

NEWS

OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF THE REPUBLIC OF KAZAKHSTAN
SERIES OF SOCIAL AND HUMAN SCIENCES

ISSN 2224-5294

<https://doi.org/10.32014/2020.2224-5294.68>

Volume 3, Number 331 (2020), 77 – 85

UDC 78.03 (574)

МРНТИ 18.41.09

А. Р. Раимкулова

Министерство культуры и спорта Республики Казахстан, Нур-Султан, Казахстан.

E-mail: aqtoty.raimkulova@gmail.com

О РОЛИ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В СТАНОВЛЕНИИ И ТРАНСФОРМАЦИЯХ СТИЛЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье рассматриваются связи между профессионалами устных песенных и инструментальных традиций в казахской музыке XIX-XX веков и представителями национальной композиторской школы, сформировавшейся по типу западных в процессе становления академического искусства. Уже в творчестве композиторов-песенников и кюйши XIX столетия наблюдаются признаки деканонизации, усиления авторского начала, разветвления стилей различных школ и направлений. Богатейшее наследие этого периода стало фондом заимствования элементов музыкального языка, репрезентировавших в творчестве композиторов разных поколений национальный стиль. В отношении к традиционному искусству наблюдалось несколько фундаментальных сдвигов, совпадающих с периодами смены парадигм культуры. Период до формирования национальной композиторской школы был образно назван «Восточным Ренессансом» и отличался общностью просветительских идей деятелей западной культуры и казахской степной интеллигенции. Становление национальной композиторской школы сопряжено с активным сбором образцов традиционной музыки и активным изучением её с позиций европейской науки о музыке. Национальный стиль, синтезированный на этой основе к концу 1940-х годов, в 1970-е подвергается существенной трансформации. Наметились две тенденции: «осовременивание» фольклора через усложнение музыкального языка его обработок с одной стороны и освоение элементов фольклора в рамках новых композиторских техник XX века – с другой.

Ключевые слова: национальная композиторская школа Казахстана, профессионализм устной традиции, парадигма культуры, национальный стиль в музыке.

На становление национальной композиторской школы, происходившее в 1920-1930-е годы, и последующее её развитие значительное влияние оказало признание равноценности степных музыкальных традиций и европейского академизма. Оно проходило поэтапно и тесно связано с научным осмыслением феномена устного профессионализма. Первые шаги в направлении сравнения казахской музыки с европейской были сделаны ещё первыми исследователями и собирателями народной музыки, такими как А. Затаевич, А. Жубанов, Л. Хамиди, Б. Ерзакович, Е. Брусиловский, А. Алексеев, Л. Гончарова и другими. Б. Асафьев, соприкоснувшись с казахской музыкой на декаде казахского искусства в Москве в 1936 году и во время гастролей казахской оперы в Ленинграде 1937 года, даже при весьма беглом знакомстве отмечал общность эмоционального строя казахской музыки и бетховенских симфоний: «И если мы говорим о высокоэмоциональном строе бетховенских симфоний, как об одном из важнейших завоеваний европейского симфонизма, то не становится ли ещё более социально ценным это же качество в музыке народа, создавшего свою культуру в условиях азиатского средневековья и затем под обезличивавшим страшным гнѐтом российского царизма?» [1].

На то, что произведения многих казахских композиторов устной традиции созвучны идеям времени, неоднократно указывал А. Жубанов: «Абай был передовым человеком своего времени. Он понимал великое назначение искусства, понимал его общественную и воспитательную роль» [2]. Эта мысль, как и многие просветительские идеи Абая, находит множество аналогий с

деятельностью западных просветителей, таких как венгр З.Кодаи или американец Л. Мэйсон (1782-1872), активно пропагандировавший изучение европейской музыкальной культуры в США, реформировавший церковную музыку и музыкальное образование. Интересно, что и Л. Мейсон, подобно Абаю, понимал необходимость ориентации на передовой опыт европейских стран: «Нам действительно придётся зависеть от иностранных артистов в течение нескольких поколений; аналогичное положение дел даже в Англии, где немалая часть исполнителей – немцы; но однажды начав, мы будем двигаться быстрее, чем англичане» [3, с. 27].

Мысль о глубоком включении «степной интеллигенции» – выдающихся поэтов и композиторов XIX века – в единое культурное пространство неоднократно высказывалась разными учёными. В одной из последних книг, посвящённых истории казахской музыки, Т. Джумалиева, неоднократно выражавшая эту идею, пишет: «По мнению многих учёных – М. Ауэзова, К. Жумалиева, А. Маргулана, Е. Ысмаилова, М. Каратаева и других, в развитии песенно-поэтического искусства выделились такие темы, как автохарактеристика поэта, жизнь народа, исторические идеи развития общества, созвучные творчеству представителей многих других народов в XVIII-XIX веках» [4, с. 57].

Здесь мы лишь мимолётом можем отметить сложившуюся к настоящему времени неопределённость с местом композиторов-песенников и кюйши XIX столетия. Уже произошла трансформация понимания их профессионализма не как «народного», а как «устного» [5]. Но до конца не сформулировано в терминах ключевое отличие устного профессионализма мукамного типа и творчества казахских акынов, салов, кюйши. Об этом говорит и С. Елеманова: «Как правило, профессионализм устной традиции связывается с искусством макомата (мукама, раги, нубы и т.д.), распространённых в регионе Ближнего и Среднего Востока. Для него, как известно, характерны циклические формы, основанные на определённых ладовых системах, особая роль исполнительства при отсутствии авторского композиторского начала и ряд других признаков, не свойственных устно-профессиональным традициям народов, оказавшихся вне непосредственного влияния форм арабо-мусульманской культуры <...> – киргизского, казахского, туркменского, каракалпакского и др.» [6, с. 63].

Эта идея представляется нам важной в определении историко-культурологических основ казахской композиторской школы. М. Дрожжина предлагает отделить понятия «школы» в каноническом и неканоническом искусстве. Изначально связанный с традицией и религией канон не предполагает персонализации авторства, музыкант лишь воспроизводит предписанную форму с импровизацией в допустимых границах. Вслед за И. Муриан и Е. Ротенбергом Дрожжина противопоставляет канон (традиционное) и стиль [7, с. 25], являющийся атрибутом постканонического искусства. Даже беглый взгляд на творчество казахских композиторов устного профессионализма заставляет усомниться в его каноничности: каждый из них определённо имел собственный авторский стиль, изобретал новые песенные и инструментальные формы, экспериментировал как в области поэтического текста, так и в музыке. Их произведения сохранились в памяти народа с прочно закреплённым авторством. Очевидно, что следует говорить об устном профессионализме неканонического типа в противоположность мукамному каноническому. Таким образом, на территории Казахстана уже в XIX столетии существовала этническая композиторская школа, оставившая богатейшее музыкальное наследие и создавшая свой неповторимый национальный стиль.

Многие исследователи творчества её представителей не раз сетовали на то, что они не получили европейского музыкального образования и не знали нотной грамоты¹. К этому просто не было системных предпосылок в дореволюционном Казахстане.

Тем не менее, в казахском искусстве XIX века выявляется ряд тенденций свойственных европейским художественным направлениям. Исследованию этой общности казахской и европейских культур посвящены ряд работ Т. Джумалиевой [8; 9; 10; 11]. Очевидней всего связь культур в области тем творчества. Так, просветительские идеи И.Алтынсарина, Абая созвучны ключевым положениям эпохи Возрождения, не случайно этот период в казахском искусстве

¹ Вспомним переходящую из книги в книгу цитату Н.Савичева из «Уральских ведомостей»: «Словом, Сагырбаев – редкая музыкальная душа, и получи он европейское образование, то был бы в музыкальном мире звездой первой величины» (цит. по [32, с. 6]).

называют «Восточным Ренессансом» [4, с. 57]. Центральная идея романтизма – личность, её свобода, протест против ущемления этой свободы – выражается в песнях-автопортретах («Биржансал», «Ахан», «Мухит», «Майра» и др.) и в песнях-протестах («Жанбота» Биржана, «Аксиса» Жаяу Мусы, «Кулагер» Ахана, «Бозторгай» Кенена и др.). Кюй «Машина» Курмангазы по тематике и специфичности технических средств звучит совершенно в духе конструктивизма 1920-х, который он опережает как минимум на 30 лет.

Эти факты, не раз подмечавшиеся и ранее, совершенно противоречат колониальному взгляду на казахскую культуру как на отсталую, имевшему место и до революции, и после. Вслед за исследователями казахской литературы (см. цитату Т.Джумалиевой выше) мы должны признать, что музыканты казахских степей «включились» в единое мировое культурное пространство задолго до становления профессионализма европейского типа, и их творчество конвергентно ведущим художественным направлениям времени, прежде всего, возрожденческому гуманизму и романтизму. Именно казахскими акынами, салами, сере и кюйши была подготовлена почва для зарождения национальной композиторской школы. Не случайно плоды их трудов с самого начала привлекали композиторов новой формации.

Об этом же говорит и казахстанский музыковед С. Кузембаева, исследуя конвергентность казахского устного творчества (народного и профессионального) европейским оперным жанрам и формам [12].

На наш взгляд, большая часть оригинальных творческих идей казахстанских композиторов XX века рождалась в процессе изучения и осознания достижений самобытной композиторской школы века XIX, которая заслуживает названия первой казахской НКШ. Аналогичную идею выдвигает Г.К.Котлова: «Стремление к синтезу достижений современного творческого опыта и национального традиционного искусства устной традиции характеризует все этапы становления и развития музыкальной культуры Казахстана минувшего столетия» [13, с. 34]. Все эти идеи целесообразно рассматривать в исторической последовательности.

Признаками зарождения новых модусов культуры стали самодеятельные музыкально-драматические кружки, первый национальный театр, исследовательская деятельность А. Затаевича, а также этнографические концерты казахов в Москве и за рубежом. Именно эти явления побуждали осознать казахскую культуру как часть советской и всемирной, внедряли в жизнь народа текст чужой культуры, а вместе с ним – и желание приобщить к нему собственную. В очерке по истории казахского музыкального театра Л. И. Гончарова отмечает: «В “Восточных вечерах” при Ташкентском институте народного просвещения, в выступлениях самодеятельных музыкально-драматических кружков в Оренбурге, Кызыл-Орде, Актюбинске, Семипалатинске и других городах росли кадры будущих деятелей казахской оперы, формировался репертуар, происходило приобщение широких масс слушателей к совершенно новым для них формам художественной жизни» [14].

Это высказывание отражает присущий начальному этапу полимодальности процесс трансформации культурной компетентности, противопоставляемый традиционализму [15]. Важнейшим инструментом внедрения европоцентристской парадигмы становится система образования, в которую вовлекаются практически все представители молодого поколения. Надо отметить, что в Советском Союзе в 1920-1930-е годы совпали две тенденции, два устремления: центра к окоринам и наоборот. Политика всеобщего просвещения, имевшая целью, в том числе, централизацию власти и воспитание «нового гражданина», была поддержана передовыми представителями народов так называемой периферии. На практике начал реализовываться призыв Абая Кунанбаева: «Нужно учиться русской грамоте. Духовные богатства, знания, искусство и другие несметные тайны хранит в себе русский язык. Чтобы избежать пороков русских, перенять их достижения, надо изучить их язык, постичь их науку. Потому что русские, узнав иные языки, приобщаясь к мировой культуре стали такими, какие они есть. Русский язык откроет нам глаза на мир» [16, с. 39].

Важную роль на этапе сдвига к полимодальной парадигме сыграла музыкальная этнография. Сбор образцов народного искусства, и этнографические концерты с участием казахских певцов и кюйши имели ощутимые последствия. Их суть заключается в следующих понятиях: *сохранение, консервация, отбор, изменение («усовершенствование»)*, *отчуждение*. Все эти процессы выражают отношение европоцентристского модуса к традиции.

Сохранение через фиксацию (в ноты и звукозаписи) – одна из очевидных целей этнографии – важный подготовительный этап на пути к использованию фольклора. *Консервация* – его побочный эффект, выражающийся в продлении существования зафиксированного варианта в ущерб вариантному многообразию. *Отбор* из множества зафиксированных образцов искусства, наиболее подходящих для претворения идей нового модуса, выделяет лишь небольшую часть артефактов традиции, по разным причинам соответствующих этим идеям². *Изменение* («усовершенствование») образцов традиционного искусства связано с их использованием в новых условиях: в качестве материала для композиторского творчества, обработок для реконструированных инструментов и их ансамблей. При этом перенесение народной музыки в темперированный строй и чистые тембры европейских инструментов, понимавшееся как усовершенствование, изменяло сущностные черты оригинала. Всё это свидетельствует об определённом *отчуждении* образцов фольклора от самого фольклора, присущем начальному этапу функционирования нового модуса в культуре.

1920-1930-е годы Г. Жубанова (1927-1993) образно назвала эпохой «первого в Казахстане» [17]. Роль личности на начальном этапе скорее организаторская, нежели творческая. Необходимо было создавать исполнительскую базу, систему музыкального образования, способную эффективно воспроизводить субъект музыкальной культуры. Появление первого казахского четырёхголосного хора (1924), первого казахского музыкально-драматического театра (1926), музыкального техникума (1933) и ДМШ (1934), первой оперы (1934), первого квартета (1936), первой симфонии, первой кантаты (1947) было продиктовано в большей степени объективной внешней необходимостью, чем субъективным внутренним стремлением.

Тем не менее, советское музыкальное искусство плодотворно синтезирует языки традиционной и европейской культур. Это доказывается в первую очередь его жизнеспособностью, репродуктивностью. Композиторская школа, сформированная в 1930-1950-е годы, не подвергалась «консервации», «закостенению», а доказала открытость к инновациям.

Далеко не все тексты, созданные в эти годы, вошли в фонд текста национальной культуры. Так, например, из девяти опер Е. Брусиловского со сцен оперных театров республики не сошла только «Кыз Жибек» («Девушка Жибек», 1935). После обретения независимости кроме неё были возобновлены спектакли оперы «Ер Таргын» (ГАТОБ им. Абая, декабрь 2002). Причину схода со сцены других можно усмотреть не только в идеологическом устаревании («Жалбыр» и «Амангельды» – оперы о народных восстаниях, «Алтын Астык» – о жизни колхозников и т.п.). Очевидно, оказав определённое влияние на становление жанра, многие оперы первого десятилетия (1935-1944) не удовлетворяли некоему идеалу национальной культуры, называемому В. Р. Дулат-Алеевым *латентной парадигмой* [15], которая формируется под влиянием архетипов культуры [18].

По той же причине остаётся известным лишь узкому кругу специалистов творчество таких композиторов, как С. И. Шабельский (работал в Казахстане с 1930 года), Д. Д. Мацуцин (с 1935), М. М. Иванов-Сокольский, В. В. Великанов (с 1937). Их роль можно сравнить с ролью «русских иностранцев» (Д. Штейбельта, Дж. Филда, И. Геништы, К. Манера и других) в музыкальной культуре России, получившей в последние десятилетия новую оценку³. Но, в отличие от России, реинтерпретация национального культурного наследия, неизбежно прошедшая в последней трети XX столетия и в Казахстане, скорее, исключила наследие «казахских русских» 1920-1940-х годов из текста национальной культуры.

Уже к середине 1940-х годов композиторам Казахстана удалось синтезировать национальный музыкальный язык, что доказывается успехами практически во всех жанрах. В «золотой фонд» культурного наследия вошли оперы «Абай» (1944 год, композиторы А. Жубанов и Л. Хамиди, либретто М. Ауэзова) и «Биржан и Сара» (1946 год, композитор М. Тулебаев, либретто К. Джумалиев), ряд симфонических сюит и поэм Е. Брусиловского, А. Жубанова, М. Тулебаева,

² Так, например, для первых спектаклей Казахского государственного музыкального театра (существует с 1934) «Айман-Шолпан» и «Шуга» отбирались «казахские классические мелодии», обрабатываемые композиторами И. В. Коцьком и С. И. Шабельским [14].

³ Роль «русских иностранцев» изучают Е. М. Шабшаевич [31], Т. Ю. Масловская (доклад «Русские иностранцы в культурной жизни Москвы» на конференции к 100-летию Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М. И. Глинки 1912 – 2012 гг.).

К. Мусина, песни и романсы М. Тулебаева и Л. Хамиди. По словам Т. К. Джумалиевой, именно в операх 1940-х годов композиторам удаётся найти *западно-восточную «формулу перехода»*, новые принципы синтеза европейской и национальной традиций [9, с. 225].

Развитие этих идей происходит в творчестве композиторов, пришедших в профессию в 1940-1950-е годы, среди которых выделяются такие фигуры, как М. Тулебаев, Б. Байкадамов, К. Мусин, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Г. Жубанова, М. Койшибаев, Н. Мендыгалиев, Е. Рахмадиев, А. Бычков. Становится очевидной необходимость отхода от принципов цитатности и обработки как основополагающих в композиции национального по стилю произведения, поиска опосредованного воплощения национального начала в авторском музыкальном языке. Сущность этих поисков, описываемых В. Виноградовым в статье о М. Тулебаеве, можно отнести и к произведениям других композиторов этого времени: «Национальное в творчестве М. Тулебаева проявляется не только в “зримых” чертах музыки – форме, ладе, ритме и так далее, но и, главным образом, в её внутренней сущности, в её душе, стиле, эмоциональном характере». И далее: «Именно там, где М. Тулебаеву удаётся ярко выявить национальные черты родного искусства, музыка его достигает наибольшей красоты и силы» [19].

Новые изменения в структуре текста национальной культуры произошли в 1970-е годы. В марте 1976 года казахстанские композиторы представили своё симфоническое творчество в концертном зале Всесоюзного Дома композиторов. Г. А. Жубанова так передала впечатления: «Концерт прошёл с успехом. Взыскательная московская публика тепло приветствовала нашу музыку... Но прошло определённое время и мне подумалось вот о чём: не слишком ли мы увлекаемся прямым цитированием фольклора, а тем более, одного жанра – домбровых кюев. Ведь некоторые авторы просто были заслонены народным материалом. Не пора ли нам искать свой, личностный, индивидуальный подход к фольклору? Ведь зачастую цитирование народной темы сдерживает волю, фантазию композитора».

Устремления к обновлённому претворению традиционной музыки через познание её глубинных основ лежат в русле общесоюзной тенденции, отмеченной в знаменитой статье И. И. Земцовского «Фольклор и композитор» [20].

Наметились две тенденции: «осовременивание» фольклора через усложнение музыкального языка его обработок с одной стороны и освоение элементов фольклора в рамках новых композиторских техник XX века – с другой. К первой тяготели композиторы, представляющие особый феномен национальной культуры: «*народный тип музыканта-профессионала, взявший на вооружение достижения качественно иной художественной системы и в то же время сохранивший в себе целостность традиционного музыкального мышления*» [21]. Вторая прослеживается в большей степени у композиторов более молодого поколения, нередко – музыкантов во втором поколении, представителей городской культуры.

Многие композиторы в 1970-80-х годах вновь обратились к устно-профессиональным музыкальным традициям, но теперь уже в поиске источника обновления музыкального стиля. Одной из наиболее влиятельных фигур этого периода становится Газиза Жубанова: композитор с активной творческой позицией, выпускница Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (класс Ю. Шапорина), знаток современного искусства. Будучи в разные годы главой Союза композиторов Казахской ССР (1962-1968), Алма-Атинской консерватории (ныне КНК) им. Курмангазы (1975-1987), она последовательно реализовывала «*программу обновления творческой жизни*» [22]. Особенно ценно её литературное наследие (автобиографические заметки, публикации в периодике) – уникальный документ эпохи. Приведу высказывания Г. Жубановой, в которых выражены идеи обновления музыкального языка казахских композиторов:

«В консерватории состоялось прослушивание новой Шестой симфонии Е. Г. Брусиловского “Курмангазы” (кажется, в 1965 году). У меня она вызвала большой протест. Такая тема требовала и соответствующего глубинного отношения, новаторского подхода к воплощению замысла. Готовые темы *кюев* Курмангазы, представленные в симфонии, звучали поверхностно. Не спасало блестящее владение автора оркестром – всё звучало пустовато, громко, но не насыщенно, музыка не захватывала...» [23, с.64].

«Традиции мировой инструментальной музыки оказывали на наших композиторов всё более глубокое воздействие, что привело к осознанию сложных закономерностей музыкального языка

кюев. Если в произведениях первого этапа влияние инструментальной музыки существеннее было в области создания тематизма и зачастую не затрагивало других аспектов формообразования, то для нового этапа характернее стремление к всеохватному отражению особенностей традиционного музыкального мышления. Этот метод развития кюев претворяет уже саму систему интонационного становления целостной формы кюя, а также тембрового и фактурного его обогащения» [24, с.31]. Традиционная культура постепенно осознаётся композиторами, как деятелями культуры в целом, как прочная основа национальной идентичности и незыблемый механизм культурной памяти (например, исследования А. Кульсариевой [25], С. Алтыбаевой [26]).

Через синтез музыкального языка устно-профессиональных традиций и новейших открытий в области техники композиции происходит не только обновление текста национальной культуры, но и переосмысление роли казахской культуры в мировом культурном пространстве. Примечательно, что под влиянием академической музыки и мировой музыкальной культуры модернизация охватила и казавшееся неизменным искусство казахских песен и кюев [27; 28]. К периоду независимости в понимании взаимодействия устных традиций и академического искусства формируется новый вектор – евразийский, охватывающий не только заимствования и трансформации в рамках диады «Восток – Запад», но гораздо более широкие культурные горизонты, включая, к примеру, культуры Великого Шёлкового пути [29]. Самоценность явлений национальной культуры осознавалась не только в контексте этнических традиций и композиторского творчества, но и по отношению к вновь сформированным исполнительским школам академической музыки [30]. В конечном итоге, этот процесс стал частью формирования общественного сознания нового независимого Казахстана.

А. Р. Раимкулова

Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі, Нұр-Сұлтан, Қазақстан

ҚАЗАҚСТАН ҰЛТТЫҚ КОМПОЗИТОРЛЫҚ МЕКТЕБІ СТИЛІНІҢ ҚАЛЫПТАСУЫ МЕН ӨЗГЕРУІНДЕГІ АУЫЗША ДӘСТҮР КӘСІБИЛІГІНІҢ РӨЛІ ТУРАЛЫ

Аннотация. 1920-1930 жылдарда негізі қалана бастаған ұлттық композиторлық мектептің қалыптасуына және одан кейінгі дамуына дала музыка дәстүрінің және еуропалық академизмнің бірдей құндылыққа ие болып, тең бағалануы, танылуы айтарлықтай әсер етті. Ол кезең-кезеңмен және ауызша кәсібилік феноменінің ғылыми оймен тығыз байланысы негізінде жүзеге асырылды. Қазақ музыкасын еуропалық музыкамен салыстыру бағытында А. Затаевич, А. Жұбанов, Л. Хамиди, Б. Ерзакович, Е. Брусиловский, А. Алексеев, Л. Гончарова және т.б. халық музыкасының алғашқы зерттеушілері мен жинаушыларының алғашқы қадамын айтқан жөн.

XIX ғасырдың көрнекті ақындары мен композиторларын біртұтас мәдени кеңістікке түбегейлі қосу туралы ойды М. Әуезов, Қ. Жұмалиев, Ө. Марғұлан, Е. Ысмаилов, М. Қаратаев, С. Күзембай, Т. Жұмалиева және т. б. бірқатар ғалымдарымыз бірнеше рет айтқан болатын. Қазақстан аумағында XIX ғасырдың өзінде бай музыкалық мұра қалдырған және өзінің қайталанбас ұлттық стилін қалыптастырған этникалық композиторлық мектеп болды. XIX ғасырдағы қазақ өнерінде еуропалық көркем бағыттарға тән бірқатар үрдістер көрініс таба бастады. Қазақ әдебиетін зерттеушілердің ізімен қазақ даласы музыканттары еуропалық үлгідегі кәсібиліктің қалыптасуынан бұрын бірыңғай әлемдік мәдени кеңістікке «қосылғанын» және олардың шығармашылығы уақыттың көркем бағыттарында, ең алдымен, қайта жанданған гуманизм мен романтизмге конвергентті жетекші екенін мойындауымыз керек. Қазақ ақындары, сал-серілері мен күйшілері ұлттық композиторлық мектептің пайда болуына негіз болып, игі ықпал етті. Жаңа формация композиторларының пайда болуы – басынан бастап олардың еңбектерінің жемісі еді.

Біздің ойымызша, XX ғасырдағы Қазақстан композиторларының бірегей шығармашылық идеяларының басым бөлігі қазақтың алғашқы композиторлық мектебі деген атауға лайықты XIX ғасырдың өзіндік композиторлық мектебінің жетістіктерін зерттеу және түсіну үдерісінде дүниеге келді. Музыкалық этнография полимодальды парадигмаға көшу кезеңінде маңызды рөл атқарды. Фиксация арқылы сақтау (ноталар мен дыбыс жазбаларында) – этнографияның айқын максаттарының бірі – фольклорды пайдалану жолындағы маңызды дайындық кезеңі. Консервация – нұсқа түрлеріне зиян келтіретін бекітілген нұсқаның кеңеюі негізінде көрінетін жанама әсері. Дәстүрлі өнер үлгілерінің өзгеруі («жетілдіру») оларды жаңа жағдайда: композиторлық шығармашылыққа арналған материал ретінде, қайта құрылған аспаптар мен олардың ансамбльдеріне арналған өңдеу ретінде пайдалануға байланысты. Бұл ретте халық музыкасын

еуропалық аспаптардың тембрлік қатарына және таза тембріне ауыстыруды жетілдіру деп түсіну түпнұсқаның мәнін өзгертті. Мұның барлығы белгілі бір фольклор үлгілерінің мәдениеттегі жаңа модустың бастапқы кезеңіне тән фольклордан шеттетілгенін көрсетеді.

Дегенмен, кеңестік музыкалық өнер дәстүрлі және еуропалық мәдениет тілдерін жемісті де нәтижелі синтездеді. Бұл бірінші кезекте оның өміршеңдігімен, репродуктивтілігімен дәлелденеді. 1930-1950 жылдары құрылған композиторлық мектеп «консервацияға», «сіресін қатып қалуга» ұшырамады, жаңаруға, жаңалыққа ашық екенін дәлелдеді. 1940 жылдардың ортасында Қазақстан композиторлары ұлттық музыкалық тілді синтездеу мүмкіндігіне қол жеткізді. Стильдің дамуы 1940-1950 жылдары осы мамандықтың тізгінін ұстауға қадам басқан композиторлардың шығармашылығында орын алды. Дәйексөздік ұстанымдарынан бас тарту және туындының стилі бойынша ұлттық композицияның негізін қалаушы ретінде өңдеу, авторлық музыкалық тілде ұлттық бастауды жанама түрде жүзеге асыруды іздеу қажеттілігі айқын болады.

Ұлттық мәдениет мәтінінің құрылымында 1970 жылдары жаңа өзгерістер пайда бола бастады. Екі тенденция байқалды: оның бірі, музыка тілінің күрделенуі арқылы өңдеу барысында фольклорды «заманға сай игеру» болса, екінші жағынан фольклор элементтерін XX ғасырдың жаңа композиторлық техникалары аясында игеру. Дәстүрлі мәдениет біртіндеп композиторлар тарапынан, сондай-ақ тұтастай мәдениет қайраткерлері тарапынан ұлттық бірегейліктің берік негізі және мәдени жадының мызғымас тетігі ретінде мойындала бастайды. Музыкалық тілдің ауызша-кәсіби дәстүрлерінің синтезі және композиция техникасы саласындағы тың жаңалықтар арқылы ұлттық мәдениет мәтінінің жаңаруы ғана емес, сонымен қатар әлемдік мәдени кеңістіктегі қазақ мәдениетінің рөлін қайта пайымдау да жүреді. Нәтижесінде, бұл үдеріс жаңа тәуелсіз Қазақстанның қоғамдық санасының қалыптасуының бір бөлігіне айналды.

Түйін сөздер: Қазақстанның ұлттық композиторлық мектебі, ауызша дәстүрдің кәсібилігі, мәдениет парадигмасы, музыкадағы ұлттық стиль.

A.R. Raimkulova

Ministry of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan, Nur-Sultan, Kazakhstan

ON THE ROLE OF ORAL TRADITION PROFESSIONALISM IN THE FORMATION AND TRANSFORMATIONS OF THE STYLE OF THE KAZAKHSTAN NATIONAL COMPOSER SCHOOL

Abstract. The formation of the national composer school, which took place in the 1920s and 1930s, and its subsequent development, was significantly influenced by the recognition of the equivalence of the steppe musical traditions and European academicism. It took place in stages and is closely connected with the understanding of the phenomenon of oral professionalism. The first steps towards comparing Kazakh and European music were made by the foremost researchers and collectors of folk music, such as A. Zataevich, A. Zhubanov, L. Khamidi, B. Erzakovich, E. Brusilovsky, A. Alekseev, L. Goncharova and others.

The idea of deeply incorporating prominent poets and composers of the 19th century into the single cultural space has been repeatedly expressed by different scientists: M. Auezov, K. Zhumaliev, A. Margulan, E. Ysmailov, M. Karataev, S. Kuzembay, T. Dzhumaliev, and others. In the territory of Kazakhstan already in the 19th century, there was an ethnic composer school, which left a rich musical heritage and created its own unique national style. In the Kazakh art of the 19th century, several tendencies characteristic of European art trends are revealed. Following the researchers of Kazakh literature, we must admit that the musicians of the Kazakh steppes “joined” in a single world cultural space long before the development of European-style professionalism. Their work is convergent to the leading artistic trends of the time, primarily Renaissance humanism and romanticism. It was the Kazakh *akyns*, *sals*, *seres*, and *kuishis* that prepared the ground for the birth of the national school of composers. It is no accident that the fruits of their labors from the very beginning attracted composers of the new formation.

In our opinion, most of the original creative ideas of Kazakhstani composers of the twentieth century were born in the process of studying and realizing the achievements of the original composer school of the 19th century, which deserves the name of the first Kazakh composer school. An important role at the stage of the shift to the polymodal paradigm was played by musical ethnography. Preservation through fixation (in notes and sound recordings) is one of the apparent goals of ethnography – an essential preparatory stage on the path to the use of folklore. Conservation is its side effect, expressed in the extension of the existence of a fixed variant to the detriment of variant diversity. The change (“improvement”) of the samples of traditional art is associated with their use in new conditions: as a material for composer creativity, treatments for reconstructed instruments, and their ensembles. At the same time, the transfer of folk music to the temperamental system and the pure tones of European instruments, understood as an improvement changed the essential features of the original. All this testifies to a certain alienation of folklore samples from folklore itself, inherent in the initial stage of the functioning of a new mode in culture.

Nevertheless, Soviet musical art fruitfully synthesizes the languages of traditional and European cultures. The fact is proved first of all by its viability, reproduction. The composer school, formed in the 1930-1950s, was not subjected to "conservation," "ossification," but proved openness to innovation. By the mid-1940s, composers of Kazakhstan managed to synthesize a national musical language. The development of style takes place in the works of composers who came into the profession in the 1940-1950s. It becomes apparent the need to move away from the principles of quotation and transcriptions as fundamental in the composition of a nationally styled work, and the search for an indirect embodiment of the national code in the author's musical language.

New changes in the structure of the text of national culture occurred in the 1970s. Two trends were outlined: "modernization" of folklore through the complication of the musical language of its transcription on the one hand, and the development of folklore elements within the framework of new composer techniques of the 20th century, on the other. Almost all composers of the republic were involved in the search for new ways of the composer school. Traditional culture is gradually recognized by composers and by cultural figures in general, as a solid foundation of national identity and a concrete mechanism of cultural memory. Through familiarization with the achievements of composers of the 20th century, the development of new compositional techniques, modernization of the form and content of music, not only the text of the national culture is updated, but also the rethinking of the role of Kazakh culture in the world cultural space takes place. Ultimately, this process has become part of the formation of social consciousness in an independent Kazakhstan.

Keywords: national composer school of Kazakhstan, the professionalism of oral tradition, cultural paradigm, national style in music.

Information about author:

Aktoty Raimkulova, Doctor of Art History on musicology and musical art, DBA, Minister of Culture and Sports of the Republic of Kazakhstan; phone number +7 (7172) 74-04-54; e-mail: aqtoty.raimkulova@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0826-3652>

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Асафьев Б.В. О казахской народной музыке // Музыкальная культура Казахстана. Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. С. 8-10.
- [2] Жубанов А. Соловьи столетий. Алматы: Дайк-Пресс, 2002.
- [3] Mason L. Musical letters from abroad: including detailed accounts of the Birmingham, Norwich, and Dusseldorf musical festivals of 1852. Michigan: Mason Brothers, 1854.
- [4] Жұмалиева Т. Қазақ халқының дәстүрлі музыкасы. / Бас редактор Жұмалиева Т. Алматы, 2005.
- [5] Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада : Типы музыкального профессионализма. Москва: Советский композитор, 1983.
- [6] Елеманова С. А. Казахское традиционное песенное искусство. Алматы: "Дайк-пресс", 2000. 188 с.
- [7] Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века [Текст] : дис. ... докт. иск. : 17.00.02 : утв. 16.12.2005 / Дрожжина Марина Николаевна. Новосибирск. 2005. 346 с.
- [8] Джумалиева Т.К. Казахская музыка в контексте культур // Творчество казахских акынов в контексте единого культурного пространства. Алматы. 2002. С. 66-105.
- [9] Джумалиева Т.К. Казахские акыны: Восток – Запад, в контексте единого культурного пространства. Алматы, 2010. 231 с.
- [10] Джумалиева Т.К. Национальные традиции в опере "Биржан и Сара". Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Ташкент. 1985. 25 с.
- [11] Джумалиева Т.К. Опера М.Тулебаева "Биржан и Сара": личность – нация – человечество // Муқан Тулебаев и современная музыкальная культура: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 100-летию М. Тулебаева. Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2013. С. 26-33.
- [12] Кузембаева С.А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в казахской опере. Алматы. 2006. 378 с.
- [13] Котлова Г.К. Кюй в системе жанров композиторского творчества Казахстана. Автореферат дисс.. канд. искусствоведения. Ташкент. 2006. 40 с.
- [14] Гончарова, Л.И.; Бисенова, Г.Н.; Дернова, В.П.; Аравин, П.В. Оперное искусство // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата: Казахское Государственное издательство художественной литературы, 1962. С. 26-139.
- [15] Дулат-Алеев В.Р. Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века. [Текст]: дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02. Москва. 1999. 297 с.