

**УПРАВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА НУР-СУЛТАН
ГККП «ЦЕНТР МОДЕРНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ»
АКИМАТА ГОРОДА НУР-СУЛТАН
ГККП «ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №3»
им. Е.СЕРКЕБАЕВА**

**Стилистические особенности традиционной казахской
музыки в переложениях и авторских произведениях для
шестиструнной гитары**
(учебно-методическое пособие)

Нур-Султан 2022

Рецензенты:

Малдыбаева Р.С. кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Бултбаева А.З. кандидат искусствоведения, доцент КНК им.Курмангазы

Шакенов А.В. «Стилистические особенности традиционной казахской музыки в переложениях и авторских произведениях для шестиструнной гитары» - Нур-Султан, 2022. – 40с.

Аналитическая работа «Стилистические особенности традиционной казахской музыки в переложениях и авторских произведениях для шестиструнной гитары» - взгляд на перспективы и предпосылки развития гитарной школы в Казахстане. В работе систематизированы жанровые особенности музыки Казахстана и их применение на практике.

Методическая значимость заключается в описании технических навыков гитариста – как основы для создания оригинальных аранжировок и авторских сочинений. Закономерности и специфика исполнения народной музыки рассматриваются в непосредственном сравнении гитарных школ Западной Европы, Латинской Америки, Азии. На примере часто исполняемых произведений в детских музыкальных школах, в средне-специальных и высших заведениях рассматриваются причины появления и направленность данной проблематики.

Работа предназначена для педагогов-гитаристов, музыкантов-исполнителей, студентов, композиторов, теоретиков, и всех любителей, и новаторов классической шестиструнной гитары.

Рекомендовано к печати педагогическим советом ГККП «Детская музыкальная школа №3 от 31.08.2022

Набор нотного материала в программе Finale 14.5 – Шакенов А.В.

Содержание

Введение	3
Глава I. Традиционная музыка казахского народа как колорит культурных традиций	6
1.1. Историческая обусловленность особенностей казахской музыки	6
1.2. Песенная культура казахского народа	10
1.3. Инструментальная культура казахского народа	13
Вывод к I главе	18
Глава II. Традиционная музыка казахского народа на шестиструнной гитаре	19
2.1. Анализ переложений и обработок казахской народной музыки и произведений композиторов Казахстана для шестиструнной гитары в творчестве А.Мурина, Е.Сельжанова, В.Шакенова, Г.Кима	19
2.2 Авторская музыка композиторов Казахстана для шестиструнной гитары	29
Вывод ко II главе	36
Заключение	37
Использованная литература	39

Введение

Актуальность. На современном этапе исторического развития, особую важность приобретает переоценка многих культурных явлений, в том числе музыкального инструментария, его своеобразие и функционирование как источника познания истории, культуры, национальных традиций и художественных достижений различных народностей. Народные инструменты казахов во многом обусловлены кочевым и скотоводческим укладом жизни народа, бытом и обычаями, спецификой мировоззрения, особенностью мышления и психологией восприятия жизни.

В этой связи нам представляется интересным показать связь традиционной национальной музыкальной культуры казахского народа в современных переложениях и авторских сочинений сквозь призму произведений для шестиструнной гитары.

Степень разработанности проблемы. Внимание к проблеме феномена народной музыки в современном репертуаре гитариста достаточно большое. Обращаясь к народной испанской музыке «фламенко¹» сразу в круг нашего исследования и внимания попадают работы изданные в Испании: «MANUAL DIDACTICO DE LA GUITARRA FLAMANCA» Manuel Granados (Barcelona 1998г) [2]; в Германии, Японии, США и Канаде, Англии, Франции, Италии: «GIPSY GUITAR» Gerhard Graf-Martinez (Schott Musik Internatioal 1999) [1]; в Советском Союзе: «ГИТАРА ФЛАМЕНКО МЕЛОДИИ И РИТМЫ» А.Шевченко (Музична Украина 1988) [15] и т.д.

¹ Фламенко (исп. *flamenco*) – общее обозначение южно-испанской музыки, давшее начало одноимённым песне (*cante*) и танцу (*baile*), а также инструментальному исполнительскому стилю (*toque*)

Если обратить свой взгляд на Латинскую Америку, то великолепное описание традиций самбы², хабанеры³, шоро⁴, румбы⁵ мы обнаружим в фундаментальном труде, изданном в 1934 году в Буэнос-Айресе Доминго Пратом в «Словаре гитаристов» (полное наименование «Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico, deguitarras, guitarristas, guitarreros.../ Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934) [11].

В Российской и Советской музыковедческой науке данная проблематика привлекает таких исполнителей и композиторов как: А.Иванов-Крамской⁶ «Школа игры на шестиструнной гитаре» (Москва 1948г.) [4], Е.Ларичев⁷ «Самоучитель игры на шестиструнной гитаре» (Москва 1971) [8], В.Козлов⁸ «Маленькие тайны сеньориты Гитары» (Челябинск 2006г.) [6], С.Орехов⁹ «Русская музыка» (Москва 2000г.) [10], С.Руднев¹⁰ «Музыка русской души» (Тула 2004) [12], «Русские песни и пляски для классической гитары» (Москва 2015г.) [13] и другие.

² Самба (порт. *samba*) – бразильский музыкальный жанр африканского происхождения, символ национальной идентичности бразильцев. Исполняется в темпе 50-52 удара в минуту в размере 2/4 или 4/4.

³ Хабанера (исп. *Habanera*, от названия города Гаваны) – кубинский танец, который по своему ритму приближен к танго.

⁴ Шоро (порт. *choro* – «крик» или «плачь») – жанр бразильской народной музыки. Исполняется в быстром темпе, отличается виртуозностью и импровизацией. Считается первым самостоятельным жанром бразильской городской популярной музыки.

⁵ Румба (исп. *rumba*) – танец, родившийся на Кубе и получивший распространение в США и Западной Европе в конце 20-х годов XX века.

⁶ Иванов-Крамской Александр Михайлович (настоящая фамилия Иванов 1912-1973). Русский советский классический гитарист, композитор, дирижёр, педагог, заслуженный артист РСФСР.

⁷ Ларичев Евгений Дмитриевич (1934-2013) – русский гитарист-исполнитель, композитор и педагог. Окончил Музыкальное училище при Московской консерватории им.П.И.Чайковского по классу гитары А.М.Иванова-Крамского. С 1959 г.- солист Москонцерта.

⁸ Козлов Виктор Викторович (1958-2021) – российский гитарист, композитор, педагог. Заслуженный артист РФ, профессор, лауреат всероссийских и международных конкурсов.

⁹ Орехов Сергей Дмитриевич (1935-1998) – выдающийся русский гитарист-семиструнник, виртуоз. Совмещал в себе гениальный дар импровизатора, исполнителя и композитора. Много сделал для создания русского национального гитарного репертуара.

¹⁰ Руднев Сергей Иванович (род.1955 г.) – российский гитарист исполнитель (русская семиструнная гитара и классическая гитара), композитор и аранжировщик, автор оригинальных пьес для гитары, которые исполняются многими известными российскими и зарубежными исполнителями.

Казахская музыка в этом смысле представлена гораздо более скромно, тем самым являясь чем-то новым и необычным в репертуаре гитариста. К работам в этой области можно лишь отнести сборники переложений: А.Мурина «Музыка Казахстана для классической гитары» (Шымкент 2007г.) [9], Г.Кима «Произведения для гитары» (Алматы 2013г.) [5], В.Шакенова «Альбом для детей и юношества» (Москва 2004г.) [7], «Эуен» (Караганда 2006г.) [14] и отдельные рукописные произведения.

Объект: переложения произведений для шестиструнной гитары на основе казахского мелоса.

Предмет: переложения произведений для шестиструнной гитары на основе казахского мелоса в современном исполнительском искусстве.

Цель: выявить стилистические особенности звучания казахской музыки и методы передачи её при исполнении на шестиструнной гитаре.

Задачами являются:

- Классифицировать основные вокальные жанры и традиционные музыкальные инструменты казахской культуры.
- Систематизировать авторские сочинения и переложения на основе казахского мелоса в современном исполнительском гитарном искусстве.
- Обосновать закономерность использования технических, красочных и выразительных приемов в произведениях для шестиструнной гитары на основе традиционной казахской музыки.

В нашем исследовании были использованы методы историко-музыковедческого анализа и культурфилософской герменевтики.

Практическая и теоретическая значимость работы определяются её возможным использованием в начальных, средних и высших специальных учебных заведениях по дисциплинам: «История исполнительства на народных инструментах», «Инструментовка», «Специальный инструмент», «Ансамбль».

Глава I. Традиционная музыка казахского народа как колорит культурных традиций

*Ласкают слух, мелодия и слово
Красивой песней даль влечет меня
И душу мне она тревожит снова
Коль любишь песню, то люби как я.
Абай Кунанбаев*

1.1. Историческая обусловленность особенностей казахской музыки

Музыка – неотъемлемая часть в жизни каждого народа. Проводниками культурных традиций служат: язык, вероисповедание, устное народное творчество и, конечно, музыкальные инструменты. Музыкальное наследие Казахстана интересно тем, что находясь на границе Европы и Азии, тесно соприкасаясь с различными этносами, казахские культурные традиции не утратили, а обрели свою неповторимость и уникальность.

История казахской музыки как наука складывалась в течении длительного времени. Новейшие исследования музыкальных инструментов, эпической, обрядовой, лирической музыки прошедших веков сыграли решающую роль в воссоздании исторического пути развития музыкальной культуры казахского народа. В тоже время нельзя отрицать огромного значения дореволюционных работ русских, иностранных этнографов и путешественников, в которых они касались вопросов казахской музыки.

Достоверное представление о хронологическом диапазоне существования музыкального искусства современное музыкознание получает благодаря данным археологии, из которых видно, что музыкальная культура на территории Средней Азии и Казахстана уходит

своими корнями в отдалённые времена. Об этом свидетельствуют дошедшие до нас древние наскальные изображения танцующих и музицирующих человеческих фигур. Особенно много памятников материальной музыкальной культуры относится к 1-му тысячелетию до н.э. – ко времени существования древних государств Хорезма, Согды, Бактрии и Парфии.

Яркого расцвета музыкальная культура Средней Азии достигла в период мусульманского ренессанса, когда наряду с исполнительским искусством получает развитие и музыкально-теоретическая мысль, превосходящая в течении длительного времени уровень западноевропейской. Это время выдвигает таких музыкальных теоретиков, как Аль-Фараби, Ибн Сина, Сафи-ад-Дин, Абу-ал-Кадир, Абдурахман Джами. Являясь продолжателями греческой философии, эти учёные сумели поднять на новый теоретический уровень достижения своих предшественников, углубив математические методы исследования, считавшиеся единственно верным при изучении музыкального языка.

Исследуя пути сложения и развития казахского музыкального фольклора как части всей среднеазиатской музыкальной культуры, нельзя забывать, что казахи являются прямыми наследниками тех этнокультурных общностей, в жизни которых ведущее место занимало кочевое хозяйство.

Качественно иной, чем у оседлых народов, общественно-социальный строй порождает и иное отношение к различным видам искусства, дифференцируя их по принципу рациональности и приемлемости для мира кочевья.

Являясь важным фактором культурной интеграции и незаменимым средством преемственности поколений, музыкально-поэтическое искусство могло создать и создавало внутри себя подлинные эстетические ценности. «Морем музыки» назвал казахскую степь один из первых собирателей казахского музыкального фольклора А.В.Затаевич [3]. В

качестве примера можно привести такой факт, что ни одна девушка не имела морального права выходить замуж без собственной, ею сочиненной, песни, ни одному молодому человеку не приличествовало объясняться в любви в обыденной прозаической форме. Смерть человека также рождало новую песню. И если старик не видел в окружающих его потомках достойного сочинить песню, оплакивающую его смерть, он сочинял её сам, при жизни, завещая близким спеть её над его могилой.

Опираясь на археологические и этнографические данные, видно, что в казахском обществе вплоть до XIX века большое распространение имели самые различные смычковые, плекторные, духовые и ударные инструменты, историческое исчезновение которых связано с эволюцией казахской музыкальной культуры.

Значительным для всей казахской музыкальной культуры оказался тот факт, что на протяжении всей своей истории она оставалась бесписьменной. Это наложило свой отпечаток на своеобразие отношений в известном триединстве: музыка – художник (музыкант) – народ (аудитория). Здесь музыкант – это художник, творящий преимущественно публично. Он может импровизировать, исполнять ранее созданные им или другими композиторами произведения, но всегда его творчество находится в непосредственном контакте с аудиторией, и поэтому он всегда имеет возможность наблюдать воздействие своего искусства на слушателей. Более того, основным содержанием его творчества, благодаря постоянному живому контакту, становится общественное, а не личные и индивидуальные переживания.

В казахском кочевом обществе имелась возможность освобождать от непосредственного производительного труда народных профессионалов: жырау, жыршы, акын, энші, қобызшы, күйші, которые по роду своей деятельности исполняли различные функции. В каждом исторически сложившемся типе профессионализма имелось своё деление на школы и стили. Точность соблюдения всех предписаний каждой школой требований

определяла уровень профессионализации исполнителя, а желание по возможности сохранить в неприкосновенности и передать следующим поколениям лучшие достижения своих учителей породило удивительную долговечность памяти народа о музыкальных произведениях и их авторах. Кроме множества классических произведений Құрманғазы, Дәулеткерей, Тәттімбет, Абай, Ақан Сері и многих других авторов, творивших в XIX веке, до настоящего времени в памяти народа сохранились произведения и имена живших много веков раньше – Қорқыт, Қазтуған жырау, Асан қайғы Сәбитұлы, Бұхар жырау и других.

Со времён Гегеля нет никаких сомнений: с изменением характера и формы труда, основы бытия человека – должны изменяться общественное сознание и идеология общества. В этих условиях родилось и новое искусство, которое создавалось в борьбе нового социального организма за своё существование.

Глубокое и всестороннее осмысление исторических процессов и той эстетической среды, в которой они протекали, позволяет подойти вплотную и к такой важной и сложной проблеме, как выявление особенностей национального музыкального мышления. Сравнивая музыкальные языки различных народов нужно понимать, внешне похожие явления на деле могут оказаться не более чем параллелями, что входя в структуру другого музыкального языка, каждый элемент обретает новые качества, которые предаёт ему структура.

Музыкальное искусство казахского народа является результатом длительного, сложного и своеобразного исторического пути, на котором наряду с внутренними закономерностями развития музыкального языка огромную роль играли сложные процессы распада старых и формирование новых этнических общностей, массовых переселений, коллизий, которыми так богата история Казахстана.

1.2. Песенная культура казахского народа

В музыкальном наследии казахского народа чётко определились два самостоятельных вида – песенный и инструментальный. Одним из ярких проявлений высокой духовности казахского народа является его богатейшая песенная культура. Песни, созданные многими поколениями, учили молодежь нравственности, формировали эстетические вкусы. Тематика их многообразна. Почти всё, чем была заполнена жизнь казахского шаруа (крестьянина), находило своё отражение в музыкальном творчестве.

Великий казахский поэт и просветитель Абай Кунанбаев сказал о песне:

«Двери в мир открыла песня для тебя.

Песня провожает в землю прах, скорбя.

Песня – вечный спутник радостей земли.

Так внимай ей чутко и цени, любя!»

Казахское общество в прошлом не было социально однородным. Господствующий класс объединял различные феодальные группы: ханов и султанов, некоторую часть батыров и баев. Им принадлежали главные источники существования народа – скот и земля.

Другой класс составляла основная масса кочевников-скотоводов, хозяйства которых разделялись на дәулетті шаруа – средние хозяйства, күнкөрісті шаруа – маломощные середняцкие хозяйства и кедей шаруа – бедные, не владеющие и минимальным количеством скота, необходимым для существования.

Но особенно бесправными и обездоленными были қонсы и жатақы - разорившиеся крестьяне, потерявшие по разным причинам скот. Қонсы батрачили у богатых сородичей или баев и всей семьёй за минимальную плату выполняли наиболее тяжелую работу в их хозяйствах. Жатақы, совершенно обнищавшие крестьяне, не имели никакого имущества, скитались в поиске любой работы для пропитания.

С развитием земледелия стала формироваться новая трудовая прослойка казахского народа – егінші (хлеборобы). Их ряды пополнялись разорившимися скотоводами, не имеющими возможности кочевать со своими аулами.

В середине XIX века, с началом горных разработок, добычей угля, открытием соляных копей и золотых приисков, развитием промышленности (главным образом добывающей), зарождается казахский рабочий класс. Он формируется из бедных скотоводов, искавших зимой приработка.

Ханы и султаны, баи и биы, духовенство, прекрасно понимая силу музыкального искусства на сознание человека, умело использовали его в своих руках. Они направляли творчество и исполнительское мастерство приближенных поэтов, певцов и музыкантов, акынов и инструменталистов, материально зависимых от них, на воспевание существующего уклада жизни.

Однако, были представители музыкально-поэтического искусства, которые стремились честно служить интересам народа. Из народной среды выходили поэты, певцы, инструменталисты, которые смело выступали на защиту обездоленных людей. В своих произведениях они осуждали корыстолюбие и жестокость, обличали вымогательство и несправедливость.

Традиционным видом исполнительского искусства было сольное пение, сопровождаемое игрой самого певца на домбре или кобызе, или сольное исполнение на инструментах песен или кюев. Унисонное хоровое пение бытовало на вечеринках молодежи, в исполнении свадебных песен жар-жар, в припевах подружек невесты при её прощании с аулом.

Выдающийся исследователь духовной культуры Средней Азии В.В.Радлов отмечал, что казахский народ ценит «в своих песнях не какой-то чудесный и сказочный мир, напротив, он воспекает в них свою собственную жизнь, те идеалы, которые живут в каждом отдельном члене

общества, свои собственные чувства и стремления... не колоссальное и не сверхъестественное доставляет наслаждение, а истинно существующее».

Постоянное странствование профессиональных деятелей музыкального искусства әнші – певцов, акынов – поэтов-импровизаторов, күйші-инструменталистов, носителей духовной культуры, помогало им понять жизнь народа, его думы и чаяния. Считалось большой честью для хозяина, если странствующий акын или певец останавливался в его юрте.

Песенную культуру казахского народа, сохранившуюся в современном быту, как богатейшее духовное наследие прошлого можно классифицировать по следующим жанрам:

- обрядово-бытовые песни: календарные, песни – заговоры;
- семейно-обрядовые песни: песни свадебного обряда, песни похоронного обряда;
- семейно-бытовые, детские песни;
- трудовые песни;
- лирические песни: любовные, о природе, об утратах, песни-завещания;
- песни социального протеста: песни шаруа, песни рабочих;
- исторические песни.

Предлагаемая нами классификация жанров не вмещает всего тематического разнообразия казахских народных песен. В рамках этих жанров они только систематизируются по ведущей тематической направленности и музыкально стилевым особенностям.

Также необходимо отметить, что большое количество песен, которые зачастую считаются народными, имеют своих авторов именно по причине их популярности в среде как молодого, так и старшего поколений их называют таковыми.

Примером этому может служить множество песен Шәмші Қалдаяқов: «Ақ бантик» – «Белый бантик», «Сыған серенадасы» – «Цыганская серенада», «Менің Қазақстаным» – «Мой Казахстан»; Абай Құнанбаев: «Айттым сәлем, Қаламқас», «Көзімнің қарасы», «Желсіз түнде

жарық ай» – «Тихой ночью при луне луч в воде дрожит» и других выдающихся деятелей музыкального искусства Казахстана.

1.3. Инструментальная культура казахского народа

Музыкальный инструмент в контексте любой национальной культуры является своеобразным памятником, фиксирующим многие изменения, которые происходили в духовной и материальной жизни общества на разных этапах его исторического развития. Более того, в бесписьменном народном творчестве любого народа музыкальный инструмент представляет собой ценнейший документ, точный и неоспоримый источник информации о музыкальном искусстве устной традиции – формировании и динамики художественного мышления, взаимосвязях и взаимодействиях различных народов и их культур.

Казахи – создатели богатейшей и самобытнейшей художественной культуры, в которой инструментальная и песенно-поэтическая основа занимают значительное место.

Музыкальный инструментарий казахов богат, разнообразен и специфичен, включает более двадцати разновидностей инструментов. История инструментария уходит своими корнями вглубь веков. Многочисленные исторические памятники, трактаты средневековых учёных Востока, заметки этнографов и путешественников XVIII-XIX веков, работы современных исследователей, археологические открытия последних десятилетий, коллекции старинных инструментов – всё это вместе взятое позволяет разрушить сложившийся и утвердившийся стереотип представлений об инструментальном искусстве в целом и воссоздать целостную и исторически объективную панораму развития инструментария казахов.

Эволюция музыкального инструментария казахов, его функций (производственной, культовой, эстетической) и места в обществе подтверждает, что это был процесс «постепенного вызревания

музыкального инструментария из древнейших синкретических производственно-магических комплексов». [З с. 98]. Этот эволюционный процесс не следует упрощать и представлять себе схематично и однообразно, как механическое вычленение музыкального инструмента из сложных многоэлементных комплексов трудовой, ритуальной и эстетической деятельности народа – кочевника – скотовода, его необходимо представить дискретно развивающимся в историческом времени, «как становление нового качества, как рождение и осознание специфической роли собственно музыки» (Земцовский И.И.).

Каждый инструмент имеет следующие параметры: название, конструкцию и материал, технико-акустические свойства и условия бытования.

Проанализировав существующие литературные источники по данной теме, мы предлагаем следующую классификацию музыкального инструментария казахов, сформировавшегося за многовековой период развития национальной музыки. Инструменты можно распределить по следующим группам и подгруппам.

Одна из самых значительных – группа духовых.

В ней три подгруппы:

1. Флейтовые – сыбызғы, сыбызғы свистковой системы, саз сырнай, үскірік, тастауық, ысқырауық;
2. Язычковые с одинарным язычком (тростью) – қамыс сырнай, қос сырнай; особую группу представляет язычковый шаңқобыз;
3. Мундштучные – мүйіз сырнай, ұран, бұғышақ, керней.

Довольно широко представлена группа – ударных инструментов.

В ней две подгруппы:

1. Мембранные – даңғыра, кепшік, дабыл, дұдыға, дауылпаз, шыңдауыл;
2. Ударные самозвучащие – асатаяқ, шың, қоңырау.

И группа струнных инструментов.

В ней две подгруппы:

1. Щипковые – жетіген, шертер, домбыра;
2. Смычковые – кыл кобыз.

Особенно необходимо рассмотреть группу струнных инструментов, так как раскрытие темы данной работы невозможно без основательного их изучения и знания.

Одним из древнейших многострунных щипковых инструментов является жетіген, который получил своё поэтическое название от количества струн (семь поющих струн). В этнографических статьях и записках путешественников XVIII века – П.Лепехина, П.Палласа, И.Георги и П.Рычкова – часто упоминается этот инструмент, распространённый у тюркских народов, у жителей западной части Сибири под названиями жетиген, етиге, етиган, ятага, джатыган. Во всех работах исследователей давалось точное описание конструктивных особенностей древнего семиструнного инструмента – жетигена, – отмечалось сходство его с гусями, арфой, лютней, обращалось внимание на его необычайно мягкий звук. Наиболее древний тип жетигена представлял собой продолговатый ящик, выдолбленный из куска древесины. На нём не было ни верхней деки, ни колков. Струны натягивались рукой с наружной стороны инструмента. Позднее верхняя часть жетигена была накрыта деревянной деккой. Под каждую струну подставляли с двух сторон асық (бабки). Передвигая их можно было подстраивать струну. Если асық сближали, строй повышался, раздвигали – понижался.

В настоящее время в фольклорных ансамблях используется реконструированный жетіген, в котором для расширения диапазона увеличили число струн до 15, а настройка струн производится колками и передвижением подставок.

В народе бытовал и другой щипковый музыкальный инструмент, предшественник домбры – шертер. Он отличался от домбры меньшими размерами, более сильным звуком и отсутствием ладов на коротком грифе. На шертере играли так же, как и на домбре. Шертер во многом походил на

кыл қобыз, что проявлялось в устройстве головок, в изогнутости корпусов, обтянутых кожей. Струнами на обоих инструментах служили конские волосы. Шертер, как и кыл қобыз, выдалбливался из цельного куска дерева.

Название шертер связано с основным приёмом игры на нём – шертіп ойнау (извлечение звука щипком).

Шертер, как и другие казахские древние инструменты, употреблялся в основном для сопровождения песен, сказаний, легенд и был распространён среди пастухов. Судя по строю старинного кыл қобыза, а также трёхструнных домбр, шертер, вероятно, настраивался в квинту либо в кварту.

Самым распространённым инструментом казахского народа является домбра (домбыра). Народные певцы, акыны-импровизаторы, сказители эпических поэм – все свои программы исполняют в сопровождении домбры. Особенно полнокровно домбра звучит в руках народных күйши, представителей профессионального искусства устной традиции.

В трактатах великих учёных и музыкантов Востока – Аль-Фараби, Ибн Сины, Авиценна – имеются описания близких и родственных по конструкции щипковых инструментов.

Домбры изготавливались в народе кустарным способом. Качество инструмента зависело от уровня мастерства изготавливавшего её музыканта и материала – ели, чинара, клёна, липы.

Корпус домбры имел очень разнообразные формы: овальную (суживающуюся иногда в сторону шейки, иногда и в противоположную сторону), треугольную, напоминающую по форме русскую балалайку (но только более узкую), грушевидную, плоскую.

Домбры в Казахстане были двух видов: на западе и юго-западе – с овальным корпусом, на востоке, северо-востоке и в Центральном Казахстане в большинстве случаев домбры были с треугольными корпусами.

Казахские домбры всех видов имеют лады – перевязи - перне из жильных струн в два или три обхвата. Их число на западноказахстанской домбре: 12-15; на восточно-казахстанской: 7-9. Две струны, натягиваемые на домбре, изготавливали из бараньих и козлиных кишок.

Домбра имеет три разновидности строя: квартовый (самый распространённый), квинтовый (менее распространённый) и унисонный (редко встречающийся). Высота строя бывает различной – зависит от материала инструмента, толщины струн и нередко от мастерства исполнителя. Строй домбры низкий, колеблется от ля большой – ре малой октавы до ре-соль малой октавы. Стабильного строя с определённой высотой не существовало.

Диапазон домбры колеблется от полутора до двух октав. Манера игры на домбре имеет свои отличительные особенности, которые зависят от техники правой руки. Для западного исполнительского стиля – төкпе - характерно извлечение звуков на обеих струнах энергичными кистевыми взмахами, для восточного стиля – шертпе – мягкие щипковые переборы струн. Штрихи правой руки необычайно разнообразны. Каждый күй прочно ассоциирован в сознании домбриста со штриховыми жестами правой руки.

Широкому распространению домбры способствовало то, что она удобна для игры в любых условиях, доступна и имеет большие возможности. В качестве заключительных слов первой главы нашей работы можно привести слова известного исследователя казахского искусства А.Затаевича «порою возвышается до невозможных для её средств возможностей. Она то поёт – тянет звук, как духовой инструмент, – то брызжет тончайшими фигурками пассажей, то изумляет скоростью звуковых пунктиров».

Вывод к I главе

В первой главе нашего исследования мы показали историческую обусловленность особенностей казахской музыки. Основными факторами формирования своеобразной музыкальной культуры являлись кочевой образ жизни казахов и тот факт, что на протяжении всей своей истории она оставалась бесписьменной. Музыкальное искусство казахского народа является результатом длительного, сложного и своеобразного исторического пути, на котором наряду с внутренними закономерностями развития музыкального языка огромную роль играли сложные процессы распада старых и формирование новых этнических общностей, массовых переселений.

В музыкальном наследии казахского народа чётко определились два самостоятельных вида – песенный и инструментальный. Песенная культура классифицируется нами по следующим жанрам: обрядово-бытовые песни, семейно-обрядовые песни, семейно-бытовые, детские песни, трудовые песни, лирические песни, песни социального протеста, исторические песни.

Инструментальная культура казахского народа связана с инструментарием, который нами представлен в трёх группах: духовые, ударные и струнные. Каждая группа имеет деление на подгруппы. Подробное изучение струнной группы, состоящей из щипковых инструментов (домбыра, жетіген, шертер) и смычковых (кыл қобыз), необходимо для представленного нами анализа музыкальных произведений для шестиструнной гитары во второй главе.

Глава II. Традиционная музыка казахского народа на шестиструнной гитаре

2.1. Анализ переложений и обработок казахской народной музыки и произведений композиторов Казахстана для шестиструнной гитары в творчестве А.Мурина, Е.Сельжанова, В.Шакенова, Г.Кима

Современный репертуар для классической гитары включает в себя огромный спектр разных стилей, жанров и направлений – старинная, классическая, современная и народная музыка различных стран.

Для каждой эпохи характерны свои технические и колористические приемы, свои штрихи и манера исполнения и только грамотное и умелое их использование может раскрыть полностью художественный образ музыкального произведения.

Анализ переложений и обработок традиционной казахской музыки для шестиструнной гитары требует, по нашему мнению, всестороннего комплексного подхода. В нашей работе мы хотим более подробно остановиться на основных понятиях, которые позволяют грамотно и профессионально трактовать традиционную казахскую музыку.

Это – прежде всего знание музыкального (вокального или инструментального) первоисточника; технических, динамических, тембральных возможностей самого инструмента; особенностей технических и колористических приемов исполнения, использующихся в обработках и переложениях народной музыки других стран и этнических групп и, конечно, творческое композиторское мышление. Исходя из выше указанных понятий, в нашей работе для анализа музыкальных произведений представлены наиболее известные и яркие образцы казахской вокальной и инструментальной музыки в переложении для шестиструнной гитары.

Остановимся подробнее на каждом из них.

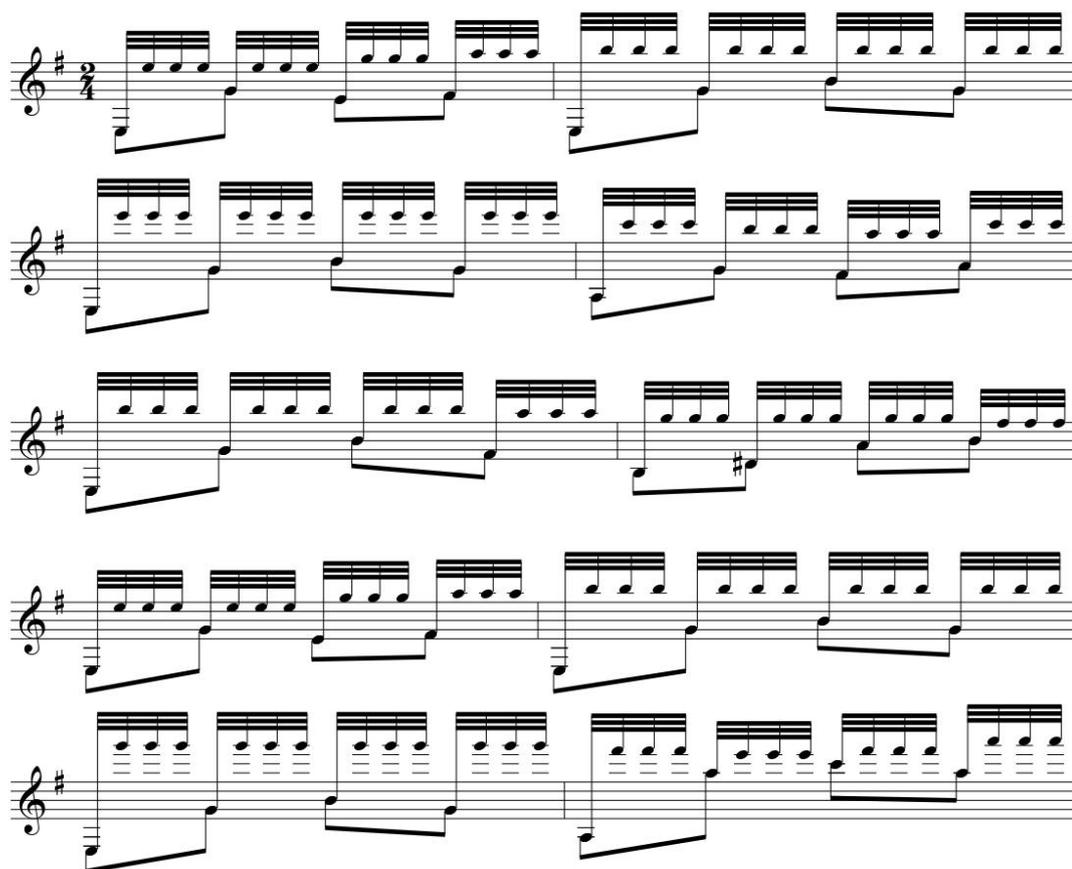
Песенные традиции, широко развитые в Казахстане, нашли своё отражение и на шестиструнной гитаре. Кроме обычных форм арпеджио и аккордового аккомпанемента, очень удачно используется приём тремоло¹¹. В песнях с выразительным мелосом тремоло как бы призывает саму гитару петь и протягивать длинные ноты мелодии. Эта традиция взята от российских гитаристов - семиструнников, которые очень часто в своих вариациях проводили мелодическую линию этим техническим приёмом. Большое взаимодействие культур России и Казахстана позволяет перенимать лучшее друг у друга и воплощать в своих народных или авторских сочинениях.

Так в обработке казахской народной песни «Қараторғай» (Скворец) [9.с.15], Алексей Мурин для финального проведения темы использует именно тремоло, которое удачно вписывается в общий контекст и замысел автора:



¹¹ Тремоло – приём игры на струнных инструментах: многократное быстрое повторение отдельного звука.

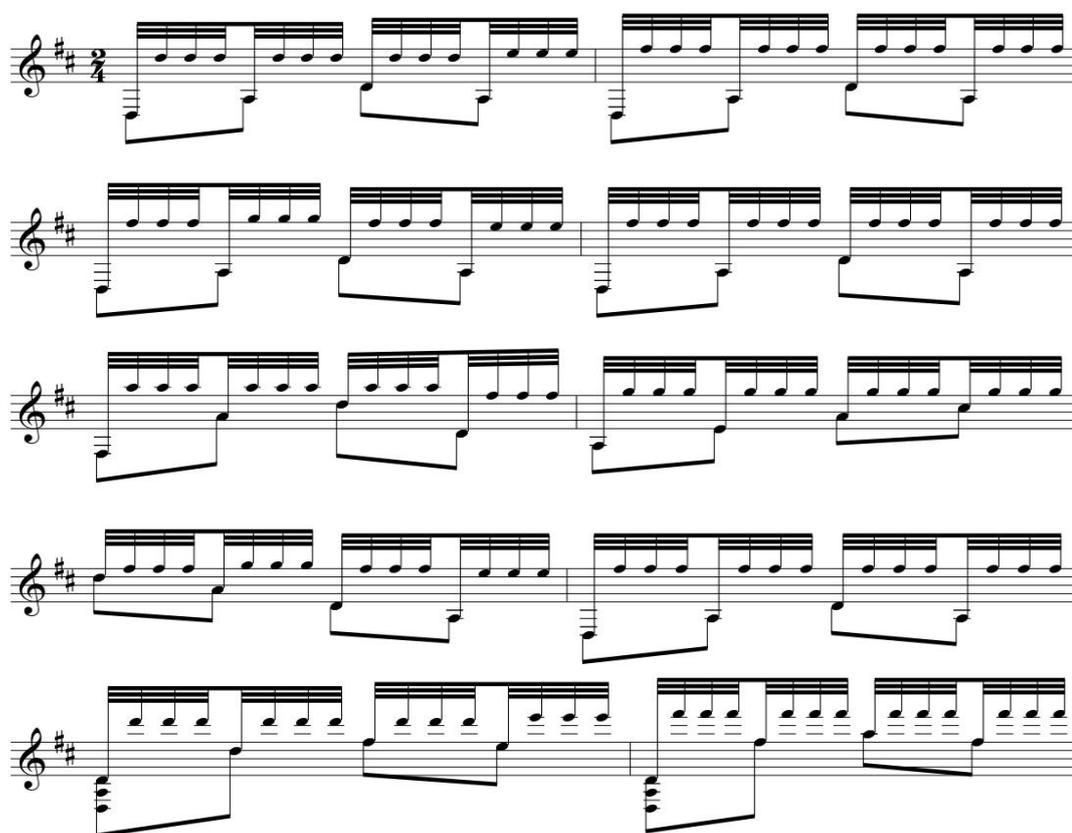
Очень интересный и исторически подтверждённый подход к обработке песни Абая Кунанбаева «Айттым сәлем, Қаламқас» выбрал Владимир Шакенов [14.с.18]. Есть версия, что «Абай сочинил ставшую впоследствии известной и любимой в народе песню под впечатлением русского романса «Карие глазки». Как следствие традиции русской семиструнной гитары и основная форма построения музыкального произведения – тема с вариациями здесь подходят очень точно и оправданно. Абай Кунанбаев не только в своём музыкальном творчестве, но и в литературе очень часто обращался к традициям русской культуры, науки, образования. Осмысление этого и послужило созданием обработки, которую уже на протяжении сорока лет постоянно исполняют в Казахстане и за рубежом на различных конкурсах и концертах классические гитаристы:



Геннадий Ким в своих вариациях на тему песни Абая «Көзімнің қарасы» [5 с.4], также в последнем проведении темы перед модуляцией использует приём тремоло, чтобы подчеркнуть красоту непрерывности звучания мелодии и виртуозные возможности исполнителя:

The image displays a musical score for variations on the theme of the song 'Közimning Qarasy' by Gennadiy Kim. The score is written in 4/4 time and consists of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first staff shows a melodic line with a series of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with a series of sixteenth notes. The third staff features a series of sixteenth notes, with a sharp sign (#) appearing under a note in the second measure. The fourth staff continues the melodic line with a series of sixteenth notes. The fifth staff features a series of sixteenth notes. The sixth staff continues the melodic line with a series of sixteenth notes. The seventh staff features a series of sixteenth notes. The eighth staff continues the melodic line with a series of sixteenth notes. The score is a single melodic line with a bass line consisting of whole notes and half notes.

Импровизация на казахскую народную тему «Жастар биі» Евгения Кабдуллаевича Сельжанова вошедшая в один из репертуарных сборников 1970-х годов является истинным шедевром среди обработок казахской музыки для шестиструнной гитары. Всё произведение это постоянная смена приёмов игры (тамбурин, разгеадо, тремоло, пиццикато) и чередование тембральных красок, от острого *sul ponticello*¹² до очень мягкого *sul tasto*¹³. В лирической средней части автор также использует приём тремоло, что позволяет слушателю почувствовать смену настроения и подготовить его к яркому финалу:



¹² *Sul ponticello* (суль понтичелло) – буквально «на подставке»: указание исполнителю на струнном инструменте играть рядом с подставкой для извлечения более сильного, блестящего звука.

¹³ *Sul tasto* (суль тасто) – буквально «у грифа»: указание исполнителю-гитаристу играть на грифе в районе XII лада, для извлечения более мягкого звука.

Богатейший инструментальный репертуар казахского народа также нашёл своё отражение в обработках и переложениях для шестиструнной гитары. Прежде всего – это кюи, исполняемые на домбре, шертере, жетигене. Несмотря на то, что струнно-щипковые инструменты казахского народа обладают меньшим диапазоном, небольшое количество этих произведений возможно сыграть на гитаре. Чтобы не потерять особенности исполнительских штрихов, авторам приходится придумывать новые или как-то видоизменять уже существующие приёмы игры, так как кистевые резкие движения в кюях-токе не всегда могут соответствовать точному изложению.

Особой популярностью у гитаристов всего мира пользуется приём разгеадо¹⁴. Свои истоки этот приём берёт из испанской народной музыки «фламенко», где он является базовым как при аккомпанементе к пению и танцу, так и в сольных номерах гитариста токе – фламенко.

Приём разгеадо часто используют и авторы переложений казахской музыки, прежде всего потому, что этот приём в некоторых случаях можно рассматривать как подражание домбре. Он удобен при исполнении пунктирных ритмов свойственных казахской музыке, как замена кистевых движений домбриста и в кульминационных моментах имитирует оркестр казахских народных инструментов.

Так, в переложении казахского кюя «Келіншек» [14.с.6] Владимир Шакенов использует приём «подражание домбре», подобный приёму разгеадо, только адаптированный для казахской музыки, где движение вверх и вниз одним пальцем *i*¹⁵ по двум струнам позволяет максимально

¹⁴ Разгеадо (исп. *rasgueado*) – гитарный бой, самый известный приём игры на гитаре. Заключается в ударном звукоизвлечении, резким, но скользящим ударом – по отдельным, рядом расположенным струнам, либо по всем сразу.

¹⁵ Указательный палец (исп. *indice*, сокращённо – *i*) правой руки в аппликатурных обозначениях.

передать тембр казахской домбры и общий характер произведения:

The image shows a musical score for a Dombra piece. It consists of two staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 8/8. The melody begins with a triplet of eighth notes (circled 3 and 4) and continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first few notes. The bottom staff is the accompaniment, featuring a similar rhythmic pattern with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

У Евгения Сельжанова в пьесе «Жастар би» приём разгеадо применяется в связующей части, после чего на предельной динамике звучит тема в верхнем регистре и в аккордовом изложении:

The image shows a musical score for a Dombra piece, consisting of six staves. The top staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The melody begins with a triplet of eighth notes (circled 3 and 4) and continues with various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first few notes. The bottom five staves are the accompaniment, featuring a similar rhythmic pattern with chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Особенное одухотворение и прозрачность музыкальной палитры получается при использовании флажолетов¹⁶. Капли воды, слезинки, отражение солнца на гранях драгоценных камней – так в пространстве из звучания флажолетов получают вполне материальные картины и образы.

Примером этому может служить обработка Владимира Шакенова казахской народной песни «Ахау Бикем» [14.с.12], где постепенное развитие темы, смена характера пьесы, заканчивается искусственными и натуральными флажолетами, но не просто как заключительный кадансовый оборот, а как эхо основного мотива:

А в обработке песни Н.Тлендиева «Куэ бол» сделанной для шестиструнной гитары Владимиром Шакеновым [14.с.5], начало на натуральных флажолетах изображает природу и пение птиц. Мелодия появляется робко и тихо, из ниоткуда, переходя в канон, развиваясь и перекликаясь в разных регистрах:

¹⁶ Флажолет – приём игры на струнных, смычковых и щипковых инструментах, заключающийся в извлечении звука-обертона.

Andante

Не только подражание струнным щипковым инструментам, но и ударным, таким как дабыл, шындауыл, можно найти в переложениях мастеров гитары. В качестве примера приведем приём «тамбурин»¹⁷ – в импровизации Евгения Сельжанова на тему «Жастар би»:

tamb.

¹⁷ Тамбурин (итал. *tamburin*) – приём игры, при котором извлекаются звуки, похожие на звуки тамбурина (южноевропейского народного ударного инструмента). Правая рука основанием большого пальца, используя тяжесть кисти, ударяет по струнам около подставки.

Если рассматривать творчество Е.Сельжанова и В.Шакенова, то становится понятно, как с помощью чередований тембров гитары (*sul tasto*, *sul ponticello*) и использованием таких приёмов как: тамбурин, тремоло, пиццикато, флажолеты, разгеадо авторы стремятся передать характерные особенности казахской колористики и инструментария.

Можно отметить также, что гармонизация мелодий у этих авторов довольно простая, но очень близка казахской музыке. Двухструнные инструменты – домбыра, кыл кобыз это символы музыкального инструментария казахского народа. Частое использование октавных и квартовых ходов также подчёркивает строй национальных инструментов и традиции музыкального повествования.

Если проводить параллели с представителями российской школы гитарного искусства, то по стилистике и доступности обработок народных мелодий мы можем сравнить их творчество с творчеством А.М. Иванова-Крамского и Е.Ларичева. Обработки и переложения казахских и российских композиторов хорошо читаемы и часто исполняемы, прежде всего потому, что они понятны как исполнителю, так и слушателю.

С появлением в России таких ярких представителей гитарного искусства в области трактовки народной музыки как С.Орехов, С.Руднев, в Казахстане также появилась необходимость представить традиционную музыку в свежих и современных красках.

Творчество А.Мурина и Г.Кима окрашивает казахскую музыку более расширенным гармоническим планом с использованием секстаккордов, нонаккордов («Цыганская серенада» Ш.Калдаяков обр. Г.Кима); метроритмическим варьированием («Гэкку» обр. Е.Брусиловского пер. А.Мурина [9 с. 18]); использованием современных приёмов игры. Переходя от дискретности анализа приёмов игры к интеграции и целостности произведений можно утверждать, что задумки авторов хорошо читаемы и отлично реализованы как в построении общей формы,

так и в своих компонентах (периодах, вариациях). Произведения А.Мурина и Г.Кима часто исполняемы и интересны. Они наполнены с одной стороны, национальным казахским колоритом, традиционными гармоническими и ритмическими особенностями и, с другой стороны, пульсом времени, выражающейся в современной манере изложения нотного материала.

Таким образом, используя необычные, но известные приёмы игры на шестиструнной гитаре, авторы переложений казахской традиционной музыки добиваются главной цели – показать особенный колорит и самобытность казахской музыки.

Остаётся добавить, что только тот, кто по-настоящему чувствует казахскую музыку, знает тонкости владения шестиструнной гитарой, способен создавать великолепные обработки и переложения.

2.2 Авторская музыка композиторов Казахстана для шестиструнной гитары

Авторская музыка композиторов Казахстана для шестиструнной гитары представлена сегодня весьма скромно. Известные композиторы Казахстана такие как: Н.Тілендиев¹⁸, А.Жұбанов¹⁹, Е.Брусиловский²⁰ создали композиторскую школу на основе народных традиций, но шестиструнная гитара в их творчестве, к сожалению, осталась незамеченной.

Тем не менее, профессиональные композиторы Казахстана, пускай не в таком объёме как хотелось бы, но всё-таки создают произведения для шестиструнной гитары соло и в ансамбле.

¹⁸ Тілендиев Нұрғиса (1925-1998) – казахский, советский композитор, дирижёр, домбрист, педагог. Народный Герой Казахстана. Народный артист СССР.

¹⁹ Жұбанов Ахмет (1906-1968) – советский и казахский музыковед, композитор, дирижёр, Народный артист Казахской ССР, академик АН Казахской ССР, профессор.

²⁰ Брусиловский Евгений Григорьевич (1905-1981) – советский композитор, музыкальный педагог, профессор, Народный артист Казахской ССР, лауреат Сталинской премии второй степени.

Подтверждением этих слов может служить ещё не изданное и написанное в 2012 году произведение «Запоздалое свидание» для ансамбля инструментов: домра, балалайка, гитара, Марата Сутюшева (члена союза композиторов Казахстана, председателя филиала СК карагандинской области). Это произведение было исполнено в этом же году в концертном зале «Шалкыма» (г.Караганда) на концерте памяти великолепного педагога и исполнителя на домре Ольги Обориной.

В этом произведении композитор передаёт ни сколько национальные традиции казахской музыки, а свои впечатления и переживания от судьбоносной встречи и продолжительном творческом и дружеском союзе. Автор представляет своё слышание трёх струнных щипковых инструментов в свойственной ему манере романтического письма.

Отличное знание возможностей этих инструментов, профессиональное решение поставленной задачи позволяет услышать, как отдельно голос каждого инструмента, так и диалоги, и собственно весь ансамбль, как разговор друзей, забывших о спорах и разногласиях и встретившихся вновь спустя много-много лет вместе.

Запоздалое свидание

Andante semplicemente (♩ = 56) М. Сутюшев

домра
балалайка
гитара
д-ра.
б-ка
г-ра

Композиция – по праву считается вершиной музыкального искусства и требует не только профессионального подхода и вдохновения, а также и множества других качеств.

Гитаристы-композиторы – это отдельная каста новаторов в музыкальном искусстве. Совмещать функции исполнителя и композитора удаётся не многим, но на протяжении всего существования гитары такие личности всегда присутствовали. От старинных лютнистов С.Л.Вайса²¹ и Франческо да Милано²² до первых шестиструнных гитаристов венского классического стиля Ф.Сор²³ и М.Джулиани²⁴; от романтиков Фр.Тарреги²⁵ и А.Барриоса²⁶ и до современных гитаристов: Л.Брауэр²⁷, Р.Диенс²⁸, П.Панин²⁹, В.Козлов, Н.Кошкин³⁰.

Гитаристы-композиторы Казахстана не известны на столько, как упомянутые выше мастера, но при этом их творчество тоже находит отклик в репертуарах учащихся и любителей гитары.

Так, изданная в 2004 году в Сан-Франциско «Школа игры на гитаре» Евгения Шилина (одного из первых профессиональных гитаристов в

²¹ Вайс Сильвиус Леопольд (1687-1750) – селезский композитор, известный главным образом своими произведениями для лютни, а также лютнист и музыкальный педагог.

²² Канова да Милано Франческо (1497-1543) – итальянский лютнист эпохи Ренессанса, один из крупнейших европейских композиторов XVI века.

²³ Сор Фернандо (1778-1839) – испанский классический гитарист-виртуоз и композитор, один из самых значительных классических гитаристов XIX века.

²⁴ Джулиани Мауро (1781-1829) – итальянский классический гитарист-виртуоз, композитор и педагог.

²⁵ Таррега Франсиско (1852-1909) – испанский классический гитарист и композитор, один из основоположников современного исполнительства на этом инструменте.

²⁶ Барриос Августин (1885-1944) – парагвайский классический гитарист и композитор. Первый южноамериканский гитарист, получивший известность у европейской публики.

²⁷ Брауэр Лео (1939) – кубинский композитор, гитарист и дирижёр. Один из основоположников кубинского музыкального авангарда.

²⁸ Диенс Роланд (1955-2016) – французский музыкант, композитор, аранжировщик и исполнитель на классической гитаре. В 1988 году он вошёл в число 100 лучших из живущих на то время гитаристов всех стилей и направлений.

²⁹ Панин (Потолицин) Пётр Иванович (1938-20110) – московский гитарист и композитор, педагог. Около 20 лет работал артистом в Москонцерте. Его сочинения для гитары исполняют выдающиеся гитаристы мира.

³⁰ Кошкин Никита Арнольдович (1956) – российский классический гитарист, композитор, педагог. С 1987 года – солист Москонцерта. С 2000 года доцент ГКА им.Маймонида.

Казахстане), содержит большой авторский материал и переложения популярных и народных мелодий. Школа написана в европейском стиле, и нотное приложение составляют сочинения в испанской, латиноамериканской манере. Из переложений автор обращается к американской, русской, украинской народной музыке (казахскую традиционную музыку он не затрагивает).

В сборнике Геннадия Кима «Произведения для гитары» автор кроме обработок казахской музыки опубликовал и четыре своих сочинения.

В этих композициях Г.Ким обращается к излюбленным им жанрам: джазу и латиноамериканской музыке («Ту степ», «На карнавал») [5 с16], а также размышляет в классическом стиле («Прелюдия», «Экспромт»).

Тустеп

Геннадий Ким

Allegretto



Собственные темы Геннадия Кима отдалённо напоминают произведения других композиторов, написанные в этом стиле, что только помогает соответствовать общей задумке автора и раскрытию образа.

На Карнавал

Геннадий Ким

Allegro



Прелюдия

Геннадий Ким



В данном исследовании важна колористическая составляющая традиционной казахской музыки как в обработках для шестиструнной гитары, так и в авторских сочинениях. Если в переложениях и обработках произведения, как правило, насыщены этими красками, то в сочинениях явно прослеживается отход от народных традиций и следование иным жанрам и стилям.

Придерживаясь традиций, и с большим проникновением в суть инструментария, была представлена в 2021 году в России (г.Курган) сюита «Семь сыновей» (А.Шакенов – З.Маканова) для жетигена, кыл кобыза и гитары сочинённая под впечатлением легенды о жетигене. Это очень необычное сочетание инструментов поражает новизной звучания и образностью. Обозначенное трио на самом деле исполняется двумя музыкантами, где предполагается владение двумя инструментами (жетиген, кыл кобыз) одним исполнителем. Нотный текст набран с учётом современных приёмов игры, позволяющий максимально создать визуализацию легенды. В авторских рекомендациях указываются подробные объяснения для исполнителей, каким образом трактовать те или иные символы несовместимые с классическим нотописанием и традицией в музыкальной теории. На всероссийском интернет-конкурсе

учебно-методических работ в номинации «композиция» авторы получили звание лауреатов (III место) и сочинение было опубликовано управлением культуры Курганской области.

Қарағым **1** **Я думаю**
(Родной мой)

A Ad libitum ♩ ≈ 58

Zhetegen

Gtr. 6 - D

Zht.

Gtr. *ppp sul tasto*

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

Анализируя методическую составляющую этого программного произведения можно отметить, что набор различных технических приёмов помогает раскрыть образы дошедшей до нас легенды и учащиеся с интересом пытаются проникнуть как в суть замысла, так и в суть технологии процесса. Большое количество неожиданных звуковых сочетаний помогает узнать звучание шанкобыза, услышать гул ветра,

завывание волчьей стаи, хруст снега под ногами и многое другое. Для этого используются и специальные, современные приёмы нотной записи.

The musical score is written for two instruments: Keyboard (K.k.) and Guitar (Gtr.). It is in the key of D major and 2/4 time. The score is divided into four systems, each beginning with a double bar line.
 - System 1 (measures 1-4): The keyboard part uses wavy lines to represent sounds like a wolf howl or snow crunch. The guitar part plays a rhythmic pattern of sixteenth notes, often in pairs, with some sixths indicated by a '6' above the notes.
 - System 2 (measures 5-8): The guitar part continues with similar sixteenth-note patterns, maintaining the sixths.
 - System 3 (measures 9-12): The keyboard part continues with wavy lines. The guitar part plays a slower, more sustained pattern, and the tempo is marked as *rit.* (ritardando).
 - System 4 (measures 13-16): The keyboard part has a few notes and rests. The guitar part plays a melodic line that ends with a sustained chord.

Всё это делается для того, чтобы картины этого Мира могли проявляться в волшебных звуках замечательных инструментов.

Мы живём в эпоху почитания авторских прав и интеллектуальной собственности. Множество современных произведений, написанных и изданных, находят своего слушателя и исполнителя. И каждая страна

стремится воспитать и представить всему миру уникального представителя, в творчестве которого обязательно бы прослеживался национальный колорит и приверженность культурным традициям. Такие как: в Бразилии – Эйтор Вила-Лобос³¹, в Испании – Хоакин Родриго³², на Кубе – Лео Брауэр.

Вывод ко II главе

Во второй главе данного исследования проведён анализ творчества А.Мурина, Г.Кима, Е.Сельжанова, В.Шакенова, М.Сутюшева, З.Макановой, А.Шакенова, как авторов оригинальных сочинений, так и обработок казахской народной музыки для шестиструнной гитары, переложений и аранжировок произведений композиторов Казахстана. На основе изученного материала был определен основной диапазон технических и тембральных приёмов, с использованием которых музыканты, композиторы и аранжировщики достигают максимального эффекта в передачи колористики казахской музыки. Также мы рассмотрели современные тенденции развития репертуара для шестиструнной гитары в произведениях казахских композиторов и музыкантов.

³¹ Вила-Лобос Эйтор (1887-1959) – бразильский композитор. Один из самых известных латиноамериканских композиторов, Вила-Лобос прославился синтезом стиливых особенностей бразильской народной и европейской академической музыки.

³² Родриго Хоакин (1901-1999) – испанский композитор, один из крупнейших деятелей мировой музыки XX века.

Заключение

Казахская традиционная музыка в переложениях и авторских сочинениях для шестиструнной гитары на сегодня – малоизученный пласт в современной музыкальной культуре. Количество нотной литературы и ее художественное качество весьма ограничены, и не всегда отвечают эстетическим требованиям.

В последнее время музыканты и композиторы пытаются восполнить этот пробел и в конце XX, начала XXI века в Казахстане появляются интересные оригинальные произведения, переложения и аранжировки на основе национального казахского колорита, которые можно условно разделить на два направления: 1 – максимальная передача колорита казахской музыки с её традициями и сонористикой (с использованием разнообразных приёмов игры); 2 - расширенная гармония, как современный метод изложения музыкального материала (с использованием современных приёмов игры, неожиданных модуляций и разнообразной метроритмики).

Споры по гармонизации известных мелодий и трактовке казахской музыки дают несомненное развитие всему процессу. Некоторые авторы стараются быть максимально близки к традиции и их тезис: «где появляется аккорд – заканчивается казахская музыка». Это оправданно тем, что самый распространённый казахский инструмент – домбра, а на ней две струны и аккорд взять невозможно.

При этом существует большое количество фольклорных ансамблей и оркестр казахских народных инструментов, где гармонии весьма насыщены и богаты.

Профессиональные композиторы Казахстана ещё не видят гитары в своём творчестве как солирующего инструмента за редким исключением, поэтому больше сочиняют для различных составов ансамблей. Это связано с тем, что исполнительский уровень на шестиструнной гитаре

недостаточно высок и школа не имеет таких вековых традиций как в Европе, Латинской Америке, России.

Подобно тому, как в среде мировых деятелей искусства – это кинематограф, классическая музыка, популярная музыка, балет, появляются выдающиеся лидеры из Казахстана, так и в направлении исполнительской школы на классической гитаре мы наблюдаем эту тенденцию. Всё больше мы видим среди участников и победителей международных конкурсов и фестивалей представителей из нашей страны.

Только в условиях конкуренции и качественного образования возможны достижения в области аранжировки и композиции. Мировые премьеры происходят постоянно, и мы с интересом будем наблюдать за успехами развивающейся гитарной школы Казахстана.

Использованная литература

1. Graf-Martinez G. Gipsy Guitar, Mainz, 1999.
2. Granados M. Manual Didactico De La Guitarra Flamenca, Barcelona, 1998.
3. Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа, Оренбург, 1925. С. 334, 371
4. Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре, Москва, 1948.
5. Ким Г. Произведения для гитары, Алматы, 2013.
6. Козлов В. Маленькие тайны сеньориты Гитары, Челябинск, 2006.
7. Ларичева Г. Альбом для детей и юношества, Москва, 2004.
8. Ларичев Е. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре, Москва, 1971.
9. Мурин А. Музыка Казахстана для классической гитары, Шымкент, 2007.
10. Орехов С. Русская музыка (1-8 альбомы), Москва, 2000.
11. Прат Д. Словарь гитаристов (полное наименование «Diccionario biografico, bibliografico, historico, critico, deguitarras, guitarristas, guitarreros.»), Romero y Fernandez, Buenos Aires, 1934.
12. Руднев С. Музыка русской души, Тула, 2004.
13. Руднев С. Русские песни и пляски для классической гитары, Москва, 2015.
14. Шакенов В. Оуэн // Караганда, 2006.
15. Шевченко А. Гитара фламенко мелодии и ритмы, Киев, 1988.

Шакенов Ангели
Маканова Зарина

Семь Сынновели

столица гдет жетелзена
ректарбе и келет кюбиза

Шакинов Андрей
Макианова Зарина

СЕМЬ СЫНОВЕИ

столна гдѣ жетилена
элтарви и кибил кнобиза

Рецензенты:

Малдыбаева Р.С. кандидат искусствоведения, профессор КазНУИ

Бултбаева А.З. кандидат искусствоведения, доцент КНК им.Курмангазы

Шакенов А.В., Маканова З.Е сюита «Семь сыновей» (для жетигена, гитары, кыл кобыза) - Нур-Султан, 2022

Сюита «Семь сыновей» - оригинальное произведение для ансамбля струнных инструментов: жетиген, гитара, кыл кобыз. История возникновения казахского струнно-щипкового инструмента – жетиген стала источником размышлений для авторов. Во многом неожиданное сочетание инструментов позволяет рассказать эту историю на языке музыкальных образов. Сочетая традиционную школу с использованием современных приёмов игры, части сюиты объединены общим замыслом. Надеемся, что этот эксперимент не оставит равнодушными как исполнителей, так и слушателей.

Легенда о жетігігене

В глубокой древности в одном казахском ауле жил старик. Было у него семь сыновей: Кания, Тореалым, Жайкелды, Бекен, Хауас, Жулзар, Кияс.

Однажды холодной зимой из-за джута люди остались без еды, и в доме старика поселилось горе. Смерть одного за другим унесла всех сыновей.

Убитый горем отец после смерти старшего сына взял кусок иссохшего дерева, натянул на него струну и заиграл на родившемся инструменте. Так появился кюй «Қарағым» («Родной мой»).

После смерти второго сына старик натягивает вторую струну. Рождается кюй «Қанат сынар» («Сломанное крыло»).

Третьему сыну отец слагает кюй «Құмарым» («Любимый мой»). Четвёртому посвящает кюй «От сөнер» («Погасшее пламя»), пятому — «Бақыт кешті» («Утерянное счастье»), шестому — «Күн тұтылуы» («Затмившееся солнце»).

После утраты последнего сына старик натягивает седьмую струну. И рождается кюй «Жеті баламнан айрылып құса болдым» («Горе от утраты семи сыновей»).

Эти импровизированные мелодии не дошли до наших дней, но легенда осталась.

Мы представляем наше видение древней легенды, используя три инструмента: жетіген, гитару и кыл кобыз.

Дуэт предусматривает владение двумя инструментами одним исполнителем (жетіген и кыл кобыз).

Посвящается Виктору Викторовичу Козлову

Қарағым

1

Я думаю (Родной мой)

A Ad libitum ♩ ≈ 58

The musical score is arranged in systems. Each system includes a Zhetygen part (top staff), a Zht. part (middle staff), and a Gtr. part (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Ad libitum' with a quarter note equal to approximately 58 beats per minute. The score is divided into sections by double bar lines with repeat signs. The first section shows the Zhetygen part with a simple melody and the Gtr. part with a bass line. The second section is marked 'ppp sul tasto' and features a more complex Gtr. part with triplets and a 5-fingered run. The third section continues with similar textures. The final section includes a trill (tr) and a harmonic (Harm. VII) in the Gtr. part.

1 - Карагым - Я думаю (Родной мой)

B

Kyl Kobyz

Gtr.

mf

Harm. VII

K.k.

Gtr.

Harm. XII

K.k.

(настройка струн)

simile

Gtr.

(ногтем пальца i, на грифе)

C

K.k.

Harm.

Gtr.

(подушечкой пальца i, на грифе, подражая шан-кобызу)

K.k.

Harm.

Gtr.

1 - Қарағым - Я думаю (Родной мой)

The musical score is arranged in four systems, each containing a K.k. (Klavir) and Gtr. (Gitarra) staff. The key signature is one flat (B-flat).

- System 1:** K.k. staff has a melodic line with a slur. Gtr. staff has a series of chords.
- System 2:** Similar to System 1, with a K.k. staff and a Gtr. staff of chords.
- System 3:** K.k. staff includes a box labeled 'D' and a trill (tr) indicated by a dashed line. Gtr. staff features a long slur over a series of chords, with 'Harm. VII' written above. Dynamics *p* and *f* are marked. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present.
- System 4:** K.k. staff includes a trill (tr) indicated by a dashed line. Gtr. staff features a long slur over a series of chords, with 'Harm. XII' written above. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are present.

Қанат сынар

2

Сломанное крыло

A Ad libitum

Zhetygen



Musical notation for Zhetygen, first system, measures 1-8. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).



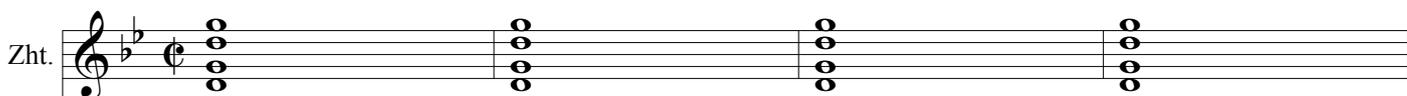
Zht.



Musical notation for Zht., second system, measures 9-16. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats.

Allegretto $\text{♩} \approx 94$

Zht.



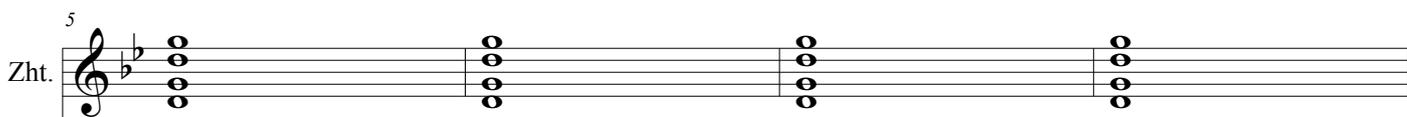
Musical notation for Zht., third system, measures 17-20. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats.

Gtr. $\text{6} - D$



Musical notation for Gtr., first system, measures 17-20. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. It includes fingerings 'i' and the instruction '(подражая домбре)'. A circled '6' and 'D' are next to the Gtr. label.

Zht.



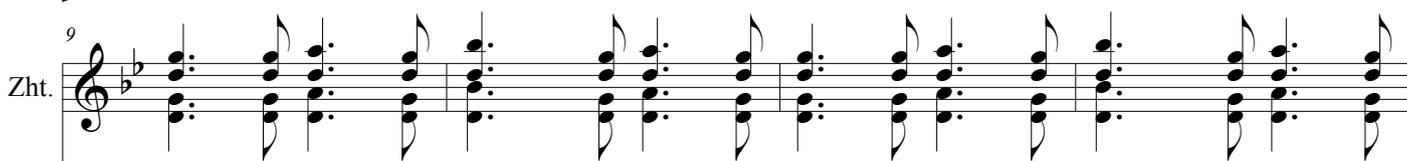
Musical notation for Zht., fourth system, measures 21-24. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. A '5' is written above the first measure.

Gtr.



Musical notation for Gtr., second system, measures 21-24. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats.

Zht.



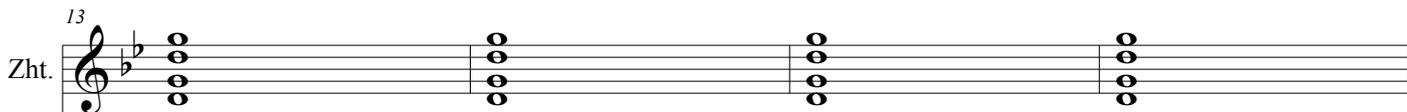
Musical notation for Zht., fifth system, measures 25-32. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. A '9' is written above the first measure.

Gtr.



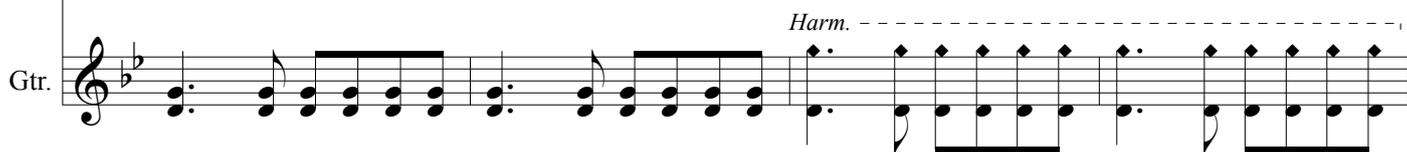
Musical notation for Gtr., third system, measures 25-32. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats.

Zht.



Musical notation for Zht., sixth system, measures 33-36. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. A '13' is written above the first measure.

Gtr.



Musical notation for Gtr., fourth system, measures 33-36. The notation is in a 6/8 time signature with a key signature of two flats. It includes the instruction 'Harm.' with a dashed line.

2 - Канат сынар - Сломанное крыло

17

Kyl Kobyz

Gtr.

B *Meno mosso, energico* $\text{♩} \approx 72$

K.k.

Gtr.

i a m i i

(с ударом по грифу пальцем i)

24

K.k.

Gtr.

27

K.k.

Gtr.

C *Dolce* ($\text{♩} = \text{♩}$)

K.k.

Gtr.

p

2 - Канат сынар - Сломанное крыло

33

K.k.

Gtr.

37

K.k.

Gtr.

41

K.k.

Gtr.

45

K.k.

Gtr.

mf

49

K.k.

Gtr.

f *ff*

2 - Канат сынар - Сломанное крыло

52

K.k.

Gtr.

55

K.k.

Gtr.

58

K.k.

Gtr.

mp *p*

62

K.k.

Gtr.

66

K.k.

Gtr.

sfz

Құмарым

3

Любимый мой

A Ad libitum

Zhetygen *p* Harm.VII Harm.XII

Guitar ⑥ - D

Zht. 3 3 3

Gtr. 3 3 3 *sul pontic.*

B Andantino ♩ ≈ 98

Kyl Kobyz *mp*

Gtr. *mf* Harm.VII

C Vivo (♩ = ♩)

K.k. *f*

Gtr. *f*

3 - Құмарым - Любимый мой

21

K.k.

Gtr.

27

K.k.

Gtr.

32

K.k.

Gtr.

37

K.k.

Gtr.

42

K.k.

Gtr.

3 - Құмарым - Любимый мой

45

K.k.

Gtr.

Harm.XII

D Andantino

K.k.

Gtr.

mp

59

K.k.

Gtr.

67

K.k.

Gtr.

72

K.k.

Gtr.

3 - Құмарым - Любимый мой

75

K.k.

Gtr.

78

K.k.

Gtr.

tr

rit.

K.k.

Gtr.

mp

p

Harm.XII

Harm.VII *Harm.VII*

От сөнер

4

Погасшее пламя

A Andante $\text{♩} \approx 68$

Zhetygen

Zht.

Zht.

Gtr.

B

Kyl Kobyz

Gtr. *Harm.*

K.k.

Gtr.

K.k.

Gtr.

4 - От сәнер - Погасшее пламя

C

K.k.

Gtr.



K.k.

Gtr.



K.k.

Gtr.



K.k.

Gtr.



D Pui mosso $\text{♩} \approx 72$

K.k.

Gtr.

4 - От сәнер - Погасшее пламя

38

K.k.

Gtr.

42

K.k.

Gtr.

46

K.k.

Gtr.

50

K.k.

Gtr.

54

K.k.

Gtr.

p i p i

tamb. nat.

tamb. nat.

4 - От сѡнер - Погасшее пламя

58

K.k.

Gtr.

tamb. nat.

61

K.k.

Gtr.

tamb. nat.

64

K.k.

Gtr.

tamb. nat.

E Ad libitum

K.k.

Gtr.

(подушечкой пальца i. на грифе)

nat.

K.k.

Gtr.

accel.

4 - От сѳнер - Погасшее пламя

The image shows a musical score for two instruments: K.k. (Klavir) and Gtr. (Gitar). The score is divided into two systems by a double bar line. The first system consists of two staves. The K.k. staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Gtr. staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The second system also consists of two staves. The K.k. staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The Gtr. staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The Gtr. staff in the second system includes dynamic markings: *ff* (fortissimo) and *pizz. bartok* (pizzicato Bartok style). The *pizz. bartok* marking is indicated by 'x' marks on the notes and a dashed line below the staff.

БАҚЫТ КӨШТІ

5

УТЕРЯННОЕ СЧАСТЬЕ

A Andante, ad libitum

Guitar (6) - E *mf*

Gtr. *p* *ff*

Gtr. *p*

Gtr.

Gtr.

Zhetygen

Zht. *accel.*

Detailed description of section A: This section is in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a guitar part in E standard tuning (6) at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The guitar part consists of a melodic line with some triplets and a final flourish. The zhetygen part follows with a melodic line, including a triplet. The zht. part also features a triplet and an acceleration (*accel.*) towards the end of the section. The guitar accompaniment includes chords and textures, with dynamics ranging from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). There are double bar lines with repeat signs between the guitar and zhetygen parts, and between the zht. and the start of section B.

B Moderato

импровизация кыл кобыза

Kyl Kobyz

Gtr.

Detailed description of section B: This section is in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts with the Kyl Kobyz part, which is mostly silent, indicated by a long horizontal line. The guitar part begins with a rhythmic accompaniment of eighth notes, including triplets and fingerings (1, 3, 4, 2, 2, 1, 1, 2, 2, 2). The guitar part has a melodic line that moves across the strings, with some chromaticism and a final flourish.

5 - Бақыт көшті - Утерянное счастье

3

K.k.

Gtr.

5

K.k.

Gtr.

7

K.k.

Gtr.

9

K.k. *удары смычком по корпусу* *пальцами по коже*

Gtr.

11

K.k.

Gtr.

5 - Бақыт көшті - Утерянное счастье

13

K.k.

Gtr.

15

K.k.

Gtr.

C

K.k.

Gtr.

19

K.k.

Gtr.

21

K.k.

Gtr.

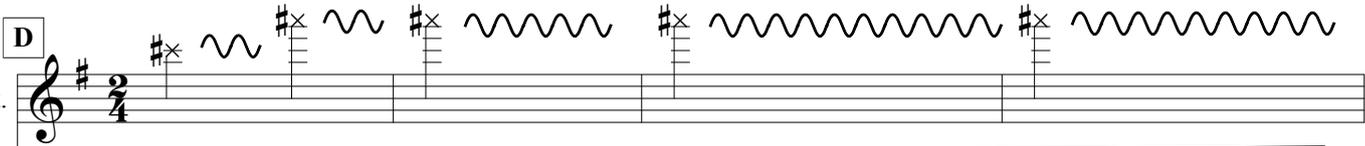
5 - Бақыт көшті - Утерянное счастье

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line (K.k.) and a guitar line (Gtr.).

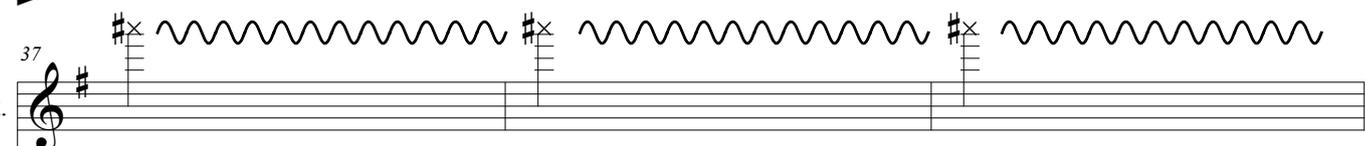
- System 1 (Measures 23-24):** The vocal line features eighth notes and a triplet of eighth notes. The guitar line has a rhythmic accompaniment with fingerings 1 and 2, and a wavy line indicating a tremolo effect.
- System 2 (Measures 25-26):** The vocal line has a long note with a slur. The guitar line continues with the same accompaniment and tremolo effects.
- System 3 (Measures 27-28):** The key signature changes to 3/4. The vocal line has quarter notes with accents. The guitar line features a triplet of eighth notes and quarter notes with accents.
- System 4 (Measures 29-30):** Similar to the previous system, with quarter notes in the vocal line and accented eighth notes in the guitar line.
- System 5 (Measures 31-32):** Similar to the previous system, with quarter notes in the vocal line and accented eighth notes in the guitar line.

5 - Бақыт көшті - Утерянное счастье

D

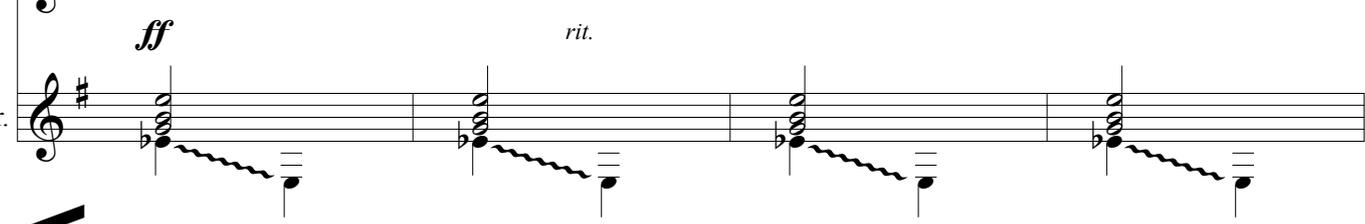
K.k. 

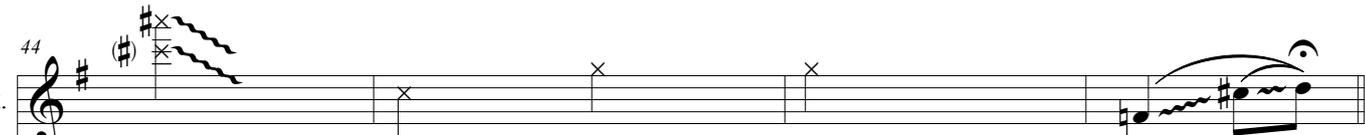
Gtr. 

K.k. 

Gtr. 

K.k. 

Gtr. *ff*  *rit.*

K.k. 

Gtr.  *pp*

Күн тұтылуы

6

Затмившееся солнце

A *Ad libitum*

Zhetygen

Zht.

Guitar (6) - C

Gtr.

vibr.

Harm.

B

Kyl Kobyz

Gtr.

(подушечкой указательного пальца правой руки)

7

K.k.

Gtr.

13 *Tempo di Valse* ♩ ≈ 160

K.k.

Gtr.

6 - Күн тұтылуы - Затмившееся солнце

19

K.k.

Gtr.

C

K.k.

Gtr.

29

K.k.

Gtr.

rit.

D

a tempo

K.k.

Gtr.

39

K.k.

Gtr.

6 - Күн тұтылуы - Затмившееся солнце

E

K.k.

Gtr.

49

K.k.

Gtr.

VIII VII V

53

K.k.

Gtr.

57

K.k.

Gtr.

61

K.k.

Gtr.

65

K.k.

Gtr.

rit.

Жеті баламнан айрылып құса болдым

7 Горе от утраты семи сыновей

A Lento (♩ ≈ 54) (Елім - ай)

Zhetygen

Guitar
⑥ - C

tamburin

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

IV

VI

VIII VI VIII

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

B Moderato ♩ ≈ 74

Zht.

Gtr.

Zht.

Gtr.

C Allegretto (♩ ≈ 164)

Gtr.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

Gtr. 13 *i m a m a m i m*

Gtr. 18 *p*

Gtr. 22 *i m m i m*

Kyl Kobyz 26

Gtr. *meno mosso f* *rit.*

D Pui mosso (♩ ≈ 184) (6 - Затмившееся солнце)

a tempo

K.k. 30

Gtr. *mf* *sul pont.*

K.k. 33

Gtr. *V*

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

57

K.k.

Gtr.

norm.

p

pp

E (5 - Утерянное счастье)

K.k.

Gtr.

mf

66

K.k.

Gtr.

mp

70

K.k.

Gtr.

1) ord. *mp*
2) sul pont. *mf*

74

K.k.

Gtr.

f

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

The musical score is arranged in three systems, each with a piano (K.k.) and guitar (Gtr.) part. The piano part is written in treble clef, and the guitar part is in standard tuning. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The time signature changes from 7/8 to 3/4 and then to 6/8.

System 1 (Measures 78-81):
Measures 78-81: Piano part features a melodic line with slurs and ties. Guitar part features a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 3, 1, 1, 2, 1, 1, 2. A double bar line is present after measure 81.

System 2 (Measures 82-85):
Measures 82-85: Piano part includes trills (tr) in measures 84 and 85. Guitar part continues with a rhythmic accompaniment. A double bar line is present after measure 85.

System 3 (Measures 86-89):
Measures 86-89: Piano part includes trills (tr) in measures 88 and 89. Guitar part continues with a rhythmic accompaniment. A double bar line is present after measure 89.

System 4 (Measures 90-93):
Measures 90-93: Piano part includes trills (tr) in measures 92 and 93. Guitar part includes accents (>) in measures 91 and 92. A double bar line is present after measure 93.

System 5 (Measures 94-97):
Measures 94-97: Piano part includes trills (tr) in measures 96 and 97. Guitar part includes fingerings 3, 4, 2 in measure 94. A double bar line is present after measure 97.

Dynamic markings:
The dynamic marking *fp* (fortissimo piano) is placed below the guitar staff in measure 90. The dynamic marking *pf* (pianissimo forte) is placed below the guitar staff in measure 94.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

98

K.k.

Gtr.

102

K.k.

Gtr.

106

K.k.

Gtr.

Cadenza

110

K.k.

Gtr.

114

K.k.

Gtr.

cresc.

8^{va}

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

119

K.k.

Gtr.

123

K.k.

Gtr.

F (♩ ≈ 184) (4 - Погасшее пламя)

a tempo

K.k.

Gtr.

pp (bass pizz. левой рукой)

133

K.k.

Gtr.

138

K.k.

Gtr.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

142

K.k.

Gtr.

cresc.

146

K.k.

Gtr.

p

150

K.k.

Gtr.

mp

154

K.k.

Gtr.

mf

cresc.

159

K.k.

Gtr.

subito p

Detailed description: This page contains a musical score for piano (K.k.) and guitar (Gtr.) for measures 142 through 159. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor) and a 3/4 time signature. The piano part features long, flowing lines with many slurs and ties, often spanning across bar lines. The guitar part is more rhythmic, with frequent triplets and slurs. Dynamic markings include *cresc.*, *p*, *mp*, *mf*, and *subito p*. There are also performance instructions like *4* and *3* indicating fingerings or techniques. The score is divided into systems, with measures 142-145, 146-149, 150-153, 154-157, and 158-159. The key signature changes to two flats (B-flat major/D-flat minor) at measure 146 and remains there until the end of the page.

7 - Жеті баламнан айрылып қуса болдым - Горе от утраты семи сыновей

164

K.k.

Gtr.

dim. *molto dim.*

G (♩. ≈ 122) (2 - Сломанное крыло)

K.k.

Gtr.

ppp *rit* *a* *ppp* *rit* *a*

10 10

173

K.k.

Gtr.

ppp *rit* *a* *ppp* *rit* *a*

10 10

177

K.k.

Gtr.

ppp *rit* *a* *ppp* *rit* *a*

10 10

181

K.k.

Gtr.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

185

K.k.

Gtr.

189

K.k.

Gtr.

193

K.k.

Gtr.

197

K.k.

Gtr.

molto rall.

H (♩ ≈ 61) (3 - Любимый мой)

meno mosso

K.k.

Gtr.

mp dolce

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

205

K.k.

Gtr.

209

K.k.

Gtr.

213

K.k.

Gtr.

217

K.k.

Gtr.

I (♩ ≈ 190)

Gtr.

pp *accel.*

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

Gtr. 226

p

K.k. 230

Gtr. 230

mp VII

K.k. 233

Gtr. 233

f

K.k. 236

Gtr. 236

I

K.k. 239

Gtr. 239

I

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

The musical score consists of four systems, each with a piano (K.k.) and guitar (Gtr.) part. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The piano part features a melodic line with slurs and accents. The guitar part provides accompaniment with chords and arpeggios, including triplets and a section marked 'III' with a forte (*f*) dynamic. The score includes dynamic markings such as *ff* and *subito p*, and performance instructions like repeat signs and fingering numbers.

242
K.k.
Gtr.
245
K.k.
Gtr.
248
K.k.
Gtr.
251
K.k.
Gtr.
254
K.k.
Gtr.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

The image displays a musical score for a piece titled "7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей". The score is written for two instruments: K.k. (Klavir) and Gtr. (Gitar). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 257, 260, 263, and 266. Each system consists of a K.k. staff and a Gtr. staff. The K.k. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The Gtr. part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. There are double bar lines with repeat signs between systems. In the final system, starting at measure 269, the Gtr. part includes a section marked with a Roman numeral "I" and contains specific fingering instructions: (b) 1 4 3 1 and (b) 4 3 1 1.

7 - Жеті баламнан айрылып құса болдым - Горе от утраты семи сыновей

272

K.k.

Gtr.

III

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for K.k. (Klavir) and the bottom for Gtr. (Gitar). Both are in a key with three flats (B-flat major/D-flat minor). The K.k. part starts at measure 272 with a melodic line of eighth notes, some beamed together and some with slurs. The Gtr. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a 4/3 time signature change indicated in the second measure. A Roman numeral 'III' is placed above the Gtr. staff in the third measure.

275

K.k.

Gtr.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for K.k. and the bottom for Gtr. The K.k. part starts at measure 275 with a melodic line of eighth notes, some beamed together and some with slurs. The Gtr. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a 4/3 time signature change indicated in the second measure.

277

K.k.

Gtr.

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for K.k. and the bottom for Gtr. The K.k. part starts at measure 277 with a single note followed by a wavy line representing a tremolo. The Gtr. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes.

fz

Методические рекомендации для исполнителей

Сюита «Семь сыновей» появилась в 2021 году под впечатлением легенды о жетигене в соавторстве Шакенова Андрея (гитара) и Макановой Зарины (жетиген, кыл кобыз).

Эта работа была представлена на Всероссийском конкурсе учебно-методических работ (г. Курган) в том же году в номинации «композиция», авторы получили звание лауреатов (III место), и сочинение было опубликовано управлением культуры Курганской области.

Программное ансамблевое произведение «Семь сыновей» (жетиген, гитара, кыл кобыз) - это взгляд сегодня на историю появления казахского многострунного щипкового инструмента, поэтому композиционный замысел, фактура, тембральные краски раскрывают картины древности очень нетривиально. Используя современные приёмы игры и опираясь на композиционно-теоретические приёмы нового времени, работа призвана не только раскрыть образы, но и стимулирует исполнителей и композиторов к экспериментам, а слушателя к размышлению и познанию.

Рассмотрим подробнее части сюиты и общий замысел произведения в целом.

«Қарағым» («Родной мой») – пьеса, открывающая цикл, создаёт атмосферу визуализации древности и выполняет роль прелюдии. Пьеса размышление, поэтому вторым названием выбрано «Я думаю». Тенгри – обожествлённое небо и только оно управляет судьбой. Остинатный бас – как мерное биение сердца, на фоне которого происходит обновление верхнего голоса – мысли старика о случившемся возникающие из «ниоткуда» и уходящие в бесконечную даль. «Есть ведомое, есть неведомое, а между ними двери»¹. Прелюдия «Родной мой» как бы приоткрывает нам «Двери в иные миры»² и погружает в тенгрианство. Каждое начало новой части сюиты – импровизация жетигена, как поиск и появление новой интонации. В первой части - это тон «ре», а размер соответствует только продолжительности мысли, поэтому в

¹ Блейк У. <https://ru.citaty.net/tsitaty/2076344-uiliam-bleik>

² Кастанеда К. Дверь в иные миры - Авторская книга, омнибус. 1991 с.3

пожеланиях авторов указан только темп. Насыщение верхнего голоса мелизмами, флажолетами всячески дополняет общую картину. Следуя точным указаниям авторов, гитара имитирует шаңқобыз (ногтем пальца «і» на грифе гитары), а волнистые линии и трели в партии кыл кобыза передают завывание ветра.

«Қанат сынар» («Сломанное крыло») – пьеса воспоминаний и фантазий. В начальной импровизации жетигена убедительно появляется тон «соль», при этом модуляции в другие тональности только подчёркивают резкую смену настроений. Изначальное стремление к двухдольности тоже сменяется переменным размером, подчиняясь лёгкости и прозрачности мелодической линии. Импровизацию жетигена подхватывает гитара (подражая домбре), используя только две струны, соответствующие строю домбры. Мотивы как воспоминания об ушедшем сыне продолжают меняться. Используемый приём расгеадо в гитарной партии и энергичность исполнения позволяет увидеть картины конных прогулок. В доминирование ритмической составляющей проникает (вместе с модуляцией) мелодическая тема полёта в партии кыл кобыза. Старик как бы видит летящего высоко в небе легко парящего сокола и представляет сына в этом образе. Растворяясь в своих иллюзиях, на смену фантазий приходит осознание трагической реальности и заключительный аккорд, после паузы, звучит атонально резко и очень громко.

«Құмарым» («Любимый мой») – незабытая колыбельная, которую старик пел своему сыну в детстве. Построена на трёх натянутых струнах жетигена: ля, соль, ре, и написана в размере 3/4. Причём, как основная мелодическая линия, так и гармоническая составляющая построена на этих трёх нотах. Начальная перекличка жетигена и гитары – разговор отца и сына, эхо воспоминаний сменяется колыбельной, где тембральное сочетание двух инструментов великолепно дополняют друг друга. Резкая смена характера пьесы рисует нам портрет уже взрослеющего юноши как отличного наездника, охотника и продолжателя традиций и уклада жизни своих предков. Однако, тема колыбельной повторяется в более расширенном изложении, так как старик не

хочет прощаться с сыном, но осознаёт, что только небо слышит его и только эти звуки остались в его сердце, как воспоминания о нём.

«От сөнөр» («Погасшее пламя») – пьеса, в которой старик близок к помешательству. Он начинает разговаривать сам с собой, устраивает странную пляску, то кричит, то нащёптывает. Импровизационное начало жетигена открывает нам тон – «си» и основа всей миниатюры построена вокруг этого тона. Ритмический рисунок – это рисунок танго, только в ракоходном (обратном) движении и в медленном темпе, что соответствует размеру 4/4. Танго смерти построено в композиционном плане как канон, где короткие мотивы переходят от кыл кобыза к гитаре, а потом наоборот от гитары к кыл кобызу. Много чередований технических приёмов (искусственные флажолеты, тамбурин, расгеадо, подражание ветру) создают необходимую фактуру для солирующего инструмента – кыл кобыза.

«Бақыт көшті» («Утерянное счастье») – пьеса безумие. Старик теряет пятого сына. Его душа стонет. Звуки инструментов пересекаются в интонационных и ритмических диссонансах. Но начало (каденция гитары) – это воспоминание о ещё не забытой утрате четвёртого сына Бекена и подводит к появлению нового тона. Жетиген открывает пятую струну – «ми». Размер тактов варьируется, но основной 5/4. Ближе к окончанию пьесы размер становится 4/4, 3/4, 2/4, что можно символично сравнить с напоминанием о всех ушедших сыновьях в этот период холода и голода. Партия кыл кобыза рисует странные, но понятные ощущения старика: то это вой волчьей стаи, то шаги по снегу, то драка волков за еду, которые совсем близко к аулу и вот-вот бросятся на людей, то холодящий сердце ветер, и старик не понимает – всё это действительно происходит вокруг, или только в его голове? Заключительный, пятизвучный аккорд в гитарной партии – это тоже напоминание о пяти ушедших сыновьях: Қания, Тореалым, Жайкелды, Бекен, Хауас («ре», «соль», «ля», «си», «ми»), а доносящееся издали эхо воя одинокого волка в партии кыл кобыза не ставит точку в этой трагедии, а только указывает на многоточие...

«Күн тұтылуы» («Затмившееся солнце») – это песня, в которой старик после потери шестого сына Жулзара вспоминает своих предков и напевает

старинный напев тот, что слышал ещё в своём детстве. Он размышляет о возможной кончине своего рода и задаёт небу вопрос: как быть дальше? С самого начала опять использован приём переключки инструментов, но уже не короткими мотивами, а более объёмными построениями. Открывается шестая струна на жетигене – тон «до». Начальные интонации в размере 6/8 переходят в трёхдольный ритм вальса, где солирует кыл кобыз, а гитара поддерживает соло простым аккомпанементом, периодически подчёркивая подголосочные интонации.

«Жеті баламнан айрылып құса болдым» («Горе от утраты семи сыновей») – заключительная пьеса цикла, которая построена на вариациях и варьировании тем всех сыновей. Жетиген открывает седьмой тон – «фа» цитатой народной казахской песни «Елім-ай». В этой пьесе много сольных фрагментов у гитары, которые как мостики соединяют части в единое целое, и, несмотря на смену тональности и размера (доминирующий 7/8), темы узнаваемы. Отдельные вариации получили серьёзное развитие и могут быть представлены как независимые произведения (по принципу построения М. Понсе «Вариации и fuga на тему испанской Фолии»³). Отдельного внимания заслуживает последняя вариация-финал, стилистически напоминающая кюй. Темповое и динамичное развитие ставит ту самую точку в легенде о жетигене, но как? У гитары это оборванный аккорд, напоминающий разбитый инструмент, который родился в такой трагедии, а кыл кобыз подражая ветру несёт звуки далеко-далеко, настаивая на неустанном обретении смысла жизни, и вообще на продолжении жизни как таковой, и музыка – как свидетель и покровитель человеческого горя, счастья – сопровождает нас всегда с незапамятных времён и до неизвестного нам далёкого будущего.

Сюита «Семь сыновей» несёт в себе как технические, так и образные сложности. Поэтому она рекомендуется для исполнения подготовленным музыкантам, учащимися старших классов ДМШ, студентам средне-специальных и высших заведений.

³ Понсе М. Из репертуара Андреса Сеговии (выпуск №4) – Москва. Музыка. 1987 с.32

Бодержанке

Легенда о жетигене	3
Сюита «Семь сыновей:	
1 Я думаю (Родной мой) / Қарағым	4
2 Сломанное крыло / Қанат сынар	7
3 Любимый мой / Құмарым	11
4 Погасшее пламя / От сәнер	15
5 Утерянное счастье / Бақыт көшті	20
6 Затмившееся солнце / Күн тұтылуы	25
7 Горе от утраты семи сыновей / Жеті баламнан айрылып болдым	28
Методические рекомендации для исполнителей	44

Нотное издание

**Шакенов Андрей Владимирович,
Маканова Зарина Ерболовна**

СЕМЬ СЫНОВЕЙ

Сюита для жетигена, гитары, кыл кобыза

Ответственный редактор *Д.Е.Русаков*

Редакторы: *Д.Е.Русаков, Ю.В.Оплачко, З.Е.Маканова, А.В.Шакенов*

Набор нот: *Д.Е.Русаков, А.В.Шакенов, З.Е.Маканова*

Вёрстка: *Д.Е.Русаков*

Дизайн: *Ю.В.Оплачко*

Аудиоинжиниринг: *Ю.В.Оплачко*

Большая благодарность за участие во всех составляющих данного проекта
Юрию Оплачко

Аудиозапись сюиты «Семь сыновей»



Шакенов Андрей Владимирович (р. 1972г. Караганда) – гитарист, преподаватель. Выпускник Уральской государственной консерватории им. М.П.Мусоргского г. Екатеринбург (класс Деруна В.М.). Ассистентуру-стажировку закончил в Южно-Уральском государственном институте искусств им. П.И.Чайковского г. Челябинск (класс профессора, заслуженного артиста РФ, Козлова В.В.)

В сольных проектах и в составе гитарных ансамблей «Latin Groove» (Караганда), «A-strings» (Астана) выступал как исполнитель: «Кровавая свадьба» (Алматы 2019 г.); «Андалузский концерт» Х.Родриго для 4-х гитар с оркестром (Астана 2017 г.); «A-strings или классическая гитара в джазе» (Астана, Караганда, Рудный 2016 - 2018 г.); «Концерт фламенко» (Астана 2015, 2019 г.); «Гитара-орган-флейта» (Караганда 2012 г.); «Музыка русской души» (Караганда, Астана 2010 г.); «День в ноябре» (Караганда 2006 г.); «Adios Muchachos» (Караганда, Челябинск 2005 г.); «Фантазия для джентельмена» (Караганда, Челябинск 2004 г.); «История танго» (Караганда 2002 г.); «Latin Groove» (Караганда, Темиртау 2001 г.); «Астурия» (Караганда 1999 г.); «Гитарные фрески» (Караганда 1997 г.).



Участник в телевизионных и радиопередачах:

«Музыкальная Сарыарка», «С гитарой о гитаре», «Земляки».

В 2006 и в 2019 г. инициатор и один из соавторов издания сборников переложений и аранжировок казахской музыки для классической гитары «Әуен».

В настоящее время Шакенов Андрей - преподаватель детской музыкальной школы №3 г.Нур-Султан по классу классической гитары.



Маканова Зарина Ерболовна (р.1989 Костанайская обл.) исполнитель и преподаватель (кыл кобыз, жетиген).

В 2012 году окончила Казахский Национальный Университет Искусств, факультет «Традиционной музыки» (бакалавр) 2016 год магистр искусствоведческих наук КазНУИ.

Лауреат и дипломант республиканских и международных конкурсов:

XXVII Республиканский конкурс (Алматы 2005 г.), Международный фестиваль «Шабьт» (Астана 2007г.), I Республиканский конкурс им. Ыкыласа (Тараз 2008 г.), Республиканский конкурс им. Курмангазы (Астана 2010 г) и другие.

На протяжении долгого времени работала солисткой квартета кылкобызистов «Тлеп», артистом этно-фольклорного ансамбля «Кок туриктер», артистом оркестра казахских народных инструментов Государственной филармонии г.Нур-Султан. Одна из первых исполнительниц сюит «Тлеп», «May night» Карла Дженкинса для кыл кобыза и домбры с

симфоническим оркестром (Астана 2015 г.).

В настоящее время Маканова Зарина – преподаватель детской музыкальной школы №3 по классу кыл кобыз, жетиген.

