

МРНТИ 18.41.07

**Айдана Бестембекова<sup>1</sup>**<sup>1</sup> *Алматинский музыкальный колледж им П. Чайковского  
Алматы, Казахстан***О ПАРАЛЛЕЛЯХ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СТРУКТУР В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛЫ БАРТОКА И КАЗАХСКОЙ ТРАДИЦИИ****Аннотация**

В настоящей статье излагаются некоторые, обратившие на себя внимание, параллели между сочинениями венгерского композитора XX века Беллы Бартока, сочиненные по материалам его фольклорно-этнографических изысканий, проведенных совместно с Золтаном Кодаи в районах, населенных, по-видимому, потомками бывших кочевников, выходцев из степей и, с другой стороны, – казахской музыкой. Основным методом рассмотрения становится «сакрально-пространственный метод» анализа, сформулированный в трудах композитора, музыковеда Б.Аманжолы. А также используется метод сопоставления некоторых произведений из раннего периода творчества Б.Бартока, с фундаментальными свойствами присущими для казахской традиции, где обнаруживается двойной образный план, и дается определение этого понятия. В связи с обоснованием данной формулировки приводятся примеры из казахской традиции, такие как: домбровая музыка, казахский орнамент, тенгрианский календарь, наскальная живопись, степной ландшафт.

**Ключевые слова:** сакрально-пространственный анализ, двойной образный план, двуслойность, плотное и бесплотное, пространство, казахская традиция, Картина Мира

**Айдана Бестембекова<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*П. Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжі  
Алматы, Қазақстан***БЕЛА БАРТОК ШЫҒАРМАШЫЛЫҒЫНДАҒЫ МУЗЫКАЛЫҚ-КЕҢІСТІКТІК ҚҰРЫЛЫМДАРДЫ ҰЙЫМДАСТЫРУЫ ЖӘНЕ ҚАЗАҚ ДӘСТҮРІ ЖАЙЛЫ ПАРАЛЛЕЛЬДЕР ТУРАЛЫ****Аннотация**

Бұл мақалада XX ғасырдағы венгр композиторы Бела Бартоқтың шығармашылығындағы, оның Золтан Кодаи мен көшпенділер аяқ басқан жерде фольклорлы-этнографиялық экспедицияда жиналған материалдары бойынша бір жағынан, басқа жағынан ондай салыстырма қазақ музыкасында және дәстүрінде кездесетіні туралы жазылған. Негізгі әдістеме композитор, музыкатанушы Б. Аманжолдың еңбегінде қисынға келтірілген «киелілікті кеңістікі талдау» болып танылады. Онымен қатар, Б.Бартоқтың ерте шығармашылығындағы кейбір шығармалары мен, қазақ дәстүріне тән -екі бейнелі жоспардың салыстыру әдістемесі, және кейінгінің анықтауы мен түсінігі беріледі. Бұл жайлы: домбыралық музыка, қазақ өю-өрнегі, тәңір күнтүзбесі, көне кескіндеме, дала ландшафт атты ұғымдамалардан мысалдар келтіріледі.

**Түйінді сөздер:** киелілікті кеңістікі талдауы, екі бейнелі жоспар, екі қабаттылық, тығыз және тығызсыздық, кеңістік, қазақ дәстүрі, Әлем Суреті.

**Aidana Bestembekova<sup>1</sup>**<sup>1</sup>*P. Tchaikovsky Almaty Musical College  
Almaty, Kazakhstan***ON PARALLELS OF ORGANIZATION OF MUSICAL-SPATIAL STRUCTURES IN THE WORKS OF BELA BARTOK AND THE KAZAKH TRADITION****Abstract**

This article describes some of the noteworthy parallels between the pieces of music of Bella Bartók, the Hungarian composer of the twentieth century, composed based on his folklore and ethnographic research, and performed in collaboration with Zoltan Kodai; in areas populated by the descendants of former nomads from steppes and, on the other hand, Kazakh music in general. This consideration's main

method becomes a "sacred-spatial method" of analysis, which was formulated in the works of B. Amanzhol, the Kazakh composer and musicologist. There is also the method of comparing some works from the early period of B. Bartok's creation that is used for fundamental features related to Kazakh tradition; here is a discovered double imaginative plan, which defines this given concept. In connection with this formulation's basis, there are examples taken from the Kazakh tradition: the dombra music, the Kazakh ornament, the Tengri calendar, the rock art and the steppe landscape.

**Keywords:** sacred-spatial analysis, double imaginative plan, double-layer, thick and bodiless, space, Kazakh tradition, World View.

Применение более расширенного типа музыкального анализа, включающего в себя пространственные категории, открывает для исследователя перспективу, позволяющую увидеть смысловое содержание музыкального произведения более объемно, глубоко. В трудах Бакдаулета Аманова, Асии Мухамбетовой, Бахтияра Аманжолы и других мы знаем немало важных глубоких находок в анализе образцов казахской музыкальной традиции [1,2,3,4]. В то же время, применение подобного анализа, – «сакрально-пространственного» [3], к музыке иных музыкальных традиций также приносит интересные открытия.

В настоящей статье излагаются некоторые, обратившие на себя внимание параллели между сочинениями венгерского композитора XX века Белы Бартока, сочиненные по материалам его фольклорно-этнографических изысканий, проведенных совместно в Золтаном Кодай в районах, населенные, по-видимому, потомками бывших кочевников, выходцев из степей и, с другой стороны, - казахской музыкой. Но сначала еще раз охарактеризуем анализ, с помощью которого открывается это связь.

Одной из первых работ, раскрывающую суть «сакрально-пространственного» метода анализа является исследование Б. Аманова терминологий западноказахстанских домбровых кюев. Ему удалось увидеть связь между структурами мифо-пространства казахской Картины Мира и структурами организации музыкальной ткани: фактуры, формы. Вертикально расположенные уровни Картины Мира: «нижний уровень – средний – верхний», домбровой западноказахстанской традиции, терминологически выражены в понятиях «бас буын» - «орта буын» - «саға». (Следует упомянуть, что впервые исследование мифо-сознания казахской Картины Мира произвел Ч.Валиханов в своей работе «Собрание сочинений в 5-ти томах», в которой он описал мифо-структуру как сочетание нижнего мира, в котором люди носят пояс на ногах, среднего, в котором пояс носят как люди в середине тела и верхнего, где пояс носят на груди.) Об этом так же говорится в работе С.Аязбековой «Картина Мира этноса».

Исследуя образно-пространственные организации, свойственные казахской музыкальной традиции, Б.Аманжол выводит важную особенность, проявляющуюся не только в языке музыки, но и в других языках национального искусства – *сложной многослойностью*. Вертикальная многослойность – двух-, трёхмерная (не считая измерения времени) – углубляется и многослойностью, характеризующейся более сложными пространственными параметрами. Плотное - материальное сочетается с менее плотным – проявлением духовных субстанций. Как правило, этих сфер две, хотя в своих анализах Б.Аманжол приводит и более сложные. Примеры такой организации мы видим и в наскальной графике, оставленной предками современных казахов с исторических тысячелетних глубин, и в традиционном для казахов орнаменте, и в традиционной и современной музыке.

Примеры подобной организации музыкального пространства можно обнаружить и в сочинениях венгерского композитора Беллы Бартока, обратившегося к пласту национальной культуры, связанного с тюрками-кочевниками. Знакомство композитора с этим пластом венгерской музыкальной культуры произошло в 1906-ом году, когда он «после увлекательного турне по Испании и Португалии, проводит в сельском районе Весто» [5,85-86]. Для молодого композитора это было открытием нового образного мира. Барток начинает записывать мелодии. В следующем, 1907 году Барток и его друг и коллега – композитор и музыковед Золтан Кодай, сообща продолжили поиски и записи народных

мелодий. В целом ими было записано и затем опубликовано немало материала. Часть этого материала была затем использована Бартоком в его творчестве. Здесь можно назвать, в первую очередь, такие его опусы как ... большой сборник фортепианных пьес «Детям» (1908-1909 год), цикл фортепианных произведений «десять легких пьес» (1908 год), пьеса «Аллегро Барбаро» (1914 год).

«Труды Бартока и Кодаи привели к научным открытиям громадного исторического значения. На основе множества конкретных наблюдений, сравнивая десятки песен, собранных в разных областях Венгрии, друзья пришли к неожиданному выводу, полностью опрокинувшему прежние представления о венгерском музыкальном фольклоре» [5, 94-95]. Ранее, исходя из представлений, формирующихся творчеством Ф.Листа, И.Брамса считалось, что венгерская народная музыка складывается из сплетения влияний «славянской, турецкой и цыганской музыки» [5, 95-96]. Так, для мелодий широко представленного в культуре жанре «...вербункош характерны восточный «цыганский» звукоряд с двумя увеличенными секундами, смелые интервальные скачки, обильные орнаменты и фигурации, капризные ритмы с пунктирами, триольными и синкопированными формулами» [5, 96].

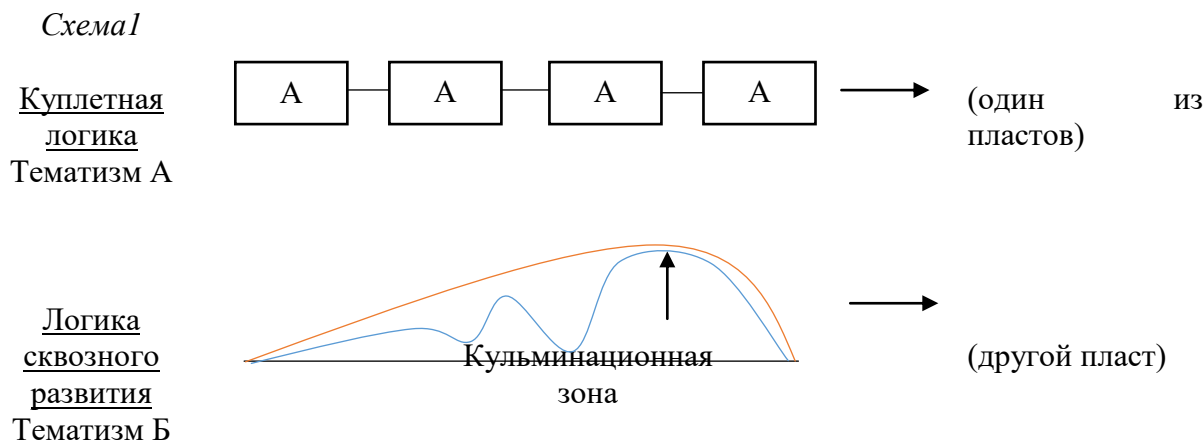
Барток и Кодаи же, открыли для общественности музыкальный пласт, более древний, уходящий корнями на Восток и строящийся на иных структурах. «В основе древних венгерских песен оказался тот же пентатонный лад, что встречается и в музыке многих народов угро-финского и тюркско-монгольского происхождения.» [5, 98]. Эту традицию венгры, по словам Золтана Кодаи в долину Дуная «принесли со своей прародины» [9, 60].

В своей книге о Венгерской музыке, З.Кодаи приводит сравнение венгерских песен и марийских, находя в них параллели не только в отношении лада, но и ритмике и интонировании [9].

По трудам Л. Гумилева [6], М. Аджи [7], Ж. Байжумина [8] и других исследователей истории Степи, мы знаем также, что в долину Дуная неоднократно переселялись и тюркские народы – кочевники. Сакрально-пространственный анализ произведений, созданных по музыкально-этнографическим материалам, собранным в эти годы, обнаруживают структуры общие со структурами, характерными для казахской мировоззренческой системы.

Творческая интуиция Бартока позволила выявить в своих обработках национального материала этого древнего пласта пространственные структуры, характерные для кочевнической степной музыкальной традиции – параллельное присутствие двух пространственных сфер.

Типическую драматургию развития композициях можно было бы выразить следующим образом:



Данная схема иллюстрирует два мира, которые параллельны. Они связаны и не связаны друг с другом. То, что связаны – мы их видим во времени, как части целого. А то, что не связаны – имеют разные драматургии развития, а также лад, ритм, метр, регистр.

Типичная двуслойность образного пространства, как отмечалось выше, характерна для казахской традиции. Приведем ряд доводов обосновывающих это:

Во-первых, такое фундаментальное свойство, где мистика и реальность пересекаются, очень актуально для казахов. Ведь по сей день мы стараемся соблюдать традицию почитания духов своих предков – аруахов. И мы знаем, что это очень важные явления в жизни.

Во-вторых, ландшафт. Известно, что: «в традиционной казахской музыке, сложившейся в степном ландшафте характерным, является фактура, состоящая из одновременно звучащих всего лишь двух звуков. Но многослойность пространственных ощущений, априорно присущая нашей психике, в пустынном степном ландшафте легко заполняет их мир образами мифопоэтического плана» пишет в своей статье Б. Аманжол [4].

Поэтому в плане многослойности музыкальной фактуры, для казахской музыки характерна в большей степени «виртуальность» (то есть: музыкальный язык сформирован так, что достраивает многослойность в сознании; в нотной фиксации без специального анализа она не видна), в отличие от европейской традиции, в которой, в иных ландшафтных пространствах есть только реально звучащее. По-видимому, сюда следует добавить и специфику кочевнического понимания материальных ценностей, в которых ценились такие их качества как легкость, многофункциональность, простота перемещения в пространстве [3].

В-третьих, многослойность временных параллелей обнаруживается и в рассмотрении традиционных для кочевников – казахов представлений о течении времени, выраженных в сформированным ими календаре. Об этом говорит А. Мухамбетова в своей работе «Тенгрианский календарь» «...бесконечное круговращение в одновременности разных по протяженности и качеству временных спиралей развили у кочевника чувство космичности его жизни, одновременной принадлежности ее нескольким параллельным мирам» - читаем мы в ее работе [2, 37].

Также бесспорным доводом является и то, что данный тип построения пространства повторяется и в изобразительных видах традиционной культуры. Например, в наскальной живописи, широко представленной просторами кочевнических ландшафтов и орнаментом.

Приведем ряд примеров. Одни из них – петроглиф, названный А. Медоевым «Картина Мира». Данный петроглиф относится к периоду 3-4 тыс. до н.э. В нем мы видим множество животных, центральное – верблюд очерчен сверху линией, позволяющей ассоциировать верблюда с горой – землей. Причем, землей освоенной человеком, судя по наезднику и кольцу в ноздрях верблюда. Мир, как видим, бесконечен своей вариантностью и многообразием. Линия горы в «обращении» - перевернутом виде, ассоциируется, в противоположность верхнему миру, змеей, подземным миром. Трехмерность Картины Мира и сочетания нескольких смысловых уровней делают композицию многослойной, неким кодом, иносказательно говорящем о структуре параллельных пространств.

*Иллюстрация 1. Картина Мира. Южный Казахстан. Урчище Арпазан. Хребет Каратау.  
[10]*



## Иллюстрация 2. Умай. Женское божество в трехрогой тиаре. [10]



Озеро Бийликуль, предгорная зона хребта Малый Каратау: Южный Казахстан.

Этот рисунок относится к 6-8 вв., времена поздних кочевников, древнетюркской традиции. Умай-богиня, прародительница тюрков, имя которой означает «лебедь». В образе птицы она могла летать в небе, ходить по земле и плавать по воде. По картине можно обратить внимание на расположение глаз, по которой видно, что они смотрят внутрь себя. То есть опять то же сочетание пространств – измерений: внешнее материальное и внутреннее – духовно-психологическое.

Попытаемся теперь увидеть подобную многомерность образного плана в творчестве Б.Бартока. Рассмотрим ряд примеров, как описывалось выше из сочинений раннего периода 1907-1910 годов, непосредственно возникшим по материалам фольклорных работ Барток и Кодаи. В первую очередь это несколько фортепианных циклов – большой цикл (более 80-ти) обработок народных мелодий «Детям», а также фортепианные пьесы «Вечер в деревне» (из цикла десять легких пьес для фортепиано) и развернутая пьеса «Allegro barbaro».

Так, в цикле «Детям» структуру, обозначенную нами выше, можно обнаружить в более чем в половине пьес. Возможно, это связано с тем, что цикл построен непосредственно на народном материале.

Показательно, что **Allegro barbaro**, построенное на его собственном материале выражает структуру двойного пространства лишь в сфере лада. Об этой пьесе И.Нестьев, пишет, как об образе «...неукротимой языческой силы» [5]. Не случайно, западные критики немало писали об «азиатской дикости» этого мотива, якобы напоминающего об «ордах Аттилы и Чингиз-хана»). [5, 154].

Первая тема «А» - продолжает Нестьев: «это архаическая упрощенная тема «на белых клавишах» (близкая к переменному ладу a-moll – C-dur), которая накладывается то на fis-moll-ную, то на cis-moll-ную гармонию, где последнее является второй темой «В» [5].

Пример 1. Б.Барток, *Allegro barbaro* (1911)

Tempo giusto (♩ = 84-96)



Другой пример с содержанием двойного образного плана мы увидели в детской пьесе «**Вечер в деревне**». Как это обнаруживается?

Мелодическая линия по ходу развертывания всей пьесы не меняется. Она проходит три раза. Но с каждым проведением, аккорды аккомпанемента все утяжеляются, в ритмическом плане увеличиваются остановки в конце фраз. Если во втором разе продление выражено с помощью фермато, то на третий раз ритмическая остановка длится вест такт. И в образном плане, это остановка характеризует некое погружение в темноту. Смысловое значение этого образа велико. При том, что мелодия сохраняется, метро ритм ее с каждым проведением меняется.

В общем образном плане, это изображение того, как вечер темнеет, солнце садится, играют прощальные блики и все погружается в темноту.

Такая логика содержания характерна многим детским произведениям. Наверное, потому что они в большей степени ощущают разные пространственные категории. Ведь больше всего воображение развито именно у детей.

Пример 2. Б. Барток, «Вечер в деревне».



Так, в шестой пьесе первой тетради «Детям» «**Country Dance**» создается ощущение двух параллельных пространств. В верхнем голосе этого произведения звучит мелодия в форме периода, которая без изменений проводится четыре раза. Нижние голоса представляют собой моторный остигатный аккомпанемент в интервальном соотношении квинты. Местами эта моторная остигатность прерывается паузами, но он развивается вне зависимости от мелодии в верхнем голосе. То есть он не несет в себе функцию поддержки или сопровождения, у него своя линия развития. Примечательно, что эти пусто звучащие квинты и кварты, в нижнем голосе, символичны звучанию домбры. Вместе с тем, важным здесь является ощущение двух параллельных пространств. Когда нижний голос не подчиняется верхнему голосу, то есть обе линии развиваются самостоятельно.

Пример 3. Б. Барток, «Country Dance» из тетради I цикла «Детям»



Такая же структура двойного плана была выявлена в кюй «Гартыс» Даулкереея. Где дается не просто диалог, а два монолога, каждый из которых находится в своем измерении, возможно и не слышат друг друга [3].

Большое внимание привлекает последняя пьеса из IV тетради «Детям» Бартока «**Погребальная песнь**». Первая тема «А» – это одноголосная мелодия с которой начинается погребальная песнь.

Вторая тема «Б» – это аккордовая фактура в синкопированном виде, которая впервые появляется в 13т. В ассоциативном плане первая линия напоминает жанр казахских похоронных песен жоктау (плач). Начальная ее интонация, постепенно восходящая тема в

объеме кварты идентична по структуре с интонацией трагической народной песни «Елим-ай». Тема «Б» вырастает из ноты «С» контроктавы. Фактически из этого звука, взятой на педаль, появляется в синкопированном виде Доминант септаккорд обертонового звукоряда. Получается выстраивается вертикаль, от которой было сказано ранее.

В образном плане тема «Б» создает ощущение некоего дыхания, которое развивается само по себе, в независимости от мелодии темы «А». Сами первые аккорды, открывающие пьесу, рисуют картину-образ тяжелых дыханий (это двойной пунктир, аккорд с двумя точками). И уже здесь впервые появляется низкая «С», открывающая весь спектр обертонового звукоряда. Реально он не звучит, (в т.3 появляется одноголосная тема жоктау), но внутренне мы слышим эти призывы.

Этот образ дыхания, в аккордовой фактуре, своим реальным звучанием, а также подразумеваемостью («С» контроктавы) и переходами в паузы создает ощущение присутствия виртуального мира. Точнее, образ пустоты, который временами появляется и исчезает, но он действителен, мнимо всегда присутствует.

В драматургическом образном плане, здесь прорисовывается такая сюжетная линия, что покойная душа умершего, уже из потустороннего мира, хочет подняться, вернуться в реальный мир, но увы, это невозможно. В нотном тексте это выглядит так: синкопированные аккорды D7 активно развиваются, верхние звуки их как бы волнуюсь, хроматический видоизменяются. И вот вроде бы есть разрешение этого D7 в F-dur (т.35), но опять тяжелые аккордовые дыхания, в пунктирном ритме, уводят из реальности в мир мистики, появляется gis-moll. Далее постепенно синкопированная пульсация прерывается паузами. И вместо нее в аккордовой фактуре появляются нисходящие аккорды уменьшенного септаккорда (т.42). Которые являются продолжением образа тяжелого нисходящего дыхания в ритмическом увеличении.

В образном плане такое содержание напоминает казахский орнамент с символикой геометрических фигур. В частности, треугольник. Если он направлен остриём вверх, означает восхождение духа из материи. А если, остриё направлено вниз, говорит о духе, который нисходит в материю.

Пример 4. Б. Барток, «Погребальная песнь» из IV тетради цикла «Детям»

Такая же структура двойного плана была выявлена в кюй «Тартыс» Даулекерея.

Таким образом, в завершающей «Погребальной пьесе» 4-тетради Бартока, мы видим две темы:

1. Это одноголосная мелодия жоктау
2. Обертоновый звукоряд в виде D7, в своем синкопированном изложении. Который создает образ дыхания, будто попеременно появляющийся в этом и другом потустороннем мире.

Снова получается двойной образный план: мир аруахов и наш реальный мир. Что характерно для тюркской традиции. Из всего этого следует, что организации музыкально-

образного пространства музыки Беллы Бартока и казахской традиции имеют общие точки соприкосновения. В ходе рассмотрения некоторых произведений композитора сакрально-пространственным методом анализа, обнаружили, что в творчестве композитора встречаются образные структуры характерные для казахской традиции.

Также, как и в казахской традиции, его произведениям раннего периода свойственна простота и огромная глубина. Здесь наиболее характерен принцип «внешне мало, подразумевается много». Где второе близко к «бас буыну», что связано с образом смерти, образом подземного мира

Великий фольклорист Барток, бережно относящийся к народному наследию в своих письмах посланиях утверждал, что фольклор заключает в себе в преобразованном виде некие «естественные силы, которые действуют бессознательно в человеке» [5]. Что лишний раз доказывает глубокий сакральный смысл содержания его произведений.

Так, например, в пьесе «**Runaway horse**» из первой тетради «Детям» преобладают два образа: образ из реального мира и из мира мистики. В нотках это выглядит так: форма из двух повторных периодов. В первом проведении - это мелодичная песня в сопровождении бурдонного синкопированного аккомпанемента. В во втором проведении периода - средние голоса заполняются секундовыми интонациями. И создается такое впечатление, что будто аккорды оживают и начинают дышать.

В образном плане – это что-то бесплотное, что-то из нереального мира, который пытается выйти. В каденционной части пьесы, образ потустороннего будто вырывается наружу и как бы вбирая в себя мелодическую линию погружается тяжело и глубоко вниз. Как бы уводя все с собой в нижние миры (это нисходящие аккорды в кварто-квинтовом соотношении (т.13 с затактом)). И самые последние трагические аккорды в низком регистре на *ppp* и мрачный далекий аккорд для d-moll – fis moll, рисуют картину смерти.

Пример 5. Б. Барток, «Runaway horse» из I тетради цикла «Детям»



Отсюда такой образ пространства в пространстве. Слияние реального мира и потустороннего. Примечательно, что эпиграфом к этой пьесе является история об убитом наезднике, которая дается в конце сборника:

«Там за рекой речкой паренька убили.  
Из-за сивой лошаденки в речке утопили» [11].

Данные анализы характеризуют особенность раннего периода творческого пути композитора. Возможно он не бросается в глаза исследователю, поскольку в следующих периодах, он отходит от непосредственной связи с фольклором, от принципа цитирования. Барток пишет, что «цитирование предполагает диатонику» [5]. А ему дальше хотелось



работать в сложных ладовых структурах. Поэтому, этот пласт его ранней музыки не сильно заметен. Но, пространственные структуры, связанные с логикой многослойности, где эти слои имеют разные пути своего драматургического развертывания, по-другому проявляются в его творчестве. И рассмотрение того, как это прослеживается в произведениях следующего периода, может быть предметом последующих исследований.

#### *Список литературы*

1. **Аманов Б.** Композиционная терминология домбровыхкюев // Инструментальная музыка казахского народа. - Алма-Ата: Өнер, 1985. 152 с.
2. **Мухамбетова А.** Тенгрианский календарь (мушель) как основа кочевой цивилизации казахов. [Международный Фонд Исследования Тенгри](#). 2012г. 37с.
3. **Аманжол Б.** Сакрально-пространственный анализ.. дисс. ... канд. иск. – Алматы 2010 г.
4. **Аманжол Б.** статья «Музыка как язык сознания».
5. **Нестьев И.** Бела барток. Монография. – М.:Музыка, 1969
6. **Гумилев Л.** Древние тюрки. История образования и расцвета Великого тюркского каганата (VI-VII вв. н.э.).-Кристалл, 2002
7. **Аджи М.** Европа.Тюрки.Великая степь. – Мысль, 1998
8. **Байжумин Ж.** История рождения, жизни и смерти пастуха Авеля. Арийский лексикон. Алматы: Типография оперативной печати, 2009. – Т.1.
9. **Кодаи З.** Венгерская народная музыка. монография, Будапешт, 1961
10. **Медоев А.** Гравюры на скалах. - Алма-Ата : Жалын, 1979
11. **Барток Б.** Сборник фортепианных пьес «Для детей», 2 тома –Лань, планета музыки. 2018, цитата из последней страницы.

#### *References (transliterated)*

1. **Amanov B.** Kompozicionnaâ terminologiâ dombrovyyhküev // Instrumental'naâ muzyka kazahskogo naroda. - Alma-Ata: Öner, 1985. 152 s.
2. **Muhambetova A.** Tengrianskij kalendar' (mušel') kak osnova kočevoy civilizacii kazahov. Meždunarodnyj Fond Issledovaniâ Tengri. 2012g. 37s.
3. **Amanžol B.** Sakral'no-prostranstvennyj analiz.. diss. ... kand. isk. – Almaty 2010 g.
4. **Amanžol B.** stat'â «Muzyka kak âzyk soznaniâ».
5. **Nest'ev I.** Bela bartok. Monografiâ. – M.:Muzyka, 1969
6. **Gumilev L.** Drevnie tûrki. Istoriâ obrazovaniâ i rascveta Velikogo tûrkskogo kaganata (VI-VII vv. n.è.).-Kristall, 2002
7. **Adži M.** Evropa.Tûrki.Velikaâ step'. – Mysl', 1998
8. **Bajžumin Ž.** Istoriâ roždeniâ, žižni i smerti pastuha Avelâ. Arijskij leksikon. Almaty: Tipografiâ operativnoj pečati, 2009. – T.1.
9. **Kodai Z.** Vengerskaâ narodnaâ muzyka. monografiâ, Budapešt, 1961
10. **Medoev A.** Gravûry na skalah. - Alma-Ata : Žalyn, 1979
11. **Bartok B.** Sbornik fortepiannyh p'es «Dlâ detej», 2 toma –Lan', planeta muzyki. 2018, citata iz poslednej stranicy.

#### **Сведения об авторе**

**Бестембекова Айдана Кенжекановна** – магистр искусствоведения, преподаватель ПЦК «Теория музыки» Алматинского музыкального колледжа им П.Чайковского. Научный руководитель – Аманжол Бахтияр Туткабаевич, кандидат искусствоведения, доцент.

#### **Автор туралы мәлімет**

**Бестембекова Айдана Кенжеканқызы** – өнертану ғылымының магистрі, П.Чайковский атындағы Алматы музыкалық колледжінің музыка теориясының оқытушысы. Ғылыми жетекшісі - Аманжол Бахтияр Туткабайұлы, өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент.

#### **Information about the author**

**Bestembekova Aidana Kenzhekanovna** – master of art history, teacher of the PCC "Theory of Music" of the Almaty Musical College named after P. Tchaikovsky. Scientific adviser - Amanzhol Bakhtiyar Tutkabaevich, candidate of art history, associate professor.