұлттық калориттің жарқын ұнамды етіп берілуі симфонияны тек Қазақстанның симфониялық музыкасы үшін ғана емес, сонымен бірге бүкіл советтік музыка үшін қосылған маңызды үлес деп айтуға дәлел бола алады.

Соғыстан кейінгі уақытта бейбітшілік туының берік қолда болуы, еліміздің экономикасы мен мәдениетінің өркендеуі, совет халқының же-

місті еңбегінің қуанышы композиторды жаңа шығармалар жасауға жігерлендірді. Ол шекті кuartеттер үшін екі шығарма (қазақ тақырыптарына), тенор мен симфониялық оркестр үшін бірнеше тамаша әндер, (Жамбыл текстеріне, бұл әндер ақынның туған күніне 100 жыл толуына арналған салтанатты юбилей кешінде бірінші рет орындалды) оркестрдің сүйемелдеуімен фортепиано үшін өзбектің халық тақырыптарына концерт жазды.

1947 жылы композитор, Совет мемлекетінің 30 жылдығына арнап, «Советтік Қазақстан» атты кантатасын (тексті Дм. Снегиндікі) жазды. Көрнекті осы шығармасы үшін композиторға 1948 жылы Сталиндік сыйлық берілді.

Кантата өзара тығыз байланысты 6 бөлімнен құрылған. Шалқыған шат көңілді жеке дауыста, хор және симфониялық көріністерде автор қазақ халқының бақытты өмірін шырқап, Коммунистік партия және Совет үкіметінің басшылығымен, ұлы орыс халқының және Совет Одағының басқа да халықтарының туысқандық көмегі арқасында Қазақстанда болған орасан зор өзгерістерді мақтаныш ете дәріптейді. «Советтік Қазақстанның» музыкасы бірқыдыру жақсы жазылған. Бұл кантатада композитор дарындылықпен, үлкен шеберлікпен қазақ музыкасының ұлттық колоритін сақтап, қазақтың музыкалық тілінің ең жарқын, ерекше интонацияларын талдап қорытты. Идеялық мазмұны тұрғысынан, оркестр аспаптарын шебер қолдана білу және полифониялық әдістерді молынан жетік пайдалану жағынан «Советтік Қазақстан» кантатасы совет музыкасына қосылған елеулі үлес болды.

Ірі ораториялы-симфониялық формалар саласында жұмыс істеумен қатар композитор жұртшылық сүйсініп, тез қабылдаған бірсыпыра вокальдық шығармалар да жазды. Олардың ішінде: «Екі қарлығаш», «Алтай», «Гүлденген Қазақстан», «Бейбітшілік туы берік қолда» және басқа да көптеген әндер бар.

Қазақтың камералық және симфониялық музыкаларының түрлі жанрында ұзақ уақыт, қажырлы жұмыс істегеннен кейін ғана Е. Г. Брусилловский 1950 жылы өзінің жаңа, сегізінші операсы «Дударайды» жазуға кіріседі.

Революцияға дейінгі уақытта пайда болған орыс пен қазақ халықтарының арасындағы туысқандық достықты көрсету тақырыбы композиторды қызықтырып шабыттандырады. Нақтылы тарихи фактылар бойынша қазақ пен орыс халықтарының достығын опера драматургиясының музыкалық құралдарымен бейнелеу үшін композитор өзінің алдына творчестволық аса қиын талаптар қойды. Сол құралдардың бірі — қазақ әні «Дударай» мелодиясымен революциялық және орыс халық әндерінің интонацияларын полифония мүмкіншіліктері арқылы біріктіріп, ұйымдастыру болды. Операның ақырғы кезінде бұл мелодиялар негізгі идеяны талдап қорытатын, симфониялық дәрежеге дейін дамыды. Операның лирикалық арқауы — Думан мен Марияның сүйіспеншілігі —

ол орыс пен қазақ еңбекшілерінің өздерінің өмір бостандығы үшін бірлескен күресін көрсетіп әлеуметтік мотивтер ұштасып жатады. Экономикалық және саяси мүдделерінің бірлігі оларды байларға, кулактарға, молдаларға және патша әкімдеріне қарсы күреске шығуға топтастырды.

«Дударай» операсында композитор орыс қызы Марияның, қазақ Думанның, орыс-қазақтың балық аулайтын артелін басқарушы жер ауып келген жұмысшы Артемнің есте қалатын жарқын реалистік образдарын жасады.

Қазақтың Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театрының сахнасында 1953 жылы режиссер Қ. Байсеитов пен дирижер И. А. Зак қойған «Дударай» операсының постановкасын қазақтың опералық искусствосын дамыту жөнінде алға қарай басқан үлкен адым деп есептеу керек.

Соңғы жылдары Е. Г. Брусиловский қазақтың көркем кинофильмдеріне музыка жазуда біраз жұмыс істеп жүр. Оның «Дала қызы» картинасына жазған музыкасы Е. Г. Брусиловскийді бұл жанрдағы ерекшелікті еркін игерген, дарынды кино-композиторы екендігін дәлелдейді.

Е. Г. Брусиловский өзінің творчестволық жан-жақты еңбегін қоғам жұмысымен және педагогтық қызметпен байланыстырып келеді, 1939 жылдан 1953 жылға дейін Брусиловский Қазақстан совет композиторлары одағын басқарады, 1948 жылы СССР-дің совет композиторлары одағы басқармасының мүшесі болып сайланады. 1955 жылдың май айында Е. Г. Брусиловский Бейбітшілікті жақтаушылардың республикалық комитетінің делегаты ретінде Бейбітшілікті жақтаушылардың Москвадағы V Бүкілодақтық конференциясының жұмысына қатысты.

Алматы консерваториясының профессоры Е. Брусиловский, көптеген дарынды жас композиторларды да тәрбиелеп өсірді. Сталиндік сыйлықтың лауреаттары: М. Төлебаев, Қ. Қожамияров, Л. В. Афанасьев және Қ. Мусин, Б. Байқадамов, С. Мұқамеджанов, Ф. Сүлейменов секілді тағы басқа композиторлар профессордың шәкірттері болып саналады.

Көрнекті творчестволық және белсенді қоғам қызметі үшін Е. Г. Брусиловский Еңбек Қызыл Ту, «Құрмет белгісі» ордендерімен, «Еңбектегі ерлігі үшін», «1941—1945 жылдардағы Ұлы Отан соғысында істеген қажырлы еңбегі үшін» медальдармен және Қазақ ССР Жоғарғы Советінің екі грамотасымен наградталды. Оған Қазақ ССР Халық артисі деген құрметті атақ берілді.

Қазақстан музыка искусствосы алдында үлкен міндеттер тұр, бұларды орындау үшін партия мен үкімет қажетті жағдайдың бәрін туғызды. Композиторлар музыка мәдениетін ілгері дамытуға Қазақстан жұмысшы табының, колхоз шаруаларының және интеллигенциялар өмірінен алынған бүгінгі күн тақырыбына лайықты, құнды шығармалар жазуға міндетті. Бұл шығармаларда коммунистік қоғам орнату жолында және дүние жүзінде бейбітшілікті қамтамасыз етуде Совет халқының еңбегі мен күресі шынайы көркемділікпен көрсетілуге тиісті.

Евгений Григорьевич Брусиловский кәзір кемеліне келіп творчестволық қайратына сенген кісі. Композитордың мазмұны жағынан ұтымды жаңа музыкалық шығармалар жазып шығатынына, социалистік Қазақстанның музыка искусствосына бағалы үлес қосатынына біздің сеніміміз мол.



М. ТӨЛЕБАЕВТЫҢ „КОММУНИЗМ ОТТАРЫ“ КАНТАТАСЫ

В. Виноградов

Мұқан Төлебаев творчестволық қызметінде өзін музыкадағы ұлттық форманың күрделі проблемасын табыспен шешетін алдыңғы қатарлы, терең ойлы художник ретінде көрсетті.

М. Төлебаевтың творчестволық ұлттық сыйпаты-ерекшелігі музыканың «көрінетін» белгілері — формасында, ладында, ритмінде, т. т. ғана байқалмайды, сонымен бірге оның ішкі мәнінен, ой-ниетінен, стилінен, эмоциялық характерінен де білінеді.

М. Төлебаевтың таңдаулы шығармаларында бізді, қазақтың халық музыкасындағыдай, тартып әкететін эпостық және нәзік сезімнің ерекше қасиеті бар. Атап айтқанда, М. Төлебаевтың қазақ искусствосының ұлттық белгілерін айқын көрсете алған жерінде, оның музыкасы асқан көркемдігі мен кемеліне жетеді. Бұл жөнінде композитордың «Коммунизм оттары» кантатаcы үлкен көңіл қоярлықтай.

Кантатаның мазмұны, халықтың коммунистік құрылыстағы табыстарын патриоттық мақтаныш етіп көрсететін саяси идеясы өзіндік ұлттық образ нақыштауымен нақты көрсетіледі.

Бір бөлімді поэма-кантата «Коммунизм оттары» солист (тенор), хор және симфониялық оркестр үшін жазылған (сөзі Н. Шакеновтікі, орысша аудармасы Т. Сикорскаянікі). Шығарманың негізгі «қатынасушы кісілері» әнші-ақын мен халықтың өзі. Кантатаның симфониялық үзінділерінде және оркестрдің сүйемелдеуінде ақындардың айрылмас жан серігі — қазақ домбырасының үні, өзінше бейнелеп көрсетілген. Ұлттық үш ерекшелік — ақындар термесі мен желдірме, халық әндері және домбыра тартысы — кантатадағы музыкалы образдың дамуының негізін қалайды.

Кантата музыкасы Төлебаевтың творчествосына тән лирико-эпостық

Бұл мақала «Советская музыка» журналында 1953 жылы (№ 4) жарияланған.



МУҚАН ТӨЛЕБАЕВ

қалыпта жазылған. Ұлттық тип белгілері кантатаның тақырыптық материалынан да, оның даму әдісінен де оңай білініп тұрады.

Қазақстанның кең байтақ дала жазығының көрінісін бейнелейтін кіріспенің бірінші тактылары ұлттық нақышпен берілген.

жай.

The image shows a musical score for piano. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of triplets. The second system continues the same pattern. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

Кіріспенің тақырыбы өзінің характері жөнінен қазақтың халық әніне жақын. Квартадан басталатын алғашқы жүріс мелодиялық одан әрі сатылап септима дыбысына дейінгі қозғалысы — қазақ әндеріне тән кезектесулер, бірге қосылып байланыстырылған екі театрахордтардан жасалған дыбыс қатары да, үлкен және кіші терциялар арасындағы әсерлі «ауытқу» да қазақ әндеріне тән (бұл фа-мажорлық тақырыпты екінші рет орындағанда ля дыбысы орнына ля-бемоль болады) А. Кастальский бұл сыяқты мелодияларды «екі ладты», ол терциялармен кезектесетін ладтың өзін — «мажоро-минор» деп атады.

А. Затаевич жазбаларынан М. Төлебаевтың жоғарыда келтірілген мелодиясымен өте ұқсас, қазақтың талай халық әндерін табуға болады. «Біржан мен Сара» операсын жазғанда М. Төлебаев есімін ел құрметтеген ақын Біржанның ән-күй мұрасын зер сала зерттеп, ақын әндерінен «ауытқыйтын» терциясы бар, асқақтап шалықтайтын мелодиялардың талайын кездестірді. Біржанның осындай әндерінің біреуін А. Затаевич жазып алған еді. Кіріспе тақырыбына дәл осы мелодияның негіз болуы да ықтимал.

Біржан әні (N 164 „1000 әннен“)

The image shows a musical score for 'Birzhan's Song' (N 164 '1000 songs'). It consists of two staves of music in a single system. The first staff is in 2/4 time and the second staff is in 3/4 time. The melody is written in a treble clef.

одан кейін

Байсалды эпостық кіріспеден кейін іле кантатаның бас партиясы (жылдам екпінде) басталады. Оның тақырыбы жеке әнші тенорға тапсырылған. Ақын халыққа арнап, коммунизм құрылыстарының оты жанған Отанымызды дәріптейді. Әншінің партиясынан, терме стиліне тән, халықтың ән-үні, яғни қазақ ақындарының желдірмесі естіледі.

Халықтың речитативті әні — қазақ ән творчествосының әйгілі формасы. Бұл стильде көптеген әндерді ақындардан басқа жай әуескерлер де айтады. Ақынның албырт шапшаң сөзі (оның лады қызық ми-бепарлы соль-минор) кіріспе тақырыбын ойнаған оркестрдің реминисценциясы жағдайында естіледі. Терме стиліндегі мелодия ақынға тән оның көтеріңкі дауысымен ұласып, ақырында, жеңіл әуенді қайырма — «хала-ла-лай» ға айналады. Аударылмайтын осындай ән қайырысымен ақынның өлең шумағы аяқталады. Халық дәстүрі бойынша, егер халық әншілерінің айтысы болса, бұл әннен кейін аспаптарда музыка ойналуы немесе екінші ақынның солосы болуы керек.

Композитор халық дәстүріндегі өленді айтысты ойдағыдай пайдаланады: ақынмен хор және оркестр айтысады. Ақын өзінің солосын бітірісімен-ақ, домбыраның тартылуына жақын, оның ән үні ретінде, біресе оркестр, біресе хор іліп әкетіп, кезектесе дамытып, түрлендіре құбылтады. Бұл ойынның ырғақтық және гармониялық құрылысы сарынды берілген.

Сонымен поэма кантатаның бас партиясы солистің, хордың және оркестрдің кәдімгідей өзара жарысқан айтысы түрінде баяндалған, бас партияның соңында таныс ақын термесі бұрынғыдан да көңілді, албырт болып қайта естіледі.

Кантатаның лирикалы әуенді жанама партиясында жаңа тың образ пайда болады. Домбыра сазы жанасатын оркестр үнінен, байлар мен манаптардың езгісінде болған қазақ халқының көшпелі ауыр тұрмысы мен құлдық еңбегі туралы айтылған көңіл күйін босатар қайғылы ән естіледі.



Жаңа мелодия да термеден емес, ақын әнінен өлендетіп айтылатын сымбаттан өрістейді. Осындай әндетіліп айтылатын стиль лирикалық мазмұнды әндерге көбірек тән. Орыс зерттеушісі С. Болотов: мұндай өлеңдерде «орта Россия мен Малороссияның өлендерін айтақаларлықтай еске

түсіретін уайым сазы көп, әні біртегіс, таза, сүйкімді» деп жазды. Бұл лирикалық артықшылыққа Б. Асафьев таң қалды. «Даланы көркейтпін гүлдендіріп тұрған тамаша, жарқын мелодиялардың ерекше сұлулығын» Ромен Роллан да атап өткен еді.

Қазақтың халық әндерінің бай өрісінде — жанама партияның қайнар көзі:



Ақын бастаған тақырып, ұлғайып, өрістеп кейін хорға көшеді. Композитор мелодияны полифония көркімен сәндендіріп, тартымды өзіндік ладтық гармониялар табады. Біркелкі симфониялық баяндау мағынасында жанама партия поэма — кантатаның ең бір сәтті бөлімі болып табылады.

Разработка үш тараудан құралады. Бірінші бөлімі қатулы, қайратты, сыйпатты қазақ күйлерінің стилінде жазылған.

Төлебаев мұнда домбыра тартып орындау манеріне байланысты полифониялық келісімді әдістерді пайдаланады: жоғарғы дауыс ұзақтығы ұстамды нотаны созып тұрса, ал төменгісі мелодияны орындайды. Разработканың екінші тарауында оркестр орындауында «табиғат тақырыбы» (кантата кіріспесінен) пайда болады, бұл жерде тенорлар, олардан кейін барлық хор, өлең айтады. Күйдің темпераменті шабытты қарқыны оркестрде тоқталмайды, ал хор болса шалқыған ширақ ән айтады. Разработканың үшінші, нақ оркестрлік тарауында өлендердің айқын ән-үндері аспапты ерекше интонациялармен үйлесе түседі.

Салтанатты кантатаның шарықтау шыңынан кейін ақынның поэтикалық термесі басым болған қысқартылған реприза (қайталау) басталады. Әрбір жаңадан орындалған сайын бұл терме соғұрлым жігерлі, салтанатты естіледі. Ақырында терменің тақырыбын хор іліп әкетіп, гимн тәріздендіріп орындайды. Кантата «Даңқы арта берсін» түріне айналған осы әнмен аяқталады.

Төлебаевтың композиторлар Одағы Басқармасының алтыншы пленумында орындалған бұл кантатасы музыкасының әсемділігі және өзіне тән ерекшелігімен, сондай-ақ жақсы берілген идеялық мақсатымен есте қаларлық әсер берді.

Бірақ кантата музыкасы кемшіліктерден де құр емес. Оның өрісі тар, көлемі жеткіліксіз. Шығарманың жалпы құндылығына жарқын көркем қарама-қарсылықтардың жоқтығы ақау келтіреді. Кейде Төлебаев кан-

татаның әр түрлі көріністерін заңды етіп симфониялық біртұтас құрылысқа дейін жеткізе алмайды. Осы себептен — даму тұтастығын бұзатын жасанды «тігістер» мен «ауысулар» пайда болады. Басқа тондарға ауысатын үш-төрт көп дыбыстардың кезектесулері түрінде болған мұндай «тігістер» мысалы, бас және жанама партиялар арасында немесе разработкаға көшкенде кездесіп отырады. Разработканың шарықтайтын оркестрлік көрінісі де драматургиялық жөнінен аса ұнамды, айқын емес. Автор бұл жерде шарықтау шыңының ладты гармониялық маңызды құралын — бастапқы әуеннің доминантасын жете пайдаланбаған. Ладтың бұл қызу кезеңі — бастапқы әуеннің доминантасы елеусіз бір такта ішінде өтіп кетеді. Композитор — классиктердің репризаға жақындаған кезде бұл құралды қалай тамаша пайдаланғандықтарын есімізге түсірейік!

... Алтыншы пленум трибунасынан тамаша әрі дұрыс пікір айтылды. Халық музыкасына негізделіп, барлық ережесімен пайдаланып жазылған шығармалар әруақытта соған қарамастан халықтық та, ұлттық та болып шыға бермейді. Халық мелодияларын түсінбестен көшіре салған немесе сыртқы түрін стильдеуге негізделіп, халықтың дүние тануы жөніндегі түсінігімен жанды байланысы болмаған мұндай шығармалар бізде жиі кездеседі, әдетте тыңдаушылар бұған селсоқ қарайды. Ал, қайта халық музыкасының нағыз елеулі белгілерін, өз халқының ұлттық сыйпаттағы қорытындыланған типтік ерекшеліктерін органикалық қабылдай білген композитор әрқашанда табысқа жетеді.

Жас композиторлар В. Мұхатов, М. Төлебаев, М. Бұрханов және басқалардың таңдаулы шығармалары олардың өз ұлттарының музыка байлығын жетік біліп, творчестволарында дұрыс пайдалана алғандарын көрсетеді.

Олар халықтың қалың ортасынан шығып, бесік жасынан туған мелодияға құлақтарының құрышын қандырып, халықпен бірге өмір сүрді, олардың творчествосында халық музыкасын, халық тұрмысын жанды түрде сезгендік бар.

Музыкадағы ұлттық форма проблемасына осындай органикалық тіршілік ыңғайымен қарау мәселесін композитор творчествосы мен халықтың музыкалық қайнар көзі арасындағы сырттай «көрінетін» байланыстан ажыратып бөлек қарауға тіпті болмайды. Музыкадағы ұлттық стиль проблемасын халықтың музыкалық қайнар көзімен байланыстырмай шешуге болады деп дәлелдеуге талаптанған музыка қайраткерлері негізінен қателеседі. Халықтың қайнар көзін творчестволық меңгеру ісін, әрине, жазылған ережелердің санаулы шеңберімен шектеуге тиіс емес. Бұл жөнінде профессионалдық музыка мәдениеті молықтырған творчестволық тәжірибенің маңызы зор. Чайковскийден кейін музыкадағы ұлттық белгі тек онда халықтың дайын мелодияларының сөзсіз барлығы және оларды стильдеу ғана жеткілікті деп қалай сендіруге болады? Сонымен бірге орыстың ұлы классиктерінің, оның ішінде Чайковскийдің асқан мол тәжірибесі профессионалдық искусствоның халық искусствосымен жанды тығыз байланы-

сын көрсетеді. Бұл байланыс, сөз жөк, біздің заманымызда да сақталып, дамай отырып, нағыз әралуан формаларға ие болды.

Туысқан республикамыздағы жас композиторлардың халық музыкасымен тығыз байланысын сақтап, сонымен бірге ұлттық форманың күрделі проблемасын кең, өзекті түрде, байыпты шешуге талап еткендіктері қуанарлық және өнеге-үлгі аларлық іс. М. Төлебаевтың кантатасына тән тікелік, әсерділік және өзіндік ерекшелік ең алдымен автордың халық музыкасындағы типтік ерекшеліктерді кең пайдаланып, идеяны баяндаушы етіп халық искусствосының нақты геройларын бейнелейтіндігімен көзге түседі. Осы себептен гүлденген қазақ даласының еріксіз бойды билеп әкететін жұпар исіне қаныққан музыкасы да өте сүйкімді.



Қ ҚОЖАМИЯРОВТЫҢ „РИЗВАНГҮЛ“ ДЕГЕН СИМФОНИЯЛЫҚ ПОЭМАСЫ

П. Аравин

Құдыс Қожамияровтың творчестволық өмірбаянында 1950 жыл — музыкалық жұртшылықтан көп кешікпей жоғары баға алған, оркестрлік бірінші шығарма жазған жылы болды. Біз бұл арада симфониялық поэма «Ризвангүлді» айтып отырмыз, оны шығарғаны үшін ұйғырдың дарынды композиторына Сталиндік сыйлық берілді.

Өзінің оркестрге арнаған програмдық пьесасының негізіне қытай провинциясы Синьцзянда болған ұлт-азаттық қозғалысының тарихи фактілерін арқау етіп алған Қ. Қожамияров, өзінің өмірлік шындығымен және музыкалық бейнелердің ұлттық кейіпкерлігімен, симфониялық композициясының сымбаттылығымен және азаттық үшін халық күресі идеясын драматургиялық нақты түрде көрсетудің айқындығымен көзге түсетін үлкен көркемдік құны бар шығарма жазды.

Ризвангүл — ұйғыр халқының батыр қызы, ол ұлт-азаттық қозғалысына қатысып, 1944 жылы ноябрьде Құлжа қаласының түбінде ерлікпен қаза тапты. Оның есімін барлық халық сүйіспеншілікпен атайды, оның жарқын бейнесі ақындар мен композиторларды жігерлік ой-өрісін жандыратын отанына деген сүйіспеншілік мазмұнды көркем шығармалар шығаруға рухтандырды.

Ризвангүл образын совет композиторларының творчествосында көрсетуде — бірінші тәжірибе ұйғыр ақыны Қадыр Хасановтың сөзіне жазылған Қ. Қожамияровтың әні болды. Кейіннен бұл ән «Қазақстан композиторларының әндері» жыйнағына енді. (Музгиз, М., 1951).

Ризвангүл туралы ән жас композитордың музыкалық творчествосының бұл түрінде ең бір тамаша қол жеткен табысы болды. Бұл әндегі Ризвангүлге бүкіл халықтың асқан шындықпен айтылған сүйіспеншілік сезімін ақын Қ. Хасанов өзінің лирикалық өлеңінде тамаша бейнелеп жеткізеді.



КҰДЫС ҚОЖАМИЯРОВ

Суық хабар келді бір
Солды деген қызыл гүл,
Отан үшін жан пида
Депті сұлу Ризвангүл.

Елі даңқын еске ұстап,
Жауын етті тып-тыйпыл
Қыян-кескі ұрыста
Ұйғыр қызы Ризвангүл.

Шыға ма екен естен? Еш қашан
Шықпайды естен Ризвангүл!
Ол өмірі солмайтын
Көктем гүлі қызыл гүл.

Композитор Ризвангүл туралы әннің оралымды және мәнерлі интонациялық мазмұнын «Дутарымның тарлирі» деген халық әнін дамыту арқылы жасады. Бұл тұтас және эмоциялық тамаша екпінді мелодияның ән бастамасында қарама-қарсы екі мелодиялық лебіз (фразасы) әсіресе есте қаларлық, бұларды Қожамяров алғаш ретте лирикалы-драмалық әнді, кейіннен програмдық симфониялық поэма «Ризвангүлді» шығарған кезде пайдаланды.



Халық әнінің мелодиялық бірінші лебізі (фразасы) ашық кварталы дауыс ырғақпен бастала отырып, дорикалық ре-минордың, бесінші сатысының сүйеуімен жоғарылайтын белсенді қыймылды келеді. Қарама-қарсы тұрған екінші фраза едәуір күрделі құрылысымен көзге түседі және ондағы әндетіліп айтылатын бірнеше интонациялар жалпы мелодияның эмоциялық жүрекке жағымдылығын күшейткендей.

Халық әнінің бұл қарама-қарсы мелодиялық негізгі бөлшегін шеберлікпен дамыта отырып, Қ. Қожамяров өзіне біткен ерекшелікпен қатар халықтық сарынды, Ризвангүлдің қаза табуы туралы Қ. Хасановтың өлеңін бейнелеп халық әнін шығарды.

Жүрдегірек.



Әнді зер салып тексергенде біз бұл әннің ұйғыр халқы мелодияларының дауыс ырғақтарын творчестволықпен дамыту нәтижесінде пайда болғандығын сеземіз. Бұл ән кәзіргі заманның ойландыратын оқыйғаларына алдыңғы қатарлы совет суреткерлерінің эмоциялық үнін қосуы ретінде пайда болды.

Ризвангүл туралы лирикалық-драмалық ән негізінде Қ. Қожамияров өзінің ең таңдаулы еңбегі — оркестрге арналған аттас поэмасын шығарды, оны жұртшылық советтік програмдық симфонизмнің едәуір қол жеткен табысы ретінде таныды. Бұл шығармада автор реалистік көркемдік шеберлікті меңгеруге қоян-қолтық жақын келіп, бұл жөнінде біз музыка зерттеуші Ю. Қоревтің «Жас композитор жалғыз-жарым, бірен-саран құбылысты жалпыға бірдей, типтік жоғары дәрежеге дейін көтеріп Ризвангүл туралы әңгімені бостандық үшін күрестегі халық ерлігін жырлаған эпостық поэмаға айналдыра алды»¹ деп алғаш рет айтқан айқын пікіріне толығымен қосыламыз.

Идеялық түпкі ойдың тарихи шындығы арқасында композитор үшін көңілге қонымды дамыйтын симфониялық композиция жасауға сәті түсті, мұнда лирикалы түрде өңделген Ризвангүл бейнесінің тақырыбы халықтың әлеуметтік және ұлттық азаттығы үшін, қатал және ерлік күресі тақырыбымен әбден қабысып жатады.

Ризвангүл поэмасы келешекте музыкалық барлық кейіпкерлердің дамуына тақырыптық түйін болатын, кішігірім интродукциядан басталады. Барабандардың қауіп-қатерлі, солғын дабылы үдей түсіп осы реңкке бірден отты жазу тәрізді, үндеудің батыл тақырыбы пайда болады. Бұл тақырып шыйрақ ырғақты ритмделген, оның музыка өлшем құрылысы белсенді түрде, соңында мелодиялық шыңы бар жоғары өрлейтін қыймылы тура сызықты болады. Бірақ бұл тақырып нығайып, өзінің күшін толығымен білдіруге үлгірместен, оған қыйып түсетіндей өткір ритмді диссонанстық аккордтар долылықпен ашына бастырмалай тап қояды. Кенеттен орнаған тыныштық, халық қаһарының және оның күреске шақырудағы күрделі образдар бейнелерін туғызатын қарама-қарсы элементтердің соқтығысуын одан да әрі шиеленістіре түседі.

Ызалы ұстамды

The musical score consists of two staves. The upper staff is a single melodic line in G major, 4/4 time, starting with a quarter rest followed by a quarter note G, then a quarter note A, and a quarter note B. The lower staff shows the orchestration with various instruments. Dynamics include cor. mf, Timpl. mf, sfp, ct. Tr. Ee, sff, p, and p. The score includes markings for Tr. milt., Archi, and Tr. ni Tuba.

Композитор тыңдаушылардың алдына революциялық күштердің бой бермес шабуылының тартымды суретін ашып көрсету үшін оларды жоғары өрлейтін драмалық даму жолында шеберлікпен басқарады. Бірақ

¹ «Советская музыка», 1951. № 4. 37-бет.

біз қытайдың халық-азаттық армиясының бұл екпінді шабуылын көруден бұрын, бізге ең алдымен бірнеше қыйын кезендерді жеңіп шығу керек. Біз үндеу тақырыбының соңына ереміз — ол қараңғы түндегі маздаған шырақ сыяқты бізді алға қарай шаттыққа, жарыққа мезгеп апарды.

Интродукцияның бастапқы фразасында дұшпан күштерінің бірінші соқтығысуын көрсеткеннен кейін, біз бұл драмалық шиеленістің жалғасы мен дамуын күтеміз. Үндеу тақырыбы екінші рет, шындықтың ерлік дау-сын естіген жаңғырық сыяқты, халықтың алыстан үн қатуы тәрізді естіледі. Негізгі ерлік тақырыбын тұншықтыра баяндайтын сурдина кигізілген валторналар ойдағыдай реңкті тамаша әсер жасайды. Тындаушы қас күштер шайқасуының екінші рет айғағы болып, тек бұл жолы оны майдан даласының күнгірт, қараңғы түні ғана бөледі. Мұндай музыкалық бейне болашақ жоспардан көрініп тұратын нақтылы кейіпкер болады. Музыкалық негізгі образдың қарама-қарсылығын және оның драмалық даму жолына белсенді түрде бет алғандығын жете түсінуге жәрдемдесетіні алыстағы жаңғырықтың классикалық тәсілі бұл жерде өте орынды, әрі қажетті.

Жаңғырықтың пайда болған кезінде бастапқы тақырып тек қашықта-тылып қана қоймайды, оның ладо-тональдық реңкі де өзгереді. Негізгі түрдегі ре-минордың орнына кенеттен негізгі до-минор пайда болады, бұл да бірінші реттегідей, тониканың кіші септаккордымен берілген. Қос суб-доминантты салаға ауысатын бұл модуляциясын жылжу негізгі тақырыптың жалпы музыкалық және жеке дауыстық құбылыстарының басқадай боялуымен ұштаса отырып, музыкалық кейіпкердің келешектегі дамуын тындаушыға одан да айқынырақ сезуге көмектеседі.

Бұл көңілге қонымды, айрықша маңызды бөлімнен кейін оқыйға бастапқы баяндалуының ірі жоспарына қайтадан қосылады: шындық лебі халықтың жүрегіне жетіп, олар ниеттестікпен үн қосады. Үндеудің екінші толқыны басталады: сыңғырлап шығатын жоғарғы дыбыс қатарында труба ерлік үндеуін іліп әкетіп, оған валторна, сонан кейін тромбон іле жауап қайырады. Поэманың драмалық әрекеті тындаушыға қайтадан жақындап, оның алдынан азаттық үшін күресуге халық күштерін біріктіру көріністері өтеді.



Ерлік тақырыптың жеңіп шығуына сенімнің артуымен бірге, оған қарама-қарсы шиеленіскен ритмо-интонациялар да күшейе түседі. Үрлеп ойнайтын мыс аспаптардың үндеу тақырыбын шарықтау шыңында өткіз-

ген кезеңінде, оны кесіп опыратын өткір ырғақты диссонастық аккордтар үзіп тастайды. Бірақ бұл аккордтар күрес тақырыбына тойтарыс беруге күші жетпейтін болып шығады. Трубалар мен валторналардың жоғары өрлейтін серпінді мелодиясы батыл, жеңілмейтін түрде көтеріледі. Ол түннің қою түнегін кесіп өткен тәрізді, ақырында, шұғыл бұрылыспен, плагалдық күрделі каданс арқылы даму бағытын поэманың негізгі ладо-тоналіне жылжытады.

Феодалдық не отарлық езу жағдайларында халық, Қытайдың Коммунистік партиясының шақыруы бойынша күреске көтеріліп, ақырында азаттыққа жеткізетін бірден-бір дұрыс жол тапты. «Ризвангүл» музыкалық кіріспесінің көркемдік мазмұнын осылайша түсіндіруге болады.

Поэманың симфониялық драматургиясын сыйпаттауға кірісерден бұрын, қызу дамайтын шығармада музыкалық кейіпкерлердің үнемі шиеленісіп қайта өзгеруі арқасында тыңдаушыға әсер етіп отыратындығына көңіл аудару керек, бұл өзгерістердің негізінде әртүрлі қарама-қарсы элементтерді салыстыру және олардың қайшылықтары жатады.

Реалистік көркемөнер шығармаларында шындық құбылыстарын белгілі бір кейіпке топтастыру ісі көркем творчествосының тарихи қалыптасқан түрлері арқылы жүзеге асырылатындығын жоғарыда айтылғанға қоса кету керек. Жанрлық айқындыққа ие болмаған, ұлттық мәдениеттің өзіндік қалпына сүйенбеген музыка — реалистік музыка бола алмайды, өйткені ол тек ұлт творчествосының жанрлары арқылы ғана халық өмірімен байланысып, мазмұнын өте түсінікті көркемдік түрде толық, терен бейнелеп көрсете алады.

Сонымен «Ризвангүл» поэмасында үндеу тақырыбының негізінде жататын салтанатты дабыл интонациясы халықтың музыкалық мәдениетімен өзекті байланыста болып келеді. Ол өмірдің өзінен алынған сыяқты, сондықтан да нақтылы, мазмұнды болып келеді. Бұл салтанатты дабыл интонациясынан бір ерекше мағналы мелодиялық оралымның ретінде біз белгілі бір жанрдың бейнесін — белсенді сыйпаттағы марш тәрізді әскери музыканы естиміз.

Пунктир ритмнің ұрығы ретінде, қысқа затактымен көрсетіліп шиеленіскен аккордтардың қаһарлы, «қыйып түсетін» қағыстары да өмірдің шын құбылыстарын бейнелейді. Потенциалдық жөнінен — бұл марш түріндегі салтанатты жүріс ритмі, Ризвангүлдің аянышты қаза тауып, онымен халықтың қайғылы қоштасуын суреттейтін поэманың орта эпизодында қаралы марштың аса айқын жанрлық белгілеріне ие болады.

«Ризвангүл» поэмасының жалпы идеялық түпкі мақсатымен және оның Синьцзяндағы ұлт бостандығы күресінің шын оқыйғаларынан алынған нақтылы тарихи мазмұнына байланысты, біз интродукцияны ашатын бастапқы салтанатты дабыл интонациясы поэманың жағымды кейіпкерлерін нақты көрсетеді деп болжай аламыз. Мұнда, програмдық шығарманың нағыз халықтың және үмітшілдік идеясын орнатып аса маңызды міндетті атқаратын («бас аяғына дейін өтетін эрекет») күштері бірінші рет байқалады.

Әртүрлі өзгерістерде поэманың басынан аяғына дейін өтетін үндеудің ерлік тақырыбында ашық көрсетілген халықтық сыйпатымен ерекшеленіп тұратын әскери марш жанрының барлық белгілері бар. Бұл тақырып шығарманың симфониялық драматургиясында аса көрнекті роль атқарады. Осы ерлік негізгі интонациядан революциялық күштердің батыл шабуыл тақырыбы өсіп шығып, поэманың кіріспесінен кейінгі (| 1 | цифрдан | 5 | цифрдағы шарықтау шыңына дейінгі) музыкалық негізгі бейнелердің баяндалуын ашады.

Қайғылы, ұстамды түрде үн шығаратын бұл ерлік интонациясы сонымен қатар, халықтың ержүрек батыр қызын ақырғы сапарына аттандырудағы жерлеу топ жүрісін суреттейтін, айрықша маңызды бөлімде де (| 6 | цифрдан) өтеді. Күреске шақыру тақырыбы бұл жерде мезгілсіз қаза тапқан Ризвангүл туралы халық қайғысы тақырыбына айналады.

Ризвангүлді еске түсіру эпизоды деп атауға болатын лирикалы драмалық келесі үлкен тарауда (| 8 | цифрдан), негізгі ерлік ән үні кеңінен құйылатын халықтың әнге қарай едәуір өзгеріп, мұнда бірінші орынға ықпалды интонациялар емес, қайғылы түрде үн шығаруға дейін ұлғая беретін, эмоциялық интонациялар шығады. Халық үндері хорына ұқсас шекті аспаптар квинтетінің еркін, оралымды көп дауысты баяндауынан, өз өмірін туған елінің бақыты мен бостандығы үшін қыйған халықтың батыр қызы туралы ән құйылып жатады. Бұл аспаптық ансамбльдің көп дауыстық мазмұны негізгі ерлік тақырыпты вариациялы талдау жасау арқылы үздіксіз өсіп байыйды, ал кейіннен кіріскен үрлеп ойнайтын ағаш аспаптардың жарқын, байсалды үндері музыкаға тамаша сыйпат береді. Мезгілсіз қаза тапқан Ризвангүл қайғысы бұл жерде өзінің азат етілуіне сенімділікпен алға басқан барлық халықтың өмірі мен күресі туралы поэмаға айналады.

Вальторнаның созылық дыбысы реңкінде бәсеңдеп, аянышты түрде ыңырысып шығатын жеке ойнайтын фаготтың үні, кеңінен төмендей түсіп, Ризвангүлдің қаза тапқандығын жырлайтын қайғылы мелодия бірте-бірте алыстай береді. Поэманың орталық айрықша бөлімі осылайша аяқталып, мұның соңынан кенеттен өзгеріс туады: | 2 | цифрдан күреске шақыратын ерлік мотивтері қайтадан пайда болады. Музыкалық даму бұл жерде күш алғандай болып, қайғылы түрде әндетіліп айтылатын интонациялардан арылады да, ақырында жігерлі шабуылды сыйпатқа ие болады. Поэма туралы өзінің мақаласында Ю. Корев былай деп дұрыс көрсетіп еді: «Бұл мелодия халық қаһарын жарқын түрде көрсетеді, ол бұрынғыдан да күштірек, мақсатқа бейімделген, экспозицияның бас тақырыбынан гөрі ол тыңдаушыны өзіне анағұрлым басым тартып әкетеді, батырлық іс жауынгерлерді жаңа жауынгерлік істерге рухтандырады».

Халық қаһарын көрсететін тақырып негізінде, интродукцияның фанфара тақырыбынан өсіп шығып соғыстың бірінші айқасқан кезеңінен алынған мелодиялық таныс оралымдарға жататындығын аңғару қиын

емес. Ю. Коревтің бұл драматургиялық өзгерісті кезең жайында айтқаны тіпті дұрыс-ақ. «Батырлардың қаза табуы халықтың рухани күшін әлсірете алған жоқ; қайта халықтың адал ұлдарының азаттық үшін күрескен істері жеңіп шығады — поэманың оптимистік идеясы, міне осы».

Халық қаһары тақырыбының зор күшпен үдей түсетін шарықтау шыңында барлық музыкалық композицияның алуан құбылысты қайталауы басталады. Поэманың негізгі ладтық үнділігінде натуралдық ре-минорда атты әскер шабысының өткір, қамшылау ырғағы тәрізді реңкінде, — мыс аспаптардың бір бірін «еліктеу» тәсілімен жарқын әрі ынталы түрде күрестің ерлік тақырыбын өткізуі — ерекше көзге түседі.

«Бас аяғынан өтетін әрекет» тақырыбы біртіндеп ықшамдалып, қайтадан «дабыл» тақырыбына айналады. Бірақ бұл жолы ол күрес үшін халық күштерін жыйнау көрінісін емес, өзінің азат етілуі жолындағы барлық кедергілерді жеңіп шыққан халық мерекесі көрінісін бейнелейді. Кеңінен өрістеген жағдайда композитор соңғы шарықтау шыңын құрып оны ұйғырдың халық биінің ырғағындағы шаттық түйінін — аяқтаумен аяқтайды.

Поэманың жағымды үмітшілдік ой-пікірін білдіретін «Бас аяғынан өтетін әрекет» тақырыбының мелодиялық қайнар көздері өздерінің түп тамырларымен ұйғырдың халық музыкасымен ұласып жатады, оның ұлттық ерекшелігін Қ. Қожамиров жақсы сезіп, профессионалдық творчествосының күрделі жанрлары арқылы шеберлікпен көрсетеді. Біз ұйғырдың бірнеше халық әндерін келтіре аламыз: бұларда алғашқы көтермеші күш ретінде кварталы белсенді жүрістер беріліп, келесі мелодиялық қозғалыс жоғары өрлеп, өрістейді. Мысалы, «Ұйғырша», «Илахун», «Багубан», «Анархан», «Шарық Ұйғырлири», әсіресе Қ. Қожамировтың бірнеше шығармалары үшін мелодиялық бейне үлгісі болған «Дутарымның тарлири» сыяқты ұйғыр әндері осындай құрылысымен көзге түседі.



«Ризвангүлдің» симфониялық драматургиясында, кіріспенің бірінші тактілерінен-ақ қыйып түсетін тәрізді қаһарлы аккордтармен жүзеге асырылған, «Бас-аяғынан өтетін әрекетке» кері бейнелердің алатын орны да кем емес. Бұл ерекше ритмо-интонацияның мелодиялық мазмұны жоқ және өзінің келешектегі дамуында ол қара түнектей дұшпандық бастама ретінде көзге түседі. Поэманың жағымды ой-пікірін білдіретін «бас-аяғынан өтетін әрекет» кейіпкерлері бай өмірде болып, драмалық қыймыл дамыған сайын алуан түрлі толғанған жаңа мазмұн алған кезде халыққа қас күштерді нақтылы түрде көрсететін «контрсквозной әрекет» бейнелері басынан аяғына дейін тек ерлік тақырыпты табыспен өрістетуге кедер-

гі жасау міндетін ғана атқарып, кейде қаһарлы-қаластық, ашулы түрде қауіп тудырып тұрғандай, тіпті қайғылы сыйпатқа да ие болады.

«Контрсквозной әрекеттің» ритмо-интонациялық дамуы, «Ризвангүлдің» програмдық мазмұнына сәйкес келетін, бірнеше кезеңдерден өтеді:

Бірінші кезең — кіріспе, мұндағы ритмо-интонациялар күреске шақыру тақырыбына қарама-қарсы шиеленіскен элемент болады;

Екінші кезең — Қытайдың Халықты Азат Ету армиясының шабуылын суреттейтін бірінші соғыс эпизодының шарықтау шыңы. Мұнда өткір ритмдер күрес тақырыбын уақытша «басып тастап», Ризвангүлдің қайғылы қаза табу тақырыбына әкеліп соғады;

Үшінші кезең — халықтың Ризвангүлмен қоштасатын эпизодындағы [6] цифрдан бастап, өлім бейнесін иеленуші, жерлеу маршы ырғақтарының мерейі үстем болғандығы. Ержүрек қызға суреттеме сыяқты сыпаттама беретін композицияның кеңінен дамыған келесі тарауында, жаудың қарсыласуын бейнелейтін ырғақтар уақытша шеттен шығып драмалық үдеудің шарықтау шыңында ([10] цифрдан бастап) өздерінің күшін қайтадан білдіреді;

Төртінші кезең — соғыстың бірінші эпизодының қайталама-сындағы шарықтау шыңына жақындаған кездегі ([15] цифрдан) ұқсас тарау, бұдан кейін кенеттен өзгеріс пайда болады — күрес тақырыбы батыл түрде орнап, халықтың жеңіс тақырыбына айналады.

«Бас аяғынан өтетін әрекет» кейіпкерлерін сыпаттауға осындай маңызды мағна бере отырып, біз реалистік көп құрамды музыкалық бейне дамыйтын, әрекет істейтін түрінде беріледі деп түсінеміз. Музыка зерттеуші Б. Ярустовский, музыкалық бейненің ішкі мәнін сыйпаттай келе, әділетті түрде былай деп ескертеді: «шындық драмада белгілібір мінез көрінісі өзінің кейіпкер ілік сапаларын басқа мінез көріністермен салыстыру, қайшылықта болу арқылы айқындап білдіретіндей болса, ірі формалы музыкалық шығармада да негізгі кейіпкер бейнелермен қайшылықта болуы, немесе жүйелікпен өздігінен дамуы арқылы толығымен ашылып көрсетіледі»¹.

Маркстік эстетика жетекші ойды нығайтып, музыкалық ірі шығарманың идеясын дәлелдеу үшін, тап осы өмір құбылысының нағыз мәнін бейнелеп, типті қасіретті асқан зор күшпен көрсететін образдың, әсіресе драматургиялық түйінді кезеңдерде, дамуы көңілге қонымды болуының шешуші маңызы бар деп көрсетеді.

Симфониялық және опералық музыканың ірі қалыптарында біз музыкалық бейнелердің бүтіндей жүйесімен кездесетіндігімізді де ұмытпауымыз керек. Мұндай жағдайларда әрбір тақырып тек музыкалық кейіпкердің келесіде пайда болып өрістеуі үшін ғана негіз болады.

Мұндай эстетикалық пікірлер тұрғысынан, сонымен қатар «Ризвангүл» поэмасындағы музыкалық бейнелердің драмалы дамуын еске ала

¹ «Советская музыка», 1953, № 7, 29-бет.

отырып, Ю. Коревтың «өмірбаян жазудың ерекше талабы авторды нағыз соғыс кейіпкерлерінің өрісіне шек қойып, соның ішінде, жауларды және күресіп жатқан екі қоғамдық-саяси топтың шайқасуын бейнелеп көрсетуден бастартуға мәжбүр етті, поэманың дамуы тек жағымды ерлерді бейнелеуі ғана жасалады»¹ деген пікіріне қосылуға болмайды.

Расында, біз «Ризвангүлде» жауларды бейнелейтін ерекше тақырыпты таба алмаймыз, бірақ бұл тіпті «поэманың дамуы тек жағымды геройлар бейнелерімен ғана жасалады» деген сөз емес.

Дүниежүзілік симфонизмнің тәжірибесі бізде драматургия жолымен жасалған шығармада жауларға арналған тақырып болмауы да мүмкін деп сендіреді, бірақ геройға кейде қайғылы қорытындыға амалсыз апарып соғатын кедергілерді жеңіп шығуға тура келеді. Драмалық симфонизмнің күшінің өзі, — тыңдаушының алдында алып күшті трагедиялық пікірді өрістете отырып, музыкалық кейіпкерлерді жүйелі түрде енжар суреттеп, кеңінен жайылмай, — майдан даласын қарама-қарсылықтардың ішкі бірлестігімен тұйықтауға үнемі тырысуда болады.

Сондай-ақ симфониялық поэма «Ризвангүлде» қарама-қарсылықтардың ішкі бірлестігі кіріспені ашып, күреске шақыратын ерлік тақырыбын баяндауда бірден-ақ көзге түседі. Бұл ерекше бастамадан музыкалық қарама-қарсы образдардың одан әрі дамуы және поэманың жеке тарауларының композициялық құрылысы өсіп шығады.

Атты әскер шабысының серпінді, үздіксіз үдей беретін ырғағы, контрабастар мен виолончельдердің шықпыртатын ойындары, валторналардың батыл қағыстары — осының барлығы жылдамдатылған екпінмен үйлесе отырып, тыңдаушыны драмалы әрекет жағдайымен ойдағыдай та-



¹ «Советская музыка», 1951, № 4, 37-бет.

ныстырады. «Ризвангүлдің» бірінші соғыс эпизодының «көтерілісшілер ұрысқа шықты» деген мазмұны — міне осылайша.

Бұл жеке бөлімнің мелодиясындағы батыл әрі шұғыл толқындарын зейін салып тындай отыра, біз оның халықтық (ұйғыр) сыйпатын айқын сеземіз. Флейталар, гобой және кларнеттің орындауындағы халық көтерілісінің тақырыбы Ризвангүл туралы әннің таныс оралымдарын еске түсіреді. Бірақ олар бұл жерде басқадай құбылыс-бейнелік мазмұнға ие болып, халық күресінің аяқталған тақырыбына айналады, ал оның интонациялық қайнар көзі ұйғырдың халықтық ән творчествосымен тереңнен ұштасады. Егер ұйғырдың «Дутарымның тарлири» деген халық әнін Қ. Қожамяровтың «Ризвангүл» әнінің қайырмасымен және талдап отырған симфониялық поэмадағы революциялық күштер шабуылының марш тәрізді тақырыбымен салыстырсақ, жоғарыда айтылғандарға сену қиын емес.



Көтеріліс бөлімнің кіріспесінде берілген музыкалық бейне шынында өте қарапайым. Бірақта кейіпкерде сыртқа босанып шығып, өзінің тегеуірінімен оркестрдің барлық симфониялық мазмұнын қамтып алуға тырысатын қаншалық ішкі күш, серпінділік, жігер бар!

Дегенмен, композитор көтеріліс тақырыбын кеңінен өрістетпейді. Тек, екінші, қосымша құрылыста ғана тұншықтырылған үнді трубалардың партиясында тақырыпқа мелодиялық «итермелеуші» ойық сызықтарына қосады. Мұнымен бірге мелодиялық бірнеше өзгерістер арқылы тональдық дамуы да сергіп, тақырыптың қатарлас мажор жағына қарай дамуы елеулі түрде жандандырылады.

Көтеріліс тақырыбының екінші рет өткізілуі тындаушыны қайтадан негізгі ладо-тональдікке (натуральдық ре-минорға) алып келеді, ал бірнеше қозғаулардан кейін өткендегі лад қайшылықтарын қорыту ретінде үнін шығарады. Музыкалық образдардың драмалық дамуы бірте-бірте қызу сыйпатқа ие бола бастайды. Көтеріліс тақырыбының негізгі түйін кіріспесінен композитор, классикалық симфонизмнің әртүрлі құралдарын пайдалана отырып, тақырыпты талдап дамытуға көшеді.

Сонымен қатар бөлшектеу арқылы көтеріліс тақырыбын шеберлікпен өзгерткендігін, ал соңынан қайта-қайта қайталанатын тақырыптылық қысқа түйіндерге ықшамдалғанын көрсете кету қажет, мұның аркасында

бірінші орынға мелодиялық бағыттың айқындығы емес, оның ішкі қозғалыс-құбылыстары шығады.

Көтеріліс тақырыбының метро-ритмдік талдап дамыту әдісі өзін толығынан ақтайды. Кіріспеде пайда болған «қыйып түсетін» қостау ырғағы көтеріліс тақырыбының екінші рет өтуінен бастап бірінші орынға шыға бастайды. Үрлеп ойнайтын мыс аспаптардың қауіп төндіретін үндестіктері алға ұмтылған күрестің ерлік тақырыбымен қайшылықта бола бастайды.

«Контрсквозной әрекет» күштерінің белсенді түрде көрінуі әсіресе өрлеп дамудың шарықтау шыңында анық сезіледі, мұнда тақырыптың айқын құрылысы бұзылады да үрлеп ойнайтын мыс аспаптарда қаһарлы үнді (үндестіктер) қайтадан пайда болып, бұлар алға ұмтылған мелодия қыймылын «шауып тастайтын» тәрізді болады.

Жаудың қарсыласуын бейнелеп көрсететін ритмдердің бірте-бірте шиеленісуі, 4 цифрдан кейін бесінші тактінің доминанттық орган пунктісінде кірісетін, ынталы предьикт пайда болған кезде едәуір күшейе түседі. Музыкалық форманың бұл маңызды тарауындағы гармониялық тұрақсыздық жағдайында (натуралдық ре-минордың субдоминантасымен салыстыру) қарама-қарсы екі элементтердің едәуір күрделі алуан-түрлі ырғақты разработкасы пайда болады: халық көтерілісінің қозғалыс-құбылыспен өзгерген тақырыбы (шекті және үрлеп ойнайтын ағаш аспаптарда) және дұшпанның қарсыласуын сыйпаттап қараңғы үнін шығаратын аккордтар (үрлеп ойнайтын мыс аспаптарда). Жалпы алғанда күрделі бір жыйна құралып шығады да мұнда жоғары дауыстың мелодиясы (күрес тақырыбы) қырғын соғыс майданы суретін жігерлі түрде өрістете беру үшін өзіне жаңа күш жыйнап алғандай болады.

Бірақ халық көтерілісі тақырыбын нығайтудың орнына кенет жерден шұғыл өзгеріс пайда болады — ре-минор доминантасы, өзінің тоникасына шешілместен, күтпеген жерден фа-минордың тоникалық секстаккордына сырылады. Соғыс майданын бірден-ақ қараңғы түнек қоршайды. Жолындағы көтеріліс тақырыбын жайпап жоқ қылатын барлық оркестр үндестіктерінің қатал, тасқынды қағыстары естіледі. Бұл жеке бөлімнің музыкасынан лажсыз қайғылы түрде шешілуін алдын ала білдіретін, мейрімсіз қаһарлы бірдеме естіледі. Бұл жердегі өктем ырғақтары «контрсквозной эрекеттің» қараңғы түнек бейнесін жақтаушы ретінде ашықтан-ашық шығады. Осы бөлімшедегі шарықтау шыңының үш октавы баяндалуында Ризвангүлдің қаза табатын бейнелі жаңа тақырып басталады. Поэманың музыкасы қайғы-қасірет басып, азап шеккен сыйпатқа ие болады. Композитор музыкалық айқындықтың барлық көмекші құралдарын өте орынды түрде алып тастап, бірінші орынға тек ынырсыйтын бір дауысты мелодияны шығарады.



Ризвангүлдің қаза табуын суреттейтін көріністің соңында драмалық шиеленісудің қызуы біртіндеп бәседеп, аккорд қостауы алынады да төмен жылжыған мелодияда халықтың Ризвангүлмен қоштасу тақырыбы келесіде пайда болатындығын күн бұрын білдіретін ерекше белгі туады. Ризвангүлмен қоштасу көрінісіндегі қатал және эпостық үнді мелодияда (16 цифрдан) халық азат ету армиясының айбынды санитаркасының тамаша, ержүрек бейнесі суреттеледі, ал жерлеу маршы ырғағындағы

тромбондар мен тубаның тұншыға шыққан үндестіктердің қағыстары ұйғыр халқының адал қызының өмірін жойған қараңғы қапас күштерді еске түсіреді.

Бұл эпизодта Ризвангүл тақырыбын, фаготтардың күңгірт тембірінің сүйемелдеуімен, виолончельдер мен альттер ойнайды. Тақырыпты екінші рет өткізгенде ол шекті квинтетке көшеді де мұның арқасында адам сезімінің жылы шырайымен одан да артық қанықтырылады.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves. The top two staves are for woodwinds (likely flutes and oboes), with dynamics marked *mp* and *mp sul G*. The bottom two staves are for strings, with dynamics marked *mp*. The second system also consists of four staves, with dynamics marked *div.* and *unis.*. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Тындаушының алдында қоштасудың бүтіндей драмалы көрінісі ашылған кезде қаралы эпизодтың эмоциялы түрде баян етілуі, әсіресе айқын білінеді. Қайғылы сезім өте нәзік жекеленеді: виолончельдер мен альттердің ілікпе қысқа үніне жауап ретінде жеке ойнайтын фагот Ризвангүл тақырыбынан жүрекке жылы ән үнін орындайды. Бұдан кейін виолончельдер мен альттер қайтадан үнін шығарып, оларға ағылшын ро-

жоғі іле жауап қайырады. Тезінен барлық шекті топ ойнайды — оның жұбататын үндестіктеріне енді екі дауыс үн қатады (ағылшын рожогі — кларнет, содан кейін кларнет — фагот).

[8] цифрдан халықтың есінде сақталған ержүрек қыздың бейнесін суреттетіп поэманың орта бөлімі басталады. Ризвангүл әнінен ең көркем бейнелі үндерді шеберлікпен пайдаланып, оларды халық көтерілісі тақырыбының ерлік элементтерімен нәзік түрде байланыстыра отырып, Ризвангүлдің жанама сыпаттамасы мен халықтық қайғы-қасіреті ұласып жатқан эпостық түрде өрістетілген баяндаманы, автор шебер қолымен тыңдаушылардың алдына жайып салады. «Ризвангүл» поэмасының тап осы бөліміндегідей етіп, програмдық түпкі ойдың және оны көркемдікпен нақтылы түрде көрсетудің бір өзекті тұтастырып жасауға бұған кейін Қ. Қожамияровқа ешқашан да сәті түспеген еді.

Бойды кернеген жан күйерлік сезім, жүректегі қайғы-қасірет бұл арада сыртқа шығуға ұмтылады. Ол кең тасқынмен кемелінен асып, жайылуға дайын тұр. Бірақ композитор халықтың қайғы-қасіреті бейнесін ашып көрсетуге үнемі тежеу жасап, оның эпостық қатал, қызу үнін шығарады. Халықтың қайғысы Ризвангүлге деген сүйіспеншілік сезіммен ұласып, мұның арқасында қайғы-қасірет лирикалы сәулетті, жарқын сыйпатқа ие болады.

Қаралы эпизодтың жарқын жалпы композициясынан, драмалы зор өрістеуге әкеп соғатын, жоғары өрлейтін бірнеше эмоциялық толқындар елеулі түрде көзге түсіп, өрістеудің шынынан жылау мен еңреудің терметәкпақ интонациясы естіледі де, жерлеу маршы ритмдерінің жағдайында бірте-бірте бәсеңдеп тынады.

Бұл эпизодтық экспозициялық бірінші тарауы ([8] цифрдан) 12 такты бойына созылып, натуралдық фа-минордан фригийкалық до-минорға айналдыратын модуляцияны бекітіп нығайтатын, мелодиялық әртүрлі үш құрылыстан тұрады. Бұдан кейін ([9] цифрдан бастап) талдап дамыту жасайтын орталық тарау келеді, ол фригийкалық до-минордың жанды қытықтайтын жарты тонды дауыс ырғағын үздіксіз топтауға негізделіп, до-минор салтанатты түрде үнін шығаратын ре-бемоль мажормен салыстырылады. Мелодиялық назды толқындар жоғары өрлеп және төмендейтін қыймылдарымен лирикалық және батыл интонациялардың ұштасуларымен тегістелетін негізгі түйін кіріспе тарауға қарағанда, талдап дамыту жасалатын орталық бөлімде тақырып дамуының драмалық шарықтау шыңына жетуге айқын бет алысы бар.

Қаралы эпизодтың үшінші тарауы ([10] цифрдан) халық қайғысы тақырыбының динамикалық қайталауы болады. Композициялық құрылысы жөнінен үшінші тарау натуралдық до-минордан ми-бемоль мажорға модуляция жасайтын сегіз тактылы кезең болып табылады. Негізгі тақырып бұл жерде қостайтын дауыстардың бөлшектенуімен және едәуір белсенді ырғақ пен біраз түрін өзгертеді. Тақырыптың жоғарылайтын қозғалысын және оның негізін өрістете отырып, композитор дра-

малаудың қосымша құралдарын кірістіріп, жерлеу маршы бейнесін еске түсіретін тромбондар мен тубаның қайталайтын үндестігін енгізеді. Халықтың қайғы-қасірет тақырыбының құбылысты қайталауы кезінде жарып шыға отырып қаралы салтанатты жүрістің бұл ырғақтары тақырыпты айқындап, оған толғанған сезімді жарқын рең береді.

Барлық бұл тарау әсіресе күшті әсер етеді, өйткені композиторға

сі.

Arch

a2

div.

халық қайғысы кейіпкерін жанр (жерлеу маршы) арқылы талдап қорыту көмегімен айқындап көрсетуге, оны реалистік дәл өмір шындығына жататын етуге сәті түскен. Музыкалық дамуы бұл жерде бейнелі, дәлме-дәл ұйымдасқан болып шыққан. Үріп ойнайтын мыс аспаптардың айқын ритмі жағдайында скрипкалар жерлеу маршы сыйпатында, жүрек елжірететін аянышты әнді ойнайды. Ал бұл уақытта виолончельдер мен контрабастар, музыкалы-драмалық дамудың аса маңызды бөлшектерінің бірі мағнасына дейін өскен, секвентті фразаны қайталайды. Дәл осы айқын үш элементтердің (бірден ілгері ұмтылатын негізгі тақырыптың, жерлеу маршы ритмдерінің және виолончельдер мен контрабастардың мелодиялық фразаларының қарама қарсылығы мен бірлестігінен Ризвангүлге халық қайғысы мен сүйіспеншілігінің көп қырлы әсер ететін бейнесі туады деп батыл түрде сендіруге болады. (157-беттегі нотаны қараңыз).

Қайғылы эпизодтың композициясында мелодико-полифониялық мазмұнның байлығымен қатар, музыкалық ойдың драмалық шарықтау шыңға дейін едәуір сымбатты, заңды түрде дамып, төмен түсетін бірнеше құрылыстарда оны жеңіп шығатындығы да көзге түседі.

Қаралы эпизод нәзік, аянышты ыңырсумен аяқталады да бұл қайғылы тыныштықты қатал түрде диссонанс жасайтын аккорд жан түршігетін күш-қуатпен бірден бұзып, бұл аккордтан кейін атты әскер шабысының серпінді, ширақ ырғақты үнін шығарады. Халықты азат ету әскердің топтары лап қойып шабуылға ұмтылып, тоқтаусыз алға зымырайды, Ризвангүлдің тамаша өмірін жоқ қылған, туған елінің жауларына қарсы мейрімсіз өшпенділікпен жасаған бұл топтардың шабуылын тоқтатар енді ешқандай күш жоқ.

«Ризвангүл» поэмасының үшінші қорытынды бөлімі осылайша басталады да оның негізіне халық қаһарының ерлік тақырыбы алынған. Бұл тақырып даму жолымен нығаяды, оған көпшілігінде көп дауыстық және лад-тональдық разработка жасаудың жаңа құралдары мүмкіндік

Тез, ашумен

береді. Тақырыптың, оның серпінді синкопа жасалған ырғағы мен мелодиясының белсенді түрде шарықтауымен, бірінші рет өткізілуінің өзі-ақ, фаготтың кедергі жасайтын қарама-қарсы үнімен ұласуда өтеді. Қарама-қарсы көп дауыстық бұл жерде, атты әскер шабысының өткір, қамшыланған тәрізді ырғағы жағдайында баяндалған, халық қаһары тақырыбы дамуының өзін де көзге түсерліктей етіп құбылтады.

Өзінің құбылма өрісі үдей түсетін уақытында халық қаһары тақырыбы бірнеше кезеңдерден өтеді. Тақырыптың үшінші рет өткізілуі, әсіресе көзге түсіп, мұнда мелодияның суреті және оның көп дауыстық қостауы өзгеріп отырады. Тақырыптың төртінші рет өткізілуінде кварталық белсенді дауыс ырғақтар мен жоғары шығатын тура сызықты қозғалыс одан да гөрі артығырақ айқындалып білінеді. Тақырыптың ладо-тональдық бояуы да қоюланып байыйды, ал ең жоғарғы шыңы салтанатты ре-бемоль мажор үндеуінде өтеді.

Бұл музыканы тындап отырғанда, енді бір ерлік күш жұмсалатын болса жеңіске жететіндікке сене бастайсың. Бірақ олай емес, жеңіс күрессіз оңайлықпен келе қоймайды. Міне, бізге поэманың бірінші бөлімінен таныс ұрыс картинасы да қайтадан өрістей бастайды. Бірақ бірнеше кезеңдерден өте отырып, халық шабуылының тақырыбы айқындықтың жаңа түріне ие болады. Бұл тақырып барлық поэманың ең жоғарғы, ерлік шыңын нығайтып бекітеді. Музыкалық кейіпкерлердің өткендегі дамуын қорыта отырып, тромбондар мен туба, сонан соң валторналар мен трубалар батыл және табандылықпен шабуыл тақырыбын жариялап, оны еліктеу әдісімен күшті түрде өткізу арқылы нығайтып бекітеді. Жаудың қарсыласуын жойып, халық жеңісті мерекелейді. Ұйғырдың халық биі ырғағымен қысқа және құбылысты аяқтама жасалып, ол поэманы қуанышты, үмітшілдік түрде үн шығарумен аяқтайды.

Симфониялық поэма «Ризвангүлді» жазған кезде. Қ. Қожамировтың реалистік шеберлігі елеулі түрде өсіп нығайды. Оның шеберлігі әсіресе, өмірлік терең мазмұнды — кәзіргі замандағы ойландыратын оқығаларды бейнелеп көрсететін музыкалық кейіпкерлердің дамуынан байқалады.

Дарынды композитордың табыстарын сөзсіз бағалай отырып, біз реалистік шеберлік дегенді өмірдегі шын, жоғары идеялық, түпкі ойды мүлтіксіз жетілген көркемдік қалыпта нақтылы түрде көрсете білу деп есімізде сақтауымыз керек. Біздің ойымызша реалистік шеберліктің маңызды белгілерінің бірі — ішкі қарама-қарсылыққа аса толы, музыкалық бейнелердің тақырыптық талдап дамыту өнерін мүлтіксіз меңгеру болып табылады. Тек осы жағдайда ғана идеялы маңызды түпкі ой жетілген көркемдік қалыпта нақтылы түрде барабар көрсетіле алады.



«Ризвангүл» поэмасының интонациялы-драматургиялық талдауы композитор бұл шығармада бірінші рет, көркем жарқын образды көрсететін, айқын және толқын сезімді ырғағы серпінді музыкалық тақырып жасаудың күрделі шеберлігін менгеруге қоян-қолтық жақын келгендігіне біздің көзімізді айқын жеткізеді.

Бұл жөнінде бірінші ұрыс эпизоды мен поэманың алуан құбылысты

The image displays a musical score for the first episode of the poem 'Rizvangul'. It consists of three systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a separate staff for percussion. The top system features a complex rhythmic pattern in the treble clef, with a 'ff' dynamic marking and the label 'Tr-ni Tuba' below the bass clef staff. The middle system shows a more melodic line in the treble clef, with a 'Tr-be corni' label below the bass clef staff. The bottom system continues the rhythmic pattern in the treble clef. The score is written in a style typical of 20th-century orchestral music, with clear notation for dynamics and instrument assignments.

қайталауында кеңінен ашылып көрсетілетін, халық көтерілісі тақырыбы өте қызықты. (159-беттегі нотаны қараңыз.)

Үнін халықтық сыйпатта шығаратын бұл тақырыптың құрылысынан сюжеттік драмалы разработка жасалуымен байланысты түрліше дамыйтын, қарама-қарсы үш элемент елеулі түрде көзге түседі.

Автор революциялық күштердің шабуылы мен күресін суреттеуге талаптанған кезінде, аса белсенді бірінші элемент симфониялық құрылыстың барлық тарауларында түп нұсқасы немесе өзгерген түрінде әлденеше рет кездеседі. Поэманың репризасындағы халық көтерілісі тақырыбын қайталаған кезде бұл драмалы шарықтау шыңында өте айқын байқалады. Төртінші тактіде [16] цифрдан кейін, «Бас аяғынан өтетін әрекеттің» негізгі тақырыбы, атты әскер шабысының көзге айқын түсетін ырғағындағы, үрлеп ойнайтын мыс аспаптардың шығаратын үнінде баяндалады. Өткендегі даму бойынша таныс, осы ерлік тақырыбы бұл жерде өте батыл және шабуылды сыйпатқа ие болып, драмалық шиеленісудің ең жоғарғы дәрежесін көрсетеді. (160-беттегі нотаны қараңыз).

Көтеріліс тақырыбының екінші элементі ұйғыр халық билерінің күй таңдағыш ырғағымен тығыз байланысты. Бастапқы өткір интонация алуан түрлі құбылу мен шиеленісудің маңызды құралы ретінде кейіннен кең дамуға ие болады. Мұнымен байланысты, мысалы, соғыс эпизодының кезеңіндегі даму жандандыру үшін, тақырыптан өсіп шығатын контрапункттік қосалқы дауысты композитор үлкен шеберлікпен қалай пайдаланғандығын көрсете кету қажет. Бұл қосалқы дауыс гобой партиясында пайда болып, ерлік тақырыбын екінші рет өткізген кезде қостаудан бірінші орынға шығады да, ақырында жау күштерінің ашықтан-ашық шайқасуының туынды тақырыбы пайда болуына әкеліп соғады.

Поэмада көтеріліс тақырыбының аса бейнесі үшін элементте де өте-мөте манерлі айқын түрде пайдаланылады. Шынында, халықтың Ризвангүлмен қоштасатын эпостық көрінісін суреттейтін, симфониялық құрылыстың қаралы бүкіл орта бөлімі осы аяқталған мағналық оралымның көп дауыстық талдап дамытылуынан бүтіндей өсіп шығады.

Халықтық ән симфониялау саласында да композитордың елеулі табыстарға қолы жетіп мұның арқасында поэманың музыкалық кейіпкерлер айқын түрде бейнеленген ұлттық сыйпатқа ие болады. Програмдық түпкі ойды және оның көркемдікпен қорытылып жүзеге асырылуын барынша анықтау үшін автор жанр арқылы сыйпаттау әдісін ойдағыдай қолданады, бұл поэманың музыкалық бейнелерін шындық, өмір үшін маңызды мазмұнның нақтылы көрінетін, айқын көрнекті кейіпкерлер етеді. Поэманың музыкасы жарқын бейнелігімен, алуан түрлі құбылыстылығымен көзге түсіп, композитордың халық өміріне зор ықылас қоятындығын көрсетеді. Поэманың музыкасына адамгершілік жанды сезіммен социалистік реализмнің әдісін батыл түрде меңгеріп отырған алдыңғы қатарлы совет суреткерінің күшті сенушілігінің арқасында жүрек елжіретерлік әсем жылылық сезім кіріп отыр.





КҮРМАНБЕК ЖАНДАРБЕКОВ

ҚҰРМАНБЕК ЖАНДАРБЕКОВ

Л. Гончарова

Кзақтың Абай атындағы мемлекеттік академиялық опера және балет театры жыйырма жылдан бері өмір сүріп келеді. Осы уақыттың ішінде театр алғашқы музыкалық пьесалардан профессионалдық опера мәдениеті саласындағы кейінгі елеулі табыстарға дейінгі творчестволық үлкен жолдан өтті.

Өнерлі, дарынды актер, әнші, биші және әңгімеші, өзінің ізденуі жағынан батыл режиссер, тамаша киноактер, Қазақ ССР халық артисі Құрманбек Жандарбековтың қызметі осы театрдың тарихымен, қазақтың музыкалық-театр искусствосының дамуымен тығыз байланысты.

I.

Құрманбек Жандарбеков 1905 жылы 7 январьда Сырдария облысы, Шымкент уезі, Ақсу болысының 3-ші ауылында туды.

Құрманбек балалық шағында көптеген атақты әншілерді, ақындарды, жыршыларды тыңдады. Нартай Бекежановтың тапқыр, өткір тілді, қызық термелері, Белгібай Бектұрғанов пен Елеусіз Досымбековтың орындауындағы жанға жайлы лирикалық әндер, домбырашы Орынбайдың күйлері оның есінде қалды.

Той мен айтысқа үнемі қатысқан өзінің немере ағасы Әбдікәрімнің арқасында Құрманбек музыкаға бейім болды, бұл той-айтысқа немере ағасымен бірге бала да жиі қатынасатын. Екеуі бірігіп бірнеше өлеңдер шығарады, солардың бірі — империалистік соғыс кезінде әкесінің тылдағы жұмысқа алынып кетуімен байланысты шығарылған «Жоқтау» әні болатын.

Октябрь революциясын жас Құрманбек 1916 жылдан бастап Шымкентте орыстың жергілікті халық училищесінде оқып жүрген жерінде кездестіреді.

1917 жылы ноябрьде Сырдария болысында Совет өкіметі орнайды. Болып жатқан соғыс пен күйзеліске қарамастан, сол кездің өзінде-ақ қыйыр шет аймақтың мәдени өмірінде көп жаңалық пайда болады. Алдыңғы қатарлы орыс интеллигенциясының жастары, қазақтың сауатты жігіттері, мұғалімдер, көркем өнерпаздар үйірмелерін құрып, жәрдем беру мақсатымен концерт және кештер өткізе бастады. Осындай үйірмелердің біреуіне он екі жастағы Құрманбек те қатысады. Әсем, күшті дауысты Құрманбек ілезде-ақ жұрттың сый-құрметіне ие бола бастады.

1918 жылдың екінші жартысында Ташкентте өзбек, қазақ, қырғыз жастары және Орта Азияның басқа да ұлттары үшін халық ағарту институты (педагогикалық училище) ашылуы туралы хабар алынғандықтан приход училищесінде оқуын тоқтатады. Құрманбек оқуға баруға бірінші болып тілек білдірді.

Халық ағарту институтының барлық төрт бөлімінде өз күштерімен ұйымдастырылған көркемөнер үйірмесіне зор көңіл бөлінді. Хор, драма үйірмелері, жеке ән салу, музыкалық басқа да үйірмелер жұмыс істеді. Қай институтта болса да әдеби және музыкалық кештер жиі өткізіліп отырды. Студенттер тәжірибе алмасып, бірінен бірі үйренді. Осындай жағдайда Құрманбектің жан-жақты қабілеті бірінші рет анықталды. Ол хор үйірмесін басқарып, би өнерін меңгере бастады. Ол жолдастары айтып берген әсіресе өзбек, татар, қырғыз әндерін сүйді. Өйткені Құрманбектің орындауында ән жаңаша айту шарттармен көркемделіп басқаша шығатынын олар күні бүрын біліп жүрді.

Институттың құрылған алғашқы жылдарынан бастап-ақ мұнда «Шығыс кештері» деп аталған көркемөнерпаздардың үлкен мерекелі концерттерін өткізу дәстүрі орын алды. Бұл кештерге Орта Азия республикаларындағы барлық ұлттардың өкілдері қатысты. Халық ағарту комиссариатының жанындағы музыка-этнографиялық секцияның тапсыруы бойынша, этнографтар В. А. Успенский мен Н. Н. Мироновтың ұйымдастырған бірінші «Шығыс кеші» 1920 жылы болды. Ағарту институтындағы қазақ студенттерінің жұртшылық байқауына ұсынған ойын-сауығы саналуан түрлі болды, ал бұған өте белсене қатысқан он бес жасар Құрманбек үйірме жетекшілерінің бірі болды. Программаның ең қызық номерінің бірі — «Жанақ пен бала» деп аталған екі әншінің айтысы болды, бұған жас Құрманбек пен Жанақ атты әнші шал қатысты. 1920 жылы «Шығыс кешінде» бірінші бәйгені Қ. Жандарбеков алды.

«Шығыс кеші» Құрманбектің атын Ташкентте ғана әйгілі етіп қойған жоқ, сонымен бірге оған көптеген музыкалы-көркемдік жаңа әсерлерін де тигізді. Бұлардың ішінен, әсіресе есте қалған бірнеше халық әндерін орындаған симфониялық оркестрмен танысу болды.

Келесі жылдары Қ. Жандарбеков өз институтының ойын-сауығын ғана емес, сонымен қатар Орта Азия коммунистік университеті рабфагінің ойын-сауығын да басқарды, институтта ақырғы оқыған жылында ол бастауыш мектепте ән сабағының мұғалімі болды.

Институтты бітіргенде (1925 жылдың 7 майында) Қ. Жандарбеков-

ке халық мұғалімі деген атақ беріліп, мұғалімдік жұмысқа жіберілгендігі туралы қолына жолдама тапсырды. Бірақ ол өзінің музыка ісін тастамайды, ойын-сауық концерттерінде жиі-жиі өлең айтып жүреді.

1925 жылдың жазында, екі орындаушының күшімен берілген концерт Құрманбектің есінде қаларлықтай болды, оған қатысқандар әңгімеші-сықақшы А. Бисенов пен әнші Қ. Жандарбеков. Үлкен афишада 101 ән орындалады деп жарияланып, әндердің аттары атап көрсетілген. Бұрын-соңды болып көрмеген бұл концерт ұзаққа созылды. Ән Бисеновтың әңгімелері, әзілдерімен кезектесті, орындаушыларды халық сүйсіне қарсы алды, бірақ жарияланған программадан 67 ән ғана орындалды: орындаушылар да, тыңдаушылар да шаршады. Әрине, Қ. Жандарбековтың келесі күні даусы қарлығып қалады. Біраз уақыттан кейін ғана даусы қалпына келеді, бірақ ол даусының сирек кездесетін әдемі, таза тембрынан мүлдем айырылады. Әйтседе концерт Құрманбекті орасан зор моральдық және эстетикалық қуанышқа бөледі. Бұл концерт жас әншінің орындаушылық шеберлігі зор екендігін дәлелдеп, кәнігі музыкант болуға қарай жасалған елеулі қадам еді.

II.

1925 жылы Қазақстанның мәдени өмірінде маңызды оқиғалар болды. Орта Азияның ұлт мемлекеттік шекарасын ашу нәтижесінде қазақ халқын біртұтас ұлттық совет мемлекетіне біріктіріп қосу — астанасын Қызыл Орда қаласы етіп Автономиялы Советтік Социалистік Қазақ республикасына айналдыру ісі аяқталды. Мұнда қазақтың бірінші профессионалдық театры да ұйымдастырылды.

Театрдың ұйтқысы көбінесе көркемөнер ойын-сауығына белсене қатысқан қазақтың студент жастары болды. Олардың ішінен шыққан ең дарынды әншілер, музыканттардың есімдері Қазақстанның алдыңғы қатарлы жұртшылығына жайылды. Қызылордаға Қалибек Қуанышбаев, Серке Қожамқұлов, Елубай Өмірзақов, Қапан Бадыров, Әміре Қашаубаев, Иса Байзақов және басқалары да келіп жыйналысты. Бұлардың әрқайсысы өзіндік дарынды еді және олар халық искусствосының ең жақсы дәстүрі рухында тәрбиеленген еді. Ұлт мәдениетін өркендету үшін барлық ынта-жігерін жұмсауға ұйымдасқан осы ынтымақты семья қатарына Қ. Жандарбеков те келіп қосылады.

Жас коллективтің жолында көптеген қиыншылықтар туды, сол қиыншылықтардың бастысы — актерлердің арнаулы білімінің жоқтығы болды. Қ. Жандарбеков тек артист қана емес, онымен бірге театрдың тұңғыш режиссерларының бірі болды, сахнада орындаушылық жұмыстан кейбір тәжірибесі болғандығына қарамастан, режиссерлік қызмет саласында, шынында, басқалар сыяқты, оның арнаулы даярлығы жоқ еді. Театр орындаушылардың бойына біткен қабілетіне, олардың байқағыштығы мен халық тұрмысы жайына қанықтығына сүйсіне отырып, қармалап алға басты.

1926 жылдың 13 январь күні Қазақстанда мемлекеттік ұлттық тұңғыш театр ашылды.

Қ. Жандарбеков өзін өнерлі актер ретінде көрсетті. Пьесаның бағытына қарай ол қазақтың халық әндерін әрқашан да зор табыспен орындап отырды. Қ. Жандарбековтың талантты орындауында әралуан рольдер реалистікпен нақты, жарқын бейнеленіп отырылды, оның кейіпкерлерінің образдары тыңдаушылардың — спектакль көрушілердің жүрек түпкірінен орын алып, ұзақ есте қаларлықтай жаңа адамдар болды.

Театрдың бірінші постановкаларының ішіндегі ең сәттісі М. Әуезовтың «Еңлік-Кебек» пьесасы болды. Сол кездегі бірсыпыра басқа да пьесалардағыдай, бұл пьесада, қазақ әйелдерін күндіктен құтқаруға бөгет жасаған феодализмнің қалдықтары әшкереленді. Пьесаның геройларын (басты кейіпкерлерін) спектакль көрушілер жылы шыраймен мақұлдап қарсы алды. Жігіт Кебекті сүйгендіктен ескі әдет-ғұрыпқа қарсы шыққан ержүрек жайдары, Еңліктің образы аса тартымды болды. Қалың мал беріп, айттырып қойған, атақты тұқымнан шыққан бай Есенге күйеуге шығудан қыз бастартады. «Еңлік-Кебек» пьесасында Қ. Жандарбеков Есеннің бақ таласы ролін дарынды, көңілге қонымды етіп ойнайды. Жарқын маңызды спектакль жасауға көбінесе Жандарбековтың режиссерлік жұмысы да мүмкіндік берді, бірақ бұл жұмысқа ол, өзінің бойына біткен айқын бейнеленген актерлық талантына сүйене отырып, сезіну арқылы ғана жетті.

Қазақ театры дамуының бірінші кезеңінде оның коллективі драмалық искусствомен қатар, концерт берумен де шұғылданды. Бұл жас қазақ артистерінің творчестволық қабілеттерін жан-жақты айқындау үшін қолайлы жағдай туғызды. Концерттерге жетекші актерлардың бәрі қатысып отырды. Әміре Қашаубаев өзінің ғажап әндерін айтты. Иса Байзақовтың аузынан суырып салма жарқын өлендер естіледі, ол көбінесе тыңдаушылардың берген тақырыбына өлең шығарды, күлдіргі әндерді қызықтыра айтқан Елубай Өмірзақов болды. Концерт программалары Қ. Қуанышбаевтың мысқылы мен сықағы, Қ. Жандарбековтың әндері, билерімен молықтырылып, әшекейлендіріліп отырды.

Қазақ театрының ашылуы республиканың мәдени өмірі үшін орасан зор қоғамдық саяси, көркем-тәрбиелік маңызы болды, мұның өзі әсіресе қазақтың жас искусствосына ерекше көңіл аударуға мүмкіндік берді.

1927 жылы апрель айында Қазақ ССР Халық Комиссарлары Советі мен Оқу Комиссариатының командировкасы бойынша этнографиялық концертке қатысу және Москваның көркем театрларының жұмысымен танысу үшін Қазақстанның әр облыстарынан қазақ әншілері мен артистерінің бір тобы: Қ. Қуанышбаев, Е. Өмірзақов, Ғ. Айтбаев, Қ. Байжанов, Ә. Қашаубаев, И. Байзақов, Қ. Жандарбеков тағы басқалар Москваға жүріп кетті.

1927 жылы 17 апрельде қазақтың халық музыканттары Москва консерваториясының Үлкен залында Бүкілодақтық Советтер съезі делегаттарының алдында, ал содан кейін СССР Үлкен театрында болған

этнографиялық концертте де ойнады. Бір топ әншілер СССР Ғылым академиясында өлең айтып, олардың әндері тыңдалуымен қатар жазылып та алынды.

Халық әншілерінің концерттері ерекше болды. Бұл концерттерде шабытты, көңілді, творчестволық еркіндік, өзінділік, тапқырлық көп болды. Қарт әнші Қали Байжанов басқарған әншілер балғын жас Құрманбек Жандарбековпен қаз-қатар отырды. Сол концертті есіне түсіріп, Қ. Жандарбеков былай дейді:

— Концертке қатысушылар бірінен соң бірі өзінің өлеңін айтты, алдыңғы әнші айтпаған өлеңдерді орындап, қазақ халқының ән-күй творчествосының эралуандығын тыңдаушыларға айқын көрсетуге тырысты. Әркім бірінен бірі асырып артық орындағысы келді.

Қазақтың тандаулы әншілерінің орындауында «Ардақ», «Алты басар», «Шама», «Хорлан», «Дударай», «Ғазиз», «Аққұм» сыяқты және толып жатқан басқа да тамаша әндер айтылды. Әсерлі кездесулерден пайда болған жаңа термелер мен желдірмелер табанда сол жердің өзінде-ақ шығарылды. Бұған дейін естіп көрмеген Ғаббас Айтпаев пен Қали Байжанов сыяқты тамаша әншілердің репертуары мен орындаушылық манеріне танданған, Қ. Жандарбеков енді олардың репертуарындағы қызықты, жаңа әндерін ұғып алуға асықты.

Бұл концерттер Қ. Жандарбековтың білімін өте байытып, туған қазақ искусствосын дамытуға мүмкіншіліктің бәрі барлығына сенімін күшейте түсті. Қазақ артистері үшін орыс искусствосымен, орыс театрының мәдениетімен танысу ісі де ерекше бағалы болды. Олар Москвадан өз коллективіне көптеген әсерлер, пайдалы білім алып қана қайтқан жоқ, онымен қатар ең алдымен профессионалдық білім алуға белді бекем байлап қайтты.

Кешікпестен театр жанынан музыкалық студия ұйымдастырылып, мұнда музыка әліппесі және сольфеджио сабақтары өткізіледі, сонымен қатар, хор да ұйымдастырылды. Осы уақыттан бастап әншілерге тәжрибелі пианист-аккомпаниаторлар көмектесті; қызықты әрі қажетті қазақтың халық әндерін нотаға түсіру және өңдеу жұмысы да басталды.

Музыка әліппесінің негіздерін меңгерген Қ. Жандарбековке және басқа артистерге де тек драма театрында ғана емес, келешекте әрі музыкалық театрда, әрі операда жемісті еңбек етуге мүмкіндік берді. Профессиналдық білім алу жолында Қ. Жандарбеков үшін одан да гөрі елеулі қадам Москвадағы мемлекеттік кинематографиялық институтының актерлық бөлімінде екі жыл (1928—1929 жылдар) оқуы болды. Бір жыл оқығаннан кейін Қ. Жандарбеков киноға түсе бастады. Кинематография институтында оқу ойдағыдай болды, бірақ оны бітіріп шығуға сәті түспеді, өйткені Қ. Жандарбековтың енді республиканың жаңа астанасы — Алматыға көшірілген театрдың жұмысына қатысуы қажет болды. Театрдың коллективі қатарына жас дарынды актерлер лек-лек келіп жатты, бұлардың ішінде Күләш Байсеитова, Қанабек Байсеитов та, Шара Жиенқұлова да және басқалар да болды.

Бұл күндерге дейін қазақ искусствосы шығармаларының негізгі тақырыбы өткен феодалдық дәуірді сын көзімен көрсету болып келді. Енді бұл тындаушыларды қанағаттандыра алмады: еркін, қуанышты өмір сүрген қазақ халқының бақытты тұрмысын, азат еңбегін, жаңа тұрмысты дәріптеу қажет болды. Түркстан-Сибирь темір жолының ашылуы, Риддер, Қарсақпай, Қоңырат кеншілері мен құрылысшыларының және социализмнің басқа да құрылыстарының өндірістік табыстары Қазақстан даласын мүлдем құлпыртып өзгертті. Халық өзінің табыстарын дәріптегісі келді. Қ. Жандарбеков бұған ілтипатпен көңіл қойып үнін қосты. Оның концерттік репертуарында кәзіргі заман тақырыбына арналған көптеген әндер пайда болды. Ол кезде Қазақстанда профессионал-композиторлар әлі болмаған еді, сондықтан жаңадан музыка шығаратын адам да жоқ еді. Бірақ бұл жағдайға төзуге де болмады. Қ. Жандарбеков амал тапты: ол қазақ жас ақындарының өлеңдерік халықтың ән-үндеріне бейімдеп, жеке мелодиялық фразаларды қазақ халқының ән творчествосының бай қазынасынан құрастырады. Осылайша «Фабрика», «Жаңа күй», «Өндіріс», «Еңбек күйі», «Айнабұлақ» (Түркстан-Сибирь темір жолының түйіскен жеріндегі станция), «Миллион толқын», «Бесжылдық» өлеңдері, сол кездегі күн тақырыбына арналған, Иса Байзақовтың және басқа да әншілердің термелері мен желдірмелері мотивтеріне шығарылған толып жатқан жырлар — тақпақ өлеңдер пайда болды. Өзінің оригиналды репертуарымен Қ. Жандарбеков тек драмалық театрдың концерттерінде ғана ойнап қойған жоқ, Қазақстанның жаңа құрылыстарына, облыстық, аудандық орталықтарына, колхоздар мен шекара аудандарына да жиі шығып тұрды. Қ. Жандарбековтың айнымас серігі көбінесе халық әндерін орындаушы Әміре Қашаубаев болды.

30 жылдардың басында Қ. Жандарбеков орыс тілінен аударып қойылған бірсыпыра пьесалардың режиссері ғана болып қойған жоқ, сонымен бірге көптеген рольдердің орындаушысы да болды. Сол жылдардағы (1931 жылдың марты) тандаулы спектакльдердің біреуі (Фурмановтың романы бойынша) «Бүліншілік» болды, мұнда Қ. Жандарбеков Д. Фурмановтың ролін ойдағыдай ойнап шықты.

Онымен қатар театрда музыкалық тенденциялар да ұдайы күшейді. Драмалық спектакльдерді әзірлеуге кәнігі композиторлар: Д. Д. Мацуцин, С. И. Шабельский, Л. А. Хамиди қатыса бастайды. Театрдың оркестрі де құрылады. М. Әуезовтың «Еңлік-Кебек» пьесасын жаңадан қою театрдың сөзсіз табысы болды. Бұл пьесаның музыкасын композитор Д. Д. Мацуцин жазды, ол музыка жазғанда қазақ әндерін өңдеп, олардың әсемділігін, ұлттық нақыш әсерлілігін сақтай білді. Қазақ ССР искусствосының еңбек сіңірген қайраткері С. И. Шабельскийдің айтуы бойынша, Д. Д. Мацуциннің жазған музыкасы халыққа өте күшті әсер етті.

Қ. Жандарбеков «Еңлік-Кебек» пьесасының бұл постановкасында да Есен ролін ойнап, бұған мелодиялық желдірме мен термелер енгізді. Музыкалық пьесаларды қоюдың кең таралуы, өлең айтушы актер-

лардың творчестволық үлкен табыстары драмалық театр жолынан 1933 жылы мемлекеттік музыкалық студия құруға мүмкіндік берді. ВКП(б) Қазкрайкомы секретариатының 1933 жылғы 8 сентябрьдегі «Ұлт искусствосын дамыту жөніндегі шаралар туралы» арнаулы қаулысында, келешекте опералық театр құруға негіз боларлықтай, музыкалық студия ашу туралы қарар қабылдаумен қатар, «қазақтың классикалық мелодияларын барлық жағынан кеңінен пайдалану негізінде» қазақтың ұлттық музыкалық театр искусствосын дамыту жолдары да көрсетілді.

М. Әуезовтың либреттосы бойынша (музыкасы халықтікі) музыкалы пьеса «Айман-Шолпанды» қою студия үшін творчестволық елеулі сын болды. Апалы-сіңлілі екеуінің образы — олардың жастық жалынды жігерлілігі, сөз тапқыштығы, нәзік сыршылдығы пьесаны тым сүйкімді етті. Пьесадағы кейіпкерлердің әртүрлі сыйпаттылығы, оқыйға шиеленісінін күрделілігі орындаушылардан шындап жасалған творчестволық даярлықты, актерлік шеберлікті барлық жағынан пайдалануды талап етті. Спектакльдің табысты болуына, кейіпкердің характері жағынан өзі үшін сай келмейтін жауыз Көтібардың ролін ойнаған Қ. Жандарбеков та көп мүмкіндік туғызды. Қыйын спектакльдегі оның режиссерлық қызметі де ойдағыдай болды.

1934 жылдың 13 январында музыкалық студия «Айман-Шолпан» пьесасымен ашылды, ол 17 январьда Қазақтың мемлекеттік музыкалық театры деп аталды. Тұңғыш спектакль зор табысқа ие болды: бірінші маусымда пьеса 101 рет қойылды. Бұл музыкалық театрдың құрылуы көптеген тыңдаушылардың өскелең тілектеріне сай келетіндігін, ал едәуір нығайған театрдың жас коллективі мұндай игілікті істі тамаша орындап шыққандығын көрсетті.

Әнші, артист әрі театрды ұйымдастырушылардың бірі режиссер Қ. Жандарбеков жетекші рольдің бірін атқарғандығы сөзсіз. ҚазЦИК Президиумының 1934 жылы 21 июньдегі қаулысы бойынша Құрманбекке басқалармен бірге (Күләш және Қанабек Байсеитовтармен бірге) Қазақ ССР-нің еңбек сіңірген артисі атағы берілді.

III.

Жас музыкалық театрдың алғашқы ірі табыстары коллективті одан әрі творчестволық ізденуге жігерлендірді. Коллектив өзінің алдына қазақтың ұлт операсын жасау міндетін қойды. Бұл жұмысты композитор Е. Г. Брусиловский басқарды. Оның халық музыкасы негізі бойынша жазған «Қыз Жібек» (бірінші постановкасы 1934 жылы 7 ноябрьде болды), «Жалбыр» және «Ер Тарғын» — қазақтың тұңғыш опералары қазақ искусствосы үшін бұл жаңа жанрды дамытудағы бірінші сатысын жасады.

Қазақтың халық әндерін, қазақ поэзиясы мен халық тұрмысына жете қанық және музыкалық театр жұмысында ие болған үлкен тәж-

рибесі бар, сондай-ақ творчестволық шабытты, дарынды, зерек Қ. Жандарбеков либретшілер мен композитордың, авторлар мен орындаушылардың көмекшісі, әрі кеңесшісі болды. Театрдың басқа да артистері сыяқты, спектакльға қатынасушы кісілерді музыкалық сыйпаттау және сахналық әрекеттерді қостау үшін халық әндерін іріктеп алуға композиторға көмектесе отырып, Қ. Жандарбеков өзінің келешектегі ролін дайындаумен қанағаттанып қоймады, сонымен бірге режиссер және автор ретінде де көпшілік хорды дайындауға да, би қоюға да қатысты. Асқан музыка сырын кезгіш Қ. Жандарбековтың қабілетіне Е. Г. Брусиловский әрқашан да танданатын. Режиссер, артист пен композитордың осы күнге дейін өзара тығыз, тікелей қарым-қатынасты жұмыс істесуі де осыдан.

«Қыз Жібек» спектаклінде Қ. Жандарбеков өзінің асқан жақсы музыкалы-сахналық образдарының бірі — Бекежанның образын жасады. Артист орасан зор есте қаларлықтай күшпен өзінің Жібекке ғашықтығын да, бақталасы Төлегенді жек көретіндігін де, сұлу Жібектің зор сезімі мен шексіз қайғысын ұқпастан, өлтірген дұшпанына қарап күліп тұрған мейрімсіз ержүрек жігіттің өзімшілдігін де ашып көрсетіп берді. Бұл роль үшін шебер іріктеп алынған халық мелодиялары Бекежанның сан қыйлы, шытырман, қайшы образын жан-жақты ыспаттайды. Оның кең тынысқа негізделген, манерлі, ержүрек интонациясы, ырғағы өте бай әндерінің сонымен қатар, бұл образға қатерлі пішін беріп, оның келесідегі жүріс-тұрысын алдын ала білдіретіндей, тағы бір ерекше, көзге түспейтін дерлік белгісі бар: атап айтқанда ол, Бекежан, оның «махаббаты», Жібекті де, Төлегенді де, өзін де қазаға ұшыратады. Бұл рольде Қ. Жандарбековтың көрнекті актерлық таланты толық бейнеленді. Оның ойнаған Бекежан ролі де естен кетпейді.

Қ. Жандарбеков «Қыз Жібекте» тек Бекежанның ролін ғана ойнаған жоқ. Ол Төлеген ролін де (ауырып қалған орындаушының орнына) және басқа да рольдерді ойнады. Репетициясыз, бірден даярлықсыз Қ. Жандарбеков операның қай партиясы болсын бірден әнін айтып, қай рольді болсын орындай алды. Мұнда да оған асқан музыкалық-сахналық шеберлігі көмектесті.

Актер әрі режиссер, халық музыкасына қанық Қ. Жандарбековтың дарындылығы қазақтың келесі жаңа операсы «Жалбырды» даярлау кезінде одан да кең өрістеді. Ертеде өткен заман сюжетіне негізделген, драма театрының музыкалық пьесаларының көпшілігіне және қазақтың бірінші операсы «Қыз Жібекке» қарағанда, «Жалбыр» операсында кәзіргі заман тақырыбы — Қазақстандағы 1916 жылғы революциялық оқиғалар көрсетілген.

«Жалбырдың» көптеген жері қазақ операсы үшін мүлдем жаңалық болды: сахнада халық образы суреттеліп, әрбір актының соңғы көрінісі революциялық пафосқа толы болды, жеке кейіпкерлердің қайшылықтарымен қатар, қарама-қарсы екі лагерьдің: бір жағынан, — көтеріліске шыққан халықтың, екінші жағынан, — байлардың, чиновниктердің:

опасыз сатқындардың арасындағы қайшылықтар да айқын көрсетілген. Мұның барлығы театр коллективінен; ең алдымен режиссердан шындап даярланған қызу жұмысты, батыл қыймылды, қажымай-талмай ізденуді талап етті.

«Жалбыр» операсының бас геройы тек шын тарихи кісі ғана емес, сонымен қатар бостандық үшін күресуші батыр туралы халық ойының жалпы қорытындысы да. Қ. Жандарбековтың бұл образды сахналық түсіндірумен тыңдаушылар ержүрек мінезді, қайтпас жігерлі, өз халқын жан-тәнімен сүйетін, жау қолынан қаза тапқан қарулас жолдастары — Елемес пен Хадишаға көңіл жібітетін мейрімді адамды көрді.

Тұңғыш рет 1935 жылы 7 ноябрьде қойылған «Жалбыр» операсы — авторлар мен орындаушылар коллективінің Ұлы Октябрьдің 18 жылдығы мен Қазақ республикасының он бес жылдығына арнап Отанымызға тартқан лайықты сыйлығы болды.

1936 жылдың майында Москвада болатын қазақ искусствосының декадасына даярланып жатқан театрдың барлық коллективі үшін 1935 жылдың аяғы мен 1936 жылдың басы жұмыстың нағыз қызу кезеңі болды. Бұл оқыйғалар искусство қайраткерлерімен қатар барлық қазақ халқын да ойландырды, қазақ мәдениетіне орыс халқының және Совет Одағының басқа да туысқан халықтарының артқан ынтасын аударды. Қазақ артистеріне өздерінің көп жылдар бойы істеген творчестволық қызметінің нәтижесін жұртшылықтың талқысына салуға тура келді.

Онкүндікте «Қыз Жібек» пен «Жалбыр» опералары көрсетіліп, үлкен концерт берілді, концертке көпшілік серуені көрінісі де, ақындар мен әншілердің айтысы да, қазақша күрес те, халық аспаптары оркестрінің сүйемелдеуімен театрда қойылған көп тараған халық ойындары да енгізілді. Осындай күрделі композицияда бастаушының ролі өте жауапты болды, бұл рольді концерттің екі бөлімінде Қ. Жандарбеков пен Қ. Байсеитов өзара бөліп алысты.

Москвадағы көрсетілген ойындар актерлар үшін сахна, зал жағынан жаңа жағдайда өтті, едәуір толықтырылған симфониялық оркестр де жаңаша үн шығарды. Осының барлығы жас коллектив үшін қосымша қыйыншылықтар туғызды. Бірақ жағдайдың салтанаттылығын және жауаптылығын сезу онкүндікке қатысушыларды рухтандырды.

Екі спектакль мен концертте жетекші рольдерді орындаған Қ. Жандарбеков те орасан зор творчестволық қыйындықты басынан өткізді. Қ. Жандарбековтың темпераментті, жігерлі мінезі, оның «сахнада өмір сүре» білуі әрқашан да оған көмектесті. Бұл жөнінде Москвада «Қыз Жібек» операсын қойып жатқан кезде болған төменгі оқыйға өте назар аударарлықтай. Спектакльде Жандарбеков — Бекежан ән салумен қатар биге де қатысты. Операның III актысының соңында, Қособада (Бекежан қосын тіккен көлдің аты) болған оқыйғада Бекежан, басқа жігіттермен бірге, екі биді: қылышпен орындалатын би «Тепен көк» пен «бүлікшілер» бий орындайды. ССР Одағының Үлкен театры филиалының айналмалы сценасы жағдайында III және IV актылар арасындағы үзіліс

өте қысқарып, демалыс жеткіліксіз болды. Төртінші актының ең басында Бекежан қатарынан екі ән: «Мадн» мен «Сармойынды» айтпақшы еді, бұл екеуі Бекежанның көңілін жақсы жеткізетін ойнақы жауынгер сыйпаттағы ән. Дем алудың ауық-ауықтығы «Сармойын» әні қайырмасының бас кезінде жоғары дауысқа салуға бөгет жасайтындығын сезіп, Жандарбеков қатты абыржыйды. Бұған ең ақырғы кезде ғана амалын табады: Қ. Жандарбеков әнді қаһарлы қарқылдаған күлкімен ауыстырды, бұл Жібектің қайғысына одан да гөрі күштірек келемеж болып тиді. Мұның нәтижесінде сахналық бейне ешбір кеміген жоқ, қайта ұтып, өзінің айқындығы жағынан анағұрлым күшейе түсті.

Қ. Жандарбеков туралы «Правда» былай деп жазды: «Қазақтың ұлт искусствосының қарқындап гүлденуі дарынды, сезімтал артисті толығынан қызықтырып тартып әкетті. Жандарбеков барлық күшін халық музыкасы мен әндерін қайта өркендетіп, кең таратуға жұмсайды. Драмалық нәзік талап, әншілік зор қабілет оны шынында музыкалық театрдың бірінші артистерінің ішіндегі үздігі және жас актер кадрларын тәрбиелеушілердің бірі етті. Қазақ фольклорына терең жетік бола отырып, Жандарбеков, композиторлармен бірге, халық музыкасын театрда ойналатын пьесаларға бейімдеп өңдеуге де қатысады»¹.

Қазақ искусствосының Москвадағы онкүндігіне қатысушыларға үкіметтің жоғары награды берілді. Қ. Жандарбековке, басқалармен бірге, Қазақ ССР халық артисі атағы берілді.

IV.

Қазақ искусствосының Москвадағы байқауы қазақтың ұлт мәдениеті тарихында үлкен маңызды оқиға болды. Енді театр коллективі композитор Е. Г. Брусиловскиймен бірігіп, өз алдына бұрынғы операларға қарағанда анағұрлым жетілген опера жасау міндетін қояды. Осындай шығарма, премьерасы 1937 жылдың 15 январында қойылған, «Ер Тарғын» операсы болды. Режиссер және либретто авторының бірі Қ. Жандарбеков операда бас рольді ойнады.

Операның сюжеті жер үстінде бақыт пен әділеттік орнату үшін феодалдық құрылыстың жауыз күштерімен күрескен батыр Ер Тарғын туралы ертегіден алынған.

Драматургиясы мен либреттосының бірнеше кемшіліктеріне қарамастан, «Ер Тарғын» қазақ операсы тарихында өте маңызды орын алады. Бұл актерлардың музыкасыз айтатын диалогтары речитативтармен ауыстырылған бірінші опера болды. Бұл речитативтарды жасап шығару үшін композитордың қазақ халқы музыкасының интонациялық құрылысына әбден түсінуін талап етті. Бұл жұмыс жөнінде оған үлкен көмекті театрдың жетекші актерлары — Құрманбек Жандарбеков, Күләш пен Қанабек Байсеитовтар көрсетті.

¹ «Правда», 1936 жылдың 20 мамы.

Жаңа операда көпшілік көріністері, ансамбльдер, хорлар көрнекті орын алды. Бұл жөнінде режиссер — Жандарбеков ерекше қам жасады. Премьерадан кейін ол былай деп жазды: «Осы кезге дейін менің режиссерлық негізгі кемшілігім көпшілік көріністері жөнінде жұмыс істей білмеушілік болып келді. «Ер Тарғынның» көпшілік көріністері маған үлкен мектеп болды. Сахнаға енді жай ғана топ емес, әрекет істеп жатқан көптеген халық шықты»¹.

1937 жылы «Ер Тарғын» операсы табыспен Ленинградта көрсетілді, ал 1938 жылдың мартында оны Өзбектің Мемлекеттік Еңбек Қызыл Ту орденді музыкалық театры қойды.

Өзінің ең жақсы табыстарын Москва мен Ленинградта көрсеткеннен кейін театр ізденудің жаңа дәуіріне кірісіп, опера жазып шығаруға, бұрын Қазақстанда жұмыс істемеген, бірқатар композиторлар шақырылды. Олар өз творчествосында тақырыптарды көбейтуге, опера сюжетін бүгінгі күнге жақындатып қазақ музыкасына тән ұлттық стилді сақтауға талаптанды. Мұндай шығармаларға И. Н. Надировтың «Терең көл», В. В. Великановтың «Тұтқын әйел», А. А. Зильбердің «Бекет», Е. Г. Брусиловскийдің «Алтын астық» опералары және И. Н. Надировтың «Көктем» балеті жатады. Бірақ бұл опералар сахнада тұрақтамаса да, оларға істеген жұмыс қазақ операсы коллективінің профессионалдык өсуіне мүмкіндік туғызды.

Өздерінің орындаушылық шеберлігін арттыруға табандылықпен талаптана отырып, театрдың жетекші артистері бірқатар қызық сахналық образдарды жасады. Қ. Жандарбековтың актерлық сөзсіз табысы И. Н. Надировтың «Терең көл» операсындағы Болат ролі, А. А. Зильбердің «Бекет» операсындағы Бекет ролі болды.

1937—1938 жылдарда Қ. Жандарбеков киноға түсуін тоқтатпайды. Бұл кездегі жаңа жұмыстарының бірі «Аманкелді» кинофильміндегі алашордашыл Жақастың ролі болды.

V

Барлық совет халқынан аса үлкен күш қуатын жұмсауды талап еткен Ұлы Отан соғысы, совет искусствосы қызметкерлерінің алдына да зор талаптар қойды.

Соғыс жылдарында Совет Армиясының бөлімдерінде түрліше қызмет ету театр жұмысында маңызды орын алды. Концерт беру үшін артистер бригадасының Панфилов атындағы гвардиялық дивизияға және Совет Армиясының басқа да бөлімдеріне әлденеше рет баруы барлық совет халқының соғыс кезіндегі қиыншылық жағдайда ұйымшылдығын көрсететін көптеген дәлелдердің бірі болды.

¹ К. Жандарбековтың «Спектакльдің жарыққа шығуы» деген мақаласы, «Ер Тарғын» жыйнағында басылып шықты, Ленинград, 1937.

Опера театрының репертуарында бұл жылдарда қаһармандық салт пен патриоттық тақырыпқа спектакльдер жасап шығаруға тенденция барлығы байқалады. 1941 жылғы 7 ноябрьде Азербайжан композиторы М. Магомаевтің қаһармандық салт-революциялық операсы «Нәргиз» қазақ тілінде қойылды, 1942 жылдың майында Е. Г. Брусиловскийдің халық музыкасына жазылған «Жалбыр» операсы жаңа редакциясымен қайта қойылды, 1942 жылы 8 ноябрьде, совет жауынгерлерінің — қазақ халқы ұлдарының неміс фашист басқыншыларына қарсы ерлік күресіне арналған, Е. Г. Брусиловскийдің жаңа «Гвардия, алға!» атты операсының премьерасы болды.

Соғыс жылдарында Қ. Жандарбековтың қызметі қызу және әртүрлі болды. Театрдағы өзінің негізгі жұмысын қалдырмастан, ол көркемөнерпаздар коллективтерінің жұмысына, әсіресе Совет Армиясы бөлімдеріндегі жұмысқа көңілін көп аударып, көркемөнерпаздар қатарынан профессионал музыкант кадрларын толықтыру қорын көреді. 1946 жылы әнші-хористер кадрлары, әсіресе еркектер жетпей (хордың еркектер құрамы төрт кісіден болды) опера театры едәуір қиыншылықтарға кездескен уақытта, Қ. Жандарбеков көркемөнерпаздардың аудандарда, сонан соң облыстарда, ақырында, Алматыда үлкен байқауын өткізуге бастаушы болды. Мұның нәтижесінде әнші-хористер мен солистер дайындайтын Мемлекеттік Академиялық опера және балет театрының жанынан ашылатын студияға оқушылар іріктеп алынды. Бұл кадрларға театрлардан басқа республиканың музыкалық оқу орындары мен филармония да мұқтажданды. Жастармен жұмыс істеуді әрқашан жақсы көретін Қ. Жандарбеков студия ашылысымен оның оқу жоспарын жасауға белсене қатысып, сабақ бере бастады.

Соғыстың ақырғы жылдарында және соғыстан кейінгі уақытта Қ. Жандарбековтың театрдағы жұмысы аздап басқа бағытта болды. Орындаушылықтан бастартпаумен қабат, ол режиссерлық жұмысқа көбірек көңіл қойды. Жалпы профессионалдық дәрежесі бірсыпыра өскен опера театрының спектакльдерінде Қ. Жандарбеков бұл жылдарда бір талай түрлі рольдерді ойнады. Олардың ішінде грузин музыкасының классигі З. П. Палиашвилидің «Даиси» операсындағы қалжыңбас жас шаруа, жыршы Тито да, азербайжан композиторы М. Магомаевтің — «Нәргиз» операсындағы жақындап келе жатқан революцияның ашық жауы помещик Ағалабек те, Джакомо Пуччинидің «Чио-Чио-Сан» операсындағы япон принці Ямадари да, композиторлар Е. Брусиловский мен М. Төлебаевтың «Аманкелді» операсындағы опасыз сатқын офицер Шерман да, композиторлар А. Жұбанов пен Л. Хамидидің, гвардияшы-панфиловшылардың батырлық істеріне арналған, «Төлеген Тоқтаров» операсындағы санитар Рамазан да бар.

Осы тізімдегіден көрінгендегідей, бұл рольдардың барлығы, негізгі болмаса да, артистен операда өлең айтудың жоғары мәдениетін профессионалдық игеруін, онымен бірге сахнада көрсетілетін образдардың жандылығын да, актерлық үлкен шеберлікті де талап етеді. Сахналық

толғауларының өзінділігімен ерекшеленетін Қ. Жандарбековтың ойыны жас, тәжірибесі кем актерлар үшін үйренерліктей жарқын үлгі болды.

Қ. Жандарбековтың — актердың ақырғы жылдардағы үлкен табысы көркем фильм «Жамбыл» киносын түсіріп алуға қатысқандығы болды, мұнда ол революцияның талқандап кеткен делқұлы бай — Қадырбайдың ерекше айқын образын жасайды. Тамаша актер, әңгімеші, әнші болумен қабат, Жандарбековтың кино-актердың құнды қасиеті кинода бет әлпеті жақсы шығатындығы болды, бұл әсіресе үнемі өзінің жүзін өзгертіп отыратын, жауыз Қадырбайдың ролінен айқын көрінеді.

1944 жылы апрель айында Қ. Жандарбеков Қазақтың мемлекеттік опера және балет театрының көркемдік жағын басқарушысы қызметіне белгіленді. Оның табыстарының көпшілігі енді режиссерлық жұмыс саласына жатады. Қ. Жандарбеков А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» және М. Төлебаевтың «Біржан мен Сара» жаңа операларын қойды.

М. Әуезовтың либреттосы бойынша 1944 жылы 24 декабрьде қойылған «Абай» операсы авторлардың, ойын қоюшы режиссердің және орындаушылар коллективінің творчестволық үлкен табысы болды. Абай қазақ халқының мақтанышы, тарихи маңызды опера үшін аса лайықты образ болады. Оның натурасының байлығы, жан-жақты қызметі, шиеленіскен өмірі — осының барлығы авторларға драмалы жағынан мазмұнды либретто және қазақтың ұлт стилі ашық көрсетілген асқан әсем, айқын пішінде бай музыка жасауға мүмкіндік берді.

Абай операсының сахнаға қойылғандығы, әрқашанда ақыйқат драмаға, жарқын өмір бейнесіне сүйенген, Жандарбековтың — режиссердің шеберлігі артқандығын, үнемі талпынғыштығын, сонылығын дәлелдейді. Көп нәрсе жөнінде қазақ операсына жаңалық болған операның кең формалары, көп дауысты хорлар, ансамбльдер, Қ. Жандарбековтың терең ойланып істеген жұмысы арқасында, сахналық әрекеттердің шиеленісіп, өрістеуімен өзекті байланысты болып шықты. Ойнаушы кісілер Абай, Ажар, Айдар образдарын айқын, көңілге қонымды түрде ашады. Кейбір басқа да, соның ішінде, Қ. Жандарбековтың ойнаған Қарамбет руынан шыққан ру судьясы Жиренше бидің және оның туысы Нарымбеттің образдары көңілге қонымды. Ақырғы рольді Қ. Жандарбеков характерлі тенор артист Ғарифолла Құрманғалиевпен кезектесіп ойнады. Кейбір басқа кездердегі сыяқты, негізгі орындаушы ауру болғандықтан бұл ауыстыру да тосыннан істелді. Қ. Жандарбеков әдейі істелген дайындықсыз, репетициясыз тек өлең партиясын ғана орындаған жоқ онымен бірге оның өзіне тән көңілге қонымды түрде шабытпен рольді де ойнап шықты. Бұл артистің музыкалық зердесінің сирек кездесетін өткірлігін тағы бір рет растайды.

1946 жыл жаңа ірі табыс әкелді — композитор М. Төлебаевтың (режиссер Қ. Жандарбеков) ХІХ ғасырдың екінші жартысындағы халықтың даңқы жайылған ақындары туралы «Біржан мен Сара» операсы шықты. Біржанның ауыр өмірі туралы аңыздарды, өз халқын шексіз

сүйіп, оны қанаушыларға өшпенділігі мен ашуын білдірген ойың ғажап әндерін, сондай-ақ қазақ халқының сүйіспеншілікпен сақтап келген Сараның әндерін де авторлар жаңа операға негіз етіп алды.

Авторлар мен орындаушылар коллективі творчестволық үлкен қызу жұмыс жүргізіп, тамаша нәтижеге жетті, халық жаңа операны зор қуанышпен қарсы алды. ССР Одағының Министрлер Советі қаулысымен операға және Қазақтың Абай атындағы Мемлекеттік опера және балет театрының бұл операны қойған постановкасына екінші дәрежелі Сталиндік сыйлық берілді.

«Біржан мен Сара» спектакліне берілген Сталиндік сыйлық, енді жетілудің белгілі дәрежедегі кемеліне келген, қазақтың опера искусствосына мереке болды.

Режиссерлық жұмыста маңызды табыстарға жетіп, Қ. Жандарбеков «Біржан мен Сара» операсынан кейін де жаңа постановкаларға қызу кіріседі, бұлардың ішінде қазақ тіліне аударылған, орыстың және батыс Еуропаның классикалық опералары маңызды орын алады. Ол 1947 жылы А. Г. Рубинштейннің «Демон», 1948 жылы Ж. Бизениң «Кармен», 1951 жылы режиссер Ю. Л. Рутковскиймен бірігіп Ш. Гуноның «Ромео мен Джульетта» операларын қояды. Қ. Жандарбековке режиссер ретінде зор қуаныш, өзінің айтуы бойынша, Ү. Ғаджібековтің «Аршын-малалан» операсын сахнаға қойғандық (премьерасы 1950 жыл 25 мартта) болды.

Барлық осы жұмыстарды істегенде Қ. Жандарбековке Москвадағы А. В. Луначарский атындағы Мемлекеттік театр искусствосы институтының жанындағы режиссерларды жетілдіру бөлімінде 1948 жылдың бірінші жартысында көңіл қойып шындап оқыған оқуы көмектесті.

Қ. Жандарбековтың онан арғы кездегі қызметі де бұрынғысынша көп қырлы болды. Опера театрының бас режиссері міндетін (1949 жылдың октябрінен бері) атқара отырып, ол қазақ искусствосы қызметкерлерінің есеп беретін творчестволық концерттеріне ұдайы қатысып отырды, театрдың постановкаларында актер ретінде ойнайды, театрға жаңа репертуар жасауға, қазақтың кино-искусствосын өркендетуге, орындаушы жас кадрларды тәрбиелеуге, көркемөнерпаздардың байқауына, т. б. қатысты.

Енді қазақтың опера искусствосы алдында біздің социалистік ұлы дәуірімізді лайықты түрде бейнелеп көрсететін, қазақтың советтік опера классикасын жасап шығару жөнінде маңызды, әрі ардақты міндет тұр. Соңғы жылдарда тәрбиелеп өсірілген қазақтың театр искусствосындағы жас кадрлардың бірлескен күштерімен және бұдан 20 жыл бұрын сол кездегі шала сауатты Қазақстанда музыкалық бірінші пьесалар жасап ерлік істеген тәжрибелі қайраткерлердің күнделікті қатысы мен басшылығы арқасында бұл міндет те орындалатындығына шүбә жоқ.



ЖҪЫНАҚТА КЕЗДЕСЕТІН МУЗЫҚАЛЫҚ КЕЙБІР ТЕРМИН СӨЗДЕРГЕ ТҮСІНІК

- АҚКОМПАНеМЕНТ** — Жеке аспапта орындалатын мелодияның не жеке дауыста орындалатын әннің, хордың, аспаптың сүйемелі.
- АҚКОРД** — Бір мезгілде шығатын белгілі тәртіп бойынша құралған бірнеше дыбыс.
- Скрипка, виолончель, мандолина, гитара, балалайканың ішектерінің жыйнағы, сырнай, гармон, баян сыяқты үрлету арқылы дыбыс беретін клавишты аспап.
- АЛЪТ** — 1. Балалардың немесе әйелдердің хордағы төмен (жуан) дауыстары.
2. Скрипкадан гөрі көлемді, бірақ сырт түрінде айырма жоқ, дыбысы квинта төмен, ысқышты аспап.
- АЛЪТЕРАЦИЯ** — Дыбыстың жартытон қозғалуы, ысырылуы; Альтерация белгілері: диез, бемоль (жарты тон жоғары, жарты тон төмен қозғайды) бекарь. Бұл кілт түбіне не нотаның сол жағына жазылады. Ал, бекарь диез, бемольдің күшін жояды.
- АНСАМБЛЬ** — Бірігіп аспапта ойнау немесе ән салу.
- АРИЕТТА** — Кіші-ғұрым арня.
- БЕКАРЬ** — Диез немесе бемольдің күшін жоятын белгі.
- БЕМОЛЬ** — Дыбысты жарты тонға төмендететін белгі. Әріпті әліппеде «es» болады.
- БАЛТОРНА** — Үрлеп ойнайтын мыс аспап, қошқармүйзеліп пілген, үні өте жұмсақ-қоңыр, бірақ күшті.
- ВАРИАЦИЯ** — «Өзгеру» деген мағынада. Музыкада В. деп бастағы алған тақырыбын — мелодияны сан рет өзгертіп, құбылтып көрсетуді айтады. В. ның заңы — құбылған тақырып таңылып отыру. Композитордың фантазиясын байқатуда В. ның ролі үлкен.
- ВИОЛОНЧЕЛЬ** — Скрипка тәріздес аспаптың бір түрі. Орындаушы отырып ойнайды. Үні өте күшті. Бас партиясын жүргізеді, соло да орындайды.
- ВОКАЛИСТ** — Әнші.
- ГАММА** — Белгілі басқыш тәртібінде тізілген октава бойындағы дыбыс қатары.
- ГОБОЙ** — Үрлеп ойнайтын мундштукты ағаш аспабы.
- ДУЭТ** — Екі орындаушыға арналып жазылған вокальдық немесе аспапты музыкалық шығарма.
- ДОМИНАНТА** — Мажор, минор гаммаларының бесінші дыбысы. Мысалы: до — мажорда «соль», ля — минорда «ми» дыбысы.
- ИНТЕРВАЛ** — «аралық», екі дыбыс аралығы.
- ИНСТРУМЕНТОВКА** — музыкалық шығарманы оркестр аспаптарына бөлу ғылымы.
- ИНТЕРМЕДИЯ** — Операның әр актысының музыкасы арасындағы кесегі. Аспапқа, оркестрге арналып жазылатын жаңа пьеса.
- ИНТОНАЦИЯ** — Дыбыс тазалығы.
- КАДАНС** — Қорытынды, шығарманың аяғын қортындылау. К. теориялық термин.
- КАЗАЧОК** — Украин халық бні.
- КАМЕРНАЯ МУЗЫКА** — Адам, аспап саны шағын вокальдық (дауыстық) және аспаптық музыка.
- КАНТАТА** — Хор, жеке әншілер, оркестр, қосылып орындау үшін жазылған музыкалық шығарма.

КАПЕЛЛА — Хор коллективі.
КВАРТА — Төрт басқыш аралығын көрсететін интервал, — мысалы: до — фа.
КВАРТЕТ — Төрт орындаушы музыкантқа арнап жазылған вокальдық немесе аспапты шығарма.
КВИНТА — Бес басқыш аралығын көрсететін интервал. Мысалы до — соль.
КВИНТЕТ — 1. Бес адам үшін жазылған вокальдық, аспапты музыка.
КЛАРНЕТ — Үрлеп ойнайтын, мунштукты ағаш аспабы.
КОДА — музыкалық шығарманың бітер жері, аяғы.
КОНТРАБАС — Скрипка тәріздіес ықшты аспаптың ең төмен (жуан мағнасында) дыбыстысы. К. Б.-та түрегеліп тұрып ойнайды.
ЛАД — Музыкалық шығарманың құрылысы, әуезділік.
ЛИБРЕТТО — Италиянша «кітапша», операның сөзі.
ЛИГА — Үзбей, жалғастырып ойнау белгісі.
ЛИТАВР — Ұрып ойнайтын оркестр аспабы. Барабаннан айырмасы бұл «бұралады».
МАЗУРКА — Поляк халқының биі.
МЕЛОДИЯ — Музыкалық шығарманың өзегі, негізгі тақырыбы.
МАЖОР — Музыканы ашық, жарқын, бейнелеп көрсететін лад.
МИНОР — Мажорға қарағанда, музыкаға жұмсақ, қоңырлау, майда үн береді.
НЮАНС — Музыка шығармаларын орындауда нақысына келтіру. Ол үшін көптеген екпін, күш терминдері қолданылады. Өйткені ноталардың жалаң өздері тек дыбыс шығарудан артықты көрсетпейді.
ОКТАВА — Дыбыс қатарларының сегізінші сатысы.
ОКТЕТ — Сегіз аспапта орындау үшін жазылған музыкалық шығарма.
ОРАТОРИЯ — Хор, әнші және оркестрге жазылған, көп бөлімді музыкалық шығарма.
ПАРТИТУРА — Оркестр аспаптары партияларының жыйнағы, Операда: оркестр аспаптарының, әншінің, бидің, хордың дауыстарының партиялар жыйнағы; олар белгілі тәртіп бо-

йынша бірінің астына бірі жазылады, дирижер сол П. арқылы басқарады.

ПАРТИЯ — Оркестрде әр аспаптың ойнайтын меншігін, операда әр дауыстың (әншінің, хордың, бидің) орындайтын меншігін айтады. Мысалы прима — домбыраның партиясы, бас — қобыздың партиясы. т. б.

ПАССАЖ — Музыка шығармаларының техникалық жағынан қыйын жері, пассаждың бірнеше түрлері болады.

ПЕНТАТОНИКА — Музыкалық жүйе, қытай, татар, негр тағы басқа халықтардың музыкасында кездеседі.

ПОЛИФОНИЯ — Көп дауысты музыка; П. да бір-бірімен ұласа әр дауыс өз алдына өрістеп дамиды.

ПРЕЛЮДИЯ — Бір сарындағы, кіші-ғұрым аспапты шығарма.

ПРЕМЬЕРА — жаңа шығармалардың театрда бірінші рет қойылуы. Жаңа музыка шығармаларының бірінші орындалуы.

ПРИМА — Интервалдың аты.

РЕПРИЗА — Музыкалық шығарманың қандай болсын бір бөлімін, бөлегін қайталау белгісі.

РИТМ — Ырғақ.

РОМАНС — Дауысқа не аспапқа арналып жазылған лирикалы шығарма.

РОНДО — Негізгі тақырыпты бірнеше рет қайталап отыратын аспапты шығарма.

САКСОФОН — Үрлеп ойнайтын мыс аспап. Негізінде Джаз оркестрде болады.

СЕКСТЕТ — Алты дауысқа не алты аспап үшін жазылған шығарма.

СЕРЕНАДА — «Кешкі музыка», дауысқа не аспапқа арналып жазылған шығарма.

СИМФОНИЕТТА — Қышкене симфония.

СИМФОНИЯ — Симфония оркестрі үшін жазылған бірнеше бөлімді, ірі формалы шығарма.

СКЕРЦО — Өткір, анық ритмді, көңілді шат, белсене орындалатын музыкалық шығарма. Скерцо бөлек шығармада болады, немесе симфония, соната, квартет т. б. бір бөліміне кіреді.

- СОЛЬ** — Дыбыс басқышының бесінші сатысы.
- СОЛИСТ** — Жеке орындаушы.
- СОНАТА** — Соната бір аспапқа не ансамбльге жазылатын ірі формалы шығарма. Соната бірнеше бөлімді болады.
- СОПРАНО** — Дыбыс өрісі жоғары әйел даусы. Сопрано лирикалық, драмалық болып бөлінеді.
- СТАККАТО** — Үзіп, бөліп ойнау.
- СЮИТА** — Көп бөлімді, бір идеяны білдіретін музыкалық аспапты шығарма.
- ТЕМА** — Музыка шығармасының тақырыбы.
- ТЕМБР** — Дыбыс бояуы. Тембр—өткір, жұмсақ, ашық, қоңыр т. б. болып келеді.
- ТЕМП** — Музыка екпіні.
- ТЕНОР** — Жоғары өрісті еркек даусы. Тенордың лирикалық, драмалық түрлері болады.
- ТЕРЦЕТ** — Трио сыяқты, үш әншіге жазылған вокальдық музыка.
- ТОН** — Аспаптың дыбыс сапалығы, Тоны жұмсақ, тоны әдемі, тоны жатық екен дейді.
- ТРЕЛЬ** — Қатар екі дыбыстың тез және бірнеше рет қайталанып ойналуы.
- ТРЕМАЛО** — Дыбысты дырылдатып ойнау.
- ТРИО** — Үш орындаушыға жазылған музыкалық шығарма. Мысалы: фортепиано, кларнет, фагот; флейта скрипка, альт, фортепиано, примакобыз, баскобыз, т. т.
- ТРИОЛЬ** — Такт ішінде екі немесе төрт өлшеуіндегі нотаның тепе-тең үшке бөлінген түрі.
- ТРОМБОН** — Жуан дауысты үрлеп ойнайтын мыс аспабы.
- ТРУБА** — Ашық дауысты үрлеп ойнайтын мыс аспабы.
- ТРУБА** — Дыбыс өрісі төмен, үрлеп ойнайтын мыс аспабы.
- УВЕРТУРА** — Қысқаша шығарманың негізгі мазмұнын баяндайтын операға, драмаға жазылған музыкалық кіріспе.
- УНИСОН**—Бір мелодияны әр дауыспен я аспаптармен ойнау, орындау.
- ФАГОТ** — Төмен дауысты, үрлеп ойнайтын ағаш аспабы.
- ФАНТАЗИЯ** — Музыкалық оркестрлік шығарма, еркін формада жазылады.
- ФЕРМАТА**—Белгі. Бұл белгі—нотаны, паузаны аккордты ұзартады.
- ФА** — Дыбыс қатарларының (негізгі жеті дыбыстың) төртінші сатысы.
- ФИНАЛ** — Симфонияның, квартеттің соңғы бөлімі, операның қорытынды сахнасы.
- ФЛЕЙТА** — Жоғарғы өрісті үрлеп ойнайтын ағаш аспабы.
- ФОРМА** — Музыкалық шығармалардың түрі.
- ФОРТЕПИАНО** — Рояль, пианино аспаптарының жалпылама аттары.
- ФУГА** — Полифониялық музыка формасының бір түрі.
- ФУГАТО** — Фуга тәріздес шығарма.
- ФУГЕТТА** — Кішкене фуга.
- ХОРЕОГРАФИЯ** — Ерекше белгілермен би қыймылын жазу деген сөз.
- ХОРМЕЙСТР**—Хор дирижерінің көмекшісі. Хорды концертке дайындаушы, кейде хорды басқарып дирижердің орнына концертке де шығады. Хормейстр—опера театрында хор ұйымының жауапты басқарушы адамы.
- ХОРОВОД** — Топтасып билейтін орыстың халық биі. Хоровод әнмен тығыз байланысты. Мазмұны халықтың өмірі туралы (той, егін жыйнау маусымының аяғы, т. т.) болады.
- ХРОМАТИЗМ** — Арасы жарты тоннан жоғары немесе төмен қарай дыбыстың қозғалуы. Біздің домбырамыздың осы күнгі перне құрылысы хроматизм тәртібінде байланған.
- ХРОМАТИКА** — дауыстың көтерілуі не бәсеңдеуі.
- ЭЛЕГИЯ** — Лирикалық мазмұнды музыкалық шығарма.
- ЭТИОД** — Аспапта ойнау шеберлігін дамытуға арналып жазылған музыкалық жаттығу.

М А З М Ұ Н Ы

	Беті
Б. Асафьев. Қазақ музыкасы туралы үш мақала	5
Б. Ерзакович. Ұлы Октябрь революциясына дейінгі дәуірдегі орыс музыкасы мен қазақ музыкасы арасындағы тарихи байланыстар	11
М. Ахметова. Қазақтың халық әндерінің музыкалық ерекшеліктері	27
А. Ивановский. Қазақтың халық ақыны — әнші Ноғайбай	43
А. Алексеев. Қазақтың домбыра музыкасы	48
Н. Савичев: Құрманғазы туралы есте қалғандар	60
П. Аравин. Талантты халық композиторы	62
Ғ. Бисенова. Дина Нұрпейісованың күйлері	66
Г. Шомбалова. Абай әндері	89
В. Дернова. Абайдың музыкалық мұрасы	99
Б. Ерзакович. Қазақтың ән-күйлерін жыйнаушы	120
Б. Ерзакович. Евгений Брусиловский	131
В. Виноградов. М. Төлебаевтың «Коммунизм оттары» кантатасы	137
П. Аравин. Қ. Қожамияровтың симфониялық поэмасы «Ризвангүл»	143
Л. Гончарова. Құрманбек Жандарбеков	162
Жыйнақта кездесетін музыкалық кейбір термин сөздерге түсінік	176

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАЗАХСТАНА

(на казахском языке)

Переводчик *Г. Оспанов*. Спец. редактор *Х. Тастанов*. Редактор *З. Айтмағамбетов*.
Худ. редактор *П. Дубров*. Техн. редактор *В. Ойстрах*. Корректор *Б. Жамалов*.

Сдано в набор 9/VIII 1956 г. Подписано к печати 1/VII 1957 г.

Формат 70 × 92¹/₁₆ — 11,25 = 13,16 п. л. (11,3 уч.-изд. л.).

Тираж 6000. Цена 7 р. 65 коп.

Казгосиздат, ул. Панфилова, 141.

Заказ № 333. Типография № 2 Главлитдато Министерства культуры КазССР.
г. Алма-Ата, ул. Кавла Мавжса, 63.